

Weiß und Schwarz. Eine Geschichte zu zweit.

Ein schöner Titel. Kein Raunen, kein Krampf.
Schlicht was zu sehen ist, sagt *weiß* + *schwarz*.

Zwei Farben, zwei Künstler. Beide ungefähr im gleichen Alter, sie kennen sich gut und schätzen sich. Viele von Ihnen werden wissen: Sie kommen von hier. Albert Schöpflin, dem das aus dem Familiennamen herausgefilterte Scopin zum Künstlernamen wurde, fand nach einer längeren Lebensreise zurück, nach Riehen und Lörrach. Bernd Völkle, in Müllheim geboren, wurde in der Kunstwelt früh gesehen, hat sich umgesehen... Und ging doch nicht wirklich weg. Lange schon lebt er in den Hügeln in Tannenkirch.

Die zwei sind Künstler auf ganz verschiedenen Wegen. Was sie vereint, ist die Selbstbestimmtheit und Vielgesichtigkeit. Dies deutet die Ausstellung an. In ihrem Zentrum aber sind *Weiß* und *Schwarz*. Das *Weiß* steht für eine großformig rundplastische Gruppe von Werken Bernd Völkles, die von Ende der 1980er Jahre bis 2000 entstand. Das *Schwarz* bezeichnet Scopins Arbeit mit Asphalt von 2012 bis heute.

Dies *weiß* + *schwarz* lässt verstehen, was in Bernd Völkles autobiographischem Bilderbuch, dem quaderartigen Buchobjekt von 2019, in einer collagierten Zeitungszeile ein Innentitel sagt. „Kunst ist reine Gegenwart“. Von ungewöhnlicher Präsenz ist, was im Museum zusammenkommt.

Mit Scopin will ich beginnen. Ich muss etwas ausholen. Von einer Zeit lang‘ vorm Asphalt-schwarz ist zu reden – aus der sich dieses aber nicht zuletzt erklärt. 1969 ging Albert Schöpflin nach New York. In München hatte er Fotografie studiert. Nach New York kam er ohne Geld, aber mit Mut und Elan. Es gelang ihm ein Einstieg in den Fotojournalismus, mit Reportagen unter anderem für das ZEITmagazin. Im Chelsea Hotel lebte er. Die bunte Familie der Mitbewohner fotografierte er. Und fasste (1970) das Leben da in filmische Bilder. Ein Leben ohne Filter.

Sein „Chelsea Hotel“ ist ein aufregendes Skizzenbuch. (Versäumen Sie nachher nicht, hineinzuschauen. Und lassen Sie den filmischen Beitrag über Scopin nicht aus. Und bitte „Spielfilme“ nicht, den Film von Bernd Völkle und Arno Dietsche, in dem auch das Völkle-Haus in Tannenkirch eine Rolle spielt.) Doch wir waren beim „Chelsea Hotel“. Der Sammlung New Yorker Künstler-Porträts. Was davon nicht zuletzt im Kopf bleibt, ist die Begegnung mit dem Fotografen

Robert Mapplethorpe und seiner Freundin in den Tagen: Patti Smith, die gerade 24 und noch kein Rockstar war. Tanzen sehen wir sie mit Andy Warhols silbrigen Heliumkissen. Und wie sie ihre Lyrik intoniert, das ist ein Ereignis. Auch ihr Zimmer, das aussieht, als hätte eine Windhose darin gehaust. Im Chelsea richtete man sich nicht wie gewöhnlich ein. Man lebte den Aufbruch, riskierte viel. Freiheit, die Erfahrung blieb Albert Schöpflin.

Aus der empathischen Nahsicht entstanden Aufnahmen vom New Yorker Underground. Und der unvoreingenommene Blick ließ ihn die Straße als Sujet erkennen: die Erzählungen der Straßendecke, die wieder und wieder aufgerissen, nie erneuert, nur notdürftig geflickt wurde. Als Filmer und Fotograf hatte er noch nicht das Mittel in der Hand, daraus etwas zu machen. Den Eindruck nahm er mit für später.

In Deutschland, nach guten Jahren in der Werbefotografie, folgte mit Mitte vierzig ein Cut. Er will nur mehr tun, was ihn angeht – wechselt das Medium und wird Scopin. Zeichner und Maler. Auch in Bernd Völkles Buch der Bilder fand ich eine seiner Menschenfiguren. Mit der linken Hand, die man ihm in der Schule abgewöhnen wollte, mit der Hand, die eigentlich *seine* ist, zeichnet er. Der Fettstift wird ihm unverzichtbar. Er traktiert ihn und mit ihm das Papier. Was sich abzeichnet, ist – Sie werden sehen! – ein nach außen gestülptes Inneres. Ist: was man gewöhnlich nicht von sich zeigt. Weil man mit polierter Oberfläche bequemer durchs Leben gleitet.

Und dann aber... noch einmal ein Schnitt. Und wiederum beginnt etwas. In Saint-Louis, in der Fondation Fernet-Branca, entdeckt Scopin den Koreaner Lee Bae und dessen Bilder mit Kohle. In dem Moment ist für die zerklüftete urbane Straßendeckenlandschaft die Bildlösung gefunden. Der Schluss ist: Malerei mit Asphalt. Materialkunst.

Bildstoff sind Barren von 40 Kilo. Auf einem robusten hölzernen Träger von zweieinhalb mal zweieinhalb Metern braucht es eher einige als einen. Unterm Vordach der Werkhalle, auf dem früheren Gelände der elterlichen Firma in Lörrach-Brombach, steht der Ofen, in dem die Blöcke auf um die 200 Grad erhitzt und verflüssigt werden. Der Assistent gießt mit der Kanne großzügig das Schwarz auf die am Boden liegende Fläche, die der Asphaltmaler dann mit dem Besen bearbeitet. Zum Einsatz kommt auch der Gasbrenner. Zusätze wandeln das Asphalt schwarz ab, das mit diversen Eingüssen zum Relief gerät.

Von „Energiebildern“ spricht Scopin. Die speichern Kraft. Sie verschleudern sie nicht. Als sie in Hamburg und Berlin zu sehen waren, sprach Bazon Brock von „wahrer Ölmalerei“. Für die Ölmalerei im allgemeinen ist Öl ein nützliches

Bindemittel. Für diesen aber macht die Substanz aus erdgeschichtlicher Quelle die Wirkung des Bildes aus.

Mit dem Projekt des „Vertical Highway“ bringt er die senkrecht aufgestellte Fahrbahn bildhaft zur Geltung. Die Bildfindungen hier oszillieren zwischen Gegenwart und „Erdzeit“, kultur- und naturgeschichtlichem Horizont. Was wir sehen, ist eine Substanz, wie sie in Asphaltseen zutage tritt. Man mag (mit Brock) an die großen Unfälle des auf den fossilen Treibstoff fixierten Zeitalters denken. Die Totentänze der Ölpest. Aufdrängen tut sich's allerdings nicht.

Gegen ein solches Narrativ sehen wir die Bilder sich eher behaupten. In ihrem dickhäutigen Schwarz. Oder wenn sie dunkel leuchten. Und wenn sie den Blick in eine unbestimmbare Weite ziehen. Dabei lässt die Flächenform den Flächengrund als ungeteilt ansehen. Das mit Vehemenz aufgetragene Schwarz ist so bemessen, dass es mit dem warmen Holzton sich zur Einheit verzahnt. In dem Ineinander konzentriert sich Gegenwart.

Hier geht das Bildquadrat im Kreisrund auf. „Ich lebe mit den Bildern“, sagt Scopin. Was er an Bildern wie diesen hat, man kann es nachempfinden. Man schaut und sieht sich davor angekommen. Dies „Kein Vorher und kein Nachher“ von 2015 macht vollkommen klar: Es gilt der Augenblick. Und darin ist Ruhe.

Die Beziehung zum Asphalt bestimmt die Haltung zur Arbeit. Nicht Mittel zum Zweck ist er. Buchstäblich lässt Scopin, um ihn zur Anschauung zu bringen, ihm seinen Lauf. Als Gestalter stellt er sich nicht darüber. „Der Asphalt lehrt mich“, höre ich von ihm. Dem Materialkünstler fügt sich das Werk in die raue Wirklichkeit des Werkstoffs.

Plastische Stücke sind nicht selten im Asphalt-Bezirk. „I'm the last one“ wird, wie man sich denken kann, noch in jedem Raum, jeder Raumecke zu einem Anziehungspunkt. Ein Pyramidenstumpf, der ein Hier und Jetzt markiert, es ausfüllt mit der unauflösbar dichten Erzählung einer narbigen Haut.

Der rostbraune, im öligen Brei halb versunkene Porsche ist nicht in der Ausstellung, war aber (wie „I'm the last one“) in Venedig, im Biennale-Jahr 2022. Der Asphalt, der ihn aufnimmt, wird ihm in der erstarrten Form zum Sockel. Der Sockelblock zum Sarkophag. Scopin sprach dem Gefährt einen beinah heiteren Nachruf. Ein Film zeigt das Ende des Auftritts in den Giardini della Marinaressa. Demontage und Abtransport übers Wasser. Im Herbst, in sprödem Schwarzweiß, mit dem Geräusch von Windböen und Regen.

Und wenn ich es recht verstehe, dann ist für den Autor des gelassenen *Memento mori* mit Automobil auch die Zeit des Asphalts dem Ende nah. Was der ihm gegeben hat, war noch einmal etwas wie eine Befreiung. Doch sich auf Asphalt zu versteifen, wäre das glatte Gegenteil. Wo ein Ende ist, ist Platz für Neues. Im Kopf ist der Künstler schon weiter. „Departure from Venice“ war, so gesehen, ein Auftakt für einen Aufbruch.

Weiß und Schwarz ist eine Geschichte zu zweit. Nun also zweitens: Ankunft in Tannenkirch. Das alte Gehöft ist Wohnhaus und Haus der Kunst. Bernd Völkle fährt das Auto in die Garage, in der uns Max Beckmann von der Stirnwand entgegen blickt. Dies Beckmann'sche Selbstporträtfragment mit Bowler ist von Bernd Völkle. Er lebt mit der Kunst und ihrer Geschichte. Er sieht sie unverkrampft als seinen Arbeitsraum. In Tannenkirch schaut der Besucher auch da hinein.

Und als er vor den Augen von „Max“ aus dem Auto steigt, schaut aus runden Höhlengaugen auch ein alter Ziegel auf ihn herunter. Was einen anschaut, das übersieht man nicht. Beispiel ist der Ziegel. Oder der dreibeinige Hocker. Auch dem schreibt B.V. ein Gesicht zu. Oder dem Verkehrsschild, irgendwo. Der Bildkünstler macht sichtbar. Ich frage mich: Hat er noch immer seine handliche Sony Cyber-shot dabei? Die hält verlässlich fest, was immer ihm auffällt und zum Bild wird. Im großen Bilderbuch ist es gesammelt. Das Buch ist kein Werkverzeichnis. Ein Lebensbericht von einem, der Augen hat, ist es. Ein Werkbuch des Sehens.

Kein Leben ohne Bilder, das ist sein Schluss. Was andere achtlos lässt, ihm geht es ein und lässt ihn nicht los. Die alten Zypressen am Hang. Die Heuballenplastik am Wegrand, die plastische Qualität eines Treppenlaufs. Die Wolke, die über der Bergspitze steht. Die Kröte im Hof zieht eine Laichspur; in einer Bildstrecke gleich über mehrere Seiten. Die Sprayerin von Tannenkirch. An dem Teich im Hof ist B.V. vor Jahren Monet begegnet. Was dabei herauskam, ist nicht von Monet. Und Sie sollten das Becken einmal im Winter sehen. Sie erkennen es nicht wieder. Oder Obst verrotten sehen. Zitrusfrüchte im Schimmelpilzpelz. Das malerische Schauspiel faulender Äpfel. Laubhaufen im Garten im Herbst.

Der tausendsten Buchseite schon nah, hält der Chinareisende Bernd Völkle den Fruchtkörper einer vielfingrigen Zitronatzitrone in der Hand. „Buddhas Hand“: auch eine Bemerkung zum Thema Skulptur. Wie die Berge am Li-Fluss. Oder der Sichelmond des abgeschnittenen Daumennagels. Und sollen wir uns da

nicht an den jungen Villa-Massimo-Stipendiaten aus Südbaden erinnern, der – im Januar 1969 war's – in der römischen Galleria l'Attico vor Jannis Kounellis' lebendem Dutzend Pferden stand. Das muss ein Schock und ein Raumöffner fürs Leben gewesen sein.

Damit sind wir in Tannenkirch im Keller. Im Freiraum der plastischen Erfahrung. Da sind keine lebenden Pferde. Doch wie Völkle sie aufgreift, die Form-Ereignisse aus dem großen lebensweltlichen Arsenal, die (das ist sein Wort) „anonyme Plastik“, die er seinem Buch der Bilder einverleibt, denn auch als Plastiker sich zu eigen macht: das ist da unten einzusehen.

Zum Beispiel das aufgeschnittene Fass. In einen Gipsmantel ist der Fasskörper gekleidet. Hervorgekehrt in der konkaven Wölbung der umfasste Raum, der Hohlraum – in der konvexen dagegen der Körper-im-Umraum, der ein Inneres bildet, indem er sich nach außen hin abschließt. Das Gegenüber der Fasshälften macht klar, was Plastik ausmacht. Ein eindringliches Stück Bildkunst, in seiner Einfachheit.

Dringlich gegenwärtig wirkt alles im Skulpturenkeller, vieles davon ist jetzt im Stockwerk über uns. Topf, Schüssel, Wanne. Kugel, Kegel und Zylinder. Ein Turm der Fässer. Der Schalenstapel mit eingelagertem Kugelrund. Der Wagen mit seiner Fracht und Spuren von gelbem Pigment. Die Wanne mit der Walze. Eine Summe von Ensembles. Eine Batterie skulpturaler Energie ist, in der Raummitte, das Feld der Dinge.

Immer wieder nimmt ein Gefäß etwas auf und findet sich etwas geborgen. An den rauen Wänden im Tannenkircher Keller hallt das skulpturale Geschehen noch nach. Und dann das Gewölbe – wie eine umgekehrte Wanne. Ja, dieser Keller ist auch ein Gefäß. Die Fenster sind da hinein geschnittene, mit Tageslicht gefüllte Schächte.

Auf einer ausladend gerundeten Basis sah ich eine Kugel in zwei Farben, die einem Sack Zement begegnet. Und Tische haben wir nun hier, die – in ihrem Gipsweiß – eigentlich weniger Tisch denn beispielhafte Tisch-Form sind. Mit Formen beladene Form. Paul Cézanne sah seine Stillebenobjekte ausdrücklich als stereometrisch geklärte Körper an. In seine plastische *Nature morte* bindet Bernd Völkle Cézannegedanken.

Im Keller hängt seine Entgegnung auf Henri Matisse' zum Wandrelief verwandelten weiblichen Rückenakt mit dem langen Zopf. Und nach Lörrach gekommen wäre nun beinah! auch die gebauchte Form, die an die afrikanische Bauchmaske im Buch erinnert. Im Keller erzählte mir Bernd Völkle, dass seine

Bauch-Wandplastik der in eine konvexe Rundung gewendete Laderaum einer italienischen Schubkarre sei. Eine Formerfahrung. Mit Erinnerung aufgeladen ist sie für ihn obendrein: an eine Zeit, in der die Tochter Johanna schon auf der Welt, und doch noch nicht geboren war. Und dies schöne Stück von Karre und Bauchrund bestätigt auch einmal wieder: Einer, der im Leben das Staunen nicht verlernt hat, ist Völkle.

Unter den gehorteten Körperformen fand eine aus einem Pflanzenkübel gelöste, unglaublich dicht verwachsene Masse Wurzelwerk einen Platz. Die ist hier. Und aus der schlichten Gegebenheit von Astwerk entstand dieser, wie soll ich sagen? – *Löffelbaum*, dessen als Vertiefung gedeutete Krone Sie vor sich haben.

Der Keller ist *der* Ort für diese Dinge. Krafraum der Körper. Gefäß der Gefäße. Das ist der Museumsraum nicht. Dafür bietet er in „*weiß + schwarz*“ ein Gegenüber. Das, sagt Bernd Völkle, lasse „das Weiße noch weißer werden“. Und sein Weißes das Scopin'sche Schwarz „noch schwärzer“.

Und wo in der Ausstellung die Arbeit auf Papier zur Ansicht kommt, kommt noch ein Name ins Spiel. Die Fotos vom „Anwesen“ in Tannenkirch, in die B.V. sich mit Kreide, Collage und Spielwitz einklinkt, sind vom Freiburger Fotografen Bernhard Strauss. Bernd Völkle hat ja immer wieder mit spürbarer Freude aus Bildern Bilder gemacht. Aus Kunst neue Kunst. Und die eigene Arbeit mit der von andern verschränkt. Zwanglos und undogmatisch. Das ist der freie Geist, der auch in Völkle/Dietsches „Spielfilme“-Szenen Regie führt.

Und wenn etwas quasi ohne künstlerische Absicht passiert, dem Künstler ist es recht. Ein Bild soll gern als Überraschung kommen. So wie das „Vierer Pfeil-Haus“. Ein Blatt unter Blättern. Wer es ansieht, der sieht, auf welchem Weg es entstanden ist. Der Zufall war Mitspieler. Der alte Freund. Bernd Völkle erklärt: „Das ist so geschehen.“ Sein Lächeln sagt „gut so“.

Volker Bauermeister