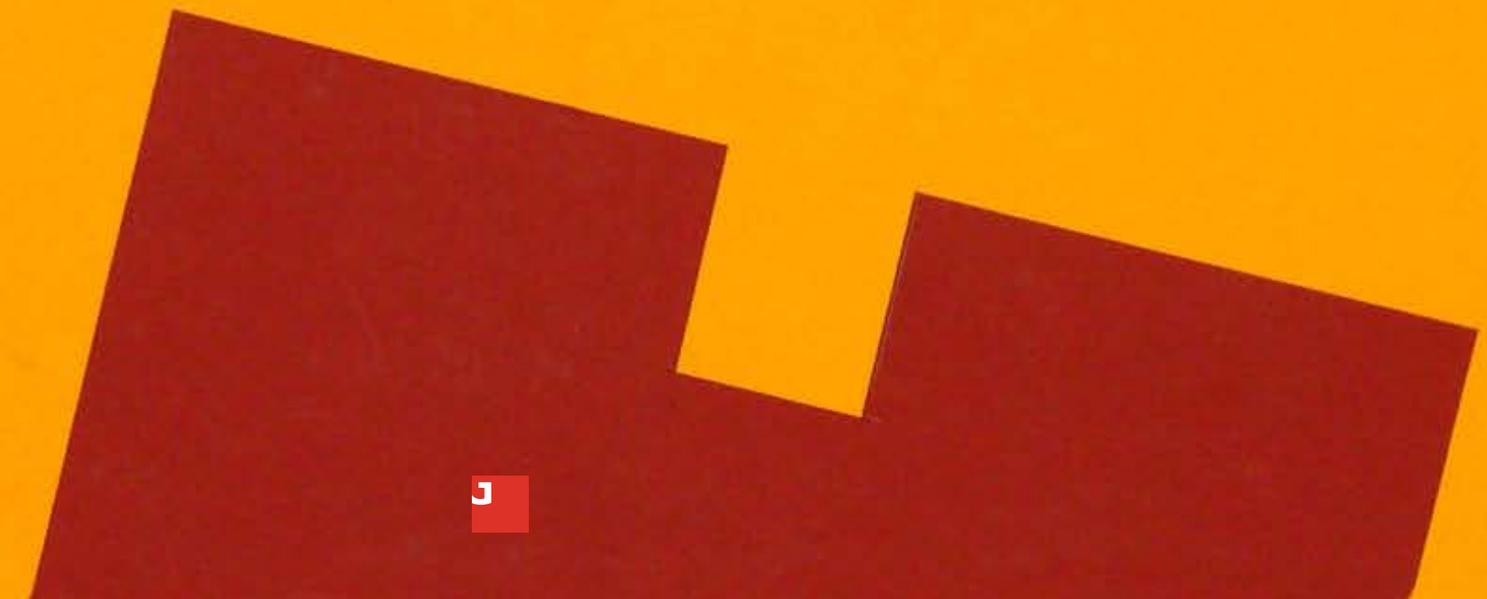
ISBN 3-9808812-4-5

sich ein bild machen von
diet sayler

graef verlag

sich ein bild machen von diet sayler



sich ein bild machen
von diet sayler

graef verlag

Inhalt

Sich ein Bild machen 6
Vorwort

konkret ist geschichte … 9
Diet Sayler

Linien der Veränderung 13
Eugen Gomringer

Sinn und Sinnlichkeit der Geometrie 25
Hans Jörg Glattfelder im Gespräch mit Diet Sayler

Freiheit und Notwendigkeit – Individualisierte Geometrie 39
Lida von Mengden

Die selige Unruhe des Konkreten 53
Herwig Graef im Gespräch mit Diet Sayler

Weil ich die Klarheit … 71
Vera Molnar

Der Geruch der Farbe 73
Ruth Ziegler im Gespräch mit Diet Sayler

Grenzen überschreiten 87
Ewald Jeutter

Am Beispiel »Malatesta«: Von Zufall, Kraft und Wirkung 103
Michael Eissenhauer im Gespräch mit Diet Sayler

Stability and Instability 115
Michael Harrison in conversation with Diet Sayler

per diet sayler … 127
Vincenzo Accame

Diet Sayler – Leben und Werk 131

Erste Auflage 2007

© 2007 by Graef Verlag, Nürnberg

www.graef-verlag.de
info@graef-verlag.de

Fotonachweise:
Fotos © Inge und Diet Sayler

Typografie und Ausstattung:
Wolfgang Gillitzer, Elisabeth Dötzer,
www.gillitzer.net

Druck:
Druckerei zu Altenburg GmbH
Printed in Germany

ISBN 978-3-9808812-6-5

Sich ein Bild machen

Eine Buchdokumentation
zeitgenössischer
deutscher Künstler

»Ich weiß nicht mehr, was ich denken soll.
Nichts macht nachdenklicher.« (Paul Valéry)

Die zeitgenössische bildende Kunst ist oft nicht nur an die Grenzen des Sichtbaren, sondern öfter noch an die Grenzen des Verstehbaren angelangt: Für den Betrachter wird es immer schwieriger, ein Zwiegespräch mit den Werken herzustellen, denn mit dem Verlust des Formbewusstseins hat sich auch eine verbindliche Verständigung über Form aufgelöst.

Wie entkommt der Betrachter der Beliebigkeitsfalle, wie kann er Seherfahrungen machen, Einsichten gewinnen, seine jeweils ganz eigenen, die trotzdem nicht nur in sein Belieben gestellt sind? Wie lernt er, nicht nur rezeptiv hinzusehen, sondern produktiv hineinzusehen, hineinzulesen?

Es ist ein zweifellos schwieriger Balanceakt, zwischen dem Medium Kunst und dem Medium Sprache vermitteln zu wollen. Und natürlich wird es nie das ganze Bild sein. Aber gerade dieses Bewusstsein von Grenzen lässt sich erweitern, wenn die Künstler selbst zu Zeugen werden und nicht, wie gewohnt, ihre bodyguards, die Kuratoren, die Kritiker, die professionellen Hermeneutiker.

Vielleicht gelingt es, über das Gespräch mit dem Künstler auch mit seinem Werk besser sprechen zu können, einen neuen Einblick zu gewinnen: Kunst provoziert immer auch ein Hineinsehen in Lebensgeschichten, in die der Künstler, aber auch in die der Betrachter.

Die Vorstellung von Kunst durch ein Vorstellen der Künstler mitzuprägen, den »Menschen in der Zeit«, den Betrachter, mit dem »Menschen in der Idee«, dem Künstler, zusammenzuführen, das versucht diese Reihe, in dieser Ausgabe mit dem Blick von und auf Diet Sayler.

Herwig Graef
Graef Verlag

Teodosio, 2002, Acryl auf Leinwand auf Holz, 146 x 198 x 5,5 cm

konkret ist geschichte
basis ist gegenwart

prinzip ist form
farbe ist freiheit

zufall ist moment
ist spiel und drama
ist anfang und ende
ist zeit und raum
zufall ist kunst

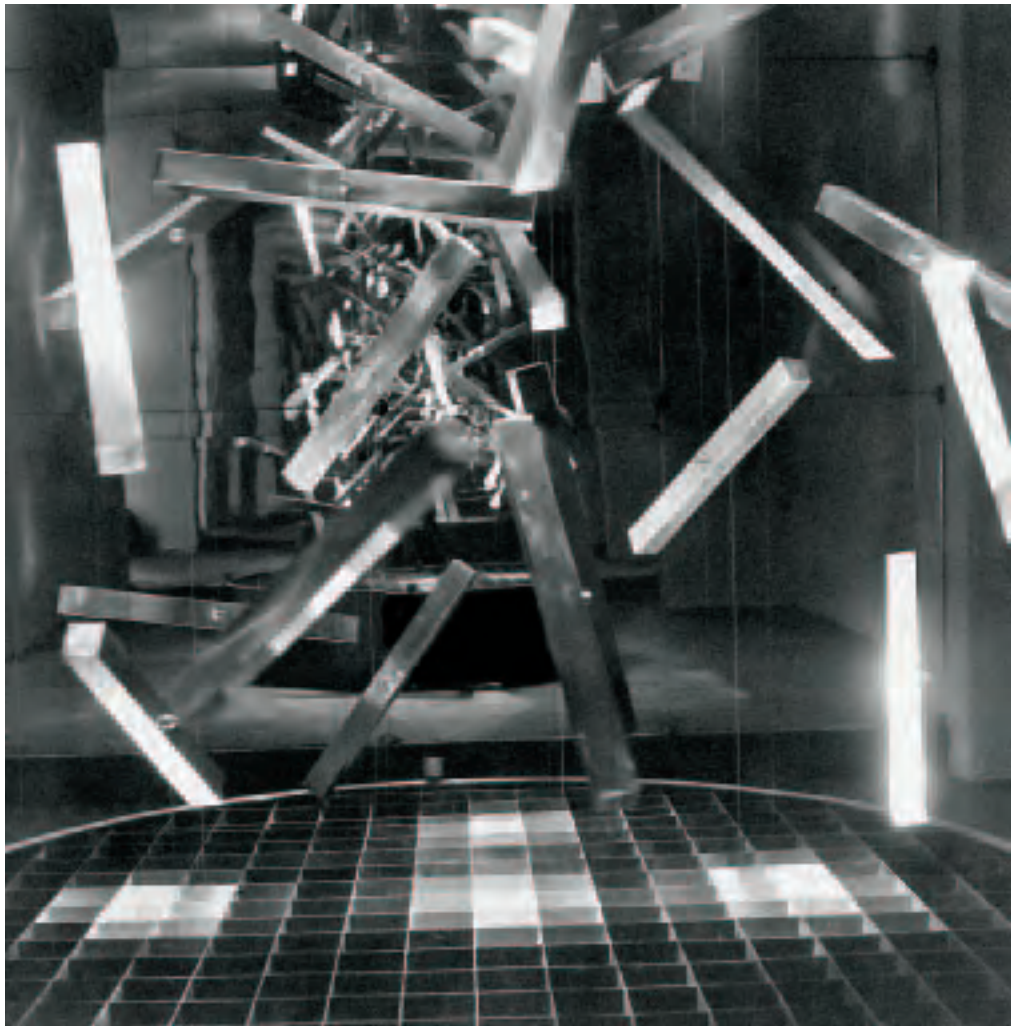
zufall ist empfinden
zufall ist denken

denken und empfinden
ist einheit und gegensatz
ist kraft in bewegung
ist
basis

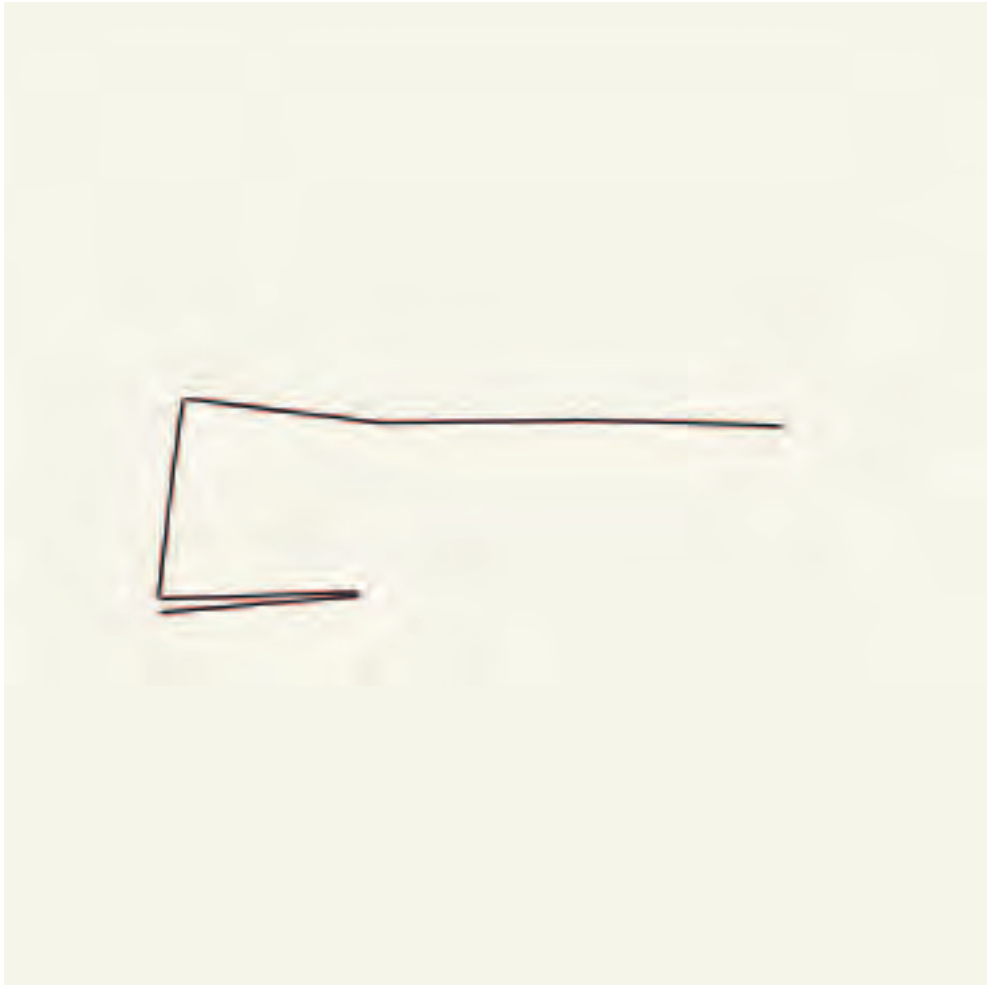
Diet Sayler, Nürnberg, April 1996

Aus »vertikal-diagonal-horizontal» Hrsg. Symposium Gmunden
Gmunden, Den Haag, Erfurt, Schwerin; Ritter Verlag Wien 1996

Bänder, 1970 / 1974, Acryl auf Leinwand, 85 x 85 cm



Kinetischer Raum, 1971 / 1972, Aluminium Elemente, Spiegelwände, Spannwerk,
Lichtkörper, mit Musik von John Cage u. J.S. Bach, Casa Tineretului, Pitesti, Rumänien



Fünf Linien III, 1975, Acryl auf Leinwand, 97 x 97 cm

Linien der Veränderung

Eugen Gomringer

Als man 1973 Diet Sayler in Nürnberg kennenlernte, bei mir war es 1976 der Fall, da war der Künstler auch gleich voll da, das heißt, er hatte uns etwas zu bieten, das neu und eigenartig war. Diet Sayler ist 1939 in Timisoara in Rumänien geboren und aufgewachsen. Er hat dort an der Technischen Hochschule Hochbau studiert und auch schon gebaut. Aber auch der Malerei galt sein Studium, nur kamen aus jenen Jahren keine Arbeiten von ihm zu uns. Das war nachzuholen und dabei war zu erfahren, dass er mit seriellen Bildern und der Gestaltung kinetischer Räume der damaligen Westkunst durchaus ebenbürtig war.

Kaum war dann der neue Nürnberger Künstler ins Bild der Kunstöffentlichkeit gerückt, nahm er innerhalb der aktuellen Thematik der Gestaltung mit linearen Mitteln der 60er- und 70er-Jahre eine Sonderstellung ein. Für die Westkunst standen damals die Namen Norbert Kricke und Leo Erb. Sayler, der sich mit Recht selbst als »Anstifter« bezeichnete, verursachte Bewegung als Theoretiker, Ausstellungsinitiator und natürlich als Künstler. Dass er eine neue Sicht der Dinge einbrachte, war einem seiner Statements zur Linie zu entnehmen. Es lautete:

»Linie als sichtbare Veränderung, als sensibles Potenzial von Energie und Veränderbarkeit. Linie als Aufhebung des Widerspruchs zwischen Vernunft und Empfindung.«

In diesen wenigen Begriffen ist Saylers Credo für weitreichende Folgen bereits enthalten. Es ist in der »Aufhebung des Widerspruchs zwischen Vernunft und Empfindung« herauszuhören. Sichtbar war diese Aufhe-

bung zum Beispiel im Thema »Veränderung«. Sayler löste die Elemente »Linie« und »Winkel« als energetische Mittel aus ihrer Unterordnung unter die Fläche. Zudem hat Sayler das Würfeln eingeführt, womit der Zufall Gestaltung mitbestimmen konnte. Es wurde seine Methode, Konstellationen zwischen Winkeln und Linien durch Würfelwurf festzulegen. Damit wurde die rational einseitige Herstellungsmethode mancher konstruktiver Konzepte auf ungewöhnliche Weise überholt. Ein Vergleich mit der subjektiven Freiheit, die Josef Albers mit Hilfe aller irgendwie erdenklichen Farbkonstellationen der Unendlich-Serie seiner berühmten Quadrate für den Betrachter als Wahlmöglichkeit einforderte, war gegeben. In der Fortsetzung der theoretischen Arbeit Saylers war sein Aufstand gegen Kandinskys bekannte Schrift »Punkt und Linie zu Fläche« bedeutend, indem er sagte:

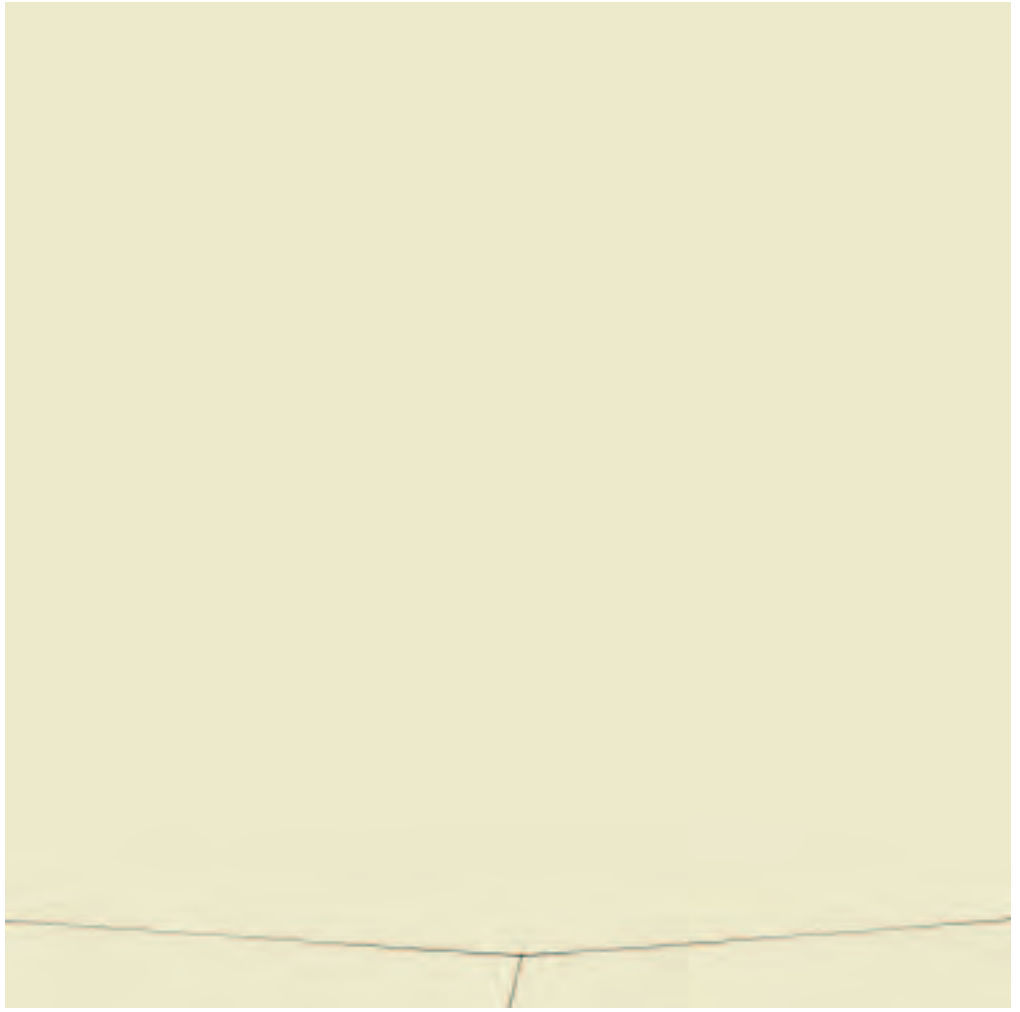
»Nicht die zeichnerische Bewegung von Punkt zu Linie, sondern von Linie zu Linie, als Gegenstand zu Gegenstand, als Erleben von Veränderung, von Spannung und Entspannung, als Empfinden von Bewegung, von Zeit, von Hoffnung.«

Hier wird auch demjenigen, der nicht selbst das Gestalten elementarer Beziehungen übt, sicherlich bewusst, dass da ein Künstler mit weitem und langem Atem angetreten war, Veränderungen vorzunehmen.

Sein Angriff gegen die reine Lehre der Konkreten der 60er-Jahre, das heißt gegen die ausgereifte Konkrete Kunst, ging weiter und führte zu acht Thesen zum Begriff der »Basis-Kunst«, welche er 1989 in Madrid vortrug. Quintessenz der Thesen war: Die konkret-konstruktiven Künstler müssen Abschied nehmen von der Kopflastigkeit ihres Schaffens und der Bedeutung von Emotion, Intuition und Ursprünglichkeit größere Beachtung einräumen. Er plädierte für ein neues Verhältnis von Sinnlichkeit und Vernunft, für ein Gleichgewicht zwischen denken und empfinden. Sayler schlägt als neuen Begriff den *Basis-Begriff* vor, der *»historisch unbelastet eine Grundeinstellung zum Elementaren, Einfachen, Anschaulichen, Intuitiven, Raum- und Körperhaften beinhaltet.«*

Saylers neues Paradigma hieß »Basis-Element«. Wer sich dazu mit einer Vorstellung aus der Philosophie behelfen will, mag sich an die Monade von Leibniz erinnern, die als letzte Einheit ein in sich geschlossenes, vollendetes Individuum ist.

An der Entwicklung des Basiselements hatte Sayler einige Jahre gearbeitet, bevor er es um das Jahr 1990 in seiner vollen Auswirkung vorstellte. Ein Basiselement besteht aus Teilen, die einem unterliegenden



Veränderung, drei Linien, 1978, Tusche auf Bütten, 20 x 20 cm

Wurfbild, Rot, 1991 – 2002, Acryl auf Leinwand auf Holz, 145 x 204 cm

Raster entnommen sind (und diesem auch zugehörig bleiben). Intuitives und konstruktive Eingebundenheit werden miteinander verbunden. Durch Würfeln entstehen Reihen verwandter Elemente. Sayler verstand den Zufall sogar wörtlich und ließ Basiselemente fallen im freien Fall. So entstanden Wurfbilder nach den vom Zufall auf die Fläche fixierten, nach dem Zufall verteilten und geordneten Elementen. Mit Wurfbildern entstanden auch Wurfcollagen und ebenfalls Monocollagen. Unter diesen letzteren sind Bilder zu verstehen, die ein zentral angelegtes Element enthalten, das nicht anonym konkret, sondern geometrisch individualisiert als Basiselement konzipiert ist.

Auch in der Farbwahl ging Sayler neue Wege. Er kam weg vom klinischen Weiß der konkreten Orthodoxie. Wenn er Weiß einsetzte, war es ein gefühltes sinnliches Weiß. Auch bei der Farbe ging er mit Intuition vor. Zu den Wurfbildern hat Sayler ebenfalls die Theorie geliefert. Das sind sehr spannende Überlegungen, die an Aktualität nicht nur im Rahmen der konstruktiven Gestaltung, nein, ich meine in der Kunstfrage überhaupt nichts eingebüßt haben. Es ist zum Beispiel die Grundfrage, wie stabil ist eine Struktur? Sayler fragte:

»Ist nicht viel tiefer in der Organisation aller Strukturen die Instabilität eingeschrieben und programmiert? Ist nicht jede Struktur Ausdruck eines dynamischen Gleichgewichts entgegengesetzter Kräfte? Ist nicht das Kunstwerk ein Feld antagonistischer Kräfte und Energien, die Stabilität und Instabilität erzeugen? Es sind gerade die Bruchstellen, Stabilität und Instabilität, die das Kunstwerk öffnen, die in der Wahrnehmung Kontinuität und Diskontinuität, also Öffnung schaffen.«

Dass sich aufgrund solcher Überlegungen nun für die Kunst weite Felder öffneten, ist gegeben. Sayler selbst blieb mit neuen Bildern, einem neuen Bildtypus, hinter der Theorie nicht zurück. Er hat stets den praktischen Beweis zur Theorie geliefert.

Die ungewöhnlichen Formen der Basiselemente wurden auch Grundlage zu wunderschönen zweifarbigen, zweiflächigen Bivalenzen, Formen, die über das Bildfeld hinausstreben, Formen in Spannung zu ihrem Umfeld. Gleichzeitig blieben die Wurfstücke erhalten als Collagen. Es ist im Sinne von Diet Sayler, meine ich, dass die Collage-Verbindung von Basiselementen zu den Grundflächen ihre Richtigkeit behält, indem sie noch haptisch an den fixierten Zufallswurf auf eine Fläche erinnert.

Zu den Öffnungen der Kunst zählt jetzt aber erst recht die Verteilung, die Markierung, das Anbringen der kleinen mehreckigen Basiselemente auf vorhandenen räumlichen Gegebenheiten, Objekten, Flächen und Ecken im Sinne der Freiheit und der Wahl der Installation. Dadurch wird die Umgebung, ja die Umwelt mit einbezogen. Es sind stets charaktervolle Formen, an denen die Wahrnehmung förmlich aneckt und die nicht zu übersehen sind. Es sind Spuren einer befreiten Kunst, die andererseits ihre Herkunft aus einem nie auszuschöpfenden Potenzial konstruktiver Formen und Überlegungen demonstrieren.

Es erübrigt sich fast, nach den wenn auch nur stichwortartigen Bemerkungen zu Diet Saylers Kunst und Kunstverständnis daran zu erinnern, dass es eine Notwendigkeit der Kunst gibt, dass es der Kunst bedarf, in

Cimabue, 2002, Acryl auf Leinwand auf Holz, 147 x 287 x 5,5 cm

diesem Fall der bildenden Kunst, weil sie es fertigbringt, neue Paradigmen des Denkens, des Verhältnisses zur Lebenswelt vor das Auge zu bringen, und es bleibt die geniale Leistung von Diet Sayler, die Trennung von Denken und Empfinden in der konstruktiv-konkreten Kunst mit geeigneten Mitteln aufgehoben zu haben. Zweifellos hat unsere Kunst durch seine Revolution beträchtlichen Gewinn an Spielraum der logischen und realen Möglichkeit erworben. Das ist Gewinn für die Zukunft.

Eugen Gomringer, geb.1925, em. Professor an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Leiter des Instituts für Konstruktive Kunst und Poesie in Rehau

Laudatio anlässlich der Ausstellung »Diet Sayler« in Plauen, 29. Juli 2006
(Zitate aus Texten von Eugen Gomringer, Diet Sayler und Lida von Mengden)

Waldräume, 1981, fünf Holzstäbe, 350 x 4 x 4 cm, Kraftshofer Forst, Nürnberg

Fünf Stäbe, 1976, Hängeplastik, Holz und Nylonfäden, Nürnberg

One Man Show, Galeria Lorenzelli Arte, Mailand, 1995

Ligurigramm, Installation I Rot, Alkor-Folie, Porto Maurizio, Italien, 1992

Ligurigramm, Installation III Gelb, Alkor-Folie, Porto Maurizio, Italien, 1992

Zufall, 1969, Öl auf Papier, 70 x 100 cm

Sinn und Sinnlichkeit der Geometrie

Ein Austausch von Werkstatt zu Werkstatt

Hans Jörg Glattfelder
im Gespräch mit Diet Sayler

Hansjörg Glattfelder: *Seit langen Jahren spielt in Deiner künstlerischen Arbeit die Auseinandersetzung mit dem Problemkreis »Ordnung / Unordnung«, auch mit Entscheidungen durch Zufall eine wichtige Rolle. Siehst Du diese Deine besondere Vorliebe als Ergänzung oder als Gegensatz zur Systematik und Stringenz eines methodischen Konstruktivismus?*

Diet Sayler: Mit Sicherheit ist der Gebrauch des Zufalls in meiner Arbeit als Gegensatz zu einer starren Systematik entstanden. Der dadaistische Zufall, schon sehr früh von Duchamp und Arp praktiziert und für mich sehr wichtig, kommt aus dem Hinterfragen bzw. aus dem Gegensatz zum System und bildet mit diesem eine dialektische Einheit.

Wir wollen ja unser Gespräch als Maler führen, als Erfahrungsaustausch von Werkstatt zu Werkstatt, und da beobachte ich bei mir eine schwer unterdrückbare Neigung zu strenger Kontrolle; wenn alles so läuft wie ich will, manipuliere ich so lange am Werk, schiebe Elemente hin und her, verändere, bis es exakt meiner inneren Vorstellung entspricht. Im Idealfall möchte ich alles Zufällige völlig ausschließen, obwohl auch dies wohl eine Illusion ist, nur schon die geschichtliche Einbindung ist in jedem Fall ein Akzidens.

Du weißt sicherlich, dass man ein System am besten kontrollieren kann, wenn man genügend Distanz dazu hat. Am besten kannst Du eine Hypothese mit einer Gegenhypothese überprüfen. In diesem Fall Ordnung mit Zufall. »Alles Zufällige« ist eines und der Zufall in der Mathematik, in der Wahrscheinlichkeitstheorie, etwas ganz anderes. Als Mathematiker

habe ich Wahrscheinlichkeitslehre jahrelang unterrichtet. Natürlich kann man Zufall wie auch alles andere manipulieren. Das ist keine Frage. Korrekt, wissenschaftlich aufgebaut, wird jedes Zufallsexperiment jedoch präzise Ergebnisse liefern.

Hier decken sich unsere Ansichten: dass es Ordnung ohne ihre Negation, nenne man es nun Unordnung oder Zufall, nicht gibt. Das eine ist ohne das andere nicht denkbar. Und eine überzeugende Ordnung muss der Belastungsprobe durch Negation standhalten, damit bin ich ebenfalls einverstanden.

Aber zurück in die Werkstatt: Wärst Du einverstanden mit der Behauptung, dass unsere Arbeit aus der Reflexion über Weltverhältnisse entsteht? Aus dieser Sicht glaube ich, dass die Formulierung so exakt wie möglich sein soll. Ich meine natürlich nicht verbal exakt im Sinne einer wissenschaftlichen Demonstration, sondern als visuelle Stringenz. Das ist dann der Fall, wenn ich sagen kann: »Es stimmt«. Manchmal gelingt dies auf Anhieb, meist aber nach zahlreichen Versuchen, und bei jeder experimentellen Methode ist ja eine gewisse Offenheit gegenüber Zufallsstreuungen erforderlich. Bei Dir ist nun aber der Zufall im vorgestellten Modell thematisiert, das bedeutet, dass es so oder aber auch anders aussehen könnte.

Ja, Du hast recht, wenn Du die Offenheit bzw. das Unvorhersehbare eines Zufallsexperiments meinst. Sobald aber das Zufallsexperiment durchgeführt wurde, ist das Zufallsergebnis absolut eindeutig festgelegt und genau so präzise wie jedes Verfahren, das akkurat durchgeführt wird. Gerade die Offenheit und das Unvorhersehbare des Zufalls sind unglaublich faszinierend. Sie öffnen jede noch so verkrustete Struktur, jedes Vorurteil und liefern zu jeder These prompt die Antithese. Und sie sind visuell bündig. Offenheit kann visuell sehr stringent sein.

Der Zufall ist Inspiration, ist Entdeckung – ist Neues. Große Entdeckungen der Weltgeschichte sind dem Zufall zu verdanken. Hier ist gerade die Offenheit das Maß aller Dinge.

Die Reflexion über die Weltverhältnisse ist sicherlich ein Motor für Kunst. Einen unmittelbaren, konkreten Zusammenhang sehe ich hier eher nicht, jedoch einen prinzipiellen. Ich glaube vielmehr, dass die Qualität der Kunst in ihrer Autonomie begründet ist. Natürlich fließt Leben und Welt in jede Biografie und verdichtet sich als künstlerische Haltung in einem Lebenswerk.

Kunst ist unendlich reich und trägt in sich die ganze Geschichte der Menschheit.

Acht Zufalls-Streifen, 1988, Acryl auf Leinwand, 150 x 200 cm

Vielleicht würde die Problemlage klarer, wenn wir die Frage: »Wie viel Zufall?« stellen. Ich sehe das Interesse Deines Vorgehens gerade in der Limitiertheit, in der Wohldosiertheit des Zufalls; bei manchen Deiner Arbeiten sucht man zunächst gewohnheitsmäßig nach der Gesetzmäßigkeit der Struktur, und wenn man nicht durch Deine Erklärungen vorgewarnt ist, bleibt man im Zweifel, den Schlüssel, den Algorithmus, nicht gefunden zu haben.

Das beweist aber für mein Empfinden, dass der strukturelle Anteil in Deinen Werken den Hauptanteil ausmacht; die Struktur macht die Wahrnehmung des Zufalls als Ingrediens überhaupt erst möglich. Unter diesem Gesichtspunkt halte ich es für wichtig, zwischen System und Methode zu unterscheiden: Die Benutzer von Systemen treten meist mit dem Anspruch auf Totalität an, während derjenige, der mit einer Methode arbeitet, darin vernünftigerweise nur ein Werkzeug zur Erforschung und Aneignung von Wirklichkeit sieht.

Bei Entdeckungen spielt nicht nur der Zufall – wie Du sagst –, sondern auch die Methode eine wichtige Rolle. Entdeckungen finden ja in einem eigentümlichen Spannungsfeld statt: Man sucht etwas, das man noch nicht ganz kennt, und muss daher für Zufälle offen sein, andererseits würde man den Wert, die Richtigkeit eines Zugefallenen nicht erkennen, wenn man nicht schon eine Vorstellung davon erarbeitet hätte.

Da sind gleich mehrere Fragen. Deine Frage nach dem Limitieren oder Wohldosieren des Zufalls ist sehr gut. Ich habe mir sie so noch nie gestellt. Allerdings bin ich noch nie auf die Idee gekommen, den Zufall wohl zu dosieren. Zufall kann man auch nicht dosieren. Man kann ihn nutzen oder nicht. Das heißt: In der Syntaktik meiner Arbeit benutze ich den Zufall, in der Morphologie der Basics nicht.

Die Basiselemente sind reine Konstruktionen und haben mit dem Zufall nichts zu tun. Ihre Verwendung bei den verschiedenen Werkgruppen, den Monocollagen, den Malstücken, den Wandstücken oder den Bivalenzen hat ebenfalls nichts mit Zufall zu tun. Die Disposition der Basics bei den anderen Werkgruppen, den Fugen, den Wurfbildern, den Wurfstücken ist jedoch ausschließlich vom Zufall bedingt.

Die Disposition der Basics in den Fugen wird von dem Würfelwurf entschieden – also ein mathematisches Verfahren. Die Disposition der Basics in den Wurfbildern und Wurfstücken wird von dem Zufall im freien Fall entschieden – also ein physikalisches Verfahren.

Entscheidend für mich ist die Bildfähigkeit eines jeden künstlerischen Vorgehens.

Du sprichst davon, dass die »Bildfähigkeit« eines Vorgehens Dich bei Deinen Entscheidungen leitet: Das ist ein Begriff, der uns sicher weiterbringt: Laufen nicht unsere wesentlichen Anstrengungen darauf hinaus, Dinge, Vorstellungen, Verfahren, die es bisher noch nicht sind, in die »Bildwelt« einzubringen? Man sagt ja gelegentlich ein wenig salopp, etwas sei »salonfähig« geworden. Du machst also Deine Basics »bildfähig«, kannst Du das etwas ausführen?

Ja, die Bildfähigkeit der Basics, also der Grundelemente, ist in ihrer Plastizität begründet, d.h. durch ihre individuelle, sinnlich anschauliche Qualität. Ich benutze seit Jahren nicht mehr die anonymen Grundformen der konkreten Kunst: Quadrat, Kreis, Dreieck. Sie genießen den ideologisch ausgeprägten Ruf des Objektiven, des Unpersönlichen, also des kollektiven Geistes. Hier ist der Begriff der Unfehlbarkeit nicht mehr sehr weit. Da ich in einer Diktatur aufgewachsen bin, sind diese Begriffe für mich nicht

Bivalenz, Grün auf Blau, 1993, Acryl auf Leinwand auf Holz, 118 x 136 cm

nur intellektuell bedenklich, sondern auch existenziell belastet. Die Unfehlbarkeit des kollektiven Geistes wurde zum politisch manipulierten Begriff, dem die persönliche Freiheit untergeordnet wird; er bedeutet nichts anderes als die persönliche Unfreiheit.

Der Freiheitsbegriff ist in der europäischen Tradition mit der individuellen Freiheit, also mit dem Subjekt, verbunden. In der künstlerischen Praxis heißt dies: Ich habe meine Vorstellung, eine eigene, subjektive Sprache der Geometrie entwickelt. Das beginnt, wie bereits gesagt, mit der Entwicklung meiner Basics. Unter Basics verstehe ich ein eigenes Formen-Repertoire, das in einem gemeinsamen Raster entsteht.

Die Systematik beschränkt sich auf die präzise Benutzung des Rasters. Die Ausschnitte im Raster sind rein intuitiv, also subjektiv. Es ist die materielle Sinnlichkeit der Farbe, des Papiers, der Form-Ausschnitte, die die Basics unverkennbar individualisieren, ohne die Gesetzmäßigkeit der Geometrie zu berühren.

Es ist also nicht die erdachte, sondern die erarbeitete Farbform.

Ich gehe mit Dir einig, dass eine von außen aufgezwungene Norm, ebenso aber auch ein innerlich ungeprüft akzeptiertes Dogma der künstlerischen Entfaltung nicht zuträglich ist. Deinen Schlussfolgerungen kann ich aber nicht ganz folgen und stoße da zunächst auf zwei Probleme: »Zwangsjacke Geometrie«: Zwar spielen in der Geometrie Gesetzmäßigkeit

Mono, Dunkelrot, 1990, Acryl auf Leinwand auf Holz, 118 x 136 cm

und »zwingende«, weil evidente Logik eine zentrale Rolle; ich sehe darin aber gerade umgekehrt eine freie Schöpfung des menschlichen Geistes, also viel eher ein Befreiungsinstrument. Historisch gesehen erkenne ich im Gebrauch geometrischer Formen die Suche nach universal zugänglicher Mitteilung und Erkenntnis. Aber die Gleichung Logik = Geometrie = Kunst halte ich für Unsinn. Malerei gehorcht anderen Gesetzmäßigkeiten, die näher bei den Gesetzen der Sprache, der Syntax sind.

Gerade deshalb, und das als zweiter Punkt, kommt mir bei Deinen weiteren Ausführungen immer wieder die Frage: Gibt es denn überhaupt eine »Sprache der Geometrie«?

Natürlich ist Geometrie eine großartige Schöpfung des menschlichen Geistes. Sie spielt eine große Rolle in der Geschichte des Denkens und der Aufklärung. Aber, Geometrie ist nicht gleichzusetzen mit Kunst. Da bin ich mit Dir einverstanden. Sowohl die Geometrie wie auch die Kunst haben ihre eigenen Gesetze. Wenn man Geometrie in der Kunst benutzt, dann muss man eine geeignete künstlerische Sprache entwickeln. Genau so, wie wenn man Landschaft in die Kunst einbringen möchte. Vom

Altertum bis heute hat sich eine Reihe von künstlerischen Sprachen entwickelt, die aus dem Formenrepertoire der Geometrie schöpfen. Es sind so die unterschiedlichsten künstlerischen, religiösen, weltanschaulichen Positionen entstanden. Also, aus der Geometrie ist nicht eine einzige und daher »objektive« Sprache der Kunst entstanden, sondern eine Vielzahl von eigenständigen, recht unterschiedlichen künstlerischen Sprachen. Jede künstlerische Position ist individuell und daher nicht objektiv.

Geist ist immer kollektiv, richtig. Im Namen des kollektiven Geistes kann man aber auch manipulieren und instrumentalisieren. Das ist die politische Dimension der Sache und da verlieren die Begriffe ihre Unschuld. Darüber hinaus, und da hast Du recht, erkennen wir im Gebrauch geometrischer Formen die Suche nach universal zugänglicher Mitteilung und Erkenntnis.

Ich glaube, wir sollten unterscheiden zwischen der eigentlichen, wissenschaftlich-mathematisch betriebenen Geometrie und dem plastisch-künstlerischen Gebrauch von regelmäßigen Formen, von Linien, Flächen und Konstellationen, die zwar in der Geometrie ihren Ursprung haben, aber als Elemente der Kunst anderen, nämlich visuellen Gesetzen unterliegen. Eine Sprache setzt voraus: erstens einen Code, d.h. ein Repertoire von Zeichen mit konventioneller, lernbarer Bedeutungszuordnung, und zweitens eine Syntax, d.h. ein System von Handlungsvorschriften, wie die Zeichen kombiniert werden müssen. Eine vollständig »individuelle Sprache« ist ein Widersinn. Sie wäre nur demjenigen verständlich, der sie spricht. Dagegen gibt es einen individuellen Gebrauch der Sprache, d. h. eine eigenwillige, innovative Verwendung des Codes und der Syntax, wodurch neue Bedeutungsinhalte in den Sprachumfang einbezogen werden. Hier ist eine gewisse Willkür notwendig, im Nachhinein wird aber der Bedeutung schaffende Sinn dieser Willkür erkennbar, immer vorausgesetzt, dass er vorhanden ist. Dies ist, glaube ich, Sinn und Aufgabe der künstlerischen Tätigkeit. So etwas lässt sich nicht vorschreiben. Leider, wie Du sagst, lässt es sich verbieten.

Der Begriff Geometrie ist klar und eindeutig in jedem Lexikon beschrieben, dazu ihre Geschichte von Thales, Pythagoras, Plato bis heute. Andererseits werden Begriffe wie geometrische Kunst, geometrischer Stil, ornamentaler Stil usw. in ihrer historischen Entwicklung bis in die Gegenwart ebendort definiert. Also, das eine ist Wissenschaft, das andere Kunst. Darüber brauchen wir kein weiteres Wort zu verlieren.

Dass meine künstlerische Sprache auf eine Morphologie und eine Syntax aufgebaut ist, habe ich bereits ausführlich beschrieben.

Rubliov, 2004, Acryl auf Leinwand auf Holz, 147 x 287 x 5,5 cm

Ich spreche von einer »individuellen Sprache«. Du unterscheidest zwischen »individueller Sprache« und »individuellem Gebrauch einer Sprache«. Du hast sicherlich recht, trotzdem ist das ein bisschen Haarspalterei. Man benutzt allgemein das Wort »individuell« und meint den »individuellen Gebrauch« von Sprache. Ich versuche diesen Unterschied an einem Beispiel zu hinterfragen: Kann man bei Malewitsch oder Mondrian von einer »individuellen Sprache« oder von einem »individuellen Gebrauch einer Sprache« sprechen?

Vielleicht hätte ich auch ein Beispiel bringen sollen, um etwas anschaulicher zu machen, was ich mit »individuellem Gebrauch« einer Sprache meine: Goethe spricht deutsch, er drückt sich in dieser Sprache in »goetheschер« Manier aus, also ein individueller Gebrauch dieser Sprache. Aber er erfindet nicht »Goethisch«, vielmehr erschließt er noch unerkannte Möglichkeiten im bestehenden System der deutschen Sprache, »entwickelt« sie. Mondrian und Malewitsch benutzen innerhalb der historisch gewachsenen »plastischen Sprache« der europäischen Tafelmalerei bisher noch nicht benutzte Möglichkeiten, vor allem durch radikale Reduktionen. Ihr Werk hat überhaupt nur vor diesem Hintergrund einen Sinn.

Die Sprache, in der die beiden sich ausdrücken, ist aber nicht die »Geometrie«, sondern die »Malkunst«, mit deren sinnlichen Medien wie Farbflächen, Linien, Faktur, Kontraste, Rhythmus und all dem bekannten Instrumentarium. Das macht ihre Bilder für uns nachvollziehbar, verständlich in all ihren Rückbezügen, Spiegelungen und Reflexionen einsehbar. Malewitsch ist ein hinreißender Maler, ob er nun ein schwarzes Kreuz oder eine Bäuerin mit Heurechen malt.

Ich bleibe etwas starrköpfig bei meiner Ansicht: Wenn man Bilder macht, macht man keine Geometrie. Ich insistiere darauf, weil ich im Laufe der Jahre zur Überzeugung gelangt bin, dass die Begriffe »Geometrie«, »geometrische Kunst« usw. den Blick auf das Wesen unserer Kunst verstellen. Gilt das nicht auch für Deine Arbeit?

Das höre ich gerne von Dir. Also ist Malewitsch ein Maler, der sich der sinnlichen Medien der Malerei bedient, und nicht ein »Geometer«, der seine Bilder nach den Regeln der Geometrie vermisst.

Das ist klar. Wenn Du aber die sinnlichen Medien der Malerei unterstreichst, und das zu Recht, dann musst Du auf den Anspruch auf objektive Wissenschaftlichkeit der Geometrie verzichten – denn das ist ein alter Zopf der Konkreten. Es geht hier um die Position von Malewitsch, um seine künstlerische Persönlichkeit; sie ist hochgradig individuell und nicht kollektiv. Natürlich individualisiert sich diese Position in einem historischen, gesellschaftlichen Kontext.

Nun, Malewitsch ist zunächst Maler und das verbindet ihn mit Rubliov, Caravaggio, Rembrandt oder Pollock. Was ihn von den anderen unterscheidet ist seine Position, also seine künstlerische Sprache, die auf Geometrie, genauer gesagt auf geometrischen Grundformen, aufgebaut ist. Also hier ist das »Geometrische« ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal, auf das man nicht verzichten kann. Vergleicht man jedoch Malewitsch mit Mondrian, dann taugt dieses Merkmal nicht mehr.

Individueller Gebrauch von Sprache wäre, wie Du richtig sagst, der korrekte Begriff. Im Alltag der Presse und der Fachliteratur benutzt man doch die verkürzte Form: Individuelle Sprache. Begriffe haben die große Eigenschaft, Sachverhalte zu klären, andererseits leider aber auch, sie zu vernebeln. Das ist nun mal die Dialektik der Begriffe.

One Man Show, Tschechisches Museum der Schönen Künste Prag, 1999 – 2000

Deine Freude über meine Wertschätzung von Malewitsch als Maler legt mir die Vermutung nahe, dass Du also Deine Arbeit in erster Linie als Maler siehst: Die sinnlich materiellen Aspekte kommen da zuallererst, nämlich als qualitative Entscheidungen in der Wahl einer bestimmten Farbe, der Beschaffenheit einer Oberfläche, der Dimension des Bildes, seiner Beziehung zum Raum, usw. All dies kommt v o r allen Überlegungen, die die Ordnung und/oder den Zufall betreffen und ich sehe tatsächlich nicht, wieweit Mathematik und Geometrie da eine große Rolle spielen könnten. Denn diese für das Gelingen eines Kunstwerks entscheidende Arbeit spielt sich auf einer anderen Ebene, in einem andern Bereich ab. Kannst Du etwas über dieses »Unsichtbare im Sichtbaren« Deiner Arbeit sagen?

Es schien mir, als junger Künstler, als sei die Geometrie des Konstruktivismus die große Entdeckung des 20. Jahrhunderts. Ein epochaler Schritt. Aus heutiger Sicht sehe ich das anders. Der Konstruktivismus hat die Geometrie nicht entdeckt, sondern nur wiederentdeckt. Alle großen Schritte der Kunstgeschichte relativieren sich in der Zeitperspektive. Der Name Malewitsch wird mit Geometrie verbunden. Er war aber weder Geometer noch Mathematiker. Er war Maler. Und als Maler hat er Geschichte gemacht. Nicht zu vergessen aber, dass der Begriff Suprematismus die »reine Empfindung« als Schwerpunkt seiner Malerei betont. Das Unsichtbare im Sichtbaren geht vor allem von dem Sehen aus. Sehen heißt die Welt sinnlich zu erleben. Aber Sehen ist mit Verstehen verbunden. Und hier schließt sich der Kreis. »Pittura è una cosa mentale« wie Leonardo sagte. Das Sehen geschieht im Kopf. Also ist die Vernunft dabei.

September, 2006
Hans Jörg Glattfelder, geb. 1939 in Zürich, Maler, lebt in Paris.

Bramante, 2005, Acryl auf Leinwand auf Holz, 147 x 287 x 5,5 cm

Malstück, Gelb auf Rot, 1992, Acryl auf Leinwand auf Holz, 149 x 171 cm

Wurfbild, Triptychon, 1995, Acryl auf Leinwand auf Holz, 185 x 435 cm

Malstück, Blau auf Grün, 1994, Acryl auf Leinwand auf Holz, 118 x 136 cm

Freiheit und Notwendigkeit
Individualisierte Geometrie

Lida von Mengden

Diet Sayler zählt heute zu den bedeutendsten europäischen Künstlern der konstruktiven Kunst. Sein Beitrag zur geometrischen Abstraktion der letzten Jahrzehnte ist außergewöhnlich und setzt im Kontext der internationalen Avantgarde eine unverwechselbare Position.

Mit einer sog. »individualisierten Geometrie« hat er eine neue Richtung eingeschlagen, die ihm die Möglichkeit der Formulierung höchst eigenständiger künstlerischer Lösungen bietet.

In seiner Bildsprache treffen Geometrie und logische Ordnung, Konstruktion und Systematik auf das Unvorhersehbare, auf Unordnung, Zufall und Instabilität. Hatte der Künstler zunächst die Auseinandersetzung von Bildelementen und Fläche gesucht, so tritt bereits früh die Faszination durch den Raum hinzu. In Fortführung des Weges, den Malewitsch und Tatlin zu Anfang des 20. Jahrhunderts eingeschlagen hatten, will Sayler die Expressivität des Raumes erlebbar machen.

Seine Bildwelt ist daher deutlich offener und dynamischer als es die der konkreten und konstruktiven Kunst erwarten lassen: Seine bildnerischen Grundelemente, von ihm »Basiselemente« genannt, stellen bewusst individualisierte geometrische Formen dar, zwar aus dem quadratischen bzw. rechteckigen Raster gewonnen, doch über intuitive Verfahren bzw. Setzungen zu eigenwilligen Konfigurationen entwickelt, die, und das ist das Wesentliche, eine sehr deutlich wahrnehmbare eigene Ausstrahlung haben. Jeder Betrachter kann sich von der besonderen Wirkung oder – energetisch gesprochen – Ladung dieser Bildzeichen überzeugen. Sie stellen die Grundelemente seiner »individualisierten Geometrie« dar, sie sind – in den unterschiedlichsten Formen – die agierenden Elementar-

teile, die in verschiedenen Strukturen auf der Leinwand Spannungsfelder schaffen.

Niemals wählt der Künstler statische Strukturen, man wird keine einfachen Repetitionen finden – darin unterscheidet er sich deutlich von den Arbeiten der amerikanischen Minimal Art –, sondern er wählt dynamische Anordnungen, die häufig sogar ein virtuelles Bewegungsmoment suggerieren. Fast immer sind Zufallsverfahren beteiligt. Das Auge kann z. B. noch den freien Fall der Elemente erkennen, die in ihrer zufälligen Anordnung fixiert wurden und so noch die Freiheit des Wurfs vermitteln. Oder, in einer scheinbar seriellen Anordnung, zeigt sich ein steter Richtungswechsel des Basiselements, auch er zufallsbedingt. Die Zufallsverfahren öffnen nicht nur den Bildraum des Kunstwerks, indem sie die Phänomene von Raum und Zeit zeigen in der Fixierung eines einzigen Augenblicks, sondern sie öffnen auch den (Denk-)Raum des Betrachters. Indem allen Strukturen der Charakter des Instabilen innewohnt, stellen sie eine bewusste Subversion der Ordnung dar.

Es ist das Wissen, und sei es auch nur ein unbewusstes Wissen, um die Subversion der Ordnung, die das Gefühl von Freiheit erzeugt.

»Dieses Abweichen von einem normativen Beziehungsgefüge bedeutet den Gebrauch von Freiheit innerhalb von Einschränkungen, eine Andeutung der unendlichen Vielfalt der möglichen Anordnung von Dingen und Gedanken im Universum des Menschen«, so hat dieses Verfahren einmal der englische Kunsthistoriker Mel Gooding genannt.

Einheit von Form und Farbe

Saylers individualisierte Geometrie umfasst neben dem bewusst subjektiven Gebrauch geometrischer Formen und der Instabilität der Bildstrukturen vermittels des Zufallsprinzips ein wichtiges drittes Moment: die Farbe.

Die Werke des Künstlers zeichnen sich durch eine spezielle Farbigkeit aus. Anders als in der konkreten Kunst üblich, verwendet er fast immer gemischte Farben anstelle der typischen »reinen« Farben. Seine monochromen oder bichromen Werke erzeugen einen ganz eigenen Farbklang, der eine sinnliche, das Gefühl des Betrachters ansprechende Wirkung entwickelt.

Saylers Farbe ist individuell und sie ist expressiv. Und sie bildet eine untrennbare Einheit mit der Form. Aus der Einheit von Farbe und Form entsteht das eigentliche individualisierte Basiselement. Beide, Farbe und Form, bedingen einander so, als würde der Künstler das Instrument

Wurfbild, Antrazit, 1991, Acryl auf Leinwand auf Holz, 146 x 198 cm

Malstück, Grün auf Gelb, 1992, Acryl auf Leinwand auf Holz, 149 x 171 cm

Form auf einen speziellen Farbklang stimmen. Die Farbe ist die energetische Ladung für das individuelle Basiselement. Deshalb stimmt der Künstler die Energie von Farbe und Form genauestens aufeinander ab und kann die größtmögliche Expressivität der Farbform gewinnen.

Anders als zum Beispiel bei Rupprecht Geiger, der behauptete, Farbe brauche keine Form, bedingen sich Farbe und Form bei Sayler. Er steuert die Ausdrucks- und Wirkkraft seiner Farben durch die Form des Basiselements und umgekehrt.

Meist interagieren zwei verschiedene Farbtöne – oft die farbige Elementarform mit dem Bildgrund –, aus deren Kontrastkoppelung sich besondere Effekte ergeben. Die Farbklänge verweisen immer wieder auf die Faszination, die für den Künstler von den großen Malern der Kunstgeschichte, vor allem Italiens, ausgeht, von deren Farbwissen sich der Künstler bis hin zu manchen Bildtiteln inspirieren lässt.

Raum begreifen, Raum verändern

Als vierter zentraler Aspekt dieser Kunst muss der Raum, ihre Öffnung für den Raum und in den Raum hinein genannt werden. Der Künstler begreift Raum nicht als Gehäuse, sondern als offene Struktur, die gestaltet werden kann. Raum erscheint so im Wesentlichen als Raum der Freiheit, der durch unterschiedliche Eingriffe zum Instrument wird. Diet Sayler hat im Verlauf der letzten Jahre immer wieder mit raumgreifenden Interventionen, so etwa in der Lady Chapel der Kathedrale von Ely in England oder dem Palazzo Ducale in Genua, in erstaunlicher Weise mit minimalen Eingriffen die Architektur in seinem Sinne instrumentalisiert. Er hat in die monumentalen Hallen dieser Prachtbauten einen neuen Rhythmus eingebracht, dessen poetischer Duktus, einer Melodie vergleichbar, die den Raum erfüllt, den Raumklang verändert hat. Der Künstler spricht in diesem Zusammenhang von der Expressivität und Ausdruckskraft des Raumes, auf die er reagiert, um sie neu erlebbar zu machen.

Auch die Farbformen seines Basisalphabets, die im Laufe der Jahre immer größer werden, sind monumentalisierte Bildzeichen, die den Raum beherrschen, ob sie nun als einzelnes Element auftreten wie in den Bodies, den Mal- oder Wurfstücken oder zu zweit wie in den Bivalenzen oder als Serie in den Wurfbildern oder Rauminstallationen. Sie wirken in ihrer Dynamik über das begrenzte Bildformat hinaus und treten mit dem Umraum in Beziehung.

One Man Show, Muzeul National de Arta, Bukarest, 1999

One Man Show, Kettle's Yard – St. Peter's Church, University of Cambridge, Cambridge, 2000

Vergegenwärtigen wir uns Saylers frühere berufliche Auseinandersetzung mit Architektur, so erscheint es nicht ungewöhnlich, dass seine Werke in den Realraum eingreifen und mit der Raumarchitektur in einen Dialog treten. Den Raum gewinnen, mit seinen Werken die Eigenschaften des Raums sichtbar machen, durch die Klarheit ausdrucksstarker Farbzeichen eine neue Einheit von Kunst und Raum finden: »Expression of Space«.

Die Expressivität und Dynamik, mit der seine Werke auf den Raum reagieren und die wir sehr wohl empfinden, ist eine Funktion unerwarteter Beziehungen und Regelverletzungen, letztlich der Selbstbehauptung des Individuellen innerhalb eines klar abgegrenzten Systems, oder in den Worten Mel Goodings: die Entdeckung einer neuen Harmonik in einem geordneten Universum.

Denken heißt Grenzen überschreiten

Diet Sayler, 1939 in Timisoara (heute Rumänien) geboren und seit 1973 in Nürnberg lebend und an der dortigen Akademie der Bildenden Künste lehrend, ist einer der wenigen Künstler der konkreten Kunst, die sich vom akademischen geometrischen Rationalismus losgesagt haben, welcher die konstruktive Kunst von den 60er- bis in die 90er-Jahre dominiert hat. In seinem 1989 formulierten Madrider Manifest forderte Diet Sayler nichts weniger als die Erzielung eines Gleichgewichts zwischen Denken und Empfinden – ein Sakrileg für Dogmatiker, weil Empfindungen in der konkreten Kunst nichts zu suchen hätten, da sie die angestrebte Objektivität in Frage stellten.

Was hat den Künstler zu jener Kursänderung bewogen, hatte er sich doch in seinen künstlerischen Anfängen explizit der konstruktiv-konkreten Kunst zugewandt und strebte damals selbst nach jenen Kriterien wie Objektivität, Überprüfbarkeit, Klarheit und Systematik?

In einem Gespräch, das er 1967 mit dem norwegischen Schriftsteller Jan Andrew Nilsen führte, erklärte er: »Ich wünsche mir, einen neuen Weg zu gehen, nämlich hinaus in den Raum, in das Unbegrenzte ... Ich möchte von der Notwenigkeit des Subjektiven ausgehen ... eine Haltung, die als Ketzerei angesehen wird in einem sozialistischen System, welches das Prinzip Objektivität für sich beansprucht.« (Sayler).

Die Tragweite dieser Entscheidung kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. An die Stelle einer vermeintlich verbindlichen Objektivität trat für Sayler immer stärker das Subjektive als das eigentlich kreative Agens des Schöpferischen. Schöpferische Freiheit bedarf notwendig

Sansepolcro, 2004, Acryl auf Leinwand auf Holz, 150 x 150 x 5,5 cm

One Man Show,
Wilhelm-Hack-Museum,
Ludwigshafen, 1999

der Individualität, die freien Äußerungen des Subjekts machen das Wesen der Kunst aus. Subjektivität wurde für ihn gleich bedeutend mit Freiheit.

Sein Werk spiegelt in seinen unterschiedlichen Ausprägungen eben jene Erkenntnis von der zentralen Bedeutung der Individualität, der Freiheit für die Kunst, oder in den Worten von Mel Gooding: »Sein Werk, das auf logischer Ordnung und systematischen Formprinzipien basiert, bestätigt ebenso, dass Zufall und Notwendigkeit gleichermaßen die Bedingungen der freien Fantasie wie der politischen Freiheit bestimmen.«

Dr. Lida von Mengden, Kunsthistorikerin,
Kuratorin im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen

Rede zur Eröffnung der Ausstellung »Diet Sayler«
in der Galerie Sacksofsky, Heidelberg, am 18. Februar 2005

Vincent, 1998, Acryl auf Holz, 140 x 238 x 8,5 cm

One Man Show, Fuga Minore, Palazzo Ducale Genova, 2001

Fünf Linien, Triptychon, 1976, Acryl auf Leinwand, je 120 x 120 cm

Die selige Unruhe des Konkreten

Herwig Graef
im Gespräch mit Diet Sayler

Herwig Graef: *Das Atelier als Ort unseres Gesprächs: großzügig, schöne Dimensionen, fast wie ein klassischer white cube. Empfindet sich da der Maler manchmal nicht selbst auch schon als ein »classic painter«, als sehr erfahrener, vielleicht gar abgeklärter Künstler, der klassische Bilder malt?*

Diet Sayler: Ich liebe Licht und hohe, helle Räume, das Licht der Glasgauben und der vorbeiziehenden Wolken am Himmel.

»Classic« klingt nach erhaben und abgeschlossen. Sicherlich habe ich viele Erfahrungen gesammelt, trotzdem ist jede neue Arbeit, jeder Gedanke ein Stück Neuland. Der Motor ist weniger die Bestätigung der Erfahrung, sondern vielmehr das Unbekannte, das Neue im Fluss der Zeit, in der stetigen Veränderung.

Nun wird »Veränderung« nicht gerade als Leitkriterium oder zentrale Botschaft von konkreter Kunst wahrgenommen. Im Gegenteil, ihr Farb- und Formenrepertoire wird als eher statisch erlebt, was in Zeiten dynamischen Überdrucks ziemlich schnell auch zu Wettbewerbsnachteilen auf dem Kunst- und Wahrnehmungsmarkt führen kann.

Das ist richtig, zumindest wenn man den Begriff »konkrete Kunst« als Überbegriff für eine Reihe von recht unterschiedlichen bis gegensätzlichen Entwicklungen betrachtet.

Mondrian hatte die Vorstellung einer harmonischen Welt nach göttlichem Plan. Dabei drückt sich das Ewige und das Erhabene in der unverrückbaren Statik von Horizontale und Vertikale aus. Die drei Grund-

farben tragen in sich das Sublime. Malewitsch dagegen setzt das Quadrat als Ikone eines neuen Zeitalters ein, aber voll in der Tradition der russischen Orthodoxie – und damit auch das Sublime. Erst in seinem suprematistischen Bildraum kommt der Gedanke der Bewegung hinzu; bei Mondrian erst nach der Emigration. Die Futuristen haben die Bewegung sequenziell dargestellt und die Kubisten haben das Sehen in der Gleichzeitigkeit relativiert und verändert.

Für mich sind dies historische Positionen, die ich in ihrem geschichtlichen Kontext schätze und als Kunst liebe, aber nicht allgemein teile. In meinem Verständnis von Kunst und Welt sind Begriffe wie Veränderung, die Einheit von Denken und Empfinden sowie Bewegung und Freiheit essenziell wichtig.

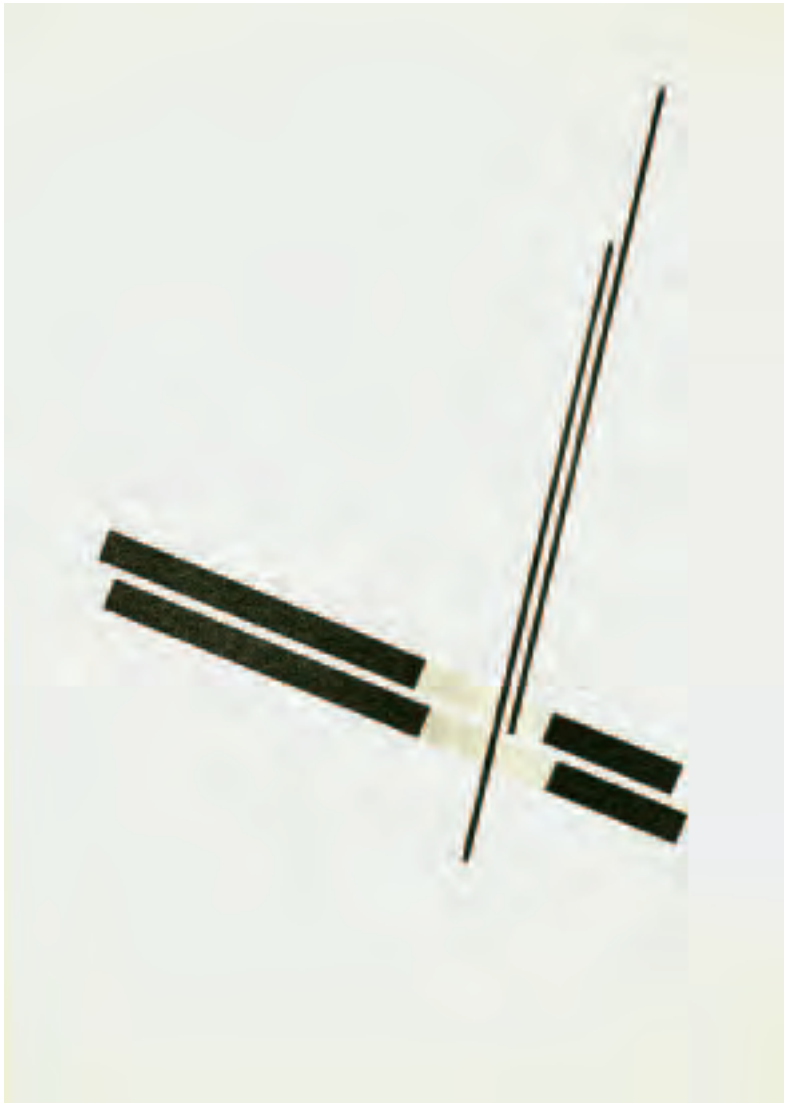
Das sagt sich recht leicht, tut sich aber doch manchmal ziemlich schwer. Empfinden Sie diesen Veränderungswillen eher als »selige Unruhe«, also als positiv drängenden Stimulus, oder kann er nicht auch zu einem sehr bedrängenden Impuls werden, der dann Person und Künstler lähmt: Sei frisch, sei neu als Drohanspruch.

Veränderungswille ist immer Stimulus. Veränderungszwang hingegen ist Zwang zur Anpassung und genau so wenig beflügelnd wie Sartres »Zwang zur Freiheit«. Aus Anpassung entsteht nicht Kunst, sie entsteht vielmehr aus Polarität, aus der Gegenposition. So gesehen ist die Sehnsucht nach Veränderung wie auch die Sehnsucht nach Freiheit hochgradig stimulierend.

Das Prinzip Veränderung sehe ich als fundamentale, universelle Kategorie. Ohne Veränderung ist Natur- und Weltgeschichte nicht vorstellbar, ohne Mutation und Evolution die unendliche Vielfalt von Natur und Arten nicht denkbar. Ebenso wenig die Menschheitsgeschichte. Daher ist für mich Veränderung als großes Thema viel zu wenig kausal in der Gegenwartskunst behandelt. Das Thema Zufall, von Dada überzeugend entwickelt und für mich Schlüssel und Weg zur Veränderung, führt zur sehr interessanten Frage nach der Stabilität bzw. Instabilität der Strukturen und ihrer Bildfähigkeit.

Zufall muss doch nicht zwingend Veränderung bedeuten, deswegen kann ich diese Begriffe nicht unter ein gemeinsames semantisches Dach stellen. Veränderung ist gewollt, also zielgerichtet, Zufall wie beispielsweise das Verfahren bei der écriture automatique ist »neugierig«, insofern sicher auch veränderungswillig, aber, weil unkalkuliert, vagabundierend, nicht gerichtet. Welchen

Guercino, 2005, Acryl auf Leinwand auf Holz, 128 x 204 x 5,5 cm



Arhythmische Komposition, 1969, Öl auf Papier, 100 x 70 cm

Begriff meinen Sie also, wenn Sie von Struktur-Stabilität oder Instabilität sprechen, was ist das movens?

In der Geschichte des Denkens markiert Spinoza eine entscheidende Entwicklung, als er den Zufall als Antinomie zur göttlichen Existenz in die Gottesdiskussion des frühen 17. Jahrhunderts einbringt. In der Geschichte des 20. Jahrhunderts folgt dem strukturalistischen Denken die Dekonstruktion. Für mich ist dies ein rein analytischer Begriff mit oft sehr interessanten, pragmatischen Ergebnissen – hauptsächlich in der Architektur. Der Begriff Veränderung ist jedoch viel umfassender und trägt in sich auch das Prinzip Hoffnung. Somit steht er in der humanistischen Tradition Europas.

Die Bedingung der Veränderung ist die Veränderbarkeit, also die relative Instabilität bzw. die begrenzte Stabilität der Strukturen. Sie interessiert, ja fasziniert mich seit Jahren. Die potenzielle Labilität der Strukturen hat sich als äußerst bildfähig in ihrer konzentrierten Einfachheit gezeigt.

Das Binom »Motion – Emotion« führt zur emotionalen Aufladung der labilen Struktur. Dabei ist der Zufall nicht Zweck, sondern vielmehr Mittel zum Zweck, zum Sichtbar-Machen von Veränderbarkeit. Es ist auch nicht der »vagabundierende Zufall«, wie Sie so schön sagen, sondern der Zufall, der zielgerichtet in einem künstlerischen Entwurf eingebunden wird. Entscheidend für die Bildsprache ist, dass man mit dem Zufall Veränderung gut veranschaulichen kann.

Weg vom Abstrakt-Analytischen hin zur Pragmatik, d.h. zu Ihrer Pragmatik, zu den Konsequenzen, die dieses Vor-Denken für Ihren Malprozess hat. Wenn Sie ein neues Bild angehen, ist das Moment der gewollten Instabilität lediglich gedanklicher Überbau, also eher unbewusst mitschwingend, oder doch so stark, dass er quasi automatisch Bild- und Farbaufbau beeinflusst? Soll das fertige Bild – falls Sie es als gelungen betrachten – die Spuren des Kampfes zwischen Stabilität und Instabilität sichtbar machen? Gibt es manchmal ein Unentschieden oder nicht doch einen jeweiligen Sieger?

Das Vor-Denken spielt eine wichtige Rolle in dem Aufbau und der Struktur der Form. Für den Malprozess, also den Aufbau und die Schichtung der Farbe hat das Vor-Planen weniger praktische Bedeutung. Ein intellektuelles Konzept kann man nicht nachträglich mit dem Leben der Farbe erfüllen. Vielmehr ist es umgekehrt. Der Malprozess ist authentisch nur dann, wenn er aus seiner existenziellen Unbedingtheit kommt. Die Male-

rei wie auch der Malprozess selbst liefern faszinierende Modelle zum Nach-Denken. So gesehen ist jedes Nach-Denken ein Vor-Denken für ein mögliches neues Bild. Hier schließt sich der Kreis. Die Impressionisten haben das nicht anders gemacht, auch wenn ihre Denk-Modelle völlig andere waren.

Ich glaube, die Spuren des Kampfes zwischen Stabilität und Instabilität sieht bzw. spürt man in jedem guten Bild. Auch wenn das eine oder das andere dominiert, dann nur begrenzt, weil das »Kippen« mitgeliefert wird und in der Struktur des Bildes enthalten ist.

Mit dem Begriff der »existenziellen Unbedingtheit« – andere wie Jean-Christophe Ammann hantieren z.B. mit »Obsession« – sind wir ganz schnell bei dem klassischen Bild vom Künstler als Helden mit dem »Ich als einzigem Glaubensartikel« (Nietzsche), was wohl mit »authentisch« gemeint ist. Wenn ich aber unter Vor-Denken das Vor-Schauen mit einschließe, eigentlich jede Art von Vor-Prägung oder Sozialisation, dann ist jede Authentizität wesentlich determiniert, d.h. sie ist zwingend bedingt, nicht autonom entäußerbar. »Sei authentisch« klingt für mich wie die früher gerne benutzte paradoxe Aufforderung »Sei spontan!« Es gibt keine jungfräuliche Authentizität, sondern nur eine geprägte, also im Wissen des Gewesenen und damit intellektuell verarbeitet und jeweils als solche präsent. Ich kann mir es im Wortsinn nicht vorstellen, dass ein gedanklicher Prozess erst innerhalb des Mal-Prozesses Erscheinung werden sollte.

Also, Begriffe wie Obsession, Schicksal oder Heldentum sind mir wirklich fremd. Ebenso das »Ich als einziger Glaubensartikel« klingt für mich komisch emphatisch und zeitfremd. Das ist der verkalkte Aplomb, der aus der mangelhaften Sozialisation kommt. Unter der »existenziellen Unbedingtheit« meine ich natürlich die Authentizität, die sich aus der biografischen Bedingung entwickelt. Sie ist, wie Sie richtig sagen, im Wissen des Gewesenen verarbeitet und als solche präsent. Brancusi würde sagen, sie ist die »seelische Kultur« d.h. das verarbeitete, abgeklärte und vergessene Wissen.

Das Vor-Denken als biografischer Prozess ist also mit Sicherheit authentisch. Das Vor-Denken im Sinne von Vor-Planen eines Werkes ist von dem Manifest der Konkreten Kunst 1930 jedoch ideologisch geprägt und daher sehr spekulativ. Die konstruktive Kunst bedient sich allgemein der Vorstellung einer kompletten Vor-Planung des Bildes. Das funktioniert nur, soweit man das Qualitätskriterium des Werkes auf die konsequente Übereinstimmung mit dem Plan bzw. mit dem System reduziert.

Monotypie, 1963,
Öl auf Papier,
42,1 x 29,5 cm

Die visuelle Qualität eines Werkes ist aber eine viel komplexere Angelegenheit. Sie wird von vielen Parametern, die kaum benennbar und kaum überschaubar sind, bestimmt. Dabei ist die geometrische Form relativ überschaubar, die Farbe hingegen ist unendlich komplex. Und gerade das Nicht-Übereinstimmen von Wirklichkeit und Wirkung der Farbe macht sie zu ihrem ästhetischen Gebrauch verwendbar. Das hat mich bereits vor Jahren von der geplanten zur erarbeiteten Farbe geführt. Hier sehe ich die Verbindung, die Brücke zwischen der naturwissenschaftlichen und der humanistischen Tradition der Malerei.

Bodenplastik, 1982, dreiteilig, Stahl und Plexiglasblock, 96,4 x 48,2 x 10,2 cm

Kann man, um ein anderes Begriffspaar zu nehmen, naturwissenschaftlich durch apollinisch ersetzen, was den überschaubaren geometrischen Formenkanon angeht, und Farbe dann als dionysisches Element, als Vertreterin der Ästhetik ansehen? Allerdings würde sich dann ein gewisses Trennschärfeproblem ergeben, da beide Begrifflichkeiten ja in einer gemeinsamen humanistischen Tradition stehen. Also frage ich lieber noch einmal nach: Wo sehen Sie in der konkret-konstruktiven Kunst, die semantisch eindeutig definiert ist, das humanistische Moment und wo die Verbindung? Formvariation, gar Formauflösung als Freiheitsvehikel gegen die Inquisition der strengen Formwächter und deren reinen Lehre, »mehr Demokratie wagen«, sich emanzipieren von den Hütern des rechten Winkels? Ein Kampf um Begriffe oder doch um das Schöne und Gute?

Die Struktur der Geometrie folgt in ihrem morphologischen und syntaktischen Aufbau eindeutig naturwissenschaftlichen Gesetzmäßigkeiten.

Trotzdem kann sich Geometrie sehr unterschiedlich aufladen und extrem unterschiedlich wirken. Die Geometrie Mondrians trägt apollinisches Gleichgewicht in sich. In der Architektur und den Inszenierungen der Nazis und der Faschisten ist die Sprache der Geometrie dionysischer Ausdruck von Macht und Gewalt. In den Pyramiden Ägyptens und Lateinamerikas ist sie Ausdruck einer göttlichen Ordnung, Verkörperung des Glaubens. Im Islam ist die Geometrie Gegenstand reiner Meditation.

Also Apollo und Dionysos überspielen in dem Reichtum ihrer Erscheinungen die naturwissenschaftliche Herkunft der Sprache der Geometrie.

Die Farbe ist unendlich komplex und wenig rational erklärbar. Ist sie deswegen dionysisch? Auch wenn man Piero della Francescas Fresken in Arezzo vor Augen hat? Ist diese Freskofarbe nicht apollinischer Ausdruck poetischer Weisheit von Maß und Harmonie? Selbst das geheimnisvolle Licht von de Chirico strahlt Maß und Harmonie aus. Auch die Farbe eines Calderara ist Licht und Weisheit. Aber die Farbe ist zugleich ungestümes Leben in Caravaggios dionysischem Chiaroscuro. Nicht viel anders bei Tizian oder Velazques. Die Wirkung der Farbe übertrifft ihre Wirklichkeit. Auch hier zaubern Dionysos und Apollo auf dem Hintergrund der naturwissenschaftlichen Realität der Farbe.

Und jetzt zur Frage der Emanzipation der konstruktiven Kunst. Aus der politischen Realität der Ceausescu-Diktatur gab es für mich eine einzige Möglichkeit: Kunst als Opposition. Das war für mich die konstruktive Kunst. Dort war diese Kunst, weil verboten, frisch und vital. Im Westen hingegen war sie längst akademisch und festgefahren im eigenen Formenkanon. Das ergab für mich eine Reihe von Fragen und Feststellungen.

Eine Emanzipation von einem System gibt es nur dann, wenn man dieses grundsätzlich in Frage stellt. Ist rationales Denken ohne Zweifel ausreichend? Oder muss dieses Denken in einen breiten humanistischen Rahmen eingebettet sein? Gibt es Universalität ohne Individualität? Gibt es individuelle Freiheit ohne individuelles Denken? Gibt es individuelles Denken ohne Empfinden? Muss nicht jeder Künstler sich sein eigenes System aufbauen? Gruppen-Denken ist nur solange gut, bis man das eigene Denken gelernt hat.

Kann man die Sprache der Geometrie wirklich auf die Sprache der konkreten Kunst reduzieren? Ist die konkrete Kunst nicht vielmehr ein kleiner Teil einer großen, umfassenden Sprache der Geometrie, mit vielen Formen und Dialekten, die sich über viele Kulturen und Jahrhunderte erstreckt? Jede mögliche Emanzipation von der konkreten Kunst muss von diesen Tatsachen und ihrer enormen Vielfalt ausgehen.

Jetzt muss ich aber erst einmal ein wenig durchatmen und ordnen. Schön finde ich, wie der ausgebildete Mathematiker Diet Sayler seine Liebe zur Geometrie bezeugt, sie einbettet in seinen politisch-kulturellen Bezugsrahmen und über dieses Beziehungsgeflecht zu Descartes hinführt: »Dubito, ergo sum«, ich zweifle, also bin ich, so die ursprüngliche Formulierung des Philosophen. Anders formuliert: Vor dem Denken steht der Zweifel – und nach dem Denken steht er wieder da. Leben, arbeiten ohne endgültige Gewissheiten, aber mit dem gedachten und erfahrenen Wissen, dass ohne Zweifel, ohne den vorher angesprochenen Veränderungswillen wir in einer statischen Welt leben würden, im Realen und in der Kunst, und gerade deswegen nicht in der besten aller Welten. Aber wo Zweifel ist, ist auch ein Hoffen. Also sagen Sie mir etwas über Ihre Hoffnung.

Es ist richtig was Sie sagen: Vor dem Denken steht der Zweifel – und nach dem Denken steht er wieder da. Das ist doch das Vitale daran –, so lebt das Denken. Es gibt kein endgültiges Denken. Die Gültigkeit des Denkens ist zeitlich begrenzt und im Kontext eingebunden. Die einzige Konstante in diesem Wechselspiel ist der immer wiederkehrende Zweifel. Auf der anderen Seite steht das stetige Wechselspiel von Zweifel und Hoffnung.

Die Hoffnung ist eine poetische Kategorie. Soweit die Hoffnung poetisch, kategorial ist und über dem Alltag steht und den prinzipiell mit einbezieht, ist sie paradoxerweise vital. »Ich sehne mich nach Ruhe und hoffe, sie wird mich nie erreichen« – so oder so ähnlich schrieb Petrarca. Es ist hier das Spiel der Hoffnung mit dem Zweifel, mit der Weisheit, mit der Erfahrung. Es ist aber auch die Realität der Poesie, die hier anklingt und über den Tag hinausschaut. Für den Maler zeichnet sich die Realität der Poesie als eine haptische, sinnliche, greifbare Größe ab.

Der Glaube als Hoffnung, die Politik als Hoffnung waren in den letzten Jahrtausenden wohl auch ziemlich vitale Kategorien, so vital, so greifbar, dass sie das Leben jedes Menschen ergriffen haben und noch ergreifen. Das klingt nicht sonderlich poetisch, nicht nach Ihrer Realität der Poesie, die mir etwas romantisch geprägt zu sein scheint, mich fast an die Diskussionen über das »Erhabene« in den 80er-Jahren erinnert. Für mich auch deshalb etwas verwunderlich, weil Sie als politisch in jeder Hinsicht »erfahrener« Mensch das Prinzip Hoffnung so eng begrenzen. Deshalb auf dieser Ebene nachgefragt: Sind Sie aus Rumänien nicht primär aus politischen Motiven heraus emigriert mit der Hoffnung auf ein freieres, selbstbestimmtes Leben, hat also nicht doch die politische Kategorie die poetische, die künstlerische Kategorie dominiert?

Duccio, 2004, Acryl auf Leinwand auf Holz, 128 x 204 x 5,5 cm

Sinan, 2005, Acryl auf Leinwand auf Holz, 147 x 287 x 5,5 cm

Das ist unbestritten. Wahr ist aber auch, dass die rumänische Diktatur, wie alle Diktaturen, bestrebt war, jede individuelle Identität auszulöschen und mit einer kollektiven zu ersetzen. Mir ist es gelungen, so glaube ich heute – viele Jahre später –, im Dunstkreis der Kunst, einer Underground-Kunst, zur eigenen Identität zu finden. Der politische Horizont ist dafür mit Sicherheit prägend. Politische Hoffnung und Depression liegen ganz nahe beieinander. Es gibt eine Vitalität der politischen Hoffnung, aber auch eine Hygiene der politischen Skepsis, vor allem dann, wenn man unmittelbar, existenziell betroffen ist.

Aber jetzt zurück zur Geschichte der Hoffnung. Mit der Aufklärung beginnt die Emanzipation der Kunst von Kirche und Staat. Die Revolution und die Napoleonischen Reformen vertiefen sie. Die Romantik feiert sie. Dada zelebriert die radikale Autonomie der Künste. Zugleich vertieft sich die Krise der Glaubwürdigkeit der Institutionen Kirche und Staat. Der Kunst kommt die Hoffnung an Kirche und Politik abhanden. Sie hat ihre eigenen Krisen: Sinn, Identität, Glaubwürdigkeit.

Heute steht die Kunst vor einer neuen schweren Krise, es droht ihr der Verlust ihrer mühsam erkämpften Autonomie. Es ist nicht mehr die Macht der absolutistischen Herrscher, es ist die beherrschende Macht des Kommerzes. Es ist ein nach kommerziellen Kriterien gesteuerter Kunstbetrieb unter dem hilflosen Mitwirken der Museen. Groß-Sammler und Groß-Händler haben die Bühne übernommen.

Und trotzdem: Wenn man die großen Geschichtsräume betrachtet, ist der Einfluss der Kunst auf die Entwicklung der Menschheit unübersehbar groß und prägend. Die Geschichte des Denkens, die Geschichte des Glaubens, aber auch die der Zivilisation, sind ohne die Wirkung von Kunst nicht vorstellbar.

Dahinter sehe ich das Prinzip Hoffnung als stetig bewegende Kraft der Poesie. Poesie bedeutet nicht nur »romantische Dichtung«, sondern Machen, Erzeugen, Verfertigen im ursprünglichen, klassischen Verständnis des Wortes. In diesem Sinne möchte ich die Realität der Poesie verstehen. Sie verbindet das Potenzial von Erfindung mit dem Potenzial des Machens.

Und dies ist Hoffnung.

Bleiben wir in der Gegenwart mit der von Ihnen beschriebenen Ökonomisierung der Kunst. »Being good in business is the most fascinating kind of art« hat Andy Warhol, ein Großmeister der Selbstvermarktung, seine Haltung gegenüber dem Kunstmarkt beschrieben und sich gleich selbst als Marke definiert, fast so bekannt wie Coca Cola. Und der schon zitierte Jean-Christophe

Ammann rät den Künstlern: »Take the money and run«. Die Frage wäre jetzt allerdings: »Wohin«? Oder: »Wie schnell muss ich sein und welche Trainer und Begleiter brauche ich bei meinem Lauf durch die Kunstwelt«? Insgesamt hat sich ja das Aufbau- und Trainingsprogramm für Künstler gravierend verändert; als Akademieprofessor waren Sie an der Startphase vieler Künstler direkt beteiligt, auf dem Kunstmarkt sind Sie als Mitspieler ebenfalls mit neuen Regeln konfrontiert. Sind diese Regeln sinnvoll oder erhöhen sie die Verletzungsgefahr des Künstlers?

Ja, wohin rennen mit dem Geld? Diese Frage »plagt« nur wenige Künstler. Die meisten haben ganz andere Probleme, das Atelier, die Miete, die Geldsorgen. Aber alle lieben sie: Galeristen, Sammler, Investoren, Direktoren und Politiker. Am meisten liebt man die Künstler, mit denen man am meisten Geld machen kann. Da hat Andy Warhol natürlich Recht.

Die Welt verändert sich viel zu schnell und die Akademien viel zu langsam. Die Professoren als Schutz und persönliche Begleiter – eher eine Seltenheit. Die Verletzung des jungen Künstlers ist nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Mit den Älteren ist es nicht besser.

In der Zeit von George Sand und der Pariser Salons reichte es einem jungen Künstler, eine Gönnerin oder ein Gönner zu haben, um sich zu etablieren. Heute muss er sich gegen eine globale Kunstmarktindustrie behaupten – oder lernen sich zu integrieren. Stipendien und Kataloge sind nur kleine Tropfen auf dem heißen Stein. Es ist sicher unbestritten, dass wir vor einem enormen Überangebot an junger Kunst stehen. Junge Künstler und Künstlerinnen müssen also gut trainieren, um überhaupt nur eine kleine Chance zu haben.

Der Markt wacht über die Träume – das wäre also die eher pessimistische Sicht. Das Eigentliche ist aber doch etwas ganz anderes – und das möchte ich zum Schluss vom Künstler selbst hören, von wem sonst.

Ja, so ist es: der Kunstmarkt wacht über die Kunst. Pharaonen und Päpste, Diktatoren und Herrscher aller Art haben über die Kunst gewacht und sie für sich instrumentalisiert.

Die Kunst hat sie alle überlebt.

Im Januar 2007
Herwig Graef, geb. 1944, Verleger und Sammler

One Man Show, Haus für Konstruktive und Konkrete Kunst, Zürich, 1995

Lamellen-Plastik, 49-teilig, 1982, Plexiglas und Stahl, 1500 x 200 x 40 cm, Darmstadt

One Man Show, Vasarelly Museum, Budapest, 1994

Weil ich

die Klarheit,

die Deutlichkeit,

die Verständlichkeit,

die Fasslichkeit,

die Transparenz,

die Einfachheit,

die Schlichtheit,

das Logische,

das Kohärente,

die Regeln,

und manchmal auch

die Übertretung der Regeln

gerne habe,

liebe ich die Arbeit

von Diet Sayler.

Vera Molnar, Paris, Juni 1998

Vera Molnar, Künstlerin und Professorin an der Universität Sorbonne, Paris
Aus: Diet Sayler, Monographie, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 1999

Monotypie, 1963, Öl auf Papier, 25,1 x 16,3 cm

Der Geruch der Farbe

Ruth Ziegler
im Gespräch mit Diet Sayler

Ruth Ziegler: *In den letzten Jahren wurde Farbe die treibende Kraft in Deiner Malerei. Während einer unserer Gespräche hast Du einen für mich faszinierenden Ausdruck gebraucht: »the smell of color«. In der deutschen Sprache sind die Begriffe »color« und »paint« identisch und irgendwie habe ich das Wort »Geruch« mit der Farbe der Malerei assoziiert, wahrscheinlich eine sehr philosophische Interpretation, aber vielleicht hast Du an den physischen Aspekt, den physischen Geruch der Farbe gedacht.*

Diet Sayler: Zu nächst denke ich an den physischen Geruch der Farbe.

Vor vielen Jahren, als ich noch ein Teenager war, pflegte ich mit Öl vom Petroleumkocher meiner Mutter zu malen – man kochte so im Rumänien der späten 50er-Jahre. Das Petroleum verbreitete einen penetranten Gestank. Jedermann hasste es, meine Mutter auch.

Ich liebte die Malerei. Meine Liebe galt natürlich auch den Gerüchen der Malerei von der rohen Leinwand bis zu den Ölfarben und dem Petroleum. Letzteres zum vollkommenen Unverständnis meiner Mutter.

Die Benutzung von Petroleum machte meine Farben dunkler. Diese dunkle Farbpalette entsprach meinem Lebensgefühl, dem Weltschmerz eines Heranwachsenden. Das war ein tiefes Gefühl, und für mich wurde so der Geruch der Farben zum Geruch der Malerei. Teil des Eros der Malerei.

Über die Jahre reduzierten sich meine Farben auf wenige Schwarz- und Grautöne. Aus jugendlichem Weltschmerz wurde eine lange, sehr lange Opposition.

Als wir uns vor Jahren begegneten und lange Zeit danach, waren die Arbeiten, die ich von Dir kannte, tatsächlich Schwarz und Weiß. Du sprichst von dem »Gefühl von Weltschmerz« und einer »sehr langen Opposition«. Wie hat sich das entwickelt?

Sehr früh, schon als Teenager, begann ich die gesellschaftskritischen Bücher von Balzac, Dostojewski, Tolstoj zu lesen. Aber da ich in der lähmenden Ungerechtigkeit und Unterdrückung des Ceausescu-Regimes aufwuchs, verwandelte sich mein jugendlicher Weltschmerz schnell in eine reife politische Opposition. Ich ging auf Distanz zur angepassten Kunst und entwickelte eine eigenständige Position. Meine Arbeit ist als dekadente Kunst, als Widerstand verstanden worden.

1968 gab es einen politischen Frühling, auch in Bukarest. Ich wurde kurzzeitig toleriert, danach wieder isoliert. Bei Ausstellungen im Ausland wurden meine Arbeiten zeitweise gerne als Aushängeschilder für Demokratie und Toleranz gezeigt, in Rumänien dann kaum mehr.

1969 erwarb das Museum of Modern Art in New York einige meiner Arbeiten. Das stigmatisierte mich endgültig zum »entarteten Künstler«. Das Buch »Statsfiender« (›Staatsfeinde‹) von Jan Andrew Nielsen, im Dissident Verlag Oslo 1997 erschienen, beschreibt ausführlich meine letzten Jahre in Rumänien.

Ende des Jahres 1972 landete ich in Deutschland auf dem Frankfurter Flughafen. Das Rote Kreuz brachte mich nach Nürnberg in ein Aufnahmelager. Ich blieb in Nürnberg und für lange Zeit lebte ich zurückgezogen und lehrte Mathematik und Kunst an einer Schule.

Meine Arbeit blieb reduziert auf Schwarz und Weiß. Gebrochene, schwarze Linien auf weißer Leinwand. Der Schatten des Ceausescu-Regimes verfolgte mich noch eine lange Zeit.

Wie konntest Du Dich von diesem Albtraum befreien?

Die ersten Arbeiten in eine neue Richtung, die ich wahrnahm, waren die mit farbigen Grundformen, die sich später zu den sogenannten Wurfbildern entwickelten. Waren sie ein Zeichen von überwundener Frustration, ein Weg, den in Dir steckenden Zorn loszuwerden, der für so lange Jahre an Dir nagte?

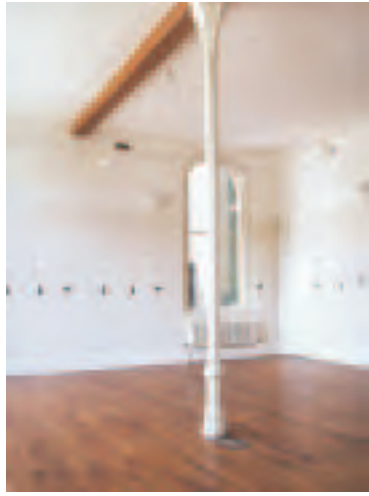
War es ein langsames Heilen oder eine plötzliche »Erleuchtung«, die diesen Ausbruch zur Farbe mit sich brachte, über die Du Dich so freuen kannst? Woher kamen die Formen der Elemente in Deinen Wurfbildern, diese Formen, die sich jetzt in die Gestalt Deiner Bilder verwandelt haben?

Monotypie, 1965, Öl auf Papier, 29,5 x 42,6 cm

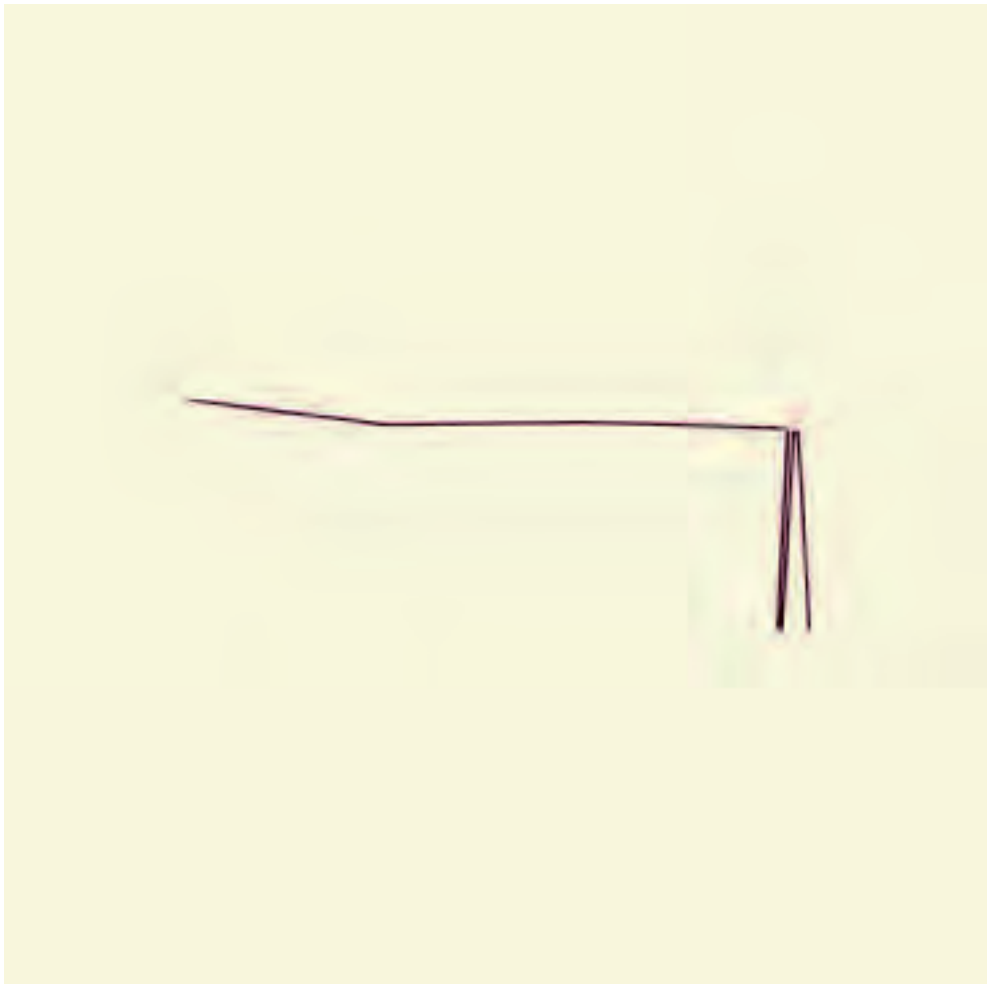
Langsam, gegen Ende der 80er-Jahre, begann sich mein Leben Schritt für Schritt zu ändern. Einige Jahre davor fing ich an, nach Italien zu reisen, eine Faszination von Licht, Kunst und Sprache. Ich lernte die Sprache. Dazu kam die unmittelbare Begegnung mit der Renaissance und dem Humanismus. Der Freiheitsbegriff, das Individuum, die menschliche Würde der Kunst der Renaissance waren konkret sicht- und spürbar. Und immer wieder das sinnliche Erleben von Licht, Form, Architektur und Farbe.

Es war auch die Zeit des Zusammenbruchs der Diktaturen in Osteuropa. Das Unumstößliche war plötzlich weg. Die einbetoniert gegelaubte Geschichte war überwunden. Eine Zeit des Optimismus, des Aufbruchs. Veränderung am Horizont. Hoffnung.

Die Farbe kehrte zurück in meine Arbeit. Zuerst dünne Linien, später große Farbfelder. Mit der Farbfläche kam die Frage der Form und der Beziehung von Farbe und Form. Das war der Moment, in dem ich anfing, die Grenzen der konkreten Kunst zielgerichtet und grundsätzlich aufzubrechen.



One Man Show,
Trent University, Nottingham, 2002



Fünf Linien, 1975, Acryl auf Leinwand, 97 x 97cm

Das ideologisch betonte Konzept der Objektivität der konkreten Kunst wurde für mich zu einem Konzept der Subjektivität, zum Recht auf Subjektivität, in der humanistischen Tradition der individuellen Freiheit.
Das Konzept der anonymen Grundform der konkreten Kunst wurde zu einem Konzept der individuellen Basisform in meiner Arbeit. Schließlich muss jedes Konzept der Konstruktion seinen Gegensatz, also das der Destruktion, zulassen.
Das konkretisierte sich in meiner Arbeit als Verfahren des Zufalls im freien Fall. So begann ich die Farbpapierausschnitte zu werfen bzw. fallen zu lassen. Die Collagen mit den geworfenen Basisformen waren die ersten Schritte zur neuen Malerei.

Ich wüsste gerne etwas mehr über die Entwicklung der »Grundform«, die zuerst Bestandteil und die später die Form Deiner Arbeit selbst wurde.
Wie kam es dazu? Was waren Deine Überlegungen?

Die konstruktiven Künste des vorigen Jahrhunderts nutzten die unpersönliche Grundform (Quadrat, Kreis, Dreieck, etc.) als eine objektive Form. Diese anonyme Form hatte den Anspruch auf Objektivität einer neuen, an Wissenschaft und Fortschritt orientierten Kunst. Anspruch auf Objektivität heißt aber auch Anspruch auf Unfehlbarkeit. Das ist die politische Dimension dieser Kunst.

Genau diesen Anspruch auf Objektivität, und somit Unfehlbarkeit, wollte ich nicht. Ich wollte Freiheit. Eine freie, subjektive, individuelle, d.h. eine persönliche Formensprache finden. Sie sollte auch den Widerspruch zulassen. Sie sollte Ratio mit Temperament verbinden. Exakt und doch empfindsam.

Nun, ist das möglich? Lässt das die Geometrie zu?

Wiederholte Versuche zeigten mir, es ist möglich. Über Maß, Zahl, Verhältnis und Intuition. Die Geschichte der Kunst und der Architektur zeigt genügend Beispiele dafür.

Ich suchte also eine eigene, eine persönliche Grundform. Ich »entdeckte« den Raster für meine Arbeit. Zunächst den quadratischen, später den rechteckigen Raster.

Das Verhältnis der Seiten, die die Proportionen des rechteckigen Rasters ergeben, ist ein sensibles, subjektives Verhältnis. Die Anzahl der Felder im Raster ist in meiner Arbeit auf ungeraden Zahlen fixiert. Innerhalb dieses Rasters entsteht, durch intuitives Ausschneiden, die Basisform, meine Grundform. Sie verbindet Intuition mit Ratio und ist betont individuell. Sie ist eine Setzung im wahren Sinne des Wortes.

Diese Basisform, die Denken und Empfinden gleichermaßen in sich vereinigt, sollte danach, ab Ende der 80er-Jahre, meine Arbeit grundsätzlich verändern.

Als Du anfingst mit der Farbe zu arbeiten, bist Du von Schwarz und Weiß ausgegangen? War es zuerst die Form, die Basisform? Oder war es ein spontaner Ausbruch der Farbe?

Es war ein langsamer Prozess, in vielen, sehr vielen Schritten. Es war auch kein Ausbruch, sondern eine Rückkehr. Nach vielen Jahren der Farbabstinenz.

Zunächst entwickelte ich die Grundform. Es gab kein Programm, es gab auch keinen theoretischen Vorgang. Es waren rein intuitive Formfindungen.

Das war Mitte der 80er-Jahre. Ich arbeitete damals sommers in Varcavello, einem mittelalterlichen Dorf in der Liguria di Ponente, für mich ein Ort der Inspiration.

Erst später fand ich einige gemeinsame Gesetzmäßigkeiten dieser Formfindungen heraus. Ich nannte die so entstandenen Grundformen später »Basisformen« oder »Basics«. Daraus sind die »Fugen« entstanden. Die Bewegungen der Basics in der Fuge waren dem Zufall untergeordnet und mit Würfelwurf entschieden.

Aus den Fugen sind in den folgenden Jahren Installationen in München (1986), Paris (1986), Genua (1988), Berlin (1989) entstanden.

Meine theoretische Überlegungen und Erkenntnisse habe ich 1989 als »Basis-Statement« bei dem Symposium de Arte Sistematico y Constructivo in Madrid vorgestellt.

Wurfbild, 1990, Acryl auf Leinwand, 162 x 162 cm

Im Prado sah ich die schwarzen Bilder von Goya, aber auch das farbige Schwarz von Frans Hals. Das farbige Schwarz wurde mir wichtig und es wurde mir bewusst, dass meine Basics damit eine expressive, emotionale Spannung erhielten. Aus dem grafischen Schwarz wurde ein farbiges Schwarz, auf temperiertem Hintergrund.

Und auf einmal war das Prinzip Farbe wieder da. Zunächst ohne Plan, intuitiv, schüchtern, tastend. Dann kam die wachsende Freude an der Farbe. Farbe, diese unendliche Orgel der Gefühle.

Deine gemalten Farbflächen bestehen aus vielfachen Schichtungen. Beginnen sie mit Weiß oder überlässt Du die Grundierungsfarbe dem Zufall? Entspricht die Anzahl der Schichten einer Notwendigkeit oder dem Zufall?

Die Schichtung der Farbe ist mir sehr wichtig. Sie ergibt den Reichtum des Farbkörpers. Die Anzahl der Schichtungen ergibt sich empirisch und

Wurfstück, 1993, Acryl auf Leinwand auf Holz, 146 x 198cm

notwendig aus der Suche nach Ausdruck. Die unterlegten Farben steuern den Klang der darüberliegenden Farbfelder. Es ist die optische Mischung der oft reinen, ungemischten, übereinanderliegenden Farbschichten. Vor allem ist mir wichtig, von der geplanten Farbe der Collageskizzen zur erarbeiteten Farbe zu kommen. Hier lauert ständig das Unerwartete, das Unvorhersehbare, die Überraschung.

Übrigens, ich gehe immer von einer weißen Grundierung aus. Das gibt der Farbe Licht und strahlende Kraft.
Der Zufall bestimmt in meiner Arbeit weder Farbe noch Form. Er bestimmt ausschließlich die Disposition der Basics im Bild.

Arbeitest Du an verschiedenen Bildern zur gleichen Zeit oder konzentrierst Du Dich ausschließlich auf ein Bild. Wie entscheidest Du, wann ein Bild vollendet ist.

Ich arbeite meistens konzentriert an einem Bild. Manchmal bleibe ich an einem Gedanken hängen und es geht nicht weiter. Dann versuche ich etwas anderes. Oft brauche ich viel Zeit, um zurückzukommen.

Ich kann nicht an mehreren Bildern zugleich arbeiten. Handwerklich sicher ja. Für künstlerische Entscheidungen jedoch brauche ich Zeit und innere Ruhe. Der Reife-Prozess eines Bildes ist sehr zeitintensiv.

Ein Bild wird nie fertig – es wird immer gedanklich durch das Betrachten weitergeführt. Bilder leben und sie sind immer anders. Wenn man zu viel an ihnen arbeitet, werden sie müde und fallen in sich zusammen. Und es gibt kein Zurück.

Deine frühen Arbeiten in Schwarz und Weiß mit den Linien voll Spannung erinnern mich an eine musikalische Struktur, die Reinheit und Strenge einer Bach-Fuge zum Beispiel, in den späteren Werken an das, was Schönberg »Harmonie als Struktur« nennt. Ist das nur meine persönliche Fantasie?

Nein, Du siehst das richtig. Die Strenge der Bachschen Fugen hat mich sehr fasziniert. Deswegen hatte ich auch eine der Bachschen Fugen in meinem kinetischen Raum in Pitesti, in Rumänien 1971, eingesetzt.

Das musikalische Prinzip Fuge habe ich versucht auch visuell umzusetzen. Die Bewegung innerhalb der Fuge als Zufallsfries. Daraus sind die Fries-Wandcollagen der Installationen der 80er-Jahre entstanden, von denen ich zuvor sprach.

Später, viel später, benutzte ich das Wechselspiel von harmonischen und disharmonischen Strukturen in dem Bestreben nach Ausdruck der Geometrie und der Farbe. Die Begriffe Harmonie und Disharmonie haben sich in den letzten Jahren bei mir auf die Begriffe Stabilität und Instabilität der Strukturen verdichtet. Dies sind Begriffe, die Zeit und Bewegung veranschaulichen. Sie sind visuell, anschaulich. Sie haben eine sinnliche Dimension. Sie haben aber auch eine politisch historische Dimension.

Dezember 2006
Ruth Ziegler, Kunsthistorikerin

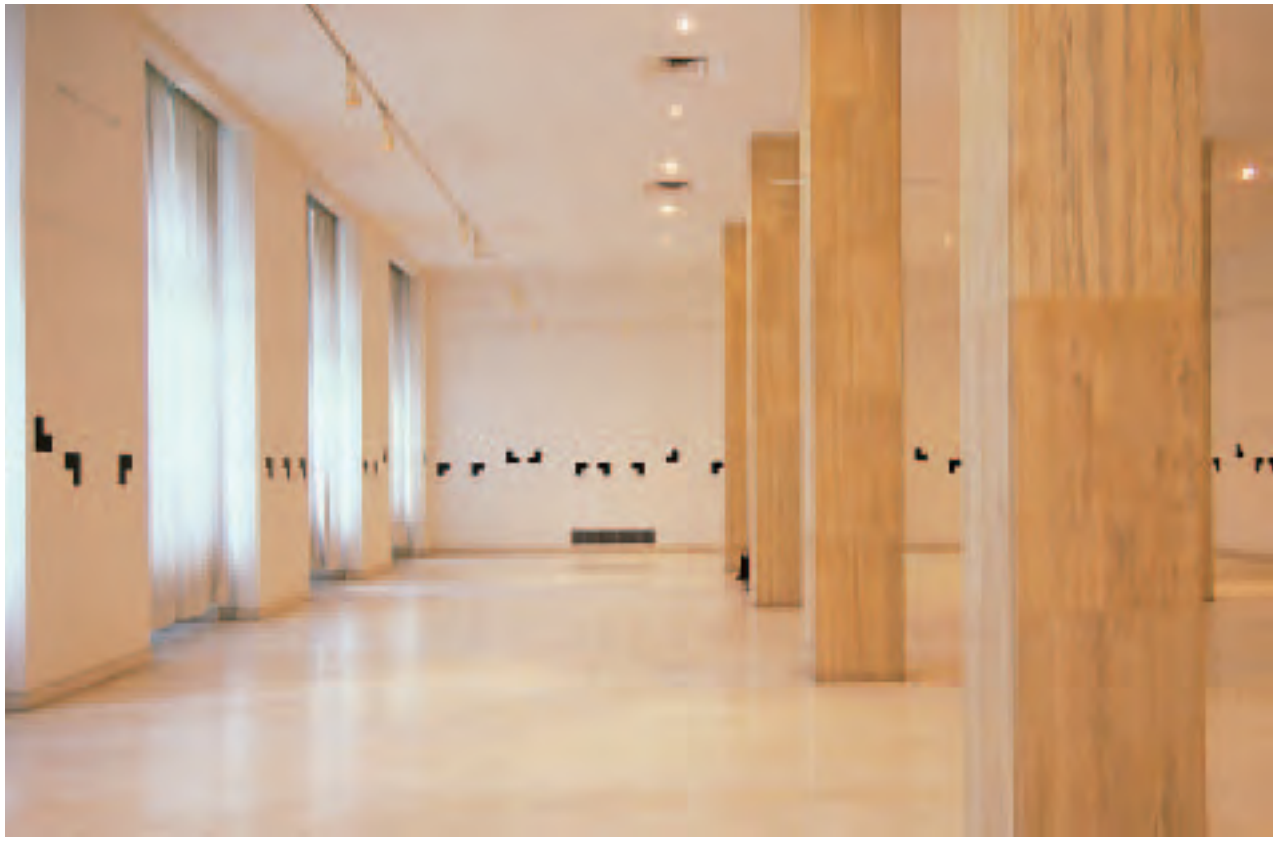
Ruth Ziegler Fine Arts Ltd. New York

Gargano, 2005, Acryl auf Leinwand auf Holz, 147 x 287 x 5,5 cm

Valdichiana, 2005, Acryl auf Leinwand auf Holz, 147 x 287 x 5,5 cm

Zaragoza, 2004, Acryl auf Leinwand auf Holz, 150 x 150 x 5,5cm

Zaragoza, 2004, Acryl auf Leinwand auf Holz, 150 x 150 x 5,5cm



One Man Show, Muzeul National de Arta, Bukarest, 1999

Toledo, 1998, Acryl auf Holz, 77 x 133 x 8,5 cm

Grenzen überschreiten

Ewald Jeutter

Diet Sayler vereint in sich das humanistische Ideal des »pictor doctus«, des Künstlers und des Theoretikers. Als Theoretiker hat er Position bezogen gegenüber der ungegenständlichen Kunst, die mit den Attributen »konkret« oder »konstruktiv« belegt ist. Und als Künstler ist er seit drei Dezennien einer der Arrivierten dieser internationalen Kunstrichtung und seine Werke befinden sich in den Beständen bedeutender in- und ausländischer Kollektionen.

Die schriftlich niedergelegten Reflexionen über »konstruktiv-konkrete« Kunst, das Manifest zur »Basis-Kunst« von 1989, und die daraus gezogenen Rückschlüsse für das eigene Schaffen, nämlich die Schaffung des »Gleichgewichts von Denken und Empfinden«, trugen Diet Sayler die ehrenden Epitheta »Anstifter« und »systematischer Zweifler« ein. Nachgerade ist Diet Sayler zwar ein Neuerer, aber keinesfalls ein Dogmatiker. Die Ablehnung von Dogmatismus und von geistiger Unfreiheit dürfte sicherlich mit Grunderfahrungen zusammenhängen, die Diet Sayler im hermetisch abgeschlossenen, kommunistischen Rumänien sammeln musste. Aufgrund seines Beharrens auf den eigenen Überzeugungen ging Diet Sayler 1973 in die Emigration.

Bewusst bestimmt Sayler seinen künstlerischen Standort als »konstruktiv« und zwar wegen des Nachdenkens über das Erbe einer Kunstauffassung, die aus der Erosion der Gegenständlichkeit im Laufe des beginnenden 20. Jahrhunderts hervorging.

Es handelt sich um nichts Geringeres als um die Polarität in die freie, organische, expressive oder in die geometrische, konstruktive Ungegenständlichkeit. Wassily Kandinsky sprach 1912 diese folgenschwere Dua-

lität an, die gleichzeitig die Gegensätzlichkeit von Gefühl und Verstand einschließt.

Diesen Zwiespalt der ungegenständlichen Kunst offenbaren einerseits der »Suprematismus» von Kasimir Malewitsch als die Ganzheit gegenstandloser, naturbedingter Erregungen, als die reine Empfindung, ohne Ziel und ohne Zweckbestimmung, und andererseits der »Konstruktivismus« von Wladimir Tatlin als das rationale, geometrische Gestaltungsprinzip. Eine Filiation des Letzteren ist die 1930 von Theo van Doesburg postulierte »konkrete und nicht abstrakte Malerei«, in der »nichts wirklicher ist als die reine Linie, die Farbe und die Oberfläche«. »Konkret« wendet sich gegen Individualität, Emotionalität und Zufall.

Objektivität und Entpersönlichung

Diesen Ansatz präzisierte der Schweizer Max Bill, der ab 1940 zu einer Bildsprache aus strukturalen und seriellen Systemen anregte und der, stärker als andere, mathematische Denkmodelle in die »konkrete Kunst» einband. Den Weg zur weiteren Objektivität und Entpersönlichung wies dann 1951 allerdings Ellsworth Kelly, der systematisch erzeugte Zufallsoperationen zur Form- und Farbgestaltung einsetzte. Vordringlich in den 1960er-Jahren bedienten sich die Vertreter der »konstruktiv-konkreten« Kunstrichtung dieser Methoden, indem mathematische Operationsmodelle, Permutationen, Kombinatorik, Variationen, Algorithmen und Aleatorik, zur Herstellung der Werke eingesetzt wurden. Insbesondere mit Hilfe von Würfel, Zahlentabellen, Karten und dem Rechner wurde der systematisch erzeugte Zufall zum modus procedendi »konstruktiv-konkreter« Kunst. Auch Diet Sayler verschloss sich nicht diesen Techniken, wobei er rückblickend urteilte: *»Irgendwann hörte ich auf zu würfeln. Die klassischen Wahrscheinlichkeitsexperimente waren mir zu langweilig geworden. ... Die Strategie Harmonie – Rationalität – Universalität ist zur simplen Repetitionsformel herabgesunken. Zufall ist mehr als formales Spiel. Die reale Macht des Zufalls hat eine existenzielle Dimension. Sie berührt sowohl die Frage nach der Vernunft der Natur wie auch die Vorstellung einer Welt nach göttlichem Plan.«*

Tatsächlich ist die Entität »Zufall« die fundamentale Entdeckung in der Kunst des 20. Jahrhunderts und Hans Arp prägte 1960 das Diktum: *»Der Zufall in der Kunst unserer Zeit ist nichts Zufälliges, sondern ein Geschenk der Musen«.*

Siena, 1998, Acryl auf Holz, 140 x 238 x 8,5 cm

Hans Richter hob für Dada die emotionale, irrationale Wesenheit des Zufalls hervor als eine *»magische Prozedur, mit der man sich über die Barriere der Kausalität, der bewussten Willensäußerung hinwegsetzen konnte, mit der das innere Ohr und Auge geschärft wurde, bis neue Gedanken und Erlebnisse auftauchen.«*
Im Unterschied zu dieser die Irrationalität betonenden Auffassung reduzierten »konkret« arbeitende Künstler den Zufall auf ein formales Ordnungsprinzip.
Nicht zuletzt war es die »Kopflastigkeit«, gegen die Diet Sayler in einem sich schrittweise vollziehenden Prozess opponierte und die ihn zu der Erkenntnis gelangen ließ, das dogmatische Korsett überwinden zu müssen. Er wollte einen neuen Weg finden, wie er 1992 im Rückblick sagte.

Einen neuen Weg gehen

Geistige Starre hatte Diet Sayler frühzeitig in der Klasse Podlipny während seines Studiums in Timisoara kennengelernt. Als der Studierende einen Bildband über den Magier der Farbe, Henri Matisse, 1960 bei Podlipny zeigte, wurde ihm bedeutet, dass der Besitz des Buches eine ernsthafte Gefährdung darstelle.

Allerdings nur über Bücher gelangte Sayler in die Kenntnis einer Kunst, die im real existierenden Sozialismus nicht existieren durfte. So auch Kasimir Malewitschs Werk, das Sayler zur Kenntnis nahm, als er bereits selbst parallele Bildlösungen wie der russische Meister gefunden hatte. Diese Episoden, berichtet während des Besuchs im Atelier, ließen mich gewahr werden, dass für Diet Sayler bereits zu jener Zeit, wie er es später formulierte, der kreative künstlerische Prozess außerhalb seines subjektiven Charakters nicht vorstellbar ist.

Dieser eingeschlagene Weg ist nach meinem Dafürhalten von zwei grundlegenden Einschnitten bestimmt:
1968 fand die erste Zäsur statt, indem Diet Sayler von nun an kompromisslos »konstruktiv« arbeitete. In dieser Phase entstehen Werke mit zunächst geometrischen Formen in schwarzer Farbe, häufig mit einer zarten Oberflächenstruktur, auf weißtonigem Grund und später dann in der Reduktion auf die reine Linie oder auf Streifen.
Die zweite fundamentale Wende im Werk ereignete sich 1988/89, als Diet Sayler sowohl theoretisch als auch praktisch gegen die gedanklich erstarrte »konkrete Kunst« in der Ausprägung der »Züricher Konkreten« Bill, Graeser, Lohse und ihrer Nachfolger, Stellung bezog. Das Aufbegehren gegen den Rigorismus kündigte sich indessen bereits in einem

Ghirlandaio, 2004, Acryl auf Leinwand auf Holz, 150 x 150 x 5,5 cm

1983 verfassten Text an, in dem einzelne Schlüsselbegriffe des »Basis-Konzepts« von 1989 vorweggenommen sind; denn Kunst ist das »erleben von veränderung« und das Erleben von »offenheit«. Doch erst 1989 trat der Künstler mit seinen ausgereiften Gedanken zur Erneuerung der rational-geometrischen Kunst, insbesondere der »konkreten Kunst«, vor die Fachöffentlichkeit. Aus Anlass eines internationalen Symposiums in Madrid stellte Sayler seine Erkenntnisse in Form von acht Thesen zur Diskussion. Für sein Konzept der Erneuerung wählte er den kunsthistorisch unbelasteten Begriff »Basis-Kunst«. Gegen »konkret-konstruktiv« fordert das Manifest größere »sinnlich wahrnehmbare Präsenz« und das »Bekenntnis zur eigenen Subjektivität«.

Letztlich zielt dieser Ansatz auf nichts Geringeres als auf die Überbrückung der von Kandinsky 1912 beschriebenen Trennung in die freie, expressive oder in die geometrische, konstruktive Ungegenständlichkeit. Meines Erachtens liegt in der Rücknahme des Empfindens in die »kon-

Sarabande, Schwarz, 1991 / 2002, Acryl auf Leinwand auf Holz, 150 x 150 cm

krete Kunst« die Bedeutung von Diet Sayler und es ist der Analyse des englischen Kunsthistorikers Mel Gooding rückhaltlos zuzustimmen, der höchst scharfsichtig das zukunftsweisende Potenzial des »Basis-Konzepts« beschrieb, indem Sayler *»in vorderster Reihe einer entscheidenden Entwicklung im Konstruktivismus«* steht, *»die Denken und Empfinden und das unvorhersehbare Ereignis in die künstlerische Praxis aufnimmt.«*

Basiselement und Wurfcollage

Das Medium zur Überwindung der Antinomie ist das Basiselement und es steht im Mittelpunkt der »Basis-Kunst«. Das Basiselement tritt an die Stelle des entindividualisierten Grundelements der »Konkreten« als »völlig neu ausgerichteter Grundbaustein«, der auf dem »fragilen Gleichgewicht zwischen Rationalität und Intuition« beruht. Sayler entwickelte es in Phasen seit 1985. Zunächst bildete Sayler das Basiselement als Gegenstand in einem quadratischen Raster, wobei das Quadrat durch die gleichen Kanten ein unsensibles Seitenverhältnis besitzt. Die Wegnahme von Teilen, intuitiv gefunden, bestimmt die Form. Mittels des Würfels entstehen Reihen verwandter Elemente. Die Form ist entweder als singuläres Element in die Mitte einer Fläche gesetzt oder als Gruppe im Raum verteilt. Das Jahr 1989 sieht der Künstler selbst als Beginn einer weiteren Phase. Rückblickend sagte Sayler im März 1992 über die Suche nach einem neuen Weg: »Zufall sollte unmittelbar, pur und visuell ausgeprägt sein. Und das war der Zufall im freien Fall, wie ihn Duchamp und Arp benutzten.« Der Zufall wird ab jetzt ein essenzieller Bestandteil der unmittelbar erzeugten Bildkonfiguration. Fortan ist die künstlerische Praxis durch zwei Modi bestimmt:
Zum einen gibt es das als geometrisch individualisiert konzipierte Basiselement in der Monocollage. Die Monocollage zeigt das aus farbigem Papier ausgeschnittene Basiselement an zentraler Stelle im weißtonigen oder im weißen Flächengeviert. Seit 1991 verwendet Sayler für diese Werkgruppe auch farbige Papiere als Bildträger. 1992 wird aus der zweifarbigen Monocollage die Malereigattung der Malstücke entwickelt. Die vorgefundene Farbe des Papiers wird ersetzt durch individuell ausgesuchte Farbe, die mit dem Malgerät auf den mit grober Leinwand kaschierten, kastenförmigen Bildträger aufgetragen wird.

Zum anderen gibt es die Gattung der Wurfcollage. Die aus schwarzem oder farbigem Papier ausgeschnittenen Basiselemente, die auf einer Seite einen Klebstoff tragen, werden über dem Bildträger fallen gelassen. Aus den zahlreichen, auf der Fläche im freien Fall entstandenen Formationen

One Man Show, Kunstmuseum Timisoara, 1993

Bivalenz, Braun auf Pink, 1993, Acryl auf Leinwand auf Holz, 118 x 136 cm

One Man Show,
Gallery A, London, 1996

werden diejenigen ausgesucht, die der Künstler für gültig hält. Bei den Wurfcollagen dominieren als Bildträger weißtonige oder weiße Papiere und nur die aus zwei bis drei komplementären Elementen formierten Basiselemente können neben Schwarz mitunter Farbe, Rot, annehmen. Das malerische Äquivalent zu der Wurfcollage bildet zeitgleich seit 1990 das Wurfbild, etwa das Wurfbild ohne Titel von 1997 in Rot auf Elfenbein oder »Sarabande« von 1991/2002. Das Weiß der jeweiligen Bildträger ist ein gefühltes Weiß, das ganz bewusst gegen die anonyme Verwendung von Weiß in der konkreten Kunst gesetzt ist.

Aus den Möglichkeiten der Collage mit einem Basiselement im freien Fall auf einem farbigen Papier entwickelt Diet Sayler analog das gemalte Wurfstück. Dabei wählt Sayler anstelle des Quadrats zunehmend ein sensibles Verhältnis für die Seitenkanten des Basiselements. Die Form des Basiselements beruht auf der zueinander in bestimmten Beziehungsverhältnissen gesetzten vertikalen und horizontalen Unterteilung der Fläche. Insbesondere wird in der Gattung der Malerei, stärker noch als in den Papierarbeiten, die Struktur des Bildträgers, die haptische Qualität der groben Leinwand, bewusst dargeboten. Mit dem Interesse an der Materialität des Bildes bringt Sayler die Individualität und Handschriftlichkeit in die »konstruktiv-konkrete Kunst« zurück.

Parallel werden Installationen durchgeführt, mit denen Diet Sayler die Vitalität des singulären Basiselements prüft, dessen Wesenheit in der Öffnung zum Raum und in der Interaktion mit dem Raum durch die Form begründet ist.

Die ephemeren Ausflüge des flächigen Basiselements aus der Sterilität von Präsentationsräumen in den urbanen Raum werden mit dem Fotoapparat vom Künstler festgehalten, beispielsweise in den »Ligurigrammen« von 1992. Ein durch Zufall entdeckter Ort im städtischen Gefüge,

Aleppo, 2006, Acryl auf Leinwand auf Holz, 99 x 136 x 5,5 cm

Pieve di Cadore, 2003, Acryl auf Leinwand auf Holz, 125 x 181,5 x 5,5 cm

zum Beispiel ein architektonisch eingefasster Platz zum Tauben füttern in »Installation I Rot«, wird zum Protagonisten des roten Basiselements, das kurzzeitig auf das Palimpsest der architektonisch erodierten Mauerhaut appliziert wurde. Exakt zeigt der Bildausschnitt das Basiselement zentralisiert in der Bildachse der Fotographie. Die Fotographie als Kunstwerk konserviert den Dialog mit der willkürlich festgelegten Umgebung, in der sich das Basiselement in seiner Vitalität als Zeichen behauptet, nämlich im Sinn von C. W. Morris als Kunstwerk, und seine emotionale Energie durch die Identität der Form und durch die Identität der Farbe gegen die erodierten Wände freisetzt.

Als eine Konsequenz aus diesen Experimenten könnte die jüngste Werkgruppe Farb-Körper, genannt Wandstücke oder Bodies, gesehen werden, in denen das Bildgeviert völlig obsolet wird. Die unregelmäßig begrenzte Basis-Form öffnet sich direkt zur Wand. Mit den fein strukturierten und rhythmisch gespachtelten Oberflächen, z.B. in »Toledo, Black Body« oder in »Aguillar, Dark Green Body«, beide von 1998, bekundet Diet Sayler wie in der Malerei sein starkes Interesse an der Handschriftlichkeit. Anders als die »Liguri-« oder »Norigramme«, die in der Begrenzung des klassischen Bildes bleiben, entwickeln die körperlich tiefen Farb-Körper, ungeachtet ihrer Größe, eine neuartige Gestaltqualität als monumentale Monolithe. Die Dinglichkeit des in den Raum hineinragenden Formobjekts führt dazu, dass die exakt an den Außenkanten abschließende monochrome Farbfläche durch die Loslösung von der Wand eine Vitalität entwickelt, die »sie in den Raum ausstrahlen lässt« (Joachim Heusinger von Waldegg).

Farbe als Ausdruck von Subjektivität und Intuition

Die Ziele von Diet Sayler, Subjektivität und Intuition, erreicht er mit der Farbwahl und mit der Formbestimmung der Basiselemente. Insbesondere mit der Verwendung eines breiten Farbspektrums bricht Diet Sayler mit der eingeschränkten Farbpalette der »konkreten Kunst«. Seine Farben unterstützen, wie Eugen Gomringer zu Recht bemerkte, den Gefühls- und Stimmungswert der Bilder. Dabei werden fertig gemischte Farben genauso wie individuell gemischte verwendet. Häufig werden die Farben in Schichten übereinander aufgetragen, so dass sich eine bestimmte Farbwirkung aus dem Zusammenspiel der übereinander liegenden Schichten ergibt und durch die Angabe Rot auf Gelb, beispielsweise in »Pieve di Cadore«, sprachlich präzise kommentiert wird. Mitunter kann in den Wurfstücken, wie in »Aleppo«, der Flächenton des Basiselements punktuell lasierend in eine verwandte Farbe übergegangen sein. Als Huldigung an die Farbe als das ureigenste Ausdruckmittel des Malers könnten die Wurfstücke »Ghirlandaio« von 2004 und »Pieve di Cadore« von 2003 entschlüsselt werden. Das violette Basiselement in »Ghirlandaio« ist eine Hommage an die Fresken des Florentiner Malers Ghirlandaio in Santa Maria Novella in Florenz, wo die Gewänder einiger Figuren in diesem Farbton gemalt worden sind. Der vital vibrierende Farbkontrast in Rot auf Gelb in »Pieve di Cadore« huldigt dem Genius der Farbe, Tiziano Vecellio. Auf dem Glasgower Gemälde »Susanna, vom Propheten Daniel für unschuldig erklärt« findet sich dieser glühende Farbkontrast für das Kostüm eines modisch gekleideten Mannes vor Susanna.

Dr. Ewald Jeutter, geb. 1961, Kunsthistoriker, Schwäbisch Hall

Vortrag zur Ausstellungseröffnung »Diet Sayler«
in der Galerie Klaus Braun, Stuttgart, 22. September 2006

One Man Show, Fuga Maggiore, Palazzo Ducale, Genova, 2001

Malatesta, 2003, Diptychon, Acryl auf Leinwand auf Holz, 148 x 408 x 5,5 cm

Am Beispiel »Malatesta«: Von Zufall, Kraft und Wirkung

Michael Eissenhauer
im Gespräch mit Diet Sayler

Michael Eissenhauer: *Was mir spontan zu Deinem Diptychon »Malatesta« in Kassel in der Neuen Galerie eingefallen ist, ist die Frage bzw. die Thematisierung des Bildtyps »Diptychon«. Warum dieses eigentlich? Die Kunstgeschichte kennt diesen Typus zunächst und besonders herausragend aus der Porträt-Malerei, aber auch als christlichen Bildtypus. Für Porträts eignet sich das Diptychon selbsterklärend insbesondere für Ehepaardarstellungen. In der christlichen Malerei kann das Diptychon auf der einen Seite eine »Vision« in Form einer Maria, Heiligen, Kreuzesdarstellung etc. zeigen, während sich der Auftraggeber gegenüber in Anbetung bzw. in kontemplativer Vertiefung in das vor seinem seelischen Auge evozierte Bild befindet.*

Siehst Du Dein Bild in assoziativer Nähe zu den genannten Traditionen dieses Bildtypus? Hat es vielleicht etwas von der statischen Mitteilung eines Porträts – hier und heute bestand genau dieser Zustand – oder aber der kontemplativen Verinnerlichung seelischer oder geistiger Zustände?

Diet Sayler: Deine Assoziation insbesondere mit den Doppel-Porträts ist für mich sehr interessant, denn so habe ich das noch nicht betrachtet. Natürlich kenne ich die großen Ehepaardarstellungen der Geschichte von Montefeltro, Sforza oder Gonzaga bis zu den großen flämischen Ehepaardarstellungen – sie sind oft sehr beeindruckend.
Mein Ansatz ist natürlich im heutigen Kontext ein anderer. Es interessiert mich hier die dialektische Einheit und Spaltung des Bildes. Verbunden mit der Gegenstandslosigkeit der Malerei ist sie eindeutig eine Kunstauffassung der Gegenwart. Auf den zweiten Blick, und da hast Du

recht, ist sie nicht die Erfindung der Moderne. Sie liegt in einer Tradition, auch wenn die Unterschiede größer sind als die Ähnlichkeiten.

Die Einheit meines Diptychon entsteht durch die Basisform, die sich über zwei Leinwände erstreckt und die diese verbindet. Die Spaltung entsteht durch den Zwischenraum, der die Objekthaftigkeit der Leinwände in ihrer realen Dreidimensionalität unterstreicht. Die Basisform ist Farbform und definiert ihre Identität abstrakt in der Figur-Hintergrund-Relation. Hier ist die Tradition der Porträtmalerei als Identitätsbild spürbar nahe. Die Basis-Farb-Form entsteht durch Individualisierung, also durch Subjektivierung der allgemeinen, geometrischen Form.

Die Anwendung des Zufalls, also der geworfenen Basisform, ist hingegen eindeutig ein Verfahren der Moderne. Das Diptychon zeigt sich zunächst selbst als Objekt, als das, was es ist. Darüber hinaus ist es unweigerlich auch Objekt der Kontemplation und Weltanschauung.

Vor dem Hintergrund des Zufallprinzips bei der Festlegung der geworfenen Basisform ist das Diptychon aber eben auch ein Dokument des situativen »hier, jetzt und heute«, durchaus vergleichbar der dokumentarischen Dimension des Porträts, das ja in gewisser Weise auch dem Prinzip des Zufalls folgt, den es in der zeitlichen Dimension des Lebenslaufs der dargestellten Person in »genau« diesem Lebensalter, an »genau« diesem Ort, in »genau« dieser Lebenssituation, mit »genau« dieser Physiognomie etc. dokumentiert.

Sicher. Man kann das so sehen. Der situative Zeitausschnitt eines Porträts dokumentiert einen Moment eines Lebens. Die Wahl des Momentes, aus geschichtlicher Sicht, ist eher zufällig.

In der Umkehrung, der Zufall hat mit Sicherheit eine dokumentarische Dimension. Jede Zufallsentscheidung ist unpersönlich bzw. überpersönlich. Sie ist frei von dem Subjekt.

Der Zufall im freien Fall, mit dem ich arbeite, dokumentiert präzise in Raum und Zeit eine bestimmte Bildfindung. Sie ist eindeutig und genau. Man kann sagen, sie dokumentiert unpersönlich den hochgradig persönlichen, künstlerischen Vorgang.

Doch nun zu einer anderen Frage: Wurfstück als Basisform. Der »Zufallsgenerator« Würfel determiniert die Form, determiniert er auch die Lage der Basisform im vorgesehenen Bildraum und damit die bildräumliche Komposition?

Taormina, 2004, Acryl auf Leinwand auf Holz, 150 x 150 x 5,5 cm

Aus den geworfenen Basisformen entstehen die Wurfstücke. Den Zufall setze ich ausschließlich bei der Positionierung der Basisformen im Bild ein, also im syntaktischen Aufbau des Bildes. Als Zufallsgenerator habe ich oft den Würfel benutzt. Später, und das ist der Fall bei »Malatesta«, habe ich den Zufall im freien Fall benutzt. Die Basics, also die Farbpapier-Ausschnitte, geworfen bzw. im freien Fall, ermöglichen mir einen physischen, haptischen, ja einen sinnlichen Zugang zu dem Zufallsverfahren. Die geworfenen Basics öffnen die geometrischen Strukturen, mehr noch, sie widersprechen ihnen auf dadaistische Weise.

Die so geworfenen Farbpapier-Basics werden dann als Collagen auf Papier fixiert. Aus den Collagen als Entwürfe entsteht dann in einem eigenständigen, vielstufigen Prozess die Malerei.

Bei Deinem Diptychon »Malatesta« spielt der Zwischenraum eine sehr wichtige Rolle. Du hast das bereits erwähnt. Kannst Du das etwas näher erläutern?

Die Materialität des Konkreten hat sich in meiner Arbeit erst spät, in den reifen Jahren, entwickelt. In den sechziger Jahren war meine Arbeit geprägt von der Sehnsucht nach dem Immateriellen, dem Virtuellen, dem Spirituellen. Diese Position entstand aus meiner Verweigerung des Sozialen Realismus und sie wurde auch von dem damaligen Ceausescu-Regime als Gegenposition erkannt und entsprechend behandelt. Opposition wurde nicht geduldet.

Meine künstlerische Position hat sich auch im Westen, nach meiner Emigration, nicht wesentlich verändert. Sie wurde reicher, vielschichtiger, aber ebenso wenig angepasst und ebenso wenig verstanden.

Mit der Rückkehr der Farbe Ende der 80er-Jahre erweiterte sich meine Arbeit Schritt für Schritt: Sinnlichkeit, Stofflichkeit und Körperlichkeit. Es ist die Sinnlichkeit der Materie, die Emotionen transportiert. Aus der Materialität der Farbe, der Farbschichtung, der groben Leinwand, entsteht die Materialität des Farbkörpers. Der Farbkörper bekommt Volumen durch den Holzkörper. Der Holzkörper braucht den Raum. Raum und Körper definieren sich gegenseitig. Der Zwischenraum öffnet den Körper zum Raum, in dem er Raum in den Körper einbezieht. Der Zwischenraum fördert die Körperhaftigkeit im Raum und damit die sinnliche Wahrnehmung. Zum anderen ist der Zwischenraum ein Eingriff, der die Statik der Leinwand unterbricht und sie damit in Bewegung setzt. Eine dynamische Spannung ist die Folge. Syntaktisch entstehen ein Links und ein Rechts. Ungleich. Zwei Farbformen, zwei Identitäten.

Opera, 2005, Acryl auf Leinwand auf Holz, 128 x 204 x 5,5 cm

Capodimonte, 2002, Diptychon, Acryl auf Leinwand auf Holz, 148 x 383 x 5,5cm

Auffallend in Deinem Diptychon ist die Farbe. Ein tiefes Violett auf einem gelblichen weißen Hintergrund. Ein ungewöhnlicher Farbklang, zumindest in der Gegenwartskunst. In der christlichen Kirche hingegen hat Violett eine große Tradition, auch in anderen Kirchen.

Ja. Violett ist die Farbe der Spiritualität, des Glaubens, des Ausgleichs. Soweit die Theorie der Farbsymbolik. Sie interessiert mich nur am Rande. Was mich wirklich interessiert, ist die Kraft, die Ausdruckskraft der Farbe.

Kurz bevor ich das Diptychon malte, habe ich die Fresken von Ghirlandaio in der Kirche Santa Maria Novella in Florenz gesehen. Es war ein unheimliches Rezital von Violett, Purpur und Magenta.

Die Farberinnerung begleitete mich. Es wurde mir klar, dass es sich um weitgehend »vergessene« Farben in der Gegenwartskunst handelt. Daher war für mich der Reiz, Violett großflächig als Farbfeld einzuführen, unwiderstehlich.

Die tatsächliche Kraft der großen Violett-Form im Diptychon hat mich anschließend trotzdem überrascht.

Das Bild trägt den Titel »Malatesta«. Wieso?

Rimini ist allgemein bekannt als Badeort mit unendlich langen Stränden und übervoll mit Touristen. Weniger bekannt sind die Schätze der Altstadt, in die sich kaum ein Tourist verirrt. Hier gibt es ein wenig bekanntes Fresko von Piero della Francesca: Sigismondo Malatesta, betend vor dem Heiligen Sigismondo, aber da sind auch noch die zwei Elefanten und viele andere Skulpturen von Piero di Duccio. Am meisten beeindruckte mich jedoch der Tempio Malatestiano selbst mit der überwältigenden Architektur von Alberti. Der Tempio ist ungewöhnlich skulptural konzipiert. Die übergroßen, grob behauenen, weißen Marmorblöcke strahlen im Licht, voll von visueller Vitalität. Das raue Weiß des Marmors, leicht gelblich, elfenbeinartig, erzeugt einen Farb-Klang, der zum Raum-Klang von einer besonderen Qualität wird. Es ist eigentlich ein einzigartiger Dreiklang von Raum, Farbe und Licht, der meine Erinnerung prägt.

Dieser diffusen und doch beherrschenden Erinnerung wollte ich einen Namen geben. Es konnte nur »Malatesta« sein.

Dezember 2006
Dr. Michael Eissenhauer, geb. 1956, Kunsthistoriker,
Direktor der Staatlichen Museen Kassel

Reed's Warf Gallery, London, 1995

Sartirana, 2001, Diptychon, Acryl auf Leinwand auf Holz, 118 x 283 x 5,5 cm

One Man Show, 1994, Dum Umeni Mesta, Brno

Lucretia, 1998, Acryl auf Holz, 140 x 238 x 8,5 cm

Michael Harrison
in conversation with Diet Sayler

Norigramm, Muggenhof, Installation, Acryl auf Styropor, Nürnberg, 1999

Michael Harrison: *You started as a mathematician, what made you become an artist?*

Diet Sayler: My love for art began very early, as a teenager. But, because in secondary school I was interested in mathematics and natural sciences, my parents wanted me to go to university and study mathematics and engineering. I think I was talented in both directions. So I began my studies at the age of sixteen and finished when I was twenty-one. Then I worked for some years in statics, calculating steel structures for power stations.

During all this time I didn't give up painting and my urge for painting became extremely strong until my interests focused exclusively on art, artists and groups of dissidents. This was happening in the sixties in Romania, at the time of Ceausescu's dictatorship. I began to understand that only art could give me individuality and freedom in a regime of total suppression.

So, as an artist who was at odds with the regime – I know you are uncomfortable with the word dissident – what were the artistic examples you followed?

In Communist Romania, artists had to glorify the regime and the (missing) happiness of people. If they refused to do so, they were considered enemies and completely excluded from everything. Artists like Brancusi, Tristan Tzara and Malevich were declared decadent and their work was banished from public life. The Romanian government refused even to accept the heritage of the work of Brancusi after his death in Paris. So it remains in France.

But it was exactly these decadent, banished artists who became the icons of my generation. For young artists in Romania of the early sixties it was especially Brancusi. About ten years later Brancusi was officially accepted by the rulers, because of his roots in Romanian folk art.

My interest focused at the end of the sixties on Malevich and the artists of Revolution.

So, ironically, abstract-concrete art which had been associated with the Communist Revolution now became the means of protesting against it. Did it, at this time, carry a utopian or spiritual agenda?

We had the great ideals of the revolution, like young people always had – liberty, equality, fraternity. But the reality of Communism was focused on power, prisons and concentration camps. Because it was prohibited, abstract art had a very subversive role in Romanian society at that time. And a large but secret audience.

But eventually life and practice as an artist in Romania became impossible and you left for Germany.

Yes, I had to leave Romania. At the end of 1972 I arrived in Germany. It was an enormous cultural shock. I was paralysed and for quite a long time I could not work. Then I began the white paintings and after a time, to work with chance as an artistic procedure. It gave me the possibility to introduce instability into the stability of the structures.

Can we focus on the move that you made from an abstract art that involved pictorial space and light to a concrete art? What caused that change and what was different about what you wanted to achieve?

We all love pictorial space and light; it has a big and wonderful tradition in Europe. But we did not want cultivated, beloved painting at that time. We wanted to provoke, to strike: no colour, no pictorial qualities, only black and white. No illusion, only objective truth. The deep, clean, unique Truth! That meant the objectivity of mathematics, of geometry! This was, of course, an idealistic view in an idealistic space. But it was also an illusion.

Years later, I realised that freedom, artistic freedom, isn't based on objectivity but depends on subjectivity; on the contrary, terms like objective truth and infallibility are those used by dictatorships and absolutism of all kinds. So I gave up on the idea of objectivity and later, at the end of

Bodenplastik, 1982, zweiteilig, Stahl und Plexiglasblock, 37 x 37 x 9,3 cm

Mondovi, 1998, Acryl auf Holz, 140 x 238 x 8,5 cm

the eighties, geometry would have a new and much more complex significance.

But this move towards subjectivity did not imply self-expression and you have even set aside matters of choice.

Of course I was not interested in self-expression. But I became interested in the expression of geometry. The term expression seems strange, and in real opposition to the concept of concrete art. The art tradition of geometry is much older than the tradition of concrete art; it was used by Egyptians, Aztecs, Islam and so on, in very different religions and ideologies, and of course with very different meanings and expressions. That means that geometry has a very large repertoire of expressions, which have never been used by concrete art; it has a great variety of possibilities and choices. In this sense every choice is a subjective choice.

Your practice now combines making large paintings in a wonderfully spacious studio in Nuremberg, and temporary interventions in architectural settings. Can you tell us something about each activity and how they relate to each other?

The large paintings and the temporary interventions in architectural settings have as common aims the expression of geometry and the architectural construction of geometry. The large paintings, which are related to human measure, focus the expression of geometry between the precision of geometric construction and the emotional aura of large colour fields.

The temporary interventions in architectural settings are more extrovert and are dialectical confrontations of my geometric language with everyday life, history and architecture. Here the context is very important and significant for my work.

So, in a way the paintings interrogate us, while the interventions interrogate our surroundings and our relationship to them. Geometry has a catalytic function but the logic of geometry is disrupted. You have talked about introducing instability into stability and the use of chance. What is the philosophical basis of this?

Yes, you are right. The interventions interrogate our surroundings. But, at the same time, the surroundings interrogate the interventions. I think that in this complex, multi-layered relationship the tension between the stability and instability of structures becomes evident. The »throw pain-

tings« and »throw pieces« are treating similar problems. The instability in the paintings is more visual while, in the interventions, it is perhaps more semantic. With the problem of stability and instability the work has resonances with political and social developments, but also with the very personal, with the life of an individual, with all its motions and emotions.

The »throw paintings« use chance and dispersal, have a lightness, an openness and are very playful, but the »throw pieces« imply tremendous weight and gravity and a locking together of shapes. Then, with the series called »bodies«, single colour shapes interlock with the space around them and, surprisingly, they are frequently symmetrical. What has motivated each series?

The »throw paintings«, the »throw pieces«, the diptychs and the »bodies« all use the same morphological basics but in different syntactic constructions. This gives, of course, a great variety of expression to the series. As I have said, the great fascination of geometry for me is the large repertoire of possibilities; so it has always been tempting to discover new morphological and syntactic elements from a large geometric language – perhaps, like music from Vivaldi to Shostakovich. Geometry is not only harmony. It is more, much more.

The decisive thing for me has been to build up that repertoire of basic elements, the morphological »basics«, for my artistic language. The principle of construction of the basics opened up large possibilities of their shaped individualisation. Step by step, the repertoire of shape basics becomes larger and they are more individual, with a wide range of colours, materials and ultimately the physicality of the »bodies«. And this physicality of the »bodies« is very important and emphasises their distance from abstract art.

It seems now that there may be a closer relationship between the interventions and the paintings. Recently you have made shaped paintings on polystyrene which are like the »norigrammes« but function as paintings.

Yes, this is right. It has been very tempting to use a completely unusual material like polystyrene for painting. But there is also the change of the context.

Partenopeo, 2002, Diptychon, Acryl auf Leinwand auf Holz, 146 x 396 x 5,5 cm

One Man Show, Kettle's Yard, University of Cambridge, Cambridge, 2000

You've mentioned music, which I know has always been important to you, and we opened your installation in Ely Cathedral with a performance of new music and Bach. But what of other art, since the original inspiration of Brancusi and Malevich? Where now do you feel affinities?

I like the simplicity and deep expression of old architecture in Ravenna's San Vitale or Doderich's Mausoleum, in Toledo's Santa Maria la Blanca or in Tuscania's Santa Maria Maggiore. Especially, I like the way they used geometry and the expression of space. But I also like the sublime colours of the frescoes by Simone Martini, Piero della Francesca or Ghirlandaio.

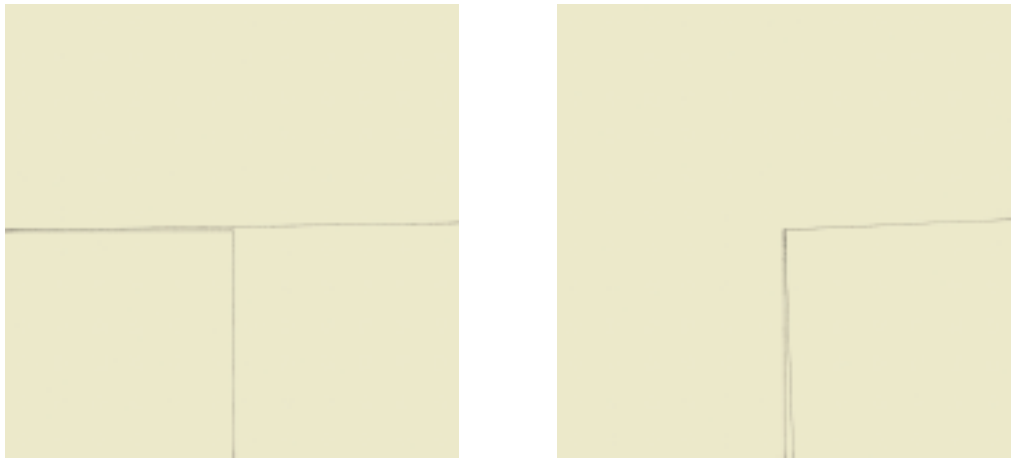
And last night you talked about Schumann. Religious art . . . sublime colour . . . Romantic music. Where does that all fit in 2004?

Despite all artistic and ideological positions and inventions of spirit of the age, which are mostly narrow and limited, art was and is, beyond its time, very rich and extremely generous. For young artists, the zeitgeist is important, it gives power, creativity, legitimacy and affiliation. Later it becomes a dead end. But if you strip away all the ideologies and traps of the zeitgeist you feel free, very free and liberal. It is wonderful. I think, and I hope, you can see this in my way of making art.

Michael Harrison,
born 1947, director of Kettle's Yard, University of Cambridge

Aus: Diet Sayler in conversatione con Michael Harrison;
Carte d'arte internationale 11/2004, Italia

One Man Show, Kettle's Yard – Ely Cathedral, Lady Chapel, Cambridgeshire, 2000



Veränderung, drei Quadrate, 1978, Tusche auf Bütten, 20 x 20 cm

per
diet sayler

non parlare della linea
dell'angolo
dello spazio bianco
del si
lenzio spaziato
dello spazio e del silenz
io
bianco spazio spezzato
spaziato
lungo la linea dell'angolo
l'idea dell'angolo
angolinea bianco angolato
e spaziospezzato
bianconumero
in ragione del bianco misurato
dell'angolo biancospecchiato
rivelato
nel numero dei tratti
che dividono
che uniscono
che limitatamente si spostano
attratti
nel vuoto che li circonda.

Vincenzo Accame, Milano, Novembre 1985
Vincenzo Accame, geb. 1932, Poet und Kunstkritiker, Mailand

Aus: Diet Sayler: Opere 1978 – 1988, Istituto Alvar Aalto di Torino

One Man Show, Muzeul National de Arta, Bukarest, 1999

Diet Sayler, 2007

1939
Geboren und aufgewachsen in Timisoara, Rumänien

1956 – 1961
Studium des Hochbaues an der Technischen Hochschule, Timisoara
Studium der Malerei in der Klasse Podlipny
Gegenständliche Malerei

1963 –
Abstrakt-geometrische Monotypien

1968
Erste abstrakt-konstruktive Ausstellung in Rumänien:
»Fünf junge Künstler« in der Galeria Kalinderu, Bukarest
Umzug nach Bukarest

1971
Zwei begehbare kinetische Räume entstehen in Pitesti,
mit Musik von John Cage und J. S. Bach

1973 –
Emigration nach Deutschland
Lebenszentrum in Nürnberg

1974 –
Zufall als Konzept
Beteiligung am Pariser Salon »Grands et jeunes d'aujourd'hui«

1975 –
Hängeplastiken
Lehrtätigkeit in Nürnberg

1976
»Winkelkonstellationen«, Künstlerbuch mit Max Bense

1977
Symposium für konkrete Kunst in Varese, Italien
»fünf linien, fünf worte«, Mappenwerk mit Eugen Gomringer

1979
»Veränderung«, Künstlerbuch mit Texten von Anca Arghir und Eugen Gomringer

1980 – 1990
Leitung der internationalen Ausstellungsreihe »konkret« in Nürnberg

1982
Symposium Röhm, Darmstadt
Plastiken in Stahl und Plexiglas

1983 – 1996
Regelmäßige Aufenthalte in Italien
Atelier in Varcavello, Liguria di Ponente

1986
Installationen mit Wandcollagen in München und Paris

1987 –
Basic-Collagen
Danach Monocollagen und Wurfcollagen

1988
Camille-Graeser-Preis, Zürich
Leitung der deutsch-französischen Ausstellung »Konstruktion und Konzeption – Berlin 1988«

1988 –
Entwicklung des Basic-Konzeptes

1989
Symposium de Arte Sistematico y Constructivo, Madrid
Vorstellung des Basic-Konzeptes

1989 –
Basic-Malerei. Die Fugen und die Malstücke
Danach die Wurfbilder

1990 –
Basic-Raum in Berlin. Danach in Bergamo, Budapest, Lublin, Zürich, London, Bukarest, Cambridge, Ely, New York, Madrid, Genua, Nottingham, Pilsen

1992 – 2005
Professur an der Akademie der Bildenden Künste, Nürnberg

1992 –
»Ligurigramme«, Installationen mit Basics im Stadtraum von Porto Maurizio, Italien
Basic-Fotografie

1993 –
Basic-Farbfelder. Die Bivalenzen und die Wurfstücke
Danach die Diptychen

1994
Ionel-Jianou-Preis, Davis, Kalifornien, USA

1995
Gast-Professur an der Statens Kunstakademi Oslo, Norwegen

1997 – 1999
»Norigramme«; Installationen mit Basics im Stadtraum von Nürnberg

1998 –
Monochrome Wandstücke. Bodies, Basic-Objekte

1999 – 2001
Retrospektiven in Ludwigshafen, Bukarest, Cambridge, Prag und Genua

2001 – 2005
Katalogbücher und Ausstellungen mit den Studierenden der Klasse Sayler in Budapest, Selb, Nürnberg, Höchstadt a.d. Aisch

2005
Verabschiedung von der Akademie

2006
Leitung der Internationalen Sommerakademie Plauen im Vogtland
Ausstellungsreihe in Österreich, Polen, Tschechien, Schweiz und Deutschland

2007 –
Kunst und Theorie: Die Schräge als Ausdrucksmittel
Kurator von themenspezifischen Ausstellungen in Frankreich, Italien und Deutschland

Atelier, 2007