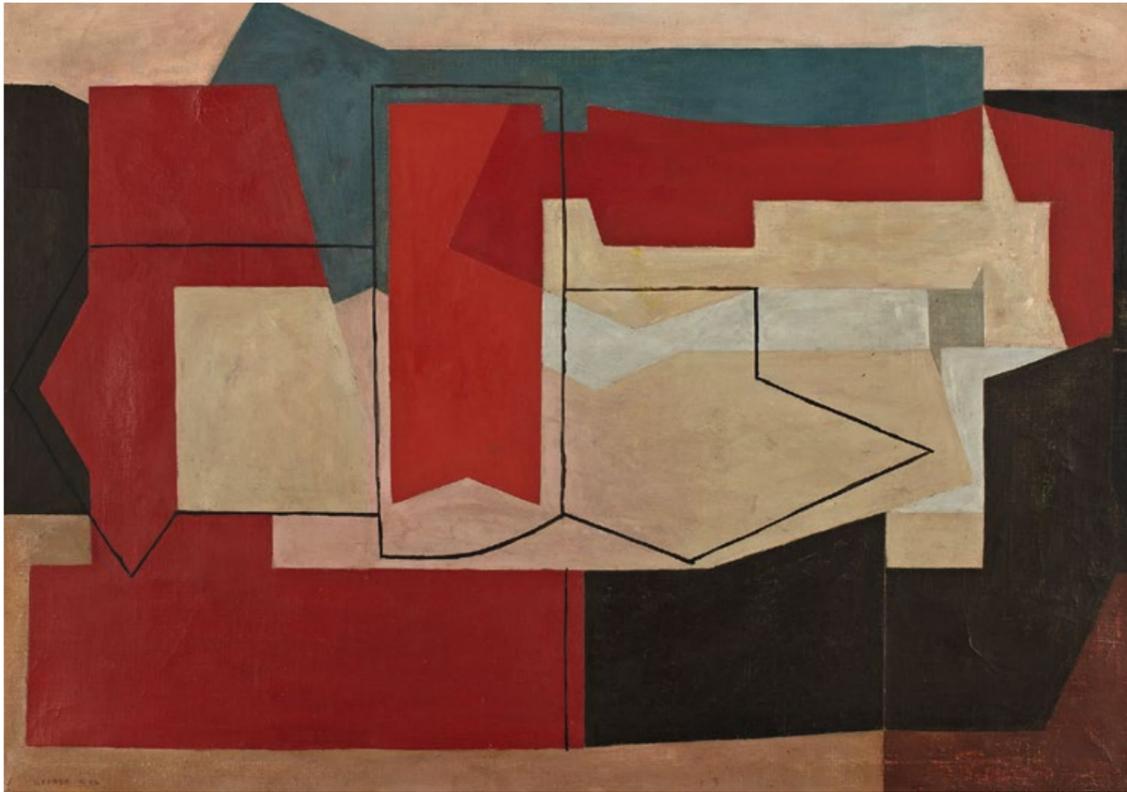


**JOHANN  
GEORG  
GEYGER**

**1921 - 2004**



SELBSTBILDNIS 1941  
1998  
HANDOFFSET  
DRUCKSPIEGEL:  
5 X 3,6 CM



INNENHOF  
1956  
ÖL AUF LEINWAND  
90 X 128 CM

*Wieland Schmied*

## 1964 ZUR KUNST JOHANN GEORG GEYGERS

Johann Georg Geyger sagt: „In meiner Arbeit geht es mir nicht darum, mich auszudrücken. Der Maler hat, so glaube ich, in seinem Werk nicht anders anwesend zu sein, denn als Betrachter. Ich möchte erreichen, daß sich das Vielerlei der Bilder unserer Welt in einem Zustand der Stille findet und Dauer gewinnt, um Bild zu werden“. Diese Sätze finden sich im Katalog der repräsentativen deutschen Ausstellung, die in diesem Frühjahr in Kopenhagen gezeigt wurde. Es ist wohl das erste Mal, daß Johann Georg Geyger etwas zu seiner Arbeit gesagt hat; und er tat es auch nur, weil man ihn lange dazu gedrängt hatte.

Dieser scheue schweigsame Mann liebt es nicht, sein Werk mit Kommentaren zu begleiten, ebensowenig wie er gerne mit seinen Bildern an die Öffentlichkeit tritt. Es gibt wohl keinen deutschen Künstler seiner Generation, der Ausstellungen seiner Werke solche Schwierigkeiten entgegengesetzt wie er. Diese kühle Distanz zu sich selbst und den eigenen Hervorbringungen, diese beinahe timide Scheu sich auszusprechen und zu enthüllen ist auch das entscheidende Charakteristikum des ganzen Werkes von Johann Georg Geyger.

Als er vor einigen Jahren aus Rom zurückkam, wo er ein Jahr lang als Stipendiat der Villa Massimo gearbeitet hatte und seine römischen Bilder, die Rostra, Cadore, Prisca, Anna hießen - nach Plätzen und Orten Italiens oder nach den Vornamen schöner Frauen - bei

Brockstedt, der seine Galerie damals noch in Hannover hatte, ausstellte - als er hier die Bilder seines römischen Jahres zeigte, vermißte ein Kritiker in ihnen den ewig blauen Himmel Italiens. Mit Recht. Denn Geyger war nicht in die Villa Massimo gegangen, um die Bläue des südlichen Himmels und die leuchtenden Farben einer heiteren Welt zu finden, er war dorthin gegangen, um das andere Rom für sich zu entdecken, um die dunkle Seite des Mediterranen und in ihr sich selbst zu finden. So sind seine Bilder aus dieser Zeit abweisend und ernst und voll der melancholischen Trauer, wie sie die altrömischen Paläste ausstrahlen.

Johann Georg Geyger, der Autodidakt ist, hat mit gegenständlichen Bildern begonnen, mit Intrieurs, mit Stilleben. Harmonisch und ohne Bruch schließen sich Mitte der fünfziger Jahre seine geometrischen Bilder an. Er hat die frühe Dingbezogenheit seines stark ausgeprägten Ordnungstrebens abstrahiert und nur noch das formale Rückrat oder Gerüst gemalt, das auch die früheren Bilder zusammenhielt. So konnte A. Schulze-Vellinghausen sehr treffend über ihn schreiben: „Bei Geyger erscheint der Geometrismus als monumentale große Intarsie, voll Delikatesse strömen seine Bilder die schöne vornehme Würde klangvoller Stilleben aus.“

Auch seine Bilder aus den beiden nächsten Schaffensperioden, 1958-61 und 1961-63 lassen das Thema der Interieurs und Stilleben als verborgen spielenden

**...GEYGER WAR NICHT IN DIE VILLA MASSIMO GEGANGEN, UM DIE BLÄUE DES SÜDLICHEN HIMMELS UND DIE LEUCHTENDEN FARBEN EINER HEITEREN WELT ZU FINDEN, ER WAR DORTHIN GEGANGEN, UM DAS ANDERE ROM FÜR SICH ZU ENTDECKEN, UM DIE DUNKLE SEITE DES MEDITERRANEN UND IN IHR SICH SELBST ZU FINDEN.**

Grund ahnen, deutlich spürbar sind seine Flächen an der visuellen Erfahrung der vielfachen Figurationen unserer Welt inspiriert. Es ist darum von großer Konsequenz, wenn in seiner letzten Entwicklung der Ursprung seiner beherrscht-geometrischen Abstraktion wieder deutlicher hervortritt. Man könnte die Ergebnisse, zu denen Geyger jetzt gelangt ist, wollte man sie mit einem aktuellen Schlagwort kennzeichnen, als "neue Figuration" benennen. Es sind jetzt freilich weniger Stilleben, die sichtbar werden, als weibliche Akte. Hatte Geyger seine geometrisch bestimmten Bilder der letzten Jahre meist nur, sachlich auch darin, nach dem Datum ihrer Entstehung benannt, so gibt er ihnen jetzt Namen wie "Picara I und Picara II".

Diese neuen Bilder sind figurativ, aber nicht gegenständlich. Es wäre ein Mißverständnis zu meinen, daß Geyger wieder gegenständlich geworden wäre. Was sich in diesen Bildern zeigt sind Figurationen, die neue Räume öffnen, ein neues Raumgefühl suggerieren.

Das Wesentliche ist die aus dem Bild hervortretende Figuration, nicht das Bild selbst und nicht allein die Ausgewogenheit der Komposition des Bildes. Doch spielt die Ausgewogenheit der Komposition, ein durchaus klassisches Gefühl für Maß und Ruhe bei Geyger immer eine entscheidende Rolle. So gegensätzlich, so sehr aus dem Kontrapunkt bestimmt ein Bild in seinem formalen Ansatz sein mag, Geyger geht es um den Ausgleich, um

die Stille, um Verhaltenheit. Auch seine Bilder aus der Zeit, in der er am strengsten geometrisch abstrakt war, sind melodios und ohne Härte, die Flächen werden von frei auf sie gesetzten Linien überspielt, und Formen und Linien spielen zusammen und miteinander wie später der feine Reiz von opaken und lasierten Flächen, von verschiedenen Weiß- und Schwarztönungen.

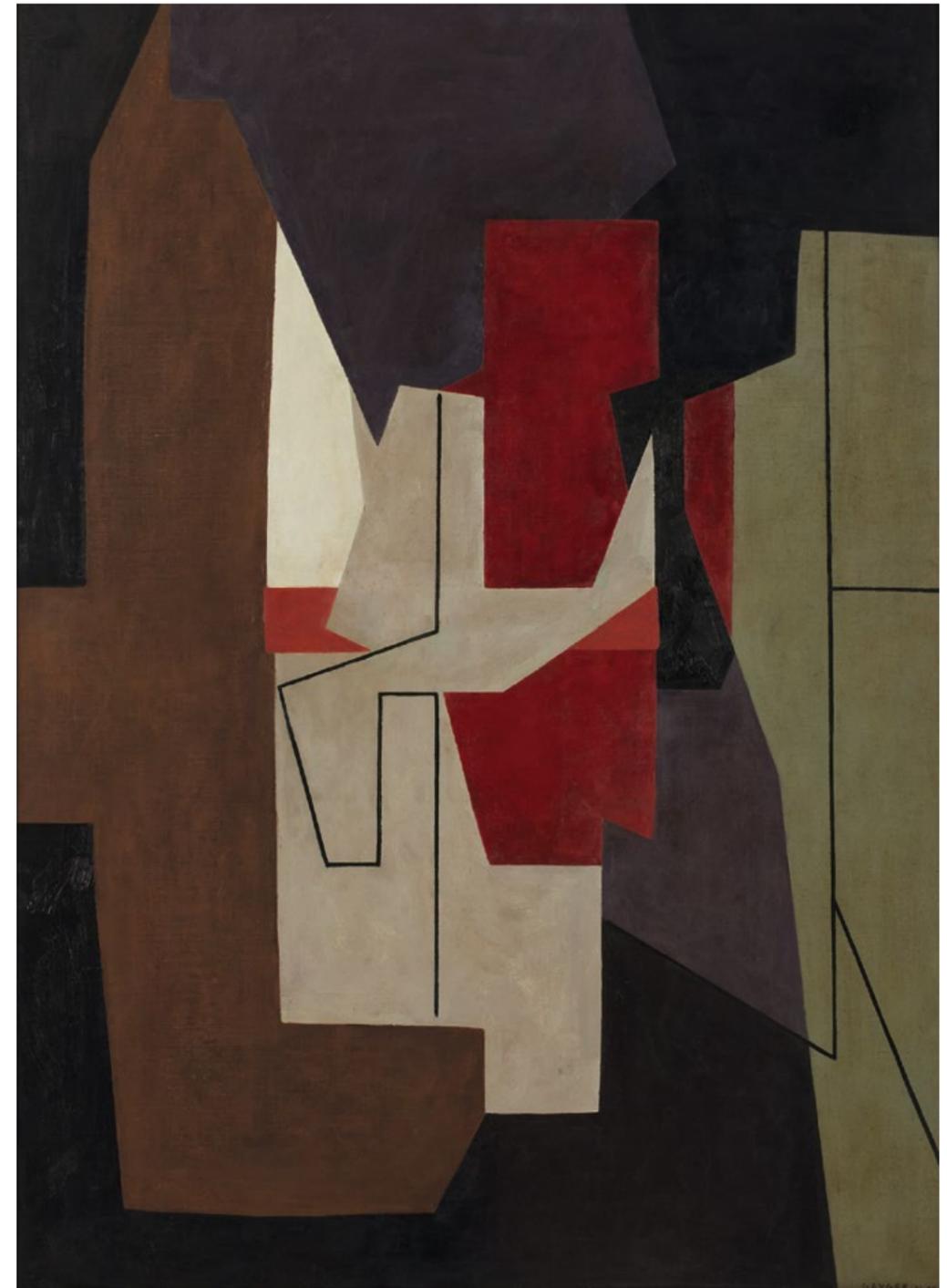
Gegensätzliches findet sich zum Einklang, wird Harmonie. Die Spannung in den Bildern Geygers, vor allem in den letzten, resultiert weniger aus Gegensätzen als aus einer fast hermetischen Ambivalenz der Formen, die z. B. den Frauenakt auch als Landschaft erscheinen läßt. Geyger liebt es Gemeintes zu verschlüsseln, das altmeisterliche Raffinement seiner Technik zu verstecken.

Er hat Uccello in den Ufficien und im Louvre studiert, Tizian in Rom, in Venedig, in Capo di Monte in Neapel, und wie von den Farben Tizians so hat er viel von der rokokkohaften Farbigekeit eines Watteau und Fragonard aufgenommen.

Hier fand er die kalten rosa Töne, die er behutsam zu den warmen rötlichen Farbtönen kontrastieren läßt. An die Farbigekeit mancher japanischer Holzschneider, besonders von Torii Kiyonaga, fühlt man sich wiederholt erinnert, und es überrascht nicht, daß Geyger, der einen ausgesprochenen Sinn für das Kostbare hat, eine wertvolle Sammlung japanischer Holzschnitte besitzt.

Es ist sein Gefühl für das Einfache, für das Klassische,

**GEYGER LIEBT ES GEMEINTES  
ZU VERSCHLÜSSELN,  
DAS ALTMEISTERLICHE RAFFINEMENT  
SEINER TECHNIK ZU VERSTECKEN.**



MAOULA  
1958  
ÖL AUF LEINWAND  
140 X 110 CM

PICARA II  
1964  
ACRYL AUF LEINEN  
120 X 175 CM



MITTAGSSCHLAF  
1965  
ACRYL AUF LEINEN  
(AUF HOLZ KASCHIERT)  
105 X 145 CM



für harmonische Größe, die ihn trotz seiner Neigung zu erlesenen Dingen in seinen eigenen Arbeiten der Gefahr des Pretentiösen widerstehen läßt.

Denn nur im Umkreis klassischer Harmonie findet er die feierliche Anmut und den sanften Ernst, die ruhige Würde und die vollkommene Stille einer Formenwelt, die er in allen seinen Bildern sucht.

In seinen Bildern, in denen er sich nicht ausdrücken möchte, in die er nichts von seiner persönlichen Problematik hineinbringen will, in denen er nur anwesend sein möchte als schweigsamer und andächtiger Betrachter.

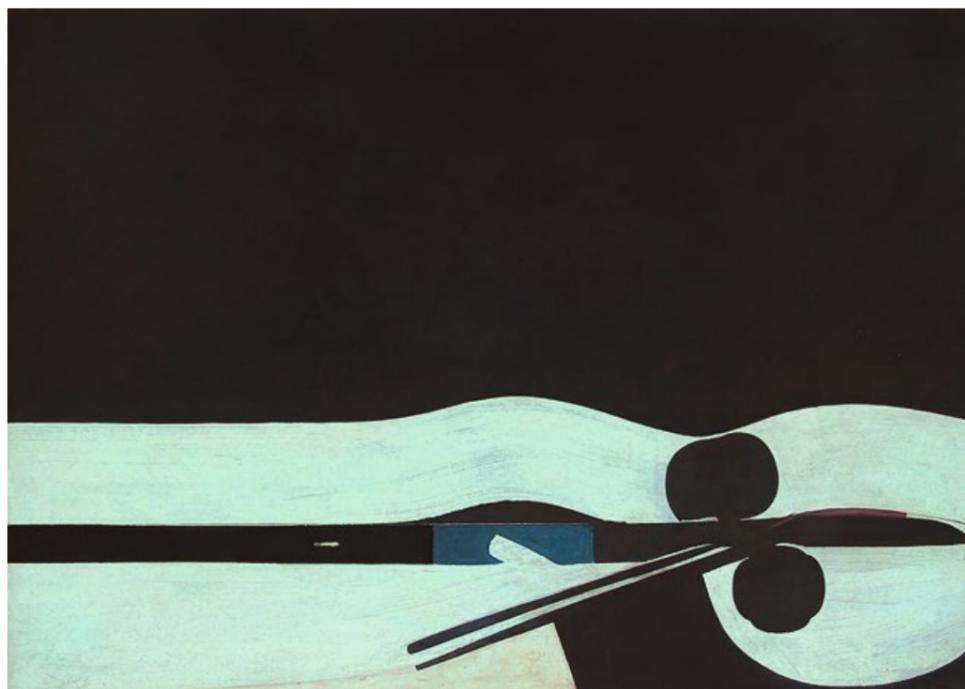
**BEI GEYGER ERSCHEINT DER GEOMETRISMUS  
ALS MONUMENTALE GROSSE INTARSIE,  
VOLL DELIKATESSE STRÖMEN SEINE BILDER  
DIE SCHÖNE, VORNEHME WÜRDE  
KLANGVOLLER STILLEBEN AUS.**

*Albert Schulze-Vellinghausen*

FEHRBELLIN  
1970  
TEMPERA AUF LEINEN  
150 X 210 CM



HASTINGS  
1971  
TEMPERA AUF LEINEN  
150 X 210 CM



*Christa Reinig*

#### ZUR AUSSTELLUNG IM KUNSTKABINETT HANNA BECKER VOM RATH 1974

Johann Georg Geyger läßt in seinen Bildern geometrische Struktur nicht zu ihrer objektiven Vollkommenheit gelangen, sondern führt sie dem Augenblick entgegen, da ihre Darstellung seinem subjektiven Gefühl genauen Ausdruck gibt. Die Figur bleibt offen. Das Bild ist fertig, wenn ein Gleichgewichtszustand zwischen der erarbeiteten Form und der Stimmung des Künstlers eingetreten ist.

Alle darstellende Kunst strebt zur geometrischen Form, ganz gleich in welchem Zustand der Flüchtigkeit oder Auflösung eines Bewegungsaktes das Motiv verwirklicht wurde. Der Bildbetrachter, und das ist als erster der Künstler selbst während der Arbeit, findet alsbald Diagonalen, Kreise, Winkel innerhalb der Komposition auf. Er kann diese Formen zu überwinden suchen, bewußt gegen sie arbeiten. Strebt hingegen ein Künstler zur Darstellung reiner Kristallformen, so bildet er konsequent die Farblichkeit zurück. Seine Kunst wird monochrom. Farbe ist ein Lebelement. Sie steht der Geometrie entgegen. Johann Georg Geyger bejaht die Farbe. Dies über einen Maler zu sagen, klingt wie Tautologie. Aber wer die Möglichkeiten kennt, die einem Maler zur Verfügung stehen, Farbe zu "verneinen", darf sich an dieser Feststellung nicht stoßen, zumal es sich bei Geygers Bildern nur um Annäherung an geometrische Formen handelt.

Mit der Farblichkeit dieser Bilder ist etwas

Wesentliches ausgesagt, daß eben nicht auf die Vollkommenheit der Geometrie zielt. Dadurch entsteht das Lebendig-sein dieser Formen, ja sogar der Eindruck des Kampfes. Die Gemälde heißen "Hastings", "Fehrbellin", das sind Ortsnamen, aber sie erwecken die Erinnerung an Schlachten, die hier geschlagen wurden. So die Bilder: offene, weite Landschaften mit Waffen, die unter die Erde gesunken sind. Ein Frieden, der durch den Augenblick Dauer bekommt. Er ist hier und heute, aber er war nicht und er wird nicht sein.

Ein Zyklus ist dem Martyrium der Hl. Katharina gewidmet. Das Thema ist aus seiner religiösen Bindung herausgelöst, zurück geführt auf das Erleiden einer Zerstörung. Jedoch es ist eben nicht als "Thema" behandelt. Es gab keinen Auftrag, diesen Zyklus zu malen. Es gab das Erlebnis des Martyriums und den Willen, die Bilder zu diesem Erlebnis hinzuführen. Bild um Bild wird dem Erleiden entgegengeführt. Der Zyklus ist identisch mit einem Lebensabschnitt. Er ist beendet, wenn ein neuer Lebensabschnitt beginnt.

Jede im Bild wahrgenommene äußere Bewegung ist Trug und Täuschung und wird mit Mitteln von Trug und Täuschung dargestellt. Geygers Bilder sind wie Stilleben ohne diese Mystifikationen. Jeder Anflug von Bewegungsdarstellung ist vermieden. Die "Bewegung" findet allein im Betrachter statt, der den Augenblick nacherlebt, in dem diese Form letztlich nicht vollendet

wurde. Der Betrachter fängt das "Noch nicht" auf und wird Teilhaber der Empfindung, die der Künstler im Moment des Beendens erlebte. Ein Weiterschaffen hätte zu einem "Nicht mehr" geführt, die Form geschlossen und das Bild zerstört. Der Betrachter wird Partner des Bildes. Er nimmt den Platz des Künstlers vor der Malfläche ein im verewigten Augenblick des Abbruchs.

**JEDE IM BILD WAHRGENOMMENE ÄUSSERE  
BEWEGUNG IST TRUG UND TÄUSCHUNG  
UND WIRD MIT MITTELN VON TRUG UND  
TÄUSCHUNG DARGESTELLT.  
GEYGERS BILDER SIND WIE STILLEBEN  
OHNE DIESE MYSTIFIKATIONEN.**



TOD DER HEILIGEN  
DER HEILIGEN KATHARINA  
1967  
TEMPERA AUF LEINWAND  
150 X 210 CM

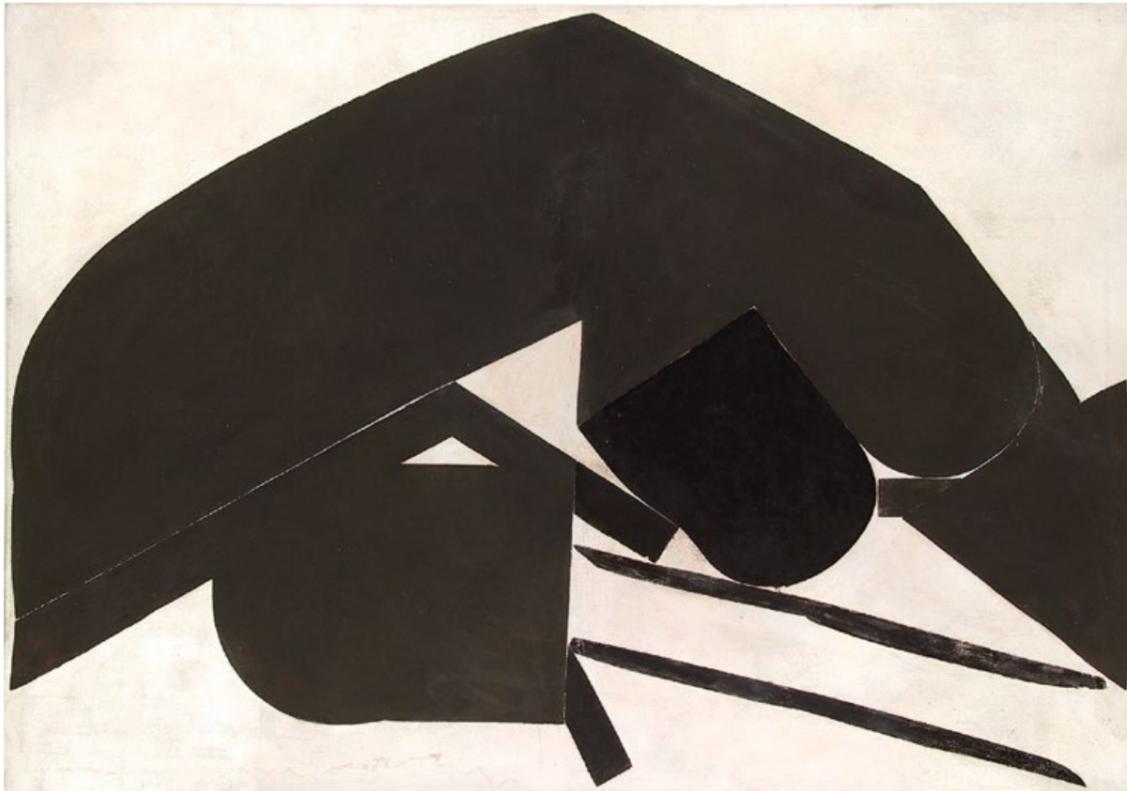


WEISSE HAUT  
1976  
ACRYL AUF PAPIER  
(AUF HOLZ KASCHIERT)  
150 X 170 CM  
STÄDELSCHES  
KUNSTINSTITUT  
FRANKFURT/M

LEINEN, JAPANPAPIER, LEIM, ACRYL, TITANWEISS,  
ZINKWEISS, BIMSSTEINMEHL UND ROTE FARBE.

WEISSE HAUT NENNEN WIR DIESES BILD;  
DOCH WISSEN WIR, DASS DIE HAUT AUS NICHTS  
WEITER ENTSTANDEN IST, ALS AUS FARBE, JAPAN-  
PAPIER UND LEIM. WIR WISSEN ABER ZUGLEICH,  
DASS HIER KEINE TÄUSCHUNG IM SPIEL IST. DIE  
HAUT SOLL WEITER NICHTS SEIN, ALS EIN GEBILDE  
AUS SOLCHEN MATERIALIEN, EBEN EINE FARBHAUT,  
DIE SICH ABER SO VERHÄLT, WIE WIR UNS DAS VON  
ECHTER HAUT VORSTELLEN KÖNNTEN, INDEM SIE  
IN VERSCHIEDENEN WEISSCHICHTEN EINEN ROTEN  
KÖRPER DURCHSCHEINEND BEDECKT.  
SO ENTSTEHT IN UNS DIE IMAGINATION VON  
NACKTHEIT, ANZIEHUNG UND ZUGLEICH DISTANZ.

*Johann Georg Geyger*



MOHR  
1976  
ACRYL AUF LEINEN  
150 X 170 CM

*Klaus Heinrich Kohrs*

**ZUR AUSSTELLUNG IN DER GALERIE HAAS, BERLIN 1981**

Malerei, die sich eines geometrischen, konstruktiv erscheinenden Vokabulars bedient, ohne daß sich ihre komplexen Setzungen auf ein erkennbares System reduzieren ließen, und zugleich Malerei, die in ihrem differenzierten Einsatz von Material und Farbe und daraus resultierender "Oberfläche" auf sinnliche Anmutungsqualitäten von Gegenständen verweist, ohne daß diese vordergründig als "abgebildete" zu identifizieren wären - in dieses Spannungsfeld tritt der Betrachter ein, wenn er die Folge von Bildern zu verstehen sucht, die Johann Georg Geyger Tierbilder oder Tierstilleben nennt.

Leicht ließe sich der in dieser primären Wahrnehmung enthaltene Antagonismus auf Begriffspaare wie Ordnung und Materie, Verstand und Sinnlichkeit bringen und damit in ein Paradigma, das unsere Orientierung auch im ästhetischen Bereich weitgehend bestimmt. Doch schon bei der Beschäftigung mit Beispielen gegenstandsfreier konstruktiver Kunst können wir die Erfahrung "irrationaler" Wirkungen auf rationaler Grundlage machen: in komplizierten Segmentierungen, Überlagerungen, Dislozierungen und Neukombinationen von einfachen Einheiten (die sozusagen der "Gegenstand" des Bildes sind), aber auch in einfach erscheinenden Modifikationen elementarer Ordnungen und Formen vermögen wir das zugrunde liegende System oft nicht mehr ohne weiteres zu erkennen: ein scheinbar freies, "komponiertes" Gebilde entsteht für den Betrach-

ter im und durch den Akt der Wahrnehmung; es ist ebenso "wahr" wie die zugrundeliegende Konstruktion, obwohl Rezeptionsakt und zugrundeliegende Sache nicht mehr konvergieren - und wir staunen, wie "sinnlich" ordnender Verstand sein kann. (Das wohl klassische Paradigma für dieses Verhältnis ist - im Bereich der Musik - die Methode des Komponierens nach dem Zwölftonsystem.)

Ein anderes Staunen ereignet sich oft bei der Beschäftigung mit abstrahierender, jedoch gegenstandsbezogener Kunst. Unsere Wahrnehmung ist eingestellt auf die Identifikation primär abstrakter, formaler Zusammenhänge. Das mag mit dem Pathos einer Malerei und einer Kunstkritik zusammenhängen, die die "Befreiung" vom Gegenstand als progressive Tat feierte.

Die Kunstwissenschaft hat inzwischen in minutiösen Untersuchungen gezeigt, daß z.B. die "ersten abstrakten" Arbeiten Kandinskys nicht nur in weit höherem Maße als bisher geglaubt ein gegenständliches Vokabular verwenden, sondern auch auf der Ebene abgebildeter, wenn auch verschlüsselter Gegenständlichkeit durch mannigfache Kombinationen, sogar über einzelne Arbeiten hinweg, komplexe Sinnzusammenhänge schaffen. Und man staunt, daß man das, was einen schon formal fast hinreichend entzückt hatte, so materiell, so inhaltlich sehen darf, ja sehen muß. Man darf die Arbeiten, die Johann Georg Geyger seit 1974 malt, als Tier-



MASSAKER IN KOISHIKAWA  
1980  
ACRYL AUF HOLZ  
152 X 180 CM

bilder sehen, man muß es sogar, um ihre Semantik voll zu verstehen. Und doch darf Geyger sagen: „Wir finden auf diesen Tafeln keine Tiere mehr vor, weder Spezies noch Gattung sind auszumachen ...“ Was also erscheint tatsächlich?

Im Bereich der Konstruktion gelangen wir sehr rasch an den Punkt des Übergangs von der Addition geometrischer Elemente zum freierscheinenden oder tatsächlich freien "Kontur". Kontur aus flexibler Geometrie zu gewinnen, aus der konstruktiven Verschränkung im einzelnen rationaler, in der Summe aber eine neue Qualität repräsentierender Elemente: dies ist das Programm am Beginn der Bilderreihe. Imitation, Abbildung von Natur wird ersetzt durch ein anderes, in sich autosuffizientes Zeichensystem, das Natur nicht unmittelbar, sondern allenfalls per analogiam aufzuzeichnen in der Lage ist. Die "Sinnlichkeit des Verstandes" wird hier benutzt, um Distanz und Nähe zugleich zu erzeugen; Distanz von obsoleten, herkömmlichen Weisen abbildenden Malens (zumal im Genre des Stillebens), Distanz aber auch von ebenso animierenden wie bedrängenden Vorstellungen animalischen Lebens. Und doch spannt sich der Kontur, sowie sich Schuppenpanzer genormt und zugleich flexibel spannen, veränderbar in langsam-trägen wie auch in blitzartigen Bewegungen, starr und unberechenbar zugleich. Auf Geometrie abgebildete wilde Beweglichkeit: Resultat dieses Kalküls ist Eleganz.

In der Tat also kommen auf den Tafeln Geygers keine Tiere mehr vor, keine Spezies, keine Gattung: stattdessen Parameter animalischer Existenz, abgebildet auf ein bildnerisches Vokabular, das experimentell eingesetzt wird; es hat mit Natur, d.h. mit dem gegenständlichen Vorstellungsbereich der Bilder primär nichts zu tun, aber es erweist sich als vorzüglich geeignet, „wildhafte Schnelligkeit... zur Form gewandelt, schmerz- und zeitlos zur Ruhe kommen zu lassen" (Geyger). Konstruktive Erfahrungen erlauben es dem Künstler im Laufe der Arbeitsjahre, Geometrie immer flexibler werden zu lassen, bis schließlich in den neuesten Bildern - signethaft-bündige, monumentale Lösungen von Themen wie Schutz, Paarung, Sieger und Besiegter - tatsächlich in freier Kontur zu dominieren beginnt. Aber er ist Resultat einer seit 1967 kontinuierlich entwickelten autonomen Zeichensprache (Martyrium der HI. Katharina, Tomba, Fehrbellin, Hastings), deshalb vor allen abbildend-naturalistischen Gefahren aus seiner spezifischen Konsistenz heraus geschützt.

Die materialhafte Oberfläche der Geygerschen Bilder, die in der ersten Wahrnehmung als überraschender Kontrast zur konstruktiven Komponente erschien, stellt ihrerseits Parameter tierischer Existenz sinnbildhaft bereit, die sich bündig in die Semantik des Kontur-Systems fügen. Leinwand oder Holz wird mit Japanpapier beklebt, Temperalasuren, meist von einem Ziegel-

**MAN KÖNNTE AN FRÜHE BILDER JEAN FAUTRIERS DENKEN, IN DENEN DER FARBMATERIE, DIE ZUNÄCHST FÜR SICH SELBST STEHT, "GEGENSTÄNDLICHE" ZEICHEN ODER CHIFFREN EINGEGRABEN WERDEN, SIE SO ÜBERFÜHREND IN EINE GLEICHZEITIG "ABBILDENDE" FUNKTION.**

rot oder falben Gelb ausgehend, lagern sich darüber. Unter grauweißen Schichten bleibt die farbige Unterma- lung präsent, gelegentlich tritt sie in Rissen und "Verlet- zungen" oberer Schichten in die Wahrnehmung.

Zur Vorstellung von Eleganz tritt hier die der Ver- letzlichkeit hinzu; unter der grau-weißen, Distanz schaf- fenden Oberfläche ist animalisches Leben sinnbildhaft domestiziert. Haut, Horn oder Fell werden aber nicht abbildend, nicht "illusionistisch" gemalt, sondern Mate- rial (Farbe, Papier) repräsentiert Haut oder Fell, steht per analogiam für sie. Man könnte an frühe Bilder Jean Fautriers denken, in denen der Farbmaterie, die zunächst für sich selbst steht, "gegenständliche" Zeichen oder Chiffren eingegraben werden, sie so überführend in eine gleichzeitig "abbildende" Funktion. Dies ist in den Bil- dern Geygers weiter vorangetrieben: ein autonomes Zei- chensystem hat ein abbildendes ersetzt.

Daß dies nicht von Anfang an so war, zeigt ein Blick auf Arbeiten Geygers aus den frühen sechziger Jah- ren, die gleichwohl alle wesentlichen Elemente anklin- gen lassen. 1964 malt er dynamisch aufgefaßte Akte. Elemente "heftiger Malerei" (wie man heute sagen würde) stehen schon damals eher chiffrenhaft als unmit- telbar für emotionale Erregung. Die meist bildparallel gelagerten, in ihren Extremitäten oft vom Bildformat überschrittenen Frauen, deren Körper auf diese Weise etwas durchaus Formelhaftes gewinnen kann, werden

alles andere als "spontan" gemalt: zahlreiche Lasuren zeugen von Kalkül und Dauer des Arbeitsprozesses ebenso wie von materialen Qualitäten der Farboberflä- che, die die zugleich vorhandenen abbildenden Qualitä- ten überlagern. Im Bildungshorizont des Kubismus hatte der Autodidakt Geyger in den fünfziger Jahren gemalt: auch in den Frauenakten finden sich Verfahrensweisen des Kubismus wieder, Dislozierungen "lesbarer" Kör- perteile, Ansätze zu neuen Verbindungen dieser Teile.

Dies alles wird vorgetragen in einem ekstatischen Gestus, der die konstruktive Gesinnung überlagert, mit ihr aber im Wechselspiel bleibt, zum gefrorenen Gestus wird. Konturprobleme dieser Akte, Reduzierung der Räumlichkeit der Bilder, Suche nach Formeln für die konstruktive Neuordnung von Körpersegmenten, Befrei- ung einer stofflichen Oberfläche aus der Funktion des Abbildens, dies alles vor dem Hintergrund primärer Betroffenheit von sinnlich-animalischer Existenz und gleichzeitiger kontinuierlicher Entwicklung von "Distanzformeln" - das sind die Momente, die Geygers Malerei der siebziger Jahre hervortreiben und schließlich bündig bestimmen werden.

**DIE MATERIALHAFTE OBERFLÄCHE DER GEYGERSCHEN BILDER, DIE IN DER ERSTEN WAHRNEHMUNG ALS ÜBERRASCHENDER KONTRAST ZUR KONSTRUKTIVEN KOMPONENTE ERSCHIEN, STELLT IHRERSEITS PARAMETER TIERISCHER EXISTENZ SINNBILDHAFT BEREIT, DIE SICH BÜNDIG IN DIE SEMANTIK DES KONTUR-SYSTEMS FÜGEN.**



WALDTIERE  
1979  
TEMPERA AUF PAPIER  
(AUF HOLZ KASCHIERT)  
180 X 130 CM



TIER, SICH WENDEND  
1982  
ACRYL AUF LEINEN  
150 X 180 CM  
PRIVATBESITZ

*Margret Degen*

**ZUR AUSSTELLUNG IN DER GALERIE SANDER, DARMSTADT 1983**

Die Themen früherer Arbeiten von Johann Georg Geyger weisen auf das Interesse des Künstlers für Stillleben, Landschaften und Akte hin. Seit 1967 treten religiöse Inhalte hinzu, wie zum Beispiel "Martyrium der HI. Katharina" oder "Tod der HI. Katharina", denen seit 1970 Darstellungen folgen, die sich überwiegend mit dem Thema "Schlachtfeld" auseinandersetzen (Fehrbellin, Hastings, Gefecht u. a.).

Der malerische, eher expressive Frühstil des Künstlers wird dabei von einer abstrakt-geometrisierenden Malweise abgelöst. Schmale und häufig spitz zulaufende Formen mit deutlicher Konturierung treten mit großflächig gerundeten in spannungsreiche Auseinandersetzung. Ein Rückgriff auf konstruktivistische Formprinzipien wird dabei offenkundig.

Seit 1974 entwickelt Geyger nun kontinuierlich die Reihe von Bildrealisationen, die er mit Titeln versieht, die den Betrachter unversehens in ein Spannungsfeld zwischen Erwartung der Darstellung tierhafter Existenz und deren "Enttäuschung" durch sinnbildhafte Formelemente versetzen, denen es, weit davon entfernt, Abbilder zu geometrisieren, vielmehr gelingt, „wildhafte Schnelligkeit... zu Form gewandelt, schmerz- und zeitlos im Bilde zur Ruhe kommen zu lassen“ (Geyger). Titel wie "Massaker in Koishikawa", "Schlachttiere", "Fremde Tiere" lassen erkennen, wie beherrschend weiterhin eine - nun breiter gespannte - Thematik des

Kampfes, der zerstörerischen Auseinandersetzung, des Besiegtwerdens, des Erleidens und des Todes bleibt. Aber auch das Mitleiden, das Anteilnehmen werden auf Gemälden wie "Falbe Tiere", "Waldtiere", "Toskana-Tiere" oder "Tierkörper in rot und schwarz" gleichnishaft angesprochen.

Geyger gehört zu der Generation von jungen Männern, die durch das Erlebnis des Frontkrieges entscheidende Prägung erhielten, deren Nachwirkung sich besonders in Distanz gegenüber allen Herrschafts- und Autoritätsstrukturen äußerte.

Es kann deshalb nicht verwundern, daß er in seinen Arbeiten häufig die Tier- der Menschendarstellung vorzieht. Seine "tierhaften Wesen", die keiner eigentlichen Tiergattung zuzuordnen sind, sondern Symbol- oder auch Signetcharakter haben, vermögen es, die Vorstellung von "scheuen", "warmen", "schmiegsamen", "schuldlos verletzten" und in sich ruhenden Tieren hervorgerufen. Die Erinnerung an Franz Marc drängt sich auf. Gibt es nicht ideelle Berührungspunkte zwischen beiden Künstlern, wenn Marc schreibt:

*„Der Instinkt hat mich im großen und ganzen auch bisher nicht schlecht geleitet, vor allem der Instinkt, der mich von dem Lebensgefühl für den Menschen zu dem Gefühl für das Animalische, den "reinen Tieren" wegleitete. Der unfrome Mensch, der mich umgab (vor allem der männliche), erregte meine wahren Gefühle nicht,*



RODEO  
1982  
ACRYL AUF LEINEN  
200 X 200 CM  
PRIVATBESITZ

*während das unberührte Lebensgefühl des Tieres alles Gute in mir erklingen ließ . . . Ich empfand schon sehr früh den Menschen als "häßlich"; das Tier schien mir schöner, reiner..." (Brief von Marc an seine Frau Maria von der Front vom 12. 4. 1915).*

Wie das Tier bei Marc symbolhaft zum Träger einer Harmonisierungsidee zwischen Mensch und Natur, so könnte man auch im Hinblick auf den jetzigen Stand des Werkes Geygers, wenngleich die Ausgangssituation eine andere ist, denselben ethisch-moralischen Anspruch sehen. Die Lebensphilosophie Schopenhauers wird erkennbar: Dem Menschen und seinem egoistischen Daseinsdrang und Sichvernichten wird das Tier gegenübergestellt. Nur im Augenblick lebend, ohne Vergangenheits- und Zukunftsbezug, einzig von seinen Instinkten geleitet, kann das Tier in seinem Gegenwarts-Bewußtsein nicht schuldhaft werden. So strahlen Geygers Bilder eine willensbefreite Gelöstheit aus, deren Strenge und Ruhe an große Stilleben erinnern könnte.

Die Verletzlichkeit der Kreatur wird dargestellt, indem der Künstler manchmal Japanpapier als Malgrund wählt, das, auf eine Holz- oder Leinwandunterlage aufgeleimt, mit einer lasierenden Tempera- oder Acrylfarbe bedeckt wird und so den Eindruck von aufeinanderliegenden dünnen Hautschichten entstehen läßt. Diese Tiefenstufung einzelner flächig-abstrahierter Tierkörperteile in zumeist Rot, Rotbraun, Ocker,

Weiß oder Blau, die, übereinandergelegt, niemals nur den einen Farbton aufweisen, sondern einen anderen darunterliegenden hindurchscheinen lassen, macht in bedeutendem Maße eine der malerischen Qualitäten seiner Gemälde aus.

Die sinnliche Ausstrahlung der auf den ersten Eindruck fest umgrenzten Farbflächen wird durch das Aufbrechen einiger Stellen an den Formrändern gesteigert, die so Assoziationen weichen Felles hervorrufen.

Seit 1981/82 scheint sich bei Geyger eine neue Phase anzubahnen, die auf der Ausstellung durch mehrere Gemälde repräsentiert wird. Die Farben sind kräftiger, aggressiver geworden, die Formen großflächiger, gröber, die Dimensionen seiner Bilder noch gewachsen. Jetzt dominiert das Pferd wie bei "Sturz der Quadriga", "Rodeo" und "Military".

"Sturz der Quadriga", ein Diptychon, zeigt in gebrochener Symmetrie den Sturz des Sonnenwagens: zwei Pferdekörper auf jedem Bild. Die Konturen der flächigen Komposition werden an Mähne und Schweif aufgerissen. Die nicht direkt der animalischen Welt zugehörigen Attribute wie Zügel und Sattel tragen reine Farben. Das große Rund der Sattelform in hervortretendem Dunkelrot wird zum Signal für die Doppeldeutigkeit des Dargestellten: es steht symbolhaft für ein Verdunkeln und Erlöschen der Gestirne und somit für apokalyptische Visionen.

**SO STRAHLEN GEYGERS BILDER EINE WILLENSBEFREITE GELÖSTHEIT AUS, DEREN STRENGE UND RUHE AN GROSSE STILLEBEN ERINNERN KÖNNTE.**

Diese Thematik kommt auch auf dem Gemälde "Rodeo" zum Ausdruck. Ein - auf der Skizze noch in kariertem Hemd erscheinender - Cowboy wird vom Bildrand überschritten und so gleich einem die Harmonie störenden Element aus dem Bildraum hinauskatapultiert. Diese für Geygers Werk bedeutungsvolle Objektüberschneidung durch den Bildrand ist zum ersten Mal auf dem Gemälde "Auf dem Gipfel" (1981) realisiert worden. Es zeigt einen vom unteren Rand überschrittenen Berggipfel mit einem kauernenden Wesen, über das sich ein anderes wölbt. Die vorherrschenden Farben sind Gelb und Orange. Weiße Übergänge deuten Öffnungen der Bildkörper an und sind Ausdruck für Suche nach Wärme und Miteinander. Leuchtende, bewegte Farbfelder und sensible Flächenbehandlung weisen auf den Spannungszustand hin, in dem sich der Künstler in anhaltender Auseinandersetzung mit sich und seiner Umwelt befindet.

**GEYGER GEHÖRT ZU DER GENERATION JUNGER MÄNNER, DIE DURCH DAS ERLEBNIS DES FRONTKRIEGES ENTSCHEIDENDE PRÄGUNG ERHIELTEN, DEREN NACHWIRKUNG SICH BESONDERS IN DISTANZ GEGENÜBER ALLEN HERRSCHAFTS- UND AUTORITÄTSSTRUKTUREN ÄUSSERTE.**



AUF DEM GIPFEL  
1981  
ACRYL AUF LEINEN  
AUF HOLZ KASCHIERT  
150 X 180 CM



MIT PAUKEN...  
1985  
ACRYL AUF LEINEN  
246 X 270 CM

*Angelica Horn*

## KUNST ALS SPRACHE 1986

Kunst, Malerei, ist Sprache. Sie spricht für sich selbst. Wer sie liest, tritt mit dem Bild in ein imaginäres Gespräch ein, in dem sich seine Gedanken präzisieren, in dem seine von außen herangetragenen Interpretationen an der Schrift des Bildes scheitern oder sich wandeln - und in dem, wenn es gelänge, die individuelle Sprache des Werkes als solche verstanden würde.

Johann Georg Geygers Reiter-Bilder stellen ihre eigene Wirklichkeit dar. Die Illusion, der Schein des Abbildens wird unterlaufen. Und doch glaubt der Betrachter, Reiter und Pferde identifizieren zu können. Aber dieser Verweis auf die Realität wird irritiert: Die einzige Ähnlichkeit betrifft den Umriß; in seinem hohen Abstraktionsgrad ist dieser weit entfernt vom Abbild; er ist ein Zeichen, das etwas ganz anderes bedeuten kann, ja eine eigene Wirklichkeit formiert.

Für solche Zeichenhaftigkeit beispielhaft sind Wappentiere, die zugleich als Name (einer Familie, einer Nation) und als Metapher der positiven Eigenschaften der Namensträger zu verstehen sind. Die Befreiung der künstlerischen Sprache ergreift nun auch die positiven Bedeutungen des Symbols Pferd und Reiter: Der Sturz ist die bestimmte Negation der Bewegung, der Kraft, der Naturbeherrschung, der kriegerischen, sportlichen, repräsentativen Zwecke. Es handelt sich aber, wie schon bei der Negation des Scheins der Abbildhaftigkeit, nicht um eine völlige Abstraktion (bei der nur das Resultat

erschiene); es bleibt vielmehr eine grundlegende Spannung zu dem, wovon abstrahiert wurde.

Dies bedeutet ein Spiel mit dem Schein der Realität und mit den scheinbaren Bedeutungsgehalten; es entzieht dem Betrachter Interpretationsmuster. In dieser ironischen Struktur wird eine fruchtbare Distanz zwischen Betrachter und Bild definiert.

In der Folge der Bilder wird diese grundlegende Dialektik mehrfach variiert und reflektiert. Z.B. werden scheinbar räumliche Elemente wie Pauken eingeführt. ("Mit Pauken..." 1986).

Hier wird mit dem Bewußtsein des Betrachters, der die großflächigen, geometrischen Strukturen als räumlich zu interpretieren geneigt ist, und mit seinem Wissen um die Fiktionalität dieser Interpretation gespielt. Damit zugleich bricht sich der Bedeutungsgehalt des "heroischen" Symbols Pauke: In ihrer in scheinbare Räumlichkeit umschlagenden Flächigkeit beanspruchen sie die Dominanz im Bild. Das fragile, rein flächig erscheinende Zeichen des stürzenden Pferdes scheint unter ihrer Last begraben. Im Lesen des Bildes wächst aber, kraft seiner höheren Komplexität, das Zeichen des stürzenden Pferdes zur zentralen Bildmetapher: Es desavouiert den im doppelten Sinne "hohlen" Gestus der Pauken. Kunst denkt hier grundlegend über die eigenen Bedingungen nach. Dies zeigt sich besonders deutlich in der Gestalt, die dem Sturz gegeben wird. Nach der Kritik

NACHTSTÜCK  
1986  
ACRYL AUF LEINEN  
171 X 250 CM  
PRIVATBESITZ



VON PISA NACH FRANKFURT  
1986  
ACRYL AUF LEINEN  
180 X 257 CM



an der illusionistischen Darstellung auch von Kraft und Bewegung läßt sich die kritische Macht des Sturzes einzig als fragmentiertes Zeichen ohne das positive Pathos des kraftvollen Unterganges darstellen. Die Form des Sturzes entspricht der inhaltlichen Aussage über die Möglichkeiten der Kunst. Ihre Bedingungen werden nicht über- spielt, auch nicht schlicht hingegenommen, sondern thematisiert. Erst in ihrer radikalen Thematisierung bildet sich die autonome Sprache des Bildes.

Dies geht konsequenterweise bis zur Reflexion über die Bildgrenze, deren nüchterne Faktizität in Bedeutung umschlagen kann: „Das Tierzeichen "Pferd" bleibt vollständig im Bilde, nicht viel anders als ein Wappenlöwe oder Fahnenadler, während der Reiter, indem er im Fallen den Bildumriß überschneidet, auch seinen Platz in der Geschlossenheit der Bildrealität verliert, er stürzt aus dem Bild und erleidet sozusagen einen künstlichen Tod“ (Geyger).

Bedenkt dies skeptisch-realistisch die Möglichkeit der Menschendarstellung im Bild? - Das Bildganze ist kein Wappen, kein geschlossenes Zeichen; die Dialektik bleibt offen; die Sprache der Kunst hat Grenzen, aber sie geht bis an ihre Grenzen und weist so über sie hinaus.

Sein Verständnis der Kunst als Sprache markiert Geyger programmatisch und zugleich selbstironisch, indem er sein Bild "Tier, sich wendend" (1982) im Bild

„Mit Pauken...“ zitiert. Wappenhaft, in extremer Verkleinerung, zielt es die eine Pauke. Die Struktur des sich wendenden Tieres, dessen Kopf-Hals-Komplex "umgeklappt", negativ auf dem Zeichen des Körpers erscheint, ist eine wichtige Findung des zitierten Bildes - das Neue, das der spezifischen Reflexion der Reiter-Bilder über die Sprache der Kunst zugrundeliegt.

Freie, negative Felder wirken in der Sprache des Bildes gleichberechtigt mit. Damit wird nicht nur die Dialektik von Muster und Grund aufgehoben, den negativen Feldern wächst darüber hinaus die Rolle der Pause zu. Pausen sind konstitutiv für jede Sprache, für die Musik, für die Schrift, für das Sprechen. Als solche Bedingungen werden sie hier ernstgenommen. Sie sind nicht ein Vakuum zwischen den Zeichen, sondern selbst Zeichen - sie haben dieselbe selbstreferentielle Bedeutungsichte wie die farbigen, "tönenden" Zeichen. Die Bildfläche wird so in radikaler Weise das Thema der Kunst als Sprache.

Sie ist der Horizont der Bildrealität, der als solcher bewußt Inhalt der künstlerischen Konzeption ist. Das Bild ist der "erfüllte Augenblick" einer strukturierten Fläche.

Innerhalb einer geordneten Struktur berühren und bedingen sich die Flächen. Die Berührung wird zuweilen weich gehalten, die Flächigkeit der Zeichen z.B. durch "brüchige" Striche in Frage gestellt. Die Bestimmtheit

der Aussage wird mit dem Verweis auf die Flüssigkeit der Zeichen vereint. Die Fläche scheint in die Form hineinzuwachsen.

Das Sprachspiel wird in der Folge von Geygers Reiter-Bildern komplexer. Wird die Fläche zunächst vom massiven Grundzeichen des Pferdekörpers dominiert, das die Unterordnung der anderen Zeichen bedingt, so wird in der Folge durch zunehmende Fragmentierung der Zeichen ein zunehmend dichteres, weniger hierarchisches Zeichengefüge gebildet.

Im jüngsten Bild ("Nachtstück" 1986) ist höchste Komplexität erreicht: Der Pferdekörper ist durch andere Zeichen fragmentiert; schwarze und rote Streifen greifen in die Zeichenstruktur von Pferd und Reiter ein. Der stärkste Eingriff aber ereignet sich im Medium der Pause, die das imaginäre Vor und Zurück der "Bäume" definitiv in den "erfüllten Augenblick" der Bildfläche bannt. Der "kubistisch" von oben und zugleich von der Seite gesehene Reiter ist durch das - positive - Bildzeichen für Hals und Kopf des Pferdes und gleichzeitig durch ein irritierend montiertes Zeichen eines Pferdebeins überschritten. Hier ist in der Interaktion der Zeichen "Dickicht", "Pferd" und "Reiter" höchste Komplexion erreicht. Die Zeichen scheinen sich gegeneinander in verschiedene Richtungen zu bewegen. Zugleich steigert sich staccato-artig im forcierten Rhythmus von Pause und Füllung die "Bildbewegung" von links her zum

"Konfliktpunkt" der Überlagerung der Zeichen.

In dieser imaginären Dynamik der Geygerschen Bilder ist die "Kraft" eines Zeichens seine Form, seine Größe, seine Farbe und seine Wertigkeit (positiv/negativ). Das Zeichengefüge scheint variabel, aber in den Augenblick höchster Beherrschung der Gegensätze gebannt. Jede denkbare Verschiebung würde das Bild aus der Fassung bringen, es müßte neu erarbeitet werden. Wie die Abfolge der Bilder zeigt, ist dies die "Methode" des künstlerischen Schaffens von Geyger. Veränderung, Verschiebung, Fragmentierung und daraus folgende Komplexitätssteigerung der Zeichensprache führen zu neuen Fassungen. Aus der instabilen Bedingungsstruktur der Elemente, die als bloßes Chaos erschiene, entsteht ein instabiles Gleichgewicht, das im Stilleben stabilisiert ist.

Der Künstler verfährt so wie die Natur. Das Bild freilich ist tote Natur, aber eine solche, die auf das Leben, auf das Schaffen verweist, indem sie im Betrachter den mimetischen Nachvollzug des in sich "notwendigen" künstlerischen Schaffens erzeugt. Dies ermöglicht, daß der Betrachter eine der künstlerischen homologe Idee nachschafft, das Bild liest und versteht.

In diesem Gelingen wird die sinnliche Schönheit und das Glück des Verstehens erfahren. Das "Nachtstück" bedenkt die Reichweite der künstlerischen Sprache auf beeindruckende Weise.

**DAS TIERZEICHEN "PFERD" BLEIBT VOLLSTÄNDIG IM BILDE, NICHT VIEL ANDERS ALS EIN WAPPENLÖWE ODER FAHNEN-ADLER, WÄHREND DER REITER, INDEM ER IM FALLEN DEN BILDUMRISS ÜBERSCHNEIDET, AUCH SEINEN PLATZ IN DER GESCHLOSSENHEIT DER BILDREALITÄT VERLIERT, ER STÜRZT AUS DEM BILD UND ERLEIDET SOZUSAGEN EINEN KÜNSTLICHEN TOD.**

*Johann Georg Geyger*

Die Utopie des gelungenen, unmittelbaren Verstehens wird selbst Thema. Der Reiter stürzt nicht mehr aus dem Bild heraus, sondern verfängt sich im Dickicht, d.h. in den Bildzeichen selbst. Ein Vogel, negativ gezeichnetes Wappentier der Satteldecke, schreit stumm und benennt darin das ganze Bild als einen stummen Schrei; der Mund des Reiters ist offen, sprachlos - oberhalb des Rot des Stammes (oder des Blutes?). Das Bild ist ein stilles Leben oder Dialektik im Stillstand.

Es bedarf des lesenden Betrachters, um zum Leben erweckt zu werden. Es schreit, um gehört zu werden, ohne schreien zu können. Es schreit, weil es nicht weiß, ob es verstanden wird. Die Stummheit ereignet sich im Betrachter als Schrei, der so die negative Utopie des Künstlers erfährt: im Bild die Unmittelbarkeit zu negieren und so auf die Unmittelbarkeit des Unaus-sprechlichen, des Lebens, des Gelingens des individuellen Sprechens, der Schönheit, des Glücks zu zeigen.

**JOHANN GEORG GEYGERS REITER-BILDER  
STELLEN IHRE EIGENE WIRKLICHKEIT DAR.  
DIE ILLUSION, DER SCHEIN DES ABBILDENS  
WIRD UNTERLAUFEN.**

*Angelica Horn und Johann Georg Geyger*  
**SPRECHEN ÜBER KUNST**



ROTER KAVALLERIST  
1984  
ACRYL AUF LEINEN  
200 X 240 CM  
PRIVATBESITZ

**HORN:** Ein stürzender Reiter, verfangen im Dickicht: Das Bild ist lesbar, ohne daß Natur abgebildet wird. Kann man sich das mit Kants Gedanken verständlich machen, daß der Künstler die Natur nicht nachahmt, sondern handelt wie Natur und zugleich der Natur die Regel gibt?

**GEYGER:** Wo alles künstlich ist, stellt sich die Vorstellung von Natur zuletzt ein; zudem ist diese Vorstellung fragwürdiger Herkunft, weil sie der Welt der Erscheinungen entstammt. Doch muß ein Objekt gefunden werden, dessen ganz bestimmte Körperhaftigkeit die fließenden Ideen bildnerischer Vorstellungen in eine wahrnehmbare Form birgt.

Das kann die traditionelle Fläche, das Bild sein, das seiner Eigenschaft als Träger einer Illusionsbühne entkleidet und als durchaus gewohnter Gegenstand so wenig auffällig ist, daß es mir als besonders geeignet erscheint, als Material für die radikale Reproduktion künstlerischer Intentionen zu dienen. Daß Bildstrukturen, ja das Bild selbst der Inhalt des Bildes sein können, sind inzwischen oft gesagte Dinge. Daß in der Malerei, wenn sie etwas taugen soll, sich die Bildkonzeption während des Arbeitsprozesses nach und nach wie zwangsläufig aus der Imagination zu Strukturen zusammenfügt und dieses Gefüge dann erst über seinen Gegenstand hinaus zum eigentlichen Ausdruck des Kunstobjektes wird, gehört dazu. Aber wie gewinnt

es seine Einzigartigkeit, oder woher kommt seine subjektive Poesie? Es muß eben eine Form sein, die sehr genau der Summe der Empfindungen dessen entspricht, der das Bild zu Tage zu fördern trachtet, die nicht begrifflich aufgefaßt und so ein Spiel mit den Mitteln der Kunst ist, sondern eher ein anschaulich Erkanntes, etwas, das durch ein Kunstwerk und nur durch dieses mitzuteilen und daher sehr schwer theoretisch zu erklären ist.

Zwar liefert mir die Natur die Attribute, um dem Signethaften meiner Bilder durch Assoziationen zum Heraldischen, Fahnenähnlichen Nähe zu einem so künstlichen, wie auch realen Gegenstand, wie es ein Wappen ist, zu leihen, doch die erkennbare Natur in Form von Pferden ist nicht natürlicher, als es Pferde, Löwen oder Adler auf Wappen eben sind.

**HORN:** Es ist ein hinderliches Tabu, den Künstler nicht nach seiner "außerkünstlerischen" Realitätserfahrung zu befragen. Biographie aber durchdringt alle Ebenen des Handelns, insofern gibt es vielleicht nichts, was "außerkünstlerisch" wäre. - Du hast einmal angedeutet, daß Kriegserfahrungen eine zentrale Rolle für Deine stürzenden Reiter spielen.

**GEYGER:** Die Empfindungen, die der Krieg in mir ausgelöst hatte, belebten sich merkwürdigerweise mit zunehmendem Alter wieder und drängten sich zu

einer Integrierung in meine Bildvorstellungen. Ich suchte nach Zeichen, nach einer Art Heraldik des umgekehrt Kriegerischen. Daraus formulierten sich bildnerische Grundelemente, die, wie ich glaubte, sich besonders dazu eigneten, meine schweifenden Empfindungen an ein sich stets ähnlich bleibendes Kompositionsskelett zu binden, um dieses sozusagen mit neuem Fleisch zu bedecken: Ein auf immer andere Weise wiederkehrendes Bild von Fall und Niederlage.

**HORN:** Paolo Uccellos drei Schlachtenbilder für den Palazzo Medici haben in unserem Jahrhundert z.B. für die Futuristen eine wichtige Rolle gespielt. Ich vermute, daß man Deine neuen Arbeiten besser versteht, wenn man an diese großartigen Bilder denkt, die - neben Piero della Francescas Schlachtendarstellungen - leider allzu oft privaten Ahnengalerien zeitgenössischer Künstler zur Legitimation dienen.

**GEYGER:** Die Frage nach der Herkunft der künstlerischen Vorbilder setzt den Befragten der Peinlichkeit aus, sich mit dem eigentlich Unvergleichlichen zu vergleichen. Wie heftige Bewegung im Bilde erstarrt, wie das Animalische im Bildhaften Ruhe findet, habe ich schon immer an dieser Kunst bewundert und mich davon anregen lassen, Ähnliches zu versuchen. 1974 schrieb Christa Reinig über einige meiner Arbeiten: „Geygers Arbeiten sind wie Stilleben ohne Mystifikationen. Jeder Anflug von Bewegung ist

vermieden. Die „Bewegung“ findet allein im Betrachter statt, der den Augenblick nacherlebt, in dem diese Form letztlich nicht vollendet wurde... Er nimmt den Platz des Künstlers vor der Malfläche ein im verewigten Augenblick des Abbruchs.“

**HORN:** Schönheit ist etwas in sich Abgeschlossenes, Symmetrisches; das Häßliche, Verstörende dagegen sperrt sich gegen jede „abschließende“ Formel - so formuliert das Victor Hugo 1827 in seiner Vorrede zu „Cromwell“. Deine Bilder sind formal hoch bestimmt und artikuliert - und zugleich von latenter Aggression und Verstörung geprägt. Wie löst sich für Dich dieses Paradox?

**GEYGER:** Verstörendes braucht nicht immer häßlich zu sein und umgekehrt schon garnicht Häßliches verstörend. Wie könnte es sonst sein, daß in unserem Jahrhundert das gesucht Häßliche, Verkommene zu einem neuen Ausdruck von Schönheit avancierte? Daß es allenthalben so erfolgreich ist, läßt daran denken, daß der Hautgout des Verbrauchten, ja des scheinbar Verwesten vielleicht über den Verlust des braunen Galerietons, der stimmungsvollen Patina des 19. Jahrhunderts trösten solle.

So leiht das Unscharfe, der mystifizierende Schauder, die „offene Form“ dem potentiellen Betrachter, da er seine Gefühle, seine Sentimentalität

in weiter Harmonie mit Gleichfühlenden darin unter-bringen kann, eine Art Geborgenheit. Das „Bestimmte“ ist distanzierend, die Distanz erscheint feindlich, „undemokratisch“. Solcherart Kunst muß abgelesen werden, ihr Zusammenhang ergibt sich aus der in sich selbst vorgenommenen Konstruktion von autonomen Form- und Farbteilen; die Empfindung stellt sich im Kopf her, das ist nicht Jedermanns Sache.

**HORN:** Die Lektüre Schopenhauers hat Dich lange Zeit beschäftigt. Gibt es für Deine Arbeit bedeutsame Zusammenhänge zwischen Philosophie und Kunst?

**GEYGER:** Das habe ich von ihm erfahren: Daß es aller Dogmatiker - er meint Schelling - Irrtum ist, Philosophie für eine Art abstrakter Mythologie zu halten. Weiter: Philosophie sei Kunst, ihr Material der Verstand, aus letzterem Grund sei sie Prosa. Das entsprach in etwa meinen eigenen, wohl viel unschärferen Vorstellungen.

Ich fand meinen Widerwillen gegen alles Diffuse, mystisch Verschwommene, das eine scheinbare Tiefe suggeriert, bestätigt.

**HORN:** Aber gibt es nicht gerade heute künstlerische Bewegungen, die sich als eine Art neuer Mythologie verstehen ?

**GEYGER:** Ist die allgemeine Sensibilität für die Dinge der Kunst durch lange Pilgerzüge zu Massenkunstveranstaltungen etwa gewachsen? Wird nicht der Begriff Kunst auch deshalb kontinuierlich dekorativ erweitert, damit jedes erkaltete Gemüt für die einst vertrauten und jetzt schmerzlich vermißten Reize neue finde? Werden sie nicht gesucht in einem reichlichen Angebot düsterer Rituale mit ihren koketten, oftmals melodramatischen Spielen mit Kreuz, Grab und Gruft ? Und verdanken wir die künstliche Düsternis nicht gerade den Philosophen, denen der ganze Haß Schopenhauers galt und die er mit rasenden Beschimpfungskaskaden bedachte ? Man muß Schopenhauer lieben - schon weil er so gut schreibt !

Johannes Langner

## ZEICHEN ÜBER ZEICHEN 1989

Der Umgang, den die Bilder von Johann Georg Geyger mit der Anschauung pflegen, stellt Distanz her zu der außerhalb von ihnen geltenden Weise des Wahrnehmens und Verstehens. Das Körperliche tritt in die Fläche zurück, die Farbe schließt sich zur abkürzend geregelten Silhouette zusammen, Tiefe des Raumes deutet sich nur unter Vorbehalt an, im Hinweis der Überschneidung und im Weite suggerierenden Licht des Grundes. Die Vorstellung wird in der Mittelbarkeit des Zeichens aufgehoben.

So wird einerseits dem ästhetischen Raum zur autonomen Entfaltung, Atem für das eigene Wort gegeben. Im Spiel der Zeichen kommt dem Bildnerischen die Freiheit zu, die es ihm erlaubt, sich nach dem eigenen Gesetz zu organisieren, die Konsequenz des eigenen Interesses zu ziehen.

Andererseits und zugleich aber ist die Verknüpfung mit außerbildlichem Gesetz und Interesse, die Verflechtung von "Kunst" und "Leben", nicht aufgelöst. Der Bezug auf ein Bezeichnetes, der das Zeichen konstituiert, läßt nicht zu, daß dieses in der bloßen Erscheinung aufgeht. Er hält es dazu an, das ästhetische Wesen zu übersteigen, schlägt die Brücke hinüber ins Weitere der äußeren und inneren Erfahrung, ins Ganze des biographischen und historischen Bewußtseins.

Die Bilder von Geyger leben aus jener doppelten im Zeichen beschlossenen Tendenz: einerseits sich abzuset-

zen, Distanz zu markieren, sich illusionistischer Mimesis zu versagen und damit Idealfall ästhetischer Eigenbestimmung zu sein; andererseits deren Immanenz zu überwinden, an "noch etwas anderes" gebunden zu bleiben und damit die stellvertretende Funktion des Bildes, wie immer ins Indirekte zurückgenommen, aufrechtzuerhalten.

Die Spannung, die hieraus resultiert, ist das Agens der Kunst von Geyger. Das Schaffen der letzten anderthalb Jahrzehnte, das Thema dieser Ausstellung ist, bezeugt die Konzentration, mit der er sich dieser Spannung aussetzt, die immer erneuerte Kraft der Imagination, mit der er sie fruchtbar macht. Die Bilderscheinung wandelt sich. Doch unbeirrbar bleibt es beim Zeichen als Form der Antwort, die die Kunst auf die Wirklichkeit gibt, sich verwahrend und zugleich deutend auf das hin geöffnet, wogegen sie sich verwahrt.

Bis in die zweite Hälfte der siebziger Jahre ist die Form geometrischer Disziplin unterworfen. Zirkel und Lineal definieren den Spielraum des Möglichen. Kreisscheibe, Stabelement und Lanzettform setzen sich mit schneidender Prägnanz vor hellem Grund ab.

Die Farbe erlegt sich Zurückhaltung auf und trägt so zum rationalen Habitus bei. Schwarz führt das Wort, Weiß hält dagegen. Dazwischen und dazu, nachgeordnet, oft nur sporadisch, dunkles Braun, blasses Orange, Blaugrau, geringe Quantitäten von Rot. Die Strenge

gerät jedoch nicht zur Starre. Fragmentierung und Kombination entwickeln aus der Stereotypie individuelle Vielfalt. Berührende und überlagernde Zuordnung, Analogie und abgewandelte Spiegelung, Vereinzelung und Häufung, Opposition und Durchdringung stabiler und labiler Verhältnisse sind Mittel rhythmischer Gliederung. Ihr Ausdruck kann sich bis zum Dramatischen steigern, ohne daß der Befund einer Abstimmung, die alles in der Schwebelage hält, in Frage gestellt würde. Das Schwarz ist es vor allem und immer wieder, das mit massivem Wesen die Situation akzentuiert, im dominierenden Auftritt die weißen Formelemente wie ein Magnet an sich zieht.

Der Duktus des Konstruierens, in dem die Formen entworfen und ihre Konstellationen eingerichtet sind, hat etwas von jener Gesetzmäßigkeit und Sensibilität vereinbarenden Präzision, in der sich das Ideal der Typographie erfüllt. Könnte es nicht der Formfundus einer zerlegten Schrifttype sein, aus dem die Vorstellung hier schöpft?

Mit dem Gedanken an die Welt der Lettern werden wir des Zeichencharakters dieser Bilder inne.

Worüber verständigen sie uns? "Seestück", "Am Strand", "Nach der Schlacht", "Jagender Soldat", "Jagdbeute" lauten die Titel. Von Landschaftlichem ist die Rede, vor allem aber von Kampf, von Tötung.

Geygers Sicht der Wirklichkeit ist von der Erfah-

rung des Krieges gezeichnet. Vier Jahre, von 1941 bis 1945, war der gerade erst Erwachsene Soldat. In einem Gespräch, das Geyger 1986 mit Angelica Horn geführt hat, antwortet er auf die Frage nach der Bedeutung des Krieges für sein Werk: „Die Empfindungen, die der Krieg in mir ausgelöst hatte, belebten sich merkwürdigerweise mit zunehmendem Alter wieder und drängten sich zu einer Integrierung in meine Bildvorstellungen. Ich suchte nach Zeichen, nach einer Art Heraldik des umgekehrt Kriegerischen. Daraus formulierten sich bildnerische Grundelemente, die, wie ich glaubte, sich besonders dazu eigneten, meine schweifenden Empfindungen an ein sich stets ähnlich bleibendes Kompositionsskelett zu binden, um dieses sozusagen mit neuem Fleisch zu bedecken: Ein auf immer andere Weise wiederkehrendes Bild von Fall und Niederlage.“

Dieses Bild ist am Beginn der Spanne des Werkes, die unsere Ausstellung zeigt, in quasi-mathematische, konstruktivistische Tradition umdeutende Gestaltformeln verkapselt. "Nach der Schlacht": Das ist nicht das Kampfgeschehen selbst, sondern seine Bilanz, gezogen in seinen Relikten. Zerstückeltes, Zerbrochenes, verstreut Umherliegendes - Waffen vielleicht? Modernes Kriegsgerät, Paraphrase einer desintegrierten Mechanik, Instrumentarium des maschinellen Tötens in einer Metapher der Selbstzerstörung? Nicht auch Schild, Speer, Helm und Beinschiene, zerhauen und zersplittert?

DIE BILDER VON GEYGER LEBEN AUS JENER  
DOPPELTEN IM ZEICHEN BESCHLOSSENEN  
TENDENZ: EINERSEITS SICH ABZUSETZEN,  
DISTANZ ZU MARKIEREN, SICH ILLUSIONISTISCHER  
MIMESIS ZU VERSAGEN UND DAMIT IDEALFALL  
ÄSTHETISCHER EIGENBESTIMMUNG ZU SEIN;  
ANDERERSEITS DEREN IMMANENZ ZU ÜBERWINDEN...

PFERD UND REITER  
1985  
ACRYL AUF NESSEL  
237 X 284 CM



ROTER STERN  
1984  
ACRYL AUF LEINEN  
224 X 223 CM



Zum Abstand nehmenden Modus der Form noch Abstand der Zeit? Gegenwart im Spiegel der klassischen, mythischen Vergangenheit, der Zeit der Helden Homers? Eine zeitlose Trophäe konturiert sich in Assoziationen, nicht Illustration, nicht beschreibende Berichterstattung, sondern bildnerisch dingfest gemachte "Empfindung", um Geygers eigenes Wort zu gebrauchen. Eine Trophäe nicht des Sieges, sondern der Niederlage.

Die geometrische Definition der Form verschwistert sich in der Folgezeit mit freieren, geschmeidigeren Bildungen von mehr organischem Ausdruck. Die hermetische Reglementierung der Bildsprache lockert sich, das Zeichen bekennt sich direkter zur Abbildlichkeit. Das Tier wird zum bevorzugten Motiv, in der Ambivalenz von Passion und Idylle. Lagernd, vereinzelt oder in der Gesellung zu zweit, zusammengehörig als Opfer oder in der Paarung, ist es in sich gekehrte Form, auf sich selbst zurückgewandtes Wesen, pathetisch in der Stille seiner Existenz. Es ist eine Existenz, die gerade in ihrer Nähe fremd bleibt, Spiegel der Fremdheit, in der wir zu uns selbst finden unter den Bedingungen von Liebe und Tod.

Im nächsten Schritt der Entwicklung, diesseits von von 1980, gewinnt der organische Typus der Form die Oberhand, die Bilderscheingung wird in seinem Sinn vereinheitlicht. Im gleichen Zug tritt das Gegenständliche noch deutlicher heraus. Die Imagination konzentriert

sich jetzt auf das eine Motiv des stürzenden Reiters. Es ist dieses Motiv, auf das Geyger sich in dem zitierten Interview vorab bezieht, wenn er ein „auf immer andere Weise wiederkehrendes Bild von Fall und Niederlage“ als seinen thematischen Archetypus nennt und im Blick auf dessen fallweise Realisierung von der Absicht spricht, „die schweifenden Empfindungen an ein sich stets ähnlich bleibendes Kompositionsskelett zu binden“.

Die Bindung an ein konstantes Grundmuster liegt offen zutage. Das im Profil gesehene Pferd ist stets nach rechts gerichtet und so nahe gerückt, daß es das ganze Bildfeld beansprucht. Vom Reiter dagegen sind nur noch die Beine zu sehen, das übrige wird vom Bildrand weggeschnitten. Entgegen geläufiger hierarchischer Bewertung dominiert im Verhältnis von Reiter und Pferd die Präsenz des Tieres, während die des Menschen auf ein lakonisches pars pro toto reduziert ist.

Der Sturz des Menschen ist Fall aus dem Bild: Sturz in den Tod als Fall aus der Welt. Hals und Kopf des Tieres sind in die Gegenrichtung nach links zurückgewandt und als Aussparung des hellen Grundes in den Rumpf projiziert. So widerruft die ins Negativ verkehrte überschneidende Form die körperliche Vorstellung der überschrittenen Form noch über die Relativierung hinaus, die bereits die konsequente Einebnung in die Fläche leistet.

Zugleich wird so die Gesamtsilhouette des Pferdes zu einer symmetrischen Figur gestaut, unter einem dem

**DIE GEOMETRISCHE DEFINITION DER FORM  
VERSCHWISTERT SICH IN DER FOLGEZEIT  
MIT FREIEREN, GESCHMEIDIGEREN BILDUNGEN  
VON MEHR ORGANISCHEM AUSDRUCK.**



KÜRASSIER UND SIEGESGÖTTIN  
1988  
ACRYL AUF LEINEN  
190 X 240 CM

Halbkreis angenäherten Bogen zusammengefaßt, dessen Scheitel in der Mittelachse des Bildes liegt. Achsiale Symmetrie ist ein Prinzip der Heraldik. Der Vorsatz einer heraldischen Bilderscheingung wird in dem Emblem explizit, das das Pferd immer wieder trägt, direkt auf dem Körper oder auf einer Schabracke.

Es handelt sich um radikal schematisierte, aber identifizierbare Hoheitszeichen, vor allem militärischer Provenienz. Durch ihre Nachbarschaft wird der emblemhafte Charakter auch des Pferdekopfes, der ins Feld des eigenen Körpers eingetragen ist, verstärkt. So wird dieses zum Wappenschild, zum Ort der Präsentation des Symbols. Eine Funktion, der die Farbe der Pferdesilhouette wirkungsvoll entspricht. Meist ist es flammendes Rot, eine Farbe der Fahne, in seiner Leuchtkraft durch begleitendes helles Gelb erhöht. Das zentral platzierte Abzeichen markiert den Drehpunkt, um den sich die kreisende Dynamik der farbigen Schattenrisse von Roß und Reiter entfaltet, im Fall des Tieres zentripetal, im Fall des Reiters zentrifugal.

Hauptmotiv der Variation ist die Sturzrichtung des Reiters: rücklings, nach vorn oder, am häufigsten, über Kopf in die Tiefe, stets aber diagonal gelegt, in eine Ecke und damit die längste Strecke nutzend, die die Enge des Bildausschnitts noch zuläßt. Bisweilen schieben sich schmale, leere Kästen von unten herein: Särge, das offene Grab, über dessen dreifach gestaffeltes Hindernis

das Pferd den zerflatternden Schemen seines sich gerade noch taumelnd im Sattel haltenden Herrn hinwegträgt oder in das es den Stürzenden ablädt, selbst mit Wiederholungen der Quaderform behangen und von ihnen niedergezogen.

Hier kommt, wie auch in dem Bild des Pferdes mit Kesselpauken, perspektivische Greifbarkeit des Körperlichen ins Spiel. Aber nicht, um sich durchzusetzen, sondern nur als Moment, das die Geltung der Flächenform mit zusätzlicher Spannung auflädt, sie noch bewußter macht. Neben den Hoheitszeichen sind es Charakteristika der Bekleidung, die Streifen an der Hose des Reiters, die den dramatischen Augenblick im Militärischen situieren, das auch die Bildtitel immer wieder ansprechen.

Die Haltung des Pferdes bleibt in der Regel doppeldeutig: Laufen und Liegen in einem. So erscheint es in einem Schwebezustand, wozu paßt, daß weder Boden noch Horizont angegeben sind. Im Sprung und ruhend zugleich, ist das Tier ebenso Träger der Handlung wie aus ihr herausgenommen, beteiligt wie unbeteiligt. Unmittelbarkeit des Ereignisses zur Abgehobenheit des Symbols hin entgrenzend, nimmt es das Augenblickliche der Szene hinüber in die Dauer des Zeichens.

Aus Handlung wird Heraldik. Deren Habitus potenziert sich in Konstellationen, in denen es zu überlagernder Gruppierung bündig formalisierter, ins Signet



ANITA GARIBALDI  
1989  
ACRYL AUF LEINEN  
230 X 200 CM

geraffter Motive kommt. Stern des Emblems, dreibahnige Balkenform einer Uniformhose und Silhouette eines Pferdekopfes: Zeichen über Zeichen, verschränkt und besiegelt im einschließenden Kreis, Quintessenz des Vorgestellten, Bild, aus dem Bild herausgestanzt.

In der jüngsten Werkphase, seit 1986, treibt Geyger das Reiter-Thema ins Stürmische. Das Pferd fängt seine Bewegung nicht mehr in einer Gegenbewegung ab, sondern jagt, den Kopf vorgestreckt, an uns vorbei. Es bleibt nah, das Bildfeld von Grenze zu Grenze füllend. Aber auch der Reiter kommt jetzt ganz ins Bild, auf dem Tier, mit ihm im Ritt verschmolzen, oder vor ihm stehend, es am Halfterriemen zurückhaltend.

Nicht mehr die Trennung von Reiter und Roß, die Geschiedenheit von Mensch und Tier im Bild der gewaltsamen Auflösung ihrer Partnerschaft ist das vorrangige Thema, sondern ihre Gemeinschaft, ihre Einheit. Und das auch dort, wo es einmal zum Sturz kommt: In das Pferd stürzt der Reiter, seine Gestalt mit der Gestalt der gleichfalls stürzenden Kreatur in kantiger Turbulenz vermengend. Das Motivische wird reicher, die Gliederung engmaschiger, vielstimmiger, komplexer. Der Wald wird zum Schauplatz, hinter und zwischen Bäumen prescht das Pferd in allen diesen Bildern dahin. Die Vertikalen der Stämme durchkreuzen die horizontale Dynamik des Rittes. Dessen Ungestüm steigert sich am Widerstand, in dem sich sein Bild verfängt.

Zu Mensch und Tier kommt damit die dritte Komponente des Pflanzlichen. Dreifache Entfaltung des einen Prinzips der Energie in Wille, Bewegung und Wachstum: Das Bild wird zum drangvollen Diagramm der Impulse, in denen zivilisatorische, animalische und vegetabile Triebkraft miteinander vermittelt sind. Erinnern wir uns: Das Reiten, das Tier unter dem Willen des Menschen, gilt seit alters als Inbegriff der zivilisatorischen Leistung. Aber hier dominiert die Natur, in der Ungebärdigkeit der steigenden Säfte. "Frühling" lautet der Titel, den Geyger einer Komposition gibt, in der das Motiv des Reiters verdoppelt ist.

Wendet sich damit das Interesse von der traumatischen Erfahrung der Wirklichkeit im Zeichen des Krieges ab und einem neuen Vitalismus zu?

Sehen wir näher hin. Der hintere der beiden Reiter, eine weiße, aus dem Grund ausgesparte Silhouette, sichtbares Nichts, ist immer noch ein Stürzender, Antithese zu dem schwarzen Kameraden, der sich tief auf den Hals seines Tieres herabbeugt.

Das Gitter der Silhouetten ist aus Schatten geschnitten, es trägt Schwarz, dem hier ein blauer, dort ein grüner Ton beigemischt ist. Gedämpfte, getrübe Farbigkeit, die Stimmung ist verhangen. Das Rot, die einzige Farbe, die sich kräftiger dagegenstellen darf, ist fleckig und züngelnd, es erinnert an Blut und Feuer. Das Grab taucht wieder auf, die hochgestellte Platte von Efeu

umrankt. Diesmal scheint es dem Tier bestimmt zu sein, nicht dem Menschen, der dieses zurückzureißen versucht. Die Geste der Hand, mit der die Siegesgöttin dem Kürassier Weg und Ziel weist, resümiert agitatorisches Pathos. Aber sie zieht zugleich Furcht auf sich, als wäre es die Hand, mit der der Sieg sich selbst als Menetekel an die Wand schreibt.

Der Kontakt, den Geyger über das, was er "Empfindungen" nennt, mit der Wirklichkeit nimmt, ist immer auch, mehr oder weniger explizit, Kontakt mit der Historie. Davon war schon am Beispiel von "Nach der Schlacht" die Rede.

Es gilt auch für den gesamten Werkkomplex, der dem Motiv des stürzenden Reiters gewidmet ist. Nicht nur, weil die hier aufgetragenen militärischen Embleme auf Deutschland und Rußland als Gegner des zweiten Weltkriegs deuten, sondern auch noch auf eine andere, allgemeinere Weise.

Der Kavallerist ist vom Zeitalter der atomaren Rüstung weiter entfernt als vom mittelalterlichen Rittertum und der griechischen Reiterei. Geyger vermittelt das Zeichen historisch: Zur Verständigung des Menschen über sich selbst gehört das Bewußtsein der Zeit.

Die drei Kästen in "Von Pisa nach Frankfurt" holen Geschichte im kunsthistorischen Zitat herein, sie sind formelhafte Erinnerung der drei Särge in dem berühmten Fresko des "Triumphs des Todes" im gotischen

Campo Santo in Pisa. Der Ritt aus der Toskana nach Hessen verbindet das vierzehnte Jahrhundert, das Jahrhundert des Schwarzen Todes, mit der Gegenwart der Stadt, in der Geyger wohnt, dem Machtzentrum der bundesrepublikanischen Wirtschaft. Der Name der Gefährtin und Frau des Befreiers von Italien ist Titel des jüngsten Bildes unserer Ausstellung. Am Ende also auch noch das Historienbild im klassischen Verständnis, das Geschichte am namhaften Individuum festmacht?

Geyger weiß sich auf einen Begriff der Kunst verpflichtet, der vom Schönen nicht läßt. Auch der spontanere Duktus seiner letzten Bilder, das rauhere Espresso, das wir aus ihnen vernehmen, sollte nicht darüber täuschen, daß hier das gleiche Maß an ordnender Kontrolle, an bildnerischer Disziplin am Werk ist wie im vorausgehenden Schaffen. Man verfolge das Spiel und Gegenspiel der positiven und der negativen Formen, den erfindungsreichen Tausch ihrer Wertigkeiten im Umgang mit Überschneidung und Aussparung, die Skala der Rhythmen von rauschhaft überwältigender Mächtigkeit bis zu tänzerisch ziseliertem Spiel. Der Anschein von "Neuer Wildheit" trägt.

Daß die Kunst die Wirklichkeit im Zeichen des Schönen zu bestehen hat, diese Überzeugung ist eine Provokation, auf die das Mißverständnis mit dem Vorwurf der Beschönigung reagiert. Doch Geyger trägt die ästhetische These des Bildes nicht in naiver Affirmation

vor. In ihr vermöchte sie nicht mehr glaubwürdig zu sein. Er bricht sie in umkehrender Aneignung des Widerspruchs. Die Negativität des Faktischen, deren Inbegriff der Krieg ist, stellt die Kunst in Frage. Fassen wir die Bilder von Geyger, deren Material eine unter dem Impetus der "empfindenden" Imagination in Zeichen zerprengte Anschauung ist, als eine Montage aus demonitiertem Text auf, so antwortet hier die Kunst auf die Herausforderung durch das Prinzip der Zerstörung mit dem Akt einer konstruktiven Zerstörung. Was Geyger sich mit einer "Art Heraldik des umgekehrt Kriegerischen" vornimmt, betrifft also, nach Ausweis seines Werkes, nicht nur das Thema, sondern auch die Methode seiner Kunst.

Dazu tritt in den letzten Bildern als zweites Mittel, die Manifestation des Schönen zu brechen und ihr so aktuelle Verbindlichkeit zu garantieren, die Ironie. Sie nimmt den Vorbehalt gegen das Pathos in dessen Vortrag selbst hinein. Wenn über dem Weg, den die Siegesgöttin dem Kürassier weist, statt der Wolken riesige Exemplare von Eichenlaub den Himmel bedecken, während sich vor dem Pferd ein dunkles Hindernis aufspreizt, Stern, Panzersperre und Grabstein in einem, wie anders als ironisch wäre das zu verstehen?

Und das Auge dieses Kürassiers, das seinen Blick durch den Spalt zwischen Pferdehals und Baumstamm zwängt, fällt es mit seiner realistischen Direktheit nicht

aus der Rolle des abstrahierenden Reglements, dem das Bild sonst Folge zu leisten hat? Und ist eben solches aus der Rolle Fallen nicht ein klassisches Mittel der Ironie?

Und wer mit Geyger weiß, daß Anita Garibaldi, die melodramatische Furie, die zum Töten trieb und sich im Gebären aufrieb, nicht im Sattel, sondern im Wochenbett starb, der wird seinen Zweifel daran haben, daß mit der emphatischen Selbstopferung hoch zu Roß tatsächlich eine Feier des heroischen Exempels gemeint ist.

Aber erinnern wir uns an den romantischen Gebrauch des Verfahrens. Ironie muß den Idealismus nicht aufheben. Sie kann ihn auch radikalieren.

**DASS DIE KUNST DIE WIRKLICHKEIT IM ZEICHEN DES SCHÖNEN ZU BESTEHEN HAT, DIESE ÜBERZEUGUNG IST EINE PROVOKATION, AUF DIE DAS MIßVERSTÄNDNIS MIT DEM VORWURF DER BESCHÖNIGUNG REAGIERT.**



SCHWIMMEN  
1996  
ACRYL AUF LEINEN  
167 X 225 CM



SCHWIMMEN, MEER,  
NACHEN, KLEID,  
UFERMAUER, GARTEN  
1997  
ACRYL AUF LEINEN

*Angelica Horn*

## JOHANN GEORG GEYGER UND SEINE BILDER EIN VERSUCH ZU VERSTEHEN 1999

Wir wissen nun, daß die Moderne vorbei ist. Sie war uns Ansporn und Anspruch, ja so etwas wie Heimat. Wir liebten die Aufklärung, den freien Blick in die Ferne und die Konzentration auf die reine Form. Jetzt lieben wir das Kommende, wo wir ja vielleicht schon waren - unzeitgemäß, wie alle modernen Menschen.

Die Frage der Rezeption. - Das Alter eines Werkes oder einer geistigen Haltung sagt nichts über deren Aktualität aus. Manches hat eine solche Geschichte: Erst erschien es als avantgardistisch. Nachdem einige Zeit vergangen war, mutete es den Menschen unzeitgemäß, ja antiquiert an. Doch die Zeiten änderten sich, und nun wirft es ein neues Licht auf diese Zeit, beantwortet Fragen, die sich dieser stellen.

1984 lernten wir uns auf einer Geburtstagsfeier kennen. Danach telefonierten wir gelegentlich, meist uns über Fragen des Kochens unterhaltend, über die Frage, welche Ernährung dem Menschen, insbesondere dem künstlerisch und geistig tätigen Menschen die zuträglichste sei. Geyger war schon damals Vegetarier und sprach sich strikt gegen den Verzehr toten Fleisches aus. Bald auch sprach er zu mir, die Philosophie studierte, von seiner Liebe zu Schopenhauer, erzählte Anekdoten über diesen eigenwilligen, kauzig anmutenden und doch so redlichen Menschen und pries dessen Kunst zu schreiben,

manch treffende Formulierung aus der Erinnerung zitierend.

Später antwortete Geyger auf die Frage nach seiner Schopenhauer-Lektüre wie folgt: „Das habe ich von ihm erfahren: Daß es aller Dogmatiker - er meint Schelling - Irrtum ist, Philosophie für eine Art abstrakter Mythologie zu halten. Weiter: Philosophie sei Kunst, ihr Material der Verstand, aus letzterem Grund sei sie Prosa. Das entsprach in etwa meinen eigenen, wohl viel unschärferen Vorstellungen. Ich fand meinen Widerwillen gegen alles Diffuse, mystisch Verschwommene, das eine scheinbare Tiefe suggeriert, bestätigt.“

Schopenhauer war ein Ästhet und strebte als solcher nach formaler Klarheit. Zugrunde liegt dem die Erfahrung des Leidens - eines Leidens, das universal ist, in dem alle Wesen verbunden sind. So fordert er zur Solidarität des Mitleidens auf, auch zwischen Mensch und Tier.

Johann Georg Geyger mußte als junger Mann in den Krieg. Er konnte in der Poebene desertieren und fand sich am Tag des Waffenstillstands in Tizians Geburtsort unter dem Campanile wieder.

Wer schwimmt, hat keinen Boden unter den Füßen. Um ihn ist Wasser, das in sich grenzenlos, doch äußerlich

**ARTISTENGLÜCK. - WAHRE MEISTERSCHAFT  
ZEIGT SICH AN DER SCHEINBAREN EINFACHHEIT  
UND LEICHTIGKEIT DER RESULTATE.**



KASTELL AM MEER  
1996  
ACRYL AUF LEINEN  
162 X 175 CM

begrenzt ist von Strand, Mauern oder anderem. Im abgründigen Wasser bewegt sich der Schwimmende. Vielleicht kommt er vorwärts und erreicht ein Ziel, oder aber er bemüht sich vergebens, kommt niemals zurück. - Wer schwimmt, ist an der Oberfläche. Unter ihm ist unbestimmte Tiefe, an der er ein wenig teilhat. Der Schwimmende bewegt sich an der Grenze von Wasser und Luft. Bewahrt und zugleich hinabgezogen vom flüssigen Element rettet ihn der Atem vor dem Versinken, vor dem Abtauchen. Das leichte Element, das zarte, unsichtbare, hält am Leben.

Die Schwimmer und Schwimmerinnen in den Bildern Johann Georg Geygers halten dem dunklen Element stand, auch wenn dieses größeren Raum einnimmt. Gemalt ist der Zustand des Schwimmens. Kein Ziel ist angedeutet. Kein Verlauf eines Geschehens wird dargestellt. Bewegung ruht in sich. Fast monochrom sind die Bilder mit Wasser, Nachen und Schwimmenden. Schwer und finster, doch leicht dahingestrichen sieht das Wasser aus. In einem Kahn oder am Strand liegt ein abgelegtes Kleid, verlassen. Die Mauer des Kastells wirkt wie Inkarnat - Morgenröte belebt den Kalk. Die Boote taugen nicht zu Lustfahrten. Starr liegen sie im Bild, zuweilen wie Särge anmutend oder wie ein Nachen über den Fluß des Vergessens. Der Kahn ist eine Form, die andere Bildformen hält und zugleich Unendlichkeit ermöglicht.

Was im Kunstwerk passiert, geschieht aus der Logik der Kunst. Diese wird vom Kunstwerk bestimmt. So ist diese Logik immanente Konsequenz. Das Kunstwerk würde uns nichts sagen, hätte jene nichts mit der des Lebens zu tun.

In Goethes "Wahlverwandtschaften" ereignet sich die Katastrophe auf einem Kahn. Im Dunklen auf dem Wasser hat Ottilie keine Gewalt über das Gefährt. Für das Kind, das ihre Augen und das Antlitz des Majors trägt und so nicht einem der wahlverwandten Paare ähnlich ist, gibt es keine Rettung.

Das Katastrophale geschieht in großer Schnelle. Nur weniger Sätze bedarf Goethe. Stoß, Schwanken, Sturz, Ohnmacht und Tod ereignen sich in einem entsetzlichen Augenblick. Das Geschehen zieht sich in ein Bild zusammen.

Vor Augen sehen wir das dunkle Wasser des Weihers, die schwarzen Platanen am anderen Ufer, darüber das Licht im Haus - dann, wie ein Blitz, das Unglück.

Die Tragödie hat sich in stiller Konsequenz vollzogen. Nach der Katastrophe bleibt der Betrachter allein zurück mit dem Gefühl der Unbegreiflichkeit.

Bildformen verweisen aufeinander wie Zeichen auf Zeichen. Selbst sind sie Zeichen von Realität. Hier wird nicht abstrahiert, sondern Malerei verfährt wie die sichtbare

## DAS ERSTE UND LETZTE, WAS VOM GENIE GEFORDERT WIRD, IST WAHRHEITSLIEBE.

*Johann Wolfgang von Goethe*



JÄGER IM BOOT  
 UFERMAUER, BÄUME,  
 SONNENLICHT  
 1998  
 ACRYL AUF LEINEN  
 225 X 185 CM

Wirklichkeit. Wir sehen nicht Licht auf schwarzem Boden, sondern die Erde ist eine andere Substanz, ist braun. Als Form ist Farbe Zeichen. Zeichen gesellt sich zu Zeichen; ein Gefüge entsteht, in dem jedes Zeichen zu seinen nächsten, aber auch zu ferneren, besonders gar zu fernsten spricht. In der Komposition des Bildes finden sich große, klare Elemente, aber auch subtile Rhythmen im Detail versteckt. So sehen die Bilder immer wieder anders aus, läßt sich von Zeichen zu Zeichen stets Neues entdecken.

Johannes Langner schrieb zum Schaffen Geygers: „Die Bilderscheinung wandelt sich. Doch unbeirrbar bleibt es beim Zeichen als Form der Antwort, die die Kunst auf die Wirklichkeit gibt, sich verwahrend und zugleich deutend auf das hin geöffnet, wogegen sie sich verwahrt.“

Artistenglück. - Wahre Meisterschaft zeigt sich an der scheinbaren Einfachheit und Leichtigkeit der Resultate. Diese macht die Suggestivität des Werkes aus. Keine Erdschwere scheint an dem Artisten zu haften, der in der Zirkuskuppel durch die Luft wirbelt. Keine Spur des Ringens um die Idee, kein Zeichen der Anstrengung der Materialbeherrschung, kein Nachwirken langen und zähen Übens können wir im Meisterwerk entdecken. Wie glücklich scheint uns jener, dem ein solches gelingt,

kennen wir doch nicht die Arbeit und den Schmerz, der dem Gelingen vorausgeht. - Das wahre Glück des Artisten liegt nicht in solchem Erfolg, sondern im wissenden Sehen der Kunst noch im scheinbar beiläufigsten Strich - ein heimliches Glück.

Wollen wir sie einmal Mythen zu nennen versuchen, jene zum Bild verdichteten Erzählungen. Verschiedene Dinge sind miteinander verknüpft, z.B. "Vogelschütze und einfallendes Sonnenlicht" oder "Schwimmen, Meer, Nachen, Kleid, Ufermauer, Garten". Die additive Kombinatorik verweist auf einen narrativen Zusammenhang, den wir doch nicht einfach entschlüsseln können. Ist das abgelegte Kleid von der schwimmenden Person? Könnte es nicht auch von einer anderen stammen, und von welcher wurde es dahin gelegt? Irgendeine Historie muß zu dem sichtbaren Spurentext geführt haben, den der Betrachter zu enträtseln versucht. Zunächst hat jedes Ding dieser Stilleben seine eigene symbolische Tiefe, wie der Nachen in der Überlagerung all seiner Bedeutungen. Die Symboldichte in erzählerischer Verschlüsselung ist uns mythisch.

„Das Erste und Letzte, was vom Genie gefordert wird, ist Wahrheitsliebe.“ Johann Wolfgang von Goethe

Die Bilder Geygers lassen eine Gewalttätigkeit spüren, die wir nicht ermessen können. Bedrohliches und Dramatisches, Abgründiges, Düsteres, Verhängnisvolles, schießende Männer und jagende Frauen sind dargestellt, abweisende Mauern, gefurchter Boden in dunklem Ton. Die Malerei selbst ist beherrschend, die Kraft des groben Pinsels, die Rauheit des Grundes oder der Grundierung, die harte Spannung der Komposition. Und doch handelt es sich hier nicht um eine Affirmation der Kraft oder des Nihilismus. Im Gegenteil sind diese Bilder in jedem Zug immer auch oder zu allererst Gegenbilder: Der Schütze schießt. Böse ist dieser Schatten, der aus der Farbe des Grundes besteht; sein Schießen ist sinnlos. Er schießt in die ungeschützte Natur der Farbe, die er nicht treffen kann. Diese selbst ist von einer Gewalt, die jenen übertrifft. Die Farbe ist die Utopie des Andersseins und die Dominanz des Bildes gegenüber der Realität.

Ist ein neues Bild da, gibt mir Geyger Bescheid. Ich trete dann ein, blicke durch den weiten Raum auf die Stirnwand. Er schaut mich ungeduldig an, doch meistens kann ich nichts sagen. Es ist das Staunen, mit dem vielleicht die Philosophie anfängt. Jedes dieser Bilder hat einen eigenen und tief existentiellen Ausdruck. Ich freue mich und suche diesen in Worte zu fassen, sitze da und trete näher, das Ganze wie die kleinen Stellen sehend.

Wir sprechen über die Bildprobleme und ihre Lösungen. Wenn ich gehe, nehme ich ein Stück Welt mit. Der Jäger, der sich mit seinem Boot hinter einer Ufermauer zu verbergen sucht, feuert auf ein unbekanntes Ziel. Auf der anderen Seite der Ufermauer stehen Bäume, die man nicht sieht, dafür gelben Sonnenschein. Ich mag die Klarheit dieses Bildes, die einfach ausspricht, wie es ist. Nicht das Licht können wir sehen, wohl aber die Farbe. Und wie jedes Kunstwerk ist auch dieses eine Verneigung vor dem Absoluten.



JÄGERIN  
1992  
ACRYL AUF LEINEN  
182 X 240 CM

DER MALER VERBINDET MIT DEM TITEL  
NOVEMBER NÄCHTLICHE DUNKELHEIT.  
KEIN STRANDFEUER VERMAG DIESE  
DUNKELHEIT AUFZUHELLEN.  
EINIGE ZUSAMMENGEELEGTE KLEIDER  
VERSTÄRKEN DEN EINDRUCK VON  
EINSAMKEIT UND STILLE.  
RÜGEN.  
ES IST EIN ANDERES RÜGEN ALS DAS DES  
MALERS FRIEDRICH.  
FREUNDSCHAFT, LIEBE UND ROMANTIK  
SIND LÄNGST DAHIN,  
ES IST DAS RÜGEN DER NACHWENDEZEIT,  
1995.

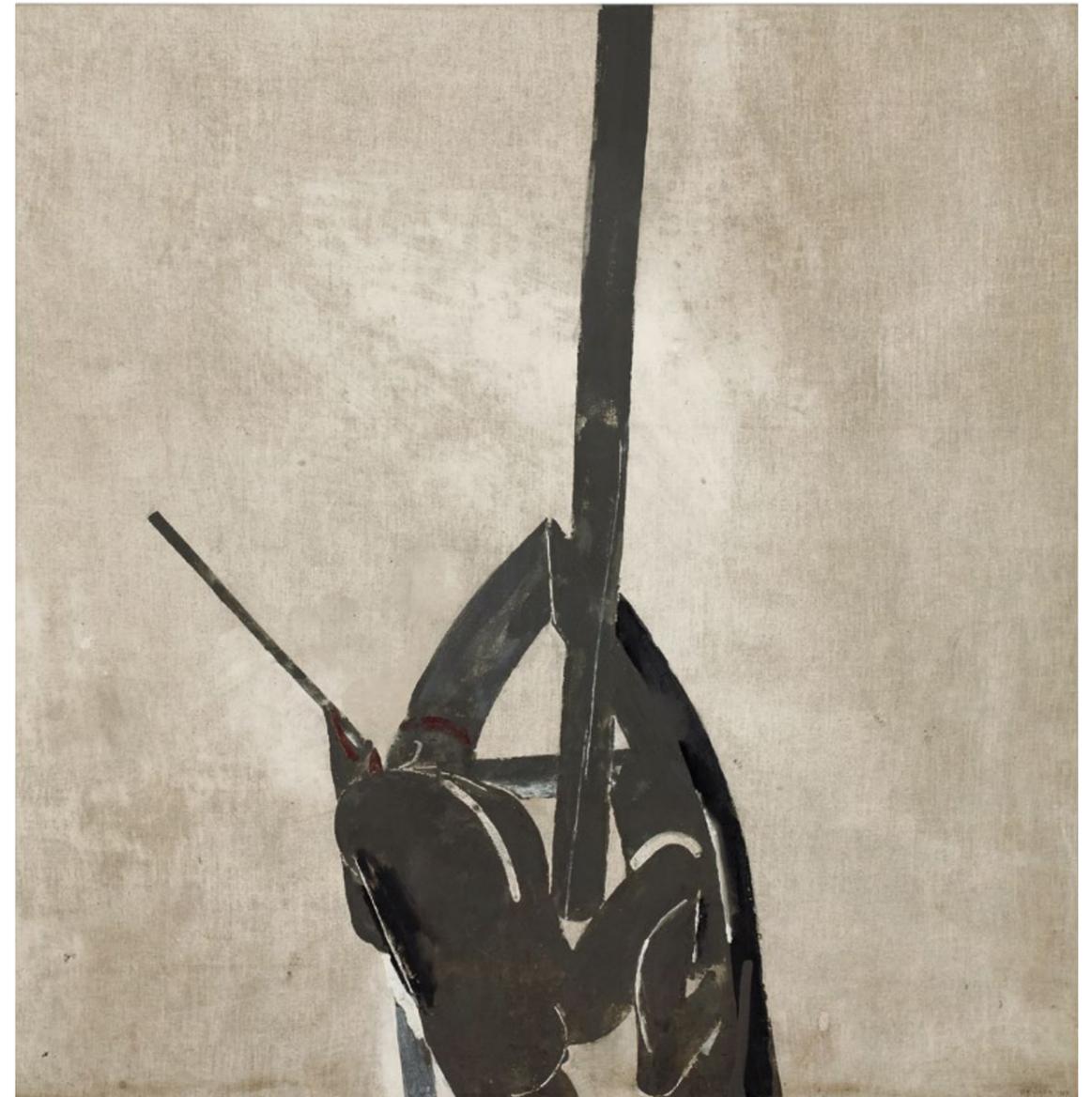
*Johann Georg Geyger*



RÜGEN, NOVEMBER  
1995  
ACRYL AUF LEINEN  
160 X 216 CM

WIR KÖNNEN UNS NICHT SO LEICHT EINEN UNSICHEREREN STANDPUNKT FÜR EINEN JÄGER VORSTELLEN, ALS DEN HIER SICHTBAREN ZWISCHEN HIMMEL UND WASSER. DER JÄGER KNIET AUF SCHWANKENDEN BOOTSPLANKEN - NIEMAND ERKENNT, WO EIGENTLICH WASSER UND HIMMEL IHRE TRENNUNGSLINIE FINDEN. INDEM WIR UNS ABER AUF DIE BETRACHTUNG EINES SOLCHEN BILDWERKS EINLASSEN, FÜHLEN WIR UNVERSEHENS, WIE WEIT WIR SCHON VON DER REALITÄT ENTFERNT SIND UND WIE WEIT WIR IN EINE IMAGINÄRE BILDFORM EINGEDRUNGEN SIND, DAS HEISST EINS WERDEN MIT DEM BILD UND ZUGLEICH EINS WERDEN MIT BOOT, WASSER UND HIMMEL.

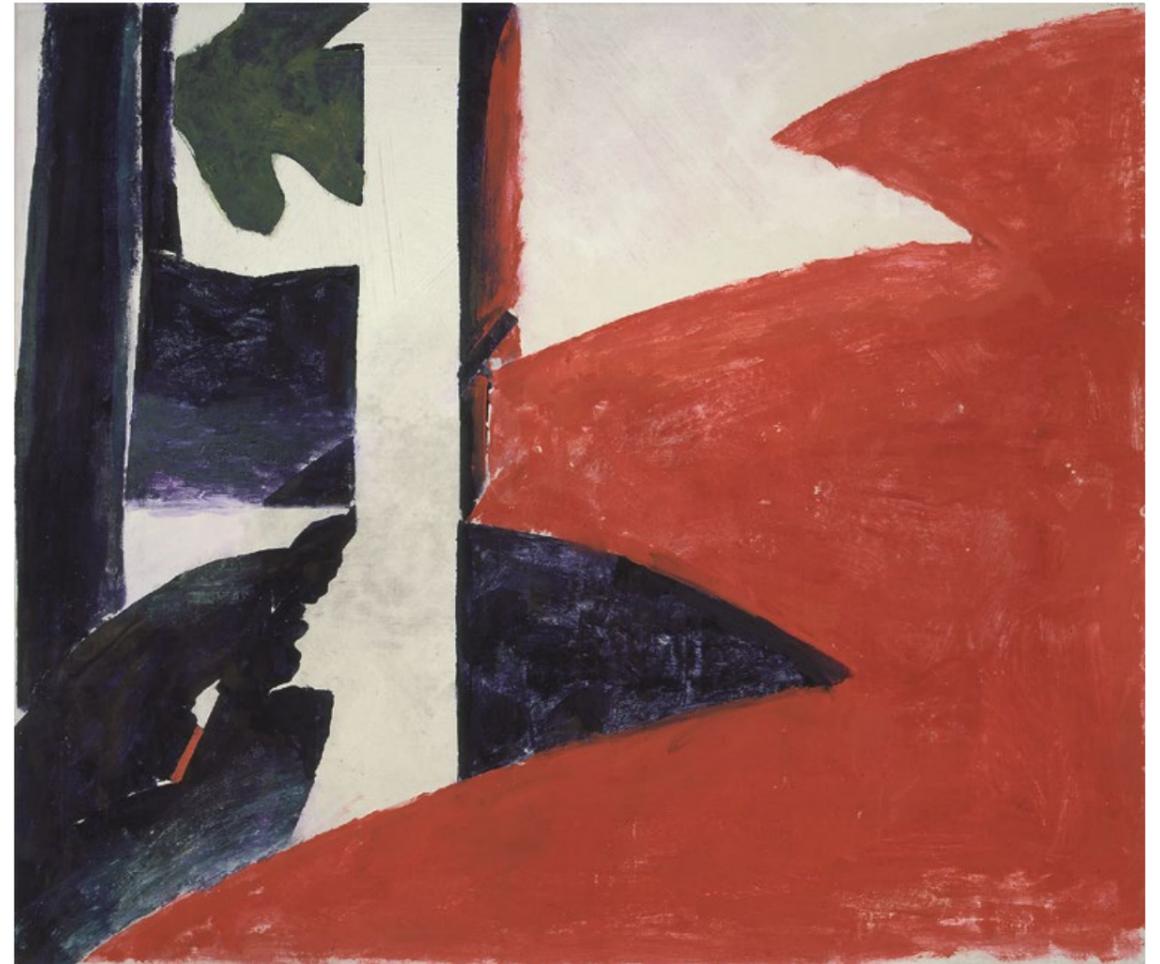
*Johann Georg Geyger*



SCHÜTZE IM BOOT  
1999  
ACRYL AUF LEINEN  
184 X 179 CM

SEHR ROT (KRAPPLACK UND NEAPELGELB)  
LÄSST GEYGER SEIN SONNENLICHT AUF DIE  
BILDFLÄCHE FALLEN. ES IST NICHT DAS LICHT  
DER IMPRESSIONISTEN. ES IST DAS LICHT,  
DAS BILDNERISCHE FORM SEIN WILL.  
EIN VOGELSCHÜTZE VERBIRGT SICH HINTER  
EINEM BAUM UND DURCHBRICHT DIE  
BILDFLÄCHE DURCH EINEN VORGESTELLTEN  
SCHUSS. DIESER SCHÜTZE HAT KEIN ZIEL ALS  
DAS, AUCH BILD ZU WERDEN UND SOMIT  
DEN AUFTRAG DES MALERS ZU ERFÜLLEN.

*Johann Georg Geyger*



VOGELSCHÜTZE UND EINFALLENDEN  
SONNENLICHT III  
1998  
ACRYL AUF LEINWAND  
150 X 175 CM

DER HINTERHÄLTIGE SCHÜTZE WIRD TROTZ SEINES VERSTECKES BEOBACHTET:  
DER BETRACHTER DES BILDWERKS IST ZUGLEICH SEIN GEHEIMER ZEUGE.  
DER VOGELSCHÜTZE ZIELT UND SCHIESST, DOCH SEINE BEUTE GEHT UNS NICHTS AN, SIE IST NICHT IM BILDE.  
EINFALLENDEN SONNENLICHT ZÄHLT HIER NICHT MEHR ZUR WELT DER ERSCHEINUNGEN. ES IST TEIL DES BILDAUFBAUS GEWORDEN, NICHT ANDERS ALS DER EINES STILLEBENS.

*Johann Georg Geyger*



VOGELSCHÜTZE UND  
EINFALLENDEN SONNENLICHT II  
1997  
ACRYL AUF LEINEN  
165 X 144 CM

## JOHANN GEORG GEYGER

1921 in Hannover geboren  
1941- 45 Soldat  
1946 Erste Ausstellung in der Orangerie Herrenhausen  
1953 Stipendium des Kulturkreises des Bundesverbandes der deutschen Industrie  
1955 Mitglied des Deutschen Künstlerbundes  
1958 Stipendium Villa Massimo, Rom  
1961 Lehrer an der Werkkunstschule Hannover  
1962 Förderpreis des Niedersächsischen Kunstpreises  
1963 Berufung an die staatl. Hochschule für Bildende Künste, Braunschweig  
1965 Berufung an die staatl. Hochschule für Bildende Künste (Städelschule), Frankfurt/Main  
2004 am 9. August stirbt J. G. Geyger in Frankfurt/Main

### EINZELAUSSTELLUNGEN

2016 Galerie Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt/Main  
2012 Institut für Stadtgeschichte im Karmeliter Kloster, Frankfurt am Main  
2002 Galerie Vayhinger, Radolfzell  
2002 Art Frankfurt "One Man Show"  
2001 Galerie ak, Frankfurt/M  
2000 Galerie pro arte, Freiburg  
Hotel Römerbad, Badenweiler  
1999 Galerie Arte Giani, Frankfurt/M  
1991 Galerie pro arte, Freiburg  
1990 Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt/M  
1989 Kunstverein Freiburg/Brsg  
1986 Galerie Sander, Darmstadt.  
1983 Galerie Sander, Darmstadt  
1982 Galerie Piro, Frankfurt/M  
1981 Galerie Haas, Berlin; Galerie Lucklum, Lucklum am Elm  
1980 Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt/M  
1979 Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt/M  
1974 Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt/M  
1964 Kunstverein Braunschweig  
1959 Galerie Brockstedt, Hannover  
1955 Galerie Netzel, Worpswede  
1953 Graphisches Kabinett Bremen

### AUSSTELLUNGSBETEILIGUNGEN (AUSWAHL)

2009 Haus der Kunst, München, Mitglieder Neue Gruppe 1953 - 2009  
2003 Kunstverein Stuttgart, Gemeinschaftsausst. Baden-Württembergischer Galerien  
1991 "Dichtung und Wahrheit" Galerie Arte Giani, Frankfurt/M  
1980 Darmstädter Sezession, Darmstadt; Ausstellung der Hochschule der bildenden Künste, Braunschweig; Kunstverein Frankfurt, Hommage an H. Appel  
1979 Galerie Haas, Kunst der 50er Jahre in Deutschland, Berlin  
1978 Die bildende Kunst und das Tier, Hannover  
seit 71 Regelmäßige Teilnahme an der Großen Kunstaussstellung München  
1969 Künstler in Frankfurt, Frankfurt/M

1967 Deutsche Handzeichnungen und Aquarelle der letzten 20 Jahre, Hannover  
1965 Niedersächsische Kunstpreisträger, Hannover  
1964 Deutsche Malerei, Kopenhagen  
Malerei in Deutschland heute, Helsinki  
1962 Arte Actual Aleman, Buenos Aires, Montevideo, Santiago de Chile  
City Art Galery, Bristol  
1961 Premio Marzotto, Brüssel, Paris  
Ars viva, Köln, Nürnberg und Kassel  
1960 Arte aleman desde 1946, Rio de Janeiro  
1960 Deutsche Kunst der Gegenwart, Mexiko City, Bogota, Caracas, Lima  
Premio Marzotto, Mailand  
1959 Junge deutsche Maler, Kassel  
1958 Villa Massimo, Rom, Jahresausstellung  
1955 Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen, Westdeutsche Kunst, 1945-1953  
1955 International Art Exhibition, Tokyo  
1954 Darmstadt: Das Bild der Landschaft 1  
1953 Hannover: Niedersächsische Landschaften seit 1800  
Oldenburg: Niedersächsische Male  
seit 53 Regelmäßige Teilnahme an den Ausst. des Deutschen Künstlerbundes r  
1947-64 Regelmäßige Teilnahme an den Ausst. des Kunstvereins Hannover

### LITERATURHINWEISE

1964 Wieland Schmied, Katalog Kunstverein Braunschweig  
1965 Ferdinand Stuttmann, Niedersächsische Kunstpreisträger  
1974 Christa Reinig, Katalog Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt/M  
1980 Klaus Heinrich Kohrs, Katalog Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt/M  
1981 Klaus Heinrich Kohrs, Katalog Galerie Haas, Berlin  
1981 Klaus Heinrich Kohrs, Katalog Galerie Lucklum, Braunschweig  
1983 Magret Degen, Katalog Galerie Sander, Darmstadt  
1986 Angelica Horn, Katalog Galerie Sander, Darmstadt  
1988 Katalog Deutscher Künstlerbund, 36. Jahresausst., Stuttgart  
1989 Johannes Langner, Katalog J.G. Geyger, Kunstverein Freiburg  
1991 Katalog Deutscher Künstlerbund, 39. Jahresausst., Darmstadt  
1999 Angelica Horn, Katalog Johann Georg Geyger, Bilder 1990 - 1999

### WERKE IN ÖFFENTLICHEN SAMMLUNGEN

Städelsches Kunstinstitut Frankfurt/M  
Niedersächsisches Landesmuseum Hannover  
Landesgalerie Hannover  
Stadt Hannover  
Kunsthalle Hamburg  
Niedersächsisches Kultusministerium  
Pelikan-Kunstsammlung, Hannover  
Kunstmuseum der BRD, Bonn  
Staatsgemäldesammlung München  
Universitätsklinik Frankfurt/M

Texte: Prof. Dr. Wieland Schmied 1964, Katalog Kunstverein Braunschweig  
Christa Reinig 1974, Katalog Frankfurter Kunstkabinett  
Hanna Becker vom Rath  
Dr. Hans Heinrich Kohrs 1981, Katalog Galerie Haas, Berlin  
Dr. Margret Degen 1983, Katalog Galerie Sander, Darmstadt  
Dr. Hans Heinrich Kohrs 1981, Katalog Galerie Haas  
Prof. Dr. Johannes Langner 1989, Katalog Kunstverein Freiburg  
Angelica Horn 1986, Katalog Galerie Sander Darmstadt  
Angelica Horn 1999, Johann Georg Geyger, Bilder 1990 - 1999

Fotografie: Alexander Beck  
Ursula Edelmann

Gestaltung: Alexander Beck / Peter Engelhardt  
DTP: Alexander Beck / Susanne Beck  
© 2001 Alexander Beck