

In *Kunst und Illusion* hat Ernst Gombrich die Geschichte der künstlerischen Annäherung an die Wahrnehmung packend erzählt und erklärt. Obwohl Kunstkenner*innen über den Glauben, dass Zeichnungen und Malereien umso besser seien, je mehr sie einem Foto ähneln, nur noch lächeln, gibt es auch heute noch viele Künstler*innen für deren Praxis optischer Realismus wesentlich ist. Helmut Stadlmann aber hatte nie viel für Illusion oder optischen Realismus übrig. Das lag nicht an mangelnden Fähigkeiten. Bereits in den ältesten Arbeiten auf seiner Website, zeichnet er mit Kugelschreiber und Filzstift subtilste Gefühlsvariationen in ein sich immer neu wiederholendes imaginäres Gesicht. Schaut man sich diese Zeichnungen an, versteht man aber auch, dass es ihn nicht interessiert, „nach der Natur zu kopieren“, wie es Karl Kraus einmal genannt hat, wenn Künstler*innen, wie Kraus sagt, „den Nichtkenner durch eine gewisse Ähnlichmacherei verblüffen.“ Diese hat übrigens auch heute noch ihren Platz in der Kunst, denn auch in den letzten Jahren haben es viele zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler mit verblüffender Ähnlichmacherei in Ausstellungen und Sammlungen der Albertina geschafft. Sie müssen nur in Serien arbeiten und ihren langweiligen hyper-realistischen Zeichnungen irgendeinen konzeptuellen und scheinbar klugen Vorwand geben.

Helmut Stadlmanns Position ist die eines Suchenden, der sich nie auf einem Ansatz ausruht. Malt er Veduten, wie sie im Kunstverein Baden zu sehen sind, kommen mindestens „Variationen“ und meistens auch „Abschweifungen“ hinzu. Wonach er dabei sucht, sind nicht nur Themen, sondern vor allem auch neue Methoden und Ausdrucksformen, um sich diesen zu nähern. Birgit Jürgenssens Satz: „Ich will mir kein Markenzeichen ausdenken. Ich will lieber experimentieren.“ könnte auch von ihm stammen und wie Jürgenssens fantastisches Werk steckt auch Stadlmanns Arbeit voller Überraschungen. So habe ich mich stundenlang durch den „Storage Space“ auf seiner Website geklickt und dabei mehr Originelles entdeckt, als in Wochen auf Instagram. Im April 1974 — also vor immerhin 51 Jahren — entstehen gestisch-abstrakte Porträts mit Bleistift in Istanbul: Bilder von Freunden, nackte Haut ... : Dinge, die uns allen Anfang Zwanzig wichtig sind oder waren. Spannender als die Inhalte ist aber schon hier die Form: Stadlmann streift optischen Realismus kaum, fängt aber doch Wesentliches ein. Dabei scheint er mindestens genauso an seinen Handbewegungen

interessiert zu sein wie an den Szenen selbst — was vielleicht auch 2025 noch gilt. Im Jahr darauf folgen plötzlich säuberlich mit Aquarell gemalte Reihen von Früchten, die auch bei *Drawing Now*, der vielleicht wichtigsten Messe für aktuelle Zeichnung in Paris, noch frisch wirken würden. Das liegt nicht nur an den Früchten selbst, sondern auch daran, dass sie sich ab dem zweiten Blatt auflösen, so dass die sechste Reihe jeweils aus säuberlich gemalten Farbklecksen besteht. „Säuberlich gemalte Farbkleckse“ — solche scheinbaren Paradoxien finden sich in Stadlmanns Arbeit zuhauf. Ein Jahr später — er ist immer noch Mitte 20 — malt er durchbohrte Herzen auf linierte Karteikarten. Diese stehen für peinliche Ordnung, Wirtschaft und Organisation, jene für Liebespein und Emotion. 1978 entdeckt er die Tusche, die ihn zwei Jahre beschäftigt. Es folgen Duelle mit dem künstlerischen Medium schlechthin: Ölmalerei. Zwischen 1981 und 85 entstehen expressive Bilder, manche als Gemeinschaftsarbeit mit Jakob Gasteiger und Joseph Heer. 1986 kommt die Tusche wieder ins Spiel und die Arbeiten werden spielerischer, aber auch konzentrierter. Ab 1987 nähert er sich dann den Themen, die auch 2025 noch wichtig sind: In den Titeln taucht der Begriff „Konstruktion“ auf und in den Bildern erscheint erstmals ein Raster, wie das, das auch den aktuellen Arbeiten zugrunde liegt. Von 1990 bis 94 gibt es wenig Zeichnung, weil Stadlmann viel Musik und Video macht, bei Peter Weibel unterrichtet und an der Neugestaltung der Identität des ORF unter Neville Brody mitarbeitet. 1994 taucht das Raster wieder auf, wird aber zum objekthaften Gitter, das auch sogleich wieder hinter weißen Malereiwolken verschwindet. Die Gitter selbst bringt Stadlmann durch Laserkopien aufs Papier.

Die Grundprinzipien seiner Arbeit sind aber ab 1989 definiert, auch wenn das ihm noch nicht bewusst sein mag: Die Kombination strenger Struktur mit freier Gestaltung, das Analoge in Zusammenspiel mit dem Digitalen und die Arbeit der Maschine mit dem Menschen. In den Werken von 1989 hat er mit dem Atari Computer Wireframes gemacht, sie mit dem Nadeldrucker ausgedruckt und dann mit spontanen Zeichnungen auf sie reagiert. Paradoxien tauchen hier in den Titeln gleich doppelt auf, nämlich in *Conceived Improvisations* — etwa *Geplante Improvisationen* — wie der Übertitel der Serie lautet und in *A Construction of Chance* — also Konstruktion des Zufalls, wie die einzelnen Blätter betitelt sind. „Aber wenn eine Improvisation durchgeplant ist, ist es dann noch eine Improvisation? Und wenn ein Zufall

11 Farben

konstruiert ist, ist es dann noch ein Zufall oder nur ein scheinbarer?“ Ich selbst habe dazu in einem Vortrag über Innovation im Max Planck Institut den Begriff „Systematic Serendipity“ geprägt. Im Allgemeinen versteht man unter Serendipität eine zufällige Entdeckung. Ein berühmtes Beispiel ist die Entdeckung des Penizillins durch Fleming, der beobachtet hat, dass seine durch Unaufmerksamkeit verschimmelten Bakterienkulturen abgestorben waren. Anstatt sie einfach wegzuwerfen, wie vermutlich viele Wissenschaftler es vor ihm getan haben, besaß er die Klugheit, genauer hinzusehen und hat so das Penicillin entdeckt. Das ist Serendipity, denn Horace Walpole, von dem der Begriff stammt, hat damit eine Form „praktischer Klugheit“ gemeint: Nämlich die Fähigkeit etwas zu finden, das man nicht gesucht hat oder auch etwas dort zu finden, wo man es eigentlich nicht gesucht hatte. Wie entsteht aber Serendipität systematisch? Die Antwort ist zweiteilig: Erstens durch das Schaffen von Bedingungen, die genug Spielraum für das Unerwartete lassen — Ich glaube, dazu dienen bei Stadlmann die Algorithmen, die er sich selbst ausdenkt — und zweitens durch eine bestimmte geistige Verfassung: die Offenheit für Lösungen, die man nicht gesucht hat und für Spontaneität.

Der Begriff der „Systematischen Serendipität“ könnte auch die neuesten Werke noch trefflich beschreiben. In diesen Arbeiten ist das Zusammenspiel zwischen Mensch und Maschine verborgener als in den früheren, aber immer noch wesentlich. Wie Albrecht Dürers Quadratnetz, das er als Hilfsmittel für perspektivische Darstellungen einsetzte, liegt ihnen ein Raster zugrunde, das Stadlmann gelegentlich für uns sichtbar macht. Mit Dürer ist ein Bezug zur Tradition gesetzt, der nicht rein rhetorisch ist. Denn auch wenn Stadlmanns Werke immer modern anmuten, spielt Kunstgeschichte eine wichtige Rolle für sie und tatsächlich gibt es sogar eine Zeichnung, die eine von Dürers Darstellungen des Sündenfalls zeigt, über die ich mehrfach geschrieben habe, weil Dürer darin zeichnerisch das christliche Narrativ der Urschuld Evas — und damit der Frau — infrage stellt, welches Jahrhunderte lang zur Rechtfertigung des Patriarchats wird. Aber auch im Titel der Ausstellung im Kunstverein Baden, nämlich *11 Farben. Algorithmische Veduten, Variationen, Abschweifungen*, ist der Traditionsbezug unüberhörbar. „Vedute“ ist ein alter Begriff für eine Stadtansicht. Die Kombination mit „algorithmisch“ klingt wiederum paradoxal, ist aber durchaus sinnvoll.

Denn Algorithmen sind, das müssen wir uns merken, zunächst einmal Handlungsanleitungen und weil der Begriff nichts über die Umsetzung sagt, können hier Menschen genauso wie Computer tätig werden. Algorithmische Veduten könnten also Ansichten sein, die einer bestimmten Handlungsanweisung folgend realisiert wurden. Was Stadlmann aber zur Ansicht bringt, sind digitale Welten, von denen noch zu sprechen sein wird.

Ein zweiter Traditionsbezug steckt in den „Abschweifungen“: Denn die bildlichen Darstellungen von Köpfen, Landschaften, Schmetterlingen muten nicht nur traditioneller an als die Darstellungen mit den Punkten, sondern weisen Bezüge zu Künstlern Kitai, Morandi, oder auch Héliou und Schmalix auf. Die verschiedenen Bewegungen in Stadlmanns Arbeit sind faszinierend. Aber mindestens so sehr wie die Unterschiede, interessiert mich das, was bei allem Hin und Her konstant bleibt — oder mit neuem Gesicht immer wiederkehrt. Dazu gehört ist das Oszillieren zwischen dem strengen Plan und der Handlungsanleitung einerseits und der künstlerischen Freiheit und Spontaneität andererseits. Den Computer hat er dabei — modern gesagt — in seinen „Workflow“, also seinen Arbeitsablauf komplett integriert, ohne dass das maschinelle immer explizit sichtbar würde. Seine Algorithmen — also präzise Handlungsanleitungen — entwickelt er (wie übrigens Programmierer bis vor Kurzem auch) im Kopf. Wie genau geht er dabei vor? Am Beginn der Umsetzung steht der Computer. Auf einem riesigen und potentiell unendlichen Raster positioniert er Kreise. Dann entwickelt er Algorithmen, um die Veränderung und Verschiebung der Kreise anzustoßen. Ausgehend vom veränderten Bild, entwickelt er wechselnde Regeln zur Auswahl möglicher Ausschnitte. Bewaffnet mit einer dieser Regeln, macht er sich auf die Suche nach Ausschnitten aus dem Gesamtraster, die er gerne aufs Papier bringen will, wählt einen Ausschnitt aus und reproduziert ihn von Hand. Die Integration von Computer und Mensch in Stadlmanns Arbeit ist ein Modell der Arbeit für Gegenwart und Zukunft. Denn dabei wird sich bald weniger die Frage stellen, was nur wir Menschen können — davon wird es in Zukunft immer weniger geben — sondern eher die, an welcher Stelle wir noch aktiv intervenieren wollen. Nicht weil die Maschinen es nicht auch könnten, sondern entweder weil es Teil unserer Selbstdefinition ist oder wir das Gefühl haben, dass wir es in irgendeiner — womöglich ganz subjektiven Weise — besser können, es vielleicht unsere Arbeit für uns selbst ausmacht oder einfach das ist, was

11 Farben

wir an ihr mögen. Ich glaube, trotz aller Rationalität, spielt dieses Lustprinzip auch bei Stadlmann eine wesentliche Rolle und ist ein Grund dafür, dass er die Ergebnisse seiner digitalen Scharaden nicht einfach ausdruckt. Deswegen ist Stadlmanns Kunst auch nicht konzeptuell im strengen Sinne Sol LeWitts, für den „alle Planungen und Entscheidungen im Voraus getroffen werden“, so dass „die Ausführung eine ganz nebensächliche Angelegenheit ist“. Bei Stadlmann sind die Präsenz und Sichtbarkeit der Hand in der Ausführung wesentlich. Das wird deutlich, wenn der Künstler selbst darüber spricht: „Wenn man zeichnet dann beschäftigt man sich ja nur mit dem Greifbaren. Deswegen gebe ich das Stricheln nicht aus der Hand, weil das die Verbindung zu meinem existenziellen Sein ist. Ich fühle mit der Hand. In den Strich, den ich aufs Papier bringt, auch wenn er noch so grad ist, kommt das rein, was kreatürlich ist. Das ist anders als wenn ich immer nur mit einer Maschine kommunizieren würde, per Maus und dann aus einer anderen Maschine, einem Drucker, etwas rauskäme.“ Weil es aber nicht aus dem Drucker, sondern aus Stadlmann herauskommt, können wir als Spurenleser*innen die Handbewegungen und ihre Intensität intuitiv erfahren. Wie die „Abschweifungen“ oder „Kontrapunkte“ bringen sie menschliche Freiräume ins System. Stadlmann gibt sich zwar selbst Prinzipien, lässt sich von diesen aber nicht komplett dominieren. Das ist, glaube ich, eine wunderbare Inspiration für unser eigenes Leben.

Abschließend noch ein Hinweis zur Konstellation von Punkten, der ihnen das eigene Erforschen des Kosmos Stadlmann erleichtern soll. Wie kommt es zu den Bildern? Die kurze Antwort ist: Es ist systematisch, aber komplex. Nur so viel: Die Drehung um 23 Grad und die Verdoppelung der Größe der Kreise spielen dabei eine grundlegende Rolle. Außerdem haben unterschiedliche Bilder gewissermaßen einen unterschiedlichen Zoomfaktor: Wir sind dem Raster näher oder weiter von ihm weg. Für die Auswahl der Ausschnitte kommen wiederum Stadlmanns Algorithmen ins Spiel, z.B. „Nimm nur Ausschnitte mit Kreisen, die ganz in den Ausschnitt passen und sich überschneiden“ oder „Nimm nur Ausschnitte mit Kreisen, die sich überschneiden und den Rand berühren“ — ein möglicher Zugang zu den Arbeiten besteht deshalb darin, zu versuchen, diese Prinzipien zu rekonstruieren — an einigen Stellen hat Stadlmann sogar subtile Hinweise platziert, die uns dabei helfen sollen und er hat auch ausgiebig darüber geschrieben. Spielen Sie dieses Spiel doch einmal selbst und wenn Sie nicht

weiterkommen, helfen Ihnen Stadlmanns Erklärungen sicher auf die Sprünge.

Text: Dr. Klaus Speidel

Adaptiert von einem Einführungsvortrag im Kunstverein Baden am 26.4.25