

Wenn wir an die Form der europäischen Avantgardenkunst der 1920er Jahre denken, stellen wir fest, dass die größten Autoreninstitutionen in Deutschland konstruktive Tendenzen hatten. Sie waren keineswegs Teil eines völlig neuen Kunstbegriffs, wie es in der revolutionären und nachrevolutionären Sowjetunion der Fall war, sie führten nicht zu einem radikal formulierten Programm, wie es der freien und angewandten Kunst und Architektur gemeinsam war bei den Künstlern der holländischen De Stijl-Gruppe der Fall, aber sie waren keine rein zweckdienliche Komponente, beschränkt auf den Bereich des zweckdienlichen Schaffens und der Architektur, wie es im Kreis des Tschechen Devetsil der Fall war, von dem sie sich nicht entfernten Konstruktivismus zu einem neuen Konzept der Harmonie, der Komposition eines von eigenen immanenten Gesetzmäßigkeiten bestimmten Bildes oder zur Vorahnung einer radikal befreiten Artikulation von Raum, wie es in Polen bei Wladyslaw Strzeminski und Katarzyna Kobro der Fall war. . . Die deutsche konstruktiv orientierte Kunst jener Zeit repräsentiert eine ganze Reihe unterschiedlicher Autorenkonzepte und -ansichten, angefangen bei der dadaistischen Groteske, basierend auf maschinistischer Inspiration, und endend mit der Suche nach einer rein rationalen Kompositionsordnung, oder beginnend mit einer lyrischen Komposition aus gegenstandslosen Elementen und endete mit einer figurativ-nicht-konstruktiven Suche nach einem proletarischen Weltbild, das ein Programm von Künstlern der Gruppe progressiver Künstler in Kolfne nad Rynem war. Kleinere konstruktiv orientierte Gruppen waren in ganz Deutschland zu finden – die Anregungen, die sie aufnahmen, waren freilich andere, der Einfluss russischer und sowjetischer Revolutionskunst (z. B. Der hartnäckige hannoversche Merz-Künstler Kurt Schwitters neigte in seinen Gemälden, Collagen aus gefundenen Papyri und in seinen Skulpturen dazu, neue Beziehungen geometrischer Elemente in einer ähnlichen Struktur wie in der lyrischen Form von Hannah Höchová zu schaffen. Hannover wurde zum logischen Zentrum, wo dank des fortschrittlichen Ausstellungsprogramms der Firma Kestner und der unkonventionellen Leitung des Landesmuseums (heute Zensky) die weltweit erste öffentliche Sammlung abstrakter Kunst, das Abstrakte Kabinett, von einem der Protagonisten geschaffen wurde der sowjetischen Avantgarde, El Lissitzky, und natürlich die linksorientierte Universität, das Bauhaus, gegründet zunächst in Weimar und ab 1925 in Dessau, wo sich die fortschrittlichsten deutschen und ausländischen Künstlerpersönlichkeiten versammelten. Der Konstruktivismus spiegelte sich hier nicht nur in der kreativen Praxis seiner Vertreter, sondern vor allem in der Konzeption und Methodik des Unterrichts wider und beeinflusste deutlich die Arbeit derjenigen Meister, die bis dahin relativ mehr Verständnis für das konstruktive Bild hatten, insbesondere Klee und Kandinsky. Publikations- und Ausstellungsmöglichkeiten boten Neuschöpfungen sowie die Zeitschrift und die gesamte Tätigkeit des von Herwarth Walden geleiteten Vereins Der Sturm, der in den zwanziger Jahren zu einem Forum für alle aktuellen künstlerischen Bestrebungen von der Plattform des Expressionismus wurde. Diese logisch positive Entwicklung wäre! unterbrochen durch die Machtergreifung des Faschismus – progressive Tendenzen, beginnend mit Kubismus und Expressionismus und endend mit Konstruktivismus und Surrealismus, wurden als „entartete Kunst“ abgestempelt, ihre Vertreter als Träger des „Kulturbolschewismus“ zur Emigration gezwungen oder praktisch ausgegrenzt an der freien Arbeit gehindert, einige von ihnen mussten das „Malverbot“ beenden. Die Suche nach fortschrittlichen künstlerischen Traditionen und das Bemühen, ihre Initiativen weiterzuverfolgen, führte in der DDR zur Wiederentdeckung von Persönlichkeiten, die an ihren Werken arbeiteten und deren Werk sich zumindest teilweise noch in der Entwicklung befand. So wurden nach und nach die Werke des ältesten noch arbeitenden Künstlers – Hermann Glöckner aus Dresden – veröffentlicht, alte und neue Werke wurden den Studenten und dann den jungen Lehrern des Bauhauses – Franz Ehrlich aus Dresden, Marianne Brandt aus Karl-Marx – ausgestellt -Stadt, Kurt Schmidt aus Gera und die Leipziger Hajo Rose, Bauhaus und Sturm wurden in zahlreichen thematischen Ausstellungen und Publikationen umfassend evaluiert. . .

Besondere Beachtung verdient in diesem Zusammenhang Otto Müller, der in den zwanziger und vierziger Jahren begann, den Zweitnamen Eibenstock nach der Stadt, in der er am meisten lebte, zu verwenden, um sich von anderen Künstlern mit demselben Trivialnamen abzugrenzen. Menschen zu begegnen, die am Anfang standen – am Anfang neuer Suchen und Entdecken, neuer Programme und neuer Konzepte – ist immer wieder faszinierend. Otto Müller-Eibenstock, der immer noch in der „Welt“ von Eibenstock arbeitet, gehört zu solchen Menschen: Er war der Jüngste, er stellte mit meist eine Generation älteren Schöpfern aus, aber er hatte einen unverkennbaren Unterschied zwischen ihnen. Mit dreiundzwanzig Jahren freundete er sich mit Walden, Kurt Schwitters und William Wauer an, einem Maler und Bildhauer, der sich von radikal geometrisierten Figuren zu einer symbolträchtigen gegenstandslosen Malerei entwickelt hatte, ebenfalls aus Sachsen stammte und ein Förderer des Sturms war. Müller-Eibenstock wurde Mitglied der Gruppe Die Abstrakten – Internationale Vereinigung der Expressionisten, Kubisten, Futuristen und Konstruktivisten und beteiligte sich an deren Ausstellungen bis 1931. Aus den Jahren 1924-1925 das vielleicht radikalste Werk des Künstlers – Collagen, Zeichnungen und Gemälde aus maximal reduziertem Material, dessen Zweck es nicht mehr

ist, eine Beziehung zur äußeren Realität herzustellen, sondern ausschließlich die eigenen Kompositionsregeln, ästhetischen Qualitäten und emotionalen Verhaltensweisen zu respektieren. Feine Beziehungen von Flächen und Linien, Geraden und Kurven. Müllers Konstruktivismus ist de facto lyrisch, subjektiv, der Künstler wendet keine vorgegebene Regel an, sondern entdeckt die Möglichkeiten der Harmonie im Entstehungsprozess eines künstlerischen Werkes. Ganz einfache Elemente, Rechtecke, Quadrate oder gerade Linien, werden oft mit viel subjektiveren Elementen, Rundungen, Bögen, Kreis- oder Ellipsenabschnitten konfrontiert, die es dem Autor ermöglichen, eine ganze Reihe möglicher visueller Beziehungen auszuspielen. Im Laufe der Zeit werden wir sicherlich eine Werkgruppe in Betracht ziehen, für die es charakteristisch ist, sich auf wenige kleine Elemente zu konzentrieren, die es uns erlauben, eine einzelne Wirkung oder eine einzelne Beziehung hervorzuheben, wie dies bei der Gegenüberstellung von Rechteck und Quadrat erforderlich ist. Davon verschoben oder in einer horizontal-vertikalen Komposition als zweidimensionale Projektion einer minimalistischen Skulptur. Ein wesentliches Merkmal der Beratung in Müllers Werken ist die Evokation von Raum – oft so, als würde er farblich differenzierte Raumpläne empfehlen, die als eine Art Architektur funktionieren, und zwar Architektur ohne jegliche Gebrauchsfunktion, reduziert auf die grundlegendsten Parameter, d.h. Raumbildung und räumlichen Beziehungen oder Bindungen (hier erinnern wir an El Lissitzs „Spannweite“ und Lajos Kassáks „Bildarchitektur“ als engste „Quellen“), oft sogar in den dreidimensionalen Plänen eines Gemäldes oder einer Zeichnung, eine Illusion Licht erscheint, was die völlige Einzigartigkeit der Komposition weiter betont, aber gleichzeitig integriert er sie in unsere Erfahrung des Raumes. Die aktive Rolle des Lichts und die Komposition von Raumflächen wurde in den Fotogrammen dominant – 1925 die Künstler begann sich systematisch mit diesem damals völlig neuen Bereich an der Grenze zwischen Fotografie und Bild auseinanderzusetzen, und seine Ergebnisse schlossen ihn ein. Müllers Fotogramme verbergen nie die Konkretheit materieller Texturen und der einfachen Form der Komposition, die entstandenen Stücke hingegen sind beide ein ganz wesentlicher Teil des Ergebnisses, aber sie haben auch einen neuen Aspekt, eine räumliche Illusion, inspiriert durch den differenzierten Lichteinsatz, die ihr Gegenstück hat in der illusorischen Leuchtkraft einiger Gemälde und Zeichnungen. Das abschließende Fotogramm ist ohne Meritka, es kann ein Bild großer räumlicher Strukturen sein, es evoziert die architektonisch-tektonische Komposition der modernen Stadt ebenso wie den Schwindel des kosmischen Raums. Bis Anfang der dreißiger Jahre hat Otto Müller-Eibenstock diese Probleme mit einer seltenen Sensibilität entwickelt, die die Polarität konstruktiver Elemente und die lyrische Qualität von Licht- und Farbbeziehungen in Einklang brachte. Nach der gesamten Zeit der NS-Herrschaft in Deutschland hatte der Künstler keine Möglichkeit, frei zu arbeiten und auszustellen – er zog sich in die „innere Emigration“ zurück und konzentrierte sich in dem von ihm 1932 gegründeten Atelier für Angewandte Kunst ganz auf seine Arbeit und widmete sich ausschließlich seiner Arbeit. Bis heute erhaltene Muster zeugen davon, wie er auch auf diesem Gebiet die Anregungen der konstruktiven Kunst nutzen konnte – er arbeitete mit einfachen geometrischen Mustern, für komplizierte Ornamente ging er von der Werkstatt der Klassik aus. Formen und deren Oberflächenverallgemeinerungen nutzte er die Qualitäten des seriellen Prägens sich wiederholender Elemente und die ästhetischen Qualitäten von Lichtakzenten. Als Privatissimum des Künstlers entstand Ende der dreißiger Jahre eine Reihe von Zeichnungen in Weiß auf schwarzem Pfeffer das studio der Pflanzendetails und deren Entwicklung zu einer gegenstandslosen ornamental-geometrischen Komposition, die auf den ganzen Ausgangspunkt in der Welt der Pflanzen und Blumen verweist, nicht aber in deren Beschreibung, ist ihre ästhetisch-künstlerische Parallele. Er kehrte 1946 zurück, von Anfang an war er Mitglied im Verband Bildender Künstler der DDR. . . Unveränderlich ist auch seine pädagogische Tätigkeit, bei der er den Rat junger Autoren inspirierte und den Rat von Liebhabern moderner Kunst erzog. Im Zusammenhang mit dieser pädagogischen Arbeit an der Fachschule für angewandte Kunst in Schneeberg entstand eine Serie von Bildserifen mit unterschiedlichen Themen, an denen Müller verschiedene Methoden der künstlerischen Stilisierung des Sujets bis hin zu dessen völliger Abstraktion bzw. Abstraktion, die zur Entstehung führten, demonstrierte einer „subjektlosen“ Komposition aus Farbflächen und Linien. In den Zeichnungen und Gemälden, die in der zweiten Hälfte der 1940er bis in die 1960er Jahre entstanden, tauchen manchmal figurative Motive auf, vor allem Elemente einfacher Druckgrafik, deren Konzept auf die zurückgeht Purismus der 1920er Jahre, wobei Müller die Objektivität der Druckgrafik nicht als Gegensatz zu seinen subjektlosen Werken versteht, sondern auch als mögliche sinnvolle Konkretisierung von Formelementen, als deren Überprüfung im Sinne wahrgenommener Realität und gleichermaßen als Formation eines bestimmten Repertoires an TV-Shows und deren Beziehungen. 1978 kehrte Otto Müller-Eibenstock zu einem der Schwerpunkte seines Schaffens in den 1920er Jahren zurück – den Fotogrammen. Ihre vergrößerten Reproduktionen sind für ihn Ausgangspunkt für weitere farbliche und tonale Veränderungen mit Buntstiften, Buntstiften oder Tempera. Das ursprüngliche Raum- und Lichtverhältnis bleibt erhalten, jedoch wird der schwarze Hintergrund aufgebrochen und durch eine Neuinterpretation ersetzt, die dennoch den bildlichen und

räumlich-illusorischen Charakter des Werkes betont. Es ist der Blick eines reifen Künstlers auf die eigenen konstruktivistischen Anfänge und zugleich eine Rückbesinnung auf Quellen, die nicht an Aktualität verloren haben, obwohl sie seit mehr als fünf Jahrhunderten Teil der modernen Kunstgeschichte sind. Von Zeit zu Zeit entstehen auch Repliken von Zeichnungen und Collagen, die wie Fotogramme nicht nur für Ausstellungen, zur Dokumentation und Bewahrung einiger Ideen des Künstlers, sondern auch für seine Freunde bestimmt sind – und das ist der Umstand, dass wir danken für die Möglichkeit, zumindest die Kammerausstellung eines Schöpfers zu organisieren, dessen dfo hierzulande praktisch unbekannt ist, auch wenn es mit seiner Qualität und seiner Bedeutung die grenzen der werke überschreitet, auf denen es geschaffen wurde und noch entsteht. Otto Müller-Eibenstock gehört zu den Gründungsfiguren der konstruktivistischen Avantgarde der 1920er Jahre, sein Werk kann als logisches Bindeglied zwischen der subjektiv orientierten gegenstandslosen Malerei einer älteren Künstlergeneration und dem neuen Streben nach Reinlichkeit verstanden werden rationale Komposition künstlerischer Arbeiten, die erstmals in den 1920er Jahren erschienen. Er ist ein Solitär zwischen zwei Generationen und vor allem ein unverwechselbarer Schöpfer, für den das Rationale und das Sinnliche immer in einer kostbaren Balance und Einheit zusammenkamen.

Jirf Valoch

1898 geboren am 15. August in Dorfstadt (Vogtland) 1911-1913 Ausbildung zum Textilzeichner 1914-1919 Studium an der Kunstschule in Plauen 1919-20 Assistent an der Kunstschule in Plauen bei Prof. Forkel (Fachbereich Malerei und Textildesign) 1920-31 jährlich mehrmonatiger künstlerischer Aufenthalt in Berlin 1931 wieder dauerhaft in Eibenstock im Erzgebirge ansässig 1947 Mitglied im Verband Bildender Künstler der DDR 1962-1967 Lehrtätigkeit an der Fachschule für angewandte Kunst in Schneeberg u lebte und arbeitete in Eibenstock im Erzgebirge 1986 starb er am 7. November während der Vorbereitung der Brünner Ausstellung Einzelausstellungen: 1947 Kunst-Haus Tempelhof, Berlin 1975 Kleine Galerie Pankow, Berlin 1976 Galerie oben, Karl-Marx-Stadt 1978 Kunsthalle, Rostock 1979 Club Pablo Neruda, Karl-Marx-Stadt 1981 Galerie am Sachsenplatz, Leipzig Teilnahme an Ausstellungen: 1926 Die Abstrakten - Große Berliner Kunstaussstellung, Berlin 1927 Die Abstrakten - Große Berliner Kunstaussstellung, Berlin 1928 Die Abstrakten - Große Berliner Kunstaussstellung, Berlin 1928 Abstrakte Kunst, Kunstverein Nordhausen 1929 Die Abstrakten - Große Berliner Kunstaussstellung, Berlin 1930 Die Abstrakten - Große Berliner Kunstaussstellung, Berlin 1931 Die Abstrakten - Große Berliner Kunstaussstellung, Berlin, und auf Ausstellungen in Barmen, Bochum und Köln 1947 Expressionismus, Gera 1949 Galerie Boisseree, Köln 1947–1974 u.a. auf Ausstellungen in Aue, Bochum, Gere, Freiber- gu, Greifswald, Hamburg, Karl-Marx-Stadt, Schwarzenberg und Zwickau 1979 Collage, Frottagen und Montagen von Künstlern der DDR, Galerie am Sachsenplatz, Leipzig