

CORSIN FONTANA

Zwischenräume

Neue Zeichnungen von Corsin Fontana

In den vergangenen fünf Jahren hat Corsin Fontana neun grossformatige Ölkreidezeichnungen geschaffen, deren Motive aus horizontalen und vertikalen Streifen bestehen (Nr. 1 – 9). Diese sind dicht nebeneinander gesetzt und bedecken fast vollständig die Blätter, zumeist im Format 176 mal 116 cm. Zwischen den Streifen verbleiben nur kleine Öffnungen, in denen das Papier sichtbar wird. Das Allover und der dichte Farbauftrag, welche den Blättern eine objekthafte physische Präsenz verleihen, sprengen jedoch die Grenzen des Mediums Zeichnung: Die Werke tendieren zur Malerei und die breiten Linien werden wie Pinselstriche wahrgenommen.

Variationen

Das Erscheinungsbild der Streifen wird von der Breite der Kreide mitbestimmt. Fontana schneidet die industriell vorgefertigte, im Querschnitt runde Kreide in etwa gleich lange Stücke und zeichnet damit die Farbstreifen. Die Abstände der Vertikalen und der Horizontalen lassen sich daher auf unterschiedliche Weise gestalten. So können quadratische weisse Felder zustandekommen mit derselben Seitenlänge wie die einzelnen Farbstreifen (Nr. 2). Fontana zeichnete hier zunächst Schritt für Schritt die vertikalen Bahnen. Wie bei den anderen Zeichnungen auch verwendete er ein langes eisernes Lineal, das er am Tisch in Position brachte und dann mit Schraubzwingen befestigte, damit es nicht verrutschen konnte. Die Horizontalen fügte er erst hinzu, nachdem die Ölkreide in den vertikalen Streifen Zeit genug hatte abzutrocknen, eine feste Verbindung mit dem Papier einzugehen und hart zu werden. Wenn die Kreide an die Kante einer bereits vorhandenen Bahn trifft, staut sie sich förmlich an der Schwelle dieser älteren Farbschicht. Dadurch ergeben sich an den Kreuzungen schwarze Quadrate von derselben Grösse wie die weissen. Sie sind je nach Lichteinfall mehr oder weniger deutlich als flache Reliefs erfahrbar. Weitere schwarze Quadrate, die in einer tieferen Ebene liegen, formen sich jeweils zwischen den Kreuzungen.

Diese bewegte Oberfläche wird schliesslich durch die Strukturen der Kreidestriche bereichert. Aus der Distanz betrachtet treten diese Phänomene allerdings zurück, und es stellt sich der Eindruck eines gleichmässigen Musters horizontaler und vertikaler Streifen ein, zwischen denen gleich grosse, weisse Quadrate sichtbar sind.

Dort, wo die Kreide dick aufgetragen ist, bilden sich glänzende Stellen, die sich von den matten abheben. Das ist vor allem bei den Zeichnungen zu beobachten, bei denen Fontana die Streifen mehrmals überzeichnet hat. Sie reflektieren die Umgebung des Werkes und deren Farbigekeit, so dass von einem schlichten Schwarzweiss, das die Arbeit bestimmt, nicht mehr die Rede sein kann. Vielmehr entstehen Flimmereffekte, die dadurch gefördert werden, dass der Blick sich zwar von den Hauptbahnen leiten lässt, dann diagonal, willkürlich oder suchend über das Blatt hin und her schweift. Dazu tragen zum einen kleine Unterschiede in den Abständen der Linien bei, zum anderen die immer wieder anders in Erscheinung tretenden Streifen selbst, die an den Rändern keine scharfen Begrenzungen aufweisen, sondern wie ausgefranst wirken. Das Auge sucht den Vergleich und beginnt, den feinen Abweichungen nachzuspüren. Die hier besprochene Zeichnung (Nr. 2) ist wie die meisten an den Seiten nicht geschlossen, wodurch die weissen Quadrate an den Rändern als Einschnitte, die schwarzen als Zähne interpretierbar sind, die in die Umgebung eingreifen.

In einem weiteren Blatt findet sich das Motiv des weissen Quadrates (Nr. 3). Es lässt sich als verdichtete Version des zuerst beschriebenen (Nr. 2) auffassen. Die horizontalen und vertikalen Streifen sind so eng aneinander gerückt, dass sich die verbleibenden Zwischenräume nur noch als sehr kleine weisse Quadrate darstellen, die nun fast wie Löcher wirken. Sie treten in Beziehung zu den etwa viermal so grossen schwarzen Quadraten an den Schnittstellen. Durch die Verengung des Raumes zwischen den

horizontalen und vertikalen Streifen bildet sich eine neue Form: Es sind hoch- bzw. querformatige Rechtecke, die neben den Quadraten sichtbar werden. Sie besitzen etwa die doppelte Länge des weissen Quadrates und lassen sich mit dem Hochformat des Bogens in Verbindung bringen. Fontana zeichnete zunächst die vertikalen, dann die horizontalen Streifen und wiederholte diesen Vorgang erneut, so dass während der Jahre, an denen er an dem Blatt arbeitete, insgesamt vier Farbschichten zusammenkamen und ein besonders lebendiges Relief hervorbrachten.

Bei fast allen Blättern setzt Fontana Markierungen, um zu verhindern, dass ihm die Abstände der Linien ausser Kontrolle geraten. Das würde dazu führen, dass eine Zeichnung mitten in einem Streifen endete, was aber seinen Absichten grundsätzlich widersprechen würde. Gewisse Unregelmässigkeiten im Erscheinungsbild der Streifen entwickeln sich allerdings durch die Unebenheiten des Papiers und die Weichheit der Kreide. Die Abstände können ausserdem mal weiter sein, mal können sich die Linien nahezu berühren, so dass immer wieder heller oder dunkler wirkende Bereiche – so etwas wie Flecken – zustandekommen. Dies trifft besonders bei den Arbeiten zu, in denen das Licht fast vollständig verdrängt wird. Auch haben die vom Künstler zugeschnittenen Kreidestücke nicht immer exakt die gleiche Breite. Hinzu kommt das Ausschwitzen des Leinöles in das saugfähige Papier, wo es bräunliche Verfärbungen erzeugt. Insgesamt trägt dies wesentlich zum malerischen Charakter der Werke bei.

Die gestalterischen Möglichkeiten der Zeichnungen werden von den Proportionen der Bildträger mitbestimmt. Sie entsprechen weitgehend dem als besonders harmonisch empfundenen Mass des Goldenen Schnitts¹. Während bei den beiden Blättern mit den weissen Quadraten (Nr. 2 und 3) die Horizontalen und Vertikalen jeweils gleiche Abstände voneinander aufweisen, verändert der Künstler diese in zwei anderen so, dass über oder neben den Quadraten an den Schnittstellen rechteckige schwarze Felder entstehen (Nr. 1 und 5). Im Unterschied zu den hochformatigen Blättern, welche an allen Seiten ihre Umgebung einbeziehen, wird das querformatige Blatt (Nr. 6) links und rechts mit einem durchgehenden Streifen und einem Papierrand begrenzt. Die Grundstruktur dieses Blattes schliesst an die Zeichnung mit den grossen weissen Quadraten an (Nr. 2). Die Zwischenräume, welche dort die weissen Quadrate hervorbringen, werden nun jeweils durch weitere vertikale Bahnen nahezu völlig überdeckt, so dass neben ihnen nur noch schmale Schlitze verbleiben, durch die das Licht hindurchscheinen kann. Es handelt sich also um ein Blatt von grösster Geschlossenheit. Matte und glänzende Flächen wechseln sich ab, um den Farbauftrag in eine schillernde Membran zu verwandeln.

In der vierten Zeichnung durchdringen sich die geschilderten Gestaltungsformen. Zu den horizontalen Streifen mit gleichmässigen Abständen treten nun unterschiedlich lange vertikale. Letztere setzen nicht jeweils am Rand an, sondern verteilen sich variabel über das Blatt. So öffnen sich Lichträume unterschiedlicher Breite, aber derselben Höhe. Sie reichen vom kleinen Quadrat bis zu solchen, die sich über mehrere vertikale Streifen erstrecken. Dieses Blatt tritt dadurch mit dem grössten erzählerischen Reichtum auf, es ist das illusionistischste der schwarzen Gruppe.

Farbe

Die drei mit farbiger Ölkreide in Grau, Orange und Rot ausgeführten Zeichnungen (Nr. 7 – 9) zeigen alle ausschliesslich horizontale Streifen. Sie sind wesentlich schmäler als in den schwarzen Blättern. Nur das Hochformat der Papiere setzt den Horizontalen ein Gegengewicht. Farbe und Licht verschmelzen hier miteinander, denn schon die Farbe selbst lässt sich als lichthaltig verstehen. Die Linien kommen sich so nahe, dass sie sich immer wieder zu berühren scheinen. Sie rufen eine Lichtwirkung hervor, die an impressionistische Bilder denken lässt, und sie ist zugleich das Resultat des Zusammenspiels von lichthaltiger Farbe und der Zeit, die in den weissen Zwischenräumen eingeschlossen scheint. Flimmereffekte ergeben sich durch die Geschwindigkeit der Wahrnehmung: Das Nacheinander und die Gleichzeitigkeit überlagern sich wie Töne in einem Raum. Die vierte Zeichnung aus der schwarzen Gruppe lässt mit ihren differenzierten Lichtöffnungen den Einsatz der Farbe förmlich errahnen. In den farbigen Blättern nähert sich Fontana am stärksten der reinen Malerei.

Material und Oberfläche

Fontanas Werke verraten immer wieder sein Interesse an Materialien, die häufig aus natürlichen Prozessen hervorgegangen sind. So hat er Anfang der 70er Jahre plastische Bildwerke aus Schweinsblasen geschaffen². Die füllte er mit flüssigem Ton, formte daraus kugelige Gebilde und liess sie anschliessend

trocknen. Die dicht an den Ton gedrückte Haut bildete feine Falten, erzeugte Aufwerfungen und begann zu schrumpfen. Ein solches Objekt war das Modell für einen Bronzeguss, den Fontana in einem einzigen Exemplar herstellte (Nr. 13; Abb. S. III). So entstand eine Skulptur mit einer lebendigen, unruhigen Oberfläche; sie verdankt ihre Erscheinung ebenso den Eingriffen des Künstlers wie auch natürlichen Vorgängen. Die Bronze ruft spontan den Vergleich mit der Erdkugel wach. Allerdings ist zu fragen, ob diese Assoziation wirklich das Wesentliche trifft und sie den Absichten des Künstlers gerecht wird.

Zunächst einmal ist die Bronze mit ihrer runden Form nur ein abstrakter Gegenstand. Doch bei näherer Betrachtung kann er Irritationen auslösen, vor allem wenn klar wird, welches Ausgangsmaterial der Künstler verwendet hat. Deshalb ist die Gleichsetzung mit der Erdkugel berechtigt, weil sich der Betrachter dadurch über ein mögliches Unbehagen hinwegzuhelfen vermag, wobei dem Vergleich mit der Erde sowohl eine sinnbildliche Bedeutung («die Weltkugel») zugrunde liegt als auch eine ästhetisch geprägte Sicht («die Erde als Landschaft»). Fontana selbst scheint sich dagegen eher für die Wandlungsprozesse interessiert zu haben, die an seinem Werk historiographisch ablesbar sind. Die Blase, in der sich Körperflüssigkeit sammelt, ist zunächst einmal ein bewegliches, dehnbare Hautgebilde, das während des künstlerischen Arbeitens verschiedenen Veränderungen unterworfen wird. Aus dem Körper des Tieres entnommen, tritt an die Stelle der Flüssigkeit zunächst Luft, dann der dort eingebrachte, durch die Hinzugabe von Wasser aufgequollene und formbare Ton. Mit dem Trocknen und Erhärten beginnt auch die luftdurchlässige Haut zu schrumpfen. Sie verfestigt sich ebenfalls und lässt diesen Vorgang in ihrer faltigen und rauen Struktur anschaulich werden. Eine weitere, eine geradezu alchemistische Wandlung, vollzieht sich mit der Herstellung des Bronzegusses, bei dem Metall durch Erhitzen verflüssigt wird, um sich beim Erkalten nach dem Guss in veränderter Form wieder zu verfestigen. Durch diesen Schritt verleiht Fontana der geschrumpften Schweinsblase Dauerhaftigkeit und hält, sieht man einmal von der fortschreitenden Oxidation ab, weitere Veränderungen auf. So entsteht eine Skulptur, bei der Materialität die dominante Rolle spielt. Dieses Arbeiten mit dem Ton weist dabei auch auf künstlerische Äusserungen früher Kulturen hin, welche ihre Gefässe noch ohne Töpferscheibe formten, sie mit Ornamenten verzierten und Figuren aus Ton herstellten³.

Oberflächen waren Fontana immer wichtig, und die Überschreitung der Grenzen von Kunstgattungen spielt in diesem Zusammenhang eine Rolle. Denn damit bewirkt er eine Dynamisierung, eine Spannung, die den Ausdruck eines Werkes wesentlich mitbestimmt. So liesse sich die Oberfläche der bronzenen Schweinsblase als malerisch bezeichnen, und dieselbe Qualität ist auch dem flachen Relief eigen, das die Kreide bei den neuen Zeichnungen auf dem Papier erzeugt. Erinne sei in diesem Zusammenhang an seine *Painted Proofs*, die um das Jahr 2000 entstanden sind⁴. Der Künstler hatte auf die hölzerne Druckplatte eine Pinselstruktur aufgetragen, die sich als Relief verfestigte und in den farbigen Drucken seitenverkehrt sichtbar wurde. Wichtig war für Fontana dabei die Pinselstruktur als etwas Vorgeformtes, das eine eigene Geschichte hat. Wie ein Fingerabdruck kehrt sie in sämtlichen Drucken von derselben Platte wieder. Tatsächlich erinnert der Farbauftrag an eine Haut, die sich auf das Papier gelegt hat. Holzschnitt und Malerei treten hier in eine energetische Beziehung zueinander.

Eine offensichtliche Analogie der Arbeiten Fontanas besteht zur Arte Povera. Diese Bewegung war in den 60er und 70er Jahren in Italien entstanden, zu ihren wichtigsten Vertretern gehören Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis und Mario Merz. Was Fontana mit ihnen verbindet, ist das Interesse an natürlichen und einfachen Materialien, die Wandlungen unterzogen werden, die den Kräften der Natur nahestehen. So wird in ihnen die vierte Dimension, die Zeit, greifbar: «Phänomene der Natur, die Wolken, das Meer, sind vierdimensional, und auch der Holzklotz ist es, denn er legt den Gedanken nahe, dass jeder Ring ein Jahr gebraucht hat, bis er entstanden ist.»⁶ Prozesse der Schrumpfung oder die Jahresringe an einem Baum vermitteln deshalb nicht nur den Eindruck eines schlichten Vorhandenseins, sondern zeigen eine Entwicklung. Fontana strebt danach, diese Aspekte in seinen Zeichnungen zu erfassen, in denen sowohl das Beschreibende, sukzessiv sich Entwickelnde, als auch das Beschriebene oder das Präexistente enthalten sind.

Landschaften

Die Frage ist nun, wie Fontana die neuen Kreidezeichnungen konzipiert hat, ob er von der Betrachtung der Natur ausgegangen ist, oder ob sie das Resultat von Konstruktionen sind. In dem Verhältnis der Streifen zueinander drückt sich eine Gesetzmässigkeit aus, die jedenfalls gegen die Vorstellung von ungehemmtem Wachstum, von Willkür oder spontanen Einfällen spricht, vielmehr für gedankliche Vorbestimmung und innere Logik. Ausgangspunkt könnte dennoch die Natur gewesen sein, deren äs-

thetisch bestimmte Anschauung als Landschaft Fontana erst am Ende zu abstrakten Bildern geführt hat. Dieser Eindruck von einer Landschaft entsteht dadurch, dass die Zeichnungen jeweils Ausschnitte aus grösseren Zusammenhängen wiederzugeben scheinen, da sie sich zumeist nach links und rechts (oder nach allen Seiten) fortsetzen könnten, denn die Farbstreifen verlaufen hier über den Papierrand hinweg. Zugleich wird die Umgebung der Werke einbezogen, aus der sie ausgegrenzt werden oder in die sie eingreifen und so ihr Vorhandensein definieren. Das Bild dieser Landschaft liesse sich deshalb nicht nur auf die ästhetische Sicht der Natur festlegen, sondern auch metaphorisch erweitern, zum Beispiel auf die Vorstellung von einer Kultur- oder Stadtlandschaft. Das Formenrepertoire und das Erzählerische einer Landschaft wären hier auf die wesentlichsten Elemente, die Horizontale und die Vertikale, reduziert, die immer wiederkehrende, wie Ornamente wirkende Muster bilden.⁷ Abstraktion heisst bei Fontana also Reduktion, Einschränkung des Formvokabulars und Beschränkung der Gestaltungsmittel: Linien, die sich in ihrem Verlauf am Blattformat orientieren, die Betonung der Fläche oder die Verwendung von jeweils nur einer Farbe, zunächst von Schwarz, dann von Grau, Orange und Rot.

Eine andere Möglichkeit der Auseinandersetzung rückt die Werke Fontanas in die Nähe der Minimal Art. Sie geht von den Linien, den Farbstreifen selbst aus, und damit von der Konstruktion, die den Zeichnungen zugrunde liegt. Jede illusionistische Wirkung im Sinne einer Darstellung der sichtbaren Wirklichkeit scheint zurückgewiesen, und daher auch die Beziehung zu einer Bildgattung. Fontanas Bilder zeigen besonders eine Verwandtschaft mit den Streifenbildern von Frank Stella. Die möglichen Assoziationen mit Landschaften, die noch in Stellas Gemälde *Yugatan* von 1958 und in den *Pre-Black Paintings* fassbar waren, drängte er in seinen *Black Paintings*, die zwischen 1958 und 1960 entstanden, zurück. Dies geschah durch die Einführung von Diagonalen und umknickenden Linien, die den Blick aus dem Bild hinausleiten.⁸ Seine Bilder treten folglich als Objekte auf, die auf sich selbst und ihre schlichte physische Substanz verweisen, so dass Stella seinen berühmten Satz äussern konnte: «What you see is what you see».⁹ Für Fontanas Zeichnungen bedeutet das nun, dass die verbleibenden Räume zwischen den Streifen, die weiss hervortretenden Quadrate, Rechtecke oder Linien nicht abstrakte, sich immer wieder wandelnde Helldunkel-Töne einer Landschaft wären, sondern schlicht die weisse Papieroberfläche, die zwischen den schwarzen Streifen der Kreide sichtbar bleibt.

Diese doppelte Beziehung – einerseits zur Abstraktion und Konstruktion, andererseits zur Materialität – stellt Fontanas Arbeiten in das Kraftfeld der Kategorien. Aus dieser Spannung resultieren naturphilosophische Gedanken von Ordnung und Chaos, vom Widerstreit zwischen Licht und Finsternis. Gregor Stemmerich, der sich mit dem Thema «Landschaft» in der amerikanischen Nachkriegsmoderne befasst hat, beschreibt diese Bestrebung, als Bild über sich hinauszudeuten und nicht nur materieller Gegenstand zu sein, als «... Unruhe, die [...] ästhetisch am ehesten dadurch aufgefangen und sozusagen resorbiert werden [kann], daß das Bild landschaftliche Assoziationen zulässt, den Bezug auf eine ästhetische Erfahrung, die auch unabhängig von ihm selber möglich ist. Dennoch bleibt der Anspruch unverkennbar, diesen Erfahrungsmodus konfrontativ aufzubrechen oder mit einem Imperativ zu versehen, der seine ästhetische Dimension dann im Dekorativen finden kann, in der Präsentation von Projektionsflächen oder in einer Materialästhetik.»¹⁰

Zeit und Licht

Fontanas Arbeitsweise ist von einem persönlichen Zeitfaktor geprägt. Man könnte sogar sagen, dass er gegen die (Uhr-) Zeit arbeitet und ausdrücklich gegen Benjamin Franklins (1706 – 1790) berühmte Empfehlung an einen jungen Händler: «Remember, that time is money».¹¹ Das Vorgehen des Künstlers unterliegt einer meditativen Ausrichtung auf das Handeln selbst. Es wird durch die Wiederholung bestimmt und erinnert an ein Ritual. Die sich nicht verändernden Abstände zwischen den Streifen scheinen diese Arbeitsweise unmittelbar zu spiegeln und suggerieren einen gleichmässigen Rhythmus. Wenn die Zeichnungen tatsächlich langsam, bisweilen während mehrerer Jahre entstanden sind, und der Künstler seine Arbeit immer wieder unterbrochen hat, muss das kein Widerspruch sein, denn auch diese grösseren Pausen werden alleine von ihm entschieden.

Bildhaft gesprochen öffnen oder verengen die Abstände der Linien zugleich Licht- oder Zeiträume, was in den Zeichnungsfolgen, die er vor und parallel zu den grossen Arbeiten geschaffen hat, anschaulich wird (siehe Nr. 10 – 12). Wenn manche der grossen Kreidezeichnungen ruhiger, andere unruhiger wirken, dann hat das damit zu tun, dass die sich überlagernden Streifen mal mehr, mal weniger Raum öffnen, mal mehr, mal weniger Licht hindurch lassen oder verdrängen, vergleichbar mit lang strahlen-

dem Licht im Gegensatz zum Blitz. In den Zeichnungen fällt aber das Nacheinander der Streifen wie auch ihre Gleichzeitigkeit in der Erscheinung zusammen. Es geht Fontana also nicht nur um Ordnung oder Chaos, Licht oder Finsternis, sondern auch um den Gegensatz von fließender und stehender Zeit, von Vergangenheit und Gegenwart.¹²

Rhythmus – Fläche – Klang

Raum und Zeit sind das zentrale Anliegen auch der drei Zeichnungsfolgen *Mit gleichem Abstand* (Nr. 10), *Offene Räume* (Nr. 12) und *Horizontal* (Nr. 11). In ihnen aber kommt die Linie in ihrer figurativen Dimension zur Geltung. Sie können als Weiterentwicklungen der von Fontana zwischen 1994 und 1998 geschaffenen Kreis- und Gitterkonstellationen angesehen werden.¹³ In diesen drei Folgen nimmt der Künstler in besonderer Weise Bezug zum Format der Blätter.¹⁴ Das Ausgangsmotiv, das in Nr. 10 und Nr. 12 wiederkehrt, besteht aus einem Rechteck, dessen Schmalseite mal oben, mal unten geöffnet ist. Es lehnt sich mit einer Langseite bzw. einer Schmalseite oben, dann unten an die Kanten der Blätter an. Die so gestalteten Zeichnungen zeigen also nicht Motive, die sich frei von der Blattmitte aus entfalten, sondern die immer wieder vom Blattrand ausgehen und dorthin zurückkehren. Sie werden zumeist paarweise auf ein Blatt gezeichnet und getrennt voneinander angeordnet, können sich aber auch so überlagern, dass der Eindruck eines Mäanders entsteht; eine unten geschlossene Form kann dann zu einer oben offenen übergehen und umgekehrt. Zur Überlagerung kann in den *Offenen Räumen* (Nr. 12) die seitliche Verschiebung derselben Form hinzukommen, die zu Verdoppelungen von Linien führt. Nichtverbundene, frei von der Ober- zur Unterkante verlaufende Linien finden sich hier nicht.

Durch die Beziehung, welche die Linien zur Blattkante suchen, wird deutlich, dass die Fläche des Papiers selbst ein inhaltliches Element ist. Das Motiv des offenen Rechteckes setzt so nicht nur unterschiedliche Akzente in seiner Anordnung auf dem Papier, seiner Ausdehnung in der Breite und durch die Anzahl seines Auftretens, sondern es definiert die Fläche des Papiers bildhaft als Raum, in den Motive eingreifen und der durch Linien ausgegrenzt oder begrenzt wird. Die Öffnung des Rechteckes erweitert den Bildraum zum Betrachter, wodurch die Rechteckformen als Gefässe erscheinen. Es ist gerechtfertigt, solche Öffnungen zum Raum des Betrachters, wie auch die als Folgen konzipierten Blätter, mit Skulpturen, Wandreliefs und druckgraphischen Werken der Minimal Art zu vergleichen. Hingewiesen sei auf Arbeiten von Donald Judd, welche auf ähnliche Weise unvermittelt den Raum des Betrachters in Anspruch nehmen.¹⁵ Zwischen den Formen verbleiben bei Fontana unbezeichnete Bereiche, welche weiter oder enger angelegt sein können. Einschnitte ergeben sich ebenfalls zwischen den Zeichnungen, sie stellen so etwas wie einen gleichbleibenden Rhythmus dar. So lassen sie sich als Klangbilder bezeichnen, die durch Töne hervorgerufen werden, welche innerhalb jeder Zeichnung zusammen oder nacheinander erklingen. Dieser Vergleich scheint möglich, denn die Zeichnungen erinnern tatsächlich an Musik als Variation eines Grundmotivs, und an Noten, welche die Dauer von Tönen und ihre Klangfarbe definieren und optisch vermitteln.

Werden diese musikalischen Begriffe auch auf die Folge Nr. 10 angewendet, kann man von ruhigeren Klängen sprechen. Im Unterschied zu den *Offenen Räumen* (Nr. 12) werden sie durch gleichmässige Abstände der einzelnen Linien geprägt. Neu ist die Senkrechte, welche isoliert, das heisst ohne Verbindung zu den benachbarten Motiven auftritt.

Die Folge Nr. 11 weist gegenüber den beiden zuerst beschriebenen einen ausschliesslich horizontalen Verlauf der Linien auf, deren Abstände sich an einem feinen Grundmuster orientieren, das Fontana jeweils mit Bleistift über das ganze Blatt gelegt hat. Sie ähneln so auch einer Schrift, die von links nach rechts und von oben nach unten gelesen werden kann. Figurengedichte und Ideogramme, deren Worte so auf ein Blatt gesetzt werden, dass die Texte einer Figur oder einem Rhythmus folgen, kommen diesen Zeichnungen nahe. Verwandt scheinen sie aber wiederum auch den Tönen eines Musikstückes, das durch Pausen strukturiert wird. Da die einzelnen Striche nicht an den äusseren Blattkanten ansetzen, wird die Dauer ihres Erklingens klar begrenzt. Sie verhalten nicht in der Weite eines imaginären Raumes, sondern bleiben als Bild für eine bestimmte Zeit vor uns stehen.

Christian Müller

-
- 1 Daniel Rolbins, «Golden Section», in: *The Dictionary of Art*, hrsg. von Jane Turner, Macmillan Publishers Ltd., London 1996, Bd. 12, S. 871.
- 2 *Corsin Fontana*, Text von Hans Hartmann, Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum, Chur 1975, Abb. (ohne S. und Nr.). Hingewiesen sei auch auf die Objekte aus Spinnweben, siehe hierzu *Corsin Fontana*, Ausst.-Kat. Grün 80, Basel, 11 Kunstaussstellungen zum Thema Natur. Im Kunstkabinett der UNI-Scheune, Sektor Grüne Universität, Basel 1980, Abb. (ohne S. und Nr.).
- 3 Siehe hierzu Jan Filip, «Die Anfänge der Kunst in Europa. Grundlagen der frühen Kunstentwicklung», in: *Frühe Stufen der Kunst*, hrsg. von Machteld J. Mellink und Jan Filip, Propyläen Kunstgeschichte, Propyläen Verlag, Berlin 1974, Bd. 13, S. 73 – 121; ders., «Mitteleuropäische Agrarkulturen», ebenda S. 291 – 293 und Abb. 298 ff.
- 4 Siehe hierzu Christian Müller, «Painted Proofs», in: *Corsin Fontana*, Arbeiten von 1994 – 2001, Ausst.-Kat. Tony Wüethrich Galerie, Basel 2001, Abb. (ohne S. und Nr.). Exemplare der Painted Proofs befinden sich im Kupferstichkabinett Basel und im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, siehe *Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen. Die Erwerbungen 1997 – 2001*, publ. Sturzenegger-Stiftung, Schaffhausen 2003, S. 153 – 157, Abb. 5 – 13.
- 5 Siehe hierzu Carolyn Christov-Bakargiev, «Arte Povera oder Der Raum der Elemente», in: *Arte Povera, Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz, 1958 bis heute: Giovanni Anselmo... [u. a.]*, hrsg. von Ingvild Goetz und Christiane Meyer-Stoll, Kunstverlag Ingvild Goetz, München 1997 (= Ausst.-Kat. Neues Museum Weserburg Bremen, 1997), S. 9 – 16.
- 6 Denis Johnson, *Der Name der Welt*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 2007, S. 20.
- 7 Werner Busch hebt hervor, dass in England im 18. Jahrhundert in der Tradition von Gedanken des englischen Philosophen John Locke «... die Landschaft in ihrer potentiellen Ungegenständlichkeit, ihrer tendenziellen funktionalen Freiheit, aber auch ihrer Nähe zum Ornamentalen – was nichts anderes heißt, als daß es sich bei ihr primär um Bildflächengestaltung handelt – vorzugsweise zum Gegenstand wahrnehmungsästhetischer Experimente wird.» Werner Busch, «Abbild, Erscheinung, Erfindung, Landschaftsgraphik und Ungegenständlichkeit», in: *Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit*, hrsg. von Werner Busch und Oliver Jehle, publ. Diaphanes, Zürich und Berlin 2007, S. 97 – 116, S. 108.
- 8 Gregor Stemmerich, «Displacement» – Konzepte der Auseinandersetzung mit Landschaft in der amerikanischen Nachkriegsmoderne», in: *Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit*, wie Anm. 7, S. 143 – 166, S. 150. Zu den *Black Paintings* von Frank Stella, siehe Stephanie Rosenthal, «Frank Stella – Poker Faces», in: *Black Paintings*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, publ. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2006, S. 47 – 55, Abb. 58 – 82.
- 9 («Man sieht, was man sieht»), zitiert nach: «Questions to Stella and Judd» (Interview with Bruce Glaser, edited by Lucy R. Lippard), in: *Art News* 65, Nr. 5, September 1966, S. 55 – 61, S. 59.
- 10 Stemmerich, wie Anm. 8, S. 150.
- 11 Zitiert nach: *The Writings of Benjamin Franklin, Collected and edited with a Life and Introduction by A. H. Smyth*, hrsg. von Albert Henry Smyth, publ. The Macmillan Company, New York 1905, Bd. 2, Nr. 83, «Advice to a Young Tradesman» (1748), S. 370 – 372.
- 12 Diese Aspekte zeigen Berührungspunkte mit Überlegungen, die der Maler, Graphiker und Experimentalfilmer Hans Richter 1921 im Zusammenhang mit den Arbeiten von Viking Eggeling formuliert hat. Er schreibt, dass es mit der Lösung von den Naturobjekten und der Hinwendung zu den reinen Formbeziehungen möglich sei «... die Malerei nicht nur als Flächenkunst zu betrachten, sondern auch in die Zeit zu projizieren.» Hans Richter, «Prinzipielles zur Bewegungskunst», in: *De Stijl*, Bd. 4, Leyden 1921, Nr. 7, S. 109, wiederabgedruckt in: *Viking Eggeling 1880 – 1925, Artist and Film-Maker, Life and Work*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Art 23, publ. Almqvist & Wiksell, Stockholm 1971, S. 128.
- 13 Siehe hierzu Reinhold Hohl, «Kreis- und Gitterkompositionen, 1994 – 2001», in Ausst.-Kat. Tony Wüethrich Galerie, wie Anm. 4, Abb. (ohne S. und Nr.).
- 14 Die Proportionen der Blätter in den Folgen Nr. 10 und Nr. 12 entsprechen ebenfalls dem Goldenen Schnitt, vgl. Anm. 1.
- 15 *Donald Judd, Prints and Works in Editions*, A Catalogue Raisonné, hrsg. von Jörg Schellmann und M. Josephus Jitta, Ausst.-Kat. Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1993/94, publ. Edition Schellmann, Köln und New York 1993, Nr. 118 – 123, Nr. 200 – 206. Zu der vom Kupferstichkabinett Basel im Jahr 2007 erworbenen Folge von sieben Screenprints siehe den Text von Christian Müller, in: Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst. Jahresbericht 2007 der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, 2008, S. 22 – 24.