Christel Rosenfeld · The Body of Colour · Reliefs

Emsdettener Kunstverein, 09.11.2014–07.12.2014 • Einführender Text: Christian Heße, Düsseldorf

Innerhalb der Gattungen der Bildenden Künste hat es das Relief als Übergangsform von flächiger zu räumlicher Darstellung immer schon schwer gehabt, sich gegen Malerei und Plastik zu behaupten. Galt das Relief doch schon in der Antike eher als narratives Illustrationselement der Architektur: an Tempeln und Altären erzählte es von den Taten der Götter und mythischen Helden, an Siegessäulen und Triumphbogen von den Taten der Menschen, und das auch im Sinne politischer Propaganda. An Grabmälern diente es als ein für die Ewigkeit gedachtes Erinnerungsbild der Verstorbenen.

In der christlichen Kunst waren es vor allem die großen Kirchentüren und -portale, die Leben und Wirken Christi den Gläubigen zur Anschauung bringen sollten: zum Teil in einzelnen, oft aber auch in miteinander verschränkten, d.h. in einem Bild gleich mehreren erzählten Episoden. Buchdeckel von wertvollen Codices zierten filigrane Elfenbeinreliefs, und auch Teile (Antependien) großer Altäre wiesen Reliefs auf.

Mit der Renaissance, als der Anspruch der Künste zunehmend in der Nachahmung der Natur gipfelte, standen der Malerei, die mit Perspektive, Farbe, Licht etc. arbeitete, die besseren Mittel zur Verfügung, eine Illusion, einen Abglanz der Wirklichkeit in der Fläche zu erzeugen. Die Plastik mit ihrer eigenen Wirklichkeit, die man umschreiten und in verschiedenen Ansichten nacheinander erfahren und sogar ertasten kann, war vor allem auf ihr Hauptthema, die menschliche Gestalt beschränkt, was in der Auseinandersetzung mit der Antike Klassizismen und damit dogmatische Erstarrungen zur Folge haben konnte. Das Relief führte zuweilen ein Nischendasein als narratives, figuratives Element von Denkmälern, Brunnen, Säulen, Möbeln und Plaketten – auch wenn es Ausnahmen wie die farbigen, naturalistischen



Poseidon, Apollon und Artemis, vom Ostfries der Cella des Parthenon, Athen, um 442/438 v. Chr., Marmor, Höhe 106 cm, Athen, Akropolis-Museum





Reliefs der Traianssäule. 112/113 n. Chr., Marmor, Rom

△ Grabstele der Heaeso, Ende 5. Jh. v. Chr., Marmor, Höhe 149 cm, Athen Nationalmuseum



Vorderdeckel des Codex Aureus Epternacensis, um 983-991 Gold Elfenbein, Edelsteine und Perlen, 43.5×30.8 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Lorenzo Ghiberti. Paradiestür (Osttür) des Baptisteriums in Florenz mit Szenen aus dem Alten Testament, 1425-1452, Bronze, vergoldet, $506\times287\,cm$



Ehem. Abteikirche Sainte-Madelaine, Hauptportal, 1125/30, Vézelay



Terracottareliefs der Florentiner Renaissance-Bildhauer Andrea und Luca della Robbia gibt, die nicht nur Bauschmuck, sondern auch große Altarretabel in dieser Technik schufen.

In diesem Zusammenhang sollte man auf einen wichtigen Aspekt der Überlieferung und Erhaltung der antiken und mittelalterlichen Plastik, besonders auch der Reliefs hinweisen: Aus Materialspuren weiß man heute, dass nicht nur in der Antike viele plastische Werke durchaus in kräftigen Farben gefasst waren, dass also Plastik und Malerei, Form und Farbe immer schon eine ästhetische Einheit bilden sollten und auch bildeten.

Mit dem Klassizismus des 19. Jahrhunderts erinnerte man sich auch der politischen Funktionen an Triumphbogen und -säulen, die Reliefs schon in der Antike hatten.

Mit dem Beginn der Moderne um 1900 stellten Künstler nahezu alle Bildtechniken auf den Prüfstand, um deren formale und ästhetische Qualitäten auszuloten und so ihre Tauglichkeiten für neue Ansätze in der Kunst herauszufinden. Bemerkenswert ist, dass es der heute weniger bekannte, oft als klassizistisch bezeichnete deutsche Bildhauer Adolf von Hildebrand war, der in seinem Buch zum »Problem der Form in der bildenden Kunst« (1893) Grundsätze für die bildnerische Arbeit formuliert, in denen seine besondere Reliefauffassung eine zentrale Rolle spielt.

In einer Gegenposition zu Auguste Rodin, und mit nicht geringerer Wirkung auf ganze Bildhauergenerationen nach ihm, zielt Hildebrands Ablehnung der Formvielfalt anfänglich noch auf eine Formvereinheitlichung im Sinne klassischer Idealisierung. Doch zunehmend geschieht dies im Hinblick auf eine Formalisierung. Es geht ihm um Betonung der Tektonik und Präzisierung der Form. Nicht unbeeinflusst durch die eigenhändige Bearbeitung des Steins, spürt Hildebrand gerade den Wahrnehmungsvorgängen beim

Andrea Della Robbia, Kreuzigung, 1481, Terrakotta, Basilika Chiesa Maggiore, Kloster La Verna bei Chiusi





Links: Aristokles, Stele des Aristion, um 510 v. Chr., Marmor, Höhe 240 cm, Athen, Nationalmuseum Rechts: Farbrekonstruktion, München 2005/2007



François Rude, Reliefs am Arc de Triomphe, 1833, Paris

visuellen Erfassen der Wirklichkeit nach, die, wie er sagt, schichtweise, »reliefartig« ablaufen. In der Nahsicht erfassen wir die Plastizität eines Gegenstands durch ständiges Bewegen der Augenachsen und den Wechsel des Blickpunkts, in der Fernsicht sehen wir die Bilder der Natur nur zweidimensional, doch durch Erfahrung mit der Dreidimensionalität ergänzen wir das Gesehene wie in einem Relief.

Diesem Ablauf müsse der Künstler bei der Gestaltung Rechnung tragen. Das Relief entspräche daher idealerweise dem menschlichen Anschauungsvermögen. Die räumlichen, nicht unnötig vielen Schichten und Überschneidungen müssen klar aufgebaut sein und sollen idealerweise den Blick des Betrachters in die Tiefe führen, sie sollen nicht auf ihn zu kommen.

Eine die Natur nachahmende Funktion der Kunst lehnt Hildebrand ab, ein Kunstwerk ist »eine für sich bestehende Realität der Natur gegenüber«. (Siehe auch Paul Cézanne: er male nicht nach der Natur, sondern »parallel zur Natur«.) Auch wenn Hildebrand nicht daran dachte, die gegenständliche Darstellung zu verlassen, den Gegenstand aufzulösen, kann man seine Ausführungen durchaus als Überlegungen verstehen, die in letzter Konsequenz zu einer Abstraktion führen.

So wie Cézannes Spätwerk maßgebliche Anregung war für die Auflösung und Zersplitterung des Bildgegenstands durch die Kubisten, scheinen – hypothetisch zumindest - Hildebrands Vorstellungen erstmals bei den russischen Konstruktivisten um Wladimir Tatlin, Alexander Archipenko und Ljubow Popowa zum konsequenten Verlassen des Gegenstandsbezugs in der sogenannten Skulptomalerei zu führen. Tatlins erste Reliefbilder entstehen 1913–1914 und führen von skulptierter Masse zu offener dynamischer Konstruktion, die den Raum skulptiert und auch die klassische Bildrahmung ignoriert. Wie in der abstrakten Malerei werden bei Tatlin jetzt die Formen selbst zum Ausdrucksträger des

Wladimir Tatlin, Blaues Konterrelief, 1914, Holz, Metall, Leder, Waschblau, Kreide, Leimfarben, $79.5 \times 44 \times 7.3$ cm, Privatbesitz



Bildes, sie sind nicht Abbild oder Zeichen für etwas aus der uns bekannten realen Welt, sondern bedeuten nur sich selbst.

In den wenigen erhaltenen Volumen-Raum-Reliefs von Popowa, die für Christel Rosenfeld ein wichtiger Bezugspunkt ist, sind dagegen die reliefierten Figurationen stärker mit der Farbe, mit der Malerei verbunden.

So ist es auch wohl kein Zufall, dass sich vor allem Maler in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einer zum Relief neigenden plastischen Malerei zugewandt haben, um die Zweidimensionalität zu überwinden, die räumliche Illusion durch echte Raumwirkung zu ergänzen und in die Malerei ungewohnte Materialien zu integrieren beziehungsweise mit anderen Stoffen zu malen. (Um nur einige Beispiele zu nennen: Jean Fautrier mit extrem pastosem Farbauftrag, Antonio Tapies mit Sand, Kurt Schwitters mit vorgefundenem Material, Hans Arp mit Holz, Jean Dubuffet mit Polyester etc.)

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist es dann Gotthard Graubner, bei dem Christel Rosenfeld in Hamburg studiert hat, der Farbraumkörper durch lichtmodulierende Auswölbungen auf weichgepolsterten, kissenähnlichen Leinwänden entstehen lässt, die er mit immer neuen Farblösungen tränkt, in denen atmende Verdichtungen und farbige Ausdehnungen eine gewisse Tiefe suggerieren.

Christel Rosenfeld geht eher von einer körperlich-plastischen Bildvorstellung aus, von einem gleichberechtigten Zusammenwirken von Malerei und Skulptur. Der Arbeitsprozess beginnt mit in Sägewerken sorgfältig ausgesuchten und später zum Teil auch bearbeiteten Holzstücken in unterschiedlichen stereometrischen Formen und Größen. Ihre Zufälligkeit wird aber nie zum Selbstzweck, stellt nicht den ästhetischen Wert da, wie bei den »Objects trouvés« der Dadaisten und Surrealisten. Schon das Zusammenfügen der Holzteile, wobei auch schwere, massive Stü-



Liubow Popowa, Relief, 1915, Öl auf Papier und Pappe auf Holz, $66,3\times48,5$ cm, Köln, Museum Ludwig





cke zum Einsatz kommen, ist ein heikler, die spätere Gestalt entscheidend bestimmender kreativer Akt. Je nach Standpunkt, nach Blickwinkel des Betrachters, der in diesem Moment selbstverständlich noch die Künstlerin selbst ist, führen die kleinsten Veränderungen unweigerlich zu entscheidenden proportionalen Verschiebungen. Die räumlichen Dimensionen können so verzerrt oder entzerrt werden, sie können geglättet oder dramatisch gesteigert werden. Für diesen Prozess lässt sich die Künstlerin aber ausreichend Zeit (Wochen, Monate), zumal die erste Montage vorläufig ist. Immer wieder werden die Formzusammenhänge überprüft, verändert und optimiert, bis sie schließlich ihre endgültige Form gefunden haben. Durch das Zusammenfügen der unterschiedlichsten Elemente, die zum Teil wie Kristalle aus der Tiefe des Bildgrunds und über einen vorgestellten Bildrand hinaus in den Raum wachsen, zum Teil aber auch wie grob geschachtelte Raumebenen geschichtet scheinen, entsteht so eine neue Identität, die die Künstlerin als eine imaginäre »Persönlichkeit« mit einem starken Eigenleben begreift.

Mit dieser »Persönlichkeit« tritt sie dann mittels der malerischen Auseinandersetzung und Bearbeitung in einen »intimen Dialog«, an dessen Ende sie das Bild schließlich als »Porträt« dieses imaginären Gegenübers begreift und dem sie dann assoziativ auch individuelle Namen gibt.

Mit der malerischen Bearbeitung beginnt der zweite, ungleich komplexere Prozess der künstlerischen Arbeit. Während ein zweidimensionales Bild sich mit dem Standpunkt des Betrachters im Prinzip nicht ändert – bis auf unschöne oder aber auch gewollte Verzerrungen und Verkürzungen (siehe etwa die Anamorphose in Holbeins »Die Gesandten«) –, führt bei einem Relief schon eine leichte Änderung des Standorts oder Blickwinkels des Betrachters oder eine sich deutlich verändernde Lichtführung zu einer neuen Konstellation, zu einem veränderten Raumkonzept. Aus frontaler Sicht mag sich da ein













Hans Holbein d.J., Die Gesandten, 1533, Öl auf Holz, 206 \times 209 cm, London, National Gallery

Farbauftrag zwingend erschließen, aus geänderter, seitlicher Perspektive kann es ästhetisch zum Desaster führen. Jeder Farbauftrag hat demnach im wahrsten Sinn des Wortes vielseitige Folgen, die nicht immer sofort absehbar sind. Jeder Eingriff erzeugt Wirkungen und Gegenwirkungen, die immer wieder ausgeglichen, austariert werden müssen. Alle Farben und Formen müssen zugleich in einem konkurrierenden wie harmonischen Spannungsverhältnis stehen und in alle Richtungen und Dimensionen vernetzt werden. Der malerische Vorgang erfasst das ganze Relief, spart keinen Teil aus, lässt keine Lücken. Nicht immer aber folgen die Farbaufträge den Flächen der einzelnen kubischen Elemente, Farbflächen brechen sich an Kanten und Überschneidungen, führen Disparates zusammen, drängen Zusammengehörendes auseinander. Farbverläufe oder -abstufungen suggerieren Plastizität, wo keine ist. Punkte täuschen Löcher vor und umgekehrt, diagonale Farbflächen überlagern rechte Winkel, schmale, etwas dunkler abgesetzte Farbstreifen vor einer aufragenden Kante könnten als deren Schatten gesehen werden, obschon das Licht aus einer ganz anderen Richtung einfällt.

Die charakteristischen Formen treten aus der Fläche hervor und werden durch die malerische Bearbeitung in ihrer Plastizität zum einen akzentuiert, zuweilen aber auch wieder relativiert, wenn tief liegende den gleichen Helligkeitsgrad erhalten wie ganz erhabene Facetten. Auch die spezifische Materialität wie die ungeschliffene Sägefläche des Holzes oder Asteinschlüsse werden immer wieder als deutlich sichtbare Struktur stehengelassen oder sogar farbig betont. Eher lasierender Farbauftrag lässt Holzstrukturen durchscheinen, pastoser überdeckt die Strukturen und erzeugt eigene Oberflächenqualitäten.

Das Skulpturale an ihren Arbeiten sieht Christel Rosenfeld als Ausdruck des Archaischen, wie es sich zum Beispiel in den kykladischen Idolen, oder des Groben, wie es sich in afrikanischen Masken manifestiert.

Christel Rosenfeld, Lewka, 1992–1993, Harz-Öl und Tempera auf Holz, $56 \times 30.5 \times 9.5$ cm



Christel Rosenfeld, Tülin, 1992–1993, Harz-Öl und Tempera auf Holz, $48 \times 61 \times 13$ cm



Kopf einer weiblichen Statuette, Keros, Kykladen, 2700–2300 v. Chr., Marmor, Höhe 27 cm, Paris, Louvre



Tanzmaske, Fang, Holz, Kaolin und Kupfernägel, Höhe 66 cm, Paris, Musée du Quai Branly



Das Malerische zeige eher die leichten, spielerischen Elemente. Ihr vorrangiges Ziel ist es, diesen Gegensatz auszubalancieren und in einen Zustand zu bringen, den sie dann als »explosive Ruhe« bezeichnet.

Meist arbeitet Christel Rosenfeld gleichzeitig an mehreren Reliefs, bei einigen entstehen längere Pausen, weil sich nicht immer sofort eine befriedigende Klärung der Farb- und Formprobleme findet. Aber die angefangenen und noch nicht beendeten Arbeiten hängen in Sichtweite und drängen auf Lösung, auch wenn sich manche jahrelang gedulden müssen.

Dieser auch an der langen Arbeitszeit ablesbar ausgedehnte Prozess lässt Werke entstehen, die über den kunsttechnischen Begriff Relief hinausweisen. Wie in der zugrundeliegenden Wortbedeutung (lateinisch relevare = erheben) führen malerische und skulpturale Bildelemente so ein gleichwertiges Eigenleben, bedingen einander aber zugleich, um zu einer eigenen Bildsprache zu verschmelzen.

Die immer wieder vorgebrachten Einwände, die Reliefkunst in der Moderne neige nach anfänglich durchaus erfolgversprechenden, avantgardistischen Ansätzen dazu, ihre Selbstständigkeit aufzugeben, um in die Fläche zurückzukehren, beziehungsweise habe ihre Gestaltungsmöglichkeiten überhaupt ausgeschöpft, sollten mit dieser kurzen Ausführung entkräftet sein.

Aber vor allem die Präsenz der gezeigten Werke von Christel Rosenfeld – da bin ich mir absolut sicher – wird diese Kritik als zu »oberflächlich« entlarven. Denn diese Präsenz erlaubt es, sich auf den teils verhaltenen, teils kontroversen, immer aber spannenden Dialog zwischen Form und Farbe einzulassen.

Christel Rosenfeld, Onno, 2002–2005, Harz-Öl und Tempera auf Holz, $40 \times v 28 \times 12$ cm



Christel Rosenfeld, Lucy, 2002–2005, Harz-Öl und Tempera auf Holz,





Christel Rosenfeld, Shirin, 2006–2007, Harz-Öl und Tempera auf Holz, $33 \times 60 \times 17$ cm