

Rainer Behrends

„Nicht die Sensation des Motivs. Das innere Bild sichtbar machen“ – zum Schaffen von Günter Albert Schulz

„Jedes Mal, wenn ich von einer Sache sage, sie ist fertig, (befinde) ich mich eigentlich erst am Anfang. Eigentlich fertig wird ein Kunstwerk nie.“ Diese Sätze stehen in einem Brief, den Hans von Marées 1879 an seinen Mäzen und Freund Konrad Fiedler schrieb. Rund einhundert Jahre später könnte sich eine ganz ähnliche Erkenntnis in den Notizen und tagebuchähnlichen Aufzeichnungen von Günter Albert Schulz finden lassen. Von seinem sechsten Lebensjahrzehnt an unterzog er wiederholt von ihm als vollendet angesehene, signierte und datierte Werke einer Revision, denn er meinte, sie so nicht länger stehen lassen zu können, und er anverwandelte sie seiner geänderten und gereiften Auffassung vom Bilde. Dadurch veränderten sich nicht wenige Gemälde, die er in Ausstellungen zeigte, derart entscheidend, dass ihr ursprünglicher Zustand nur noch in Fotos fassbar ist. Diese kritische Haltung zum eigenen Schaffen kündigt davon, dass bildnerische Arbeit für Günter Albert Schulz einen Prozess ständigen Überprüfens und Wandels bedeutete.

Dem oberflächlichen Betrachter kann das Gesamtwerk von Günter Albert Schulz in sich gebrochen erscheinen und durch Widersprüche bestimmt, als deren äußerste Pole sich ein „naturalistischer Realismus“ in den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren mit literarisch ambitionierten Genrestücken oder sozial geprägten Historienbil-

der einerseits und die „action paintings“ seit Ende der achtziger Jahre darstellen.

Tatsächlich jedoch bildet sein Lebenswerk eine innere Einheit, der eine frühe Prägung durch die malerischen Utopien eines Hans von Marées (1837 – 1887) und Anregungen durch Carl Hofer (1878 – 1955) zugrunde liegt. Erkennbar im Bildnerischen wie gleichermaßen unverkennbar im Thematischen, wofür Motive wie „Badende“ ebenso stehen wie „Kahnfahrten“ oder „Fensterbilder“, auch der arkadische Traum einer paradiesischen Verbundenheit von Natur und Mensch. Getragen wird diese Haltung von einer soliden akademischen Schulung. Sie triumphierte in den Bildern der fünfziger Jahre. Diese waren zugleich eine einzigartige Schule: einerseits für die Perfektion des Handwerklichen, andererseits erfolgte später als Reaktion die entschiedene Ablehnung von Deklamation, Pathos und Literarischem.

Kontinuität wird als prägendes Merkmal seines künstlerischen Lebenswerkes erkennbar, richtet sich der Blick nicht zuerst auf das in den Bildern Sichtbare, denn Bildgegenstände und Motive wechseln und im späten Werk seit den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts sind sie immer häufiger gar nicht mehr anzutreffen. Dennoch kann man Günter Albert Schulz' späte Bilder nicht im strengen Sinne „abstrakt“ oder „gegenstandslos“ nennen. Was sein Gesamtwerk

ab der Mitte seines Lebens trug und prägte, das formulierte er in seinen Notaten zur eigenen Verständigung wie auch als Mitteilung an Freunde oder zur Vorbereitung seines Unterrichtes für die Studenten so: „Malerei ist eine geistige Tätigkeit, die mit dem konkreten Material der Mittel einen geistigen Erlebnisbereich in einen selbständigen Organismus aus Form und Klang verwandelt. Ein Farb-Form-Gefüge, das zu einer Mitteilung an den Betrachter führt. Der Blick des Malers richtet sich nicht auf Draußen, auf das Motiv, sondern auf das, was im Bilde zur Erscheinung gelangen will. Das Reproduzieren der reinen Seherfahrung ist kein Ziel.“

1921 in Stettin geboren, kam er 1942 sozusagen durch einen Zufall nach Leipzig, als er einem Freund nachfolgte, der dort im Lazarett lag. Zuvor hatte er in seiner Heimatstadt bei dem Maler Franz Schütt, der ihn auch mit moderner Kunst vertraut machte, intensiven privaten Kunstunterricht erhalten und mehrere Semester die Kunstgewerbeschule besucht. Seine Ausbildung setzte er an der Leipziger Kunsthochschule, der seinerzeitigen Staatlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in den Kriegsjahren 1942 bis 1944 bei den Professoren Hans Soltmann (1876 – 1953) und Bruno Héroux (1868 – 1944) fort, ehe er doch noch zum Kriegsdienst eingezogen wurde. Sie vertraten gestalterisch konservative Tendenzen, waren eher dem 19. Jahrhundert zugeneigt und standen zeitgemäßen, modernen Strömungen fern. Sie waren Akademiker und überzeugt, dass Studieren an einer Kunstakademie zuerst Lernen bedeute, das Beherrschen darstellerischer Mittel, vor allem das Studium der menschlichen Gestalt, wozu Akt und Porträt

vorzugsweise dienten, ebenso das Erwerben grundlegender anatomischer Kenntnisse. Seine Lehrer waren exzellente Zeichner, absolute Beherrscher der menschlichen Figur und zudem erfahren in druckgrafischen Techniken. Insofern vertieften die Semester in Leipzig seine bisher erworbenen Fähigkeiten und waren wichtig für die Entwicklung bildnerischer Gestaltung. Nach amerikanischer Kriegsgefangenschaft kehrte er im Sommer 1945 nach Leipzig zurück; der Weg nach Stettin war verschlossen und die Eltern dort nicht mehr ansässig. Die Stadt bot ihm viel, Arbeitsmöglichkeiten zu den Messen, den Umgang mit Kollegen, Kunstausstellungen und Museen. Gebrauchsgrafische Arbeiten und die Ausführung von Messtständen waren für ihn, wie für fast alle Leipziger Kollegen seiner und der nachfolgenden Generation, ab Ende der vierziger Jahre Möglichkeiten zum Broterwerb, förderten jedoch die künstlerische Entwicklung nicht. Autodidaktisch setzte er daher die in der Akademiezeit begonnenen anatomischen Studien zur menschlichen Gestalt und auch zur Tieranatomie akribisch fort, trieb Naturstudien für Porträt und Akt, malte Generebilder und Landschaften, zeichnete das kriegszerstörte Leipzig, versuchte sich in der bildnerischen Auseinandersetzung mit Anregungen durch die von einer utopisch – idealen Haltung geprägten Malerei Hans von Marées (1837 – 1887) und dachte über Fortsetzung und Vollendung seiner akademischen Ausbildung nach. Deshalb suchte er den Kontakt zu Carl Hofer (1878 – 1955), der 1945 zum Direktor der neu begründeten Hochschule für Bildende Künste in Berlin-Charlottenburg berufen worden war, legte ihm eigene Arbeiten vor und bat um Aufnahme als Student. Hofer als bedeutenden Künstler kannte und schätzte er bereits seit



Rosselenker

1948

PinSELZEICHNUNG, Kreide, Tusche auf Papier, 46 x 50 cm

den Stettiner Tagen, wo er dessen unvollendete Deckenmalerei im Schloss gesehen hatte. Die Besuche von Kunstausstellungen in Berlin, zumeist im damaligen West-Berlin, hatten ihn mutmaßlich erneut mit Werken Hofers konfrontiert, insbesondere jenen, die der Künstler nach den 1943 bei der Kriegszerstörung seines Ateliers vernichteten Gemälden neu geschaffen hatte. Diese waren erstmals 1946 in einer großen Ausstellung zu sehen, die der Magistrat von Berlin veranstaltete und danach in vielen anderen Städten, u.a. 1948 in Leipzig anlässlich Hofers 70. Geburtstag. Im Jahr darauf zeigte die renommierte Galerie Henning in Halle eine Ausstellung und im Seemann-Verlag erschien eine Hofer-Mappe mit Gemäldewiedergaben. Auch in die aktuelle Kunstdiskussion griff Hofer ein, so 1948 in der Auseinandersetzung mit Oskar Nerlinger um Kunst und Politik in der Zeitschrift

„bildende kunst“. Hofer war die prägende Künstlerpersönlichkeit in Deutschland unmittelbar nach 1945. So nahm es nicht wunder, dass G. A. Schulz den Kontakt zu ihm suchte. Allerdings riet Hofer ihm von einer Wiederaufnahme akademischer Studien ab und verwies ihn auf weitere Intensivierung seiner autodidaktischen Arbeit, ein Rat, den er beherzigte. Die Begegnung mit Hofers Bildern, deren Motivik und Gestaltung ihn beeindruckten, erwies sich jedoch erst rund zwei Jahrzehnte später als einflussreich und bestimmend für sein eigenes Œuvre.

Die Mitgliedschaft seit 1951 im Verband Bildender Künstler Deutschlands (VBKD) machte auch für ihn den Weg frei zu Aufträgen der öffentlichen Hand. So erhielt er 1952 den Auftrag zu einem Historienbild „Matrosenaufstand in Kiel 1918“, das er 1955 beendete. Im Sinne der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, anregend erwies sich vorzugsweise Adolf Menzel, war G. A. Schulz um möglichst Rekonstruktion des historischen Geschehens, auch durch Lokalstudien vor Ort und gleichzeitig um eine dramatische Zuspitzung der Situation durch die Gestaltung einer bewegten und vorwärts drängenden Menschenmenge bemüht. Er schuf zahlreiche Einzelstudien (Modellporträts, Uniformen etc.), als Zeichnungen oder Farbstudien in Tempera oder Öl ausgeführt, sowie mehrere auf das endgültige Bild (150 x 475 cm Öl/Leinwand, im Besitz des Militärhistorischen Museums der Bundeswehr in Dresden) hinführende Vorfassungen. Die Farbigkeit war einerseits von Lokalfarben bestimmt, andererseits tonig geprägt, durchaus im Sinne realistischer Malerei des 19. Jahrhunderts. Es schloss sich ein Auftrag „Hungerkrawall 1916“ an, vollendet 1959. In einer retardierenden Phase seines



Günter Albert Schulz
1955
bei der Arbeit am Karton zum Beuchaer Wandbild



Wandbild in der Pausenhalle der Schule in Beucha
1955
Ausschnitt mit Schulunterricht und Zoobesuch

Schaffens griff der Künstler in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts nochmals auf Historienthemen mit einer „Reflexion über Kiel 1918“ (1974) und „Aprilstreik 1917“ (1977/79) zurück.

Ein betrieblicher Vertrag mit der „Maschinen-Traktoren-Station“ (MTS) in Ehrenberg bei Altenburg zwischen 1959 und 1964 führte ihn zeitweilig aus der Großstadt hinweg „aufs Land“, ohne jedoch sein Atelier in Leipzig aufzugeben. Die in Ehrenberg entstandenen Arbeiten behandelten zwar Themen der neuartigen Bedingungen und Verhältnisse des ländlichen Lebens nach weitgehender Kollektivierung und waren in dieser Hinsicht aktuell, doch die bildnerischen Mittel konnte er nicht erneuern, die Farbigkeit war objektgebunden, die Darstellungen genrehaft und modellverhaftet.

Zu einer veränderten Haltung zu Farbe und Flächenbindung verhalf G. A. Schulz der Auftrag für ein großes Wandbild in der Treppenhalle der neuerbauten und 1955 eingeweihten Schule in Beucha, dessen Motive dem Alltag der Schüler entnommen waren. Diese Arbeit ist ein Hauptwerk von G. A. Schulz aus der Mitte der fünfziger Jahre und eines der wenigen original überlieferten Beispiele für Monumentalmalerei dieser Zeit. Nach einer schweren Beschädigung erfolgt gegenwärtig die Restaurierung des Bildes.

Ein grundsätzlich anderes Verständnis für die Probleme von Fläche und Farbe, ebenso zu Licht, Farbe und Raum war das Ergebnis seiner zwischen 1956 und 1958 mit langfristigen Studienaufenthalten verbundenen Reisen nach Bulgarien. Es waren für ihn „Reisen in den Süden“, wie überhaupt für Künstler der fünfziger Jahre in der DDR. In

Bulgarien und am Schwarzen Meer strahlte das Licht fast so, wie am erträumten, jedoch unerreichbarem Mittelmeer. Dort trafen unterschiedliche Kulturen aufeinander, hatte die römische Antike tiefe Spuren hinterlassen und vor ihr die Thraker, wie auch später die Türken mit ihrer für die Mitteleuropäer exotisch wirkenden Kultur. Und wahrhaftig, das Erlebnis Bulgariens brachte den bisher häufig in gebrochener Farbskala toniger Stufung arbeitenden Günter Albert Schulz zur Farbe, er wurde dadurch recht eigentlich zum Maler: Bulgarien wurde für ihn zum „Schock der Farbe“. Landschaften und Menschen bedurften keiner genrehaften Einkleidung mehr, um bildwürdig zu sein. Zusammengefaßte, groß gesehene und vom Naturbild abstrahierte Formen ersetzten penible und detailtreue Nachbildung des Gesehenen. Der Postimpressionismus und das Beispiel der in sich ruhenden, fest gebauten und harmonischen Malerei von Paul Cézanne (1839 – 1906) wurden ihm zu Eckpunkten einer Erneuerung seiner bildnerischen Mittel. Er notierte reflektierend: „Nicht Deklamation und Pathos, sondern formale Zügelung, Vereinfachung und Verfestigung des Bildbaues.“

Die ihm eigentümliche Neigung zu Kontemplation, zu innerer Einkehr, sein Streben nach Harmonie, die Sehnsucht nach einem Gleichgewicht im Leben wie in der Kunst führte ihn seit 1963 für mehr als ein Jahrzehnt zwischen Sommer und Herbst aus der Großstadt Leipzig hinweg in die Weite und Stille der mecklenburgischen Seenlandschaft um den Ort Carwitz, in der Nähe von Feldberg am See gelegen. Hier gelang es ihm endgültig, Absicht und Wollen im künstlerischen Ergebnis vollgültig auszudrücken. Dort auch arbeitete er in sommer-

lichen Praktika intensiv mit Studierenden der Kunstpädagogik unmittelbar nach der Natur, denn seit 1959 verband ihn ein Lehrauftrag für künstlerisch-praktische Ausbildung mit dem Institut für Kunsterziehung der Karl-Marx-Universität Leipzig, den er 1976 beendete. Doch im eigenen Schaffen löste er sich vom Malen vor oder nach der Natur. Die Bilder kamen nun aus ihm selbst und sie gehören zweifellos zum Schönsten seines Oeuvres. Der Künstler fragte sich: „Wie verhält es sich mit dem Sich-treu-bleiben? Sicher, das was man erkannte, bleibt als Bestand, als Fundus – aber es darf nicht eine selbstaufgerichtete Wand werden, eine Mauer. Ziel ist, stets nach vorn offen halten.“

Carwitz wurde zu einer wesentlichen Periode seines Lebenswerkes. Fast wäre er dort verwurzelt. Hier inmitten einer ruhig gelagerten Landschaft voller Stille mit der Weite des Himmels und dem Spiegel des Sees reifte er zum Meister. Die schon in früher Jugend anzutreffende Neigung zu Nachdenklichkeit und Konzentration, zu innerer Einkehr statt Turbulenz oder expressiven Ausbrüchen, ließ ihn wortwörtlich zur Ruhe kommen, Seelenruhe kehrte ein, wie von dem römischen Philosophen Lucius Annaeus Seneca (um 55 v.Chr. – um 40 n.Chr.) in seinen „Epistolae morales“ beschrieben: „Mit der Verfassung der Seele wird es nicht zum besten bestellt sein, wenn sie nicht die Gesetze des ganzen Lebens in sich aufgenommen... hat... Seelenruhe stellt sich nur bei denen ein, die ein unwandelbares und sicheres Urteil gewonnen haben: die übrigen fallen immer wieder um, stehen wieder auf und schwanken im Wechsel zwischen Verzichten und Begehren.“ Die Bedeutung Senecas für ein tieferes Verständnis von



Kahnpartie
60er Jahre
Ölkreide, Graphit, Karton, 20,5 x 33 cm

Person und Werk von Günter Albert Schulz hat er in seinen autobiographischen Notizen festgehalten: "Auf Anregung meines Vaters bekam ich des Gracian 'Orakel der Weltklugheit' in die Hand. Später stieß ich auf Seneca... Begriffe von Notwendigkeit, Pflicht, Verhalten gegen Menschen wurden mir zu festem Besitz. Dazu traten Marc Aurels Aufzeichnungen und die Bibel. Sie alle haben mich mein Leben lang begleitet."

Die Carwitzer Jahre wurden zur „arkadischen Periode“ im Schaffen des Künstlers. Seine frühe Verehrung des Malers Hans von Marées und die Auseinandersetzung mit dessen Bildern, in denen das Paradies wie ein ferner Traum leuchtet und die Antike als das wahrhaftige, das goldene Zeitalter des Menschengeschlechtes erscheint, verhalf ihm nun zu einem gewandelten Verständnis von Malerei und Bild. „Überzeugen durch malerische Geschlossenheit, geistige Durchdringung und damit Lösen von jeder Nachahmung einer Naturerscheinung – Überhöhung, Ausdruck, größere Entfaltung

der Farbe. ein Gegenbild farbiger Äquivalente, ein bildnerisches Gleichnis. Formale Äquivalente zu einer inneren Ausdrucksbewegung suchen“, so formulierte der Maler damals sein Credo als Künstler.

Die Auseinandersetzung mit dem Werk Carl Hofers erhielt nun beispielhaften Charakter, nicht allein einzelne Motive wurden vorbildhaft, vor allem das Verhältnis von Farbe und Fläche, von Figur und Raum wurde entscheidend für seine Bildkonzeptionen. Menschen am Fenster stehend, ausschauend oder nachsinnend, wurden von G. A. Schulz in sein Werk aufgenommen und blieben bestimmend bis in späte Jahre. Kahnfahrten – ebenfalls ein Thema Hofers – und Badende traten hinzu. Anregung boten zweifellos am Ort gegebene Situationen, doch die Umsetzung in Bilder war die Frucht seiner Beschäftigung mit bildnerischen Mitteln der Postimpressionisten und insbesondere Paul Cézannes (1839 – 1906). Getragen von den malerischen Utopien dieser Künstler, in Bildern eine andere Welt zu erschaffen, als Spiegel menschlicher Verbindungen zu Natur und Schöpfung und ebenso von dem ihm eigenen Streben nach Harmonie und Stille, entstanden die Bilder seiner „arkadischen Periode“ mit Akten, Bootsfahrern, Reitern oder von Frauen in oder hinter Fenstern. Sie spiegeln die Sehnsucht nach Harmonie, sind sozusagen Antibilder der Wirklichkeit und doch getragen von freudigen Empfindungen, auch wenn immer Melancholie in ihnen aufscheint. Ein Hauptwerk Hofers aus dem Jahre 1946 das Gemälde „Die Fenster“, mit dem der Künstler den ersten Frühling nach den Schrecken des Krieges feiert, wurde von Adolf Jannasch so 1948 beschrieben: "Ein Heer weißer Fensterflügel öffnet sich hintereinander, übereinander. Wind weht



Entwurf zu „Innen und Außen“
1969
Tempera, Öl, Papier, 25 x 16,8 cm

und bewegt die durchsichtigen Scheiben, auf denen Erinnerung an Gesichter, Landschaften, an Gewesenes und Kommendes sich leise andeutet“. Dieses Bild Hofers wurde für G. A. Schulz Anregung nicht allein für das „Erschreckte Paar“ (1969). Vor allem basiert darauf die Konzeption seines wichtigsten Werkes dieser Jahre, das Fensterbild „Innen und Außen“, entstanden 1969. Carwitz, Dorf und Landschaft werden durch die Scheibe sichtbar oder spiegeln sich darin. Ein junges Mädchen im Profil er-

scheint real und greifbar nah, jedoch nur, weil die Fensterscheibe zersprungen ist. Im anderen Fensterflügel ist gleich einem Traumgesicht das Bildnis einer jungen Frau zu sehen, dazu rechts unten ein Mann mit Schiffermütze – ein Selbstbildnis des Künstlers? Auf der Dorfstraße zum weiteren Mal das Mädchen, ein Tuch zum Winken in den Händen haltend. Von links wehen Blätter in das Bild hinein. Es ist ein Bild des endenden Sommers, des Abschieds. Realität und Hoffnung verschwimmen ineinander. Was noch Drinnen ist und Wer schon draußen, das bleibt offen, Reflexion über Lebenszustände ist das eigentliche Thema des Bildes. Diesen schwebenden Zustand deutlicher im Bilde zu manifestieren, montierte der Künstler über die Malfläche Splitterstücke von transparentem Decalith. Es ist, wie auch die zeitgleiche Arbeit „Spiegelung“, ein frühes Beispiel für Materialcollagen im Werk von G. A. Schulz, die erst rund drei Jahrzehnte später in seinem Œuvre wiederkehren.

Alle Arbeiten der Carwitzer Jahre wurden sorgfältig durch Skizzen zur Klärung inhaltlicher und kompositorischer Probleme und durch farbige Bildentwürfe vorbereitet. Begleitet sind sie von einem umfänglichen druckgrafischen Werk in Radierungen, Zinkografien und Algrafien. Seine Palette hatte sich von der sensualistisch geprägten Tonigkeit des Realismus des 19. Jahrhunderts durch die Erfahrungen mit dem Licht des Südens und durch die Auseinandersetzung mit der Malerei der, 'klassischen' Moderne – so mit Werken von Henri Matisse (1869 – 1954), Johannes Itten (1888 – 1967) oder Adolf Hoelzel (1853 – 1934) – nicht allein aufgehellt, sie blühte geradezu auf. Im Ergebnis dieser Entwicklung hatte G. A. Schulz um 1970 koloristische Meisterschaft

erreicht und ein Werk geschaffen, dessen Eigenständigkeit, keinesfalls nur innerhalb der Leipziger Kunst, nicht mehr zu übersehen war.

Fragen des Geistigen der Farbe, des Nicht-naturalistischen also, der Autonomie der Formen, ihres gleichzeitigen strengen Gebundenseins und ihrer subjektiven Freiheit rückten seither in das Zentrum von Überlegungen, die dem bildnerischen Tun im Atelier zunächst vorgriffen. Die Konsequenzen begann der Maler ab Beginn der achtziger Jahre zu ziehen: Körperlichkeit und Räumlichkeit als Schichtung farbiger Flächen, Statuarik und Zeichenhaftigkeit statt vorgeblichen Handlungsgeschehens, Tonigkeit und dadurch eine gewisse Schwere, dazu konsequente Durchformung der Figuren. Zunehmend sodann Hellfarbigkeit, Lockerheit, ein tiefes Leuchten der Farben, fragmentarische Formenbildung und offene Darstellung des spontanen Malvorganges – das Bild wird als Experiment begriffen. Dazu der Künstler: "Die ordnende Arbeit am Mittel ist die eigentliche künstlerische Arbeit. Einen Inhalt zu deuten ohne Beschreibung und Literatur. Der Blick des Malers richtet sich nicht auf Draußen, auf das Motiv, sondern auf das, was im Bilde zur Erscheinung gelangen will. Das Reproduzieren der reinen Seherfahrung ist kein Ziel. Für den Künstler gilt das Primat der bildnerischen Mittel."

Ein Jahrzehnt später beginnt er die Quintessenz seines Schaffens zu ziehen. Das Ergebnis sind die fünf großen Tafeln „Lebensstationen – Zum Jahr 1945“, entstanden zwischen 1978 und 1985: „Vorstellung“, „Wiederfinden“, „Schwur“, „Flucht“ und „Trauer“. Machtvoll beherrschend steht die



Entwurf zu „Mädchen am Fenster“

(Gemälde in München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen)
1968

Graphit, Aquarell, Papier, 21 x 16 cm

menschliche Figur als Dominante in diesen Bildern. Sie schildern nicht Geschehenes, obgleich sie auf subjektiven Erfahrungen des Künstlers basieren, sondern stellen verallgemeinernd Situationen vor, weisen auf Menschsein ganz elementar hin und auf dessen Gefährdung. Darum vor allem sind es Tafeln mit ausschließlich Aktdarstellungen und keine rekonstruierenden Historienbilder, was zeitweilig verstörend wirkte und Ablehnung provozierte.



Reiter
1973
Rohrfeder, Tusche, Aquarell, 58,5 x 47,8 cm

Dieses fünfteilige Polyptychon ist das Hauptwerk des Künstlers aus seiner mittleren Schaffensperiode. Entscheidend war für die Erarbeitung der Tafeln die Beschäftigung mit späten Werken von Hans von Marées. Die frühe Begeisterung für dessen künstlerische Haltung verwandelte sich in produktive Auseinandersetzung um Möglichkeiten des Figurenbildes, das nicht von Handlungen oder bildlich erzähltem Geschehen bestimmt wird, sondern handlungslose Situationen vorstellt. Gestalterisch entscheidend war für G. A. Schulz das Verhältnis der Figuren zueinander, die Formung der Körper

zu dicht gedrängten Gruppen von raumbestimmender Wirkung, die Ausgrenzung von Tiefenräumlichkeit, an deren Stelle raumlose Dunkelheit tritt. Solcherart kann Gefährdung, Hilflosigkeit, Schmerz, Verzweiflung, ebenso Entschlossenheit und gegenseitiges Stützen wie Helfen bildhaft gestaltet werden. Wenn H. v. Marées über Tonwerte Plastizität und Raumwirkung anstrebt und durch ständiges Übermalen mit lasierenden Farbschichten eine reliefartige Wirkung der Körper erreicht, so setzte statt dessen G. A. Schulz eine relativ zähe Malpaste ein und modellierte quasi seine Figuren als Relief.

Das Polyptychon „Lebensstationen“ bildet den Abschluss eines wesentlichen Teiles seines Oeuvres, es markiert eine Zäsur innerhalb seines Werkes. Gleich H. v. Marées bleibt auch bei G. A. Schulz merkwürdig, dass von den Aktdarstellungen keine erotischen Reize ausgehen, vielmehr Nacktsein allein Wahrheit bedeutet. Mit diesen Tafeln zog er gewissermaßen die Summe seines Lebens und bisherigen Schaffens. Danach brach er zu neuen Ufern auf. Wichtig wurden ihm nun Erfahrungen, die er in der Beschäftigung mit zeitgenössischen Künstlern gesammelt hatte. Die Erkenntnisse sind ihm keineswegs plötzlich zugefallen, sie sind vielmehr langsam gereift. Von Begeisterung angesichts des Kennenlernens bis zum Begreifen dessen, was diese Arbeiten im Innersten bestimmt und trägt, brauchte es Zeit. Sie war nötig, um sein Prinzip des nach vorn Offenhaltens produktiv gestalten und neue Einsichten sich anzuverwandeln zu können. Solche gingen von dem Plastiker Marino Marini (1901 – 1980) aus, dessen Generalthema Pferd und Reiter als Gleichnis für Welt und Leben G. A. Schulz tief bewegte und dessen grafische Blätter ihn begeister-

ten und produktiv anregten. Ähnlich fruchtbar wurde die Beschäftigung mit Werken von Alberto Giacometti (1901 – 1966) oder Willem de Kooning (1904 – 1997). Für das Alterswerk von Günter Albert Schulz spielen künstlerische Ausdrucksmittel, die mit dem Begriff „informel“ umschrieben werden, eine entscheidende Rolle. „Informel“ in seinem Sinne ist als Prinzip einer spontanen und absolut offenen Gestaltung, auch der ständigen Veränderung des Bildes in einem quasi nie beendeten Entstehungsprozeß zu verstehen, nicht aber im Sinne der Gewinnung der Bildgestalt durch zerstörerische Eingriffe. Zudem ging er maltechnisch seit Mitte der neunziger Jahre von der Ölmalerei zur Arbeit mit Acrylfarben über. Wenn er jetzt kaum noch abbildet, vielmehr frei mit Farben und Formen und gelegentlich mit ins Bild eingebundenen fremden Materialien arbeitet und experimentiert, so bedeutet das in seinem Werk keineswegs ein Kokettieren mit vorgeblicher „Moderne“: dieser Schritt ist für ihn die endgültige Realisierung seiner Vorstellung vom Bild, die er so beschrieb: „Selbständiger Organismus, Architektur aus farbigen Formen in nicht illusionistischer Räumlichkeit“. Charakteristisch für sein Altersschaffen ist, dass Bilder nicht mehr konkret durch Studien vorbereitet werden oder in längerem geistigen Zugehen reifen, sie werden statt dessen unmittelbar und direkt auf der Leinwand während des Malens selbst entwickelt, als Teil eines lustvollen und dynamischen Prozesses, jedoch keineswegs im Affekt oder unkontrolliert. In seinen Notaten ist zu lesen: „Ich strebe an: durch grobe Materie angereicherten Grund, von der Farbmaterie bestimmten Grund. Anstatt Farbe aufzutragen – sie zu verleimen, sie zu verschieben, zu quetschen, Furchen hineinanzuziehen, Kniffen, Falten, Glätten – von



Erinnerung, Vorarbeit zu „Lebensstationen“

1985

Pastell auf Karton, 59 x 42,5 cm

Farbmaterie bestimmte Kunst. Passive Materie und aktiver Eingriff: Einbeziehen von Fremdmaterial, Nägel, Holz, Drahtgeflechte u.a., d.h. Verwandlung des Materials in einen anderen Zustand,... Die eigentliche Aufgabe des Malers ist die autonome Bildwelt, die ihre Bedeutung in sich trägt..., den Prozeß der Arbeit sichtbar machen, stehen lassen... Ich will nicht Bilder im herkömmlichen Sinne malen. Mein Bemühen ist einfach, Zeichen meines Zeitbewußtseins mit den mir zugänglichen Mitteln zu setzen.“ Das Bild wird so zum unmittelbaren Ausdruck seiner Persönlichkeit im umfassenden

Sinne. Daher ist zu verstehen, dass er Malen als einen Vorgang betrachtet und schreibt: „Es gibt keine thematischen Vorgaben, keinen Ausgangspunkt von vorgeformter Natur. Nicht zuviel ‚vordenken‘. Alles muss aus dem Materialfluss hervorgehen, vom MACHEN – erst malen, dann denken.“

Die Tafeln der „Lebensstationen“ jedoch hat der Künstler noch durch eine Vielzahl intensiver Studienzeichnungen sowie farbiger Arbeiten auf Papier aufwendig vorbereitet, Figuren innerhalb der Komposition umgestellt und ausgetauscht. Die Einzelfigur „Sich Aufrichtender“, konzipiert zunächst für die Tafel II „Wiederfinden“, endgültig verwendet in Tafel III „Schwur“, wurde als eigenständiges Bild 1973 angelegt und dann in mehreren Phasen 1984, 1993 und endgültig 2002 malerisch umgestaltet. Sie belegt anschaulich, dass für G.A. Schulz Bild im eigentlichen Sinne als Prozess zu verstehen ist. Parallel zu den „Lebensstationen“ entstand das Gemälde „Balkenträger“ (1983), im Anschluss daran Arbeiten wie „Judas I und II“ oder „Verhör – Für Bonhoeffer“. Mit dem malerischen Raumobjekt „Christusstationen – drei Torsi“ (konzipiert und realisiert zwischen 1987 und 1989) löste sich die Bindung der Farben und Formen zunehmend von im Bilde gestalteten figurativen Situationen und wurde befreit zum rein subjektiven Ausdruck der Befindlichkeit des Künstlers im Augenblick des Malaktes. Nun verwirklichte der Künstler Einsichten, die er theoretisch gewonnen und bereits in den siebziger Jahren so formuliert hatte: „Nicht die Sensationen des Motivs. Das... innere Bild... sichtbar machen... Malerei als Aktion: im Bilde selbst sein. Nicht ein Bild im klassischen Sinne,... sondern als Ereignis, als formloses Ereignis, als informel.“

Konsequent hat er seit der Mitte der achtziger Jahren die Mittel seiner Kunst und den Prozess seines Schaffens zum eigentlichen Thema der Arbeit gemacht. Er verwendete Farbe ebenso als Materie wie als Klang, als Ausdrucksträger seelischer Regungen und menschlicher Empfindungen. Ihn interessierte nicht mehr die abbildende Darstellung von Stofflichkeit, dafür jedoch die Unmittelbarkeit höchst unterschiedlicher Materialien, die er direkt ins Bild einfügte, nicht illustrierender oder illusionistischer Wirkungen halber, sondern wegen ihrer Materialität, ihres ‚Klages‘, wegen der nur ihnen eigenen Stofflichkeit und Struktur, mittels derer auch die Zweidimensionalität des Bildes durchbrochen und über die Fläche hinaus in eine körperliche Dimension, beispielsweise die eines Reliefs geführt werden kann. Versuche zu einer Erweiterung des Bildes über die Fläche hinaus in eine quasi Reliefstruktur unternahm der Künstler bereits um 1969/70, als er gelegentlich fremde Materialien, teilweise bemalte Decalithfragmente, Zeitungsdrucke oder farbige Papiere collagierend seinen Bildern einfügte. Jedoch stets in unmittelbarem Kontext zum Thema – der Einsatz eigentlich bildfremder Elemente diente der Verdeutlichung des Bildanliegens und war somit thematisch bestimmt, quasi illustrativ. Wesentlich bleibt, dass derartige Experimente bereits zu einer Zeit stattfanden, als der Künstler nach der Verschmelzung von Gesehenem und Erlebtem zu einer traumhaft – utopischen Idee von der Harmonie der Elemente des Lebens und der Kunst mit den Mitteln der figurativen Malerei suchte, die vom Sichtbaren der Welt ausgeht, diese aber nicht nachbildet, sondern eigene Realitäten schafft. „Von den Motiven des Sichtbaren lösen. Formale Äquivalente zu



Entwürfe zu den Vorderseiten vom Drei-Torsi-Objekt (Christusstationen)

1987

Öl auf Karton, 51 x 73,5 cm

einer inneren Ausdrucksbewegung suchen. Durch bildnerische Meditation den Einklang von Innen und Außen erreichen. Malerei als geistige Tätigkeit. Wesentliches muß verschmelzen – übrig bleibt die innere Schau,“ notierte der Künstler.

In einem organischen Prozess verwandelte Günter Albert Schulz seine Haltung zum Bild und zu dessen Zielen von einer im weitesten Sinne figurativen Bestimmung zu einer Malerei spontaner Prägung, die festgefügte Formen aufbricht und den Vorgang der Bildwerdung aus einer Malaktion heraus unmit-

telbar sichtbar macht. So vermögen für den Betrachter Anmutungen entstehen, die auf Sichtbares hindeuten, jedoch keine Darstellungen oder Abbildungen sind, quasi Landschaften, Köpfe, mitunter auch Szenen.

Während der 80er Jahre begann er zunehmend Malerei als eine „psychische Improvisation“ im Sinne von Wassili Kandinsky (1866 – 1944) und Paul Klee (1879 – 1940) zu begreifen und brach zu neuen Ufern auf. Fruchtbar verwandelte er Erfahrungen, die er in langjährigen Begegnungen und durch theoretische Auseinandersetzung mit der

zeitgenössischen bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts gesammelt hatte. Dazu gehören frühe Begegnungen mit der Kunst der klassischen Moderne und zeitgenössischer europäischer wie nordamerikanischer Malerei, die er in Ausstellungen, z.B. in Westberlin, studieren konnte, ebenso wie die Beschäftigung mit der 1954 erschienenen Entwicklungsgeschichte „Malerei im 20. Jahrhundert“ von Werner Haftmann – ein Werk, dessen Studium er auch seinen Studenten dringend empfahl – oder mit Willi Baumeisters Schrift „Das Unbekannte in der Kunst“ (1948). Vor allem aber die Auseinandersetzung mit den bildnerischen Lehren von Johannes Itten und Adolf Hölzel vom Primat der künstlerischen Mittel. Freilich bedurfte es längerer Zeit, das Erfahrene und Erkannte so sich zu eigen zu machen, dass es produktiv für das eigene Schaffen wurde.

Die letzte Periode seines Schaffens ist charakterisiert durch das freie Ausleben schöpferischer Aktionen auf der Bildfläche, formend aus der Emotion des Augenblicks wie aus dem Zufall des Arbeitsprozesses und damit in nachbarlicher Nähe zum psychischen Automatismus der Surrealisten. Die neuen bildnerischen Möglichkeiten der seit den fünfziger Jahren die Kunst weltweit verändernden „action painting“, von abstraktem Expressionismus und Informel waren für Günter Albert Schulz nicht schlechthin nur neue Anregungen. Sie wurden für ihn zu Katalysatoren, die eigenen, bisher mehr geahnten als deutlich gewordenen Bildvorstellungen von stärkerer psychischer Präsenz und Wirkung der Farbmaterie, von der aus der Emotion des Augenblicks kommenden Spontanität des Malaktes und einer nicht allein am Bewussten orientierten Bildvorstellung zum Durchbruch verhelfen und

eine Arbeitsweise förderten, die dem Zufall des Malprozesses ebenso nachgibt, wie dem freien Ausleben experimentellen Arbeitens auf der Bildfläche unter Einschluss von Montage und Collage, die Aktion und Kontemplation in sich vereint, Nonfiguratives ebenso wie Figürliches. Unzweifelhaft spielen diese gestalterischen Mittel eine wesentliche Rolle hinsichtlich des späten Oeuvres von Günter Albert Schulz, doch seine Entscheidung, kaum noch figurativ, vielmehr frei mit Formen und Farben sowie mit ins Bild eingebundenem Fremdmaterial zu experimentieren und zu gestalten, war kein Kokettieren mit aktuellen Kunsttendenzen, kein Versuch der Anbiederung. Sie bedeutete vielmehr die endgültige Realisierung seiner Vorstellung vom Bild.

Bemerkenswert bleibt, dass parallel dazu in seinem Alterswerk immer wieder Figurenbilder entstanden, Aktgruppen oder Paare und so auch „alte“ Themen seines Schaffens wiederkehrten, Badende oder Figuren am Fenster.

In späten Jahren ist auch in den Notaten von Günter Albert Schulz zu lesen: „Fertig? So etwas gibt es nicht... Bruchstücke, Versuche, anregende Situationen, das ist schon viel. Improvisation! Versuche der Annäherung – mehr nicht.“

Fotonachweis:

S. 8, 11, 12, 13: Rainer Behrends, Leipzig

S. 14, 15, 17: Rainer Sauerzapfe, Dessau

S. 9: Nachlass G.A.Schulz

S. 9 : Christian Rausch