

# PAUL ANTONIUS

Originalveröffentlichung in: Nix, Nicole (Red.): Vier Künstler im Landkreis Neunkirchen : [Paul Antonius, Hans Huwer - Galerie im Bürgerhaus, Neunkirchen; Sigurd Rompza, Volker Scheiblich - Museum im Bürgerhaus, Neunkirchen; 25. Juni - 23. Juli 1993], Neunkirchen 1993

Mehr als je zuvor rückt in den neuesten Arbeiten von Paul Antonius das Aussetzen von Malerei in den Horizont seiner Bilder. An die Stelle der Metamorphose des Bildes durch seine plastische Verwandlung zu den „geknautschten“, gefalteten, gedrückten, verformten Rändern hin in den „Knautschzonen“ der 80er Jahre<sup>1)</sup> tritt nun eine Polarität zu umgrenzenden Leerbereichen des Rahmens, in denen nicht nur die Malerei, sondern der Malgrund selbst aussetzt.

Paul Antonius experimentiert mit den Grenzen des Bildes, indem er die Identität zwischen Rahmen und Bild aufbricht: Der Rahmen zieht nicht mehr die Grenzen der Malerei, sondern umgrenzt einen geometrisch geordneten Möglichkeitsspielraum, eröffnet Leerstellen im Bild, die wie ein Versprechen auf eine zukünftige, noch unerfüllte Malerei wirken. So geht in „Perlmutter“ (Abb. 1) die vom Rahmen umgrenzte Leere links als Leere eines neuen Bildes in einer virtuellen Drehbewegung aus der Malerei rechts hervor bzw. greift in diese ein. Das Bild ist bei Paul Antonius nun immer auch in seiner Möglichkeitsform anschaulich, und zwar nicht an einem Punkt unterbrochener Genese, sondern als Ergebnis einer Reduktion, in der Malerei und Rahmenleere vielfältig aufeinander bezogen und anschaulich ineinander verschränkt sind. Die bis dahin in der Malerei von Paul Antonius weitgehend unter den amorphen Fältelungen der Leinwand verborgene oder nur subkutan ahnbare innere Geometrie der Rahmengerüste tritt nun unmittelbar sichtbar als anschaulich-geometrischer Kontrapunkt einer organisch belebten, von der Abstraktion des Morphologischen, Vegetabilen und Anthropomorphen gespeisten Malerei hervor, verweist auf eine höhere, ideale Ordnung.

Der Rahmen ist in den Werken von Paul Antonius janusköpfig, dinglich gegenwärtig und auf Zukünftiges verweisend. Nahtstelle zwischen Endlichem und Unendlichem, Sichtbarem und Unsichtbarem, Übergangsbereich zwischen dem Bild und einer partiell einströmenden umgebenden Wirklichkeit, mit der auch ein Stück Gegenwart des Betrachters ins Bild einfließt, abstrakte Markierung eines übergeordneten Seinshorizonts an der Grenze des Nichts, in den je neu die Bruchstücke kleiner Kosmologien eingetragen sind.

Die neuen Bilder von Paul Antonius sind leicht. Bei aller barocken Emphase, zu der die Farbe in einzelnen Partien aufbricht, partiell erregt, energetisch erhitzt wie in „Pandorabüchse II“ (Abb. 5), materiell anschwellend in „Heliogelb“ (Abb. 3) oder in Farbinseln gallertartig verdickt, zugleich an den Rändern wäbzig versickernd in „Perlmutter“ (Abb. 1), wirken die Bilder durch die Leerstellen des Rahmens wie „entschwert“. Die Kurven, Schrägen, Kreissegmente und Winkel der Rahmengerüste scheinen jeder Erdschwere enthoben, entziehen sich und die von ihr umgrenzte Malerei der irdischen Kategorie der Schwerkraft, der menschlichen Grunderfahrung von Auftragen und Lasten. Bilder wie „Nachtflügel“ oder „o. T.“ (1991/92) wirken wie auf einer sphärischen Leere schwebend oder von dieser fortgetragen, letztlich fliegend. Treffend kennzeichnet Lorenz Dittmann schon in den Werken von 1991: „Das Bild als Ganzes wird nun zum Zeichen des Aufbruchs, wird zum Segel für eine Fahrt ins Offene, in eine unbestimmbare ‚Transzendenz‘. So kann die leere Mitte sich mit Farbe füllen, [ . . . ] mit Ocker oder Graublau oder Grau [ . . . ]“<sup>2)</sup>

Auch in den neuesten Arbeiten ist das Bildzentrum erfüllt von unterschiedlichsten Abstufungen des Grau. Grau ist für Paul Antonius keine Farbe unter Farben, sondern eine universale Farbe, die vieles in sich birgt und sich in viele Seinsbereiche erstreckt, eine Farbe, die im – von Paul Antonius sehr geschätzten – Farbenkosmos von Paul Klee im Zentrum aller Farben steht.<sup>3)</sup> Genau genommen reicht die Beschäftigung von Paul Antonius mit dem Grau bis in die ersten Anfänge seiner Malerei zurück, und schon in einzelnen Bildern der siebziger Jahre wie „Pluralis“ (1966/70), „Winter“ (1973), „Quadratur Natur“ (1976) besetzt Grau das Bildzentrum. Grau ist für Paul Antonius eine Farbe der Möglichkeit, lichterhaltig und unergründlich, substantiell und ungreifbar, die Möglichkeiten des Farbigen und Unfarbigen, Hellen und Dunklen in sich bergend und aus sich entlassend, und als solche wird sie in „Fleischhocker nach Natur“ (Abb. 6) zur Nährlösung einer zu den Rändern hin versammelten Welt des Morphologischen, in „Perlmutter“ (Abb. 1) durch aquarellartig diaphan überhauchtes Grün farbig irisierend wie innerlich bewegt zum Pneuma eines irrealen Leinwandkörpers, in „o. T.“ (1991/92, Abb. 4) zum Träger eines zu den Rändern hin uferartig-kristallin kondensierenden atmosphärischen Aufwärtsströmen des Unfarbigen, das sich nach oben hin partiell zum Weiß lichtet. In „Pandorabüchse II“ (Abb. 5) schließlich steht Grau im trapezförmig aufgerichteten Zentrum des Bildes als ruhender Pol zwischen dem anschaulichen Vakuum der geometrischen Leerbereiche rechts und der aggressiv-andrängenden, chaotischen Überfülle expressiver Farbigkeit links, bildet gleichsam den nicht ausschöpfbaren Grund der Pandorabüchse, die zurückgebliebene Hoffnung.

Christoph Wagner

<sup>1)</sup> Siehe hierzu den Katalog Paul Antonius, Knautschzonen, mit Beiträgen u. a. von Jenő Kurucz, Walter Schmeer, Christina Weiss, o. O. (1984); Lorenz Dittmann, Die Doppelnatur der Leinwand, Berlin (Galerie Nalepa), 1986.

<sup>2)</sup> Lorenz Dittmann, Zerrissenheit und Transzendenz in der Malerei von Paul Antonius, in: Paul Antonius, Bildhäute, Arbeiten aus vier Jahren 1987 – 1991. Ausstellungskatalog Stadtmuseum St. Wendel mit Beiträgen von Lorenz Dittmann, Meinard Maria Grewenig und Corneliëke Lagerwaard, St. Wendel 1991, S. 7 – 11, S. 10 f.

<sup>3)</sup> Vgl. z. B. Paul Klees „Elementarstern oder Totalitätsstern der farbigen Ebene“, in: Paul Klee, Das bildnerische Denken, Bd. 1: Form und Gestaltungslehre, hrsg. von J. Spiller, Basel-Stuttgart 1971, S. 507.