



Antonio Calderara

Lichträume
Malerei aus fünfzig Jahren

Raum Licht

Ein Himmel, ein Wasser und darin der Berg, die Insel, das Ufer.
Die Beschränkung des Sichtbaren bis an die Grenze des Natürlichen.
Das Gedachte.
Das Bild auf ein reines und einfaches Schema reduziert.
Geistige Konstruktion, orthogonale Geometrie nicht als Selbstzweck,
Horizontal- und Vertikalstruktur, in der die Farbe den Wert menschlicher Poesie erstrebt.

Spazio luce

Un cielo un'acqua e dentro il monte, l'isola, la riva.
La riduzione del visibile fino al limite del naturale.
Il pensato.
L'immagine ridotta a puro e semplice schema geometrico.
Costruzione mentale, geometria ortogonale non fine a se stessa,
struttura orizzontale e verticale nella quale il colore aspira a valore di umana poesia.

Antonio Calderara 1972

Ich möchte in jedem Augenblick am Rande tätig sein, an der Grenze jenes Maßes, welches das Maß meiner endlichen Natur ist.

Vorrei essere in ogni momento attivo al margine, al confine di quella misura che è la misura della mia natura finita.

Antonio Calderara 1970

Karsten Müller Calderara. Malen an der Grenze

Karsten Müller Calderara. Malen an der Grenze

Die Bilder des Norditalieners Antonio Calderara (1903–1978) zählen zu den Höhepunkten subtiler Malkunst im 20. Jahrhundert. Zumeist weniger als dreißig Zentimeter breit, entfalten die in feinsten Farbnuancen komponierten Werke eine poetisch stille, suggestive Magie.

Die überwiegend in transparenten Lasurschichten auf dünnen Holztafeln ausgeführten Gemälde sind Zeugnisse einer bemerkenswerten künstlerischen Entwicklung. Nachdem Calderara 1925 ein Ingenieurstudium zugunsten der Malerei aufgegeben hatte, schuf er als Autodidakt bis zum Ende der 1950er Jahre ausschließlich figurative Bilder: Porträts, Stilleben und Landschaften (S. 12–21, 23–32, 67–68 [1–20]). Bevorzugtes Motiv war der oberitalienische Orta-See, an dem Calderara einen Großteil seines Lebens verbrachte und dessen neblig-luminose Atmosphäre seine Kunst entscheidend prägte (S. 14, 16, 21, 26, 27, 68 [17]).

Die über Jahrzehnte entstandenen Ansichten des Lago d’Orta zeigen nicht nur den See im Wandel der Jahreszeiten und Lichtstimmungen, sondern dokumentieren auch eindrucksvoll die Stationen einer stilistischen Transformation: Auf neoimpressionistische Frühwerke in der Art Georges Seurats folgten Bilder, deren zunehmende farbliche und formale Reduktion eine besondere Vorliebe für die Malerei von Giorgio Morandi, Piet Mondrian und Josef Albers offenbart. Erst 1959 verdichtete der 56-jährige Calderara, seinem Ideal einer »Beschränkung des Sichtbaren bis an die Grenze des Natürlichen«¹ entsprechend, Landschaftseindrücke zu abstrakten Gemälden – der letzte Schritt auf dem Weg vom See- zum Sehstück.

Calderaras Arbeiten der 1960er und 70er Jahre sind keine gegenständlichen Bilder im Sinne einer streng systematisch konstruierten Kunst, ihnen liegt eher eine intuitiv vom Gegenständlichen abstrahierende Sichtweise zugrunde. So scheinen in den lichten Bildräumen – *Spazio luce* (Raum Licht) und *Luce spazio* (Licht Raum) sind bevorzugte Werkitel Calderaras – immer wieder Reminiszenzen an mediterrane Landschaften auf: Seine abstrakten Kompositionen lassen dunstig verhangene Horizonte oder das Licht der tief stehenden Sonne ahnen, das sich auf einer Wasseroberfläche spiegelt (S. 53, 60, 70 [41]).

In seiner leisen Konsequenz und sanften Radikalität ist Calderaras später Weg in die Abstraktion beispiellos. Er führte den Künstler zu einer in ihrer Einfachheit hoch komplexen Malerei – und damit an jene Grenze zur Transzendenz, die er in seinem »Bedürfnis nach Überwindung, nach Vollkommenheit«² letztlich anstrebte. Doch lag es Calderara fern, seinen künstlerischen Werdegang rückblickend als lineare Entwicklungs- oder gar Fortschrittsgeschichte zu betrachten. 1970 resümierte er: »Mit Befriedigung kann ich feststellen, dass meine Malerei von heute

meine Malerei von gestern ist, kann es sagen in dem Sinn, dass meine Malerei sich ihrem Wesen nach nicht verändert hat. Sie ist konsequent, verbunden durch einen roten Faden namens Licht.«³ Diese Vorstellung einer wandelbaren Unwandelbarkeit im eigenen Schaffen visualisierte Calderara 1976 eindrucksvoll in seiner Aquarellfolge *Geschichten vom Orta-See*.⁴ Der 73-Jährige zeigt in diesem achtzehnteiligen Werk Variationen einer sich von konkretem Landschaftsbezügen lösenden und durch geometrisierende Reduktion ins Vieldeutig-Allgemeingültige weitenden Zeichenkunst⁵ – und würdigt damit noch einmal die aus dem Gegenständlichen erwachsenen Grundlagen seiner nicht-figurativen Spätwerke.

Mit dieser geradezu didaktischen Rückbeziehung und Herleitung seines abstrakten Zeichenrepertoires verwischte Calderara eine Trennlinie, die in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts mit besonderem ideologischen Eifer gezogen wurde und die auch nach 1945 noch für Kontroversen sorgte; gerade in Calderaras »Umbruchsjahr« 1959 erlebte der Streit um Gegenständigkeit und Abstraktion in Auseinandersetzungen über die Ausrichtung der Documenta 2 einen neuen Höhepunkt.⁶ Calderara wählte eine gelassene Perspektive: Seine *Geschichten vom Orta-See* handeln nicht von kategorialen Unterscheidungen, sondern von Gradationen und der Offenheit für vielfältige darstellerische Möglichkeiten.

Während Calderara gegen Ende seiner fünfzigjährigen Malerlaufbahn mit den *Geschichten* auf seine Anfänge zurückschaute, wiesen diese bereits auf Kommendes voraus. Schon in den Architektur- und Landschaftsbildern der 1920er und 30er Jahre formulierte Calderara im Kern, was ihn auch nach 1959 bewegte: Sie offenbaren ein auffälliges Interesse am Wechselspiel von Bildräumen und Flächenformen. *Piazza Correnti bei Nacht* (S. 67 [2]) und *Weiße Stille* (S. 67 [3]) verbindet neben ihrer zur Monochromie tendierenden Farbigkeit und einer betonten Horizontal-/Vertikalrhythmisierung auch eine räumliche Staffelung der Bildelemente, deren Tiefenwirkung durch markante Flächenbetonungen immer wieder entkräftet wird. So bleiben etwa in *Piazza Correnti* die Verstrebungen der Oberleitungen vor dem gleichmäßigen Nachtblau des Himmels ein abstraktes, im Bildgeviert gespanntes Liniennetz. Den Gebäuden verleiht Calderaras dekonstruierender Illusionismus eine kulissenhafte Anmutung, die sich in bildparallelen Kompositionen der 1950er Jahre wie *Die Mole* (S. 14), *Häuser* (S. 29) und *Ohne Titel* (S. 68 [18]) noch verstärkt. Das Gebaute im Bild verweist auf das Bild als Gebautes.

Nicht nur in der winterlichen Szenerie der *Piazza Correnti* erscheinen Calderaras Figuren in wattierter Vereinzelung. Auch in seinen artifiziellen Porträts wirken sie versonnen und in der

Sphäre des Bildes verkapselt. Zumeist sind die Dargestellten Angehörige: Vater (S. 26) und Mutter, die Ehefrau Carmela (S. 17, 21, 25) und die bereits 1944 im Alter von elf Jahren gestorbene Tochter Gabriella (S. 19). Ob Calderara seine Modelle in lichtem Dunst auflöst (S. 21), ihre Konturen behutsam verwischt (S. 17) oder durch einen fedrigen Pinselstrich vibrieren lässt (S. 25); ob er humoristisch überzeichnet (S. 26) oder renaissancehafte Strenge übt (S. 21); ob er das brave Schulmädchen (S. 19) oder Damen von Welt inszeniert (S. 24, 25): In immer neuen Variationen verleiht Calderara seinen Modellen eine paradox anmutende entrückte Präsenz.

Zugleich eint viele seiner Figurenbilder – trotz verwirrend vielfältiger stilistischer Suchbewegungen zwischen Piero della Francesca⁷ und *Pittura metafisica* – ein bemerkenswertes Eigengewicht der Hintergründe, die sich im Rücken der Porträtierten zu Protagonisten emanzipieren: Die stilisierten Ausblicke auf den Lago d’Orta und die im See liegende Insel San Giulio, die Calderara gern als Setting wählte (S. 21, 26), verfestigten sich schon zu Beginn der 1950er Jahre zu wirkungsvollen Arrangements aus hoch- und querrechteckigen Farbstreifen, die die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen (S. 19, 23–25). Diese Hintergründe rahmen und stützen die Figuren, relativieren aber auch ihre Körperlichkeit und gliedern ihr Posieren in eine abstrakte Choreografie ein, die weniger einem naturalistischen Abbildungswunsch folgt als vielmehr einer präzisen Idealvorstellung von innerbildlichen Balancen und Harmonien.

In diesem Zusammenspiel aus Farben und Formen kann jedes Detail innerhalb des Gesamtklangs Bedeutsamkeit erlangen: eine Brosche, die die Rundungen eines Haarknotens und einer geschwungenen Sofalehne wiederholt (S. 25); ein kariertes Rock, der zwischen den Körperformen des Modells und den architektonischen Elementen des Hintergrunds vermittelt (S. 21); ein Ensemble aus leuchtend gelbem Hut und gleichfarbigen Handschuhen, deren Dreiecksformation ihre Trägerin in einem orthogonalen Bezugssystem aus Stuhl, Wand-, Boden-, Himmels- und Wasserflächen verankert (S. 24); während sich die Finger vor dem gedrehten Körper wie Vektoren spreizen, formt die Handtasche ein ins linke untere Eck ausschwingendes gleichschenkliges Dreieck: Calderaras Bildwelten sind nicht erst seit 1959 minutiös austarierte Kompositionen.

Wie intensiv Calderara in seiner betont antinaturalistischen Malerei das Bild auch als materielles Objekt bedachte, zeigt sein großes Interesse an Rahmungen, das wohl in den frühen 1950er Jahren einsetzte. Calderara beschäftigte sich ausgiebig mit unterschiedlichen Möglichkeiten, seine Bilder in ein bestimmt-unbestimmtes Verhältnis zu ihrem Umraum zu setzen und zugleich die Autonomie seiner Bildwelten zu betonen.⁸ Dabei

fand er bescheidene und eigenwillige Lösungen, die er meist selbst oder gemeinsam mit dem örtlichen Schreiner realisierte, so dass eine Vielzahl von Calderara-Werken als originale Bild/Rahmen-Konstellation überliefert ist. Eine Rahmungsvariante besteht im Einfassen der Bildtafeln in hölzerne Leisten, die das Gemälde wie ein Passepartout umschließen, indem sie dessen Randzonen (mitunter auch Teile der Signatur) rings überdecken (S. 12). Manche Werke, wie *Die Mole* (S. 14) und *Weibliche Figur – Atelier* (S. 25), sind darüber hinaus von weiteren Einfassungen umgeben, die den Bildern Halt verleihen, den Eindruck der Kostbarkeit steigern und über ihre Tiefenstaffelung die Aufmerksamkeit des Betrachters bündeln.

Auch den umgekehrten Weg des Freistellens statt Einbettens beschritt Calderara. Vor allem bei Porträts und Landschaften der frühen und mittleren 1950er Jahre (S. 15, 19–21, 23), aber auch bei späteren abstrakten Bildern wie *Raum Licht* von 1959/60 (S. 33) oder *Weiße und schwarze Präsenzen* von 1968 (S. 50) unterlegte er seinen Gemälden eine weiß bemalte dünne Holzscheibe, die als umlaufender Rand wie ein flaches Podest zwischen Bildraum und einem tragenden Untergrund vermittelt. Die durch den Bildrand definierte Grenze erhält so eine ergänzende Zone, die zugleich die Eindeutigkeit einer Trennung zwischen Nachbild und Nichtmehrbild verwischt.

Ab Anfang der 1960er Jahre nahm Calderara das Rahmenthema verstärkt auch als Motiv in seine Bilder hinein (S. 22, 37, 43, 51, 52, 69 [30, 31, 36]). Hellere Farbbänder definieren darin Randzonen, die von dunkleren Binnenflächen und einzelnen Farbformen in spannungsvolle Interaktionen einbezogen werden können. Zur Standardrahmung für solche und andere Spätwerke wurde ein weiß lackierter, verglaster Objektkasten mit schmaler, unproflierter Rahmenleiste, in den Calderara seine bis zu ein Zentimeter dicken Holztafeln ohne weitere Binnenrahmung einließ. Scheinbar vor der Rückwand schwebend, betonen die auf Immaterielles verweisenden Bilder so nachdrücklich ihren materiellen Charakter.⁹

1960 kam Calderara seinem Ziel einer »Beschränkung des Sichtbaren bis an die Grenze des Natürlichen« durch einen bedeutamen Verzicht näher: »1960 ist es vorbei mit der gerundeten Linie, die mich verleitete, einen Bogen zu konstruieren, ein Auge, eine Brust, einen schwangeren Leib. Ich weiß mich schließlich reif für mein neues Abenteuer: Rechtecke, Quadrate, Streifen zu malen, die nicht geometrische Malerei sein wollen, sondern eine Darstellung des menschlichen Maßes in einem Raum des Lichts.«¹⁰ Mit der selbst gewählten Beschränkung des formalen Vokabulars verstärkte sich auch Calderaras ohnehin ausgeprägter Hang zu monochromen Nuancierungen. Dank dieser Askese konnte sich ein neuer, subtiler Reichtum der Zwischentöne

entfalten.¹¹ Dabei überwiegen helle, in warmes Weiß spielende Farbwerte, zuweilen jedoch entschied sich Calderara auch für eine kraftvolle Grundfarbigkeit seiner Bildräume – von leuchtendem Orange und Rot (S. 37, 45, 56, 69 [30]) über Grün (S. 43) und Blau (S. 52, 69 [31]) bis zu samtigem Schwarz (S. 50, 51, 69 [36]).

Die konzentrierte Stille der Orthogonalkompositionen bedeutet keineswegs eine Stillstellung ihrer einzelnen Elemente – im Gegenteil: Asymmetrische Formsetzungen und subtile Farbdifferenzen sorgen in ihrem Zusammen- und Wechselspiel für eine Dynamik, die noch sparsamste Abstraktionen zu komplexen Ereignisbildern werden lassen kann. Calderaras Farbformen können je nach Konstellation positiv oder negativ, als gefüllte Volumen, Zwischen- oder Hohlräume erscheinen, können vortreten oder zurückweichen, schweben oder lasten, sich als kompakte Einzelformen behaupten oder in seriellen Strukturen flimmernd auflösen. Derart offen bleibt auch der schmale, dreifarbig unterteilte Vertikalstreifen auf warmweißem Grund (S. 70 [37]), in dem sich das Destillat eines Durchblicks auf den Orta-See vermuten lässt, wie ihn das acht Jahre zuvor gemalte Bild *Häuser* (S. 29) zeigt. Von jedem Architekturbezug befreit, kann der Streifen zwar noch als Tiefenöffnung zwischen zwei bildparallel platzierten Quadrern verstanden werden, ebenso gut aber auch als ein auf weißer Ebene gespanntes Farbband.

Calderaras Werke leben von solchen »Kippmomenten«, die dem Betrachter eine »doppelte Lesbarkeit« anbieten.¹² Diese Aktivierung des Blicks, die auf dem meist eng begrenzten Feld des Bildes widerstrebende Seherlebnisse provoziert, unterstützte Calderara auch durch seine Bildtitel. So heißt das Gemälde mit dem schmalen Farbstreifen *Rechteckige violette Anziehung in zweifarbiger Vertikalspannung*, während andere Titel von *Weißen und schwarzen Präsenzen* (S. 50) sprechen oder eine *Ausdehnung des Orange Violett Grün* (S. 55) hervorheben.

Der Blick des Betrachters, den Calderara auf dem Bildfeld in Bewegung hält, erfährt Widersprüchliches auch in der Struktur der Oberflächen. Einerseits wirken die planen Holztafeln dank immer wieder geschliffener Lasurschichten wie farbig emailliert und bezaubern mit ihrem luminosen Schmelz, der die mikrotonalen Differenzen zwischen einzelnen Farbformen, ja sogar die leicht abgerundeten Ränder der Bildtafeln vibrierend verschwimmen lässt (S. 32, 39, 60); Formgrenzen werden so gleichsam überflossen, und Flächenmuster weiten sich zur atmenden Raumstruktur. Andererseits behaupten sich Einzelformen durch ihre mit spitzem Bleistift vorgezeichneten (S. 29, 34, 46, 53, 56), mitunter sogar mit einem Messer tief in die Tafel geritzten Konturen (S. 51, 52, 69 [31, 36]); einige Werke zeigen zudem glänzende und stumpfe Partien (S. 51) oder wirken durch

unterschiedliche Oberflächenniveaus beinahe wie Flachreliefs (S. 69 [30, 31]). Auf diese Weise lässt Calderara eines seiner zentralen Lebensthemen im Wesen seiner Farbformen unmittelbar augenfällig werden: das Existieren im Spannungsfeld zwischen der Akzeptanz von Begrenztheit und dem Impuls zu Grenzlösung und -überschreitung.

Das Nebeneinandersetzen von Widersprüchen und ihr symbiotisches Ausbalancieren werden als ein wesentliches Prinzip in Calderaras künstlerischer Arbeit erkennbar. Es findet sich als besondere Vorliebe für die rhetorische Figur des Oxymorons auch in seinen poetisch-philosophischen Texten.¹³ In der 1973 veröffentlichten Aphorismensammlung *Pagine* besingt er etwa das Licht mit den Worten: »Licht // Maß des Geistes, gedankliche Konstruktion, Imagination. / Bedürfnis zu glauben, moralische Ordnung, Hoffnung. / Keine Grenze, jenseits der Grenze, die Nicht-Grenze. / Das Nichts, das Ganze, das Endliche, das Unendliche.«¹⁴

Die ins Universelle ausgreifenden Bewegungen des Denkens, Glaubens und Fühlens wollte Calderara von kleinsten Bildtafeln ausgehen lassen, denen er durch die Delikatesse und Intensität ihrer Bearbeitung eine Aura ikonenhafter Kostbarkeit verlieh. Tatsächlich ist die Miniaturisierung von Beginn an ein Kennzeichen seiner Malerei. Während Mark Rothko und Barnett Newman, die von Calderara geschätzten (und in seinen *Pagine* mit Widmungsgedichten bedachten)¹⁵ Protagonisten des Abstrakten Expressionismus, in den 1950er Jahren die spirituellen Kräfte der Farbe in Monumentalgemälden zu entfalten suchten, deren Ausmaße das Sehfeld des Betrachters bewusst überschreiten, ging Calderara mit seiner malerischen Sublimierungskunst den entgegengesetzten Weg der Entgrenzung. Erst die fokussierende Versenkung von Blick und Geist ermöglicht die Konzentration auf jene malerischen Feinheiten, in denen sich Calderaras Ideal manifestiert: »Ich möchte das Nichts malen […], das das Ganze ist, die Stille, das Licht, der Raum.«¹⁶

Calderara erstrebte Paradoxes: Die Endlichkeit des Bildes soll Unendlichkeit repräsentieren,¹⁷ seine Materialität Immaterielles in sich bergen, die Bildfläche den Zugang zu einem »mentalen Raum« eröffnen.¹⁸ Calderaras Malerei ist getragen von einer mystisch grundierten Spiritualität, die harmonische Maßverhältnisse und mathematische Präzision als Gleichnis nimmt für eine geistige Ordnung, »welche – im Bewusstsein, dass der Gipfel des Menschseins die ideale Grenze zwischen Endlichem und Unendlichem ist – jenem Raum Sinn gibt, der jenseits der Grenze ist.«¹⁹

Erkenntnis der Begrenztheit und Wunsch nach Entgrenzung, Wissen um die eigene Endlichkeit und Sehnsucht nach ihrer Überwindung verleihen Calderaras Bildern nicht erst in den spä-

ten Jahren ihre so besondere Anmutung von rationaler Prägnanz und emotional ergreifender Präsenz. Es war wohl die Erschütterung durch den plötzlichen Tod der elfjährigen Tochter Gabriella im Mai 1944, der das Malen für Calderara zum existenziellen Philosophieren in Licht-Bildern werden ließ. Weitere Todesfälle in der Familie und drei schwere Herzinfarkte hielten das Thema der Vergänglichkeit auch in den folgenden Jahrzehnten wach; 1973 eröffnete Calderara seine *Pagine* mit einer berührenden Anrufung der Tochter²⁰ und fügte dann eine Reihe von Betrachtungen über Tod und Sterben an.²¹

Mit Calderaras Vorstellung vom Tod als »Ende und Anfang«²² korrespondiert eine Kunst der Immaterialisierung, die 1969, im Jahr des dritten Infarkts, auch aus tiefstem Dunkel einen *Spazio luce* hervorbringt (S. 51). Solch lichte Finsternis ist in Calderaras Werk eine Ausnahme, doch bleibt das visuelle Oxymoron bis zuletzt kennzeichnend für seine Malerei. So sind die 1976 entstandenen *Briefe eines Genesenden* (S. 57, 61, 63) erfüllt von dem berechten Schweigen, mit dem sich eine nichtlesbare Zeichenschrift über die helltonigen Bildfelder ausbreitet. In ihrer antikisierenden, wie gemeißelten Klassizität evoziert sie das Geheimnis einer überzeitlich gültigen Sinnfülle. In den »Raum jenseits der Grenze« verabschiedet sich Calderara mit Chiffren aus Licht.

Welch geradezu subversive Kraft Calderaras Subtilität in unserer Zeit des Lauten, Schnellen und Grellen entfalten kann, war jüngst eindrucksvoll in zwei Schweizer Ausstellungen zu erleben: Ende 2016 im Museo d’arte della Svizzera italiana in Lugano und Anfang 2017 im Kunstmuseum Winterthur. In Norddeutschland wurden Calderaras Werke zuletzt 1982 in der Ausstellung *Der Maler Antonio Calderara. Freunde – Einflüsse – Anregungen* in der Kunsthalle zu Kiel gezeigt, initiiert vom damaligen Direktor

Jens Christian Jensen und kuratiert von seinem wissenschaftlichen Mitarbeiter Ulrich Bischoff. Ausgangspunkt waren die beiden 1979 und 1980 von Jensen für das Museum erworbenen Gemälde *Häuser* (S. 29) und *Raum Licht* (S. 69 [26]), denen später noch *Quadrat auf Quadrat* (S. 68 [23]) folgte.

Die Würdigung des Malers Antonio Calderara im Hamburger Ernst Barlach Haus knüpft an die Kieler Schau an – und ist zugleich eine Hommage an Jens Christian Jensen, der unserem Museum als Mitglied des Vorstands von Juni 1995 bis zu seinem Tod im April 2013 eng verbunden war. Nach einer gemeinsam konzipierten und realisierten Ausstellung zum 100. Geburtstag von Emil Schumacher, die das Ernst Barlach Haus im Herbst 2012 zeigte, wollten wir unsere freundschaftliche kuratorische Zusammenarbeit mit einem Calderara-Projekt fortsetzen. Daher sind die Ausstellung *Antonio Calderara. Lichträume* und das vorliegende Buch Jens Christian Jensen gewidmet – er hätte am 11. Mai 2018 seinen 90. Geburtstag gefeiert.

Jensens große Sensibilität für Calderaras Malerei spricht aus seinem Text *Calderaras Gemälde Case oder: über die Schönheit*, den wir dem längst vergriffenen Kieler Katalog entnommen haben (S. 30–31). Dankenswerterweise hat auch Ulrich Bischoff nach 35 Jahren den Calderara-Faden wiederaufgegriffen und mit der Malerei Georg Friedrich Kerstings verknüpft, eine durch den großen Romantik-Kenner Jensen angeregte Verbindung (S. 74–75). Dass wir die Erinnerung an die Kieler Calderara-Connection schließlich durch eine Ausleihe der drei Gemälde aus der Sammlung der Kunsthalle aufleben lassen dürfen, bedeutet uns viel. Der Direktorin der Kunsthalle zu Kiel, Anette Hüsch, und der Leiterin der Gemälde- und Skulpturensammlung, Regina Göckede, gilt dafür unser großer Dank.

Insgesamt vereint die Ausstellung *Lichträume* rund sechzig Gemälde aus den Jahren 1927 bis 1977. Außer den drei Kieler Wer-

ken stammen sämtliche Bilder aus Privatbesitz, und wir danken folgenden Leihgebern herzlich für Ihre Unterstützung: Steffen Barth; Günter Hackenberg, München; der Sammlung Kienbaum, Köln – Jochen Kienbaum, Julia Wedlich; der Sammlung Liebelt, Hamburg – Michael und Susanne Liebelt, Dorothee Böhm; der Sammlung R & B, München, sowie einem Kölner Privatsammler, der ungenannt bleiben möchte.

Ein besonderer Dank für Austausch, Rat und Hilfe geht außerdem an Simona Ciuccio, Elke Dröscher, Jochen Flinzer, Ulrike Growe, Thomas Herbig, Hinnerk Jensen, Gerdt Kiffmeyer, Dagmar Lott-Reschke, Hedda und Julius Möller, Dorit Schäfer, Helmut Schmitt-Siegel, Dieter Schwarz, Florian Trummer, Barbara Willert und Alex Winter. Größter Dank gebührt dem Calderara-Drucker, -Galeristen, -Freund, -Kenner und -Bewunderer Rupert Walser. Ohne seine enthusiastische, großzügige und geduldige Unterstützung hätte unser Projekt in der gewünschten Form nicht realisiert werden können.

Eine außergewöhnliche Form war auch für dieses Buch gewünscht. Es unternimmt den Versuch, das für Calderara so wesentliche Thema der Maßverhältnisse und Formate – »misura« ist einer seiner Leitbegriffe – erstmals auch in einer Publikation zur Anschauung zu bringen: Sämtliche ausgestellten Werke mit einer maximalen Breite von 27 Zentimetern sind in Originalgröße reproduziert. Den besonderen fotografischen, lithografischen, drucktechnischen und gestalterischen Herausforderungen, die dabei zu meistern waren, widmeten sich Susanne Bax, Marten Dannenberg, Annette Fischer, Matthias Hake, Heike Kohler, Christian Lieb, Philipp Mansmann, Lothar Schnepf, Antje Schrader und Rupert Walser mit Präzision und Feingefühl.

Möge das Ergebnis über das Ende der Ausstellung hinaus dazu beitragen, Calderaras Licht mehr Raum zu geben.

- ↑ Vgl. S. 5 in diesem Band.
- ↑ Antonio Calderara: *Pagine*, Planegg/München 1973, S. 49.
- ↑ Antonio Calderara: »Autobiografische Notizen 1970«, in: *Antonio Calderara 1903–1978*, hrsg. von Friedrich W. Heckmanns, Ausst.-Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen und Kunstmuseum Düsseldorf, Köln 1981, S. 127–141, hier S. 139 (Übersetzung KM).
- ↑ *Storie del lago d’Orta*, 1976, 18 Aquarelle auf Papier, je 15,4 x 15,8 cm, Fondazione Calderara, Vacciago di Ameno. Abgebildet in: Paola Bacuzzi/Luciano Caramel/Eraldo Misserini: *Antonio Calderara 1903–1978*, Mailand 2013, S. 258 f.
- ↑ Siehe hierzu die Analyse von Barbara Willert in ihrem Beitrag »Schweigen ist Gold: oder die Anwesenheit der Abwesenheit in Antonio Calderaras Malerei«, in: *Antonio Calderara*, Ausst.-Kat. Museum Ritter, Waldenbuch, Heidelberg 2011, S. 7–11, hier S. 11.
- ↑ Hierzu Marianne Heinz: »Abstraktion und Gegenständlichkeit. die documenta II – ein Forum der abstrakten Malerei«, in: *Moderne Kunst*, hrsg. von Monika Wagner, Bd. II, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 533–551.

- ↑ Calderaras Verehrung für den Renaissanceemaler Piero della Francesco ist vielfach belegt, unter anderem durch ein Gedicht, das in seiner Textsammlung *Pagine* (wie Anm. 2, hier S. 69) am Beginn einer Reihe von Zueignungstexten steht. Siehe auch unten, Anm. 17.
- ↑ Vgl. das Gespräch von Andreas Bee und Rupert Walser in Ausst.-Kat. Waldenbuch 2011 (wie Anm. 5), S. 53.
- ↑ Ebd., S. 49.
- ↑ »Autobiografische Notizen 1970« (wie Anm. 3), S. 138 (Übersetzung KM).
- ↑ Vgl. Erich Franz: »Calderara – Dramen der Stille«, in: *Antonio Calderara*, hrsg. von Simona Ciuccio, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur, Zürich 2017, S. 12–21, hier S. 16 f.
- ↑ Ebd., S. 16 f.; vgl. auch Elio Schenini: »Sull’orlo del visibile pensare«, in: *Antonio Calderara. Una luce senza ombre*, hrsg. von Elio Schenini, Ausst.-Kat. Museo d’arte della Svizzera italiana, Lugano 2016, S. 28–59, hier, S. 49 f.
- ↑ Vgl. ebd., S. 37.
- ↑ *Pagine* (wie Anm. 2), S. 21.
- ↑ Ebd., S. 83 und 95.

- ↑ Ebd., S. 13. Vgl. Schenini (wie Anm. 12), S. 57.
- ↑ »Die konzeptionelle Kunst, die mit Piero [della Francesca] beginnt, realisiert das Unendliche innerhalb der Grenzen des Endlichen. Die konzeptionelle Kunst überschreitet die Grenze des Endlichen.« Antonio Calderara 1971 im Gespräch mit Raimer Jochims, zit. nach Raimer Jochims: *Antonio Calderara in Briefen und Gesprächen*, Kiel 1982, S. 70.
- ↑ Calderara im Gespräch mit Friedrich W. Heckmanns, in: Ausst.-Kat. Düsseldorf 1981 (wie Anm. 3), S. 70.
- ↑ Ebd., S. 71 (Übersetzung KM).
- ↑ »Gabriella. / Nun bist du das Unendliche.« *Pagine* (wie Anm. 2), S. 3.
- ↑ Siehe u. a. ebd. S. 5 (»Der Tod, Ende und Anfang, gibt dem Anfang seine Bedeutung.«) oder S. 51 (»Sterben bedeutet in derselben Dimension zu sein, die uns bestimmt hat. Anfang und Ende haben keine Bedeutung. Der Anfang, das Ende, der Nicht-Anfang, das Nicht-Ende. Ungeteilte Bedingung verschiedener Zustände.«). Zum Todesbezug in Calderaras Werk vgl. das Gespräch von Andreas Bee und Rupert Walser in Ausst.-Kat. Waldenbuch 2011 (wie Anm. 5), S. 49.
- ↑ *Pagine* (wie Anm. 2), S. 5.

Kontemplation, Harmonie, Ausgewogenheit, Stille,
dies ist der unsichtbare Faden, der meinen Anspruch webt.

Contemplazione, armonia, equilibrio, silenzio
è il filo invisibile che tesse la mia ambizione.

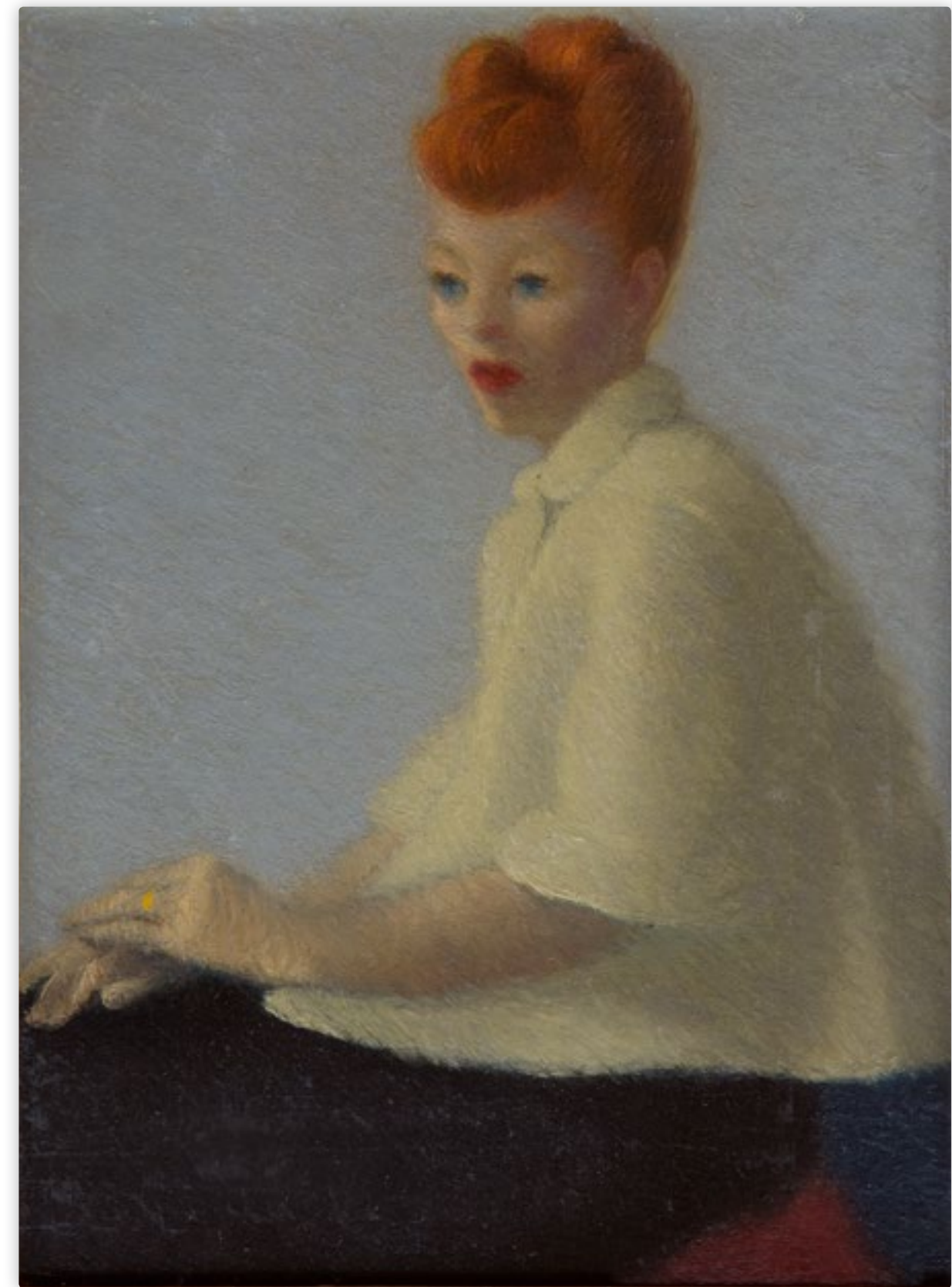
Antonio Calderara 1970







16 Der Orta-See (Il Lago d'Orta), 1947 [7]



17 Bildnis (Ritratto), 1946 [6]





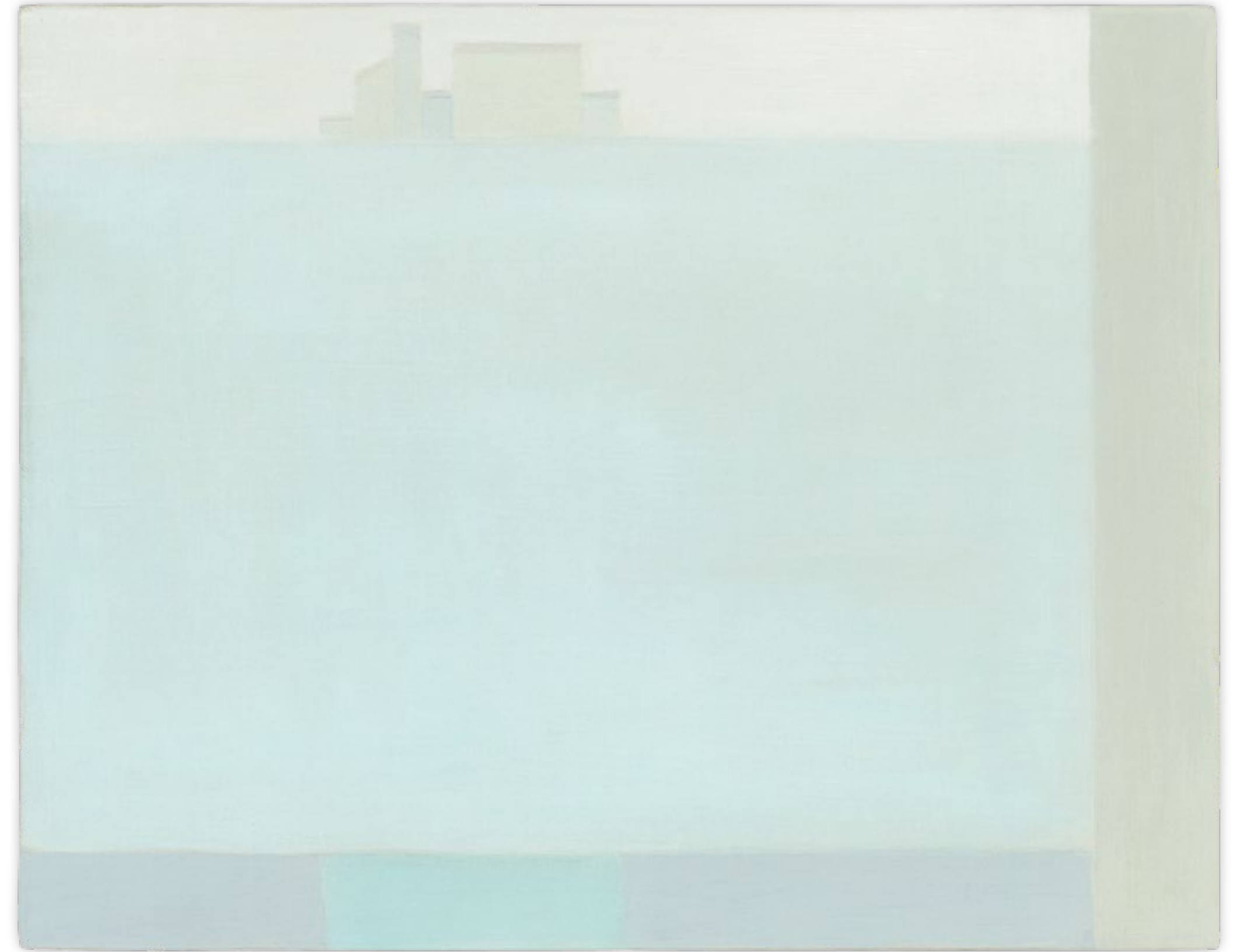


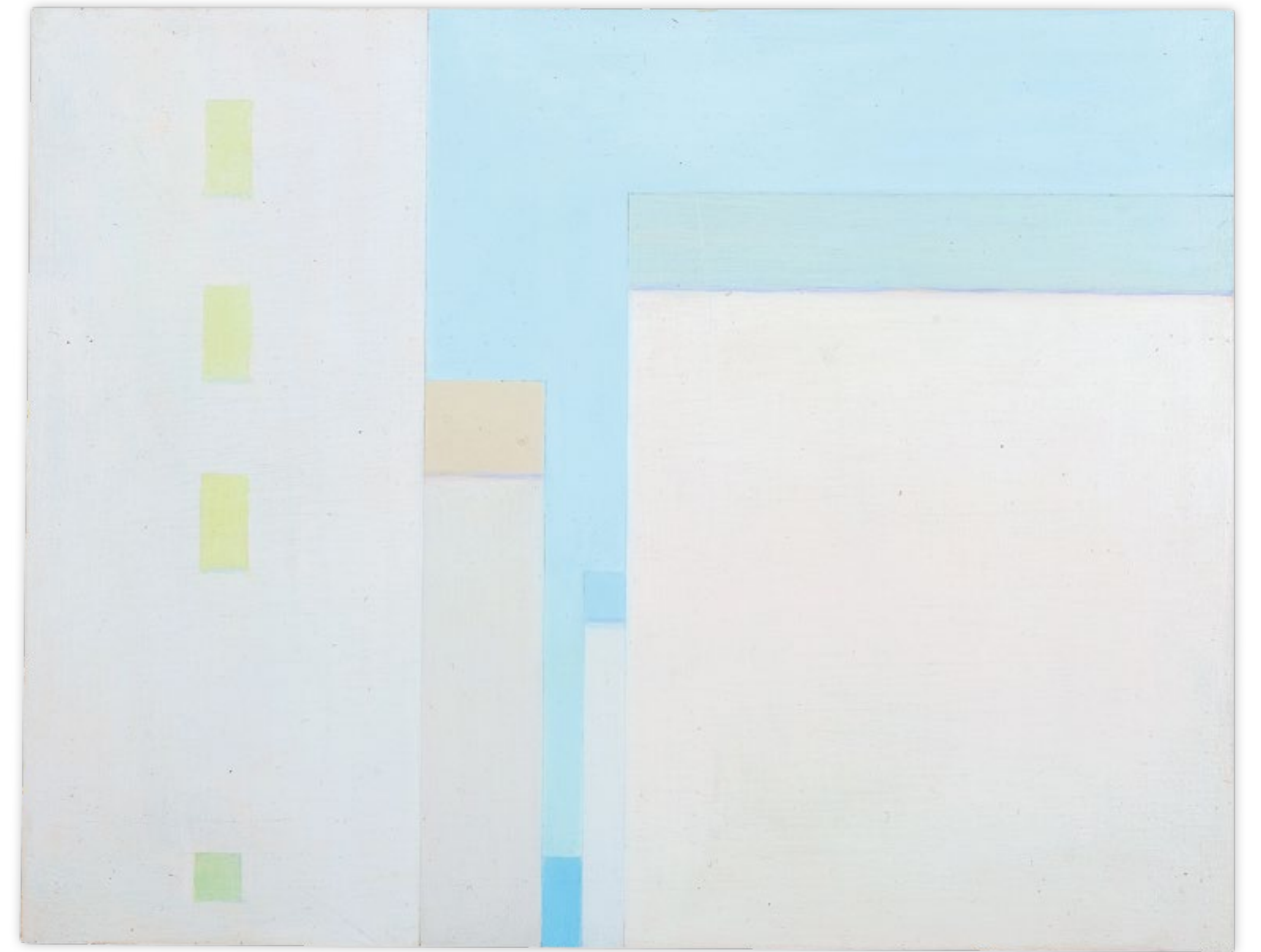


24 Weibliche Figur mit gelben Handschuhen (Figura di donna in guanti gialli), 1951 [9]



25 Weibliche Figur – Atelier (Figura di donna – studio), 1953 [10]





Jens Christian Jensen

Calderaras Gemälde Case oder: über die Schönheit

Oft habe ich beobachtet, dass Besucher unserer Kunsthalle [zu Kiel] achtlos an den beiden Gemälden von Antonio Calderara vorübergehen, die wir 1979 und 1980 erwarben. Offenbar sehen die Bilder nichtssagend aus. Sie sind hell, so hell, dass sie bei unserem nördlichen Licht aus sich heraus leuchten und die zarten Farbfelder, die sie tragen, von den größeren Weißflächen gleichsam überstrahlt werden. Dadurch erhalten sie für den schnellen Zublick etwas Abweisendes; sie werben nicht für sich, machen sich nicht interessant. Wie Scheiben in einem Fenster, die den Blick in einen leuchtenden nebligen Tag öffnen, geben sie vor, sie hätten den Augen nichts weiter mitzuteilen als milchigen diffusen Schimmer.

Dabei ist das Gemälde *Case* (*Häuser*) aus dem Jahre 1958 ein gegenständliches Bild, denn es zeigt einen Blick durch eine von Häusern umstellte Gasse auf das Meer. Die Bildfläche ist jedoch von Calderara so streng und überlegt aufgeteilt, dass man zuerst denkt, man habe es nicht mit einem Gegenstand aus der Wirklichkeit, also etwa einer Landschaft, zu tun, sondern mit einem Abstraktum: einem nach bestimmtem Schema strukturierten Bild aus zwei bestimmenden großen und einer schmalen Weißfläche, drei schlanken Flächen in verschiedenen Blaumischungen, zwei rötlichen, drei hochrechteckigen kleinen Gelbflächen und einer ebenso kleinen quadratischen grünen. Zwölf verschieden große rechteckige und zum Teil auch verschieden farbige Felder errichten also das Bild. Sie grenzen in der ›Gasse‹ ein unregelmäßiges, gleichwohl streng umrissenes geometrisches Blaufeld ab, das als Hintergrund zu lesen ist, sich dennoch nach oben zu vordrängt als Himmelsausschnitt, der von unten aus der Bildtiefe stufenweise aufsteigt und oben in der gleichen Raumschicht ankommen zu sein scheint, in welcher die weiße Häuserwand links mit den gelben ›Fenstern‹ und dem grünen Quadrat aufragt. Da zwölf rechteckige beziehungsweise annähernd quadratische Felder, dazu das unregelmäßig begrenzte Blaufeld die Bildfläche organisieren, gibt es natürlich eigentlich keine Perspektive aus Fluchtlinien. Wenn man den Eindruck also hat, dass die Gasse in die Tiefe zu kräftigem Meeresblau und Himmelshellblau führt, so ergibt sich der Bildraum aus der Zusammenordnung der zwölf Felder, die zugleich Farbfelder sind, also aus der Form und aus der unlöslich mit ihr verbundenen Farbe, deren Wertigkeit sich aus sich selbst und zugleich aus der Zusammenordnung des Ganzen bestimmt.

Diese zwölf Farbflächen (Calderara legt uns nahe, das Weiß als Farbe anzusehen) sind dermaßen klar und konsequent angeordnet auf dem Bildplan – indem das System zwischen hochrechteckigen Feldern, horizontal gelagerten Rechtecken und quasi quadratischen Flächen so zwingend erscheint wie ein Mauerwerk, in welchem jeder Stein jeden anderen des Mauerverbundes bedingt, trägt und rechtfertigt –, dass der Gegenstand, nämlich der Durchblick durch die Gasse zum Meer, darin restlos aufgegangen ist. Er ist verschwunden, so wie auf einem romanischen Ornamentfries ein Fabeltier so eingebunden ist, dass es völlig von organischer Form absorbiert scheint, solange nicht der entdeckende Blick dem Tier seine Gestalt zurückgibt. So hier: Wenn wir die Gegenständlichkeit dieser Flächenanordnung einmal gefunden haben, können wir das Maß der Reinheit der hier errichteten Ordnung erst wirklich beurteilen. Wir merken: Der Realitätsgehalt ist so zwingend in ein absolutes System überführt, das System andererseits so gesättigt von Realität, dass beides eine unerschütterbare Einheit bildet. Diese Einheit verhält auf der schmalen Grenze zwischen naturbestimmter Wirklichkeit und ihrer mathematischen Formel, zwischen Gestalt und Struktur, oder, um auf

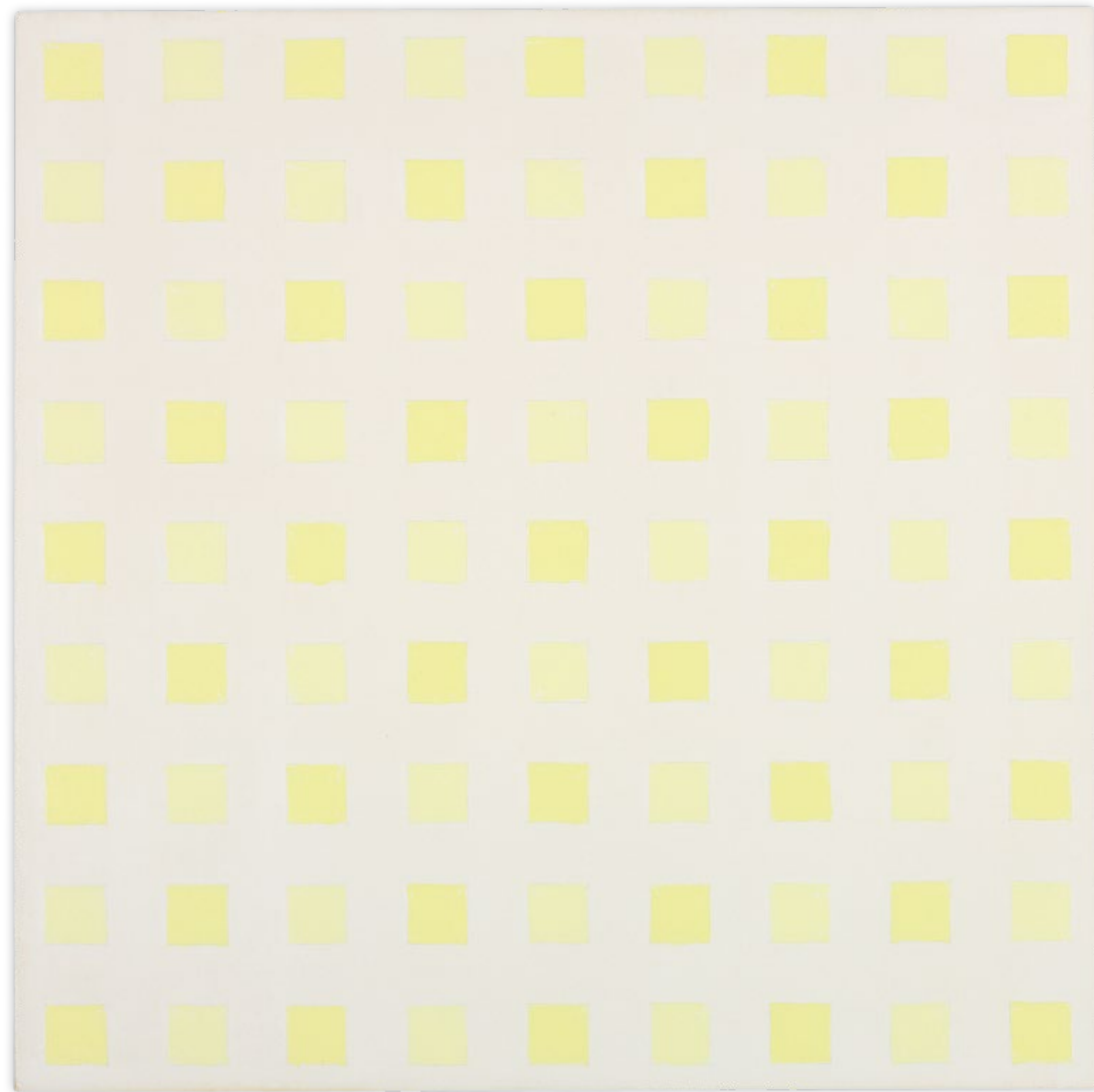
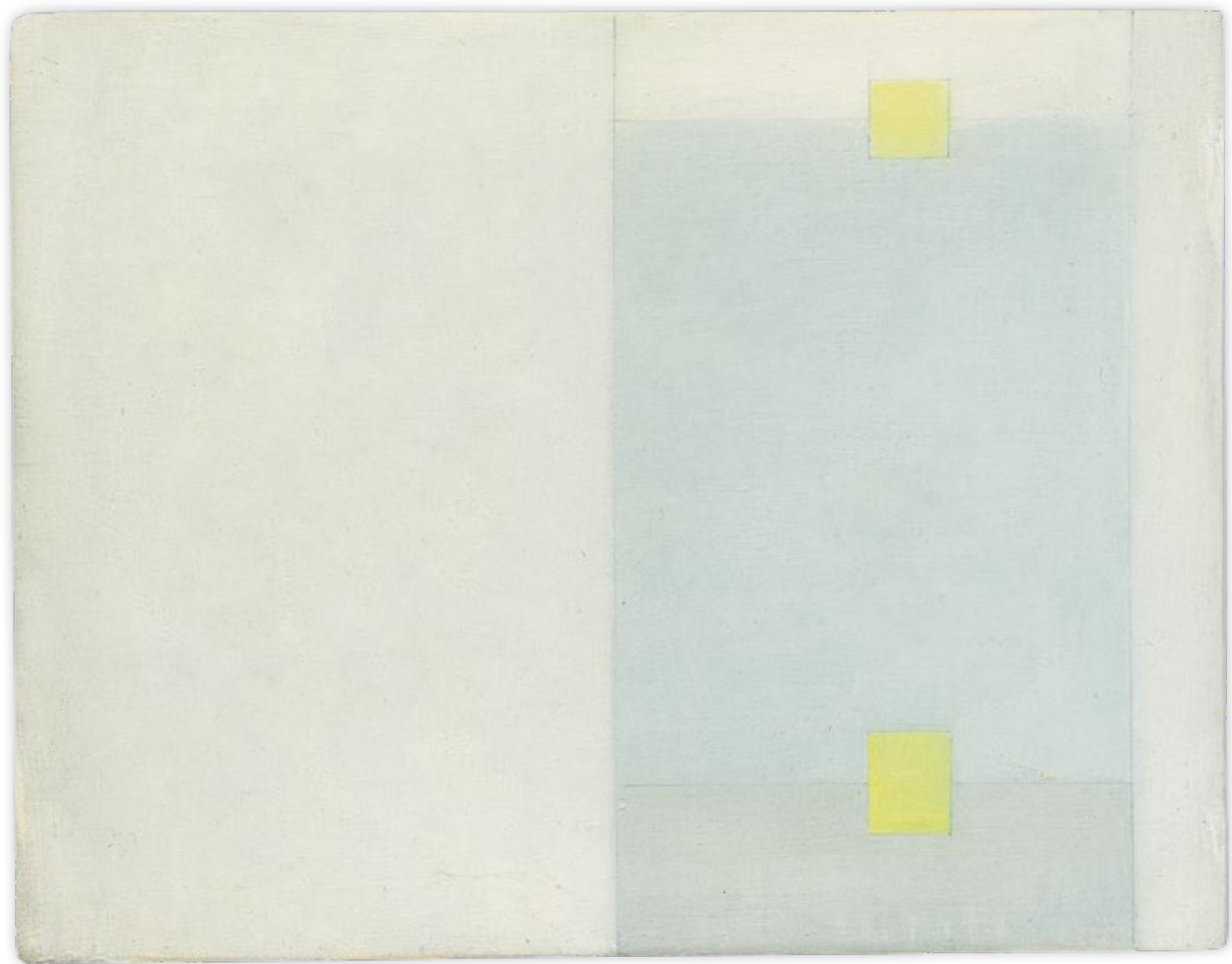
den romanischen Fries zurückzukommen: zwischen Figur und Ornament. Anschauung und Begriff sind in diesem Gemälde also zur Deckung gebracht. Nehmen wir die Gegenständlichkeit wichtig, so blicken wir zurück auf des Malers Landschaften, Bildnisse und Stilleben der Jahrzehnte zwischen 1928 und 1958/59. Fühlen wir uns aber ein in die zwingende Ordnung der Flächenteile, so weist das Bild *Case* voraus auf die Werkreihen von 1959, die bestimmte Schemata nach dem Prinzip der Variation in Serien ausarbeiten, wobei das Verhältnis von Fläche und Farbform Bildinhalt ist. Überwiegt also vor 1958/59 die Anschauung, so nach diesem Zeitpunkt der Begriff. Calderaras Malerei ist also ein klassisches Beispiel für das Erwachsenwerden des Menschen, für das Ausschreiten der Bildmöglichkeiten von der Abbildung zur Erfindung, vom »leiblichen« zum »geistigen« Auge (so hat es Caspar David Friedrich genannt), ein Weg, der Calderara von den einzelnen Erscheinungen der Außenwelt zu den gesetzmäßigen Bausteinen geführt hat, die Gestalt von innen nach außen bilden.

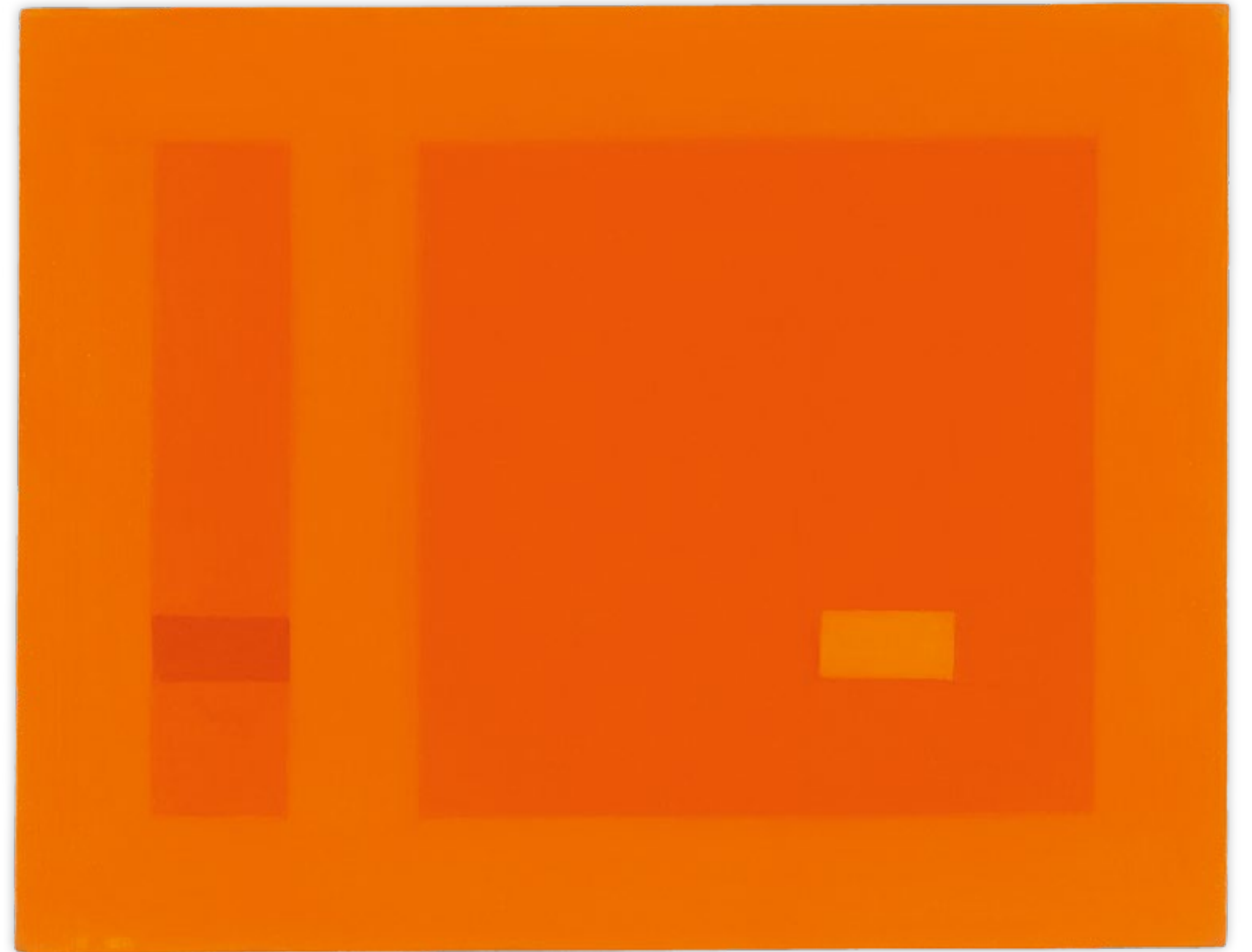
Ich habe von zwingender Ordnung gesprochen und meinte damit, dass Calderaras System, Farbfelder, die zugleich Farbformen sind, zusammenzuordnen, nicht vom Zufall bestimmt ist, sondern von luzider Rationalität. Uns Deutschen fällt es ja besonders schwer, Rationalität mit Empfindung zu verbinden, ja mit Emotionalität. Wir meinen immer, Gefühl sei das eigentlich Menschliche, das im Dunkel brütet und in Eruptionen ans Licht bricht. Verstand und Rationalität sehen wir immer als an dem jedem Gefühl entgegengesetzten Pol, sie vertreten das Prinzip trockener Ordnung, kühler Vernunft, unlebendiger Disziplin. Dass sich beides durchdringen könne, erscheint uns unglaublich. Calderara und allgemein die mediterrane Auffassung, zu denken und zu bilden, beweisen uns, dass beides Einheit sein kann. So ist Calderaras zwingende Ordnung von Lebensatem erfüllt. Seine Farbfelder pulsieren, sie sind nicht in ihren Begrenzungen erstarrt. Die Farbe ist eigentümlich weich, und dort, wo Farbfelder aneinander grenzen, ist keine scharfe Trennungslinie, sondern die Farbe schwingt in klarer Front aus als hielte sie die Stimme an, und im benachbarten Farbfeld beginnt ein neuer Ton.

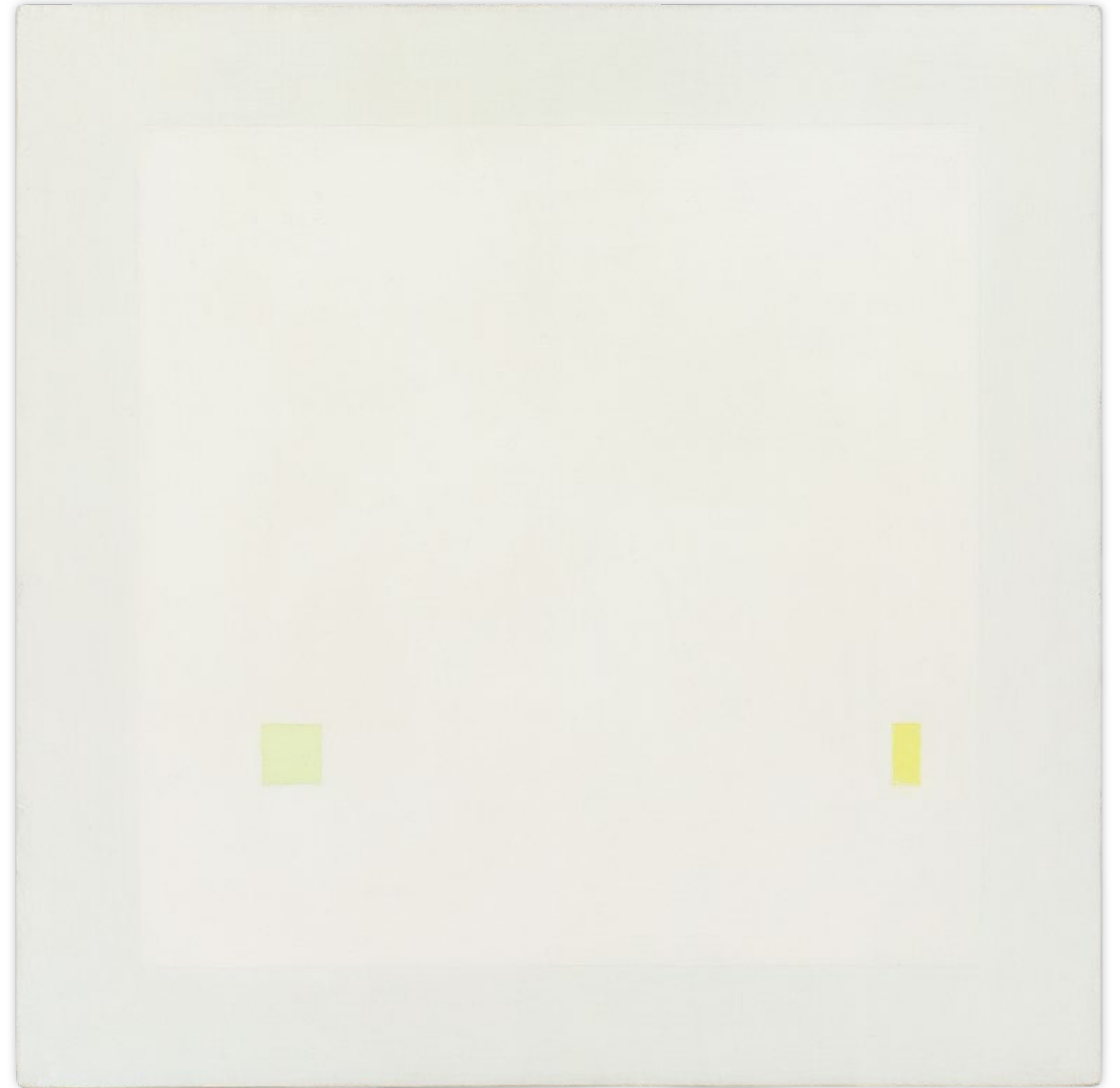
Die Assoziation zur Musik stellt sich ja fast zwangsläufig ein, weil sich die Ausstrahlung dieser Bilder so am besten im Gleichnis fassen lässt: Ein jedes schlägt einen Akkord an, sehr bestimmt und überaus präzise, aber mit einem unvergesslich individuellen Anschlag, der diese Präzision in gefühlvolle Sanftheit einbettet, eine Sanftheit, die nichts Gefühliges hat, sondern sich ganz konkret als Empfindung für die Materialität und die Leuchtkraft, für das Irdische und Überirdische der Farbe zu erkennen gibt.

Man darf, ja man muss hier von Schönheit sprechen, als einer Kategorie, die harmonische Ordnung mit der Empfindung für die stoffliche Qualität der Farbe verbindet zur Gestalt. Diese Bild-Gestalt Calderaras lässt sich nicht analytisch aufbrechen. Ihre Rationalität ist bis zu dem Punkt vorgetrieben, da sie umschlägt in Gefühl; ihre stoffliche Gegenwart, die Farbe aus sich selbst in einem Prozess unablässiger Einfühlung entwickelt, ruft wiederum bändigende Ordnung hervor. So weiß man – steht man vor den Bildern – nicht, was zuerst da war, die Imagination der Farbe oder die Vorstellung eines systematischen Schemas, so wenig wie wir wissen, ob dem romanischen Steinmetzen das Ornament aus dem Tierkörper erwuchs oder sich das Tier aus dem Ornament bildete.

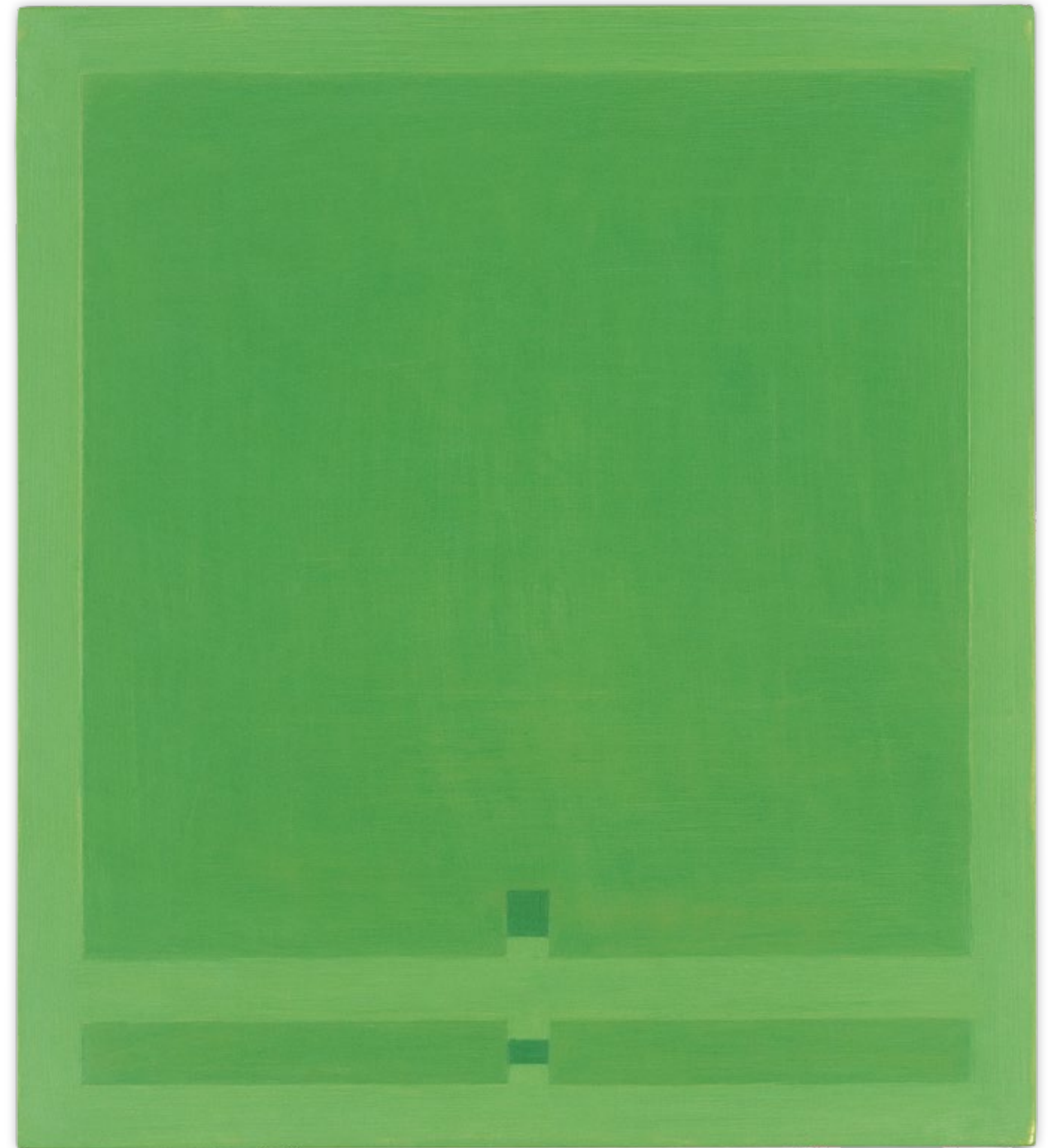


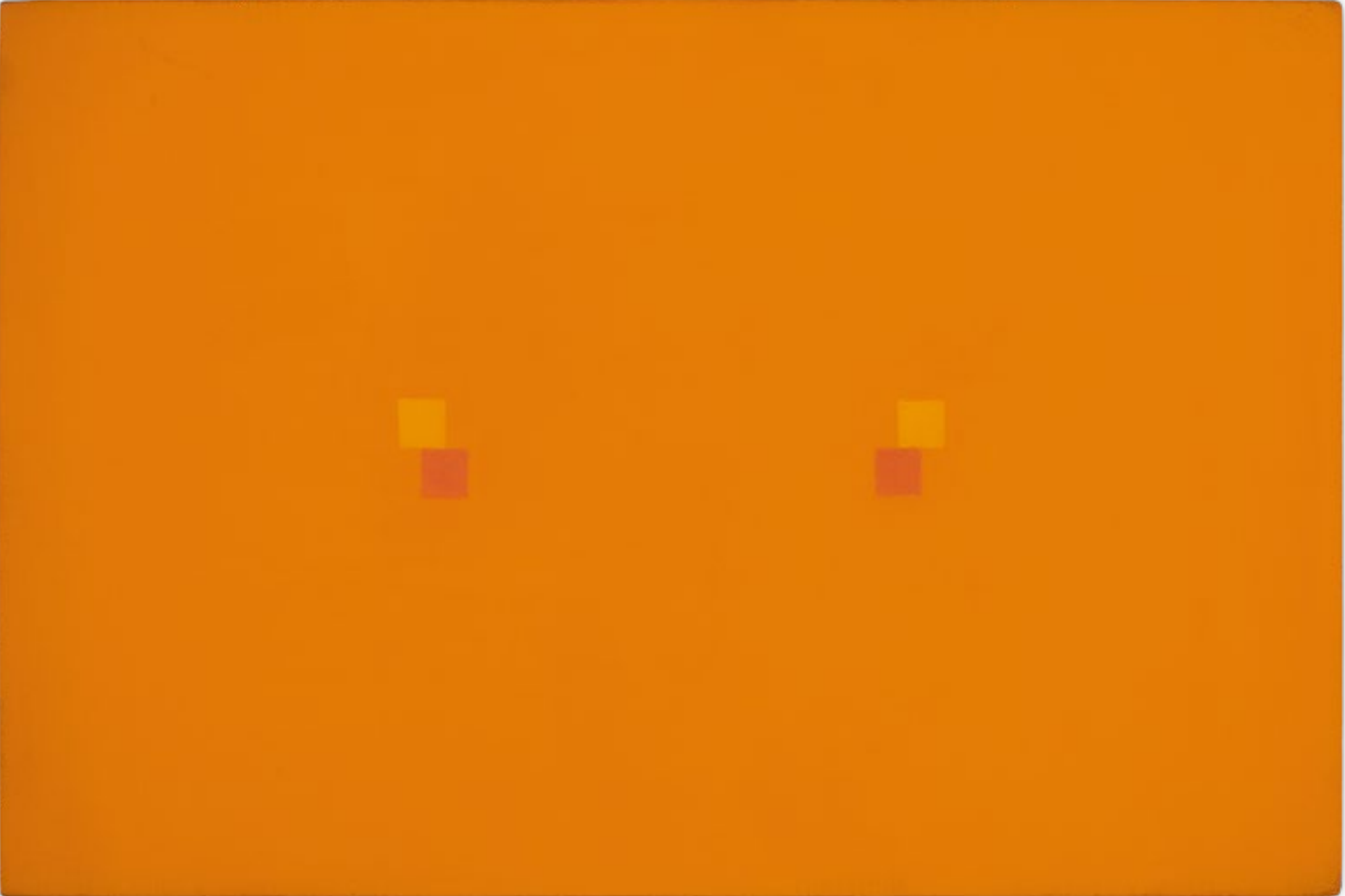


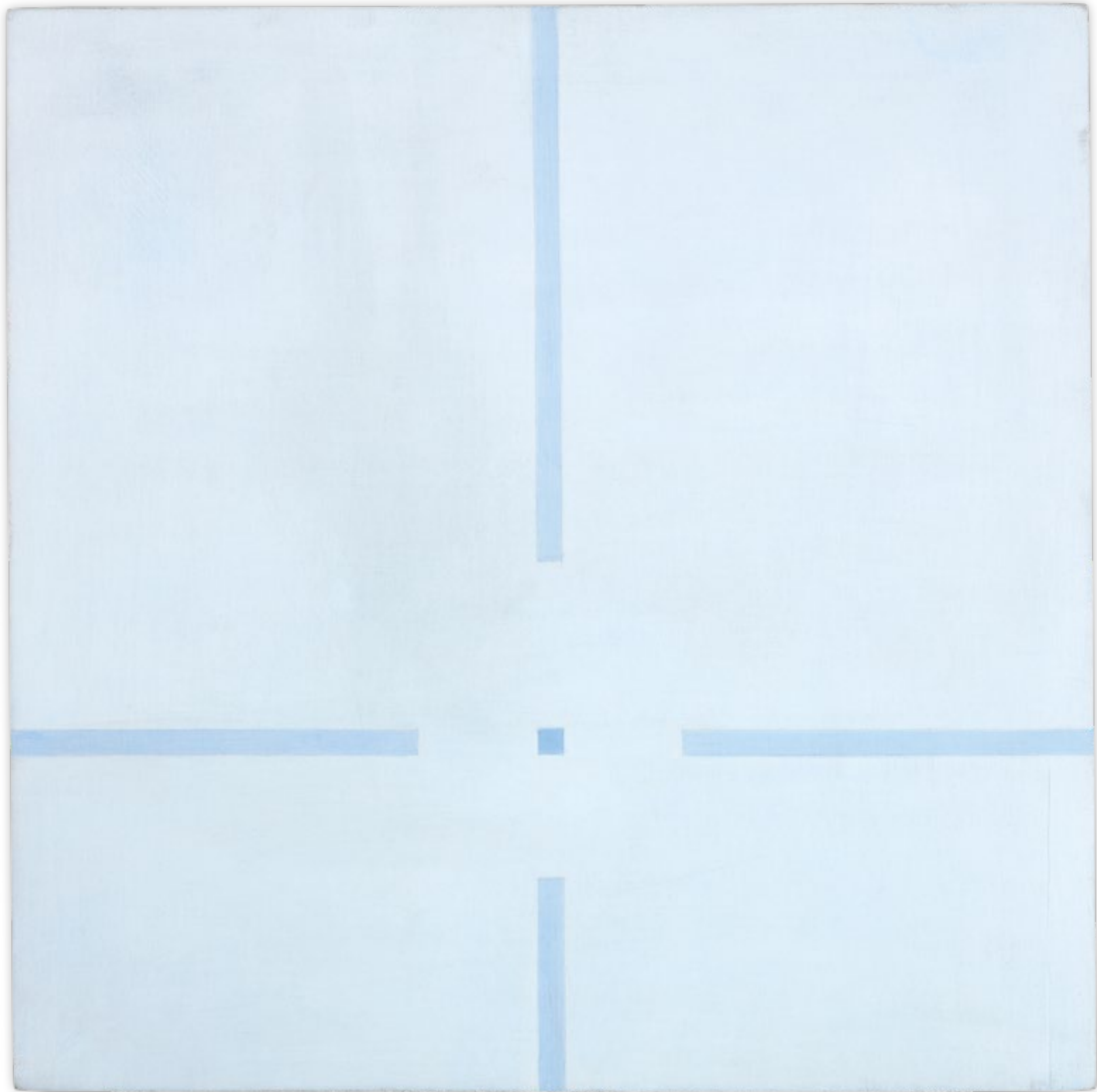


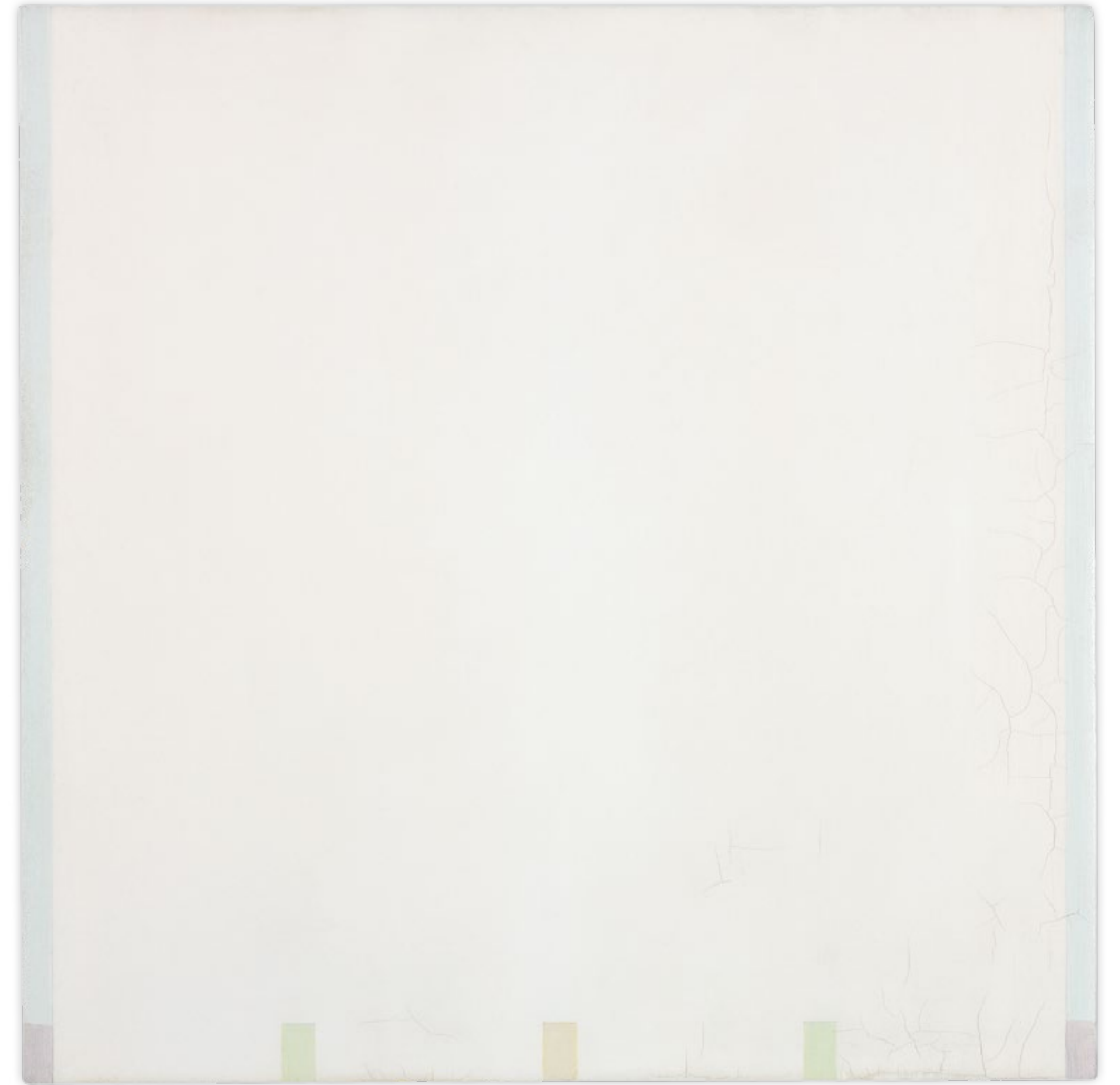


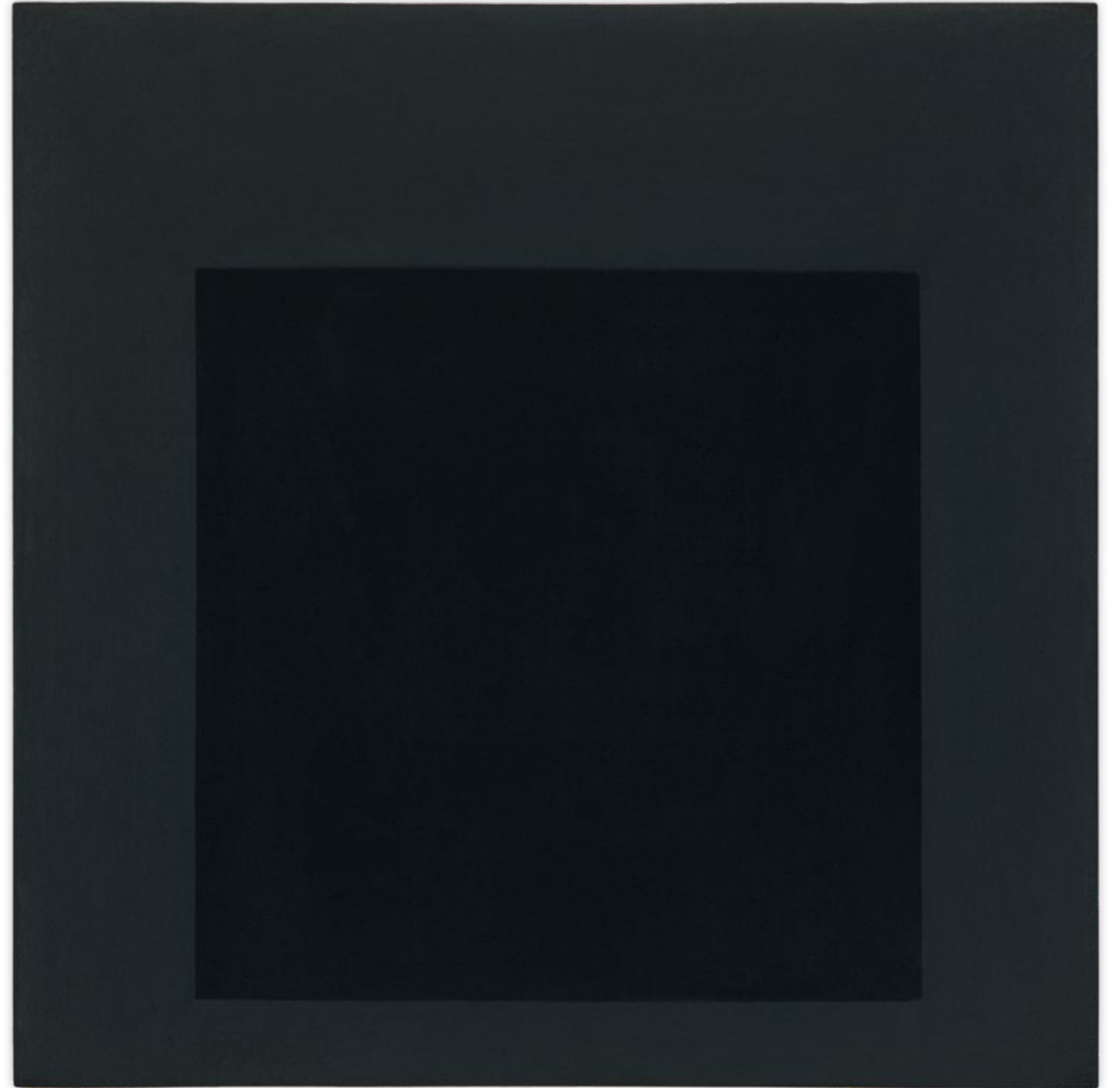
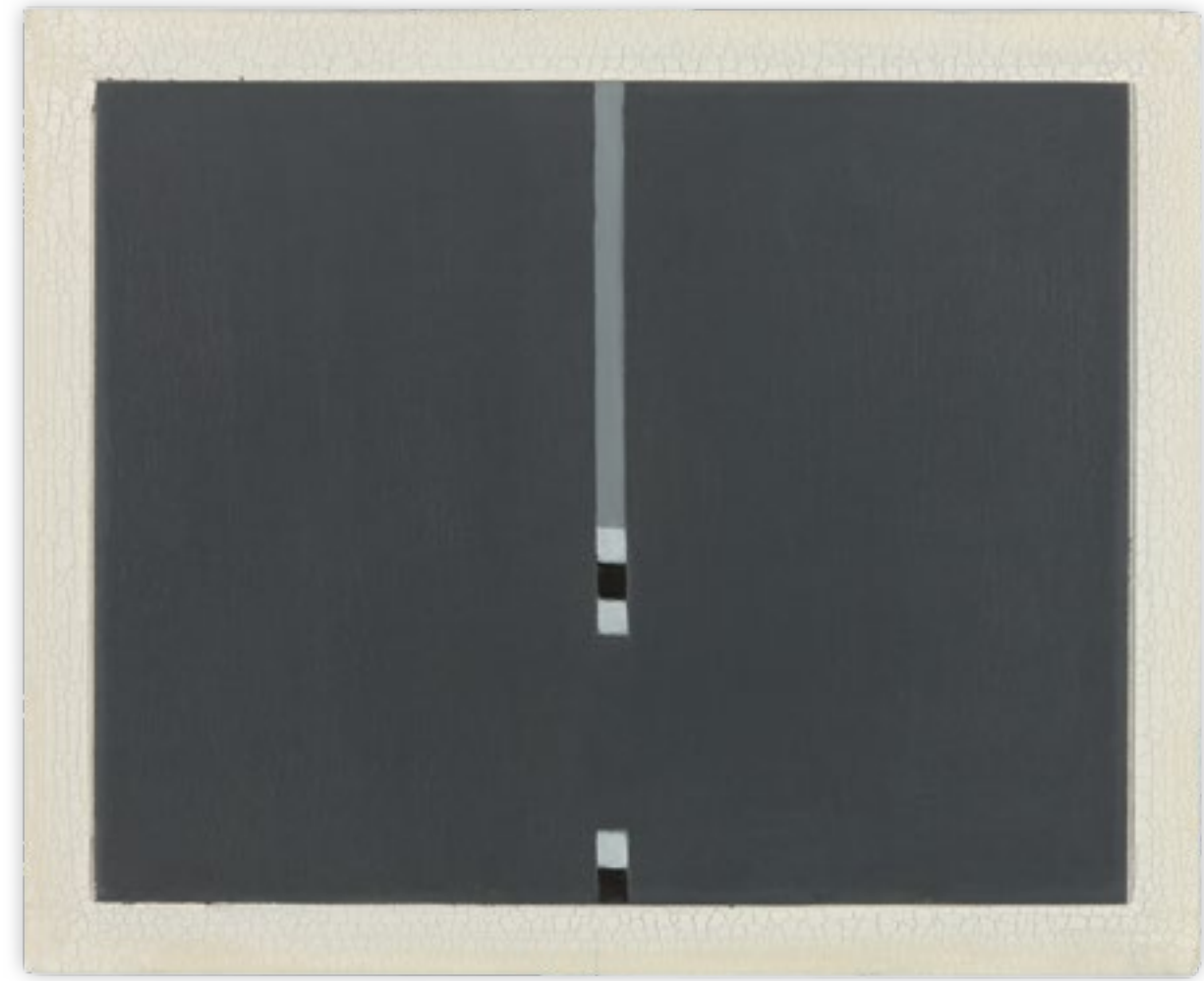


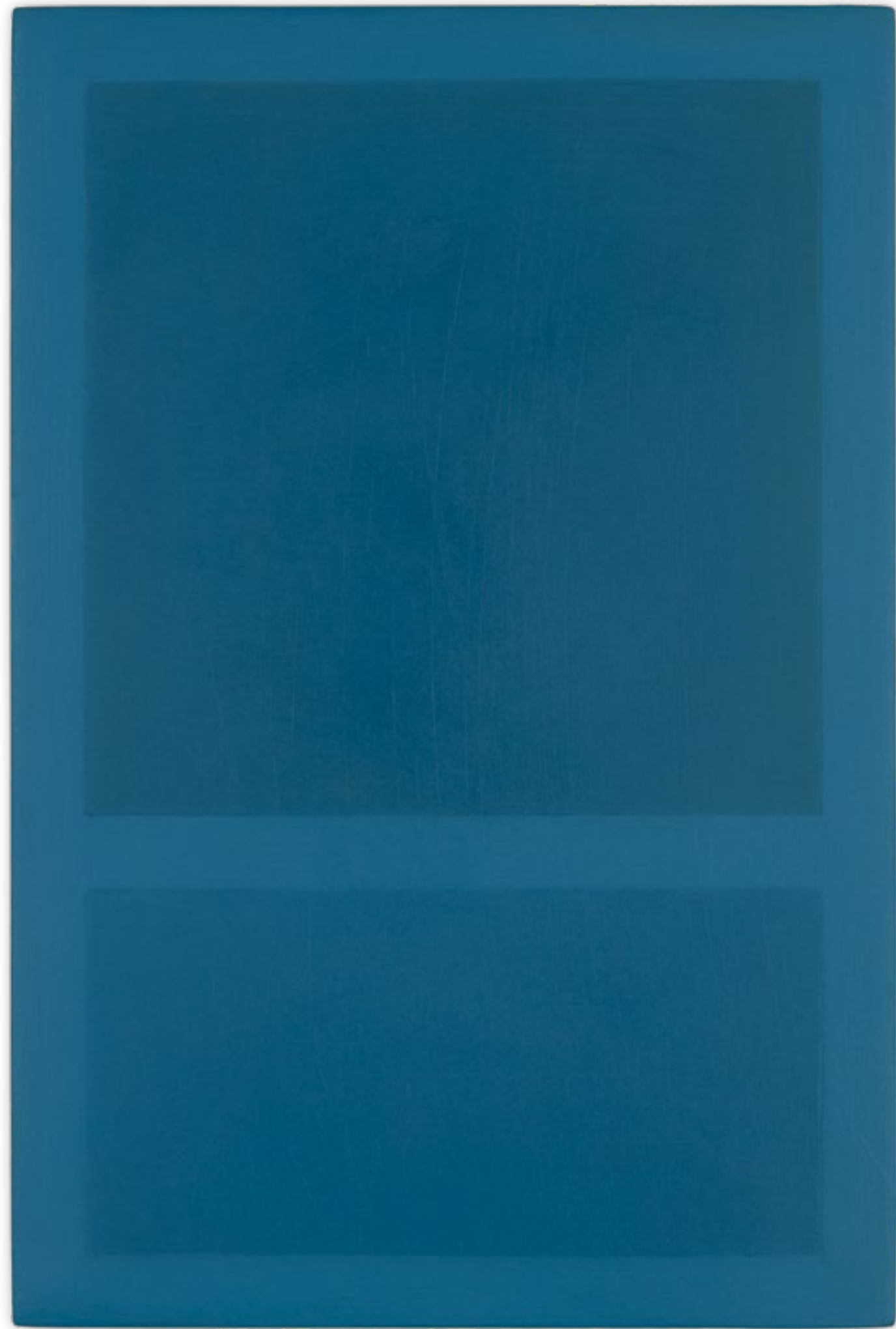




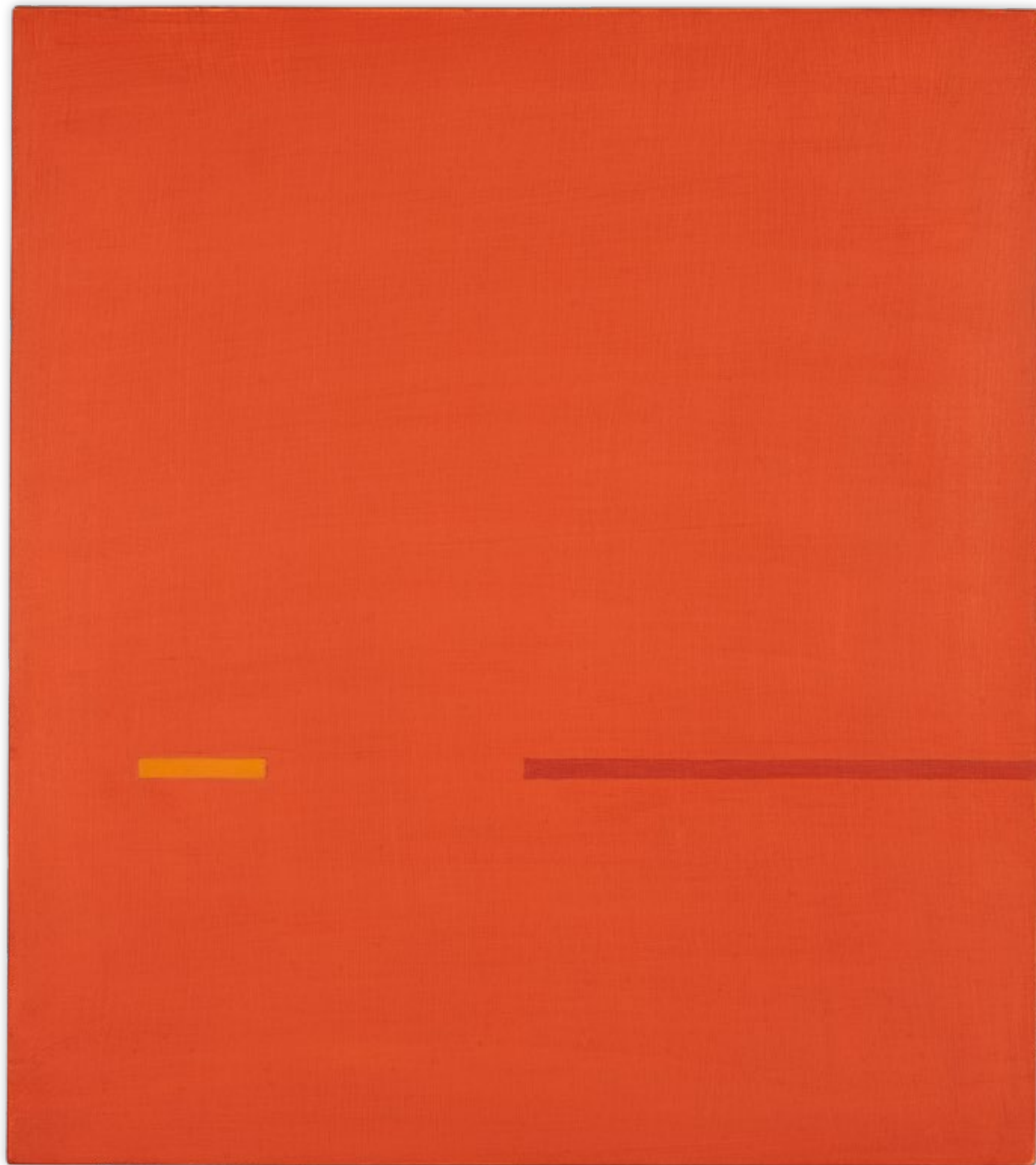




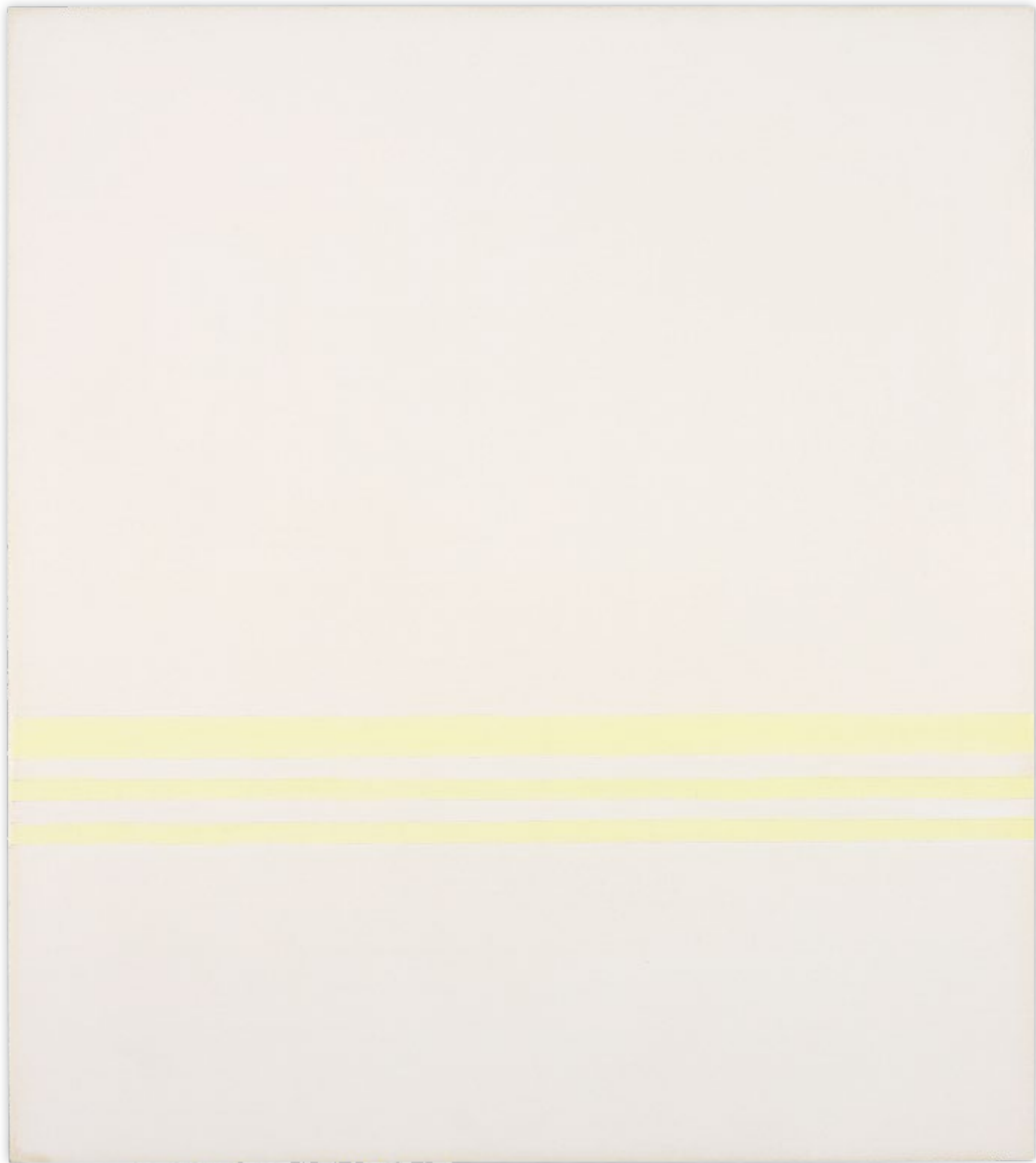














Ich möchte, dass die Farbe ihre materielle Natur verliert,
um sich in der Wirklichkeit des Lichts zu reinigen.

Vorrei che il colore perdesse la sua natura di materia
per purificarsi in realtà di luce.

Antonio Calderara 1970



1
Ortseingang von Vacciago
Entrata di Vacciago
1927
Öl auf Holz
49 x 35 cm
Sammlung R & B, München



2
Piazza via Correnti bei Nacht
Piazza via Correnti (Notturmo)
1928
Öl auf Leinwand
55 x 45 cm
Steffen Barth



3
Weiße Stille
Silenzio bianco
1932
Öl auf Leinwand
56 x 76 cm
Sammlung R & B, München



4
Ohne Titel *
Senza titolo
1942
Öl auf Leinwand auf Karton
24 x 28 cm
Sammlung Liebelt, Hamburg
(S. 13)



5
Erinnerung an den Vater *
Ricordo del padre
1943
Öl auf Holz
25,5 x 19 cm
Sammlung R & B, München
(S. 26)



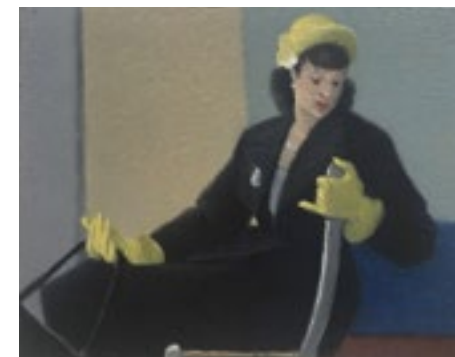
6
Bildnis *
Ritratto
1946
Öl auf Zinkblech
22 x 16 cm
Sammlung R & B, München
(S. 17)



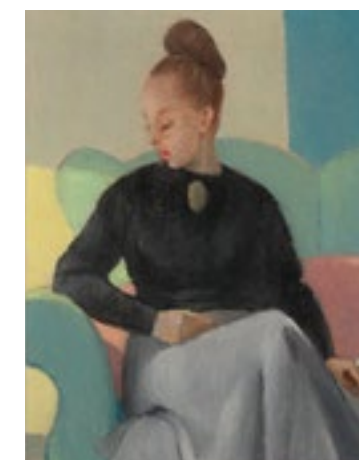
7
Der Orta-See *
Il Lago d'Orta
1947
Öl auf Zinkblech
22 x 27 cm
Sammlung R & B, München
(S. 16)



8
Gabriella *
1951
Öl auf Holz
18 x 14 cm (ohne Rahmen)
Sammlung R & B, München
(S. 19)



9
Weibliche Figur mit gelben Handschuhen *
Figura di donna in guanti gialli
1951
Öl auf Holz
14 x 18 cm
Privatsammlung, Köln
(S. 24)



10
Weibliche Figur – Atelier *
Figura di donna – studio
1953
Öl auf Holz
18 x 14 cm (ohne Rahmen)
Sammlung R & B, München
(S. 25)



11
Drei Forellen *
Tre trote
1953
Öl auf Holz
12 x 18 cm (ohne Rahmen)
Sammlung R & B, München
(S. 12)



12
Die Mole *
Il molo
1953
Öl auf Holz
6,5 x 14 cm (ohne Rahmen)
Sammlung R & B, München
(S. 14)



13
Carmela *
1955/56
Öl auf Holz
14 x 11 cm (ohne Rahmen)
Sammlung R & B, München
(S. 21)



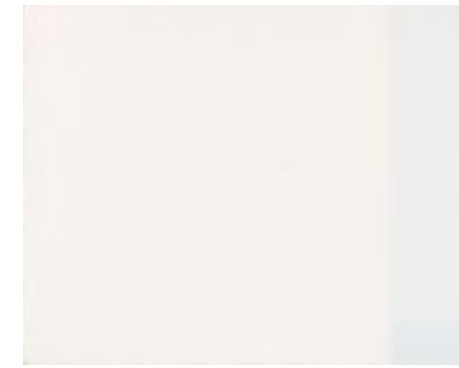
14
Isola dell'Amore *
1956
Öl auf Holz
8 x 13,5 cm (ohne Rahmen)
Steffen Barth
(S. 15)



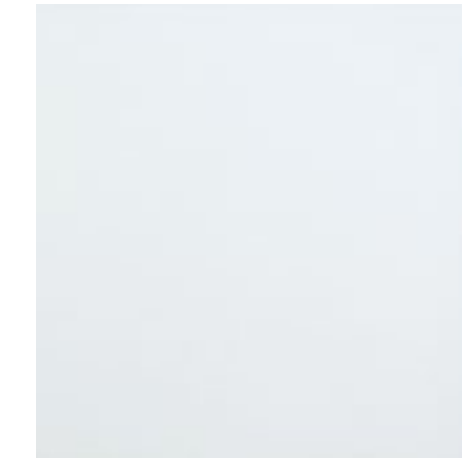
15
Ohne Titel *
Senza titolo
1956/57
Öl auf Holz
14 x 11 cm (ohne Rahmen)
Sammlung R & B, München
(S. 20)



16
Ohne Titel *
Senza titolo
1956/58
Öl auf Holz
16 x 13 cm (ohne Rahmen)
Sammlung Kienbaum, Köln
(S. 23)



25
Raum Licht *
Spazio luce
1959/60
Öl auf Holz
16 x 20 cm (ohne Rahmen)
Sammlung Liebelt, Hamburg
(S. 33)



26
Raum Licht
Spazio luce
1959/60
Öl auf Holz
45 x 46 cm
Kunsthalle zu Kiel



27
Kontrapunkt aus vertikalen Rhythmen –
Hommage an Erik Satie *
Contrappunto di ritmi verticali –
omaggio ad Erik Satie
1960
Öl auf Holz
27 x 27 cm
Sammlung Hackenberg, München
(S. 49)



28
Malerei *
Pittura
1960
Öl auf Holz
27 x 27 cm
Steffen Barth
(S. 38)



17
Ölmalerei
Pittura ad olio
1957
Öl auf Holz
23 x 30 cm
Sammlung Hackenberg, München



18
Ohne Titel
Senza titolo
1958
Öl auf Holz
23,5 x 30 cm
Sammlung Liebelt, Hamburg



19
Häuser *
Case
1958
Öl auf Holz
21 x 27 cm
Kunsthalle zu Kiel
(S. 29)



20
Ohne Titel *
Senza titolo
1959
Öl auf Holz
21 x 27 cm
Sammlung Kienbaum, Köln
(S. 27)



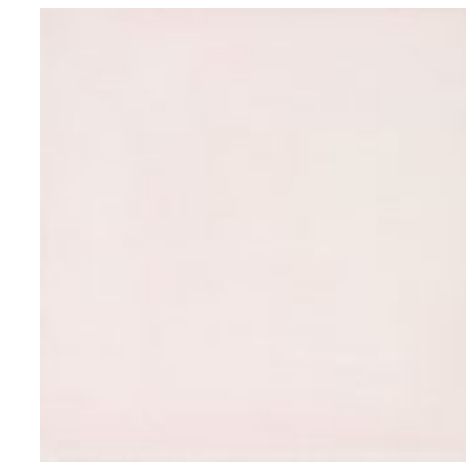
29
Raum Licht *
Spazio luce
1961
Öl auf Holz
21 x 27 cm
Sammlung Kienbaum, Köln
(S. 37)



30
Raum Licht
Spazio luce
1962/63
Öl auf Holz
27 x 36 cm
Sammlung Hackenberg, München



31
Raum Licht
Spazio luce
1962/63
Öl auf Holz
27 x 36 cm
Sammlung Hackenberg, München



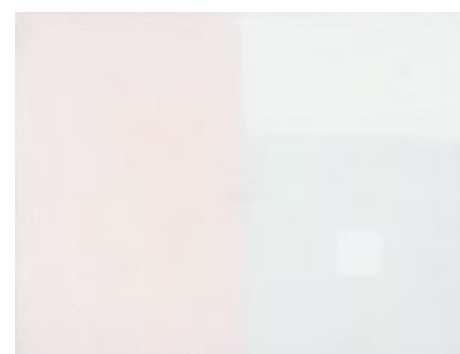
32
Licht Raum *
Luce spazio
1962/64
Öl auf Holz
27 x 27 cm
Sammlung Kienbaum, Köln
(S. 22)



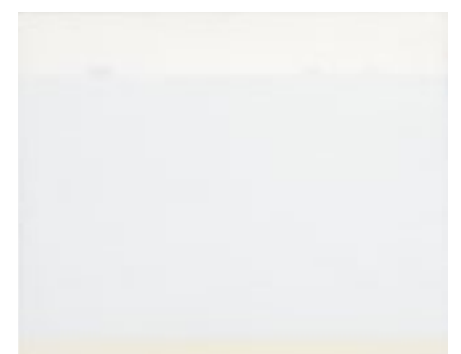
21
Ölmalerei
Pittura ad olio
1959
Öl auf Holz
38 x 46 cm
Sammlung R & B, München



22
Licht Raum, vertikale Progression *
Luce spazio, progressione verticale
1959/60
Öl auf Holz
18 x 23 cm
Sammlung R & B, München
(S. 34)



23
Quadrat auf Quadrat
Quadrato su quadrato
1959/60
Öl auf Holz
27 x 35 cm
Kunsthalle zu Kiel,
Dauerleihgabe Kulturstiftung des
Landes Schleswig-Holstein



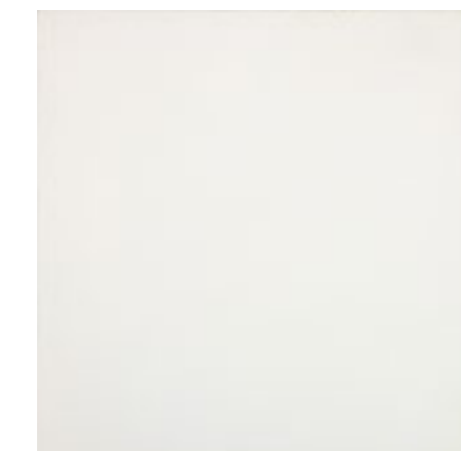
24
Das Meer *
Il mare
1959/60
Öl auf Holz
22 x 27 cm
Steffen Barth
(S. 32)



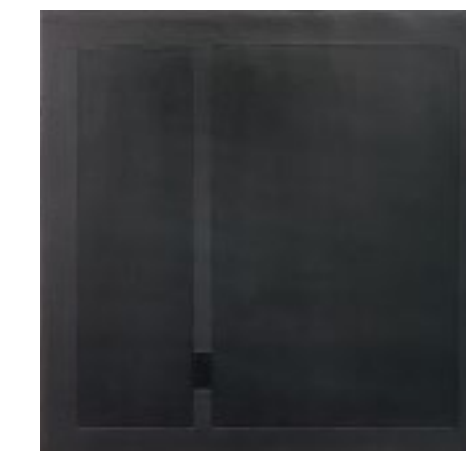
33
Präsenz *
Presenza
1963
Öl auf Holz
27 x 24 cm
Sammlung Kienbaum, Köln
(S. 43)



34
Rechteckige und quadratische Anziehung
in weißem Quadrat *
Attrazione rettangolare e quadrata in
quadrato bianco
1964
Öl auf Holz
27 x 27 cm
Privatsammlung, Köln
(S. 39)



35
Raum Licht *
Spazio luce
1964
Öl auf Holz
27 x 27 cm
Sammlung Hackenberg, München
(S. 41)



36
Ohne Titel (schwarz)
Senza titolo (negro)
1964
Öl auf Holz
36 x 36 cm
Sammlung Kienbaum, Köln



37
Rechteckige violette Anziehung in zweifarbiger Vertikalspannung
Attrazione rettangolare viola in tensione verticale bicroma
1966
Öl auf Holz
42 x 54 cm
Sammlung Hackenberg, München



38
Quadratische gelbe Anziehung in weißer und unterbrochener Vertikalspannung *
Attrazione quadrata gialla in tensione verticale bianca e interrotta
1966
Öl auf Holz
27 x 27 cm
Sammlung Hackenberg, München
(S. 42)



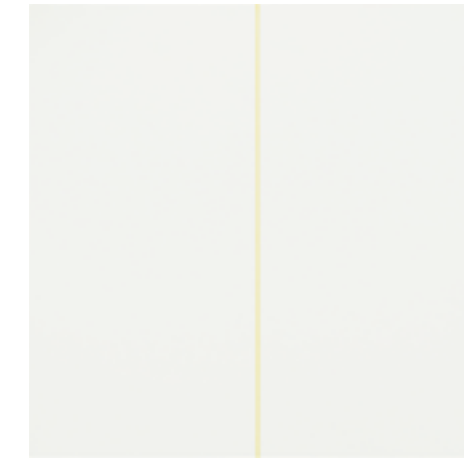
39
Vertikale Spannung *
Tensione verticale
1966
Öl auf Holz
27 x 3 cm
Sammlung R & B, München
(S. 47)



40
Weiße und schwarze Präsenzen *
Presenze bianche e nere
1968
Öl auf Holz
11 x 14 cm (ohne Rahmen)
Sammlung Hackenberg, München
(S. 50)



49
In rotem Raum unterbrochene Spannung *
In spazio rosso tensione interrotta
1972
Öl auf Holz
27 x 24 cm
Sammlung Hackenberg, München
(S. 56)



50
Gelbe Vertikalspannung
Tensione verticale giallo
1973
Öl auf Holz
54 x 54 cm
Sammlung Hackenberg, München



51
Ohne Titel *
Senza titolo
1974
Öl auf Holz
27 x 24 cm
Sammlung Hackenberg, München
(S. 60)



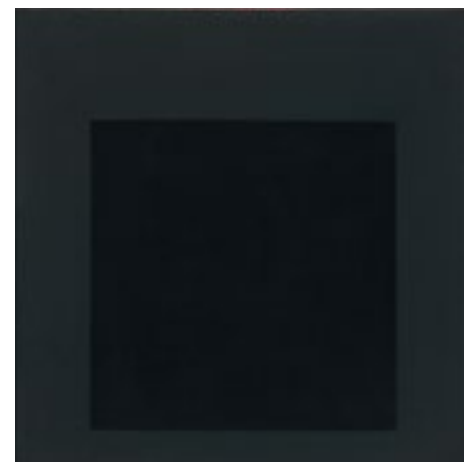
52
Ohne Titel *
Senza titolo
1974
Öl auf Holz
27 x 27 cm
Sammlung Hackenberg, München
(S. 35)



41
Horizonte 0-0=0
Orizzonti 0-0=0
1968
Öl auf Holz
54 x 54 cm
Sammlung Hackenberg, München



42
Quadratische Präsenz *
Presenza quadrata
1968/69
Öl auf Holz
18 x 27 cm
Sammlung R & B, München
(S. 45)



43
Raum Licht *
Spazio luce
1968/69
Öl auf Holz
27 x 27 cm
Sammlung Hackenberg, München
(S. 51)



44
Malerei – Chromatische Variationen *
Pittura – Variazioni cromatiche
1969/71
Öl auf Holz
27 x 18 cm
Sammlung Hackenberg, München
(S. 52)



53
Brief eines Genesenden *
Lettera di un convalescente
1976
Öl auf Holz
24 x 27 cm
Steffen Barth
(S. 63)



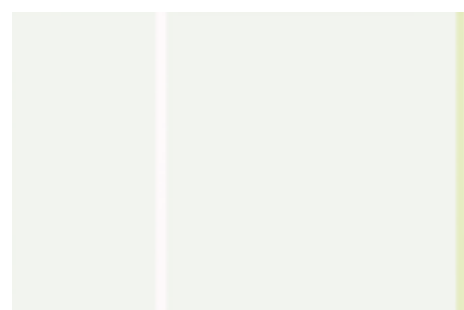
54
Brief eines Genesenden *
Lettera di un convalescente
1976
Öl auf Holz
24 x 27 cm
Sammlung Hackenberg, München
(S. 61)



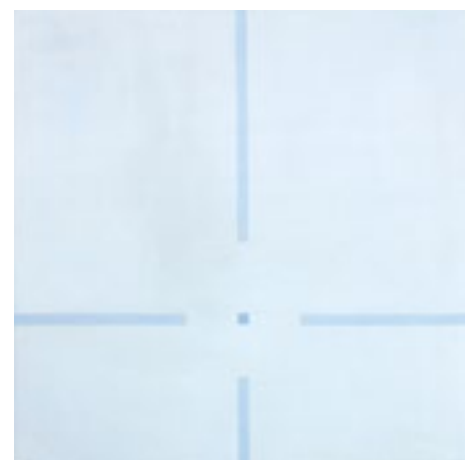
55
Brief eines Genesenden *
Lettera di un convalescente
1976
Öl auf Holz
18 x 27 cm
Sammlung Hackenberg, München
(S. 57)



56
Raum Licht *
Spazio luce
1977
Öl auf Holz
27 x 27 cm
Sammlung R & B, München
(S. 59)



45
Ohne Titel
Senza titolo
1970
Öl auf Holz
36 x 54 cm
Sammlung R & B, München



46
Quadratische Anziehung *
Attrazione quadrata
1970/71
Öl auf Holz
27 x 27 cm
Sammlung Hackenberg, München
(S. 46)



47
Ausdehnung des Orange Violett Grün *
Misura di arancio viola verde
1971/72
Öl auf Holz
21 x 27 cm
Sammlung Kienbaum, Köln
(S. 55)



48
Ohne Titel *
Senza titolo
1972
Öl auf Holz
27 x 27 cm
Steffen Barth
(S. 53)

Ich möchte das Nichts malen, jenes Nichts, das das Ganze ist,
die Stille, das Licht, der Raum.

Vorrei dipingere il niente, quel niente che è il tutto,
il silenzio, la luce, lo spazio.

Antonio Calderara 1973

Im Jahr 1979 erwarb die Kunsthalle zu Kiel ein zentrales Werk Antonio Calderaras, *Häuser* von 1958 (S. 29); ein Jahr später das große quadratische Bild *Raum Licht* (1959/60, Abb. 1 / S. 69 [26]).¹ Diese beiden Werke wurden im September 1982 zusammen mit frühen Hauptwerken und abstrakten Bildern der Zeit nach 1960 ausgestellt, ergänzt durch eine Auswahl von anderen Kunstwerken unter dem Titel *Antonio Calderara. Freunde – Einflüsse – Anregungen*. Ich hatte das Glück, dass ich mit der Konzeption und Realisierung dieser Ausstellung betraut worden war. Schon 1980 hatte es im ersten Seitenkabinett auf der Galerieetage eine kleine Premiere gegeben: Die nahezu abstrakten, matt leuchtenden Bildtafeln von Calderara hingen dort in engem räumlichen Kontext zu einem 1827 entstandenen Bilderpaar von Georg Friedrich Kersting, *Vor dem Spiegel* (Abb. 2) und *Am Stickrahmen* (Abb. 3). Konzentriert man sich auf die damals angebotene Gegenüberstellung der Werke *Vor dem Spiegel* von Kersting und *Raum Licht* von Calderara, dann ist es zunächst einmal ein gewaltiger Schritt, nicht nur 1980, sondern auch noch heute, den man gehen muss, um die Entscheidung des damaligen Museumsdirektors Jens Christian Jensen für diese Paarung nachzuvollziehen. In Kerstings Werk blickt man in einen Innenraum, in dem sich eine junge Frau vor einem Spiegel das Haar zu einem Zopf flechtet. Details wie der bereit liegende Hut, die Handtasche und er-

gänzende Kleidungsstücke legen den Schluss nahe, dass sich die Frau zum Ausgehen vorbereitet. Calderara lässt den Betrachter einem sehr hellen, nahezu abstrakten »Lichtraum« ausgesetzt sein, gleich einer großen Nebelwand auf der Lagune oder auf dem Lago d’Orta. Der zart durchscheinende Blautönen der in vielen Schichten aufgetragenen Untermalung gibt dem Bildraum Durchlässigkeit, eine bedeutende Transparenz. Aus der monochromen transparenten Bildfläche wird durch eine entscheidende kompositionelle Zutat der im Titel *Spazio Luce* benannte Bildraum: An der rechten Bildkante begrenzt ein 2,3 Zentimeter breiter vertikaler Streifen die helle Bildfläche. Durch seine Gliederung in drei farblich und großemäßig unterschiedene Teile entsteht eine räumliche Wirkung, die an Durchblicke zwischen den Häusern auf den Orta-See, den Dunst und den Himmel in Vacciago denken lässt. 1854 hatte der Schleswig-Holsteinische Kunstverein die Gründung einer Gemäldegalerie beschlossen, um unabhängig von den wechselnden Ausstellungen dem Publikum der aufblühenden Universitätsstadt ein dauerndes Kunstangebot offerieren zu können. So kamen als sehr frühe Erwerbungen mit den Inventarnummern 7 und 8 die beiden Innenraumbilder von Kersting in die Sammlung. Sie waren das Geschenk eines Kunstvereinsmitglieds, Frau Becher, geb. Binzer, und man nahm sie als »zwei ältere Bilder von einem unbekanntem Künstler« an.

Nach seiner Ausbildung an der Kopenhagener Akademie nahm der 1785 in Güstrow geborene Kersting seinen Wohnsitz in Dresden, wo er sich mit Caspar David Friedrich anfreundete und Zugang zu den Künstlern der Dresdner Romantik fand. Bekannt wurde Kersting erst nach der Wiederentdeckung von Friedrich im Rahmen der Berliner Jahrhundertausstellung von 1906.² In diesem Jahr erwarb die Nationalgalerie auch das berühmteste Interieur von Kerstings Hand, *Caspar David Friedrich, stehend in seinem Atelier* von 1812. Mit den Augen Calderaras gesehen, ist das zentrale Bildmotiv das zu zwei Dritteln lichtdurchlässige obere Fensterquadrat: »Das Fenster allein spricht.«³ Dass die formatgleichen Interieurs *Vor dem Spiegel* und *Am Stickrahmen* als Pendants verstanden wurden, hängt auch mit der Bedeutung von Bilderpaaren in der Dresdner Romantik zusammen. In der Tradition von Tages- und Jahreszeiten-Darstellungen erhalten die Gegenstücke von Caspar David Friedrich, Ludwig Richter und anderen eine zusätzliche Bedeutungsebene. Landschaften – beispielsweise Friedrichs *Hünengrab im Schnee* und *Ausblick ins Elbtal* (beide 1807) oder *Fichtendickicht im Schnee* und *Gebüsch im Schnee* (beide 1827/28) – und Alltagsszenen wie Ludwig Richters *Civitella (Der Abend)* und *Ariccia (Der Morgen)* (1827/28) lassen sich etwa auf religiöse oder auch nationale Auferstehung beziehen. In ihrer Abfolge steht der

Abend (oder Winter) vor dem Morgen (oder Frühling). Die Kenntnis dieser romantischen Bildsprache hatte Friedrichs Wanderfreund Kersting ermutigt, bei seinen »stillen Bildwelten« hinter den Wandflächen, den Spiegeln und den Fenstern Bedeutungsschichten anzulegen, die über die Widerspiegelung eines beschaulichen Biedermeierdaseins hinausreichen. Grenzsituationen in der Identitätsvergewisserung finden sich sowohl bei Friedrich als auch bei Kersting und Calderara. Ich meine die »Nachtstücke«, die von der Einsamkeit der künstlerischen Existenz Zeugnis ablegen. Exemplarisch sei auf Friedrichs Leipziger Bild *Seestück bei Mondschein* von 1830/35 verwiesen, mit seinen 25 x 31 Zentimetern gewissermaßen ein Calderara-Format: »Man hat den Eindruck, als habe Friedrich hier ein »inneres Selbstbildnis« gemalt.«⁴ Von Calderara lassen sich neben dem frühen Gemälde *Piazza Via Correnti bei Nacht* von 1928 (S. 67 [2]) zwei nahezu schwarze »abstrakte« Bilder nennen: *Raum Licht* von 1961/63⁵ und *Das Licht an der Grenze zwischen Endlichem und Unendlichem* von 1968 (Abb. 4). Sie bilden gewissermaßen die Gegenstücke zu dem hellen Kieler Bild. Kehren wir noch einmal zu Kerstings Interieur *Vor dem Spiegel* zurück. Die Konstruktion des kastenförmigen Innenraumes beruht auf einer sorgfältig geplanten Unterzeichnung. In leichter Schrägsicht führt der Blick an der Rückenfigur vorbei in die

rechte hintere Raumecke, die von dem Polsterstuhl und dem gelben »Schuttenhut« verdeckt wird. Zentrales Bildmotiv ist jedoch das Fenster, dessen rechter geöffneter Flügel den Blick auf eine Landschaft mit blauen Hügeln und heiterem, zartblauem Himmel freigibt. Die grüne Wandfarbe dominiert den gesamten Farbklang der Bildtafel und lässt in ihrer feinen Abstufung die blau untermalte Farbigkeit des Außenraumes sogar noch stärker hervortreten. Zur linken Seite des Fensters reicht der über der Kommode angebrachte Wandspiegel fast bis zur Zimmerdecke. Die in gedämpftem Licht erscheinende Spiegelfläche zeigt das angeschnittene Spiegelbild der sich betrachtenden jungen Frau. Ihr aufmerksamer Blick in den Spiegel dient vor allem der Kontrolle der üppigen Haarpracht, die in einem Zopf gebändigt wird. In der Kunstgeschichte ist dieses Spiegelmotiv zum Topos der »Toilette der Venus« geworden, gemalt als Szene höchster erotischer Kostbarkeit von Tizian, Velazquez, Rubens und anderen. Kerstings *Toilette vor dem Spiegel* verzichtet jedoch nahezu völlig auf erotische Elemente, Werner Schnell spricht sogar von einer »Negation von Körperlichkeit«.⁶ Das eindringende Tageslicht umhüllt die junge Frau vielmehr mit annähernd religiöser Intensität, nicht im Sinne einer Verzückung, sondern vielmehr in stiller Prosa. Somit wird das Licht zum entscheidenden Bedeutungsträger.

Calderaras *Selbstbildnis* von 1953 (Abb. 5) zeigt einen fünfzigjährigen Maler vor einem »Spiegelkabinett« – ein aus der Bildmitte nach rechts gerücktes Brustbild, das sich in die Tiefe gehend wieder und wieder spiegelt. Diese kleine Holztafel im Format 24 x 18 Zentimeter zum Thema der kritischen Selbstreflexion kündigt von einer großen, aus geometrischen Formen gewonnenen Einfachheit. Es ist sicher kein Zufall, dass der Maler ein Jahr später das Werk von Mondrian entdeckt und darin eine Bestätigung seines Weges zu noch größerer Abstraktion findet. Die Gegenüberstellung der Werke von Kersting und Calderara korrigiert die oberflächliche Wahrnehmung von Kerstings *Vor dem Spiegel* als biedermeierliches Interieur – es ist ein existenzialistisches Bild, gleichermaßen mit utopischem Gehalt und mit Gefährdungspotential. Für Calderaras *Raum Licht* bedeutet das vergleichende Sehen die Befreiung von reiner physikalischer Wahrnehmung des Lichtes – der Formensprache der Konkreten Kunst verwandt – zu einer Sichtweise, die in dem Bild das Resultat von sinnlicher Fülle erkennt: von Horizont, von Landschaft, von gebautem Lebensraum. Kersting und Calderara erzeugen mit ihren Holztafel-Lasurmalereien ein Tiefenlicht, eine gemalte Stille, die die Wahrnehmungsanstrengung des Betrachters ganz wesentlich unterstützt. Es sind Bilder, vor denen man den Atem anhält.

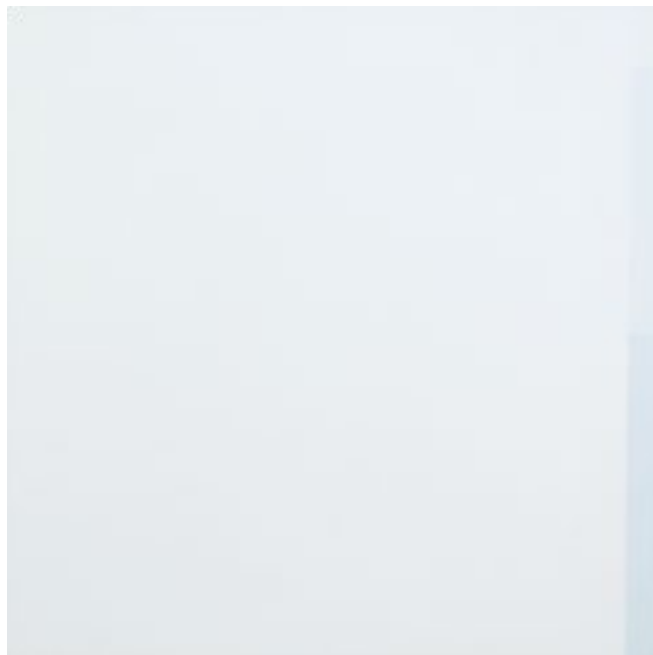


Abb. 1
Antonio Calderara
Raum Licht (Spazio Luce), 1959/60
Öl auf Holz, 46 x 46 cm
Kunsthalle zu Kiel



Abb. 2
Georg Friedrich Kersting
Vor dem Spiegel, 1827
Öl auf Holz, 46 x 35 cm
Kunsthalle zu Kiel

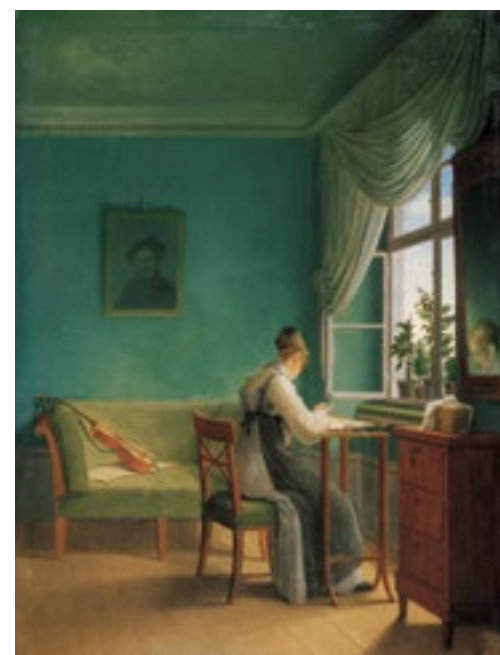


Abb. 3
Georg Friedrich Kersting
Am Stickrahmen, 1827
Öl auf Holz, 47,5 x 36,5 cm
Kunsthalle zu Kiel

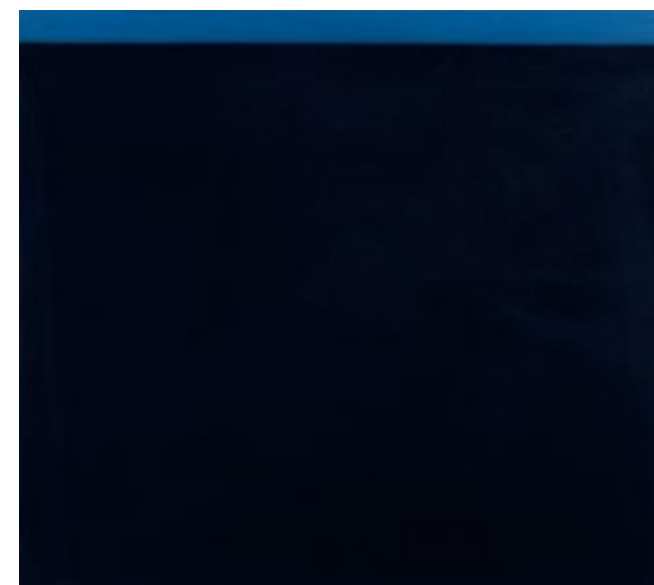


Abb. 4
Antonio Calderara
Das Licht an der Grenze zwischen Endlichem und Unendlichem
(La luce al confine tra finito e infinito), 1968
Öl auf Holz, 24 x 27 cm
Privatsammlung



Abb. 5
Antonio Calderara
Selbstbildnis (Autoritratto), 1953
Öl auf Holz, 24 x 18 cm
Privatsammlung

¹ An der Verbreitung des Werkes von Calderara in Deutschland hatte neben Friedrich W. Heckmanns im Rheinland der Galerist Rüdiger Schöttle in München ganz wesentlichen Anteil. Sowohl die genannten Bilder *Häuser* und *Raum Licht* als auch das etwas später hinzugekommene *Quadrat auf Quadrat* von 1959/60 (S. 68 [23]), alle drei Kunsthalle zu Kiel, waren zuvor von der Galerie Schöttle erworben worden. Rüdiger Schöttle stand seit seiner Galeriegründung im Jahre 1968 in engem Kontakt mit Rainer Jochims, dem damaligen Professor an der Akademie der Bildenden Künste München. Jochims war Mitgründer des Studio UND. Zu Calderara hatte er seit 1965 Kontakt, der sich zu einer engen Freundschaft entwickelte. Vgl. Rainer Jochims: *Antonio Calderara in Briefen und Gesprächen*, Kiel 1982, und Ulrich Bischoff: »Poesie der Aufklärung im Wandel von drei Jahrzehnten. Das Bild im Galerieprogramm von Rüdiger Schöttle«, in: *Bild – Erzählung – Öffentlichkeit. Die Galerie Schöttle*, hrsg. von Heinz Schütz, Wien 2001, S. 115–125.

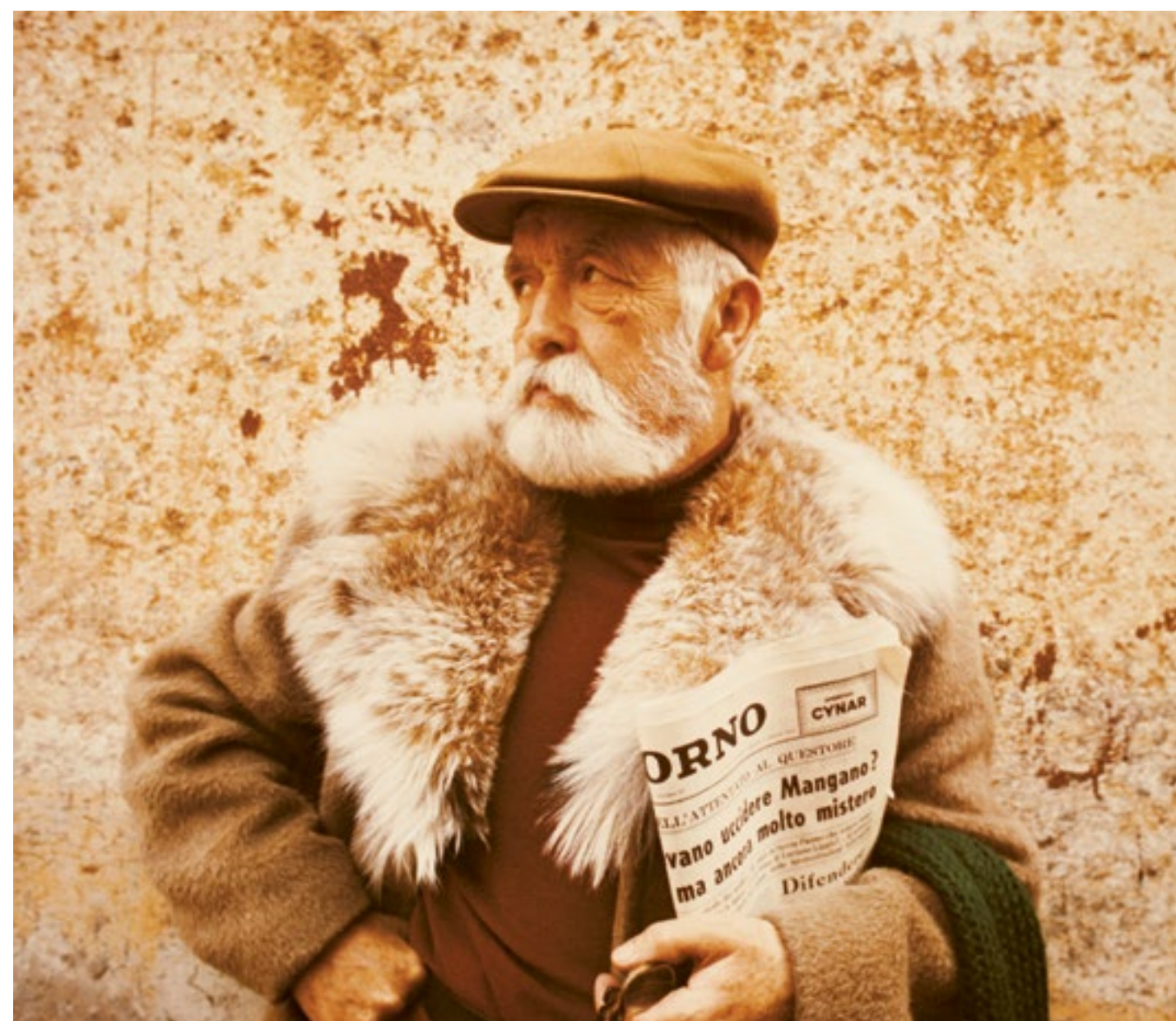
² Vgl. *Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906*, Einleitung Hugo von Tschudi: »Wie konnte es nur geschehen, dass die Dresdener Gemäldegalerie nicht ein einziges Bild dieses Künstlers [Kersting, UB] besitzt? Denn er steht um nichts den meisten der holländischen Kleinmeister nach, die dort in Masse vertreten sind, und er war ein Deutscher und er hat in Dresden gemalt, an der Porzellanfabrik von Meißen sogar in staatlicher Anstellung. Und wie ist es möglich, dass von diesem Maler, der 64 Jahre alt wurde, nur knapp sieben Bilder bekannt sind?« (S. 28).

³ Jens Christian Jensen: *Malerei der Romantik in Deutschland*, Köln, 1985, S. 74.

⁴ Jens Christian Jensen: *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, 5. Auflage Köln 1980, S. 239.

⁵ *Antonio Calderara. Freunde – Einflüsse – Anregungen*, hrsg. von Jens Christian Jensen, bearb. von Ulrich Bischoff, Ausst.-Kat. Kunsthalle zu Kiel 1982, Nr. 25, Abb. S. 47.

⁶ Werner Schnell: *Georg Friedrich Kersting. Das zeichnerische und malerische Werk*, Berlin 1994, S. 70.



Antonio Calderara in den 1970er Jahren

Antonio Calderara

Lebensdaten

1903 wird Antonio Calderara am 28. Oktober in Abbiategrosso bei Mailand geboren. 1914 zieht die Familie nach Mailand. Ihre Sommer verbringt sie in Vacciago di Ameno am Orta-See; dort entstehen Calderaras erste Gemälde. 1923 nimmt er ein Ingenierstudium am Mailänder Polytechnikum auf und hat eine erste kleine Einzelausstellung in Vacciago. 1925 bricht er das Studium ab und konzentriert sich als Autodidakt ganz auf die Malerei. 1929 wird Calderara zu einer Ausstellungsbeteiligung in Mailand eingeladen und durchlebt in der Folgezeit eine künstlerische Krise. 1932 lernt er seine spätere Frau Carmela kennen. 1933 wird die Tochter Gabriella geboren. 1934 heiratet er Carmela und hat eine Einzelausstellung in Mailand. 1936 stirbt der Vater. Antonio zieht mit Carmela und Gabriella ins elterliche Haus nach Vacciago. Calderara wird zum Militärdienst eingezogen, aber wegen eines Herzfehlers noch vor Kriegsbeginn entlassen. 1944 stirbt Gabriella an einer Blutvergiftung. Im selben Jahr erscheint eine vom befreundeten Kunsthistoriker Raffaello Giolli verfasste Monografie zum Werk Calderaras. 1950 erleidet Calderara einen Herzinfarkt. 1953 stirbt sein Bruder. 1954 lernt er das Werk Piet Mondrians kennen, das ihn tief beeindruckt. In der Folge experimentiert er mit neuen Darstellungsprinzipien und Rahmungen. 1959 malt Calderara sein erstes nichtfiguratives Bild, *Rechtecke und Quadrate (Rettangoli e quadrati)*; italienische Sammler seiner figürlichen Werke ziehen sich zurück. 1960 lernt er den deutsch-brasilianischen Maler Almir Mavignier kennen, der eine erste Ausstellung in Deutschland – in Kurt Frieds studio f in Ulm – anregt. Im selben Jahr ist Calderara an einer von Max Bill organisierten Gruppenausstellung zur Konkreten Kunst in Zürich beteiligt. 1963 wird er von einem zweiten Herzinfarkt überrascht. 1965 stirbt die Mutter. Calderara begegnet Heinke und Rainer Jochims sowie Brigitte und Wolfgang Wezel, die im Vorjahr in München das Studio UND gegründet haben. Es folgen gemeinsame Projekte und internationale Ausstellungen. 1968 nimmt Calderara an der Documenta 4 in Kassel teil. 1969 erleidet er einen dritten Herzinfarkt. Während eines Erholungsaufenthalts in San Remo verfasst er seine *Autobiografischen Notizen*. 1973 erscheint Calderaras Buch *Pagine*. 1977 gründet er gemeinsam mit seiner Frau die Fondazione Antonio e Carmela Calderara. 1978 stirbt Calderara am 27. Juni in Vacciago. Seine zu Lebzeiten angelegte Sammlung mit Werken von Künstlerkollegen und -freunden wie Josef Albers, Max Bill, Dadamaino, Lucio Fontana, Raimund Girke, Rainer Jochims, Richard Paul Lohse oder Piero Manzoni ist seither in seinem Haus in Vacciago der Öffentlichkeit zugänglich.

Dieses Katalogbuch erscheint anlässlich der vom 11. Februar bis 3. Juni 2018 im Ernst Barlach Haus Hamburg gezeigten Ausstellung *Antonio Calderara. Lichträume. Malerei aus fünfzig Jahren* in einer nummerierten Auflage von 270 Exemplaren.

Dieses Exemplar trägt die Nummer _____

Konzeption und Herausgabe lagen in den Händen von Karsten Müller. Die Textbeiträge verfassten Ulrich Bischoff, Jens Christian Jensen und Karsten Müller, die Gestaltung übernahm Susanne Bax, Berlin. Das Buch ist aus der Avenir gesetzt und wurde von der Feindruckerei Gutenberg Beuys in Langenhagen auf 170 g/m² Arctic Volume White gedruckt. Die verwendeten Fotovorlagen stammen von Annette Fischer und Heike Kohler (S. 15, 32, 38, 53, 63, 67 [2]), Egbert Haneke (S. 13, 33, 68 [18]), der Kunsthalle zu Kiel (S. 68 [24], 74 [2] / Sönke Ehlert: S. 29, 69 [26], 74 [1] / Martin Frommhagen: S. 74 [3]), Philipp Mansmann (S. 12, 25, 35, 41, 42, 45, 46, 49–52, 56–61, 70 [37]), Peter Schälchli (S. 75 [4]), Helmut Schmitt-Siegel (S. 76), Lothar Schnepf (S. 22, 27, 37, 39, 43, 55) und Rupert Walsler (Umschlag, S. 14, 16–21, 23, 26, 34, 47, 67 [1, 3], 68 [17, 22], 69 [30, 31, 36], 70 [41, 45], 71 [50]).

Die Umschlagabbildung zeigt einen Ausschnitt aus dem Gemälde *Weißer Stille (Silenzio bianco)* von 1932 (S. 67 [3]).

Die Texte von Antonio Calderara auf den Seiten 5, 6, 11 und 65 sind, in teils veränderter Übersetzung, dem Ausstellungskatalog *Antonio Calderara 1903–1978*, herausgegeben von Friedrich W. Heckmanns, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen und Kunstmuseum Düsseldorf, Köln 1981 (S. 84, 138–140) entnommen. Der Text auf Seite 73 entstammt dem Band *Pagine* von Antonio Calderara, Edition UND, Planegg/München 1973 (S. 13). Der Beitrag von Jens Christian Jensen auf den Seiten 30–31 erschien zuerst im Ausstellungskatalog *Der Maler Antonio Calderara. Freunde – Einflüsse – Anregungen*, herausgegeben von Jens Christian Jensen, bearbeitet von Ulrich Bischoff, Kunsthalle zu Kiel 1982 (S. 30–32).

© 2018 Ernst Barlach Haus Hamburg und die Autoren
ISBN 978-3-9816776-4-5

Die Ausstellung *Antonio Calderara. Lichträume. Malerei aus fünfzig Jahren* kuratierte Karsten Müller. Eingerichtet wurde sie von Ralf Puschmann, Arne Steffan Rath, Jan Jacobi und Simon Fröhlich, konservatorisch betreut von Regine Kränz. Die Bereiche Organisation, Verwaltung und PR verantwortete Annette Nino mit Kerstin Raue und Ekaterina Smurawski.

Ernst Barlach Haus – Stiftung Hermann F. Reemtsma, Baron-Voght-Straße 50a, 22609 Hamburg, Tel. +49 40 826085, www.barlach-haus.de



Calderara. A. 1932.