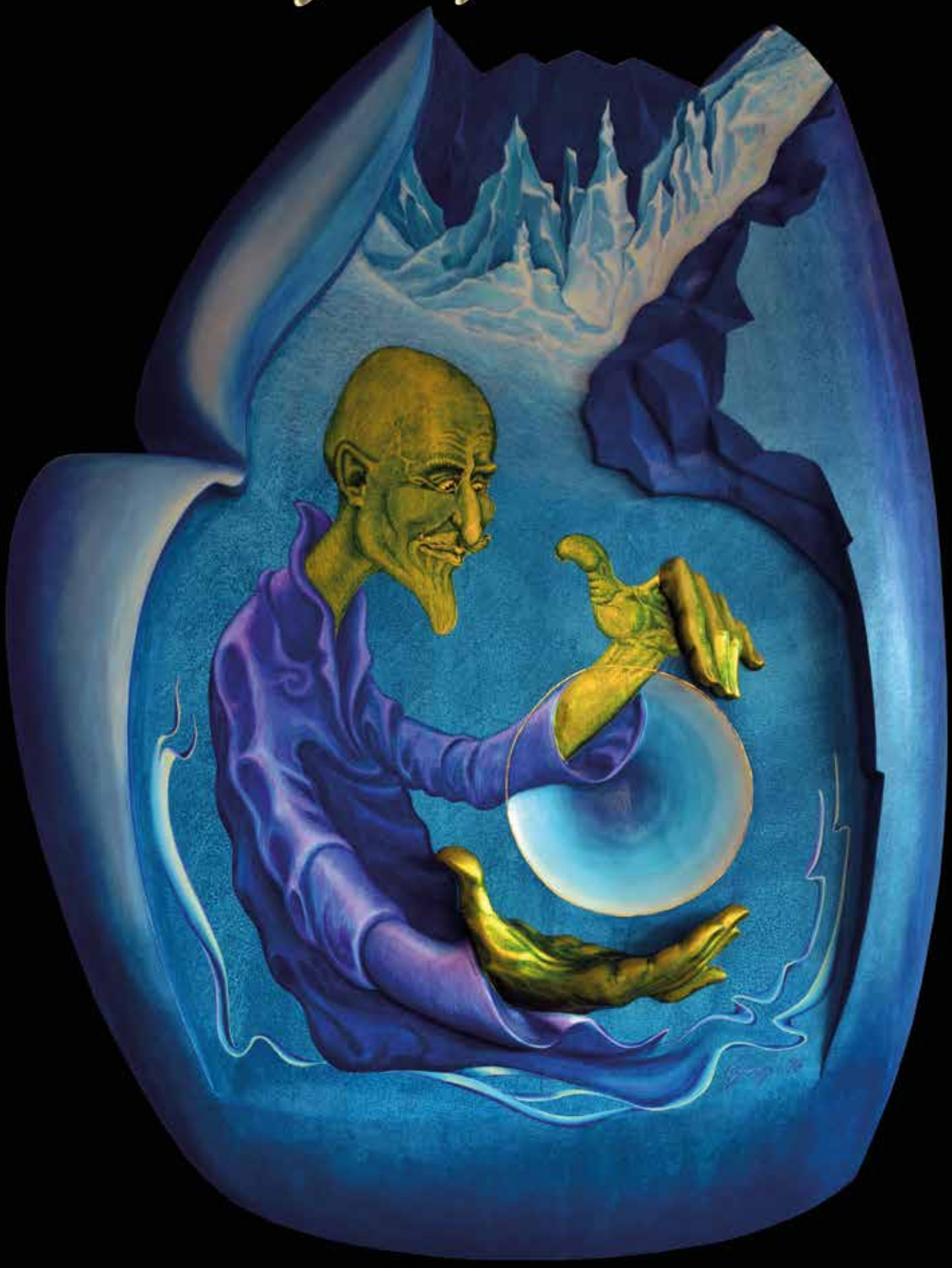
# Fred Griga

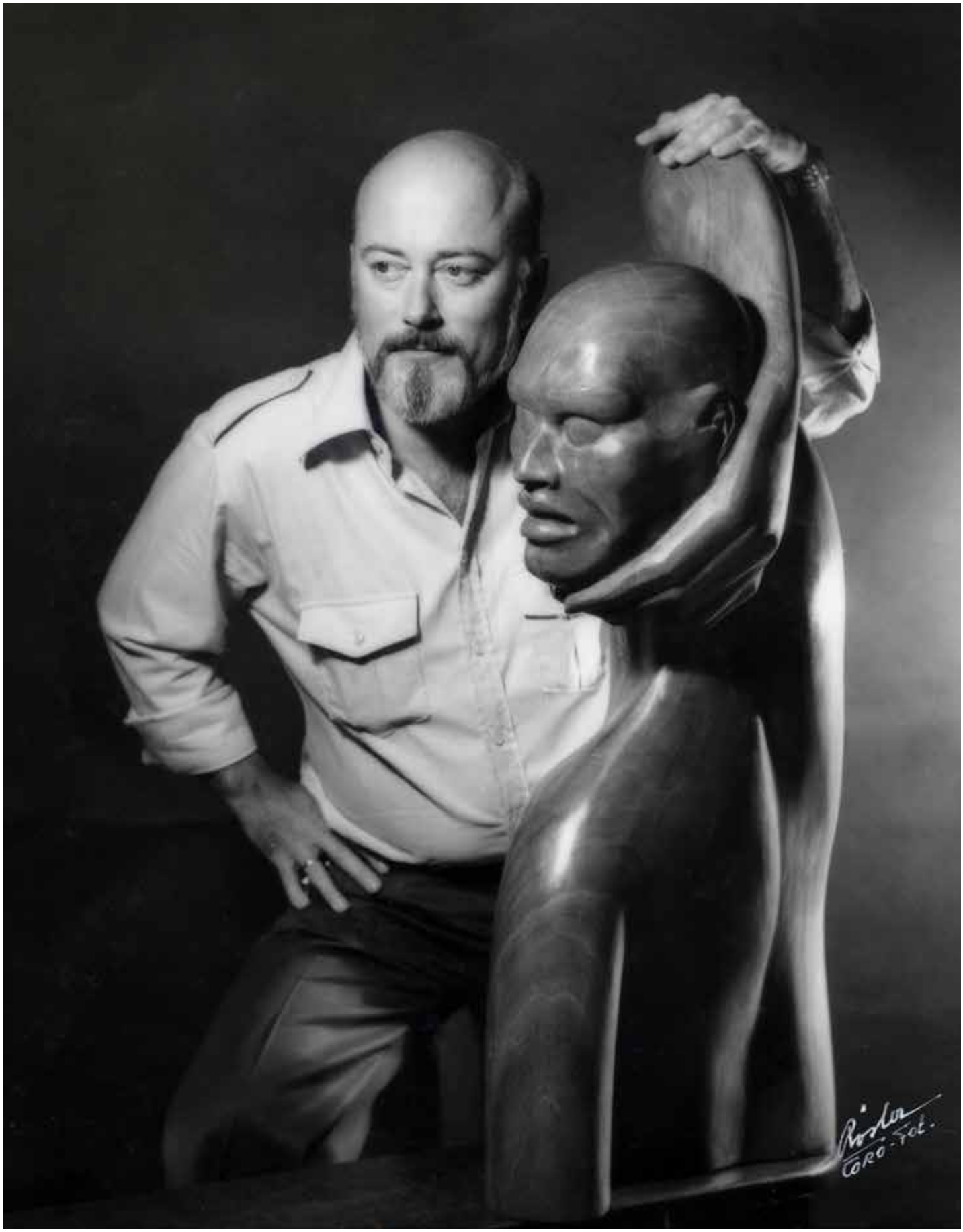


## Ein Kampf für die Kunst

# Fred Griga

„Ein Kampf für die Kunst“





# *Fred Griga*



# Malerei und Plastik

Katalog herausgegeben von
Gisela Gross

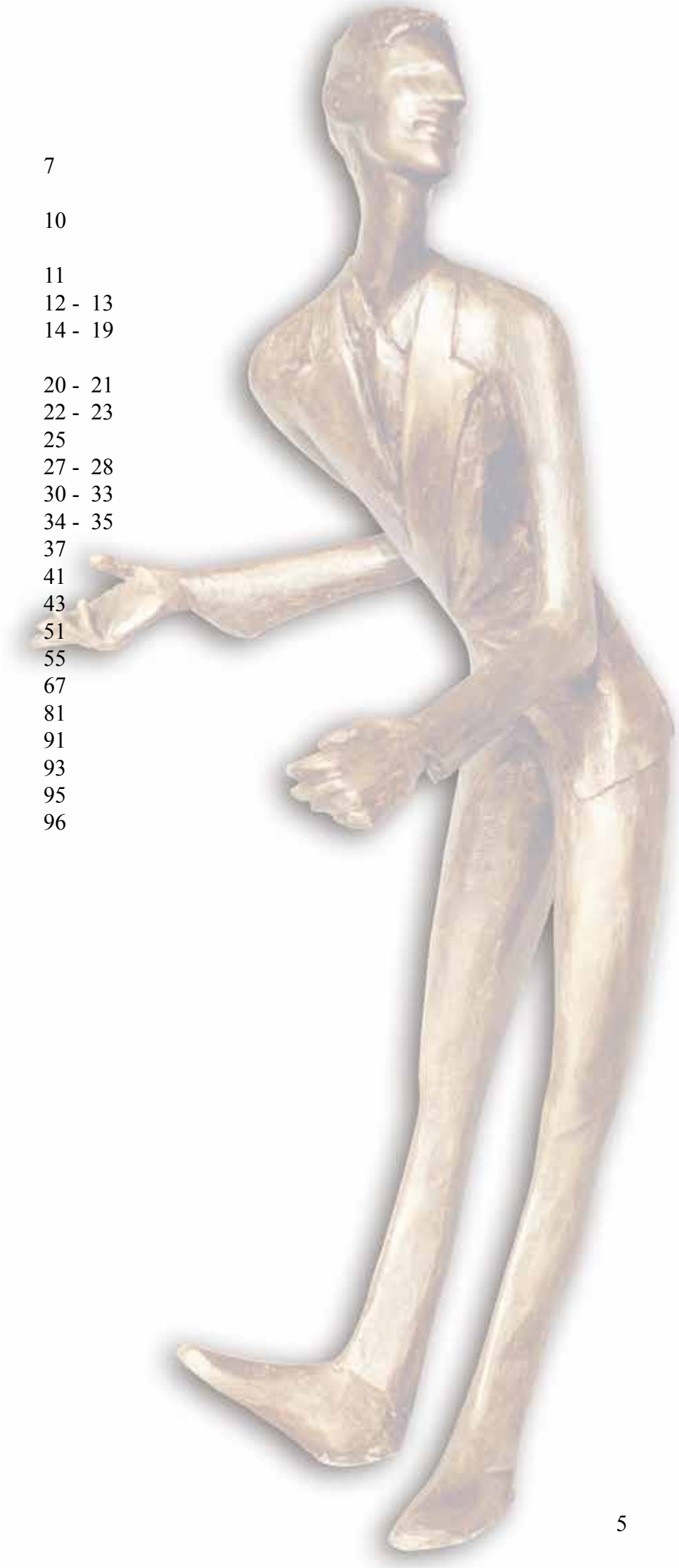
Bad Salzschlirf 2014



Zeichnung 1968

# Inhalt:


| | |
|---|---|
| Vorwort | 7 |
| Meine Gedanken zu Leben u. Werk meines Mannes | 10 |
| Meines Mannes Gedanken zu seiner Auffassung von Kunst | 11 |
| Das künstlerische Tun als Wahlakt | 12 - 13 |
| Vortrag „Renaissance/Höhlengleichnis“ | 14 - 19 |
| Brief : Von der gegenständlichen Welt in das innere Zentrum | 20 - 21 |
| Vortrag: Zum obigen Thema, 1993 | 22 - 23 |
| Kunstauffassung der Gegenwart | 25 |
| Joseph Beuys | 27 - 28 |
| documenta „Rückblick“ | 30 - 33 |
| documenta 12 | 34 - 35 |
| Mein Verhältnis zur abstr. Kunst | 37 |
| Vortrag: „Die Pop-art und ich“ | 41 |
| Vortrag: “Realismus“ | 43 |
| Gedanken zur Mystik | 51 |
| Bildplastiken ab | 55 |
| Skulpturen ab | 67 |
| Bilder zur „Deutsche Einheit“ | 81 |
| Gedankensplitter aus Literatur | 91 |
| Tabellarischer Lebenslauf | 93 |
| Grafik „Läufer“ mit Text | 95 |
| Impressum | 96 |



Zeichnung 1968

# Vorwort

Meinem Mann, dem Maler und Bildhauer Fred Griga, möchte ich in tiefer Dankbarkeit für sein Lebenswerk, an dem ich teilhaben durfte, diesen Katalog widmen.
Der Katalog ist nicht vollständig, er zeigt aber Aspekte von Grigas Schaffen und seiner Vielseitigkeit: Zeichnungen, Bilder, Bildtafeln, Plastiken, Grafiken und Vorträge.
Er beherrschte nicht nur die unterschiedlichsten Maltechniken, sondern auch die Verarbeitung der Materialien wie Stein, Holz, Metall, Gips, Kunstharz sowie die Gieß- und Drucktechniken.
Aber seine Liebe galt dem Stein und dem Holz, mit denen er so tief in Beziehung treten konnte, dass er meinte, „das Material macht, was ich denke".
In den 90er Jahren bis 1997 kombinierte er Plastik und Malerei in seinen Bildtafeln, auf denen er besonders gut das Irdische und das Geistige hervorheben konnte. Die Geistebene möchte ich in die zwei Aspekte unterteilen: rational und spirituell.
So ordne ich die psychologischen Bilder der rationalen Seite zu. Diese nehmen wir durch unsere Sinne wahr, es ist die Ebene des Beweisbaren.

Der spirituellen Seite ordne ich die mystischen Bilder zu. Diese erreicht man, wenn man die rationale Seite loslässt, um eine Sinnerfahrung in der Zeitlosigkeit zu machen. Beide Seiten sind gleichwertig und gehören zusammen.

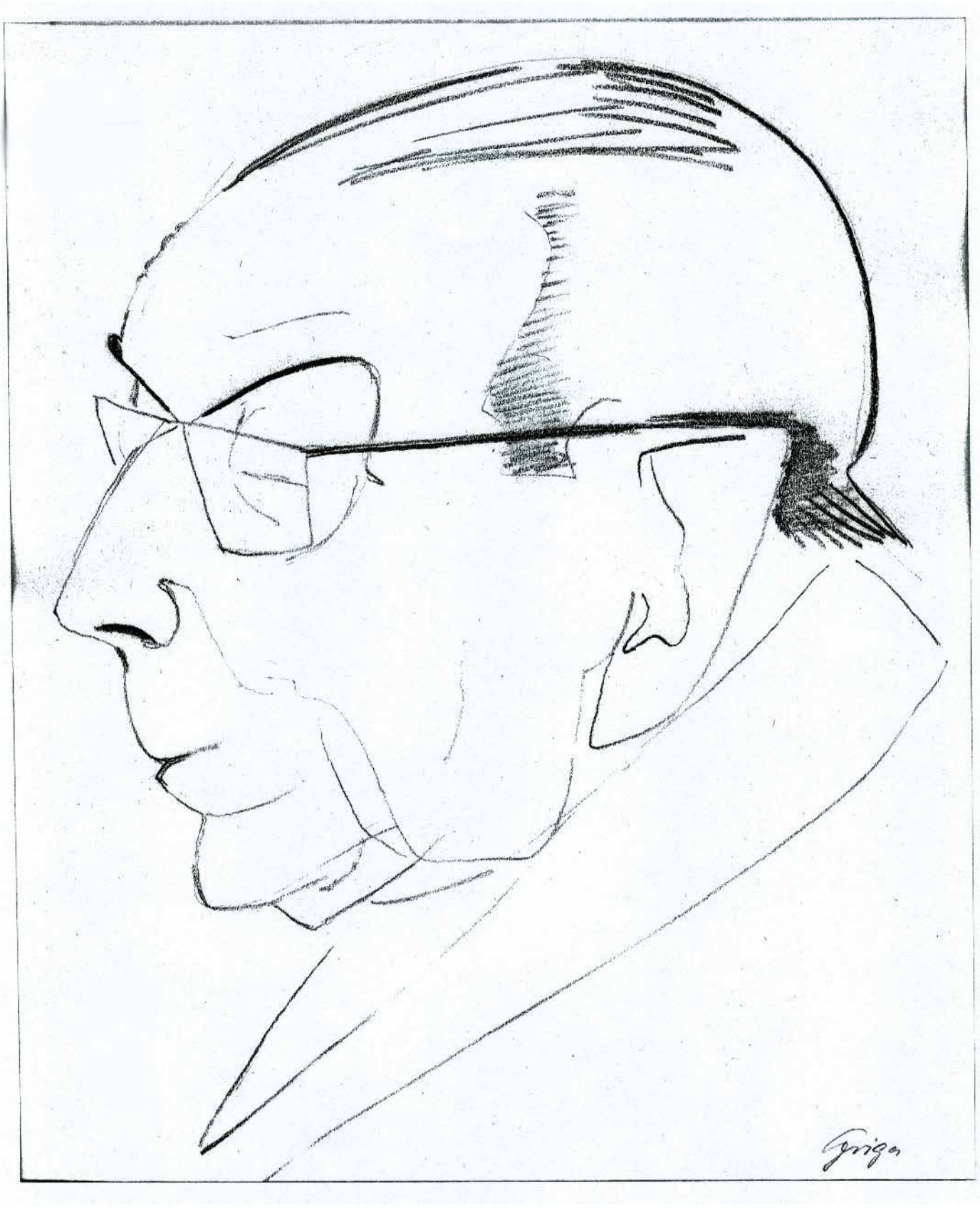
Dies war Grigas Erfahrung, und er fand die Bestätigung durch die heutige Wissenschaft und Philosophie. Damit löste er sich von der uns beherrschenden rational einseitig ausgerichteten Welt, an der ‚wie er glaubte, die Kunst bis heute festhält.
Das ist sein Beitrag, den er uns und der Kunstwelt hinterlassen hat, indem er sichtbar macht, dass der Mensch aus Materie und Geist besteht.

1999 erlitt Fred Griga einen schweren Herzinfarkt. Erst nach 2000 konnte er sich wieder der Malerei zuwenden. Durch die Auseinandersetzung mit der Pop-Art fühlte er sich angeregt, die Politiker der Wiedervereinigung in diesem Stil zu malen. Leider konnte das Bild „Übergabe des Staatsvertrages" mit Herrn Minister Dr. Schäuble und Herrn Prof. Dr. Krause von meinem Mann nicht mehr beendet werden. Es existierte aber die Vorzeichnung mit dem bereits gemalten Hintergrund und den Händen, was mir die Gelegenheit gab, Wichtiges durch Fotos hinzuzufügen, um den Bildinhalt erkenntlich zu machen, so dass es der Sammlung „Bilder zur deutschen Einheit" zugeordnet werden konnte.
Bis an sein Lebensende 2012 war Fred Griga mit der Malerei verbunden, auch wenn es aus gesundheitlichen Gründen immer nur für kurze Zeit sein konnte.
Gisela Gross





Wir sehen zwei Bleistiftzeichnungen in Originalgröße von demselben Mann.
Rechts ist die Zeichnung des ersten Eindrucks, ohne Kontakt zur Person.
Diese spätere Zeichnung geht über den ersten Eindruck hinaus. Griga betont hier das große Ohr und lässt ihn blind erscheinen.



# Meine Gedanken zu Leben und Werk meines Mannes

Fred Gross, der 1938 in Riga zur Welt kam, machte aus Riga mit dem vorgesetzten „G“ seinen Künstlernamen Griga. Sein Lebensweg war kein leichter, von Riga nach Polen evakuiert und 1945 dann die Flucht in den Westen, die er als Siebenjähriger bewusst miterlebte. Sein treuer Freund, ein Wolfshund, der ihn von frühester Kindheit an bewachte und behütete und mit wollte, wurde kurzerhand erschossen, und ihm blieben nur ein paar Buntstifte. Hier mag sich schon seine innere Zuwendung zur Seele vollzogen haben, die eine große Verbundenheit mit Himmel und Erde entstehen ließ.
Seine Eltern schafften nach zweimaliger Flucht keinen dritten Anfang, und so wuchs Fred mit einem Bruder und einer Schwester in ärmlichen und zerrütteten Verhältnissen auf, hatte jedoch ab der 1. Klasse eine private Lehrerin, die ihn in Englisch und Französisch unterrichtete. Er war ein Musterschüler und nachdem die Ehe der Eltern auseinander ging, sorgte ein Lehrer dafür, dass er in ein Internat kam - Timmendorfer Strand -, wo er 1958 das Abitur machte. Er litt unter diesen Verhältnissen, denn er war der arme Schüler, der mit den gut gestellten Klassenkameraden nicht Schritt halten konnte. Sein Taschengeld verdiente er sich mit Schnitzereien oder Zeichnungen. Er war der belächelte Außenseiter. Durch diese Verhältnisse hatte er schon früh gelernt, immer sein Bestes geben zu müssen, um Anerkennung zu bekommen, was sich durch sein ganzes Leben zieht und sich in all seinen Arbeiten zeigt.

Sein Leben ist geprägt von Unruhe, er wird ein Getriebener, der sich ständig beweisen muss. Er bemühte sich, Situationen wahrzunehmen, Funktionen zu durchschauen und Erfahrungen zu sammeln, die er dann in seinen Bildern verarbeitet hat. Im Gegensatz zu seinem ruhelosen, aktiven Leben strahlen seine Bilder Ruhe aus, wohl deshalb, weil ein Thema erst nach seiner psychischen Verarbeitung als Erkenntnis ins Bild gesetzt wurde.
Für ihn war Kunst „die persönliche Durchdringung des Lebens und die Befreiung der produktiven Kräfte“. Fred Griga lebte im „Jetzt“ und so ist es nicht verwunderlich, dass er sich mit dem Zeitgeschehen, besonders den Naturwissenschaften und der Philosophie auseinandersetzte, und dazu gehörten auch die Weisheiten der Fabeln und Mythen.
Wandern und Reisen, mit der Natur eins zu sein, war die andere Seite, aus der er Kraft schöpfte. Er malte keine Landschaften, abgesehen von einigen Auftragsarbeiten, die zart und liebevoll wirkten. In seinem Notizblock befand sich ein Zitat von Pascal:
„Wie eitel ist doch die Malerei, welche zur Bewunderung reizt, indem sie Abbilder von dem schafft, was man nicht einmal im Original bewundert.“
Doch Fred Griga bewunderte das Original und meinte, man könne es nicht besser machen, und so war dies Thema für ihn in der Malerei tabu. Die Suchenden - mit Problemen und Ängsten behaftet, aber auch mit erworbenen Erkenntnissen - sind wir Menschen, und so stellen seine Arbeiten den Menschen in den Mittelpunkt mit seinen Zwängen, Gefühlen und Gedanken. All das sehen wir in seinen Arbeiten, ob im Bild oder in der Plastik. Jedes Bild, jede Plastik ist höchste geistige Arbeit, und er fand sich durch Goethe bestätigt, der sagte: „Mein Anschauen ist ein Denken und mein Denken ist ein Anschauen“. Im Sinne Grigas ist die Betrachtungsweise seiner psychologischen Bilder ein Eintreten in das Bewusstsein mit der Frage: Wer bin ich? Anhand gezeigter Situationen ist vielleicht eine Selbstreflektion möglich.
Die mystischen Bilder oder Bildtafeln hingegen zeigen Symbole wie: Welle, Kreis, Strom des Lebens, Geborgenheit im Selbst. Es sind Bilder, die durch Betrachtung und Einkehr unser Bewusstsein öffnen mögen, um durch den Betrachtungsgegenstand hindurchzuschauen zu der dahinterliegenden Wirkkraft.

Gisela Gross



# Meines Mannes Gedanken zu seiner Auffassung von Kunst

„Als ich zwanzigjährig 1958 mein Abitur machte, hatte ich zwar schon den Wunsch, Kunst zu studieren und ein großer Künstler zu werden, aber eine realistische Vorausschau auf eine materiell abgesicherte Existenz hielt mich zunächst sechs Jahre davon ab. So schwebte mir eine kunstwissenschaftliche Laufbahn vor, und ich begann das kunsthistorische Studium an der Universität Hamburg. Durch ständiges Portraitieren meiner Umwelt blieb ich in Übung. Immer hatte ich in meiner Freizeit mein Zeichenzeug dabei und versuchte karikierend die Züge meines Gegenübers festzuhalten. 1964 mit der Aufnahme des Studiums der Kunsterziehung in Mainz begann meine künstlerische Ausbildung. Damals wurde der Tachismus, eine expressive abstrakte, also ungegenständliche Kunstrichtung, die alles beherrschende Lehrmeinung auf fast allen Akademien der westlichen Welt. Meine Lehrmeister waren der festen Überzeugung, die realistische Kunst sei nicht mehr zeitgemäß und gehöre in das vorige Jahrhundert, fußend auf den vorbereitenden Meistern des Bauhauses z. B. Kandinsky und Klee.
Ich habe damals auch abstrakt gemalt. 1965 zeigten sich zaghaft die Realisten der Wiener Schule des phantastischen Realismus und ab 66 kamen die ersten Vorboten der Popart aus USA auf den europäischen Markt. Spätestens von den 70er Jahren ab haben wir unter der Avantgarde sowohl ungegenständliche, wie gegenständliche Strömungen.
Einer meiner Professoren in Mainz hat einmal gesagt: „Kunst, das ist die Antwort des Menschen auf sein Schicksal“.
Dieses Zitat möchte ich nicht so vordergründig verstanden wissen, wie z. B. das häufige Erscheinen kahlköpfiger Männer auf meinen Bildern, als vielmehr das Aufbäumen eines realistisch, darstellenden Talentes gegen die abstrakte Übermacht auf der Akademie.

Ich sah vor dem Kunststudium das höchste Ziel in einer Charakterisierung des Portraitierten, was erreicht war, wenn ich etwas in die Physiognomie hineingebracht hatte, was der Portraitierte meist sogar zu verbergen suchte, ihn betroffen machte, ihn ertappte. Aus dem Studium gezogen habe ich den strukturellen Aufbau eines abstrakten Bildes. Abstrakte formale und farbliche Wirkungen und bildnerisches Denken in bewusster Gestaltung. Meine künstlerische Absicht war es dann, für mich eine neue Thematik für meine realistische Veranlagung zu suchen, wobei ich auf das Repertoire meiner vielen Studien zurückgreifen konnte. Psychologischen, anthropologischen Realismus, ein die Zeiten überdauernder Realismus, der zur Selbsterkenntnis führen kann. Nicht politisch, nicht idealisiert, sondern erfahrbar durch Versenkung und innige Zwiesprache.
Deshalb wählte ich die äußerste technische Präzision in der Malerei, um den Betrachter vor meinem Bilde verweilen zu lassen, um ihn auch einer gedanklichen Inanspruchnahme zu unterziehen.
Meine Bilder haben also einen literarischen Inhalt – was zunächst der Moderne widerspricht, wo das Bild nur bildeigenen Kategorien entsprechen soll, also Farb- und Formprinzipien. Literarische Inhalte gehören danach in die Dichtung. Als Künstler bin ich aber der Überzeugung, dass Realismus die geeignete Form der geistigen Mitteilung ist und sich in seinen Formen ebenso der Bildharmonie unterordnen sollte, wie es abstrakte Zeichen auch können. Zu den Themen komme ich, will sagen, dass ich die meisten im Bild oder Plastik gezeigten Situationen selbst durchlebt habe.
Während ich mich als Kunsterzieher mit der Rezeption bzw. der Aufnahme von Kunst beschäftige und kunsthistorisch die soziokulturellen Bezüge zur Kunst allgemein und tolerant zu behandeln bestrebt bin – hat der Künstler Griga eine festgelegt, eigenständige Auffassung von Kunst mit dem ihm eigenen Absolutheitsanspruch. Ich habe mir im Laufe der Jahre zwei Identitäten zugelegt, welche ich in ihren Funktionen genau trenne.
Meine Kunstrichtung nenne ich „Meditative Figuration“. Sie ist für mich ein anthropologisch, psychoanalytischer Realismus – wobei ich davon ausgehe, dass man in den Gesichtszügen der Physiognomie lesen kann und aus der Gestik der Hände Aufschlüsse über den Menschen erlangen kann. Deshalb sind meine Ausdrucksmittel Köpfe und Hände. Die Malerei ist stumm wie die Pantomime und die Eurythmie, deshalb werden viele Bewegungen oder Ausdrucksmittel aus diesen Bereichen übernommen. Meine Bilder weisen meist auf ein latent in uns verborgenes Phänomen hin, was dann über meditative Betrachtung zur Selbsterkenntnis führen kann.“

Griga

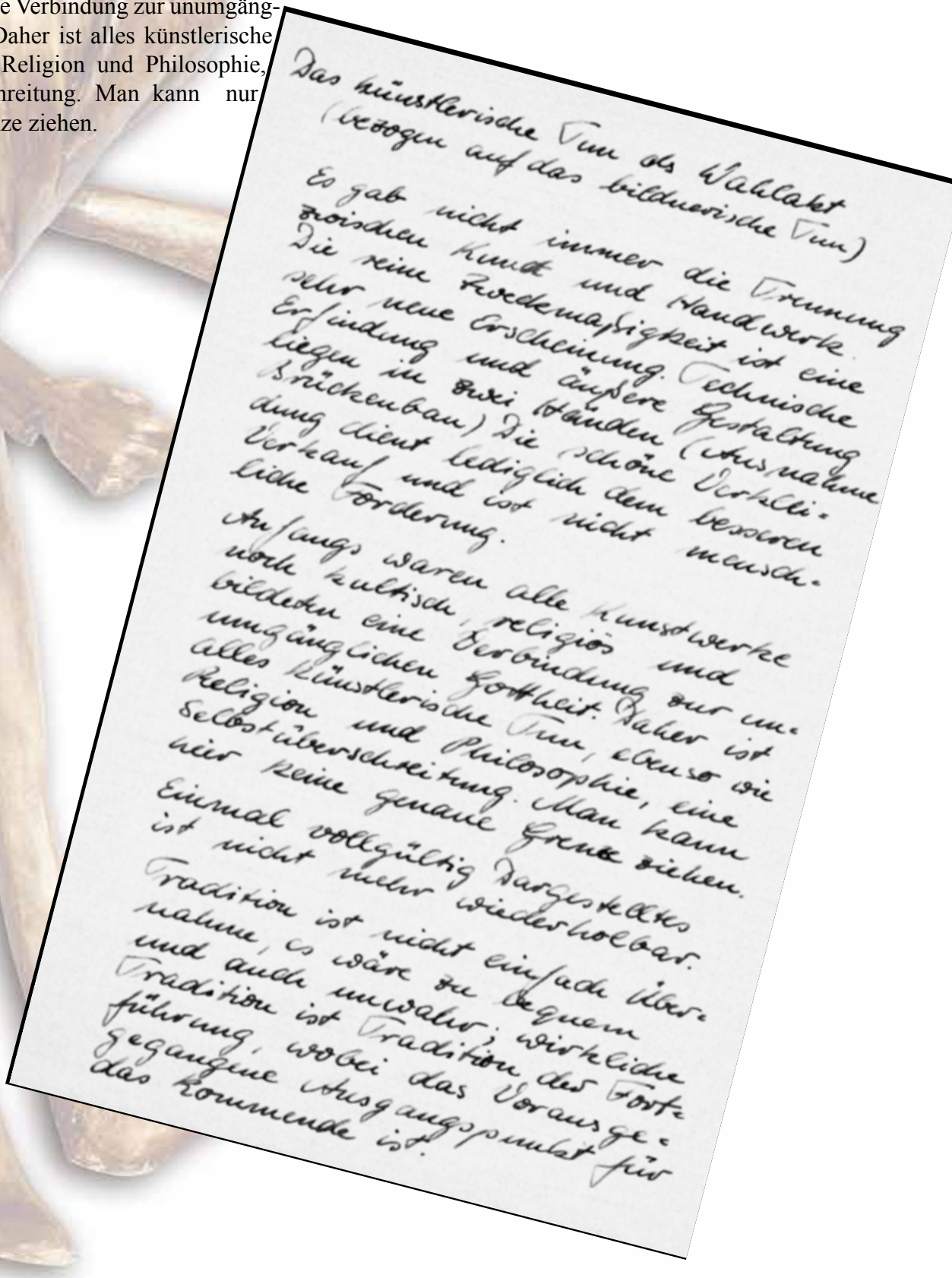
# Das künstlerische Tun als Wahlakt (bezogen auf das bildnerische Tun) 1969

Es gab nicht immer die Trennung zwischen Kunst und Handwerk. Die reine Zweckmäßigkeit ist eine sehr neue Erscheinung. Technische Erfindung und äußere Gestaltung liegen in zwei Händen (Ausnahme: Brückenbau) Die schöne Verkleidung dient lediglich dem besseren Verkauf und ist nicht menschliche Forderung.

Anfangs waren alle Kunstwerke noch kultisch, religiös und bildeten eine Verbindung zur unumgänglichen Gottheit. Daher ist alles künstlerische Tun, ebenso wie Religion und Philosophie, eine Selbstüberschreitung. Man kann nur keine genaue Grenze ziehen.

Einmal vollgültig Dargestelltes ist nicht mehr wiederholbar.

Tradition ist nicht einfach Übernahme, es wäre zu bequem und auch unwahr; wirkliche Tradition ist Tradition der Fortführung, wobei das Vorausgegangene Ausgangspunkt für das Kommende ist.



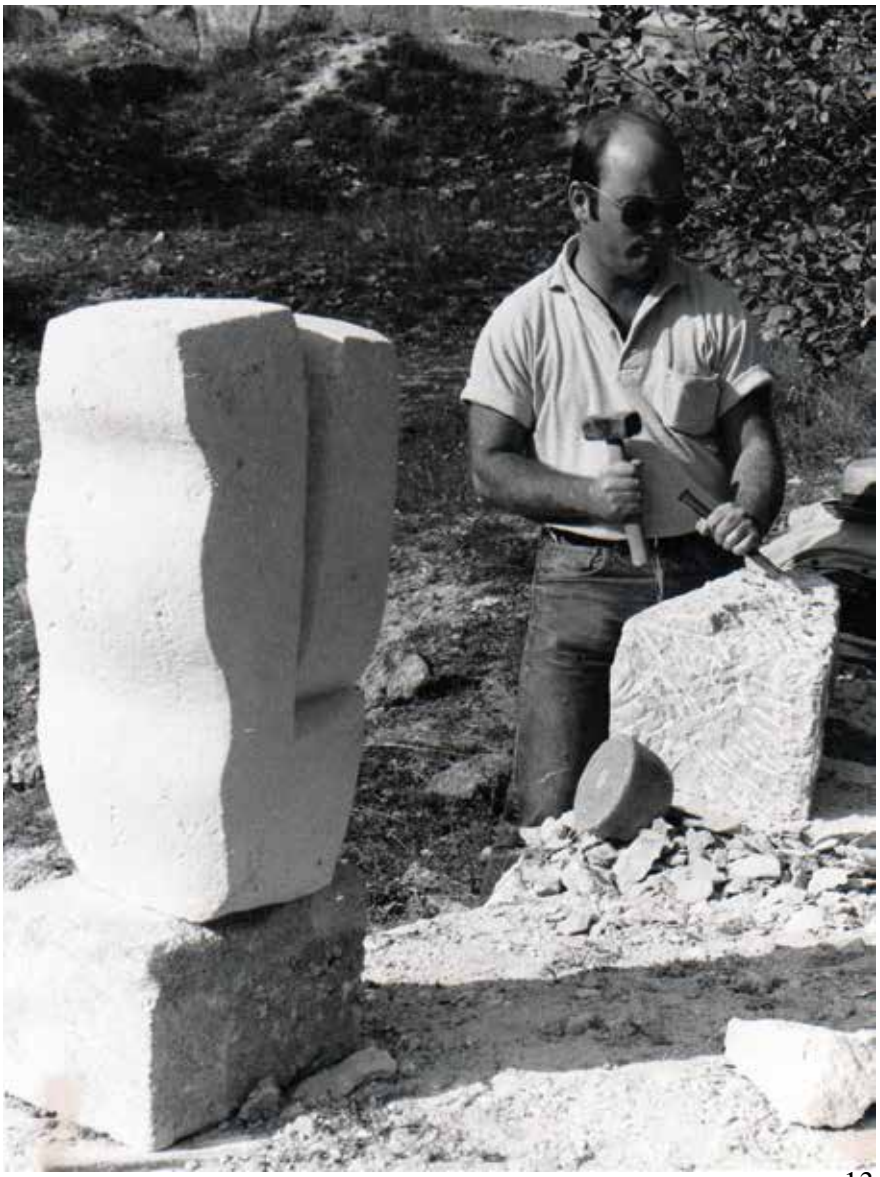
Die ganze Wirklichkeit war früher Tätigkeitsfeld des Menschen, jedes Gerät hatte er selbst gemacht. Heute liegen technische Ausführung und äußere Gestalt in zwei Händen. Nachträgliche Verkleidungen sind Verdeckung aber keine Lösung, es fehlt der Bezug des Menschen zum Ding.
Früher war das Lebensgefühl des Menschen bestimmt vom Sein; heute dagegen vom Fortschreiten, Werden und Vergehen. Dadurch entsteht eine sich dauernd erneuernde Selbstaussage, eine Selbstdarstellung durch Bilden und Schaffen.

Das Bild, die Leinwand wird der Ort der Bannung und Fixierung von Glauben, Furcht, Hoffnung, Erwartung und vielem andern. Durch seine Bezugsobjekte wird das Bild die Darstellung des Lebensgefühls. Der Künstler stellt nie den Gegenstand selbst, sondern immer seinen Bezug zum Gegenstand dar.
Der künstlerische Wahlakt beginnt mit der Wahl des Gegenstandes, schon hier kann ein Irrtum liegen. Der Gegenstand ist nur Anlass zur Selbstdarstellung, er wird immer belangloser für das Bild und schließlich gegenstandslos, wird Selbstdarstellung ohne Bezugsobjekt.
Das Vorbild zeigt nur die Möglichkeit der vollkommenen Selbstdarstellung im Bild und vollkommene Selbsterkenntnis. – Praxis deutet „Erfahrung durch Tun“. Es braucht keinen Geniekult, Superlative, Phrasen.

Der Zöllner Rousseau blieb im Bereich seiner Möglichkeiten. Die „Gabe“ hat eine Begrenzung in sich; darf weder Minderwertigkeitsgefühl noch Größenwahn werden. Die Begabung soll man als Geschenk nehmen und nicht behaupten, mehr zu sein als man ist – sich das Gemäße wählen, sich selbst gerecht werden, sich aber das Höchste abverlangen.
Es gibt keine Regel der Malerei, sondern nur eine Grammatik für jedes einzelne Bild. Die schon künstlerische Wahl von Technik, Format, Farbigkeit muss entschieden werden im Hinblick auf Veranlagung, Absicht und Vorstellung vom Plan.
Mit dem Malgrund (Format) beginnt die Wahl, allein „breit“ kann daliegend bedeuten, wie das Hochformat Aufstrebendem mehr Möglichkeiten bietet.

Wählen heißt hier das noch nicht Entstandene mit einem inneren Wert, seiner Vorstellung und eigenem Lebensgefühl vergleichen. Man kann auch vom Zufall ausgehen; so ist eben der Zufall gewählt als Ausgangsposition, man kann ihn lenken, ihn zulassen, ihn wieder zerstören.
Jedoch ist auch Freiheit zur Entscheidung nötig. Was getan werden muss, soll in Freiheit getan werden, was jedoch nicht viele Bindungen bedeuten kann, der Mensch soll sich die richtige Bindung wählen. Es ist wichtig die richtige Form des „Für sich Seins“ und gleichzeitigen „Miteinander Seins“ zu finden.
Pestalozzi: „Der Mensch hört da auf, wo er nicht mehr seine eigene Person als eine sich zu erziehende nimmt“.

Arriga



# Vortrag „Das Höhlengleichnis“

3. November 2009

Abbildung siehe Seite 18/19

Heute, meine verehrten Damen und Herren, werde ich Ihnen eins meiner Bilder im Original vorstellen, das sich mit der Philosophie beschäftigt.

Das „Höhlengleichnis“ ist in der traditionellen Malweise der Renaissance gemalt, sowohl technisch (es ist eine selbst erstellte Kasein Tempera mit Harzöllasur) als auch vom Bildaufbau her nach Regeln gestaltet, die vornämlich in Florenz ca. 1390 bis 1500 entwickelt wurden.
Die Renaissancemaler illustrierten nicht nur das Thema, das oft Bildung voraussetzt, sondern sie bieten die Stellungnahme des Autors durch den gewählten Bildaufbau und ihre Symbolik gleich mit an. Diese Botschaften sind oft mehrschichtig, das heißt, sie richten sich nicht nur an die gezeigten Protagonisten und die Zeitgenossen der jeweiligen Maler, sondern sie bleiben allgemeingültig, wie etwa bei der literarischen Fabel „Der alte Mann und das Meer“ von Ernest Hemingway, für alle Zeiten ein Exempel für Maßhaltigkeit bleiben wird.
Ehe ich Ihnen ein Beispiel für eine Renaissance-Versinnbildlichung zeige, lassen Sie mich kurz anhand dieser Tabelle rekapitulieren wie man solche Bilder entschlüsseln kann.

## Bildaufbau der Renaissance

| Vergangenheit | Gegenwart | Zukunft |
|---|---|---|
| Göttliches Licht<br>Vorsehung | Widerschein | Fortschritt, Ideale<br>Glück, Freiheit |
| Start<br>Herkunft | Aktion, Handlung<br>Ankunft | Ziel, Ausgang<br>Vergänglichkeit |
| Tradition<br>Geburt | Leben | Tod |

Das Bildzentrum (größte Farb- und Formendichte) ist nach unten rechts verschoben.
Jede Teilfläche dieser Einteilung kann durch die Farbgebung symbolisch verändert werden.

| | |
|---|---|
| Licht<br>Leuchtende<br>Farben | sind positiv zu deuten |
| Grelle<br>Kontrastreiche<br>Farben | sind dramatisch zu deuten |
| Dunkle<br>Farben<br>Tiefe Schatten | sind negativ zu deuten |

Dieser Bildaufbau hat uns derart geprägt, dass wir ihn für selbstverständlich halten; und es nicht bemerken, dass alle Tribünenarchitekten, Bühnenbildner, Film-Fernseh- und Theaterregisseure demselben Muster folgen.

So sitzt Jörg Pilava links im Bild, seine angestrahlten Kandidaten sind uns und ihm zugewandt im rechtsversetzten Zentrum, ganz rechts etwas nach oben versetzt in der Glücksecke ist die Gewinnanzeige.

Bei Carmen Nebel oder Thomas Gottschalk treten die Gäste stets durch ein hellst erstrahlendes Portal links oben- von wo nichts Böses kommen kann- eine glitzernde Treppe herunter zur Handlung im Zentrum rechts.
Der Weggang zur Außenwette ist rechts mittig oder rechts oben im Bildschirm.
Der Start zum 100m Lauf ist immer links. Die Aktion bzw. das Rennen findet nach rechts im Bildschirmzentrum statt, das Ziel ist rechts der Bildmitte und der Auslauf nach rechts außen.
Die Zuschauertribüne  im Terminal II im Frankfurter Flughafen ist so eingerichtet, dass die Flugzeuge von oben links zur Landung anfliegen, aus der göttlichen Ecke. Wenn die Flieger starten, rasen sie wie die 100m Läufer nach rechts und heben ab zur idealen Ecke rechts oben.
Das Ziel des Fluges ist nach links variabel und wird von jedem Zuschauer anders besetzt. Startet das Flugzeug anders herum, hat der Zuschauer das Gefühl, er sehe einen Rückflug.

Zu meinen Künstler-Vorbildern der Renaissance zählen neben Dürer, Raffael, Botticelli und Vermeer auch besonders Pieter Bruegel d. Ä., weil er in seinen Themen allgemeinverständlicher ist, weil er für seine mehrschichtigen Botschaften keine Kenntnisse der griechischen Mythologie voraussetzt, wie Raffael, Tizian oder Rubens.

Deswegen zeige ich Ihnen den „Sturz der Blinden“, woran ich diese allegorische Mehrschichtigkeit ansprechen möchte. Der Niederländer Pieter Bruegel ist um 1525 bei Breda geboren und 1569 in Brüssel gestorben. 1551 wird er Mitglied der Antwerpener Malergilde und es folgt ein längerer Aufenthalt in Rom. Bis 1557 hat Bruegel nur gezeichnet und Kupferstiche angefertigt. Alle bekannten Gemälde stammen aus seinen letzten zwölf Lebensjahren. Neben Landschaften und Historienbildern sind dies didaktische, moralische und symbolisch- phantastische Gemälde, in denen vielfach noch ein tieferer, allegorischer Sinn gesehen wird.
Auf den ersten Blick vermittelt das Bild ein beklemmendes Gefühl durch die dumpfen, trüben Farben, so als sehe man da etwas Unheimliches, Labiles, Fallendes.
Als zweites versuchen wir die sichtbare Ordnung des Bildes anschauend zu verstehen. Mit größtem Nachdruck betont Bruegel im Bildaufbau die von links nach rechts unten fallende Diagonale, welche in mehreren Parallelen durchgeführt ist. Die kurze Schräge über dem dunklen Fleck in der Ecke unten links, die vordere Kante des Dammes, die Füße der Blinden, die unterbrochene sichtbare hintere Kante des Dammes, die Linie der Schultern von fünfen der Blinden, die der Stock zwischen dem dritten und zweiten Blinden ergänzt.

Die Köpfe der sechs Blinden aber sind sehr auffallend in einer Parabelkurve angeordnet, welche dem Sturz -rein anschaulich- etwas Unausweichliches, Verhängnisvolles, Notwendiges verleiht. Im Gegensatz dazu dominieren im oberen Teil der Bildfläche eine horizontale Linie, die hinter den dreieckigen Umrissen der Dächer links und der Kirche ruhig durchgeht, und vertikale Linien, wie die Kante des Kirchturms, die Bäume links von ihm, so wie der Stamm des einsamen Baumes rechts.
Ganz entscheidend ist endlich, dass der Kopf des dritten Blinden genau in der Höhe des Horizonts und auf der Mittelachse des ganzen Bildes liegt, etwas oberhalb des Kreuzungspunktes mit einer farblich abgesetzten Diagonalen, die von links unten in die Ideale Ecke rechts oben führt – das wäre der vorgesehene Weg gewesen.
Die erste allegorische Bedeutung des Bildes ist: blinde Führer der Blinden sind ein Beispiel der Verkehrtheit der Welt, der Torheit.

Zweitens: die Stellung der Kirche im Gemälde ist zu auffällig. Im Evangelium des Matthäus XV, 14 heißt es sinngemäß bezogen auf die Pharisäer: lasst sie, sie sind  blind und Führer von Blinden. Wenn aber der Blinde den Blinden führt, fallen beide in die Grube.
Bruegel malte sein letztes bedeutendes Bild 1568 runde 50 Jahre nach Martin Luthers Thesenanschlag z Zt. der Reformation. Die zweite allegorische Bedeutung des Blindensturzes ist eine religiös moralische, des religiösen Irrtums, der Irrlehre.

Das Bild stellt eine kleine erschütternde, alltägliche Episode dar. Blinde sind einem Unfall zum Opfer gefallen und das Leben der Menschen geht unbekümmert weiter, als wäre ein Blatt vom Baume gefallen.

Kunsthistorisch gesehen ist eben dies Bruegels größte Leistung, dass eine so unbedeutende Tatsache mit so unbedeutenden Helden in den Mittelpunkt der Weltbetrachtung gerückt wurde. Das verkörpert das Gemälde des Schicksals, dem die Menschheit in ihrer Gesamtheit blind unterworfen ist.

Zusammenfassend darf man also behaupten: Der „Sturz der Blinden“ ist nicht nur ein Exempel der Torheit und des Irrglaubens, sondern auch ein Exempel der allgemeinen Blindheit der Welt, des Schicksals, des Menschen schlechthin.

Kommen wir nun zum Kern des heutigen Vortrages, der sich hinter diesem Tuch befindet. Sie sollten nicht abgelenkt werden, dem „Höhlengleichnis“ des Platon.

Es ist mein komplexestes Gemälde. Ich habe es im Jahre 1990 gemalt. Es erfüllt mit seinem hohen Anspruch an kunstvoll, ästhetischer Gestaltung und seiner allegorischen Behandlung des Themas voll und ganz meine künstlerische Absicht bzw. Intention. Damit hatte ich in der psychisch- philosophischen Linie mein Ziel erreicht.

Zum Thema:

Platons Gleichnis besagt, dass der Mensch in seiner Vorstellung von Wirklichkeit wie in einer Höhle lebt, weil er an diese gefesselt ist und seine eigenen Schat-



 „Der Blindensturz“ Pieter Bruegel d.Ä., 1568

ten, die das Licht der Wirklichkeit auf die Höhlenwände wirft, für die Wahrheit seiner Existenz hält.
Nur der Philosoph wagt manchmal einen Blick aus dieser Höhle heraus.
(Im Alten Testament sind es die Propheten, im Neuen sind es Christus und die Apostel).
Werfen wir nun einen Blick auf das Bild. Obwohl hierfür auch die Regeln des Renaissance- Bildaufbaus gelten, befindet sich die größte Farb- und Formendichte auf der linken Seite.- Licht und strahlend helle Farben sind rechts angeordnet. Platons Haupt erscheint am oberen Rand in der Bildmitte, unter ihm ist die gesamte linke Seite des Bildes der Höhle vorbehalten.



Sie gibt sphinxartig über ihrer Schulter einen farbenprächtigeren Höhlenhimmel preis, als der Himmel auf der rechten Seite, aber der rechte ist klarer und heller, und wir wissen, dass dies positiv zu deuten ist.

Es ist auch nicht möglich, einen gemeinsamen Horizont im Bild auszumachen, was auf die Unvereinbarkeit der Bewusstseinsebenen hinweisen soll. Die Höhle ist ein Symbol des Unbewussten, der Schatten ein Zeichen für die uns abgewandte Seite des Bewusstseins.

Die Tanzrichtung des Schattenpaares ist gegenläufig, zurück zur Geburts- und Herkunftsseite, zurück zu körperlich, animalischer Erfüllung. Darum habe ich hierfür den Apachen- Tanzstil gewählt, wo ein Tänzer dem anderen seine Begierde aufdrängt. Sie sind ihrer Herkunft und Tradition verhaftet. Sie tanzen, wie Gefangene mit dem Rücken zum Eingang immer tiefer in die Höhle und nehmen ihre Wirklichkeit nur als Schattenbilder wahr, als Schatten bzw. Projektionen der äußeren, außerhalb der Höhle liegenden Wirklichkeit.
Nur Einem gelingt es, sich aus dem „Schattendasein“ zu befreien, er schaut geblendet das Licht, doch als er, der „Befreite“, der sich endlich an das Licht (hier als das Symbol der „neuen Wahrheit“ zu sehen) gewöhnt hat, den Gefangenen davon berichtet, wird er nicht beachtet. Den Gefesselten erscheint die Schattenwelt als Wahrheit.

Das Paar im Licht strebt nach rechts oben in die helle Ecke der Ideale und des Fortschritts. Es strebt nach geistig- seelischer Erfüllung. In ihrer Tanzhaltung, sich gegenseitig respektierend, sind sie im farblichen Einklang mit ihrer Umgebung.
Der Philosoph, ganz im vergeistigten Blau gestaltet, bildet das klassische Bildzentrum. Dass der Arm des Geblendeten, welchen er wie ein Fanal der Erkenntnis hochreckt, sich nicht aus der Höhle befreit, soll die Befangenheit und die Zugehörigkeit auch des Sehers und Philosophen im Schattendasein seiner Mitmenschen verdeutlichen.

Mein Bild illustriert nicht nur interpretierend Platons Höhlengleichnis, es bewertet durch seine Symbolik die dargestellten Akteure und verweist durch das Hinzufügen der versteinerten Gesichter auf der Höhlenwand und dem Christuskopf auf das Immerwährende dieses Vorgangs hin. Es hat die Seher zu allen Zeiten gegeben und es wird sie auch in der Zukunft weiter geben. Aber sie werden nur von wenigen verstanden.





Höhlengleichnis, 1990 (Kaseintempera/Öl/Lw.)  100x80cm

# Brief: Von der gegenständlichen Welt in das innere Zentrum

10. April 1996

Sehr geehrter Herr Prof. …….

Ganz wichtig erscheint mir dabei der philosophische Hintergrund und eine gemeinsame Begrifflichkeit, damit wir nicht aneinander vorbeireden und uns besser verstehen.

Die Besinnung auf das Unterbewusstsein, die spontane Gestaltung aus der inneren Motorik und das Ausschalten der geistigen Kontrolle durch die informellen Künstler, wie Wols, Mathieu, usw. ist keine Suche nach mystischen Wahrheiten. Sie ist lediglich eine Reduktion des Bewusstseins auf das Innere und das Ureigene. Aber mit der Hilfe des äußeren- oder Ich-Bewusstseins, das diese Künstler ausschalten, hat sich der Intellekt entwickelt, der letztendlich unsere Kultur hervorbrachte. Dem Menschen sind also beide Bereiche zugänglich, dem Tier oder Kleinkind nur der Innere. Wir sollten doch nicht den Intellekt und Geist, den wir über Jahrtausende aufgebaut haben, im künstlerischen Prozess ausschalten.

In diesem Umbruch, einer Erweiterung des Bewusstseins- und nicht seine Reduzierung – befinden wir uns in einer Wendezeit auf der Schwelle ins nächste Jahrtausend. Das sagen die Philosophen und Physiker Vester, Fr. Capra, J.E. Charon, J. Gebser, St. Hawking, G. Smoot, Zukav, Willigis Jäger usw.

Hintergründe zu den Inhalten:

In der Denkweise des Abendlandes entwickelte sich – im Gegensatz zur fernöstlichen Philosophie – eine Trennung von Körper und Geist, von Gott und dem Menschen. In der Renaissance verlagerte sich die Sichtweise und setzte den Schwerpunkt auf das Irdische, was wir heute da wieder finden, wo ausschließlich körperliche und materielle Werte Maßstäbe setzen. Durch diese damals neue Perspektive und den physikalischen Gesetzen Newtons wurde – von Descartes beflügelt, - ein mechanistisches Weltbild geschaffen. Mehr als 300 Jahre lang erforschte die Wissenschaft, wie diese Maschine „Welt“ funktioniert. Dieser alten Physik liegt die Annahme zugrunde, dass die Welt getrennt von uns Menschen existiere, dass wir sie beobachten und messen könnten – unseren Bedürfnissen stehe sie aber indifferent und gleichgültig gegenüber. Zwar haben die Romantiker eine Vereinigung vom Individuum und Universum auf dem Wege der Phantasie – also auf geistigen Bahnen – eingeläutet, doch die Geister der Aufklärung, die Idealisierung und Verherrlichung der Vernunft, blieben bis heute Sieger.

So entwickelte sich in unserer Kultur aus der anthropozentrischen Sicht über die Aufklärung und moderne Wissenschaft das anthropische Prinzip. In ihm spielen wir Menschen als Beobachter die zentrale Rolle und die Bedingungen, die für ein Universum erfüllt sein müssen, in dem wir existieren können. Dieses Prinzip versucht, alle Rätsel und Fragen des Universums durch die Existenz des Menschen zu lösen. Der bekannte Atomphysiker Capra konstatiert eine kontinuierliche Annäherung der westlichen Wissenschaft an die östliche Philosophie und sagt: „Die Naturwissenschaft ist nicht auf die Mystik angewiesen und die Mystik nicht auf die Wissenschaft – doch die Menschheit kann auf keine der beiden verzichten“.

Der Kosmologe George Smoot geht wohl noch weiter, wenn er seinem Buch „Echo der Zeit“ einen Schöpfungsmythos der Sufis voranstellt: „Ich war ein verborgener Schatz und wünschte, erkannt zu werden, darum schuf ich die Schöpfung, um erkannt zu werden.“

Der französische Physiker Jean E. Charon entdeckte: „In jeder Zelle des Körpers manifestiert sich eine geheimnisvolle Intelligenz, die seit dem Augenblick der Zeugung alle Aktivitäten des Körpers steuert und koordiniert. Die sich daraus entwickelnde Persönlichkeit, das Ich stirbt nicht, sie wird bis zum Ende der Zeiten an der geistigen Evolution des Universums teilhaben.“

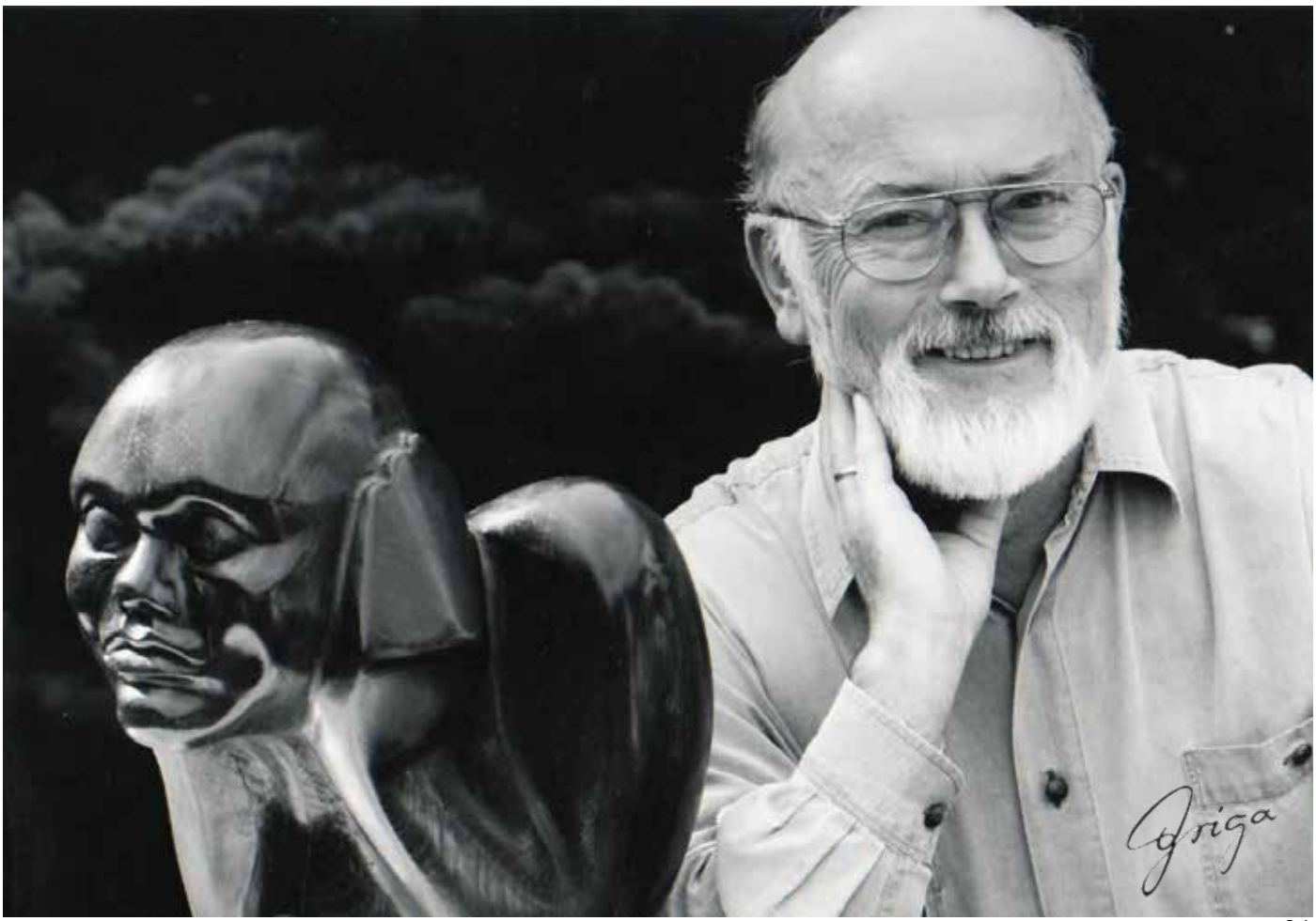
Charon gelang der Beweis, das Geist und Materie so untrennbar miteinander verbunden sind wie Vorder- und Rückseite einer Münze. Seine umwälzenden Entdeckungen haben zu einem völlig neuen Welt- und Wissenschaftsbild geführt.

Das Zentralthema östlicher Philosophie ist Einheit und der innere Zusammenhang aller Dinge und Ereignisse – eine Vorstellung, die nicht nur die eigentliche Essenz der östlichen Weltanschauung ist, sondern auch eines der Grundelemente der modernen Physik. Das höchste Ziel ist das Erreichen einer höheren Bewusstseinsebene. Es ist der erleuchtete Mensch, der die mystische Vereinigung mit dem Universum erreicht hat.

Der Mystiker vereint in sich aber beide Seiten der menschlichen Natur –intuitive Weisheit und praktisches Wissen, innere Einkehr und soziale Aktion. Der Mystiker ist ein der Welt zugewandter Mensch, ist einer, der den Strom des Lebens, seine Permanenz zu erfahren sucht. Der erkannt hat, dass das Leben ständiger Wandel ist, dass Fließen und Wechsel das Wesen der Natur ausmachen.

Mein Ansatz ist diese Erfahrung weiterzugeben. Hier

wird das Ich-Bewusstsein zur Seite geschoben und eine andere Wirklichkeit – die verborgene Einheit, die hinter unseren irdischen Gegensätzen steht – aufgezeigt.
Ich versuche meine Arbeiten so zu gestalten, dass sie durch hohen farbigen und formalen ästhetischen Reiz den Betrachter an sich ziehen. Die akribische Ausarbeitung im Detail soll ihn animieren, in intimer Distanz bei einem meditierenden Zwiegespräch, das Überschreiten des Alltäglichen möglich zu machen. Ich wünsche mir, dass meine Bildwerke eine ästhetische, kognitive, sinnliche und sogar ethische Erfahrung ermöglichen.
Bruce Nauman, Aussteller auf der documenta 9, sagt: „Der wahre Künstler hilft der Welt durch die Enthüllung mystischer Wahrheiten“. Ich wähle hierzu nicht den Aufschrei wie Nauman in seiner Installation, sondern suche Ruhe und Kontemplation beim Betrachter zu erzeugen. Ich entwerfe bildhafte Brücken, um ihn auf die geistige Reise ins Nichtalltägliche, ins Nichtgegenständliche zu bringen. Meine psychologischen und mystischen Verbildlichungen wollen in uns den tiefen Wunsch freimachen, nach dem Ursprung zu suchen, um den Sinn des Lebens zu finden. „Jedes meiner Bilder hat seine eigene Aussage, seine eigene Komposition und Symbolik. Es ist damit ein geschlossenes Ganzes“
.Der Physiknobelpreisträger Wolfgang Pauli schrieb: „….von einem inneren Zentrum aus scheint sich die Seele nach außen zu bewegen, in die gegenständliche Welt“. Bei meinen Bildern gehen wir den entgegen gesetzten Weg, von der gegenständlichen Welt über die Symbole in das innere Zentrum. Es ist ein Weg in die Psyche, ein Vorstoß in ein seelisch-geistiges Leben, der hier weitgehend von den Sinnen erfahren und gelenkt wird.
So sind meine Aussagen psychisch mystische Gedanken in bildhafte Vorstellung – also in die gegenständliche Welt – umgesetzt. Ich weiß, dass ich damit gegen das gegenwärtige Kunstverständnis verstoße. Wir haben uns aber in der physischen Welt manifestiert, also der Welt der Dinge, und sie ist für uns auch das aussagestärkste, also das unserer Realität am nächsten kommende Mittel.
Die Themen für meine Arbeiten ergeben sich intuitiv aus meinem Erleben und meinen Erfahrungen sowie meinen Studien der Ursachenforschung in der experimentellen Teilchenphysik und der Kosmologie.
Meiner Intention geht es auch darum, vergessene Hintergründe aufzuspüren und die ursprüngliche Funktion der Kunst, - ihre Bindung an tiefste menschliche Erfahrung - wieder ins Licht zu rücken. Ich möchte verschüttete Urquellen der Kunst freilegen und mit gegenwärtigen Inhalten füllen. Dies allein erscheint mir als „der Weg“ zu einem neuen, den Menschen in seiner Ganzheit erfassenden Kunst-Erleben zu sein.



# Vortrag zum vorangegangenen Thema gehalten in Lauterbach vor den Rotariern und in Hamburg bei der „Concordia Rigensis“ (1993)

Am 7. April d. J. fand ich einen Artikel in der Lauterbacher Zeitung, eine Retrospektive in Venedig ankündigend, die den Dada-Künstler Marcel Duchamp 25 Jahre nach seinem Tod würdigen soll.
Er hatte mit seinen Ready-Mades 1917 schwer geschockt, insbesondere mit einem gewöhnlichen Pissoir, das er als „Fountain“ verkehrt herum ausstellte.
Der Artikel hatte die Überschrift: „Der Künstler, der die Kunst matt setzen wollte“. Darin wird der Künstler zitiert: „Es ist mir gelungen, das Problem der völligen Beseitigung der Kunst zu lösen“, erkannte Duchamp im Rückblick auf sein Oeuvre in den 50er Jahren.

Das Gegenteil ist der Fall, stellt der Kunstkritiker fest und sagt im Weiteren, Duchamp habe die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts entscheidend weiter getrieben.
Auch Joseph Beuys hatte bei einem Interview nach der Zerstörung eines Klaviers in Aachen am 20. Juli 1964 vergeblich beteuert, dass das, was er mache, Antikunst sei, aber die steuernde offizielle und institutionalisierte Kunstkritik hat alle seine Requisiten aus den diversen „One-man-shows“, genannt „Fluxux“, zu Kunstwerken erhoben und so sind sie allenthalben in den Museen zu bewundern.

Wie ist es dazu gekommen?

Ich will hier versuchen, eine Begründung zu finden. Das Bauhaus, die erste Kunsthochschule in Deutschland, - 1919 in Weimar gegründet, 1925 umgezogen nach Dessau und 1937 von Goebbels geschlossen – war mit seinen bedeutenden Künstlern, wie Kandinsky und Klee angetreten, die Kunst lehrbar zu machen. Man wollte ergründen und begründen, was Kunst sei. In der typischen, analytisch wissenschaftlichen Methode zerlegte man theoretisch das Kunstwerk in seine erkannten Phänomene, wie da sind: die Farbwirkung, formale Gestaltung und Formenkanon, das einprägsame Erlebnis u. a. mehr. Diese Qualitäten wurden systematisch untersucht. Nach dem Kriege sind die Teilaspekte zu Gestaltungsprinzipien für viele Künstler geworden. Sie haben sich Teilqualitäten zum Thema genommen und zu vollständigen Kunstwerken verabsolutiert.

Joseph Albers: Albers führte am Bauhaus über viele Jahre farbwissenschaftliche Untersuchungen mit seinen Studenten durch. In einer Art Testverfahren wurden mehrheitlich ermittelte Farbwirkungen auf den Betrachter untersucht. Man benutzte stets drei verschieden große uni bemalte Farbquadrate. Albers emigrierte 1937 in die USA. Als Huldigung an das Quadrat kehren sie in identischer Form als eigenständiges Kunstwerk, gez. von Joseph Albers über die documenta 2 und 3 nach Deutschland zurück. Dieser Teilaspekt der Malerei – ich zitiere Albers Vorlesungstitel am Bauhaus: „Farbe, als das relativste Mittel der Kunst“, wird zu seinem totalen Gestaltungsprinzip. An jeweils einfarbigen, konzentrisch angeordneten Farbquadraten ist er zu erkennen und wird damit zum Wegbereiter für Op-Art, Hardedge und Minimal-Art.

Marc Rothko, ein amerik. Schüler von Albers, bemalte zunächst riesige Leinwände einfarbig, dann mit simultankontrastigen Streifen. Er ist der Op-Art zuzurechnen.

Fritz Winter: Der Bauhaus-Schüler war nach dem Krieg führender deutscher Künstler. Bei seinem Bild „Kommendes Rot“ kann man von einem mehrschichtigen Gemälde sprechen, das Empfindungen auslöst und Assoziationen bewirkt: wie Weite und Sphärisches, darin ein Rot, das sich auf den Betrachter hinzubewegen scheint, mit etwas Schwarzem davor, was eingrenzt und abweist.

Ives Klein: Ein Tachist der ersten Stunde, er bemalte oder tauchte alles in intensive ultramarinblaue Farbe. Ab 1950 etwa gebrauchte er derbe Erotik, um seine Bilder interessanter zu machen. Er ließ Mädchen sich in blauer Farbe wälzen, dann erstellte er ihre Abdrücke für die Bilder.
Erotik ist ein Teilaspekt der Kunst, etwa bei Tizian, Rubens und Goya.

Mathieu: Er malt seine Bilder mit ungeheurer Geschwindigkeit und zeigt die Ästhetik der Kalligraphie. Er wird von allen gleichermaßen verstanden, besonders in Japan werden seine Arbeiten hoch geschätzt.

Damit bin ich einem großen Vorurteil, den die ungegenständliche abstrakte Kunst der Nachkriegszeit gegenüber jedwedem Realismus hat, ausgesetzt. Abstrakte Bildwerke lassen keinerlei Rückschlüsse auf den Autor zu: weder auf seine Bildung und Religion, noch auf seine Nationalität und den Kulturkreis. Sie sind Kunst um der Kunst willen, sie stellen nichts dar. – Sie werden überall auf der Welt gleichermaßen angenommen oder abgelehnt. Ähnlich einem Orientteppich, dessen Symbolik in seinem Muster kaum ei-

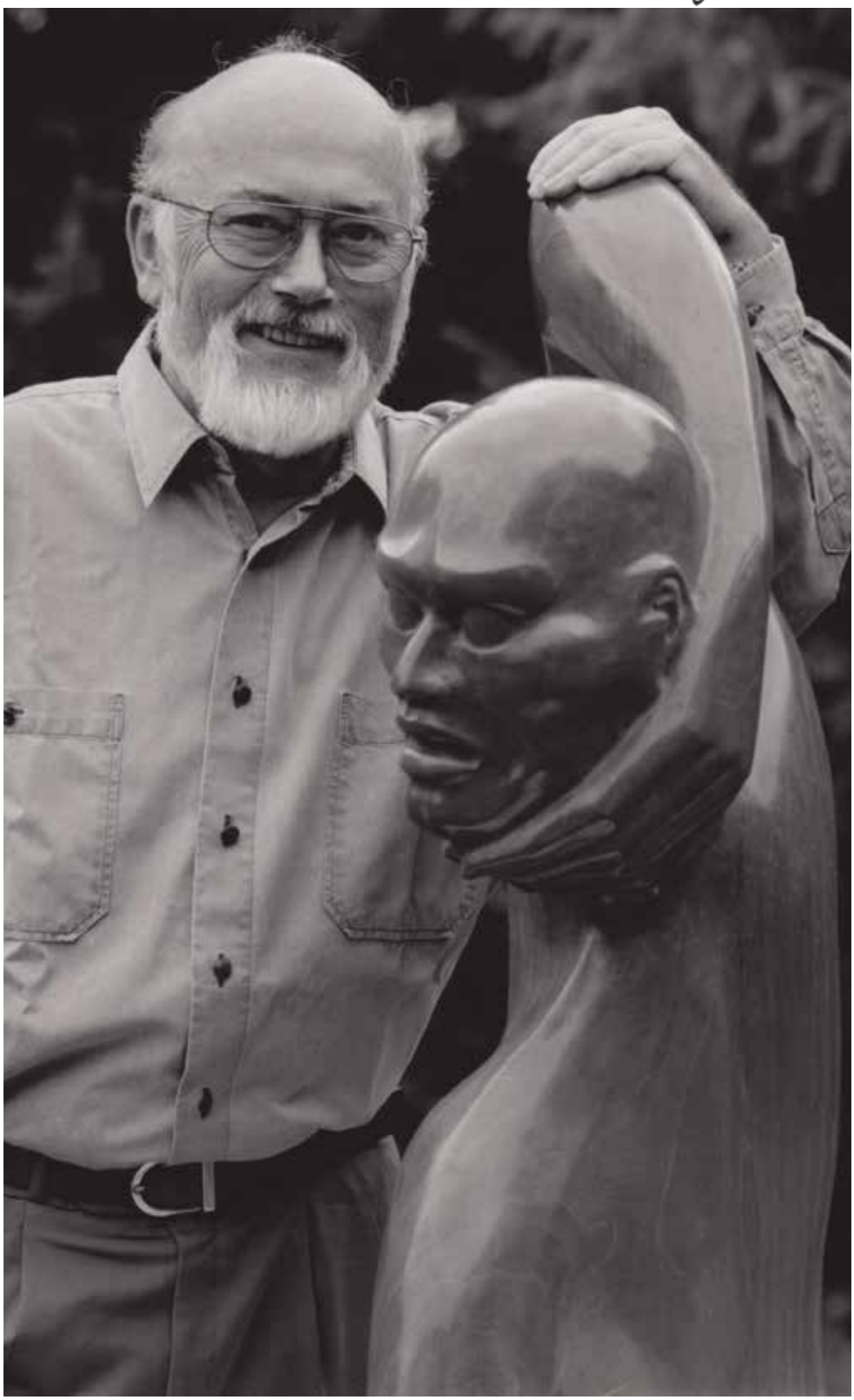
nen Käufer interessiert – auch nicht, ob er von einem Iraker oder einem afghanischen Rebellen stammt.

Realistische Kunst, als idealisierter Naturalismus definiert, war durch seine Verwendung im Nationalsozialismus schwer in Misskredit geraten und aus allen Kunst-Instituten verbannt. Etwa 1970 durfte sie als kritischer Pop-Realismus wieder Fuß fassen.

Alle kommunistischen Regime im Warschauer Pakt z. B. China, Korea, und Vietnam, wurden mit Hilfe verherrlichender, realistischer Bilder regiert, - auch unsere Meinungen und Wünsche werden mit realistischen Bildern im Fernsehen gesteuert, - da ist es nur zu gut verständlich, wenn man die“ Bildende Kunst“ da heraushalten möchte – aber man tut es noch – 48 Jahre nach dem Krieg mit Intoleranz und Engstirnigkeit. Die Künstler haben zum Teil noch nicht einmal gemerkt, dass die Kunstverwalter in den Instituten längst bestimmen, was Kunst sei. Ich sagte es anfangs schon. Beuys wollte mit seinem Fluxus, dem Einmanntheater, das Bewusstsein um Kunst verändern, also Antikunst machen. Er musste erleben, dass alle Requisiten zu horrenden Preisen gekauft wurden und ließ es geschehen. (Beuys zielte auf den Teilbereich der Kunst als Erlebnis ab). Zeitgeist war aus Ungeist entstanden. Auf der documenta 9 im vergangenen Jahr sind die Verantwortlichen aber doch etwas zu weit gegangen. Wenn Kosuth gleich 2 x 150 m Ausstellungsfläche in der Neuen Galerie mit Werken des Jugendstils und Expressionismus diese mit schwarzen oder weißen Tüchern zuhängt, so hat man die Kunst unseres Jahrhunderts damit offiziell zu Grabe getragen. Unsere deutsche Entwicklung führt somit vom Geistigen in der Kunst über den Ungeist und das Unbekannte in den Zeitgeist mit den sieben Siegeln, das ist „der Herren eigener Geist, in dem die Zeiten sich spiegeln“.

Mit ihrem Festhalten an Teilbereichen ignoriert die gezeigte, offizielle Kunst die Entwicklung in den gegenwärtigen Naturwissenschaften und der heutigen Philosophie, welche längst zu einem ganzheitlichen Denken übergegangen ist.

Griga





„Mönch“ 1969 (Eitempera/Karton) 44x65cm

# Kunstauffassung der Gegenwart

1991

Man kann die Kunstauffassungen der Gegenwart in drei Bereiche gliedern, welche nebeneinander existieren und von den jeweiligen Repräsentanten leidenschaftlich behauptet und absolut gesehen werden.

1. Die erste möchte ich die „Traditionelle“ nennen. Diese Kunst idealisiert und überhöht die Realität des Menschen. Sie bereichert und erhebt den Rezipienten über das Alltägliche hinaus, sie ist Ausdruck unserer Ideale und unseres Wunschdenkens und unseres Strebens nach Vollkommenheit und Ästhetik; aber stets in Bezug zur Realität des Menschen. In diese Kategorie fallen nicht nur Portraits und Menschenbilder, sondern auch Stillleben und Landschaften, praktisch alle Malereien und Plastiken, die der Darstellung dienen.

2. In der zweiten Kategorie befasst die Kunst sich mit sich selbst. Es ist die „l’ art pour l’art“. Kunst der klassischen Moderne, die beziehungslos zur Realität des Menschen eine eigene bildimmanente Farb- und Formästhetik im abstrakten Bild entwickelt. Hier ist die Gestaltung absolut gesetzt, indem die erfundene Form in der vom Künstler gewählten Farbe gestaltet wird und als konkretes Gebilde allein auf den Rezipienten einwirkt.
Allein: soll hier heißen, ohne die Hilfestellung der geliebten Realität, die dem darstellenden Bild vom Motiv gegeben wird.
Dazu gehören alle abstrakten Bilder, auf denen man nichts erkennen kann, man sollte besser sagen, nichts wiedererkennen kann. Wir beurteilen hier die freie Gestaltung in Form und Farbe.

3. Die dritte Kunstauffassung lässt die Kunst und die Lebenswirklichkeit ungeschminkt zusammenkommen. In ihr finden sich die Ideenkünste, wie Happening, Concept-art und Performance, welche die Kunst als exemplarische Aneignung von Veränderungsprozessen unseres Bewusstseins definieren, wie Franz Erhard Walter z. B.
Dabei formen diese Künstler weniger ein Material, viel mehr sind sie bestrebt, das Bewusstsein der Kunst-Rezipienten zu formen.

Beuys soll einmal gesagt haben:

“Ich gestalte eure Psyche“.

Anbei bedienen sich diese Künstler ungewohnter Medien, um Lebenswirklichkeit im Rahmen der Kunst erfahrbar zu machen. Treten von diesen Künstlern Zeugnisse in Ausstellungen auf, werden sie meist als Objekte bezeichnet. In ihrem ästhetischen Appell treten sie meist hinter den beiden vorgenannten Kunstgattungen zurück und sie sind nur bedingt mit diesen vergleichbar.





Messingrelief 1968 auf Holz montiert, eine plastische Ausformung zum Thema „Abstrakte Kunst“ 107x68x6cm

# Joseph Beuys

Vortrag, Lauterbach, den 25. August 1987

Als Joseph Beuys am 23. Januar 1986 im Alter von 64 Jahren starb, sagte der Nordrhein-Westfälische Ministerpräsident Johannes Rau in seiner Nachrede:
„Beuys hat die Kunst in die gesellschaftliche Verantwortung genommen. Die These des Künstlers, dass nicht das ästhetische Einzelobjekt in seinem dekorativen Formenkanon das Wesentliche sei, sondern das letzte Ziel der Kunst, die vermenschlichte Gesellschaft sein müsse," hat provoziert, hat Widersprüche und Ärgernisse hervorgerufen. – Dass diese Widersprüche dazu beigetragen haben, die Kunst-Diskussion immer wieder aufs Neue zu beleben und anzuregen, ist eines der wesentlichen Verdienste von Beuys.
Soweit das Zitat, was nicht darüber hinwegtäuschen sollte, dass eben dieser Johannes Rau als Kultusminister Beuys 1972 fristlos von der Düsseldorfer Akademie gejagt hatte, und Beuys auch über seinen Tod hinaus zu den umstrittensten Künstlern zählt, welchen die einen für das größte deutsche Genie halten, die anderen für einen armen Irren, einen Scharlatan und ein Ärgernis.
Anfang der 60er Jahre stellte der damals unbekannte, frischgebackene Kunstprofessor im Museum von Mönchengladbach Zeichnungen aus, die 300,-- DM das Stück kosten sollten. „Musste kaufen", raunte ein Mann mit Hut und Weste einem Reporter zu: „werden mal viel wert sein." Heute bringt jedes dieser Zeichenblätter mindestens 15.000,-- DM ein.
Ein anderes Beispiel: Sein berühmter Filz-Flügel von 67 in Antwerpen noch 10.000,-- DM teuer, wird heute mit 300.000,-- DM gehandelt. Diese Gewinne steckt meistens der Kunsthandel ein – von dem verbleibenden Rest ist Beuys dennoch zum Millionär geworden.
Es sei noch angemerkt, dass das Gesamtkunstwerk von der documenta 82, nämlich die Aufstellung von 7000 Basaltsäulen vor dem Fridericianum in Kassel und die Anpflanzung von 7000 Eichen in diesem Jahr beendet war. Die dafür erforderlichen 4 Millionen Mark brachte Beuys meist selbst und mit Hilfe anderer Künstler auf.
1979 erreichte seine Berühmtheit wohl den Höhepunkt, als er eine Einzelausstellung im Guggenheim-Museum in New York erhielt, welches sogar umgebaut werden musste, um seine Werke unversehrt ausstellen zu können. Allein die Transportkosten beliefen sich auf 400.000,-- DM.
Das sind alles Fakten, die Sie meine Damen und Herren in Zeitungen und Magazinen nachlesen können. Wie aber können wir Zugang zu Beuys finden?
„Das Phänomen Beuys" kann nur begriffen werden, wenn man die „Ideen-Kunst" akzeptiert, welche das, was Kunst bei uns bewirkt, als Bewusstseinserweiterung im bleibenden Erlebnis begreift und als Kunst definiert. Ideen-Kunst ist als Handlung zu verstehen: in einer Einheit von Produktion des bildenden Künstlers mit der gleichzeitigen Rezeption durch sein Publikum, - vergleichbar einem Konzertbesuch - nur ist hier die Aufnahme durch das Publikum überwiegend optisch und geistig-intellektuell. Der Künstler versucht ja, das Bewusstsein des Menschen zu formen, es zu manipulieren und ihm ein bleibendes Erlebnis zu übermitteln, indem er ihm die mediale Erweiterung seiner eigenen Erfahrungsmöglichkeiten erlebbar macht. Er formt also nicht ein Material, sondern den Geist seiner Mitmenschen. Für Beuys ist der Mensch zuallererst ein Wesen, das Nahrung für seine geistigen Bedürfnisse braucht. Damit will seine Kunst mehr sein, als Kunst bislang war, „eine sinnlich, als ästhetisch-schön erfahrbare Gestaltung".
Seine Arbeiten zielen auf eine psychische Ästhetisierung ab, die nicht sichtbar und messbar ist. Ein traditionelles ästhetisches Empfinden wird von ihm nicht befriedigt, es wird eher gezüchtigt, wer mit Marmorstatuen aufgewachsen ist, bekommt sein Fett.
Die von Beuys erstellten Objekte, aus den für Plastiken ungewöhnlichen Materialien wie Filz und Fett, erschließen sich uns nicht durch erkennbare künstlerische Gestaltung. Sie sind entstanden in der Absicht, durch symbolhaften, aber innovativen Umgang mit den Materialien, unsere Erkenntnis und Erfahrung von denselben zu revidieren, zu erneuern und zu erweitern. Wenn die Objekte dieses bewerkstelligen sollen, dann können sie nicht unseren
Erwartungen entsprechen. Ich sagte eingangs, Beuys kann nur über Ideen-Kunst verstanden werden, und er hat selbst seine bedeutendsten Objekte in dieser Kunstgattung geschaffen.

Fluxus, von ihm so genannt, ist seine Form der Kunstaktion, wo er Ein-Mann-Theater vor einem stets ergriffenen Publikum veranstaltet, in dessen Verlauf er verschiedene, ungewöhnliche oder verfremdende Materialien formt, sie als Kulisse oder Requisiten benutzt. Alle bei solchen Fluxus-Aktionen verwendeten Requisiten oder Handlungsrelikte dienen als Ausdrucksträger seiner Ideen und sind als Kunstobjekte bei den Experten sehr begehrt.
Losgelöst aus solch einem Prozesszusammenhang, haben diese Requisiten bzw. Objekte nicht die Überzeugungskraft und wenn sie, was meist geschieht, mit Kunstwerken verglichen werden, müssen sie abgelehnt werden, weil sie keinerlei kunstvolle Gestaltung

aufzuweisen haben. Sie sind ja auch gar nicht in der Absicht geformt worden, künstlerische Gestaltung zu offenbaren, sondern sie sollen durch ihre Deformation eine Bewusstseinserweiterung beim Betrachter bewirken.

Joseph Beuys war somit überzeugender, wenn er in einer Fluxus-Aktion in Kontakt zu seinem Publikum stand und dessen Erlebnisbereitschaft erzeugen und steuern konnte. Die beabsichtigte geistige Innovation durch seine Objekte, konnte er so auch kontrollieren.

Lassen Sie mich so eine Fluxus-Aktion beschreiben. Ich war allerdings nicht anwesend und bin auch nicht infiziert.

1964 am 20. April in Aachen in der Technischen Hochschule ist Beuys bei einem „Festival der neuen Kunst“ mit folgender Aktion aufgetreten:

Auf der Bühne stand zunächst nur ein herrlicher schwarzer Bechstein-Flügel, welcher von Beuys geöffnet wurde. In ihn füllte er Karneval-Klümpches, also Bonbons hinein. Darauf folgten trockene Eichenblätter (man bemerke die Anspielung auf den 20. April) etwas Majoran wurde draufgestreut, eine Ansichtskarte des Aachener Doms kam auch ins Klavier. Dem folgte eine kräftige Schüttung Waschpulver: Omo, der deutschen Hausfrau liebster Weißmacher. Das alles war sehr locker, das Klavier war noch bespielbar, nach Beuysens Aussage bei einem späteren Interview. Dann aber schüttete er hochprozentige Salzsäure in das Klavier. Unter lautem Getöse gingen die Saiten des Flügels zu Bruch – was Beuys mit den Worten kommentierte:

„Das Klavier war glücklich, noch einmal in seinem Leben so eine Sache wie Aachen erlebt zu haben; es hat sich ausdrücklich noch mal bei mir dafür bedankt“.

Im weiteren Verlauf hat sich die Salzsäure durch das Klavier hindurch gefressen und ein Spritzer davon traf einen Studenten am Knie in der ersten Reihe. Dieser arme junge Mann verhalf Joseph Beuys gleich zu Beginn seiner öffentlichen Karriere zu einer gesuchten Märtyrerpose. Der Student sprang auf und hieb Beuys eine gezielte Gerade auf dessen Nase. Mit eigenem Blut konnte der junge Aktionskünstler seine chaotische Zerstörung der inneren Werte seiner Zuschauer fortsetzen, ja für immer eindringlich machen.

Er holte flugs aus seinem Requisitenbestand einen schokoladenen Nikolausstiefel (einen Kommisstiefel symbolisierend) in diesem steckte ein echtes Kruzifix und mit der Linken machte er eine Heilsbezeugung. Während sein Blut ihm aus der Nase rann, wurde der Nikolausstiefel im vollen Scheinwerferlicht weich und schmolz und Beuys verharrte stumm leidend -grüßend bis auch der letzte im Saal begriff, was seine Requisiten und sein Spiel aussagen sollten.- Das ist nur ein kleiner Akt solch eines Fluxus – er kann viele Stunden dauern und ist ungeheuer vielseitig. Beuys ist ein Künder seiner weltverbesserlichen Ideen, die stark politisch sind und sich im Übrigen auch aus seinen Evidenzerlebnissen während des Weltkrieges erklären lassen. So ist er als Stukaflieger bei Stalingrad abgeschossen und zwischen den Fronten am Kopf schwer verwundet von Tataren gefunden worden. Sie haben Beuys mit den heilkräftigen Substanzen Filztücher und Fett gesund gepflegt. So kann auch der ewige Filzhut mit einem Bedürfnis nach Schutz vor Kopfverletzungen gedeutet werden.





Mädchen (Holz) 1974 40cm

# VORTRAG ZUM PHÄNOMEN DOCUMENTA MIT RÜCKBLICK, Juli 2002

Wenn wir bei der Renaissance beginnen, wanderte der Nabel der abendländischen Kunst über Florenz & Venedig nach Rom. Auftraggeber waren das gehobene Bürgertum und die Kirche. Unter dem Einfluss des barocken Sonnenkönigs Louis XIV wechselte das Kunstzentrum nach Paris. Das Stadtschloss, der Louvre, wird von dem französischen Revolutionsrat 1789 in eine Gemälde- und Kunstsammlung umfunktioniert und der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Damals lernten die Maler noch durch das Kopieren alter Meister. So entstanden in Paris die Stile Klassizismus, Impressionismus und der franz. Expressionismus, genannt Fauves etc. Paris bleibt die bedeutendste Kunstdrehscheibe unangefochten bis etwa 1960 für die bildende Kunst, welche mit herkömmlichen Mitteln arbeitet. Es sind nicht nur Franzosen die ihren Weg über Paris machten: van Gogh ist Holländer, Picasso kommt aus Spanien und Eduard Munch aus Norwegen. Hier in Frankreich endet aber auch die Blütezeit der abendländischen Kultur, das Zentrum der gegenwärtigen Kunst wird New York. Der Untergang oder der Wandel der europäischen Kunst findet in Deutschland statt, gesteuert durch die documenta.
In Deutschland beginnen sich um die Jahrhundertwende drei Gegenpole zu bilden; zunächst Berlin, dann Dresden und München. In der Münchener Künstlergruppe „Blauer Reiter“ wurde die abstrakte Kunst 1910 bereits durch Wassily Kandinsky erfunden, der später am Bauhaus lehrte. Mit der Gründung des Bauhauses 1919 in Weimar als Lehr- und Forschungsinstitut für Architektur, bildende Künste und Handwerk, wuchs der deutsche Einfluss, besonders jener Künstler, die einer abstrakten Kunst- um der Kunst willen angehörten.
Im Bauhaus wurden alle Ausdrucksformen der abstrakten Kunst ausprobiert und durch seine Studenten und Absolventen in Europa verbreitet.
Die wichtigsten Künstler am Bauhaus waren: Feininger, Marcks, Klee, Kandinsky, Schlemmer, Mondrian und Albers.

1933 wird das Bauhaus durch die Nazis aufgelöst. Als nach der von den Nationalsozialisten veranstalteten Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 alle Bauhauskünstler Malverbot und offene Verfolgung erleiden mussten, gingen viele in die Emigration in die USA. Noch im Jahr 1937 wurde unter Mitwirkung von früheren Bauhauslehrern und emigrierten Künstlern das New Bauhaus in Chicago USA errichtet und es wirkt mit denselben Theorien und Zielen bis heute. So haben die USA durch die Aufnahme der jüdischen und als entarteten geltenden Künstler des Bauhauses einen kolossalen Kulturschub erfahren. Zwei Beispiele für entartete Kunst: Kirchner, Nolde.

Nach dem Kriege sollten die Deutschen wieder an die moderne Kunst herangeführt werden. So wurde Kassel ausgesucht, ein Ort, der sich aus drei Gründen dafür besonders empfahl.

1. Die zentrale Lage in Deutschland im amerikanischen Sektor
2. Das Fridericianum, (eine Ruine zwar) aber eines der ersten öffentlich zugänglichen Gemälde- und Kunstmuseen Europas.
3. Die neu gegründete Gesamthochschule einschließlich Kunstakademie, die zur fundierten Verbreitung der Ideen beitragen sollte.

**ZUR GESCHICHTE DER DOCUMENA:**

**1.documenta: (1955)**
Arnold Bode, ein Kasseler Maler und Akademieprofessor, inszenierte die 1. documenta 1955 als Antwort auf die von den Nationalsozialisten veranstaltete Ausstellung „Entartete Kunst 1937“. Obwohl überwiegend europäische Kunst in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts gezeigt wurde, markierte die 1. doc. schon die amerikanische Einflussnahme auf Europa, da neben den europäischen Stilen, wie Kubismus, Surrealismus und Abstrakte Kunst auch der im New Bauhaus Chicago entwickelte Stil „Informel“ vorgestellt wird.
Kubismus: Picasso – Surrealismus: Dali – Informel: Pollock

**2. documenta: (1959)**
Mit der II. documenta rückte die Nachkriegszeit in den Blick der verantwortlichen Ausstellungsmacher Bode und Haftmann.
Amerikanische Kunst war erstmalig stark vertreten – das New Yorker „Museum of Modern Art“ sandte fast 100 Werke für die II. documenta. Bode inszenierte Skulpturen vor den Ruinen der Orangerie und schuf so einen spannenden Dialog zwischen Kunstwerk und zerstörter Architektur. Nachkriegskunst: Wols, Winter, New Bauhaus Chicago: Stella.

**3. documenta: (1964)**
Höhepunkt der Inszenierung Bodes auf der documen-

ta 3 war die spektakuläre Präsentation von drei Werken des amerikanischen Malers Sam Francis sowie von drei großformatigen Bildern Ernst Wilhelm Nays.

**4. documenta: (1968)**
In den 60er Jahren wurden Sinn und Zweck der documenta heftig diskutiert. Die 3. documenta konzentrierte sich erstmals auf das aktuelle Kunstgeschehen der letzten vier Jahre.
Amerikanische Kunst, besonders die Pop Art, Environments, sowie große Außenprojekte, wie das des rumänischen Künstlers Christo, standen im Mittelpunkt. Um den Besucher nicht mehr nur sich selbst zu überlassen, wurde die „Besucherschule" von Bazon Brock eingerichtet.
In der documenta 4 werden erstmals Konzeptart, Happening und Fluxus gezeigt. Das ist eine Kunst ohne Kunstwerke. Die Aufnahme durch die Rezipienten geschieht ähnlich wie im Kino. Die Kunst findet im Bewusstsein des Betrachters statt. Darum sprechen die Vertreter dieser Richtungen auch von Kunst als Bewusstseinserweiterung.
Environment: Combo Segal – Pop art: Suppendose – Concept-art: Franz Erhard Walther, Fulda – Happening: Pflanzaktion

**5. documenta: ( 1972)**
Keine documenta zuvor polarisierte so stark wie die documenta 5. Unter dem Motto „Befreiung der Realität – Bildwelten heute" wurden aktuelle Kunsttrends wie Concept Art, Performance-Akte, Fotorealismus, Kitsch, politische Propaganda, Science-Fiction, Werbung oder „Bildnerei der Geisteskranken" präsentiert. Joseph Beuys befragte Besucher in einer Fluxus-Aktion und irritierte sie durch paradoxe Fragen und Antworten.
Fluxus: Beuys, Meilenstiefel – Performance-Akte: Tanja Bouguerra
Die Peformance ist die Konfrontation der Gesellschaft mit der Realität, wobei der Künstler am eigenen Körper das aufgezwungene Leid für andere erträgt. Kam auf z. Zt. des Vietnam-Krieges.

**6. documenta: (1977)**
„Medien"-documenta mit den teils aktuellen, teils retrospektiven Abteilungen Malerei, Plastik, Performance, Fotografie, Film, Video, spektakuläre Installationen im Stadtraum; und erstmals Kunst aus der DDR.

**7. documenta: (1982)**
Die documenta 7 sollte nicht durch ein theoretisches Konzept eingeengt werden. Obwohl die ausgestellte Kunst nicht älter als zwei Jahre sein sollte, ging die documenta 7 bewusst in die musealen Ausstellungsräume zurück. Es wurde auf die klassischen Gattungen Malerei und Skulptur gesetzt. Herausragendes Kunstwerk war die Arbeit „7000 Eichen" von Joseph Beuys, deren Installation auf dem Friedrichsplatz begann und 1987 nach seinem Tod fertig gestellt wurde.
Beuys: Pinkprotest, schickte Reinigungsrechnung
Beuys: Bodelschwingstraße davor und danach

**8. documenta: (1987)**
Auf der documenta 8 wurde die Wechselbeziehung zwischen Kunst, Design und Architektur untersucht und teilweise verwischt. Darauf komme ich in 9 noch zurück. Mit Werken verschiedener Künstlerinnen über Krieg, Unterdrückung und Gewalt wurde der Utopieverlust der Gegenwart verdeutlicht. Auch die Ausweitung der Ausstellung auf den gesamten Stadtraum Kassels sollte verdeutlichen, wie Kunst in das öffentliche Leben eingreift.
Grenzverwischung zw. Kunst und banalem Gegenstand – Marmorspiegel – Plakat – Schattenstuhl.

**9. documenta: (1992)**
Diese documenta hatte es sich zur Aufgabe gestellt, die Positionsverschiebungen von Kunstwerk, Betrachter und Raum unter dem Leitmotiv „displacement" zu thematisieren.
Der „Vielfalt der Welt wird die Vielfalt der Kunst" gegenübergestellt, basierend auf dem Wissen, das nichts absolut ist, auch Inhalte von Kunst nicht. So hatte der Amerikaner Kosuth die deutsche Kunst für tot bzw. nichtig erklärt, indem er in zwei Sälen die Plastiken und Bilder der Expressionisten mit weißen und schwarzen Tüchern verhüllte, die mit Texten aus der Nazizeit bedruckt waren. Eine feministische Künstlerin zeigte Anatomiestudien von einer peinlich genau gezeichneten Vagina, die sie zwischen die schönen prunkvoll gerahmten Frauenportraits im Saal des 19. Jahrhunderts der Neuen Galerie gehängt hatte. Das ist Displacement. Diese documenta lief zur Zeit meiner Präsidentschaft des Rotary Clubs, und wir besuchten sie gemeinsam.
(Wegen der Bedeutung der Plastik „Man walking to the Sky" hat Griga dieser eine ausführliche Interpretation gewidmet.Gisela Gross)
„Die ausgestellten Kunstwerke reagieren auf die Atmosphären ihrer Aufstellungsorte. Sie spielen mit dem Ort, mit dem Betrachter, basierend auf dem Wissen, das nichts absolut ist, auch Inhalte der Kunst nicht."
Lassen Sie mich das Letztgesagte mit einer Arbeit verdeutlichen, die vor dem Friedricianum steht und welche sehr wahrscheinlich in der Führung nicht

besprochen wird. Jonathan Borowsky (geb. 1942 in Boston) „Man walking to the Sky“ 1992. Fieberglas, Farbe, 25 m, Friedrichplatz.
Mit ungestümer Geste klettert, ja rennt Borowskys “Man” auf blitzendem Stahlpfeil in den Himmel. Die Skulptur wirkt in ihrer Verkörperung der reinen Energie leicht, spielerisch und unbekümmert. Sie strahlt durch ihre Farben freudige Erregung, Begeisterung und Selbstvertrauen aus. Im Gegensatz zur wohl bekannteren Figuration Borowskys, dem in Frankfurt stehenden riesigen schwarzen „Hammering Man“, der die ständige Sisyphusarbeit der menschlichen Kreatur verkörpert, hat die documenta-Skulptur keine monumentale Schwere. Dann fällt auf, dass dieser ungestüm steigende Mann nicht den irdischen Gesetzen der Schwerkraft gehorcht, dass die glänzende Säule seine Gravitation bildet. Er steigt senkrecht zur Säule, die im Winkel von 65 Grad zum Himmel weist. Jetzt erkennen wir die allegorische Bedeutung der Säule und des Mannes. Die Säule ist die Kunst, die dem Künstler Fundament und Basis bietet, auf welcher er sich sicher himmelwärts bewegen kann. Noch sieht er ihr Ende nicht, er hat etwa 2/3 des Weges geschafft. Aber wir Besucher, wir sehen das Ende und bemerken, dass hier Borowsky, sowohl die documenta 9 als sich als Teilnehmer doppelt in Frage stellt: Den arglosen Kunsthimmelstürmer einerseits – in seiner Begrenztheit durch den Betrachter entlarvt andererseits.
Zum Nachbesprechungsmeeting in Lauterbach hatte ich Herrn Helmut Bröker eingeladen, einen freien Kunst-Experten der documenta-Veranstaltungen, der diese seit Bode schon begleitet hatte.
Er vertrat die Auffassung, dass die doc. Reihe sich schon bei der 8. erfüllt hat und nach der 9. eigentlich nichts mehr kommen sollte. Die Grenzen zwischen der Kunst und banalem Gegenstand waren bei 8 verwischt worden und sind bei 9 aufgehoben. Wenn da kein Unterschied mehr besteht, so H. Bröker, ist die Kunst abgeschafft. Aber er bekam Redeverbot und seine Gelder wurden gestrichen.
Displacement: 1.Rahmen spiegelt nicht
2.Rahmen genügt sich selbst
3. Der Goldrahmen umgibt die Hun gerbäuche

**10. documenta: ( 1997)**
Mit Catherine David leitete zum ersten Mal eine Frau die documenta. Ihre Grundidee war, die ästhetische Produktion der Künstler in ihr persönliches Umfeld einzubeziehen. So zeigt die doc. keine fertigen Ergebnisse künstlerischer Arbeit, sondern den geistigen und politischen Hintergrund dazu auf. Die Ideensammlungen der Künstler in Skizzen, Plänen und Entstehungsprozessen, aber auch die Lebenswege und die künstlerischen Entwicklungen anerkannter Künstler wurden am Beispiel Gerhard Richters durch endlose Fotoreihen dokumentiert. Von dieser doc. ging der geringste Impuls auf die Kunst aus. Dennoch war sie erfolgreich und erwirtschaftete einen Überschuss von 1,4 Millionen DM.

Die documenta als gigantische Umerziehungsinstitution.

Nach der 1. und 2. documenta lehren fast alle Akademien der westlichen Welt kubistische – tachistische - und abstrakte Kunst. Die Museen der Welt kaufen Picasso aber auch deutsche Entartete, amerikanische und franz. Tachisten und Aktionsmaler.
Tachisten: Wols: Urkneul im Dilirium gemalt
Aktionsmaler: Pollock: Graue Pfähle 1951 Dripping

Der Laie kann die Qualität dieser Kunst nicht mehr erkennen. Der Galerist weiß um den Entstehungsprozess, kennt den Künstler und garantiert die Echtheit und den Wert des Bildes. Der Kurator oder Museumsdirektor kann vom Rechnungsprüfer bei Ankäufen nicht mehr kontrolliert werden, weil dieser den Kunstwert nicht abschätzen kann. So wächst die Macht der Kuratoren und Galeristen. „Kunst ist, was große Künstler machen“, und wer ein großer Künstler ist, bestimmen Kuratoren bzw. Kunstexperten.

Ein Beispiel:
1962 veranstaltete Joseph Beuys in Aachen sein erstes Fluxustheater, das er selbst als Antikunst empfand. Er griff die traditionellen Wertvorstellen seiner Zuschauer vehement an. Die Tatsachen, das er als 18jähriger Stukapilot über Stalingrad abgeschossen, verwundet und im winterlichen Russland genesen und ihm zu Fuß die Flucht zurück gelang, ist die ideelle Triebfeder und Thematik seines Fluxus. Überlebensangst, Trauer und die verlorene Jugend und Daseinsillusion verwandelten sich in Wut und Hass auf sein deutsches Vaterland. Bei diesem Fluxus in Aachen wurde ein wertvolles Klavier von ihm zerstört. Das
Guggenheim-Museum in New York ist durch den Ankauf dieses Klaviers maßgeblich an der Entdeckung und dem Aufbau des Künstlers Joseph Beuys beteiligt.
Der Kunststudent Beuys machte damals noch keine Kunstwerke, aber seine Idee von der Zerstörung tradierter Kunst- und Wertvorstellungen insbesondere der Deutschen, passte den Kuratoren ausgezeichnet ins Konzept. Und so machten sie aus ihm einen der

größten und bedeutendsten Künstler der Welt. Indem sie die Requisiten seiner Fluxus-Shows zu horrenden Preisen in allen Museen der Welt als Kunst ankauften, nachdem sie ihn in den Medien und in ihren Veröffentlichungen gefeiert hatten. Allein in Deutschland erschienen 60 Bildbände. Er wird zur doc. 3,4,5,6 und 7 eingeladen und ist ihr wichtigster Exponent.

**11.documenta: (2002)**
Der junge, aus Nigeria stammende und in New York lebende Kunstkritiker, Dichter und Ausstellungsmacher Okwui Enwesor (geb. 1963) wurde im Oktober 1998 einstimmig von der Findungskommission dazu auserkoren, das Kasseler Kunst- Weltereignis zu dirigieren. Seine Wahl versprach einen anderen Blickwinkel auf den Kunstbetrieb und eine verstärkte Einbindung von Künstlern aus Afrika, Asien (China blieb ausgeschlossen) und Lateinamerika. Enwesor machte alles anders: Er veranstaltete vier Plattform genannte Symposien zu politischen und gesellschaftlichen Themen, wie Demokratie-Prozesse, Rechtssysteme, Kreolisierung und Urbanisation. Eine Konferenzkarawane zog um die Welt und tagte wochenlang z. B. in Neu Delhi oder in Lagos. Sie wurde mit Video-Aufzeichnungen im Internet kommentiert und in Kassel informiert die gesamte dokumenta Halle über die vier Plattformen.. Das sorgte für erhebliche Irritationen. Man vermisste die Kunst. Inzwischen hat Enwesor sich Respekt erworben als unkonventioneller Anreger und Vermittler zwischen den Kulturen.
Die 5. Plattform ist nun die Kunstausstellung documenta 11, zu der Enwesor und sein Team rund 100 Künstler eingeladen haben. Präsentiert werden nicht nur einzelne Arbeiten, sondern ganze Werk-Komplexe und auch eigens für die Ausstellung verwirklichte Projekte. Das geschieht in Form von Installationen, Videos und Filmvorführungen, begehbaren Erlebnisräumen, Fotografien, wenigen Gemälden und Fluxus bzw. Happenings. So zeigt die doc. 11 die besonderen kulturellen, sozialen und politischen Situationen in denen die Künstler aber auch deren Landsleute arbeiten, leben und leiden müssen.

Und weil jeder Documenta-Leiter das Ereignis neu zu erfinden versucht und jede documenta im Vorfeld für Ärger sorgt, jede Eröffnung ein Fest ist und noch Wochen danach kontrovers diskutiert wird, gibt es auch diesmal nichts Interessanteres als die Ausstellung selbst.

Griga



# documenta 12 (2007)

Vortrag: 2007

Die documenta 12 zeigt aktuelle Kunst aus aller Welt und in allen Medien;
Wie Malerei, Fotografie, Video, Skulptur, Installation, Performance; Wobei „aktuell“ nicht heißt, dass die Werke gestern entstanden sind. Sie müssen für uns Heutige bedeutsam sein.
Die documenta-Macher haben es bis zuletzt spannend gemacht. Statt Künstlerlisten lieferten Roger M Buergel und Ruth Noack philosophische Leitgedanken. Da ist von der Moderne als unserer Antike die Rede, von Schönheit und von Palmenhainen und dass Kunstbetrachtung echte Arbeit sei.
Nach Roger Buergel kann man nicht allgemein definieren, was ein Meisterwerk ausmacht. Man kann es nur an dem betreffenden Werk aufzeigen; aber es gibt und gab nie eine Rezeptur. Das Meisterwerk stellt also Regeln auf, die dann aber nur für dieses eine Meisterwerk gelten. Dieser Satz gilt für alle Zeiten und um diese Regeln zu erkennen bracht man Kenntnisse.
Ein weiterer Leitgedanke: Ästhetische Erfahrung bzw. Kunst ist ohne das Medium der interpretierenden Rede nicht zu haben, da der neuen, zunächst unbekannten Kunst eine natürliche Bedeutungshoheit fehlt. Über ihre Bedeutung muss zuerst debattiert und gestritten werden.
Folgerichtig hat Buergel die doc.-Halle zweigeteilt:
Der Eingangsbereich wird zur Kommunikation genutzt. Hier kann man sich über alle doc.-12-Magazine, den doc. 12 Beirat, involvierte Stadträte und das Vermittlungsprogramm informieren.
Es sind hier ebenso WLAN-Hotspots und das Pressezentrum untergebracht – täglich um 13.00 Uhr finden hier Mittagslesungen statt.
Im hinteren Ausstellungsraum treffen wir auf Kunst, die die Themen: Schönheit, Bildung und Politik verbinden und eine zeitkritische Aussage haben.

Jürgen Stollhans (1962): setzt sich u. a. mit dem 2. Weltkrieg und der RAF auseinander.

1. Kreidezeichnung zu Kassels Kriegsgeschichte. Direkter Weg von der Ahlen-Wurscht über die Rüstungsindustrie zur Zerstörung Kassels und Weihnachten 44.

2. Paradies-Garten Teppich Persien 18. Jhd. Entst: Fridericianum. Von Buergel metaphorisch gesehen ist er ein Fenster zur Bundesgartenschau 1955, die in der Trümmerstadt Kassel stattfand und mit seiner strengen, abstrahierten Ornamentik eine Anspielung auf die geometrische Ästhetik des Bauhauses, das Hauptthema der 1. doc. 1956.

3. Der blaue Teppich von Konatè ist ohne politische oder religiöse Anspielung wohl eher eine Verheißung auf den Himmel.

4. Juan Davila (geb. 1946 in Santiago, Chile) setzt sich in teilweise drastischen Darstellungen mit sozialen u. politischen Missständen auseinander. (Bemerkenswert der traditionelle Bildaufbau und die Technik).

5. Cosima von Bonin (geb. 1962, Kenia) lebt in Köln. Ihren Werken haftet bei aller Konzeptualität etwas rührend Handgemachtes an. Die weißen Linien zeigen Grundriss der Galerie „Petzel“ in New York, von der die Ausstellung direkt zur documenta übernommen wurde.
Hier findet also eine Begegnung mit kommerzieller Kunst auf der doc. 12 statt. Wandteppiche mit hoher ästhetischer Wirkung zeigen die künstlerische Vereinbarkeit von verfeindeten Symbolen: Palästinenser-Tuch und David-Stern oder Geschirrtücher und Putzlumpen mit Rorschach-Tests.

6. Anatoli Osmolovsky (geb. 1969): überdimensionale Brotscheiben sind wohl absurde Beschwörungsformeln.

7. Die Giraffe korrespondiert lediglich zum Perserteppich.

8. Die letzte Arbeit ist eine Anspielung auf Collin Pauls auf Infrarotaufnahmen von Lastwagen mit Massenvernichtungswaffen im Irak Hussains.

Aue Pavillon (10000 Quadratmeter große Halle), temporärer Bau aus vorgefertigten Gewächshaus- Bauteilen. Die Größe soll ruhiges Betrachten und erregtes Debattieren und somit den Dialog zwischen Kunst und Betrachter erleichtern.
„Ethnografie des Alltags in vielen Kulturen“ ist ein großes Thema dieser documenta. Besonders deutlich wird es bei den Fotografien von Ojeikere (geb. 1930, Nigeria) die er seit 1968 von der Straße weg fotografiert. „Skulpturen für einen Tag“.

Dmitri Gutow (Moskau): Paravan, 2007. Inspiriert wurde der Künstler dabei von den improvisierten

Einzäunungen wilder Schrebergärten in Russland. Die kalligrafischen Schnörkel stammen aus Schriften von Karl Marx, darunter auch eine Seite aus dessen Manuskript für „Die deutsche Ideologie“.
Die Kalligrafie zeigt die Auflösung von einem sicher geführten Duktus.

Kultivierte Natur -ein langes Bild bzw. Gewächsgartengestell- das die Ausbeutung der Natur und die Monokultivierung durch die Pharma-Industrie thematisiert.

Der grüne Obelisk, der durch seine spiegelnde und zentrierende Oberfläche quasi eine „Schnittstelle“ von Innen und Außen bildet.
Hinter der Wand sind die Werke thematisch geordnet. (Urbanisation)

1. Die Masken des Zorns.
Eine Hommage an ein westafrikanisches Volk sind die Kanisterskulpturen von Romuald Hazoumè, sie sind voller Symbolkraft, archaischer Wucht und Poesie.

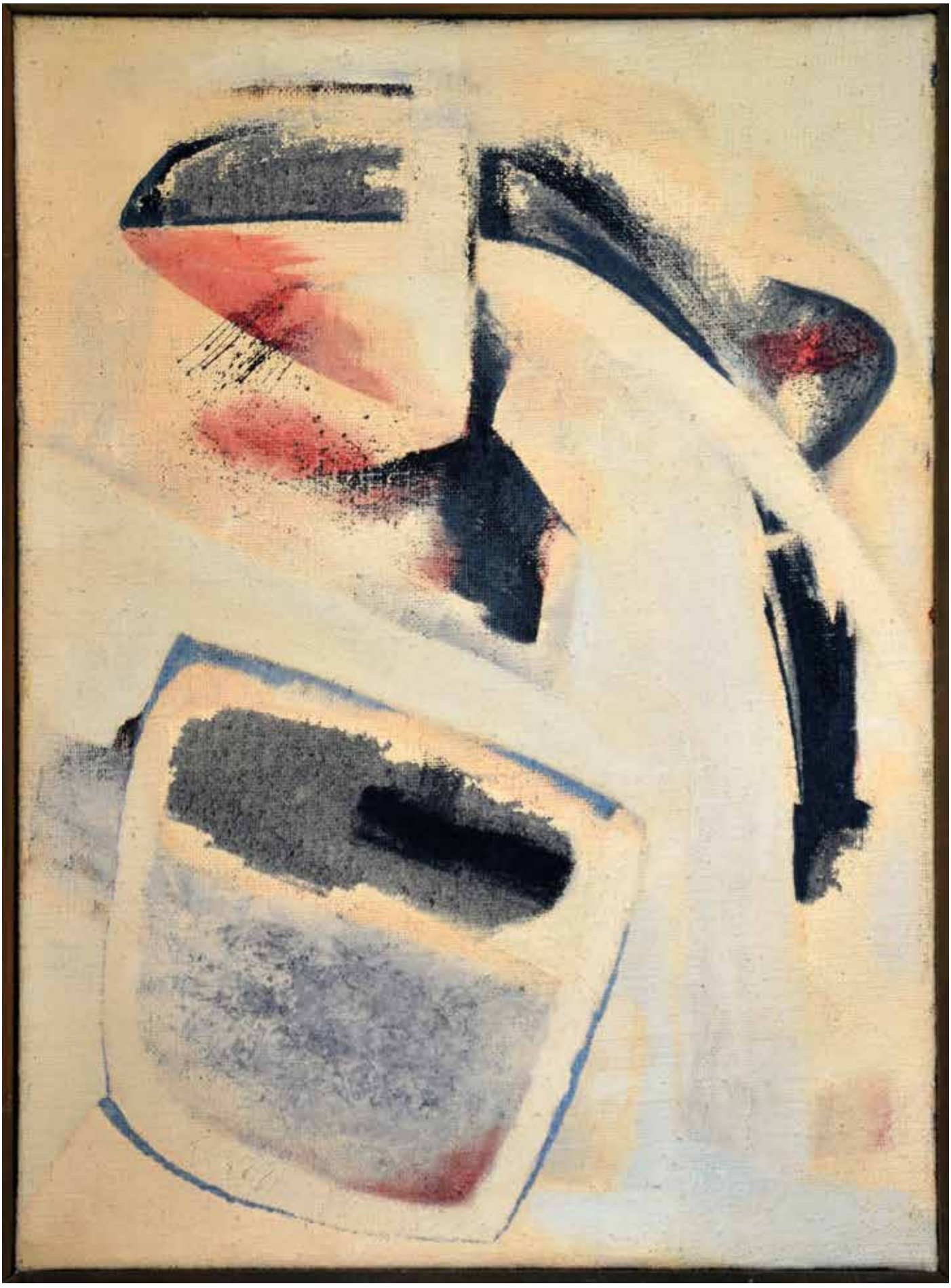
2. „Roulette Beninoise“ Motorräder mit aufgeblasenen Benzinkanistern zum Schmuggeln.
Zitat Hazoumè: Sie wussten nicht, wohin sie gebracht wurden, doch sie wussten, woher sie gekommen waren. Das galt für die Sklaven vor 300 Jahren. Heute wissen sie noch immer nicht, wohin es geht, und sie haben vergessen, woher sie kommen. Das gilt für die Bootsflüchtlinge noch heute.

Monika Baer ist eine der wenigen berühmten Malerinnen unserer Zeit. In den 80er Jahren hatte die Wilde Malerei eine Erschöpfungsphase als M. Baer die Kunstszene betrat. „Das war ein echter Zwiespalt: Kunst auf der Höhe der Zeit bedeutete eigentlich Konzeptkunst, Video, Filme, Theorie- ich wollte aber malen. Meine Bilder sind Austragungsorte, Konfliktfelder; sie sind völlig inhomogen gedacht und gemacht.“ Damit sind sie reine Malerei. (Die sich aus sich selbst begründet).




*Liebe 1968 (Gips)*

*46x100x36cm*



78x57cm

1968 (Öl/Rupfen)

# Mein Verhältnis zur abstrakten Kunst

Obwohl mein Studium in die Hochblüte des Tachismus fiel und ich intensiv die Gestaltungslehren der Bauhausmeister wie Klee, Kandinsky, Itten und Mondrian in diversen Übungen studiert habe, konnte ich mich für die „reine Malerei“ als adäquate, eigene Ausdrucksweise nicht begeistern. Ich habe stets das Symbolische, den tieferen Sinn hinter den optisch wahrnehmbaren Erscheinungen eines Bildwerks gesucht.

Gestaltung um ihrer Selbst Willen – war mir als Übung gut und hat mich in vielen Studien vorangetrieben und aufgebaut, für meine Bilder und Skulpturen war sie mir aber zu wenig.

Wenn Cézanne die formale Entsprechung von Großformen und Strukturen in einem Bild gefordert hat und damit den Formenkanon erfand, dann hat doch van Gogh dieses Prinzip erweitert und bereichert, indem er den Formen und Strukturen eine expressive Bedeutung unterlegt: dasselbe gilt auch für die Farbe.

Pablo Picasso hat das formale Prinzip Cézannes in seinen analytisch-kubistischen Bildern verselbständigt und bis zur totalen Abstraktion getrieben. Mit Braque verzichtet er auch auf Farbigkeit in seinen Bildern und nimmt ihnen damit die Möglichkeit, emotionale Beziehungen zu knüpfen. Nur im Erkennen einer formalen Ordnung kann der Betrachter einen intellektuellen Bezug zu diesen Bildern aufbauen. Eine formale Ordnung ist für große Kunstwerke (wie z. B. „Das Eismeer“ 1824 von C. D. Friedrich) selbstverständlich, sie ist da nur ein Teilbereich.

Nur diesen Teilbereich, eine formale Reduzierung zu seinem Thema zu machen, muss Picasso auch zu wenig gewesen sein, denn er lieferte zwar dem Galeristen Kahnweiler 5 Jahre lang, Woche für Woche, 3 analytisch-kubistische Bilder ab, malte aber 6 mal soviel, größtenteils gegenständliche Arbeiten und seine bekanntesten Bilder, wie „Der Krieg“, „Der Friede“ und „Guernica“ enthalten alles: Komposition, Formenkanon, Gegenständlichkeit, Symbole und Farben.

Während die rote Farbe im Gesicht und Körper eines Portraits gemalt von Schmitt-Rottluff z. B. beim Betrachter eine nachempfindbare Beziehung des Malers zu seinem Modell ausdrücken kann, ist die Farbe des Bildes „Kommendes Rot“ 1956 von Fritz Winter ein reines Kunstproblem, weil hier die Farbe verabsolutiert ist. Mit etwas Mühe wird der Betrachter auch ohne fachlich theoretische Erklärungen dem mehrschichtigen Gemälde gerecht. Es löst in ihm Empfindungen und Assoziationen aus, wie – Sphärisches, darin ein Rot, das sich auf uns zuzubewegen scheint, mit etwas Schwarzem davor, was ausgrenzt oder abweist.

Zur Qualitätsfindung der Bilder der informellen Kunst von Wols, Mathieu und Pollock ist das Wissen um ihren Entstehungsprozess unentbehrlich.

Die Künstler Rothko, Albers und Geiger verabsolutieren den Teilbereich auf die Farbe eines Bildwerks und minimieren die Gestaltung. Es wirkt nur noch die Farbe. Eine monochrome farbige Fläche ist nicht zur Kommunikation aufbereitet.

Sie ist alleine ohne kunsttheoretische Aufbereitung beziehungslos, nicht übertragbar und nicht erfahrbar für den Betrachter. Nach der Analyse von Kunst am Bauhaus haben viele Künstler die Teilaspekte von Kunst zu Gestaltungsprinzipien verselbständigt. Sie haben sich Teilqualitäten wie die Farbe, die Form oder Gestik zum Thema genommen und zu vollständigen Kunstwerken verabsolutiert. Mit ihrem Festhalten an Teilbereichen ignoriert die gezeigte, offizielle Kunst die Entwicklung in den gegenwärtigen Naturwissenschaften und der heutigen Philosophie, welche längst zu einem ganzheitlichen Denken übergegangen sind.

Ich bin der Überzeugung, dass die reine Analyse und die Suche nach Elementarem sich in der Kunst überlebt haben, dass Teile und Teilbereiche von Kunst am Bauhaus und in der Nachkriegszeit an allen Akademien längst hinlänglich auf jedwede Wirkung hin untersucht worden sind. Eine sterile und anonyme Abstraktion oder Minimierung hat die Kunst entrückt und entfremdet vom Menschlichen, vom Rezipienten und von jeglicher Beziehung zum Ganzen.
Unser einseitiges Fortschrittsdenken, vom linearen Zeitgeist geprägt, hat uns von den schöpferischen Kreisläufen der Natur entfernt.

Unser Ego mit seinen Bewusstseinsebenen sollte sich in andere Systeme hineindenken und deren Sicht und Handlungen begreifen. Es wird feststellen, dass alles seine Realität lebt. Alles gehört zu dem allumfassenden Einen.



Das Kunstwerk sollte komplex sein mit neuen Inhalten und Stellungnahmen, welche eine Identifikation ermöglichen. Es ist selbstverständlich aus formalen und farbigen Gestaltungsprinzipien aufgebaut, aber nicht zu deren Selbstzweck.

Die weithin akzeptierte Meinung, welche unerträglich intolerant von den meisten deutschen Instituten vertreten wird, „Kunst dürfe nur sich selbst zum Thema haben“, hatte nach dem Krieg und noch lange danach ihre Berechtigung, heute muss sie jedoch als Bevormundung angesehen werden.

Griga

Stele: Die Welle 1969 (Holz)
Höhe 166cm, Sockel 35x35x60, Welle 23x17x106cm



Karo-Dame 1968 (Kaseintemp./Lw.) 80x106cm




Venus I 1968, 160x80cm
Venus II 2007 (Kaseintemp./Lw.) 178x79cm

# POP-ART UND ICH

Vortrag vom 10.April 2001

Die Popart ist aus der Produkt-Werbung in den frühen 60er Jahren in den USA entstanden. Werbegrafiker, welche die riesigen Plakatwände an den highways und den Hochhäusern mit lächelnder grellbunter Konsumwerbung bemalen mussten, wurden selbstbewusst und drängten in die Kunstgalerien. In Europa war die „Abstrakte Kunst“ bestimmend. In Paris, damals noch in der Kunst tonangebend, herrschte unangefochten der Tachismus, welcher sich in der morbiden Oberflächenstruktur seiner Bilder (nicht wenige wurden mit Farben aus der Entfernung bespritzt) mit dem 2. Weltkrieg auseinander setzte. Die Popartisten setzten ihren strahlenden Werbungsoptimismus dagegen und malten auf große Leinwände in vereinfachendem Realismus riesige Cocacolaflaschen, Suppendosen aber auch ihre Stars und Idole. Am Beispiel Andy Warhols kann man die schnelle Ausbreitung dieser Kunst am besten aufzeigen. Sein Atelier, eine stillgelegte Fabrikhalle nahe der Bronx in New York nennt er Popfactory und produziert dort über fotografisch gesteuerte Siebdrucktechnik massenweise Kunst. Das Poster war erfunden, Kunst für den kleinen Mann bzw. die zierliche Frau gemacht.

„Business-art ist der Schritt, der nach Kunst kommt. Ich begann als kommerzieller Künstler, und ich möchte als Business- Künstler enden.“ (Andy Warhol)

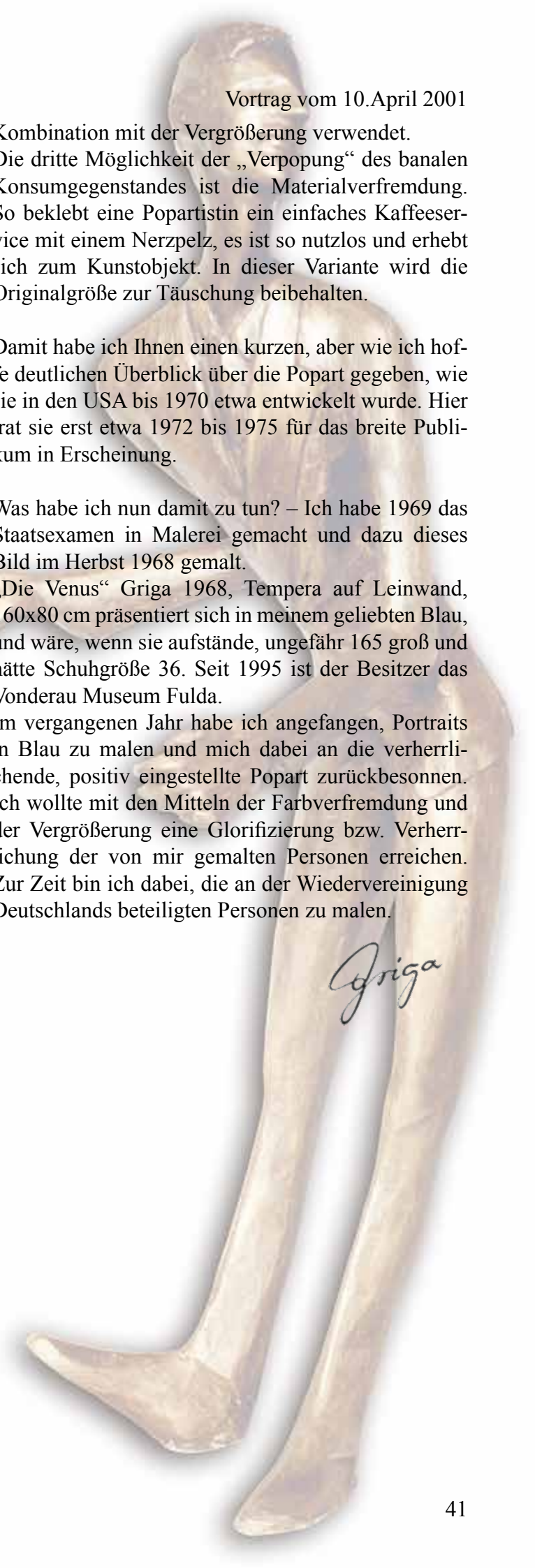
Popart ist seinem Wesen nach ein verherrlichender Realismus der amerikanischen Konsumgesellschaft der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts und Europa tat sich darum zunächst schwer, weil man hier nur einen kritischen Realismus dulden wollte. Erst als die relativ kritischen Künstler George Seagal und Charles Lindner Ende der 70er die Weltbühne betraten, wurde die Popart in Europa und auf der Kasseler documenta hoffähig.
Realismus als Kunstbegriff ist immer documentaidealisierter Naturalismus bzw. idealsierte Gegenständlichkeit.
Reiner Realismus - also Naturalismus - ist keine Kunst. Das war für die Popartisten selbstverständlich. So haben sie praktisch 3 Möglichkeiten der verherrlichenden Verfremdung erfunden.

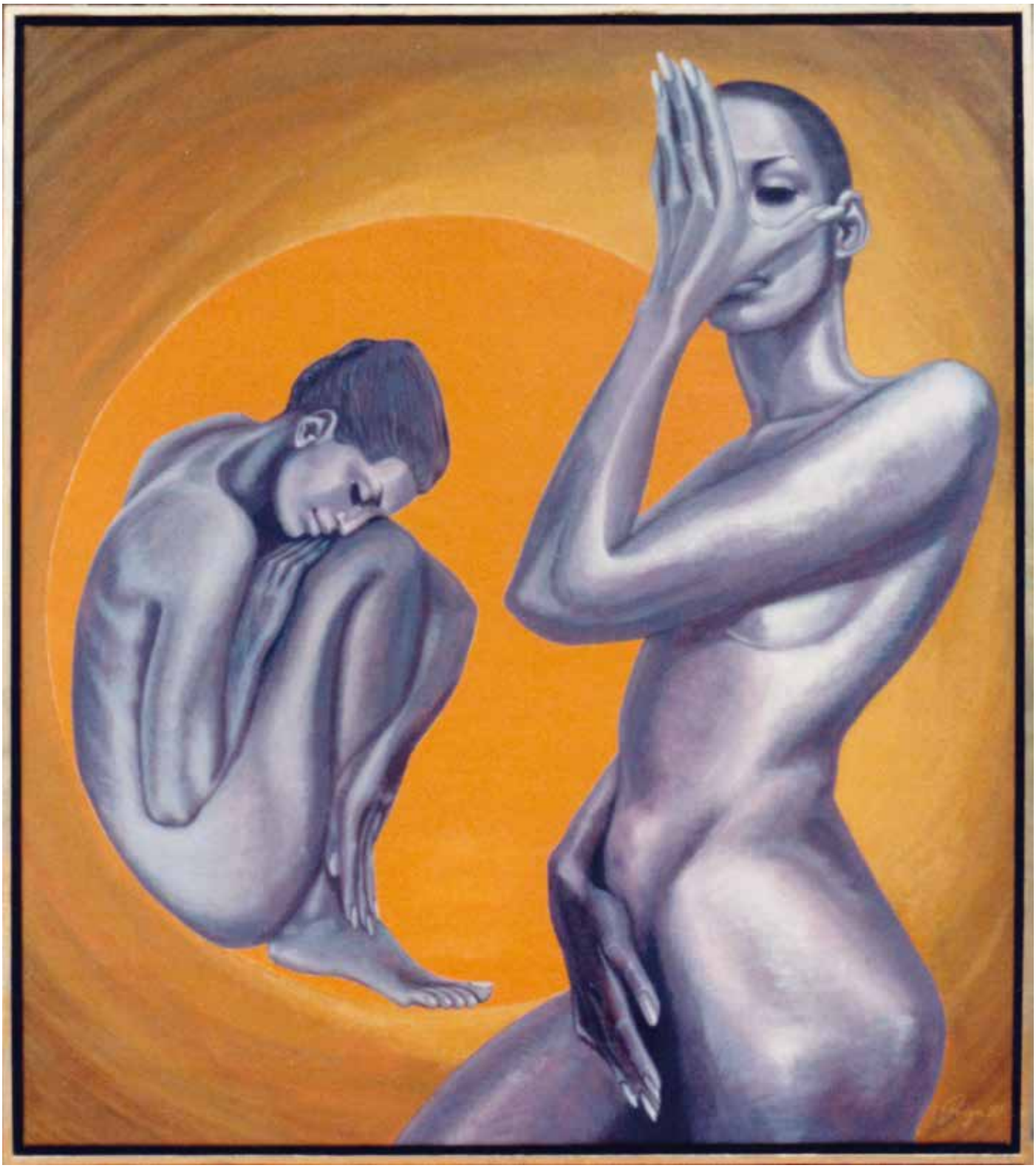
Die erste, die Vergrößerung, ergab sich praktisch von selbst aus der Werbeflächengestaltung, sowohl die Malerei wie die Plastik ist in der Popart riesengroß.

Die zweite Form der Verfremdung ist die Farbveränderung. Sie wird von den meisten Popartisten auch in Kombination mit der Vergrößerung verwendet.
Die dritte Möglichkeit der „Verpopung“ des banalen Konsumgegenstandes ist die Materialverfremdung. So beklebt eine Popartistin ein einfaches Kaffeeservice mit einem Nerzpelz, es ist so nutzlos und erhebt sich zum Kunstobjekt. In dieser Variante wird die Originalgröße zur Täuschung beibehalten.

Damit habe ich Ihnen einen kurzen, aber wie ich hoffe deutlichen Überblick über die Popart gegeben, wie sie in den USA bis 1970 etwa entwickelt wurde. Hier trat sie erst etwa 1972 bis 1975 für das breite Publikum in Erscheinung.

Was habe ich nun damit zu tun? – Ich habe 1969 das Staatsexamen in Malerei gemacht und dazu dieses Bild im Herbst 1968 gemalt.
„Die Venus“ Griga 1968, Tempera auf Leinwand, 160x80 cm präsentiert sich in meinem geliebten Blau, und wäre, wenn sie aufstände, ungefähr 165 groß und hätte Schuhgröße 36. Seit 1995 ist der Besitzer das Vonderau Museum Fulda.
Im vergangenen Jahr habe ich angefangen, Portraits in Blau zu malen und mich dabei an die verherrlichende, positiv eingestellte Popart zurückbesonnen. Ich wollte mit den Mitteln der Farbverfremdung und der Vergrößerung eine Glorifizierung bzw. Verherrlichung der von mir gemalten Personen erreichen. Zur Zeit bin ich dabei, die an der Wiedervereinigung Deutschlands beteiligten Personen zu malen.





Entfaltung 1980 (Öltemp./Lw.) 100x120cm

Die Bilder der Seiten: 42, 44, 45, 49 sind während seines Südamerika-Aufenthaltes in der Zeit von 1977-1982 entstanden.

# Realismus

Dieser Vortrag soll eine Vorstellung meiner Person werden. Darum habe ich das Thema „Realismus in der Kunst der Gegenwart“ gewählt. Es gibt mir einerseits die Gelegenheit, Ihnen einen Einblick in meinen Beruf des Kunsterziehers zu geben, der den Umgang mit Kunst allgemein zur Aufgabe hat, aber auch Toleranz gegenüber den pluralistischen Kunstauffassungen beinhalten und vermitteln, sowie kulturhistorische Bezüge erstellen soll. Das Thema ermöglicht es mir andererseits, Ihnen meine künstlerische Entwicklung und meine Intentionen vorzustellen, zumal es sich bei meiner Arbeit um Realismus handelt.
Realismus wird definiert als: „Idealisierter Naturalismus“.
Ausgehend von Giotto in der frühen italienischen Renaissance 1380 etwa hat sich in unserem Kulturbereich eine Malerei entwickelt, die der optischen Wirklichkeit entsprach. Nicht zuletzt erhielten diese realistischen Bilder Qualität durch die erstaunliche Wiedergabe des Gegenstandes, den sie darstellten, den sie durch ihre Idealisierung oft übertrafen.

Der Realismus hat während des 3. Reiches eine große Wertschätzung erfahren, weil er sich ausnutzen ließ. Zum Beispiel: Bei dem Bild von R. Heymann „Sonniges Leben“ 1939, sehen wir zwar ein schönes Bild. In einer gängigen Komposition zeigt es eine Mutter mit Tochter und Sohn. Aber es ist ein verlogenes Bild: In der tradierten Form unzähliger Madonnenbilder zeigt es uns eine idealisierte arische, blonde Mutter, die ihren strammen nackten Sohn bewundernd präsentiert, während ihm das Schwesterchen aufblickend ein Blümlein reicht. Der Junge nimmt in einer ernsten, unkindlichen Pose die Huldigungen entgegen.

Dieses Bild ist 1939 im Haus der Kunst in München als bestes deutsches Bild prämiert und über die Medien propagiert worden. Das vergleichsweise harmlose Beispiel soll Ihnen optisch klarmachen, warum der Realismus nach 1945 keine Chance hatte. Die Kunst sollte nun niemandem mit gar nichts dienen, sie durfte keinerlei geistige Ansprache enthalten, sollte nur Kunst um der Kunst willen sein.
Jede Tradition war suspekt geworden und alle erlernten Ideale hatten sich als falsch erwiesen. Auch die Erziehung und der durch sie geschulte Verstand waren in ihrer Substanz erschüttert. Der Verstand, die Art des Denkens, ist gebildet und geformt, letztendlich in einer Tradition.
Tradiertes Gedankengut aber hatte zweimal ins Chaos geführt.

Lediglich die abstrakten Bauhausschüler konnten ihrer Erziehung trauen, denn die Bauhauskunst war im 3. Reich für entartet erklärt worden. Ich möchte auch darauf hinweisen, dass einige Bauhauskünstler, wie Arp oder Schwitters aus dem Dadaismus 1916 hervorgegangen sind, welcher sich aus einem vergleichbaren geistigen Vakuum entwickelt hatte. Die Avantgarde – Künstler nach dem 2. Weltkrieg empfanden diese Leere verstärkt! Sie brachen total mit der Tradition und suchten nach einer kosmopolitischen allgemeingültigen und zweckfreien Kunst, die nur über das Gefühl angenommen werden konnte. Diese Kunst sollte auch nur aus dem Gefühl, der Seele oder dem Unterbewusstsein entstehen, denn einem durch den Intellekt gesteuerten Unterfangen liegt stets eine Absicht zugrunde.

Bis 1950 wurde diese Kunst von einem Deutschen in französischer Emigration, der sich Wols nannte, dem Franzosen Mathieu und dem Amerikaner Pollock ziemlich gleichzeitig entdeckt. Das „art informel“ bzw. das „actionpainting“ war Malerei aus dem Unterbewusstsein. Jeder der drei Maler hatte eine andere Methode, seine geistige Kontrolle auszuschalten.

Wols konnte fein und abstrakt nur im Delirium malen, Bilder in einer Größe von ca.15x12 cm.
Mathieu malte seine riesigen Leinwände vor Publikum in rasender Geschwindigkeit (27qm z. B. in 9 Minuten,30 Sekunden, wobei mindestens 5mal eine Distanz von 15 m zur Übersicht überwunden werden musste.) Die Farbe wurde zum Teil im Sprung und Anlauf direkt aus der Tube an die Leinwand geschleudert.
Pollock schließlich berührt die Leinwand gar nicht mehr, aus hoher Distanz beträufelt er im Dripping riesige Leinwände von einem Kran aus.

Die abstrakten Ergebnisse waren oft ähnlich, aber der Prozess der Entstehung war bei den großen Künstlern stets eine Innovation. Gerade das Wissen um den Gestehungsprozess machte einen Großteil der Qualitätsfindung aus. Da ihr Wert aus den Bildern selbst nicht ersichtlich wurde, musste man sich informieren darüber, wie sie entstanden waren. Die Künstler selbst begannen zu erläutern, die Kataloge enthielten mehr und mehr Geschriebenes, der sprachgewaltige Sachverständige sollte vermitteln, aber die Kluft zwischen dem „l’art pour l’art“ Künstler und dem materialistisch und fortschrittsorientierten Publikum wurde zu-

nehmend breiter.
Dennoch darf der lange Zeitraum von 20 Jahren, welcher in ganz Westeuropa ausschließlich der abstrakten Kunst vorbehalten war, in seiner Prägewirkung nicht verkannt werden. Immerhin sind mindestens drei Generationen von Künstlern und Kunsterziehern in dieser Zeit ausgebildet worden.
Die Realisten hatten es also schwer, und ich behaupte, sogar Picasso wäre als Realist nie so berühmt geworden. Seine „blaue und rosa Periode“ sowie sein spezieller Symbolismus der 50er Jahre entsprechend seinem Bilde „Guernica“, sind realistisch. Hätte er nicht 1905 den Kubismus erfunden, eine formalistisch abstrakte Richtung, die erst nach 1945 Weltgeltung bekam, wäre er nicht zum Genie ausgerufen worden.

Der erste Realismus nach dem Weltkrieg, die Pop-art, kam 1965 aus den USA und war mit der Verherrlichung der Konsumgesellschaft leicht eingängig und gewohnt als idealisierender nämlich „verpopter“ Naturalismus.
Eine geistige Ansprache durch ihr Bild beabsichtig-



Mädchen (Öltemp./Lw.) 100x88cm

ten die Maler der Wiener Schule des phantastischen Realismus, welche im Gefolge der Popart in einigen Galerien auftauchten. Sie wurden allerdings stets mit einer auffälligen Skepsis behandelt, von den deutschen Museen bis 1980 etwa ignoriert und tauchten, obwohl ab 1970 weltbekannt, auf keiner documenta in Kassel auf.

Wie eingangs schon gesagt, male auch ich seit 1970 realistisch. Anders als Hausner, der die Psychoanalyse stets an der eigenen Person zeigt, mache ich meine Erfahrungen und Beobachtungen in erfundenen Gestalten sichtbar, die in pantomimischer Gestik und durch symbolische Farben die Aussage des Bildes unterstützen sollen. Denn als Maler bin ich der Meinung, alle meine Bilder sollen außer dem Gefühl auch den Verstand ansprechen.
Ein seelisch-geistiger Inhalt wird in einer ästhetischen Form gestaltet, um beim Betrachter auch Denkanstöße auszulösen. Darum nenne ich meine Malerei „Meditative Figuration".

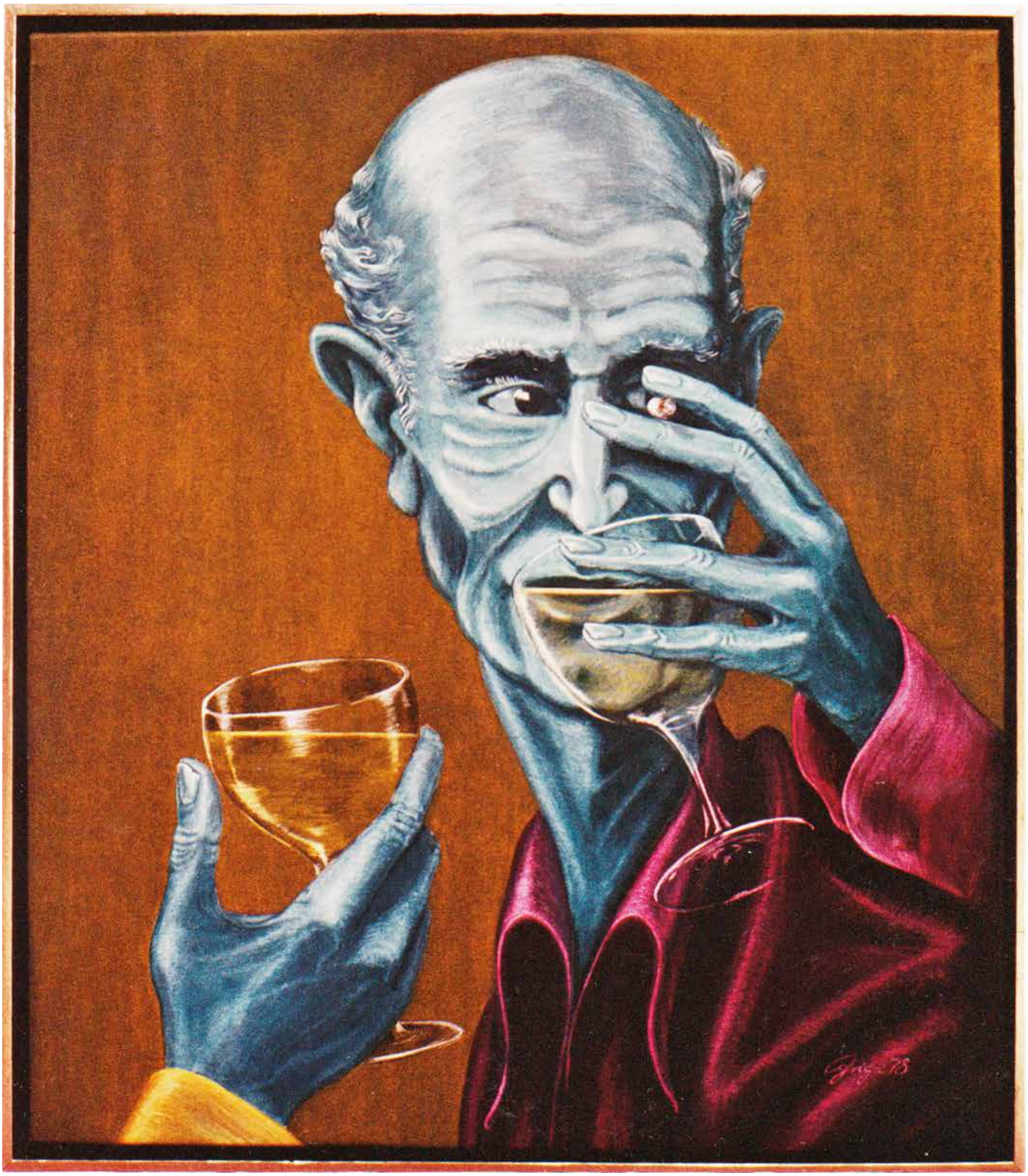
Griga



Macho (Öltemp./Lw.) 100x88cm



Urteil 1973 (Öl/Kaseintemp./Lw.) 65x65cm



Prost 1976 (Harzöl/Temp./Lw.) 56x66cm



Sackgasse 1976 (Harzöl/Temp./Lw.) 60x90cm



Glückseligkeit 1981 (Öl/Lw.) 60x85cm



Eins mit dem Universum 1976 (Öl/Lw.) 55x55cm

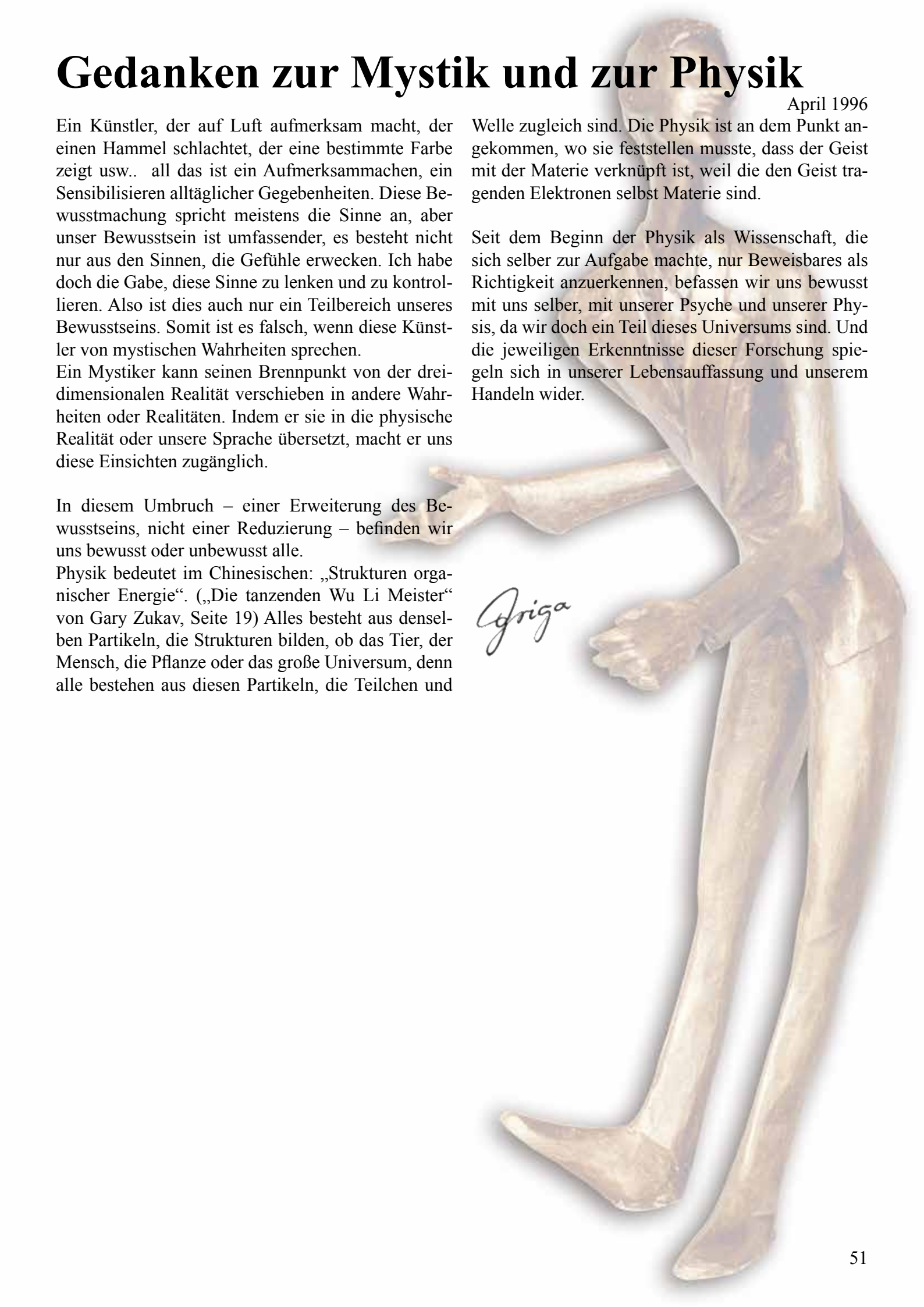
# Gedanken zur Mystik und zur Physik

April 1996

Ein Künstler, der auf Luft aufmerksam macht, der einen Hammel schlachtet, der eine bestimmte Farbe zeigt usw.. all das ist ein Aufmerksammachen, ein Sensibilisieren alltäglicher Gegebenheiten. Diese Bewusstmachung spricht meistens die Sinne an, aber unser Bewusstsein ist umfassender, es besteht nicht nur aus den Sinnen, die Gefühle erwecken. Ich habe doch die Gabe, diese Sinne zu lenken und zu kontrollieren. Also ist dies auch nur ein Teilbereich unseres Bewusstseins. Somit ist es falsch, wenn diese Künstler von mystischen Wahrheiten sprechen.
Ein Mystiker kann seinen Brennpunkt von der dreidimensionalen Realität verschieben in andere Wahrheiten oder Realitäten. Indem er sie in die physische Realität oder unsere Sprache übersetzt, macht er uns diese Einsichten zugänglich.

In diesem Umbruch – einer Erweiterung des Bewusstseins, nicht einer Reduzierung – befinden wir uns bewusst oder unbewusst alle.
Physik bedeutet im Chinesischen: „Strukturen organischer Energie“. („Die tanzenden Wu Li Meister“ von Gary Zukav, Seite 19) Alles besteht aus denselben Partikeln, die Strukturen bilden, ob das Tier, der Mensch, die Pflanze oder das große Universum, denn alle bestehen aus diesen Partikeln, die Teilchen und Welle zugleich sind. Die Physik ist an dem Punkt angekommen, wo sie feststellen musste, dass der Geist mit der Materie verknüpft ist, weil die den Geist tragenden Elektronen selbst Materie sind.

Seit dem Beginn der Physik als Wissenschaft, die sich selber zur Aufgabe machte, nur Beweisbares als Richtigkeit anzuerkennen, befassen wir uns bewusst mit uns selber, mit unserer Psyche und unserer Physis, da wir doch ein Teil dieses Universums sind. Und die jeweiligen Erkenntnisse dieser Forschung spiegeln sich in unserer Lebensauffassung und unserem Handeln wider.

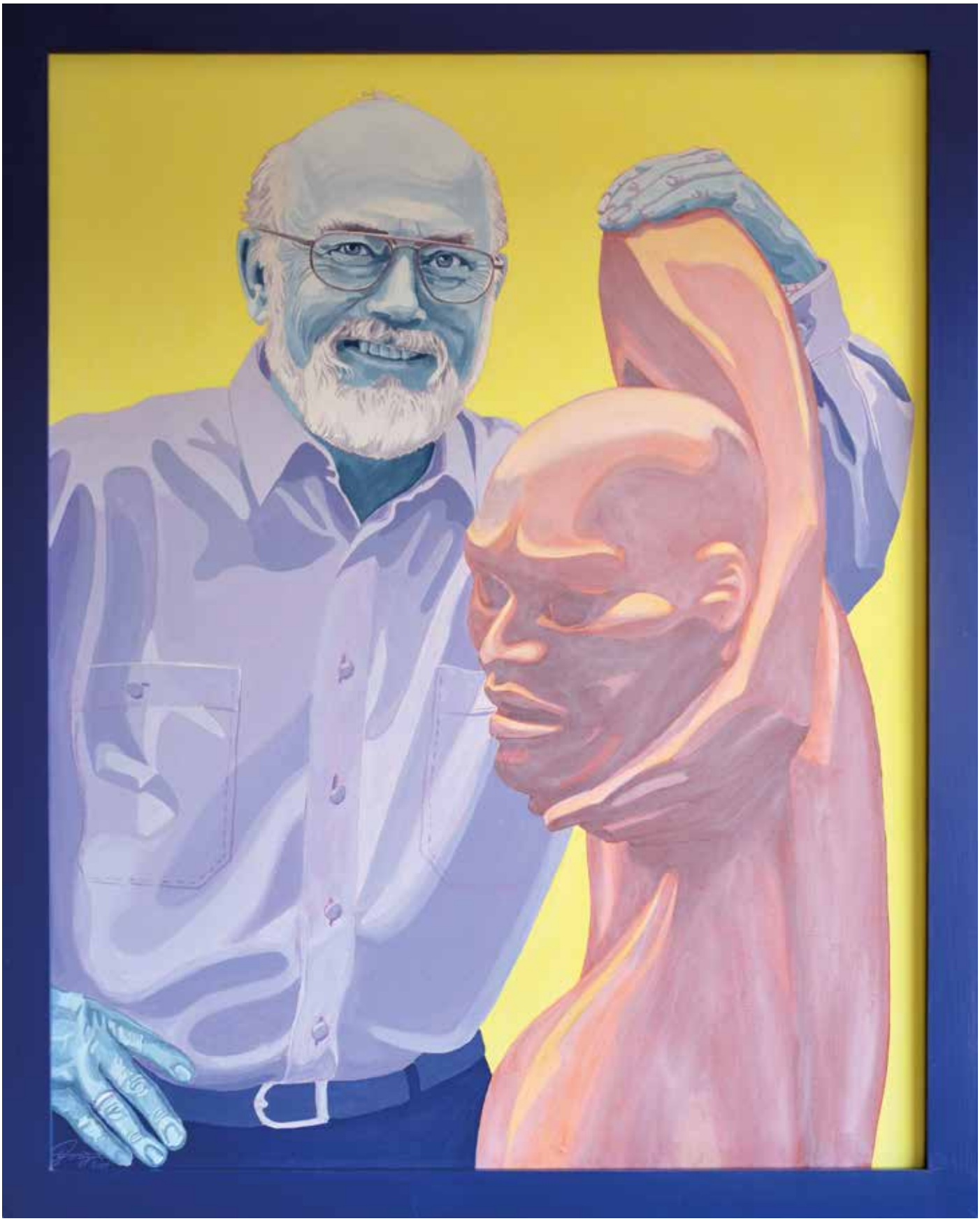




Strom des Lebens 1993 (Öl/Lw.) 140x76cm



Anfechtung und Meditation 1991 (Öl/Lw.) 50x70cm



Fred Griga 2003 (Temp./Lw.) 70x90cm

# *Fred Griga*



# Bildplastiken

Die Interpretationen zu den folgenden Bildplastiken sind, wenn nicht anders gekennzeichnet, von Gisela Gross verfasst und als unverbindliche Deutungsmöglichkeiten gedacht.



# Dirigent IV 1997 (Bildtafel/Öl/Holz) 71x70x6cm

Diese geschnitzte und bemalte Bild-Plastik besteht aus zwei Tafeln, die symbolisch die geistige und körperliche Ebene des Menschen aufzeigen. Blau ist die Farbe des Himmels und die Symbol-Farbe für die Geistigkeit.

Auf der oberen Tafel sehen wir einen Dirigenten. Losgelöst von dieser Figur, kann das Blau auch die geistige Ebene vertreten:
Das Selbst, die Unvergänglichkeit, die Ewigkeit.
Auf der unteren Tafel wird in der orangen Welle das Orchester dargestellt oder auch die Menschheit im Zyklus des Wandels.
Gehen wir hier tiefer in die Bedeutung der Welle, so weiß man, dass wir ein elektromagnetisches Universum sind. Es sind die Wellenlängen, die ein Ding von dem anderen unterscheidet.
So kann auch jede Welle als Klang gesehen werden und dieser orange Klang der Welle und ihr Widerschein im Gesicht des Dirigenten, der komplementär eingesetzt ist, soll auf die sich ergänzenden Beziehungen der beiden Gegebenheiten hinweisen.

Die den Dirigenten umfassende Halskrause besteht ebenfalls aus Wellen. Die Welle ist nichts Festes und so sehen wir mittendrin, in der Unbeständigkeit und dem steten Wandel, den zeitlos agierenden Dirigenten sein Weltorchester lenken.



# Der Weise 1993 (Bildtafel/Öl/Blattgold/Holz) 60x61x8cm

Ist ebenfalls eine geschnitzte und bemalte Holztafel und die Figur, die Erkenntnis erlangt hat, zeigt es in dem Sinne, dass Kopf und Hände Blattgold unterlegt sind.

Der Erleuchtete sitzt in einer Schneiderhaltung, die zeigt, wie ein Faden von der einen Seite zur anderen durch das Nadelöhr gesteckt wird.
Auf diesem Bild sehen wir den Weisen symbolisch in einem Boot sitzen, der sich auf dem Strom des Lebens in der 3-dimensionalen Welt, unserer Welt, befindet. Er hat erkannt, dass wir alle einen Ursprung haben und alles aus einer Quelle kommt, zu der wir auch wieder gehen. Und wie der Faden durch das Nadelöhr die Seiten wechselt, so wechseln wir durch Leben und Tod nur die Dimension.



**Pendel** 1994 (Bildtafel/Öl/Holz) 72x150x10cm

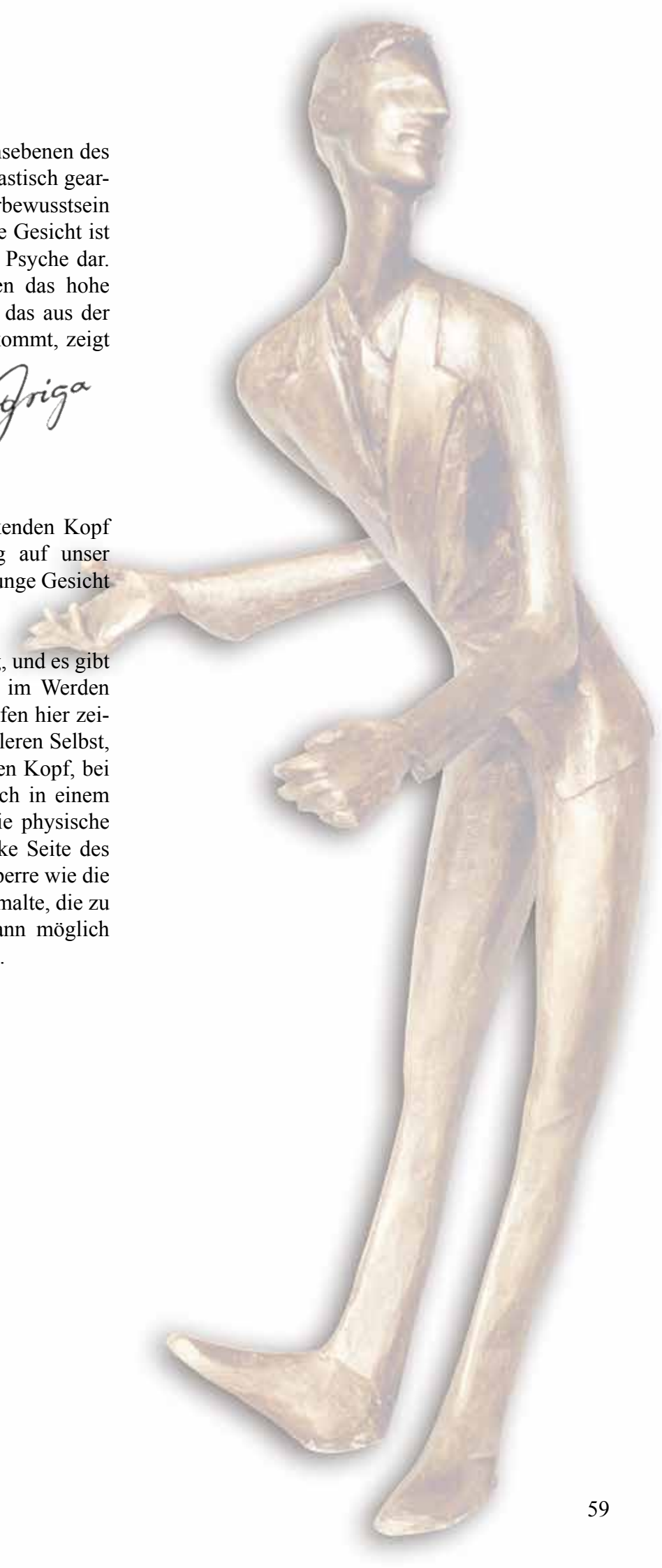
# Pendel

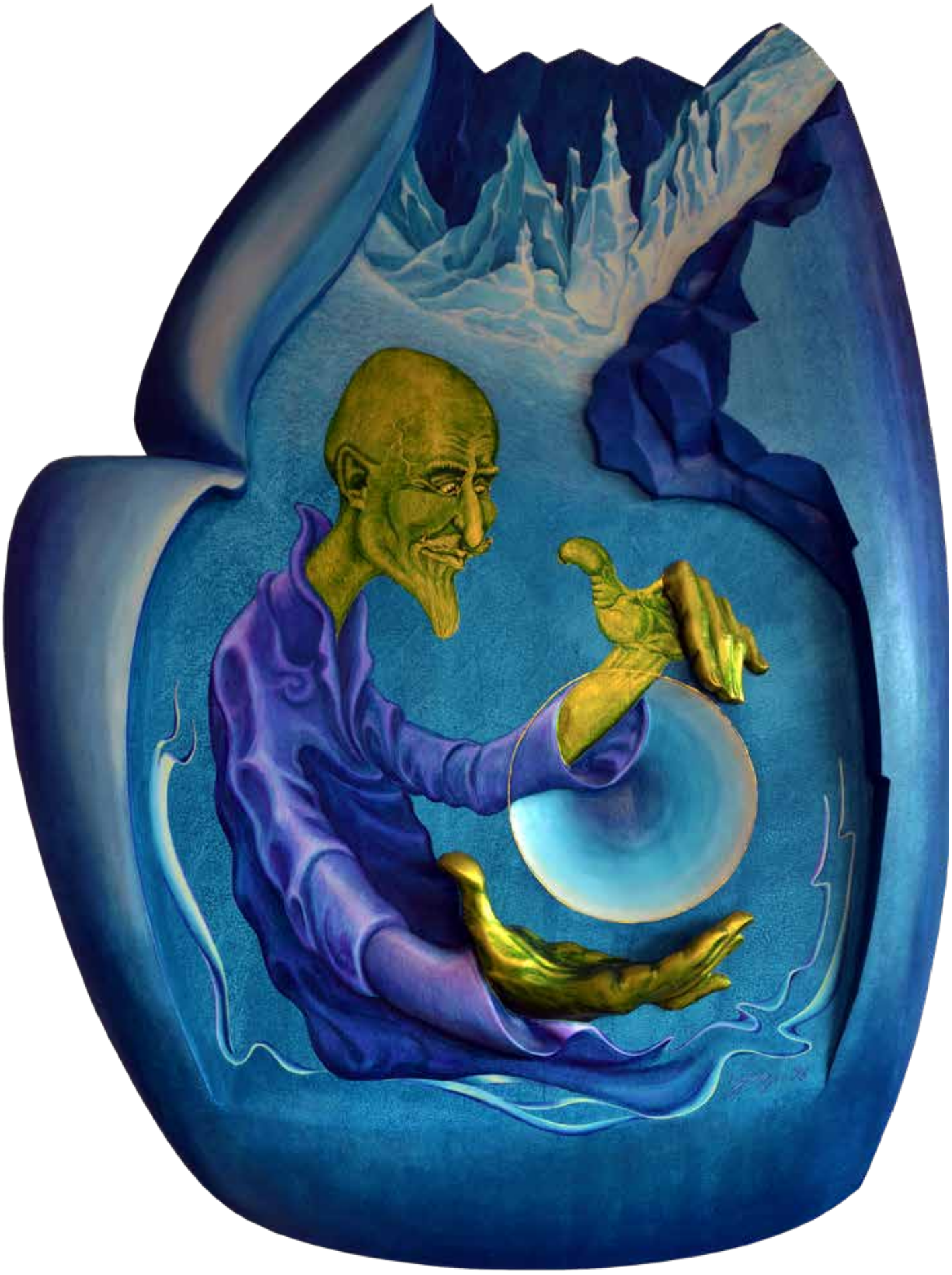
Das Pendel verweist auf die Bewusstseinsebenen des Menschen. Der Kopf mit der Hand ist plastisch gearbeitet und könnte auf das sinnliche Unterbewusstsein hinweisen. Das mittlere Selbst, das junge Gesicht ist auf der Fläche illusioniert und stellt die Psyche dar. Beide umspannt im plastischen Rahmen das hohe Selbst in Form einer Drei. Dieses Paar, das aus der Farbe Blau, dem Sein oder der Quelle kommt, zeigt sich als Malerei und Plastik.

Griga

So weist das Pendel, welches den denkenden Kopf beherbergt, durch die Pendelbewegung auf unser Kommen und Gehen hin, während das junge Gesicht zeitlos ist und die Ewigkeit symbolisiert.

Das gesamte Universum ist in Bewegung, und es gibt keine geschlossenen Systeme. Alles ist im Werden und offen, was alle drei Bewusstseinsstufen hier zeigen. Vordergründig beim hohen und mittleren Selbst, versteckt bei dem denkenden geschnitzten Kopf, bei dem man meinen könnte, er befände sich in einem geschlossenen System. Doch kann er die physische Begrenzung durchbrechen, denn die linke Seite des Reliefs ist keine feste unüberwindbare Sperre wie die geschnitzte rechte Seite, sondern eine gemalte, die zu überschreiten jederzeit und für jedermann möglich ist, um größere Dimensionen zu erfahren.





# Erkenntnis

1998 (Bildtafel/Öl/Blattgold/Holz) 88x116x12cm

# Erkenntnis

ist eine geschnitzte und bemalte Holztafel, die aussieht wie eine aufgeschnittene Knospe.

Unten im Bild sehen wir die Leere, das Nichts, es ist die Kontaktstelle, aus der alles kommt und in der sich Strukturen bilden, aus denen Form und Bewusstsein in die 3-dimensionale Welt eintreten.
Als Form sehen wir hier Wasser, Eisberge, Berge, Gestein und als Pflanze die Knospe, die Grundform dieses Reliefs. Mittendrin in dieser Knospe sitzt ein Mann, ein Wissender, symbolisiert durch die mit Blattgold unterlegten Körperteile: Kopf und Hände, die je nach Lichteinfall strahlen.

Dieser erleuchtete Mann lässt seine Erkenntnis zwischen seinen Händen durch Konzentration schweben. Er ist fixiert auf diesen Kreis, in den auch wir tief hineinblicken sollen, um die Wunder dieser Welt und somit des Kreises, der 3-dimensional zur Kugel wird, zu würdigen. So hat auch der Kreis aufgrund seiner Wichtigkeit einen Goldrand erhalten.

„Die Kugel ist die zentrale Form, aus der alles anfangs einmal entstanden ist. Die gesamte Textur von allem, was sich in unserem Dasein findet, besteht aus Kugeln jeder erdenklichen Größe. Wir sitzen auf einer solchen Kugel, der Erde, und um uns herum kreisen Kugeln: Sonne, Mond, Sterne.
Ob Makrokosmos oder Mikrokosmos, jede Eizelle jedes Atom besteht auf die eine oder andere Weise aus kleinen Kugeln.“*
So wird auf dieser Bildtafel durch Bewusstwerden die Wichtigkeit und Einmaligkeit einer Kugel gewürdigt, die auch uns ins irdische Leben eintreten ließ.

*Die Gedankengänge folgen den Erörterungen von: „Blume des Lebens“, 2011 Drunvalo Melchizedek





# Begegnung

1993 (Bildtafel/Öl/Holz) 70x54x8cm

# Begegnung

In den 90er Jahren waren die psychologischen Aussagen in Grigas Bildern überwunden, es war eine Zeit der tiefen Hinwendung zum Leben. Seine Beschäftigung mit der modernen Physik und deren Erkenntnisse ließen ihn in die Welt der Elementarteilchen eintauchen, eine Welt, die seinen Intuitionen sehr nahe stand.
Vordergründig sehen wir zwei miteinander verbundene Ovale. Das eine konvex mit Füllhorn und männlichem Kopf, das andere Gesicht, die weibliche Seite, mit aufnehmenden Schalen. Ursprünglich nannte Griga diese Bildtafel „Spin“, änderte es aber in Begegnung.

Gehen wir tiefer in diese Aussage „Begegnung“, so möchte ich mit dem Holz dieser Tafel beginnen und vom sichtbaren Bereich der Materie überleiten in die unsichtbaren Sphären. Das Holz besteht aus Zellen. Vergrößert man diese Zellen, erscheinen Moleküle. Die Moleküle bestehen aus Atomen. Die Atome sind Gebilde subatomarer Teilchen, die reine Energie sind. Unser Universum, sowie wir selber sind diese Energie.
Unsere Brennweiteneinstellung ist aber auf den Raum, bzw. Objekte, Zeit und Erkenntnis ausgerichtet, und so sehen wir durch unsere Augen nicht die Energie sondern im Blickfeld jetzt diese Bildtafel mit der Information.

Griga setzte ein Menschenpaar sinnbildlich in je ein Elektron und so wie Mann und Frau sich unter gewissen Umständen gegenseitig anziehen, so eben auch die Elektronen, die in ständiger Wechselwirkung stehen, und diese Dynamik suggeriert die Wellenbewegung. Die eine Welle ist konkav und passt in die konvexe oder umgekehrt, was so aussieht, als hätte man sich gefunden. Auf der Elementarebene hat man sich gefunden und ist eins, doch auf unserer Seinsebene steht jeder für sich allein.





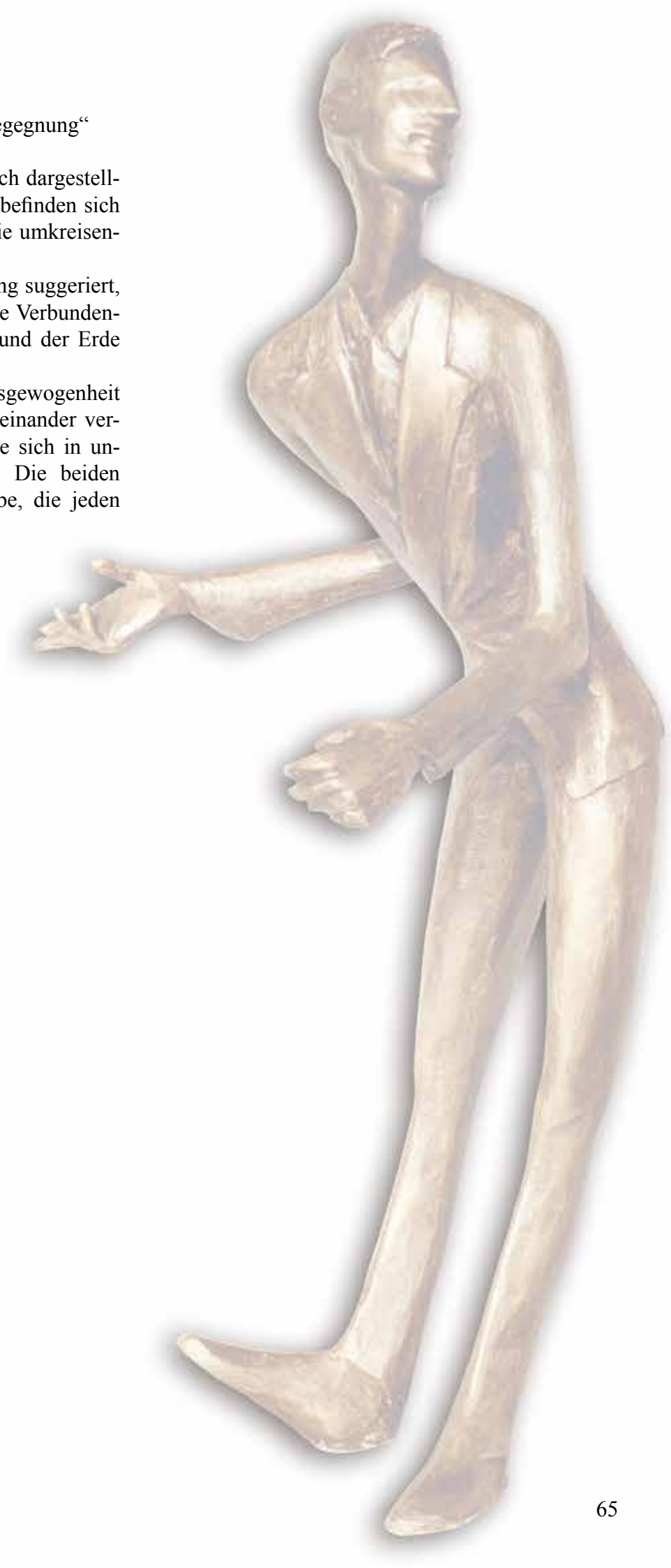
**Vision**

1995 (Bildtafel/Öl/Holz) 85x110x16cm

# Vision

ist eine Erweiterung zur Bildplastik „Begegnung“

Auch hier erscheinen auf den symbolisch dargestellten Elektronen die zwei Gesichter. Sie befinden sich meditierend in der Geborgenheit, der sie umkreisenden konvexen und konkaven Wellen.
Die Dynamik, die diese Wellenbewegung suggeriert, zeigt ein rotierendes Universum und die Verbundenheit der Elektronen mit dem Himmel und der Erde und uns mittendrin.
Die Bildplastik „Vision“ zeigt die Ausgewogenheit in Form und Farbe, und dass alles miteinander verbunden ist, eine Idee „Universum“, die sich in unendlichen Möglichkeiten manifestiert. Die beiden Gesichter vermitteln Frieden und Liebe, die jeden Unterschied aufzuheben scheinen.





Radfahrer 1968 (Draht/Gips) 27x89x89cm

*Fred Griga*



# Skulpturen



Der starke Mann, 1965 (Kunstharz) 23x74x16cm





Der Denker, 1971 (Mamor) 35x60x27cm





Der Seher, 1974 (Eiche gebeitzt) 30x30x42cm

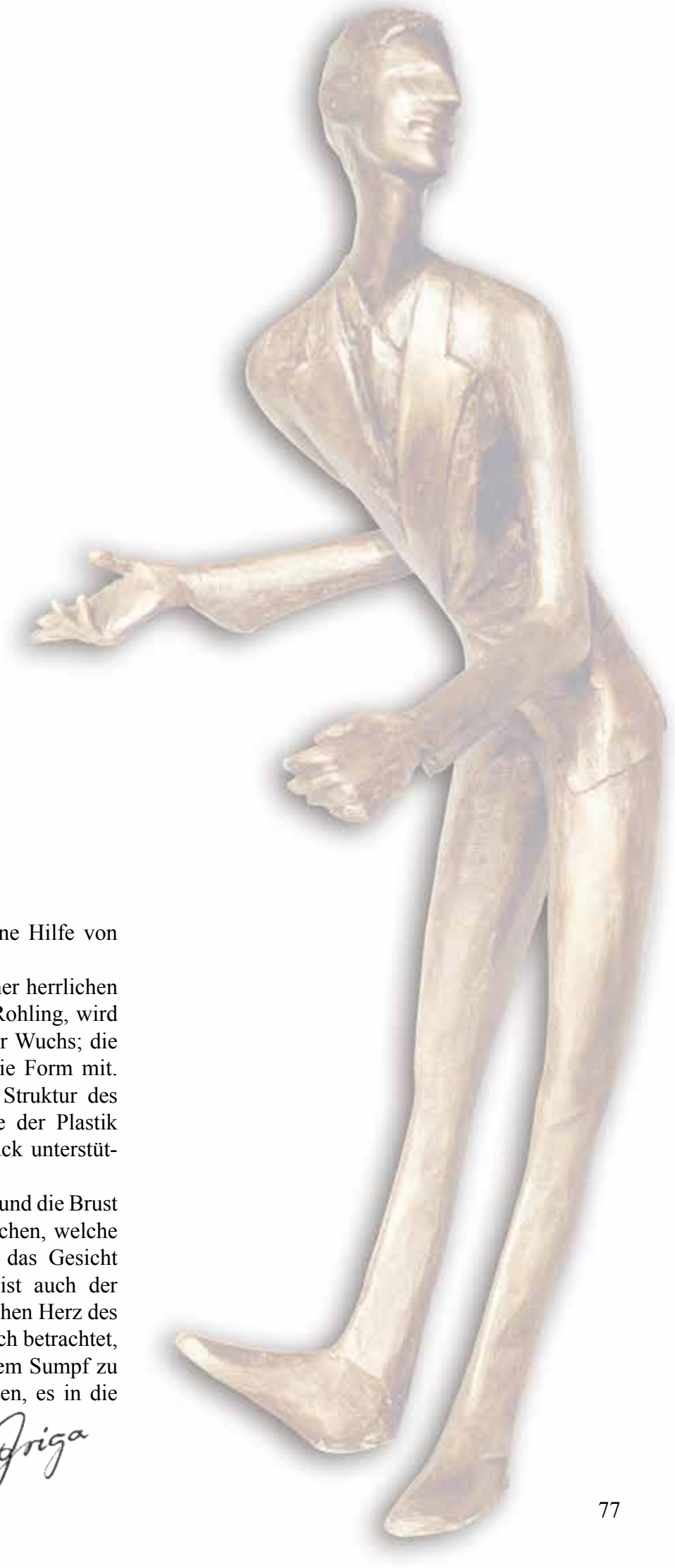




Der sich selbst aus dem Sumpf zieht, 1980 (Zeder) 44x93x28cm







Diese Skulptur ist 1980 in Caracas ohne Hilfe von Maschinen geschnitzt worden.
Ich habe sie aus dem halben Stamm einer herrlichen Andenzeder gearbeitet. Das Holz, der Rohling, wird zuerst genau studiert, die Maserung, der Wuchs; die gefundenen Dimensionen bestimmen die Form mit. Man überlegt, wie die Maserung und Struktur des Holzes die Kontur und die Oberfläche der Plastik mitgestalten und ihren späteren Ausdruck unterstützen können.
So liegen die Schädelseiten, der Rücken und die Brust der Büste im Bereich der Maserungsflächen, welche konzentrische Kreise bilden, während das Gesicht eher senkrecht durchzogen wird. So ist auch der Herzring der alten Zeder zum symbolischen Herz des Mannes geworden, welcher sich inhaltlich betrachtet, selbst beim Halse packt, um sich aus dem Sumpf zu ziehen, bzw. seinem Schicksal zu trotzen, es in die eigene, mächtige Hand zu nehmen.

Jriga



Geballte Kraft, 1981 (Zeder) 40x66x26cm





„Der Einladende“, 1990 (Gips-Modell) 23x52x17cm

*Fred Griga*



# Pop Art

## Deutsche Einheit

# „Bilder zur deutschen Einheit“

Silvester 1989 durfte ich mit Freunden in Berlin erleben. Wir standen am Brandenburger Tor und schlossen uns dem Taumel der Begeisterung an. Im Jahr 2000 kam ich dann wieder nach Berlin, es war eine Studienfahrt mit den pensionierten Lehrern unseres Lauterbacher Gymnasiums. Der Höhepunkt dieser Reise war der Empfang im Roten Rathaus, das vor zehn Jahren für uns noch unerreichbar war. Dieser Besuch war für mich so beeindruckend - ein Berlin ohne Mauer- eine Weltstadt im Aufbruch mit faszinierenden neuen Bauwerken, dass ich beschloss, die Personen, die an der deutschen Einheit mitgewirkt hatten zu malen. All denen gilt mein Dank, den ich hiermit ausdrücken möchte.

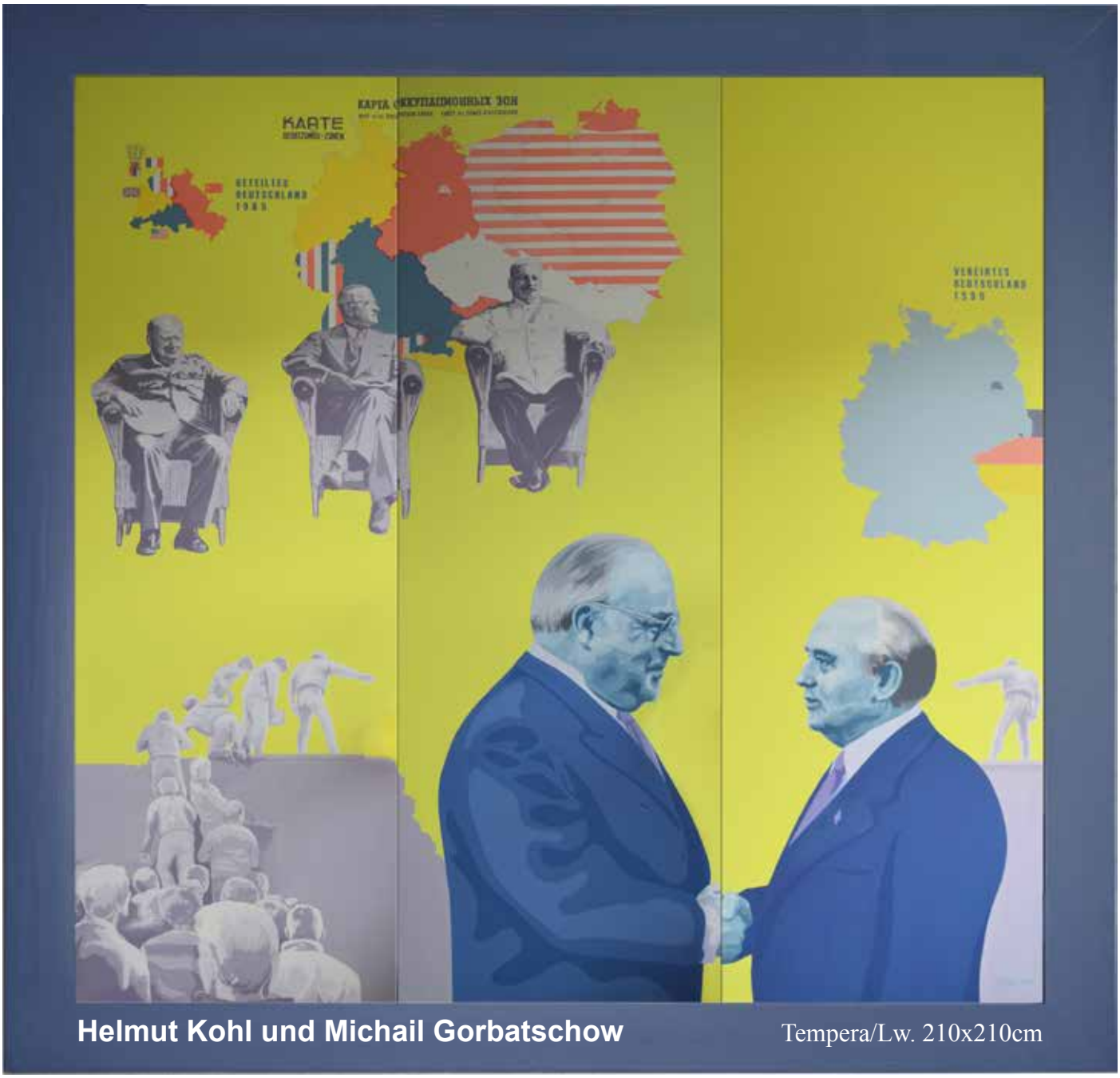
Die Motive fand ich ausschließlich aus veröffentlichten Dokumentarfotos s/w aus der Presse. Sie sind sorgfältig ausgesucht nach den Aspekten Signifikanz, Aktivität, spontane Expressivität und typischer Gestik. Die dargestellten Personen sind nicht bewertet, sie sind frei und unpolitisch von mir ausgesucht worden.
So habe ich z. B. das Foto von der Oppositionsführerin Bärbel Bohley aus mehreren anderen heraus gewählt, das sie bei einem Streitgespräch mit Mikrofon vor der SED-Spitze 1989 zeigt. Auch das Zeitungsfoto mit den beiden Staatschefs Modrow und Kohl wählte ich, weil es sie in der denkwürdigen Situation zeigt, als ihnen klar wurde, dass auf beiden Seiten unerfüllbare Ansprüche auf sie zukommen würden. In der Gestalt sind die Vorlagen kaum merklich verändert worden, man kann alle leicht erkennen. Beim Portrait von Richard von Weizsäcker symbolisieren die sich verschränkenden Fingerspritzen die gewünschte Vereinigung. Die Protagonisten sind sehr stark vergrößert und in der Farbe total verändert in meine Bildwelt umgesetzt worden, um ihre Expressivität zu steigern.

Als Darstellungsweise wählte ich den lebensbejahenden Realismus des 20. Jahrhunderts, die Popart, mit ihrer Vergrößerung und Farbverfremdung. Farbveränderung heißt hier, dass der Popartist unabhängig vom realistisch dargestellten Gegenstand, dessen Farbe frei wählen kann.

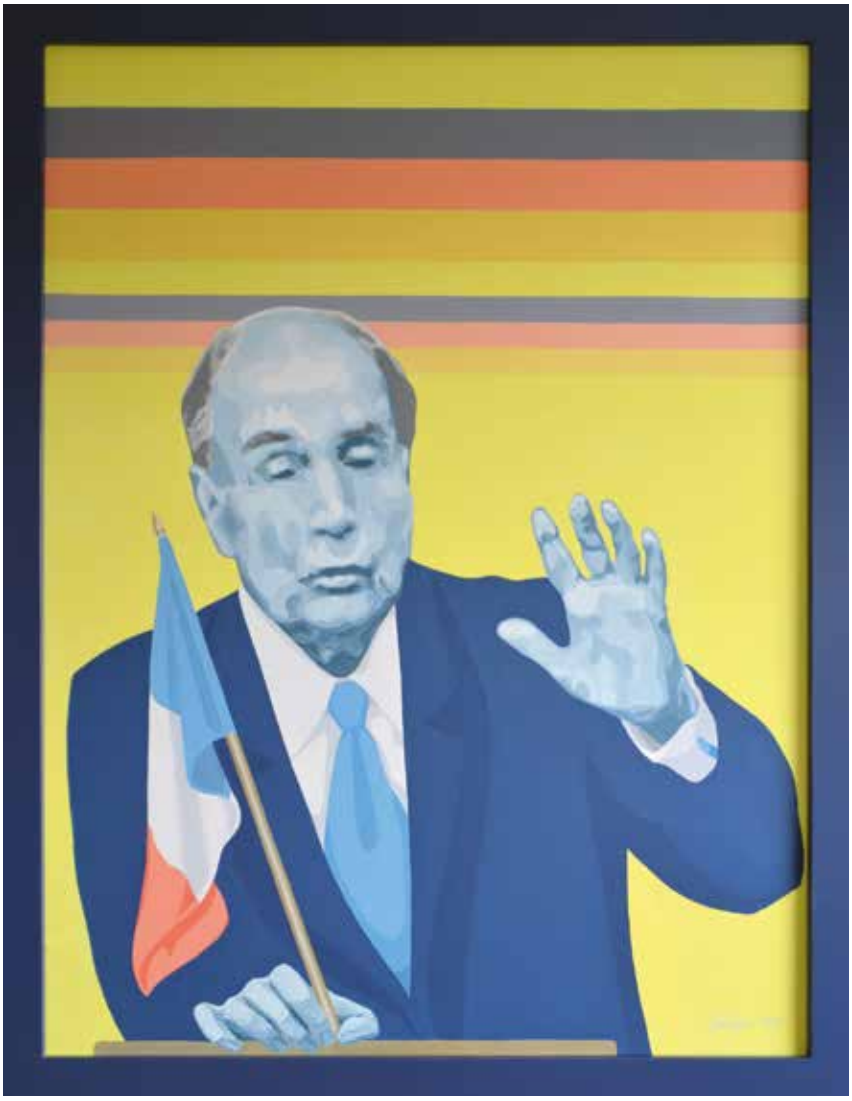
Die popartige Verwendung von Farbe ermöglichte es mir, diese symbolisch einzusetzen. Das strahlende Gelb steht für Sonne, Licht und Freiheit, es gibt fast allen Bildern den Hintergrund. Die Farbe Blau der Gesichter und Hände erscheint zunächst wohl etwas befremdlich. Schwarz-weiß bzw. Grautöne für die Gesichter entfielen, weil dann vom Betrachter stets in Naturfarben interpretiert wird. Aus meiner langen Erfahrung als Portraitist weiß ich, dass blaue Gesichter vergeistigt erscheinen. Sie wirken magisch entrückt, überlegen neutral und intellektuell. Durch den beinahe komplementären Hintergrund strahlt jedes Gesicht seinen individuellen Charme und Charakter aus und durch Mimik und Gestik zeigen die Personen, wie sie die jeweilige Situation meistern. Dennoch scheinen alle im Ideellen vereint zu sein durch das sie verbindende Blau ihrer Hautfarbe. Diese Farbvereinheitlichung sollte auch das Thema der Ausstellung unterstützen.

So gab mir die Popart mit ihrer positiven Einstellung zur Gesellschaft die Möglichkeit, dem großartigen Ereignis der gewaltlosen Vereinigung aus meiner Sicht etwas gerecht zu werden.






**Helmut Kohl und Michail Gorbatschow** Tempera/Lw. 210x210cm



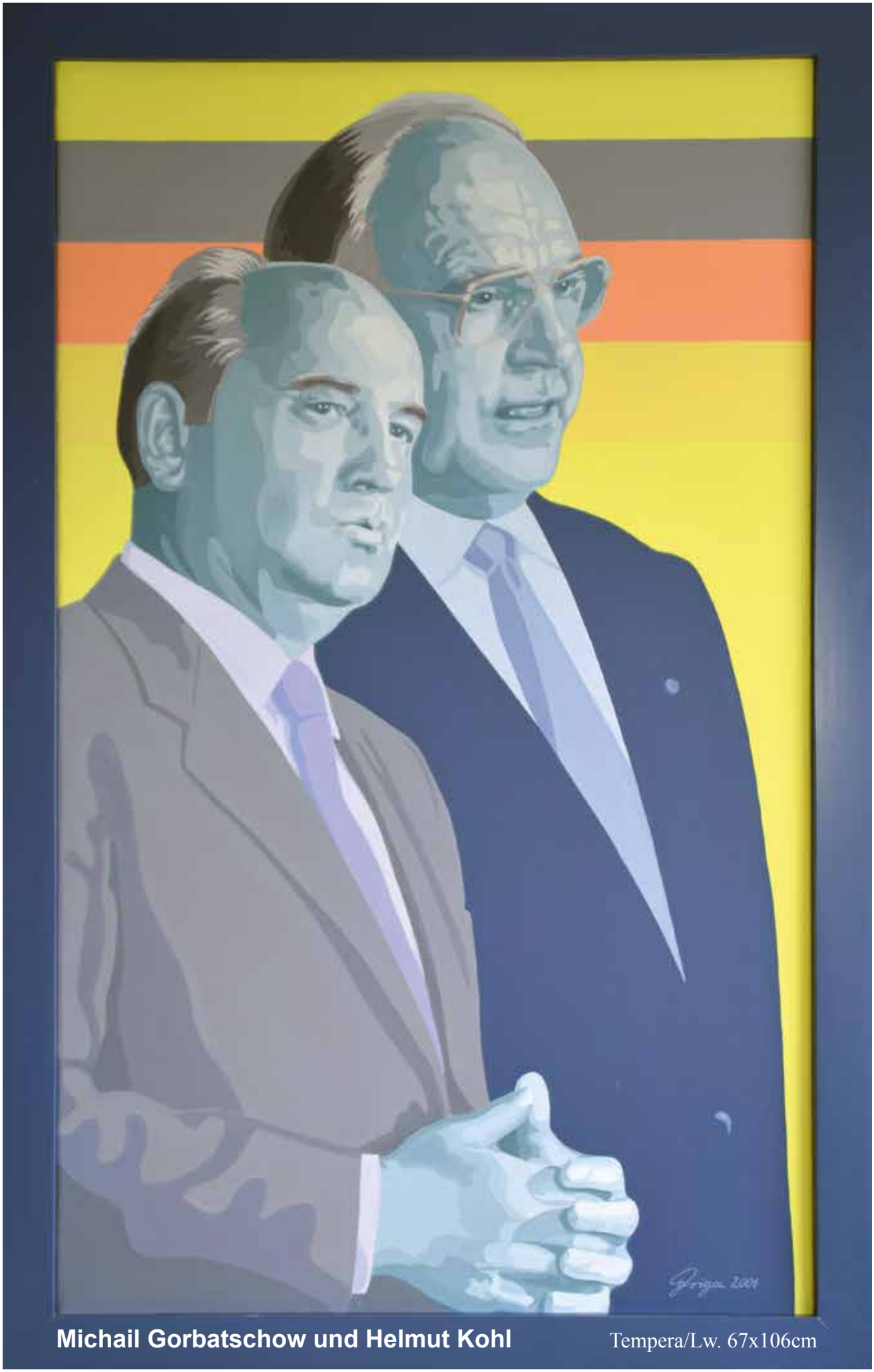
**François Mitterrand** 80x100cm



**Margaret Thatcher** 65x85cm



**George Bush und Michail Gorbatschow** Tempera/Lw. 180x125cm



**Michail Gorbatschow und Helmut Kohl** Tempera/Lw. 67x106cm

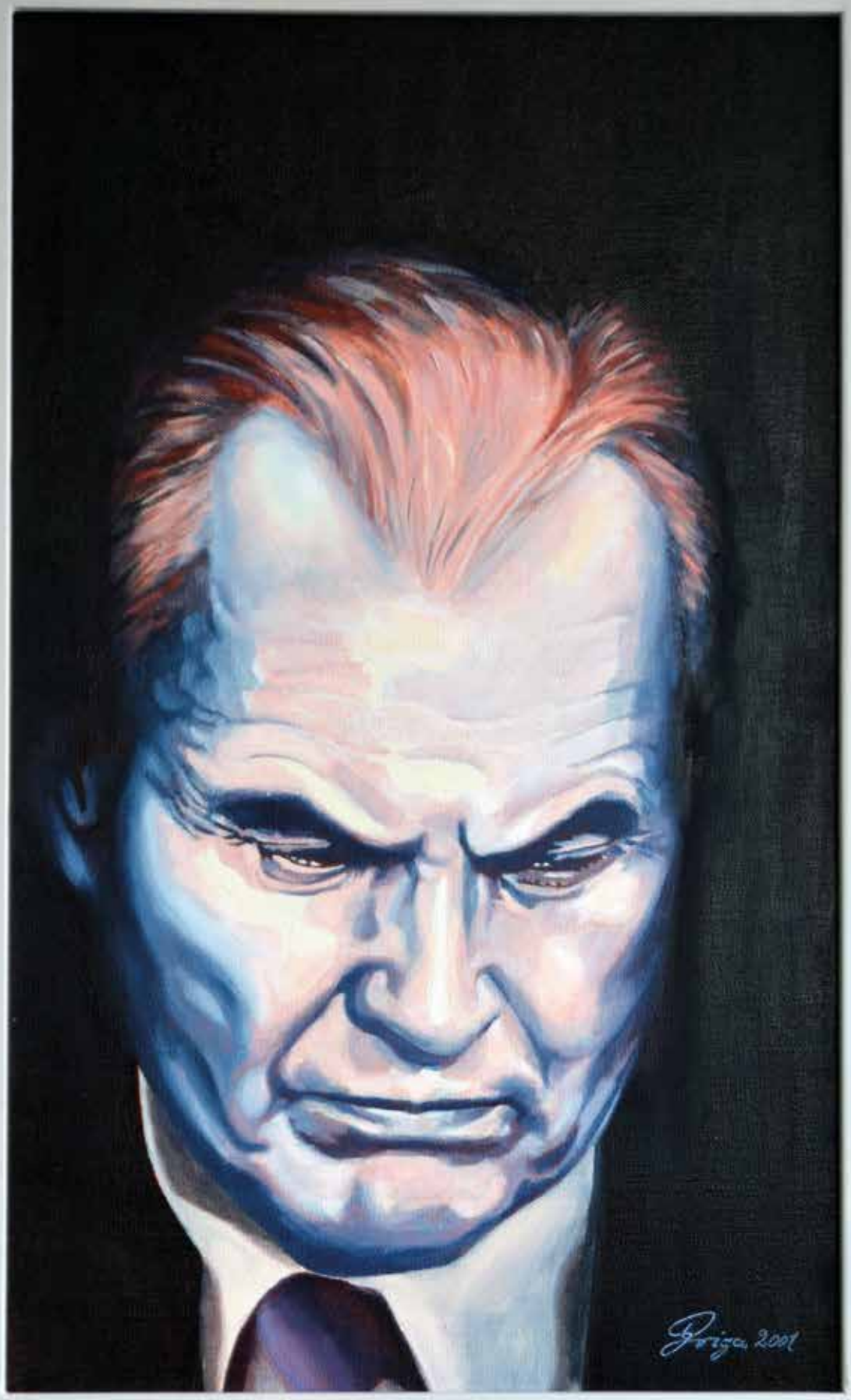


**Hans Modrow und Helmut Kohl**

Tempera/Lw. 68x50cm



**Hans-Dietrich Genscher** Tempera/Lw. 75x65cm




**Hans Modrow** Tempera/Lw. 30x50cm



**Wolfgang Schäuble - Günther Krause** Tempera/Lw. 140x118cm

Dieses Bild konnte von Griga nicht mehr fertig gestellt werden.

Von folgenden an der friedlichen Revolution beteiligten Personen gibt es ebenfalls Portraits.

Willy Brandt
Bärbel Bohley
Kurt Masur
Lothar de Maizière
Matthias Platzeck
Steffen Reiche
Manfred Stolpe
Wolfgang Thierse
Richard von Weizsäcker

# Gedankensplitter aus der im Anschluss aufgeführten Literatur

Fred liebte es, sich Schlussfolgerungen seiner Gedanken oder für ihn wichtige Merk-Sätze und Zitate aufzuschreiben:
Die Renaissance leitete aus einer Notwendigkeit heraus….! die Wende ein, nur noch zu glauben, was man beweisen kann. Galilei, Newton, Descartes stellten in der Physik Gesetze auf, die in der Philosophie verarbeitet, umgesetzt und zu Lebensprinzipien erhoben wurden.

Diese Erkenntnisse in der Physik lehrten uns, dass die Erde nicht der Mittelpunkt ist und der Mensch nicht das Maß aller Dinge. Die Kirche musste immer mehr Abstriche hinnehmen.

In unserem Jahrhundert ist man philosophisch an dem anderen Ende angekommen, wo man nur noch das Beweisbare glaubt und danach lebt und handelt. Das Beweisbare hat sich in Teilbereichen verselbständigt, die sich zu Fachgebieten spezialisierten und Interessensgebiete vertreten wie Wirtschaft, Politik, Presse, Medizin, Kirche, Kunst usw.

Sie vertreten sich rücksichtslos zum Eigennutz selbst und nicht zum Wohl unserer physischen Welt, zu der wir gehören und von deren Wohlbefinden wir alle abhängig sind.

Wie in der Medizin eine Krankheit behandelt wird und nicht der Mensch, so haben sich in der Kunst die Farbe und die Form verselbständigt und den Menschen ausgeklammert.

Doch neben diesem – unserem Leben – entdeckten die Physiker in unserem Jahrhundert die Relativitätstheorie, die Quantenmechanik usw.!

Die Mathematiker errechneten, dass es unendlich viele Dimensionen geben muss, jedoch unsere Brennpunkteinstellung durch das äußere Bewusstsein nur die dreidimensionale Realität aktualisiert und uns bewusst wahrnehmen lässt.
Seit den 60er Jahren gibt es Physiker und Philosophen, die versuchen, diese erworbenen Erkenntnisse in unser Gedankengut umzusetzen, denn es erkennen immer mehr gegenwärtige Ursachenforscher, dass wir alle eingebunden sind in Systeme und die wiederum sind untrennbar eingeschlossen im Universum.
Hier erfahren wir von den Physikern, dass alles zusammengehört und nichts unabhängig von anderem existiert.
Somit kann die Kunst solange der Mensch in der physischen Realität lebt nicht tot sein, denn Kunst spiegelt den Zeitgeist wider.

Auf der letzten documenta wurde von Kosuth die Kunst zu Grabe getragen. Es war aber für mich die Kunst der Teilbereiche, die bereits bis ins Kleinste analysiert und dokumentiert wurde. Sie hat sich im Alltäglichen verlaufen. Diese Teilbereiche waren notwendig zur Analyse, aber sie sind nicht das Leben, das mehr ist als seine Einzelteile.

Gary Zukav:
„Die allgemeine Relativitätstheorie zeigt uns, dass unser Verstand anderen Regeln folgt als die reale Welt. Ein rationaler Verstand, der sich nach den Eindrücken richtet, die er aus seiner begrenzten Perspektive von der Realität erhält, bildet Strukturen, die bestimmen, was er akzeptieren wird und was nicht. Von diesem Punkt an versucht der rationale Verstand unter Befolgung seiner selbst auferlegten Regeln und ohne Rücksicht darauf, wie die reale Welt wirklich funktioniert, dieser seine eigene Version von dem was zu sein hat, überzustülpen.“ (aus Zukav „Die tanzenden Wu Li Meister“. s. unten)

Wer sich darüber hinaus vertieft in die Gedankenwelt Grigas einarbeiten möchte, sei auf die folgenden Titel verwiesen, die ihm sehr viel bedeutet haben und mit denen er sich seit den 80er Jahren intensiv beschäftigt hat.

**Literatur:**


*Capra, Fritjof:* Das Tao der Physik. Übers. 9. Aufl. d. Neuausg. Bern u.a. 1987

*Charon, Jean E.:* Der Geist der Matrie. Übers. 5. Aufl. Frankfurt/M. u.a. 1992

*Jung, Carl G. u.a.:* Der Mensch und seine Symbole. Übers. 12. Aufl. d. Sonderausg. Olten u.a. 1991

*Roberts, Jane:* Die Natur der Psyche. Übers. München 1979

*Sheldrake, Rupert:* Das schöpferische Universum. Übers. 3. Aufl. München 1991

*Smoot, George/ Davidson, Keay:* Das Echo der Zeit. Übers. München 1995

*Zukav, Gary:* Die tanzenden Wu Li Meister. Übers. Reinbek b. Hamburg 1985

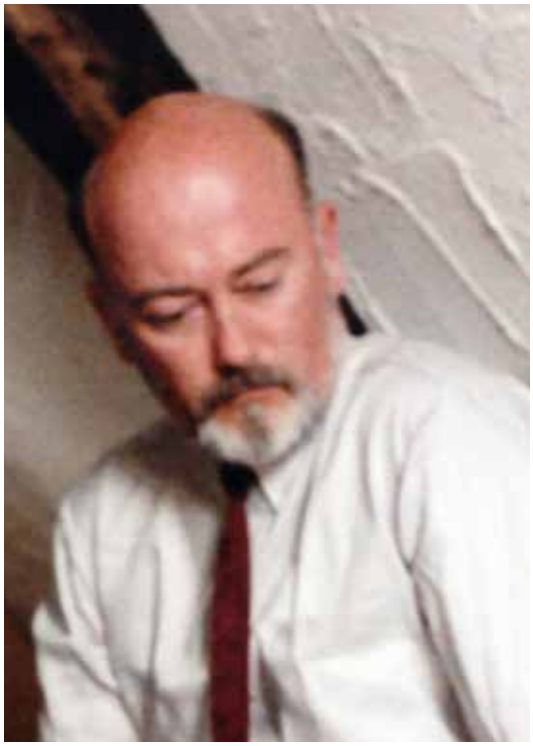


# Getrennte Einheit

1994 (Bildtafel/Öl/Holz) 69x81x6cm

Wir sehen um dieses Bild-Relief eine dynamische Welle, die zwei Fischaugen beherbergt. In der einen befindet sich die Sonne, in der anderen die Erde.
Es sieht so aus, als würde die Sonne die fleßende Energie des Universums anzapfen und gebändigt in den Lebensraum „Erde“ leiten.
Dort befinden sich zwei Menschen, der eine zur Erde blickend, in brauner Farbe und seine Hand schützend über den Kopf haltend, also jeden Kontakt zum Himmel oder Gott meidend.
Der Andere versinnbildlicht das Gegenteil. Er öffnet sich dem Himmel, und unterstützt wird dies durch die gelbe Farbe der Sonne.
Sehen können wir darin die zwei Seiten eines Menschen, nämlich Körper und Geist. Während die geistig dargestellte Person den Kontakt zum erdgebundenen Körper sucht, versucht dieser sich davor zu schützen. Das Paar ist eine Person, doch zeigt es den geteilten Menschen, der getrennt von der Natur, von Gott, von seiner Psyche lebt. So hat der rationale Geist seinen Siegeszug gehalten und schaut von oben auf die Psyche, mit der er nichts zutun haben möchte.

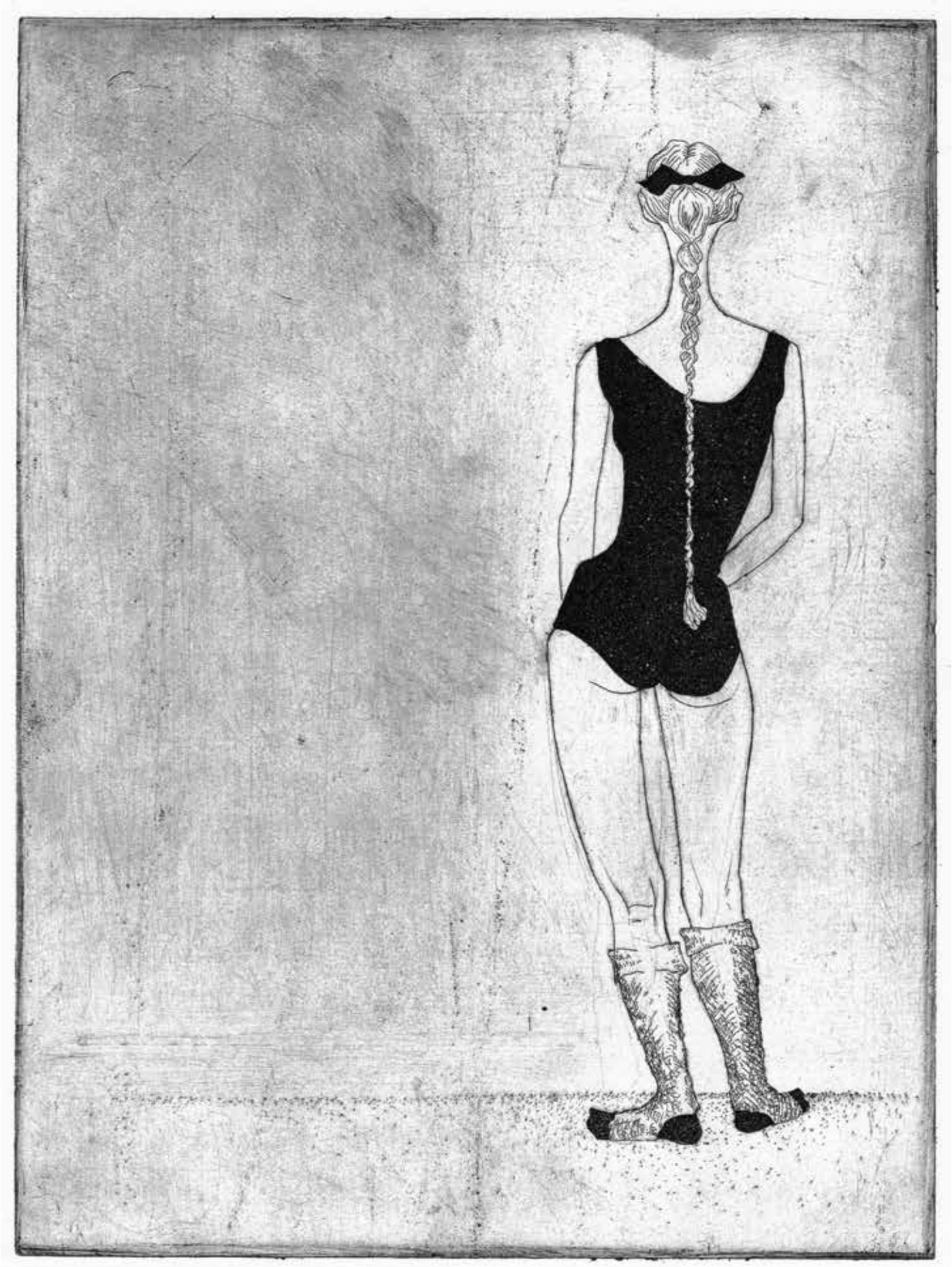
# Tabellarischer Lebenslauf



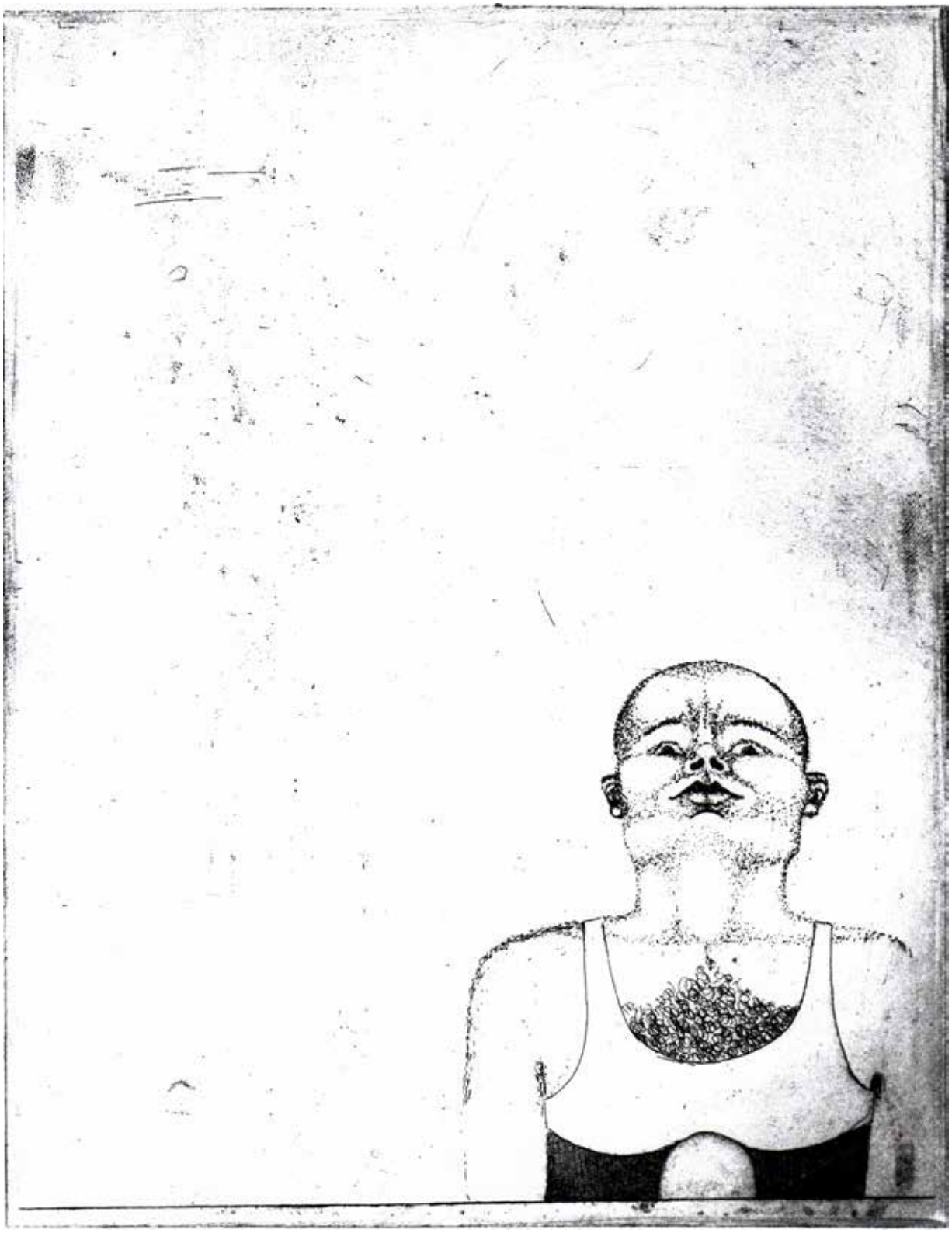
Griga

| | |
|---|---|
| Name: | Fred Gross-Griga |
| Geburtstag: | 16. Mai 1938 |
| Geburtsort: | Riga/Lettland |
| Staatsange-hörigkeit: | deutsch |

| | |
|---|---|
| 1938- 1939 | Riga/Lettland |
| 1939 -1945 | Kalisch/Warthegau evakuiert |
| 1945- 1955 | Lübeck, Schulbesuch<br>1951 Wechsel ins Gymnasium |
| 1955-1958 | Timmendorfer Strand, Gymnasium |
| 1958 | sprachliches Abitur |
| 1958-1961 | 6 Semester Studien der Geschichte, Kunstgeschichte und Geographie an der Universität Hamburg |
| 1961-1963 | Unterbrechung des Studiums<br>Ausbildung und Arbeit im Rotationstiefdruck beim Verlag Girardet, Essen |
| 1963 | Heirat mit Karin Gross, geb. Hornbogen |
| 1964-1969 | Kunststudium am Hochschulinstitut für Kunst- und Werkerziehung, Mainz |
| 1964 -1969 | Assistent, später freier Mitarbeiter bei Prof. Hemrich/Mainz |
| 1965 | Geburt Sohn Felix |
| 1967 | Bildhauersymposium, St. Margareten, Österreich |
| 1969 | Staatsexamen, künstlerischer Teil in der Fachrichtung „Bildende Kunst“ bestanden. Schwerpunkt Plastik |
| 1969 | Scheidung |
| 1969 | zum Förderpreis „Rheinland Pfalz“ in Bildhauerei vorgeschlagen, jedoch vor Fertigstellung der erforderlichen Arbeiten bis 1971 Stelle als Betriebsleiter im Natursteinwerk Buchenau/ Lahn übernommen |
| 1970 | Heirat mit Gisela Gross, geb. Reetz |
| 1971 | gesonderte Staatsprüfung in Kunstgeschichte bei Prof. Hamann McLean, Mainz |
| 1971 -1977 | Kunsterzieher an Fuldaer Gymnasien |
| ab 1979 | Oberstudienrat |
| 1977 | Geburt Sohn Alexander |
| 1977 -1982 | Kunsterzieher am Colegio Humboldt/Caracas, Venezuela |
| 1982 | Mai – Juni Gastdozentur Universität Merida, Venezuela „Europäische Malerei“ mit praktischem Seminar |
| ab 1982 | Kunsterzieher am Gymnasium in Lauterbach, regelmäßige Lehrtätigkeit an der Volkshochschule, Leiter des Begleitseminars „Funkkolleg Kunst“ in Lauterbach und Bad Hersfeld, Vorträge in verschiedenen Städten über Gegenwartskunst und Veröffentlichungen. |



Grafik 1968 Originalgröße



Grafik 1968 Originalgröße

Auf dieser Grafik sehen wir einen Läufer, der sein Ziel nicht erreicht hat. Die Ziellinie liegt zwischen Läufer und Betrachter. Diese Grafik entstand 1968 und Griga wusste, dass das seine Situation ist, wenn er den künstlerischen Weg geht. Aber er ging ihn unbeirrt.
Symbolisch gesehen kann man diese angedeutete Ziellinie gleichsetzten mit den Kunsthändlern, Publizisten, Kunstinterpreten sowie den Kuratoren, die sich zwischen Künstler und Rezipienten geschoben haben und bestimmen, was Kunst ist. Dieser gesteuerte Kunstmarkt bevorzugt Originalität und Banalität, dem sich Griga nicht anschloss. Er lehnte diese aber auch nicht ab, sondern kritisierte deren Ausschließlichkeit, die keine andere Verwirklichung zulässt.

Sein Leben war ein Kampf für die Kunst, verbunden mit großem persönlichen Verzicht auf Freiheit und Erfolg, denn seine Freizeit galt der Malerei und Bildhauerei, die einsam in einem Atelier stattfand.



# Impressum

Mein besonderer Dank gilt Marianne Reetz, die mich in den formalen Dingen unterstützt hat, und ebenfalls gilt mein Dank meinem Sohn Alexander Gross, der das Manuskript mit den zahlreichen Abbildungen zum Computerdruck vorbereitet hat.
Gisela Gross

Druck: Frick Kreativbüro & Onlinedruckerei e.K.
Brühlstraße 6
86381 Krumbach
Deutschland

ISBN 978-3-7657-1111-4

Fred Griga versuchte immer, den Menschen ganzheitlich mit Körper und Seele wahrzunehmen, und deshalb stellte er auch in seinen Werken den Menschen immer in den Mittelpunkt. Er zeigt keine sich verselbständigenden Formen oder Farben, sondern setzt diese stets in Beziehung zum Menschen, weil nur wir Menschen die Welt so sehen, wahrnehmen und erleben. So lässt Griga in seinen Werken Materie und Geist, bzw. Körper und Seele zusammenfließen, um die Spaltung, die in der Antike ihren Ansatz vollzogen hat, aufzuheben. Der griechische Philosoph Anaxagoras stellte den Geist über die Materie. Aristoteles löste diesen Gedanken und legte den Grund für die Einzelwissenschaften und ebnete den Weg, den die westliche Welt bis heute verfolgt. Diese Sichtweise trennte Geist und Materie und führte uns in eine rein materielle Welt. Zaghaft erkennen wir heute den Verlust der anderen Seite. Durch Einbeziehung beider Seiten versucht Griga, der Kunst neue Perspektiven zu geben.