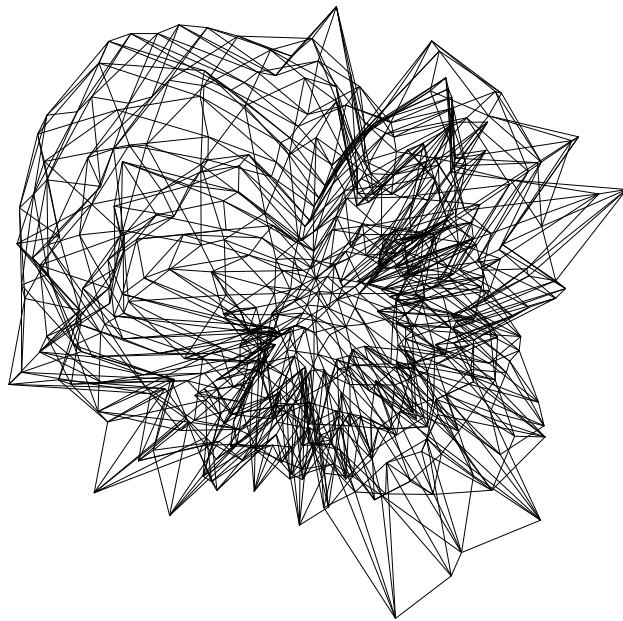


Gerhard Mantz

Virtuelle und Reale Objekte



Verlag für moderne Kunst Nürnberg

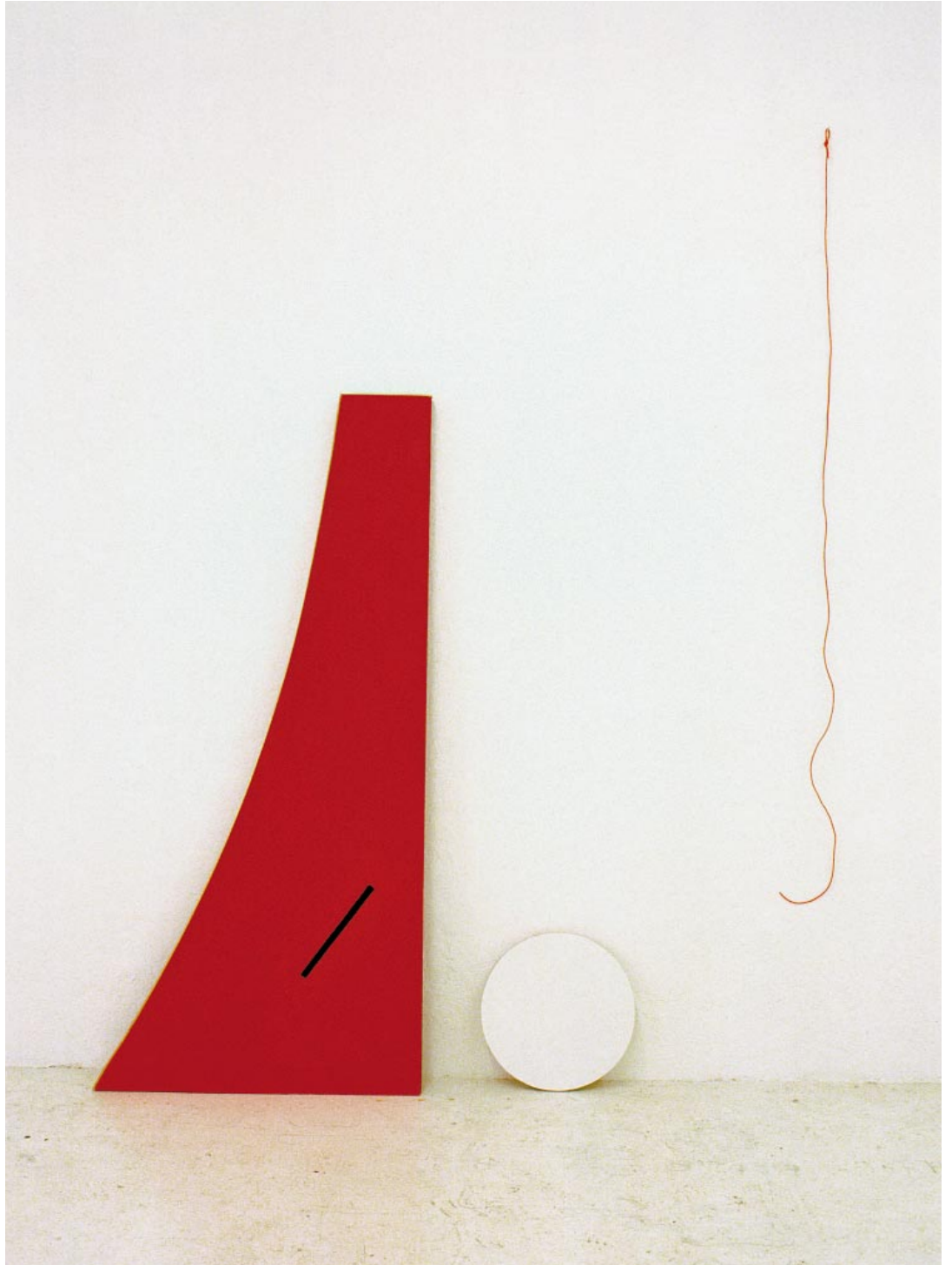


Vorwort

Was ist Schönheit? Nur ein Traum? Eine glückliche Fügung von Gestalt und Gehalt? Vielleicht eine Projektion von Idealen in die amorph fließende Wirklichkeit hinein? Fragen, welche die Menschen seit Jahrhunderten beschäftigen und sich zugleich auf das aktuelle Werk des in Berlin lebenden Künstlers Gerhard Mantz beziehen lassen. Seine farbigen Objekte, die in ruhigem Licht vor weißen Wänden schwerelos zu schweben scheinen, so, als existierten sie in einem Raum der Vorstellung jenseits der Wirksamkeit einer Gravitation, sind eine formgewordene Herausforderung unserer Sinne. Der Eros ihrer Ebenmäßigkeit weckt in uns das Begehren des Berührenwollens, nur um diesen Zugriff sogleich als unzumutbar zurückzuweisen. An spitzen Zeppelinen spannen sich konvexe Bögen ins Unendliche, Hohlräume glühen geheimnisvoll, ein blauer Stern explodiert in Ekstase und Oberflächen geben sich dem Farbrausch reiner Pigmente hin: Es sind zweifelsohne Preziosen, die Gerhard Mantz schafft, eine dauernde Versuchung des Idealen. Deshalb erscheinen diese Objekte bei aller Faszination, die sie in uns wecken, entrückt und unnahbar. Ihre räumliche Präsenz bleibt eigenartig unscharf – es ist die Kälte des perfekten Finish, die als Spannungspol zur Wertschätzung der gelungenen Form spürbar wird. Zwischen beiden Polen bewegt sich der Künstler mit seinem Werk, balancierend zwischen Illusion und Wirklichkeit.

Ist Schönheit, vorausgesetzt sie existiert, bewußt erzeugbar? Falls ja, ist sie eher ein mentales oder ein handwerkliches Produkt? Gibt es bestimmte Formen, auf die wir unwillkürlich mit Wohlwollen reagieren? Kluge Köpfe sagen, Schönheit sei nur wirklich als Spiegelung unserer Bedürfnisse und Illusionen in den Gegenständen unserer Lebenswelt. Gerhard Mantz hat solche Gegenstände geformt und den Widerstand der Materie gegen den Entwurf gespürt. Am deutlichsten verwies ihn die Arbeit am Computer an die Grenzen des Realisierbaren. Anfangs sollte das 3D-Modelling-Programm wohl nur den Vorgang des Erfindens, Variierens und exakten Entwerfens der realen Objekte unterstützen, doch dessen Simulationsmacht begann sich zu verselbständigen und trieb die Resultate der subjektiven Projektion in den Kosmos des Virtuellen zurück. Oder anders formuliert: Das Computerprogramm entführte die künstlerische Imagination kühn in Bereiche jenseits aller skulpturalen Realisierungsmöglichkeiten, die dem bisher geschaffenen Werk entsprechen würden. Folglich beläßt Gerhard Mantz seine computergenerierten, wie Glas, Porzellan oder polierter Lack wirkenden komplexen Oberflächenreliefs und Körper im Zustand reiner Anschauung. Es sind gänzlich Unberührbare. Sie behaupten ihre materielle Existenz lediglich als Abfolge binärer Codes in einer Computerdatei, als ephemere zweidimensionale Erscheinung auf einem Monitor, oder – etwas dauerhafter – im Computerausdruck oder in der Fotografie. Das Schöne schützt sich vor Entzauberung durch seinen Verbleib im Bezirk des Virtuellen, im genuinen Denk- und Wunschlaboratorium. »Das Atelier liegt im Datenraum«, konstatiert der Künstler, »die Ausstellung findet in Netzwerken statt.« Die vorliegende Publikation ermöglicht nun erstmals vielfältige Einblicke in die komplexe Struktur dieses mit erstaunlicher Beharrlichkeit und innerer Konsequenz entwickelten künstlerischen Werkes.

Kai Uwe Schierz, Erfurt / Stefanie-Vera Kockot, Nürnberg / Burkhard Leismann, Ahlen / Helga Gutbrod, Neu-Ulm



Instrument
1982, Acryl auf Holz, Kunststoff
250 x 200 cm

Ist der rote Faden gerissen? Eine kleine weiße kreisrunde Scheibe lehnt an der Wand, daneben ein leuchtend roter, flacher Kasten, hard edged. »Instrument« (1982) nennt Gerhard Mantz das Ensemble. Man könnte es auch anders symbolisieren. Dann wäre das seitlich geschwungene Stück vielleicht als geometrisch stilisierte Form eines umgekehrten Hüftknochens zu deuten. Der schmale schwarze Schlitz, der in die rote Fläche geschnitten ist, entspräche eventuell der Narbe eines chirurgischen Eingriffs. Aber Gerhard Mantz schießt nicht aus der Hüfte, arbeitet nicht aus der Lamäng, malt nicht aus dem Bauch und genausowenig geht es ihm in seiner Arbeit um Assoziationen an den menschlichen Körper. Manches wölbt und stülpt sich organisch wie Lippen und weiche Wülste. Aber insgesamt meint *Körper* bei Mantz die Volumina der Objekte, die er nach allen Regeln der Berechenbarkeit baut.

Man hat demnach die vier Elemente der Arbeit »Instrument« ganz im Sinne der Konkreten Kunst zunächst als das zu nehmen, was sie sind. What you see is what you get: Kasten, Balken, Scheibe, Faden. Die Einzelteile der Anordnung lassen sich wie bei einem grammatikalischen System als Zusammenhang auffassen, der bestimmte Botschaften enthält: Der parabolische Schwung, den die linke Kante des flachen Körpers nimmt; die – nach westlicher Lesegewohnheit – aufsteigende Ausrichtung des haarscharfen Schnitts; die Tatsache, daß die Scheibe rund ist, daß sie also ein Rad sein und rollen könnte – all das signalisiert Bewegung, Dynamik. Drei Zustände werden artikuliert: Spannung, neutrale Latenz, Erschlaffung, dargestellt anhand eines roten Fadens, der als das in Leserichtung letzte Element der kurzen Reihe lose von einem Nagel herabhängt, neben der Scheibe, die daran erinnert, daß gerade in der abendländischen Denktradition die Kreisform für Vollkommenheit steht, und neben dem Corpus, der in seinem Zuschnitt an exponentiell wachsende Beschleunigung denken läßt.

Schnur, Faden und Spagat gehören, in zurückliegenden Zeiten eher als heute, zu den Hilfsmitteln, die das exakte Errichten von Gebäuden, die Fixierung eines Straßenverlaufs oder die Anlage geometrisch ausgezirkelter Gärten erleichtern. Sie sind Instrumente der zentralperspektivischen Konstruktion, die über Jahrhunderte hinweg die abendländische Kunstproduktion und -rezeption bestimmte und schon in Bildern wie Caspar David Friedrichs »Mönch am Meer« oder William Turners lichtdurchstrahlten, atmosphärisch aufgelösten Malereien, spätestens aber mit dem polyperspektivischen Ansatz Cézannes ihre blickbeherrschende Bedeutung verlor. Und obschon die Zentralperspektive über die neuen elektronischen Medien in Computergrafiken oder Videoclips ihren Wiedereinzug in die bildende Kunst erfährt, bleibt doch das Faktum, daß früher einmal – am Vorabend oder Anfang der Moderne – eine Kontinuität unterbrochen wurde, mithin so etwas wie ein roter Faden gerissen ist, der, je länger je stärker, als Fessel gewirkt hatte.

Für einen Künstler, der wie Gerhard Mantz in der Mitte des 20. Jahrhunderts geboren ist, sind diese Daten und Erkenntnisse kunsthistorisches Handgepäck, Basics. In seiner Arbeit setzt sich Mantz zwar mit der Zentralperspektive auseinander, bezieht sich auf sie und nutzt sie als visuelles System, aber er kann dabei auf bereits vollzogene Überschreitungen und Entwicklungen aufbauen. Gleichwohl durchläuft er wie viele Künstler der Moderne und der Neuen Kunst¹ einen Weg, der in zentralperspektivisch ausgerichteten Wirklichkeitsuntersuchungen seinen Ausgang nimmt und von dort über eine frei-spontane Malerei zu geometrisch exakt konstruierten, im Inneren monochrom aufgeladenen Wandobjekten führt, um schließlich Mitte der 90er Jahre zum 3D-Modelling virtueller Objekte zu gelangen.

Während seines Studiums an der Kunstakademie Karlsruhe gründete Mantz zusammen mit einigen Kommilitonen eine Gruppe junger Realisten, um sich praktisch und theoretisch einen Standpunkt zu den damals aktuellen Diskursen zu erarbeiten. Immerhin war die Frage nach der Wirklichkeit Anfang der 70er Jahre von virulenter Bedeutung. Für viele Künstler wurde sie zur Leitlinie ihrer Arbeit. Dieser Prozeß geht mit einer Neubewertung des Realismus einher, die sich in Ausstellungen wie der großen, 1978 von Werner Hofmann erarbeiteten Hamburger Courbet-Retrospektive² niederschlägt. Die Bestandsaufnahme, welche unter Pontus Hultén 1981 im Centre Pompidou, Paris, den »Realismen zwischen Revolution und Reaktion«³ zuteil wurde, gehört ebenfalls in diese Reihe.

Auch in Berlin, damals noch die Hochburg einer punkt- und porengeau ausgeführten realistischen Kunst, war die materialreiche Ausstellung zu sehen. Allerdings markierte sie bereits das Ende einer Entwicklung, deren politisch-soziologischen Hintergründe Bazon Brock in einem Beitrag zur »documenta 5« skizziert hatte, indem er auf die wachsende mediale Vermittlung von Wirklichkeit und auf die heute wieder verstärkt erörterte Fragmentierung und Parzellierung der Gesellschaft einging. »Jeder Teilbereich muß für sich einen letztbegründeten Sinn für Leben und Handeln formulieren. Solche Formulierung kann nicht nur in Worten vorgenommen werden; sie muß als eine jeweils neue Bestimmung dessen aufgefaßt werden, was die Wirklichkeit ist«⁴, forderte er 1972. Zu Brocks Bestandsaufnahme gehört auch der Hinweis, daß Wirklichkeit zunehmend als durch Medien vermitteltes Surrogat erfahren wird – mit der Folge, daß sich ein wachsendes »Chaos des Ununterscheidbaren«⁵ breit mache.

Brock setzt mit seinen an Marshall McLuhan orientierten Bemerkungen innerhalb der damaligen Debatte um den Realismus in der Kunst einen wichtigen Akzent, weil er den Begriff Realismus von seiner Bindung an eine sogenannte wirklichkeitsgetreue Abbildung befreit. Die Antwort auf die entgrenzte Unübersichtlichkeit der Mediengesellschaft lautet bei Brock nicht Rückkehr zum traditionellen



Installation
1982, Acryl auf Nessel/Holz
300 x 500 cm

¹ Mit *Moderne* ist hier die sogenannte Klassische Moderne gemeint; als *Neue Kunst* sollen die avancierten Formulierungen gelten, die seit den 60er Jahren dieses Jahrhunderts entstanden sind.

² Vgl. den Ausstellungskatalog »Courbet und Deutschland«, hg. von Werner Hofmann in Verbindung mit Klaus Herding, Hamburg 1978.

³ Vgl. den Ausstellungskatalog »Les Réalismes – entre Révolution et Réaction«, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris 1981. Die deutsche Ausgabe erschien unter dem Titel »Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919 – 1939«, München 1981.

⁴ Bazon Brock: Ein neuer Bilderkrieg. In: Ausstellungskatalog »documenta 5«, Kassel 1972, Sekt. 2, S. 4.

⁵ Brock, ebd., S. 6.



Rote Wege
1982, Acryl auf Nessel
170 x 140 cm

Rüstzeug der Maler und Zeichner, sondern »Anstrengung der Reflexion und Arbeit des Begriffs«⁶. Das heißt Differenzierung und bedeutet, neben den Objekten als möglichen Bildgegenständen oder Sujets auch die Wirklichkeit der Bilder (die selbst Objekte sind) in Betracht zu ziehen, Interdependenzen nachzuspüren. Welche Rolle spielt die räumliche Disposition eines Kunstwerks? Wie wirken gesellschaftliche oder kulturelle Zusammenhänge auf die Wahrnehmung zurück? Und was ist mit der Wirklichkeit des Noch-Nicht-Realisierten? Ist sie befangen, weil das, was real existiert, ihren Hintergrund ausmacht? Lassen sich neue, gänzlich unabhängige, autonome Wirklichkeiten entwerfen, um so etwas wie einen begrifflichen Neuanfang zu schaffen, der es gestattet, über die momentanen Gegebenheiten hinauszusehen und hinauszugehen?

Gerhard Mantz hat solchen Überlegungen früh Rechnung getragen. Sein Bild »Rote Wege« (1982) steht sogar schon am Übergang zu einer dritten Werkphase. Ein Gitter aus Geraden, die aufeinanderstoßen, und Linien, die sich kreuzen, spannt sich über eine locker strukturierte Malerei. Mantz hat sie auf die Farben Rot und Schwarz reduziert. Damit ist die Arbeit als Ausklang seiner bisherigen Praxis gekennzeichnet, denn lediglich im Duktus lebt hier die gestische Spontanmalerei fort, mit der sich Mantz von den Zwängen einer im engeren Sinn realistischen Darstellungsweise gelöst hatte. Auf die penible, mit spitzem Bleistift vollzogene Bestandsaufnahme des Gegenständlichen war ein Aufbruch in eine ungeniert-enthemmte Malerei gefolgt. Die Auseinandersetzung mit dem Realismus, die den Anfang der künstlerischen Praxis ausgemacht hatte, war durch eine zweite Stufe künstlerischer Form- und Begriffsfindung abgelöst worden, in der sich Mantz auf die Erprobung malerischer Autonomie konzentrierte und in der er austestete, wie weit sich die Vermittlung von Realität auf einzelne Signale reduzieren läßt.

Mit den »Neuen Wilden« der 80er Jahre hatte diese freizügige, fast saloppe Malerei nur am Rande zu tun, weil Mantz in seinen Bildern bewußt auf das Nightlife-Pathos, die Diskotheken-Melancholie oder den nationalen Hangover verzichtete, der den Heroen des Zeitgeists der 80er Jahre vielfach anhaftete. Mantz betreibt damals Malerei als Malerei, schichtet und verschränkt Flächen mit Linien, knappe Pinselakzente mit atmosphärischen Abmischungen. Ganz selten tauchen gegenständliche Reminiszenzen auf, Strandgut der Erinnerung, das gelegentlich in das selbstreferentielle Gefüge spielerisch eingepaßt wird: Kugeln, ein großes kuscheliges Herz, ein Fähnchen in den deutschen Farben, mehr Jahrmarkt als Gedenktag. In der Malerei, die den Untergrund für »Rote Wege« bildet, hat sich Mantz solcher Einsprengsel schon völlig enthalten. Allenfalls der Titel bricht aus der Immanenz des Kunstwerks aus; erst später wird Mantz mit Titeln wie »Katrina« (1988), »Castor« (1990) oder »Bye, Bye, Baby« (1996) wieder Außenbezüge herstellen. Dann allerdings, um dem schwer zu fixierenden, vage-präzisen, konkret-entgrenzten Bedeutungs-

⁶ Brock, ebd., S. 6.

potential der Arbeiten eine zusätzliche Dimension zu geben.

Bei der Malerei, die Anfang der 80er Jahre entsteht, läßt sich der Titel noch unmittelbar auf das Bild beziehen. Die Linien sind unschwer als »Rote Wege« zu identifizieren. Zugleich macht der dramatisch bewegte, wolkige Hintergrund klar, daß es sich hier nicht um eine Stadtplanparaphrase, sondern um ein Netzwerk handelt, das auf mehreren Deutungsebenen ausgelegt werden kann. Durch die entschiedene Trennung zwischen diszipliniert geometrischer Lineatur und aufgewühlt-amorpher Malerei deutet Mantz ein Prinzip an, daß er schon bald räumlich entfalten sollte. In der Kunsthalle Karlsruhe, wo er 1982 mit seiner ersten größeren Ausstellung an die Öffentlichkeit tritt, nutzt Mantz die gründerzeitlich-großzügigen Säle gleichsam als Resonanzkörper für ein System vielfältiger harmonischer und dissonanter Bezüge. Wo vorher »Rote Wege« waren, die die Bildfläche und die Wahrnehmung auf feste Bahnen lenkten, besteht nun ein loser Kontext, der mal zwingend sich ergibt, mal zufällig, beiläufig eintritt.

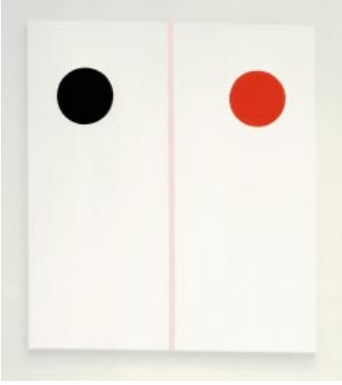


ohne Titel
1983, Lack/Acryl auf Holz
150 x 15 x 21 cm

Stellte das Bild »Rote Wege« trotz der Diskrepanz zwischen gestischer Peinture und geometrischer Konkretion noch eine Einheit dar, ist der Bruch dort noch gebannt, so wird er in der Kunsthalle real vollzogen. Es gibt hier keine Bildgegenstände mehr, sondern nur noch Bilder und Gegenstände. Bis auf wenige grafische Kürzel wurden diese Bilder aller Darstellung entledigt. Die mit Leinwand bespannten Keilrahmen sind jetzt Objekte unter Objekten – Bestandteile, Vokabeln einer Sprache, deren Grammatik jeder Betrachter selbst mitbringt. Metaphorisch ausgedrückt: Jeder muß für sich selbst herausfinden, ob er den indolent herabhängenden roten Faden aufgreift, und er muß entscheiden, ob und in welche Richtung er ihn spannt.

Bei diesem teils assoziativen, teils analytischen Vorgang stieß man in der Kunsthalle Karlsruhe freilich immer wieder auf eine Art Steuerungsbeefehle, die gewissermaßen unterhalb der Benutzerebene installiert waren. Einzelne Arbeiten in der Ausstellung bargen unauffällige, doch spürbare Vorgaben an die Wahrnehmung. Zu diesen Stücken gehörte ein großformatiges Bild, das durch eine rosafarbene vertikale Mittellinie geteilt wurde. Auf jede der beiden Bildhälften hatte Mantz im oberen Drittel eine kreisförmige Fläche wie einen Punkt gesetzt. Diese Markierungen waren innerhalb der beiden Felder jeweils leicht gegen den rechten, respektive linken Rand gerückt, so daß es aussah, als würden sie auseinanderstreben. Sie zu fixieren, erforderte beinahe, die Augen in entgegengesetzte Richtungen zu drehen.

Später treibt Mantz den Augenspagat in einer eigenen Werkgruppe auf die Spitze. Er fertigt extrem gestreckte, lanzettförmige Wandobjekte, die sich wie Schoten oder Schlitze einen Spalt breit öffnen. Farbe wird sichtbar und leuchtet derart intensiv, daß es so aus-



ohne Titel
1982, Acryl auf Nessel
200 x 175 cm

sieht, als müßte sie das Gewände des neutral weißen Objekts sprengen, das dem Blick nur beengten Einlaß gewährt und ihm wieder gesteigerte Elastizität abverlangt: Ist die Arbeit horizontal ausgerichtet und tritt man nahe genug an sie heran, dann ist die Ausdehnung der schmalen Farbspalte nicht mehr zu erfassen. Schaut man nach links, verschwindet das rechte Ende aus dem Gesichtsfeld, und umgekehrt. Die schier unendliche Weite in Caspar David Friedrichs Gemälde »Mönch am Meer« veranlaßte Heinrich von Kleist zu der Bemerkung, ihm sei, als habe man ihm die Augenlider weggeschnitten – bei Mantz müßte man die Bänder am Augapfel entfernen, wollte man sie in die Lage versetzen, die Spannweite der Farbe in ihrer Gesamtheit aufzunehmen. Doch die Herausforderung geht weiter: Bei den schachtartigen Pyramidenstümpfen, die Mantz 1982 gebaut und folgerichtig als »Schächte« betitelt hat, würde selbst ein solcher Brachialeingriff nicht helfen: Senkrecht auf die Wand montiert strecken sie dem Betrachter ihre Öffnungen als unergründbare Farbräume entgegen.

Die Anordnung ist eine Zumutung für den stereoskopischen Blick. In ihrem Nebeneinander erinnern die beiden Kästen an die optischen Apparate, wie sie etwa Sir David Brewster, Oliver Wendell Holmes oder Charles Wheatstone im 19. Jahrhundert entwickelten und mit denen sich die Illusion von Dreidimensionalität erzeugen läßt. Nur hat Mantz die beiden Schächte (die den Okularen eines Stereoskops entsprechen) derart weit auseinandergerückt, daß ein Zusammenführen der disparaten Netzhauteindrücke, wie es für das räumliche Sehen beim Menschen konstitutiv ist, verhindert wird. Schon wenn man ansetzt, nur eines der beiden Wandobjekte in seinem farbverdichteten Inneren auszuloten, verliert sich der Blick, weil die matte Pigmentschicht, auf die er stößt, keine Anhaltspunkte bietet. Mit der Verdoppelung der farbgeladenen Pyramidenstümpfe wird die Desillusionierung, wird die Ortlosigkeit des Blicks noch verschärft.

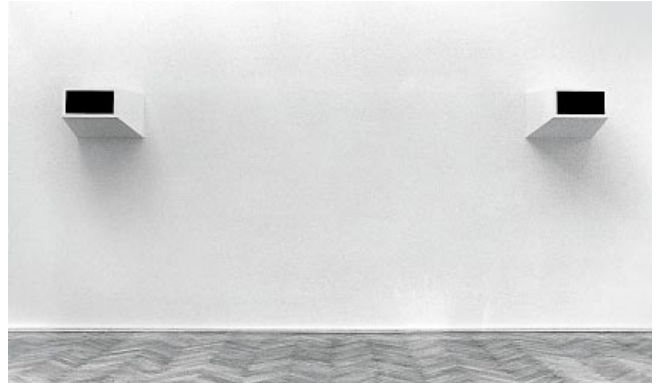
Die Positionierung der Objekte an der Wand fordert dazu auf, die beiden identischen Elemente dieser Arbeit als Einheit aufzufassen. Aber diese Einheit bleibt Utopie. Beim sogenannten Wheatstone-Stereoskop mußte der Betrachter »seine Augen, um damit Bilder sehen zu können, direkt vor zwei im rechten Winkel zueinander angebrachte Spiegel bringen. Die zu betrachtenden Bilder steckten in Schlitten an beiden Seiten des Gesichts und waren daher räumlich vollständig voneinander getrennt«⁷. Dank der Parallaxe ergibt sich für den Benutzer des Geräts der Eindruck von Plastizität. Ein Bild links, ein Bild rechts und in der Mitte der neuronalen Verknüpfung zweier leicht gegeneinander versetzter Informationen entsteht die Illusion eines plastischen Objekts. Der

⁷ Jonathan Crary: *Techniques of the observer*, Boston 1990, zit. nach Jonathan Crary: »Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 20. Jahrhundert«. Aus dem Amerikanischen von Anne Vonderstein, Dresden/Basel 1996, S. 133.



Installation
1980, Badischer Kunstverein Karlsruhe

Schächte
1985, Acryl auf Sperrholz
je 55 x 84 x 95 cm



Sehsinn wird ausgetrickst, so daß er sich etwas vorgaukelt, sei es eine greifbare Gestalt mit all ihren Rundungen, Wölbungen und Weichteilen, sei es eine Szene vollgestellt mit Mobiliar und Personal. Bei Mantz: Nichts von alledem, und zwar nicht nur, weil er sich jeder Gegenständlichkeit oder Figürlichkeit enthält, sondern weil getrennt bleibt, was getrennt ist. Die Divergenz des doppelten Bildes steht als untrügliches und unüberwindbares Faktum im Raum.



ohne Titel
1988, Acryl auf Sperrholz
156 x 14 x 14 cm

Die »Schächte« sind ein Beispiel für die rapide formale Verknappung, die Mantz ab Anfang der 80er Jahre vorantreibt, und sie gehören zu den Arbeiten, bei denen der Künstler mit der Zahl Zwei operiert. Immer wieder setzt Mantz neben ein Objekt das passende Zwillingstück. Eines gleicht fast genau dem anderen. Damit könnte ein Moment der Wiederholung angelegt sein: Aus zwei mach drei, mach vier, mach fünf. Auch wenn Mantz solche arithmetischen Reihungen nirgends vornimmt, so deutet er doch mit den Verdoppelungen eine Dynamik an, die in vielen seiner Arbeiten latent vorhanden ist. Sie verbirgt sich nicht nur hinter Titeln wie »Rote Wege« oder in Komponenten wie dem roten Bindfaden der Arbeit »Instrument«, dem kinetische Energie entweder schon zugeführt wurde (wenn er gerissen ist), oder noch zugeführt werden wird (sobald man ihn spannt). Auch dort, wo offenbar – zumindest äußerlich – elaborierte Verfestigung und symmetrische Starrheit vorherrschen, geraten die visuellen Verhältnisse in Fluß. Das Momentum ist hier der vagierende Blick, der die Hohlräume der Objekte nach Reizen oder Anhaltspunkten abtastet. Im schummrig-konturlosen Dämmer beginnt er zu schlingern, stürzt er in die Unendlichkeit eines Farbraums von wenigen Zentimetern, vielleicht auch einem knappen Meter Tiefe und findet soviel »Widerhall« wie ein Schrei in der Camera silens.

In »Katrina« (1988) oder »Castor« (1990) ist diese Erfahrung zu machen. Dort wird der Blick von der samtigen Pigmentschicht, die den neutral-weißen Corpus auskleidet, dermaßen absorbiert, daß jede Bewegung einem völligen Stillstand gleichkommt. Mögen sich die Sehnen noch so sehr dehnen, die Pupillen noch so weiten: Im Endeffekt ist genau so viel oder wenig zu erkennen, wie wenn man in vollkommener Passivität vor den Öffnungen der Objekte verharren

und ungerührt in sie hineinstarren würde. Subjektiv mag sich die jeweilige Begegnung mit dem Kunstwerk unterscheiden – im Ergebnis aber, also in dem, was real wahrnehmbar ist, bleibt sie objektiv gleich. Allerdings ist das eine sensible und zwiespältige Angelegenheit. Wenn etwa bemerkt wird: »Gerhard Mantz schafft Wandobjekte von großer Klarheit und innerer Ruhe«⁸, dann trifft dieser Satz zu, weil er die vollkommene Ausgewogenheit und ausgefeilte Präsenz der Stücke umschreibt. Aber die erwähnte Ruhe hängt ab von der Verfassung des Betrachters. Immerhin ist auch auf die endomochromen Objekte von Gerhard Mantz ein Erklärungsmodell anzuwenden, das die Maler Joseph Marioni und Günter Umberg hinsichtlich einer radikalen Malerei entwickelten, wobei *radikal* »ihren Charakter des Ursprünglichen, Selbständigen, Wesenhaften und Absoluten«⁹ bezeichnet. Marioni und Umberg meinen: »Die Funktion eines radikalen Gemäldes liegt darin, das Betrachter-Ego zur visuellen Begegnung als bewußten Akt des Sich-Einlassens aufzufordern: zu einem Erlebnis von ursprünglichem Charakter. Der Betrachter soll sich dabei seiner Gefühle vergewissern.«¹⁰



Katrina
1988, Acryl auf Sperrholz
132,5 x 85,3 x 96,5 cm

Solche wahrnehmungspsychologischen Aspekte haben keinerlei Einfluß auf die Konzeption und Herstellung der Arbeiten von Gerhard Mantz; genausowenig bestimmen sie übrigens die Malerei Marionis oder Umbergs. Aber die Begegnung mit malerisch verdichteter Farbe kann doch sehr wohl das seelische Gleichgewicht durcheinanderbringen, kann einen horror vacui auslösen, der sich, wenn nicht als Grauen vor der Leere, so doch in Gestalt von Irritationen oder jener Erfahrung des Sublimen manifestiert, wie sie Barnett Newman großflächig inszeniert und mit der Frage unterlegt hat: »Who's afraid of Red, Yellow and Blue?« In der dritten Version zu diesem Thema entsteht – durch den blauen Streifen links und den gelben Strich rechts, zwischen denen sich rund 13 Quadratmeter Rot ausbreiten – ein »offensichtliches Spannungsverhältnis zwischen Maximum und Minimum«¹¹. Mantz hebt diesen Gegensatz in seinen schmalen, extrem zugespitzten Objekten auf, indem er ein Maximum an Farbtintensität auf ein räumliches Minimum zusammendrängt. In den Hohlkörpern tritt an die Stelle der Intensität die Verunsicherung, die dadurch maximiert wird, daß die wahre Ausdehnung der Farbe vielleicht erahnt, allein durch Anschauen und Sich-Hineinsehen aber nicht definiert werden kann.

Diese Destabilisierung der Wahrnehmung und des Empfindens bedeutet einen sensuell-neuronalen Vorgang und macht deshalb nur einen Einzelaspekt dessen aus, was der Begriff Bewegung innerhalb der künstlerischen Konzeption von Gerhard Mantz umfaßt. In einer Arbeit aus dem Jahr 1985 gibt der Künstler beispielsweise einen vielschichtigen Hinweis auf die dynamische Seite seines Werks. Das flache elliptische Objekt ist wie viele Wandstücke von Mantz rückseitig mit stark leuchtender Farbe bemalt. Sie wird von der generell weiß gestrichenen Wand reflektiert und umgibt die Arbeit mit dem Schein einer gelben Aura. Da der Rand des Objekts in gleichmäßigem Rhythmus ausgespart ist, entsteht der Eindruck von einem Strahlenkranz. Genausogut könnte man jedoch an ein verformtes Zahnrad oder an einen Mechanismus denken, der wie beim Roulette an einer vorher nicht bestimmbarer Stelle zum Halten kommt: Derartige Assoziationen werden durch die beiden schwarzen rechteckigen Elemente nahegelegt, die Mantz der weißen Ellipse beigelegt hat und die aussehen, als sei der Teilstrich einer Skala mit einer außen liegenden festen Marke zufällig zur Deckung gekommen.

Mit Fragen des Zufalls und der Zufallsgenerierung hat sich Mantz intensiv befaßt – angefangen bei umfangreichen Berechnungen, für die er in den 70er Jahren selbstgebaute Primitivcomputer zu Hilfe nahm, bis hin zu den aktuellen, am Rechner modellierten Objekten, die ihren Ursprung oft genug darin nehmen, daß Mantz mit der Maus eine locker-krakelige Linie hinschreibt. Die liegt dann manchmal wie ein loser roter Faden auf dem Bildschirm, bevor sie so bearbeitet wird, daß sie sich zu irrealen Gegenständen auswächst. Weil diese die Farbtintensität der Objekte

⁸ Friedrich W. Kasten: Text zu »Gerhard Mantz. Wandobjekte«, Katalog der Ausstellung in der Galerie am Friedrichsplatz, Mannheim 1993.

⁹ Joseph Marioni/Günter Umberg : »Outside the Cartouche. Zur Frage des Betrachters in der radikalen Malerei«, München 1986, S. 7.
¹⁰ Marioni/Umberg, ebd., S. 16.

¹¹ Barnett Newman: »Who's afraid of Red, Yellow and Blue?«, Einführung von Max Imdahl, Stuttgart 1971, S. 19.



Pollux
1991, Acryl auf MDF, Samt
34 x 308 x 19 cm



Sulaphat
1991, Acryl auf Sperrholz,
Polster, Filz
42,5 x 330 x 33 cm

weiterführen, paßt auf sie eine Vision Robert Rymans. Der amerikanische Maler hat in einem Interview über die Möglichkeit spekuliert, im Weltraum zu malen, und erklärt: »Ich weiß nicht, aber vielleicht würde die Farbe genau dort bleiben, wo man sie hinmalt, und sie würde umherschweben und man könnte die Vorderseite, die Rückseite und den Rand sehen, und alles würde einen Sinn ergeben.«¹²

In der Sinnfälligkeit des Zufälligen, die Ryman erwähnt, äußert sich ein Grad an Autonomie, wie ihn nicht zuletzt Mantz anvisiert. Gerade die Allseitigkeit, die Ryman hervorhebt, indem er sich gemalte Farbe als extraterrestrische Pigmentballungen vorstellt, ist für Mantz ein wichtiger Faktor der räumlichen Disposition seiner Arbeiten. Wenn er für seine Objekte den Simultankontrast nutzt, und wenn nun diese sachlich-nüchternen Gebilde zur Wand hin Farbe abstrahlen, kommt das der visualisierten Aufforderung gleich, der Körperlichkeit des Kunstgegenstandes gerecht zu werden und über den ersten Augenschein hinauszugehen. Das heißt: zu hinterfragen. Mitunter hält Mantz just diesen Aspekt der Arbeiten verborgen; so etwa bei einem Doppelobjekt aus zwei hochglanzlackierten Röhren, die wie ein lapidares Herrschaftszeichen senkrecht an der Wand befestigt sind. Nichts deutet darauf hin, daß sie von unten her einsehbar sind und den Blick in ein tiefrotes Inneres ermöglichen. Spätestens an dieser Stelle wird evident, daß mit der farbintensiven Ermunterung, die Objekte eingehend auszuforschen, nicht bloß die Komplettierung des räumlichen Eindrucks gemeint ist. Es geht zum wenigsten darum, der simplen Vollständigkeit halber neben der Frontalansicht auch noch Rücken-, Unter- oder Innenansicht näherer Betrachtung anzuempfehlen. Die auratischen Überblendungen bedeuten ebenso wie die scheinbar infiniten Farbvolumina im Inneren der Objekte eine zweite Realitätsebene. Über sie erst eröffnet sich die ästhetisch-inhaltliche Dimension der Arbeiten von Mantz, denn von den Malereien bis zu den digitalisierten Modellen virtueller Gegenstände wendet Mantz eine konsequente Antithetik an. Sie ist sozusagen die Lehre, die Mantz aus der Eindimensionalität des in den 70er Jahren verbreiteten abbildungsbezogenen Realismusbegriffs zieht. Folglich verbindet er real greifbare, paß- und winkelgenau konstruierte stereometrische Körper mit entgrenzten Farbarealen. Oder er baut vollkommen symmetrische Wandstücke aus exakt gesägten dünnen Holzlamellen, die mit signalrotem, blattgrünem oder nachtblauem Pigment samtig-matt überzogen sind – und schon verfängt sich der Blick in den verschatteten Zwischenräumen, versinkt in Farbigekeit, ohne zum Kern der Arbeit, zu ihrer Achse vorstoßen zu können, um die herum alles entwickelt ist. Die Frage »Was ist Realität?« erhält bei Mantz immer eine doppelte Antwort – eine sinnliche und eine rationale. Die am Bildschirm ausgetüftelten 3D-Erfindungen beispielsweise bersten beinahe ob der prallen Assoziationsfülle, die aus ihnen spricht: intravaskuläre Satelliten, Zellulärtransformatoren, bioenergetische Pulsare, protostellare Plasmen oder auch kristalline Seelenklammern wären die Phantasy-Begriffe, in

¹² Robert Ryman, Interview mit Robert Storr am 17. Oktober 1986. Übersetzt von Lillian Fashingier. In: »Abstrakte Malerei aus Amerika und Europa«, Katalog zur Ausstellung der Galerie Nächst St. Stephan, Wien 1988, S. 199 – 209, hier: S. 206.



ohne Titel
1985, Acryl auf Holz
150 x 110 x 11 cm

die sie sich fassen ließen. Die Titel, die Mantz den Bildern gibt, stimulieren den Eindruck scheinbarer Wirklichkeit: »Verstohlene Treue«, »Seltenes Glück«, »Lokale Revolte«, »Zügellose Einsicht« ist die eine, die oftmals unterschwellig erotisch aufgeladene Realität der sinnlichen Verführung. Aber die Bilder resultieren aus mathematischen Formeln. Das ist die zweite (eigentliche?) Realität: Jedes Glanzlicht, jede Spiegelung, jeder Körper und jede noch so organisch anmutende, feucht schimmernde Ausstülpung ist über bestimmte Parameter errechnet – Datenmengen.

Datenmengen lassen sich komprimieren. Die ursprüngliche Information ist dann mit zahllosen anderen elektronischen Befehlen zusammengepackt. Ähnlich verfährt Mantz mit der Realität. Er verdichtet sie. Die Herkunft und der inhaltliche Hintergrund ihrer unterschiedlichen Ausformungen sind nicht mehr greifbar. Das Gefühl, das Bild, die Anekdote oder das Ereignis, die der künstlerischen Kompression anheimfielen, sind nicht mehr aufzulösen. Noch einmal ist hier die Geschichte der Zentralperspektive mit ihren visuellen Steuerungsstrategien zu berücksichtigen. Schauplatz ist der Palazzo Ducale zu Mantua. Dort, in der nahezu würfelförmigen Camera degli Sposi, hat Andrea Mantegna in die Mitte der Decke eine kreisrunde Scheinöffnung gemalt. Sie gibt den Blick frei auf Menschen, auf Engel, auf einen Pfau. Sie stehen vor, auf und hinter einer Balustrade, die Mantegna als vergleichsweise schmalen konzentrischen Ring darstellt. Auf einem umlaufenden Gesims stehen drei dralle Putten: Jeder ihrer Körper ist durch die zentralperspektivische Verkürzung ebenso gestaucht wie der Blumenkübel, der so weit über den Rand der Umfassung ragt, daß er durch eine querliegende Stange davor bewahrt werden muß, auf den Betrachter zu »stürzen«. Die Bedrohung, die er signalisiert, drückt den Blick nach unten, obwohl ihn doch die Konstruktion der Malerei dazu auffordert, nach oben, Richtung Universum zu streben. Auch die Frauen, die sich über die Brüstung beugen und deren Blicke sich lotrecht auf den Betrachter senken, hemmen die Sehbewegung und verhindern, daß der Blick nach oben hin »wegschießt«.

Im Schauen wird das Verfahren nachvollzogen, mit dessen Hilfe die objektive Welt einem bestimmten Darstellungsmodus angepaßt wurde. Die realen Körper, die durch das Kalkül und die Technik des Malers komprimiert wurden, nehmen, weil sie so täuschend echt wirken, in der Vorstellung des Betrachters ihre eigentliche Größe wieder an. Die Wahrnehmung zoomt zwischen Ausdehnen und Sich-Zurückziehen, zwischen der Weite des Universums und dem Boden der Tatsachen. Mantz hält diese Wechselbewegung bei und verstärkt sie noch. Zugleich aber befreit er sie aus ihrer unmittelbaren Bindung an vorgegebene Bezüge, an empirische Verweise oder moralische Inhalte und deren ideologisch-merkantile Verwertung. Der Augenblick des Betrachtens fällt zusammen mit den individuellen Erfahrungen des Künstlers, die in die Lebensbedingungen der eigenen Generation ebenso eingebettet sind wie in die Interpretationen und Diskurse der Epoche. Die Arbeiten von Gerhard Mantz korrelieren mit den Gegebenheiten der Welt, mit dem, »was der Fall ist«, weil auch die Kunstwerke als reale Objekte einen Teil der Wirklichkeit ausmachen. Aber sie entziehen sich dieser Faktizität, weil sie, statt vorgegebenen Mustern, etablierten Systemen oder festen Strukturen zu folgen, eine eigene, offen-ungebundene Wirklichkeit zur Ansicht und zum Weiterdenken freigeben.



Monokrotis
1992, Acryl auf Sperrholz, Polster, Filz, Samt
ø 147 x 22 cm



Nike Bätzner im Gespräch mit Gerhard Mantz

Nike Bätzner: *Wie kam es zu dem Schritt von den dreidimensionalen Farb-Holz-Objekten zur Arbeit mit dem Computer, d.h. aus dreidimensionalen Objekten zweidimensionale Bilder zu entwickeln?*

Gerhard Mantz: 1992 hatte ich die Gelegenheit, digitale Bildbearbeitung kennenzulernen. Ich war begeistert. Ein Jahr später besaß ich selbst einen Computer und erkannte, was für ein wunderbares Spielzeug das ist. Ich begann Skulpturen am Computer zu simulieren. Zuerst solche, die ich schon gebaut hatte, dann neue. Das ist tatsächlich ein Arbeiten im dreidimensionalen Raum. Du hast alle drei Koordinaten, du kannst dir alles von allen Seiten ansehen und weißt, wie es aussieht, bevor du es gebaut hast.

Also der Computer als eine Entwurfshilfe? Haben sich die Möglichkeiten des Computers auch auf die Form der Objekte ausgewirkt?

Es hat in meiner Arbeit zu einer viel größeren Klarheit und Übersichtlichkeit geführt. Zum Beispiel ließ sich bei den langgestreckten, dünnen Arbeiten der Verlauf der Schnittkurven präzise vorausplanen. Ich konnte sie auch in einer verkürzten, also verzerrten Form darstellen und hinterher wieder strecken, um Aufschluß über die Form zu erhalten. Ich konnte Ideen durchspielen und festhalten oder wieder verwerfen, überflüssige Dinge entfernen. Es haben sich wie schon früher unzählige Ideen angesammelt, doch heute bleiben sie verfügbar, weil es eine Ordnungsstruktur gibt.

Was hat dich veranlaßt, den Computer nicht mehr allein als Instrument für den Vorentwurf zu nutzen?

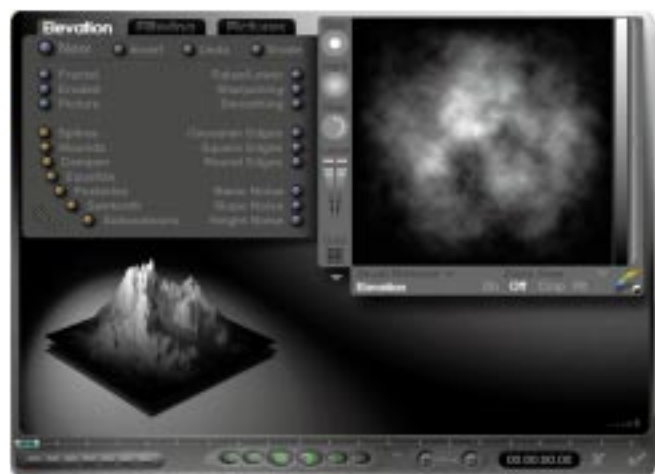
Die zahllosen Werkzeuge, die mir am Computer in den Modellierprogrammen zur Verfügung standen, haben mich verführt, Dinge zu entwerfen, die technisch nicht mehr so einfach zu verwirklichen waren. Ursprünglich hatte ich zwar noch vor, alles zu bauen, aber von dem Gedanken bin ich wieder abgekommen. Zuerst einmal war die Realisation, z.B. der Glasobjekte, viel zu schwierig. Außerdem wollte ich nicht, daß es in irgendeiner Weise kunsthandwerklich aussieht. Zum anderen hat mich an diesen virtuell erstellten Objekten ihre absolute Perfektion fasziniert. Und die wäre wieder verlorengegangen, wenn ich versucht hätte, sie in ein Material umzusetzen.

Wenn du Objekte entwickelst, die gar nicht gebaut werden können, dann erreichst du auch eine Freiheit vom Physischen.

Ja, es geht mir darum, frei zu sein von den Zwängen des Materials. Ich will alles machen können, auch das Unmögliche.

Dadurch werden diese dreidimensional erscheinenden Gebilde ja auch immer abstrakter, d.h. ferner von der Realität, ferner von dem, was wir kennen.

Das würde ich nicht so sehen, denn wenn ich ein Objekt baue, das sich real im Raum befindet, dann ist das auf jeden Fall etwas ganz konkret Begreifbares, auch wenn es ungegenständlich ist. Wenn ich als Darstellungsmittel aber nur die zweidimensionale Fläche habe, muß ich dem Betrachter viel mehr Anhaltspunkte geben. Ich benötige einen größeren Realismus, damit er den Körper auch als solchen sieht und nicht als Fläche. Ich muß auch etwas zeigen, das die Räumlichkeit und die Atmosphäre widerspiegelt.



Das ist bei den Bildobjekten konzentriert auf das Objekt. Man sieht verschiedene Lichtreflexe und etwas, das sich darin spiegelt, aber ansonsten im Bild nicht auftaucht. Die Objekte schweben in einer schwarzen homogenen Fläche, ohne räumliche Anhaltspunkte. Alles was Atmosphäre erzeugt, wird konzentriert auf das Objekt selbst.

Außer den Lichtquellen spiegelt sich nichts Fremdes, nur das Objekt selbst. Es spiegelt sich in sich selbst. Es steckt alles im Objekt, so als wäre es allein auf der Welt. Darin gleicht es übrigens den realen Objekten, den wirklich gebauten, die auf ein Zentrum hin ausgerichtet sind. Sie sind alle achsen- oder punktsymmetrisch, beziehen sich auf sich selbst.

Bei den realen Objekten ist es wichtig, daß sie als Körper im Raum existieren und dadurch einen Bezug zum Körper des Betrachters haben, der ihnen gegenübersteht. Außerdem besitzen sie eine Potentialität, die als Veränderlichkeit der Wahrnehmung für den Betrachter erfahrbar wird. Die Farbe bewirkt, daß die Körper sich zusammenziehen oder pulsieren.

Indem man verschiedene Blickwinkel einnehmen kann, entgleiten die Körper und kommen dann wieder auf einen zu. Bei den Bildern ist eine solche Aktivität nicht da. Sie sind viel distanzierter, sie sind vorhanden und in ihrer Phänomenalität vorgegeben. Spielt der Betrachter für dich hier noch eine Rolle? Geht es dabei noch um eine Veränderlichkeit der Erscheinungsweise?

Diese Irritation der Wahrnehmung bei den Objekten, die du ansprichst, ist zwar beabsichtigt, aber mehr mit dem Ziel, das Objekt selbst zu entfernen und aus der Alltäglichkeit zu entrücken. Insofern



sind sie mit den virtuellen Arbeiten vergleichbar. Das sind Bilder von Räumen oder Gegenständen, die nur in ihrem virtuellen Raum existieren. Sie sind schwerelos und unberührbar.

Die virtuellen Objekte behaupten ebenfalls eine Körperlichkeit. Als Betrachter fängt man an, das gleiche Spiel zu spielen, wie bei den realen Objekten. Man sucht Auslöser für subjektive Assoziationen. Manche Gebilde sehen aus wie Samenkapseln, andere wie Maschinenteile und zugleich wirken sie auch wieder ganz fremd. Es gibt etwas Vertrautes in den Arbeiten, was aber auch sehr schnell wieder verschwindet und abgelöst wird von etwas Fremdem, wie z.B. der kaum vorstellbaren Materialität. Indem die Objekte in diesem unendlichen Raum fliegen, erhalten sie etwas Science-fiction-Ähnliches.

Ja, es gibt diese zwei Elemente. Das Vertraute strebe ich an, um einen emotionalen Bezug zu erhalten – für mich selbst und auch für den Betrachter, damit er einen Einstieg ins Bild bekommt. Das Fremde führt weiter und leitet das Denken um.

Was auch die Neugierde weckt und neue Erfahrungen ermöglicht?

Ja.

Das scheint auch das zentrale Moment deiner Landschafts-Simulationen zu sein. Einerseits kennt man verschiedenste Landschaften. So

wie du jedoch die Landschaften präsentierst, haben sie immer etwas Eigenartiges, etwas Irreales – wie ein überbelichteter Film, wie ganz schnell hingeguckt oder wie im Blitz vorbeigezogen.

Unter den virtuellen Objekten gibt es die Glaskörper. Man erkennt sofort ein gläsernes Gebilde und versucht nun zu rekonstruieren, wie es gebaut ist. Ich habe das simulierte Glas gewählt, um einen höheren Wirklichkeitsgrad zu erhalten als bei einer stumpfen, geschlossenen Fläche wie etwa bei Holz oder Gips. Bei den Landschaften ist es ähnlich: Ich gehe von Grundstrukturen, von Körpern und gebauten räumlichen Situationen aus und verkleide diese Körper und Raumsituationen mit Landschafts-Attributen. Ich gebe dem Bild gerade so viel an Fotorealismus, daß der Betrachter dazu verführt wird, Anteil zu nehmen.

Damit kommt die persönliche Erinnerung ins Spiel, dann aber auch ein neuer Aspekt von Erfahrung. Bei den Landschaften, aber auch bei vielen Objekten, die einen an Science-fiction erinnern, hat man gleich sphärische Klänge im Ohr, da man konditioniert ist, solche Sachen auf eine gewisse Weise zu sehen. Könntest du dir auch vorstellen, die Bilder zum Laufen zu bringen und einen Film daraus zu machen?

Ich experimentiere mit Computeranimationen, klar. Aber noch habe ich das Kontemplationsproblem nicht gelöst. Ein Bild betrachten heißt, sehen was ich will und wann ich will. Das ist ein sehr spannender Prozeß. Ein Film gibt einem sein Wahrnehmungsprotokoll vor, d.h. ich werde in eine ganz bestimmte Richtung gezwungen und bleibe viel mehr an der Oberfläche. Ein Film läuft ab und ist vorbei. Ein Bild ist da und bleibt.

Also geht es dir hier um etwas ganz Traditionelles: Dieses direkte Gegenüber zum Beispiel von Betrachter und Berg bzw. Objekt und um die Möglichkeit der Kontemplation. Nicht um das Auflösen in eine Story, eine Geschichte vorgelebter Möglichkeiten.

Die Science-fiction-Anmutung kommt ziemlich schnell auf, wenn man den virtuellen Raum betritt. Diese spezielle Ästhetik ist vielleicht einfach in der Software begründet. Interessant ist für mich, daß ich in den virtuellen Welten sehr weit von den gewohnten Seherfahrungen weggehen kann. Allerdings, je fremder eine Welt aussieht, desto weniger werde ich berührt. D.h. ich muß immer wieder zurück zu vertrauteren Bildern. Sie sind sonst völlig irrelevant für uns Menschen.

Siehst du da auch die Grenzen der Technik oder wo ziehst du für dich die Grenzen?

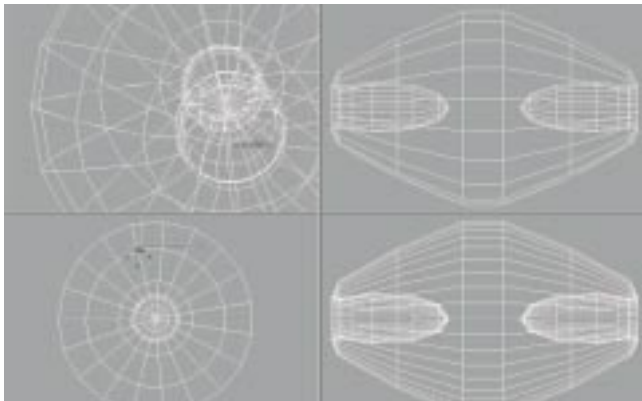
Ich glaube, daß Kunst für Menschen da ist und deswegen auch menschlich sein muß und je weiter man sich davon entfernt, desto weniger berührt sie uns.

Trotzdem ist auffällig, da du gerade von der Berührung und dem Menschlichen sprichst, daß deine Bilder das, was ein zweidimensionales Kunstwerk sowieso schon an sich hat, noch einmal extrem verstärken, nämlich die Distanz. Die zweidimensionale Fläche suggeriert – im Gegensatz zu einem Körper, der im realen Raum steht – bereits einen virtuellen Raum. Der Betrachter rezipiert ein Bild distanzierter als ein reales Objekt. Das verstärkst du noch durch die hochglänzenden Oberflächen und durch die Perfektion der Ausführung.

Richtig, das ist der zentrale Punkt: Du wirst angezogen und doch wieder zurückgewiesen. Es entsteht ein dynamisches Gleichgewicht, ein labiler Schwebezustand. Ein schwankendes Distanz-Nähe-Verhältnis. Und das ist es vielleicht, was du »Veränderlichkeit der Wahrnehmung« genannt hast.

Einige Objekte enthalten in sich andere Gebilde und manche Bereiche entziehen sich dem Blick, so daß man sich nicht mehr alles erschließen kann. So wie das Bild mit der großen, transparenten schwebenden Kugel, in der zwei kleinere Kugeln sitzen (»Lokale Revolte«, S. 60). Durch die Kugel mit den Adern kommt auch wieder etwas Körperliches hinein. Setzt du da einmal mehr auf das Geheimnis?

Ich setze auf Gefühle. Es sind Situationen, die ich simuliere, die jeder in seinem Leben schon erlebt hat. Beispielsweise ist der Raum auch da nur teilweise begehbar. Ein Sinnbild muß eine Frage beinhalten, muß offen bleiben.



Bei der Kugel mit den Adern in dem glasklaren Raum denkt man, abgesehen von den Alien-Geschichten, die man auch im Kopf hat, an pulsierendes Leben und potentielle Kräfte. Als ob du einer Zelle in einer artifizialen Welt einen lebendigen Keim eingesetzt hättest. An diesem Gegensatz entzünden sich eine Menge Assoziationen.

Diese Aderkugel ist der kleinste Nenner für organisches Leben, den ich finden konnte. Bei längerem Betrachten verliert sich der sensorielle Aspekt auch wieder und das Ganze wird kühl und neutral. Der



näheren Überprüfung hält die Vorstellung eines tatsächlichen Raumes nicht stand. Es bleibt eine Welt, die für sich existiert.

Gibt es für dich auch einen Keim, der sich von einer zur nächsten Arbeit weiterentwickeln kann? Das ist ja ein Grundcharakteristikum des künstlerischen Prozesses überhaupt. Doch die Frage, die sich mit dem Computer immer gleich verbindet, ist die Frage nach dem Unikat, nach Variationen und Vervielfältigungen. Steht bei den Bildern der virtuellen Objekte jedes für sich oder gibt es Entwicklungsreihen?

Die unerwarteten Erfindungen in einer Arbeit führen immer zu einer nächsten. Was die Einzigartigkeit einer Computerarbeit betrifft, da gibt es keinen Unterschied zum herkömmlichen Atelier. Ich suche mir eine einzige Ansicht aus und verwerfe alle anderen. Dann verändere ich das Bild und das zugrunde liegende Modell so lange, bis es auf den Punkt gebracht ist. Bis es von alleine spricht, von alleine laufen kann. Wenn ich nun davon eine Variation machen würde, wäre das Bild auf jeden Fall weniger intensiv. Ich suche den intensivsten Ausdruck und wenn ich den habe, bin ich gewissermaßen auf einem Gipfel und jede Variation würde von dem Gipfel wegführen.

Wie geht die Titelfindung vonstatten?

Die realen Objekte sind entrückte Dinge im Raum, deshalb habe ich ihnen Sternennamen gegeben. Andere heißen nach U-Bahn-Stationen, also Orten, die wiederum nach anderen Orten benannt sind. Die Bildertitel sind poetischer, assoziativer – es sind Zuordnungen. Sie erklären das Bild nicht, sondern führen erst mal vom Bild weg.

Also ein surrealistisches Prinzip: nicht das zu benennen, was man sieht, sondern noch einen anderen Assoziationsweg zu öffnen. Noch einmal zurück zum Entstehungsprozess der Objekte. Welche Idee ist da, bevor du dich an den Computer setzt und wieviel entwickelt sich in der Auseinandersetzung mit dem Medium?

Die Ideen sind alle schon da. Sie sind im Computer gespeichert. Bei ihrer Ausarbeitung entstehen neue Ideen, als Abfall gewissermaßen, die werden wieder gespeichert, und so weiter. Das Computer-Gehirn wächst und wächst, doch es sind immer die gleichen Themen, die mich beschäftigen.

Welche Themen sind das?

Wiederkehrende Themen sind: der Horizont, die Ferne; der Weg, der in die Tiefe führt; die Höhle mit ihrem Sog; die Sehnsucht nach dem Unerreichbaren; die stillstehende Zeit oder die Ewigkeit; die Mitte,

das in sich Ruhende; das Doppelte, die Zweifelt, der Zweifel; die mit einem Machtanspruch verbundene Zerbrechlichkeit. Eine unvollständige Aufzählung.

Was meinst du mit Machtanspruch und einer Zerbrechlichkeit, die damit verbunden ist?

Mehr als ein Thema ist das eine Notwendigkeit, die ich für Kunstwerke sehe. Sie müssen Macht beanspruchen, um überhaupt wirken zu können.

Auch gegenüber anderen Kunstwerken, um sich abzugrenzen, oder gegenüber dem Betrachter, um Präsenz und Stärke zu zeigen?

Gegenüber dem Betrachter. Ich möchte, daß ein Kunstwerk etwas Erhabenes hat und sehr präsent ist. Doch möchte ich nicht überrollt oder vergewaltigt werden. Verletzlichkeit in einem Werk verhindert diese Wirkung.

Das heißt, daß man eine Balance zwischen den beiden Seiten finden muß, zum einen zurückhaltend und fragil und zum anderen die starke Kraft, die den Betrachter fast überfällt wie bei Barnett Newmans »Who's afraid of Red, Yellow and Blue?«

Ja, das scheint mir sehr wichtig zu sein. Die Tendenz ist ja die, daß Kunst nur akzeptiert wird, wenn sie einen Machtanspruch erhebt. Ich wollte immer, daß sie gleichzeitig diese intime Empfindlichkeit hat, die meine Annäherung zuläßt.

Vorher nanntest du noch den Zweifel in Zusammenhang mit dem Doppelten und der Zweifelt, was hat das miteinander zu tun?

Das Doppelte ist ein Archetypus mit einem starken Signalcharakter, d.h. wenn etwas doppelt auftritt, wird es schneller und unmittelbarer wahrgenommen. Bei näherer Betrachtung kommt wieder Unsicherheit auf, ein Zweifeln. Habe ich etwas Doppeltes vor mir, wie zwei Türen in einem Flur oder zwei Wege einer Wanderung, dann zögere ich. Ich muß mich entscheiden zwischen identisch aussehenden Möglichkeiten.

Diese Bipolarität spielt ja schon eine Rolle in deinen frühen Arbeiten, zum Beispiel in den Objekten mit zwei Löchern oder wenn du einem Objekt an der Wand ein zweites, dialogisches Prinzip gegenübergestellt hast, indem du noch eine Farbe oder einen Stoff direkt auf die Wand gesetzt hast. Außerdem ist es ein grundsätzlich menschliches Prinzip: wir haben zwei Augen, zwei Arme etc. Welche Rolle spielt das

Doppelte in den virtuellen Bildern? Ist es mit Zweifel und Entscheidungsnotwendigkeit verbunden, oder bekommt es eine andere Wertung?

Bei den virtuellen Objekten habe ich mich bisher auf die Einheit konzentriert. Das Thema Zweifel taucht dafür mit der Frage nach dem möglichen Weg bei den Landschaften auf.

Einige Bilder zeigen nur einen Ausschnitt aus einem virtuellen Raum. Man weiß nicht genau, welches Material man vor sich hat, ob es fest ist, oder sich im Fluß befindet, ob es sich überhaupt um einen Raum oder vielmehr um ein Körperinneres handelt. Auch die Wegführung ist unklar (vgl. »Blinde Freiheit«, S. 54).

Das ist eines meiner Lieblingsthemen: die Höhle reizt mich immer wieder. Eine Höhle ist warm und verlockend aber gleichzeitig auch unheimlich und bedrohlich. Da gibt es viele Assoziationen.

Wählst du den Ausschnitt so, damit man sich gleich in der Höhle befindet? Einerseits ist man im Inneren des Ganzen, wodurch die Distanz verringert wird, andererseits wird durch die Glätte der Oberfläche, die du hier simulierst und durch die Glätte des ganzen Bildes wiederum eine Distanz aufgebaut. Spielen diese Bilder mit dem Zwiespalt zwischen Distanzaufhebung und Distanzaufbau?

Ja. Es gibt außerdem eine Affinität zwischen den glänzenden Oberflächen der simulierten Räume oder Gegenstände und der Glasoberfläche des Bildes. Sie wirkt wie ein Filter, der dem Betrachter nur erlaubt, sich schrittweise zu nähern.

Mit dem Thema Höhle verbindet man auch Abenteuer und Geheimnis; Kinder entdecken gerne Höhlen, sie sind spannend, weil man nicht genau weiß, was einen dort erwartet.

In eine Höhle kannst du ein Stück weit hineinsehen, aber nicht mehr. Wie es weiter hinten oder um die Biegung herum weitergeht, weißt du nicht. Da lockt vielleicht ein Licht, aber du kommst nicht hin.

In all diesen Bildern ist der Aspekt der Potentialität ganz stark. Die Virtualität, die sich mit der Vorstellungskraft und der Möglichkeit verbindet.

Genau. Du hältst den Atem an.

Deine Landschaften sind immer vollkommen entleert. Es gibt keine Tiere, keine Menschen, keine Bäume, sondern nur pure Erdoberfläche



und pures Licht. Eine Reduktion von Landschaft, extreme Kälte?

Warum gibt es keine Menschen? – Ich stehe vor einer Landschaft und will da keine anderen Menschen sehen. Ich will keinen Mönch am Meer, in den ich mich hineinversetze, sondern ich will derjenige sein, der hineinsieht in die Landschaft. Als einziger.

So wie ein ideales, erträumtes inneres Bild?

Wenn ich mit der Vorstellung von Landschaft arbeite, dann geht es mir um die Erinnerung an eine Landschaft, an das Erlebnis darin. In Wirklichkeit siehst du tausend Dinge in einer Landschaft, ein Chaos



von unendlich vielen Einzelheiten. In der Erinnerung gibt es diese Details nicht. Es bleibt ein viel allgemeineres Bild.

Hier wird auch der Unterschied zwischen der willentlichen und der unwillkürlichen Erinnerung wichtig. Man hat meistens ein Bild davon, woran man sich erinnern will. Während bei der unwillkürlichen Erinnerung, die durch irgend etwas angeregt werden kann, alle anderen Sinne – wie Riechen, Fühlen und das Haptische – noch eine Rolle spielen, hängt die willentliche Erinnerung immer an den inneren Bildern, die man aber auch für sich weiter bearbeitet. Sie bleiben nicht statisch und sind nicht einfach im Kopf abgelegt, wo man sie nach Belieben abrufen kann, sondern sie verändern sich mit den hinzukommenden Erfahrungen.

Das auf jeden Fall. Ich glaube auch, daß es sehr viele Vorstellungen gibt, die schon von Geburt an in uns angelegt sind, in uns allen. Die will ich zum Klingen bringen. Eine Resonanz ganz tiefer Erinnerungen. Wenn du auf einem Bild einen alltäglichen Gegenstand siehst, einen Turnschuh zum Beispiel, dann sind deine Assoziationen auch alltäglich, sie bleiben an der Oberfläche. Ein nicht zu identifizierendes Objekt dagegen hört nicht auf, Fragen zu stellen.

Wenn ich an einer Landschaft arbeite, dann gehe ich so vor wie jemand, der Personen über Phantombilder sucht und das Bild immer

wieder ein bißchen verändert. Solange bis auf einmal dieses Wiedererkennen da ist. Und in dem Augenblick sage ich: halt, jetzt bin ich da wo ich hin will.

Mir scheint, daß die Bilder auch viel mit Gefühlen zu tun haben, die nicht unbedingt nur diese eine bestimmte Landschaft betreffen, sondern auch die weiterführenden Assoziationen und persönlichen Erinnerungen: Gefühle der Angst, der Überraschung, des Aufatmens oder der Beklemmung.

Die Landschaften sind dazu da, deine Gefühle auszulösen, deine Erinnerungen heraufzubeschwören. Mit dem Landschaftserlebnis verbindet sich auch das Erlebnis des Sich-in-der-Zeit-Befindens. Du stehst jetzt an einem bestimmten Punkt in deinem Leben und kannst in die Zukunft blicken. Was in deinem Rücken liegt, ist vorbei. Vor dir liegt ein Weg: geht er weiter oder endet er hier? Du ahnst etwas von dem, was du eigentlich schon kennst.

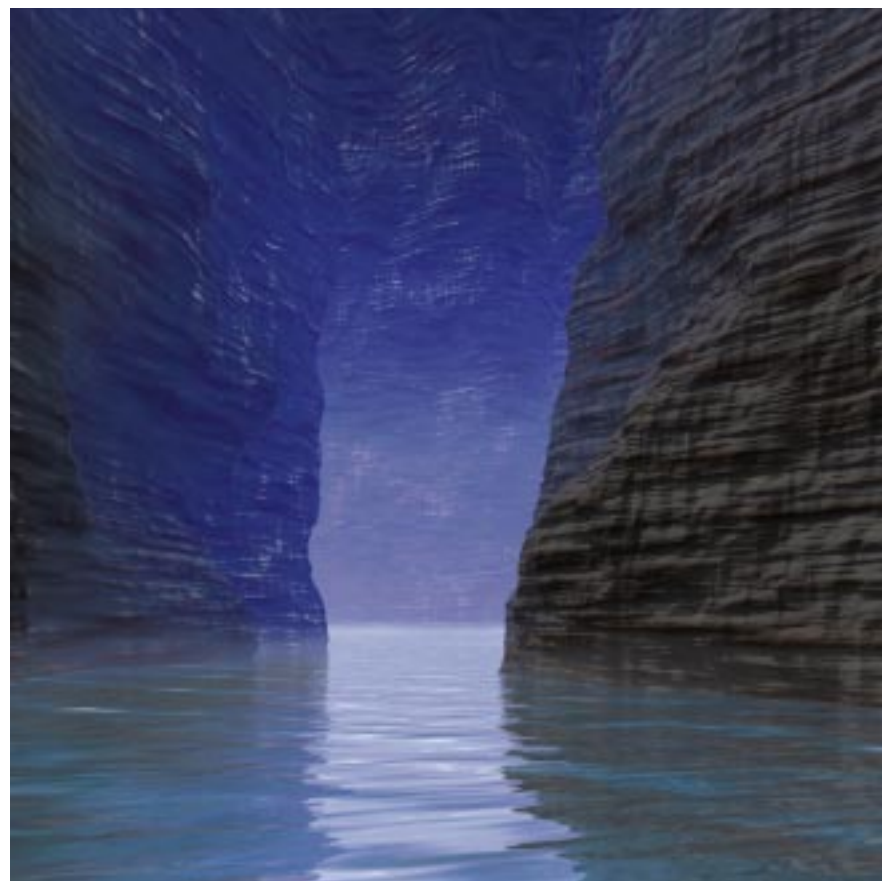
Diese Gefühle verbinden sich mit den Höhlen und auch mit vielen virtuellen Objekten, noch stärker jedoch mit den Landschaften. Das Gefährliche an den Landschaftsbildern ist, daß sie sich immer gleich mit Klischees verknüpfen: mit dem Traum vom perfekten Urlaub oder mit den bereinigten, ausgeleuchteten Landschaften aus der Werbung. Die Autowerbung arbeitet ja momentan mit menschenleeren, strahlenden Landschaften, in die sich das Auto harmonisch einpaßt und in denen es kein Waldsterben o.ä. gibt.

Klar, die Gefahr besteht immer, daß eine Landschaft kitschig wird. Man muß Gefühle auslösen, um einem Bild Intensität zu geben. Also mische ich vertraute Bildelemente hinein, die nahe am Klischee liegen. Das ist eine Gratwanderung, eine Herausforderung, aber das Risiko gehe ich ein.

Woher kommt die Intensität des Bildes – aus der Verbindung von Vertrautem und Fremdem, aus einer Mischung von Kalkül und Gefühl?

Mit Intensität meine ich die Intensität des Erlebnisses beim Betrachter. Ich selbst stehe bei der Arbeit neben mir, wie ein Betrachter und überprüfe die Wirkung am Monitor. Ich variiere die Parameter im Programm solange, bis ich eine zunehmende Resonanz empfinde. Das ist zuerst ein tastendes Suchen und dann wie ein schneller Taumel. Ich arbeite weiter, sichere die Daten in jedem Stadium, bis über den Höhepunkt hinaus. Jetzt weiß ich, wo er liegt, gehe zur letzten Sicherung zurück – et voilà!

Don't Save Cancel Save



Sinkende Teiche
1998, Cibachrome
125 x 130 cm

Biographie

1950 in Neu-Ulm geboren. **1970 – 75** Kunstakademie Karlsruhe. **1979** Stipendium der Kunststiftung Baden-Württemberg. **1981/82** Stipendium des Landes Baden-Württemberg für die Cité des Arts, Paris. **1984/85** Künstlerhaus Bethanien, Berlin. **1986** Stipendium des DAAD für Yaddo, USA; Arbeitsstipendium des Senats von Berlin. **1986/87** Stipendium des Kunstfonds e.V., Bonn. **1994/95** Cité des Arts, Paris. **1995** Arbeitsstipendium des Senats von Berlin. **1997** Studienaufenthalt in New York.

Lebt in Berlin.

Einzelausstellungen (Auswahl):

1980 Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart. **1982** Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. **1983** Ulmer Museum. **1984** Galerie Anselm Dreher, Berlin. **1985** Künstlerhaus Bethanien, Berlin. **1986** Galerie Sonne, Berlin. **1987** Neuer Berliner Kunstverein; Galerie Brigitte March, Stuttgart; Galerie Offermann, Köln; Galerie Schröder, Mönchengladbach. **1988** Hartje Gallery, Frankfurt am Main. **1989** Galerie von Witzleben, Karlsruhe; Hartje Gallery, Frankfurt am Main; Karl Bornstein Gallery, Los Angeles; Städtische Galerie, Ravensburg. **1990** Galerie Burgis Geismann, Köln. **1991** Kunstfonds e.V., Bonn (mit Ricarda Fischer); Galerie Kunst und Raum, Hannover; Kunsthalle Odense (Dänemark); Galerie Gebauer und Günther, Berlin. **1992** Kunstmuseum Heidenheim; Galerie Heimeshoff, Essen; Galerie Vincenz Sala, Berlin. **1993** Galerie Friebe, Lüdenscheid; Galerie Kasten und Steinmetz, Mannheim. **1994** Galerie Kunst und Raum, Hannover; Galerie Rottloff, Karlsruhe; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. **1995** Galerie Thieme und Pohl, Darmstadt; Galerie Edition Gutsch, Berlin. **1996** Galerie Leuchter & Peltzer, Düsseldorf; Galerie Durhammer, Frankfurt am Main; Städtische Galerie, Schwäbisch Hall; Galerie Baumgarten, Freiburg; Galerie Friebe, Lüdenscheid.

Gruppenausstellungen (Auswahl):

1983 *Projekt 18, Neue Abstraktion*, Charlottenborg, Kopenhagen. **1986** *Intericon*, Charlottenborg, Kopenhagen. **1987** *Zehn:Zehn*, Kunsthalle Köln / Kunsthalle Berlin. **1988** Georg Kolbe Museum, Berlin; *Vorbilder*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe; Karl Bornstein Gallery, Los Angeles. **1989** Hartje Gallery, Boston; Mincher Wilcox Gallery, San Francisco; Contemporary Art Center, Osaka. **1990** Karl Bornstein Gallery, Los Angeles. **1991** *Berlin ohne Grenzen*, Kopenhagen; *Interferenzen*, Riga. **1992** *Interferenzen*, St. Petersburg. **1993** *Klassische Konstanten*, Galerie am Fischmarkt, Erfurt. **1994** *Shaped Paintings – Painted Shapes*, Künstlerhaus Dortmund. **1995** *Shaped Paintings – Painted Shapes*, Kapil Jariwalla Gallery, London; *Schweben*, Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl. **1996** *Neo Structuralism*, BGH Gallery, Los Angeles; *Begegnungen Prag – Berlin*, Tschechisches Zentrum, Berlin; *Nie gezeigt*, Berlinische Galerie, Berlin; *357 km/h, 98,6° F, 1. Kor. 3.11*, Galerie im Staudenhof, Potsdam. **1997** *Labor – Rot*, WBK, Essen. **1998** *Signaturen des Sichtbaren*, Galerie am Fischmarkt, Erfurt.

Bibliographie (Auswahl):

1985 Katalog Künstlerhaus Bethanien, Berlin: Ernst Busche; Kunstforum International, Bd. 80, 3/1985, S. 84 – 89: Michael Hübl. **1987** art, Nr. 9/1987, S. 90: Karlheinz Schmid; Katalog Neuer Berliner Kunstverein: Lucie Schauer, Gert Reising. **1988** Katalog *Skulptur in Berlin*, Georg Kolbe Museum, Berlin: Friedrich Theja Bach. **1989** Katalog Städtische Galerie Altes Theater, Ravensburg: Jürgen Schweinebraden. **1991** Katalog Kunstmuseum Heidenheim: Nike Bätzner; Katalog *Berlin ohne Grenzen*, Kopenhagen: Andreas Jürgensen. **1992** Artist Kunstmagazin, Nr. 10/11, Februar 1992, S. 4 – 7: Joachim Kreibohm. **1994** Katalog Kunsthalle Karlsruhe: Nike Bätzner, Gert Reising. **1996** Katalog Städtische Galerie am Markt, Schwäbisch Hall: Michael Hübl. **1998** Homepage im Internet: <<http://www.snafu.de/~gerhard.mantz>>.

Impressum

Herausgeber: Institut für moderne Kunst Nürnberg. **Redaktion:** Manfred Rothenberger. **Gestaltung, Satz, Fotos:** Gerhard Mantz. **Portraitfotos:** Wolfgang Lukowsky. **Gesamtherstellung:** Vier Türme GmbH, Benedict Press, Münsterschwarzach. **Papier:** Ikonofix 170 g/m². **Schrift:** Univers. **Auflage:** 1200 Ex. Hardcover (Ausstellungsausgabe), 400 Ex. Leinen (Buchhandelsausgabe). **Werke:** im Besitz des Künstlers, außer: »ohne Titel« (S. 14), Privatsammlung, Wiesbaden; »Sulaphat« (S. 16), Sammlung Berlinische Galerie; »Pollux« (S. 16), Allianz Versicherung, Berlin; »Rambuteau« (S. 33), Privatsammlung, Berlin. **Umschlag:** Computersimulationen von 1994 – 1997.

© 1999 Verlag für moderne Kunst Nürnberg, der Künstler und die Autoren.
Printed in Germany. Alle Rechte vorbehalten.
ISBN: 3-933096-07-3 (Buchhandelsausgabe)

Mit freundlicher Unterstützung der Nürnberger Hypothekenbank.

(ZIP..)