



VDC

Sabine Gruber

Camill Leberer

Raumkonkretionen im Spiegel
ästhetischer Landschaftserfahrung

Sabine Gruber ▶ Camill Leberer

Für Joshua und Axel

Sabine Gruber

Camill Leberer

Raumkonkretionen im Spiegel
ästhetischer Landschaftserfahrung

V&G

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der der Philosophischen
Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Erstgutachter: Prof. Dr. Klaus Gereon Beuckers
Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-
Universität zu Kiel

Zweitgutachter: Prof. Dr. Hans Dieter Huber
Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Oktober 2018

Durch den Prodekan für Studium und Lehre, Prof. Dr. Ulrich Müller,
zum Druck genehmigt: 4. Oktober 2019

Besuchen Sie uns im Internet:

www.asw-verlage.de

**© VDG als Imprint von arts + science weimar GmbH,
Ilmtal-Weinstraße 2020**

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages
in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren)
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert,
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und
Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft.
Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen. Für den Fall, dass
wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Satz und Gestaltung: Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH
Bildrecherche/-rechtlklärung: picture worx – Monika Bergmann
Lektorat: Dr. Birgit Wüller

Druck: AALEX Druck Produktion, Großburgwedel
ISBN 978-3-89739-950-1

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

INHALT

DANK	7
<hr/>	
1 EINLEITUNG	8
<hr/>	
2 DAS SKULPTURALE UND PLASTISCH-INSTALLATIVE FRÜHWERK VON 1979 BIS 1986	18
<hr/>	
2.1 Wiener Blut am Weissenhof: Studienjahre an der Akademie	18
2.1.1 Die Stuttgarter Kunstszene in den 1970er Jahren	18
2.1.2 Tradition und Wandel: Die Klasse Hoflehner	20
2.1.3 Spurensuche: Die Klasse Brodewolf	34
2.1.4 »documenta 5« und »documenta 6« – Klimadaten eines Kunst- und Kulturwandels zwischen Aufbruch und konservativer Trendwende	47
2.2 Entfaltung/Verfestigung: Formfindungsprozesse	55
2.2.1 Natur-Landschaften	56
2.2.2 Natur-Architekturen	70
<hr/>	
3 RAUMKONKRETIONEN IM SPIEGEL ÄSTHETISCHER LANDSCHAFTSERFAHRUNG: DAS HAUPTWERK	127
<hr/>	
3.1 Die »Bühne«	129
3.1.1 Der Bühnen-Raum	132
3.1.1.1 Die Objektperspektive	133
3.1.1.2 Die Betrachterperspektive	138
3.1.1.3 Die Ortsperspektive	142
3.1.2 Die Bühnen-Landschaft	151
3.1.2.1 Landschaft als ästhetischer Gegenstand: Wahrnehmung, Erfahrung und Erkenntnis	154
3.1.2.2 Landschaftsdarstellung im Wandel der Moderne oder: Wie viel Landschaft steckt in »Bühne«?	156
3.1.2.3 »Aus der Niederung des Materials« zum Landschaftsbild: Faktur/Textur/Sehen	158
3.1.2.4 Atmosphärische Landschaften	161
3.1.2.5 Struktur der Landschaft – Landschaft als Struktur	163
3.1.2.6 Die erhabene Landschaft	166

3.2	Pole der Plastik: Gehäuse und Wandprospekte	171
3.2.1	Gehäuse-01	173
3.2.2	Gehäuse-02	182
3.2.3	Wandprospekte	186
4	SCHLUSSBETRACHTUNG	214
<hr/>		
5	LITERATUR	216
<hr/>		
6	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	262
<hr/>		
7	WERKVERZEICHNIS	270
<hr/>		

DANK

Mein erster Katalogbeitrag, den ich nach Abschluss des Studiums verfasst habe, ist im Rahmen einer Camill-Leberer-Ausstellung entstanden. Danach gab es immer wieder Gelegenheit, mich mit den Arbeiten des Künstlers auseinanderzusetzen. Einige Jahre später entstand dann die Idee, den Bildhauer Camill Leberer zum Thema meiner Dissertation zu machen.

Professor Dr. Klaus Gereon Beuckers, der die Arbeit an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel betreute, stand dem Projekt von Anfang an offen gegenüber. Seine kritischen, stets konstruktiven Einwände haben dem Arbeitsprozess an neuralgischen Punkten die entscheidende Richtung gewiesen. Für seine geduldige, aber auch fordernde Begleitung bedanke ich mich ganz besonders. Ohne ihn läge die Publikation in dieser Form nicht vor. Ein herzlicher Dank ebenso an Professor Dr. Hans Dieter Huber, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, der sich sofort bereit erklärte, das Zweitgutachten zu erstellen.

Auch Camill Leberer reagierte positiv auf meinen Vorschlag, sein plastisches Werk wissenschaftlich zu bearbeiten. Dass ein Künstler sein Œuvre, sein gesamtes Archiv- und Bildmaterial ohne Vorbehalte für Forschungszwecke offenlegt und zur Verfügung stellt – wie Camill Leberer das in der Folge getan hat –, ist nicht selbstverständlich. Die im Atelier über lange Zeit geführten Gespräche und die Möglichkeit, sich mit dem Werk direkt am Ort seiner Entstehung auseinanderzusetzen zu können, waren etwas Besonderes und für das Verständnis der Werkidee von unschätzbarem Wert. Ich danke Camill Leberer sehr für

seine Unterstützung und sein Vertrauen, das er mir und dem Projekt entgegengebracht hat, insbesondere auch für seine Hilfe bei der Realisierung der Verlagspublikation.

Es war ein langer Weg von der ersten Skizze bis zum nun vorliegenden Buch, das zu großen Teilen in der Württembergischen Landesbibliothek entstanden ist. An dieser Stelle ein großes Dankeschön an das Lesesaalteam, das mir unter anderem über viele Monate ein Studio zur Verfügung stellte, in dem ich sehr produktiv und konzentriert arbeiten konnte. Die von Michael Henn entwickelte Archivdatenbank war mir eine große Hilfe bei der Erstellung des Werkverzeichnisses, ebenso die erste kritische Lektüre des Manuskripts durch Sophie Rüssmann. Vielen Dank dafür an beide. Bei Monika Bergmann und Dr. Birgit Wüller bedanke ich mich ganz herzlich für die Unterstützung bei der teils komplizierten Bildbeschaffung und für das engagierte Lektorat. Dank auch an Max Thoman, Wien für seine Mitwirkung bei den Bildrecherchen.

Für die vielen konstruktiven Anregungen und intensiven Gespräche bedanke ich mich bei allen, die den Fortschritt der Arbeit über die Jahre interessiert verfolgt und mich darin bestärkt haben, insbesondere bei Stefanie Alber, Dr. Eva Klingenstein, Anja Rumig, Dr. Simone Schimpf und Harald Schrem.

Die Dissertation war lange Zeit fester Bestandteil meines Alltags. Dafür, dass meine Familie dieses Projekt nicht nur geduldig ertragen, sondern mir den Rücken freigehalten, mich ermutigt und auf das Gelingen vertraut hat, bin ich ihr unendlich dankbar.

1

EINLEITUNG

Bereits sechs Jahre nach Abschluss des Studiums galt das Werk des 1953 in Kenzingen geborenen Bildhauers Camill Leberer als unverwechselbar, eigenständig und wesentlich in der Entwicklung und Diskussion gegenwärtigen plastischen Arbeitens.¹ Auch 20 Jahre später zählt Camill Leberer zu den renommiertesten Künstlern und Künstlerinnen² seiner Generation aus Baden-Württemberg,³ sein Œuvre gilt als spezifisch und signifikant im postminimalistischen Diskurs,⁴ eine Einschätzung, die auch in den jüngst erschienenen Publikationen Bestand hat.⁵

Camill Leberer studierte von 1978 bis 1984 an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart Bildhauerei bei den Professoren Rudolf Hoflehner und Jürgen Brodwolf. Stipendien der Kunststiftung Baden-Württemberg und der Villa Massimo ermöglichten ihm je einjährige Studien- und Arbeitsaufenthalte in Düsseldorf, Berlin und Rom. Kennzeichnend für die Orientierungsphase ist ein experimenteller Umgang mit unterschiedlichsten Materialien und künstlerischen Ausdrucksformen wie Video, Performance und Installation. Ein organisch-vegetables Formvokabular, in den Medien Zeichnung und Plastik expressiv und in den Raum ausgreifend vorgetragen, charakterisiert das Frühwerk. Seit der Ausbildung eines entwickelten Individualstils Ende der 1980er Jahre bestimmen konkret-konstruktive Gestaltprinzipien und dualistische Strukturen in der Anwendung der bildnerischen Mittel das Erscheinungsbild der zwei- und dreidimensionalen Werke.

Einleitend wird hier ein summarischer Überblick gegeben, der sich so oder so ähnlich in

fast allen Darstellungen zu Camill Leberer findet, bei denen es sich überwiegend um Beiträge in Katalogen zu Einzel-/Gruppenausstellungen, Sammlungs-/Bestandskatalogen und Zeitschriften handelt, die seit 1980 erschienen sind⁶ und ein weitgehend homogenes Bild zeichnen: Zwischen 1984 und 1986 entstehen grafische und plastische Formulierungen, die unter formalen Gesichtspunkten einen Bezug zum Naturhaften nahelegen. Arbeiten, die vor 1984 entstanden sind, finden grundsätzlich keine Beachtung, während die Darstellung der weiteren Entwicklung auf wenige, redundant zitierte Werke reduziert bleibt. Organisch-vegetabile Formen, expressiv vorgetragen, charakterisieren die Kohle- und Grafitzeichnungen dieser Jahre. Im plastischen Werk sind es filigrane offene, in den Raum ausgreifende Formen, die als Metaphern naturhafter Prozesse wie Entfaltung und Wachstum interpretiert werden.⁷ Die Darstellungen zum Frühwerk sind maßgeblich geprägt durch einen Aufsatz von Buderer, nach dessen Ansicht »... diese ersten Arbeiten ... eine bildnerische Auseinandersetzung mit konkret identifizierbaren Formen, wie sie die Sprache der Natur anbietet, ...«⁸ erkennen lassen. Buderer weiter: »... so lässt sich schon an ihnen jenes konzeptionelle Verständnis von Natur ahnen, das den Transfer von konkreter, abbildhafter Form in allgemeingültige Momente des Naturhaften fordert.« Buderer bezieht sich im Folgenden auf Camill Leberer selbst, dem zufolge in der pflanzlichen Form keine Umsetzung naturgegebener Formen oder ein naturwissenschaftliches Naturverständnis zu sehen sei.

Es gehe darum, »... eine metaphysische Struktur der Natur zu begreifen und zu visualisieren«. Der spontane, abstrakt-expressive Duktus wird unter dem Aspekt einer Vorprägung durch Informel und Arte Povera betrachtet.⁹ Organisch-vegetative Prozesse versinnbildlichen existenzielle Erfahrungen und Energiezustände, die in Analogie zu neoplastischen Entwürfen des beginnenden 20. Jahrhunderts aus dem Kreis der De-Stijl-Künstler diskutiert werden.¹⁰

Seit 1987 verfolgt Camill Leberer stringent einen dialektischen Werkansatz. Dualistische Strukturen in Anwendung der bildnerischen Mittel sind charakteristisch für zunehmend hermetische Kompositionen. Camill Leberer wird häufig als Grenzgänger, als Wandler zwischen den Gattungen bezeichnet: Malerische und grafische Elemente fließen in die Plastik ein, skulpturale Fragestellungen sind den Zeichnungen und zweidimensionalen Lackbildern inhärent.¹¹ In Bezug auf die plastischen Formulierungen des ausgeprägten Individualstils ergibt sich vor allem aus Beiträgen der 1990er Jahre ein auffällig homogenes Bild. Die Werkstruktur gilt als ambivalent.¹² Der Charakter der Werke wird teils als spröde und sperrig,¹³ teils als sinnlich-poetisch, atmosphärisch aufgeladen beschrieben.¹⁴ Das antipodische Verhältnis der angewandten bildnerischen Mittel und der daraus resultierenden Erscheinungsformen kann mit folgenden Stichworten beschrieben werden: Opazität – Transparenz, Dinglichkeit – Entmaterialisierung, Offenlegung – Verbergung, Begrenzung – Entgrenzung, Distanz – Nähe. Die Manifestation von Licht und Raum wird als zentrales Thema erkannt, das plastische Werk als »geistiger Raum«¹⁵ definiert. Der Rezipient, als Wahrnehmender werkkonstitutiv, wird in kontemplativer Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk zu Erkenntnis geleitet.¹⁶

In einem Beitrag anlässlich der 36. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes in

Baden-Württemberg bezeichnet Camill Leberer seine Skulpturen als einen »Ort hermetischer Kristallisation«.¹⁷ Er spricht von dualistischen Strukturen und dialektischer Bedingtheit, von Transparenz und tektonischen Gegenpolen. Wie bereits am Diskurs zum Frühwerk aufgezeigt, sind es auch in den Beiträgen der Folgejahre Camill Leberers Äußerungen, die redundant aufscheinen und in die Interpretation des Werkes einfließen.

Die hermeneutische Annäherung an Camill Leberers Werk erfolgt einerseits über konkret-konstruktive Konzepte: Zur Disposition stehen hier wieder De Stijl¹⁸ und Konkrete Kunst¹⁹ im Allgemeinen, konstruktive Positionen – insbesondere Naum Gabo und László Moholy-Nagy²⁰ – sowie die postkonstruktivistische Moderne²¹ in Abgrenzung zu Minimal Art²² und Postminimalismus²³. Andererseits werden metaphysisch-ontologische Entwürfe diskutiert. Unter der Prämisse, dass die Funktion von Plastik von Anbeginn eine überpersönliche, geistige sei,²⁴ erkennt erstmals Meyer im Spannungsverhältnis von formaler Strenge und atmosphärischen, transzendierenden Elementen eine konzeptionelle Überlegung, in der sich plastische Positionen mit ontologischen Entwürfen verbinden.²⁵ Meyer verweist in diesem Zusammenhang auf Camill Leberer, der »... seine Ästhetik selbst im Sinne gnostischer Erfahrung ... als mythische, spirituelle Erkenntnis von Wahrheit anstelle von aufgeklärter intellektueller Analyse ...« beschreibe.²⁶ Referenziell werden spirituelle Abstraktionstendenzen in Anlehnung an Wassily Kandinsky und Franz Marc,²⁷ Gnosis,²⁸ mittelalterliche Lichtmetaphysik, sowohl scholastischer als auch neuplatonischer Ausprägung im Kontext des gotischen Kathedralbaus,²⁹ wie auch »fundamentalontologische Vorgaben«³⁰ nach Martin Heidegger diskutiert.

Die Zusammenfassung zeigt, dass sich in der Auseinandersetzung mit dem Werk von Camill

Leberer bereits früh Stereotypen ausbilden, die bis in die Gegenwart wirken und den Zugang zum Werk nachhaltig bestimmen. Dabei wurde ein Spektrum an kunst- und kulturhistorischen wie philosophischen Referenzen entfaltet, das von der Antike bis zum Postminimalismus reicht. Die kritische Frage, ob an dieser Stelle nicht schon alles gesagt sei, mag berechtigt erscheinen. Um ihr ein eindeutiges Nein entgegenstellen zu können, waren neue Wege zu beschreiten.

Die vorliegende Arbeit widmet sich im Kern dem plastischen Werk von Camill Leberer, dem eigenständige Werkgruppen in den Gattungen Malerei, Zeichnung und Fotografie zur Seite stehen, die allerdings nur referenziell Erwähnung finden. Sie versteht sich als Fallstudie, die die künstlerische Entwicklung Leberers vom Studienbeginn an der Stuttgarter Kunstakademie bis zum ausgeprägten Individualstil in drei Abschnitten nachzeichnet. Anders als bisherige Darstellungen gewährt sie dem weitgehend unbeachteten Frühwerk breiten Raum. Das digitale Werkverzeichnis, das begleitend zu dieser Arbeit entstanden ist, listet für die Zeit zwischen 1979 und 1986 25 Arbeiten.³¹ Diese werden im ersten Abschnitt in chronologischer Abfolge vorgestellt und in Anlehnung an den systemtheoretischen Ansatz von Huber auf strukturbildende Elemente hin analysiert.³² Die klassischen kunstwissenschaftlichen Interpretationsmodelle greifen nach Huber in der Gegenwartskunst, die sich seit den 1960er Jahren auf einen erweiterten Kunstbegriff beruft und dem Betrachter eine werkkonstituierende Rolle zuweist, nur noch bedingt.³³ Er entwirft deshalb eine Methode, die wirkungsästhetisch vorgeht, d. h., den Betrachter als »Wahrnehmungsinstanz der Werke installiert«, und gleichzeitig einer produktionsästhetischen Interpretation Rechnung trägt: »Das Kunstwerk wird als ein System bildlicher Sinn-darstellung verstanden, dessen spezifische Ordnungsge-

füge und Wirkungszusammenhänge mit Hilfe der Systemanalyse sichtbar gemacht und interpretiert werden können.«³⁴ Systeme werden allgemein als Konstrukte definiert, die sich aus Elementen mit Attributen zusammensetzen, die in Korrelation zueinander stehen. Huber versteht das Kunstwerk als Darstellungssystem.³⁵ Der Aufbau und die Struktur der Elemente sind intentional bestimmt, d. h., sie verdanken sich einer künstlerischen Vorentscheidung bezüglich dessen, was dargestellt werden soll. Gleichzeitig wirken strukturelle Vorgaben auf die kognitiven Erfassungs- und Verarbeitungsvorgänge: »Der Aufbau eines künstlerischen Objektes strukturiert also gewisse Resultate vor, indem er den Nachvollzug des Betrachters initiiert.«³⁶ Vor diesem Hintergrund fokussiert der erste Abschnitt zum Frühwerk von Camill Leberer die verwendeten Materialien, ihr Zusammenwirken und ihr reizauslösendes Potenzial. Brüderlin hält fest, dass sich seit den 1970er Jahren im Feld künstlerischer Produktion eine Tendenz erkennen lasse, die durch ein »Wiederholen und Aneignen von modernen Stilen« gekennzeichnet sei.³⁷ Es handele sich dabei nicht um eine unreflektierte Adaption historischer Positionen, sondern um ein Freilegen »neuralgischer Stellen«, deren »Widersprüche und Ungelöstheiten als inhaltliches Substrat für die eigene künstlerische Fragestellung herangezogen« werden könnten. Diese Bezugspunkte gilt es, für eine vergleichende Anschauung herauszuarbeiten und im Hinblick auf die für Camill Leberer spezifischen werkimmanenten Strukturmerkmale fruchtbar zu machen. Als Referenz wurde der räumliche Entstehungskontext der Arbeiten, d. h. das Akademieumfeld und die Atelieregemeinschaften herangezogen, eingebettet in eine Kunst- und Kulturlandschaft, deren Entfaltung vom Modell des hodologischen Raumes inspiriert ist, der sich über ein Netzwerk aus Verbindungen mitteilt. Orientierung bieten

Markierungen in der Art von Wegkreuzungen, die man auf Haupt- und Nebenwegen wandelnd immer wieder passiert und die den Raum so aus unterschiedlichen Richtungen und Perspektiven erschließen. In diesem Fall konnten aufsehen-erregende Ausstellungen der 1970er Jahre wie die documenta-Reihe, »Live in your head: When Attitudes Become Form«, »Op Losse Schroeven Situaties en Cryptostructuren« oder »Europa 79« als richtungsweisende Wegmarkierungen identifiziert werden, die seinerzeit vor dem Hintergrund eines »erweiterten Feldes«³⁸ skulpturalen und plastischen Handelns wesentliche Positionen vorstellten und in der kollektiven Erinnerung nachhaltig verankerten.

Des Weiteren verdanken sich wichtige Erkenntnisse fotografischen Quellen und Skizzenblättern, die Camill Leberer in seinem Archiv verwahrt. Das Frühwerk ließ sich so einerseits lückenlos dokumentieren. Andererseits konnten aus Fotostrecken und Entwürfen wichtige Rückschlüsse auf gestalterische Entscheidungen und Prozesse gewonnen werden, die Leberer teilweise handschriftlich notiert und kommentiert hat. In der Bibliothek des Archivs finden sich neben zahlreichen Ausstellungskatalogen und Kunstzeitschriften auch philosophische und kunsttheoretische Abhandlungen, die in der Summe eine Ahnung von dem vermitteln konnten, was als Umgebungskomponenten des Werkes bezeichnet werden soll.³⁹ Die Möglichkeit, über mehrere Monate im Atelier zu arbeiten und die Materialien im direkten Austausch mit Camill Leberer zu sichten, hat Einblicke vermittelt, die allein aus der Literatur nicht hätten gewonnen werden können.

Auf der Basis des analytisch-deskriptiven Befundes wurden im abduktiven Schluss⁴⁰ folgende Konjekturen formuliert: Das Frühwerk lässt eine reflektierende Auseinandersetzung mit plastischen, von der Performancekunst beeinflussten

Positionen der frühen kritischen Minimal-Art-Rezeption erkennen und zeigt grundsätzlich eine thematische Nähe zu Raum und Natur. Dies korrespondiert mit der zeitlichen künstlerischen Sozialisierung von Camill Leberer in den 1980er Jahren, deren soziokulturelle Leitdiskurse sich an den Begriffen von Natur und Raum orientieren, die sich über die in der Literatur immer wieder zitierten und zu Klassikern avancierten Publikationen aus den 1980er Jahren rekonstruieren ließen.

Im November 1980 veranstaltete die Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften das »1. Karlsruher Kulturwissenschaftliche Kolloquium«. Diskussionsgrundlage war die Frage nach den »Erscheinungsweisen, geschichtlichen Wurzeln und gegenwärtigen Konsequenzen des bürgerlichen Verhältnisses zur Natur«⁴¹ im neuzeitlichen Europa. Eingeladen waren Referenten aus den Disziplinen Philosophie, Psychologie, Geschichte, Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte, Kulturanthropologie, Geographie und Landschaftsökonomie sowie Schriftsteller und Medienpraktiker. Die in dem Band »Natur als Gegenwelt«⁴² versammelten Beiträge sind kulturgeschichtlich geprägt. Fragestellungen, die das Verhältnis des Menschen zur Natur aus der Perspektive der Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie, der Ethik, der Theologie sowie der Zivilisations- und Technikkritik beleuchten, werden nicht verhandelt. Ziel, so die Herausgeber, war eine historische und typologische Bestandsaufnahme. Im Fokus standen das menschliche Verhältnis zur Natur und die Veränderung von Natur durch zivilisatorische Prozesse.

Im Rahmen einer Vortragsreihe zum Thema »Das Naturbild des Menschen« an der Universität Freiburg erschien 1982 der gleichnamige Sammelband.⁴³ Diesem liegt die Feststellung zugrunde, dass sich der Begriff von Natur »als Prinzip und Wesen der Dinge« unter den jeweils

gegebenen historischen Erfahrungs-, Denk- und Handlungsweisen zu je unterschiedlichen Vorstellungen von und über Natur ausgeprägt hat.⁴⁴ Die ausgewählten Beiträge versuchen exemplarisch aus der Perspektive ihrer Disziplin einen Überblick über die Geschichte und Bedeutung des gegenwärtigen Naturbegriffs in der Philosophie, Wissenschaft und Kunst zu geben.

Die Aufsätze des Bandes »Landschaft«⁴⁵ entstanden ebenfalls im Rahmen eines Kolloquiums am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld im Jahr 1986. Die Beiträge stehen exemplarisch für den philosophischen, soziologischen, historischen, kunsthistorischen und literaturwissenschaftlichen Landschaftsdiskurs. Sie versuchen die Problemstellung des Kolloquiums, Landschaft als eine durch den Zusammenhang von Natur und Gesellschaft vermittelte Einheit und als ästhetisch vermittelte Einheit des Wahrnehmens und Vorstellens, aus systematischer und historischer Sicht zu untersuchen.⁴⁶

Die von Groh/Groh Anfang der 1990er Jahre vorgelegten Darstellungen zur Kulturgeschichte der Natur in »Weltbild und Naturaneignung«⁴⁷ sowie im Folgeband »Die Innenwelt der Außenwelt«⁴⁸ befassen sich im Kern mit der Frage, welche Denk- und Verhaltensmuster dazu geführt haben, dass sich angesichts einer nicht zu übersehenden Ausbeutung und Zerstörung von Natur relativ spät ein Krisenbewusstsein ausgebildet hat. Die Ursachen liegen nach Groh/Groh in der Grundannahme, dass Natur zum Nutzen des Menschen da sei, ihre Ressourcen grenzenlos seien und ihre Organisation ein Werk ordnender Vernunft sei.⁴⁹ Diese Vorstellung leite sich aus der Metaphysik, der philosophischen Theologie und aus säkularisierten Glaubensinhalten ab, die entsprechend erläutert werden.

Mit »Idee der Landschaft«⁵⁰ liegt eine kulturgeschichtliche Darstellung neueren Datums vor. Trepl, der sich während seiner Lehrzeit am Ins-

titut für Landschaftsökologie der Technischen Universität München schwerpunktmäßig mit der Theorie und Geschichte von Landschaft befasst hat, liefert einen historischen Überblick der »Landschaftsidee« von der Aufklärung bis in die Ökologiebewegung der Nachkriegszeit. Vorangestellt sind drei Kapitel, in denen die »Landschaftsidee« als solche und die Vorstellung von Landschaft als Gegenstand ästhetischer Betrachtung erörtert werden.

Gleichzeitig wird für die 1980er Jahre eine »Wende zum Raum«⁵¹ proklamiert. Während einerseits der Verlust von Natur als unmittelbarem Naherfahrungsraum schmerzhaft ins Bewusstsein der Gesellschaft drang – Stichwort »Ökologiekrise« –, wurden andererseits Raum und Räumlichkeit in je spezifischer Modellierung in den ästhetisch-philosophischen, soziokulturellen und medienwissenschaftlichen sowie politischen Diskursen thematisiert. Dabei wird die naturwissenschaftlich geprägte Vorstellung vom Raum als mathematisch-physikalischer Größe abgelöst von einer Vielzahl von Raummodellen und Raumkonzepten, die nicht nur nach der ontologischen Bestimmung des Raumes fragen, sondern Strategien von Raumkonstituierung und Raumerfahrung, von Interaktion und Partizipation in den Blick nehmen. Die 2006 von Dünne/Günzel vorgelegte Anthologie zur Raumtheorie in der Philosophie und den Kulturwissenschaften⁵² versammelt in sechs Abschnitten Grundlagentexte zu Raummodellen in den teils interdisziplinär geführten Debatten zwischen Philosophie und Naturwissenschaft, zwischen Anthropologie, Psychoanalyse und den Medienwissenschaften, zwischen Geographie und Politik sowie in der Phänomenologie, in den Sozialwissenschaften und zuletzt in der ästhetischen Theorie. Die Herausgeber verstehen die ausgewählten Texte dabei als »diejenigen Referenzen, welche die heutige Diskussion bestimmen, sei

es als jetzt schon kanonisierte Klassiker der Raumtheorie, oder als vergessene Marksteine einer Tradition«. ⁵³

In den neueren kunsthistorischen Diskursen zum Raum, speziell zum Verhältnis von Plastik und Raum, wird der *Ort* zu einem zentralen Begriff. Sieht man von Lessings Kategorisierung der Bildhauerei als Raumkunst einmal ab, waren die Auseinandersetzungen mit Skulptur und Plastik weniger von ihrem diskursiven Verhältnis zum Raum bestimmt – das paradoxerweise nicht angezweifelt wurde – als von einem »normativen Körperparadigma« und seiner bildnerischen Umsetzung. ⁵⁴ Traditionelle Grund- und Raum-begriffe wurden dann angesichts neuerer Entwicklungen wie einem Sichlossagen von Funktionszwängen und einer medialen Entgrenzung der Plastik innerhalb der Disziplin im Hinblick auf eine differenzierende Werkanalyse als zunehmend problematisch betrachtet. ⁵⁵ Vorbereitet wurde die Vorstellung vom Ort als einem spezifischen Raum der Kunst von Martin Heidegger in seinem Aufsatz »Das Bauen und das Wohnen« ⁵⁶. Badt hatte 1963 in kritischer Auseinandersetzung mit den traditionellen Grundbegriffen der Kunstgeschichte, insbesondere des historischen Raumbegriffs nach Alois Riegl, eine Neubestimmung desselben versucht. In Anlehnung an die von Conrad-Martius bestimmten Grundkonzeptionen von Raum ⁵⁷ wurde Ort als »Fundamentalbegriff« in den Diskurs eingeführt. ⁵⁸ Die Aktualität des Begriffs zeigt sich in der anhaltenden Rezeption von Heideggers Ausführungen zu Kunst, Plastik und Raum sowie den seit den frühen 1970er Jahren andauernden Diskursen zur Minimal Art und ihrer *Place and Presence*-Konzepte. Nicht unerwähnt bleiben sollen die zahlreichen Ausstellungsprojekte zum Thema, für die exemplarisch eine Ausstellungsreihe der Berliner Akademie der Künste steht, die überregionale Beachtung fand. ⁵⁹

Der analytische Befund des Frühwerks wird im zweiten Untersuchungsabschnitt an einem Schlüsselwerk, das die Schnittstelle zum Individualstil des Hauptwerks markiert, zugespitzt. Das in der Literatur installierte weitgehend antipodische Verhältnis von Früh- und Hauptwerk, d. h. Natur versus Raum, steht zur Disposition. Auf der Basis eines Vergleichs mit ausgewählten Raum- und Landschaftskonzepten wird die These einer räumlichen wie landschaftlichen Verfasstheit des Werkes formuliert, die sich in dessen ästhetischer Struktur spiegelt. Dabei korrespondieren Raum und Landschaft mit der charakteristischen medialen Dualität von Plastik und Malerei in Camill Leberers Œuvre. Die als Schlüsselwerk vorgestellte Komposition von 1988 trägt sinnfälligerweise den Titel »Bühne«. Dem Motiv haftet per se eine malerische wie räumliche Konnotation an. Gleichzeitig verweist der Begriff auf den Aufführungs- und Ereignischarakter von Kunst, der seit den 1960er Jahren in der Aktions- und Performancekunst, aber auch in installativen Werken, die den Betrachter zu einer Interaktion auffordern, evident wird. ⁶⁰

Formal zeigt »Bühne« als Werk des ausgeprägten Individualstils eine Nähe zu historischen Positionen konstruktiver und minimalistischer Kunst. Sie stellt eine postminimalistische Raumkonkretion dar. ⁶¹ Die Validierung dieser Konjektur erfolgt in im Kontext zeitgenössischer Konzepte, ⁶² die sich im weitesten Sinne als minimalistisch-konstruktiv charakterisieren lassen.

»Postmoderne Seele und Geometrie« titelt das Kunstforum International 1986 und widmet die gesamte Ausgabe dem »... richtungsweisenden Kunstphänomen ... Neue Geometrie ...«. ⁶³ Konstruktive Tendenzen, von neoplastischen Entwürfen bis zu den Zürcher Konkreten erfahren mit Beginn der 1980er Jahre – vor dem Hintergrund des viel zitierten postmodernen »Anything Goes« – erneut Aufmerksamkeit. Eine jüngere Generation – in den

1940er und 1950er Jahren geboren – eignet sich, getragen von einem veränderten künstlerischen Selbstverständnis,⁶⁴ konstruktive Gestaltungsprinzipien an, um sie einer subjektiven Brechung zu unterziehen. Wiehager sieht in der 1984 von John M Armleder in Genf kuratierten Ausstellung »*Peinture abstraite*« das visuelle Gründungsmanifest der Bewegung.⁶⁵ Über die teilnehmenden Künstler aus Deutschland, Österreich, der Schweiz und den USA und ihre Positionen erschließe sich die enorme Bandbreite des Phänomens, das von Rückbezügen zur klassisch Konkreten Kunst bis zu den offenen Bildkonzepten der ZERO-Avantgarde reiche. Armleder habe mit »*Peinture abstraite*« einer entideologisierten Sicht der minimalistischen Kunsttendenzen des Jahrhunderts eine Gestalt gegeben. Deutlich kritischer betrachtet Hübel »die neue Liebe zur Geometrie«. ⁶⁶ Er unterscheidet dabei zwischen zeitgenössischen geometrischen Ansätzen, die ein Problembewusstsein bezüglich einer diskursiven Auseinandersetzung mit konstruktivistischen und minimalistischen Positionen entwickeln, und einer »...Neuen Geometrie, die sich um Herkunft, Inhalt, Kontext wenig kümmert«⁶⁷. Diese Neue Geometrie sei Einvernahme, sie absorbiere die Sprache der Konstruktiven, Konkreten, Seriellen und aller, die in den vergangenen Jahren gestischen Verzicht geübt hätten, während jene in Analogie zu Umberto Eco eine produktive Ambiguität anstrebten, die Aufmerksamkeit erzeuge und zu einer Interpretationsanstrengung ansporne. Im Dazwischen von rationalem und nichtrationalem Verstehen gehe es um das Aufbauen und Öffnen von Erkenntnispotenzialen.

Der letzte Untersuchungsabschnitt widmet sich den Jahren zwischen 1989 und 2002. In dieser Zeit, die die Genese des Hauptwerks vom Beginn bis zum ausgereiften Individualstil abbildet, entstehen zentrale Werkgruppen, deren charakteristisches Formvokabular sich stringent

aus dem in »*Bühne*« angelegten Strukturschema ableitet. Neben den Gehäusen kubischen Zuschnitts (Gehäuse-01) wird die Gruppe der schmalen Quader (Gehäuse-02) vorgestellt, die sich parallel in die plastischen Wandprospekte ausdifferenzieren.

Diese Werkphase, an deren Ende formal äußerst konzentrierte Arbeiten stehen, wird vor dem Hintergrund einer neu belebten Minimal-Art-Rezeption in den 1990er Jahren und ihrer begleitenden Diskurse betrachtet. Wieder einmal standen die klassischen Positionen der Minimal Art aus der ersten Hälfte der 1960er Jahre im Fokus, die seit ihrer Entstehung nachfolgende Künstlergenerationen herausforderten, sich künstlerisch mit ihnen auseinanderzusetzen und sie so zu überwinden.⁶⁸ Ausstellungsformate aus den 1990er und frühen 2000er Jahren wie »*Minimalism and After*«⁶⁹ versuchten den Einfluss der Minimal Art auf die zeitgenössische Kunstproduktion zu analysieren. Gleichzeitig erschienen zahlreiche kunstwissenschaftliche Publikationen, darunter Standardwerke wie Stemmricks »*Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*«⁷⁰, Meyers »*Minimalism*«⁷¹ und »*Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*«⁷² sowie von Rorimer »*New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*«⁷³, die das Phänomen aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten.

In diesem Kontext wird die Frage aufgeworfen, inwieweit sich die historische Minimal Art und ihre Diskurse in die ästhetische Struktur des Hauptwerks von Camill Leberer einschreiben.⁷⁴ Die Analyse der Werkgruppen verfolgt daher das Ziel, charakteristische Strukturmerkmale herauszuarbeiten und für die Beantwortung heranzuziehen. Die Frage nach der räumlichen wie landschaftlichen Verfasstheit des Œuvres wird in vertiefter Darstellung an ausgewählten Beispielen diskutiert.

ANMERKUNGEN

- 1 Meyer, W. 1990, S. 9.
- 2 Auf die gleichzeitige Verwendung von weiblicher und männlicher Sprachform wird im weiteren Textverlauf zugunsten einer besseren Lesbarkeit verzichtet. Sämtliche Personenbezeichnungen schließen alle Geschlechter ein.
- 3 Olschowski 2010, S. 4.
- 4 Hirner 2007, S. 12.
- 5 Kat. Stuttgart 2014, S. 8; Daug's 2019, S. 3.
- 6 Erfasst im Literaturverzeichnis.
- 7 U. a. Kat. Stuttgart 1985.1, unpaginiert [S. 78]; Krauter 1987, unpaginiert [S. 14]; Schmitt 1989, S. 17; Müller-Tamm 1997, S. 23; Nobis 2004, S. 129. Positionen, die sich allgemein als konsensfähig erwiesen haben, werden mit maximal fünf Referenzen belegt. Die Auswahl der Referenzen erfolgt unter der Prämisse, eine zeitliche Bandbreite abzubilden.
- 8 Im Folgenden Buderer 1986, unpaginiert [S. 7]. Buderer bezieht sich in seinem Aufsatz immer wieder auf Aussagen Camill Leberers aus einem Brief von 1985, ohne diesen als solchen zu erwähnen. Leberers Brief hatte Buderer während der Vorbereitung der Ausstellung anlässlich der Preisvergabe des »Forum junger Kunst« in der Kunsthalle Mannheim (Kat. Mannheim 1986) erreicht. In diesem wie in allen weiteren Zitaten folgen Schreibweise und Interpunktion den benutzten Quellen.
- 9 Holsten 2004, S. 22; Nobis 2004, S. 129.
- 10 Nobis 1998, S. 16; Greschat 1996, S. 22.
- 11 U. a. Schreier 1990, S. 36–42; Zuschlag 1994, S. 44; Fath 2001, S. 3/5; Fronz 2005, S. 332; Buskies 2012, S. 264 f.
- 12 U. a. Dautzenberg-Meyer 1990, S. 46; Buhlmann 1994.1, unpaginiert [lose Blattsammlung]; Berg 1999, S. 51; Fath 2001, S. 5.
- 13 U. a. Dautzenberg-Meyer 1990, S. 46; Zuschlag 1994, S. 43; Käppeler 1996, S. 19.
- 14 U. a. Meyer, W. 1990, S. 10; Mueller 1998, S. 58; Holsten 2000, S. 63; Schönfelder 2010, S. 67; Kat. Ingolstadt 2012.1, S. 225.
- 15 U. a. Dupuis 1997, unpaginiert [S.1]; Dautzenberg-Meyer 1990, S. 46; Köllhofer 1997, S. 34; Schoor 2000, S. 18; Buskies 2012, S. 267.
- 16 U. a. Kat. Esslingen 1990, S. 16; Meyer, W. 1990, S. 14; Käppeler 1996, S. 19; Christofori 2010, S. 47/51 f.; Buskies 2012, S. 267.
- 17 »Über meine Arbeiten zu schreiben heißt nicht, ein in sich geschlossenes lineares System zu formulieren. Vielmehr lässt sich als Struktur ein dualistisches, sich gegenseitig ergänzendes und sich bedingendes Prinzip formulieren. Aspekte dieser Dualität sind nicht nur die unterschiedlichen Realisationen in den Bereichen Zeichnung und Skulptur, einerseits die spontane emotionale Äußerung, andererseits das Gebaute, rational konstruierte raumbezogene skulpturale Gebilde, sondern im gleichen Maße inhaltlicher Anspruch und formale Umsetzung in den einzelnen Arbeiten. Auf die Skulptur bezogen heißt das beispielsweise: Die dynamische, sich verströmende Lichtatmosphäre von gelbem, transparentem Glas. Gelb, für mich eine historisch relativ unbelastete Farbe, aber auch Synonym für Licht, Glanz, Transzendenz. Entgrenzung der Skulptur also, in dem durch die Transparenz der Gläser offengelegten räumlichen Innen. Andererseits der statische, tektonische Gegenpol als Einbindung, Erfassung durch Eisengerüste, Eisenformen. Lineare Raumbeschreibungen und Raumumschreibungen mit möglichen Trägerfunktionen im Sinne von Bewahrung und Bereitstellung. Durch diese dialektische Bedingtheit, atmosphärische Auflösung und materiale Einbindung formuliert sich die Skulptur als ein Ort, ein Gegenüber; als ein in sich geschlossenes, sich aus- und umgrenzendes Eigenes. Ort hermetischer Kristallisation. Hermetik nicht im Sinne von Eingesperrtsein und Abwehren, sondern im Sinne von Konzentration, wiedererlangter Würde und Kontemplation, aus der heraus die Skulptur zum Umraum in Beziehung tritt« (Leberer 1987, S. 32).
- 18 Schoor 2000, S. 18.
- 19 Finckh 1999, S. 7 f.
- 20 U. a. Buderer 1991, S. 21; Fuchs 1993, S. 140; Nobis 1998, S. 16; Holsten, 2000, S. 62; Buskies 2012, S. 265.
- 21 Müller-Tamm 1997, S. 26.
- 22 U. a. Meyer, W. 1990, S. 10; Berg 1999, S. 1; Buskies 2012, S. 266.
- 23 Hirner 2007, S. 12.
- 24 Meyer, W. 1990, S. 10/16 Anm. 1. Meyer bezieht sich an dieser Stelle auf Ausführungen von Carola Giedion-Welcker.
- 25 Meyer, W. 1990, S. 14.
- 26 »Camill Leberer beschreibt seine Ästhetik selbst im Sinne gnostischer Erfahrung (Gnosis, griechisch: Erkenntnis) als mythische, spirituelle Erkenntnis von Wahrheit anstelle von aufgeklärter intellektueller Analyse, deren wesentliche Merkmale wie die via negationis, die Befreiung des Ichs von den Fesseln der dinglichen Welt

1 ANMERKUNGEN

- und die Intuition als Instrument der Wahrnehmung sowie die Stille als Öffnung wesentliche Dimension spiritueller Erfahrung bedeuten« (Meyer, W. 1990, S. 14). Meyer verweist in der Fußnote allerdings auf eine entsprechende Stelle des Historischen Wörterbuchs der Philosophie, Basel 1994. Es bleibt unklar, inwieweit es sich hier um eine Äußerung von Camill Leberer handelt oder eine Interpretation von Meyer vorliegt.
- 27 Meyer, W. 1990, S. 13.
- 28 U. a. Buhlmann 1995, S. 56.
- 29 U. a. Meyer, W. 1990, S. 13; Zuschlag 1994, S. 44; Kämpeler 1996, S. 20; Greschat 1996, S. 28 f.; Schreier 2000, S. 83.
- 30 U. a. Gruber 2007, S. 16; Köhler 2008, S. 4.
- 31 Die Datenbank ist Teil der für das Archiv von Camill Leberer entwickelten Ordnungsstruktur. Sie umfasst neben plastischen auch malerische, zeichnerische und fotografische Arbeiten und wird sukzessive erweitert.
- 32 Huber 1989.
- 33 Huber 1989, S. 37 f.
- 34 Huber 1989, S. 38.
- 35 Huber 1989, S. 53–57.
- 36 Huber 1989, S. 55.
- 37 Brüderlin 1996, S. 292.
- 38 Der Begriff des »erweiterten Feldes« wird in Anlehnung an Krauss' Beitrag »Skulptur im erweiterten Feld« (Krauss 2000, S. 331–346) verstanden.
- 39 Vgl. Huber 1989, S. 43 f.
- 40 In Anlehnung an Bätschmann 2008, S. 206–222. Zum Abduktionsbegriff: Schurz, Gerhard: Die Bedeutung des abduktiven Schließens in Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie, IPS-Preprints (= Vorveröffentlichungsreihe am Institut für Philosophie der Universität Salzburg) 2 (1995), http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/fileadmin/Redaktion/Institute/Philosophie/Theoretische_Philosophie/Schurz/papers/1995c.pdf (zuletzt eingesehen am 30.5.2020).
- 41 Großklaus/Oldemeyer 1983, S. 7.
- 42 Großklaus/Oldemeyer 1983.
- 43 Zimmermann 1982.1.
- 44 Zimmermann 1982.1, S. 7.
- 45 Smuda 1986.1.
- 46 Smuda 1986.1, S. 9 f.
- 47 Groh/Groh 1991.
- 48 Groh/Groh 1996.1.
- 49 Groh/Groh 1991, S. 13.
- 50 Trepl 2012.
- 51 Autsch/Hornäk 2010, S. 7.
- 52 Dünne/Günzel 2006.
- 53 Dünne/Günzel 2006, S. 13.
- 54 Boehm 2004, S. 31 f.
- 55 »Wenn man den Raum als umfassende Einheit denkt und nicht in seiner konkreten Begegnung und seiner Vielfalt begreift, so leitet *das* gerade die historische Betrachtung der Kunst in die Irre. Dadurch werden die Fülle der Eigenschaften der Kunstwerke und die vielen realen Faktoren, welche der Kunst als Mittel dienen, ihrer Wirkkraft beraubt, welche das Wesen der Kunstwerke ausmacht. ... Deshalb ist es notwendig, alles philologische Vorwissen (wie Ikonographie und Kunsttheorie) für diesen Zweck in Dienst nehmend, sich strikte an und in ihren Oberflächen zu halten und gerade diese in ihrem Aufbau zu erklären, verständlich zu machen. Zu diesem Zweck sollte auch im Zuge einer Erneuerung der allgemeinen kunsthistorischen Grundbegriffe der Begriff des Raumes durch die Herausarbeitung derjenigen Phänomene ersetzt werden, welche das konkrete Erscheinen des Räumlichen in der Kunst bezeichnen« (Badt 1963, S. 68); hierzu auch die Kapitel I »Der kunsthistorische Raumbegriff und seine Abwandlungen« und Kapitel II »Alois Riegl« (Badt 1963, S. 19–68). Kritisch äußerte sich ebenfalls Boehm in Bezug auf Hildebrands Raumanalyse: »Ist der Raum der Plastik mit diesem metrisch-physikalischem Raum identisch, dann darf man nicht erwarten, daß er die spezifischen Eigenschaften dieses oder jenes Werkes zu unterscheiden hilft. In dieser *Nacht* des unendlichen Raumes sind alle Körper ausschließlich und gleichermaßen durch ihr Volumen, d. h. die *Verdrängung* des Raumes determiniert« (Boehm 2004, S. 33 f.).
- 56 Heidegger GA 13, S. 203–210.
- 57 Nach Conrad-Martius lassen sich drei grundsätzliche Vorstellungen vom Raum bestimmen: 1. Der Raum ist ein absolutes, in sich durchgehend gestaltetes (isotropes) kontinuierliches, unendliches Ganzes, das den körperlichen Dingen ihre jeweiligen (absoluten) Orte gibt. 2. Der Raum ist eine hierarchisch gestaffelte kosmische Größe mit Zentrum und Peripherie, also von endlicher Quantität. In jedem Bereich dieses verschiedenartigen Raumganzen konstituiert sich eine andere Art von Orthaftigkeit. 3. Einen an sich zu fassenden Raum, sowohl im isotrop unendlichen wie im anisotrop endlichen Raum, gibt es nicht, sondern nur ein relativ aufeinander bezogenes Gesamt je empirisch gegebener Orte (Conrad-Martius 1958, S. 16).
- 58 »In einer wissenschaftlichen Kunstbetrachtung, die mit exakten, anschauungserfüllten Begriffen arbeitet, müssen wir uns an den Ort, an den von den Dingen (Körpern) verwandelten und aufgehobenen Raum als die einzige Realität halten. Er ist der Funda-

- mentalbegriff der Darstellung, den wir suchen und bisher in einer ungebändigten Fülle von Raumbegriffen verfehlten« (Badt 1963, S. 94 f.).
- 59 Lammert 2004; Kat. Berlin 2007; Lammert 2007.
- 60 Fischer-Lichte 2004, S. 22.
- 61 Zum Konkretionsbegriff Schröder 2008, S. 34 f.: »Im Kunstkontext bezeichnet die Konkretion die Formwerdung von etwas zuvor Unsichtbarem. ... Im Prozess der künstlerischen Konkretion gerinnt die Idee zum Objekt.«
- 62 In Anlehnung an Bättschmann 2008, S. 222–224.
- 63 Brüderlin 1986. Für die Diskussion ist zu beachten, dass die theoretischen Grundlagen hier fast ausschließlich an malerischen Positionen entwickelt wurden. In der hier zitierten Ausgabe des Kunstforums befindet sich, nebenbei bemerkt, die Rezension von Anne Krauter zu Camill Leberers Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim aus Anlass der Preisvergabe des »Forums junger Kunst« 1985.
- 64 Vgl. Brüderlin 1986, S. 89–92.
- 65 Wiehager 2010, S. 42 f. Beteiligte Künstler waren: John M Armleder, Helmut Federle, Lucio Fontana, Al Held, Sol LeWitt, Verena Loewensberg, Robert Mangold, Gerhard Merz, Oliver Mosset, Robert Motherwell, Blinky Palermo, Gerwald Rockenschaub, Robert Ryman, Jean-Frédéric Schnyder und Otto Zitko.
- 66 Hübel 1986.
- 67 Hübel 1986, S. 177.
- 68 Stemmrich 1995, S. 17; Stemmrich 1998, S. 21.
- 69 In der Berliner Dependance der DaimlerChrysler Collection (ab 2008 Daimler Art Collection) fanden zwischen 2002 und 2005 vier Ausstellungen unter diesem Titel statt.
- 70 Stemmrich 1995.
- 71 Meyer, J. 2000.
- 72 Meyer, J. 2001.
- 73 Rorimer 2001.
- 74 Vgl. Brüderlin 1996, S. 289.

2

DAS SKULPTURALE UND PLASTISCH-INSTALLATIVE FRÜHWERK VON 1979 BIS 1986

Das Kapitel zeichnet chronologisch die Entwicklung des Frühwerks von Camill Leberer in zwei Abschnitten nach. Der erste widmet sich den Studienjahren in Stuttgart, der zweite wendet sich der anschließenden eigenständigen Werkphase zu, die 1986 mit Leberers erster monografischer Museumsausstellung endet. Die deskriptiven Werkanalysen werden in einen breit angelegten zeitlichen und diskursiven Kontext eingebettet, der, ausgehend von den documenta-Ausstellungen der Jahre 1968 bis 1977, Entwicklungen im Bereich Performance, Installation und »Plastik als Handlungsform«¹ in den Blick nimmt. In einem Vergleich mit exemplarisch ausgewählten Positionen werden Leberers Entwicklungsschritte reflektiert. Als Indikatoren der klimatischen Bedingungen dieser Kunst- und Kulturlandschaft werden *Natur* und *Raum* sowie *Atmosphäre* als Leitbegriffe der soziokulturellen Diskurse eingeführt.

2.1 WIENER BLUT AM WEISSENHOF?: STUDIENJAHRE AN DER AKADEMIE

2.1.1 Die Stuttgarter Kunstszene in den 1970er Jahren

Camill Leberer begann sein Studium 1978 an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart, wo man zu diesem Zeitpunkt auf

fruchtbare Jahre zurückblicken konnte.³ Der Südwesten hatte sich im zweiten Nachkriegsjahrzehnt mit den Zentren Stuttgart und Karlsruhe, aber auch Mannheim und Baden-Baden zu einer prosperierenden Kunstlandschaft entwickelt. Ursächlich hierfür sieht Honisch vor allem günstige Standortfaktoren: zum einen die topografische Nähe zur Schweiz, Italien und Frankreich, zum anderen eine mittelständische Industrie, aus der zahlreiche private Sammlungen hervorgingen, deren Engagement – in Verbindung mit aufstrebenden öffentlichen Sammlungen – Künstlern wie Galeristen eine ökonomische Basis verschaffte.⁴ In Stuttgart selbst ergaben sich durch das gemeinsame Wirken von Museen, privaten Galerien, dem Theater, der Oper, der Akademie und Universität sowie Verlagen, Kunst- und Siebdruckwerkstätten interdisziplinäre Zusammenschlüsse, die die Stadt in den 1960er Jahren auch für Kunst- und Kulturschaffende aus dem In- wie Ausland zu einem Anziehungspunkt machten. Ende der 1970er Jahre standen dann jedoch längst andere Zentren im Fokus. Dennoch offenbart ein Blick auf die Galerienszene eine zu diesem Zeitpunkt erstaunliche Diversität.⁵ Zu den rund 40 Galerien gehörten etablierte Häuser, die teilweise schon vor 1933 gegründet worden waren wie die Kunsthäuser Fischinger, Bühler und Schaller oder die Galerie Valentien, die sich Positionen des 19. und 20. Jahrhunderts

südwestdeutscher Prägung, der klassischen Moderne und der unmittelbaren Nachkriegsavantgarde widmeten. Neugründungen in den 1960er und 1970er Jahren erweiterten das Spektrum um aktuelle und internationale Positionen. Tilly Haderek favorisierte in ihrer Galerie Künstler, die »die Sensibilität des Betrachters in der Konfrontation mit dem Experimentellen«⁶ einforderten. Neben den documenta-Teilnehmern Joseph Beuys, Dorothee von Windheim, Michael Sandle, Dieter Roth und Franz Erhard Walther gehörten Oskar Holweck, Michael von Biel und Bernd Berner zum Programm. In der Galerie Mueller-Roth fanden sich konkrete, minimalistische und konzeptuelle Positionen wie François Morellet, Fred Sandback, Erwin Reusch, Ulrich Erben und Giuseppe Spagnulo, Erdmut Bramke, Christoph Freimann und Edgar Gutbub. Wendelin Niedlich und Spectra zeigten realistische, kritisch-realistische und surrealistische Tendenzen. In der Galerie von Achim Kubinski wurden neben Joseph Beuys, Imi Knoebel, Gerhard Richter und Martin Kippenberger auch internationale Künstler vorgestellt wie Dan Flavin, Joseph Kosuth sowie Gilbert & George. Brigitte March präsentierte ein breites Spektrum an konkreter und konzeptueller Kunst, Individuellen Mythologien und Spurensicherung, Fotografie, Video und Neuen Medien. Im Programm fanden sich Eduardo Chillida, Alexander Calder, John Cage, Ugo Dossi und Antoni Tàpies. Die 1958 gegründete Galerie Rauls wurde ab 1959 unter dem Namen Galerie Müller alleinverantwortlich von Hans-Jürgen Müller geleitet, mit dessen Wirken die Stuttgarter Kunst- und Kulturszene der 1960er und 1970er Jahre untrennbar verbunden ist. War die erste Ausstellung der Galerie noch Max Ackermann gewidmet, zeigte Hans-Jürgen Müller in der Folge Zeitgenossen, die informelle Tendenzen in eine sich verfestigende Farbfeldmalerei überführten. Er vertrat unter anderem die »Gruppe 11« – Absolventen

der Stuttgarter Akademie, die sich in der Dillmannstraße 11 zu einer Ateliergemeinschaft zusammengeschlossen hatten: Günther C. Kirchner, Georg Karl Pfahler, Friedrich Sieber und Atila Biró. Hinzu kamen Paul Reich, Erich Hauser, Thomas Lenk, Otto Piene, Günther Uecker und Rupprecht Geiger. Hans-Jürgen Müller operierte über regionale und nationale Grenzen hinweg, er präsentierte – teilweise in ersten Einzelausstellungen in der Bundesrepublik – Hard Edge und Minimal Art aus den USA sowie internationale Avantgardekünstler, darunter Cy Twombly, Frank Stella, Robert Mangold, Morris Louis, Jesús Rafael Soto und Al Held. Im Gegenzug konnte er seinen Künstlern erste internationale Auftritte verschaffen.⁷ Die Galerie Müller avancierte zum Dreh- und Angelpunkt für Künstler, Sammler und Interessierte.⁸ Müller war 1967 an der Gründung der ersten europäischen Kunstmesse in Köln beteiligt, wohin er seine Galerie 1968 verlegte. Margarete Müller führte die Galerie in Stuttgart bis 1978 mit einem Programm weiter, das sich an internationale Entwicklungen anlehnte. Gezeigt wurden Meret Oppenheim, Dieter Roth, Gottfried Honegger, Adolf Luther, Marc Boyle und Ben Turnball. Hans-Jürgen Müller kehrte 1976 – inzwischen in kritischer Distanz zum kommerziellen Kunstbetrieb – nach Stuttgart zurück.⁹ Hier initiierte er gemeinsam mit den Stuttgarter Galeristen Ursula Schurr und Max Hetzler sowie den Sammlern Anna und Thomas Grässlin das internationale Ausstellungsprojekt »Europa 79«. Ursula Schurr übernahm zu diesem Zeitpunkt die von ihrem Vater 1960 gegründete Galerie Maercklin und führte sie mit einer Neuausrichtung auf Fotografie und deutschem Informell weiter. Max Hetzler, der zunächst bis zur Abwanderung von Hans Mayer nach Düsseldorf in dessen (op) art Galerie in Esslingen mitgearbeitet hatte, leitete ab 1974 eine eigene Galerie in Stuttgart, wo er neben bekannten Künstlern wie