

Julian Kruse

DIE KONSTRUKTION VON RAUM UND RÄUMLICHKEIT

IN GÜNTER FRUHTRUNKS FRÜHWERK 1944-1953

FORSCHUNGSDEBATTE UND ZIELSETZUNG

Die Debatte in der kunsthistorischen Forschung, ob und wie das Frühwerk von Gün- ter Fruhtrunk zu seinem Gesamtwerk gezählt und perspektiviert werden soll, hält an. Die Ausstellung im Museum für Neue Kunst in Freiburg mit dem Titel *Frühe Bilder 1950-54* im Jahr 1993 war die erste Präsentation von Gemälden, die sich Fruhtrunks Wunsch zu widersetzen getraute, hatte dieser doch retrospektiv seine vor 1954 ent- standenen Werke als nicht seinem Œuvre zugehörig erklärt. Die Forschung ist diesem Künstlerdiktum lange gefolgt und hat bisher selten zu den frühen Werken gearbeitet. Ausnahmen stellen Peter-Klaus Schuster und Friedemann Malsch dar,¹ die aufgezeigt haben, dass im Frühwerk wichtige Hinweise zum Verständnis der Kunst Fruhtrunks angelegt sind. Jochen Ludwig war 1993 der erste, der das Argument der fehlenden Qualität der frühen Arbeiten mit der darin nachvollziehbar werdenden, künstlerisch- experimentellen Suche zu entkräften versuchte.² Die Ausstellung *Günter Fruhtrunk. Aus der Reihe*, die von 2018 bis 2019 von Studierenden des Kunstgeschichtlichen In- stituts der Ruhr-Universität Bochum geplant und durchgeführt wird, greift diese ver- einzelt Positionen der Forschung auf und spannt bewusst einen Bogen zwischen frühen, zum Teil auch figürlichen Werken, von denen sich Fruhtrunk distanzierte, und der gegenstandslosen Bildkunst, mit der er bekannt wurde.

Die folgende Untersuchung greift die Forschungsergebnisse Ludwigs, Schusters und Malschs auf, lassen sich im Frühwerk doch – so die These – bereits viele der künst- lischen Merkmale Fruhtrunks finden, die sein späteres und offizielles Œuvre prä- gen sollten. In den nachfolgend ausgewählten Werken der frühen Schaffensjahre fin- den sich Kontinuitäten in der Gestaltung von Raum und Schaffung von Räumlichkeit, die sich auch für seine spätere gegenstandslose Kunst nachweisen lassen. Am Beispiel der im KUBUS der Situation Kunst in Bochum ausgestellten frühen Arbeiten Fruhtrunks ist es interessant zu verfolgen, wie sich gewisse Gestaltungsweisen bereits in den Jahren seiner künstlerischen Ausbildung entwickelt haben. Ein besonderes Augenmerk wird auf Werken liegen, die, Fruhtrunks Diktum folgend, nicht in das

jüngst erschienene Werksverzeichnis³ Eingang gefunden haben. Letzteres umfasst gegenstandslose Werke von 1952, aber keine früheren Arbeiten.

Schuster vermutet, dass Fruhtrunks „kategoriale Strenge seines Kunstanspruchs“ für den Ausschluss seiner Arbeiten aus dem eigenen Oeuvre verantwortlich sei und dass diese „Strenge“ auf einem, wie Fruhtrunk formulierte, „Zurücknehmen des Ichs vor der Aufgabe, eine gute Arbeit zu machen“⁴ fuße.⁵ Was eine ‚gute‘ Arbeit sein mag, liegt im Auge des Betrachters und wird im vorliegenden Aufsatz entlang der frühen Gestaltideen neu zur Disposition gestellt. Im Folgenden soll in einem ersten Schritt betrachtet werden, wie Fruhtrunk Räumlichkeit in seinen frühen Gemälden gestaltete. Vor allem seine gegenständlichen Bilder rücken dabei in den Fokus, bei denen sich viele gestalterische Ideen seiner späteren, abstrakten (Raum-)Konstruktionsmethoden vorgeprägt finden.

RÄUMLICHKEIT UND PHILOSOPHISCHE IDEEN IM FRÜHWERK 1944-1953



Abb. 1: Günter Fruhtrunk: *Öztaler Wildspitze*, 1944, 38 x 50 cm, Aquarell auf Papier.

lichung von „Fruhtrunks Interesse an differenzierten Flächen und linearen Strukturen“⁶ herangezogen. Dies ist durchaus nachvollziehbar, sollte allerdings in gewissen Punkten dank neuer Informationen differenzierter bewertet werden. Das Aquarell ist nicht etwa an Ort und Stelle unmittelbar nach der Natur entstanden, wie man vielleicht hätte vermuten können, sondern wurde später auf der Basis einer Fotografie gemalt (Abb. 2).⁷ Fruhtrunk, der auf der während seines Fronturlaubs zur Genesung entstandenen Fotografie im Vordergrund zu sehen ist, bezog sich bei der medialen

Fruhtrunk meldete sich 1941 freiwillig zur Wehrmacht und fertigte in Kampfpausen sowie während Lazarett- sowie Kuraufenthalten Gemälde an. Das Aquarell *Öztaler Wildspitze* von 1944 (Abb. 1) wird in der Forschungsliteratur bei aller sonstigen Zurückhaltung im Umgang mit den frühen Arbeiten doch recht häufig exemplarisch zur Verdeut-

Überführung dieser Landschaft in ein Aquarell selbst nicht mit ein, sondern beließ es bei der fotografierten Landschaft. Während er bei einem in Finnland im selben Jahr entstandenen Aquarell (Abb. 3) noch an statischen Elementen mittels klarer Linien festhielt, ist das *Wildspitze*-Aquarell deutlich stärker dynamisiert. Es scheint, als reinterpretierte Fruhtrunk seine Kriegserlebnisse, die er fotografisch festgehalten hatte, mithilfe seiner Aquarelle – die gezeigte Landschaftsdarstellung aus Finnland entstand ebenfalls auf Basis einer Fotografie (Abb. 4). Hierbei veränderte Fruhtrunk die Perspektive und ließ die wohl von Menschen verursachten Rauchschwaden im Aquarell zu einer Wolkenformation werden.



Abb. 2: Günter Fruhtrunk auf der Ötztaler Wildspitze, Fotografie, um 1942.

Der Himmel der *Wildspitze*, die schneebedeckten Berge und das Tal gliedern das Bild in drei Bereiche und gestalten die Raumanlage jeweils unterschiedlich. Der Himmel, mit dunklen Wolken behangen, wirkt durch den variierenden Pinselstrich in konstanter Bewegung; es entsteht der Eindruck von stürmischem Wetter im Vergleich zu den ruhenden Hängen des Tals. Der Blick ins Tal wird dominiert vom Kontrast der teils schneebedeckten, teils noch freiliegenden Gesteinsbereiche, die nur im Bildvordergrund und trotz der verschwommenen Pinselführung sowie Farbgestaltung als solche zu erkennen sind. Die Kuppe, die die Betrachtenden für eine freie Sicht ins Tal

zu beschreiten hätten, greift die Farben des Himmels wieder auf; die fast gänzlich geschlossene Schneedecke wird nur durch drei aus dem Schnee ragende Steine sowie zwei Skispuren strukturiert. Diese Strukturierung lenkt und leitet den Blick der Betrachtenden; allein der bewegte Himmel bietet keine das Auge haltende Orientierungsmöglichkeit. Bleibt man bei dem in Finnland entstandenen Aquarell noch am bilddominierenden, fast blätterlosen Strauch im Vordergrund



Abb. 3: Günter Fruhtrunk: *Finnland*, 1944, 33,5 x 39 cm, Aquarell auf Papier.



Abb. 4: Kriegsfotografie, entstanden in Finnland 1943.

hängen, von dem es zu einer dem Strauch nahezu passend ausgesparten Wolke im Hintergrund springt, wandert es bei der Ötztaler Wildspitze ziellos, auf der Suche nach einem Fixpunkt, umher.

Beim Vergleich von Aquarell und zugrundeliegender Fotografie ist es vor allem die Himmelsfläche, die verändert wurde und die eine Dramatisierung erfuhr. Sowohl das Farbenspiel als auch der im Kontrast zum präziser gestalteten Boden stehende Farbauftrag entfalten eine Sogwirkung. Max Imdahl erkannte in Frühtrunks frühen bereits gegenstandslosen Werken

„Vorankündigungen einer dynamischen, die Wirklichkeit als Kräftespiel vorstellenden Grundanschauung. Eben dieser Dynamismus beherrscht das Werk Frühtrunks [...]. Er hat den Maler zu solchen Konzentrationsformen von Raum und Bewegung geführt, die alle gewöhnliche Einbildungskraft übersteigen und ihrer Realisierung durch das Bild notwendig bedürfen, um überhaupt als solches gedacht werden zu können.“⁸

Die Tendenzen der Variierung von Raum und Räumlichkeit, auf die sich Imdahl mit Blick auf Frühtrunks spätere Arbeiten aus seinem Hauptwerk bezieht,⁹ lassen sich bereits in den gegenständlichen Werken erkennen. Frühtrunk experimentierte schon in seinen figürlichen Arbeiten mit unterschiedlichen Möglichkeiten der Raumsuggestion; vielfach wird auf mehr angespielt als tatsächlich konkretisiert. Ein an der Münchener Akademie in der Klasse von William Straube entstandenes Aquarell Frühtrunks aus dem Jahr 1948 (Abb. 5) zeigt die Variationen innerhalb des Wirkungskreises Farbe – Form – Raum. Frühtrunk stellt mit einer begrenzten Farbpalette eine Landschaft mit Sträuchern, zwei palmenähnlichen Bäumen und Hügeln im Hintergrund dar. Die Formen sind, obgleich gegenständlich, summarisch gegeben. Verlässliche Strukturen lösen sich auf und schaffen neuen, neu zu definierenden Raum. Die im Hintergrund gelegenen Hügel erfuhren keine malerische Ausdifferenzierung, sie sind von flächigem Farbauftrag. Die Bewegung, die den Wolken mithilfe von

schnellen, parallelen Pinselstrichen gegeben wurde, findet sich in der Gestaltung der Sträucher wieder. Es entsteht der Eindruck der Loslösung von raumdefinierenden Elementen durch Reduktion; ein Vorgehen, das in seinem Haupt- bzw. Spätwerk häufiger zu finden ist.



Abb. 5: Günter Fruhtrunk: *Ohne Titel (Landschaft)*, 1948, 40 x 52 cm, Aquarell auf Papier, 1948.

Fruhtrunks das Auge herausfordernde Umsetzung von Räumlichkeit lässt sich auch

in den während seiner Lehrjahre von 1945–1950 entstandenen Arbeiten erkennen und scheint durch seine zeitgleiche Auseinandersetzung mit Willi Baumeister befeuert worden zu sein. Baumeister, der mit seiner 1947 veröffentlichten Studie *Das Unbekannte in der Kunst*¹⁰ einen zentralen Beitrag zur Beförderung der Abstraktion im Nachkriegsdeutschland lieferte, griff viele lose Fäden der Kunstdebatten der Zeit auf und verband diese zu der Aufforderung für ein neues Sehen in einer neuen Kunst.¹¹ Die Kunstproduktion der direkten Nachkriegszeit führte nach Ansicht von Fruhtrunks Künstlerkollegen Heinz Trökes dazu, dass,

„nachdem die äußere Welt entdeckt wurde, [...] man nun den Kern und den strukturellen Zusammenhang der Dinge zu erforschen [sucht]. [...] Nach der Zerstörung des alten physikalischen Weltbildes, nachdem es keinen dreidimensionalen Raum und keinen materiellen Gegenstand im alten Sinne mehr gibt, wird es klar, dass es sich bei den Vorgängern in der modernen Kunst nicht um Willkür, sondern um Paradigmenerscheinungen handelt.“¹²

Eine bloße Analogie der künstlerischen Entwicklungen der Nachkriegszeit zum technologischen Fortschritt der Naturwissenschaften zu ziehen, wäre verkürzt. Die Pluralität der künstlerischen Entwicklung und die damit verbundenen Debatten um eben diese zeigte sich beispielhaft, als sich junge Autor*innen zur *Gruppe 47* zusammenschlossen, um eine „demokratische Elitenbildung auf dem Gebiet der Literatur und der Publizistik“¹³ voranzutreiben, während Theodor W. Adorno, wenn er von der „Dialektik von Kultur und Barbarei“¹⁴ als künstlerischem Aspekt der Verdinglichung der

menschlichen Gesellschaft schrieb, der Kunst nur noch ambivalent gegenüberstehen konnte.¹⁵ Die in Deutschland aus der inneren Emigration zurückkehrenden Künstler*innen knüpften an die vorkriegszeitliche Abstraktion an. Günter Grass, Mitglied der *Gruppe 47*, bezeichnete sie als Flüchtende vor der Realität durch die Abkehr von der Wirklichkeit, während der Maler Gerhard Fietz entgegnete, dass sich das Grauen des (Zweiten Welt-)Krieges nicht mehr wie in den Arbeiten von Otto Dix oder George Grosz darstellen, sondern nur durch die Kraft einer neuen geistigen Einstellung überwinden lasse.¹⁶

Willi Baumeister formulierte den Anspruch, dass die bildende Kunst neue Sensorien erzeugen müsse. Die Menschen, Adorno zufolge „auf sich selbst und die eigene Überlegung [nach dem Ende der NS-Herrschaft, Anm. d. Aut.] zurückgeworfen“, befeuerten die seiner Meinung nach „intellektuelle Leidenschaft“: Der sich entwickelnde Drang zur neuen (bildlichen) geistigen Arbeit habe zum „Zwang der Verinnerlichung“ geführt, die er 1950 der deutschen Nachkriegsavantgarde attestierte.¹⁷

Fruhtrunk ging, nachdem er seine künstlerische Ausbildung bei William Straube, einem „Traditionshüter der Moderne“,¹⁸ 1950 beendet hatte, (auch aus privaten Gründen) nach Freiburg und wandte sich hier zusehends der Abstraktion zu. „[Es] lässt sich beobachten, dass Fruhtrunk sehr schnell zu der Auffassung kam, die ungegenständliche Malerei im Nachkriegsdeutschland habe einen Hang zur Unverbindlichkeit, Oberflächlichkeit und Dekoration. In bewusster Abgrenzung wandte

er sich den abstrakt-geometrischen Ansätzen der Zeit vor 1945 zu und entwickelte in der Auseinandersetzung mit diesen seine eigene Position.“¹⁹

Das Verfahren der Collage, das Fruhtrunk während und nach seiner Ausbildung bei Straube häufig aufgriff, gab ihm Gelegenheit, auf neue Weise mit multipler Räumlichkeit



Abb. 6: Günter Fruhtrunk: *Blaue Orangen*, ohne Jahr (vor 1954), 41 x 53 cm, Aquarell auf Japanpapier, Tempera, Collage.

und Perspektive zu arbeiten. Ein daraus resultierender Effekt ist dabei am Stilleben *Blaue Orangen* (Abb. 6) auszumachen; es lässt das Auge ruhelos umherschweifen, da die im Titel definierten runden Formen zu gebrochenen Räumen werden. Die Überlagerung von Formen schafft Tiefe und Distanz, Orientierung bietende Haltepunkte im Motiv entfallen. Auch die Wahl des Farbträgers, in diesem Fall teils collagiertes Japanpapier, greift in die Bildanlage ein und modifiziert die Betrachtungsweise: Da das Papier sehr dünn und damit farbdurchlässig ist, wird die Collage von beiden Seiten rezipier- und sichtbar, so dass die klassisch-hierarchische Ordnung von Bild und (untergeordnetem) Bildträger verschwimmt.²⁰ Die vermutlich später, aber ebenfalls noch vor 1952 entstandene Collage *Schwingungen* (Abb. 7) weist neben den bereits an den *Blauen Orangen* aufgezeigten Charakteristika die Eigenheit auf, keinen kompositorisch festgelegten oberen oder unteren Bildrand zu besitzen, sodass sie bei frühen Ausstellungen in ganz unterschiedlicher Ausrichtung ausgestellt wurde; eine vorgegebene Richtung oder Art und Weise, das Bild zu betrachten, scheint es nicht zu geben. Das Zusammenspiel mit anderen Werken oder der individuelle Geschmack entschieden je situativ über die Hängung.²¹ Die fließenden Bewegungen der raumkonstruierenden Formen, die farblich und geometrisch ineinanderlaufen, lassen das Auge ohne Unterlass neue Räume schaffen. Die innerbildlichen Bezüge der geometrischen Elemente, welche im Vergleich zu *Blauen Orangen* deutlich präziser gestaltet wurden, entfalten eine ruhige, weniger hektische Wirkung.

Es waren vor allem die Konstruktivisten, deren Ideen und Gestaltungsformen Frühtrunk ab 1952 interessierten, gleichwohl er sich retrospektiv nie als Konstruktivist, sondern eher als Dadaist verstand.²² Über die Gründe dieser Selbsteinschätzung kann nur spekuliert werden; mit den Dadaisten der



Abb. 7: Günter Fruhtrunk: *Schwingungen*, Ohne Jahr (vor 1954), 64 x 40,5 cm, Tempera auf Japanpapier mit aufgeklebten Teilen, Collage).

1910er und 1920er Jahre hat weder seine Bildkunst noch seine nicht explizit im Bild

proklamierte politische Einstellung etwas gemein.²³ Im Zuge seiner zahlreichen Arbeitsaufenthalte in Paris, bei denen er mit für ihn wichtigen Malern wie Fernand Léger und Hans Arp zusammentraf, orientierte sich Fruhtrunk verstärkt an der Tradition der klassischen Moderne. Den in Paris populären Tachismus lehnte er als „ich-ausschüttend“ und hektisch ab.²⁴ Unter dem Begriff der klassischen Moderne sind in diesem Fall die Strömungen der Vorkriegsavantgarde zusammengefasst, besonders der internationale Konstruktivismus. Fruhtrunk war gefesselt von Kasimir Malewitschs suprematistischen Arbeiten aus den 1910er Jahren, die er existenziell aufgeladen wissen wollte:

„Das Abstrahieren oder Loslassen von allen Gegenständen, ja das Lassen von Welt überhaupt als einem gegenständlichen Faktum zugunsten ihres Erscheinens und Werdens aus der Bewegung und Selbstbewegung der Gegenwart und des ihr ganz eigenen und eigentümlichen Prozesses ihrer Vergegenwärtigung (in beziehungsvoller Unterscheidung von Selbstvergegenwärtigung und Vergegenwärtigung von anderem) – heißt, mit Malewitsch, höchste oder supreme Abstraktion vollziehen – und zwar als Konkretisierung.“²⁵

Fruhtrunk begann in Folge, größere Leinwände zu bemalen, mit starkem Farbauftrag, die qua Motivik und Anlage multiperspektiv wurden. Er war „interessiert an flächiger Festlegung, die für den Betrachter dennoch Bewegung und damit einen anderen, nicht perspektivischen Raum erzeugt [...]. Die klar begrenzten und sich teils überschneidenden Flächenverschränkungen drängen mit unterschiedlichen Energien aus der Bildebene heraus, in die sie eingefügt sind“²⁶ – so geschehen in *Dämmerung des Blau* (Abb. 8) von 1952/53. In Farb- und Bildebene zusammenhängende und sich gleichzeitig abstoßende geometrische Formen erzeugen in größeren Dimensionen als zuvor eine Komposition, die es unmöglich macht, Vorder- und Hintergrund eindeutig zu definieren: Einfache Formen werden in gitterartigen Mustern zusammengefasst, die ineinander verschränkt sind und somit keine Zuordnung im Raum des Bildes erlauben. Zur gleichen Zeit arbeitete Fruhtrunk an einem von der Konzeption her herausragenden Bild. Mit *Stati-*



Abb. 8: Günter Fruhtrunk: *Dämmerung des Blau*, 1952/53, 122 x 91,3 cm, Öl auf Leinwand.

sche Komposition, *Schatten und Blau* sowie einem dritten Gemälde ohne Titel entstand ein Triptychon, mit dem die bisherige Konstruktion von Raum und Räumlichkeit um weitere Dimensionen erweitert wurde (Abb. 9 und 10). Zunächst fällt auf, wie die geometrischen, formbestimmenden Figuren deutlich präziser und strenger gestaltet sind. Fruhtrunk „hat sich vom Prinzip einer körperlichen Verschränkung der Formen und damit von der kubistischen Auffassung des Bildraumes als Raumvolumen gelöst. Flächig applizierte Formen sind so auf Eck aneinandergefügt, dass die Starrheit der Geometrie formal konterkariert erscheint“²⁷, wie Karin Wendt bezogen auf *Statische Komposition*. Der Bezug der Formen untereinander sowohl innerhalb eines Gemäldes als auch zwischen den drei Bildern ist allerdings keineswegs unklar, wie Wendt weiter schreibt; denn *Schatten und Blau* sowie das dritte Werk stellen ei-



Abb. 9: Günter Fruhtrunk: *Statische Komposition*, 1952/53, 150 x 170 cm, Öl auf Kies und Hartfaser.



Abb. 10: Günter Fruhtrunk: *Schatten und Blau*, 1952/53, 82,4x140,8 cm, Öl auf Kies und Hartfaser.

ne Spiegelung und Drehung von *Statische Komposition* dar. Die Konstruktion von Räumlichkeit springt somit zwischen den einzelnen Bildern hin und her, wobei dieser Effekt je nach Hängung des Triptychons sofort oder mit Verzögerung sichtbar werden kann. Darüber hinaus ist auch hier die Frage des Materials entscheidend für die Konstruktion des Raums. Das Werk konstruiert nicht nur durch die geometrische innerbildliche Gestaltung eine multiperspektivische Räumlichkeit, sondern auch durch die Verwendung von Kies als dem Hartfaserträger vorgeblendeten groben Untergrund. Zugleich lässt *Schatten und Blau* das Auge immer wieder vom Bildmittelpunkt, dem dunkelblau-

en Kreis, auf farblich abgesetzte rechteckige Formen, d.h. auf die äußeren Ränder des Gemäldes, wandern. Es tritt ein, was sich Fruhtrunk auf seine künstlerischen Fahnen geschrieben hat: fortwährendes Werden.

Es hat sich gezeigt, dass Fruhtrunk bereits früh in seiner künstlerischen Ausbildung begonnen hat, mithilfe von Raum und Räumlichkeit insbesondere an der Konstruktion und Destruktion der dem Auge bekannten Verhältnisse von Objekt und Raum zu arbeiten. Insgesamt lässt sich über die gesamte künstlerische Entwicklung hinweg eine zusehende Verschränkung und Verdichtung, ja eine Verklammerung der Bildräume konstatieren. Anhand der Bildbeschreibungen wird erkennbar, wie der Prozess der Loslösung von Formen, die das Auge schnell zuordnen kann, über die Zeit von 1944 bis zu seinen hier besprochenen frühen konkreten Arbeiten verstärkt und variiert wurde.

Fruhtrunk selbst suchte sich von der Malerei der 1950er Jahre explizit abzugrenzen.²⁸ Allein, im Rückblick scheinen seine Gestaltfindungen weniger isoliert und singulär als seinerseits deklariert; das derzeit im Städel ausgestellte Frühwerk Vasarelys beispielsweise lässt ganz ähnliche Formversuche erkennen.

¹ Vgl. Schuster, Peter-Klaus: Fruhtrunks Frühwerk, in: Peter-Klaus Schuster (Hg.): Günter Fruhtrunk, München 1993, S. 29-74; Malsch, Friedmann: Konkretion, Transzendenz und Engagement. Von den frühen zu den späten Bildern Günter Fruhtrunks, in: Friedmann Malsch (Hg.): Günter Fruhtrunk. Farbe, Rhythmus, Existenz, Berlin 2012, S. 19-25.

² Vgl. Ludwig, Jochen: Wie ein Moment von Dauer. Zum Frühwerk von Günter Fruhtrunk, in: Jochen Ludwig (Hg.): Günter Fruhtrunk. Frühe Bilder 1950-1954, Waldkirch 1993, S. 9-23, hier S. 10.

³ Vgl. Reiter, Silke: Günter Fruhtrunk. Werksverzeichnis der Bilder 1952-1982 1 u. 2, Berlin 2018.

⁴ Fruhtrunk, Günter: Nicht Formelsprache sondern Verdichtung, in: Kestner-Gesellschaft Hannover (Hg.): Günter Fruhtrunk, Raimund Girke, Georg Karl Pfahler (27. März bis 27. April 1969), Hannover 1969, S. 12-13, hier S. 12.

⁵ Vgl. Schuster 1993, S. 29. Fruhtrunk arbeitete 1952 im Atelier Légers.

⁶ Wendt, Karin: Günter Fruhtrunk. Monographie und Werkverzeichnis, Frankfurt a.M. 2001, S. 24.

⁷ Diese Information stammt von der ältesten Tochter Fruhtrunks, die dieses Foto zusammen mit einigen, teils seit Jahrzehnten nicht mehr ausgestellten Werken den Studierenden der Ruhr-Universität Bochum für die Fruhtrunk-Ausstellung im Januar 2019 zur Verfügung gestellt hat. Ebenso fand diese Fotografie Einzug in das neue Werkverzeichnis (2018).

⁸ Imdahl, Max: Bemerkungen zu einigen Bildern von Günter Fruhtrunk, in: Michael Petzet, Jörg Walter Koch (Hg.): Fruhtrunk. Bilder 1952-1972, München 1973, S. 6-13, hier S. 8.

⁹ Vgl. ebd., S. 10. Imdahl attestierte dem Werk Skansion aus dem Jahre 1972 einen „neuen, Energie domestizierenden Stil“, der „nicht aus einem statischen, sondern vielmehr aus einem Bewegung suggerierenden Konstruktivismus“ entstehe.

¹⁰ Baumeister, Willi: Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947; besonders die Abhandlung zur „Wandlung der Kunst“, S. 65-138.

¹¹ Vgl. Weber, Carolin: Zen 49. Prinzip Freiheit, in: Ausst. Kat.: Zen 49. Prinzip Freiheit, Galerie Maulberger, München 2009, S. 9-21, hier S. 11.

¹² Trökes, Heinz: Moderne Kunst und Zeitbewusstsein, in: Bildende Kunst 2/3 (1948), S. 17-20, hier S. 17-19 (nach Weber 2009, S. 11-12).

¹³ Richter, Hans: Almanach der Gruppe 47. 1947-1962, S. 11.

¹⁴ Adorno, Theodor: Kulturkritik und Gesellschaft, in: Gesammelte Schriften 10/1, Frankfurt a.M. 1977, S. 30.

¹⁵ Vgl. Weninger, Robert: Streitbare Literaten. Kontroversen und Eklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walser, S. 33.

¹⁶ Vgl. Weber 2009, S. 10.

¹⁷Vgl. Adorno, Theodor: Auferstehung der Kultur in Deutschland, in: Frankfurter Hefte 5/5 (1950), S. 469-477 (nach Weber 2009, S. 13). Es ist interessant, wie sich Adorno mit Kulturkritik und Gesellschaft zunächst 1949 (veröffentlicht 1951) erst geistig gegen und gleichzeitig für die Kunst und Kunstschaffenden positioniert, ein Jahr später wiederum – wohl auch verursacht durch den ihm offensichtlichen Erschlaffen von politischem Interesse.

¹⁸Schuster 1993, S. 32.

¹⁹Malsch 2012, S. 19.

²⁰Im Zuge der Sichtung von Frühtrunks Frühwerk in Berlin fiel auf, dass Blaue Orangen im Laufe seiner Existenz von „beiden Seiten“ ausgestellt wurde; Klebespuren für Passepartout-Präsentation finden sich auf sowohl Vorder- als auch Rückseite. Auch Ulrike Frühtrunk bestätigte, dass Blaue Orangen im Elternhaus „mal so, mal so“ gehangen wurde.

²¹Dies wurde anhand von handschriftlichen Markierungen am zeitgenössischen Passepartout deutlich.

²²Vgl. Buchmann: Kunstakademie.

²³Zu Dada, insbesondere der Berliner Künstler, welche besonders politisch aktiv waren, siehe Bergius, Hanne: Dada Berlin, in: Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstaustellung Berlin 3, Berlin 21977, S. 65-74; zur Entwicklung und den dadaistischen Einflüssen der Nachkriegsmoderne siehe Dreher, Thomas: Zwischen Kunst und Lebensform. Von den Lettristen zu den Situationisten, in: Neue Bildende Kunst 6 (1992), S. 11-15.

²⁴Vgl. ebd., S. 32-33; Buchmann: Kunstakademie.

²⁵Simons, Eberhard: Die abstrakte Malerei und ihr Wirklichkeitsverhältnis in der Gegenstandslosigkeit. Gegenstandslosigkeit und das Problem der reinen Produktion, in: Galerie der Künstler (Hgg.): Kontinuität – Diskontinuität. Hommage à Frühtrunk, München 1999, S. 20-40, hier S. 24.

²⁶Franz, Erich: Günter Frühtrunk – Rhythmus des Sehens, in: Friedemann Malsch (Hg.): Günter Frühtrunk. Farbe, Rhythmus, Existenz. Anlässlich der Ausstellung „Günter Frühtrunk. Farbe, Rhythmus, Existenz“, Kunstmuseum Liechtenstein, 25. Mai bis 2. September 2012), Ostfildern 2012, S. 9-18, hier S. 12.

²⁷Wendt 2001, S. 40.

²⁸Vgl. Schuster 1993, S. 33.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Günter Frühtrunk: Ötztaler Wildspitze, 1944, 38 x 50 cm, Aquarell auf Papier, Foto: aus Privatbesitz. © 2019 VG Bild-Kunst, Bonn.

Abbildung 2: Günter Frühtrunk auf der Ötztaler Wildspitze, Fotografie, um 1942, aus Privatbesitz.

Abbildung 3: Günter Frühtrunk: Finnland, 1944, Aquarell auf Papier, 33,5 x 39 cm, Foto: aus Privatbesitz. © 2019 VG Bild-Kunst, Bonn.

Abbildung 4: Kriegsfotografie, entstanden in Finnland 1943, Privatbesitz.

Abbildung 5: Günter Frühtrunk: Ohne Titel (Landschaft), 1948, 40 x 52 cm, Aquarell auf Papier. Foto: aus Privatbesitz. © 2019 VG Bild-Kunst, Bonn.

Abbildung 6: Günter Frühtrunk: Blaue Orangen, Ohne Jahr (vor 1954), 41 x 53 cm, Aquarell auf Japanpapier, Tempera, Collage. Foto: aus Privatbesitz. © 2019 VG Bild-Kunst, Bonn.

Abbildung 7: Günter Frühtrunk: Schwingungen, Ohne Jahr (vor 1954), 64 x 40,5 cm, Tempera auf Japanpapier mit aufgeklebten Teilen, Collage. Foto: aus Privatbesitz. © 2019 VG Bild-Kunst, Bonn.

Abbildung 8: Günter Frühtrunk: Dämmerung des Blau, 1952/53, 122 x 91,3 cm, Öl auf Leinwand, in: Jochen Ludwig (Hg.): Günter Frühtrunk. Frühe Bilder 1950-54. Ausstellungen im Museum für Neue Kunst, Freiburg 1. Mai bis 29. August 1993, Waldkirch 1993, S. 49.

Abbildung 9: Günter Frühtrunk: Statische Komposition, 1952/53, 150 x 170 cm, Öl auf Kies und Hartfaser, in: Jochen Ludwig (Hg.): Günter Frühtrunk. Frühe Bilder 1950-54. Ausstellungen im Museum für Neue Kunst, Freiburg 1. Mai bis 29. August 1993, Waldkirch 1993, S. 39.

Abbildung 10: Günter Frühtrunk: Schatten und Blau, 1952/53, 82,4 x 140,8 cm, Öl auf Kies und Hartfaser, entnommen aus Jochen Ludwig (Hg.): Günter Frühtrunk. Frühe Bilder 1950-54. Ausstellungen im Museum für Neue Kunst, Freiburg 1. Mai bis 29. August 1993, Waldkirch 1993, S. 41.