

„Kopfloose Abstraktionen“

Rede Dr. Uelsberg - Juni 2010

Betrachtet man die Arbeiten von Peter Fleischer-Harkort mag sich als erster Eindruck verfestigen, dass alle dargestellten Gestalten kopflos sind. Dringt man dann aber tiefer in die Betrachtung, erkennt man jedoch fortschreitend wie sich hier die Gegenständlichkeit, die Figürlichkeit in der Fläche ausbreitet, wie hier mit Elementen der Abstraktion gearbeitet wird, um immer wieder auch die Gegenständlichkeit einzubetten, wie hier - quasi im Sinne einer Collage - Bildwirklichkeiten auf der Bildfläche zusammengesetzt werden, die ganz bewusst einer räumlichen Lesbarkeit entgegen stehen, die sich auf der Fläche arrangieren in einer ganz strengen und ganz differenzierten Komposition und so auf einmal aus „Beinen, aus Armen, aus Stuhlformen“ wieder auch abstrakte Kompositionselemente entstehen, die die Fläche gliedern. Das Besondere an diesen Arbeiten ist, dass sie in einer Art und Weise Malerei benutzen, um Malerei vorzustellen. Entwickelt wird die Malerei am weiblichen Körper, der in den Bildern weniger als eine Zustandsbeschreibung eines Menschen, fungiert sondern mehr als eine Zustandsbeschreibung von Malerei und Fläche. Die Figurgestalten wechseln mit Flächen, die fast monochrom sind. Die Farbe setzt sich dabei aus unendlich vielen Schichten zusammen, die Flächen wirken trotz Monochromie offen und lassen ahnen, dass unter diesen Flächen unendliche viele Strukturen und Übermalungen existieren ebenso wie Formen, die man gegenständlich benennen könnte. An manchen Stellen entstehen im Bild selbst gleichsam Vexierbilder, bei denen der Zwischenraum zwischen zwei Flächen wichtig wird. Hier gewinnt der Zwischenraum, die Fläche zwischen den figürlichen Elementen auf einmal an Bedeutung im Bild und die Gegenständlichkeit bestätigt die Fläche und die Fläche definiert die Gegenständlichkeit.

In diesem Kontext von Abstraktion und Gegenstandsbezug wird nachvollziehbar, warum sich in den Fleischer-Harkorteschen Bildwelten, so unterschiedliche Elemente wiederfinden lassen, wie zum Beispiel Tierdarstellungen, die aus einer kindlichen Bildwelt entlehnt erscheinen. Sie sind ganz auf den Umriss reduziert, in einer bunten vielfältigen Farbigkeit, die die Regenbogenfarben thematisieren und im Bild ein zweites Bild erzeugen, das ganz flächig und transparent ist. Begleitet werden die einfachen Bildmotive von Strukturen, wie Leitern, wie Liegen, wie Stühlen oder wie Einkaufswagen. Diese Motive haben für sich selber eine fast architektonische Struktur und bestätigen die Fläche, obgleich sie natürlich auch perspektivische Illusionen ansprechen.

Immer wieder tauchen in diesen Bildern Elemente auf, bei denen der Künstler selber ganz bewusst die Dreidimensionalität und die Plastizität, die in der Malerei, zum Tragen kommt, bewusst zurücknimmt, indem er Elemente und Flächen einfügt, die fast geometrisch erscheinen und die die Fläche bestätigen.

Eine Arbeit zeigt eine auf einem Stuhl mit untergeschlagenen Beinen sitzenden weiblichen Gestalt, deren Kleid einen eigenen geometrischen Wert bildet. Es handelt sich um eine gestreifte Fläche, die rein geometrischen Charakter besitzt und nichts mehr mit Körperlichkeit und mit Dreidimensionalität zu tun hat. Dieser Spannungsbogen zwischen der vermeidlichen Erkennbarkeit in den Bildern und der immer wieder auf der Fläche strukturierten Auseinandersetzung mit Form und Komposition ist es, was diese Arbeiten besonders auszeichnet.

Hinzu tritt eine Art von Erzählung, von Geschichte. Es handelt sich aber um keine Situative Geschichte - wir fragen uns nicht, warum eine Frau die Leiter hochsteigt -, aber aus der Komposition der einzelnen Elemente, den Tierzeichen in der unteren Fläche, die Horizontlinie, die überhaupt keine Perspektive oder keine Raumzuordnung mehr zulässt, dem fast monochromen Hintergrund, mit der davor gestellten Leiter, ergibt sich eine Erzählstruktur, die aus situativen Elementen zusammengesetzt wie eine Collage funktioniert. Das sind Elemente die schon Geschichten erzählen, aber eben nicht Geschichten die man einfach auflösen kann, sondern die aus bestimmten momentanen Elementen einen Surrealraum entstehen lassen, in dem sich die Figuren und Gestalten einfinden und hier ihren Platz finden.

Warum haben die Figuren in den Bildkompositionen unter diesen Bezügen aber nun wirklich keine Köpfe? Sie haben keine Köpfe, da sich in dem Moment, in dem die Figur durch ein Gesicht, Gestalt und Identität gewinnt, diese spannungsvolle Mixtur zwischen Fläche, Form, Wiedererkennbarem und Reinabstraktem durch die Eindeutigkeit des Gesichts zerstört. Die gestalterische Balance zwischen Formen und Figürlichkeit, zwischen Abstraktion und Fläche würde durch die Darstellung des Gesichtes eine Richtung nehmen, die der Künstler in der Formulierung seiner Arbeiten so nicht haben darf. Die Fläche bricht entzwei, die Figur wird zur Gestalt und als Ergebnis verliert die Figur ihre Anbindung an die Fläche. Unter dieser Bedingung gewinnt die Entscheidung, die Figuren anzuschneiden, sie als Ausschnitt eines Weltganzen zu begreifen, indem sie in den Raum mit ihren Flächenpositionen eingebunden sind, ihren rein künstlerischen Sinn. Die „Kopflosigkeit“ ist aber etwas, was diesen Bildern in sofern richtig gut tut, weil man sie intensiv betrachten kann. Ohne den Kopf in der Maßgabe einer rein malerischen Umsetzung von Gestalten, Gegenständlichkeiten und Räumen,

hat der Betrachter den unschätzbaren Vorteil, in diesen Bildern permanent mit den Augen Spazieren gehen zu können. Nichts lenkt Sie von der rein malerischen Adaptation dieser Bilder ab, nichts stört in der rein malerischen Auseinandersetzung mit diesen Arbeiten und sind auch Arbeiten, die sehr abstrakte Malerei verkörpern.

Gefordert ist hier der Betrachter, genau hinzuschauen, sich einzulassen, immer wieder sich auch die Frage zu stellen: „Was sehe ich eigentlich?“.

Dr. Gabriele Uelsberg

Direktorin

LVR-LandesMuseum Bonn