



In the arena of the polymorphic
by Roland Held

I. In order to speak authoritatively of the "late period" in discussing Klaus Lehmann's work, it certainly should first be established that such a thing exists, i.e. that there is a substantial body of work clearly different from preceding pieces through distinct artistic characteristics. This article is a plea for such a view. Its author vividly recalls, around the turn of the millennium, being confronted by a selection of work dating from 1998 onwards in a gallery in Mannheim that represented Lehmann. It is true that as reassurance for un-forewarned visitors there were examples on show of the Container series, with which the artist had attracted attention ten years previously and had obtained an almost trademark position in the world of freely formed ceramics not fixated on the vessel: cubic-shaped enclosures, models of houses, frequently dull anthracite grey, but also fired to rosy or blueish hues, moderate in terms of their dimensions and the gaze being guided towards openings on the sides or on top in partially lidded areas. Hermetically closed volumes thus revealed chambers, shafts or cells. And what might have seemed like a pocket-sized edition of Minimal Art became charged with a whiff of mystery in contradiction to any austere, minimalist-ascetic ideology. Whether the Containers were to be invested with content was left to the subjective imagination of the viewer.

H 2
1998-001
24x26x15
Privatbesitz

o. T.
1989-607
17,5x26,5x20

In der Arena des Polymorphen
von Roland Held

I. Um in der Diskussion von Klaus Lehmanns Schaffen verbindlich von einem Spätwerk zu reden, sollte zunächst Gewissheit darüber herrschen, dass es ein solches – das heißt: eine substanzielle Werkgruppe, die sich in bestimmten gestalterischen Eigenheiten markant vom Voraufgegangenen abhebt - überhaupt gibt. Dieser Beitrag begreift sich als Plädoyer dafür. Verfasst ist er von jemandem, dem noch lebhaft in Erinnerung steht, wie er sich um die Millenniumswende erstmals in einer Lehmann vertretenden Mannheimer Galerie einer Auswahl ab 1998 datierender Arbeiten konfrontiert sah. Zwar waren, gleichsam als Rückversicherung für den unvorgewarnten Besucher, zu sehen Beispiele auch noch jener „Container“-Serie, mit welcher der Künstler rund zehn Jahre zuvor Aufmerksamkeit erregt und einen fast markenzeichenhaften Platz in der Szene der freien, nicht gefäßfixierten Keramik errungen hatte: kubisch geschnittene Gehäuse, ja Hausmodelle, oft duff anthrazitgrau, auch rosig oder bläulich gebrannt, überschaubar bezüglich ihrer knappen Dimension ebenso wie der gelenkten Sicht auf Öffnungen seitlich oder oben im nur partiell Gedeckelten. Hermetisches gab so Kammern, Schächte, Zellen preis. Und was zunächst wie Westentaschen-Varianten von Minimal Art gewirkt haben mochte, lud sich, völlig konträr zu aller minimalistisch-asketisch-nüchternen Ideologie, auf mit einem Hauch von Mysterium. Ob und wie die „Container“ mit Inhalten zu füllen seien, war der subjektiven Phantasie des Betrachters anheim gestellt.



Markttechnisch hätte für Lehmann viel dafür gesprochen, seinem Rezept treu zu bleiben. Stattdessen gesellte er dem Bekannten in jener Ausstellung Unbekanntes bei, Überraschung für jeden seiner Bewunderer und für manchen gewiss Überforderung. Welch widerspenstiger Ästhetik mochten bloß die Objekte „1998-1 (H 2)“ und „1998-3 (H 3)“ gehorchen? Fertige Stücke wohlgeformt, keine als Skizze gedachten Ton-Bozzetti. Jeweils drei leicht zueinander geneigte Säulen, oben und unten durch Querbalken verbunden, mit der Statik, wie sie bei einem Schemel oder einem als Kochuntersatz gedachten Dreifuß funktioniert. Dabei jedoch ihre schlamm dunkel angeschlickerte Oberfläche so unruhig, als wären die Stücke gezeichnet von Inkrustationen, angesetzt während eines äonenlangen Schlummers auf dem Meeresgrund. Auf der Strecke geblieben schien das Ebenmaß, der Purismus, die – manchmal durchaus in sich gebrochene, zersplitterte – Rationalität der Formen, wie man sie von den „Containern“ und zeitgleichen Arbeiten gewohnt war. Was künftig an gebauter Geometrie sich in den Objekten Klaus Lehmanns behauptete, stand in ständigem Kampf gegen das Überwuchert- und Verschlungenwerden durch eine unbändig aufschäumende Anarchie des plastischen Werkstoffs, darin sich freilich die Hand- und Fingerschrift des Künstlers so unvermittelt niederschlug wie nie zuvor. Und wo im hart gebrannten Ton noch dessen ursprüngliche Weichheit und allseitige Willfährigkeit spürbar nachklang. In einer Reihe von Beispielen spiegelt sich das antagonistische Verhältnis nahezu programmatisch: Leisten von Rahmen- oder Winkelkonstruktionen, so klarkantig wie vom Lineal diktiert, geraten in einen Hinterhalt irregulär strudelnder, zerwühlter, sich blähender Masse. Aus dem sie auf deren anderer Seite wieder hervortreten, offenbar intakt, ungerührt. Es gibt aber auch Beispiele, wo jede eindeutig stereometrische oder architektonische Vorgabe sich auflöst zu Strukturen, in denen das Naturhafte vollends die Oberhand behält. Wo selbst Abschnitte Ruinengemäuer und Flecke angeschwemmten Treibguts noch zu viel Zivilisation wären. Wo nur knochengelenk-, termitenstock- oder tropfsteinartiger Wildwuchs übrig bleibt, Gebilde wie aus Korrosion und Schlacke.



o. T., Wandstück
2000-001
31x21x18

With a view to the market, there would have been much in favour of Lehmann remaining faithful to his formula. Instead, in this exhibition he accompanied familiar objects with unfamiliar ones, a surprise for every one of his admirers and certainly too much for some. What wilful aesthetic did the objects 1998-1 (H 2) and 1998-3 (H 3) obey? And remember, these were finished pieces, not clay maquettes. Each has three columns leaning slightly in towards the others, linked at the top by transverse beams, structurally resembling a stool or a trivet. But then the muddy-dark slip-coated surface is uneven as if the pieces had been scarred by incrustations accumulated over an age-long slumber on the seabed. What had fallen by the wayside seemed to be the regular proportions, the purism, the sometimes fractured and fissured rationality of form familiar from the Containers and contemporaneous pieces. Any constructed geometry that asserted itself in Klaus Lehmann's future work was permanently involved in a struggle against being overgrown or swallowed by an unrestrainedly ebullient sense of anarchy in the malleable material, where the hand and finger marks of the artist appeared impetuously as never before, and where in the hard-fired clay, its original softness and all-round compliancy echoed perceptibly. In a series of examples, this antagonistic relationship is reflected almost programmatically: frame-like or angular constructions, sharp-edged as if dictated by a ruler, are ambushed by irregularly whirling, tousled, billowing mass. From this chaos they emerge unmoved on the other side, apparently intact. But there are also examples where every distinctly three-dimensional geometric or architectural preliminary shape dissolves to form structures in which natural forms retain the upper hand entirely, where even sections of ruined wall or patches of washed-up driftwood would be too much civilisation, where only uncontrolled growth remains – bone joints, termite nests or stalactites – formations as if from corrosion and cinders.

There is a temptation to speak of amorphous forms, always with the reservation that this marriage of words is self-contradictory: how can forms (Greek: morphé = 'form') be formless? Well, this would not be the first time that recent art history has had to make do with a contradictio in adiecto. The term "Informalism", a makeshift, has long been established for a certain approach in painting and sculpture that rejects the classic principles of form and composition as well as the attachment to a recognisable subject. Additionally, this is an attitude according to which the physically executed gesture is considered a new representation of the artist's personality – if you will, an inflation of the hand-written. Klaus Lehmann, who was born in 1927, belonged in postwar Europe to the generation that had experienced the triumphal international progress of abstract-informel and abstract-expressive art as something culturally taken for granted and that had continued undiminished until the early sixties. Art informel is thus indubitably part of Lehmann's basic intellectual equipment, irrespective of how much or how little he was able to use practically at that time in the studio he shared with his wife, Signe Lehmann-Pistorius, and which specialised in vessel ceramics individually enhanced with brushwork and sgraffito decoration. But this by no means implies that in the production from 1998 on, with its flowing, pulsating, mimetically indefinable forms, the Informel had returned with a vengeance. Whatever the state of these pieces may be individually with regard to the degree of spontaneous externalisation, overall they emerge as cleansed by reflection and concept. Anyone who knew Klaus Lehmann realised that exclusive reliance upon the forces of intoxication and instinct was foreign to him, he would have found it suspect, even ridiculous. Whenever he relaxed the creative reins even briefly, he always had them firmly in his grasp in the end. On closer inspection, the universe of his forms reveals itself to be less amorphous than distinctly polymorphic.

Werkstätte
Signe Lehmann-Pistorius und Klaus Lehmann
Zweite Hälfte der 50er Jahre



Man ist versucht, von amorphen Formen zu sprechen. Stets mit dem Vorbehalt, dass die Wortvermählung in sich widersprüchlich ist: Wie sollten Formen (griech. morphé = Form, Gestalt) formlos sein? Nun, nicht zum ersten Mal würde sich die jüngere Kunstgeschichtsschreibung behelfen mit einer Contradictio in adiecto. Der Begriff „Informel“, eine Verlegenheitslösung, hat sich längst durchgesetzt für eine bestimmte Haltung in Malerei und Bildhauerei, die die klassischen Form- und Kompositionsprinzipien ablehnt ebenso wie die Bindung ans wiedererkennbare Sujet. Eine Haltung zudem, in der die körperlich ausagierte Geste als neues Signum der künstlerischen Persönlichkeit zählt – wenn man so will, eine Übersteigerung des Handschriftlichen. Klaus Lehmann, Jahrgang 1927, gehörte im Nachkriegseuropa zur Generation derer, die den internationalen Siegeszug der abstrakt-informellen und abstrakt-expressiven Kunst, ungebrochen bis Anfang der sechziger Jahre, als etwas kulturell Selbstverständliches erfuhren. Mit Sicherheit also gehört das Informel zu Lehmanns geistiger Grundausstattung; egal wie viel oder wenig davon er zu jener Zeit praktisch anwenden konnte in der gemeinsam mit seiner Frau Signe Lehmann-Pistorius betriebenen, auf – mit Malerei und Sgraffito durchaus individuell aufgewerteter - Gefäßkeramik spezialisierten Werkstatt. Doch ist daraus keineswegs zu schließen, dass in der Produktion ab 1998 mit ihren fließenden, pulsierenden, mimetisch nicht definierbaren Formen das Informel fröhliche Urständ' feiern würde. Wie immer es, was das Maß spontaner Entäußerung betrifft, im Einzelnen um die Arbeiten bestellt sein mag, insgesamt erweisen sie sich geläutert durch Reflexion und Konzeption. Wer Klaus Lehmann kannte, wusste: Ein Vertrauen auf die Kräfte allein des Rausch- und Instinkthafter war ihm fremd, hätte ihn suspekt, ja lächerlich angemutet. Wann immer er die Zügel der Gestaltung kurz locker ließ, behielt er sie am Ende doch fest in der Hand. Bei näherer Betrachtung entpuppt sich sein Formuniversum als weniger amorph denn entschieden polymorph.

II. Wer, anlässlich eines Besuchs im Lehmann'schen Wohnatelier während der letzten Jahre, aus dem Augenwinkel die Buchtitel in den Regalen stiebitzte, stellte fest, dass sich da, neben Philosophischem und avancierter Belletristik, allerlei Kataloge und Monographien zu zeitgenössischen Künstlern drängten. Picasso, Giacometti, Twombly, Caro, Chillida, Serra, Tàpies, Rückriem, Kirkeby, Beuys, nicht zu vergessen die Riege der Konstruktiven, die ihm immer sehr am Herzen lag – dahinter stand mehr als bloß bildungsbürgerliches Auf-dem-Laufenden-Seinwollen. Für Klaus Lehmann waren das gestalterische ebenso wie geistige Orientierungsmarken, Positionen, an denen er, bei aller persönlichen Bescheidenheit, die seine gemessen wissen wollte. Zweifellos besetzte in dem imaginären Museum auch Lucio Fontana (1899-1968) einen besonderen Platz. Dieser trieb nach dem zweiten Weltkrieg sein Konzept der „congetti spaziali“ und seine Experimente mit der Leere als positiver Ingredienz der Kunst nicht nur auf den bekannten geschlitzten und durchlöcherten Leinwänden voran, sondern auch mit keramischen Mitteln: Terrakottatafeln unterschiedlicher Tönung und unterschiedlichen Zuschnitts, sogar Kugeln und Eier aus Ton pflegte er rigoros zu ritzen und punktieren. Länger zurück reichen seine hyper-barocken, klecksig-bunt glasierten, oft am Rand totaler Abstraktion dahintänzelnden Figurinen. „Die Kritiker nannten es Keramik. Ich nannte es Skulptur“, hatte er sie bereits 1939 gerechtfertigt. Ihr aufgewühltes Spiel mit dem Material weist – ohne eine direkte Beeinflussung ableiten zu wollen – voraus auf das späte Werk Lehmanns, das weitere Stilaffinitäten zulässt mit dem, was Kollegen wie Richard Deacon, Otto Piene, Giuseppe Pennone dann schufen, wenn sie den keramischen Zweig ihrer Produktion bedienten; im engeren Kreis der stärker mit dem Metier Verwachsenen wären als Bezugspunkte Norbert Prangenberg, Christoph Möller und Markus Karstieß zu nennen.



aus Katalog
Deutsche Keramik 1971
Platte Klaus Lehmann

II. If you visited Lehmann's living room-studio in recent years and snatched a glance at the titles of the books on the shelves, you will have discovered all kinds of catalogues and monographs on contemporary authors squeezed in beside philosophy and progressive belles-lettres. Picasso, Giacometti, Twombly, Caro, Chillida, Serra, Tàpies, Rückriem, Kirkeby, Beuys, not to mention all the Constructivists, who were always very dear to him – and this was far more than the aspirational middle class trying to keep up. For Klaus Lehmann, these were creative and intellectual points of orientation, positions that in spite of his personal modesty he wished to compare with his own. Without any doubt, Lucio Fontana (1899-1968) occupied a special place in this imaginary museum. After the Second World War, he pursued his *congetti spaziali* and his experiments with the void as a positive ingredient of art, not only in his well-known slashed or perforated canvases, but also with ceramic means: he would drastically slit or perforate terracotta tablets of various shades and dimensions, as well as spheres or egg shapes. His hyper-Baroque, colourful, splotchily glazed figurines teetering on the verge of total abstraction go further back. "The critics called them ceramics. I called them sculpture," he said in justification as long ago as 1939. Without wishing to deduce a direct influence on Lehmann's late work, the churning interplay with the material points the way for it, permitting further stylistic affinity to creations by colleagues such as Richard Deacon, Otto Piene, Giuseppe Pennone, when they were satisfying their ceramic bent. Members of the circle of those more intimately involved with the *métier* include as points of reference Norbert Prangenberg, Christoph Müller and Markus Karstieß.

Klaus Lehmann himself always made a point of mentioning the prematurely deceased Heinz Breloh (1940 – 2001). Indeed, in his work we re-encounter the club, loop or tentacle-like excrescences of Lehmann's late work, although not in spare isolation emphasising the individual form, rather in luxuriant kraken-like convolutions and tangles. Some of Breloh's work could pass for what might be presumed to be a figure-free Laocoön group. But in view of the results, might it be more appropriate to speak of the figure beyond the figure, form beyond form, with Breloh representing a whole current in ceramic sculpture? Those who knew Klaus Lehmann will have sensed, however, that he perhaps felt more respect than closeness towards the various phases of the *Lebensgröße* ("Life-Size") series that became public at the time – Heinz Breloh used his body as a tool in a kind of actionist love struggle, embracing, kneading, squeezing, pressing, trampling, clinging to and tearing up the immense soft block of clay. This was not only because Lehmann, champion of the small-scale format and the quieter sensations, was averse to anything spectacular. He will scarcely have shared Breloh's declared "yearning for a loss of distance between sculptor and sculpture, between sculpture and viewer".

The evidence for this was Lehmann's continuing preference for wall pieces to be viewed from distance, possibly even from one angle only. This already applies from his middle period of work on. Besides pieces like the Containers, reminiscent of models for houses, shrines or tabernacles, sometimes more mundanely also of boxes, night-storage heaters, stoves or safes, there were always pieces that were flatter, to be displayed on the wall, in combinations of fired, slip-coated clay with materials such as leather, wood, cloth, sheet metal, wire or mesh, opening up fields of association going beyond shelves, racks, type-cases or sheaths – these might be appliances with which to record or take readings of something, to control or manipulate it. Again, their "operation" is subject to observer's imagination. The mural pieces in the new millennium were different. They generally eluded any semblance of practical everyday

Klaus Lehmann selbst versäumte es nie, aufmerksam zu machen auf den früh verstorbenen Heinz Breloh (1940-2001). Tatsächlich trifft man dort die im Lehmann'schen Spätwerk wiederkehrenden Keulen-, Schlaufen-, Tentakelauswüchse an, freilich statt in sparsamer, die Einzelform unterstreichender Isolierung oft in krakenhaft üppiger Verschlingung und Verknotung. Manches bei Breloh könnte durchgehen als vermeintlich figurfreie Laokoongruppe. Oder wäre es nicht angebrachter, angesichts der Ergebnisse – Breloh hier stellvertretend für eine ganze Strömung in der keramischen Plastik – zu sprechen von Figur jenseits der Figur, Form jenseits der Form? Wer Klaus Lehmann kannte, ahnt allerdings, dass er mehr Respekt als Nähe gefühlt haben wird gegenüber den seinerzeit publik gewordenen Stationen der „Lebensgröße“-Serie, für die Heinz Breloh den eigenen Körper in einer Art von actionistischem Liebeskampf als den immensen, weichen Tonblock umarmendes, schmiegendes, knetendes, knautschendes, pressendes, zerstampelndes, zerpflegendes Werkzeug einbrachte. Keineswegs nur, weil Lehmann, ohnehin Champion des kleinen Formats und der leiseren Sensationen, allem Spektakulären abhold war. Kaum geteilt haben dürfte er Brelohs erklärte „Sehnsucht nach einem Distanzverlust zwischen Bildhauer und Plastik, zwischen Plastik und Betrachter“.

Der Beweis: die kontinuierliche Vorliebe, die Lehmann fürs Distanz-, tendenziell gar einansichtige Wandobjekt zeigte. Das trifft zu schon auf seine mittlere Schaffensperiode. Neben Stücken, die wie die „Container“ an Hausmodelle, Schreine oder Tabernakel, gelegentlich aber auch profaner an Schachteln, Elektrospeicher, Öfen, Tresore denken ließen, gab es stets flacher gehaltene, an der Wand zu befestigende Arbeiten. Die – in Kombination von gebranntem, engobiertem Ton mit Materialien wie Leder, Holz, Stoff, Metallblech, -draht oder -gitter – zusätzliche, über Regal, Gestell, Setzkasten, Futteral hinausgehende Assoziationsfelder erschlossen: Geräte, um damit etwas aufzuzeichnen oder abzulesen, zu kontrollieren oder zu manipulieren. Wieder fällt die „Bedienung“ der Betrachter-Phantasie anheim. Anders die Wand-



o. T.
Wandstück
1982-356
28x30x2

objekte im neuen Jahrtausend. Überwiegend jedem Anschein von alltäglich-praktischer Verwendbarkeit sich entziehend, gleichen sie eher Veranschaulichungen elementarer Handlungen bzw. Prinzipien bzw. Bewegungen: das Sich-Ballen brodelnder Gestaltenergie; das zum Tropfen gerinnende Der Schwerkraft Unterworfensein; das Sich-Abspreizen der Einzelelemente von einem bergenden Hintergrund oder vom mütterlichen Massekern; die Emanzipation von der Wand und der Vorstoß in den Raum, abzielend auf wechselseitige Öffnung und Durchdringung. Sodann der über die gegensätzlichen Formen manifest gemachte Übergang vom Regulär-Geometrischen ins Irregulär-Amorphe, vom Zustand der Ordnung in den des Chaos' – im Falle der (und sei es über spitze Winkel) rundgeführten Objekte mag man schlussfolgern, dass besagter Übergang ein fluktuierender ist, ein in beide Richtungen funktionierender. Selten zeigen sich konträre Grundprinzipien so stabil und repräsentativ herausgeschält wie in der Karree versus Eiform stehenden Wandarbeit „2007-4“. Oder im poetischen Überraschungsmoment des bei „2010-5“ in eine muschelartige Mulde, womöglich gar eine Hand, gebetteten Würfels.

Während beider Jahre und bis 2012 schuf Klaus Lehmann eine Reihe von „Plätzen“, teils ringsher wie von Zäunen umhegt, teils reduziert auf eine bloße Ecke. Und vorzugsweise in einem elfenbeinweißen Ton, so dick glasiert, dass der bei anderen, matt belassenen Objekten so wichtige Dialog von Licht und Schatten eine Chance weder hat noch braucht. Was da, erratisch über die Fläche verstreut, aufragt und aufschillert, ist nicht weniger als die angekündigte Polymorphie seines Gestaltvokabulars. Variationsreich, un-hierarchisch, gleichwertig zur Anschauung gebracht, ohne das Diverse und Dissonante glatt zu kämmen. Jede Form sozusagen ein Einzelgänger, ein Einzelkämpfer in der Arena des Polymorphen. Hier hatte der kunsthistorisch versierte Lehmann, ohne es explizit zu machen, offenkundig eine Hommage an Alberto Giacometti (1901-1966) und dessen „Plätze“ im Sinn. Womit weniger die mit den Giacometti-typischen, extrem gelängten Schreitenden oder Stehenden bevölkerten Versionen gemeint sind als jene der frühen surrealistischen Phase des Klassikers, als die Flächen bald Basis eines angedeuteten Bühnenbilds waren, bald



usability, resembling rather illustrations of fundamental actions, principles or movements: the clenching of seething gestalt energy; the drip-shaped coagulation of submission to gravity; the splaying of individual elements away from a protecting background or from the maternal core; the emancipation from the wall or venturing out into space with the intention of mutual opening and penetration. Then the transitions from the regular-geometric to the irregular-amorphous made manifest through contrary forms, from the state of order into the state of chaos – in the case of rounded objects (even if they contain acute angles) one may conclude that this transition fluctuates and works in both directions. Rarely do such contrary basic principles turn out to be so stable and representative as in the mural piece 2007-4, which contrasts square and oval, or in the poetic element of surprise in 2010-5, with a cube nestling in a shell-like depression, possibly even the palm of a hand.

During both years and up to 2012, Klaus Lehmann created a series of "plazas", some enclosed on all sides, as if fenced in, some reduced to a mere corner. These pieces were made for preference in an ivory-coloured clay, so thickly glazed that the dialogue between light and shade, so vital to other objects left matt, has no chance and needs none. What rises up erratically, ambiguously, scattered across the space, is no less than the heralded polymorphism of his gestalt

De Sade
2012/16-001
23x30x14

links:	rechts:
o. T.	o. T., Wandstück
2010-005	2007-004
8x30x26	33x22x11

vocabulary, presented in rich variations, non-hierarchically and equally, with no smoothing out of diversity and dissonance. Each form is separate, a lone wolf as it were, in the arena of the polymorphic. Lehmann, well-read in art history, was clearly paying homage to Alberto Giacometti (1901-1966) and his Plazas, without stating it explicitly. However, this refers not so much to versions populated with Giacometti's typical extremely elongated striding or standing figures, but rather those from his early Surrealist phase, when the planes were the base for a hinted-at stage set, or a table top for still-life constellations of simultaneously seductive and threatening objects that are never entirely identifiable. Such fetishistically and erotically charged "objets mobiles et muets" or "objets désagréables" also exist in Giacometti's work as individual sculptures in wood, plaster and bronze. If these works were not solidly situated within the compass of Klaus Lehmann's artistic world, would he perhaps have awarded his piece 2012/16-1, among pieces of a similarly ambiguous aura, the sub-title of "de Sade"?



III. From Plato and Pliny the Elder via Giorgio Vasari to Jacob Burckhardt, André Malraux and Gottfried Benn, there has been much speculation about artists' late work, its conditions, characteristics and limitations. The "old" school, whose diagnosis comes to a loss of strength, a softening that produces merely agreeable work, and self-repetition, if not quite neurodegenerative confusion, is opposed by the "revisionist" school, which is more prepared to discover maturity, serenity, reduction to essentials, relinquishing any surviving



Bild eines umzäunten Platzes
2008-003
13x24x39

Tischplatte für Stilleben-Konstellationen zugleich verlockender und bedrohlicher, doch nie inhaltlich dingfest zu machender Gegenstände. Solche fetischistisch-erotisch aufgeladenen „objets mobiles et muets“ bzw. „objets désagréables“ existieren bei Giacometti auch als separate Plastiken in Holz, Gips und Bronze. Stünden nicht auch diese Werke felsenfest am Horizont von Klaus Lehmanns künstlerischer Welt, hätte er dann wohl seinem Objekt „2012/16-1“ - inmitten Stücken von vergleichbar zwiespältiger Ausstrahlung – den Beititel „de Sade“ verliehen?

III. Von Plato und Plinius d.Ä. über Giorgio Vasari bis zu Jacob Burckhardt, André Malraux und Gottfried Benn ist über das künstlerische Spätwerk, seine Voraussetzungen, Charakteristika und Grenzen spekuliert worden. Der „alten“ Schule, deren Diagnose auf Kraftverlust, Aufweichung ins Gefällige, Selbstwiederholung, wenn nicht neurodegenerative Verwirrung hinausläuft, steht die „revisionistische“ Schule gegenüber, die im Spätwerk eher Reife, Abgeklärtheit, Reduzierung aufs Wesentliche, Abstreifung verbliebener Kompromisse, Souveränität, Durchgeistigung zu entdecken bereit ist. An Beispielen, wo im letzten Lebensabschnitt – der mit hohem Alter keineswegs identisch sein muss – noch einmal ein markant neuer, qualitativ gewichtiger Werkabschnitt eröffnet wurde, mangelt es, selbst wenn wir uns auf die Klassische Moderne beschränken, nicht: Monet, Corinth, Matisse, Picasso, Klee, auf der anderen Seite des Atlantiks Willem de Kooning, Ad Reinhardt, Philip Guston. Trotzdem bleiben immer mehr als genug Beispiele von Künstlerbiographien, um die Gegenrechnung aufzumachen. Fazit: Es gibt keine gesetzmäßig sich einstellende Altershaltung, schon gar keinen solchen „Altersstil“ zu registrieren; jede Verallgemeinerung ist dazu verurteilt, sich als kulturelles Konstrukt zu entpuppen.

Übrig bleiben individuelle Entwicklungsverläufe, die es ebenso individuell zu untersuchen gilt. Theodor W. Adorno hat das im Hinblick auf das Beethoven'sche Spätwerk 1937 getan. Wohl generalisierender

als von ihm beabsichtigt klingt sein Befund: „Die Reife der Spätwerke bedeutender Künstler gleicht nicht der von Früchten. Sie sind gemeinhin nicht rund, sondern durchfurcht, gar zerrissen; sie pflegen der Süße zu entraten und verweigern sich herb, stachlig dem bloßen Schmecken.“ „Verweigern“ ist hier das Schlüsselwort. Verweigerung nämlich aller Versuche, die existenten Widersprüche aufzulösen in einer höheren Synthese, die Adorno stets einer schalen, verlogenen, denkfaulen Versöhnung gleichkam. Eine Ablehnungsfront, die er später in seiner „Ästhetischen Theorie“ nochmals methodisch spitz zufeilte und verfestigte. Seine Aussage von 1937 transferierte er dabei quasi ins Konditional: „Gibt es so etwas wie eine übergreifende Charakteristik großer Spätwerke, so wäre sie beim Durchbruch des Geistes durch die Gestalt aufzusuchen.“ Kein Zweifel für Adorno, dass der Durchbruch die Widersprüche, statt sie zu heilen, eher weiter zersplittert. „Dissonanz ist die Wahrheit über Harmonie. Wird diese streng genommen, so erweist sie [...] sich als unerreichbar. Ihren Desideraten wird erst dann genügt, wenn solche Unerreichbarkeit als ein Stück Wesen erscheint; wie im sogenannten Spätstil bedeutender Künstler.“

Vermutlich war sich Klaus Lehmann des entscheidenden Schritts nicht bewusst, der ihn um 1998 in sein mit Polymorphismen und gezielt platzierten Dissonanzen gesättigtes Spätwerk führte. Ereignen sich doch derlei Veränderungen eher sukzessive als mit einer einmaligen Zäsur. Außerdem gibt es in dem, was davor war, zu viele Arbeiten, die man als Vorgriff, und im neuen Jahrtausend zu viele, die man als Rückgriff interpretieren kann. Ganz unterschiedlichen Datums etwa finden sich bei Lehmann Objekte von ambossartiger Grobgestalt. Und das dreieckige Wandobjekt „1990-1“ hätte so oder ähnlich auch zehn, zwanzig Jahre später entstanden sein können. Lehmanns Stilphasen lassen sich nicht



compromises, control, intellectual refinement. There is no shortage of examples, where in the final phase of life – which need not be identical with advanced age – a distinctly new, qualitatively weighty body of work is begun, even if we restrict ourselves to Classical Modernism: Monet, Corinth, Matisse, Picasso, Klee, on the other side of the Atlantic, Willem de Kooning, Ad Reinhardt, Philip Guston. Nevertheless, enough artists' biographies remain that demonstrate the opposite. The bottom line is that there is no law-governed emergence of a specific attitude or even style in old age; every generalisation is damned to be revealed as a cultural construct.

What remains are individual courses of development, which must necessarily also be examined individually. Theodor W. Adorno did this with reference to Beethoven's late work in 1937. His conclusion sounds perhaps more general than he had intended: "The maturity of major artists' late works does not resemble that of fruit. Commonly they are not round but fissured, even torn; they tend to dispense with sweetness and, harsh and prickly, refuse to allow themselves to be simply tasted." "Refuse" is the key word here, the refusal of all endeavours to resolve the existing contradictions in a higher synthesis, which for Adorno always amounted to a stale, mendacious, mentally lazy reconciliation. This was a front line of rejection, which he later methodically honed and consolidated in his Aesthetic Theory. He transferred the view he stated in 1937 into the conditional, as it were, suggesting that if artists' major later work could be comprehensively characterised, it would be found where mind permeated form. There was no doubt for Adorno that this breakthrough by no means healed contradictions, instead causing a further fragmentation. "Dissonance is the truth about harmony. If this is taken strictly, it proves [...] to be unreachable. Its desiderata can only be satisfied if such unreachability appears as a part of its essence, such as in the so-called late work of major artists."

o. T., Wandstück
1990-001
30x46x10

Probably, Klaus Lehmann was not aware of the decisive step that led him around 1998 into his late work, which is saturated with polymorphisms and intentionally-placed dissonances as such changes tend to occur successively rather than after a singular caesura. Additionally, there are too many pieces from before this date that can be interpreted as anticipatory, and in the new millennium too many that looked back. In Lehmann's work there are, for instance, objects of various dates of coarse, anvil-like shape – the triangular wall object 1990-1 could have been made that way, or similarly, twenty years later. The phases of Lehmann's style cannot be cleanly, unresistingly separated from each other with a scalpel; continuities make their claim, bridging a dozen topicalities. A human life obeys different rhythms to a catalogue raisonné. Lehmann is assumed to have believed what is expressed in Rilke's poem:

Ich lebe mein Leben . . .
I live my life in widening rings
That spread to cover all things.
The last perhaps I will not achieve
But I will try before I must leave.

It was granted to this ceramic sculptor that this attempt succeeded with his late work, in which the motto "predominantly cubic", used by an exhibition in a gallery in Darmstadt to garner attention in 1976, has been complemented by "and excitingly energetic-organic too". Klaus Lehmann did not have to radically reinvent himself as we are accustomed from pop stars today. With a composure reflected even in his smallest creations, he allowed things and "spreading rings" to take their course. Composure was also present in the way he permitted faults, rifts, contradictions, even chaos to occur. Unbound by any manifesto except that of being able to stand by the results of his own work, in the happiest moments he transformed polymorphism into polyphony for hand and eye. He had a form of freedom, to reference Adorno again, that one can only achieve if one has nothing left to prove.

Roland Held, Darmstadt 2017

sauber, widerstandslos mit dem Seziermesser voneinander trennen; Kontinuitäten machen sich geltend, die dutzende Aktualitäten zu überbrücken vermögen. Ein Menschenleben gehorcht anderen Rhythmen als ein Catalogue raisonné. Man gehe davon aus, dass Klaus Lehmann es mit dem Rilke-Gedicht hielt:

Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,
Die sich über die Dinge ziehn.
Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,
Aber versuchen will ich ihn.

Diesem keramischen Bildhauer war es vergönnt, dass ihm der Versuch gelang. Gelang mit seinem Spätwerk, in welchem sich das Motto „vorwiegend kubisch“, mit dem 1976 eine Ausstellung in einer Darmstädter Galerie um Aufmerksamkeit geworben hatte, komplementiert zeigt um „und aufregend energetisch-organisch dazu“. Klaus Lehmann musste sich dafür nicht radikal neu erfinden, wie man es heutzutage von Pop-Stars gewohnt ist. Mit einer Gelassenheit, die sich spiegelt noch in seinen kleinsten Schöpfungen, ließ er den Dingen und den über ihnen „wachsenden Ringen“ ihren Lauf. Gelassenheit auch im Zulassen können der Störung, des Bruchs und Widerspruchs, des Chaos. Ungebunden an jedwede Programmatik außer der, sich voll zum Ergebnis seiner Arbeit bekennen zu können, verwandelte er in den glücklichsten Momenten Polymorphie in Polyphonie für Auge und Hand. Er verfügte, um nochmals Theodor W. Adorno zu bemühen, über „eine Form von Freiheit, die man nur erlangen kann, wenn man nichts mehr beweisen muss“.

Roland Held, Darmstadt 2017



o. T.
2016-001