

Lisa-Maria Reitz und Indra Jorid Schildt

GÜNTER FRUHTRUNK IM DISPLAY

Fruhtrunk selbst ging es darum, das Sehen herauszufordern und als konstituierenden Prozess bewusst zu halten: „Das visuell Wahrgenommene zieht uns nicht durch das Gestaltete hindurch in eine ‚andere Welt‘, sondern entwickelt sich im Sehvorgang als ständig Werdendes.“¹ Geleitet von dieser 1969 artikulierten Prämisse, erklärte Fruhtrunk alle Gemälde, die er vor 1954 produziert hatte, als seinem Gesamtwerk nicht zugehörig,² da sie genau den Fehler begangen hätten, die Betrachter*innen durch die Gestaltung in eine Welt hineinzuziehen, anstatt neue Wahrnehmungsweisen zu eröffnen. Beispielhaft für seine künstlerischen Anfänge stehen in unserer Ausstellung *Günter Fruhtrunk. Aus der Reihe* im Jahr 2019 vier Aquarelle.³ Sie weisen einen lockeren, gestischen Duktus auf, den Fruhtrunk in den später bekannten sogenannten *Streifenbildern* zumeist tilgen und glätten wird.

Im vorliegenden Beitrag möchten wir den Versuch wagen, die sich hier bereits andeutende, komplexe und ein Stück weit vom Künstler selbst lancierte Rezeptionsgeschichte Fruhtrunks anhand exemplarischer Einzelausstellungen nachzuzeichnen. Im Zentrum dieser Analyse stehen dabei die folgenden Ausstellungen: *Fruhtrunk* im Museum am Ostwall in Dortmund (1963), *Fruhtrunk – Bilder 1952-72* (1973) in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München, die *Retrospektive* (1993) in Berlin, Münster und München, *Fruhtrunk im Arithmeum* in Bonn (2001) und zuletzt *Farbe, Rhythmus, Existenz* im Kunstmuseum Liechtenstein (2012). Anhand dieser Auswahl möchten wir die Rezeption Fruhtrunks sowohl zu seinen Lebzeiten als auch nach seinem Ableben untersuchen und damit zugleich auch ein Stück weit die Kunstgeschichte selbst als Narrativ in den Blick nehmen. Tatsächlich ist es so, dass sich der Großteil der Literatur zu Günter Fruhtrunk zwar in Artikeln, die in Ausstellungskatalogen publiziert wurden, findet, zumeist indizieren diese Texte aber mit keinem Wort, dass sie anlässlich einer Ausstellung verfasst worden sind; deren jeweilige konzeptuelle Schwerpunkte werden, wenn überhaupt, nur spärlich skizziert; die Realisierung im Ausstellungsraum lässt sich durch die Texte folglich weder nachvollziehen noch ersetzen. Dieser Tatbestand erschwert unser Vorhaben, gerade die praktische Vermittlung von Fruhtrunks Arbeiten, das heißt die Geschichte von deren Hängung, zu analysieren, um zu fragen, worin sich ausstellungsübergreifende Gemeinsamkeiten und Unterschiede finden lassen und inwiefern bestimmte Lesarten

und Programmatiken im Ausstellungsraum (zeitenübergreifend) sichtbar werden? Es waren stattdessen die von den ausgewählten Museen zur Verfügung gestellten Ausstellungsansichten, anhand derer wir die unterschiedlichen Hängungen in den Ausstellungsräumen visuell nachvollziehen und die Displays verorten konnten. Wir untersuchen und vergleichen die jeweiligen Raumgestaltungen, Hängungsweisen und Arten der Nebeneinandersetzung von Gemälden. Wie wird dabei die jeweilige Intention der Vermittlung deutlich? Und wie wird durch die entsprechende Hängung die Seherfahrung aktiviert oder gelenkt?

Aus der Perspektive derjenigen, die nun selbst die Planung und kuratorische Umsetzung einer Ausstellung von *Fruhtrunks* Arbeiten vornehmen, sind diese Aspekte besonders interessant. Wie können wir dem komplexen Werk in unserer Ausstellung und mit unseren begrenzten Mitteln gerecht werden? Welchen *Fruhtrunk* wollen wir wie zeigen? Wie haben andere vor uns dieses Vorhaben bewerkstelligt? Was funktioniert? Was funktioniert nicht? Auf den Spuren vorheriger Ausstellungen versuchen wir Aufschluss zu erlangen, geleitet von der Überzeugung, dass „(t)he integral function of any museum of art is [...] to provide a public sphere where art is ‚in process‘, i.e. produced and presented, rather than a place where history is merely narrated. Having stated this, it is necessary to acknowledge that the visual argumentation of a display can be the basis of a new aesthetic experience that then can lead to a re-evaluation of history.“⁴

1963 MUSEUM AM OSTWALL DORTMUND

Am Anfang steht, der Chronologie folgend, die erste große Einzelausstellung *Fruhtrunks* in Deutschland im Museum am Ostwall in Dortmund 1963, zwei Jahre nachdem er vom Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie den Prix Jean Arp erhalten hatte und wenige Jahre bevor er an der Akademie der Bildenden Künste in München zu lehren begann. Die Ausstellung verfolgte erstmals das Ziel, eine Übersicht über sein bis dahin entstandenes Werk zu präsentieren und versuchte zugleich, diese im Ausstellungskatalog mittels eines Aufsatzes von Carlo Belloli, damaliger Professor für Ästhetik an der Universität Rom, zu analysieren.⁵

Anhand der Ausstellungsansicht (Abb. 1) lässt sich eine vollkommen andere Art der Hängung erkennen, als es die Betrachter*innen heute im White Cube gewohnt sind:⁶

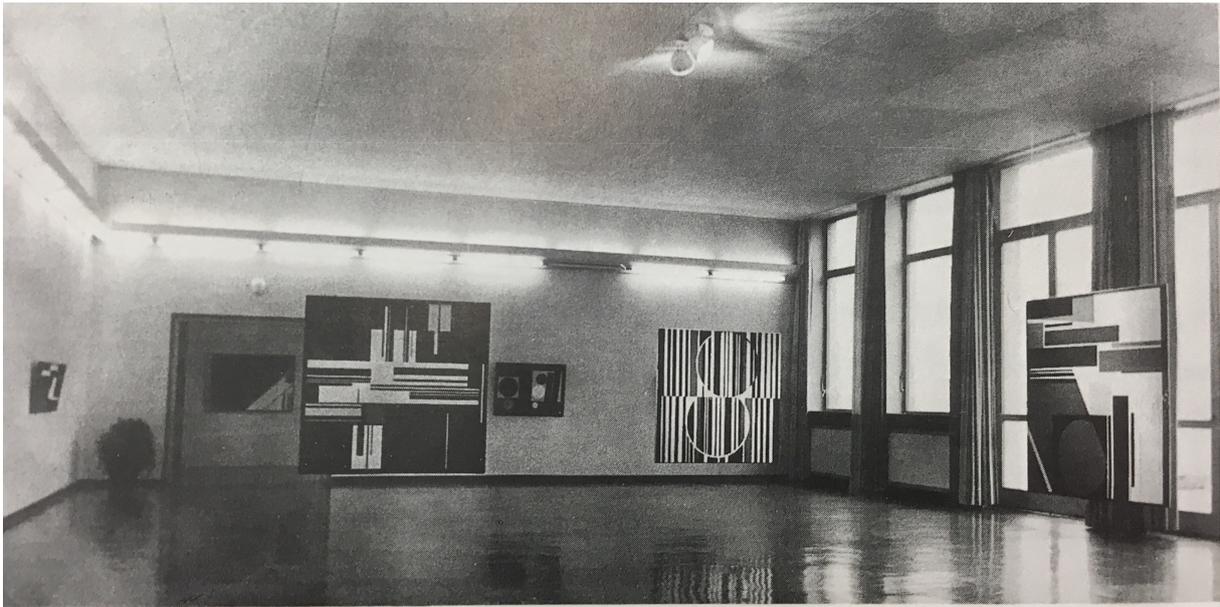


Abb. 1: Günter Fruhtrunk, Museum am Ostwall, Ausstellungsansicht, Dortmund 1963.

Unter einer umlaufenden Reihe von Neonröhren wurden die Arbeiten zum Teil abstandslos neben Türrahmen angebracht und versperrten diese sogar teilweise oder aber sie wurden mithilfe einer speziellen Technik auf einzelnen Trägern direkt vor den Fensterfronten zwischen Vorhängen inszeniert, sodass die Augen der Besucher*innen durch Fruhtrunks bisweilen grelle Farbkontraste und durch das einfallende Sonnenlicht, das sich auf dem Linoleumfußboden spiegelte, herausgefordert wurden. Zudem wurden groß- und kleinformatige Werke dicht an dicht, ohne diesen allzu viel Platz an einer weißen Wand einzuräumen, präsentiert. Ein weiterer Aspekt, der in der Hängung auffällt, betrifft den Platz des Bildes an sich: Es herrscht bei den Großformaten kaum Abstand zum Boden, die Gemälde scheinen nahezu an der Fußleiste anzusetzen, ebenso wie sie drastisch in die Ecken des Raumes platziert wurden. Des Weiteren wurden einige der Werke nicht wie Bilder an der Wand, sondern wie Objekte in Vitrinen präsentiert (Abb. 2).⁷ Als zusätzliche Anbringungsmöglichkeit wurden, wie es auch heute noch üblich ist, zudem mobile Stellwände benutzt.

In der Dortmunder Ausstellung wurden auch bereits einige von Fruhtrunks Serigrafien ausgestellt: Zwei waren vermutlich gerahmt oder anderweitig präsentiert, zehn weitere in einer Mappenansicht ausgestellt, so dass die Blätter mitsamt ihrem Kontext zu sehen waren. Die Bedeutung, die der Vervielfältigung durch den Siebdruck im

Werkschaffen Fruhtrunks zukommt, wurde folglich artikuliert; ein prominenter Platz wurde diesem Teil seines Werkes aber nicht eingeräumt.⁸

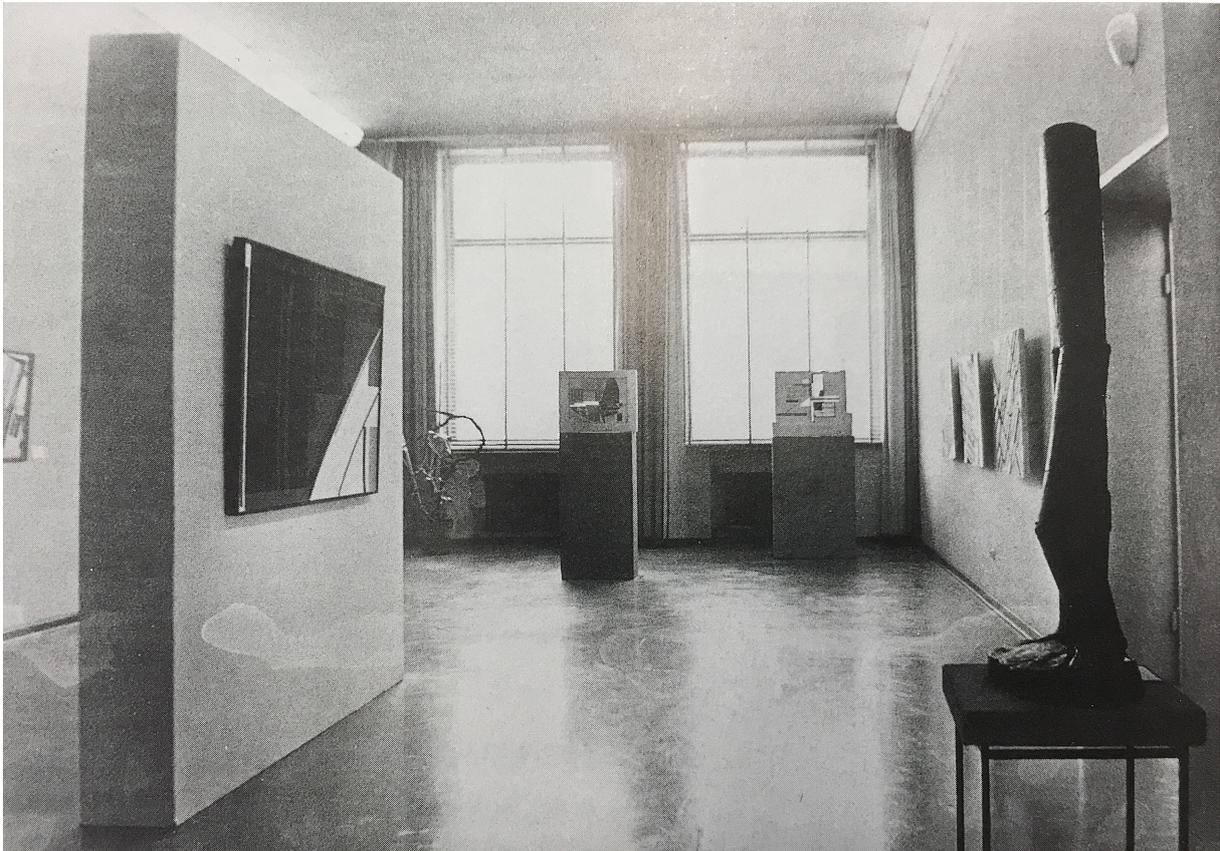


Abb. 2: Günter Fruhtrunk, *Museum am Ostwall, Ausstellungsansicht, Dortmund 1963.*

Der Fokus der Katalogtexte lag auf der Schwierigkeit der Sprachfindung für die Umschreibung der Werke Fruhtrunks.⁹ Thematisiert wurde vor allem, dass sich seine Arbeiten den gängigen Erfassungsmöglichkeiten entzögen: „Die Zeiten, in denen die Sprache ein Werk der bildenden Kunst – mehr oder minder kongruent – zu beschreiben vermochte, sind mit dem späten Impressionismus, mit dem frühen Kubismus vergangen.“¹⁰ Erörtert wurde ferner die Problematik, dass es nicht mehr möglich schien, „ins Innere“¹¹ der Werke vorzudringen, weshalb deren Wirkung und das Ansprechen der Sinne hervorzuheben seien. So wurde die neuartige Formensprache in Fruhtrunks Gemälden und Siebdrucken als visuell-psychische beschrieben, deren Sujet von Form und Farbe allein definiert werde und dadurch eine neue Art der Seherfahrung ermögliche, die seither in nahezu sämtlichen Texten über Fruhtrunks Arbeiten zu beschreiben versucht wird.¹²

1973 LENBACHHAUS MUENCHEN

Eine Dekade später, 1973, wurden Frühtrunks Arbeiten in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München ausgestellt. Die Ausstellung fand unter dem Titel *Fruhtrunk – Bilder 1952-1972* statt und zeigte einen Überblick über die zurückliegenden zwanzig Jahre seines Schaffens. Die Auswahl der Exponate sollte die verschiedenen Phasen von Frühtrunks Auseinandersetzung mit geometrischen Formen Anfang der 1950er Jahre bis hin zu seinen strengeren *Streifenbildern* nachzeichnen.¹³ Anhand der Ausstellungsansichten lässt sich eben diese im Ausstellungskatalog angeführte Entwicklung der Schaffensphasen wiedererkennen. Mittels einer Unterteilung der Räume wurden die Gemälde der verschiedenen Schaffensphasen nahezu chronologisch präsentiert, beginnend mit den Gemälden der frühen 1950er Jahre (Abb. 3).



Abb. 3: Günter Frühtrunk. *Bilder 1952-1972*, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Ausstellungsansicht, München 1973.

Die Gemälde scheinen mit unterschiedlichem Abstand zueinander an einer weißen Wand zu hängen. Anders als noch in der Ausstellung in Dortmund 1963 wurden die Gemälde nun mit einem gewissen Abstand zum Boden sowie zu den Ecksituationen präsentiert. Da anhand der Ansichten die Wegführung durch die Ausstellung nicht erkennbar ist, sei an dieser Stelle die Einbindung der Treppe anzumerken: Auf eines der Gemälde lief der/die Besucher*in direkt beim Hinaufsteigen der Treppe zu, ein anderes ist seitlich der Treppe erhöht angebracht worden, sodass der/die

Betrachter*in es beim Stehen auf der Treppe ansehen konnte.¹⁴ Die Architektur des Museums scheint nicht nur berücksichtigt, sondern einbezogen worden zu sein. Die Räume waren auf der einen Seite voneinander separiert, gewährten jedoch durch offene, teils bogenförmige Durchgänge, zugleich Einblicke in den jeweils dahinterliegenden Raum. Anhand der Ausstellungsansichten lässt sich festmachen, dass die Werke so inszeniert wurden, dass der/die Betrachter*in durch die Wandöffnungen bereits Gemälde in dem dahinterliegenden Raum sehen konnte (Abb. 4). Das Spiel mit Raum und Distanz eröffnete dem/der Besucher*in neue Möglichkeiten des Sehens und der Wahrnehmung: Näherte sich der/die Betracht*in dem Durchgang, wurde das Bild immer größer und in seiner Feinstruktur sichtbar. Demzufolge lässt sich sagen, dass hier mit einer optisch bewegten Seh Wahrnehmung auch in der Raumanlage gespielt worden ist.

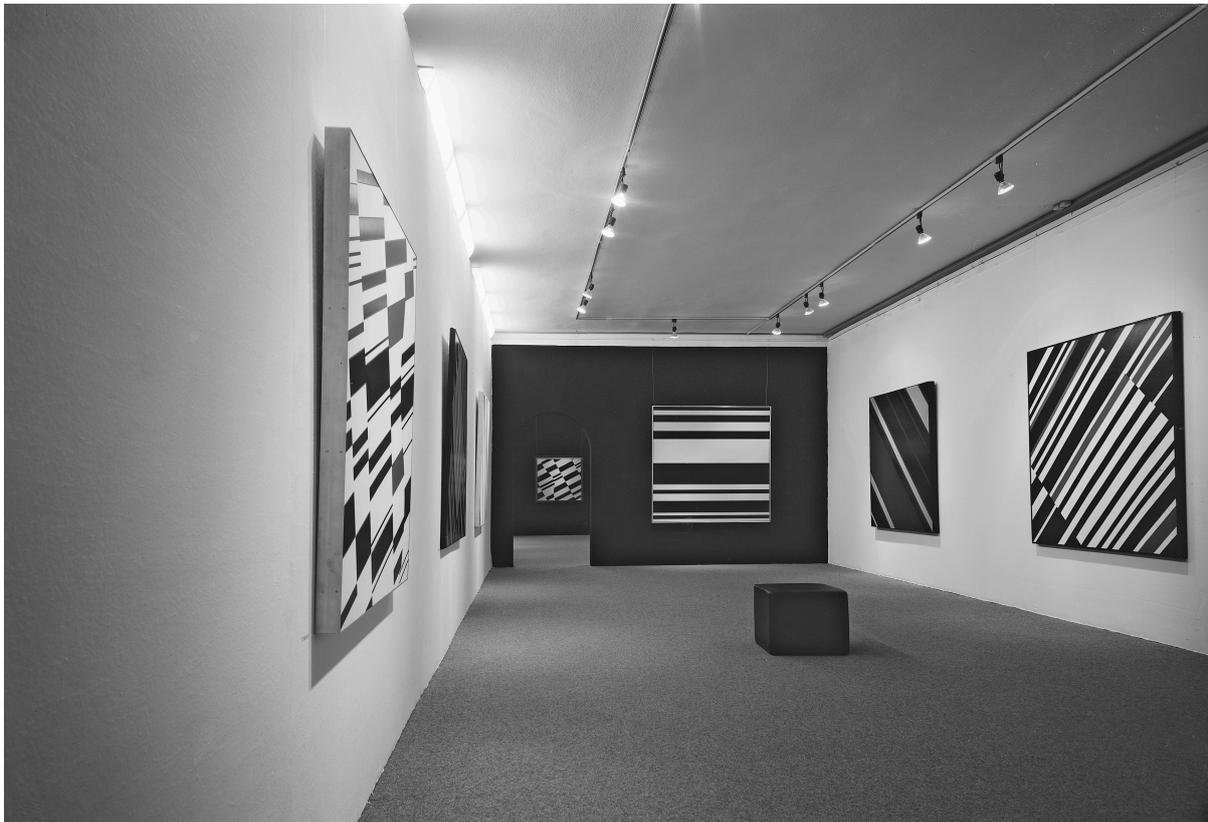


Abb. 4: Günter Fruhtrunk. Bilder 1952-1972, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Ausstellungsansicht, München 1973.

Interessante Aspekte der Ausstellung sind die zum Teil schwarz gestrichenen Wände: Der Kontrast der dunklen und hellen Wände bildete eine weitere Herausforderung für das Auge der Betrachter*innen, über die bereits bestehende starke Wirkung der Bilder selbst hinaus. So zeichnet sich in der räumlichen Gestaltung mittels

Architektur und Interieur ein Spiel mit Kontrasten wieder, ganz Frühtrunks Arbeiten entsprechend.

Erneut standen nur die Gemälde im Mittelpunkt des Interesses. Den Besucher*innen wurden laut Verzeichnis im Katalog 72 Gemälde präsentiert, Serigrafien sind demnach nicht ausgestellt worden.¹⁵ Im Ausstellungskatalog wird mit Blick auf die Anfangsjahre Frühtrunks besonders der Einfluss Auguste Herbins betont, der seine Gemälde ebenfalls vorwiegend aus geometrischen Grundformen wie Kreisen, Ellipsen, Dreiecken, Rechtecken und Geraden komponiert hatte. In dem von Max Imdahl verfassten Einführungstext des Katalogs wird zugleich auch der Unterschied zu Frühtrunk aufgezeigt: Herbin sei es auf eine ruhige Nebeneinanderordnung der Elemente angekommen, während bei Frühtrunk deren Überschneidung im Mittelpunkt gestanden habe.¹⁶ Imdahl betont den von letzterem beabsichtigten Illusionismus eines räumlichen Vor- und Hintereinanders, der darauf abgezielt habe, für die die Hängung abschreitenden Betrachter*innen je nach Standort zum Bild eine Veränderung der Wahrnehmung zu bewirken, die vor allem einen Figur-Grund-Austausch betreffe.¹⁷ Es komme auf den fortwährenden Wechsel, das Oszillieren zwischen Vorder- und Hintergrund an, die für sich genommen nie festgelegt würden.

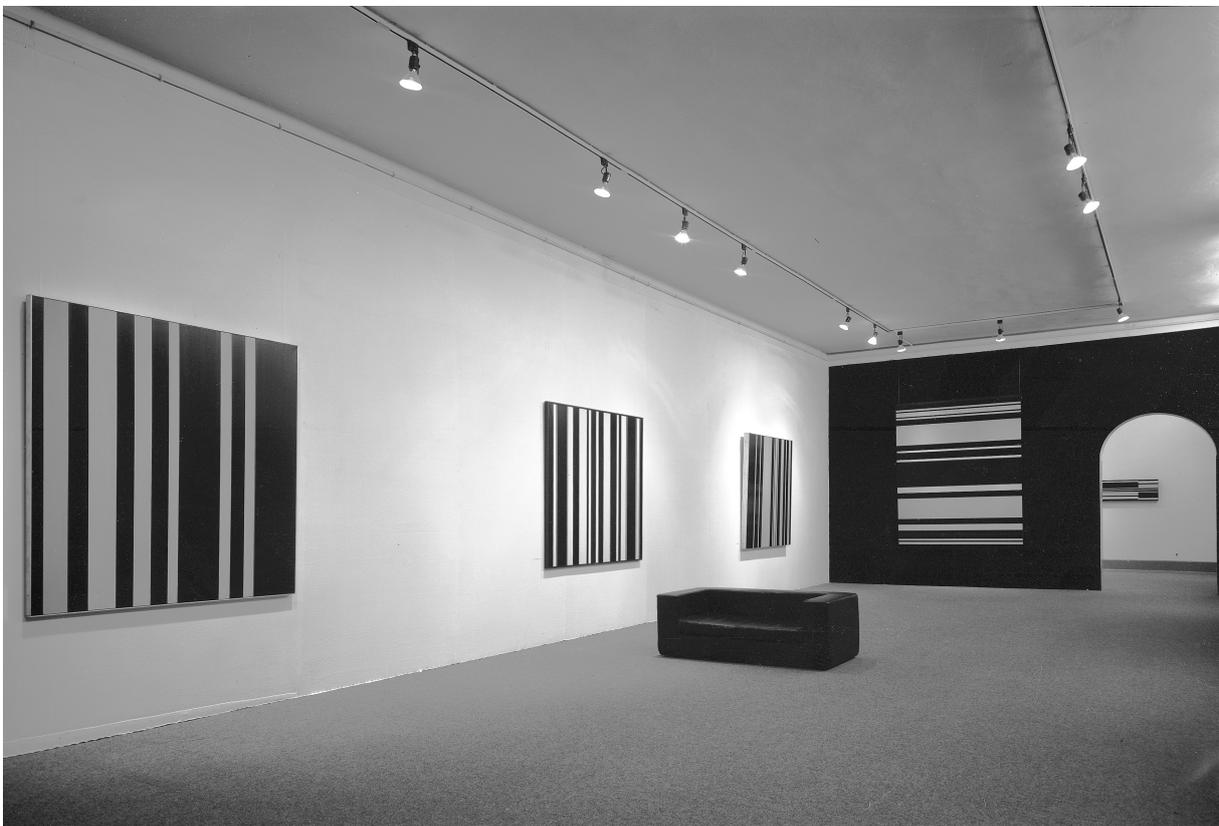


Abb. 5: Günter Frühtrunk. Bilder 1952-1972, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Ausstellungsansicht, München 1973.

In dieser Hinsicht erscheint das Spiel der weiß und schwarz gestrichenen Wände in der Ausstellung besonders spannend (Abb. 5): Eben dadurch können eine neue Seherfahrung und Wahrnehmung veranlasst werden. Sowohl die weißen als auch die schwarzen Farbbahnen scheinen sich auf der Wand fortsetzen zu können und initiieren eine Neubewertung des fortwährenden Wechsels zwischen Vorder- und Hintergrund.

Die Münchner Ausstellung bezog sich auf Frühtrunks Idee einer Energie domestizierenden Bildlichkeit, die bei ihm um 1960 aufgekommen sei.¹⁸ Es wurde betont, dass das Sehen durch die rhythmische Anordnung der kontrastierenden Farben und Elemente fortwährend herausgefordert werde.¹⁹ Des Weiteren wird erneut, wie schon in der Ausstellung in Dortmund zehn Jahre zuvor, die besondere Wirkung der Gemälde beschrieben, die sich je nach Distanzeinnahme zum Bild verändere. Im Unterschied zur Dortmunder Ausstellung, in deren Katalog die Schwierigkeiten der Versprachlichung der Bilder thematisiert wurde, scheint sich hier bereits ein festeres Vokabular zur Beschreibung der Gemälde und ihrer Wirkung manifestiert zu haben. Es wird nicht mehr darüber geschrieben, dass die Sprache der Aufgabe der Bildbeschreibung nicht gewachsen sei. Es scheint sich vielmehr die Annahme durchgesetzt zu haben, dass bei gegenstandsloser Malerei weniger die konkrete Formensprache erfasst, sondern stattdessen die Wirkung des Zusammenspiels eingeholt werden könne. Imdahl, der sich in seiner Forschung intensiv mit abstrakter Kunst, darunter auch Günter Frühtrunks, auseinandersetzte, trug maßgeblich zur Entwicklung und Etablierung eines dieser Formensprache adäquaten Vokabulars bei.

1993 RETROSPEKTIVE BERLIN, MÜNSTER, MÜNCHEN

Nachdem es nahezu zwei Jahrzehnte keine größere Ausstellung zu Frühtrunks Arbeiten gegeben hatte, setzten es sich 1993 – circa zehn Jahre nach Frühtrunks Tod – drei Museen (die Ausstellung wurde in Berlin, München und Münster gezeigt) zum Ziel, den Künstler wieder in Erinnerung zu rufen und eine Retrospektive auszurichten.²⁰ Sie sollte zu einer Neubewertung des Lebenswerkes Frühtrunks einladen, zeigte die Exponate aber entsprechend den im White Cube entwickelten Regeln mit großem Abstand zueinander vor weißen Wänden, in denen keine Neonröhren, Vorhänge oder Topfpflanzen die Betrachtung der Gemälde konterkarierten.

Neben der Neuen Nationalgalerie in Berlin wurde die Ausstellung auch in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München und im Westfälischen Landesmuseum in Münster gezeigt. Aus einer Besprechung in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung (FAZ)* geht hervor, dass in Berlin lediglich ein „Konzentrat von nur vierzig Gemälden“²¹ präsentiert wurde, das die Möglichkeit geben sollte, die Entwicklung des Künstlers zu rekapitulieren.²² Im Ausstellungskatalog werden 54 Gemälde als ausgestellte Werke aufgelistet – abermals, wie schon in der Ausstellung 1973 im Lenbachhaus in München, keine Serigrafien.²³ Unter den ausgewählten Gemälden in der *Retrospektive* befand sich auch ein Teil des weniger bekannten Frühwerks, das durch eine „vorbildliche Präsentation der bedachtsam ausgewählten Werke“²⁴ isoliert wurde und somit den großen Formaten der später entstandenen Gemälde Platz einräumte, resümiert die Rezensentin Camilla Blechen in ihrem Artikel in der *FAZ* vom 01.03.1993.²⁵ Zwischen den hier nachvollzogenen Ausstellungen wurde 1978 das erste Werkverzeichnis unter der Mitarbeit Fruhtrunks veröffentlicht, in dem er seine künstlerische Tätigkeit erst mit dem Jahr 1954 beginnen lässt; eine wegweisende, vom Maler selbst lancierte Eingrenzung. Demzufolge wurden in der *Retrospektive* auch tatsächlich keine vor 1954 entstandenen Werke berücksichtigt, sondern stattdessen, wie auch in anderen Ausstellungen, diese Œuvre-Reduktion fortgeführt,²⁶ weswegen wir davon ausgehen dürfen, dass Blechen mit dem weniger bekannten Frühwerk Gemälde aus den mittleren bis späten 1950ern gemeint haben dürfte.

Hier bleibt die Frage offen, ob in der Hängung der Bilder eine Differenzierung zwischen den Streifenbildern und den Gemälden der 1950er Jahre vorgenommen wurde. Wurden die Bilder in der Hängung separiert oder nebeneinandergestellt? Wird die im Text genannte Intention anhand der Hängung deutlich erkennbar und lässt sie sich nachvollziehen? Diese Frage konnten wir leider mangels fehlender Ausstellungsansichten nicht beantworten.

2002 ARITHMEUM BONN

Eine weitere Ausstellung, die Fruhtrunks Arbeiten abermals in den Mittelpunkt des Geschehens rückte, wurde 2002 im Arithmeum in Bonn ausgerichtet, einem Ausstellungsgebäude im Forschungsinstitut für Diskrete Mathematik der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität.²⁷ Hier wurde kein Fokus auf eine bestimmte Schaffensphase gelegt, sondern sein Werk seit den späten 1950er Jahren erneut in

toto in den Blick genommen: vom „Frühwerk, das stark von der Formensprache der Suprematisten geprägt ist, [...] zu seinem kraftvollen Hauptwerk bis hin zum sehr expressiven Spätwerk.“²⁸

Aus einer im *General-Anzeiger Bonn* erschienenen Rezension lässt sich entnehmen, dass rund sechzig Werke des Künstlers vom Ende der 1950er Jahre bis 1982 ausgestellt worden sind, die in chronologischer Abfolge ihrer Entstehung nach gehängt wurden.²⁹

Die lichtdurchlässige und offene Architektur des Arithmeums bot weitschweifig-umsichtige Möglichkeiten zur Präsentation der Werke Frühtrunks, sodass trotz der streng chronologischen Ordnung zeitgleich ein Blick auf Zukünftiges und auf Vergangenes möglich war. Es lässt



Abb. 6: Günter Frühtrunk im Arithmeum. Ausstellungsansicht, Bonn 2001.

sich erkennen, dass im Display mit den Distanzen zu den jeweiligen Gemälden gespielt wurde (Abb. 6): Einige Großformate konnten nur mit geringem Abstand betrachtet werden, während die Besucher*innen zu anderen durchaus ganz verschiedene Perspektiven einnehmen konnten. Hier lässt sich der Versuch feststellen, der wahrscheinlich auch durch die Architektur bedingt wurde, immer wieder andere Seherfahrungen zu generieren. Theoretisch wäre es ebenfalls denkbar gewesen, an die Wände, von denen die Betrachter*innen weniger Abstand nehmen konnten, nur kleinformatige Gemälde zu hängen, deren optischer Wirkung man sich leichter hätte entziehen können.

Anknüpfend an vorherige Ausstellungen wird auch in diesem Katalog auf die Wirkung der Gemälde eingegangen. Benannt werden die gestalterischen Mittel Form und Farbe; die mit ihnen kreierte Wirkung von Dynamik und Rhythmisierung ist das zentrale Thema. Der trotz Reduktion auf bestimmte Formen entstehende Variantenreichtum bildet einen weiteren Aspekt, der in dieser Ausstellung, zumindest auf der

Textebene, eine wichtige Rolle spielte. Diese Vielfalt werde allem voran durch die Wahl der Farben hervorgerufen: „Kräftiges Grün, leuchtendes Blau, grelles Rot und beißendes Gelb prägen sein Hauptwerk.“³⁰ Im Unterschied dazu werde das Spätwerk ab Ende der 1970er Jahre³¹ von Mischfarben und Schwarz beherrscht und die abnehmende Formenstrenge offensichtlich.³² Im Bonner *General-Anzeiger* ist ferner die Rede von einem „irritierenden Œuvre“,³³ das auf eine Erfahrung des Sehens abziele; aufgrund der zur Schau gestellten Retrospektive eröffne sich, so lesen wir, eine neue Welt, besonders sichtbar im Spätwerk.³⁴

2012 KUNSTMUSEUM LIECHTENSTEIN

Circa zehn Jahre später, 2012, entschied sich der Kurator des Kunstmuseums Liechtenstein dazu, Frühtrunk erneut eine große Ausstellung zu widmen, um seine Arbeiten in Erinnerung zu rufen und wiederzuentdecken.³⁵ Unter dem Titel *Günter Frühtrunk. Farbe Rhythmus Existenz* stellte das Museum Frühtrunks Werk ab 1954 in nahezu chronologischer Abfolge aus,³⁶ um ebenfalls den Versuch zu unternehmen, die Entwicklung in Frühtrunks Werk nachzuzeichnen. Dieser Zugriff sollte durch die Einteilung der Räume und die Hängung unterstützt werden (Abb. 7).

Nach Aussage des Direktors Dr. Friedemann Malsch wurde den Gemälden an der Wand reichlich Platz zur Entfaltung und den Betrachter*innen die Gelegenheit gegeben, sich auf das jeweilige



Abb. 7: Günter Frühtrunk. *Farbe, Rhythmus, Existenz*. Ausstellungsansicht, Liechtenstein 2012.

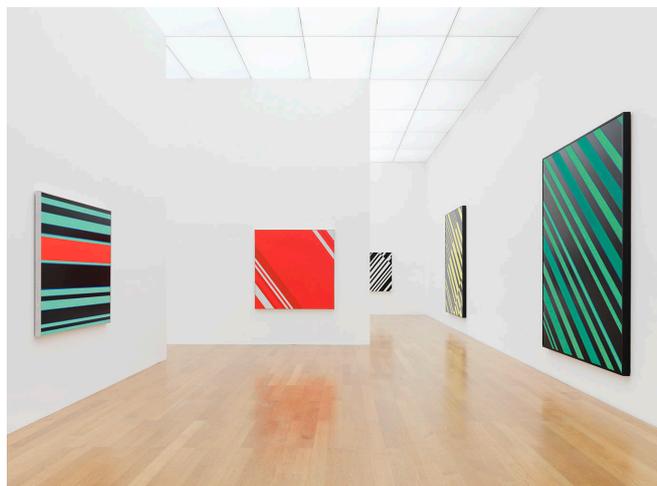


Abb. 8: Günter Frühtrunk. *Farbe, Rhythmus, Existenz*. Ausstellungsansicht, Liechtenstein 2012.

Gemälde einzulassen. Dennoch war die Ausstellung so angelegt, dass es aufgrund der durchlässigen Architektur auch möglich war, den Blick über den einzelnen Raum hinaus schweifen zu lassen und die Bildvergleiche in Folge raumübergreifend vorzunehmen (Abb. 8).

Vorrangig thematisierte die Ausstellung die starke Wirkung der Bilder, die evozierten Sinneseindrücke. Getreu dem Motto „*Ein Kunstmuseum zeigt Kunst und räumt dieser Platz ein*“,³⁷ gab es keine Beschriftungen neben den Gemälden. Es lagen in den Räumen lediglich kleine Handzettel für die an Hintergrundwissen interessierten Besucher*innen aus. Ein Raum stellte optional weitere Informationen in Form ausgelegter Bücher und Handzettel bereit oder konnte als Ort der Ruhe und Pause genutzt werden. Zur visuellen Unterstützung waren hier Reihe an Reihe kleinformatige Serigrafien einer Mappe ausgestellt, die die Entwicklung in Frühtrunks Œuvre ab 1954 zeigten und das Thema der Vervielfältigung sowie Variationen der Gemälde aufgriffen. Im Vorwort des Ausstellungskataloges wird betont, dass ein „Kapitel [...] Frühtrunks Verhältnis zur Musik gewidmet“³⁸ und diesem Thema in der Ausstellung ein eigener Raum zugedacht sei.³⁹ Die Intention lag darauf, den Betrachtenden eigenständige Seherfahrungen zu ermöglichen und vermeintlich selbständig Entwicklungslinien zwischen den Werken erkennen zu lassen.

FAZIT

Nachdem nun ein Überblick über die exemplarischen Ausstellungen Frühtrunks als Grundlage gegeben wurde, kann darüber nachgedacht werden, inwieweit der Topos der Herausforderung des Sehens qua Displays eingelöst und als Narrativ gestützt wird und wurde. Wie wir während unserer eigenen kuratorischen Arbeit am Bochumer Ausstellungskonzept feststellen mussten, *funktionieren* nicht alle Werke nebeneinander. Aus den exemplarischen Ausstellungsansichten geht hervor, dass in der Hängung immer wieder ein Aufzeigen der Entwicklung in Frühtrunks Werk als Schwerpunkt gesetzt wurde. Selbst nach seinem Tod wurden in den untersuchten Ausstellungen keine seiner Werke, die er vor 1954 geschaffen hatte, gezeigt; lediglich im Museum für Neue Kunst in Freiburg wurden 1993 *Frühe Bilder 1950-54* präsentiert. Frühtrunks eigene Setzung, diese Werke aus seinem Schaffen auszugrenzen, wurde größtenteils respektiert und umgesetzt. In der von uns geplanten Ausstellung sehen wir nun die Chance, neue Kontexte für Frühtrunks Œuvre schaffen

zu können, indem wir uns mit der Kenntnis bisheriger Ausstellungspraktiken getrauten, selbständig und aus einer jüngeren Perspektive zwischen unantastbaren und zur Disposition zu stellenden Setzungen zu differenzieren. Die gängige Praxis der chronologischen Präsentation des Werkes Frühtrunks ab 1954 versuchen wir zu durchbrechen, indem wir frühe geometrische Gemälde neben strenge *Streifenbilder* hängen – eine Nebeneinanderstellung, die, am Modell erprobt, kakophon anmuten muss und die Wahrnehmung und Seherfahrung als Konvention befragt. Auf Frühtrunks Aussage, dass das „visuell Wahrgenommene [...] [sich] im Sehvorgang als ständig Werdendes [entwickelt]“,⁴⁰ wurde in den untersuchten Ausstellungen immer wieder eingegangen, indem die Aktivierung des Sehvorgangs forciert thematisiert und intendiert wurde. Doch selten scheint durch eine experimentelle Hängung der Versuch unternommen worden zu sein, tatsächlich neue Seherfahrungen zu generieren. Allein die frühe Ausstellung in Dortmund, in der den Gemälden für das heutige Auge unorthodoxe Positionen im Display gegeben wurden, kann hier genannt werden. Die Ausstellung in München in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus 1973 versuchte mittels schwarz gestrichener Wände neben den gewohnten weißen Wänden eine neue Wahrnehmung der Betracht*innen zu generieren. Ansatzweise lässt sich ebendiese noch in der Ausstellung in Bonn 2002 im Arithmeum aufgrund seiner luftigen Architektur erkennen.

Aus diesem Grund sehen wir, als junge Frühtrunk-Forschende, unsere Freiheit und Aufgabe darin, den Mut zu haben, Frühtrunks Arbeiten, Gemälde wie Siebdrucke, in einer neuen und anderen Weise auszustellen als dies bisher getan wurde und neue Kombinationen zu wagen. Wir möchten die verschiedenen Facetten seines Werkes aufzeigen und dabei eher auf Kontinuitäten abzielen als zeitliche Abfolgen oder gar Entwicklungen zu betonen. Wie wir feststellen konnten, brauchen nicht alle Arbeiten den großen Platz an der Wand für sich und den weiten Abstand zu Betrachter*innen, sondern *funktionieren* und korrespondieren auch mit einer geringeren Distanz zueinander und zum Publikum, ohne Teile ihrer Wirkkraft einzubüßen. So erhalten sie die Chance, neu zu wirken und auf neue Weise in Verbindung zueinander gesehen zu werden.

¹ Günter Frühtrunk Gesellschaft e.V. (Hg.): Günter Frühtrunk. Werkverzeichnis der Bilder – Bildmotivisch 1952–1982, Berlin 2018, S. 14; zitiert nach Frühtrunk (1969) 1973, S. 53.

² Sein von ihm ab 1954 anerkanntes Werk wird in drei Werkverzeichnissen aufgenommen.

- ³ 1) Blaue Orangen, o. J., Aquarell, Tempera und Collage auf Papier; 2) o. T. (Landschaft), o. J., Aquarell auf Papier; 3) Ötztaler Wildspitze, 1944, Aquarell auf Papier; 4) o. T. (Häuser mit Bäumen), o. J., Aquarell auf Papier.
- ⁴ Locher, Hubert: The Role of the Museum in the Formation of the Art Historical Discourse, in: *Ars. Slovak Journal for Art History* (Bratislava) 1 (2005), 3–19, hier 13–14.
- ⁵ Vgl. Museum am Ostwall (Hg.): Günter Fruhtrunk, Dortmund 1963, Vorspruch, o.P.
- ⁶ Vgl. O'Doherty, Brian: Die weiße Zelle und ihre Vorgänger, in: Kemp, Wolfgang: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 333-347.
- ⁷ Leider wird in den Abbildungen nicht ersichtlich, um welche Werke es sich handelte.
- ⁸ Vgl. Museum am Ostwall 1963, o.P., vgl. zu Siebdrucken Fruhtrunks auch den Aufsatz von Katharina Carpentier in dieser Ausgabe: Carpentier, Katharina: Günter Fruhtrunks Serigraphien. Vervielfältigung und Variation, in: GA2. Kunstgeschichtliches Journal für studentische Forschung und Kritik, Nr. 3 Günter Fruhtrunk. Aus der Reihe, 01/2019, S. 62-67.
- ⁹ Vgl. Museum Ostwall 1963. o.P.
- ¹⁰ Ebd.
- ¹¹ Ebd.
- ¹² Ebd.
- ¹³ Vgl. Koch, Jörg Walter/Zweite, Armin: Fruhtrunk. Bilder 1952 – 1972, München, Karlsruhe 1973, S. 3.
- ¹⁴ Vgl. ebd. *Dynamische Geometrie, 1957/58 (Kat. Nr. 12)*, S. 60.
- ¹⁵ Vgl. ebd. S. 71f.
- ¹⁶ Vgl. ebd. S. 6.
- ¹⁷ Vgl. ebd. S. 8.
- ¹⁸ Vgl. ebd. S. 10.
- ¹⁹ Vgl. ebd. S. 11.
- ²⁰ Die Ausstellung wurde in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin von 5. Februar bis 14. März 1993 gezeigt, im Westfälisches Landesmuseum Münster von 28. März bis 9. Mai 1993 und in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Moderner Kunst München von 14. Juli bis 5. September 1993.
- ²¹ Blechen, Camilla: Wie im Sturzflug, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.03.1993, Nr. 50, S. 29.
- ²² Vgl. ebd. S. 29.
- ²³ Vgl.: Schuster, Peter Klaus: Günter Fruhtrunk. Retrospektive, München 1993, S. 177–180.
- ²⁴ Blechen 1993, S. 29.
- ²⁵ Vgl. ebd., S. 29.
- ²⁶ Vgl. Schuster 1993, S. 29.
- ²⁷ Zeitraum: 15. Januar – 04. Mai 2001 in Bonn im Arithmeum, Titel: Günter Fruhtrunk im Arithmeum.
- ²⁸ Prinz, Ina: Günter Fruhtrunk im Arithmeum, Bonn 2002, S. 1.
- ²⁹ Vgl. Kliemann, Thomas: Heiße Rhythmen, schrille Kontraste, in: *General-Anzeiger Bonn*, 05.03.2002, unter: <http://www.general-anzeiger-bonn.de/news/kultur-und-medien/bonn/Hei%C3%9Fe-Rhythmen-schrille-Kontraste-article159175.html> (Stand 06.01.2019).
- ³⁰ Prinz 2002, S. 1.
- ³¹ Vgl. ebd., S. 4.
- ³² Vgl. ebd., S. 1.
- ³³ Kliemann 2002.
- ³⁴ Vgl. ebd.
- ³⁵ Vgl. Malsch, Friedemann: Günter Fruhtrunk. Farbe – Rhythmus – Existenz, Ostfildern 2012, S. 7.
- ³⁶ Vgl. ebd., S. 8.
- ³⁷ Malsch, Friedemann: Fruhtrunk ausstellen, Vortrag zum Workshop *Zwischen Aktion und Reflexion: Günter Fruhtrunk im Ausstellungslabor des Kunstgeschichtlichen Instituts*, Bochum, 11. Oktober 2018.
- ³⁸ Malsch 2012, S. 8.
- ³⁹ Vgl. dazu den Aufsatz von Tobias Brenscheidt und Emmanuel Giagtzoglou in dieser Ausgabe: Brenscheidt, Tobias und Emmanuel Giagtzoglou: Lautmalerei. Musikalische Termini in Günter Fruhtrunks Bildtiteln, in: GA2. Kunstgeschichtliches Journal für studentische Forschung und Kritik, Nr. 3 Günter Fruhtrunk. Aus der Reihe, 01/2019, S. 98-107.
- ⁴⁰ Günter Fruhtrunk Gesellschaft e. V 2018, S. 14, nach Fruhtrunk (1969) 1973, S. 53.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Günter Fruhtrunk, Museum am Ostwall, Ausstellungsansicht, Dortmund 1963, in: Schuster, Peter-Klaus: Günter Fruhtrunk – Retrospektive, München 1993, S. 14.

Abbildung 2: Günter Fruhtrunk, Museum am Ostwall, Ausstellungsansicht, Dortmund 1963, in: Schuster 1993, S. 11.

Abbildung 3: Günter Fruhtrunk. Bilder 1952-1972, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Ausstellungsansicht, München 1973, Foto: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München.

Abbildung 4: Günter Fruhtrunk. Bilder 1952-1972, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Ausstellungsansicht, München 1973, Foto: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München.

Abbildung 5: Günter Fruhtrunk. Bilder 1952-1972, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Ausstellungsansicht, München 1973, Foto: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München.

Abbildung 6: Günter Fruhtrunk im Arithmeum. Ausstellungsansicht, Bonn 2001. S.1. Entnommen aus: Kliemann, Thomas: Heiße Rhythmen, schrille Kontraste, in: <http://www.general-anzeiger-bonn.de/news/kultur-und-medien/bonn/Heiße-Rhythmen-schrille-Kontraste-article159175.html> (Stand: 7.1.2019).

Abbildung 7: Günter Fruhtrunk. Farbe, Rhythmus, Existenz. Ausstellungsansicht, Liechtenstein 2012. Entnommen aus: <https://www.kunstmuseum.li/?page=19&aid=377&lan=de> (Stand: 7.1.2018).

Abbildung 8: Günter Fruhtrunk. Farbe, Rhythmus, Existenz. Ausstellungsansicht, Liechtenstein 2012. Entnommen aus: <https://www.kunstmuseum.li/?page=19&aid=377&lan=de> (Stand: 7.1.2018).