Karl Fred Dahmen
Das Prinzip
Landschaft

PETER BAUM

Allianz von Kunst und Leben

Zur Situation des Informel in Deutschland

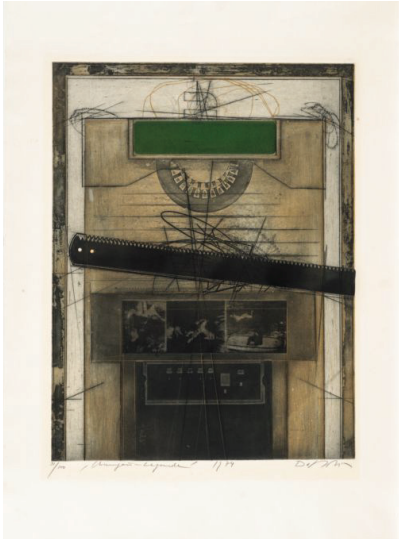
Verfolgt man im Ausstellungswesen, am Kunstmarkt und in der bereits in den 1960er-Jahren ebenso regen wie kompetenten Fachliteratur zu Abstraktem Expressionismus und Informel in Deutschland Bedeutung und Wertigkeit der genannten Kunstströmungen, so konzentriert sich die inzwischen auch wiederholt in der jüngeren Kunstgeschichte so oder ähnlich vorgenommene Nennung und Hervorhebung der wichtigsten Künstlernamen auf jenes halbe Dutzend maßgeblich Beteiligter, die hier gleich eingangs in Aufeinanderfolge ihrer Geburtsdaten hervorgehoben seien:

Emil Schumacher (1912), Karl Otto Götz (1914), Fred Thieler (1916), Gerhard Hoehme (1920) und K.R.H. Sonderborg (1923). Der Sechste in der zu Beginn ihres Auftretens eher abgelehnten als anerkannten deutschen Phalanx abstrakter Maler ist der 1981 vergleichsweise früh verstorbene Karl Fred Dahmen, 1917 in Stolberg bei Aachen geboren. Die 100. Wiederkehr seines Geburtstags am 4. November 2017 gibt Anlass zu zwei größeren, unter dem Thema »Das Prinzip Landschaft« zusammengefassten Ausstellungen in der Kuppersmühle bei Duisburg bzw. dem Leopold-Hoesch-Museum in Düren.

Die abstrakten, informellen Phasen bei Künstlern wie Peter Brüning oder Winfred Gaul konzentrierten sich auf die Mitte der aufbruchreichen 1950er-Jahre und die Zeit um beziehungsweise knapp nach 1960. Bei Bernard Schultze (1915–2005) ist vor und ab 1955 eine hektische informelle Phase in einem Werk zu beobachten, das sich ab 1960 fortlaufend einem stärker werdenden naturnahen Strukturalismus zuwendet. Dieser setzt sich chimärenartig in hellfarbigen, reliefartigen Arbeiten und Plastiken fort.

Die an die Pinselzeichnungen der Ostasiaten erinnernden Tuschen, Aquarelle und Monotypien von Julius Bissier (1893–1965) nehmen ebenso eine unikate, von allen bisher Genannten abweichende Stellung ein wie die Grafik, Malerei und Fotografie von Wols, mit bürgerlichem Namen Alfred Wolfgang Schulze (1913–1951). Wols, der heute Kultstatus besitzt, konnte sich erst in den Hungerjahren nach dem Zweiten Weltkrieg in der zum Kunstmekka der westlichen Welt avancierten Seine-Metropole einen lange hindurch nur Insidern bekannten Namen machen. Sein Landsmann Hans Hartung (1908–1967) hingegen zählte bereits in den 1950er- und 1960er-Jahren zum weltweit erfolgreichen Kernteam der École de Paris und ist seit Langem ebenso zu einem Klassiker der Moderne avanciert wie Ernst Wilhelm Nay (1902–1968). Dessen farbstarke abstrakte Scheibenbilder des Spätwerks bilden ebenfalls seit längerer Zeit eine Trademark am deutschsprachigen Kunstmarkt.

Bei allen Vergleichbarkeiten und Verbindungslinien, die generell dem nach 1945 weltweit Platz greifenden Phänomen des Informel, dessen Autonomie und Freiheitsanspruch eigen sind und als Formel neuen Sehens fungierten, war es vor allem das individuelle Bildverständnis, das die abstrakte, nonfigurative Malerei herausforderte. Wie in der Malerei selbst war auch in der Rezeption der Bilder und Plastiken Unvoreingenommenheit, Spontaneität, Einfühlungsvermögen und ein schnelles Auge gefordert, um neuen visuellen Herausforderungen mit Gewinn zu begegnen. Ähnlich wie im Jazz – und da bei Swing und Bebop im Besonderen – spielt auch im Informel der bildenden Kunst die Improvisation einschließlich der vom Betrachter reflektierten Folgerungen eine entscheidende Rolle für ein ganzheitliches Bildverständnis ohne Kampf und der Chance erlebnisbezogener, vielseitig reflektierbarer Vereinnahmung.



Chiemgau-Legende, 1974
Farbradierung und Prägung
auf Bütten
90,3 x 65,3 cm,
Pr. 64,5 x 49,5 cm

Dahmens Gesamtwerk als Allianz von Kunst und Leben

Definiert man Kunst als eine den Absichten des Künstlers wie dem jeweiligen Medium entsprechende Verdichtung einer uns nicht bloß umgebenden, sondern auch mitbestimmenden Wirklichkeit, dann bildet das Gesamtwerk von Karl Fred Dahmen ein geradezu ideales Beispiel einer herausfordernden, vielseitig praktizierten bildnerischen Umsetzung. Dahmens Œuvre – Gemälde, Montage- und Objektbilder, Objektkästen, Collagen, plastische Arbeiten und ein spezifisches, knapp 300 Werknummern umfassendes druckgrafisches Œuvre – erweist sich heute mehr denn je als Beispiel einer gelungenen Allianz von Kunst und Leben fern von Plattheiten, modischen Attitüden und kalkulierter Inhaltsschwere.

Konsequenz und Folgerichtigkeit seines gewaltigen Lebenswerkes werden dank Einsatz und Umsetzungsvermögens des Künstlers durch logisch aufeinanderfolgende, oft parallel

verlaufende Abschnitte und Werkgruppen bewiesen. Ihr selbstbewusstes Auftreten in schlüssigen, auf Veränderung und Erweiterung der bildnerischen Mittel gerichteten Arbeiten beweist den Atem und die Folgerichtigkeit eines Œuvres fern des konventionellen Tafelbildes. Es wird heute wiederum verstärkt als relativierendes »work in progress« verstanden und wendet sich an ein Publikum, das überfrachteten Inhalten und Worthülsen den Gehalt, formale Qualitäten und die Aura von Kunstwerken vorzieht.

Seine Kunst entwickelte Dahmen in erlebnisabhängigen Ausschnitten von Realität gleichermaßen intuitiv wie rationell in kritischer Distanz zu Zeitgeist und Moden, doch im Bewusstsein einer die Chancen einer bewegten Zeitgenossenschaft ohne Verzögerung nützenden Partizipation. In ihrem Mittelpunkt stand nahezu immer die Landschaft. Waren es um 1960 der Tagebau, die Schrotthalden und Abfallplätze der Industriezonen des Rheinlandes, so war es in den eineinhalb Jahrzehnten vor seinem frühen Tod der Chiemgau. Dort hatte sich der Künstler mit seiner Frau nach deren Übersiedlung von Stolberg bei Aachen 1967 auf einem von Dahmen selbst großzügig adaptierten ehemaligen Bauernhof in Niederham niedergelassen. Dahmens Berufung als Leiter einer Meisterklasse für Malerei an die Münchner Kunstakademie war der Auslöser für diese Ortsveränderung, dank der seine Arbeiten ab diesem Zeitpunkt Impulse und Veränderungen erfuhren, die seither den einprägsamen, singulären Rang des Künstlers ausmachen.

Ikonografie im Spannungsfeld von Ursprung und Moderne

Die anregende Kenntnis von Brauchtum und lokalen Besonderheiten, die in Bayern schon um 1910, in den Aufbruchsjahren der von Wassily Kandinsky und Franz Marc dominierten Künstlervereinigung des Blauen Reiter, eine Rolle spielten, führte in Karl Fred Dahmens Chiemgauer Zeit ganz offensichtlich zu einer verstärkten Hinwendung zum Ursprung und den Antriebskräften künstlerischen Gestaltens, zu einer erneuerten, kraftvollen Symbolik im Umgang mit Zeichensetzung und Bildfindung und somit zur Entwicklung einer spezifischen Ikonografie in Bildern, Objektkästen, Schreinen und »Ambienteobjekten«. *An die geschundene Kreatur,* 1973 entstanden, lautet der Titel einer seiner wichtigsten und größten, für eine Aufstellung im Innen wie Außen gezeigten plastischen Arbeiten.
Es sind Sensibilität und Deutlichkeit, mitunter auch Monumentalität, die sich bei Dahmen in einer »landschaftlichen Ikonografie« vereinen (Rolf Gunter Dienst), wie man sie bis in die 1960er-Jahre nicht kannte. Seine verschlüsselten Abstraktionen mit ihren vielen, im Spätwerk ebenso behutsam wie wirkungsvoll eingesetzten Fundstücken aus bäuerlicher Arbeitswelt und religiösem Brauchtum, verdeutlichen Einfühlungsvermögen für Materialien und ein ausgeprägtes formales Bewusstsein, das Klarheit verrät und nie aufgesetzt wirkt.

Den Erkenntnissen formaler Reduktion und Spannung stehen ausgewogene Farbkontraste entgegen, wie sie zwischen größeren bestimmenden Relikten, den grünen Polstern und den schwarzen oder dunkelbraunen Bildeinfassungen, den einbezogenen Haarbüscheln, Metallteilen, Hölzern, Steinen und Seilen bestehen. Dabei stimmt die notwendige Balance von Intuition und Intellekt ebenso wie die Art und Weise, in der Dahmen Assoziationen aufnimmt, inhaltlich verknüpft und mit viel Spannung seinen Kompositionen einverleibt.

Vom Erdhaften, Terrestrischen seiner feingliedrigen, strukturbetonten Bilder der 1960er-Jahre, wie man dies auch von vergleichbaren Arbeiten aus dem Frühwerk Emil Schumachers kennt, spannt sich hier ein der Ausweitung des Tafelbildes geöffneter Bogen bis in Dahmens letztes, erneut von Weiterführungen und Veränderungen begleitetes Schaffensjahrzehnt.

Ist es auf der einen Seite die Umwelt, von der Impulse ausgehen, die aber auch mit den ihr entnommenen Fundstücken unterschiedlichster Art entscheidend zur Bildfindung beiträgt, so sind es andererseits Emotionalität und ein auf Anregungen richtig, also auch nicht zu direkt reagierendes Gestaltungskalkül, das die künstlerische Umsetzung, die Stoßrichtung und Ikonografie eines Œuvres charakterisiert, das im mittleren und späten Werk mit einer massiven Zunahme künstlerischer Höhepunkte konfrontiert.

Die Druckgrafik im Werk von Karl Fred Dahmen

Das von Roland Angst (Galerie + Edition A München) 1979 herausgegebene Werkverzeichnis der Druckgrafik gab dem Verfasser ausführlich und detailliert Gelegenheit, Entwicklungsverlauf, Eigenheiten und Stellenwert der vom Künstler im Zeitraum von 1956 bis 1978 geschaffenen Originalgrafiken zu beschreiben. Das seit Langem vergriffene Buch umfasst 240 fortlaufend mit Daten erfasste und abgebildete Werknummern, mit deutlichem Abstand angeführt von Radierungen vor Lithografien und den wenigen, am Beginn seiner Druckgrafik angefertigten Siebdrucken.

Als wichtigster, umfangreichster und zugleich künstlerisch ergiebigster Abschnitt lässt sich das Jahrzehnt von 1970 bis zu Dahmens Tod im Januar 1981 charakterisieren. 1970 beginnend, entstanden in jährlicher Regelmäßigkeit allein in dieser Zeitspanne nahezu 200 Radierungen und Lithografien und somit mehr als zwei Drittel des druckgrafischen Gesamtwerks (Angst 88 bis 283).

Paris und das Informel (1956–1964)

Überwiegen zwar in Dahmens druckgrafischem Werk die vom Künstler gleichermaßen komplex wie technisch brillant hergestellten, in erstklassigen Werkstätten ausgeführten und von renommierten Editionen verlegten Radierungen und Prägedrucke, so stehen doch erste Siebdrucke am Beginn seiner in Paris stattgefundenen Auseinandersetzung mit Druckgrafik. Während der Hochblüte rein abstrakter Formfindung und des nachfolgenden Informels begeisterte die neue Drucktechnik, die anfangs in allen Stadien von Hand ausgeführt wurde. Rasch erkannte man die Anwendungsvorteile des neuen Mediums und die drucktechnische Ökonomie bei höheren Auflagen, die bald darauf nahezu den gesamten Bereich Geometrischer Abstraktion, Op-Art und Konkreter Kunst abdeckte.

Tachismus, Informel, Action Painting, Lyrisches Informel, Abstrakter Expressionismus, Nonfigurative Malerei und Strukturmalerei waren die geläufigsten Bezeichnungen und Trends innerhalb einer international rasch expandierenden Kunstszene, in der New York Paris seinen führenden Rang spätestens mit der Malerei von Jackson Pollok, Robert Motherwell, Frank Kline, Helen Frankenthaler und Mark Rothko beziehungsweise dem in den späten 1950er-Jahren nachfolgenden rasanten Start der Pop-Art streitig machte: zunächst in England (Paolozzi, Hamilton) und dann in den weltweit geradezu strategisch agierenden USA (Warhol, Rauschenberg, Lichtenstein, Oldenburg etc.).

Erste Editionen

Zunächst noch zögerliches Interesse für Druckgrafik, entwickelte sich dieses in Deutschland gegen Ende der von konstanter Aufbruchsstimmung gekennzeichneten 1950er-Jahre. Konsequent Grafik zu verlegen und künstlerischen Kriterien vor kommerziellen den Vorzug einzuräumen, bedeutete daher für jeden Verleger ein nicht zu unterschätzendes Risiko. An der

Spitze jener Verlage, die derartige Risiken eingingen und bereits 1958/59 Lithografien und Siebdrucke von Karl Fred Dahmen auflegten, standen die Edition Schießl in Freiburg und die 1958 gegründete Galerie Rothe in Heidelberg, die sich innerhalb kürzester Zeit zum wichtigsten Verlag von Druckgrafik des deutschen Informels entwickelte. Dahmens bei Rothe erschienene, mit einem Geleitwort von John Anthony Thwaites ausgestattete Mappe *Etüden* (Angst 15 bis 22) umfasste zehn Farblithografien.

Spontaneität und Improvisation

Nicht nur in seinen grafischen Blättern arbeitete Dahmen ohne Vorzeichnung – spontan und auf Herausforderungen wie Veränderungen schnell reagierend. Zufälligkeiten, die sich aus Duktus und Farbauftrag ergeben, werden bewusst im Sinne »gesteuerten Zufalls« in die anfangs von dunklen Grundtönen und farbiger Geschlossenheit gekennzeichneten Arbeiten einbezogen.

Malerei und Grafik, aber auch alle anderen Disziplinen bildender Kunst sind für ihn komplexe Vorgänge sinnbezogener Gestaltfindung, das Ergebnis von Schichtungen, Verläufen erdhafter Strukturen, genau gesetzter Zeichen, Ritzen oder gestischer Spuren. Malerei in größtmöglicher Unmittelbarkeit, gleichsam als elementarer Ausschnitt des Kosmischen, sowie Farbe als Materie, waren Zielvorstellungen in einem neuen, offenen künstlerischen Spannungsfeld, das es individuell, doch verbindlich für andere mit Anspruch zu besetzen galt.

Als Zeitgenosse schöpferisch tätig zu sein war ebenso ein Privileg wie die gesellschaftsrelevante Rezeption von Kunst zum Zeitpunkt ihres Entstehens.

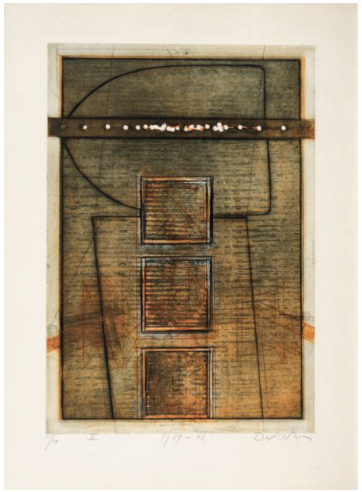
Neue Ikonografie mit Landschaftsbezug – Objektbilder und Radierungen

Dahmen, der sich bereits in Stolberg und ab 1967 verstärkt in seiner neuen bayrischen Heimat der Landschaft als Motiv und Auslöser künstlerischer Impulse und Überlegungen zuwendet, entwickelt parallel zu orthodoxen Umsetzungsverfahren, bekannten künstlerischen Techniken und dem klassischen Bildbegriff eine neue Ikonografie landschaftsbezogener Tafelbilder, Materialcollagen, Reliefs, Objektkästen und größerer skulpturaler Ensembles.

In seiner Druckgrafik gibt er dieser Tendenz insoweit Raum, als er mit seinen ab 1965 geschaffenen Radierungen – oft mit eingeschlossenen Prägedruckelementen in erweiterter Technik – überaus dichte Blätter schafft, denen er innerhalb vorherrschender Motive wie Türen, Toren und ähnlichen Formationen Prägungen und Stufenätzungen als zusätzliche Spannungselemente hinzufügt. Nicht die abbildhafte, naturalistische Ähnlichkeit treibt den viel beschäftigten Künstler an, sondern das Verlangen nach Umsetzungen mit Handschrift und unverkennbarer künstlerischer Eigenständigkeit.

Die eigene Handpresse

Innerhalb der Weiterentwicklung der Radierung sollte für den Künstler eine noch in Stolberg erworbene Presse von großer Bedeutung werden. Dahmen stellte sie in seinem separaten Atelier für Druckgrafik in seinem Chiemgauer Bauernhaus auf und hatte nun Gelegenheit, von seinen Platten jederzeit Probe- und Zustandsdrucke anzufertigen. Ab 1969, Werkverzeichnis Angst 75, zeigt sich Dahmens Radierwerk auch von einer emotionalen Aufnahmefähigkeit beflügelt, die die Lust an der Sache unterstreicht und nicht zuletzt auch dem technischen Reichtum seiner Radierungen zugutekommt.



Trois Taches 1969
Farbradierung und Prägung
auf Bütten, 87 x 63,6 cm,
Pr. 69,5 x 47 cm

Vermessene Landschaft 1975
Farbradierung und Prägung
auf Bütten, 90,3 x 65 cm,
Pr. 63,5 x 49,5 cm

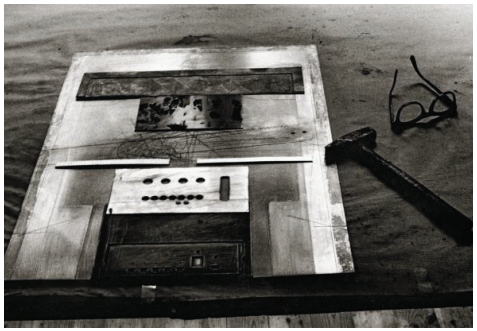
Ebenfalls ab 1969/70 kommt es zum Einbezug von Zeitungsklischees, Matern und anderen Hinweisen beziehungsweise Zitaten aus Druckmedien. Dahmen kombiniert Hoch-, Tief- und Prägedruckverfahren und öffnet einmal mehr die Radierung als Exerzierfeld komplexer und komplizierter technischer Vorgänge. Vieles, darunter Dahmens Vorliebe für farbige Grundakkorde und eine gewisse Einheitlichkeit sonoren Kolorits, zeigt sich auch in seinen Objektbildern und verglasten Objektkästen.

Der warme Ton seiner samtigen Radierungen, die Sattheit, mit der Farben in spezifischer Nuancierung auf das Papier gebracht werden, ist von unnachahmlicher Meisterschaft. Dass Dahmen in diesem Zusammenhang Arbeit und Einfühlungsvermögen des Druckers herausstreicht, spricht für ihn. Die Auswahl geeigneten Papiers, dessen Feuchtigkeit während der Farbaufnahme, und der Druckvorgang selbst, den die ruhig geführte Walze auf die gut vorbereitete und ausgewischte Platte, den dazwischen liegenden Filz und schließlich auf das vorbereitete Bütten ausübt, sind weitere Kriterien für den Ausführungsstandard einer makellos hergestellten Originalgrafik.

»Galgenbilder«

Im gleichen Zeitraum und somit ebenfalls ab 1969/70 parallel zur Weiterentwicklung der Druckgrafik werden das Weiß der »Galgenbilder« und das Grün bei den gleichfalls durch betont malerische, haptisch weiche Polsterungen gekennzeichneten »Tele-Landschaften« zu dominierenden Grundakkorden von Farbe und Stimmungsgehalt. Dahmens Polsterbilder, seine Montagekästen unterschiedlichster Größe, die Objektkästen *Marter* und die größeren, bei Ausstellungsanlässen präsentierten ambienteartigen Werke, verfügen durch die Bank über ein hohes Maß an Ausstrahlung und formaler Spannung.

Daraus erklärt sich nicht zuletzt auch der dank dieser Qualitäten begünstigte Aktionsradius des Künstlers bei Museumsausstellungen, in Galerien, Kunstmessen sowie ein breit gestreutes Medienecho, das Dahmen fortan begleitet.



Zink-Radierplatte,
Metall-Versatzstücke,
Atelier Dahmen

Bilderzyklen, Serien und die auffallende Dominanz 1976 in der Druckgrafik

Im Spätwerk des Künstlers ist Dahmens Interesse an thematisch ausgerichteten Serien und der Aufeinanderfolge zyklisch geschaffener Blätter nicht zu übersehen. Konkret darauf bezogen sind die acht Radierungen der »Chiemgau-Legende« (1971) sowie die jeweils in zehn Farbversionen als *Torbogen* und *Meditation* (1973) bezeichneten Versionen hervorzuheben.

Neben weiteren brillanten Arbeiten wie den *Kalendertagen* und der Aufeinanderfolge weiterer, schwer zu übertreffender, meist großer Einzelwerke, addieren sich die mehr als zwanzig 1976 geschaffenen Farbradierungen zum wahrscheinlich wichtigsten und ergiebigsten Jahr druckgrafischer Befassung. Zwei 1976 entstandene Hochformate, brillant, harmonisch und zugleich mit ausgefeilter Spannung komponiert, seien deshalb hier in anschließenden Bildwiedergaben herausgehoben und mit wenigen Sätzen charakterisiert: *Blauskala* und *Gläserner Tag*

Blauskala, 1976

Blauskala ist ein gutes Beispiel dafür, dass Dahmen mit Sensibilität seine stilistischen Möglichkeiten ebenso ständig weiterentwickelte wie seine technischen. Als Radierung in fünf Farben, 1976 gedruckt und mit präzise gesetzten Prägedruckelementen akzentuiert, schließt es noch deutlich an den Impuls früheren Informels an, erweitert diesen jedoch mit klar angeordneten konstruktivistischen Elementen: einer sockelartigen Basis mit hellerem Zwischenstreifen im Bild unten, der darüber liegenden Sägeblatt- und Letternprägung und den beiden leicht gekreuzten dynamischen Vertikalen in der Bildmitte.

Zusammen mit den sternenartig nahezu über die gesamte Bildfläche verstreuten kleineren Partikeln sorgt dieser impulsive grafische Regen ebenso wie mehrere kleinere Konstruktionselemente oberhalb des Sockels für zusätzliche Dynamik.

An der linken Seite des Blattes befindet sich von oben bis zur Mitte verlaufend eine Skala mit elf gleichgroßen blauen Feldern, eingefasst durch eine erhöhte Prägeumrandung und im Farbton von oben nach unten fortlaufend abnehmend. Die bewusst leicht schräg angeordnete Serie kleiner Felder fungiert als Gegenstück zu dem dynamischen, kraftvoll gravierten Linienpaar in der Bildmitte. Ein schmaler, links unten grellweiß angebrachter Schnitt balanciert an seinem rechten Ende ein Dreieck mit fünf punktierten Tattoos. Was man sonst noch eventuell entdecken kann, konzentriert sich konzertant verwischt auf die untere Bildhälfte.

Blauskala 1976
Farbradierung und Prägung
auf Bütten
89,3 x 70 cm, Pr. 69,6 x 54,4 cm

Gläserner Tag, 1976

Dahmens *Gläserner Tag*, ebenfalls 1976 entstanden, kann durchaus als Pendant zu *Blauskala* gesehen werden. Die Radierung wurde nicht zuletzt mit der Absicht einer Gegenüberstellung ausgewählt, zeigt sich doch auf Basis brillant beherrschter Mittel in beiden Blättern eine kontinuierlich entwickelte künstlerische Haltung mit Stil.

Im kontrastreichen Kolorit etwas kühler und distanzierter, spielt die gleichgroße Radierung formal, kompositionell und, was ihre Technik betrifft, in derselben Liga.

Die deutlich getroffene Bildteilung zeigt eine helle obere und eine dunkle untere Hälfte. Sie sticht gegenüber *Blauskala* stärker hervor, was auch für den waagrechten, rechts von der Mitte gesetzten roten Balken gilt, der als ruhende, schwebende Trennlinie gedacht werden kann.

Klare, fein geritzte geometrische Abbreviaturen tendieren gleich seinem Gegenstück nach links, wo sich das gut verteilte konstruktive Bildgeschehen – inklusive einem kräftigen schwarzen Balken am Rand – deutlich verdichtet; gleichwohl balladesker, kammermusikalischer Cool Jazz, wie ihn das Modern Jazz Quartett stilbildend in jenen Jahren zwischen 1950 und 1960 spielte, die auch für die künstlerische Selbstfindung Dahmens ausschlaggebend waren.

Gläserner Tag 1976
Farbradierung und Prägung
auf Bütten
89,5 x 70 cm, Pr. 70 x 54,5 cm