

Christiane Dessauer-Reiners

Between Planets

Farbe – Metall – Licht in der Malerei von Olaf Auer

Die Bilder Olaf Auers »meinen« nichts anderes als sich selbst. »Das Bild ist Bild, sonst nichts.«¹ Diese befreiende Gewissheit kann beim unvoreingenommenen Betrachten sehr schnell entstehen. Denn die Wirkung des rein Sichtbaren aus Farbe, Metall, Licht entfaltet eine intensive und zugleich freilassende Magie, die sich selbst genug ist. Ein Bedürfnis nach Erklärung, nach Bedeutung, ein Suchen nach einer Bildbotschaft oder auch nur nach gegenständlich Erkennbarem will sich erst gar nicht einstellen. Und trotzdem bzw. gerade deshalb gilt für sie der Satz Goethes in vollem Sinne: »Indem es vollkommen sich selbst ausspricht, deutet es auf das Übrige.«

Olaf Auers Bilder scheinen ganz in der Nachfolge der reinen, meditativen Farbfeldmalerei eines Mark Rothko, Ad Reinhardt, Barnett Newman zu stehen. Die großformatigen Bilder Mark Rothkos vermitteln den Eindruck von schwebenden, immateriellen Farbräumen, die ihre Kraft und geistige Tiefe ganz aus den Energien der Farben selbst gewinnen. Olaf Auers großflächige Farbbilder setzen diesen Weg jedoch in ganz besonderer Weise fort. Sie eröffnen eine neue Dimension durch den Einsatz von diversen Metallen wie Gold, Silber, Eisen, Kupfer, Blei, Zinn. Dadurch bringt Olaf Auer die sehr gegensätzlichen Welten – die der Farben und die der Metalle – miteinander ins Gespräch: Die Metalle bestimmen durch ihr besonderes Verhältnis zum Licht die Oberfläche und die Farbräumlichkeit des Bildes ganz neu. Die Farbe entfaltet dadurch noch ungekannte eigene Lichtwirkungen. So entstehen Farb-Licht-Räume, die zu kontemplativem, ganzheitlichem Sehen auffordern und Zugänge zu seelisch-geistigen Dimensionen von Farbe und Licht eröffnen.

»Between The Planets IX« lädt mit seiner subtilen Farbgestaltung den Betrachter ein, dicht vor das Bild zu treten. Doch sogleich entzieht sich das langgestreckte Format einem das Ganze erfassen wollenden Blick. Der Betrachter ist gezwungen seinen Kopf zwischen links und rechts hin und her zu bewegen, er fühlt sich – bis ins Leibliche spürbar – wie aufgespannt zwischen den Seiten mit den zwei kräftig wirkenden Metallflächen. Doch das harmonisch proportionierte Format, annähernd im Goldenen Schnitt, verhindert ein Zerstreuen nach außen.

Polarität und Steigerung

1 Alle Zitate des Künstlers sind entnommen aus: Lisa Marie Auer: Die Wirklichkeit der Farbe im Werk von Olaf Auer, Examensarbeit TU Dresden 1999

BLEI- dem Planeten des Saturn zugeordnet – wurde schon von dem Verstandesvolk der Römer für Senkbleie, Schleuderkugeln, Wasserrohre usw. verwendet. Mit der Neuzeit wird Blei im großen Stil genutzt, wegen seiner Geschmeidigkeit auch für Bleche, Lagermetalle usw. Obwohl selbst leicht angreifbar, bringt es jede chemische Aktivität zur Ablähmung, zur Erstarung; die dabei entstehenden Verbindungen sind unlöslich, bilden beständige, zähe, dichte Schutzhüllen. Es leitet Wärme und Elektrizität außerordentlich schlecht; die Wärme wird wie aufgesaugt, aber nur zögernd, stockend wieder abgegeben. Es wird daher zur Herstellung von Akkumulatoren, chemischen Apparaten, Kühlern, als sicheres Transportmittel für aggressive Säuren und auch als Munition benutzt. Bis in die 70er Jahre wurden Bleiverbindungen dem Benzin als Antiklopfmittel zugesetzt; es lähmte die Neigung des Benzins ab, im Zylinder bei der Kompression zu früh zu explodieren. Blei hängt auch mit Zerfallskräften innig zusammen wie z.B. radioaktiven Prozessen in der Natur. Der radioaktive Zerfallsprozess kommt – über verschiedene Durchgangszustände – in der Bildung von nicht radioaktivem Blei zum Stillstand. Daher wird Blei auch als Schutz gegen radioaktive und Röntgenstrahlung eingesetzt.

Die linke Fläche drängt sich zuerst als breites, fast ein Drittel des Bildes ausmachendes, senkrecht Feld auf: eine einheitliche Bleifläche, darauf hauchdünn und unregelmäßig fleckig Messingspuren. Der Blick springt zu dem sehr schmalen Streifen Weißgold, kann aber dort nicht lange verweilen. Zwischen den Metallen öffnet sich eine zarter und zurückhaltender auftretende Farbfläche. – Ein schärferer Kontrast lässt sich kaum vorstellen als der zwischen der dominant vortretenden, greifbaren Materialität der Metalle und der schwebenden Farbtransparenz der Mittelfläche mit ihren sich überlagernden und durchdringenden Farbschichten.

Doch auch die Metalle selbst treten zunächst in schärfstem Kontrast auseinander. Der Blick wandert immer wieder zum BLEI, das seinen Platz ›behauptet‹. Ein kühler bläulicher Schimmer liegt über der dunkelgrauen, matten Fläche. Sie lädt zum passiven Verweilen ein. Die Bleifläche hat zugleich die Wirkung von dumpfer Wärme – verstärkt durch die warmen Messingspuren. Sie wirkt erdig-dicht, zäh und weich, an der Oberfläche abgeschlossen. Bei aller Wucht scheint das Blei in sich zu ruhen; die Willensenergie des Betrachters wird gehalten, gebunden; ein Gefühl von Langsamkeit stellt sich ein.

Welch gegensätzlicher Charakter zeigt sich, wenn der Blick zum Weißgold springt: prächtige Helligkeit, die je nach Lichteinfall fast gleißend werden kann. Silberbrige Kühle, an den Rändern z.T. übergehend in etwas wärmeren Goldglanz. Ein silberhelles Klingeln, zart anmutend. Durch die sehr schmale Flächenform und die lichthafte, spiegelnde Oberfläche kann der Blick nicht so recht verweilen; es entsteht eine Beschleunigung in der Senkrechten. Das Bild ist hier in dem spiegelnden Glänzen über sich hinausweisend. Empfindet der Betrachter im Blei in sich ruhende, erdige Schwere, kühle Wärme, so führt ihn das Weißgold in unirdische, strahlende Leichte, in warme Kühle; an den feinen Goldgelbrändern entsteht feierliche Harmonie.

Zwischen diesen beiden Geschehnissen entfalten sich die Farben in einem eigenen, sich öffnenden Raum: links überwiegend helle und dunkle Violetttöne, sich zu Formen verdichtend, ineinandergreifend, ebenfalls feierlich wirkend – rechts sich flächig ausbreitend komplementäre Gelb-Ocker-Töne, wie mildes, warmes Licht, durchwebt von frischem Türkis. Die Mitte der Farbfläche scheint fast frei gelassen, sie wirkt völlig unbestimmt, erscheint auf den ersten Blick zu schwach. Um sie herum entfaltet sich das Farbgeschehen wie um ein zu füllendes



Zentrum. Bei längerer Betrachtung steigern sich die Farben durch ihren Kontrast. Je genauer man schaut, desto mehr Abstufungen, Spuren, Nuancen, sich durchdringende Schichten sind auf der ganzen Fläche zu sehen. Der Farbklang differenziert sich immer reicher, jenseits einer sprachlichen Bestimmbarkeit. Ein Atmen der Farben in einem freien, schwerelosen ›Raum‹ entsteht, zugleich im Betrachter eine feine innere Beweglichkeit im Abfragen der Farben, die sich in ihm immer mehr selbst erzeugen – ein Abfragen, das endlos scheint. Nun können auch vermittelnde Beziehungen zu den Metallflächen in den Blick kommen, z.T. in unmittelbarer Nachbarschaft, z.T. über Kreuz: helle Wärme im Goldglanz, im Gelb-Ocker, in den Messingspuren, dumpfe Wärme im Blei; dunkle Kühle in den Violetttönen, im bleiernen Blauschimmer; lichtetes, kühles Weißgold ...

Sieht der Betrachter sich in den polaren Metallflächen unmittelbar auf ihn wirkenden Kräften ausgesetzt – Blei: Saturn, Gold und Silber: Sonne und Mond –, so findet er sich in der Mitte in ein freies Spiel der Kräfte hineingestellt, in der das Wahrnehmen zugleich ein aktives Hervorbringen ist – die Metallpole aufgreifend und in ihrer schroffen Gegensätzlichkeit vermittelnd und einbindend.

»Between The Planets IX«, 2002; Blei, Weißgold, Messing, Pigmente, WORA-Dispersion* ; Papier auf Holzspannrahmen; 98 x 161 x 7 cm

* WORA bzw. WORAP steht für: W = Wax, O = Oil, R = Resin/Harz, A = Acryl, P = Polyurethan

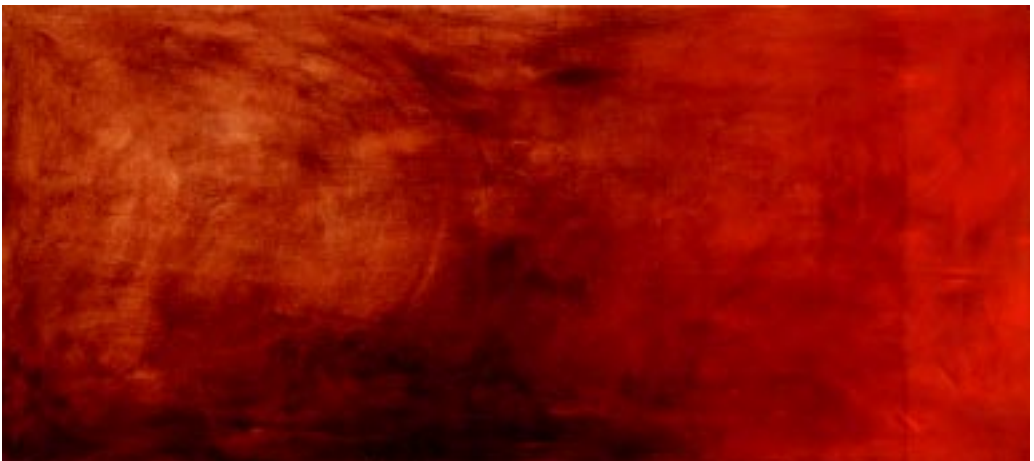
Arbeitsweise und Bildentstehung

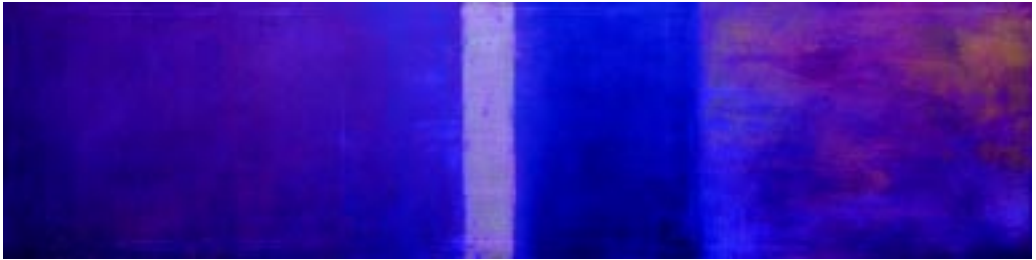
Das Format eines Bildes ist bereits eine vollgültige Wirklichkeit; die Wahl des Formates »findet wie ein Musikstück statt«. In zahlreichen, maßstabsgetreuen Skizzen wird untersucht, wie Höhe und Breite miteinander schwingen und auf den Betrachter wirken. Proportionen sind für den Künstler der musikalische Aspekt der Formate; die Proportion 3:4 beispielsweise findet ihre Parallele in der musikalischen Quart. Das Verhältnis der Seiten »entscheidet zuallererst, wie das Bild atmet und wie der Betrachter vor dem Bild atmet«. Aus einer ähnlich subtilen Wahrnehmung ihrer Wirkung entstehen die organoiden Formen.

Der Künstler arbeitet am liebsten mit großen Formaten, da solche auf den ganzen Körper des Betrachters wie auch des Künstlers selbst wirken. Für diesen bedeutet das die Möglichkeit, quasi zu tanzen, sich beim Malen hin und her zu bewegen, große Gesten machen zu können.

Ist der Grundklang des Formates gefunden, werden zunächst die Metalle aufgetragen. Es sind reine Metalle als Folien von der Rolle (Blei, Zinn), als hauchdünne, rechteckige, sog. Schlagmetalle, vergleichbar dem Blattgold (Kupfer, Messing, Aluminium; weiterhin 24-karätiges Blattgold, reines Blattsilber sowie Weißgold aus Gold und Silber) oder auch als Metallpulver (grießähnlich bei Eisen, als Stäube bei Messing, Kupfer, Aluminium). Der nun einsetzende Malprozess ist die Suche nach einem dynamischen Gleichgewicht zwischen dem zunächst »beziehungslos unvereinbar Erscheinendem«, den Farben und den Metallen. Die ersten Farbschichten sind hauch-

»Hurqualia«, 1999-2000;
Eisen, Messing, Mennige,
WORAP-Dispersion, Sperr-
holz; 76 x 170 x 4 cm





dünn lasiert, fast an der Wahrnehmungsschwelle. Hier geht es erst nur um die Grundenergien der Farbe. In den weiteren Lasuren gestaltet sich die Farbe zunehmend. Jede Farbe wird dabei stets über den ganzen Bildträger, auch über die Metalle gezogen – stellenweise sehr zart, an anderen Stellen dichter. Dabei bedächtig langsam bis nervös gestisch. Olaf Auer malt – als Rechtshänder – meist mit der linken Hand, da diese sich allen vorgedachten Ideen, Absichten und allem handwerklich Versierten versperrt.

In langen Studien hat der Künstler eine möglichst optimale chemisch-physikalische Zusammensetzung von Farben und Malmitteln entwickelt und ihre jeweilige Wirkung erforscht. Dafür hat er zahlreiche Malbücher der letzten Jahrhunderte studiert. Ganze Ordner sind gefüllt mit Farbrezepten. Das Ergebnis sind hochtransparente Farben, die sich beim Übereinanderlegen nicht verdunkeln, sind Malmittel, die nicht vergilben und sich nicht trüben. Die Farben sollen sich auf der Leinwand im Prinzip *»wie farbiges Licht«* verhalten. Sie sollen nicht – wie im traditionellen Umgang mit den Pigmentfarben – einen Farbraum nach hinten, also *»weg«* vom Betrachter öffnen, sondern einen Raum in die entgegengesetzte Richtung erleben lassen: eine farbdurchflutete Zone zwischen Bildebene und Betrachter.

Im Laufe des Malprozesses werden die Betrachtungspausen langwieriger, intensiver. Wie ist auf die Impulse der Farbe, auf das bisher Geschehene zu reagieren? Welche *»Ausrufe«* macht das Bild? Die letzten Eingriffe, oftmals nur minimale, werden erst nach langen Betrachtungen und auch Unterbrechungen vorgenommen. Das gewährleistet dem Künstler, dass er stets im Bereich des *»Vorgewussten«* bleibt, dass die sich aufdrängenden Vorstellungen und Bilder, wohin man das Bild lenken müsste, immer wieder unter die Absichtsschwelle zurücksinken können. Dafür braucht es viel Bewusstsein und Anstren-

»Aion III«, 1994/96/97; Silber, Kupfer, Pigmente in Wachse/Öle/Harze/Wasser-Dispersion; Papier auf Holzspannrahmen; 50 x 195 cm

2 Siehe dazu Wilhelm Pelikan, *Die sieben Metalle*, Dornach 1996.

SILBER ist wegen seines reinen weißlichen, kühlen Glänzens neben Gold das wesentliche Metall für Schmuckwaren, auch für Tafelsilber aller Art. Es besitzt vollkommene Spiegelkraft für sichtbares und infrarotes Licht, das es ungetrübt und fast unverändert zurückwirft; nichts vom eigenen Wesen mischt sich mit ein. Silber ist der beste Leiter von Wärme und Elektrizität. Es dient daher für die Herstellung von Spiegeln und Thermogefäßen, von Silberloten, für elektrische Batterien. Wegen seiner hohen Lichtempfindlichkeit wird es in großen Mengen für fotografische Filme und Papiere gebraucht. Silber verbirgt Farben in sich: Beim Aufdampfen hauchdünner, durchsichtiger Schichten bilden sich Farben von Rosarot über Rotviolett bis Blau. Erst wenn die Metallschicht undurchsichtig wird, beginnt sie zu spiegeln. Silber ist völlig ungiftig; wegen seiner sogar keimtötenden Wirkung findet es Anwendung bei der Trinkwasserbereitung. Musikinstrumente wie Flöten und Glocken werden gerne aus dem zwar weichen, aber innere Formkraft besitzenden Silber gefertigt; sie klingen besonders rein und klar. Silbermünzen, durch alle Zeiten gebräuchlich, geben beim Aufwerfen einen »guten« Klang.

gung. Hieran entscheidet sich aber für Olaf Auer, ob wirklich ein Bild entsteht oder ob es scheitert. Es ist ein langsamer, äußerst konzentrierter Suchprozess. Dieser ist beendet, »wenn das Bild in seinem sinnlichen Gehalt so wirklich ist wie seine nie vorgewusste ideelle Erscheinungsform«.

Gegenläufige Bewegung

»Part of Osiris 14b« gehört zu den organoiden Bildobjekten. Die Form verläuft leicht diagonal und führt in ein vielschichtiges Bewegungsspiel zwischen Oben und Unten. Durch die im rechten Winkel dazu nach vorne stehende, »hervorgeklappte« Fläche am linken Rand entstehen zudem eine Außen- und eine Innensituation, jeweils vom Betrachterstandpunkt abhängig. Bei stärkerem Lichteinfall glänzt das SILBER der Hauptfläche hell und unberührt unter der hauptsächlich rotvioletten, mit Blau- und Türkistönen changierenden Farbe hervor, die dadurch in ihre Einzelpartikel zurückzufallen scheint. Nimmt die Dunkelheit im Zimmer gegen Abend zu, tritt das Silber langsam zurück und lässt die Rotviolettöne wieder zu einer homogenen Farbfläche zusammenwachsen, die von innen feierlich zu leuchten beginnt. Die Außenseite schimmert in komplexen Farben.

Eine starke Bewegung entsteht. Die rotviolette Bildfläche rechts scheint sich aufzuschwingen und in der Bewegung nach oben frei schwebend innezuhalten. Durch die konkave Oberkante und dadurch, dass der rechte Eckpunkt noch etwas über dem Aufhängepunkt des Objekts liegt, entsteht eine leichte Öffnung nach oben wie bei einer Schale. Die linke Seite führt nach unten, eine dynamische Bewegung wie bei einem Schwerthieb. Aufwärts eine Bewegung in eine silberne Leichte, mahndend, sich aufrichtend – abwärts energisch, entschieden, ein Ziel in Angriff nehmend. Beides gegenläufig aneinander vorbei, gleichzeitig. Eine wach und aufmerksam machende Geste als Ganzes, voll Energie bei aller Zartheit, eher innere als äußere Energie weckend.

Das Objekt hängt im Zimmer eines Jugendlichen. Er erhielt es als Geschenk zur Konfirmation, damals 14jährig. Als die Eltern bei Olaf Auer eine Bildauswahl erbat, brachte dieser, den Jungen aus mehreren Begegnungen kennend, dieses Bildobjekt mit. Der Junge erlebte sofort: Das ist sein Bild. Ein Wegbegleiter seitdem.

Unsere ganze moderne Zivilisation ist ›durchmetallisiert‹, wie unsere Erde auch. Jedes Metall ist in spezifischer Art über das Erdganze verteilt; Paracelsus spricht von einem »Metallbaum im Kraftleib der Erde«. Die Lebensvorgänge von Pflanze, Tier und Mensch bedürfen der Metalle: Ohne Magnesium, auch Kupfer und Eisen könnte die Pflanze kein Blattgrün bilden, ohne Kupfer könnten die niederen Tiere nicht atmen, ohne Eisen nicht die höheren Tiere und der Mensch.²

In der menschlichen Kulturgeschichte wurden Metalle wie Kupfer, Bronze, Eisen wesentliche Helfer; Kulturepochen erhielten von ihnen ihren Namen. Heute durchziehen die Metalle unentbehrlich unser gesamtes Alltagsleben.

In alten Zeiten, z.B. im alten Ägypten, war man sich des kosmischen Bezugs der Metalle, des Zusammenhangs mit Planetenkräften noch bewusst. Kultgeräte und magisch wirkender Schmuck wurden aus Metallen gefertigt. Der Mensch der Gegenwart bedient sich ihrer mit Selbstverständlichkeit, ohne sie jedoch als helfende kosmische Kräfte zu würdigen. Entsprechend immens angestiegen ist die Metallgewinnung. Wir verwenden die Metalle heute fast nur noch, weil sie uns entweder nützlich sind – als Wertobjekte, Gebrauchsgegenstände, Werkzeuge, als Werkstoffe im Bereich der Elektrizität und des Ingenieurwesens usw. – oder unter rein dekorativen Gesichtspunkten.

Metalle besitzen meist einen starken Glanz. Besonders von polierten Oberflächen wird das Licht stark zurückgespiegelt.

Wirkungsfelder der Metalle

»Part Of Osiris 14b«, 1999-2001; Silber, Pigmente in WORA-Dispersion; Sperrholz; 95 x 17 x 10,5 cm



Dadurch wird das Metall in der Wahrnehmung gewöhnlich nicht ganz greifbar. Es entzieht sich, es ›entflieht‹ sofort. Metallische Gegenstände wirken so oft immateriell und kühl; sie erscheinen sogar schmaler als ihr reales Volumen, was man z.B. an Brancusis Plastiken gut beobachten kann.

Sich wandelnde Farblichträume

MESSING ist eine Legierung aus Kupfer und Zink.

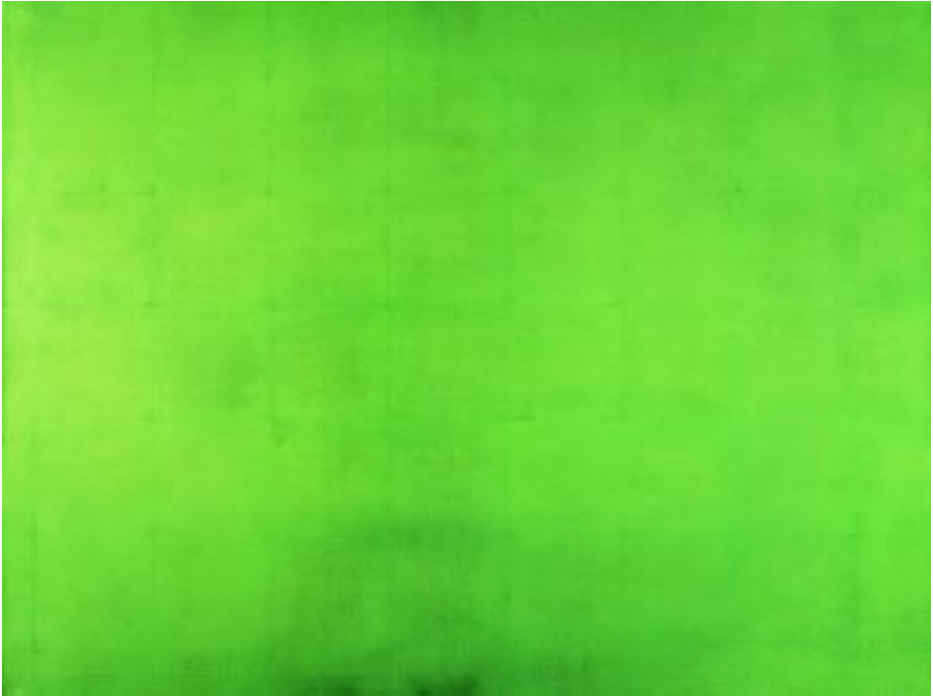
Kupfer, von hellroter, freundlich-warmer Grundfarbe, bringt die umfassendste Farbigkeit hervor, z.B. Grüntöne der Patina. Wegen seiner Formbarkeit und seiner sehr guten Leitfähigkeit dient es in großem Ausmaß für Wasser- und Elektrizitätsleitungen; es durchzieht wie ein Aderwerk Häuser und Erdboden. Es ist das älteste Gebrauchsmetall zur Herstellung von Geräten. Im Organismus ist es für Blutbildung und Atmungsprozesse notwendig.

Zink, ein bläulich-weißglänzendes Metall, dient als Spurenelement in vielen Organismen als Aktivator für Lebensvorgänge. Zinkmangel führt z.B. zu Zwergwuchs bei Obstbaumblättern.

Messing ist als Legierung härter und fester als Kupfer, dabei aber gut verarbeitbar und formbar, korrosionsbeständig und von hellgoldnem Glanz. Aus Messing wurden seit alters her Geräte, Taufbecken, Grabplatten, Kronleuchter, Wand- und Stehleuchter, Schüsseln, Becken hergestellt, heute v.a. Armaturen, Schiffsbauteile und Beschläge.

Bei »*Coptic light II*« erlebt der Betrachter Metall und Farbe unmittelbar als eine Einheit. Das MESSING und das Grün verbinden sich untrennbar, doch ohne dass eines von ihnen aufgehoben würde. Lichtes, frisches Grün überflutet am Tag die Fläche und strahlt wie sonnendurchschienene Buchenblätter im Mai, die Naturfarbe jedoch noch übersteigernd. Die hellviolette Nachbildfarbe umleuchtet das Geschehen zart, fast unmerklich. Weißlich glänzendes bis gleißendes Licht scheint in einzelnen Bildzonen auf. Dann wieder schimmert es golden über – eher mit – der Grünfläche. Abends zieht es sich zurück. Mal erscheint das Innere der Schlagmetallfelder dunkelblaugrün mit rötlichem Schimmer, mal weißlich licht – und ist doch immer dieselbe Fläche!³

»*Coptic light II*« ist kein Bild, das unter verschiedenen Lichtverhältnissen oder von verschiedenen Standpunkten besser oder schlechter zu sehen ist. Es ist ein Bild, das sich selbst je nach Lichtverhältnissen verändert. Es wandelt sich im Tageslauf wie eine Persönlichkeit, die in Situationen unterschiedliche Seiten ihres Wesens offenbart. Zugleich macht es wie in einem Gespräch mit dem Auge die natürlichen Lichtsituationen in dem uns umgebenden Raum – je nach Tages-, Jahreszeit, Witterung – bewusst und erlebbar. Das Bild ist nicht mehr ›objektiv‹ bestimmbar, es spielt sich nur noch zwischen Bildträger und Betrachter ab, in einem sich wandelnden Farblichtraum. Reines Metallfarblicht, das es in der Natur so nicht gibt. Das Licht ist aus seiner Ungreifbarkeit hereingeführt in die Fläche; auf dem Messing breitet es sich strömend aus. Aber auch das Metall wird wie ›erlöst‹, indem seine spiegelnde Kraft ganz in die Fläche des Malerischen hereingeholt ist; es ›erscheint‹ sinnlich, wird in seiner Qualität nun anschaulich. Und die Farbe wird durch das Metall zum Farblicht gesteigert, wirkt als Lichtfarbe, flutet dem Betrachter entgegen. Grün entfaltet sein Wesen: ruhige Weite, freilassend, lebensvoll im Sinne von erfrischend, Leben anregend, gesundend in der Wirkung. Dabei zugleich verankert in der Materialität des Metallischen, das bei sehr aufmerksamer Beobachtung bis in das Leibliche, auf be-



stimmte Organe zu wirken vermag. Das Bild erhält etwas Ikonenhaftes. Es eröffnet einen Blick in eine andere, spirituelle Welt, die zugleich im ›Hier und Jetzt‹ zwischen Bildfläche und Auge erscheint und wirkt.

Wie Olaf Auer selber erzählte, spielte er als Kind ausgiebig mit Aluminium- und Stanniolfolien. Sein Vater, damals in den Aluminiumwerken Singen arbeitend, brachte verschiedenfarbige Metallfolien mit nach Hause. Der Junge schnippelte sofort begeistert los, bastelte daraus unter anderem Königskronen und ganze, buntschimmernde Ritterrüstungen. Was das Kind damals im Spiel der Phantasie entdeckte und erprobte, taucht erst fünf Jahrzehnte später in den frühen 90er Jahren im ›ernsten Spiel‹ der Kunst als einer der entscheidenden Aspekte seiner malerischen Arbeit wieder auf. Er beschäftigt sich seither eingehend sowohl mit dem Farbwesen als auch mit den Metallsubstanzen. In einem Interview äußert er Folgendes über seine Kunst:

»Ich denke, dass in all diesen Substanzen das Bedürfnis schlummert ..., durch den Weg über das Kunstwerk den

»Coptic Light II«, 2003/04; Messing, Harzölfarbe; Papier auf Holzspannrahmen; 94 x 120 x 4 cm

Die Wirklichkeit der Metalle im Bild

3 Vgl. die verschiedenen Abbildungen auf der Titelseite, wenn diese auch nur einen schwachen Eindruck der verschiedenen Lichtwirkungen ein und des gleichen Bildes wiedergeben.



»Sleeping Angel«, 1998-99; Messing, Aluminium, Pigmente in WORA-Dispersion, Papier auf Holzleisten, 153 x 47 cm

Anschluss an den göttlichen Urgrund wiederzuerlangen. Überall auf der Welt stehen tonnenweise isolierte Substanzen herum, die durch den Eingriff des Menschen aus ihren natürlichen Zusammenhängen herausgerissen worden sind. Unvorstellbare Massen an zersägten Bäumen, Papierrollen, Metallen, Farbtuben, Ölen, Harzen, Kunststoffen, um einmal im Bereich der von mir verwendeten Materialien zu bleiben. Einiges wird die Chance haben, durch völligen Zerfall sich wieder in seine natürlichen Zusammenhänge zurückzubinden. Das meiste wird als irgendein pseudopraktisches Utensil enden. Alles ist nur aufgehäuft, um menschlichen Egoismen zu dienen. Aber Bäume beispielsweise wachsen nicht nur, damit wir Bauholz haben ... Bäume stehen auf vielfältigste Art mit anderen Wesen in Beziehung, bis hin zu den Sternen. Sie verbinden die Erde mit dem Kosmos.« Der Künstler kann diesen Substanzen zu ihrer höheren Erscheinungsform verhelfen. »So gesehen ist die Verwendung von Substanzen im künstlerischen Arbeitsprozess auch eine Art kultischer Handlung. Ich bringe sie in übernatürliche neue Zusammenhänge. Ihre in der bloßen Natur nie in Erscheinung gekommene neue Gestalt bereichert im menschlichen Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozess die Welt.« Der Künstler gibt sozusagen mit diesen neuen Gestaltungen »schlafenden Begriffen Sinn«. Dies gilt im besonderen Maße auch für die Metalle: »Der malerische Prozess soll die in den Metallen schlummernden, in der Natur nicht zur Entfaltung kommenden Überschusskräfte aus ihrem Schlaf erwecken und in eine neue Daseinsweise überführen.«

Das Bild ist für Olaf Auer somit nie Abbild von Seelenzuständen oder geistigen Prozessen. »Es soll als Bild konkreter Gegenstand sein, in dem Aspekte einer Welt aufscheinen, die ›nur‹ Bild ist.« Indem es nur sich selbst ausspricht, ist es zugleich: »Eine sinnliche Erscheinungsebene für Transzendentes.«

Der Künstler

OLAF AUER, geb. 1943 in Singen am Hohentwiel. 1967-74 Studium der Grafik, Malerei und Kunsttheorie in Hamburg und an der Städelschule Frankfurt a.M. 1972-85 Lehraufträge für Kunst; pädagogische Erfahrungen als Jugendhausleiter, kreative Arbeit mit gefährdeten Jugendlichen; Bauhandwerker, entwirft und baut Mö-

bel, Unikate, z.B. Betten aus hundertjährigem Holz; freier Journalist bei einer Kunstzeitschrift und beim Freien Rundfunk. Seit 1972 Freie Malerei; Raum/Zeit-Projekte. 1986-97 Bodenuntersuchungen für ein Ingenieurbüro; Projekt »KunstStoffWechsel«. – Initiale Impulse durch seinen Lehrer *Rainer Jochims*: ausgiebige Bildbetrachtungen, der wissenschaftliche Blick auf das Künstlerische, Jochims Begriff der »Identität« des Bildes. *Joseph Beuys* eröffnet ihm den Blick für das Leben der Substanzen, für ihre geistigen Dimensionen – laut Olaf Auer ein »alchemistischer Blick«. Beides führt in für ihn folgerichtiger Konsequenz zur Anthroposophie und zum intensiven Studium der Ästhetik und Farbenlehre *Rudolf Steiners*. – Seit 1973 Interesse an der reinen Farbe, an der Gestaltkraft der Farbe, an Aspekten des Lebendigen im Sehprozess; Beschäftigung mit Farbgesetzmäßigkeiten und Wahrnehmungsphänomenen; systematische Untersuchung – betrachtend, forschend, wissenschaftlich-begrifflich – der Farbe und ihrer Qualitäten; erkenntnistheoretische Auseinandersetzung mit dem Sehprozess. – 70er und 80er Jahre Objekte und Installationen aus verschiedenen durchsichtigen und reflektierenden Materialien, z.B. Polyester; Thema hier schon Farbe und Licht. Seit den späten 80er Jahren malerisches Bemühen um einen extrem transparenten Farbraum bei möglichst einfachen Bildschemata. Seit den 90er Jahren bilden Metalle einen wesentlichen Aspekt seiner Malerei.

Lebt und arbeitet in Dresden. Ausstellungen von Werksätzen mit Metallen: Art Academy Dresden; Hegau Bodensee Galerie, Singen; kunstraum-dresden; SE 1 Gallery, London; Standort-Ausstellungshalle, Frankfurt a. M.; Rudolf-Steiner-Haus, Heidelberg u.a. Adresse: Werner-Hartmann-Str. 6; 01099 Dresden; E-Mail: mail@olaf-auer.de; www.olaf-auer.de. Siehe auch www.art-academy-gmbh.com.

Autorennotiz:

CHRISTIANE DESSAUER-REINERS, geb. 1960 in Saarbrücken. Studium der Kunstgeschichte und Klass. Archäologie in Heidelberg. Promotion über »Das Rhythmische bei Paul Klee«. Seit 1993 Lehrerin für Kunstbetrachtung und Deutsch an der Freien Waldorfschule Uhlandshöhe, Stuttgart. 1986 Mitbegründung und seither Mitarbeit in dem überregionalen Arbeitskreis zu Kunsterkenntnis und ästhetischem Urteil. – Adresse: Götzbergstr. 3, 70329 Stuttgart.

»Coptic Light a«, 1998-2004; *diverse Metalle, Pigmente, WORA-Dispersion, Harzölfarbe auf Sperrholz*; 45 x 146 x 4 cm



die Drei 5/2005