

Inhalt

Staatssekretärin Gisela Splett	
Grußwort	9
Michael Hörrmann und Patricia Alberth	
Grußwort	11
Klaus Gereon Beuckers	
Die Entstehung einer Sammlung. Zur Einleitung	12
Vera Romeu	
Greta und Ottomar Domnick. Ein Leben für die Moderne	26
Martin Schieder	
Neues Weltbild oder Neurose der Zeit? Ottomar Domnick und die Abstraktion zwischen Frankreich und Deutschland	38
Beat Wyss	
Das Manifest der <i>Schöpferischen Kräfte</i>	52
Martina Ide	
Die Sammlung Domnick und die erste <i>documenta</i> 1955. Stuttgart meets Kassel?	62
Günter Minas	
<i>Mit der Kamera komponieren.</i> Ottomar Domnicks Weg zum lyrisch-abstrakten Film	70
Raphaela Wegers	
Die Architektur des Sammlungshauses Domnick in Nürtingen	88
Hans-Edwin Friedrich	
Paul Klee und der „ <i>abstrakte Dominikaner</i> “. Ottomar Domnicks Autobiographie <i>Hauptweg und Nebenwege</i>	100
Ilka Voermann	
<i>Das Unbekannte in der Kunst.</i> Die Werke von Willi Baumeister in der Sammlung Domnick	108
Julie Sissia	
Der weiße Kittel und der Kittel des Malers. Ottomar Domnick und Hans Hartung: Der Psychiater und sein Doppelgänger?	118

Marie-Amélie zu Salm-Salm	
Die Werke von Pierre Soulages in der Sammlung Domnick	130
Nick Böhnke	
Formgeschehen und Körperschema. Arnulf Rainer in der Sammlung Domnick	140
Christine Korte-Beuckers	
„ <i>Alles neigt zu einer realen Fassbarkeit</i> “. Zu den Werken von Peter Brüning in der Sammlung Domnick	154
Bettina Brach	
Poem Paintings. Die Werke von Ferdinand Kriwet in der Sammlung Domnick	162
Klaus Gereon Beuckers	
Figur und Raum. Zu den Plastiken der Sammlung Domnick mit einem Beitrag von Max Schmitz	174
Katalog der Sammlung Domnick	192



Abb. 2 Fritz Winter, *Kristallinisch* (1934), Inv. Nr. DOM G 126.

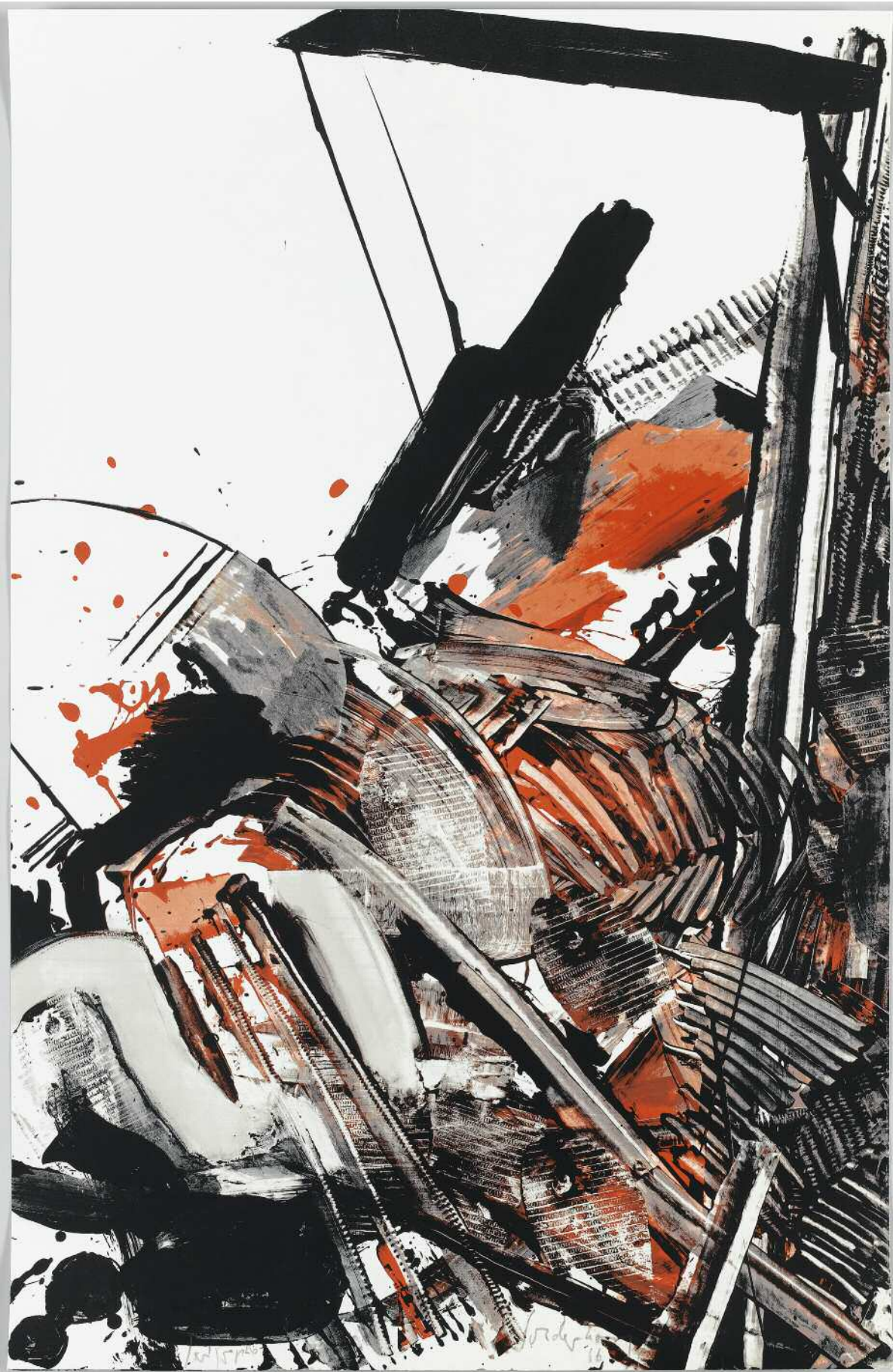


Abb. 3 K. R. H. Sonderborg, *Komposition* (1966), Inv. Nr. DOM A 1991/23.

Grußwort

Die Villa Domnick beherbergt eine kleine und feine Sammlung der modernen Kunst und Architektur – sie zählt zu den besonderen Orten der frühen deutsch-französischen Freundschaft im Land.

1945 begann das Stuttgarter Ärzte-Ehepaar Margarete (Greta) (1909–1991) und Ottomar Domnick (1907–1989), abstrakte Malerei zu sammeln. Mentor war ihr Nachbar Willi Baumeister (1889–1955). Dieser führte die Domnicks in der Nachkriegszeit in die Künstlerkreise der Avantgarde ein. Sie begeisterten sich für diese Art der Malerei und erwarben zahlreiche Werke von Künstlern wie Willi Baumeister, Fritz Winter und Pierre Soulages.

1948 kuratierte und organisierte Ottomar Domnick den ersten Auftritt der deutschen abstrakten Maler und Malerinnen nach dem Krieg auf der internationalen Pariser Kunstmesse. Dabei begeisterten sich die Domnicks so sehr für diese neue Art der Abstraktion der Pariser Avantgarde, dass sie eine Wanderausstellung dieser Bilder ins Leben riefen. Bereits im November 1948 fand die erste Vernissage in Stuttgart statt. Ein in dieser Zeit sehr mutiger und visionärer Schritt, der der deutschen Avantgarde neue Impulse gab. So ging vom späteren Baden-Württemberg eine frühe private Initiative der Kontaktaufnahme und Freundschaft zu Frankreich über die Brücke der Kunst aus. Diese Wanderausstellung war eine beeindruckende Friedensmission und sorgte auch dafür, dass die Domnicks nun auch abstrakte Bilder französischer Künstler sammelten.

Anfänglich stellten sie die Werke in ihrer Praxis in Stuttgart aus. Die Räume wurden allerdings bald zu klein. Sie verlagerten ihre Ausstellung in die Staatsgalerie in Stuttgart, aber auch dort waren die Möglichkeiten bald erschöpft. Auf der Oberensinger Höhe bei Nürtingen verwirklichten sie mit Hilfe des Stuttgarter Architekten Paul Stohrer ihren Traum und errichteten eine Villa, die Privatmuseum und Wohnräume vereinte.

Greta und Ottomar Domnick vererbten ihre kostbaren Kunstsammlungen aus Bildern, Skulpturen und Masken sowie die denkmalgeschützte Villa dem Land Baden-Württemberg: Eine Stiftung wurde Anfang der 1990er Jahre gegründet – mit dem Ziel, die abstrakte Malerei zu vermitteln und durch Kul-



turveranstaltungen lebendig zu halten. Das Kuratorium, bestehend aus Mitgliedern des Finanzministeriums, des Kunstministeriums, der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und der Staatsgalerie Stuttgart lenkt heute dieses außergewöhnliche Lebenswerk. Seit 2017 sind die Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg dafür verantwortlich, dieses faszinierende Gesamtkunstwerk zu öffnen und zu präsentieren.

Diese Publikation ermöglicht einen neuen, wegweisenden Blick auf die Kunstsammlung Domnick. Mein besonderer Dank geht dabei an die Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Kiel und in der Stiftung Domnick, die dieses Projekt tatkräftig umgesetzt und unterstützt haben.

Die Sammlung Domnick und das Domnick'sche Vermächtnis sind ein lebendiges Beispiel für die Rolle der Kunst in einer schwierigen Zeit. Sie erhebt ihre Stimme gegen Feindschaft, Krieg und Gewalt.

Gisela Splett
Staatssekretärin im Ministerium für Finanzen
Baden-Württemberg

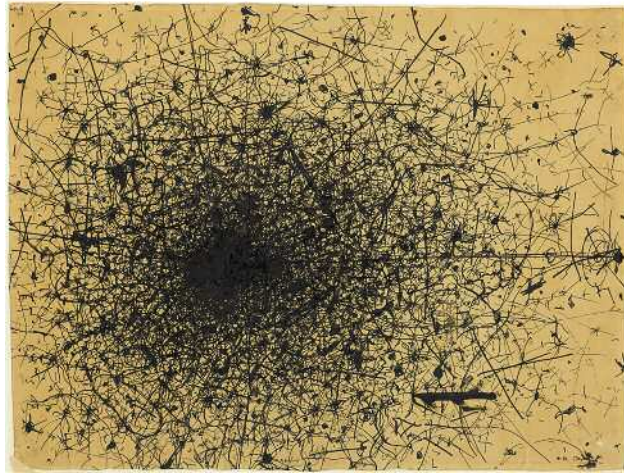


Abb. 107 Arnulf Rainer, Zentralgestaltung (1951), Inv. Nr. DOM C 1991/70.



Abb. 108 Arnulf Rainer, Zentralgestaltung (1951), Inv. Nr. DOM C 1991/69.

Reliefs, das im Bezug nur weniger Flächeneinheiten auf die physische Bildebene als dezidiert Hauptfläche des Bildfeldes geschaffen wird.¹⁹ Demgegenüber sei der Grund, obwohl er ursprünglich mit dem Raum inkommensurabel ist, ein, so Riegl, notwendiges Übel, das den Keim des Raumes säe.²⁰ Deshalb sei er derart taktil nahsichtig zu behandeln, dass optische Schatten als Anzeiger einer nur taktil zu erfahrenden Tiefendimension der Form als Ganzer vermieden sind.²¹ Als

Rainer 1955 in einem programmatischen Text für ein Ausstellungsplakat in der Wiener ‚Galerie nächst St. Stephan‘ formulierte, Form sei Physiognomie,²² konnte er sich sowohl auf jenen das Optische vom Taktilen scheidenden Formbegriff Riegls berufen als auch die gestische Expressivität als Ausdruckssinn von Bildern im ertasten des eigenen Leibes fundieren. Folgt man seinem Text ein paar Zeilen weiter, stößt man auf eine Passage, in der es heißt, die „*Armut und Demut in der Malerei*“ bedeute, „*das Sakrale in den einfachsten Proportionen sichtbar zu machen*“, indem in den nackten geometrischen Balken des Kreuzes die Schwerlinien jener abstraktesten Form vergegenwärtigt werden, die sich mit der stärksten und personellsten Realität verbinden.²³

Dass Rainer die Referenz des Sakralen sucht, mag auf den ersten Blick befremdlich wirken, doch handelt es sich wohl um eine dem Galeristen Monsignore Otto Mauer – er war Domprediger und bis 1954 Sekretär der Katholischen Aktion – zugeneigte Geste. Die ‚Galerie nächst St. Stephan‘ war ein christlicher Ausstellungsraum. Und wenngleich er nicht der Kirche unterstand, glich der Galeriebetrieb doch weniger einem professionellen Unternehmen, denn einer „*Pfadfinder-galerie*“;²⁴ die für das Überleben der Künstler und die Lebendigkeit der Kunst einstand.²⁵ Dies ist allerdings nur eine, wenn nicht die naheliegendste Referenz des Sakralen. Aufschlussreich ist viel eher, dass Jean-Luc Nancy das Bild mit dem Heiligen („*sacré*“) identifiziert,²⁶ obgleich der Begriff des Heiligen mit dem lateinischen „*sacer/sanctus*“ nicht adäquat wiedergegeben ist. Weil das Heilige originär nicht durch den Gegensatz zum Profanen als dem religiös Abgesonderten bestimmt ist, sondern vielmehr eine in Erscheinung tretende unbestimmte geistige Kraft bedeutet,²⁷ beeilt Nancy sich, den Begriff des Sakralen durch den des Distinkten zu ersetzen. Als ein Ding, das nicht jenes Ding ist, das es durch sich darstellt, ist das Bild von eben jenem anderen Ding kraft der Intensität einer Spannung unterschieden.²⁸ Kraft dieser ‚*distractio*‘ würde dasjenige, was nicht mehr in das Reich des Ergreifens gehört, weil es von einem (taktilen) Grund abgehoben und aus ihm herausgeschnitten, abgelöst und entbunden ist, auf Distanz gebracht.²⁹ Im Getriebe der einander entgegenstrebenden Kräfte des Grundes und der Bildfläche als dem sich darüber ausbreitenden Himmel öffnet sich jener

Zwischenraum, mit dem nicht nur Distanz und Zeit als dessen Parameter in die Welt kommen. Der Bildraum zeigt sich in der Unterscheidung des Schattens vom Licht („*lumen*“), durch das etwas leuchtet („*splendor*“) und seine Wahrheit erhält. Das Distinkte hebt sich ab, zeigt den Abstand und macht ihn wie auch sich selbst bemerkbar,³⁰ während die Taktilität des materiellen Grundes ganz in das Bild übergeht. Denn der Grund ist die Kraft, durch die sich der distinktive Zug des Bildes vollzieht.³¹

Die Lineamente der *Vertikalgestaltung* (1952, DOM G 83) (Abb. 106) sind schließlich in derart wenigen, ebenso eng aneinander, wie an die Bildfläche gebundenen Flächeneinheiten organisiert, dass sich zwischen ihnen weder ein Bildraum entfalten noch ein Bildraum jenen sich ganz offen in seiner Taktilität zeigenden Bildgrund tilgen könnte. Die Spannung des distinktiven Zuges ist zugunsten des Zeigens des Prozesses des Formgeschehens stark reduziert. Vom vertikal geführten Linienbündel überlagert, muss die mandelartige Form alternierend zum vertikalen Auf und Ab der Bewegungen der Linienzüge im Abgleiten von und Zurückkehren zu der Vertikalen entstanden sein. Weil die einzelnen, sich an den Scheitelpunkten der Mandelform kreuzenden Linien von eben jener Form abgeleitete Tangenten bilden, tendieren sie dazu, die Form auf die gesamte Höhe des Bildfeldes ebenso auszudehnen wie sie eine im oberen Bildfeld partiell stärkere Spannung in horizontaler Ausrichtung evozieren und darin sicherlich entfernt an Kreuzbalken erinnern mögen. In der starken Verdichtung des Lineaments ist der wesentliche Bewegungsimpuls auf die Vertikale des Bildfeldes bezogen. Und so führt auch die kreuzende Horizontale diesen Bewegungsimpuls nicht konsequent in die Weite des Querformats, sondern nähert sich im – obgleich nur leichten – Aufstreben der dominierenden Vertikalen an.

Weil sich der ungrundierte Bildgrund dezidiert in seiner Materialität zeigt und kein sich sichtbar ausbreitender Raum zwischen die wenigen Flächenschichten gebracht ist, ist anzunehmen, dass Rainer nicht nach dem Distinkten des Bildes und nicht nach einem dem Tactus analogen Sehen suchte. Er suchte wohl nicht nach der Paradoxie einer berührungslosen Berührung, die zugleich Präsenz und Entzug wäre und auf naher Ferne und ferner Nähe beruhen müsste.³² Dann aber suchte er ebenso wenig nach dem Distinkten und Sakralen, da sich die Berührung hier ja gerade nicht zurückzieht, wohingegen doch das *Noli me tangere*, jenes *Halte mich nicht fest*, das Christus Maria Magdalena in jenem Augenblick entgegnete, da sie, die in ihm bis zu dieser Ansprache einen Gärtner sah,

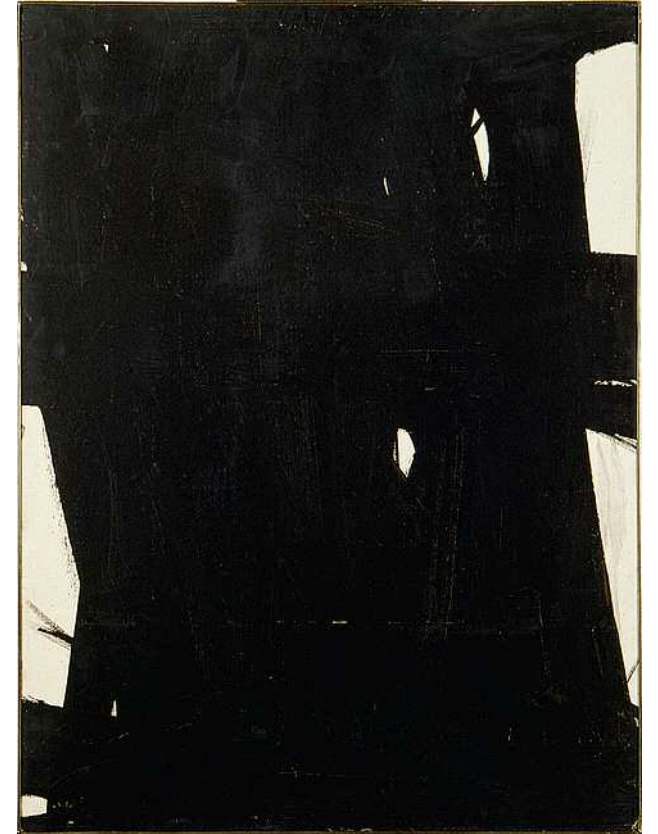


Abb. 109 Arnulf Rainer, Studie für Übermalungen (1952), Inv. Nr. DOM G 84.

ihn berühren wollte, eine – so Nancy – wahre, zurückgehaltene, nicht besitzergreifende und nicht identifizierende Berührung bedeute. Der zurückbehaltene wirkliche Glanz der Präsenz des Berührten wäre eine Liebkosung und Berührung, die sich in die Distanz des nur Sichtbaren zurückzöge.³³

*

In den *Zentralgestaltungen* radikalisierte Rainer das Konzept der Bewegtheit des Lineaments. In ihm ist die Energie einer in linearer Führung entfalteten Dynamik in einer das Bildfeld dezidiert dominierenden Verdichtung versammelt. Am rechten Bildrand der *Zentralgestaltung* (1951, DOM C 1991/70) (Abb. 107) finden sich ein Punkt und ein auf gleicher Ebene unmittelbar links danebenliegendes Gefüge aus vier linearen Umkreisungen, die in der Peripherie des Bildfeldes einen energetischen Kern zu bilden scheinen. Diesem entspringt eine leicht unterhalb, doch zur zentralen Bildhorizontale pa-

19 Adolf HILDEBRAND: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1897 (OA 1893), S. 72. In nur leichten Überschneidungen und einem scheinbar kontinuierlichen sich Fortsetzen kaum räumlich gegeneinander geschiedener Formen würde das Zusammenwirken der Flächeneinheiten gestärkt (S. 54 f.).

20 RIEGL 1966 (wie Anm. 18), S. 299.

21 RIEGL 1966 (wie Anm. 18), S. 289.

22 Arnulf RAINER: Die Form ist Physiognomie [1955], in: KAT. MÜNCHEN 2010 (wie Anm. 1), S. 18–21, hier S. 18.

23 RAINER 2010 (wie Anm. 22), S. 18.

24 Robert FLECK: Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954–1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Bd. 1: Die Chronik, Wien 1982, S. 62.

25 Antonia HOERSCHELMANN: Abstraktion in Österreich 1945–1963. ‚Ein Zustand der Possibilität‘, in: The Beginning. Kunst in Österreich 1945 bis 1980, Ausst. Kat. Albertina Modern Wien, hg. v. Klaus Albrecht Schröder, München 2020, S. 106–131, hier S. 112.

26 Jean-Luc NANCY: Das Bild – das Distinkte, in: Jean-Luc Nancy. Am Grund der Bilder, Zürich 2012 (franz. OA 2001), S. 9.

27 Ansgar PAUS: Art. ‚Heilig, das Heilige. I. Religionswissenschaftlich‘, in: Lexikon für Theologie und Kirche, hg. v. Walter Kasper u.a., Bd. 4, Freiburg im Breisgau 2006, Sp. 1267–1268, hier Sp. 1267.

28 NANCY 2012 (wie Anm. 26), S. 10 f.

29 NANCY 2012 (wie Anm. 26), S. 18.

30 NANCY 2012 (wie Anm. 26), S. 16 f. – Im Rekurs auf die Theogonie kommt Gottfried BOEHM: Der Grund. Über das ikonische Kontinuum, in: Der Grund. Das Feld des Sichtbaren, hg. v. Gottfried Boehm und Matteo Burioni (eikones, hg. v. Nationaler Forschungsschwerpunkt Bildkritik an der Universität Basel), München 2012, S. 29–92, hier S. 46 f., zum selben Begriff des Bildgrundes als einem Differenzphänomen.

31 NANCY 2012 (wie Anm. 26), S. 20.

32 Hartmut BÖHME: Zonen der Berührungsfurcht. Tactus und Visus im Bildgeschehen, in: Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten, hg. v. Tina Zürn, Steffen Haug und Thomas Helbig, Paderborn 2019, S. 31–56, hier S. 36.

33 Jean-Luc NANCY: Noli me tangere, Zürich 2019 (franz. OA 2003), S. 70 f.

rallel verlaufende und das längsrechteckige Format entgegen der gewohnten Leserichtung in vier hin- und zurückgeführten Zügen durchmessende Bewegung, die ihr energetisches Potenzial plötzlich in der linken Bildhälfte freizusetzen scheint. In dem Augenblick, da das im Punkt versammelte energetische Potenzial freigesetzt wird, ereignet sich eine Streuung des Lineaments, die sich von äußerster Verdichtung im Zentrum in immer größerer Losigkeit in der Weite der peripheren Bereiche des Bildfeldes verliert. Doch noch in der zunehmenden Auflösung bilden punktuelle Formationen mit linearen Umkreisungen verstreute visuelle Anker und auch mit einzelnen, aus dem Zentrum ausgreifenden Geraden und konkav beziehungsweise konvex um das Zentrum herumgelegten Linienführungen ist das Spiel von Spannung und Lösung fortgeführt. Auch hier zeigen sich Überlagerungen und auch hier sind sie derart eng und flächig aneinandergebunden, dass der Flächeneindruck zwischen Streuung und Verdichtung oszilliert, wohingegen sich die Fläche in der *Zentralgestaltung* (1951, DOM C 1991/69) (Abb. 108) in einer beinahe das gesamte Bildfeld ergreifenden Verdichtung zusammenzuziehen scheint.

Werden solche Kontraktionen eines das Bildfeld umgreifenden Lineaments als Bedingung des Konzepts der *Übermalungen* gesetzt, so steht die Flächigkeit des Bildträgers, seine vertikale und horizontale Ausdehnung, auch dann nicht in Frage, wenn der Begriff der Übermalung doch eigentlich eine vorgelagerte Flächenschicht impliziert, hinter der sich ein nicht sichtbarer und damit im freien Phantasieren umso tiefer zu imaginierender Bildraum öffnen könnte. In den mannigfaltigen und feingliedrigen Lineamenten des längsrechteckig zu einem Panorama überstreckten Blattes *Ozean! Ozean!* (1950/51)³⁴ wimmelt es noch von einer unüberschaubaren Zahl fantastischer Wesen der Tiefsee. Doch auch schon hier zeigen die zumeist nebeneinandergesetzten Figurationen wenige Überschneidungen. Sie sind der starken Verdichtung der Schraffuren wegen kaum plastisch moduliert und scheinen eher kontinuierlich, denn divergierend in nur wenige zueinander parallel verlaufende Flächenschichten eingestellt, die wiederum allesamt auf die vorderste parallele Flächenschicht des feingliedrigen Lineaments eines polyfokalen all-overs bezogen sind. Rainer mochte sich in rhetorisch gewandtem Sendungsbewusstsein und in postsurrealistischer

Manier als Taucher gebärdet haben, der in die Tiefsee hinabtaucht, wo er „*unendliche[n] Reichtum, konvulsive Schönheit, unglaubliche Wesen, Könige, Wälder, Gärten, Prinzessinnen, Architekturen, Edelsteine, Wolkenkinder*“ gesehen habe,³⁵ als er aber im Sommer 1951 gemeinsam mit Maria Lassnig eine Reise nach Paris unternahm, wo er auf André Breton traf, kehrte er mehr oder minder abgewiesen zurück und ließ den Surrealismus hinter sich.³⁶ Sieht man also von einer surrealistischen Lesart ab, bricht keine „*Kluft zwischen [...] faktische[r] und [...] gewollte[r] Tiefenwirkung*“ der metaphorischen Untiefen des Meeres wie des Unterbewusstseins auf, deren wegen Rainer die, so Heribert Huff, tieferen Schichten des Unterbewusstseins der Betrachter noch nicht zu erreichen vermochte, da die Grenzen der Malerei noch nicht weit genug in die Tiefen des Unterbewusstseins verschoben worden waren.³⁷ Unter der nationalsozialistischen Diktatur für viele Jahre vom internationalen Kunst- und Kulturgeschehen abgeschnitten, mussten sich die Künstler das Vokabular der internationalen Avantgarden nach der Stunde Null erst mühsam erarbeiten, um eine ästhetische Revolte loszutreten, die auf einer gesellschaftspolitischen Bühne stattfand, auf der man ein paar Kulissen ausgetauscht haben mochte, die Kontinuität der unmittelbaren Vergangenheit blieb jedoch weitgehend ungebrochen.³⁸ An dieser Situation entzündete sich der zeithistorische Grundkonflikt mit der Elterngeneration. Ihr wurde vorgeworfen, den Nationalsozialismus nicht nur unterstützt zu haben, sondern sich auch noch bis in die 1960er Jahre hinein nicht aktiv an der Aufarbeitung des Geschehens zu beteiligen. Wie andere Künstler seiner Generation, bedient sich Rainer einer Rhetorik, die den Versuch darstellt, die pathologische Wiederholungsstruktur zu durchbrechen und mit spezifisch künstlerischen Mitteln therapeutisch zu bearbeiten.³⁹

In der *Studie für Übermalung* (1952, DOM G 84) (Abb. 109) ereignen sich die Kontraktionen des flächigen Bildfeldes in der Spannung zwischen den breiten, zur Vertikalen leicht schräg geführten Pinselstrichen und der kaum sichtbaren Anlage einer präzise durch die Bildmitte geführten Horizontalen, die von ihnen durchbrochen ist. Diese zentrale Bildhorizontale zeigt sich nur im Augenblick ihres Ansetzens kurz am linken Bildrand, bevor sie von einem schräg einfallenden Pinselstrich abgebrochen und so lange von schwarzer



Abb. 110 Arnulf Rainer, *Kerngestaltung* (1951), Inv. Nr. DOM C 1991/66.

Farbe verdeckt wird, bis sie am rechten Bildrand erneut kurz in jenem Augenblick auftaucht, da sie den Schnittpunkt zweier Diagonalen markiert, die eine Fläche ausschneiden, die den unbehandelten Bildgrund stehen lässt. Dass diese Horizontale als ein wesentliches, die Bildkonstruktion stabilisierendes Element fungiert, zeigt sich nochmals am rechten Bildrand, wenn die schmale Einkerbung des stehen gelassenen Bildgrundes leicht oberhalb und dennoch parallel der Bildhorizontalen verläuft. Und auch die leicht nach rechts aus der Bildmitte verschobene Öffnung auf den Bildgrund hin berührt die Horizontale nicht nur, die links durch sie hindurch verlaufende Vertikale steht zudem orthogonal zur Bildhorizontalen. Dieses Sich-Zeigen der Konstruktion in der Spannung der dominanten Linienführungen ist konstitutiv für die Bildfindung der vermeintlichen *Übermalungen*, die konzeptuell nicht darauf zu reduzieren sind, einen etwaig darunter liegenden Bildgegenstand zu verdecken. Die flächigen ‚Leerstellen‘ grenzen sich jeweils derart gegen die Farbfläche ab, dass entlang der Begrenzungen Bewegungsimpulse gesetzt sind, die linear über das Bildfeld hinweg

und über dieses hinaus weiterverfolgt werden. Und so streben die konturbildenden Linien der sich am linken und rechten Bildrand gegenüberliegenden Leerstellen auf den jenseits des oberen Bildrandes liegenden Scheitelpunkt eines spitzen Dreiecks, das in das Bildfeld eingestellt, jedoch von einem gegen den Uhrzeigersinn gekippten Parallelogramm überlagert ist.

Die Grenzen der aneinanderstoßenden Felder bilden keine linearen Konturen von etwas, weil sie, wie Gilles Deleuze es formuliert, durch die unendliche Bewegung fortgerissen werden. Es gibt weder Form noch Grund,⁴⁰ also auch keine Distinktion des Grundes, keinen Bildraum und keinen Bildgegenstand, der verdeckt würde. Denn die figurativen Gegebenheiten werden mit dem Anheben des Malaktes, diesem notwendigen Hereinbrechen der Katastrophe in das virtuell schon gegebene Figurative der nur scheinbar noch unbemalten Leinwand unkenntlich gemacht und gesäubert, ausgebürstet und verwischt. Es wird ein Diagramm geschaffen, das die operative Gesamtheit der Linien und Zonen, der a-signifikanten und nicht-repräsentativen Striche und Flecken ist,

34 Arnulf Rainer: *Ozean! Ozean!* (1950/51), Graphitstift auf Pergamentpapier, 103 x 228 cm, Neue Galerie der Stadt Linz. Vgl. Arnulf Rainer. Abgrundtiefe, perspektiefe. Retrospektive 1947–1997, Ausst. Kat. Kunsthalle Krems, hg. v. Carl Aigner, Johannes Gachnang und Helmut Zambo, Wien 1997, S. 65. – Maria Lassnig / Arnulf Rainer. Das Frühwerk, Ausst. Kat. Lentos Kunstmuseum Linz und Museum Moderner Kunst Kärnten, hg. v. Hemma Schmutz und Brigitte Reutner, Köln 2019, S. 153.

35 RAINER 2010 (wie Anm. 1), S. 37.

36 Robert FLECK: Arnulf Rainer und seine Dynamik 1945 bis 1960, in: KAT. LINZ/KÄRNTEN 2019 (wie Anm. 34), S. 69–78, hier S. 71.

37 Heribert HUFF: Arnulf Rainer: Kunst aus dem Unterbewusstsein, für das Unterbewusstsein, in: KAT. KREMS 1997 (wie Anm. 34), S. 23–26, hier S. 23.

38 Thomas MIESSGANG: Nach der Stunde Null. Die Geburt der österreichischen Gegenwartskunst aus dem Geist der Radikalität, in: KAT. WIEN 2020 (wie Anm. 25), S. 46–59, hier S. 48.

39 Vgl. Gerald SCHRÖDER: Schmerzensmänner. Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre. Baselitz, Beuys, Brus, Schwarzkogler, Rainer, München 2011, S. 15 f.

40 Gilles DELEUZE: Francis Bacon. Logik der Sensation, München 1995 (franz. OA 1984), S. 79.



Abb. 141 Pablo Serrano, *ohne Titel* (1959), Inv. Nr. DOM P 14.

entsprochen haben.³⁶ Dass Domnick nie ein Werk von Hajek erwarb, der in Stuttgart für die kommenden Jahrzehnte überaus aktiv war und zahlreiche Arbeiten im öffentlichen Raum realisierte,³⁷ überrascht, mag aber damit zusammenhängen, dass Hajek zum Zeitpunkt der Bestückung des Parks bereits vornehmlich mit starkfarbig lackierten Oberflächen arbeitete, während Domnick bei seinen Stahlplastiken Materialsichtigkeit bevorzugte.

Die *documenta 3* präsentierte Plastik und Skulptur wieder zusammen mit Malerei, wobei der Schwerpunkt der dreidimensionalen Arbeiten unter die Überschrift *Bild und Skulptur im Raum* gestellt wurde und so das Ausgreifen einiger Positionen der informellen Malerei wie bei Bernard Schultze, die den Bildträger in den Raum erweiterten, oder das Aufkommen von Assemblagen berücksichtigte. Insgesamt kam der Bildhauerei auf der *documenta 3* ein nicht so prominenter Rahmen wie auf der *documenta 2* zu. Neben den bereits auf

den älteren Ausstellungen eingeführten Arbeiten von Arp, Moore, Giacometti sowie älteren und gegenständlichen Positionen kamen geometrisierende Aspekte wie bei Max Bill hinzu. Eine auffallend andere Erscheinungsform besaßen die Edelstahlarbeiten von David Smith, der hier erstmals mit seinen Kuben auftrat, Brigitte Meier-Denninghoffs, Norbert Krickes oder auch die kinetischen Arbeiten von George Rickey. Zukunftsweisend waren erneut Arbeiten von Chillida und Uhlmann. Aus Baden-Württemberg war wiederum Hajek, diesmal mit seinen Betonarbeiten, dabei sowie der in Dunningen bei Rottweil arbeitende Erich Hauser, dessen oft kubistisch anmutenden, in Südwestdeutschland weitverbreiteten Stahlarbeiten ebenfalls bei Domnick keinen Eingang fanden. Erstmals auf einer *documenta* ausgestellt wurden 1964 der Wiener Wotruba-Schüler Joannis Avramidis (1922–2016) mit seinen zu Stelen zusammengezogenen Figuren, der Spanier Miguel Berrocal (1933–2006), hier noch mit fi-

36 Zum Werk von Hajek vgl. O. H. Hajek. Die Durchdringung des Lebens mit Kunst, hg. v. Claus Pese, Stuttgart 1987. – Kunst stiftet Gemeinschaft. O. H. Hajek. Das Werk und seine Wirkung, hg. v. Eugen Gomringer, Stuttgart 1993. – O. H. Hajek. Eine Welt der Zeichen, Ausst. Kat. Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, bearb. v. Eugen Gomringer u.a., Köln 2000 [mit Werkverzeichnis]. – Otto Herbert Hajek. Raum, Farbe, Zeichen, red. v. Brigitte Baumstark, Tübingen 2007.

37 Zum Werk von Ladera vgl. Berto Ladera, Ausst. Kat. Kunstverein Hannover, bearb. v. Bernd Carow, Hannover 1971. – Berto Ladera. Plastiken, Collagen, Graphiken, Ausst. Kat. Wilhelm-Lehmbruck-Museum und Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, bearb. v. Ernst-Gerhard Güse und Siegfried Salzmann (Klassiker der modernen Plastik, Bd. 1), Duisburg 1976. – Berto Ladera. Entre deux mondes, Ausst. Kat. Musée de Peinture et de Sculpture Grenoble, Paris 2002.



Abb. 142 Franz Bernhard, *Corten I (Liegende)* (1974), Inv. Nr. DKM P 278.

Abb. 143 Franz Bernhard, *Dynamische Figur* (1982), Inv. Nr. DOM P 21.

Abb. 144 Franz Bernhard, *Skizze für eine Skulptur (Dynamische Figur)* (1975), Inv. Nr. DOM C 2015/1006.

gürlichen Bronzen, der ebenfalls aus dem Wotruba-Kreis stammende, seit 1962 aber als Professor an der Stuttgarter Akademie lehrende Rudolf Hoflehner (1916–1995) und der Schweizer Bernhard Luginbühl (1929–2011) mit seinen aus Schrottteilen zusammengefügt Ensembles, während Berto Ladera, zu dem Domnick bereits seit den 1950er Jahren Kontakt hatte,³⁸ schon zum dritten Mal auf einer *documenta* ausgestellt wurde. Alle fünf bildeten den Grundstock der ersten Ausstattungsphase des Skulpturen-parks in Nürtingen. Hoflehner, Ladera und Luginbühl waren 1970 auch bereits Teil von Schneedes Ausstellung *Eisen- und Stahlplastik* in Stuttgart gewesen.³⁹

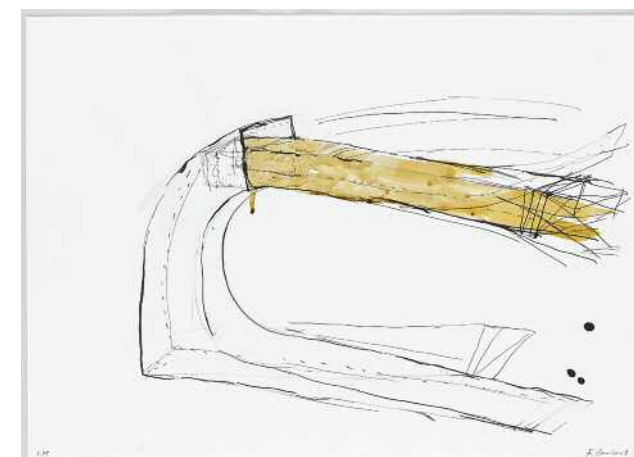
*

Ergänzt wurden sie durch eine titellose Arbeit des Spaniers Pablo Serrano (1908–1985) aus dem Jahr 1959, die als geschmiedete Collage sehr durch Picasso und Julio González beeinflusst

38 Vgl. DOMNICK 1982 (wie Anm. 4), S. 120.

39 Vgl. KAT. STUTTGART 1970 (wie Anm. 13), S. 80–85 (Hoflehner), 104–107 (Ladera) u. 108–113 (Luginbühl).

40 Zum Werk von Serrano vgl. María Carmen RODRÍGUEZ BERBEL: Pablo Serrano. Una nueva figuración y un nuevo humanismo, Diss. Zaragoza



ist (Abb. 141). Wie Domnick auf ihn gekommen ist, kann kaum nachvollzogen werden. Serrano war 1962 im spanischen Pavillon auf der XXXI. *Biennale* in Venedig durch die 23 Werke umfassende Ausstellung *Vaults for Man* aufgefallen.⁴⁰ Auf der *Biennale* hatte auch der griechischstämmige Avramidis Österreich vertreten und damit seinen Durchbruch erlebt. Möglicherweise kam über diesen Wotruba-Kreis, zu dem auch Hoflehner gehörte, ein Kontakt zu dem Spanier zustande. Unklar sind auch die Wege, die Domnick auf den Engländer Tim Scott (geb. 1937) aufmerksam werden ließen. Scott war 1968 in der Akademie der Künste in Berlin im Zuge der Ausstellung *Junge Generation aus Großbritannien* präsentiert worden, die für Nürtingen angekaufte Arbeit *Alingana VIII* entstand erst

2015. – Dolores DURÁN ÚCAR: La trayectoria artística de Pablo Serrano. Catálogo razonado de esculturas 1930–1985, Diss. Madrid 2015, Zaragoza 2017.