

Muß *Heimat* immer als Idylle verstanden werden? Sind diese beiden Begriffe so eng aufeinander bezogen, daß der Künstler seine Heimatlandschaft nur durch die Idylle glaubhaft machen kann? Man müßte diese Fragen unter Berücksichtigung der hiesigen Tradition der Heimatmalerei eigentlich bejahen. Christian Landenberger, Felix Hollenberg, Hans Otto Schönleber oder Fritz Steißlinger haben viel zu dieser Begriffsverschmelzung beigetragen. Sie haben die Landschaft zwischen Neckar, Donau und Bodensee in unverwechselbaren Formen dargestellt. Formen, die, abgesehen von ihrer spezifischen Thematik, Schule gemacht haben. Der von Landenberger gepflegte Impressionismus, der die Farbpalette bereichert und die realistische Form aufgebrochen hat, wurde von seinen Schülern weiterentwickelt. Es entstand so etwas wie eine *konkrete Abstraktion*, ein stilistischer Balanceakt zwischen gegenständlicher und gegenstandsloser Form. Dieser ruhige, fast schon erhalten wirkende Expressionismus ging über in freie Kompositionen (Tachismus), in denen der Gegenstand, das heimatliche Ambiente, immer noch seinen Ort behaupten konnte. Somit haben sich auch avantgardistische Stiltendenzen dem Thema Heimat verschrieben, ohne das kunstinteressierte Publikum abzuschrecken. Ganz im Gegenteil: Gerade, weil Heimat gezeigt wurde, blieben die krausesten Formationen *schön*. Die weich gewellten Hügel des Oberlandes oder das

herbstlich-melancholische Ufer des Bodensees entschuldigten gewissermaßen aktuelle Kunstformen, in denen sich diese Landschaften präsentierten. Man ist also toleranter geworden. Vor fünfzig Jahren waren einige Heimatmaler und ihre Produkte eine Beleidigung für die Öffentlichkeit. Sie wurden als entartet gebrandmarkt. Heute werden die damals Geschmähten gewürdigt, manchmal auch von denen, die damals am lautesten eine Ächtung gefordert hatten.

Aber ist man heute wirklich toleranter geworden? Vielleicht nur gegenüber den *freien Kunstformen*, die *Heimat* vermitteln. Man sollte einmal einen Perspektivwechsel vornehmen: Auch die unschöne, die kaputte Landschaft ist Heimat. Das sollten wir akzeptieren, um sie wieder *schön* und *heil* zu machen, oder um zu verhindern, daß sie *krank* wird. Das Ästhetische im allgemeinen und das Bild von einer *kranken Landschaft* im besonderen könnten eine *Vorschule des Weitblickes und der Toleranz* gegenüber unserer Heimat sein.

Ein «junger Wilder» in Sumpfhöfen?

Ich bin mir nicht sicher, ob sich Jürgen Palmtag diese Fragen gestellt hat. Dennoch hat er mit seinen Arbeiten sehr viel dazu beigetragen, das bisher gültige Bild von der Heimatlandschaft in der eben angedeuteten Art zu korrigieren. Jürgen Palmtag ist im Jahre

Anmerkungen zum Aufsatz: Johann Baptist Seele

1 Der Verfasser hat seine kunsthistorische Dissertation «Der Maler Johann Baptist Seele (1774–1814)» 1982 an der Universität Tübingen abgeschlossen. Damit liegt auch ein Oeuvrekatalog vor. Die Arbeit erscheint im Herbst 1984 beim Wasmuth-Verlag, Tübingen (320 Seiten, 8 Farbtafeln, 96 Schwarzweiß-Abbildungen).

Nachdem Seele von der klassizistischen Kunstgeschichtsschreibung lange vergessen worden war, rehabilitierte ihn August Winterlin (1895). Otto Fischer schloß sich einer positiven Neubewertung an (1925). Werner Fleischhauer ist nachdrücklich dafür eingetreten, vor allem aufgrund der hervorragenden Bildnisse das Urteil des Malers auch im Vergleich zu Gottlieb Schick und Eberhard Wächter zurechtzurücken (Fleischhauer, Werner. Das Bildnis in Württemberg 1760–1860. Geschichte, Künstler und Kultur, Stuttgart 1939). Grundlegend sind auch die Kriterien, mit denen Fleischhauer für das gesamte Oeuvre des Künstlers Richtlinien erstellt hat, in: Die Schwäbische Kunst im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 1952. – Der Verfasser ist Prof. Dr. W. Fleischhauer für zahlreiche Hinweise zu Dank verpflichtet, ferner auch Prof. Dr. Max Schefold.

2 Anonym (d. i. Üxküll-Gyllenband, K. F. E. Freiherr v.): Ent-

wurf einer Geschichte der Fortschritte der bildenden Kunst in Württemberg von Heinrich Schickhards Zeiten bis 1815, Tübingen 1821, S. 120.

3 Uhland, Robert: Geschichte der Hohen Karlsschule in Stuttgart, Stuttgart 1953, S. 152.

4 Eine neuere deutsche Ausgabe: De la Mettrie (Hg. Brahn, Max) Der Mensch eine Maschine, Leipzig 1909.

5 Marmottan, Paul: Le peintre Louis Boilly (1761–1845), Paris 1913, Tafel XV. – In diesem Buch sind weitere Vergleichsstücke zu Genrebildern von Seele zu finden.

6 Die Figur des Mädchens geht aber letztlich auf eine Jünglingsfigur aus einem Bild von Guido Reni (Atalanta und Ippomenes) zurück. Vgl. Gnudi, Cesare. Cavalli, Gian Carlo. Guido Reni, Firenze 1955, Kat. 46, S. 71, Tafeln 91–92. Bereits der 14jährige Seele hat für sein Wolfacher Antependiumsbild nach Guido Reni kopiert (Pietà dei Mendicanti). Vgl. ebenda Kat. 36, S. 67, Tafeln 72–73.

7 vgl. de Jongh, E.: Erotica in vogelperspectief, Simiolus 3, 1968–69, S. 22–74.

8 Schneider, Helmut J.: Idyllen der Deutschen, Frankfurt/Main 1981 (1978), S. 400 ff.

1951 in Schwenningen am Neckar geboren worden. Zwischen 1972 und 1978 absolvierte er sein Studium an der Hochschule der Künste in Berlin bei Professor Gerhard Baumann. Seit dieser Zeit lebt und arbeitet er in Sumpfohren nahe Donaueschingen. Palmtag gehört also zur Generation der heute so genannten *Jungen Wilden*, einer Generation von Malern, die einfach alles in jeder beliebigen Form darstellen wollen, ob Kinobesuch, Märchen oder Vorstadtkneipe.

Eines verbindet Palmtag mit dieser Malergruppe: Er pflegt wie sie einen radikalen Subjektivismus. Er arbeitet an seinem Konzept ohne Seitenblick auf Kunstmarkt oder Anerkennung. Was Letzteres betrifft, hat er sich von den *Jungen Wilden* gelöst und ist in folgender Hinsicht näher an Christian Landenberger gerückt: Wie der schwäbische Impressionist streift auch Palmtag durch seinen heimatlichen Erfahrungsraum, um seine Motive zu suchen. Zwei frühe Bleistiftzeichnungen (Abb. 1 und 2) – sie entstanden im Jahre 1976 – geben über die Wahl der Motivik Auskunft. Die ehemalige Munitionsfabrik, das Blatt trägt den Titel *Stillgelegt*, ist in einem sorg-

fältigen realistischen Stil gezeichnet, einem gepflegten Akademie-Stil. Desgleichen die Lastwagen mit ihren steilen Auspuffrohren, nebst technischen Armaturen und Röhrengeländen: *Keep on truckin* so der Titel dieses Blattes. Hier wirkt noch die jugendliche Begeisterung an maschinellen, in ihren Funktionen kaum zu durchschauenden Konstrukten nach, so wie sie in faszinierender Weise von Lokomotiven oder Dampfmaschinen gezeigt werden. Diese Art von Thematik und zeichnerischem Stil sind nicht ungewöhnlich, gerade nicht für Akademieabsolventen. Es wird die Fähigkeit zu sehen und zu differenzieren erprobt und natürlich auch die Möglichkeit der Umsetzung. Palmtag sagt selbst, daß er als Achtzehn- und Neunzehnjähriger viele realistische Zeichnungen, die das Thema Technik variieren, in symbolistischer Manier angefertigt habe. Die frühesten Zeichnungen eines Künstlers sind eigentlich nur dann bemerkenswert, wenn man nachvollziehen kann, was daraus geworden ist. Palmtag, der noch am Beginn seiner künstlerischen Entwicklung steht, hat mit seinen ersten Arbeiten offensichtlich den roten Faden gefunden.

Abb. 1: Stillgelegt. Eine ehemalige Munitionsfabrik. Bleistiftzeichnung, 1976



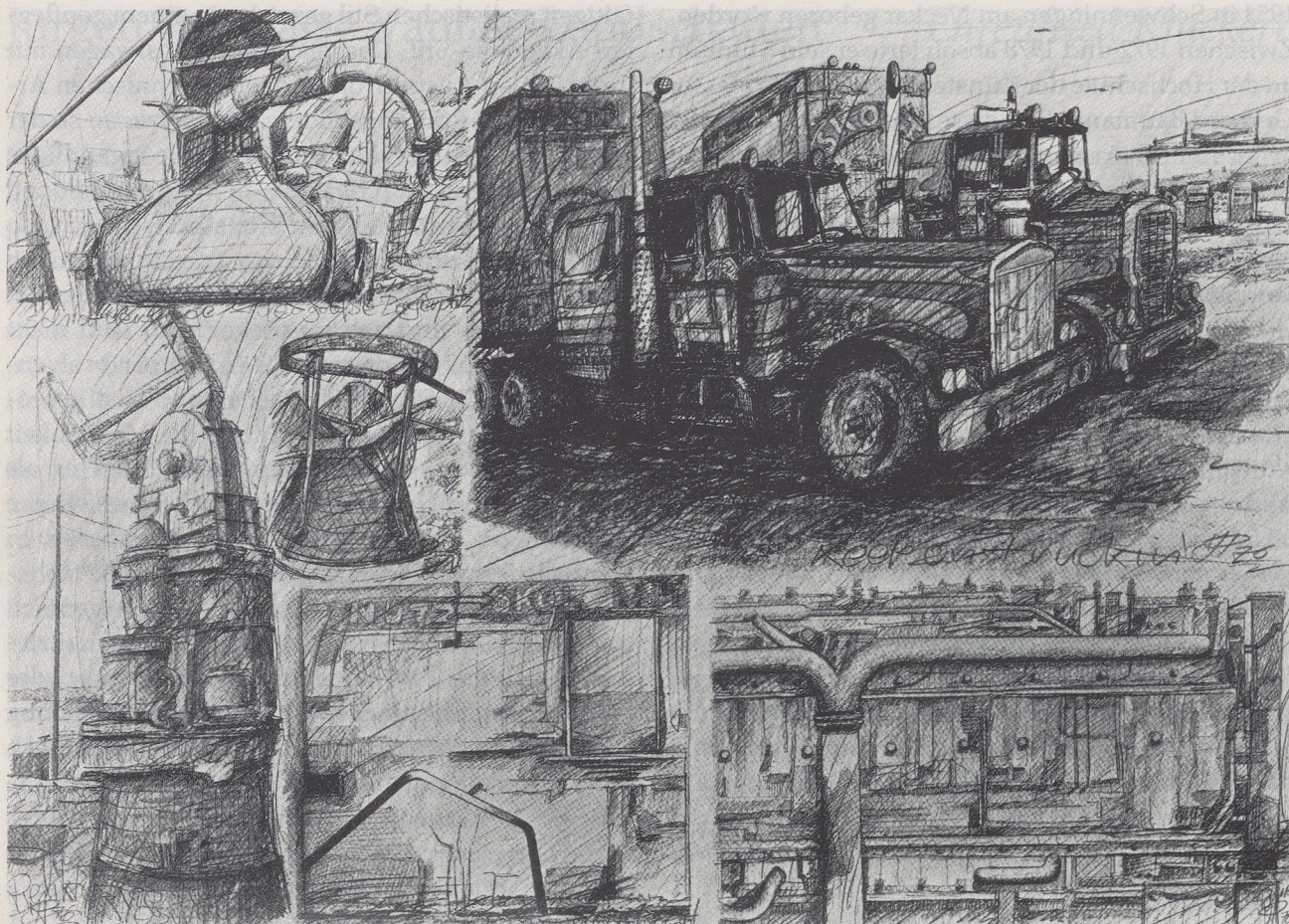


Abb. 2: «Keep on truckin». Bleistiftzeichnung, 1976

«Augenabenteurer» im Basaltbruch

Die Zeichnung *Basaltwerk Hewenegg* aus dem Jahre 1977 (Abb. 3), eine für seine spätere Entwicklung wichtige Arbeit, ist so etwas wie eine künstlerische Schaltstelle: Jugendvorstellungen fließen ein in sein heutiges Schaffen. *Hewenegg* wird zum thematischen Exempel fast aller seiner späteren Arbeiten, auch wenn sich diese formal vom Jahre 1977 entfernt haben.

Hewenegg liegt zwischen Immendingen und Tuttlingen. Betonfundamente erinnern an eine abgebrochene Fabrikanlage, Reste einer Lkw-Waage sind ebenfalls zu sehen. Palmtag hat die Landschaft skizziert. Zunächst einmal von oben. In einer weiten Schleife zieht sich die Rampe hinunter in das Abbruchgebiet. Im Kessel selbst ein Bagger. Steil ragen die Basaltwände nach oben. Sechs kleine Bildchen mit Detailzeichnungen rahmen diesen Bruch. Das schlanke hochaufgerichtete Fabrikgebäude ist von mehreren Seiten gesehen. Ein altes Förderband und Stahlbetonklammern vervollständigen die, ich möchte einmal sagen, *Hewenegg-Collage*. Aber ist es wirklich eine Collage, ähnlich wie sie die Dadaisten

konstruiert haben? Von der Konstruktion her gesehen: ja. Palmtags Anliegen war jedoch ein anderes. Es ging ihm nicht um die Komposition einer Collage, sondern um die Dokumentation von Erlebnissen, besser noch von *Augenabenteuern*. In dieser Zeichnung ist nicht nur das Motiv selbst, sondern auch die Art und Weise, wie sich der Künstler diesem Motiv genähert hat, verarbeitet worden. Die handschriftlichen Notizen sind nichts anderes als Tagebuchnotizen, Ortsbeschreibungen, Hinweisschilder oder Erinnerungsstützen für den Künstler.

Landschaft als Erlebnisraum

Die Arbeit an dieser Zeichnung, ich meine die geistige Arbeit, hat ja schon viel früher begonnen. Vielleicht in dem Augenblick, in dem Palmtag sich entschlossen hat, nach Hewenegg zu fahren. Vor dem Aufsuchen des Basaltwerkes streifte er durch das benachbarte Dorf, um etwas über diesen verlassenen Ort zu erfahren. Er lässt sich von den Dorfbewohnern Geschichten erzählen. Er spinnt diese weiter und macht ein Gedankengebilde daraus. Das begleitet ihn schließlich zu seinem Motiv. Auf einem

günstigen Platz, auf der Terrasse oberhalb des Bruchs, richtet er sein Atelier ein – ein Freiluftatelier (Abb. 4). Christian Landenberger hätte seine Freude daran gehabt. Es werden Skizzen gemacht, aber auch Fotos. Beliebige Fundstücke werden gesammelt und gehortet. Vielleicht lassen sich der eine oder andere Stein, ein verrostetes Stück Eisen, Teerpappe oder Holzpflocke später noch für Abdrücke verwenden. Oft arbeitet Palmtag bis in die Nacht *sur le motif*. Wenn die Witterung günstig ist, dann übernachtet er dort, um gleich bei Tagesanbruch seine Ideen und Visionen weiterzuentwickeln.

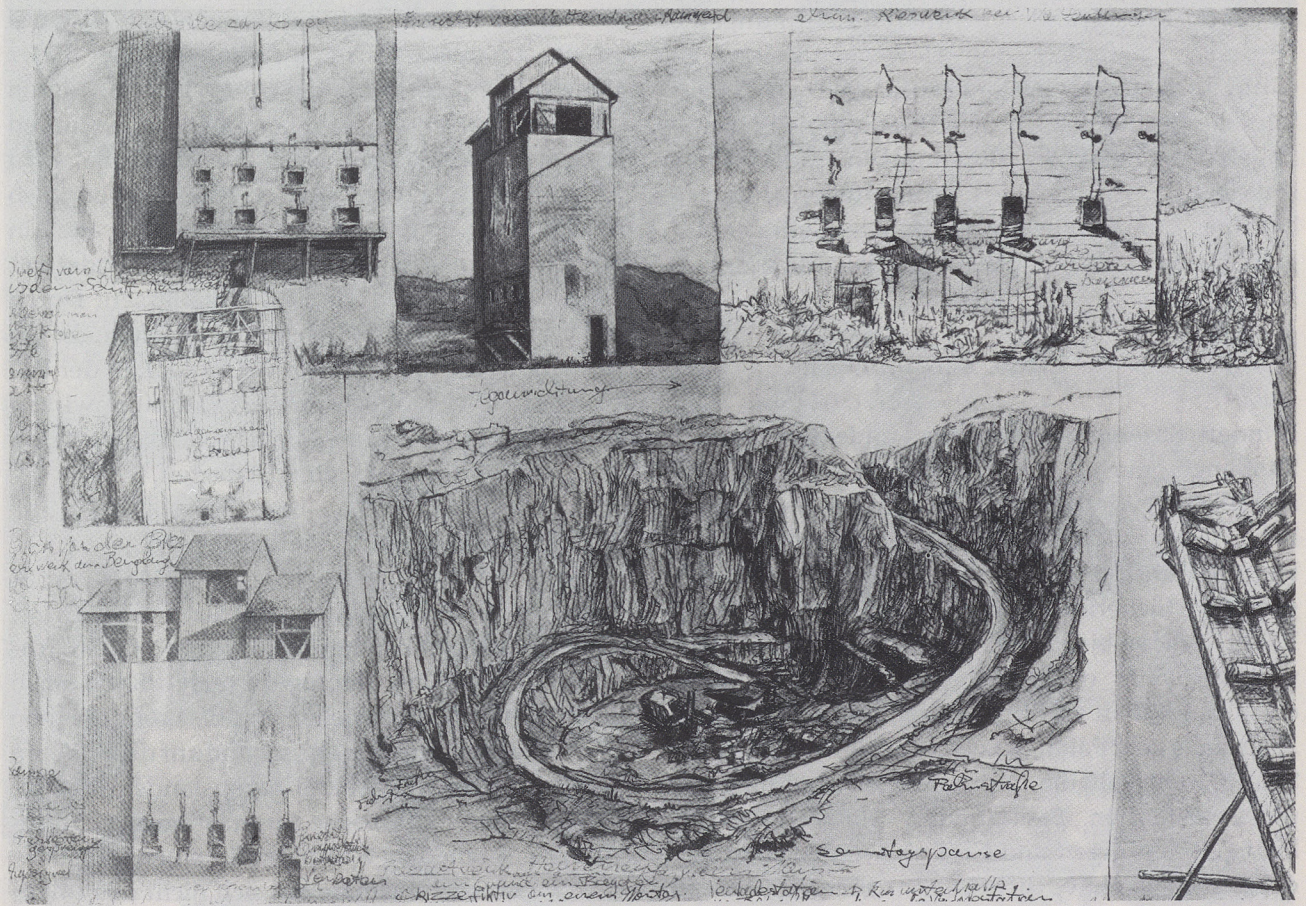
Das Kunstwerk Hewenegg wird nur teilweise durch die Zeichnung wiedergegeben. Die handschriftlichen Notizen weisen u. a. darauf hin, daß der ganze Tag und die Nacht und der darauffolgende Tag mit den vielfältigen Eindrücken, den Fundstücken und schließlich auch der Auf- und Abbau des Arbeitsplatzes zusammen das Kunstwerk bilden. Die Landschaft ist also nicht nur Gegenstand einer Zeichnung, sondern Erlebnisraum, der künstlerisch gestaltet wird, der in sich selbst eine künstlerische Potenz birgt, die von Palmtag entfaltet und bewußt

nacherlebt wird. Er selbst ist Künstler und Bestandteil seines Kunstwerkes. Er begreift sich als Mensch in der Landschaft und nicht nur als Künstler vor der Landschaft. Inniger kann man sich wohl kaum mit einer Landschaft verbunden fühlen.

Natur siegt über Technik –
Symbol der Vergänglichkeit

Zum Reiz einer Abbruchlandschaft, so wie sie Palmtag geschildert hat, kommt noch etwas weiteres hinzu: die Vergänglichkeitsstimmung. Palmtags Fabrikgelände sind verlassen. Die Natur arbeitet sich wieder vor. Pflanzen überwuchern Gebäude. Eisen zerfällt. Rostscherven. Abbröckelndes Gestein. Eine verlassene Einöde, in der die Natur zunächst zaghaft und dann immer dynamischer, immer toller sich vorarbeitet. Welch' denkwürdige Umkehrung unseres zivilisatorischen Prozesses! Der Mensch begründet die Natur, um sie seinen selbstgerechten Bedürfnissen anzupassen. Dann genügt ihm sein Werk nicht mehr, es hat für ihn geblutet. Nun scheint es tot. Er vergißt es, und sogleich korrigiert die Natur diesen Eingriff. Eine neue Art von Land-

Abb. 3: Basaltwerk Hewenegg, Federzeichnung, 1977



schaft entsteht – eine Vanitas-Landschaft. In ihr verteilen sich die Relikte einstiger technischer Funktionsträger wie Teile eines Stillebens – nach dem Prozeß der Vergänglichkeit – also ungeordnet, chaotisch. Die verrostete Eisenplatte, der wie eine Stele in den Himmel aufragende Eisenpfeiler oder der Schuttberg vor dem zerfallenen Gebäude, das sind die Vanitas-Symbole unserer Zeit. Das mag es sein, diese stille und weiträumige Melancholie, die Palmtag an diesen alten Anlagen und Brüchen interessiert.

1981 war er wieder in Hewenegg. Es entstand eine Serie von Gemälden mit dem merkwürdigen Titel *O&K's-Hewenegg* (Abb. 5). Sie sind fast alle einen Quadratmeter groß. Auf den ersten Blick erscheinen sie wie tachistische Farbkompositionen. Irregulär auf das Papier hingeworfene Striche, Balken und kaum zu identifizierende Formationen wie buchstabenähnliche Zeichen oder Dreiecksgebilde. Auch Schriftzüge, kaum lesbar, sind zwischen den Farbklecksen zu entdecken. In diesen Arbeiten hat Palmtag den naturhaften Prozeß der Überwindung technischer Eingriffe darzustellen versucht. Willkürlich mutet die Verteilung der Formen in der Komposition an. So willkürlich wie die Struktur einer Ruine, so willkürlich wie der Weg der Pflanzen zwischen Rost und Gestein.

Verständlich werden diese Farbkompositionen nur vor dem Hintergrund der früheren Zeichnungen – besonders natürlich der Hewenegg-Zeichnung (Abb. 3). Nach der Bestandsaufnahme vor Ort erfolgt die Analyse. Nach dem Blick auf die Szenerie folgen die Gedanken. Stimmungen und Gefühle stellen sich ein . . . Die Landschaftsformation ist bekannt, nun geht es darum, seinen Gefühlen gegenüber dem Landschaftsereignis Ausdruck zu verleihen.

«Lokalfarben» aus Staub, Kalk und Erde

Erinnert das nicht wieder an Landenberger oder Steißlinger, auch wenn wir es hier mit völlig unterschiedlichen Motiven und Kompositionen zu tun haben? Hier wird doch auch *Heimat* über das Gefühl begriffen und in entsprechenden Formen wiedergegeben. Sicherlich verbindet Landenberger und Palmtag die subjektive Einstellung zur Landschaft und der mehr oder weniger unbewußte Drang, diese Landschaft als Stimmungsträger aufzufassen. Allerdings geht Palmtag noch einen entscheidenden Schritt weiter als die impressionistischen oder expressionistischen Freiluftmaler Südwestdeutschlands. Stimmungen und Gefühle werden nicht nur durch die subjektive Sichtweise, sondern auch und



Abb. 4: Freiluftatelier auf der Terrasse oberhalb des Steinbruchs

besonders durch das Dokumentarische vermittelt. Das *Ich war hier* ist ein entscheidendes Merkmal der Bilder von Palmtag. Er hat einen genialen Weg gefunden, um über den Abbildcharakter seiner Bilder hinauszukommen: Er verwendet Farben, deren Grundsubstanzen am Ort gesucht und gefunden werden: Staub, Kalk und Erde. Das verarbeitet er zu Farben. Nur selten benutzt er reine Farben, also Farbpigmente. Palmtags Bilder bieten also auch in stofflicher Hinsicht Originalität. Die Landschaft selbst hat ihre Spuren im Bild hinterlassen. Durch die Verwendung von *Lokalfarben*, also denen, die am Ort gefunden werden, bleibt die Farbigkeit der Bilder weitgehend monochrom. Schwermütig wirken diese Kompositionen, melancholisch. Das verstärkt den Vanitas-Charakter seiner Arbeiten.

Die Schwäbische Alb als Aufenthaltsort

Vergleicht man die Bilder aus der *O&K's-Hewenegg-Serie* mit den Zeichnungen, die zwei Jahre früher entstanden sind, dann wird man schnell einen stilistischen Bruch feststellen wollen: Auf der einen Seite die realistische Zeichnung und auf der anderen die tachistische, weitgehend gegenstandslose Komposition. Dieser stilistische Kontrast muß nicht unbedingt Zeichen oder Symptom für einen künstlerischen Bruch sein. Palmtag hat sich nicht neu orien-

tiert. Er hat lediglich die Ausdrucksformen für sein Thema verfeinert. In einer Gegenüberstellung mit einem Landschaftsgemälde aus dem Jahre 1979 wird dieser Sachverhalt deutlich. *Alb-Impressionen* (Abb. 6) nennt Palntag sein *Kartenbild*. Bewußt hat er die Landschaft als kartographisches Phänomen aufgefaßt. Höhenlinien sind auszumachen, Wege, Pfade, Felder und schneebedeckte Flächen. Im Obergrund wölbt sich ein Erdhügel in die Höhe. Man weiß nicht recht, ob er von oben oder von vorn gesehen wird. Aber das ist nicht wesentlich. Palntag hat versucht, dem inneren Bau dieser Landschaft auf die Spur zu kommen. Er wollte so etwas wie ein *Alb-Skelett* präsentieren. Der Aufbau von Erdschichtungen, die zu

geologischen Studien anregen mögen, wird zum Kompositionsmittel. Er überträgt die Alblandschaft in ein farbiges Muster, hinter dem die Landschaft nicht verschwindet, sondern ihr Innenleben preisgibt.

Dieses Bild hängt seit 1980 in der Städtischen Galerie in Albstadt-Ebingen inmitten einer Auswahl von fast 60 Werken aus über drei Jahrhunderten, die das Landschaftsbild der Schwäbischen Alb dokumentieren. Hier hängt Palntag neben Merian, Landenberger und Steißlinger, neben Klaus Herzer und HAP Grieshaber. Diese Maler haben eines gemeinsam: Sie sind der Heimat auf der Spur. Vielleicht bildet Palntag hier die größte Ausnahme. Im Ge-

Abb. 5: O&K's-Hewenegg. Ölbild, gleichsam eine tachistische Farbkomposition, 1981





Abb. 6: Kartenbild «Alb-Impression», 1979

gensatz zu den anderen Künstlern ist die heimatliche Landschaft zwar Gegenstand seiner Malerei, nicht aber im Sinne der Abbildung oder Interpretation. Für Palmtag ist die Landschaft zunächst einmal der Aufenthaltsort. Sie ist eine Art Steinbruch, in dem er konkrete Bruchstücke als Dokument seiner Anwesenheit und seiner Empfindungen sammelt, um sich zusammen mit den Eindrücken und Landschaftsfragmenten als Bestandteil dieses umfassenden Kunstwerkes *Landschaft* fühlen zu können.

Genauigkeit und Willkür

Vergleicht man die beiden Gemälde *Alb-Impression* (Abb. 6) und *O&K's Hewenegg* (Abb. 5) miteinander, dann fallen Unterschiede auf. Auf der einen Seite die harmonische Komposition und auf der anderen Seite die tachistische Komposition. Einmal also

exakt artikulierte und dann willkürlich über das Blatt verteilte Formen. Ich bin mir wieder nicht sicher, ob man auf Grund dieser Unterschiede auf eine stilistische Entwicklung schließen sollte. Immerhin trennen beide Arbeiten nur zwei Jahre. Ich denke, daß beide formalen Ausdrucksformen gültig sind. Sie können nebeneinander bestehen, weil sie als Bedeutungsträger unterschiedlicher Absichten zu verstehen sind. Sie entsprechen nicht den Formationen der Landschaft, sondern dem natürlichen Prozeß, der sich in ihr abspielt. Ein Prozeß, in den die Arbeit des Künstlers eingebunden ist.

Erlebnis der Wirklichkeit liefert Gußformen der Phantasie

Palmtags Schritte zum Gegenstand, ich meine die Methode seines Arbeitens, ist auf den ersten Blick

sehr eng mit derjenigen Paul Klees verwandt. Die Wirklichkeit wird nach den Bausteinen ihrer Erscheinungsweise abgesehen. Die so ermittelte Struktur einer Landschaft wird dann auf ihre Wirkungsweise befragt. Beides zusammengenommen ergibt Farbe und Form im Rahmen eines bestimmten Kompositionsmusters. Der Gegenstand muß nicht auftauchen. Die Komposition kann aber auf den Gegenstand verweisen, und zwar so, wie er sich von der rationalen und der emotionalen Seite dem Künstler darbietet, – eine Synthese aus Verstand und Gefühl also. Diese Merkmale treffen sicherlich für viele Bilder Palmtags zu. Sie reichen aber für die Erklärung seiner Kunst nicht aus. Eine Landschaft ist für Palmtag eine Art Sprungbrett für das Finden und Erfinden neuer Formenstrukturen. Die Landschaft regt die Phantasie des Künstlers an. Sie wirkt als Stimulans und führt zu formalen Experimenten, die sich weit vom Landschaftsbild selbst entfernen können. So entstehen Farb- und Formenstrukturen als reine Produkte der Phantasie. Jedoch muß berücksichtigt werden, daß das Wirklichkeitserlebnis die Gußformen der Phantasietätigkeit ausgeprägt hat.

So führen manchmal Strukturen der Landschaft die Phantasie des Künstlers in Bereiche, die man als Meta-Ebene einer Landschaft bezeichnen könnte. Assoziationen stellen sich ein, Farb- und Formklänge, die der reinen Vorstellungskraft entspringen und nicht mehr an irgendwelche Vorbilder gebunden sind. Die Wahl ungewöhnlicher Bildtitel kann als Indiz für diese Vorgänge gewertet werden. Da erhält eine Kohlezeichnung den Titel *Potomac*. Bekanntlich ist das der Name eines Flusses, der durch Washington/USA fließt. Aber das ist unwichtig. Es geht um den Wortklang, der sich unvermittelt während der Arbeit eingestellt hat. Da ist auf einmal die Wort- oder Klangfigur *Potomac* da, mehr nicht. Ähnlich verhält es sich mit *O&K's* und anderen Titeln.

Chiffren und Wortklänge

So dürfen auch manche seiner handschriftlichen Titel verstanden werden: Wortverbindungen, die ihm durch den Kopf gehen, Wortklänge, die er hört oder während der Arbeit zu hören meint. Zweifellos besitzen solche Notizen und Bildtitel auch eine ästhetische Funktion. Sie wirken manchmal wie eine kalligrafische Struktur, wie hieroglyphische Zeichen, die das Fremdartige, das fremdartig Neue betonen sollen. Andere Titel und Notizen haben dann wieder eine ganz vordergründige Aufgabe: Sie sind nichts weiter – ich hatte das schon angedeutet – als

Inventarnummern, mit deren Hilfe Palmtag sich in und mit den Arbeiten auch in späterer Zeit wieder zurechtfinden kann. Da steht z. B. der Titel *EPF Kalk*. Es handelt sich um das Kalkwerk in Epfingen am Neckar. Hier soll nicht nur der besondere Ort bezeichnet, sondern auch ein persönliches Erinnerungszeichen gesetzt werden, das für den Betrachter völlig unwesentlich ist. Da es aber zum Bild gehört, also unübersehbar ist, bezieht der Betrachter den Titel auf den Bildgegenstand und muß bei der Identifizierung scheitern. Das Bild wird rätselhaft, es gewinnt Chiffren-Charakter. Mehr oder weniger unbeabsichtigt löst Palmtag nun die Phantasietätigkeit beim Betrachter aus: Er soll teilhaben an den Visionen des Künstlers, soll vielleicht eigene Gedankenbilder entwickeln.

Stimulans für den Betrachter

Der Titel *Ende von Alfred X* mag diese Zusammenhänge noch einmal verdeutlichen. Der Titel verweist auf eine Geschichte, die im Bilde nicht erzählt wird. Statt dessen die üblichen Formen, durch die Phantasie des Künstlers gefilterte Landschaftsstrukturen. Dennoch aber sucht der Betrachter nach der Geschichte, und da er sie nicht finden kann, ersinnt er eine eigene. Wenn er das Glück hat, den Künstler zu sprechen, würde er, nachdem er seine Geschichte gesponnen hat, eine wahrscheinlich enttäuschende Variante erfahren: Alfred X ist der fiktive Name eines Arbeiters, der bis zu seiner Entlassung eine Gesteinsbohrmaschine bedient hat. Mit seiner Geschichte bestätigt Palmtag aber diejenige des Betrachters: Während der Künstler vor der Realität eine eigene realitätsunabhängige Bildwirklichkeit formuliert, versucht der Betrachter etwas gleiches: Vor dem Bild, vor der ästhetischen Wirklichkeit also, ersinnt er eine bildunabhängige Geschichte. Es ist seine eigene Geschichte – das Bild war nur Stimulans.

Der Steinbruch: Ort zerstörter Heimat

Wenn Palmtag immer wieder behauptet, daß der Ort, an dem er sich aufhält, austauschbar ist, dann sprengt er mit dieser Einstellung seine heimatlichen Grenzen. Steinbrüche und stillgelegte Fabrikanlagen gibt es überall. Somit entfällt die örtliche Beziehung. Ist aus diesem Grunde *Heimat* als Aussagefaktor seiner Arbeiten nur bedingt gültig? Oder: Ist der Gegenstand der Heimatmalerei immer auf den persönlichen Lebensraum bezogen? Ich glaube kaum. Es können auch Motive, die keine solche geographische Bindung haben, Heimat suggerieren.

Palntag ist auf *Heimat* angewiesen, weil sein Aktionsradius seiner Motivsuche sehr begrenzt ist. Er fährt mit dem Fahrrad und nicht mit dem Auto. Er sucht Gegenden auf, die nicht typisch für seinen Erfahrungsraum sind; und sie sind es dann wieder doch. Der Steinbruch, der verrostete Eisenbahnschuppen oder übereinandergetürmte Autowracks sind Merkmale unserer Zivilisation. Symbole auch für unsere Einstellung gegenüber unserem Lebensraum. Wir lassen es zu, daß Landschaften zerstört werden, ja, wir fordern das indirekt, um einen höheren Lebensstandard zu erreichen. Unsere Heimat ist erst dann Heimat, wenn sie begradigt und stromlinienförmig geworden ist. Uns gefällt die Symmetrie unserer Heimat. Und so machen wir uns auf, besuchen heile Landschaften und merken nicht, wie wir durch Postkarten marschieren. Das breite Band der Autobahn führt uns innerhalb kurzer Zeit an den Bodensee. Das Fahrrad führt Palntag zum Steinbruch. Auf der einen Seite die Postkarte und auf der anderen Seite die Entstehung von Natur. Hier die Asymmetrie und dort, am Bodensee, die Symmetrie. Hier die Unordnung, das natürliche Chaos und dort die Ordnung. Hier die Stille und Einsamkeit und dort der Lärm und die Massen. Kein Mensch soll den Bodensee mit einem Steinbruch eintauschen. Aber vielleicht sollte er einmal, als Alternative, der Entstehung von Natur, dem ungeordneten Wuchs von Pflanzen zusehen und beobachten, wie ehemalige Funktionsträger unserer Leistungsgesellschaft vergessen worden sind und verfallen, wie anfällig technische Einrichtungen gegenüber den Kräften der Natur sind. Vielleicht sieht er dann die Bodenseelandschaft mit anderen Augen und merkt, daß auch sie anfällig ist und immer mehr zerstört wird. Vielleicht engagiert er sich dann für ein wenig Wildwuchs inmitten einer Kulturlandschaft, inmitten seiner Heimat.

Wuchernde Natur

als Vorbild für gemalte Strukturen

Palntags Thema ist die produktive Kraft des Dynamischen. Er beobachtet die ungeordnete Struktur, die im Werden begriffen ist dort, wo der Mensch seinen Wirkungsbereich verlassen hat. Hier möchte Palntag zusehen, wie die Natur aufatmet und sich frei entfaltet. Er möchte gleichsam mitmachen, und so arbeitet er nicht nach der Natur, sondern mit der Natur. Das ist eine typisch romantische Arbeitsweise. Sie erinnert an Schellings Doppelthese von der Kunst: Die Nachahmung der Natur, so Schelling, scheint nicht möglich zu sein, da das Wesen der Natur immer etwas Prozeßhaftes ist. Die Malerei, zu-

mindest ihr Ergebnis, ist statisch. Die Malerei ist also nicht so beschaffen, daß sie die Natur adäquat zum Ausdruck bringen kann, und die Natur selbst ist ebenfalls nicht so beschaffen, daß sie sich von der Malerei begreifen lassen könnte.

Vorbild ist die wild wuchernde Natur für Palntag nicht im Sinne der Abbildung. Vorbild nur, um Strukturen zu entwerfen, die ähnlich wild wuchern wie die Pflanzen im Steinbruch, die ähnliche Kompositionen aufzeigen wie der rostige Eisenträger, die ähnliche Strukturen offenbaren wie der gesamte Steinbruch. Die von Palntag über längere Zeitabschnitte beobachteten Prozesse und die daraus resultierenden Veränderungen in der Landschaft hinterlassen niemals den Eindruck des Endgültigen. Sie sind von unbestimmter Dauer und zeigen keine Symptome eines Abschlusses auf. In diesem Sinne sind viele Gemälde und Zeichnungen von Palntag nicht abgeschlossen. Der Bildgegenstand ist vom Rahmen nicht eingeschlossen. Der Bildraum ist, wenn man so will, unendlich. Er ist beliebig fortsetzbar. Seine Farbstrukturen scheinen über den Rahmen hinaus wuchern zu können.

Sequenzen

von gedanklichen und materiellen Zeugnissen

Fassen wir zusammen: Palntags Landschaftserlebnisse setzen sich aus einer Vielzahl von Bruchstücken zusammen, die nur teilweise zeichnerisch oder malerisch artikuliert werden. Die Schrift kommt hinzu, die Geschichten oder Assoziationen andeutet, die er von Menschen im benachbarten Dorf gehört oder in seinem Freiluftatelier empfangen hat. Klänge entstehen und Wortgebilde, scheinbar willkürlich produziert. Sie tauchen im Titel oder wieder als Notiz auf. Landschaftsutensilien werden gesammelt, Fragmente einer im Verschwinden begriffenen technischen Einrichtung. Fotos werden gemacht, um Eindrücke von einer neuen Seite her zu dokumentieren. Und schließlich, der Künstler selbst, der einzige Mensch, der in seinen Bildern gegenwärtig ist, wenn er auch nicht in eigener Person im Bild sichtbar wird. Auf jeden Fall ist das Bild oder die Zeichnung nur *ein* Produkt dieses umfassenden Landschaftserlebnisses. Es handelt sich hier um eine Sequenz von abstrakten und konkreten, von gedanklichen und materiellen Zeugnissen. Palntags Landschaftsbild ist Idee und zugleich deren artikuliert Form, die so gestaltet wird, daß sie immer wieder auf die Idee zurückverweist.

Diesem Sequenzcharakter wird Palntag noch in einem weiteren Sinne gerecht. Er entwirft Landschaftspanoramen, die aus einer Vielzahl von klein-



Abb. 7: Durch die Berge von . . . , 1980. Dreißig Einzelbilder, 170 × 150 cm

formatigen Bildern zusammengesetzt sind. Sein *Durch die Berge von . . .* (Abb. 7) aus dem Jahre 1980 besteht aus dreißig Einzelbildern. Der Gesamtumfang beträgt 1,70 auf 1,50 Meter. Hier handelt es sich um ein abstraktes Panorama. Wege oder Himmelsrichtungen sind nicht vorgegeben. Es ist von jeder Seite aus begehbar. Berge sind für Palntag immer wieder neue Ausschnitte von Farben und Formen. Manchmal schaut ein Stück Himmel hinter einer Kuppe vor. Ein anderes Mal taucht man in die Erdschichtungen hinein und begibt sich in das Innere eines Berges. Das Panorama ist gleichzeitig mit dem Mikroskop und mit dem Teleskop gesehen. Das Nahe und Ferne gehen ineinander über, sind oftmals nicht voneinander zu trennen. Jedes Teilbild könnte isoliert werden, – es wäre nicht Bruchstück, sondern gültiges Gemälde. Dennoch gehören Sie zusammen, um das Panorama zu bilden.

In methodischer Hinsicht verweist die Zusammenstellung der Teilbilder auf die Kombinatorik der unterschiedlichen Eindrücke von einer Landschaft. Man schaut in die Ferne und behält die Nähe im Auge. Scheinbar belanglose Details am Wegesrand können plötzlich faszinierend wirken, anheimelnd der Höhenzug, der im Dunst verschwimmt. Und die Gedanken springen in diese und in jene Richtung. Assoziationen fliegen einem zu. So geht man spazieren, wenn man offen ist und die Welt in sich hin-

einfallen läßt. Palmtags Kombinatorik, ich meine die Technik der Zusammenstellung und Integration verschiedener Sinneseindrücke, mag in diesem Panorama angedeutet werden. Es geht ihm hier um die Differenzierung einer seelischen Sequenz, in deren Verlauf er sich diese Landschaft angeeignet hat. Das Panorama kann als Modell einer solchen Sequenz gelten.

Um die Präsenz der Idee von Landschaft in Palmtags Bildern zu begreifen, muß man den Künstler und sein Programm kennen. Man sollte an seiner Seite gehen, um seine Wege und Gedanken nachvollziehen zu können. Dabei muß Palntag selbst nicht einmal anwesend sein. Seine Bilder fordern den Betrachter auf, nicht nur die verschlungenen Strukturen zu entwirren oder die Schrift zu entziffern und enträtseln, sondern selbst ähnliche Strukturen in der Landschaft zu entdecken, ähnliche Gedanken zu haben, sich zu ganz persönlichen Assoziationen hinreißen zu lassen. Wenn man so will: Palntag fordert den Betrachter auf, selbst Landschaftskünstler zu werden . . .

Der Betrachter ist der Künstler, er vollendet das Bild, indem er es sich zu eigen macht, eigene *Bilder* entwirft und – inwendig voller Figuren – in die Landschaft marschiert und sie fortan als einen emotionalen Bestandteil seines Lebensraumes begreift.

Leser-Forum

In dem interessanten Artikel über das Paulinerkloster Langnau (SCHWÄBISCHE HEIMAT 1/84, S. 30) schreibt Wolfgang Irtenkauf: «Der Paulinerorden kommt in unserem Lande nochmals vor, und zwar in Rohrhalden». Auch in Goldbach, Stadt Waldenburg, Hohenlohekreis, bestand ein Paulinerkloster, von Langnau aus besetzt. Darüber hat Karl Schumm in der Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 1951 geschrieben. In der amtlichen Kreisbeschreibung des Landkreises Öhringen, 1968, Band II, ist beim Kapitel Waldenburg auf den Seiten 604 ff. mehrfach vom Paulinerkloster Goldbach die Rede. «Am westlichen Hang des gleichnamigen Sees ziehen sich die offenen Gehöfte des Weilers Goldbach entlang. Ein massives hochgiebeliges Steinhaus mit Keller und die Reste der Kapelle in einem Wirtschaftsgebäude erinnern noch an das frühere Kloster der Paulinermönche, das 1382 hier gegründet und 1560 wieder aufgehoben wurde.» (S. 604) «In Goldbach stifteten 1382 die Witwe Krafts von Hohenlohe und Anna von Leuchtenberg ein Klösterlein für die «Einsiedler des hl. Paul, des ersten Eremiten», auch «Väter des Todes» genannt. Es wurde von Langnau, dem Sitz des Ordensprovinzials, mit einem Prior und zwölf Mönchen besetzt. Zur finanziellen Sicherstellung erhielt das Kloster den Hof Goldbach und die Pfarrei Münkheim. . . . Das

Kloster erhielt bald kleinere und größere Schenkungen vom Haus Hohenlohe und dem Adel und der Bürgerschaft in der Nachbarschaft. . . . Von der Schutzmacht Hohenlohe wurde das Kloster nicht gewaltsam reformiert, vielmehr scheint das religiöse Leben ohne äußeres Zutun immer schwächer geworden zu sein und man sich in Goldbach immer mehr auf die Erhaltung und Verwaltung des materiellen Besitzstandes konzentriert zu haben . . . Mit der Verkündigung der neuen Kirchenordnung (1553) wurden die Grafen oberste Kirchenherren und überführten das Kloster aus der Schirm- und Landesherrschaft in die Grundherrschaft. Seitdem mußte der Prior in der gräflichen Kanzlei Rechenschaft über seine Verwaltung geben. . . . 1557 wurde die fahrende Habe des Klosters inventarisiert und geteilt, 1560 Grundbesitz mit Gebäuden in gemeinsame Verwaltung der Linien Hohenlohe-Waldenburg und Hohenlohe-Neuenstein genommen . . . Von den Baulichkeiten des alten Klosters ist nur das sogenannte Bruderschaftshaus in seinem Grundriß erhalten. In die ehemalige Kapelle sind Ställe und Scheuern eingebaut, vom Kreuzgang und von der Klosterummauerung sind nur geringe Reste erhalten.» (S. 615 f.)

Werner Schenk, Studiendirektor in Öhringen