

Menschen und Maschinen

Bilder von Konrad Klapheck

Herausgegeben von Ferdinand Ullrich und Hans-Jürgen Schwalm

Recklinghausen 2006

Vorwort

Als die Kunstaussstellung der Ruhrfestspiele 1996 unter dem Titel Kunst des Westens einen Überblick über die Deutsche Kunst der 1950er Jahre zeigte, war auch Konrad Klapheck dabei. Er markierte in dieser Ausstellung, die sich auch zur Aufgabe machte, den Übergang vom Informel in die nachfolgenden Tendenzen zu zeigen, eine sehr besondere Position. In dem Spannungsfeld von Informel und Zero, vom Spontan-Zufälligen zum Konstruiert-Objektiven, fand sich keine wirkliche Kategorie für Konrad Klapheck. Unbekümmert behauptete er eine Gegenstandsmalerei, die einerseits an die Neue Sachlichkeit der 1920er Jahre erinnerte, andererseits surrealistische Momente aufwies und insofern etwas anachronistisch anmutete. Wollte man das Werk Klaphecks irgendwie zeitgemäß einbinden, so war man allenfalls noch bereit, ihn mit der aus Amerika einbrechenden Pop Art zu vergleichen. Aber auch da gab es erhebliche Differenzen. Die Reduktion der Pop Art auf die äußere Erscheinung, die Bestätigung des bloßen Reklameeffekts war nicht die Sache Klaphecks. Er meinte immer auch ein Bild hinter der Erscheinung der Leinwand. So baute sich um Klapheck herum ein sehr eigenes Spannungsfeld auf, das sich keineswegs völlig außerhalb der Kunstgeschichte bewegt, aber doch eine sehr eigene, unvergleichliche Stellung behauptet, die in dieser Ausstellung umfassend gezeigt werden soll.

Wir danken unseren Förderern für die hilfreiche Unterstützung unseres Ausstellungsprojektes: der Kunststiftung Nordrhein-Westfalen und ihrer Generalsekretärin Regina Wyrwoll, dem Ministerpräsidenten des Landes Nordrhein-Westfalen in Person von Hans-Heinrich Grosse-Brockhoff, Chef der Staatskanzlei der Landesregierung, der RWE Westfalen-Weser-Ems AG und deren Vorstandsvorsitzenden Dr. Knut Zschiedrich für die wiederholte Förderung unserer Ruhrfestspielausstellung und der Sparkasse Vest Recklinghausen mit ihrem Direktor Dr. Michael Schulte. Der WDR3 ist wiederum der Kulturpartner der Kunsthalle und der Ruhrfestspiele Recklinghausen, wofür wir Dank sagen.

Allen privaten und öffentlichen Leihgebern danken wir für die Bereitschaft, sich für die Ausstellungsdauer von ihren Werken zu trennen. Ohne diese Leihgaben wäre die Idee einer Retrospektive zum Scheitern verurteilt gewesen.

Anne Blümel von der Galerie Lelong in Zürich ist besonderer Dank für ihre Unterstützung dieses Ausstellungsprojektes zu sagen.

Schließlich sind wir Konrad Klapheck selbst zu größtem Dank verpflichtet. Andere attraktive Ausstellungsangebote aus der Region hat er zugunsten Recklinghausens abgelehnt und uns damit eine große Ehre erwiesen.

Ferdinand Ullrich
Hans-Jürgen Schwalm

Hans-Jürgen Schwalm Maschinen ...

„Warum ich diese Bilder male?“ Konrad Klapheck wiederholt die an ihn gerichtete Frage und zieht ein biographisches Resümee: „... Mit Hilfe meiner Maschinenbilder konnte ich, ohne zu suchen, die Vergangenheit wieder finden und die Lebensprobleme der Gegenwart bewältigen. Unter jedem gelungenen Bild lag ein anderes, nur zu ahnendes Bild, das dem Geschehen an der Oberfläche seine Bedeutung gab ...“. 1955 entsteht sein erstes Objektbild, eine Schreibmaschine der Marke Continental, für sechs Mark die Woche als Modell entliehen: „Ich nahm mir vor, ein Bild zu malen, daß sich von dem gerade zur Mode gewordenen Tachismus aufs schärfste abheben sollte. Dem Verschwommenen wollte ich etwas Hartes, Präzises, der lyrischen Abstraktion eine prosaische Supergegenständlichkeit entgegenstellen.“ Ein Jahr zuvor tritt Konrad Klapheck in die Kunstakademie Düsseldorf ein, absolviert zunächst die dortige Zeichenklasse und wechselt anschließend zu Bruno Goller, den er als Maler bewundert, als „zurückhaltenden, fast schüchternen“ Lehrer verehrt und den er, wie er später zugibt, „ausbeutet“: „Ich nahm seine Sicht der Dinge, fügte meine Neigung zu Perfektion und Brillanz hinzu und schob meine Bilder durch die Titel auf die Ebene der Selbstanalyse.“ Mit Bruno Goller verbindet ihn dessen ‚feierliches‘ und höchst subjektives Zelebrieren des Dinglichen – eine dem Alltag abgesehene Gegenstandswelt, die jedoch seltsam beunruhigend wirkt: Denn die Dinge, die er malt, sind reine Bildfiguren, zeit- und raumlos in die abstrakte Fläche des Gemäldes gespannt und so beinahe erscheinungshaft entrückt. Doch selbst ihre ornamentale, sprich: sinnbildende Auflösung belässt ihnen ihr gegenständliches Sondersein und unterstreicht den Eindruck einer gewollten Personifizierung. „Vieldeutig eingekleidet in die Magie des Imago“ (Jörn Merkert) bewahren sie sich bis zuletzt ihr Geheimnis und verweisen damit bereits auf die hermetische Bildwelt des Schülers, der von Beginn an die Fragwürdigkeit seiner gemalten Objekte und Maschinen ausspielt.

Inmitten der alles beherrschenden abstrakten Malerei, zwischen Tachisten und Informellen ist Konrad Klapheck mit seinen malerisch präzise erfassten Schreib- und Nähmaschinen, Schuhspannern und Fahrradschellen, Wasserhähnen und Duschen ein Pionier der neuen Gegenständlichkeit. „Die Kunst ist abstrakt geworden,“ proklamiert Werner Haftmann noch 1959 im Katalog der II. documenta, die (vier Jahre nach Klaphecks erster Schreibmaschine und Jasper Johns erstem Flaggenbild) den Sieg der Abstraktion feiert und dabei das Informel in den Vordergrund rückt: „Weil diese Bilder aus der Mitte des zeitgenössischen Welt- und Daseinserlebnisses stiegen, weil sie in eigentümlicher Spiegelung den unanschaulichen Entwürfen der Wissenschaft ... anschauliche Vorstellungsbilder entgegenhielten, die das alles in dichterischer Verwandlung in sich enthielten.“ Doch als Anfang der 1960er Jahre die Pop Art nach ersten Auftritten in den USA und Großbritannien auch in die deutsche Szene drängt und in ihrem Gefolge das Banale und der schöne Schein der Warenhausauslagen in die Kunst einzieht, als ein neuer Realismus in den Künstlerateliers zu

gären beginnt und die Vorherrschaft der Abstraktion selbstbewusst in Frage stellt, kann sich Konrad Klapheck plötzlich bestätigt fühlen.

Es fällt schwer, sein Werk im Auf und Ab der Stilbewegungen und Ismen zuzuordnen. Will man es etwa vor der historischen Folie von Neuer Sachlichkeit und Verismus deuten oder aber Parallelen zu den Maschinenbildern Fernand Légers ziehen, so verliert sich jede stilistische Nähe zwischen den rätselhaften Monstrositäten seiner Bildwelt und wird von ihrer blanken, um nicht zu sagen: beängstigenden Perfektion geradezu aufgesogen. Weder die anspruchslose Anonymität des neusachlichen Stillebens mit seinem nüchternen und emotionslosen Blick auf die Wirklichkeit noch die Dämonisierung der Maschine angesichts eines von Technik überformten Lebens spiegeln sich auf der glänzenden Oberfläche seiner Objekte wider. Allenfalls zum magischen Realismus des aus Elberfeld stammenden Carl Grossberg und seiner (alp-) traumhaften Vitalisierung der Gegenstandswelt, ihrer surrealen Verlebendigung, ließe sich eine Brücke schlagen, ohne dass Klapheck jedoch die Ängste des älteren Kollegen vor einer entfesselten Technik teilt. Auch Grossberg spielt mit ironisierenden Verfremdungseffekten, zu denen sich eine hohe malerische Präzision gesellt, verlebendigt so seine Objektwelt und betont ihre Transformation zu einem vom Menschen unabhängigen Organismus. Trotz aller realistischen Akribie bleiben seine Maschinen und technischen Apparate undurchschaubar und lassen sich nicht beherrschen; sie werden zu Metaphern eines im Zeichen des technischen Fortschritts verdinglichten und entfremdeten Lebens, einer additiven, von Isolation beherrschten Welt. Demgegenüber lassen sich die Bilder Konrad Klaphecks nicht zivilisationskritisch deuten, auch nicht im Sinne der Pop-art, wenngleich Klapheck zugibt, nicht nur von Marcel Duchamp und den Verfremdungsstrategien des Surrealismus beeinflusst zu sein, sondern auch von der trivialen Warenwelt eines Andy Warhol und Richard Hamilton. Stets sind es jedoch reflektierte und kenntnisreiche Adaptionen, kann (und will) der Sohn zweier Kunsthistoriker seine Herkunft nun einmal nicht verleugnen. Geht man noch weiter zurück, finden sich Berührungspunkte aber auch zum Symbolismus, etwa zu Gustave Moreau oder Max Klinger, die in ihrer Kunst die Rätselhaftigkeit der Welt beschwören, eine Atmosphäre des Irrealen erzeugen, und in ihrer assoziativen Mehrdeutigkeit weniger an das Verstehen als an die suggestive Empfänglichkeit des Betrachters, sein Einfühlungsvermögen appellieren. So löst sich etwa in Klingers subtilem Radierzyklus Paraphrase über den Fund eines Handschuhs die Wirklichkeit in eine unkontrollierbare Flut von Traumbildern auf und gibt sich der jugendlich verliebte Träumer ganz seinen geheimen Wünschen und dem Sog des Unbewussten hin: Der gefundene Handschuh wird zum Fetisch und zur Projektionsfläche eigentlich unerlaubter Vorstellungen und Sehnsüchte. Berührungspunkte finden sich natürlich auch – wie schon erwähnt – zum Surrealismus, der die Dingwelt aus dem Blickwinkel einer von aller Logik befreiten Emotionalität

betrachtet; der das Unbewusste und Bewusste, Traum und Wachen, das Subjektive und das Objektive zu einem umfassend gesteigerten Bewusstsein synthetisiert und mit Überraschungen spielt, um Gewohnheiten und Sehklischees aufzubrechen; der die Dinge ihrer ursprünglichen sachlichen Bedeutung entreißt und sie obsessiv auflädt; der Technik und Dingwelt erotisiert und so den Menschen mit seinen Ängsten und unausgesprochenen Wünschen konfrontiert. Max Ernsts oder Yves Tanguys ironischer Umgang mit der Mechanik des Alltags stecken das Feld der Anregungen ebenso ab, wie René Magritte, der mit Zeichen und kodierten Bildern spielt, ohne die darin enthaltenen Identifikationsmuster zu erneuern oder zu bestätigen, sondern alles in der Schwebelage hält. „Wir haben es,“ schreibt Werner Hofmann über Klapheck, „mit einem nachdenklichen Maler zu tun, der auf dem Seil geht, das Magritte spannte, als er unter das Abbild einer Pfeife schrieb »ceci n'est pas une pipe« – ohne sich aber, wie er an anderer Stelle erklärt, „auf die radikale Sinnverweigerung einzulassen, die Magritte proklamiert.“

„Als guter Realist muss ich alles erfinden.“ Mit diesen Worten umreißt der amerikanische Maler Alex Colville nicht nur sein künstlerisches Credo, sondern indiziert eine realistische Malerei, die zwar ihr Formenvokabular – im Gegensatz zur gegenstandsfreien Bildfindung – aus der Umwelt entnimmt, damit aber noch lange nicht die genaue Widerspiegelung dieser Umwelt, das bloße Abtasten ihrer Oberfläche, als verbindlich akzeptiert. Stattdessen reklamiert der hier gemeinte Realismus die autonome Wirklichkeit des Bildes als künstlerisches Faktum aus Farbe, Form und Leinwand, befreit von allen Aufgaben der Mimesis, der Nachahmung und Wiedergabe von Natur und Welt: Die Wirklichkeit wird also tatsächlich neu erfunden. In einem 1990 veröffentlichten Interview erzählt Konrad Klapheck vom Besuch einer Schülergruppe in seinem Atelier. Vor allem das große Motorradbild *Die Jagd nach dem Glück* bannt das Interesse der Jugendlichen, die allerdings schnell die Funktionslosigkeit der gemalten Maschine erkennen. Ihren kritischen Fragen entgegnet Klapheck, dass es sich nun einmal nicht um ein Motorrad, sondern um ein Bild handelt und verweist im Nachsatz auf Magrittes Pfeife. Damit postuliert er die Verselbständigung der Maschine als Bildwert, als konstruierte und in die Fläche der Leinwand gespannte Bildformel, die als solche Eigenwert besitzt und die Nachahmung eines Vorbildes nicht mehr zur Voraussetzung und Aufgabe hat. Statt subjektiver Verformung oder einer gestischen Eruption von Farbe und Form behauptet jetzt die Steigerung der gegenständlichen Formvorgaben – die auf die Spitze getriebene Härte des Dinglichen und seine Konstruktion in einem gläsernen, luftleeren Raum – die durch nichts zu gefährdende Autonomie des Bildes.

Schon Wassily Kandinsky stellte in seinem 1912 erschienenen Essay *Über die Formfrage* die „große Realistik“ der „großen Abstraktion“ gegenüber und sah darin „zwei Wege“ der Kunst, die „schließlich zu einem Ziel führen“. Denn „die erwähnte ... große Realistik ist ein

Streben, aus dem Bilde das äußerliche künstlerische zu vertreiben und den Inhalt des Werkes durch einfache (unkünstlerische) Wiedergabe des einfachen, harten Gegenstandes zu verkörpern.“ So aber wird „am sichersten der innere Klang des Dinges entblößt“ und scheint „die Seele des Gegenstandes am stärksten heraus“. Während hier also „das zum Minimum gebrachte Künstlerische als das am stärksten wirkende Abstrakte“ begriffen werden kann, muss andererseits „das zum Minimum gebrachte Gegenständliche in der Abstraktion als das am stärksten wirkende Reale erkannt werden“. Für Kandinsky stehen sich Abstraktion und Realistik nicht unversöhnlich gegenüber, sondern bilden die beiden Schalen einer Waage, die von der Kunst in spannungsvoller Balance gehalten wird: Abstraktion und Realistik verwandeln „tote Materie in lebenden Geist“, indem sie ihren „inneren Klang“ erspüren und so das Unsichtbare sichtbar machen – durch die Realität des Bildes als Bild: „Die größte Verschiedenheit im Äußeren wird zur größten Gleichheit im Inneren.“

Mit seiner ersten gemalten Schreibmaschine – ein Reflex auf Salvador Dalis zehn Jahre zuvor entstandenes Gemälde *Der Brotkorb*, das er während eines kurzen Parisaufenthalts in einem Buch entdeckt – lässt sich Konrad Klapheck auf ein Sujet ein, das ihn fortan nicht mehr loslassen soll. In seinen Maschinen findet er nicht nur „für sich den Schlüssel zur Inspiration“ (José Pierre), sondern auch eine Möglichkeit des assoziativ spielenden Selbstausdrucks: Die entliehene Continental (die Kosten der Leihnahme übernahm die Akademie) „rächte sich“ jedoch, schreibt Klapheck rückblickend, „für meinen originalitätssüchtigen Scherz, sie wurde auf der Leinwand wider meine Absicht zu einem seltsamen Ungeheuer, mir fremd und nah zugleich, zu einem wenig schmeichelhaften Portrait meiner selbst. Ich hatte eine Entdeckung gemacht: Mit Hilfe der Maschine konnte ich Dinge aus mir herausziehen, die mir bis dahin unbekannt waren, sie zwang mich zur Preisgabe meiner geheimen Wünsche und Gedanken.“ Doch sie führt ihn nicht nur auf die Spur des eigenen Selbst, sondern lässt ihn von nun an die Bedingtheit und Widersprüchlichkeit, Rätselhaftigkeit und zugleich auch Souveränität der menschlichen Existenz darstellen. Statt sein inneres Erleben mit malerischen Explosionen zu bannen, mit den gestisch eruptiven Pinselzügen einer ‚wilden‘ Malerei, begibt sich Konrad Klapheck mit harter Linie und einer eisigen Konstruktion auf seine Reise ins Ich und lässt „sich überraschen, was die Dinge zu sagen haben“: „Nur mit der Kälte der Präzision,“ schreibt er, „hat man Zutritt zu den Feuern der Seele, und nur unter dem Deckmantel des Scherzes spricht man ungestraft aus, was man gesehen.“ Schon die erste Schreibmaschine, im Bild ihrer Walze und damit jeder Funktion beraubt, ist Selbstdarstellung und Selbstbild, ohne Abbild zu sein, emotional aufgeladen und in ein gesellschaftlich kodiertes Repräsentationsmuster verwoben. In ihrer Verslossenheit besitzt sie eine geradezu hieroglyphische Präsenz. Sie beschreibt einen ebenso sinnlichen wie intellektuellen Prozess, der sich von der Außendarstellung, der genauen Wiedergabe des Mo-

dells, zur Innenperspektive wendet und in dieser Transformation offenbart, dass auf der glänzenden Oberfläche der Objekte eine introspektive Selbstreflektion aufscheint: „Meine Ichbezogenheit muss rückhaltlos sein, damit meine Bilder allgemeingültig werden. In sich selbst findet man die Rätsel der Welt und ihre Lösung.“ Die Schreibmaschine, „dieses Instrument, auf dem die wichtigsten Entscheidungen unseres Lebens gefällt werden, ist bei mir männlichen Geschlechts. Sie ist stellvertretend für den Vater, den Politiker, den Künstler“ – und so kann sich Klapheck in ihrem Bild (als Mann) wiedererkennen. Das Thema durchläuft in den folgenden Jahren eine große Variationsfolge, die Schreibmaschine verwandelt sich in ein Athletisches Selbstbildnis, wird zum Champion und Supermann, nimmt aber im Laufe der Jahre – als Ausdruck einer männlich dominierten Gesellschaft – deutlich autoritäre Züge an, spielt so etwa die Rolle des Chefs, Herrschers und Diktators, drückt den Willen zur Macht aus und spricht die Sprache der Mächtigen. Frauen ‚tippen‘ lediglich die Berichte und Erlasse eines (Macht-) Apparats, in dem Männer das Sagen haben.

Weiblich interpretiert Klapheck hingegen die Nähmaschine, „die Helferin im Bedecken unserer Blöße. Sie erscheint als Braut, Mutter und Witwe.“ Interessanterweise existieren von beiden Themen etwa gleich viele Darstellungen. Wie er später erzählt, malt er auf Anregung des französischen Malers Christian d’Orgeix in einem kärglichen Versailler Pensionszimmer, wohin er nach einem Streit mit seiner damaligen Freundin und späteren Frau Lilo Lang flüchtet, die Nähmaschine seiner Wirtin ab und erkennt in ihr plötzlich Lilo wieder: „Ein Teil meines und ihres Kummers war in das Bild geflossen, das ich für mich – ich wagte es zunächst keinem zu sagen – Die gekränkte Braut nannte.“ Aber auch dieses Thema entwickelt sich weiter und gewinnt zunehmend an Ambivalenz: „Liebevoll und böartige Elemente halten sich die Waage“, drückt es doch mütterliche Anmut und Fürsorge aus, um sich schon bald in das unnachgiebige Werkzeug der Inquisition zu verwandeln oder als Soldatenbräute an die Schwärme geschäftstüchtiger Marketenderinnen denken zu lassen, die einst aus dem Kriegsgeschäft Kapital schlugen – wenngleich aus Soldatenbräuten auch einmal Trümmerfrauen wurden.

Kurz nach der Continental, noch prosaisch Schreibmaschine betitelt, malt Konrad Klapheck den ersten Wasserhahn, im folgenden Jahr das erste Telefon und den ersten Schuhspanner und wieder ein Jahr später erobert er sich Dusche, Fahrradschelle und die bereits genannte Nähmaschine als Themen. So „hat er,“ schreibt José Pierre, „eine echte Gemeinschaft der Maschinen gegründet, mit allen Arten der Sympathie, der Antipathie, des Widerspruchs, die einer solchen Gemeinschaft zugrunde liegen und mit der genetischen Vielfaltigkeit einer menschlichen Gruppe.“ Von Ferne erinnern seine Objektpersonifikationen, seine ‚Maschinenwesen‘, an die Automaten, Fetische und Mannequins, die im Kreis der Surrealisten eine immense Rolle spielen und von den Manichini Giorgio de Chiricos und

Carlo Carràs vorbereitet wurden: Geschöpfe, die Träume hervorrufen und Träume zerstören und deren Verführungskraft einen in Bann schlägt, die Sichtbares und Unsichtbares, das Reale und Virtuelle, Wirkliche und Mögliche überblenden, bildnerische Metamorphosen, von Eros beseelt. Sie sind aber auch Ausdruck eines ironischen Spiels mit den Identitäts-surrogaten der bürgerlichen Gesellschaft, einer unabschließbaren Zwiesprache mit dem Möglichen, um so der Vorstellung von einer ‚identifizierbaren‘, immer dasselbe bleibenden Identität, um Konventionen und stereotypen Denkmustern zu entkommen. Ihr befreiendes Spiel von Variation und Witz bewahrt sich einen offenen und inspirierenden Blick auf die Dinge – und diesen Spielraum des Paradoxen tariert auch Konrad Klapheck für sich aus.

In den Dingen, die er malt, ist der Mensch abwesend präsent, in seinem Verhalten, seinem Wesen, seiner gesellschaftlichen und historischen Kodierung. So verwandelt sich die alltägliche Gegenstandswelt in Metaphern, die auf den Grund und in die Abgründe des Lebens blicken lassen. Doch „indem Klapheck härteste Dinglichkeit mit Vorstellungen, Wünschen, Träumen und Gemeinplätzen koppelt,“ schreibt Werner Hofmann, „rechnet er mit der naiven Sinnsuche ebenso ab wie mit der positivistischen Sachlichkeit, welche Fakten als Fakten hinnimmt.“ Es ist ein souveränes Balancieren zwischen Identität und Nicht-Identität, das seine Bildwelt fragwürdig macht und nur zum Schein Antworten auf die Fragen des Betrachters bereithält.

„Eine Maschine kann man nicht verschwommen malen, wichtig ist die Richtigkeit der Komposition im Ausgleich von Spannung und Harmonie und, was die Farbe angeht, die Mitte zwischen Schlichtheit und Schmelz.“ Doch die Dinge, die Konrad Klapheck malt, sind keine handhabbaren Apparate; sie büßen ihren praktischen Sinn ein, sind funktionsuntüchtig und gefrieren in ihrer malerischen Brillanz zu rätselhaften Wesen, die einem vertraut erscheinen und doch abwesend fremd bleiben. Manchmal erscheinen sie geradezu vermenschlicht und bleiben dennoch seltsam distanziert. Sie stehen oder schweben vor dem ‚abstrakten Nirgendwo‘ raumloser Hintergründe, seien es illuminierte Bühnen oder Farbwände, in denen die transzendierende Macht des mittelalterlichen Goldgrundes anklingt. Trotz ihrer aufdringlichen Nähe sind sie unserer Welt geheimnisvoll entrückt. In ihrer kalten Perfektion wirken sie tatsächlich so, „als wären sie nicht von Menschenhand gemacht“: „Ich ziehe über meine Leidenschaften eine Schicht von Eis, um ihnen größere Dauer zu verleihen.“ Auf Grund ihrer idolhaften Ausstrahlung und einer sie entrückenden Monumentalität verwandeln sie sich in die abstrakte Idee einer Schreib- oder Nähmaschine, eines Motorrades oder Bügeleisens, sind reine Bildfiguren – und auch nur als solche emotional und psychisch zu durchdringen. Ins Bild gesetzt verwandeln sich die Maschinen und Dinge zu Formprinzipien. Die makellose Glätte und Perfektion ihrer Gestalt, die keine Spuren von Gebrauch zeigt, installiert eine Metarealität, eine unüberbrückbare Distanz zwischen der

Bildwelt der Dinge und unserem Hier und Jetzt. Jedes Bild konstruiert einen ‚Typ‘, der im Grunde keinen Rekurs auf Individualität zulässt, sondern ein überpersonales Form- und Werteschema zur Darstellung bringt. Biographische oder wenn man so will: anekdotische Anlässe zu Bildern gewinnen so eine gesellschaftliche Dimension, die sich sogar ins Historische wenden kann. Mit den Dingen und Maschinen, die er malt, erzählt Konrad Klapheck seine – und wie Fabrice Hergott zu recht feststellt eben auch deutsche – Biographie und sieht sich zudem in die Lage versetzt, „die menschliche Komödie von heute darzustellen“. Die Dinge haben, auch wenn es nicht so scheint, stets einen persönlichen Bezug, den Klapheck jedoch in der gleichen Weise verbirgt, wie er sein Künstlertum kaschiert.

Allein die Titel, die er seinen Bildern gibt, lassen die Dinge reden. In ihnen kulminiert gewissermaßen der Bildgedanke, ohne dass sie deshalb schon das Einmaleins der Deutung bereithalten. „Der Titel darf nicht gesucht werden, er muss mir einfallen. Abgedroschene Redewendungen entsprechen der Darstellung häufig am besten und setzen wie mit einem Zauberwort den Grund der Assoziation in Bewegung, der bei uns allen der gleiche ist.“ Allerdings wird so mancher mit Humor gewählt, und es ist eine geradezu chaplineske Komik, die aus ihm spricht. So zeigt etwa das Athletische Selbstbildnis eine Schreibmaschine mit mächtigen Schultern auf schmalen Körper, hinter der sich das erträumte Selbstbild des jugendlichen Konrad Klapheck verbirgt, der zudem vom Boxsport begeistert war und nur zu gerne ein Meister seiner Klasse, ein Champion eben, gewesen wäre. „Die Titel geben den Anschein des Unseriösen, aber ich bin in meiner Malerei toternst. Ich will verstanden werden, jedoch durch dieses komische Element hindurch, das ist mein Stil. Es ist auch mein Lebensstil.“

Ende der 1990er Jahre hält die menschliche Figur Einzug in Klaphecks Malerei und seither bevölkern pubertierende Mädchen und Jünglinge, dralle Frauen und lüsterne Greise, Boxer und Jazzmusiker seine Bilder. Wieder spielen Erinnerung und Selbstanalyse eine Rolle, verwebt Konrad Klapheck doch erneut seine Biographie in die dargestellten Szenen. Er nennt sie die „Bekenntnisse eines unartigen Sohnes“, der im pruden Klima der deutschen Nachkriegsgesellschaft aufwächst und hier seine sexuellen Phantasien kaum ausleben kann, der sich nach seinem Eintritt in die Kunstakademie hingebungsvoll dem Aktzeichen widmet und sich schließlich die „Welt der kleinen Technik des Haushalts“ malerisch erobert. Die (alp-) traumhafte Vitalisierung dieser Gegenstandswelt, ihre surreale Verlebendigung, ‚lebt‘ in den neuen Bildern fort. Denn die dargestellten Personen gefrieren in ihrer kalten malerischen Perfektion erneut zu rätselhaften Wesen.

Fabrice Hergott Das fehlende Glied

Obwohl das Œuvre von Konrad Klapheck in Deutschland oder auch in Italien sehr viel bekannter ist als in Frankreich, hat der Künstler ebendort seine ersten großen Erfolge gefeiert. Anfang Februar 1965 beendete André Breton seine Neuausgabe von *Der Surrealismus und die Malerei* mit einem Kapitel, das den Bildern von Maschinen unter dem Vergrößerungsglas gewidmet war, Bildern, die die Signatur eines Künstlers trugen, der noch keine dreißig Jahre alt war.

Welch glanzvolles Entree für den jungen Klapheck. Doch wie so oft hatte der frühe Ruhm auch seine Schattenseiten: Ende der 1960er Jahre interessierten die Erkenntnisse des Begründers des Surrealismus allenfalls noch den Kreis der Akteure und Freunde der Bewegung, im zeitgenössischen Kunstdiskurs jedoch fanden sie keinerlei Resonanz. Der Surrealismus war aus der Mode gekommen, abgelöst vom Nouveau Realisme und von der Pop Art. Erst rund dreißig Jahre später, als André Breton endlich in den Kanon der großen Künstler des 20. Jahrhunderts aufgenommen wurde, sollte der Stil zu neuen Ehren gelangen.

Klapheck musste den Preis für Bretons letztes großes Erbe und paradoxerweise für seinen eigenen frühen Erfolg teuer bezahlen. Denn nachdem ihn die Surrealisten so stürmisch gefeiert hatten, galt er fortan wie selbstverständlich als Vertreter dieser Bewegung und war damit von jedem aktuellen Diskurs ausgeschlossen. Der junge Klapheck war Surrealist und daran gab es nichts zu rütteln. Da konnte er noch so realitätsgetreue Schreib- und Nähmaschinen, Telefone, Bügeleisen oder Fräsmaschinen malen, das zweifelhafte Etikett des Nachkriegs-Surrealisten, dessen Arbeit weniger bahnbrechend war als die der frühen Vertreter der 1920er Jahre, wurde er nicht mehr los.

Zu dieser widersprüchlichen Wahrnehmung kam erschwerend hinzu, dass jeder aus Deutschland stammende oder in Deutschland lebende Künstler mit großer Skepsis betrachtet wurde. Denn in den 1960er und 1970er Jahren stand die deutsche Kunst keineswegs so hoch im Kurs wie heute – im Gegenteil, in Frankreich galt sie gemeinhin als provinziell. Klapheck, der sich in der deutschen wie in der französischen Kultur zuhause fühlte (er kennt Frankreich sehr gut und spricht französisch mit bewundernswerter Wortgewandtheit und einem erlesenen, gepflegten Akzent), verkörperte sphinxgleich die positiven wie die negativen Seiten beider Länder.

Heute liegen die Dinge ein wenig anders. Mit etwas Abstand betrachtet werden Verbindungen offensichtlich, denen man bislang wenig Beachtung geschenkt hat. So ist eine Beziehung zum Realismus der 1920er Jahre nicht von der Hand zu weisen: In Klaphecks Werk sind nicht nur die Zufallstechniken eines frühen Max Ernst zu erkennen, man findet darin genauso die nüchterne Bildsprache der Neuen Sachlichkeit, die versucht, die menschliche Seele der Maschine und die starren mechanischen Strukturen des Menschen abzubilden.

Doch auch wenn Klaphecks Werk, das sich inzwischen über ein halbes Jahrhundert erstreckt, heute seinen Platz in der Kunstgeschichte gefunden hat, wird ein Aspekt noch immer unterschätzt – nämlich der womöglich entscheidende Einfluss, den seine Bilder auf die ihm nachfolgende Generation deutscher Maler hatten. Kein langsamer und massiver Einfluss, mehr eine Art Anstoß oder besser eine Ermutigung. Mitte der 1950er Jahre, als der orthodoxe Glaube der zeitgenössischen Kunst dem Figurativen und schon bald den bewusst belanglosen Abbildungen der Pop-Art galt, malte Klapheck als erster Künstler realistische Bilder mit Sujets, die man nicht anders als gesellschaftskritisch bezeichnen konnte. Lange vor Baselitz, Immendorf, Lüpertz oder Richter war er Ende der 1950er Jahre der Einzige, dessen Arbeiten eine Realität zeigten, die nicht nur aktuelle Ereignisse, sondern, was sehr viel schwerer zu akzeptieren war, auch Ereignisse aus der Zeit des Nationalsozialismus widerspiegelte.

In der bedeutenden Monographie des Künstlers, die Arturo Schwarz vor einigen Jahren herausgegeben hat, stellt Klapheck die Reproduktion seiner ersten Schreibmaschine neben eine Fotografie von perfekt aufgereihten Soldatenhelmen bei einer Parade der Wehrmacht und schafft damit eine Verbindung zwischen dieser unheilverkündenden schnurgeraden Reihe und den stummen Tasten seiner Schreibmaschinen. Es gehört nicht viel dazu, um zu verstehen, dass seine Schreibmaschinenbilder, die er zehn Jahre nach Kriegsende gemalt hat, Ausdruck einer Gesellschaft sind, die mit ihrem Gewissen auch ihre Sprache verloren hat. Neben den zeitgleich entstandenen Skulpturen von Beuys sind sie die ersten Nachkriegs-Kunstwerke, die den Blick beherzt und unverstellt in die Vergangenheit richten, eine Tatsache, die zum Teil hinter der angewandten Technik, „einer geradezu theoretischen Strenge und Nüchternheit“ (Breton) verborgen bleibt. Klapheck war auf jeden Fall der erste Maler, der diesen Zustand der tiefen moralischen Krise, in dem sich das Gewissen seines Volkes nach dem Krieg befand, auf Leinwand festhielt. Er lieferte damit das fehlende Glied zwischen der deutschen Kunst vor dem Nationalsozialismus und der großen malerischen Bewegung, die Anfang der 1960er Jahre aus einer Gruppe von rund einem Dutzend deutscher Künstler hervorging.

Bleibt zu betonen, dass Klaphecks Werk über seine historische Bedeutung hinaus auch allein durch sich selbst besticht, durch seine Sujets, seine Technik und den innovativen Charakter seines Blicks. Indem es Alltagsgegenstände zu primitiven Riesen erhebt, indem es die „menschlichen“ Züge – mal bedrohlich, mal dominant, feige, altmodisch oder komisch – dieser vertrauten und beruhigenden Technologie zeigt, erinnert es uns an die Macht der Verblendung des Geistes, die überall ihren Abdruck hinterlässt und die sich hartnäckig weigert, in diesem Abdruck eine Entstellung zu sehen. Diese Maschinen erinnern den Menschen an seine Einsamkeit, an den Fluss der Zeit, der die Gefühle mit sich

reißt. Klapheck wird wohl als derjenige Künstler in die Geschichte eingehen, der unser Verhältnis zur Technik neu erfunden hat, indem er nicht nur die Faszination zeigt, die Maschinen auf den modernen Menschen ausüben, sondern auch das inzestuöse Verhältnis, das er zu ihnen unterhält. Denn die Geschöpfe des menschlichen Genies verführen am Ende diejenigen, die sich mit ihnen einlassen. Sind diese Bilder etwa auch Maschinen, und die Entwurfszeichnungen, die wir hier zeigen, die Baupläne dazu? Sie scheinen uns zu sagen, dass die Wahrheit der menschlichen Gefühle etwas Mechanisches hat, etwas von einer verrückten Mechanik.

Konrad Klapheck **Meine Gegenstände**

Die zehn Hauptgegenstände meiner Malerei stehen in einer festen Reihenfolge, die durch ihre äußere Erscheinung und ihren Verwendungszweck bestimmt wird. Schreibmaschine und Nähmaschine führen die Gruppe an. Die Schreibmaschine dient der Mitteilung, der Welt abstrakter Ordnung. Rechenmaschinen und Ladenkassen reihen sich in ihre Familie ein. Die kleidungsschaffende Nähmaschine sorgt für die Welt des Körperlichen. Die ähnlich funktionierende Bohrmaschine gehört zur gleichen Familie. Mit ihrem Antipoden, der Schreibmaschine gibt es formale Verwandtschaften; die Taste wird zum Garnröllchen, das Farbband zum Faden, die Matrize zur Nadel.

Gering ist die Veränderung zum nächsten Objekt, dem Wasserhahn, auch er dem Wohle des Leibes verpflichtet. Sein oberes Teil, der eigentliche Hahn zum An- und Abdrehen, entspricht dem Garnröllchen der Nähmaschine; wo dort der Faden vernäht wird, fließt hier der Wasserstrahl. Dem Wasserhahn verschwistert ist die Dusche, die formal zum Telephon weiterführt. Beiden gemeinsam ist die durchlöchernte Scheibe, die einmal ein physisches Element, das Wasser, das andere Mal ein dem Geiste gehorchendes Element, den Klang der Stimme hindurchlässt. An den Wasserhahn gruppieren sich Feuerlöscher und Hydrant, an das Telephon Lautsprecher und Sirene an. Es gibt Verbindungen der Gegenstände miteinander, Kreuzungen aus Nähmaschine und Wasserhahn, Telephonapparate mit Knopf- und Tastenreihen.

Der nächste Gegenstand, das Dampfbügeleisen ist ebenfalls durchlässig, in seiner Funktion der Dusche und in seinem Zweck der Nähmaschine nahestehend. Das Elektrokabel bildet die Gemeinsamkeit mit dem Telephon. Dem Glätten und Strecken dient auch der Schuhspanner, wie das Bügeleisen ein Pfleger des Besitzes. Zur selben Gruppe rechnen Schuhe aller Art, Stiefel, Sandalen, Spikes und Rollschuhe mit mannigfaltigen Schnürsenkeln. Ein noch konservativerer Geist ist das Vorhängeschloss. Ganz anders als dessen hineingesteckter Schlüssel ist die ins Holz dringende Handsäge ein Instrument des Trennens und Zerstörens.

Hier schließen sich Messer und Rasierapparate an.

Es folgt die Familie der Fahrzeuge und Baumaschinen auf Reifen und auf Ketten, Elemente der Bewegung und Veränderung. Die Reihe beschließt der unscheinbarste dieser Gegenstände, die Fahrradschelle, Ausgangspunkt besonders freier Variationen. Im Zahnrad begegnen wir der Zahnung der Säge; der sich drehende Propeller erinnert an Ventilatoren und Flugzeuge. Im Kleinsten spiegelt sich das Größte. Die Schellenfassung nimmt die Form der Schreibmaschinentaste wieder auf und führt uns zum Anfang.

1973

Konrad Klapheck Warum ich male

Warum ich male? Warum ich diese Bilder male? Man sollte einem Künstler keine Fragen stellen, die mit „warum“ beginnen, denn er weiß die Antwort nicht. Ich weiß nur, daß die Fäden meiner Inspiration in die Kindheit zurückweisen.

Das entscheidende Ereignis war der Tod meines Vaters, der starb, als ich vier Jahre alt war. Meine Eltern müssen sehr verschieden gewesen sein. In der Familie meiner Mutter war alles klar und geordnet, es gab Generationen tüchtiger Pfarrer, Juristen, Ärzte und Schulmeister. Meine Mutter verbrachte ein Leben geistiger Arbeit am Schreibtisch, systematisch und konzentriert.

Mein Vater hingegen erschien als barocke Persönlichkeit im diffusen Licht der Legende. Schon mein Großvater hatte wegen seiner Aufschneidereien der „Lügen-Klapheck“ geheißen. Trafen wir die alten Freunde meines Vaters, die Zechkumpane der Altstadt, war meine Mutter stets zusammengezuckt, wenn es hieß, „ja, ja der verrückte Professor, was haben wir gelacht“. Sie pflegte zu kommentieren, „geistreich war dein Vater sicherlich, aber sie vergessen die geistige Disziplin, die nötig war für die lange Reihe seiner Bücher“.

Der Mann, der mich auf seinen Schultern zum Karnevalszug getragen hatte, der aber auch böse geworden war, wenn ich nach seinen funkelnden Brillengläsern griff, lebte nicht mehr, und ich machte mich auf, ihn zu suchen. Manchmal glaubte ich ihm ganz nahe zu sein, auf dem Friedhof, wo ich eine von meiner Mutter gekaufte Blumenschale in das wuchernde Efeu der kleinen quadratischen Grabstätte senkte, oder wenn ich mit der Hand in den dunklen Schrank griff, wo noch seine Anzüge hingen. Ich wollte wie er werden, ahmte seine Handschrift nach, erröte vor Freude, wenn es hieß, ich hätte den gleichen Humor, und trug es mit Fassung, als ich später eine von ihm ererbte Neigung zur Sehschwäche und Kahlköpfigkeit feststellte ...

Vielleicht aus Hoffnung, eine Botschaft von ihm zu finden, entwickelte ich eine Leidenschaft für Papierkörbe. Ich sortierte die verschiedenfarbigen Briefumschläge – besonders die mit den Fensterchen hatten es mir angetan – und vertröstete eine Tante, die mich zum Spazierengehen aufforderte, auf morgen, ‚heute habe ich keine Zeit‘.

Wahrscheinlich bin ich schon damals auf die andere Schiene übergewechselt, bin umgestiegen von dem Wagen, der zum Leben führt, auf den, der Kunst heißt. Von da an wurde die Kunst immer wichtiger und das Leben zum Stoff, den ich nahm, um die Kunst zu nähren.

Wenn im Sommer die anderen Kinder auf die Straße spielen gingen, blieb ich auf der großen Terrasse sitzen, von der aus man die Trümmerlandschaft unseres Wohnviertels überblicken konnte. Die Schreie der Ballspieler drangen über die Schuttberge zu mir herauf, während ich in der Art von Martin Schongauer die Bibel illustrierte. Ich dachte daran, Mönch zu werden, und träumte von einem Leben in weißgetünchter Zelle in ständiger Versenkung in mich selbst. Ich trug einen Mantel aus Einsamkeit, der mir köstlich vorkam. Später verlor ich die Frömmigkeit, die Einsamkeit aber blieb, und ihr Mantel drückte schwer.

Eines Tages, als ich besonders deprimiert war, geriet ich auf einer meiner ziellosen Fahrradfahrten in das Gebiet des Düsseldorfer Hafens. Plötzlich fühlte ich mich von einem ganz unerklärlichen Glücksgefühl erfüllt. Die Lagerhäuser und Fabrikbauten mit ihren neo-romanischen Backstein-Zinnen und -Türmen blickten mich aus Hunderten kleiner Rundbogenfenster bedeutungsvoll an. Ich war ganz allein. In der Stille des Sonntagnachmittags hörte ich in mir die Posaunen der Erkenntnis dröhnen. Die Erkenntnis wovon? Vielleicht fand ich die Vergangenheit wieder im Pseudostil dieser Bauten, deren originale Vorbilder, die Dome und Kastelle, mein Vater in seinen Büchern beschrieben hatte.

Vergeblich versuchte ich in Darstellungen des Hafens dieses Gefühl zurückzurufen. Jahre später, als ich meine erste Schreibmaschine malte, brachte ich auch – getreu dem Modell – ein Schildchen unter mit der Abbildung der altmodischen Herstellerfabrik. Und da war es wieder, jenes Glücksgefühl, die Begegnung mit der Welt von gestern, die Begegnung mit dem Vater.

Ich suchte nach Ersatzvätern. Einige fand ich in den Jazzmusikern meiner Zeit, die bereits Männer zu Beginn der Fünfziger waren. Ich hörte Count Basie, der am Klavier seine Band, diesen machtvollen Organismus, wie auf Knopfdruck an- und abzustellen schien, die Tenorsaxophonisten und ewigen Rivalen Coleman Hawkins und Lester Young, beide vom Alkohol gezeichnet und mit ihren blinkenden Instrumenten Bilder tragischer Männlichkeit.

Auch die Jazzkapellen versuchte ich zu malen und ließ die Köpfe der Saxophonspieler nahtlos in die Instrumente übergehen, so daß Vogelmenschen, wie von Max Ernst geschaffen, entstanden, doch was mich bewegte, fing ich nicht ein.

Eine weitere Reihe Bilder beschäftigte sich mit dem Thema Badezimmer. Badezimmer hatten mich stets angezogen. Wieviel körperliche Vergangenheit enthielten sie, welche lustvolle Begegnung mit der eigenen Leiblichkeit boten sie! Das geräumige Bad in der großbürgerlichen Villa der Eltern meiner Mutter, mit hölzerner Rolle zum Festhalten an der Wand und dem Thermometer, das man als Schiffchen benutzen konnte, die enge Badestube eines Bruders meines Vaters mit schmaler emaillierter Zinkwanne und kupfernem Gasboiler, dies waren Orte des Entzückens.

Die Vergangenheit kam zurück, als ich die Dusche mit ihrem wasserspendenden Kopf aus perforiertem Blech zum Gegenstand meiner Bilder machte. Es trat aber noch etwas anderes zutage: In den Verschlingungen des Schlauches und in der schräg stehenden Brause wurde die Gestalt des Saxophonisten sichtbar. Hier vollzog ich malend die Begegnung mit den Göttern des Jazz, was mir in der Realität versagt geblieben war. Auf die Begeisterungsbekundungen des Jünglings hatten sie nach absolviertem Konzert in den Korridoren der unterirdischen Künstlerzimmer nur gleichgültig reagiert.

Und meine Mutter? Auch sie war erschienen in meinen Bildern, ungerufen und überraschend. Nicht die Mutter, in deren Haus ich bis zu meiner Heirat lebte, die verständnisvolle ZuhörerIn und Dulderin meiner Launen, sondern eine andere geheimnisvolle Mutter der Kindheit, ein gottähnliches Wesen, unfehlbar und nicht ohne Grausamkeit. Wie hatte ich ihre Ohrringe gehaßt, deren Anlegen bedeutete, daß sie mich für diesen Abend verlassen würde, weil sie mit meinem Vater ausgehen wollte. Was war sie mir rätselvoll und unnahbar erschienen, als ich im Nachbargarten zum ersten Mal ein nacktes Mädchen gesehen hatte und sie mir auf meine Fragen erklärte, Mädchen hätten „kein Schwänzchen“.

Eine bestimmte Haltung des Kopfes, wie über den Rand des Kinderbettchens gebeugt, ein etwas spöttisches Lächeln, ich fand es wieder in der Neigung einer Bohrmaschine mit vogelhaftem Kopf oder im Rumpf eines Heuwenders und in den breiten Kerben der Schrauben, die mich anblinzelten.

Lange hatte ich nach meinem ersten Schreibmaschinenbild gezögert, ein weiteres Bild mit Maschine zu malen. Ich versuchte mich an Porträts, an Selbstbildnissen, an Bildnissen meiner Mutter und meiner Freundin Lilo, mein Vorbild war Ingres. „Conrade“, drängte mein bewunderter Malerfreund Christian d’Orgeix in Paris, „faites une autre machine, wie wär’s mit einer Nähmaschine?“.

Während ich im kärglich möblierten Zimmer in Versailles die Nähmaschine meiner Wirtin abmalte, dämmerte mir, daß dies mehr wurde als das Abbild eines bescheidenen Gegenstandes der Haushaltstechnik. In den geschwungenen Linien des Nähmaschinenleibes, im schimmernden Kopf mit Fadenführer, Fuß und Nadel erkannte ich Lilo wieder, von der ich mich kurz zuvor im Streit getrennt hatte. Ein Teil meines und ihres Kummers war in das Bild geflossen, das ich für mich – ich wagte es zunächst keinem zu sagen – Die gekränkte Braut nannte.

Ich wusste jetzt, daß ich die Porträts, wie vorher schon die Jazzkapellen und Hafenlandschaften, aufgeben mußte. Mit Hilfe meiner Maschinenbilder konnte ich, ohne zu suchen, die Vergangenheit wiederfinden und die Lebensprobleme der Gegenwart bewältigen. Unter jedem gelungenen Bild lag ein anderes, nur zu ahnendes Bild, das dem Geschehen an der Oberfläche seine Bedeutung gab.

Ich beschloß, ein ganzes System aus den Maschinenthemen aufzubauen und meine Biographie durch sie zu erzählen. Hatte ich nach dem Schulabschluß nicht geschwankt, Schriftsteller zu werden? Auf meine Weise konnte ich beides tun. Wichtig war die Präzision, eine Maschine kann man nicht verschwommen malen, wichtig war die Richtigkeit der Komposition im Ausgleich von Spannung und Harmonie und, was die Farbe anging, die Mitte zwischen Schlichtheit und Schmelz.

Große Hilfe gewährte mir mein Lehrer Bruno Goller, auch er einer meiner Ersatzväter. Er hatte ein Lebenswerk aus Kaffeemühlen, Hüten und Regenschirmen geschaffen, das mich schon als Dreizehnjährigen verzauberte. Heute habe ich ein schlechtes Gewissen, wenn ich an meinen alten Professor zurückdenke, der mich so liebevoll mit Ermunterung und Kritik betreut hat. Ich habe das Gefühl, ihn ausgebeutet, mich auf seine Schultern gestellt zu haben wie die Apostel auf die Schultern der Propheten in den Pforten der gotischen Kathedralen. Ich nahm seine Sicht der Dinge, fügte meine Neigung zu Perfektion und Brillanz hinzu und schob meine Bilder durch die Titel auf die Ebene einer Selbstanalyse.

Inzwischen bin ich selbst Ehemann und Vater. Einige Ehekrisen liegen hinter mir, die sich in Bildern mit Sägen und Messern niedergeschlagen haben. Die Spielzeuge meiner Kinder, besonders die Rollschuhe, sind in meinen Bildern aufgetaucht und damit auch ihre Benutzer.

Die Wunden der Vergangenheit haben sich geschlossen. Ich schaue in die Zukunft und sehe mich als Bergsteiger an der steilen Felswand. Unter mir liegt die Kette der gemalten Bilder, und es schaudert mich beim Rückblick auf soviel Mühe. Über mir, von Wolken verdeckt, befinden sich die ungemalten Bilder, die ich nicht kenne. – „Sie malen noch immer Maschinen? Hängt Ihnen das nicht allmählich zum Halse heraus?“ – „Nein, mein Roman ist noch nicht beendet.“

1984

Ferdinand Ullrich Menschen ...

Konrad Klapheck hat immer schon Menschen gemalt. Die menschliche Figur war und ist sein eigentliches Thema. Seine Menschenfiguren sahen lediglich aus wie Maschinen. Sie betrieben eine besondere Art von Mimikry, versteckten sich hinter der Maske des Mechanischen. Gestik und Haltung, angedeutete Bewegungen, Positionierung im Raum, farbliche Behandlung ließen keinen Zweifel daran, dass hinter der Maschinenfassade eine menschenähnliche Figur agiert und das Bildgeschehen lenkt. Unschwer entdeckt man in den Maschinenbildern Gesichter, Nasen, Augen, Münder oder Extremitäten. Geradezu obsessiv hat Klapheck sich an der Maschine abgearbeitet, um sie zu einer Metapher des Menschlichen zu machen. Dass dies nur andeutungsweise gelungen ist, macht die Qualität der Werke aus. Das Ziel war ja nie, der Maschine ein humanes, also verträgliches Aussehen zu geben. Vielmehr sollte in der Maschinenform etwas vom Menschlichen offenbart werden, das in der bloß menschlichen Figurendarstellung eher im Klischee verschüttet wird – bis hin zum Abgründigen und Furchterregenden.

Die Tatsache, dass Klaphecks Maschinen menschliche Befindlichkeiten zum Thema haben, ist für sich genommen noch keine Besonderheit. Sie liegt vielmehr in der Art und Weise, wie seine Bilder dies vollbringen. Die amorphe Form des Figürlichen ist noch verschlossen in der technisch-geometrischen Form des Maschinellen. Aber diese Maschinen sind schlafende Monster und Ungeheuer, im Augenblick regungslos, aber doch bereit, im nächsten Augenblick ihre fürchterliche oder auch nur absurde Tätigkeit zu beginnen. Im Modus der größten Emotions- und Bewegungslosigkeit schlummert das Potential zu gewaltigster Eruption.

Da wir es aber nicht mit der Wirklichkeit selbst, sondern nur mit ihrer Darstellung zu tun haben, bleibt die Wirkung in aller Regel eine geistig-emotionale. Gerade die Malerei von Konrad Klapheck demonstriert, was alle Kunst ausmacht: Sie ist ein Theater, auf dem das Leben gespielt wird – bei Klapheck ein Maschinentheater. Allein die Unterscheidbarkeit zum realen Leben, so gering sie auch sein mag, erzeugt die ästhetische Evidenz, die sich von diskursiver Erkenntnis und dem Alltagswissen abhebt und schließlich ihre einzige Legitimation ist.

Insofern ist die Haltung Klaphecks, bei aller Hinwendung zum Gegenstand, keine naturalistische. Klaphecks Anliegen ist nicht die Täuschung, das *Trompe l'œil*, das die Ununterscheidbarkeit von Wirklichkeit und Bild zum Ziel hat. Aber es ist auch nicht Realismus. Klapheck will nicht die äußere Wirklichkeit mit künstlerischen Mitteln kommentieren und interpretieren und ihr ein gültiges Äquivalent im Bild geben, wie es die „Realisten“ des 19. Jahrhunderts getan haben. Man kann Klaphecks Haltung als eine im Wortsinne „surrealistische“ bezeichnen. Die Sichtbarkeit des Bildes eröffnet eine Wirklichkeit jenseits der sichtbar wirkenden Kräfte der äußeren Wirklichkeit, jenseits der gewöhnlichen Realität. Die Welt als bloße Erscheinung ist dabei wie ein Katalysator, der durch die Kunst konditioniert

werden kann. Klaphecks Methode auf diesem Wege ist die höchste handwerkliche Präzision. Sie dient ihm aber nicht dazu, einen kurzfristigen Effekt zu erzielen, die eigene Kunstfertigkeit unter Beweis zu stellen. Sie ist notwendiges Mittel, weil es in der Tat auf das Detail ankommt. Nichts wird dem Zufall überlassen oder einer kurzfristigen Stimmung. Jede farbliche Nuance ist durchdacht und durchkomponiert, jede Abgrenzung der Kompartimente ist präzise gesetzt. So und nicht anders muss es sein! Das ist die erste, sinnfälligste Botschaft der Bilder. Und diese Detailgenauigkeit schlägt auf den Bildgegenstand zurück – nicht umgekehrt. So erscheint die Präzision der Malerei geradezu als Seinsbedingung des Gegenstandes. Der Vorrang der Malerei mit all ihren ästhetischen Möglichkeiten ist offensichtlich. Das Verhältnis von Ding und Bild, von Gegenstand und seinem Abbild im zweidimensionalen Tafelbild ist nicht eines von Ursache und Wirkung. Die Möglichkeit der Transformation, von der Dreidimensionalität des wirklichen Dinges in die Zweidimensionalität der Malfläche ist Klaphecks Existenzbedingung als Maler. Erst die Möglichkeit dieser Übertragung vom Ding zum Bild, von der Wirklichkeit auf die Malfläche schafft jenen Überschuss, der eine Wirklichkeit jenseits der Mimesis eröffnet.

Lineal und Zirkel sind seine Werkzeuge, mit denen er eine genau bestimmte Wirkung erzielt: Alles ist „wie gestellt“. Die Bildfläche ist eine Bühne. Erst in der Verfremdung unserer Erfahrungsgewissheiten wird die Bildbühne zum Reflexionsmedium, das nicht nur beim Künstler selbst, sondern in der Folge auch beim Betrachter eine Wirkung hervorbringt, die bei der Betrachtung des banalen Gegenstandes nicht zu erringen ist – oder erst über die Erfahrung der Bilder, wie sie Klapheck schafft.

Die Ernsthaftigkeit dieser Strategie und die Konsequenz, mit der Klapheck sie verfolgt, versperren keineswegs die Möglichkeit von Humor und Ironie. Übertreibung als Überakzentuierung ziehen die geradezu unwillkürlich entstehende Monumentalität ins Absurde und Lächerliche. Es ist, wie bei den Titeln auch, ein Spiel mit den Klischees.

Anachronistisch hat man die Malerei von Konrad Klapheck bei ihrem ersten Auftreten Ende der 1950er Jahre genannt. Gemeint war damit die Tatsache, dass eine Malerei, die naturalistisch erschien, so wenig ins zeitgenössische Bild passte, jedenfalls nicht die Art von Malerei, die Konrad Klapheck exerzierte: Maschinendarstellungen, die sich im Präzisen zu verlieren schienen und doch auch ihr surrealistisches Moment hatten und insofern an eine bereits überholt geglaubte kunstgeschichtliche Position erinnerten. Aber auch von der Pop Art-Gegenständlichkeit unterschied sich die Haltung Klaphecks durch die fehlende Indifferenz, das gleichsam lakonische Moment und das bloße Interesse an der oberflächlichen Erscheinung der Dinge. Anachronistisch erscheint die Maschinenmalerei gerade auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts angesichts des Verschwindens der Maschinen. Es gibt keine Schreibmaschinen mehr. Nähmaschinen wird es ähnlich ergehen. Klaphecks gemalte Ge-

brauchsdinge finden also immer weniger eine Entsprechung in der wirklichen Welt. Das elektronische Zeitalter löst das mechanische ab. Mechanik bedeutete aber, dass man sehen konnte, wie etwas funktioniert. Die Elektronik dagegen funktioniert unsichtbar. Ihre Erscheinungsformen sind so vielfältig wie beliebig.

Mehr als zehn Jahre nach Klaphecks erster Schreibmaschine 1955 entwarf der italienische Designer und Architekt Ettore Sottsass 1969 für den Büromaschinenhersteller Olivetti die mittlerweile zur Ikone gewordene Reiseschreibmaschine Valentine, eine „Anti-Maschine-Maschine“ wie er es nannte, „eine knallrote Provokation aus Kunststoff“. Die Provokation von Sottsass bestand darin, dass er die mehr oder weniger freie Form wie ein Kleidungsstück über die Funktion legte, das zwar irgendwie passen musste, aber sich doch größte Freiheiten nahm. Form und Funktion verlieren hier ihre mühsam errungene Einheit. Es ist der Vorbote des verschwindenden Maschinenzeitalters. Das Computerzeitalter steht vor der Tür. Da aber das Bedürfnis nach sinnlich wahrnehmbaren Dingen trotz aller Faszination der virtuellen Welten nach wie vor besteht, entsteht eine Formgestaltung, die nicht nur die Funktion vergessen lässt, sondern zugleich auch hemmungsloser denn je auf Effekt und Oberfläche setzt.

Bei Klapheck geht es aber um sehr viel mehr als nur um Design und die oberflächliche Erscheinung der Dinge, mehr als nur um die verkaufsfördernde Emotionalisierung des Zweckdinges. Es geht um gültige Bilder unserer Welt, um Aussagen über deren Zustand und die Menschen, die in ihr leben.

Aber die Verwandlungsstrategie Klaphecks schien solange zu funktionieren, wie die banalen Alltagsdinge als solche identifiziert werden konnten. In der Differenz von unmittelbarer Wiedererkennung und malerisch erzeugtem Bedeutungsüberschuss liegt nicht nur der Reiz, sondern auch die ästhetische Kraft der Maschinenbilder Klaphecks. Aber die Zeit, in der man erklären muss, was eine Schreibmaschine ist, scheint nicht mehr weit zu sein. Man wird dann deutlich machen müssen, dass wirkliche Schreibmaschinen nicht so aussehen haben, wie Klapheck sie gemalt hat.

Wenn die Schreibmaschine aber nur noch eine nostalgische Erinnerung ist oder nur noch zum musealen Sammelobjekt wird, ändert sich auch die Bedeutung der Maschinenbilder Klaphecks. Es wird dann nicht mehr um die unvermittelte Erfahrung der Differenz von Zweck und ästhetischer Erscheinung gehen, sondern um Sinnbilder einer Epoche auf der Schwelle von der Mechanik zur Elektronik. Ihre ästhetische Kraft wird diesen notwendigen Deutungswandel überstehen, weil sie eben nicht allein und ausschließlich „Zeitbilder“ sind, sondern Bildwerke, die in sich z. B. die ganze Kunstgeschichte tragen.

In dieser Umbruchsituation mag es nicht verwundern, dass Konrad Klapheck nach weiteren Erfahrungsmöglichkeiten und Motiven Ausschau hält: das figürliche Menschenbild.

Es unterliegt im Gegensatz zu den zeitbedingten Maschinen und Gerätschaften keinem historischen Verfallsdatum. Die menschliche Figur ist in hohem Maße kunstgeschichtlich legitimiert und – das ist die Crux – auch kanonisiert.

Ganz übergangslos ist das nicht geschehen. Seit Ende der 1990er Jahre hat Klapheck Porträtzeichnungen gefertigt, die Persönlichkeiten der Kunstwelt zeigen: Künstler, Kuratoren, Museumsdirektoren, Kunstjournalisten, Sammler. Diese Reihe von Zeichnungen markiert ein Scharnier, mit dem sich der Motivkanon auch für die menschliche Figur öffnet. Konrad Klapheck begründet seine Hinwendung zur menschlichen Figur damit, dass er sich bereits in seiner Studentenzeit mit großem Enthusiasmus der Aktmalerei verschrieben hat. In der künstlerischen Biographie ist der Gegenstand „Figur“ damit begründet. Legitimiert wird die Hinwendung zur Figur durch seine an den Maschinenbildern entwickelte Bildauffassung.

Bevor Marcel Duchamp zum Begründer der Objektkunst wurde, malte er im Jahre 1912 sein berühmtes Bild Akt die Treppe herabsteigend, ein kubistisch-futuristisches Figurenbild. Später verzichtete er auf die Figurendarstellung, um aus der alltäglichen Dingwelt die ästhetischen Möglichkeiten herauszudestillieren. Er hat die Dingwelt auf die Ausdrucksmöglichkeiten für seelische Befindlichkeiten untersucht. Seine Methode war die rein formale Betrachtung des Gebrauchsgegenstandes: Linien und Flächen, Volumen und Körper. Den Gebrauchsgegenstand hat er in seiner Gestalt nicht eigentlich verändert. Er hat lediglich die Möglichkeit einer anderen, nicht an äußeren Zwecken orientierten Betrachtung eröffnet. Sexuelle Anspielungen sind dabei auch in den simpelsten „ready-mades“ zu finden.

Klapheck bleibt beim gemalten Bild. Er will die Dinge selbst im Malprozess verwandeln. Seine Figurenbilder sind nicht weniger streng konstruiert als die Maschinenbilder. Die Vorzeichnung ist dabei von großer Bedeutung. Der Bildaufbau wird nach rein formalen Kriterien entwickelt. Sehr genau achtet er darauf, dass bestimmte Überschneidungen vermieden, andere dagegen betont werden, Gegenstandslinien verlängert werden können und sich so ins Gesamtgefüge einpassen. Ausgangspunkt ist dabei immer die Bildfläche und ihre Teilung. Die Wichtigkeit der vorgängigen Konstruktion wird auch dadurch deutlich, dass Klapheck seit geraumer Zeit die Vorzeichnung als eigenständiges Werk versteht.

Gelegentlich wird kritisiert, dass die neueren Figurendarstellungen etwas offenbaren, was in den Maschinenbildern eher vermittelt zu erfahren sei und damit die fruchtbare Spannung zwischen dem Sichtbaren und dem Nichtsichtbaren, dem Offensichtlichen und dem Angedeuteten so aufgelöst wird. – So kann man es sehen.

Aber man kann es auch anders sehen. Denn die Figuren sind keineswegs nur entblößte Maschinen, denen man die Maske heruntergerissen hat und die ihr Geheimnis und damit ihre Identität preisgeben. Dass die Figuren wiederum eine gewisse Maschinenähnlichkeit

haben, macht ihre dramaturgische Funktion deutlich: Weder sind sie naturalistische Porträts noch psychische Studien, sondern selbst Dinge unter anderen Dingen. Keineswegs verzichtet Klapheck in der Gesamtkomposition auf die Dingdarstellung. Nach wie vor haben die nichtfigürlichen Motive im Bild eine wichtige Funktion. Oft erzählen gerade sie die Bildgeschichte. Diverse, in Öffnungen steckende Küchengeräte haben eindeutige erotische Anspielungen (Die Küche II, 1998), ebenso wie die über den Sessel gelegte Hose mit geöffnetem Schlitz und halbgeschälter Banane (Das Foto, 2001). Krawatten, Strümpfe, Perlenkette, sorgfältig verschürte Pakete und obszöne Spielzeugfiguren unter dem Weihnachtsbaum (Das Weihnachtszimmer, 1999) wie auch der Heizstrahler mit bildbestimmend rotem Zuleitungskabel (Das Atelier I, 2003) zeigen darüber hinaus die Faszination der Dinge. Er gestattet den Dingen ein Eigenleben im figürlichen Ensemble über die bloß dienende Funktion hinaus.

Gerade die maschinenhaften Figuren scheinen ein solches Ambiente zu benötigen, in denen die Dinge die Aktionsbedingungen bestimmen. So konstituieren die Aktentasche, die Stehlampe, der Teppich und die Tapete mit dem ebenso auffällig wie sorgfältig ausgemalten Muster den Spielraum handelnder Personen (Die Flasche Wein, 2004). Figuren und Gegenstände sind in eine komplexe Bild- und Raumarchitektur eingebunden, die auch die Bild-im-Bild-Thematik auf subtile Weise dramaturgisch einbindet. Über den unmittelbaren Handlungsraum von Mensch und Ding hinaus wird eine neue und eigene Szenerie eröffnet: ein Hubschrauber oder eine Landschaft auf einem an der Wand hängenden Gemälde, eine Vorzeichnung auf einer Staffelei im Atelier, eine merkwürdige, figürliche Zeichnung als Prägung auf einer Schultasche, der Fensterausblick auf einen Kirchturm oder Vorhänge, die das Bild zu einer Varietébühne machen und es dem Betrachter wie ein Fenster öffnen. Erst im Zusammenspiel von Raum, Ding und Figur zeigen die neuen figürlichen Werke ihre vielschichtige Wirkung. Das unterscheidet sie in keiner Weise von den dingverhafteten Maschinenbildern. Dies gilt auch dann, wenn die Individualität und die Biographie des Künstlers eine größere Rolle spielen. Jedenfalls bringt er diese unvermittelt und auch gelegentlich auch unbefangener ins Bild: Sport (Der Boxring II, 2002) und Musik (Jazzclub, 2005), Jugend und Alter (Das Badezimmer, 1999), Kunst und Leben (Die Ruine, 2003), die Fremdheit zwischen den Geschlechtern (Die Flasche Wein, 2004), anarchische Lust und spießige Prüderie (Das Weihnachtszimmer, 1999). So sind gerade die Figurenbilder Konrad Klaphecks von hoher Komplexität, persönlich und zugleich von allgemeiner Bedeutung. So sehr sie das Spektrum der Motive erweitern – das Ziel bleibt das gleiche: den Menschen und seine Welt lustvoll im Medium der Malerei zu erkunden.

Konrad Klapheck **Bekenntnisse eines unartigen Sohnes**

Ich habe meine Mutter nie nackt gesehen. Ich wuchs im Zeitalter der Prüderie auf. Vielleicht schämte sich meine Mutter auch ihres vollen Busens, der nicht der herrschenden Mode entsprach. Im Gegensatz zu meinen Klassenkameraden mit jüngeren und freieren Müttern sah ich in der Nacktheit etwas Geheimnisvolles. Aber ich wußte, wo ich sie finden konnte: im Bücherregal im Wohnzimmer, in einem Katalog mit Nazikunst aus München und in einem Bildband über Rubens. Heimlich malte ich mit weichem Bleistift den üppigen Akten des flämischen Meisters Badeanzüge an, wie um mir deren Nacktheit bewußt zu machen. Meine Mutter stellte mich zur Rede und sagte streng: „In Kunstbücher malt man nicht hinein.“

Vor dem ersten Tag in der Kunstakademie Düsseldorf war ich sehr aufgeregt, es stand Aktzeichnen auf dem Programm. Man wird meine Enttäuschung verstehen, als das Modell, eine mickerige ehemalige Ballerina erklärte, ihr sei unpäßlich und sich weigerte, sich auszuziehen. Meine erste Begegnung mit der Nacktheit fiel also aus, und ich zeichnete die Studie des linken Armes im Pullover von hinten, den ich in ein röhrenförmiges Gebilde verwandelte.

Dann kamen zwei Semester des richtigen Aktzeichnens, täglich von zehn bis dreizehn Uhr. Eine große Zeichenbesessenheit erfaßte mich. Säuberlich legte ich die Umrisse des Modells auf meinen weißen Blättern an und füllte dann vorsichtig schraffierend blasse Schatten ein, um am Schluß die Schlagschatten unter dem Kinn und unter dem Busen tief-schwarz zu markieren.

Meine Vorbilder waren Ingres und Raphael. Mehr als einmal zwang ich das Modell in Posen Raphaelscher Studien für die Disputa. Mein Lehrer, Bruno Goller, konnte mit meinen sorgfältigen Studien nichts anfangen und legte sie auf dem Korrekturtisch mißbilligend auf die Seite. Völlig unpädagogisch lobte er dagegen die besinnungslosen Schnellkonturen, die ich zwischendurch in lustvollen Anfällen aufs Papier warf.

Meine Vaterstadt Düsseldorf bestand nach dem Zweiten Weltkrieg größtenteils aus Ruinen. Unter den ausgebrannten Häusern waren die Keller häufig heil geblieben, und dort hauste in den Nächten eine große Schar von Obdachlosen. Ich kannte ihre regelmäßig aufgesuchten Schlafplätze. Dort fand man am Morgen auf schmutzigen Matratzen nicht nur Essens- und Tabakreste, sondern auch zerfledderte Heftchen mit Photos nackter Mädchen. So gewannen die verkohlten, ehemals weißen Gründerjahrefassaden mit düsteren Rundbogenfenstern und Köpfen bärtiger Gottheiten über den Portalen eine Atmosphäre, in der ich heute, fünfzig Jahre später, Erotik erkenne.

Dann kam eine religiöse Phase. Ich las die Bibel von der Genesis bis zur Apokalypse und schämte mich der Aktbildchen aus den Ruinen. Auf unserem Balkon schichtete ich einen Haufen von ihnen auf, den ich anzündete, wobei ich Verse aus einem katholischen Gebetbuch murmelte, das ich in der Nachbarruine, dem ehemaligen Sitz eines Mönchsordens, gefunden hatte.

In Hamburg, wo ich von Zeit zu Zeit einen Freund besuchte, hielten in den Kneipen der Reeperbahn traurige ältere Herren, ängstlich um sich schauend, Pornophotos feil, winzige schwarz-weiße Bildchen in abgegriffenen Papierkuverts, das Stück zu fünf Mark. Sie waren mehr komisch als obszön, und es ging ihnen jeder Glamour ab, doch die unfreiwillige Poesie des kleinbürgerlichen Ambiente amüsierte mich, und die pompösen Blätterornamente der Tapeten sollten später die Leiber meiner Nähmaschinen schmücken. Die dargestellten Begegnungen hatten oft etwas Absurdes: Der Matrose, der unerschütterlich das Akkordeon für ein sich auf dem Sofa räkelndes dralles Mädchen spielt, oder die schwergewichtige Köchin, die unter einem Himmel von Töpfen und Pfannen alle ihre Reize aufbietet, um den Küchenlehrling zu verführen.

Im Herbst 1956 bewarb ich mich um Aufnahme an der École des Beaux-Arts in Paris, doch mein Antrag wurde abgelehnt. Ich blieb trotzdem in Paris und besuchte, um meinem Aufenthalt den Anstrich eines ernsthaften Studiums zu geben, die private Académie de la Grande Chaumière.

Dort konnte man bei täglich wechselnden Modellen jeden Nachmittag von 15 bis 18 Uhr ohne Korrektur Akt zeichnen. Um eine kleine Bühne waren in der Salle de croquis Schemel im Halbkreis aufgestellt, jeweils vor einem Holzbalken zum Aufstützen der Zeichenmappe. Überall gab es auf den dunklen, holzgetäfelten Wänden Emailleschildchen mit Verboten des Gebrauchs von Fixativ, des Photographierens und des Rauchens. Dazwischen hing ein großer, halbblinder Spiegel im Goldrahmen. Das Ganze hatte die Atmosphäre eines kleinen Vorstadtvarietés.

Die Modelle beherrschten das Publikum, eine Mischung aus japanischen Studentinnen, schlaksigen amerikanischen Jünglingen, Deutschen, die ein schreckliches Französisch sprachen, und alten Damen und Herren, die unter Seufzen mit dem Rötelstift werkten. Die Modelle forderten, das Licht auf ihre mageren Köpfe zu richten, „Mesdames et Messieurs, ich bin Schauspielerin und gewohnt, im Rampenlicht zu stehen“. Mittwochs war Männertag, das heißt, es gab ein männliches Modell, und die alten Maler mit Künstlerbarett fehlten auffallend.

In dieser armseligen Umgebung verlebte ich Stunden der Ekstase. Ich kam meist eine halbe Stunde zu früh, um einen Platz direkt unter dem Podium zu ergattern und schaute den Modellen unter das Kinn. Mit großer Hingabe zeichnete ich die schwarzen Schatten, die die Brüste und das Kinn warfen, und versuchte, den Leibern Rundungen zu geben. Und doch plagte mich manchmal das schlechte Gewissen. Wo führte diese lustvolle Aktivität hin, die mir die Mappen mit Studien füllte? Bei Raphael diente jede Studie einem Zweck, war die Vorbereitung für eine Figur seiner Fresken und bezog daraus Substanz und Daseinsberechtigung.

Am Ende meines Parisaufenthaltes nahm ich Abschied von den Akten mit einem Selbstbildnis an der Staffelei, auf der ein angefangenes Bild mit der Skizze einer Dusche stand. Diese wies mir den Weg in die Welt der kleinen Technik des Haushalts, die ich in vierzig Jahren systematisch erforschte, indem ich meinen zwölf Grundthemen, von der Schreib- und Nähmaschine über das Bügeleisen bis zur Fahrradschelle lange Variationsreihen mit autobiographischen Titeln widmete.

Vor einigen Jahren häuften sich die Anrufe von Sammlern, die von diesem oder jenem Bild, sie nannten Seitenzahlen von Katalogen, eine Kopie oder Neufassung forderten. Ein paar Mal ließ ich mich des Geldes wegen darauf ein und verbrachte Wochen quälenden Suchens nach einer neuen Variante. Ich hätte reich werden können, indem ich mich selbst kopierte.

Da fiel mir die Reproduktion eines Photos aus der Zeit des Ersten Weltkrieges in die Hände, eine Küche, deren Wände mit Töpfen, Pfannen, Kuchenformen, Biergläsern und Tassen gepflastert waren, und in der Mitte vier gut genährte, herausfordernd lächelnde nackte Köchinnen. Das Blatt hatte viele Jahre in einer meiner vielen Mappen geschlummert, nun war der Zeitpunkt gekommen, es auszuwerten und in der Malerei etwas Neues zu versuchen. Meine Freundin Wanda meinte, „nichts hindert dich, davon ein Bild zu machen. Du solltest schon morgen damit beginnen.“

Ich ließ die Modelle der Kunstakademie Düsseldorf, wo ich inzwischen als Professor lehrte, die Posen des Photos einnehmen, des Kaffeemahlens und des Gewürzstampfens im Mörser, und begann nach vielen Vorstudien zunächst mit den Wänden der Küche und malte dann die Gegenstände, die Kaffeemühle, den Mörser, den Gurkenschneider und den Eischneider. Die vier Akte malte ich am Schluß und mit größter Lust. Ich wußte, daß mein besessenes Aktzeichnen von einst seinen Endzweck fand. Die Mühen waren nicht umsonst gewesen.

Freunde deuteten das Bild als verbotenes Paradies des Kindes mit dem Eischneider als kastrationsdrohendem Wächter und führten die Märchen der Gebrüder Grimm an, wo die Küche mehrfach die Bühne für böse Streiche bildet (z. B. Die Bremer Stadtmusikanten und Das Lumpengesindel). Vielleicht haben sie Recht. – Ungeklärt bleibt die Frage, was sich im Abfalleimer unter den Füßen der rosigen Kaffeemahlerin befindet, Kartoffelschalen oder abgenagte Knochen, vielleicht von Menschen?

Mit der gleichen Systematik, die ich auf die Erforschung der Geräte der häuslichen Technik angewandt hatte, durchwanderte ich die Räume eines imaginären Hauses und prüfte sie auf die Verwendbarkeit in meiner neuen Bilderreihe.

Auf Die Küche I und Die Küche II mit nur zwei weiblichen Schönheiten folgte Das Badezimmer mit einer nackten Greisin, die einem auf der geschlossenen Toilette in der Pose von Rodins Denker sitzenden schüchternen Jüngling im Schein einer Kerze ihre welken Reize zeigt, Das Weihnachtszimmer mit einem minderjährigen Mädchen auf dem Schoß des Weih-

nachtsmannes und einer grimmig blickenden Haushälterin, die auf einem Tablett zwei gefüllte Weingläser offeriert. Mißbilligt sie die Szene, oder findet sie, der Weihnachtsmann hätte als erstes den Sack mit Geschenken öffnen sollen? Sodann Der Boxring mit einem kessen halbnackten Nummerngirl, das eine Tafel mit der Zahl 7 für die nächste Runde hochhält, während Trainer und Sekundant den schon geschlagenen Boxer beschwören weiterzumachen.

Die Fassade eines Massageinstituts mit dem alten Masseur, der in einer abweisenden Geste ein Fenster schließt und mich in seinem Aussehen an meinen Vater erinnert, der mich, als ich vier Jahre alt war, für immer verließ: Das Fenster. Hier gibt es keine weiblichen Akte, und die Erotik hat sich ganz in die phallisch geformte Wolke zurückgezogen. Das Photo, eine kleine Orgie im vollgestopften Bürgersalon mit einem blassen Jüngling, der, statt sich an den Ausschweifungen zu beteiligen, lieber ein Erinnerungsphoto schießt.

Der Friedhof, auf dem ein kurvenreiches Mädchen versucht, einen zurückhaltenden Jüngling unter den Armen einer segnenden Jesusstatue zu verführen. Das Schlafzimmer, in dem ein pubertierendes Mädchen die Eltern überrascht, die sich mit Hilfe eines Präservativs auf den Liebesakt vorbereiten. Das Eßzimmer mit zwei tanzenden Lesbierinnen und einem gefesselten Herrn des Hauses, der mißbilligend zuschaut. Im Kabarett mit einer masochistischen Revuenummer vor den Augen eines minderjährigen Zuschauers. Atelier I und Atelier II, die die Tradition der unpassenden Paare von Cranach fortsetzen, einmal mit altem Maler und jungem Modell, das andere Mal mit einer üppigen gerundeten jungen Malerin, die einen Greis mit eingesunkener Brust abschildert. Wer aber der Jüngling auf dem Bild Die Ruine ist, der anstatt ins Kino zu gehen oder mit den jungen Mädchen in der Milchbar zu flirten, ein ausgebranntes Haus zeichnet, mußt Du, lieber Leser, schon selber erraten. Was wohl meine Mutter zu meinen neuen Bildern sagen würde? Wäre sie entsetzt über diese Bilder? – Vielleicht. Aber ich stelle mir auch vor, daß sie mir die selben Worte gesagt hätte, mit denen sie auf meine ersten Maschinenbilder reagierte: „Du mußt selbst wissen, was du tust. Wenn du anstatt Zahnarzt oder Rechtsanwalt Künstler geworden bist, dann bestimmt nicht, um Bilder zu malen, die aller Welt gefallen sollen. Im Einklang mit sich selbst zu handeln ist die einzige Methode, um glücklich zu werden.“

Biographie

1935

Am 10. Februar Geburt von Konrad Peter Cornelius Klapheck in Düsseldorf. Der Vater Richard Klapheck (geboren 1883) war ordentlicher Professor für Kunstgeschichte an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf bis zu seiner Entlassung 1934. Die Mutter Anna Klapheck, geborene Strümpell (Jahrgang 1899), lehrt am gleichen Institut nach 1945.

1939

Tod des Vaters.

1941

Eintritt in die Volksschule.

1942

Erste Bombenangriffe auf Düsseldorf, die Mutter weicht mit dem Sohn nach Leipzig aus.

1943

Am 4. Dezember Bombenangriff auf Leipzig. Die großelterliche Villa geht in Flammen auf. Konrad empfindet den roten Himmel der brennenden Stadt als großartiges Spektakel.

1945

Bis 1945 Aufenthalt im Erzgebirge (Sachsen). Mai 1945 Einmarsch der Roten Armee, der in einem Versteck im Wald erlebt wird. Später kommt es zu freundschaftlichen Begegnungen mit sowjetischen Soldaten. Teilnahme an einem privaten russischen Sprachkurs.
Ende des Jahres Rückkehr nach Düsseldorf.

1946

Eintritt in das Städtische Humboldt-Gymnasium. Der Kunsterzieher Kurt Prechtl fördert den Knaben auch außerhalb des Unterrichts. Er stellt ihm die Aufgabe, eine Schraube in vielfacher Vergrößerung zu zeichnen.
Erste Begegnung mit Werken von Matisse, Braque, Picasso in der Ausstellung „Meisterwerke der französischen Malerei“ in Düsseldorf. Der an antiker Kunst und Albrecht Dürer orientierte Knabe reagiert erst verwirrt und später begeistert. Große Lesephase: Zunächst die Märchen der Weltliteratur (Sammlung Diederichs), die Sagen des klassischen Altertums, germanische Heldensagen und deutsche Volksbücher, dann die Bibel, die er in Hunderten von Zeichnungen zu illustrieren beginnt. In der Literatur des 19. Jahrhunderts fesseln ihn besonders Beschreibungen: die eines Hotelzimmers bei Gogol, einer Harpune bei Melville und eines Kramladens bei Gottfried Keller.

1949

Entdeckung der modernen Literatur: Franz Kafka (in den Originalausgaben des Schocken Verlages) 1949, James Joyce 1951, Marcel Proust 1954, Lautréamont 1955.

1950

Erste Begegnung mit authentischer Jazzmusik in einem Konzert von Duke Ellington in Düsseldorf. Klapheck beginnt Schallplatten zu sammeln: Count Basie, Lester Young, Coleman Hawkins, Charlie Parker, Thelonious Monk.

1951

Dreiwöchiger Aufenthalt in London bei einem englischen Freund. Er besucht die National Gallery, das British Museum und eine Aufführung von „Kiss me Kate“ (Cole Porter).
Bis 1954 Mitglied in verschiedenen Sportvereinen (Boxen, Leichtathletik).

1952

Italienreise mit der Mutter (Florenz, Venedig, Rom). Besuch einer Tanzschule, wo er seiner späteren Frau Lilo Lang begegnet.

1954

Humanistisches Abitur (Latein, Griechisch). Reise nach Paris. Er besucht unangemeldet Max Ernst, der ihm das Buch „Sept Microbes“ mit Widmung schenkt.
Eintritt in die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, wo er zunächst ein Jahr lang die von Bruno Goller (1901–1998) geleitete Zeichenklasse besucht. Tägliches Aktzeichnen nach männlichen und weiblichen Modellen. Klapheck fertigt zwei Serien Zeichnungen an, eine im Stil von Matisse, die seinem Lehrer gefällt, und eine für sich in der Nachahmung von Ingres.

1955

Erstes Bild mit Schreibmaschine. Bruno Goller ermutigt ihn zur Objektmalerei und tadelt seine Flirts mit Abstraktion und Tachismus.

1956

Bis März 1957 sechsmonatiger Aufenthalt in Paris, zunächst gemeinsam mit Lilo Lang in der Rue des Saints-Pères, später allein in Versailles.
Ein Aufnahmeantrag wird von der École des Beaux-Arts abgelehnt.
Beginn der Freundschaft mit dem Maler Christian d'Orgeix, der ihm Originalwerke von Marcel Duchamp (1887–1968), die „Rotoreliefs“ und „La

Boîte verte“, zeigt und ihm die Romane von Raymond Roussel (1887–1933) leiht. Er lernt Edouard Jaguer, den Herausgeber der Zeitschrift „Phases“ kennen, an der er später mitarbeiten wird.

1957

Herausgabe eines kleinen Bändchens mit kleinformatigen Zeichnungen, die unter dem Einfluss von Max Ernst mit den Mitteln der Klecksographie und Decalcomanie (Abklatschtechnik) entstanden sind (Eremitenpresse, Stierstadt im Taunus). Er lernt Yves Klein (1928–1962) bei dessen erster Ausstellung in Deutschland in der Galerie Schmela, Düsseldorf, kennen. Später übersetzt er für ihn einige Schriften ins Deutsche.

1959

Der Kunsthändler Georges Staempfli aus New York besucht Klapheck in seinem Atelier und kauft ihm für 4.000 Mark sechs Bilder ab. Sie werden 1960 zusammen mit Werken von Yves Klein, Soto und Fontana in der Ausstellung „Paris Obsessions“ in New York gezeigt. Erste Einzelausstellung in der Galerie Schmela, Düsseldorf. Die beiden einzigen verkauften Bilder gehen an das Sammlerpaar Willy und Fänn Schniewind. Die Kritik reagiert weitgehend negativ.

1960

Heirat mit Lilo Lang. Gründung eines eigenen Hausstandes. Klapheck besucht in Worpsswede den Maler Richard Oelze (1900–1980) und erwirbt eine Zeichnung, den Grundstock einer in den folgenden Jahren zusammengetragenen kleinen Oelze-Sammlung.
Klapheck erhält die „Förderprämie zum Großen Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen“. Später wird er alle Kunstpreise und andere Ehrungen ablehnen.

In einer ersten Einzelausstellung im Ausland werden 24 Bilder in der Galleria Schwarz in Mailand gezeigt. Zu den ersten Käufern gehört der Maler Enrico Baj. Bei der Eröffnung Begegnung mit dem surrealistischen Dichter E.L.T. Mesens (1903–1971) und dem Maler Sergio Dangelo.

1961

Seit diesem Jahr Kontakte mit dem Pariser Surrealistenkreis, in den ihn der Kunstkritiker José Pierre einführt. Klapheck besucht André Breton (1896–1966), der ihn ermuntert, an den allabendlichen Treffen im Café „La Promenade de Venus“ teilzunehmen.

- 1962
Besuch des Kunsthändlers Leo Castelli aus New York im Atelier des Künstlers.
Klapheck erfährt von einer neuen Kunstrichtung in den USA, die später Pop-Art genannt wird und Parallelen mit seinem eigenen Werk aufweist. Castelli erwirbt vier Bilder.
Der Kunsthändler Rudolf Zwirner, zunächst Essen, später Köln, vertritt Klapheck in Deutschland und stellt ihn in Einzelausstellungen mehrfach aus. Erster Museumsankauf durch das Landesmuseum Hannover.
Klapheck lernt den belgischen Surrealisten René Magritte (1898–1967) in einer Magritte-Ausstellung in Knokke le Zoute kennen. Bei einem Besuch in Brüssel kritisiert Magritte die Steinchenhintergründe einiger mitgebrachter Bilder. „In Ihren Themen sind Sie authentisch. Warum diese pittoresken Hinzufügungen?“ Magritte schenkt ihm eine Zeichnung.
Geburt der Tochter Elisa.
- 1965
Erste Einzelausstellung in Paris in der Galerie Ileana Sonnabend. Der Katalog enthält eine Einführung von André Breton.
Teilnahme an der letzten großen Ausstellung des Surrealismus, „L'Écart absolu“, in der Galerie L'Œil, Paris.
Geburt des Sohnes David.
- 1966
Erste Retrospektive, die von Wieland Schmied für die Kestner-Gesellschaft, Hannover, zusammengestellt wird.
- 1967
Der WDR produziert einen 30 Minuten langen Schwarzweißfilm über Klapheck (Redaktion Wibke von Bonin, Regisseur Nathan Jariv).
- 1969
Dreiwöchiger Aufenthalt mit Familie in New York anlässlich einer Einzelausstellung mit 35 Bildern in der Sidney Janis Gallery. Peter und Irene Ludwig kaufen zwei Bilder, den Grundstein einer später auf zehn Arbeiten anwachsenden Bildergruppe. Weitere Exponate gelangen in die Sammlung Meshulam Riklis, New York.
- 1970
In den USA und Europa entsteht eine neue Richtung, der Hyperrealismus, auch Photorealismus genannt. Er unterstreicht die Aktualität Klaphecks, andererseits scheint er durch die Virtuosität einiger seiner Vertreter die auf Einfachheit zielende Klaphecksche Bildwelt zu übertrumpfen.
Klapheck nimmt an einigen Ausstellungen teil, die die neuen Tendenzen vorstellen.
„Ekstrem Realism“ im Louisiana Museum, Humlebæk (1973) und „Hyperrealistes américains – Réalistes européens“ im CNAC, Paris (1974).
- 1973
Werner Schmalenbach kauft für die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen das Bild „Der Krieg“.
- 1974
Retrospektive im Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, anschließend in Brüssel und Düsseldorf (bis 1975). Arbeit mit Manfred Tischer an einem fünfzehnminütigen Film.
- 1976
Bis 1980 intensive Beschäftigung mit dem Medium der Radierung im Atelier Hartmut Frielinghaus, Hamburg. Klapheck radiert 26 Platten, von denen Auflagen, zum Teil in mehreren Zuständen, in der Galerie Rudolf Zwirner in Köln ausgestellt werden. Erstmals werden auch Vorzeichnungen im Maßstab 1:1 gezeigt, wie sie Klapheck seit 1973 regelmäßig für seine Bilder anfertigt.
- 1979
Durch die neu entstandenen Stilrichtungen „Wilde Malerei“, „Neo-Expressionismus“ und „Graffiti-Kunst“ wird das Interesse des Publikums in neue Bahnen gelenkt, und Klapheck sieht sich in der Position des Künstlers, der nicht mehr aktuell und noch nicht klassisch ist. Übernahme einer Professur an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Leitung einer Klasse für Freie Malerei.
- 1980
Ausstellung in der Galerie Aimé Maeght, Paris, mit 25 Arbeiten.
- 1981
Die ARD zeigt einen 45 Minuten langen Film, den Eila Hershon und Roberto Guerra (Redaktion Wibke von Bonin) in über zweijähriger Arbeit gemeinsam mit dem Künstler gedreht haben.
- 1984
Die Lufthansa schenkt dem Busch-Reisinger Museum, Cambridge (Massachusetts, USA), die Vorzeichnung zu „Heldenlied“ (224 x 281 cm).
- 1985
Retrospektive in der Hamburger Kunsthalle, die anschließend in der Kunsthalle Tübingen und in der Staatsgalerie moderner Kunst in München gezeigt wird: Werner Hofmann gibt einen umfangreichen Buchkatalog im Prestel Verlag heraus. Auf Einladung der Redakteurin Wibke von Bonin schreibt Klapheck den Kommentar zu seinem Bild „Der Krieg“ für die Fernsehserie „100 Meisterwerke“.
- 1986
Tod der Mutter.
- 1987
Tod der Ehefrau Lilo bei einem Brand des Ferienhauses in Holland.
Klapheck beginnt Hebräisch zu lernen.
Begegnung mit der Kostümbildnerin Wanda Richter-Forgách, der er die Anregung zu einigen wichtigen Bildern verdankt („Bekenntnis“, „Die charmante Chaotin“, „Die Welt des Mannes“ u.a.).
- 1990
Begegnung mit dem in Jerusalem lebenden Komponisten Josef Tal (geboren 1910) und Beschäftigung mit dessen Musik. Werner Hofmann erwirbt anlässlich seines Abschiedes für die Hamburger Kunsthalle das Bild „Bekenntnis“ (1989).
- 1992
Erneutes Naturstudium: Regelmäßiges Aktzeichnen u. a. in der Académie de la Grande Chaumière in Paris.
Klapheck beginnt ein Projekt, alle seine Freunde in ganzfigurigen Portraitzeichnungen festzuhalten.
- 1994
Dreiwöchige Reise in die Volksrepublik China anlässlich einer Ausstellung seiner Graphiken im Central Institute of Fine Arts Beijing und zweier Vorträge „Die Maschine und ich“ und „Krieg und Frieden – Deutsche Kunst nach 1945“.
Die Nationalgalerie Berlin erwirbt mit Hilfe ihres Freundeskreises das Bild „Glanz und Elend der Reformen“ (1971–1973).
- 1995
Ausstellung in der Galerie Brusberg in Berlin anlässlich des 60. Geburtstags des Künstlers.
Klapheck malt in zweijähriger Arbeitszeit das größte Bild seines Lebens (312 x 720 cm), einen Schaufelbagger, der einen Lkw mit Erde belädt: „Im Zeitalter der Gewalt“.

Einzelausstellungen (Auswahl)

1959 Galerie Alfred Schmela, Düsseldorf	1980 Galerie Aimé Maeght, Paris Witrock Kunsthandel, Düsseldorf	2001 museum kunst palast, Düsseldorf, „Die Sammlung Kemp“ Galerie Wolfgang Gmyrek, Düsseldorf, „Himmelfahrten“
1960 Galerie Arturo Schwarz, Mailand	1984 Galerie Thomas Levy, Hamburg	2002 Städtische Galerie Karlsruhe, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, „Europaweit – Kunst 60er Jahre“ Ausstellung der Porträtzeichnungen im museum kunst palast, Düsseldorf
1962 Galerie Rudolf Zwirner, Essen	1985 Galerie Maeght Lelong, Paris Hamburger Kunsthalle, Hamburg	2003/04 Rheinisches Landesmuseum Bonn, „Konrad Klapheck. Maschinen und Menschen“
1963 Galerie Arturo Schwarz, Mailand Galerie Rudolf Zwirner, Köln	1986 Kunsthalle Tübingen Staatsgalerie moderner Kunst, München	2004 Stiftung Wilhelm Lembruck Museum, Duisburg, „Pop cars, Amerika-Europa“ Musée d'art moderne et contemporain Genève, „Tour-détours de Babel“
1964 Haus am Lützowplatz, Berlin Robert Fraser Gallery, London	1990 Galerie Lelong, Paris Galerie Lelong, Zürich	2005 Musée d'art moderne et contemporain Strasbourg Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deportes, Madrid Sala Alcalá 31, Madrid „Villa Klapheck“, Galerie Lelong Paris MUMOK Wien, „Nouveau Réalisme, Pop Art, Realismen der 70er“ Galerie von Bartha, Basel, „The fascination with the mechanical“ Villa Manin, Codroipo, „THE THEATRE OF ART“ „Temptation“, duetart gallery, I-Varese. Ausstellung mit Wanda Richter-Forgäch
1965 Galerie Ileana Sonnabend, Paris Palais des Beaux-Arts, Brüssel	1991 Witrock Kunsthandel, Düsseldorf	2006 „Konrad Klapheck-Réveries d'un homme“, Galerie Lelong Zürich „Menschen und Maschinen - Bilder von Konrad Klapheck“, Kunstausstellung der Ruhrfestspiele Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen
1966 Kestner-Gesellschaft, Hannover	1992 Galerie Lelong, Zürich	
1967 Kunst- und Museumsverein, Wuppertal Kunst- und Kunstgewerbeverein, Pforzheim	1993 Edward Thorp, New York	
1968 Galerie Arturo Schwarz, Mailand	1995 Galerie Brusberg, Berlin, Retrospektive, (60. Geburtstag)	
1969 Sidney Janis Gallery, New York	1997 Galerie Lelong, Paris, „L'age de violence“	
1971 Galerie Rudolf Zwirner, Köln	1998 Galerie Lelong, Zürich, „Im Zeitalter der Gewalt“ Château de Jau, Cases de Pène (Frankreich)	
1972 Galerie Arturo Schwarz, Mailand Galleria La Medusa, Rom	1999 Galerie & Grafikkabinett, Düsseldorf „Das druckgraphische Werk“ Galerie Heiko Andreas, Düsseldorf	
1974 Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam	2000 Galerie Heiko Andreas, Düsseldorf, „Konrad Klapheck und Freunde“; Cà di Frà, Mailand, K. Klapheck (mit Jan Knap) Galerie Albrecht, München, „Annäherung an das Porträt“ (mit Monica Castillo und Moyna Flannigan) Kunstverein Bad Salzdetfurth, Bodenburg	
1975 Palais des Beaux-Arts, Brüssel Städtische Kunsthalle, Düsseldorf		
1976 Galerie Ernst Beyeler, Basel Jasa Fine Arts, München		
1977 Galerie Rudolf Zwirner, Köln		

Werke in öffentlichen Sammlungen

Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen
Kunst aus NRW – Reichsabtei Kornelimünster, Aachen
Neue Nationalgalerie, Berlin
Rheinisches Landesmuseum Bonn
Neues Museum Weserburg, Bremen
Busch-Reisinger Museum, Cambridge MA
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
Museum am Ostwall, Dortmund
Museum Kunst Palast, Düsseldorf
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Sammlung Deutsche Bank AG, Frankfurt am Main
Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen
Hamburger Kunsthalle, Hamburg
Sprengel-Museum, Hannover
Städtisches Museum Mülheim an der Ruhr
Neue Pinakothek, München
Collection FRAC Picardie
Fondation Maeght, St. Paul
Kunsthalle Recklinghausen
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam
Musée d'art moderne et contemporain Strasbourg
Ulmer Museum, Stiftung Sammlung Kurt Fried

Bibliographie

- Benayoun, Robert: Konrad Klapheck, Galerie Arturo Schwarz, Mailand, 1963.
- Breton, André und Klapheck, Konrad: Konrad Klapheck, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1965.
- Breton, André, Klapheck, Konrad und Schmied, Wieland: Konrad Klapheck, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1966.
- Dienst, Rolf-Gunter: Konrad Klapheck, Galerie Lelong, Zürich, 1992.
- Dupin, Jacques: Klapheck, Galerie Lelong, coll. „Repères“, Nr. 94, Paris, 1997.
- Frémon, Jean und Klapheck, Konrad: Klapheck, peintures et dessins, Galerie Lelong, coll. „Repères“, Nr. 62, Paris, 1990.
- Hammacher-Van den Brande, Renilde, Breton, André, Le Brun, Annie, Schmied, Wieland und Klapheck, Konrad: Konrad Klapheck, Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam, 1974.
- Hering, Karl-Heinz und Klapheck, Konrad: Konrad Klapheck, Entwürfe und Bilder 1971–1982, Konrad Klapheck: Dessins et peintures 1971–1982, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1983.
- Hofmann, Werner und Klapheck, Konrad: Konrad Klapheck, Galerie Lelong, coll. „Repères“, Paris, 1985.
- Kinkel, Hans: Konrad Klapheck, Werkverzeichnis der Druckgraphik 1977–1980, Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf, 1980.
- Klapheck, Konrad: Die Kleinen, Stierstadt im Taunus, 1957.
- Klapheck, Konrad: Konrad Klapheck, Galerie Arturo Schwarz, Mailand, 1972.
- Klapheck, Konrad und Ottinger, Didier: Konrad Klapheck, Galerie Lelong, coll. „Repères“, Nr. 130, Paris, 2005.
- Klapheck, Konrad: Werkverzeichnis der Druckgraphik 1960–1977, Galerie Rudolf Zwirner, Köln, 1977.
- Klapheck, Konrad: La Machine et moi, Pourquoi je peins, L'Échoppe, Paris, 1997.
- Klapheck, Konrad: Porträtzeichnungen 1992–2002 (mit Anmerkungen des Künstlers und sechzehn Zeichnungen von Wanda Richter-Forgách), Schirmer Mosel, München, 2002.
- Noel, Bernard: Derrière le miroir, Nr. 238, Galerie Maeght, Paris, 1980.
- Pierre, José: Konrad Klapheck, Galerie Arturo Schwarz, Mailand, 1960.
- Pierre, José: Konrad Klapheck, Sidney Janis Gallery, New York, 1969.
- Pierre, José: Konrad Klapheck, Institut für Moderne Kunst, DuMont Buchverlag, Köln, 1970.
- Schmalenbach, Werner: Konrad Klapheck, Galerie Beyeler, Bale, 1976.
- Schuster, Peter-Klaus und Hofmann, Werner: Konrad Klapheck, Retrospektive 1955–1985 (Hamburg, Kunsthalle, 1985; Tübingen, Kunstverein, 1986; München, Staatsgalerie Moderner Kunst, 1986), Prestel, München, 1985.
- Schwarz, Arturo: Klapheck, Gabruius, Mailand, 2002.
- Ashberry, John: Exhibition at Galeria Ileana Sonnabend, Art News, Nr. 64, 1965, S. 46.
- Baker, E.C.: Konrad Klapheck's Exhibition at Janis's Gallery, Art News, Ausgabe 67, S. 10.
- Battcock, Gregory: The Machine and the Psyche, Arts magazine, Nr. 43, 1969, S. 41.
- Engelhard, Günter: Mit Präzision gegen die Angst, Art, Nr. 5, 1981, S. 32.
- Glueck, Grace: Sexy Phones, Shoes trees and Faucets, The New York Times, 15. Februar 1969.
- Jaguer, Edouard: Plan et démontage de l'ordinateur Klapheck ou les œillades d'Argus, La Brèche, Nr. 3, 1963, S. 13.
- Jouffroy, Alain, (entretien avec Konrad Klapheck sur le sens caché des ses tableaux de la fin des années 1980), Opus international, Nr. 118, Paris, März/April 1990.
- Martin, Henry: Konrad Klapheck: Quotes and Comments, Art International, Nr. 16, 10, 1972, S. 32.
- Raillard, Georges: Les machines de Klapheck, La Quinzaine littéraire, Nr. 321, 1981, S. 22.
- Shirey, David L.: I love you Smith-Corona, Newsweek, 17. Februar 1969.
- Abadie, Daniel: Hyperréalistes américains – Réalistes européens, CNAC Archives, Paris, 1974.
- Benayoun, Robert: Erotique du surréalisme, Pauvert, Paris, 1965, S. 47.
- Breton, André: Le Surréalisme et la peinture, Gallimard, Paris, 1965, S. 411–412.
- Kahmen, Volker: Erotik in der Kunst, Wasmuth, Tübingen, 1971, S. 4, 22, 146, 147, 156.
- Le Bot, Marc, Clair Jean und Szeemann Harald: Les machines célibataires / Junggesellenmaschine / Bachelor machines, Le Chêne, Paris, 1976.
- Lippard, Lucy R.: Pop art, New York, 1966, Mailand, 1967, S. 225, 230.
- Pierre, José: DuMonts kleines Lexikon der Pop art, DuMont, Köln, 1978, S. 84.
- Pierre, José: L'Univers surréaliste, Somogy, Paris, 1983, S. 278, 279.
- Pontus Hultén, K. G.: The Machine as seen at the end of the mechanical age (New York, The Museum of Modern Art, 1968–1969; Houston, University of St. Thomas, 1969; San Francisco Museum of Art, 1969), New York, 1968, S. 191.
- Richter, Horst: Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert, DuMont, Köln, 1977, S. 209.
- Rubin, William: Dada, Surrealism and Their Heritage in Surrealism in Exile and After, The Museum of Modern Art, New York, 1968, S. 185.
- Schmalenbach, Werner: Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1975, S. 109.
- Schmalenbach, Werner: Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1979, S. 36.
- Short, Robert: Dada & Surrealism, Octopus Books, London, 1980.
- Sylvester, David: Dada and Surrealism Reviewed, Hayward Gallery, London, 1978, S. 441.
- Thomas, Karin und De Vries, Gerd: DuMont's Künstlerlexikon von 1945 bis zur Gegenwart, DuMont, Köln, 1977, S. 204.

Leihgeber

Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen
Neues Museum Weserburg, Bremen
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen
Hamburger Kunsthalle
Sprengel Museum Hannover
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
Museum Ludwig, Köln
Kunsthalle Recklinghausen

Sammlung von Bartha, Basel
Sammlung Gabriele Henkel
Sammlung Ingrid und Willi Kemp, Düsseldorf
Konrad Klapheck, Düsseldorf
Sammlung Gottfried Schultz, Düsseldorf
Sammlung Schmidt-Drenhaus, Köln/Dresden
Sammlung Maack, Lüdenscheid
Galerie Lelong Zürich und Paris

und weitere private Leihgeber

Impressum

Ruhrfestspiele Recklinghausen 2006

Veranstalter:
Ruhrfestspiele Recklinghausen GmbH

Gesellschafter:
Deutscher Gewerkschaftsbund
Stadt Recklinghausen

Aufsichtsrat:
Wolfgang Pantförder (Vorsitzender)
Ingrid Sehrbrock (Stellvertreterin)
Hans Josef Bajon
Egbert Biermann
Holger Freitag
Edeltraud Glänzer
Hans-Heinrich Grosse-Brockhoff
Kurt Hay
Wolfgang Hoffmann
Wolfgang Kral
Dr. Norbert Lammert, MdB
Martina Lessnig
Georg Möllers
Joachim Poss, MdB
Kirsten Rölke
Dr. Klaus Schuchardt
Ulrich Weber
Frank Werneke

Festspielleiter und Geschäftsführer:
Frank Hoffmann

Verwaltungsdirektor und Stellv. Geschäftsführer:
Reinhard Strehlau

Ausstellung

Menschen und Maschinen
Bilder von Konrad Klapheck

Kunstaussstellung der
Ruhrfestspiele Recklinghausen 2006

Projektleitung:
Ferdinand Ullrich
Hans-Jürgen Schwalm

Wissenschaftliche Mitarbeiterin:
Kerstin Weber

Restauratorische Betreuung:
Angelica Hoffmeister-zur Nedden
Marc Braunstein

Sekretariat:
Ingrid Disselkamp-Rieskamp
Birgit Bleker

Technik:
Klaus-Dieter Riedel
Hans-Rudolf Pacht

Kunsthalle Recklinghausen
6. Mai bis 23. Juli 2006

Katalog

Menschen und Maschinen
Bilder von Konrad Klapheck

Herausgegeben von:
Ferdinand Ullrich
Hans-Jürgen Schwalm

Redaktion:
Hans-Jürgen Schwalm

Layout:
Ferdinand Ullrich

Korrektur:
Ingrid Disselkamp-Rieskamp

Übersetzungen:
Honecker + Bootz, Köln

Fotografien:
Bernd Jansen, Düsseldorf, S. 30
Erika Kiffel, Düsseldorf, S. 82
Wolfgang Kuehn, Meerbusch, S. 120
Christoph Markwalder, Burg i. L., CH, S. 47
Stefan Moses, München, S. 87
Horst Ossinger, dpa, S. 16
Rheinisches Bildarchiv, Köln, S. 39, 59
Peter Sevriens, Meinerzhagen, S. 6
Ferdinand Ullrich, Recklinghausen, S. 108
Elke Walford, Hamburg, S. 99
Lothar Wolleh, Düsseldorf, S. 2, 8
Wang, Yonong und Zhou Xin, Düsseldorf, S. 137

Gesamtherstellung:
B.O.S.S Druck und Medien GmbH, Kleve

© 2006 Autoren und Herausgeber,
VG Bild-Kunst, Bonn

ISBN 3-929040-97-2



Förderer der Kunstaussstellung der Ruhrfestspiele Recklinghausen 2006

