

Jahren die Thomas-Ausgabe beim Kröner Verlag, der Bernhart, der seit 1949 der Bayerischen Akademie der Schönen Künste angehört.

Helfen die „Zeit-Deutungen“ einer Einordnung? Bernhart wird hier minutiös kommentiert – wie ein klassischer Text –, auch für Nicht-Lateiner. Zitieren sie nicht eher zuviel von den großen Autoren, deren Kenntnis Bernhart offenbar voraussetzt? Bernharts Anklage der „apostatischen Moderne“, wie er gern sagt, ist zu sehr von seiner Zeit bestimmt, in der noch viel Kulturkampf, auch viel Modernisten-Riecherei, gegenwärtig war, vor allem die scharfe Stellung gegen die nazistische Ideologie. Er gebraucht souverän die Form des Essay –

warum ihn nicht mehr vom Künstlerischen her sehen? Die Pflege der Sprache, das Achten auf Impulse aus der Literatur und aus der großen katholischen Überlieferung, verbunden mit bedeutender Sensibilität für das Unheimliche der geschichtlichen Entwicklung lassen ihn noch heute lesenswert erscheinen.

Lorenz Wachinger

¹ Bernhart, Joseph: Zeit-Deutungen. Schriften, Beiträge u. bislang unveröffentlichte Vorträge zu Problemen der Politik u. Kultur aus den Jahren 1918–1962. Anton H. Konrad Verlag: Weissenhorn 2007. XLVIII, 792 S. Lw. 29,95.

² Vgl. Bernhard, Joseph: Erinnerungen 1881–1939. Textband. Hg. v. Manfred Weitlauff i. Auftr. d. Joseph Bernhart Gesellschaft. Anton H. Konrad Verlag: Weissenhorn 1992. 932 S. Lw. 36,–.

Die Seele abstrakter Kunst bei Martin Puryear

Zu den herausragendsten Ausstellungen in New York zur Jahreswende 2007/08 zählte zweifellos *Martin Puryear*, dem im Museum of Modern Art eine 30jährige Retrospektive gewidmet war, die John Elderfield, Chefkurator für Gemälde und Skulpturen, zusammengestellt hatte. Es handelte sich um eine Schau, die besonders für die Frage von Abstraktion und menschlicher Spiritualität relevant und instruktiv war¹.

Puryear ist ein Künstler, bei dem einem der Atem stockt, wenn man den Weg verfolgt, wie er Material und Form, handwerkliche Geschicklichkeit und Poesie miteinander verbindet. Er arbeitet hauptsächlich mit Holz, das er schöpferisch so behandelt, daß es ein neues Material zu sein scheint. Er benutzt aber auch Maschendraht, Teer, Stein, Edelstahl und Bronze. Jedes Stück erscheint frisch und läßt ursprünglich den Abdruck seiner Hand spüren – und den seiner Seele. Seine assoziative Einbildungskraft ist umfangreich, aber auch nachdenklich. Sie ruft

etwas von seinen weiten Reisen und seiner Leidenschaft in Erinnerung, entdeckt andere Kulturen in Verbindung mit einer geduldfähigen Anpassung an ihre bildlichen Vorstellungen und Empfindungen. Beeinflussungen sind ziemlich deutlich: Constantin Brancusi, Hans Arp, Isamu Noguchi, die Kapelle von Ronchamp von Le Corbusier (Zum Minimalismus sagte er: „Ich sah es, ich schmeckte es, und ich spuckte es aus.“). Seine eigenen Skulpturen sind gleichsam eine Verbindung von biomorphen und geometrischen Elementen, von Persönlichem und Ursprünglichem. Sie scheinen aus den Materialien selbst hervorzugehen, indem sie etwas Archaisches und Wesentliches offenbaren, Formen, die uns zugleich vertraut und geheimnisvoll sind.

Geboren 1941 in Washington, D. C., erwarb Puryear seinen Bachelor an der Katholischen Universität von Amerika und diente anschließend als Mitglied des Peace Corps in Sierra Leone – eine für einen jungen Afro-

amerikaner besonders wichtige Erfahrung. Er wandte sich von seinem frühen Interesse an Malerei ab und studierte in Stockholm die Kunst des Druckens. Nach seiner Rückkehr in die Vereinigten Staaten erwarb er 1971 an der Yale University den Mastergrad in Bildender Kunst und Bildhauerei. Von 1977 an, als er seine erste Einzelausstellung in der Kunstgalerie Corcoran hatte, widmete er sich endgültig mit ganzer Hingabe der Bildhauerei. Seinen Wohnsitz hatte er nacheinander in Tennessee, Brooklyn und Chicago, seit 1990 lebt er in Upstate New York.

Im Museum of Modern Art beherbergte das Marron Atrium (das noch nie besser aussah) fünf größere Arbeiten aus verschiedenen Epochen der Karriere Puryears. Die früheste Arbeit *Some Tales* (1975/78) stellt fünf Elemente dar, die aus dem Holz gespaltenen Bäume bestehen und horizontal an der Wand angebracht waren. In ihrer Mitte befindet sich ein stärkerer Zentralbalken mit sägeartigen Zähnen. Landwirtschaftliche Geräte, Tiergeweihe, Peitschen? Auf jeden Fall eine Welt, die der Erde nahe ist. *Desire* (1981) ist ein handwerklich wunderbar gestaltetes Rätsel, hergestellt aus einem schönen großen Rad, das durch einen langen Schaft mit einem korbähnlichen Mast verbunden ist. Evoziert werden eine Mühle, ein Paarungsritual, sogar der Wagen des Apoll, der die Erde umkreist. Noch delikater ist *Greed's Trophy* (1984). Es ähnelt einer Falle oder einem Korb oder einem an die Wand gehängten Jai Alai-Schläger – dabei handelt es sich um das erste Beispiel einer elliptischen Form, der man später in der Ausstellung in den verschiedensten Variationen begegnet.

Großartig vor einer grau-blauen Wand war die *Ladder for Booker T. Washington* (1996), ein zwölf Meter hoher gespaltenen junger Baum, der buchstäblich in der Luft hängt und sich sanft nach oben verjüngt, als strebe er in die Unendlichkeit: Sogar unter

verzweifelten Kosten und nach unerträglichen Schmerzen „erhebt“ sich die Menschheit. Hoffnung, Aufwärtsstreben, die Richtung der Augen nach oben, das sind auch die Themen von *Ad Astra* (2006/07), worin Puryear eine über 20 Meter hohen Esche (eigentlich in zwei Teilen) auf ein gefundenes Paar von Wagonrädern aufstellt und sie mit Bolzen an einen Rahmen verschraubt, der in Schwebe gehalten wird durch einen unregelmäßig geformten, einem Würfel ähnlichen Kasten. Wie so oft auch bei den darauf folgenden Skulpturen der Ausstellung stellen sich grundlegende Fragen: Was ist darin (in dem Kasten)? Woher kommt diese Hoffnung?

Im fünften Stock des Museum hat der Kurator 42 weitere Arbeiten untergebracht, die Puryears Schaffen in den letzten 30 Jahren repräsentieren. Sie umfassen erstklassige Beispiele aus der Ringserie der späten 70er Jahre, seine Skulpturen (Stereotype und Lockvögel) aus den 80ern, die schiffsähnlichen Formen der 90er Jahre und die mehr allegorische Arbeit der jüngsten Vergangenheit. Die Ringe, aus bloßem oder bemaltem Holz, nehmen den gleichen Raum ein wie Gemälde, so Puryear, ihnen fehlt aber ein Zentrum, sie „existieren nur auf dem Rand“. *Self* (1978), das monolithisch zu sein scheint, ist in der Tat eine dünne Holzschicht, gestrichen in mattem Schwarz, nachdem das umgebende Gerüst entfernt wurde. Innerer und äußerer Raum bedrängen sich gegenseitig. Man möchte das hypnotisch wirkende Schöne berühren, aber der Respekt hält einen zurück (wie es mit vielen anderen Dimensionen des Selbst, die man kennen mag, passiert). „Gemeint ist eher“, so Puryear, „eine visuelle Ahnung des Selbst als irgendein besonderes Selbst, das Selbst als geheimes Seiendes, als ein geheimer, verborgener Ort.“

Andere Arbeiten aus der früheren Hälfte der Schau verweisen auf Gebärden (*Bask*,

1976), Stimmungen (*Dream of Pairing*, 1985), auf ausweglose oder einladende Situationen (das dichte, kompakte *Thicket*, 1990, das nahe dem offenen und Schutz gewährenden *Bower* von 1980 platziert wurde). *Maroon* (1987/88) bildet anderseits deutlich eine Übergangsarbeit. Hier wurde Teer über einen knolligen „Körper“ aus Maschendraht geschüttet, der mit einer runden hölzernen „Kappe“ versehen ist, die in ihrer Mitte eine quadratische Öffnung besitzt. Puryear hat damit begonnen, Materialien und Stoffgewebe miteinander zu mischen, das Organische und das Geometrische, und dies in einer visuell dichten Gestalt, die den Beweis antritt, innerlich offen zu sein, und die gleichsam mit einem Flüsterton den prüfenden Blick des Betrachters vereinnahmt. Diese Richtung wird weiterverfolgt in dem unbeholfen wirkenden *Dumb Luck* (1990), in dem geistreichen *Dowager* (1990) und noch komplexer in dem späteren *Confessional* (1996–2000).

Balance und reine Virtuosität im Kontrast sind die Anliegen einer Reihe, die mit *Lever #1* (1988/89) und *Lever #3* (1989) beginnt und in der Formen wie ein Löffel oder ein eleganter Stiel von einer im Gleichgewicht gehaltenen Basis hervorspringen. John Elderfield spricht von „erwachenden und sich erhebenden Qualitäten“ in diesen Arbeiten, die eine Verwandtschaft aufweisen mit dem klassischen Motiv der schlafenden Nymphe. Eine komplexe und humorvolle Variante des Motivs bietet eine offene Arbeit, von deren Basis sich ein schlanker „Hals“ in die Höhe schraubt, um ein Seil mit einem an seinem Ende befestigten hölzernen Ball fallen zu lassen (*Untitled*, 1997–2001). Nur schwer geht man daran vorbei ohne den Wunsch, den Ball in Schwingung zu versetzen. Zugleich das eleganteste und betörendste Stück von allen ist *Le Prix* (2005), bei dem auf einer schmalen Basis ein Kettenglied aus Holz verankert ist, das sich nach oben wölbt, um

einen hölzernen Ring zu halten (um ihn irgendwo anzubringen oder anzubieten?). Der Titel dieses späteren, typisch allegorischen Werkstücks kann beides bedeuten: „Gewinn“ (prize) und „Preis“ (price).

Auch bei seinem Werk *Brunhilde* (1998–2000) zeigt sich eine erzählerische Dimension. Es handelt sich um ein großes, korbähnliches Werkstück (sein Titel ist auf diese Weise angliedert), das mit kompliziert bearbeiteten Streifen von Zedernholz verwoben ist. Der Katalog schlägt vor, es ähnele der Lunge einer großen Sängerin. Nach meiner Meinung wird man eher an einen Helm erinnert oder an den Oberkörper einer heroischen Figur vor ihrem Fall. Jedenfalls ist das mit den meisten Allegorien von allen ausgestattete Stück *C. F. A. O.* (2006/07), dessen Initialen für Compagnie Française de l'Afrique Occidentale stehen, eine französische Handelsgesellschaft des 19. Jahrhunderts. Hier hat Puryear ein vergrößertes Negativbild einer Stammesmaske mit Fangzähnen auf einem gefundenen Schubkarren befestigt und dies eingebettet in ein Durcheinander von hölzernen Dübeln (es handelt sich aber um ein fein gewirktes schmiedeeisernes Wirrwarr). Das Stück nimmt einen ein, beunruhigend, komisch, konfliktgeladen – alles zugleich. Es ist aber nicht didaktisch. Es dringt ins Gedächtnis ein wie ein Dorn und verbleibt dort mit rätselhaften Pulsschlägen von Kolonialismus und seinen Nachwirkungen. Wiederum Holz, geschmiedet mit wilder Schöpferkraft.

Als die Ausstellung im Museum of Modern Art zu Ende ging, konnten New York-Besucher noch die nördliche Bucht von Battery Park City besuchen. Dort wurden Puryears illuminierte *Twin Pylons* (Zwillingsmasten) am Ufer des Hudson Rivers aufgestellt. Der eine Mast besteht aus schwerem, scharfe Kanten bildenden Granit, der andere bildet eine nach oben strebende Spirale aus Edelstahl. Dort mag man nach-

sinnen über Lichter, die unsere Wege erleuchten, oder über die Beleuchtung von Häfen, seit die ersten Schiffe von dort aus in See stachen. Aber Puryears „Spiritualität“ ist ein Offenwerden, ein flexibles Reagieren, eine Stärkung menschlicher Suche und Sehnsucht, jedoch keine Belehrung. Eine Gestalt erhebt sich aus ihrer Abstraktion, meint aber keine definitorische Abgrenzung. Hingabe, so könnte man sagen, wird durch seine offene Einstellung weniger herausgefordert als vielmehr geläutert. Sein nachdenklicher Geist ist Balsam für jeden Gläubigen, der sich auf die Suche nach Authentizität begeben hat.

Seit einiger Zeit bemerken immer mehr Leute, daß jede Kunst sowohl Repräsentation wie auch Abstraktion in sich birgt: „Abstraktion ist jetzt so sehr Teil der Sprache geworden“, meinte Anthony Caro in einem vor zehn Jahren geführten Gespräch mit der Kunstkritikerin Karen Wilkin, „daß sie sich nicht mehr in der Weise zu verteidigen braucht, wie sie es tat.“² Auf diesem Hintergrund und in diesem Klima wird Martin Puryears Einsatz für eine poetische Abstraktion von Jahr zu Jahr wertvoller: „Ich schätze die Beziehungsqualität von Kunst, die Tatsache, daß ein Werk auf Dinge oder Seinszustände anspielen kann, ohne sie

in irgendeiner Weise zu repräsentieren“, so seine Aussage. Und weiter: „Die Gedanken, die Anlaß zu einer Arbeit geben, können sehr diffus sein, so daß ich meinen gewöhnlichen Arbeitsprozeß als eine Art von Destillation beschreiben würde. Ich versuche aus Dingen, die widersprüchlich scheinen können, einen Zusammenhang herzustellen.“³

Sowohl für Suchende wie auch für Glaubende, oder besser: sowohl für Glaubende, die ihr Suchen aufrecht erhalten, wie auch für Suchende, die an ihrer Hoffnung festhalten, ist jeder Moment des Zusammenhangs, den wir in unserer widersprüchlichen Welt erfahren können, in der Tat ein Gewinn.

Leo J. O'Donovan SJ

¹ J. Elderfield u.a., Martin Puryear (New York 2007). *Martin Puryear* war zuerst im Museum of Modern Art, New York, ausgestellt (4.11.2007 bis 14.1.2008) und kam danach ins Modern Art Museum of Fort Worth, Texas (24.2. bis 18.5.2008); danach in die National Gallery of Art, Washington, DC (22.6. bis 28.9.2008); und schließlich ins San Francisco Museum of Modern Art, California (1.11.2008 bis 25.1.2009).

² A. Caro, *Galvanised Steel Sculptures* (London 2007) 10.

³ Martin Puryear (A. 1) 77.