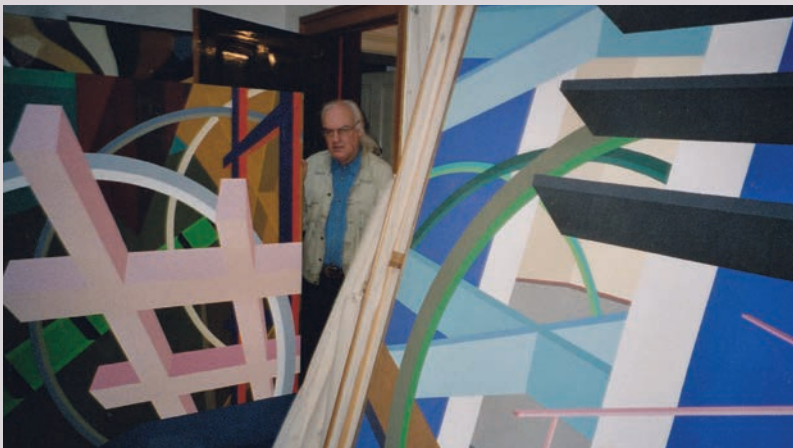




Rückblick mit Ausblick

Im Lauf der Jahre entstand unter absurden Produktionsbedingungen ein in seiner motivischen Breite überraschendes, in seinem komplexen Zusammenhang bisher nicht erschlossenes malerisches Werk, das ich auch aufgrund mangelhafter Aufbewahrungsbedingungen nur noch mit Mühe überschaue. Von intimen, kleinformatigen Ölbildern über minimalistische, hochformartige Farbstelen (Autolack und Öl) bis zu riesigen heroischen Leinwand-Formaten (Acryl) reicht das gesamte Spektrum. Skurrile, technoide Welten, nüchterne, serielle Farbreihen, dynamische, polyperspektivische Raumfluchten, Minimalismus und Illusionismus, Banalität und Komplexität, Ordnung und Zwanglosigkeit: Mit Sicherheit waren die Brüche und Verwerfungen meines realen Lebensweges auch eine Ursache für die Paradoxien meiner Malerei. Was als inhaltliche Unvereinbarkeit erscheint, hat dennoch innere Zusammenhänge und Kontinuitäten. Offensichtlich erweisen sich „Reihen und Räume“ als meine überdauernden Obsessionen.



und zwei statements:

Mit den „Farbreihen“ kann ich durch repetitive, chromatische und spektrale Ausführung intuitiv Farbrelationen demonstrieren und kontrolliert bis zwanglos intensive Farbensinnlichkeit ausleben.

Bei den „Raumsonden“ werden durch polyperspektivischen Illusionismus unbegrenzte irrealer Räume suggeriert, kraftvolle Dynamik mit gleitender Schwerelosigkeit kombiniert und neben einer attraktiven Ästhetik zusätzlich unterschwellige Bedrohlichkeit und Gefährdung erfahrbar gemacht.

Peter Benkert, 2012

Reihen und Räume

Peter Benkert zum 70*

Editorial

Im konzeptionellen Ansatz konstruktiver Kunst liegt ein Neubeginn, das heißt unter Abkehr bisheriger Formen und Bildersprachen in der Malerei noch einmal von vorne anzufangen. In den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts kam diese Abkehr zugleich auf dem Boden politisch-gesellschaftlicher Veränderungen zustande, wie etwa in der Sowjetunion. Zeichensetzung nannte man das und die Weiterentwicklung hat in der Folge viele Namen erhalten: Von der „Konkreten Kunst“ bis zur „Geometrischen Abstraktion“ bleibt bis heute eine vielseitige Bandbreite.

In Berlin hat es Konstruktive Kunst von Anfang an sehr schwer gehabt, sich durchzusetzen. Das war allerdings zugleich eine Chance für Einzelkämpfer, die anfangs aus Osteuropa zuzogen, um nach Hannover und Paris weiterzuwandern, Einzelkämpfer auch in den Jahrzehnten danach.

„In meinem Fall scheitert die offizielle Kunstgeschichte“ so Erich Buchholz, der sich weit über Malewitsch und Mondrian hinaus einer wissenschaftlichen Wirklichkeit zugewandt hat.

Zu einer neuen Generation von Konstruktivisten gehören seit den 70er Jahren Paul Uwe Dreyer, Wolfgang Ludwig oder Christian Röckenschuss und Peter Benkert, Meisterschüler bei Fred Thieler, der viele ganz unterschiedliche künstlerische Positionen und unabhängige Köpfe ermöglicht hat. Begonnen hat er im Umfeld von Großgörschen 35, ein wichtiges Labor für figurative Malerei, aber auch Plattform für Entwicklungen fernab der Straßenmitte.

Peter Benkert hat seinen Arbeiten immer wieder unterschiedliche Bezeichnungen mitgegeben, von der „Geometrischen Hard-Edge-Abstraktion“ über „Irreale Konstruktionen“ bis zu den aktuellen „Reihen und Räumen“.

Die Kunststiftung Poll, dem Realismus und der Figuration verbunden, möchte mit dieser kleinen Hommage an Peter Benkert eine wichtige Position eigenständiger Arbeit würdigen.

Lothar C. Poll

Von der Staffelung farbiger Bänder zu abstrakten Raumkonstruktionen

Renate Wiehager

In den 1960er Jahren hat sich in Deutschland, zunächst weitgehend unabhängig von amerikanischen Entwicklungen der Zeit, ein eigenständiger Minimalismus entwickelt, vielfach unmittelbar angeregt von und in Auseinandersetzung mit den Ausläufern der Konkreten Kunst und der europäischen Zero Avantgarde, die Anfang der 1960er Jahre mit ungewöhnlich inszenierten Ausstellungen und spektakulären Projekten für den öffentlichen Raum die Aufmerksamkeit auf sich zog. Die Stelen, Kuben, im Raum liegenden oder vor der Wand stehenden Bildobjekte der Zero Künstler repräsentieren hier um 1959/60 für die deutsche Kunst einen qualitativ wichtigen neuen Schritt. Für den Übergang zu einem spezifisch deutschen Minimalismus ist zunächst die Düsseldorfer Kunstakademie 1962 bis etwa 1970 von großer Bedeutung. Als Schüler von Karl Otto Götz entwickelt der junge Franz Erhard Walther ab 1962 seine ersten protominimalistischen Objekte, ihm folgen ab 1964/65 Imi Knoebel, Imi Giese und Blinky Palermo als Schüler der Düsseldorfer Beuys-Klasse. Parallel formulieren Hanne Darboven in Hamburg, als Schülerin des Zero-Künstlers Almir Mavignier, und die Baumeister-Schülerin Charlotte Posenenske in Stuttgart erste Ansätze ihres minimalistischen Werks.

Eine vergleichbare Szene konnte sich zeitgleich in Berlin kaum ausbilden, da die Stadt von Entwicklungen in Westeuropa weitgehend abgeschnitten war und hier das Medium Malerei dominierte, in allen Spielformen der Zeit, von Nachfolgern des Surrealismus über spät-informelle Tendenzen und Pop bis zum Kritischen Realismus. Das war das Spektrum, das auch Peter Benkert kennenlernte, als er 1962-68 an der Hochschule für Bildende Künste Berlin (West) studierte und anschließend ein Jahr als Meisterschüler bei Fred Thieler arbeitete. Benkert gehörte (zusammen mit Karl Horst Hödicke, Markus Lüpertz, Peter Sorge u. a.) dem Umkreis der selbst organisierten Ausstellungsgemeinschaft „Großgörschen 35“ an, die sich 1964 gegründet hatte. Im gleichen Jahr erscheint als zeithistorisch bedeutsames Dokument der Katalog „Retrospektive Großgörschen 35“, der neben den genannten Malern als einziges plastisches Objekt ein Werk des Künstlers Knobel vorstellt, eine Stele aus geschichteten Kuben, die an die zeitgleich in Berlin entstehenden

minimalistischen Skulpturen von Eckhard Schene erinnert. In diesem Umfeld setzt das Werk von Benkert 1967 mit den ersten sogenannten Luschen ein, schmalen hohen Bildobjekten mit einem einheitlichen farbigen Aufbau, die vor der Wand gelehnt präsentiert werden.

Zur ersten Generation der Luschen gehört jener Typus, von welchem drei Beispiele für die Daimler Kunst Sammlung erworben wurden. Alle Bilder haben einen äußeren und inneren farbigen Rahmen in letzterem entwickelt sich ein schmales farbiges Band, das aus größeren und kleineren farbigen Einheiten, Linien und Strichen besteht. Aus einiger Entfernung erscheint dieses innere Band wie eine Spiegelfläche, welche das farbige Erscheinungsbild des Raumes reflektiert. Die zweite Generation der Luschen, die Benkert als Minimal-Luschen bezeichnet, zeigt vor monochromem Hintergrund eine Staffelung farbiger horizontaler Bänder. Benkert selbst hat seinen künstlerischen Weg als Entwicklung „vom Luschendandy zum Hard-Edge-Virtuosen“ umschrieben, hiermit seine spätere Hinwendung zu abstrakten malerischen Raumkonstruktionen zusammenfassend.

aus: Renate Wiehager (Hg.), Minimalism and After, HatjeCantz Verlag, Ostfildern 2011



Luschen, 1968, Lack auf Pressholz, je 250 x 30 cm



Intercity (Detail), 1987, Acryl auf Leinwand, 280 x 200 cm



Intercity, 1987, Acryl auf Leinwand, 280 x 200 cm



Raumsonden Nr. 87, 2012, Acryl auf Leinwand, 130 x 270 cm



Raumsonden Nr. 67, 2008, Acryl auf Leinwand, 200 x 280 cm



Farbreihe Nr. 49 (rot/schwarz/gelb), 1990er Jahre, Acryl auf Leinwand, 200 x 270 cm



Peter Benkert beim Aufbau im Schaulager der Kunststiftung Poll, 2012



Raumsonden Nr. 86, 2012, Acryl auf Leinwand, 130 x 270 cm



Reihen und Räume

Uwe Hauptenthal

Peter Benkerts Bilder besitzen eine enorme suggestive Wirkung. Unverhohlen nehmen sie den Betrachter in Beschlag und lassen ihn nicht wieder los. Allzu dicht wurde ein visuell verfängliches Netz gesponnen, in das der Betrachter ohne eigenes Zutun gerät und aus dem es kein Entrinnen gibt. Mit den Augen dringt er in diese Bildkonstruktionen ein und ist alsbald in der Lage, einzelne Formen, auf Grund tatsächlicher oder auch nur vermeintlicher abbildlicher Gebundenheit, zuzuordnen. Gleichwohl verharren diese Formen eher im Zustand des Allgemeinen. Längstens hat das Abbildliche seine Dominanz verloren. Man erkennt einfache Röhrenformen, gekreuzte Balkenformationen, einzelne Bretter, lineare Konstruktionen, die runden Metallstäben ähneln. Anderes erinnert an die Untersicht eines Tisches bzw. dessen Draufsicht.

Eine eigentümliche Gemengelage: Zumindest auf den ersten Blick sucht Benkert die Nähe zu den Bildgegenständen. Akribisch beschreibt er deren Form, wenngleich er die realistische Wiedergabe jeglicher Oberflächenkonsistenz von vorn herein zu Gunsten einer farblich eingängigen, flächenbetonten Bildanlage ausspart. Somit ist es die a priori freie Formsetzung, die Benkert zum Ausgangspunkt seiner bildnerischen Arbeit macht.

Im Formalen bleibt nichts dem Zufall überlassen. Es ist eine virtuell anmutende Welt, in die der Betrachter hineingezogen wird. Und diese kann demnach auch kein wirkliches, plastisch-räumlich begründbares Ziel benennen. Eine ordnende und klärende, weil körperliche Verbindlichkeit vorgebende Horizontlinie existiert nicht. Obwohl Benkert mit einer dezidiert vorgetragenen Licht- und Schattenregie befasst ist, diese sogar zu einem gewichtigen kompositorischen Part erklärt, bleibt der zentrierende Fluchtpunkt und damit ein möglicher, das Bild als Ganzes strukturierender Illusionismus von vorn herein ausgeschlossen. Benachbarte Bildformen werden in vielen Fällen gegensätzlich ausgeleuchtet. Licht und Schatten dienen einer situativ gebundenen Formwiedergabe, wobei sie durch die Art der reduzierten und gleichmäßigen Farbgebung noch einmal abstrahiert und optisch einander angeglichen werden.

Eine als verbindlich erachtete, unmittelbare Relation zwischen Betrachter und Bild bleibt somit ausgeschlossen. Gleichwohl zeichnen sich Benkerts Arbeiten durch einen strengen Aufbau respektive durch ein klar strukturiertes Ordnungsgefüge aus. Bildformen ‚besetzen‘ das Tableau auf konstruktive Weise. Sie folgen einem von möglicher gesehener Wirklichkeit gänzlich unabhängigen und ausschließlich eigenen Gesetzen verpflichteten Plan, der seinen Ausgangspunkt wie seine Zielvorgabe in einem nicht länger benennbaren vorgegenständlichen Raum hat. Und dieser achtet nicht länger auf verbindliche Vorgaben. Mehr noch: Er unterwandert sie geradezu in augenfällig

vorgetragenen formalen Gegensätzen. Großes ‚arbeitet‘ gegen Kleines und Dickes gegen Dünnes, wobei sowohl das Moment der konstruktiven Formsetzung als auch die daraus hervorgegangene, optisch begründete Struktur die bildnerisch gewichtigen Nahtstellen markieren. Verschiedene Bildelemente werden so verwoben, dass es nicht unbedingt zu einer logischen Konnotation kommen muss.

Die Farbgebung leistet in diesem Zusammenhang ein Übriges. Benkert achtet auf komplementär angelegte Gegensätze, was nicht zuletzt, angesichts der eingebrachten unterschiedlichen Formqualitäten wie der gegensätzlichen Proportionen, die Einsehbarkeit in das Bild erhöht.

Resultat ist eine Art ‚semiotische Nacktheit‘. Die Bildformen erscheinen entkleidet, da sie weithin nicht nur ihren angestammten, die Wirklichkeit beschreibenden Verweischarakter, sondern vor allem auch den damit einhergehenden, emotional gebundenen allegorischen oder symbolischen Bedeutungsgehalt verloren haben.



Raumsonden Nr. 12, 2010, 140 x 200 cm

Formen definiert Benkert hingegen als kompositorische Versatzstücke, die in ihrer jeweiligen Zusammenstellung in eine neue, inhaltlich prinzipiell ungebundene Relation gebracht werden. Lineare Konstruktionen etwa garantieren eine kompositorische Verzahnung und sorgen so für eine gewisse bildnerische Abgeschlossenheit. Dass Benkert jedoch Rudimente einer zuvor vielfach gebrochenen Abbildlichkeit nutzt, widerspricht dem keineswegs.

Vielmehr gelingt ihm gerade durch diesen losen und daher unverbindlich vorgetragenen Rückgriff die Potenzierung des Bildes. Entscheidend, dass diese nicht länger mit Blick auf den Betrachter erfolgt, sondern dass sie sich vielmehr von ihm wegbewegt. Das aber hat zur Folge, dass der Betrachter mit seinen strukturierenden Denkweisen, aber auch mit seinem Gefühlshaushalt, letztendlich in seiner überkommenen Bindung an die Wirklichkeit, allein gelassen wird. Es entsteht eine Art von rezeptivem Unterdruck, der nicht zuletzt die suggestive Bildwirkung noch einmal intensiviert.

Das Wirkliche wird in Peter Benkerts Bildern in einen unbesetzten Raum transformiert. Dieses Unterfangen kann indes nur gelingen, wenn es innerhalb der bildnerischen Ausgangslage auf unterschiedlichen Ebenen zu neuerlichen Verknüpfungen kommt. Dazu bedarf es freilich noch immer einer losen Anbindung oder aber, wie im Falle der Streifenbilder, einer Parallelisierung des Bildes gegenüber der uns umgebenden Realität. Will heißen: Es ist die Vorstellung der bildnerischen Autonomie, die das Tableau als eine prinzipiell eigenwertige Einheit begreift und daher nicht länger in einem phänomenologisch begründetem Verhältnis zur gesehenen Wirklichkeit steht. Dementsprechend konzipiert Peter Benkert seine Bilder von zwei gegensätzlichen Polen aus und vereinigt beide Richtungen auf der Bildfläche. Da ist auf der einen Seite die in sich abgeschlossene und sich selbst genügende Idee eines eigenwertigen Bildträgers, der selbst ein ‚Stück Wirklichkeit‘ ist und auf der anderen Seite gewisse Reminiszenzen an die gesehene, äußere Welt, für ihn vertreten durch den Rückgriff auf konstruktiv-einfache, zumeist eher technoid anmutende Formen.

Benkerts Streifenbilder nehmen in diesem Zusammenhang eine ebenso vermittelnde wie konzeptuell erhellende Position ein. Reduzieren sie doch das Abbild des Wirklichen auf eine elementar-einfache Form, die eine unmittelbare, weil eigenständige und unbelastete Wirkung auf den Betrachter ausübt. Zugleich erschließen sie aber auch einen visuell begründeten Bezug zur Wirklichkeit, indem sie einer strukturell begründeten Schattenwirkung das Wort reden, ohne sich in Details zu verlieren. Was zählt, ist ein diskursiv begründeter, aus der seriellen Abfolge hervorgegangener Gesamteindruck, der sich, sui generis, nicht um die Befindlichkeit des Betrachters kümmert. – „Die Serie“, so der Komponist und Dirigent Pierre Boulez, „ist zu einer polyvalenten Denkweise geworden [...] Sie ist also eine totale Reaktion gegen das klassische Denken, welches will, daß die Form praktisch eine vorherbestehende Sache sei [...]. Hier (im seriellen Denken) gibt es keine vorgefaßte Tonleiter, keine vorgefaßte Form mehr, das heißt allgemeine Strukturen, in die sich ein besonderes Denken einfügt.“

Auf Peter Benkerts Bilder übertragen bedeutet dies, dass sich diese, mit Blick auf eine für den Betrachter fremde und unkontrollierbare Welt, jeglicher vorgefasster Kontrolle verweigern. – „Das klassische tonale Denken“, so Boulez, „gründet sich auf einem von der Gravitation und der Anziehungskraft definierten Universum, das serielle Denken auf einem sich ständig ausdehnenden Universum.“

Letzteres aber wird sich gegenüber dem Betrachter stets überlegen erweisen, da es von ihm nichts weiß und seine Kräfte sich als prinzipiell unbeherrschbar zeigen. Mit- hin unterminiert Benkert in seinen Bildern traditionelle Erwartungs- und Formati- onssysteme, die man mit den Begriffen „archetypisch“ oder „natürlich“ umschreiben könnte. Es zählt die Beschreibung struktureller, d. h. die sich permanent freisetzender, verändernder und sich ausdehnender bildnerischer Kräfte. Was auf den ersten Blick womöglich unreal oder traumhaft-surreal erscheinen mag, ist es demnach bei eingehender Betrachtung gar nicht, zumal solche Synonyme im Grunde nichts anderes als beschreibende Spielarten des – unfassbaren – Wirklichen sind. Niemals kann es Benkert um ein Abrücken vom Realen gehen, sondern vielmehr um dessen neuerliche Intensivierung, und zwar mit spezifisch bildnerischen Mitteln und zudem ohne den Bildbegriff als solchen zu überfordern oder zu überdehnen, falls das überhaupt möglich sein sollte.



Farbreihe Nr. 17, 1990er Jahre, Acryl auf Leinwand, 140 x 230 cm



Durchblick mit Weitblick Nr. 2, 1980er Jahre, Acryl auf Leinwand, 140 x 178 cm

Dem Umstand, dass er sich in seiner Bildsprache nicht selten der Welt des Technischen bzw. des industriell Gefertigten nähert, sei an dieser Stelle noch einmal Rechnung getragen. Sie ist es, die uns den Zugang zu dieser sich durch malerische Präzision auszeichnenden Motivwelt immens erleichtert. Womöglich rühren diese Bilder schlichtweg an unserem futuristischen Eros. In diesem Sinne haben Benkerts Arbeiten etwas Mitreißendes, mitunter, insbesondere mit Blick auf die mächtigen Formen, gar etwas Dramatisch-Ausgreifendes, das jedoch durch die fehlende Schwerkraft seine angestammten Schranken verloren hat und unversehens in den Bereich des Gedachten respektive der Ideen gerät. Ein Widerspruch? Mitnichten. Denn schon in der Antike bezeichneten Ideen sowohl das Sichtbare wie den geistigen Anblick eines inneren Wesens. Gerade für diese Konstellation baut Peter Benkert jedoch eine Brücke, freilich ohne bestimmte verbindliche Ziele vorzugeben. Für Kant hingegen sind Ideen Begriffe der reinen Vernunft, in denen ein Unbedingtes gedacht wird, das aber in keiner Erfahrung anzutreffen ist. Es sei, gerade mit Blick auf die „Kritik der reinen Vernunft“, in diesem Zusammenhang betont, dass es nach Kant die Geometrie ist, „welche die Eigenschaften des Raums synthetisch und doch a priori bestimmt [...]“. Für den Umgang bzw. für das Verständnis der konstruktiv angelegten Bilder Peter Benkerts sicherlich ein entscheidender Satz. Erschließt er doch die Räume des Grenzenlosen und Absoluten, das uns über das bloß Gesehene erhebt, ohne dass wir jegliche Bindung verlieren, wenngleich wir es alsbald in einem veränderten Licht, unter anderen Vorzeichen wahrnehmen. Unter diesem Vorzeichen sind die Bilder „Raumsonden“ ins Unbekannte, Große und Unbedingte.

Rede zur Ausstellungseröffnung in der haw galleri Aventoft, 16. 1. 2011



Farbreihe mit Rotlicht, 2003, Sml. Olufs, Berlin (Blick in die Ausstellung in der Galerie Poll 2004)



Hard Edge Blues, 1994, Acryl auf Leinwand, 200 x 280 cm



Peter Benkert vor Luschen, Foto: Erhard Wehrmann, 15. 8. 1968

Vita

- 1942 geboren in Berlin
- 1962-68 Hochschule für Bildende Künste Berlin (West)
- 1967-68 Großgörschen 35
- 1969 Meisterschüler bei Fred Thieler
- 1969-74 Kunstpädagoge, Berlin
- 1976-77 ABM, Pädagogisches Zentrum, Berlin
- 1977-2003 Bibliotheksangestellter UB Plansammlung, TU Berlin

Einzelausstellungen (Auswahl)

1969	Foyer internationaler Begegnungen, Göttingen Galerie Poll, Berlin
1977	Galerie Richter, Berlin
1984	Galerie des Lichts, Berlin
1987	Galerie am Holtzendorffplatz, Berlin
2004	Galerie Eva Poll, Berlin
2011	haw galleri, Aventoft
2012	Galerie der Kunststiftung Poll, Berlin



*Ausstellung Galerie Richter 1977 u. a. mit Maina-M. Munsky,
Lothar C. Poll, Peter Benkert, Eduard Franoszek, Frank Badur*

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl)

1963	Große Berliner Kunstausstellung
1968	Retrospektive Großgörschen 35
1969	Erste Frühjahrsmesse Berliner Galerien
1970	Große Kunstausstellung, München, Neue Gruppe
1976	Deutscher Künstlerbund, Mannheim
1977	Neue Darmstädter Sezession
1978	Artikulation des Raumes, Nationalgalerie Berlin, Deutscher Künstlerbund Kunst im Krankenhaus, Klinikum Steglitz, FU Berlin
1981	Konkret Konstruktive Kunst, Wettbewerb Tetra Pak, Berlinische Galerie
1986	Utopien, BBK, Berlin, Jebensstraße
1975-1995	Freie Berliner Kunstausstellung (FBK)
1998	Oktober 68 – 30 Jahre Galerie Poll, Galerie Eva Poll, Berlin
2005	Großgörschen 35 – 40 Plus I Minus, Galerie Eva Poll, Berlin
2010	Minimalism Germany 1960's, Daimler Art Collection, Berlin

Dieser Katalog erscheint zur Ausstellung

Reihen und Räume

Peter Benkert zum 70*

in der Galerie der Kunststiftung Poll Berlin
vom 8. Dezember 2012 bis 31. Januar 2013
herausgegeben von Lothar C. Poll

Galerie der Kunststiftung Poll
Gipsstraße 3
10119 Berlin
Tel. (030) 28496 20, Fax (030) 28496 211
www.poll-berlin.de, kunst@poll-berlin.de
© 2012, POLLEditionen Berlin

Wir danken dem Künstler, den Autoren
Dr. Renate Wiehager und Dr. Uwe Haupenthal
sowie den Fotografen Jürgen Baumann,
Klaus Fiedler, Werner Marquardt, Helga Olufs,
Frank Roland-Beeneken, Marlies Rzakiewicz,
Horst Teske und Erhard Wehrmann

Redaktion: Uli Hermens
Gesamtherstellung: Spreadruck, Berlin

ISBN: 978-3-931759-33-9

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie
Übersetzung vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Printed in Germany, Berlin.



Peter Benkert

