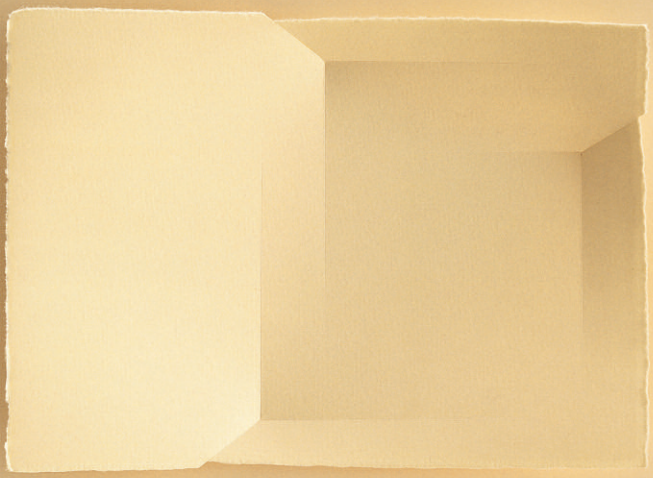
Norvin Leineweber – Reliefs



„Was aber *stellt es dar?* Schließlich bin ich konditioniert, etwa in der Mitte solcher rechteckigen, gerahmten Räume etwas zu sehen, was ich deuten kann, aber ausgerechnet in der Mitte befindet sich nichts...“

(Cees Nooteboom: „Giovanni Battista Tiepolo – Eine Raumfahrt in Deutschland“)

„An der Oberfläche des Raumes“, 1998
Papierrelief (II), 14,8 x 21 x 3 cm

Diese Publikation erscheint anläßlich der Ausstellung
‚Norvin Leineweber – Reliefs‘ (17.12.2000 - 4.2.2001)
im Städtischen Museum Koenraad Bosman Rees
und der Volksbank Rees eG

Mit freundlicher Unterstützung der
Niederrheinischen Kies- u. Sandbaggerei Rees
Volksbank Rees eG
und der Stadt Rees

Norvin Leineweber – Reliefs

Abb. 1
Triptychon, 1995
Metall, Leinwand, Grundierung, Tusche
462 x 462 cm
(Serie: Perspektivische Skizzen)

Altar, 2000
Holz, Stoff, Dispersionsspachtel
100 x 120 x 100 cm

Aufgenommen in der ‚Namen Jesu Kirche' Bonn, 2000

„...dann plötzlich diese idiotische *Vorstellung* von Raum."[1]

Konkrete Form, durch ein Temperament gesehen

Über Blick- und andere Winkel.

Es geht um Sehen.
Basisvermögen, existentiell, unverzichtbar. Im Leben. In der Kunst. Immer Thema und somit kein Thema, eigentlich.
Also präziser: Es geht um die „Intelligenz des Sehens", um erkennendes, das heißt auf das Empfangen, Bewahren und Verarbeiten von Tatsachenmaterial bezogenes Sehen, „Anschauliches Denken"[2]. Es geht um das „Wahrnehmungsbild" als das nach Auswahl und Konkretisierung in unser Bewußtsein dringende Bild von Realität.[3] Es geht, mit Norvin Leinewebers Worten, um die „Natur des Sehens" und die „Kultur des Sehens".

Die Beschäftigung mit Wahrnehmung als einer aktiven und schöpferischen Kraft des Geistes zum Leitfaden künstlerischer Ausdrucksformen zu wählen, bedarf eines Antriebs von beharrlicher Leidenschaft, die sich nicht schon in der Vorherrschaft des Geistes erschöpft, sich vielmehr mit ihm auflädt, um ihn mit sublimer Sinnlichkeit in Erscheinung zu bringen. Der Weg dorthin ist eher unspektakulär. Seine Kenntnisse hat Leineweber systematisch erworben und traditionell durch Quellenstudien vertieft.

Menschliches Sehen ist immer räumliches Sehen. Mittels optischer Gesetze läßt sich der Vorgang physikalisch erklären. In Anlehnung an diese steht dem Künstler die Zentralperspektive zur Verfügung, die ihn befähigt, auf einer Fläche etwas so darzustellen, daß es vom menschlichen Auge als Abbild des Raumes wahrgenommen wird. Keine Entdeckung löste in der Geschichte der abendländischen Kunst eine größere Umwälzung und bis heute wirksame Revolution aus. Das Faszinosum räumlicher Darstellung offenbart sich besonders eindrucksvoll in jenen Werken, die mit der soeben erlangten Souveränität im Umgang mit zentralperspektivischen Regeln das Staunen über diese Fertigkeit bezeugen, die es den Künstlern so plötzlich ermöglichte, ihre kühnsten Visionen wirklichkeitsnah vor Augen zu führen. Meister der Frührenaissance wie Uccello, Mantegna, della Francesca, Donatello haben dieser geistigen Erschütterung in gewagten, manchmal übertriebenen Perspektivdarstellungen ein eindrucksvolles Denkmal geschaffen. Ihre Werke sind unerschöpfliche Inspirationsquellen, Erfindungen oder philosophischen Texten vergleichbar. Oder: dem Blick aufs Meer.

---

[1] Zit. nach Cees Nooteboom , G.B. Tiepolo – Eine Raumfahrt in Deutschland', 1981, in: Die Dame mit dem Einhorn, Suhrkamp Verlag Frankfurt 1997, S. 31 (Zit. Umschlag S. 22)
[2] Der Begriff stammt von Rudolf Arnheim, der ihn in seinem gleichnamigen Buch ausführlich beschreibt.
[3] Vgl. hierzu sowie zur Beschreibung der Gesetze und Termini: Günther J. Janowitz, Leonardo da Vinci, Brunelleschi, Dürer – Ihre Auseinandersetzung mit der Problematik der Zentralperspektive, Einhausen 1986

Das Studium der Perspektive geht einher mit der Klärung, wie Raum beschaffen ist. Für Leineweber ist jeder Raum grundsätzlich ein gefüllter, den es zu erforschen und aufzudecken gilt: Als einen strukturierten, unendlichen oder umgebenden, gegenwärtigen oder zeitlos-ewigen Raum. Als einen alles Seiende und Geschehene in sich bewahrenden und tragenden, geistigen Raum, dessen Wesen durch den ‚gegenständlichen' Raum erfahrbar wird, nicht als Leere zwischen den Dingen, sondern als das ihnen Gemeinsame. Als Ergebnis und Gedächtnis aller Ereignisse, also Speicherraum. Und schließlich als potentiellen Raum aller künftigen Ereignisse.

Aus dieser Vorstellung heraus hat er verschiedene Ansätze entwickelt, um das Wesen einer definierten Form, wie es sich in der Vielzahl seiner Erscheinungsweisen offenbart, sichtbar zu machen. So wird die plastische gleich einer musikalischen Form als Klang schwebend, und statisch oder rhythmisch strukturiert behandelt. Oder es werden die Zwischenräume über den Abdruck oder Ausschnitt einer Form thematisiert. Und vor allem: durch Evokation eines Ereignisses, das heißt, einer Bewegung, die nicht das notwendige Ergebnis der tragenden Form ist, vielmehr hinzukommt. Ohne sich aus dem Raum heraus zu erklären, (ver-)formt das Ereignis den gefüllten Raum als sein Ergebnis und Potential, über Eingriffe in ein intaktes Volumen, durch die Störung eines Systems, durch das Auftreten einer einzigartigen oder besonderen Form, und schließlich durch einen ‚qualitativen Sprung'.

Die jeweilige Umsetzung erfolgt von Anfang an mit wenigen, äußerst präzise verarbeiteten Materialien: Karton, Holz, Stoff, Putz, Sand, Leim. Die Farbpalette ist neben Weiß und Schwarz auf Sand- und Grautöne beschränkt. Dem Thema gemäß wird die monochrome Farbgebung eingesetzt als Mittel, die Form hervorzuheben, und das Material ebenso wie Licht- und Schattenbildung zu neutralisieren. Zudem werden die jeweils miteinander verbundenen Formen durch ihre monochrome Behandlung der Oberfläche in einen gemeinsamen Raum gestellt.

Noch während seines Studiums an der Düsseldorfer Kunstakademie bei Günther Uecker begann Leineweber, Wand- und Bodenobjekte nach perspektivischen Gesetzen zu formen, um nicht zuletzt ihre Glaubwürdigkeit auf die Probe zu stellen. Das Verhältnis von Bild zu Abbild auszuloten, wird die Konfrontation der im Mittelalter gebräuchlichen Parallelperspektive mit der neuzeitlichen Zentralperspektive über Jahre ein Hauptthema. Zum Beispiel demonstriert er 1993 in einem zweiteiligen Wandrelief[4] die Durchdringung zweier parallelperspektivischer Kuben, die einen zentralperspektivischen Schnittraum bilden. Oder er ergänzt in einer Bodenarbeit[5] mittels Sehstrahlprojektion zwei identische Ausgangsformen durch ihr von unterschiedlichen Betrachterstandpunkten aus konstruiertes Abbild.

---

[4] Ausst.Kat. ‚8 Zehn', Galerie Annelie Brusten, Düsseldorf 1994, Abb. S. 74/75
[5] Ebd., S. 76

In einer weiteren, als „Bühnenwürfel“[6] bezeichneten Bodenarbeit nimmt er als Ausgangsform erstmals einen Würfel, dem er dann unterschiedlichen Sehwinkeln entsprechende (parallel- und zentralperspektivische) ‚Verformungen‘ seiner selbst hinzufügt: ein Bühnen-Szenarium.

Als Folge seiner Auseinandersetzung mit Konstruktionen im gedachten Raum entsteht 1994 die erste plastische Serie aus 24 Wandobjekten[7]. Ihnen gemeinsam ist – als Vorgabe und zugleich Begrenzung – ein Würfel, der den Fluchtpunkt seiner ihn jeweils prägenden Form in sich trägt.

1995 dann: eine Zäsur. Im Zuge des Ausstellungsprojektes „Das Heilige“[8] fertigt Leineweber für die Reformationskirche in Recklinghausen ein „Triptychon“ (Abb. 1). Auf drei weißen Stoffbahnen sind im unteren Drittel wenige, zentralperspektivisch angeordnete Linien gesetzt. Die restliche Fläche bleibt unbezeichnet: ein ‚gefüllter‘, aber ereignisloser Raum.

Im Kontext mit dem „Triptychon“ entstehen erstmals reine Zeichnungen, die künftig dazu dienen, plastische Ideen zu durchdringen, um nach ihrer Umsetzung erneut zeichnerische Formulierungen zu extrahieren.

Bisher hatte der vollplastische Objektcharakter, die Präsenz von Volumen, sämtliche Arbeiten bestimmt. Ende 1994 wird dies in einer großen, mit Basaltsand verputzten Würfelarbeit (Abb. 2) noch einmal durch raumgreifendes Volumen und massebetonte Materialität zum Ausdruck gebracht. Mit dem „Triptychon“ dagegen bezieht er – scheinbar unvermittelt – eine Position des vollständigen Verzichts auf gebauten Raum, auf Objekt, auf Volumen. Die Hinwendung zu räumlichen Darstellungsformen in der Fläche zeigt sich nachfolgend auch in den plastischen Arbeiten. Zunehmend verschwindet das Objekt, wird die Linearität der Reliefs stärker.

Erste Anzeichen finden sich bereits in einer Serie von zehn plastischen „Würfeln“[9]. Erneut ist die Konstruktion – meist Rückprojektionen der perspektivischen Darstellung auf das dreidimensionale Objekt – betont. Noch bleiben sie auf einen imaginären Raum bezogen. Da sie jedoch über ihre Ausgangsform hinausgehen, zeigt sich der Raum nicht nur als umgebender, sondern ebenso als ein Gegenüber. Eine tragende Fläche hebt die Raumbezüge hervor und vermindert den Objektcharakter der Würfel, zusätzlich unterstützt durch die nun fast weißen, geschliffenen Oberflächen.

Deutlicher noch wird dieser Prozeß in den „Pyramiden-Reliefs“ (Abb. 3) sichtbar. Ihr Umraum zeigt sich hier nicht mehr bloß als ein gedachter, der perspektivisch thematisiert in der plastischen Form widerhallt. Vielmehr weist er als gebauter Raum Masse und Schwerkraft auf, wird erstmals Gegenstand, ist selbst ein Akteur.

---

[6] Ebd., S. 77

[7] „Würfel“, 1994, Karton, verputzt, 12 x 12 x 12 cm

[8] Ausstellungsprojekt der ‚Uecker-Klasse‘ in ca. 20 Gotteshäusern im Ruhrgebiet, 1995, vgl. Ausst.Kat. ‚Das Heilige‘, Recklinghausen/Marl, 1996, S. 42/43

[9] Ausst.Kat. ‚Ausgestellt-Vorgestellt‘, Skulpturen-Museum Glaskasten Marl, 1995, Abb. S. 8-23

Ende 1995 knüpft Leineweber an gedachte und gezeichnete Überlegungen zum „Triptychon“ an, entwickelt daraus eine Serie von zwölf großen „Perspektivischen Skizzen“[10]. Der zu Jahresbeginn während eines sechswöchigen Studienaufenthalts auf Mauritius geübte Blick aufs Meer trägt nun, als Potential reflektiert und zur Transformation gereift, außerdem durch Studien der Perspektivdiagramme Albertis vertieft, zu einer weiteren Annäherung an sein zentrales Thema bei. Denn diese nach optischen Gesetzen völlig fehlerfrei konstruierten Zeichnungen dienen dem Versuch, die Grenzen dessen aufzuzeigen, was die auf einen Blickpunkt bezogene Perspektive zu leisten vermag.

Ein auf Grenzen konzentriertes Arbeiten heißt: Minimalisierung der perspektivischen Angaben bis zu dem Punkt, an dem das Auge gerade noch (Zwischen-) Raum zu ergänzen vermag. Jede Werkgruppe, die nach dem „Triptychon“ entsteht, ist eine weitere, noch subtilere Gratwanderung zwischen physiologisch gegebenem und erlerntem Sehen, aus der jeweils weiterführende Erkenntnisse resultieren.

Eher selten ergibt sich bei diesem Künstler der folgende aus dem vorhergehenden Ansatz. Meist greift er Aspekte aus zurückliegenden Arbeiten auf, um sie in der Weiterführung zu vertiefen. So geht die Ausgangsform der „Passe-Partouts“ (Abb. 4), einer Serie aus 18 Flachreliefs, aus den im Jahr zuvor angefertigten „Pyramiden-Reliefs“ hervor. Hier bleibt jedoch die räumliche Beschreibung auf den Rahmen bezogen. Von ihr unabhängig ist aus der Mitte ein Quadrat herausgeschnitten, somit ein realer Raum entstanden. Einem Fenster vergleichbar wird der Blick des Betrachters aus dem Bildraum hinaus in eine (noch) nicht definierte Weite gelenkt.

Die künstlerische Formulierung von realen/möglichen und gedachten/imaginären, weltlichen/profanen und geistigen/heiligen Räumen erhält einen folgenreichen Impuls durch das erste, mit „Sims“ (Abb. 5) betitelte Stegrelief. Die tragende Form ist erstmals materiell und farblich abgesetzt und von den getragenen Flächen dazwischen unterschieden. Die Mittelachse ist betont, ebenfalls zum ersten Mal. In dem aufschlußreichen Untertitel „Raum für Verkündigung“ leuchtet das ununterbrochene Studium von Werken des Spätmittelalters und der Renaissance auf. Daß ein solches Thema für Reflexionen zu räumlichen Kompositionen als Ausdruck spiritueller Inhalte besonders ergiebig ist, wundert nicht weiter. Was erstaunt, ist erneut die klärende Kraft der Minimalisierung. Die Koordinaten tragen die (Ereignis-)Räume und den Blick. Die rechte Hälfte (-der ‚diesseitige‘ Raum Marias-) ist ein mit Höhe, Breite und Tiefe gekennzeichneter, mit dem Auge begehbarer Raum innerhalb der Fläche. Die linke Hälfte (-der ‚jenseitige‘ Bereich des Engels-) dominiert eine die gesamte Höhe beanspruchende Vertikale. Mehr ist nicht zu sehen. Enthalten ist alles.

Die unmittelbar folgenden „Steg-Reliefs“[11] sind weniger kunst- und geistesgeschichtlich motiviert. Sie befragen vielmehr Trägerfunktionen, wie ihre ursprünglich geplante Benennung „Fachwerke“ bestätigt. Ausgehend von einer Serie von Zeichnungen, den sog. „Exzerpten“[12], die ihrerseits aus den letzten, auf einzelne Winkel reduzierten Reliefs der

---

[10] ‚Perspektivische Skizzen‘ (I-XII), 1995/6, Holz, Farbe, 156 x 156 cm
[11] Ausst.Kat. ‚Norvin Leineweber‘, Kunstverein Ahlen 1998, Abb. S. 4/5
[12] Norvin Leineweber, ‚Exzerpte‘, Graphikbuch mit 20 Graphiken, Offset und Siebdruck, St. Augustin 1997

„Passe-Partouts“ entwickelt sind, werden die den Betrachterblick tragenden Formen als Stege gezeichneten Linien nachgebildet. Dem Liniengerüst fehlt eine Verankerung. Es schwimmt im weißen Bildkörper, der zur Trägerform avanciert, selbst aber unbestimmt bleibt. Die Konkretisierung des Raumes für den Betrachter obliegt somit der reliefgewordenen Zeichnung. Die Frage, wer wen trägt, bleibt unbeantwortet.

In den „Exzerpten“ selbst, ob als Relief, als Zeichnung oder als Siebdruck, ist der Raum nahezu vollständig in seine Elemente aufgelöst, eine bloße Assoziation ohne definierten Fluchtpunkt. Dem Blick bleibt nur noch die Raumecke als ‚Fluchtpunkt im Endlichen‘. Die Anordnungen variieren wie Wortfolgen, während der Winkel, dem sprachlichen Zeichen vergleichbar, unverändert bleibt. Die (erlernte) Wahrnehmung mit Hilfe des erlernbaren perspektivischen Vokabulars auszudrücken, wird somit in den „Exzerpten“ thematisiert als eine sprachlich kodierte Verständigungsform mittels Zeichen.

Von hier aus werden weitere Befragungen initiiert, die Zeichen in unterschiedlichen Materialien dekliniert. Beispielsweise in einer kleinen Werkgruppe aus vier Glaskästen, „Zwischen den Ecken des Raumes“[13]. Oder in dem dreiteiligen Wandrelief „Raumexzerpt“ (Abb. 6), mit dem Lot, dem Blick in die Weite und der Raumecke – Vertikale, Horizontale, Koordinate/Begrenzung –, dem Wesen der Raumelemente gewidmet.

Im zweiteiligen Wandrelief „Ortung“[14] dann: der ‚erste Schritt‘. Rechts eine Senkrechte und eine Waagerechte auf einer Fläche. Links die geringstmögliche, zentralperspektivische Änderung, auf die hin sich Raum andeutet: Der qualitative Sprung von der Fläche zum Raum als Ereignis.

Längst ist die Zeichnung für Leineweber zentrales Medium für Studien und Experimente, unverzichtbar: Jede Arbeit wird aus ihr entwickelt. Nach den „Exzerpten“ folgen neue Konvolute. Eine umfangreiche Serie, deren Format einem Zweidrittelverhältnis von Höhe zu Breite entspricht, ist Ausgangsbasis für vier „Fugenreliefs“[15], in denen erneut die Frage nach dem Träger gestellt wird. Die Brechungen der (leimverputzten Holz-) Fläche schaffen einen Raum, dem die Zeichnung bestätigend folgt – oder eben nicht, was ihre Dominanz und Autonomie aufzeigt. Damit einher geht eine weitere Betonung der Fläche gegenüber dem Raum.

Direkt im Anschluß entstehen zahlreiche Papierarbeiten. In einer Serie von neun „Reliefzeichnungen“[16] wird, analog zu dem Prinzip der „Fugenreliefs“, die Papierfläche mit drei Schnitten, einem Adventskalender vergleichbar, verräumlicht. Eine andere, etwa 20 „Briefzeichnungen“[17] auf Büttenpapier umfassende Serie ist unterschiedlichen Fragen gewidmet. Stets erweist sich, was zunächst nur perspektivisches Verwirrspiel zu sein scheint, bei genauerem Hinsehen als Analyse: Beispielsweise zum Thema ‚Symmetrie und Perspektive als konkurrierende Harmonie-Prinzipien‘.

---

[13] Ausst.Kat. ‚Norvin Leineweber‘, Kunstverein Ahlen 1998, Abb. S. 7
[14] Ebd., S. 9
[15] Ebd., S. 8
[16] Ebd., S. 20/21
[17] Ebd., S. 18/19

Die intensive Beschäftigung mit dem Wesen der Fläche und die daraus resultierende Konzentration auf flächenhafte Raumdarstellung ist 1998 an einem Punkt angelangt, an dem die prinzipielle Aufgabenstellung überprüft und erneut präzisiert werden muß. Sie lautet fortan: die Entwicklung des Raumes aus der Fläche heraus.

Papier ist immer schon potentiell eine räumliche Fläche bzw. ein neutraler Raum, dessen Inhalt durch ein ‚Ereignis', eine (Be-) Zeichnung, konkretisiert wird. Eine Serie von gut einem Dutzend Papierreliefs ist dementsprechend benannt als „Flächenkrümmungen", und noch präziser: „An der Oberfläche des Raumes" (Abb. Umschlag). Durch Falzungen wird das Papier gekrümmt, ein Grundwinkel eröffnet das Räumliche, verliert sich allmählich in die Fläche, verräumlicht sie. Der Raum ‚hält' dort, wo sich seine drei Richtungen in einem Winkel verbinden. Optik und Technik entsprechen einander. Die Zeichnung deutet und definiert den tragenden Raum, bleibt jedoch unverankert in ihm, was wiederum ihre flächenhafte Räumlichkeit freisetzt. In einem nächsten konsequenten Schritt verzichtet Leineweber auf die Zeichnung.

Ein nicht festzulegender Faktor bleibt: das Licht. Je nach Einfall sind die zarten Falzlinien deutlich zu sehen oder aber kaum wahrnehmbar, wird die räumliche Wirkung vertieft oder verschwindet.

Erneut erfolgt eine Überprüfung der Ergebnisse mit anderen Materialien und in größeren Maßstäben. Der Titel bleibt der gleiche. Aus Holz werden gekrümmte Flächen gebaut, weiß verputzte Reliefs, deren Raum von den Rändern her definiert wird durch Ecken. Von hier laufen die drei Richtungslinien aus, ergießt sich Raum in Fläche, offene Mitte. Die Haut des Raumes, undefinierbar modelliert von unbeständigem Licht, erscheint zugleich als Fläche und Raum.

Die sogenannten „Model" (Abb. 7) wiederum sind Abgußformen eines Raumes. Wie drei Jahre zuvor bei den „Pyramiden-Reliefs" wird ein Spannungsverhältnis zwischen der Transparenz des bloß vorgestellten und der Substanz des gebauten Raumes erzeugt. Die Krümmung der Oberfläche des Blocks, nach dem standortbedingten Blickwinkel des Betrachters gebildet, erzeugt nicht Form, sondern Verformung. Als konkrete Räume mit unscharfen Grenzen entsprechen die „Model" dem Netzhautbild, sind gewissermaßen Abdrücke der Netzhaut. In einen unfaßbaren Raum gesetzt, verweisen sie zugleich auf den begrenzten Raum zwischen dem Betrachter und dem Unendlichen: Ein Grundthema Leinewebers.

Auf die 1999 gezeichneten „Miniaturen", folgen die „Takelagen" (Abb. 8/9). Schwerkraft und Gleichgewichtssinn werden als zwei wirkungsmächtige Instanzen der Wahrnehmung sinnfällig gemacht: In den Zeichnungen mittels leicht gekippter Geraden, bei den Reliefs durch Drahtseile, die den gezeichneten Linien entsprechend geführt sind. Zugleich krümmt die Zugkraft der Drahtseile die Fläche konkav. Die ‚Zeichnung' formt aus der Fläche den Raum, den sie beschreibt, ohne mit ihm verbunden zu sein. Technik und Optik stimmen erneut überein, im Gegensatz zur realen Spannung und ihrem lapidaren Charakter.

Schließlich dann: das Licht. Anfang der 90er Jahre hatte sich Leineweber bereits bei seiner Beschäftigung mit der Frage nach Bild und Abbild intensiver mit Licht- und Schattenbildung auseinandergesetzt, hatte entsprechende Zeichnungen von Altdorfer und Dürer genau studiert. Obwohl es von Anfang an als Faszinosum mitschwingt, mußten die ersten Ansätze erst

jahrelang reifen, bis das Licht zum eigenen Thema wurde als der Faktor, der von Objekt und Subjekt unabhängig mitwirkt: ein ‚störendes', relativierendes, veränderndes Moment.

Nach ausgedehnten Experimenten und unzähligen Studien auf Tonpapier kristallisiert sich mit Zeichnungen auf Transparentpapier und parallel dazu entwickelten Reliefs ein überzeugender Ansatz heraus.

Während die Lichtführung in den „Clair-Obscur-Studien" mehrdeutig bleibt, werden bei den „Clair-Obscur-Reliefs" (Abb. 12) zwei Lichtqualitäten berücksichtigt: die Modulation durch den Lichteinfall und die Verteilung der Schatten. Die Winkel sind zu Knicken reduziert, die wie die gezeichneten Linien als ‚Setzungen' Raum schaffen. Die Form ist nicht länger Konstrukt, sondern Zustand einer Raumbewegung, eines Raumereignisses.
Wieder scheint ein Punkt erreicht, der eine Richtungsänderung nahelegt.

Ende 1999 experimentiert Leineweber erneut, taucht Objekte in die Fläche, in den Raum, bereitet langsam das Aufbrechen der geschlossenen Oberfläche vor. Schließlich entwickelt er im Rückgriff auf die „Model" eine Serie aus sechs kleinformatigen Arbeiten, die „Tunnelreliefs" (Abb. 10/11). Flächen krümmen sich um einen gedachten Punkt herum, überführen den perspektivischen in einen Tunnel-Blick. Die neuesten Arbeiten, „Flechtwerke" (Abb. 13), setzen wiederum bei den „Perspektivischen Skizzen" an, verweben Oberfläche zu Relief, zu Muster, zu Rhythmus, führen Lichtstudien mit ornamentalen Gesetzen zusammen. In diese Richtung könnte die weitere Entwicklung verlaufen.

Sehr früh hat sich Norvin Leineweber der entscheidenden Frage nach seinen ureigenen Fähigkeiten, seinem ‚Temperament' gestellt. Besonders ausgeprägt – als Wesenszug und Fähigkeit – ist seine Klarheit. Ihr entspricht, daß er die Suche nach einer eigenen Sprache bei den Grundformen beginnt, – und bei ihnen bleibt, weil alles Wesensgemäße in ihnen enthalten ist.

Mit Grundformen nach geometrischen Gesetzen auf der Fläche und im Raum zu arbeiten, kennzeichnet ihn als konkreten Künstler. Der zunächst recht weit gefaßte Begriff der ‚konkreten Kunst', den Theo van Doesburg um 1930 für Künstler wie Kandinsky, Kupka, Malevitch, Mondrian, sich und andere prägte, wurde in den 40er Jahren von Max Bill präzisiert: „Konkretion ist Gegenständlich-Machung von etwas, das vorher nicht sichtbar, nicht greifbar vorhanden ist. Zweck der Konkretion ist es, abstrakte Gedanken in der Wirklichkeit sinnlich faßbar darzustellen."[18]

Zweifelsohne ist Leineweber mit seinen Werken in dieser Definition ‚zu Hause', von der Erforschung der Bedingungen und Grenzen menschlicher Wahrnehmung durch äußerste Minimalisierung geometrischer Angaben bis hin zum Arbeiten in Serien, um Gesetzmäßigkeiten von Erscheinungen der Wirklichkeit gleich einem Thema und seinen Variationen durchzuspielen. („Um Auge und Geist zu reinigen", wie van Doesburg sagte.)

---

[18] Zit. nach Karin Thomas, Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Stichwort ‚Konkrete Kunst', Köln 1977, S. 127

Wie groß die Gefahr ist, daß ein solches künstlerisches Credo zum Selbstläufer mutiert, der, schematisch repetiert, bestenfalls Gestaltung ergibt, belegt ein Heer von Totengräbern konkreter Kunst. Zum Glück ist Leineweber in einem wesentlichen Punkt ein Abtrünniger der ‚reinen' Lehre. Das schützt. Ihn, seine Werke und uns, die Betrachter. Er weiß um das subjektive Moment – sein ‚Temperament' – , das bei aller objektiven Anwendung und Überprüfbarkeit geometrischer Gesetze letztlich die Qualität des Endergebnisses zu verantworten hat. Es beginnt bereits bei der Berücksichtigung des „dynamischen" bzw. „gestischen Gehalts"[19] einer Grundform. Oder bei der Feststellung, daß eine aus Gegensätzen zusammengefügte Form mehr und anders ist als die Addition ihrer Einzelteile. Ein Beispiel: das Kreuz ist nicht nur die Überschneidung einer senkrechten und einer waagrechten Linie, sondern bezeichnet zugleich das Ausmaß einer Fläche. Diese ebenso grundsätzliche wie lapidare Erkenntnis erschließt die Möglichkeit, das Objektive zu manipulieren, das Gesetzmäßige zu interpretieren. Das heißt: die Arbeiten sind geprägt durch die Art und Weise, wie ein Künstler Gesetze anwendet und Formen zusammenfügt. Der Blick des Künstlers ist immer in seinen Arbeiten enthalten, während seine Individualität hinter der Anwendung geometrischer Gesetze verschwindet.

Leineweber kennt die Beschaffenheit des Subjektiven sehr genau, bezieht es – kritisch geprüft – ein, läßt es fruchtbar wirken. Das verbindet ihn interessanterweise mit vielen jener Künstler, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts von der gegenständlichen Wirklichkeit ausgehend zur Abstraktion gelangten. Den folgenreichen Anfang machte bekanntlich Paul Cézanne. Sein Ziel war es, alles Individuelle in einem Objektivierungsprozeß restlos umzusetzen in eine autonome Bildgestalt. Bestmögliches Resultat sei die ‚Harmonie' eines Bezugssystems „parallel zur Natur". Sie transportiere etwas Seiendes außerhalb der Kunst, das erst durch sie wirkt und Wirklichkeit wird, indem sie das Seiende der „Logik des Auges" unterwirft. Ob dies gelingt, ist wiederum eine Frage der persönlichen Fähigkeit eines Künstlers, die sein Werk unverwechselbar und einzigartig macht: „Natur, durch ein Temperament gesehen".[20]

Im übertragenen Sinne lassen sich Norvin Leinewebers Arbeiten dementsprechend als „Konkrete Form, durch ein Temperament gesehen" charakterisieren – womit dieser Kreis beschreibender Annäherungsversuche dann auch geschlossen wäre.

Susannah Cremer-Bermbach

---

[19] Vgl. Wolfgang von Wersin, Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit, 3. Aufl., Ravensburg 1953, S. 8

[20] Zit. nach Kurt Leonhard, Paul Cézanne, Reinbek 1966, 4. Aufl. 1981, S. 85 ff.

Abb. 2
Würfel, 1994/5
Holz, Leim, Basaltsand
80 x 100 x 80 cm
Privatbesitz Bonn

(Serie: Würfel)

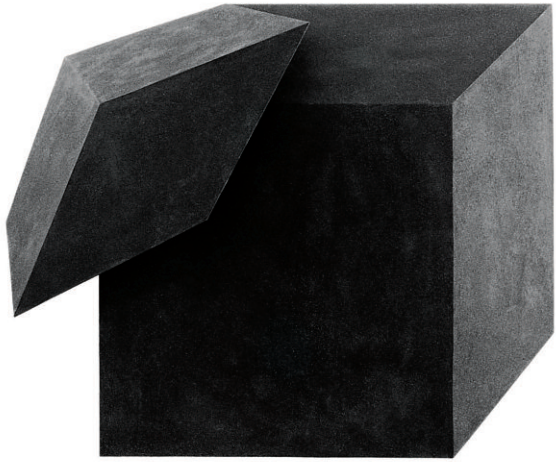


Abb. 3
Relief 4/95, 1995
Holz, Karton, Leimputz
96 x 96 x 16 cm

(Serie: Pyramidenreliefs)

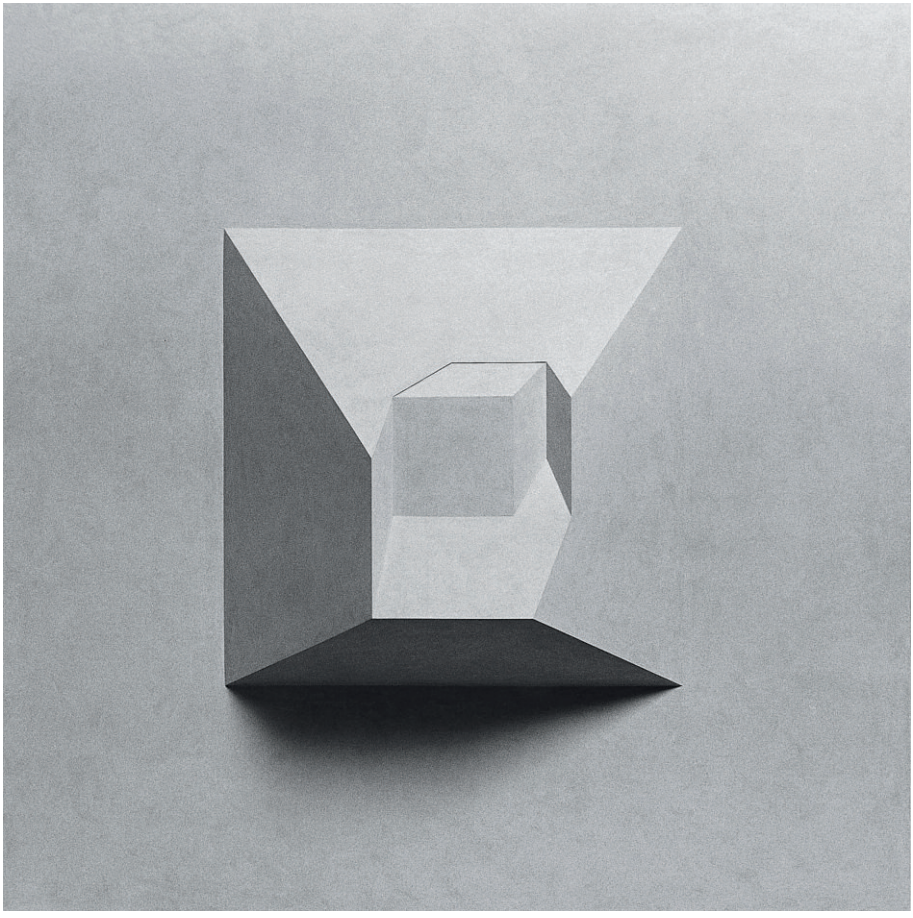


Abb. 4
„Passe-Partout“, 1996
Holz, Karton, Farbe
65 x 50 cm
Privatbesitz Bad Honnef

(Serie: Flachreliefs)

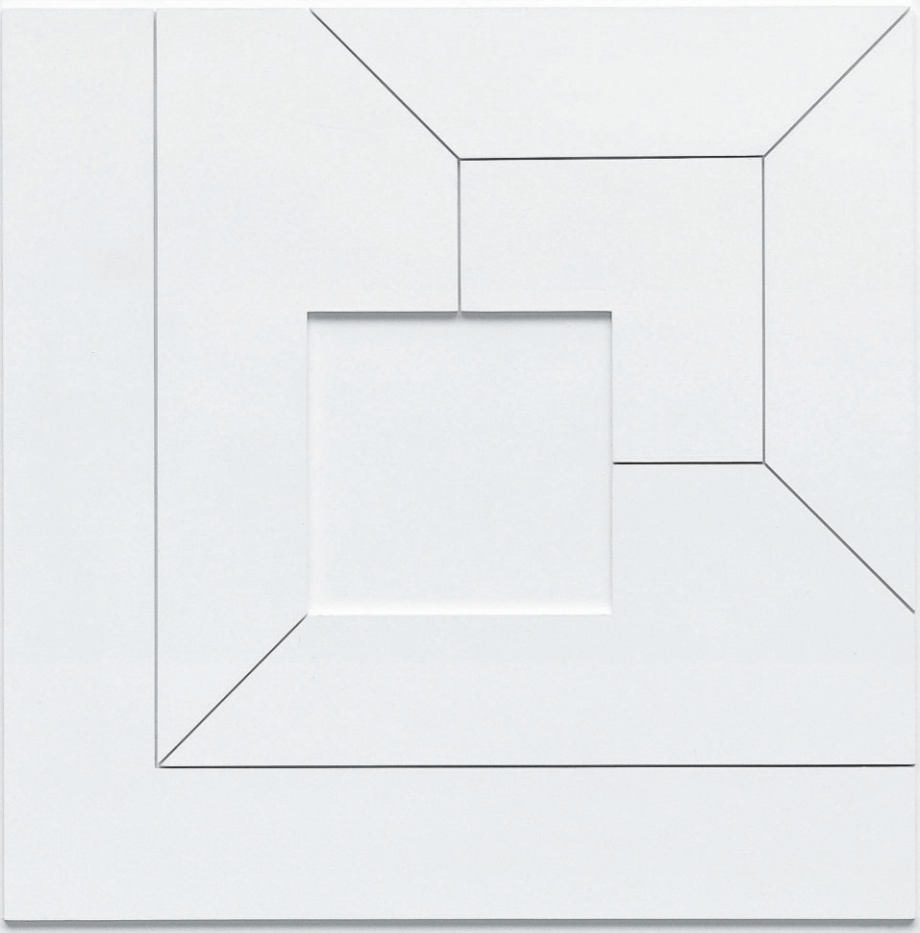


Abb. 5
„Sims“ (‚Raum für Verkündigung‘), 1996
Holz, Stoff, Putz, Farbe
160 x 240 x 40 cm

(Serie: Stegreliefs)

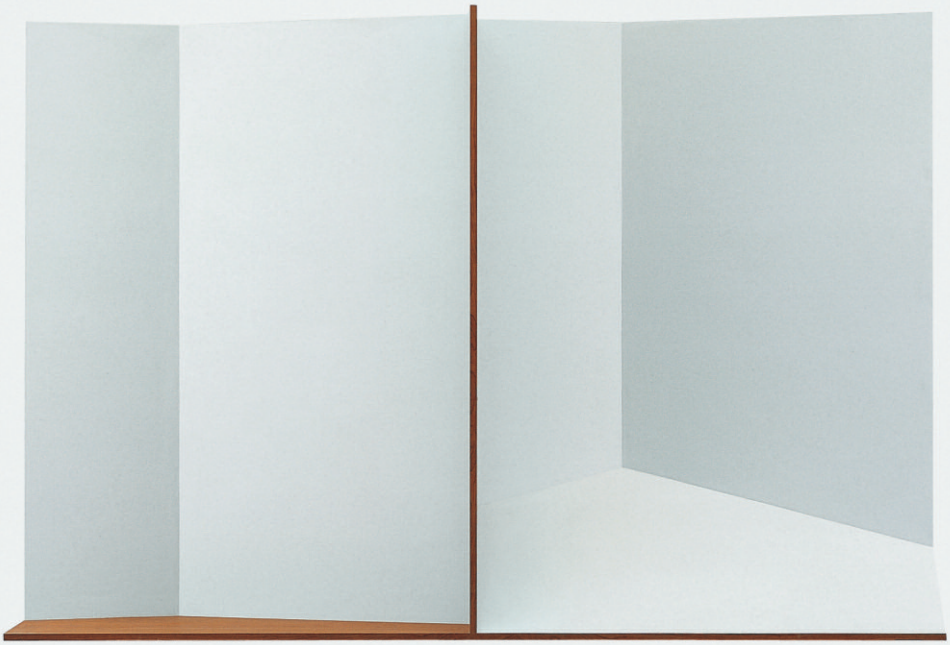
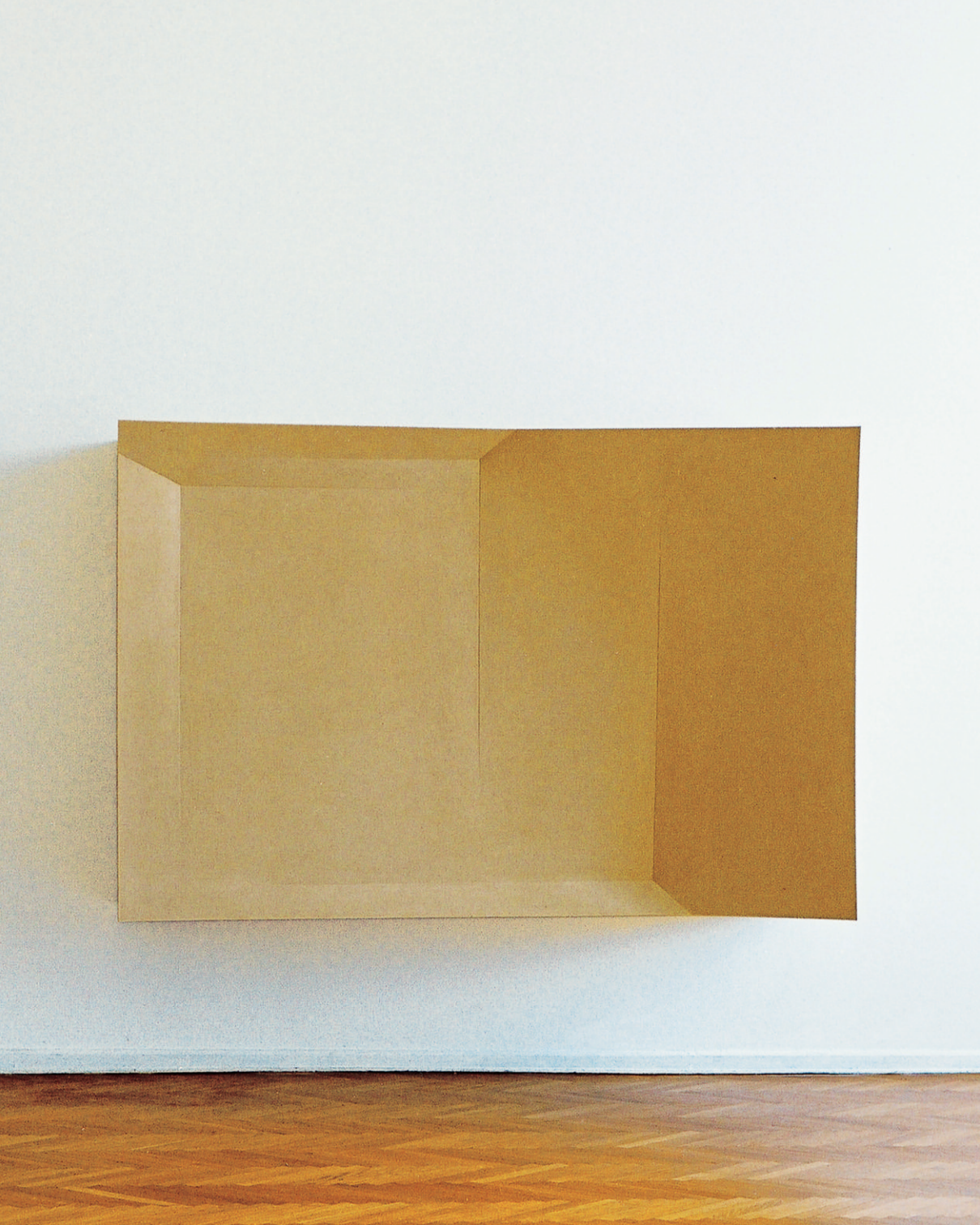


Abb. 6
„Raumexzerpt“, 1997
Holz, Leimputz
180 x 270 x 12 cm
Privatsammlung Essen

(Serie: Fugenreliefs)

Abb. 7
„Model“ (4), 1998
Holz Stoff, Mörtel
160 x 240 x 80 cm

(Serie: Model)



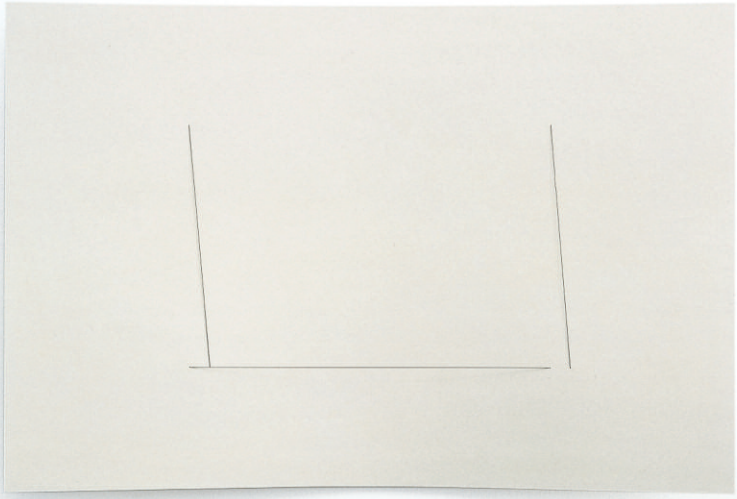


Abb. 8
„Takelage“ (2), 1999
Holz, Leimputz
96 x 144 x 12 cm

(Serie: Takelagen)

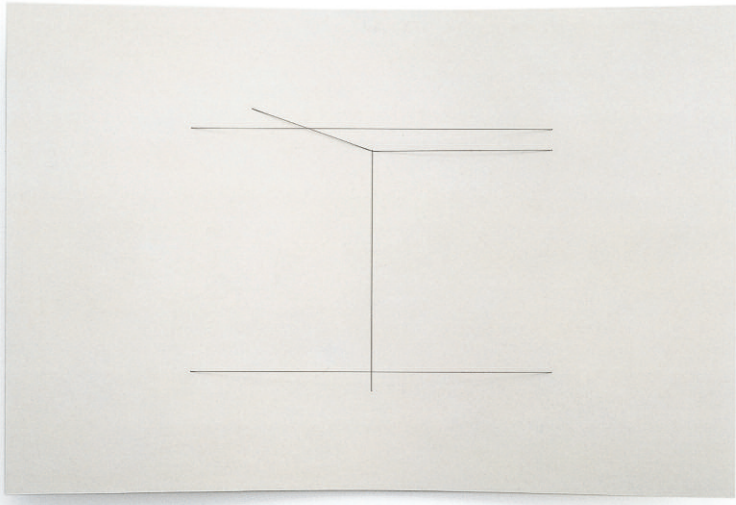


Abb. 9
„Takelage“ (3), 1999
Holz, Leimputz
96 x 144 x 12 cm
Privatbesitz Köln

(Serie: Takelagen)

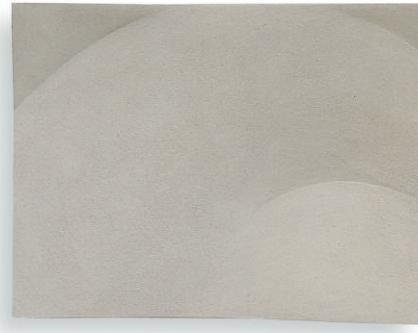


Abb. 10/11
„Tunnelrelief“ (3) und (1), 1999
Holz, Karton, Stoff, Dispersionsspachtel
14 x 18 x 9 cm

(Serie: Model)

Abb. 12
„Clair-Obscur-Studie auf blauem Grund“, 1999
Holz, Stoff, Dispersionsspachtel
240 x 180 x 30 cm

(Serie: Clair-Obscur-Reliefs)

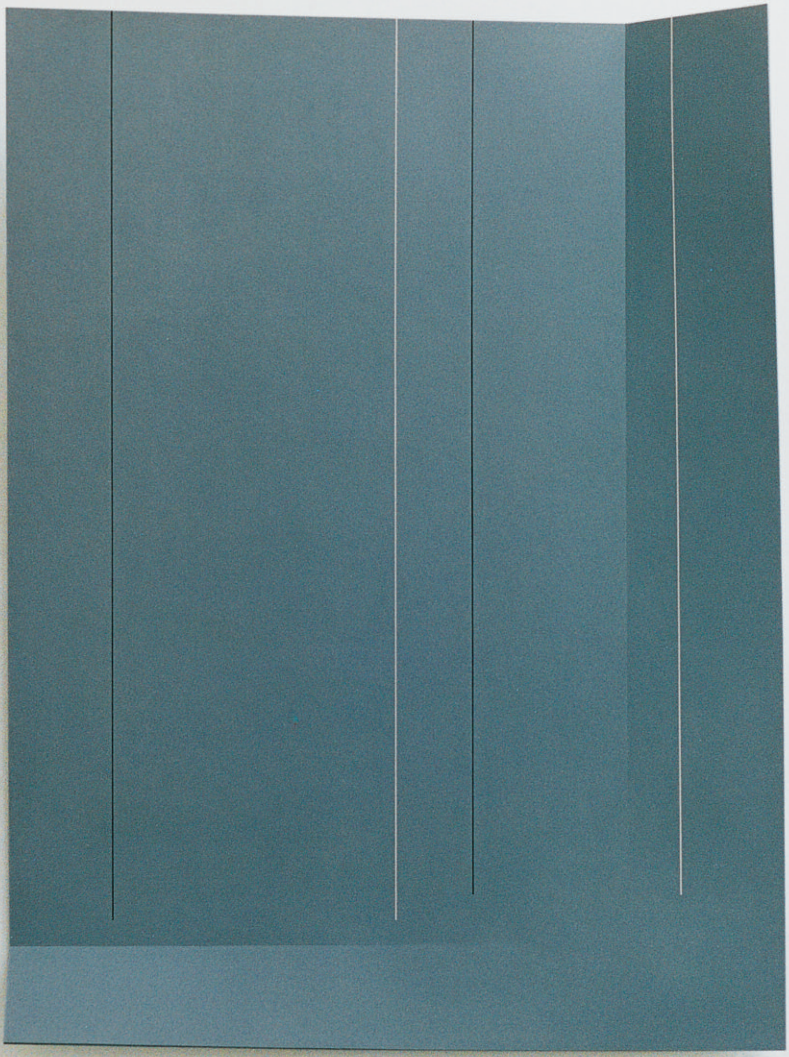


Abb. 13
„Flechtwerk“ (2), 2000
Holz, Leimputz
180 x 180 cm

(Serie: Flechtreliefs)

IMPRESSUM

TEXT
Susannah Cremer-Bermbach, Bonn

PHOTOGRAPHIE
Martin Bruckmanns (Umschlag, Abb. 5, 8-11)
Michael Burghaus (Abb. 3)
Bernd Halbherr (Abb. 1)
Norvin Leineweber (Abb. 7, 12)
Shinichi Mizoguchi (Abb. 2, 6)
Volker Naumann (Abb. 4, 13)

GESTALTUNG
Norvin Leineweber

GESAMTHERSTELLUNG
J. L. Romen GmbH & Co. KG

Mit freundlicher Unterstützung der
Niederrheinischen Kies- u. Sandbaggerei, Rees
Volksbank Rees eG
und der Stadt Rees

Auflage 500

© bei den Autoren

NORVIN LEINEWEBER

1966	geboren in Rees am Niederrhein
1987-94	Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf
1991-92	Studienjahr in Prag, an der Akademie vytravnych uméni, bei Stanislav Kolíbal
1994	Meisterschüler von Prof. Günther Uecker
1995-00	im Atelierhaus Bonn, Dorotheenstr. 99 wohnhaft in Stuttgart

EINZELAUSSTELLUNGEN

1993	Galerie Annelie Brusten, Wuppertal (K)
1995	„Ausgestellt – Vorgestellt“, Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl (K)
1996	Galerie b2 Bellers, Solingen
1997	Regionalmuseum, Xanten
1998	Kunstverein Ahlen (K)
1999	Galerie Roman Enders Projects, Frankfurt (K)
2000	„Clair-Obscur-Studien“, Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn (zusammen mit Norbert Müller-Everling)
	„Clair-Obscur-Studien“, Deutsche Bank AG, Kleve

GRUPPENAUSSTELLUNGEN

1990	Galerie Maerz, Linz/Österreich
	Galerie Schneider, Freiburg (Katalog)
1991	Katholische Hochschulgemeinde, Düsseldorf (K)
1993	Quattrium, Ratingen
1995	„Made in Mauritius“, NPF-Building, Port Louis, Mauritius; Kunstraum Düsseldorf (K)
	„Das Heilige“, Reformationskirche, Recklinghausen (K)
1996	Kanzlei Redeker und Dahs, Bonn (K)
1998	„Vielfaches Echo“, Galerie Edith Wahlandt, Stuttgart
	„Made in Mauritius“, Oldenburger Kunstverein (K)
	Maschinenhalle Scholtenhof, Dinslaken (K)
	„Atelierhaus Bonn zu Gast im Goethe Institut“, Goethe Institut, Bonn
1999	„Redoute Konkret“, Haus an der Redoute, Bad Godesberg
	„Gruppe Konkret mit Gästen“, Abtei Liesborn (K)
	„Nachtmuseum“ im Rahmen der „Stadtvisionen ’99“, Bonn
2000	„Bonnermai“, Altes Rathaus, Potsdam
	„Bonner Spektrum“, Jakopiceve Galerie, Ljubljana
	„Atelierhaus Bonn 1992-2000“, Künstlerforum Bonn (K)
	„Gruppe Konkret“, Künstlerforum Bonn