

Horst Rave

Zur Gründung der Horst-Rave-Stiftung

Horst Rave

Zur Gründung der Horst-Rave-Stiftung



Herausgegeben von Jan Wagner

Weidenstraße 11
53562 St. Katharinen
(02645) 99685
info@jan-wagner.eu

1. Auflage 2010

ISBN 978-3-9807582-4-6

Satz & Gestaltung: Kai-Uwe Schilling

Redaktion: Kai-Uwe Schilling, Jan Wagner, Sebastian Biefang, Jelena Kleißler

Werkphotographien: Jan Wagner, Christoph Dahlhausen (S. 31)

Bildaufbereitung: Martin Trippen, Mirko Wagner

Herstellung: Gebr. Molberg GmbH, Bonn-Beuel

Die Rechte namentlich gekennzeichnete Beiträge liegen bei den Autoren.

Alle Werke von Horst Rave werden unter der Creative-Commons-Lizenz „Namensnennung – Keine kommerzielle Nutzung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen“ veröffentlicht, deren ausführliche Bestimmungen unter <http://creativecommons.org> zu finden sind.

Für eine weitergehende Nutzung von Horst Raves Werken wenden Sie sich bitte an den Herausgeber.

Die in den Bildbeschriftungen und Texten genannten fünfstelligen Werknummern identifizieren jedes einzelne Werk Horst Raves eindeutig. Mit ihrer Hilfe können zukünftig unter www.horst-rave.de zu jedem Werk nähere Informationen abgerufen werden.



Vorwort

Stephan Strsembski, Bonner Kunstverein

HORST RAVE GEHÖRTE sicher zu der überschaubaren Schar der Künstlerpersönlichkeiten, durch welche die Bonner Kunstszene Prägung und Impulse erhielt. Nach seinem Abitur in Bad Godesberg und dem Kunststudium in Kassel begann Horst Rave 1969 eine vierzigjährige künstlerische Laufbahn, die mit Bonn eng verzahnt war und gleichzeitig über die Stadtgrenzen ausstrahlte. Als Mitbegründer der Bonner *gruppe konkret* (1981) und der *Gesellschaft für Kunst und Gestaltung* (1982), welcher er mit Unterbrechung bis zum Jahr 2008 vorstand, als 1. Vorsitzender der *Künstlergruppe Bonn* (1983–1986) und als Sprecher der wichtigen Arbeitsgemeinschaft *Mebr Kunst für Bonn* (1986–1987), als Beirat für das neue Atelierhaus in Bonn-Nord (das heute vom Bonner Kunstverein getragen wird) – in vielerlei Foren engagierte Horst Rave sich für die Sache, welche sein Leben bis zu-

letzt bestimmte: die bildende Kunst. In Bonn wurde der künstlerische Wert von Horst Raves Schaffen erwartungsgemäß besonders gewürdigt, hier wurde er als Stipendiat der Stadt gefördert (1985–1986) und mit dem Kunstpreis der Stadt ausgezeichnet (1991). Einer der Höhepunkte der Würdigungen des Œuvres war sicher die Verleihung der August-Macke-Medaille für sein Lebenswerk im Jahr 2000.

Auch der Bonner Kunstverein, der seit 1963 besteht und nicht zuletzt dank der erwähnten Initiative *Mebr Kunst für Bonn* seit 1987 in der von Haus-Rucker-Co umgebauten Blumenhalle im angemessenen Format arbeiten kann, verdankt Horst Rave viel. Als Mitglied (seit 1972), vor allem aber als Mitglied des Vorstandes (2000–2006) brachte Horst Rave sich hier in gewohnt kritischer und konstruktiver Manier ein. 2000 wurden in der sechsten Ausgabe der Ausstellungsreihe *Bon direct* im Kunstverein neue Werk-

gruppen Horst Raves – Quadratrelationen und computergenerierte Zwischenformen – zusammen mit Arbeiten von Victor Bonato und Magnus Neumeyer vorgestellt. Nicht zuletzt aufgrund dieser langjährigen Verbundenheit ist es mir Ehre und Vergnügen, die Feierstunde zum ersten Todestag Horst Raves und diesen ersten, persönlichen Band der Werkübersicht zu eröffnen.

Horst Rave, der in seinen verschiedenen Werkphasen stets der Idee einer an konstruktiven und konkreten Leitlinien geschulten Kunst folgte, hat durch sein Leben und Werk viele Spuren hinterlassen, die in diesem Erinnerungsband verfolgt werden können. Auf Initiative der Horst-Rave-Stiftung liegt nun ein Buch vor, das kunsthistorische Analysen mit persönlichen Erinnerungen verbindet. Es ist auch als Ergänzung zu verstehen zu dem *catalogue raisonné*, welcher ebenfalls durch die Horst-Rave-Stiftung vorbereitet wird. ▲



Horst Rave

Die „Farbräume“ – Gedankenräume, Lebensräume.

Arta Valstar-Verhoff

MITTE DER ACHTZIGER Jahre ist die Künstler- und Vermittlerszene Bonns in Bewegung. Gemeinsam kämpft man für bessere Ausstellungsmöglichkeiten, für Ateliers, für ein starkes Miteinander der Kunstszene neben Oper, Schauspiel und Literatur. Mittendrin, angesehen und zutiefst respektiert wegen seiner klaren Gedanken, seines kollegialen Engagements und nicht zuletzt wegen der Geradlinigkeit und Schönheit seines künstlerischen Schaffens, steht Horst Rave.

In diese äußerst lebendige Phase hinein beginnt er mit dem Ende des Jahres 1985 einen neuen Bilderzyklus, seine „Farbräume“. Freizügig, selbstbewußt, schon lange nicht mehr beeinflusst durch die Wegbereiter und Pioniere der Abstraktion, handhabt er bewährte Mittel neu – die elementare Form, den Farbklang, systematischen Ablauf, suggerierten Raum, Harmonie (01127 und 00540, 01144). Eine festgelegte Ausgangsform – zumeist das Rechteck – wird vervielfacht und verwandelt, zieht neue Formen nach sich. Alles pendelt im imaginären Bildraum, circuliert, kippt in ihn hinein. Direkt geht die Farbe mit der Form zusammen. Auf der Basis des Farbklangs vollzieht sich die Wandlung der Ausgangsfarbe hin zu Gegenfarbe oder naheliegender Farbe. Die konzeptuelle Linie wird geschlossen und perfektioniert durch die totale, formale wie farbliche Einbindung des Bildgrundes in den Prozeß des Wandels.

Exemplarisch der Anfang 1987 zur Eröffnung des Künstlerforums Bonn gezeigte, kurz zuvor fertiggestellte „Farbraum – Blau 27.6.86“ (00588). Er ist eine furiose Standortbestimmung in seiner Größe und Ausdehnung der Komposition über einen zweigeteilten Bildträger hinweg, in seiner gewaltigen Kraft der Blau- und Grüntöne, seiner Leuchtkraft und Dynamik der Bewegung im Bild. Nach subtilster Verwandlung vereint sich hier alles mit der scheinbar unendlichen Tiefe des dunklen Bildgrundes. Verschwunden ist die Kühle weißer Grundflächen früherer Bilder, ihre Überschaubarkeit und Distanziertheit. In den „Farbräumen“ wird die Verschmelzung zur zentralen Erfahrung – nach den Formen von feinsten Nuancierung greift der Sog des tragenden Grundes. Über rationales Nachvollziehen, das Aufspüren von Abläufen und Prozessen hinaus inszeniert der Künstler Rausch der Phantasie und Taumel für die Sinne. Doch bleibt das Auge forschend wach, wird schnell klar, wie sehr jede Farbform, aus dem Dunkel heraus, ihren Platz hat, daß es das immer schmalere und länger werdende Rechteck in leuchtender und kühler strahlendem Blau ist, das den Taumel verursacht – um doch schon in der rechten Bildhälfte von Formen in warmem Grün wieder umfassen und eingebunden zu werden. Längst geht es hier um die wunderbaren Dinge hinter künstlerischer Ästhetik, um die Grundlagen alles Menschlichen und dieser Welt. Um ein

Gleichnis und den Künstler als grandiosen Erzähler, als Zauberer, der mit der Wahrnehmung des Betrachters auf höchstem Niveau spielt – wohl wissend, wie sehr Kraft und Unkalkulierbarkeit der Farbe unsere Erfahrungen steuern, bereichern, überhöhen.

Als Horst Rave 1986/87 eine Serie schmaler, hoch aufragender Bilder konzipiert, ist es wieder die Form des Bildträgers, die wichtig ist. Leuchtend im Zentrum, für das Auge vorn stehend, dominiert eine ebenso schmale, hoch-rechteckige Form, von der aus sich alles in die Tiefe hinein zu entwickeln scheint (01129 und 00097). Doch im „Farbraum – 86 17.12.86“ täuscht die Strahlkraft, denn das Gefüge ist in Wahrheit stabilisiert durch dunkle, fester wirkende Form. Wie gebaut setzt sich Struktur nach oben und unten fort, konsequent in zurückgenommener warmer Farbigkeit – damit das brillante Geschehen im Zentrum erneut betonend. Der Kreis schließt sich. Dahinter der Künstler, sensibel und voller Weisheit.

Schon 1983 stellte Horst Rave seinem Text *Versuch über Transparenz, Simultaneität und Tiefe*¹ Wittgensteins Satz „Daß es den Menschen so scheint, ist ihr Kriterium dafür, daß es so ist“ voran, schrieb weiter über den Menschen, der in der Wirklichkeit lebt, die räumlich ist, mit seinen darauf entwickelten

¹ Horst Rave, in: *Transparenz und Krümmung*. Circular, Sonderheft 37A, Bonn 1983, S. 8ff.



01127 – 8. Farbraum, Orange, 11.12.1985
Öl auf Leinwand, 90x50 cm



00540 – 15. Farbraum, 22.12.1985, Rot
Öl auf Leinwand, 90x50 cm

01144 – 12. Farbraum, 10.2.1986, Dunkelblau
Öl auf Leinwand, 180x40 cm



Sinnen, seinem darin verankerten Erfahrungsschatz. Dorthin gerichtet schon die frühesten Farbräume mit ihren herrlichen Turbulenzen hochaktiven Rots vor kühlem Grau (00594) oder warmem Braun (00540), ihren Lila- und Gelbtönen, ihren feinen Gegensätzen eher kompakter oder fast durchsichtig, umrißhaft erscheinender Form.

Das alles gilt auch für den Künstler. Je öfter Horst Rave Konzepte für die Einbindung in Architektur entwickelt, desto mehr fließen Charakterzüge des Gebauten auch zurück in die Bildkonzepte. Der beginnenden Reihe der „Farbtektoniken“ in ihrer fester zusammengezogenen Struktur aus oft horizontal und vertikal gelagerten Elementen, ihrer dicht verwobenen Mehrschichtigkeit formaler Abläufe, verleihen erst das neue Material Acrylfarbe mit seinem sanften Glanz bei kompakter Oberfläche und die deutlich vervielfachten kräftigen Farben endgültige Strahlkraft.

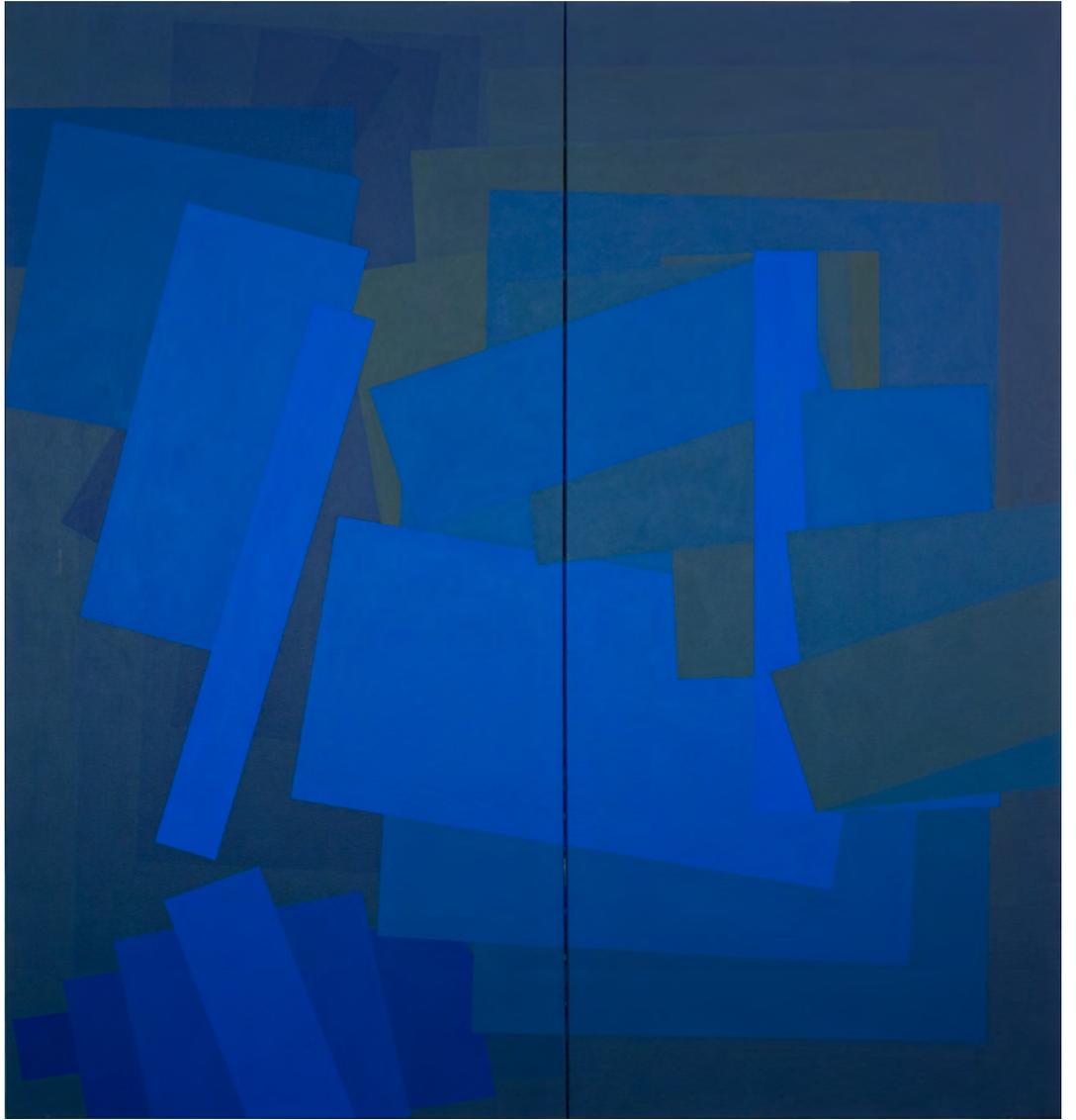
Und auch in einer schon „Farbtektonik“ betitelten Serie, die 1990–92 für das renovierte Petersberghotel, im Siebengebirge hoch über dem

Rheintal gelegen, entsteht, ist der architektonische Charakter evident. In feinsten Türkis-, Blau-, Grün-, Lila- bis Grautönen sprechen die kleinen, gleichmäßig quadratischen Gemälde von sauberen Treppungen, Abfolgen, Schachtelungen. Immer wieder öffnen diese sich in der Bildstruktur zu größeren Bereichen in Grün oder zartesten Blautönen. Der Aufstieg hinauf durch die üppige Natur? Hin zu Höhe, Luftigkeit und Leichtigkeit, dem Himmel nahe? Wie wunderbar subtil, immer großzügig gibt uns der Künstler auch hier seine Schätze aus, die immer neuen Auslöser unserer Imagination. Das alte Spiel der Malerei mit ihren Möglichkeiten gegen die Flächigkeit bekommt ein neues, ein faszinierendes Gewand.

Es ist der Betrachter, der aus den schillernden Facetten das Werk vollendet, der auch die „Farbräume“ zu ihrem Ziel bringt – als Zeichen warmer und kluger Reife des Künstlers auf der Reise durch sein Werk, als Herausforderer ihrer Betrachter, als unerschöpfliche Begleiter fürs Leben, aber auch als Umsteigestation hin zu neuen Konzepten und Lösungen. ▲



01129 – 11. *Farbraum*, 13.12.1985
Öl auf Leinwand, 180x40 cm



00588 – 50. *Farbraum, Blau*, 27.6.1986 ▲
Öl auf Leinwand, 180x170 cm



▲ 00594 – 16. *Farbraum*, 27.12.1985
Öl auf Leinwand, 90×50 cm



00097 – 12. *Farbraum*, 1985
Öl auf Leinwand, 180×49 cm

Die Fallbilder

Joachim Heusinger von Waldegg

S EIT 1968/69 ARBEITET Horst Rave an einer Bilderserie mit dem Titel „Fallbilder“.¹ Sie stellt ein klar umrissenes Bildprogramm dar, das sich aus der Synthese von unmittelbar vorausgehenden Werkgruppen ableitet. In ihnen werden Teilspekte der Fallbilder behandelt:

Treppnbilder, in denen die senkrechte Verschiebung von Streifen in chromatischer Abfolge thematisiert wird,

Farbmengenbilder, die gleiche oder progressive Farbmengen „einander benachbarter oder gleichabständiger Farben“ miteinander verzahnen,

Streifenbilder, worin sich Farbmengen in senkrechter Struktur durchdringen. Einige Streifen bewirken, aus der Senkrechten gekippt, eine dynamische Umwandlung des Bildfelds.²

Darin verändern sich die Farbtöne in Abhängigkeit zur Form. Durch Drehung, Spiegelung und innerbildliche Bewegung des Bildfelds entstehen starke räumliche Wirkungen, denen das Auge, losgelöst von gegenständlichen Assoziationen, lebhaft folgt. Kreisende Bewegungsabläufe ergänzen die Dynamik der Farben. Die Fallbilder sind erfüllt von energiegeladenem Geschehen und

schwankenden Beziehungen. Es entwickeln sich Irritationen über Statik und ständige Veränderung der Blickachsen, die sich jedoch nicht auf der Bildfläche, sondern erst im Bewußtsein des Betrachters einstellen. Dessen Leistung besteht darin, die verschiedenen Informationen zu koordinieren und zu verknüpfen. Prozesse der Verwandlung von Form und Farbe ineinander verschränkend, wird die Neigung unserer Wahrnehmung, den Augeneindruck zu zergliedern, außer Kraft gesetzt durch Überlagerung von Vorgängen des zeitlichen Nacheinanders und der Gleichzeitigkeit. Die Anfänge seines Werks in den Sechzigerjahren gehen auf strukturalistische Untersuchungen im Umfeld von Op Art und Kinetik zurück. Dabei wird die virtuelle Kinetik raumillusionistischer Wirkung durch Experimente mit realer Bewegung durch mobile farbige Elemente ergänzt. Hier liegen die Voraussetzungen dafür, im Wandbild mit der Farbe realiter in den Raum zu expandieren.

Ist die Struktur des Bildrasters, zumeist in den oberen Teilen als Ausgangssituation akzentuiert, deutlich nachvollziehbar, wird sie nach unten bzw. zur Mitte hin in schmalere Farbstreifen immer schwerer erkennbar. Sie scheint sich aufzusplittern und zu öffnen. Aus dem statischen Ausgangsquadrat hervorgehend, entwickelt die Farbe eine Eigendynamik, die sich zu einem scheinbar irrationalen Formgebilde

verwandelt. Im Umschlagen des Rationalen ins Irrationale wird die Unmeßbarkeit und Unkalkulierbarkeit der Farbe als das „relativste“ Medium (Josef Albers) erfahrbar, so wie das Berechnete im Emotionalen seine Ergänzung findet.

Raves Bildmethode ist dialektisch gekennzeichnet: „Eine Synthese von Widersprüchen – antagonistischen und nicht antagonistischen.“³ Doch nicht „Addition von Einzelementen, sondern folgerichtiger Formwandel in einem definierten Koordinatensystem bei größtmöglicher Verschränkung der Farben ist die Voraussetzung, um eine analoge Farb-Form-Entwicklung darzustellen.“⁴ Wie in Josef Albers berühmter Serie der *Huldigungen an das Quadrat* geht es um die Darstellung der Farbbeziehungen durch die „nebeneinander gestellten Farben“.⁵ Indes spielt für Rave das formale Gerüst als Mittel der Objektivierung eine aktivere Rolle, sieht er doch in der Freistellung der einzelnen Farbform sowie in der Umkehrbarkeit von Figur und Grund – und der damit verbundenen Wahrnehmung räumlicher Mehrdeutigkeit – einen größeren „Spielraum“, um „Bewegung und Veränderung“ der Farbe darzustellen.

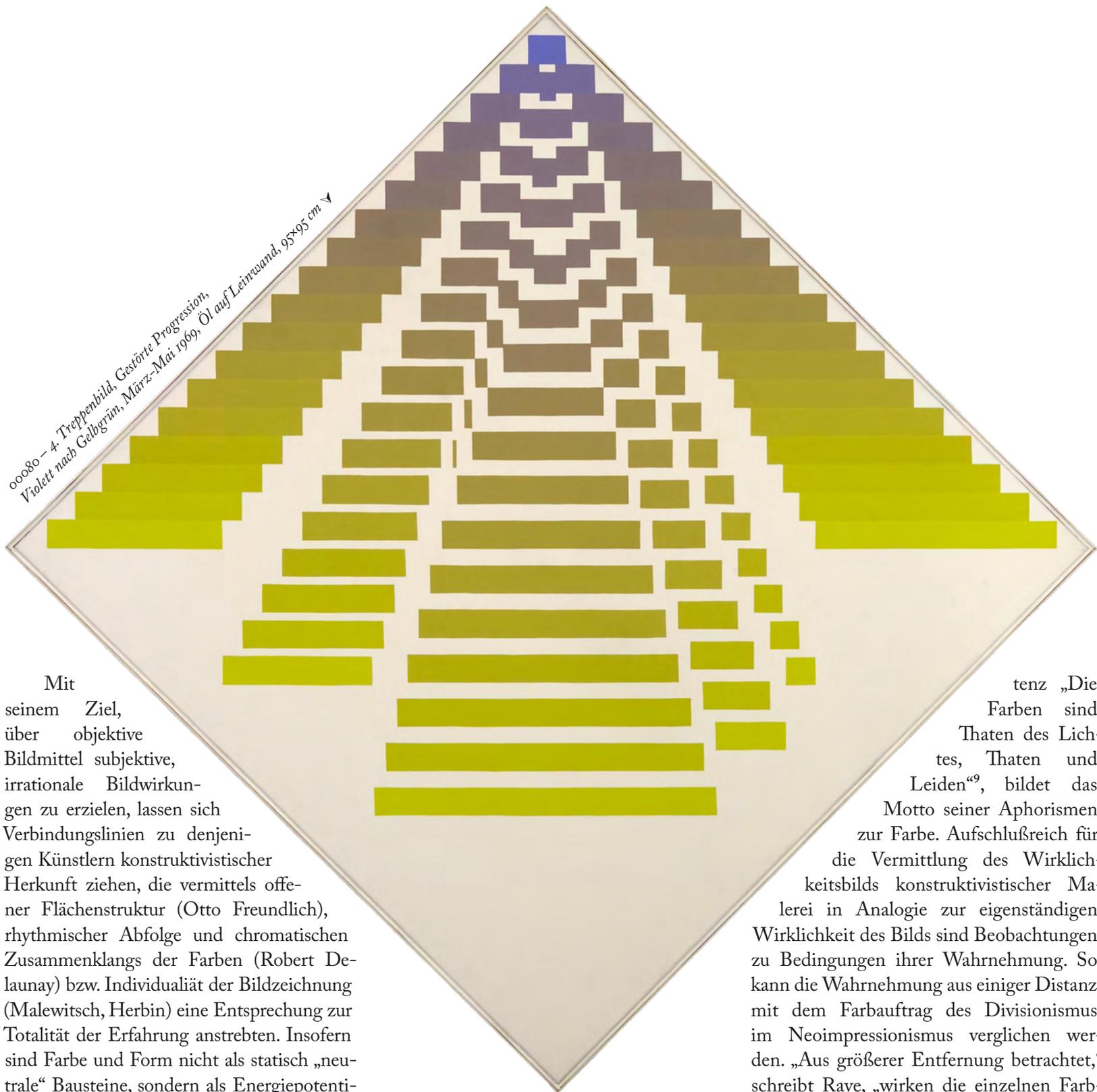
¹ Joachim Heusinger von Waldegg, *Über die Fallbilder*, in: Horst Rave, *Über die Fallbilder*, in: Circular, Sonderheft Nr. 26A, Bonn 1980, S. 3–4.

² Horst Rave, „Zur Genese der Fallbilder“, in: ebd., S. 22.

³ Horst Rave, *Farbe plus Form gleich Fallbild*, in: ebd., S. 17.

⁴ Ebd., S. 17.

⁵ Willy Rotzler, *Konstruktive Konzepte*, Zürich 1977, S. 36.



Mit seinem Ziel, über objektive Bildmittel subjektive, irrationale Bildwirkungen zu erzielen, lassen sich Verbindungslinien zu denjenigen Künstlern konstruktivistischer Herkunft ziehen, die vermittels offener Flächenstruktur (Otto Freundlich), rhythmischer Abfolge und chromatischen Zusammenklangs der Farben (Robert Delaunay) bzw. Individualität der Bildzeichnung (Malewitsch, Herbin) eine Entsprechung zur Totalität der Erfahrung anstreben. Insofern sind Farbe und Form nicht als statisch „neutrale“ Bausteine, sondern als Energiepotentiale zu verstehen. Das Quadrat ist „aktiv, aufbauend“, die Farbe „bewegt und bewegend“.⁶ Deswegen taugt das Prinzip Seriell⁷ nur begrenzt zur Beschreibung seiner konzeptuellen Methode. Kontinuierliche Farbabstufungen mit Zwischentönen konterkarieren das formale Schema und die Arbeit in systematischen Bilderfolgen. Jedes Bild bietet eine in

sich geschlossene Ganzheit der Empfindung.

Wie Albers geht es Rave um den psychischen Effekt der ästhetischen Erfahrung der Farbe und ihrer Sublimierung durch die emotionale Beteiligung des Betrachters. In Auseinandersetzung mit den Farbtheorien der Moderne⁸ gelangt er zur Gestaltung von Farbabläufen aus dem Licht. Goethes Sen-

tenz „Die Farben sind Thaten des Lichtes, Thaten und Leiden“⁹, bildet das Motto seiner Aphorismen zur Farbe. Aufschlußreich für die Vermittlung des Wirklichkeitsbilds konstruktivistischer Malerei in Analogie zur eigenständigen Wirklichkeit des Bilds sind Beobachtungen zu Bedingungen ihrer Wahrnehmung. So kann die Wahrnehmung aus einiger Distanz mit dem Farbauftrag des Divisionismus im Neoimpressionismus verglichen werden. „Aus größerer Entfernung betrachtet,“ schreibt Rave, „wirken die einzelnen Farbmengen wie die Punkte einer optischen Mischung; es entsteht eine überlagerte Farbmischung: ein flirrendes geschlossenes Farbfeld, man denke an Seurat.“¹⁰ Zusätzliche Sehimpulse erfährt das Auge durch die Gerichtetheit der Farbe, ihre Entwicklung hin zur Ziel- bzw. Gegenfarbe, entsprechend zur Auffächerung der Fläche zur Linie sowie ihrer Verbindung zu raumillusionistischen Flächenrhythmen. Mit den Bildmitteln des Neoimpressionismus vergleichbar ist auch

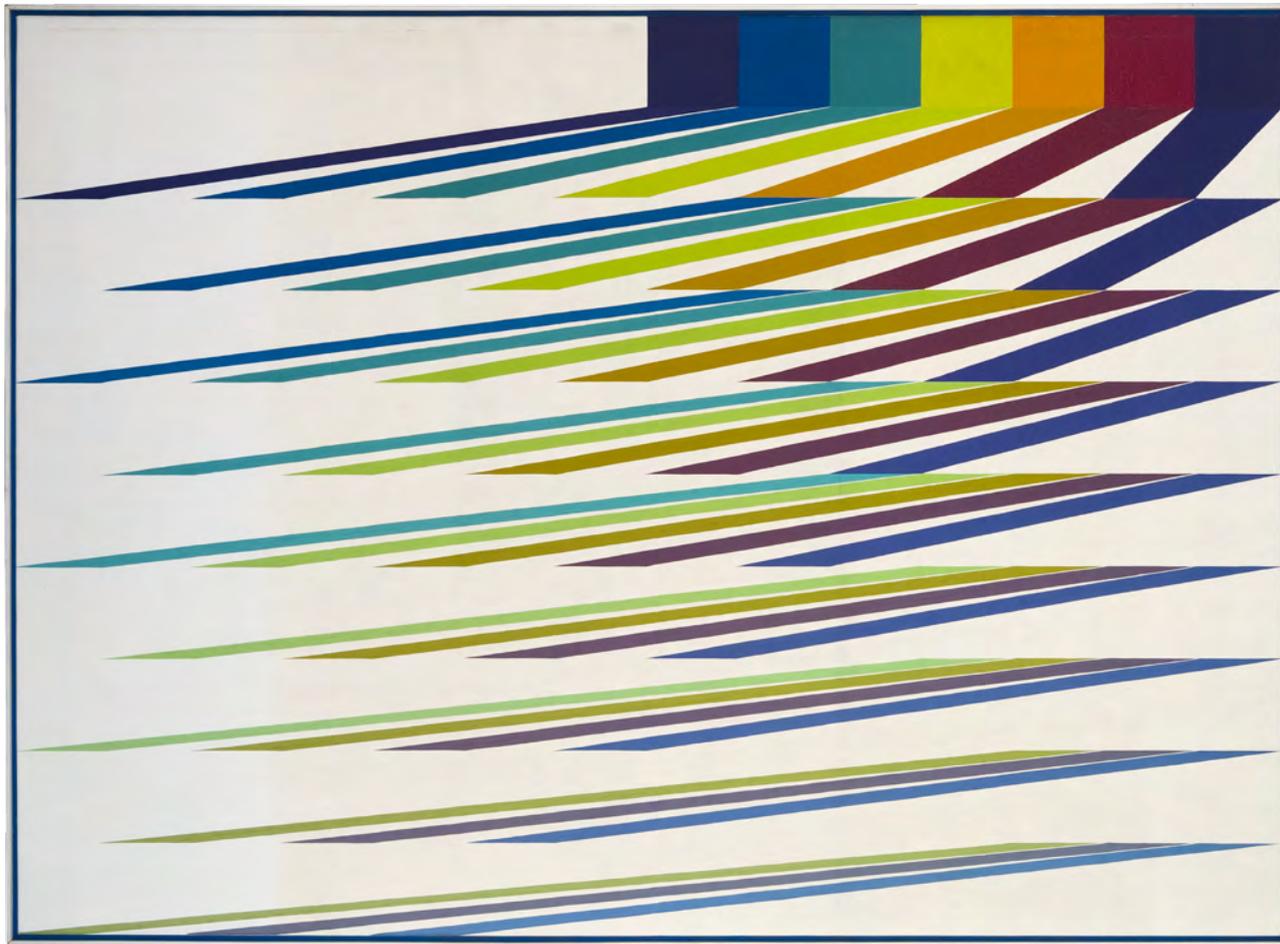
⁶ Horst Rave, *Zur Farbe*, (s. Anm. 1), S. 12.

⁷ Rotzler, (s. Anm. 5), S. 191–202. Rotzler erwähnt Horst Rave nicht. Doch soll dieser Rave versichert haben, daß er bei rechtzeitiger Kenntnis seines Werks in seinem Buch berücksichtigt worden wäre (mündliche Auskunft von Horst Rave an den Autor).

⁸ Vgl. Horst Raves gründliche Analysen zu Struktur und Farbe von Bildern August Mackes „Tunesische Landschaft“, 1914 (Kat. Städtische Kunsthalle Mannheim 1981) und László Moholy-Nagys „Z IX“, 1924 (Kat. Städtische Kunsthalle Mannheim 1982).

⁹ Horst Rave (s. Anm. 1), S. 12.

¹⁰ Ebd., S. 17.



00517 – 14. Fallbild,
Über sieben Farben, 1970,
Öl auf Leinwand,
110×140 cm

die Anwendung einer farbigen Rahmenleiste zum Zweck der optischen Zusammenfassung – bzw. tendenziellen Umkehrung – eines pulsierenden Farbfelds.

Obwohl die Farbe, entsprechend dem Verständnis der konkreten Kunst, an die Form gebunden bleibt und die Farbentwicklung zur Formentwicklung parallel verläuft bzw. diese überlagert, wird ihre psychophysische Wirkung unterschiedlich wahrgenommen. Gleichheit der Farbmengen bei kontinuierlichem Farb-Form-Wandel kontrastiert ihre unterschiedliche Bewertung. Farbe tritt in fortlaufend gemischten Verhältnissen, jedoch in wechselnden Abständen und Dichtegraden auf. Dabei unterscheidet Rave „einfache“, ringförmig zu lesende Farbmischungen, und „komplexe“, auf der Mittelachse zu verfolgende. Je nach Anzahl der Quadrate – Einquadrat-, Zweiquadrat-, Vierquadratfallbilder – ändert sich der Richtungsverlauf von Farben und Formen. Bestimmend für die Ausdruckswirkung der Struktur ist der Rhythmus unregelmäßiger Elemente, deren Gesamtbild

nicht von mechanischer Glätte, sondern von federnder Spann- und Expansionskraft ist. Das gebundene System der Fallbilder lokkernd, gelangt Rave in den Farbtektoniken zu transparenten Vorgängen farbformaler Beziehungen. Sie bilden das Korrelat zu den Arbeiten der darauf folgenden Werkphase, in der die Farbe zum Bestandteil innerbildlicher räumlicher Verwandlung avanciert.

Rave scheut sich nicht vor Fragen der Bedeutung und den Assoziationsmöglichkeiten der Farbe, wie manche konstruktivistischen Maler, die der Farbe angesichts der Dominanz der Form nur eine untergeordnete Funktion einräumen. „Mit der Komplexität und Differenziertheit eines Farbfelds“, heißt es bei ihm, steigt die Prägnanz der Deutungsmöglichkeiten.¹¹ „Die Felder sind sowohl geschlossen als auch offen. Es bilden sich rhythmische Verdichtungen oder Verdünnungen, die zu immer neuen Sehweisen (Leserichtung, neue Kombinationen) anregen. Zirkulation, Metamorphose und

dialektische Harmonie als Sinnbild.“¹² Obwohl ungegenständlich, können seine Bilder doch Entsprechungen zu außerbildlichen Denkformen und Vorstellungsinhalten eröffnen.

Im Katalogtext zur ersten Präsentation der Fallbilder, die 1972 in der Münchner Galerie Dürr stattfand, plädiert Rave für eine immer noch aktuelle Erweiterung der inhaltlichen Perspektiven konkreter Kunst. An Max Bills bekanntes Diktum von Bildern als „Gegenstände für den geistigen Gebrauch“ anschließend, fügt er hinzu: „Bilder sind Gegenstände für den sinnlichen Gebrauch. Bilder sind Modelle dieser oder jener Wirklichkeiten, indem sie Möglichkeiten des Bestehens und Nichtbestehens von Sachverhalten und Deutungszusammenhängen aufzeigen.“¹³ Die Malerei endet nicht an den Rändern der Leinwand. ▲

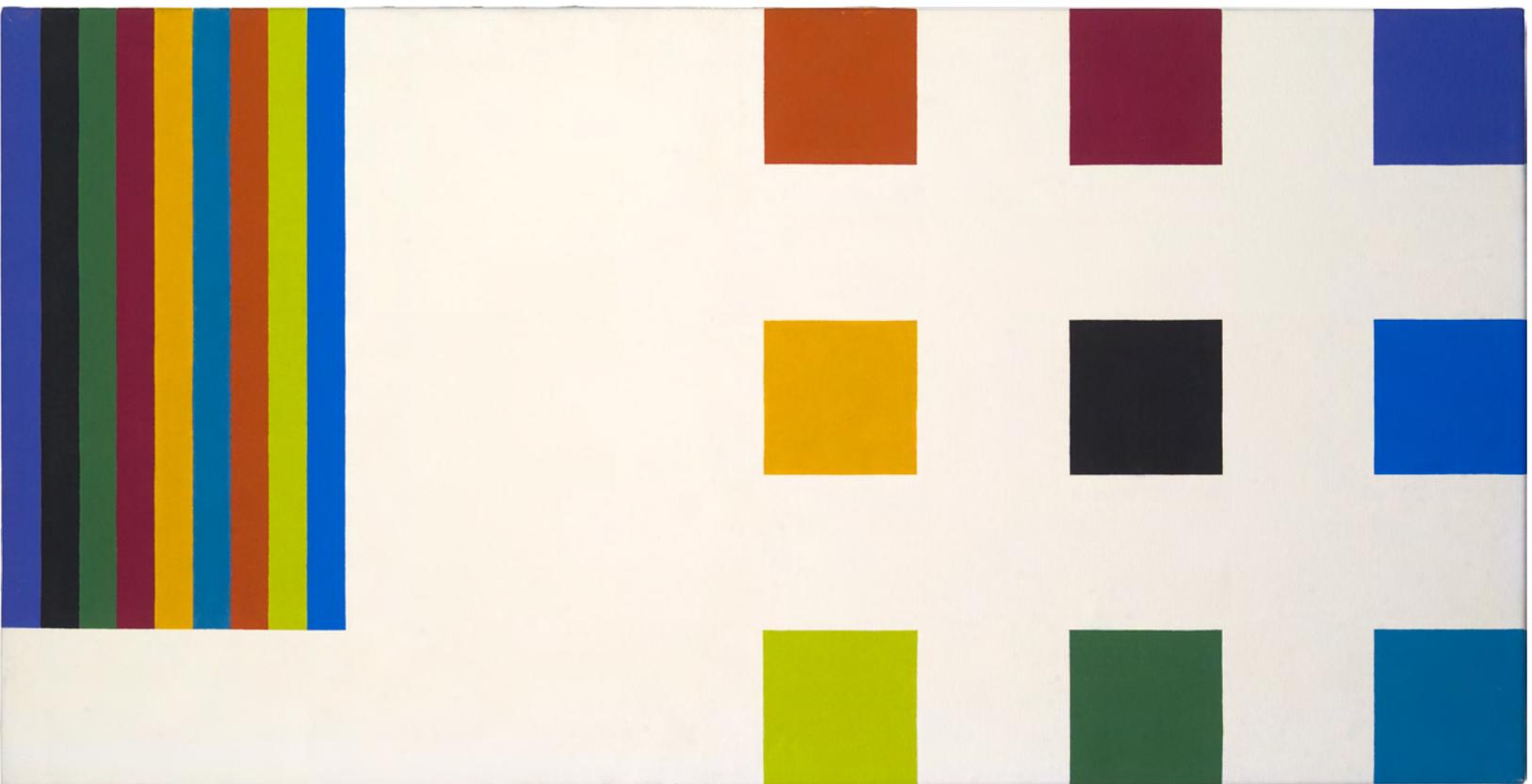
¹² Ebd., S. 12

¹³ Horst Rave, in: *Horst Rave*, Katalog Galerie Christoph Dürr, München, 13. April bis 6. Mai 1972, o.S.

¹¹ Horst Rave, (s. Anm. 1), S. 12.



◀ 00779 – *Progressive Farbmengen,
mit Kreisscheiben, 1969,
Öl auf Leinwand, 105×80 cm*



00766 – *Zwei Gruppen gleicher Farbmengen,
Acht Farben und Schwarz, 1969,
Öl auf Leinwand, 50×100 cm*





00520 – *Fallbild, Triptychon*
Orange-Rosa-Blau nach Gelbgrün, 1972,
Öl auf Leinwand, 100×75 cm

Jenseits der „Quadratur des Kreises“

Die computergenerierten Arbeiten von Horst Rave

Hans M. Schmidt

IM KATALOG DER ersten Ausstellung seiner computergenerierten Bilder 1993 schreibt Horst Rave, warum er von nun an den Rechner als sein Instrument nutzt: „Computer machen keine Kunst, so wenig wie Pinsel, Leinwände oder Fotoapparate. [...] Der Computer schafft Zeit zum Experimentieren, zum Nachdenken.“¹ Seit 1992 bedient sich Rave unmittelbar oder mittelbar der Maschine für seine Arbeiten, für Plotterzeichnungen und Inkjet-Drucke, für die Acrylbilder wie dann auch für die plastischen Arbeiten dieser Werkphase.

In der elementaren Konstitution seiner konkreten Kunst, den genau errechneten, geometrisch präzisen Flächenstrukturen, in der Staffelung, der exakt kalkulierten Farbdichte und -menge, ob in den frühen Fallbildern oder den späteren Tektoniken, hätte der Computer schon lange wie selbstverständlich eine hilfreiche Rolle spielen können. Ideell stehen seine eigengesetzlichen Bildsysteme diesem keinesfalls entgegen. Schon Arbeiten von 1967 wie etwa „blaue qua spirale 265“ können als ein Vorausgriff

auf entsprechende computergenerierte Bilder gelten. Die Wendung zum Rechner ist folglich nur ein längst überfälliger und konsequenter Schritt. Vielleicht ist in dem Zusammenhang nicht ganz belanglos, daß Rave im Vorjahr den Kunstpreis der Stadt Bonn erhalten hatte. Abgesehen von der Präzision und Geschwindigkeit des Rechners treten nun andere überraschende Dimensionen – spielerische und skurrile – in den Blick des Künstlers, der sonst ganz dem Rationalen, auf seine Art der Mathematik verpflichtet ist, allem Mystischen in der Kunst mißtraut und schließlich eine derart erweiterte „Grammatik“ zu schätzen weiß. Was für ihn dabei zugleich ein zentrales Anliegen ist: Der Computer bietet „die Möglichkeit, sich aus der scholastischen Erstarrung [der konkreten Kunst, d. Verf.] und den lästigen, wiederholenden Verengungen zu befreien.“²

Ein unermeßliches Feld der Möglichkeiten tut sich mit dem Computer auf, das jedoch in der Individualität des Künstlers seine spezifische Bestimmtheit, schöpferische Weiten und Grenzen findet, nennen wir diese dann schön, rätselhaft oder emotional auch ganz anders.³ Kunst mit Hilfe des

Computers zu machen, war zu dieser Zeit nicht mehr neu. Die ersten Anfänge reichen – in Europa wie in den USA – bis in die 50er und frühen 60er zurück (z.B. Herbert W. Franke, A. Michael Noll, Frieder Nake, Georg Nees) und entstanden vor allem aus einem eigenen Blickwinkel, wenn man so will: aus einem kreativen Überschuß der Mathematik und teilweise bedingt durch die theoretischen Impulse von Max Bense. Aber schon gegen Ende der Sechzigerjahre nahmen Künstler das Instrument für sich in die Hand (z.B. Vera Molnar und Manfred Mohr in Paris). Ausstellungen folgten; vermutlich die erste mit künstlerischer Computergrafik 1965 in Stuttgart. Und bereits 1970 zeigte man auf der Biennale in Venedig „computer art“.⁴

Sowohl in seinen Werken wie in den bis zum Jahr 2007 gezeigten Ausstellungen konzentriert sich Horst Rave auf computergenerierte Arbeiten. Zweifellos ist es auf seine Initiative zurückzuführen, wenn es in der Gesellschaft für Kunst und Gestaltung in Bonn, bei der der Künstler selbst lange und

¹ Horst Rave, Katalog *Bilder, eine Bildgeschichte und Zeichnungen*, Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn, 9. Okt.–6. Nov. 1993 und Galerie St. Johann, Saarbrücken, 2. März–30. April 1994, Bonn 1993, H.R., „Zu meiner Arbeit mit dem Computer“, o.S., ferner: Hanne Schneider, „Der Computer ist ein Knecht – Horst Raves Digitalbilder“, in: *General-Anzeiger Bonn*, 20. Jan. 1993, Feuilleton (Dankenswerter Hinweis von Dagmar Weste).

² Ebd.

³ H.R. verwendete für die computergenerierten Arbeiten das Programm *Freehand* von Macromedia. Selbstverständlich nutzte H.R. den Computer auch für viele praktische Aufgaben wie das von ihm ent-

worfene Layout vieler Kataloge, u.a. des Bonner Dorothea-von-Stetten-Preises, oder der Drucksachen der Gesellschaft für Kunst und Gestaltung e.V. in Bonn (Einladungen, Poster).

⁴ Katalog *Ex Machina – Frühe Computergrafik bis 1979*, Die Sammlungen Franke und weitere Stiftungen in der Kunsthalle Bremen, Herbert W. Franke zum 80. Geburtstag“, Kunstverein Bremen 2007, Abb. S. 263.

maßgeblich mitwirkt, eine Ausstellungsreihe „Digital Konkret“ gibt, deren erste Präsentation 1995 stattfindet. Schon in den ersten Monaten seines computerbestimmten Schaffens erprobt er ein weites Spektrum an Möglichkeiten: Plotterzeichnungen (Tusche, teils im Sinne eines Skizzenbuchs), Inkjet-Drucke (Tinte, Laser) oder auch auf Computervorlagen basierende Acrylgemälde. Im Gegensatz zu manch anderen, wesentlich komplexer arbeitenden Künstlern – man denke etwa an Manfred Mohr mit seinen 11-dimensionalen Würfelstrukturen (Hyperwürfel)⁵ – sind Raves digitale Arbeiten nicht enigmatisch, sondern relativ einfach, wie es zu seiner sonstigen bewußten Haltung paßt.

In den Linienstrukturen kommt der prozessuale Charakter der Plotterzeichnung, ob betont flächig oder auch stark verräumlicht zur Geltung; es können kristalline Gebilde, Netze oder Wirbelfelder sein, teils mit Moirée-Effekten, vielfältig variiert, gekippt und gedreht. Ausgangs- und Zielformen stellen sich mit den oft vielgestaltigen, zuweilen nicht leicht durchschaubaren Zwischenformen im Ablauf dar. Das anfangs tastende Experimentieren, das das Grundkonzept deutlich macht, kommt etwa in einem Plotterdruck wie „Interaktion von vier Formen“ (April 1992) zur Geltung.

⁵ Manfred Mohr, *Klangfarben*, Galerie Mueller-Roth Stuttgart, 14. Sept.–28. Okt. 2007, Pforzheim 2007, o.S.



01890-3-Kreis-Rechteck-Formmechanik, 1996,
Plotterzeichnung auf Papier, 54×45 cm

Als grundsätzliche Feststellung ist der Satz des Künstlers zu verstehen, daß „alle Abbildungen [d.h. alle Werke des betreffenden Katalogs, d.Verf.] auf demselben Prinzip beruhen“.⁶ Aber wir wissen nicht, wie viele Bildideen im Computer geblieben sind, zumal sonstige Skizzen und Entwürfe entfallen.

Raves Bildtitel, meist in Verbindung mit Signatur und Datum der Entstehung oder

⁶ Horst Rave, Katalog *Form – Farbe – Raum, Digitale Arbeiten 1997–2007*, Gesellschaft für Kunst und Gestaltung e.V., Bonn, 25. Okt.–24. Nov. 2007, Bonn 2007, H.R. zu den Farbtafeln, o.S.

des Ausdrucks, liefern als Konstruktionsplan und zugleich Lesehilfe den schlichten Sachverhalt, z.B. „Welle zu Quadrat“ (29. März 1995), „Mäander zu Dreieck“ oder „Rechteck und Spirale“ (29. Juli 1995), „Kreis und Treppe“ (8. August 1995), „Winkelformen“ (1. Dezember 1993) oder auch einfach „Geklitter“ (13. März 1994). Je nach Entscheidung des Künstlers ergeben sich bei gleicher Grundkonstellation und entsprechendem Titel (z.B. „Winkel im Kreis“) recht verschiedene Produkte. Mit ihrer Vielfalt lassen die Arbeiten die dem Künstler eigentümliche Bandbreite zwischen dem betont Einfachen (z.B. „Linien“, 9. August 1994; „Linienzüge“, 10. August



00139 – Kreuz Schlinge zu Rechteck 4, 1994.
Plotterzeichnung auf Papier, 42x30 cm

1994) und formaler Fülle (z.B. „8-Quadrat“, 25. Februar 1994; „Dreikreis zu Quadrat“, 28. Februar 1994) bewußt werden. Anscheinend beschränken sich die Plotterzeichnungen, von denen einige in der Art ihrer Organisation durchaus mit seinen frühen Zeichnungen zu Beginn der Sechzigerjahre in Beziehung zu setzen sind, allein auf die Jahre bis 1995. Die wahre Flut der Arbeiten von 1992/93 mit seinem „Knecht“⁷ Computer zeigt, wie das neue Medium ihn besessen macht. Jedes Blatt ist, was entsprechend für die Inkjet-Drucke gilt, ein Original.

⁷ S. Anm. 1

Bei den elektronischen Zeichnungen, die obgleich ohne den lebendigen Duktus der Handzeichnung doch ein An- und Abschwollen der Linien erlauben, stellen sich die Konstrukte vielfach streng flächig oder auch in räumlicher Schichtung dar. Manche der Plotterzeichnungen aus feinen, parallel strukturierten Linienfeldern suggerieren technoide plastisch-räumliche Gestalten, oft von ungewöhnlicher Komplexität, wobei weder Anfang noch Ende der Linien zu erkennen ist. Assoziativ mag man sich in dem einen oder anderen Fall an phantastische Architekturen eines Piranesi oder plastische Formen futuristischer Art erinnern fühlen.

So kann Rave eine an einen befremdlichen Flugkörper gemahnende Zeichnung „UFO“ (23. Juli 1992) nennen. Bei aller Sympathie für strenge Klarheit hat er, was nicht zu übersehen ist, auch einen Sinn für das Arabeskenhafte und Ornamentale, – ähnlich wie für den Rhythmus der Strukturen.

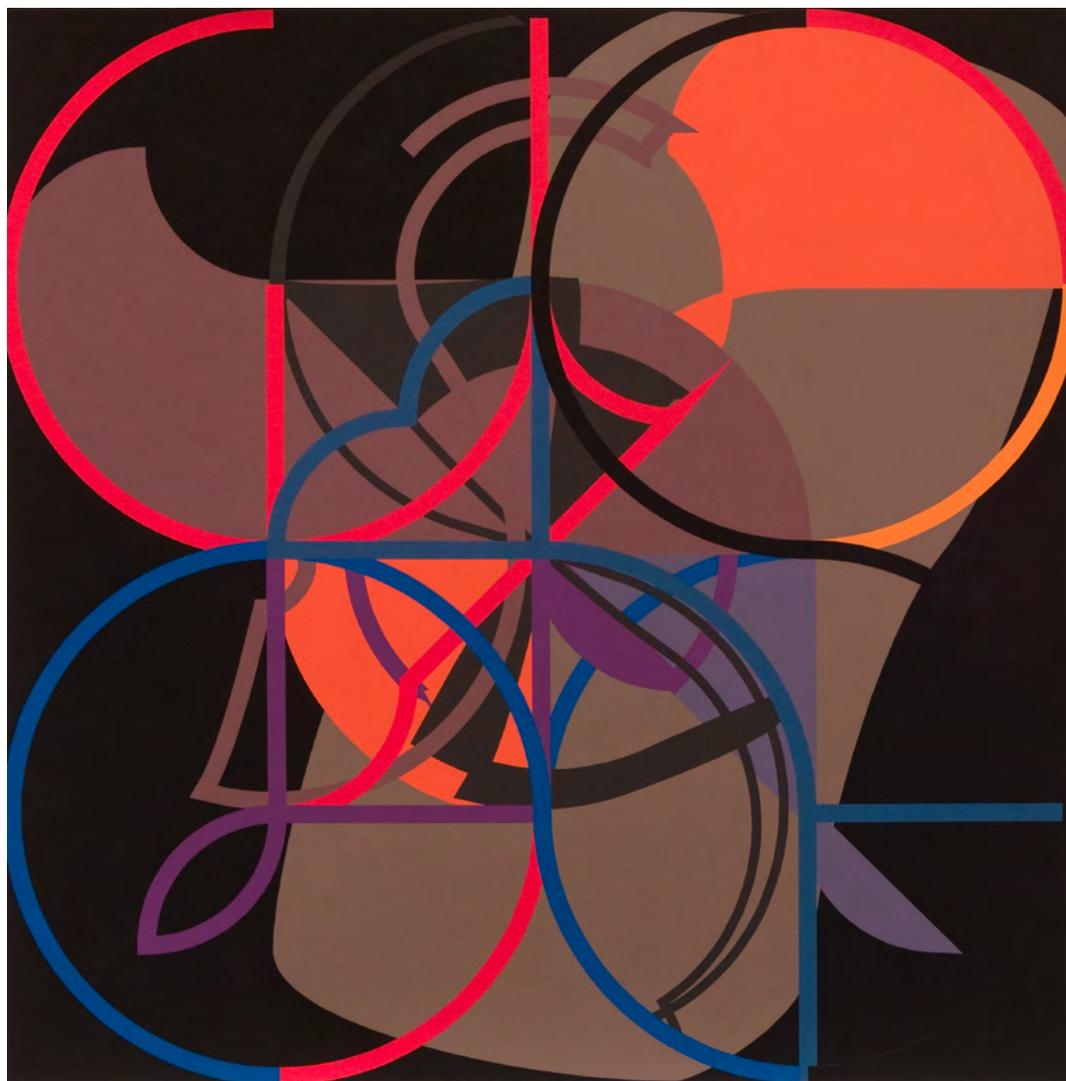
Und ein eigentümliches Moment spielerischer Verwunderung – gewiß ist der *homo ludens* ein wesenhafter Aspekt dieses Künstlers – begegnet in einzelnen Arbeiten, so etwa in der narrativ erscheinenden Bildgeschichte „Formenwandel“, die der Katalog von 1993 dokumentiert. Überhaupt ist ein entscheidendes Anliegen seines Schaffens, das nicht allein für die Computer-Produkte gilt, dort aber ganz explizit in Erscheinung tritt, eben jener weit über alle formale Akrobatik im Sinne einer „Quadratur des Kreises“ hinausweisende Formenwandel. Es ist die Metamorphose, die die Polarität von Chaos und Ordnung berührt und vor allem im Werden das Sein, vielleicht dürfen wir auch sagen: das Leben, vergegenwärtigt. Nachdrücklicher als in den in der Regel schwarz-weißen Plotterzeichnungen verfolgt er die schöpferischen Bildprozesse im späten Abschnitt seines Wirkens – gemäß seiner „Bildersucht“ – mit der farbigen Computergrafik, den Inkjet-Drucken, und mit seinen Acrylbildern. Eine relativ dichte Produktion reicht bis 1999 und reduzierter bis 2007. Bei den Drucken, die sich in ihren Farbstellungen unterscheiden, ob minimalistisch zurückgenommen und oft auf Komplementärkontraste (z.B. Gelb/Violett) eingestellt oder wesentlich reicher, sind die Titel ähnlich nüchtern wie bei den Plotterzeichnungen (z.B. „Violetter Linienzug im gelbgrünen Rechteck“, „Orangefarbener Mäander im grünen Quadrat“ oder „Rote Welle im blauen Rechteck“). Sie lassen eine allseits offene, quasi ein Kontinuum unendlicher Tiefenräumlichkeit verspüren, zudem ergibt sich wie von selbst die Überwindung des Gegensatzes von Figur und Grund, – Eigenschaften, die den Künstler fasziniert haben müssen. Außerdem mag die spezifische Farbwirkung, der künstliche Charakter der Computerdrucke, seinen Vorstellungen sehr entgegengekommen sein. Wenn auch bei diesen Werkgruppen das Einzelbild mit den je eigenen Problemstellungen im

Vordergrund steht, gibt es doch auch einige Serien nach dem Prinzip von Thema und Variation wie z.B. „5 zueinander“ (Juni 1998), aus demselben Jahr „S-Quadrat“ und von 2001 die „C-Bild-Variationen“. Haben die meisten der Inkjet-Drucke bis 1999 ein im Kern strukturell erfassbares Formgerüst, so ändert sich dies zu Beginn des nächsten Jahrzehnts auffällig. Persönliche Schicksalsmomente, selbst in der konkreten Kunst nicht spurlos, dürften – unaufdringlich – Folgen im emotionalen Ausdruck hinterlassen haben. Die großzügiger, weiter und offener erscheinenden Strukturen operieren in vermehrtem Maße mit malerischer Unschärfe, erscheinen schleierartig verdeckt, geheimnishaft. So gibt es dann Blätter mit Titeln wie „Formnebel“ (2001) oder „Farbschatten“ (2002). An die Stelle der sonst geläufigen Konstruktionstitel (z.B. „Gitter zu Rechteck“ oder „Permutation von S“) ist ein die Erscheinungsweise unterstreichender Titel getreten. Nach einer großen Zahl von Computervorlagen⁸ sind in den Jahren 1992 bis 1999 viele Acrylgemälde entstanden. Die Methode, das Arbeiten nach Vorlagen (wobei wir im Detail nicht genau wissen, wie H.R. das praktisch anstellte), mag vielleicht etwas eigentümlich und wie ein Rückfall in alte Maler-Konventionen anmuten. Aber es ist ihm lange Zeit „lebenswichtig“, und wie er selbst ausführt: „Der reale Umgang mit der Farbe, das Tun, die lange Ruhe vor der leeren Leinwand, die entrückte Konzentration beim Malen machen zu viel Spaß...“⁹ Zudem bedeuten die Acrylgemälde, teils bis zu einem Format von 130×100 cm, eine andere Festigkeit und Energie der Farbe. Haben die digitalen Drucke nicht auch stets ein Moment des bloß Oberflächlichen und Flüchtigen, und ging es ihm nicht schließlich um etwas dauerhaft Gültiges?

Zu Beginn des neuen Werkabschnitts begegnen vereinzelt noch Bezüge zu der umfangreichen vorherigen Werkgruppe der Farbtektonik der späten Achtzigerjahre, z.B.

⁸ Ob die Computervorlagen ausgedruckt wurden oder nicht, muß in den meisten Fällen dahingestellt bleiben. Eine Ausnahme bildet wohl das Gemälde „Formen zueinander“, 1995, für das in dem wohl irrtümlich 1998 datierten Druck „Zwischenformen“ die entsprechende Vorlage gegeben ist.

⁹ S. Anm. 1

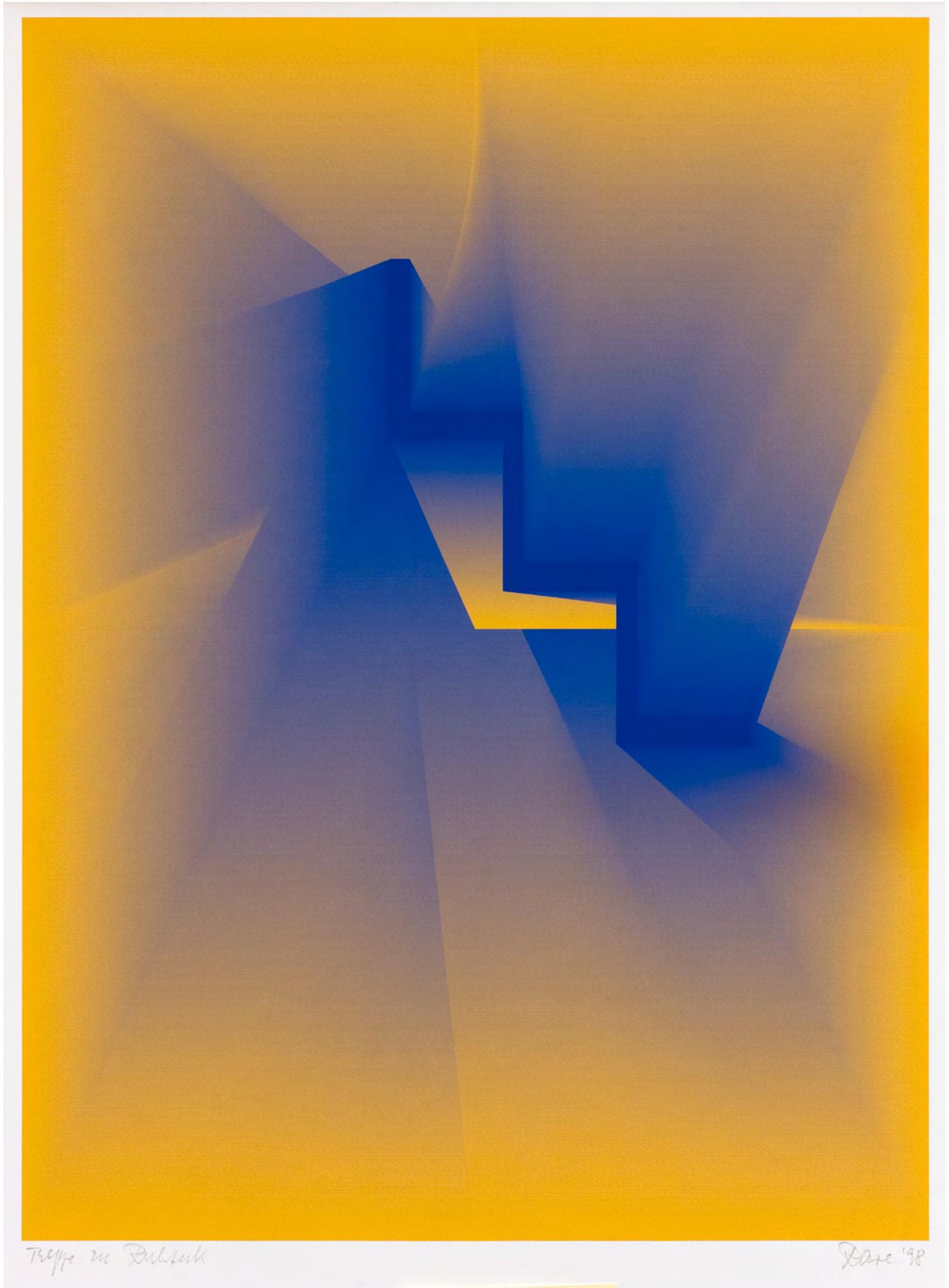


00202 – Inkjetdruck auf Papier, 30×30 cm

„Farbtektonik“ (11. März 1992). Bald aber sind die prozessualen Bildkonzepte unabweisbar (z.B. „Dreieck zu Quadrat, Rot-Blau“, 2. August 1992; „Senkrechter Mäander zu Quadrat, Kobaltblau-Gelb“, 11. August 1992). Manche Arbeiten erweisen sich als Variationen eines grundlegenden Themas, so z.B. die eindrucksvollen und in ihrem Gehalt so unterschiedlichen Rundbilder: „Tondo, Dreieck-Kreis“ (12. November 1992), „Tondo, Welle-Kreis, Weiß, Gelb, Rot, Blau, Grün“ (8. November 1993) oder „Tondo, Welle-Kreis, Rot, Blau, Gelb“ (10. Februar 1994). Ein Bild wie das aus geradezu spielerischem Formenreichtum entwickelte Gemälde „Formen zueinander“ (1995) erscheint mit der collageartigen Schichtung und Durchdringung der gelöst arrangierten Farbformen im Vergleich zu den meist strengerer Arbeiten als Ausnahme. Besonders einfache, fast schlichte Arbeiten wie „U-Quadrat“ (12. November 1997) und „U zu Quadrat“ (13.

August 1997) stehen in der zweiten Hälfte der Neunzigerjahre komplexen, in betont kraftvollen Formen, bei lebhafter farbräumlicher Energie komprimierten Werken gegenüber (z.B. „Kammform zu Rechteck“, 28. Mai 1996; „Doppelkamm-Rechteck“, 28. April 1996 und „Doppelkreuz-Rechteck, Gelb-Grau“, 3. Mai 1996).

Eines der letzten (das letzte?) Gemälde des Künstlers, „Treppe und Rechteck“ (1999), läßt in seinem betont flächigen Charakter und seinen gedämpften Farbwerten eine große Gelassenheit und nüchterne Ruhe wirksam werden. Gerade die späten Gemälde, die in ihrer Konstruktion fast die Basis ihrer Entstehung mittels des Computers vergessen lassen, unterscheiden sich zugleich von den zeitlich parallelen Computer-Drucken. Sie verdeutlichen, dem Charakter nach in der merkwürdigen Balance zwischen Behaupten und Fragen, einen nachdrücklichen Eigenwert der Malerei.

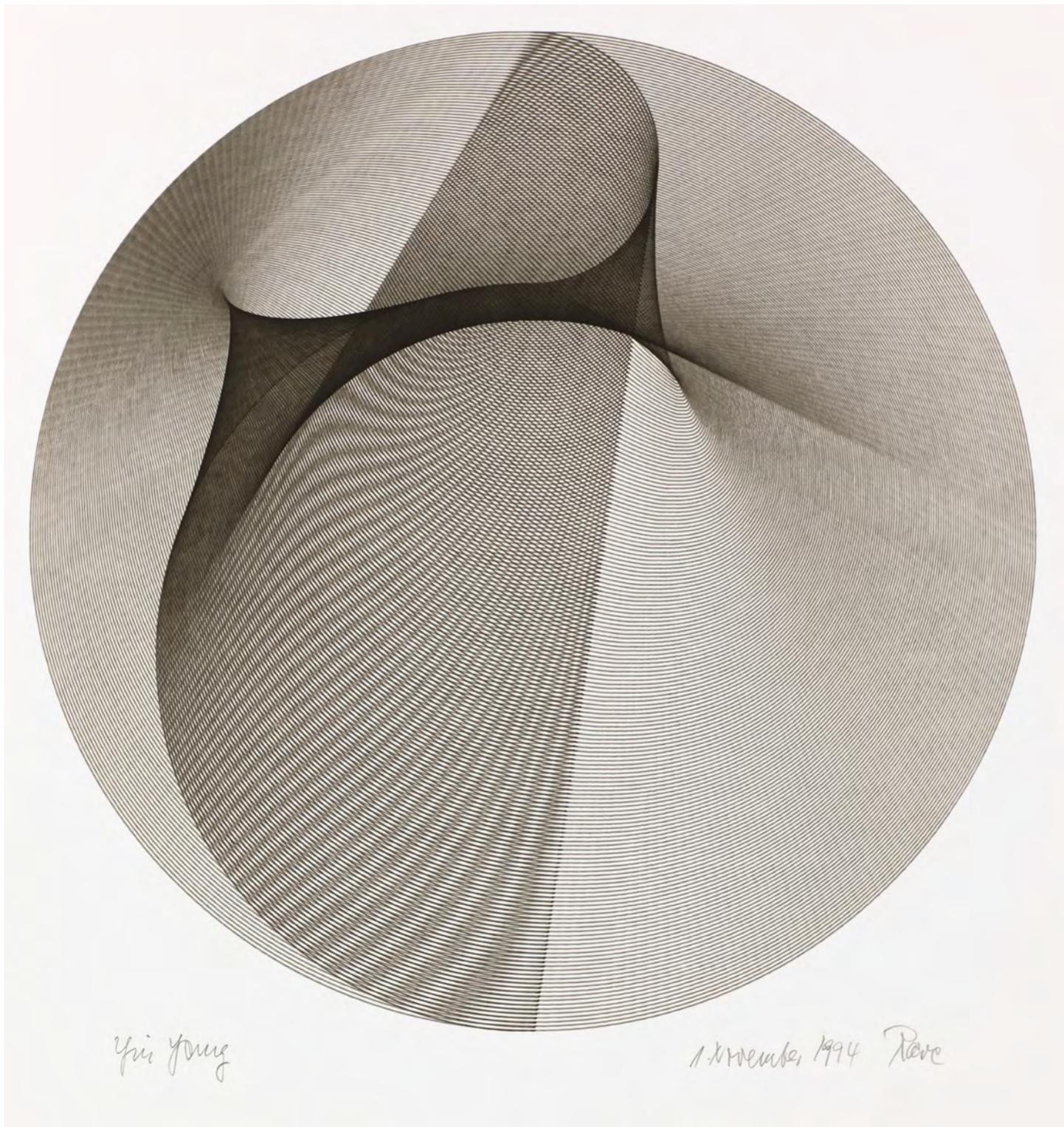


Treppe zu Rechts

Hartung '98

01653 – Treppe zu Rechts, 1998,
Inkjetdruck auf Papier, 43x31 cm

00160 – Yin Yang, 1994.
Plotterzeichnung auf Papier, 42x30 cm



Was aber in allen diesen computergenerierten Arbeiten – zumal mit ihrer Ambivalenz der Zwischenformen – deutlich wird: Horst Rave, stets ein Suchender, ein Untersuchender, vertraut nicht auf den schöpferisch-einmaligen, großen Wurf; er folgt nicht dem Kult origineller Erfindung. Vielmehr setzt er mit seiner vom Computer ermöglichten *ars combinatoria* auf dessen Gesetze und seine Findungen, d.h. insbesondere die schöpferische Wahrnehmung

der spezifischen künstlerischen Phänomene. Solch schöpferische Wahrnehmung, meist verbunden mit überraschenden und beglückenden Erfahrungen, wird wie selbstverständlich auch vom Betrachter gefordert. Die eigene Situation in der Arbeit mit dem Computer, die vor allem der „lichtenden“ Erscheinungsweise der Kunst verpflichtet war, hat Rave sehr genau reflektiert, wenn er u.a. schreibt: „Er [der Computer, d.Verf.] ist schnell und willig genug, nebenbei witzige

Versuche zu gestatten, die Neues in sich haben können, aber häufig auch nur einfach Spaß machen, ... Innovation?“¹⁰ Dieser Zweifel – „Innovation?“ –, den noch andere herausragende Künstler seiner Zeit mit ihm teilten, wurde ihm schließlich als produktiver Zweifel zum Gesetz seines Weges. Durch ihn erhielt seine Kunst den objektiven Klang und das rechte Augenmaß. ▲

¹⁰ S. Anm. 1

Horst Rave – Die Reliefs

Christoph Schreier

ANFANG DER DREISSIGER Jahre besuchte der Bildhauer Alexander Calder Piet Mondrian in seinem Atelier. Auf die Frage, ob er seine Gemälde nicht einmal in dreidimensionale, vor allem aber bewegte Objekte überführt sehen möchte, antwortete Mondrian mit der bekannten Replik, daß seine Bilder schon „schnell genug“ wären. Und in der Tat: Das Bonmot hat seine inhaltliche Berechtigung, denn Mondrians Gemälde besitzen, trotz ihrer Bildhaftigkeit, einen Rhythmus, ein Bewegungspotential, das sich aus der lebendigen Interaktion der Bildelemente erklärt.

Nicht anders verhält es sich mit den Werken Horst Raves, der von Beginn seines Schaffens bemüht ist, die Raumkunst der Malerei in eine Zeitkunst zu verwandeln. Obwohl er zumeist von klaren, geometrisch definierten Farb-/Formsetzungen ausgeht, unterwirft er sie doch einem Transformationsprozeß, der dem Bild jede Statik nimmt. Die Tektonik des Bildbaus weicht spätestens in den „Fallbildern“ der Sechziger- und frühen Siebzigerjahre einer Farb-/Formbewegung, die alle Bestandteile des Gemäldes ergreift und ihnen eine Rolle im Rahmen des Prozesses zuweist. Nicht mehr das identifizierbare Einzelne, sondern das Verbindende, Übergängige ist folglich sein Thema, so daß Horst Rave die Prinzipien der Formästhetik durch die einer Prozeßästhetik ersetzt.

Sie besitzt ihre kunsthistorischen Wur-

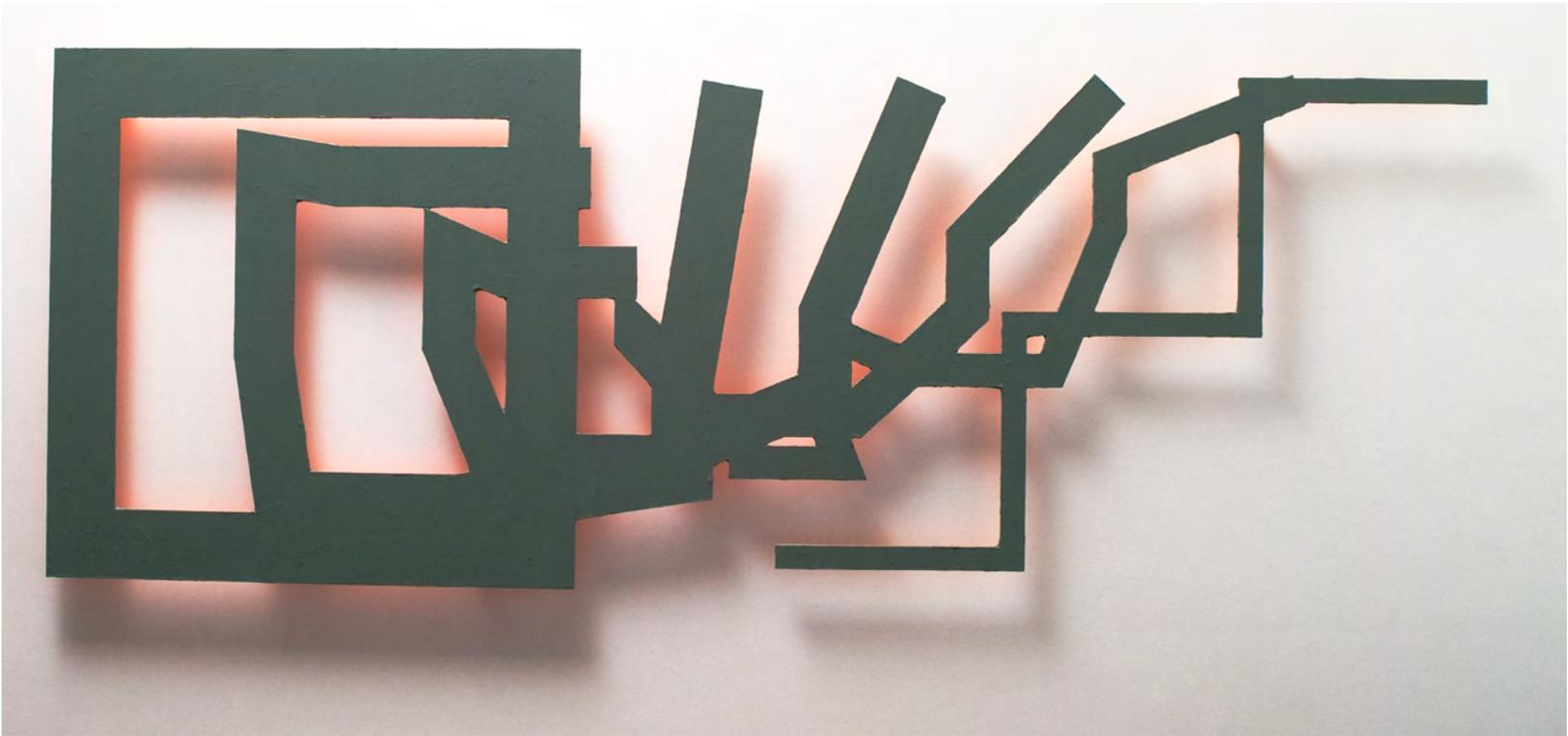
zeln in den Werken des bereits erwähnten Mondrian, doch könnte auch Robert Delaunays Kunst für eine solche Ästhetik Pate stehen. Stärker noch als Mondrian pocht er – ähnlich wie Horst Rave – auf die Gestaltungskraft der Farbe, die die Einheit des Gemäldes prägt, ja, sie zuallererst erzeugt. Insofern ist Delaunays Malerei auch mehr als bloß ein farbiger Kubismus, sie repräsentiert, wie Volker Adolphs hervorhebt, ein neues Konzept, das „die Farbe und die Bildfläche als konkrete Wirklichkeit und Ziel der Gestaltung annimmt, die eigengesetzlichen Wirkungen der Farbe untersucht und systematisiert und aus ihren kontrastiven Beziehungen das Bild als bewegten und bewegenden Farbraum entwickelt. Es entsteht dabei kein Spiel der Farben, die in sich kreisen und auf sich zurückfallen; gerade die bedingungslose Thematisierung der Farbe erlaubt es, im Bild durch die Bewegung der lichthaften Farbe die Erfahrung der Bewegung des Lebens zu gestalten.“¹

Dies mag auch für Horst Raves Bilder gelten. Sie veranschaulichen nicht nur die performative Qualität einer Prozeßästhetik, sie sind zugleich Dokumente einer Welt-sicht, die nicht die Konstanz, sondern den

universellen Wandel betont. Und dieses Prinzip manifestiert sich, wie gesagt, schon früh in seinem Werk. Verwiesen sei auf die bereits erwähnten „Fallbilder“ (ab 1969), die geometrische Formen in eine Kaskade farbiger Streifen überführen. Ein Beispiel hierfür ist sicher „Fallbild über Blau und Grün, 7116“ aus dem Jahre 1971, das Arta Valstar-Verhoff in einem Essay beschreibt. In diesem Fallbild, so Valstar-Verhoff, „nimmt die Bildordnung ihren Ausgang bei einem Quadrat, dem unzählige, aus ihm entwickelte, verformte Elemente gleichen Flächeninhalts in Bogenlinien folgen. An die dynamische Formabwicklung direkt angebunden erscheint der Einsatz der Farbe. Sie wandelt sich nach der chromatischen Abfolge im Farbkreis, von der Ausgangsfarbe in Richtung auf ihre Gegenfarbe, Form- und Farbentwicklung im Bild fallen exakt zusammen, vereinigt auf der ihnen gemeinsamen Bewegungslinie.“² So transformiert Rave die tektonische Festigkeit seiner geometrischen Bildelemente in eine Prozessualität, die, bedingt durch die schrittweise Veränderung jener Elemente, fast etwas Trickfilmartiges hat. Denn Bewegung definiert sich nicht als bruchloses Kontinuum, sondern als

¹ Volker Adolphs, *Die vitale Bewegung der Welt. Zur Farbe bei Robert Delaunay, Franz Marc und August Macke*, in: Marc, Macke und Delaunay. Die Schönheit einer zerbrechenden Welt (1910–1914), Ausstellungskatalog Sprengel-Museum, Hannover 2009, S. 97.

² Arta Valstar-Verhoff, *Horst Rave – Farbtektoniken über den Regenbogen*, in: Horst Rave. Farbtektoniken über den Regenbogen, Ausstellungskatalog Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1990, S. 11.



01467 – Relief

Addition von Momenten, als Vorgang, der sich etappenweise vollzieht. Dies gewährleistet zwar eine rationale Nachvollziehbarkeit des Gestaltungsprozesses, doch werden die Bilder dadurch auch ausrechenbar, in der Erscheinungsweise vorhersehbar. Entsprechend haftet den „Fallbildern“ etwas Mechanisches an, was wohl auch Rave als Defizit empfunden hat. Daher sucht er in den folgenden Jahren nach komplexeren Strukturen, nach einer Prozessualität, die die Identität der Bildelemente auflöst.

Als entscheidendes Hilfsmittel erweist sich in diesem Zusammenhang der Computer, den er ab 1992 für die künstlerische Arbeit nutzt. Er ermöglicht eine kürzere Taktung der Veränderungsschritte, so daß die Verwandlung „Dreier Rechtecke zu einem Rechteck“³ nun wirklich als Prozeß erscheint, der offen läßt, welche Veränderungsphase(n) nun exakt wiedergegeben sind. Alles befindet sich im Fluß, so daß das Bild eine changierende Erscheinungsqualität erlangt, die – trotz des beschreibenden, die Konstruktionsbedingungen des Werks benennenden Titels – keinen

³ Horst Rave, „Drei Rechtecke zu Rechteck“, Inkjet-Druck, o.J., abgebildet in: *Horst Rave. Form-Farbe-Raum. Digitale Arbeiten 1997–2007*, Ausstellungskatalog Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn 2007, S. 17.

erkennbaren Anfang und kein erkennbares Ende mehr kennt. Statt Bewegung aus der Abfolge von letztlich statischen, erst durch unsere geistige Verknüpfung dynamisierten Formsetzungen zu gewinnen, vergegenwärtigen Raves computerbasierte Arbeiten die anschauliche Realität von (überaus komplexen) Bildprozessen, die in den genannten Inkjet-Drucken allerdings noch an die Erscheinungsmodalitäten des zumeist rechteckigen Bildformats gebunden sind.

Dies Spannungsverhältnis zwischen lebendigem „Innenleben“ und starren äußeren „Rahmenbedingungen“ löst sich erst in den späten, farbigen Stahlblechreliefs, die in Raves letzten acht, neun Schaffensjahren, das heißt ab dem Jahr 1999, entstanden⁴. Auch sie besitzen ihren Ausgangspunkt im digitalen Kosmos des Computers, der, um ein Beispiel zu nennen, die Verwandlung eines Quadrats zu einem Kreis errechnet und zugleich visualisiert.⁵ Es handelt sich folglich

⁴ Rave experimentiert in diesen Jahren auch noch mit anderen Materialien, wie MDF und Plexiglas. Das Gros der nun entstehenden Reliefs besteht aber aus per Wasserstrahl oder Laser geschnittenem verzinktem Stahlblech.

⁵ Horst Rave, „Quadrat zu Kreis, 2007“, Acryl auf Stahl, 50x50 cm (siehe hierzu die Abbildung des Werks in: ebd., S. 39, Ausstellungskatalog Gesellschaft

um eine Variante des „Morphings“, wobei die Aufgabe des Künstlers darin besteht, ein Bewegungsmoment mit höchstem Veränderungspotential aus dem im Prinzip unendlichen Fundus von Teilbildern auszuwählen. Ist dies geschehen, so wird das Stahlblech nach den Vorgaben der Computerdatei geschnitten, mit Acrylfarbe „gefaßt“ und schließlich mittels Metallstiften, die stets auch eine Distanz zur Wand herstellen, fixiert. Dort erscheint das Relief als eine Form gewordene Bewegungsschiffre, die nichts mehr mit den schwerfälligen Holzreliefs, die noch einige Jahre zuvor entstanden sind, zu tun hat. Während Bewegung dort durch die Schichtung, Verschiebung und Staffelung farblich abgestimmter Formelemente suggeriert wird, fallen Form und Bewegung in den Reliefs des neuen Jahrtausends in eins: Form ist sistierte und, dank des flächigen Stahlblechs, beinahe immaterielle Bewegung, die sich, durch keinen Rahmen diszipliniert, frei auf der Wand entfalten kann.

Typologisch betrachtet lassen sich drei Varianten der Reliefform unterscheiden, die linearen, die organischen und die geometrischen. Als exemplarisch für den erstgenannten Typus kann sicher das Relief „Quadrat

für Kunst und Gestaltung, Bonn 2007, S. 39.)



01499 – Relief

zu Treppe“ gelten⁶, das nicht nur die Verwandlung einer Form, sondern auch deren Transformation in eine lineare Struktur veranschaulicht. Viele der späten Reliefs sind lineare Gebilde, wobei die Mehrzahl eine in sich selbst kreisende oder auf sich zurückverweisende Bewegung zeigt. Statt raumgreifender Gesten dominiert die Arabeske, in der sich die Formgebundenheit von Raves Kunst verschlüsselt. Der Übergang von einer Form

⁶ Horst Rave, „Quadrat zu Treppe, 2002“, Acryl auf Stahl, 42×80 cm (siehe hierzu die Abbildung des Werks in: *Horst Rave. Form – Farbe – Raum*, ebd., S. 42.

zur anderen produziert auch selber wieder formgebundene Strukturen, und dies gilt nicht nur für die linearen Reliefs. Auch die organisch gestalteten Reliefs behaupten sich eigenwillig gegenüber dem Weiß der Ausstellungsräume, das sie als reflektierende Folie für die rückseitige Bemalung der Objekte gleichwohl nutzen. Die Reliefs sind nämlich auch auf der Rückseite bemalt, was als Farbschatten, der die Werke gelegentlich wie eine Aura umgibt, erfahrbar wird. Ziel ist, die farbig gefaßte Vorderseite noch einmal koloristisch zu pointieren und den Arbeiten zudem

eine schwebende Qualität zu vermitteln.⁷ Sie „kleben“ nicht auf der Wand, vielmehr entfalten sie ihr selbstgenügsames Spiel vor diesem zumeist neutralen Hintergrund.

Gelegentlich allerdings wird er in das formale Spiel einbezogen, meist dann, wenn Rave mit geometrischen Formen operiert. Dies trifft etwa auf eine größer dimensionierte Arbeit zu, die lange in Horst Raves Wohnung in der Combahnstraße in Bonn-Beuel hing.⁸ Sie besteht aus zwei polygonalen, blauen Flächenformen, die durch ihre eckigen Extensionen, die sich an einer Stelle fast zu berühren scheinen, aufeinander bezogen sind. Doch kommt noch ein weiteres *tertium iungens* hinzu. Ihre Konstellation läßt nämlich die Negativform eines letztlich vom Weiß der Wand gebildeten Quadrats entstehen, das ebenso Teil der Komposition ist, wie die mehreckige, ebenfalls weiße Negativform rechts oberhalb von ihr. So bildet sich ein komplexes formales Gefüge, das seine Spannung aus dem Dialog von Blau und Weiß, Positiv- und Negativform, Materialität und Immaterialität bezieht. Ganz unangestrengt befragt diese Arbeit damit die geometrische Disziplin, die doch das Fundament von Horst Raves Schaffen darstellt. Zwar wird sie nicht grundlegend in Zweifel gezogen, doch erlangen gerade seine späten Reliefs eine Lebendigkeit und souveräne Leichtigkeit, um die der strenge Systematiker, der Horst Rave war, lange ringen mußte. ▲

⁷ Nicht immer ist das Verhältnis der Farben, was die Bemalung der Vorder- und Rückseite der Reliefs betrifft, eindeutig und nachvollziehbar. Zwar wählte er des öfteren Komplementärkontraste – so daß eine blaue Vorderseite durch eine orangefarbige Rückseitenbemalung gestärkt wird –, doch hat er sich in vielen Fällen auch schlichtweg von seiner künstlerischen Intuition leiten lassen.

⁸ Horst Rave, „Fünf Quadrate, 2000“, Acryl auf Stahl, 140×140 cm.



Horst Rave – Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren...

Hans M. Schmidt

ALS ICH DAS erste Mal mit Horst Rave einen Besuchstermin in seinem Haus und Atelier, Combahnstraße eins in Bonn-Beuel, telefonisch verabredete – es dürfte Anfang April 1983 gewesen sein – fragte er zu meiner Überraschung: „Haben Sie Gummistiefel dabei?“ Und zur Erklärung setzte er hinzu: „Wir haben Hochwasser.“ Einige Jahre später, beim Hochwasser 1995, verschickte er einen fotografischen Bilderbogen vom „lieblichen Rhein“. Die nachbarschaftliche Nähe zum Rhein mit der Bonner Stadtsilhouette gegenüber, zur Kennedy-Brücke und zum Kriegerdenkmal von 1870/71, nur selten Anlaß für eine sachliche Bemerkung, hatte in einigen seiner Veduten und Landschaftsgemälde unpathetische Spuren hinterlassen. Die Uferpromenade bot noch im Spätsommer und Herbst letzten Jahres Gelegenheit zu dem einen oder anderen kurzen Spaziergang; zuvor aber bekam der Besucher, der noch einzelne Arbeiten aus dem vielschichtigen und umfangreichen Werk anschauen wollte, einen Espresso serviert.

Horst Rave, eher wortkarg als redselig, lieferte kaum und äußerst selten Kommentare zu seiner Kunst. Wohl ging er davon aus, daß sich das alles wie von selbst verstehe. Wollte man etwas Genaueres wissen, erhielt man eine knappe, nüchterne Antwort – der man dann ungern eine weitere Frage zum selben Gegenstand folgen ließ. Daß er durchaus auch witzig und charmant sein

konnte, bleibe nicht unerwähnt, wie auch die Tatsache, daß er sich stets als Gastgeschenk, war er eingeladen, etwas sehr Persönliches ausdachte – und das nicht schlichtweg aus dem Lager der eigenen Kunst. Überhaupt drängte er sich mit Geschenken aus seinem künstlerischen Tun niemandem auf.

Ein Ergebnis unserer anfänglichen Kontakte war, daß ich als Leiter der Sammlungen des Rheinischen Landesmuseums Bonn für die Kollektion des 20. Jahrhunderts (damals größtenteils ausgestellt auf der dritten Etage des Museums) ein wichtiges aktuelles Gemälde, repräsentativ für seine entschiedenen rationale künstlerische Haltung im Sinne konkreter Kunst, das „I. Transparentbild 1984“ (01098; Öl auf Leinwand; 190×160 cm) erwerben durfte. Das Gemälde konnte nun Raves „Stimme“ einbringen in das „Konzert“ anderer unfigürlicher, systematischer Arbeiten der Museumssammlung, ob von Leo Breuer, Hajo Hangen, Rupprecht Geiger oder von G.F. Ris, Josef Neuhaus usw. Zugleich war das strikt logisch wie sehr offen strukturierte und in seiner lichten Farbigkeit heiter gestimmte Transparentbild eine auffällig andere Position als jene gegenständliche Haltung, die Rave, in seinem damaligen Parallelweg, zusammen mit seiner Gefährtin Margarete Loviscach als Gruppe Panda, in einem großen „Panoramabild“ (ebenfalls Landesmuseum; „Südbrücke“, 1973/74) der Auffahrten und Unterführungen der Bon-

ner Südbrücke zur Geltung brachte. Doch längst hatte er für sich selbst die Entscheidung für das eigene Werk im Sinne konkreter Kunst getroffen.

Erfreulicherweise konnte ich einige Jahre später aus der Serie „Farbtektoniken über den Regenbogen“ (1990; Katalog Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen) für das Institut Humboldtstein der Arbeiterwohlfahrt (AWO) in Remagen-Rolandseck einige Bildtafeln, die prächtig einen hellen Sitzungsraum mit ihren Farbräumen erfüllen, zum Verbleib vermitteln.

Ein Bild von 1986 (00006; Öl auf Leinwand; 90,5×50 cm), mit seiner besonderen, ganz von Kobaltblau bestimmten Präsenz, das ich in Raves Katalog „Farbräume/Farbtektoniken“ von 1989 speziell vorgestellt habe, leistet mir privat gute Gesellschaft.

Es ist ein Zeugnis des Malers mit sicherem Gespür für Rhythmus und Balance, ein eigenwilliges Beispiel einer raumdynamischen Auffächerung. Schließlich war es die Gabe streng analytischen Sehens, die zusammentraf mit seiner Fähigkeit konsequenten, vielleicht kann man sagen lakonischen Denkens, die sein Schaffen maßgeblich bestimmte. Streng wie sich selbst gegenüber, war er zuweilen auch gegenüber anderen. So entstand manchmal der Anschein von Arroganz. Alle Kunst, mochte sie noch so sehr nach den „Geboten“ der Konkreten sein, in der er „mystische“, d.h. kunstfremde Momente witterte, hatte bei ihm keine Chance.

Gelegentliche Ausstellungsbesuche mit Horst Rave in den letzten Jahren, ob in Basel, Amersfoort oder Köln (Museum Ludwig), brachten immer wieder dasselbe überraschende Erlebnis, daß er relativ rasch mit taxierendem Blick, geradezu voller Ungeduld, an den Gemälden und Skulpturen entlang und vorbei an dem länger verweilenden Begleiter, der gerne über dieses oder jenes Phänomen in den Exponaten sich unterhalten hätte, quasi davongeeilt war. Doch beim anschließenden Gespräch war dann verblüffend, was er alles und wie genau er es in der Kürze der Zeit, zielsicher und selektiv, wahrgenommen hatte. Meist hielt er sich an das vordergründig Sichtbare, das er auf seine Weise blitzschnell durchschaute, und darin lag dann für ihn möglicherweise auch die ganze Fülle des Geheimnisses. Energisch Formen und Farben erfassend, das Spiel der visuellen Kräfte, konnte er offensichtlich auf ein wie auch immer geartetes Dahinter verzichten.

Seine Arbeiten im öffentlichen Raum, ob das anspruchsvoll große Wandbild („Wandbild über Gelb“, 1986/87) im ehemaligen Postministerium, heute Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz etc. oder solche temporären Projekte wie 1991 bei der Oper Bonn mit einem überzeugend eigenwilligen Architektureingriff an den Stützen des Eingangs und im Rahmen von *Stadtkunst 2005* ein großzügig digital konstruierter Fries über den Rolltreppen beim Bonner Stadt-



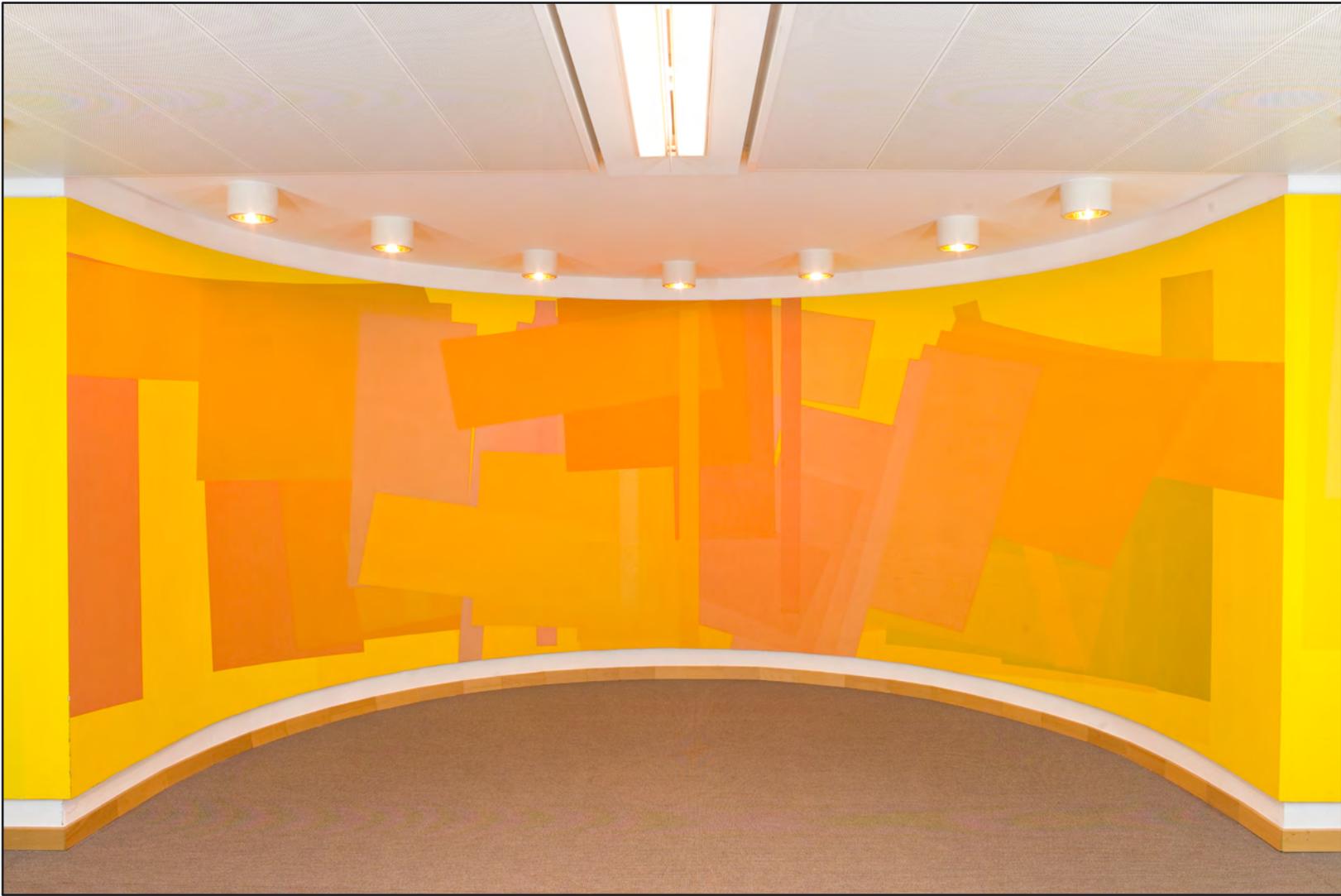
01098 – *Transparentbild*, 1984
Öl auf Leinwand, 200×160 cm

haus stellen auf ihre Weise sein außergewöhnliches und charakteristisches Talent ganzheitlichen Sehens (mit den Parametern Ort, Werk und Raum) unter Beweis. Hätte er, so möchte man heute mutmaßen, in seiner besten Zeit öffentliche Aufträge als Herausforderungen bekommen – doch leider fehlen in den meisten Städten für derartige Aufgaben die rechten, verantwortlich durchsetzungsfähigen „head-hunter“ – was hätte alles werden können...

Von Novalis kennen wir jene eindringlichen und hier angebrachten Verse:

*Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüssel aller Kreaturen ...
Dann fliegt vor einem geheimen Wort
Das ganze verkehrte Wesen fort.*

Wenige Monate vor dem bitteren Ende wünschte sich Horst Rave noch einmal einen – leider nicht mehr realisierten – Aufenthalt an der See, den er einst mit Margarete Loviscach an der Küste der Normandie erleben durfte. Sicher wäre dort sein Blick in ungewohnter Ruhe den Horizont entlang gewandert – ein Sehen von Weite, ohne Ende und Ziel. ▲





*Wandbild über Gelb, 1986/87, im ehemaligen Postministerium,
heute Ministerium für Umwelt, Naturschutz und Reaktorsicherheit*

*Gesamtansicht des Wandgemäldes, so wie es vom
Betrachter wahrgenommen wird. Durch die Projektion
der Linienführung auf die gekrümmten Wände
verschwindet die Conche im Zentrum und es entsteht
ein optisch lineares Bild. ✓*



Horst Rave und die Gesellschaft für Kunst und Gestaltung

Susannah Cremer-Bermbach

IM DEZEMBER 1982 war die Gesellschaft für Kunst und Gestaltung e.V. unter Mitwirkung von Horst Rave gegründet worden, um „auf regionaler, nationaler und internationaler Ebene Aktivitäten zur Thematik ‚Kunst und Gestaltung‘ unter besonderer Berücksichtigung konstruktiv-konkreter, rationaler Aspekte zu entwickeln, durchzuführen und zu fördern.“

Danach sollte Horst Rave die Aktivitäten des Vereins über 20 Jahre lang in entscheidender Weise prägen – mit klarem Blick, mit Kennerschaft, mit großem persönlichem Einsatz, konsequent, kritisch und zugleich offen, frei von Eitelkeit und ohne Berührungängste: Nicht vor Ausflügen in

Kunsth Handwerk und Grafikdesign, nicht vor künstlerischen Umsetzungen von Walfried Pohls Vorstellungen von Mikrostrukturen in der Architektur und ebenso wenig vor Computerkunst. Mit dieser beschäftigte er sich nicht nur selbst als Künstler, sondern machte sie mit der Ausstellungsreihe *digital-konkret* auch zum festen Bestandteil der gkg.

Als Geschäftsführer war er bis 2002 über viele Jahre hauptsächlich verantwortlich für ein vielseitiges Programm, wobei er die regionale ebenso wie die nationale und internationale Szene konkret-konstruktiver Kunst einzubeziehen wußte.

Mit dem von ihm entworfenen Logo und der bis kurz vor seinem Tod von ihm

gestalteten Einladungskarte verdankt die gkg Horst Rave zudem die Einführung eines *corporate design*.

Der Ausbruch seiner Krankheit zwang ihn, sich mehr und mehr aus dem aktiven Geschehen zurück zu ziehen, um sich auf das zu konzentrieren, was ihm zum Schluß das Wichtigste war: die Arbeit am eigenen Werkverzeichnis. Dennoch stand er bis kurz vor seinem Tod dem Vorstand beratend und ermunternd zur Seite, wann immer es nötig war.

Horst Rave hat mit seinem großartigen Einsatz für die Kunst wesentlich dazu beigetragen, daß wir heute die Arbeit in der Gesellschaft für Kunst und Gestaltung erfolgreich weiterführen können. ▲



00611



00637

DIE KÜNSTLERGRUPPE KONKRET Bonn und die konkrete Bewegung überhaupt verlor mit Horst Rave einen bedeutenden Mitstreiter für ihre künstlerischen Ziele.

Als Gründungsmitglied der achtundzwanzig Jahre alten Gruppe Konkret Bonn setzte er sich ein und arbeitete selbst in der schwersten Zeit seiner zum Tode führenden Krankheit mit.

Wir werden ihn nicht vergessen.

Jo Kuhn

Runde Sachen

Christoph Dahlhausen

NUN STEHT DAS Objekt bei mir im Atelier, wartet darauf, photographiert zu werden. Runde Scheiben, vier an der Zahl, in unterschiedlichen Rot-Orangetönen, Lack auf Holz, rotieren um unterschiedliche Achsen – oder besser: sie könnten rotieren. Die beiden kleinen Scheiben sind gleich groß. Ihr Drehpunkt ist unterschiedlich gesetzt. Dreht man die Scheiben, entstehen je neue, unterschiedliche Farb-Nachbarschaften. Albers kommt mir in den Sinn, aber auch Geneviève Claisse und Milos Urbasek.

So vor sich hin stehend, noch nicht an der Wand, ist das Objekt zur Statik verdammt. Seine Zeit ist nicht gekommen, aber auch nicht vergangen. Das Objekt wartet schlicht auf seine Bestimmung. Diese nicht datierte, nicht betitelt oder signierte Arbeit ist für mich zu einem Sinnbild geworden für die meist fälschlich nur als reduziert erlebte Lesbarkeit des Werkes von Horst Rave – aber auch seiner Person. Es war nicht leicht, „mit ihm warm zu werden“. Er wirkte eher verschlossen, ja abweisend. Dem jüngeren Kollegen gegenüber allemal.

Das Objekt bietet sich mir, dem augenblicklichen Betrachter, so wie es gerade zur Ruhe gekommen ist, doch gibt es da unzählige Möglichkeiten der Erscheinung. Das Werk ist nicht eindeutig und bietet immer neue Zugänge. Bin ich mit dem einen, dem ersten Eindruck zufrieden, verzichte ich auf die Dynamik, so entgeht mir vieles. Ich muß aktiv werden, Zeit mitbringen und werde belohnt durch Reichhaltigkeit.

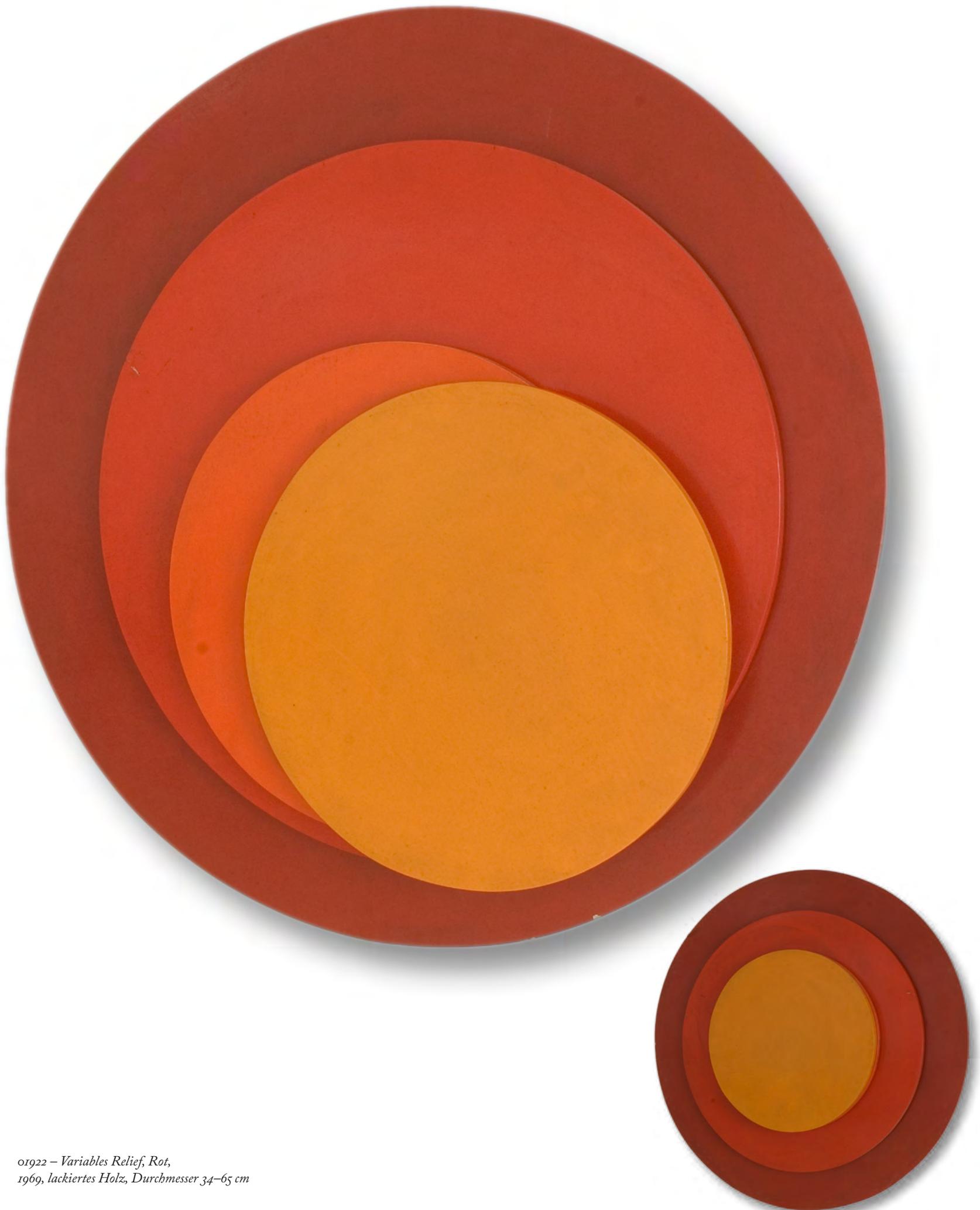
Zweimal bin ich dieser Arbeit von Horst Rave zuvor begegnet. Zweimal nur war ich bei ihm zu Hause, in seinem Atelier. Zu mehr Besuchen kam es dann leider nicht mehr. Beide Male begrüßte mich das Werk rechts neben der Tür hängend. Eine ganz besondere Art des Windfangs, dachte ich sofort.

In seinem Atelier begegnete ich auch wieder den herrlichen „Reliefs“, lasergeschnittene Schattenobjekte, die mich auf der spielerisch gehängten All-Over-Wand in seiner retrospektiven Ausstellung in der gkg (Okt./Nov. 2007) so begeistert hatten. Und ich begegnete Wissen, gestapelt in Form von unzähligen Büchern, Katalogen und Faltblättern und Kopien. Das Atelier war klein und eng, voll und voller Möglichkeiten, vergangener und zukünftiger...

Horst und mich verband die Klarheit im Werk gepaart mit der kreativen Unordnung im Atelier. Herrlich, diese Wucht von Potential und Chaos, im Kontrast zu Klarheit und Ordnungssuche im Werk.

Jetzt, ein Jahr nach Horsts Tod – das Haus und Atelier sind ausgeräumt – bleiben seine Kunst und all das, was Horst Rave in Bonn bewirkte und aufbaute. Und da sind die Erinnerungen, die ganz persönlichen, die man kaum teilen kann. Die Begegnung mit dem Werk ist ebenfalls eine ganz persönliche.

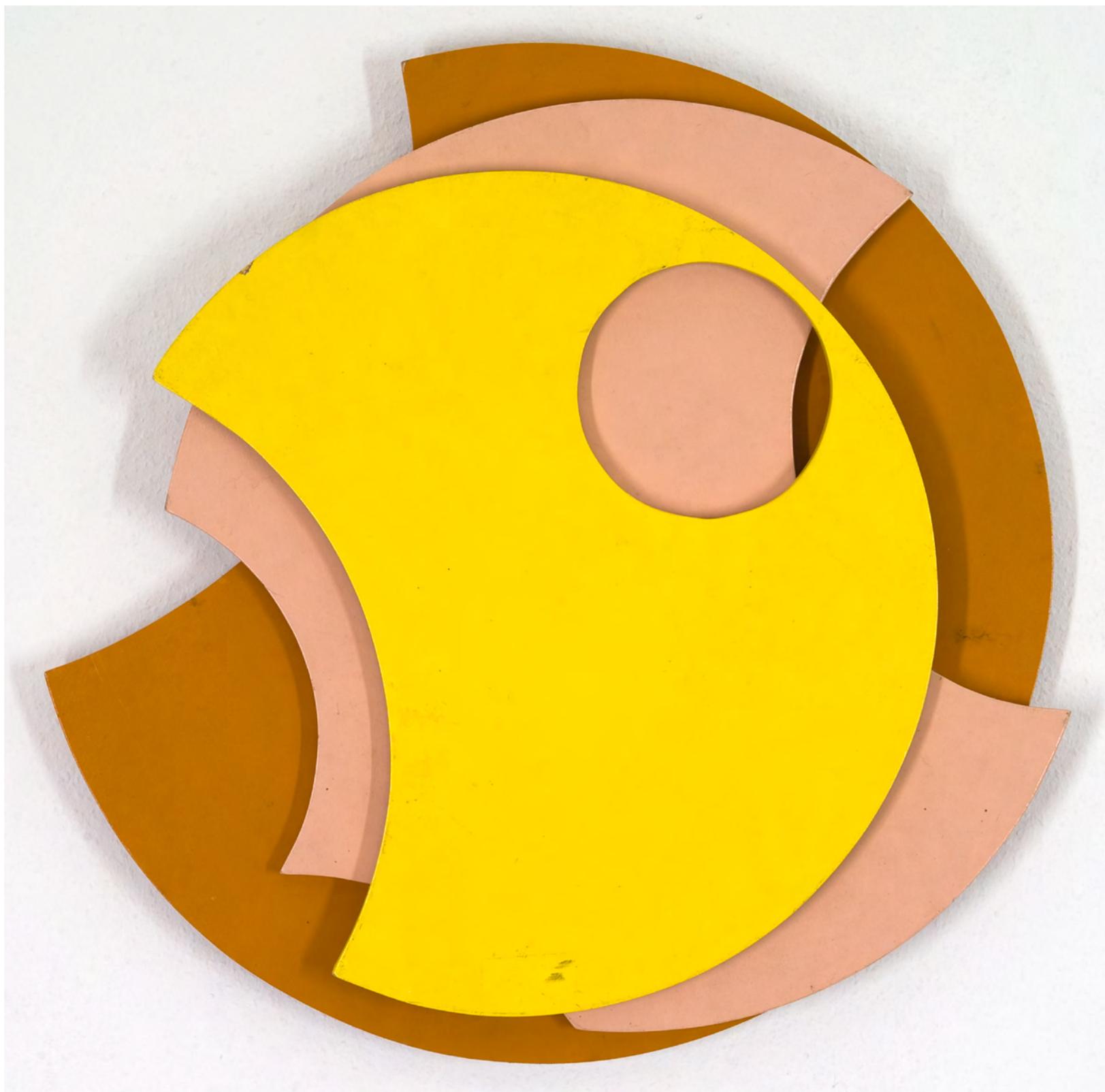
Lange bevor ich Horst Rave persönlich kennenlernte, hatte das Wissen um sein Werk den Weg zu mir gebahnt. Dem Künstler war sein Werk vorausgegangen. Nun ist das Werk das Bleibende.

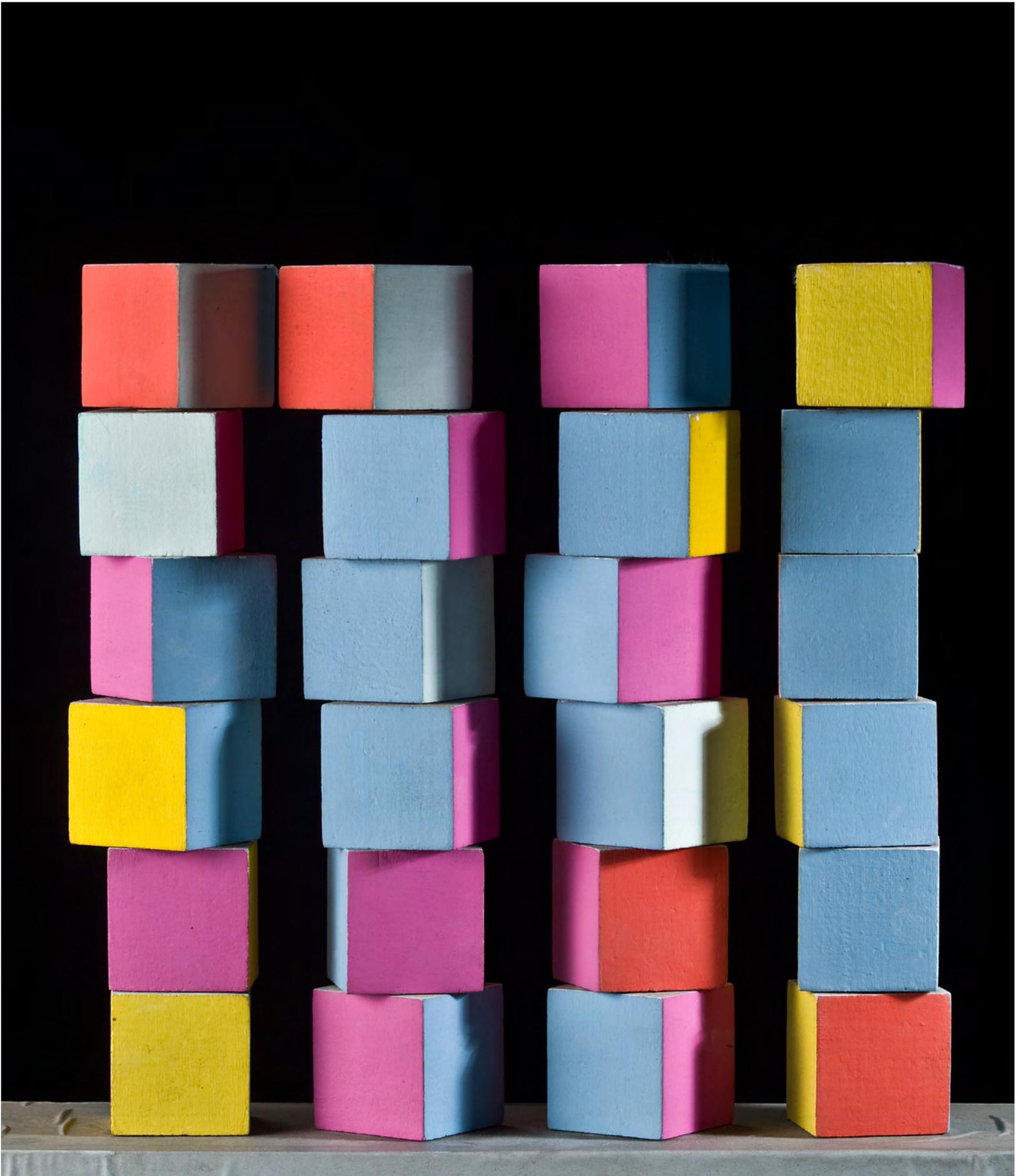


01922 – Variables Relief, Rot,
1969, lackiertes Holz, Durchmesser 34–65 cm

00351 – Variables Objekt, Drei perforierte drehbare Kreisscheiben,
1968, lackiertes Holz, Durchmesser ca. 50 cm

00609 – Variable Skulptur,
lackiertes Holz, 36×42 cm ➤





DURCH MEINE NUN schon lange währende eigene künstlerische Arbeit, die Tätigkeit in der Lehre und mein Bemühen als Kunstvermittler war es mir bisher vergönnt, mit einer großen Anzahl von Künstlern in Verbindung zu treten und ihre Arbeit durch persönliche Kontakte, Atelierbesuche, Gespräche und gemeinsame Projekte genauer und intensiver kennen zu lernen. Ein für mich äußerst erfreulicher, nachhaltiger Vorgang, der mir direkten und vielfältigen Einblick in die Strömungen der Bildenden Kunst der Gegenwart ermöglicht, freilich begrenzt auf eine bestimmte Strömung des heute vielfältigen und häufig schwer durchschaubaren Angebots, deren Bedeutung jedoch für das vergangene Jahrhundert und die Zukunft unbestritten ist. Neben expressionistischen Ansätzen realistischer Darstellungsweise entwickelt sich die Konkret-

Konstruktive Kunst zu einer eigenständigen Vorgehensweise künstlerischer Aussage.

Horst Rave verkörpert in vieler Hinsicht eine Künstlerpersönlichkeit, deren Wesen deutlich dieser neuen Tendenz des zwanzigsten Jahrhunderts bis heute zuzuordnen ist.

Mitte der 1970er Jahre habe ich Horst Rave kennengelernt und seither sowohl in persönlicher als auch in künstlerischer Hinsicht seine Arbeit verfolgt – häufige Atelierbesuche, Gespräche, Aufträge, Ausstellungen markieren die Stationen einer, wenn auch immer distanzierten, gemeinsamen Wegstrecke: Dieser Ernst seiner Persönlichkeit, die Konsequenz seines künstlerischen Handelns, beruhend auf einem theoretischen Fundament, verbunden mit sprachlicher Kompetenz, die Freude am Experiment und zuweilen das Bemühen, das eigene Tun in die Gesellschaft zu integrieren, haben ein

Lebenswerk entstehen lassen, das von wirklich allgemeiner Bedeutung ist.

Insofern kommt der vorliegenden Publikation als Auftakt zu einer umfassenden Bestandsaufnahme und Dokumentation des Gesamtwerks eine besondere Bedeutung zu. Eines Gesamtwerks, das sich, wie mir scheint, durch Originalität, Innovation, Experimentierfreudigkeit, insgesamt durch Ernst und Nachhaltigkeit auszeichnet.

Ich bin sicher, daß damit ein erster wichtiger Schritt für eine Sicherung des umfangreichen Nachlasses getan ist – es ist zu wünschen, daß so nachfolgenden Generationen der Zugang zu den einzigartigen Erkenntnissen des Horst Rave erleichtert wird und erhalten bleibt.

Jo Enzweiler



00064 – Selbstbildnis, Formkontraste, 1968,
Tempera, Öl auf Jute, 65×80 cm

Horst Rave *in memoriam*

Georg Nees

EIGENTLICH KANNTÉ ICH Horst schon, bevor ich ihn kennenlernte. Nachdem ich nämlich nach einer langen Pause in den späten 80er Jahren selber wieder angefangen hatte, Bilder zu machen, stieß ich in den Medien auf die Veröffentlichung der Bonner Kunstwoche 1989: Die Explosion des Schwarzen Quadrats. Neugierig und ein wenig begierig bat ich die Gesellschaft für Kunst und Gestaltung e.V. in Bonn um die Überlassung eines Exemplars der Schrift. Ich bekam es mit freundlichen Grüßen.

Im Bericht fand ich auch einen Beitrag Horst Raves zur Kunstwoche, nämlich seine eßbare Kunstvariante des Quadrats, *Das quadratische Buffet*, von dem er selbst sagte: „Konstruktivistisch daran war, wenn es denn begründet werden soll, daß es ‚elementar‘ war und kombinierbar“, und: „die Zutaten (Elemente) wurden offen gelegt zur freien individuellen Kombination, nach welchen Regeln (Syntax) auch immer, indem eine vorgegebene Struktur sukzessive (und aleatorisch?) zerstört wurde (Abstraktion oder wachsendes Chaos – Entropie?) um, nach natürlicher Energieumwandlung zur großen Konstruktion (Konkretion) beizutragen...“

Da dachte ich: „Das muß ein lebensfroher Mensch sein, der so souverän sprechen darf, ein Gourmet und Strukturkenner, mit nur einem Hauch von Ironie. Den möchte ich kennenlernen. Wie der erste Kontakt mit Horst dann zustande kam, das weiß ich nicht mehr, aber sicher

bin ich, daß Dietrich Mahlow (den man mit einem zweiten Gönner bei der Bonner Kunstwoche in dem kleinen Bildchen sieht) seine wohlwollende Hand im Spiel hatte.

Bei meinem ersten Besuch in Horsts „Trutzburg“ in der Combahnstraße eins in Bonn, lernte ich auch Horsts Gefährtin Margarete kennen. Sie war damals schon sehr gebrechlich, ein fragiler Engel. Da gibt es eine seltsame sympathiestiftende Einzelheit: Margarete litt, wie später meine verstorbene Frau Gisela auch, und wie ich jetzt auch, unter ein- und demselben Symptom: Dopaminmangel. Nun gut, zwischen Horst und mir entwickelte sich in der Folge eine Denk- und Austausch-Gemeinschaft, die sicher uns beiden zunutze kam. Förderlich erwies sich dabei, daß wir dem Computer, als medialem Instrument in der Kunst, nicht aus dem Weg gegangen sind.

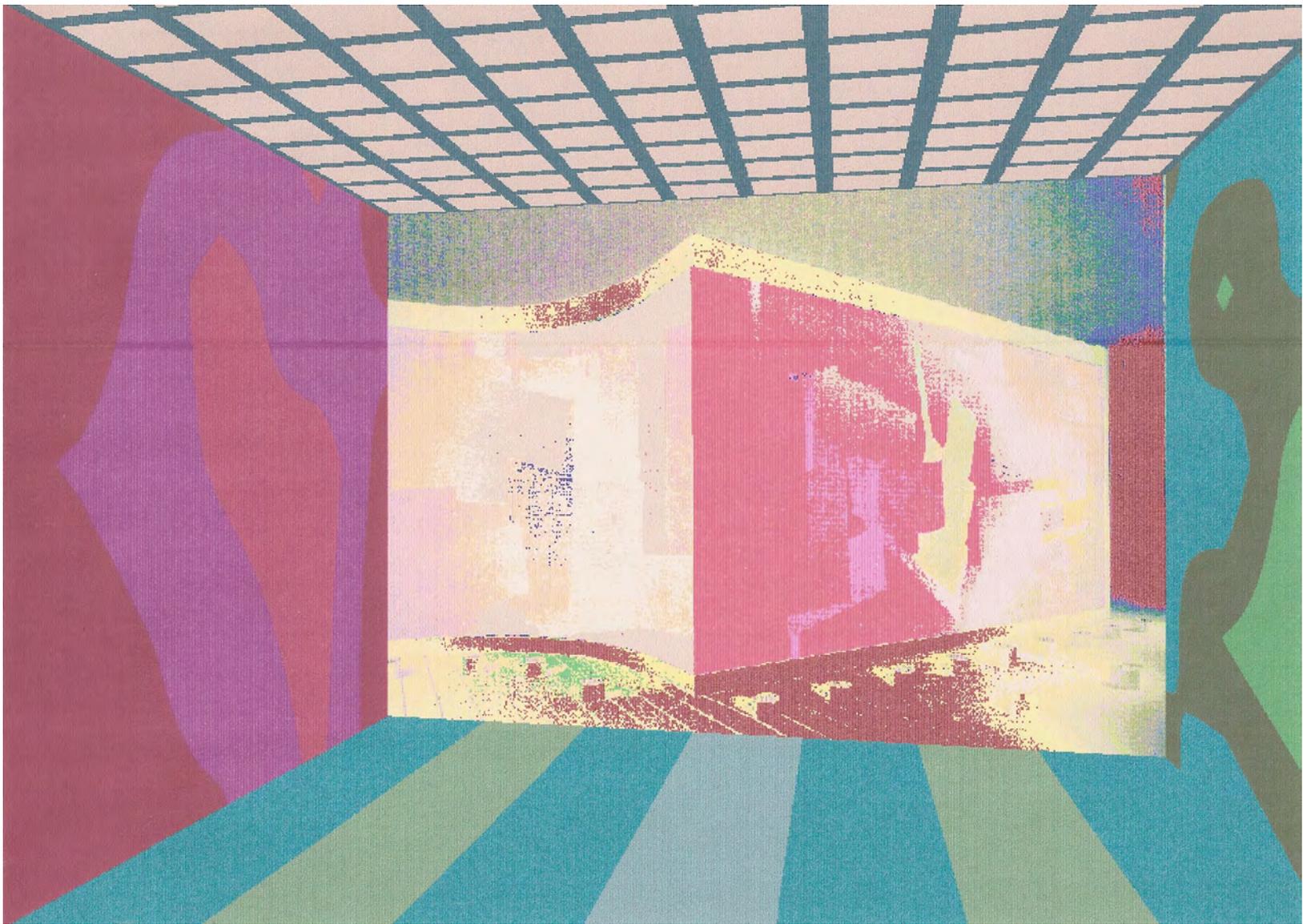
Einmal bat ich ihn, ein Element aus einem seiner Bilder in ein Bild von mir einzufügen zu dürfen. Er stimmte ohne Bedingungen zu. So entstand die ins Dreidimensionale gehende Collage, die man hier sieht: Die Frontseite dieses virtuellen Raums stammt von Horst Rave, der Rest ist von mir.

Ich hab viel von Horst gelernt, vor allem Geduld und künstlerischen Wagemut. Bevor ich jedoch auf eines seiner Werke eingehe, das mir höchsten Respekt abfordert, will ich ein paar Erinnerungen ausplaudern. Horst erzählte mir einmal, er habe einen Bekannten oder

sogar entfernten Verwandten im Hochklerus. Er habe sich mit diesem Mann auch einmal unterhalten, es sei daraus jedoch nichts Substantielles erwachsen. Ich glaube, Horst war, was die Numinosa anbelangt, alles andere als oberflächlich. Es ging ihm aber wohl, wie vielen Genossen unter der Kunst auch: Wenn man sich tief auf sie einläßt, dann besetzt sie im Lauf der Jahre alles, wird selbst numinos.

Ein andermal versuchte ich, ihn für eine Idee zu begeistern, die mir seit meiner Studentenzeit im Kopf herumspukte: Könnte man aus dieser Weltsprache Safo, die sich der Sinologe Andre Eckardt ausgedacht hat, und die Umberto Eco in seinem Buch „Die Suche nach der vollkommenen Sprache“ erwähnt, etwas Interessantes, gleichzeitig ein Kunstwerk und ein Medium machen? Ich besitze auch Unterlagen über Safo, die mir Eckardt noch selbst hatte zukommen lassen. Horst war jedoch nicht leicht zu überzeugen.

Bei dieser Gelegenheit, denn Safo ist ein vereinfachtes Chinesisch, erwähnte Horst, daß er die chinesischen Schriftzeichen lesen könne. Da ist noch etwas, das auch mit seiner Sprach- und Strukturbegabung zusammenhängt: Er machte mich durch ein Schriftstück mit dem französischen Künstler Auguste Herbin bekannt. Dieser hatte für den Bildaufbau ein *alphabet plastique* entwickelt, das auf der Struktur der Buchstaben beruht. Nebenbei erfuhr ich, daß Horst mit dem Französischen sehr gut vertraut gewesen sein muß.



*Horst Rave und Georg Nees
Räumliche Collage*

Meine Erinnerungen an Horst Rave beschließe ich mit dem Hinweis auf eines seiner Meisterwerke, nämlich die „Farbtektoniken über den Regenbogen“, ausgestellt im Wilhelm-Hack-Museum.

Ich meine freilich ein ganz bestimmtes Stück aus dieser Darbietung, nämlich das große Leporello. Es besteht aus einer Serie von Farbtafeln, Farbfeldern, die jedoch bei genauerem Studium keine kontinuierliche Substruktur aufweisen, sondern eine an der Grenze der Wahrnehmungsleistung des Betrachters spielende Terrassendynamik mit engen Farbtonintervallen. Die Bilder weisen schwaches Hoch-

format auf, dem Quadrat außen will Rave hier ausweichen. Wenn man genau hinschaut, entdeckt man Quadrate innen.

Ich kenne nur ein anderes Werk verwandter Intention, wenn auch kontrastierender Bauart, dem das Leporello huldigen darf, und umgekehrt, nämlich die „Homage to the Square“ von Josef Albers.

So nehme ich Abschied von Horst Rave, dem ich durch die Konzepte des Baukastens und der Konstruktion verbunden gewesen bin.

Horst, Du stiller Mensch mit deiner eigentümlichen Kraft! ▲

Chaos, Gleichmaß und Perfektion

Erinnerungen aus meiner Kindheit

Lovis Wambach

DAS ATELIER VON Horst Rave, den wir ausschließlich mit seinem Beinamen Rav gerufen haben, befand sich im obersten Stock des Hauses seiner Lebensgefährtin, Margarete Loviscach, in der Combahnstraße eins in Beuel. Scherzhaft ward es Olymp genannt. Das Atelier war geräumig, sehr hoch und sehr hell. Dort roch es durchgängig streng nach Chemikalien, mal mehr, mal weniger. Die Unordnung für Nase und Auge gefiel uns Kindern, meinem Cousin Jan Wagner und mir, naturgemäß außerordentlich gut. Kinder haben eine arglose Affinität zur Unaufgeräumtheit, zum Spielerischen und Künstlerischen. Um die beiden Hauptstaffeleien, an denen Rav gearbeitet hat, waren kleinere Tische gruppiert, auf denen die Temperafarbe zubereitet und angemischt wurde. Boden, Tische und Paletten waren überzogen mit enormen Schichten aller

Farben, auch der lediglich zuweilen verwendeten Ölfarbe. Das farbige Durcheinander der Arbeitsmaterialien war so gigantisch, daß es eher zu einem Farbgewaltigen wie Emil Nolde gepaßt haben würde als zu den nüchternen, fast technokratischen Reproduktionen der Fallbildidee, deren Evolution so langsam vonstatten ging, daß der Prozeß von uns Kindern mehrere Schulklassen lang kaum bemerkt worden ist.

Fasziniert hat uns auch das Handwerkliche. Die Ei-Tempera für seine Bilder hat Rav stets eigenhändig hergestellt aus Ei, Öl, Terpentin, Wasser und außerordentlich farbintensiven Pigmentpulvern. Nicht nur in diese Geheimnisse sind wir eingeweiht worden. Auch die Herstellung der Rahmen hat Rav selbst besorgt und uns gezeigt. Auch die Rahmen der Bilder sind von Künstlerhand hergestellt worden. Die Leinwand hat Rav

mit einer speziellen Zange übergespannt und gestrafft. Auch hier war er Perfektionist. Die Rahmen sind – jedenfalls noch Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre – nach der Fertigstellung der Bilder periodisch mittels kleiner Keile nachgespannt worden.

Die Perfektion aber war allenthalben präsent: Ich erinnere mich an die ausführlich ausgearbeiteten Vorskizzen der Bilder, die zart mit dem Bleistift aufgebracht worden sind. Die Tempera hat Rav dann in unzähligen, gleichfalls zarten Schichten und Nuancen aufgetragen, bis der Farbton perfekt war. Gelegentlich hat er die Farbe auch wieder weggenommen und nach einer vollkommeneren Abstufung gesucht. Es ist nicht leicht, mit Tempera zu arbeiten. Ich habe selbst damit experimentiert. Der gewünschte Farbton ist deshalb so schwer zu treffen, weil Tempera nicht in dem Maße deckt und





sich wie Ölfarbe mischen läßt; Tempera ist aquarellartiger, durchscheinender. Rav hat trotzdem lange Jahre die traditionelle Technik gewählt und erst später auch mit Acryl gearbeitet, wiederum später auch mit dem Computer und dem Plotter. Ich vermute, daß er deswegen der traditionellen Technik lange verhaftet geblieben ist, weil er als Meister dieser ehrwürdigen Technik damit die Farbe präzise treffen konnte. Es war ihm wichtig, daß die Idee der Fallbilder jeweils perfekt umgesetzt wurde. Der oberflächliche Betrachter der Fallbilder könnte versucht sein, Bild und Idee geringzuschätzen. Aber man muß sich vergegenwärtigen, daß jedes der Fallbilder innerhalb der Gesamtidee und der konkreten Bildidee eine Art kleine Farbfallbildlehre repräsentiert. Diese Lehre war aber kein Mysterium. Rav hat stets jede Frage zu seinen Bildern beantwortet. Er hat keine Geheimniskrämerei daraus gemacht. Er hat uns auch genau erklärt, welche Farben man mischen kann, welche nicht und was und warum bei der Farbenmischerei herauskommt.

Bewundert haben Jan und ich – und das ist auch uns Kindern aufgefallen! –, daß Horst Rave sein Leben der Kunst untergeordnet hat, und zwar bedingungslos. Rückblickend muß ich sagen: Die Kunst war der Mittelpunkt seines Lebens. Daneben verblaßte alles andere. Dennoch: Das muß betont werden: Rav war ein ganz herzlicher Mensch.



Jeden Tag ist er in fürchterlicher Frühe zum Olymp emporgestiegen und hat – an der Demarkation von Nacht und Tag – angefangen zu arbeiten, dies un- ausgesetzt. Unterbrochen hat er seine Arbeit nur durch regelmäßige Spaziergänge am Rhein und die Instandhaltung des Haushalts. Rav war sehr belesen; er war nicht nur kunsthistorisch gebildet,

sondern hat auch die Weltliteratur auf- gesogen. Wann er dies getan hat, weiß ich nicht. Rav hat ganz konsequent die Kunst zu seinem Beruf gemacht, so wie Arno Schmid in der Literatur. Beide arbeiteten im Olymp. Kaum denkbar, daß es unermüdlidere Künstler gegeben hat; beide sind – wie viele andere – zu früh gestorben. ▲

Der konstruktivistische Künstler

Horst Rave und die Steigerung der Beeindruckungskraft von Architektur durch Kunst

Walfried Pohl

HÄNGEND ÜBER MEHRERE Geschosse des Bonner Stadthauses wie über einen Abgrund banden die Mitglieder der Künstlergruppe *konkret*, Jupp Heinz, Horst Rave, Walfried Pohl, am 21. September 1984 in Form und Farbe gegliederte Styroporkästen an die Köpfe von drei Pfeilern an der Loggia der Cafeteria des Stadthauses. Es handelte sich um Horst Raves Beitrag zum Projekt der Bonner Kunstwoche „Mikrostrukturelle Gestaltung am Bau nach der Architekturlehre von Bruno Taut“. Das bezog sich auf Tauts Formulierung:

„...man wird neben der glatten Fläche die rauhe brauchen und, da diese nicht immer roh sein darf, die zur Form gewordene Rauheit, mit anderen Worten: das Ornament.“ Oder eben „Kunst auf den zweiten Blick“.

Elf Künstler der Gruppe *konkret* benutzen die nüchterne Architektur des Bonner Stadthauses für kleinteilige Gliederungen als Mikrostrukturen im Gegensatz zu der Makrostruktur der Bauelemente, denen diese punktuellen oder linearen Akzentuierungen fehlen – wie jeder modernen Architektur bis heute.

Horst Raves besondere Leistung bei diesem Projekt waren die erwähnten Pfeilerköpfe, konstruktivistische „Kapitelle“, bei denen immer kleiner werdende Kuben in den Um-

raum vorstoßen, an jeder Seite anders und mit schwindender Größe an farbiger Intensität zunehmend. Rave zeigte hier, daß er bereit war, sich von außen an ihn herangetragen Aufgaben zu stellen, und daß er dabei zu einzigartigen Lösungen kam. Mit seinem Einfallreichtum korrespondierte die handwerkliche Präzision der Ausführung.

Vielen modernen Bauten, heute noch mehr als vor 25 Jahren, und fast allen Pfeilern, Säulen und Stützen fehlt die Unterscheidung von unten und oben. Man kann sie um 90 Grad drehen, sie bleiben sich optisch gleich. Beim Bonner Stadthaus werden die Loggiapfeiler von der Monotonie der gesamten Fassade verschluckt. In der Zeit ihrer Akzentuierung konnte der Betrachter selbst bei flüchtigem Blick wahrnehmen, wie die Stockwerke des Hochhauses darüber optisch auf diesen Pfeilern ruhten.

Raves Fähigkeit, für gestellte Aufgaben optimale Lösungen zu finden, zeigte sich auch 1989 bei einem ähnlichen Projekt an der Oper Bonn. Das obere Foyer der Oper wird von vier schmallangen, vorne abgeschrägten gleichen Stützen vor dem Eingangsbereich getragen. Rave dekonstruierte sie. Über eine Ummantelung hob er mit einer fortschreitenden Kippung die übliche Statik auf. Da aber der Kippmantel sich an die originä-

ren Stützen anlehnte, wurde er bei steigendem Kippwinkel immer voluminöser. Dazu kam eine Steigerung der Farbe von Gelb zu Orange. Damit gelang Rave eine hochoriginelle Verbindung von Architektur und Kunst, die sich wie selbstverständlich in den Gesamtkomplex des Gebäudes einfügte, Mikrostruktur im Rahmen der Makrostruktur.

Raves letzte Arbeit zur Akzentuierung von Architektur war 2004 ein Fries. Mit Friesen läßt sich die Horizontale der Architektur betonen. Wichtigste Position: die Begrenzungen, wo sich bei der traditionellen Architektur die Gesimse befanden. Solche Frieze sind nichts anderes als langgestreckte, schmalhohe Bilder oder Reliefs, im allgemeinen der konkret-konstruktiven Kunst zuzuordnen, woraus sich ihr serieller Ablauf ergibt, nicht zu verwechseln mit der monotonen Reihung eines Ornaments. Raves Fries akzentuierte die Unterkante eines Bauelements am Zugang zur Stadthauspassage. Kippungen einer kurzen schwarzen Strichlage hatte er mit dem Computer so generiert, daß sich ein spannungsvoller Ablauf ergab. Auch hier handelte es sich nur um ein Experiment auf Zeit, doch gibt es die Fotos, die zeigen, zu welchen Leistungen Rave mit mikrostruktureller Kunst im Rahmen von Architektur fähig war. ▲



Stadthaus Bonn, 1984



Stadthaus Bonn, 2004



Oper Bonn, 1989

Beobachtungen beim Malen

Margarete Loviscach

AUF DEM ARBEITSTISCH im Atelier liegen Zeichenblätter, voll mit vielen kleinen Skizzen von allen möglichen Fallbildern, mit Farbangaben, bisweilen kleine Textchen dazu. Bilder, *in nuce*, die irgendwann gemalt werden sollen oder die es schon gibt; häufig genügt eine mit Richtungspfeilen verbundene Farbangebe, um eine Vorstellung zu notieren.

Zuerst „hört“ man das Bild: ein kräftiges Klopfen und Hämmern, die Keilrahmen werden zusammengesteckt, die Leinwand darauf gespannt.

Dann entsteht auf dem makellosen weißen Malgrund eine kaum wahrnehmbare zarte Bleistiftzeichnung, die Übertragung des Entwurfs.

Ende nächsten Tages „steht“ die erste Farbanlage: zittrig, tastend der endgültigen Farbvorstellung angenähert, aber noch mit Schwankungen in den Abläufen.

Mehrere Tage später: die Farben wirken intensiver, näher dem Ziel einer kontinuierlichen Entwicklung. Der weiße Grund ist jetzt mit (Öl-) Farbe übermalt, „gehört“, das Weiß umfängt die Farbelemente, läßt

die Farben miteinander reagieren.

In den nächsten Tagen kleinere Veränderungen. Der Eindruck ist aber noch unstabil, ich glaube Änderungen zu sehen, die nicht gemacht worden sind, bemerke Korrekturen nicht sofort. Das Bild wirkt nach weiteren lagenweisen Überarbeitungen fertig.

Dann kündigt eines Abends ein besonders intensiver, aromatischer Terpentingeruch die zweite Weißhöhung des Bildgrundes an, sie riecht merkwürdigerweise am stärksten.

In der folgenden Woche geschieht nichts, das Bild muß gut durchtrocknen: ein neues Bild wird begonnen, ein anderes fertig gestellt.

Erst jetzt kommt das Wichtigste, die endgültige oberste Farbschicht: in einem ununterbrochenen, sukzessiven Arbeitsgang von mehreren Tagen und in großer Konzentration bekommen die einzelnen Farbelemente jedes seine eigene aus dem Zusammenhang sich ergebende Tönung. Dabei entstehen auf der Palette (Glas, weiß unterlegt) dicke, greifbare Farbwolken der Verwandlung, von leuchten-

der Farbe über trübe Zwischenstufen zu überraschend andersartigen reinen Farben oder sanft gleitend von Farbe zu Nachbarfarbe.

Das Bild macht einen Wandlungsprozeß durch, wie ein prächtiger Schmetterling befreit es sich aus dem Kokon, ein Aufblühen, eine Belebung, ein selbständiges geschlossenes Farbfeld, ein Farbgegenstand als Ende einer Annäherung.

Den Abschluß der Arbeit kann man wieder hören – wie den Anfang: die Rahmenleisten werden genagelt, die inneren, der Farbrahmen, mit einer der tragenden Ziel-farben, die äußeren weiß. Signiert wird, wenn, auf der Rückseite: ein kleiner Zettel mit technischen Angaben, Stempel und Signatur.

Alle farbigen Fallbilder entstehen auf die gleiche Weise. Schließlich wird das Bild aus dem Atelier geschafft, für den Maler nur noch Erinnerung, ein neues Bild, das sich neben anderen Bildern behaupten muß.

Im Atelier gibt es keine fertigen Bilder, außerhalb keine unfertigen. ▲



00070 – Promenade in Beuel, Hommage à Seurat (Panda), 1975
Eitempera, Öl auf Leinwand, 130x200 cm

Horst Rave und die *Gruppe Panda*

Ausstellung der „Passantenbilder“ in Holzlar

Heidrun Wirth

AM 4. MÄRZ 1984 eröffnete ich in der Evangelischen Gemeinde Holzlar unsere 20. Kunstausstellung. Zu sehen waren realistische Arbeiten der *Gruppe Panda*.

Insider wußten, daß sich hinter diesem Gruppennamen nur zwei Künstler verbergen: Margarete Loviscach und Horst Rave, ein Künstlerpaar, das diesen Anspruch, zusammen zu arbeiten, zu firmieren und aufzutreten, keinesfalls publik machte (das wurde erst zehn bis fünfzehn Jahre später zum Modetrend), sondern das eher ein bißchen insgeheim und verschwiegen auftrat.

Mein damaliges Konzept, einmal Kunst von „draußen“ und dann wieder „Kunst aus der Gemeinde für die Gemeinde“ in Bonn-Holzlar zu zeigen, erfreute sich zunehmender Beliebtheit und die Vernissagen im Anschluß an den Sonntagsgottesdienst waren gut besucht. „Treffpunkt Gemeinde“ und Vernissage fielen zusammen und die Mischung aus Gemeindemitgliedern und Kunstfreunden war eine spannende Sache.

Den Künstlern war freigestellt, was sie zeigen wollten, und so wurden der Gemeindesaal und der Gottesdienstraum bald auch ein Forum für die Kunst in ihren Ausprägungen von Realem und Surrealem, von Verfremdung und Überpointiertem, von Kunstwerken, die zur Meditation einladen oder solchen, die Geschichten erzählten, die aber nicht zuletzt in spiritueller Umgebung eine eigene Note von Bedeutsamkeit ent-

wickelten und zwar ohne Zwang, Eingrenzung oder Ideologisierung. Es war immer wieder festzustellen, daß beide, Religion und Kunst, nach den zugrunde liegenden Bestimmungskräften des Menschlichen und des Transzendenten zu suchen schienen. Bei den Vorbesprechungen mit Margarete und Horst war ich zunächst überrascht, daß es gar nicht um jene Konstruktive oder Konkrete Kunst ging, für die der Name Horst Rave eigentlich stand.

Unter der geheimnisvollen Bezeichnung *Gruppe Panda* kam etwas Neues zum Vorschein. Zwei Realisten waren hier am Werk, und ich hatte das Gefühl, daß unter diesem Gruppennamen ein Hintertürchen verborgen war, durch das man – von den Puristen fast unbemerkt – in einen Freiraum schlüpfen konnte. Man konnte sich frei auf die Realität da draußen beziehen, konnte zum Beispiel beobachten und festhalten, wie die „Passanten“ über die Kennedybrücke trotteten, eilten, drängelten oder zauderten, man konnte die Haltung von Alten ebenso studieren wie die von drahtigen Jungen. Der Name *Panda* erkläre sich, so die beiden, aus den bewußten Schwarz-Weiß-Gegensätzen von Bleistiftzeichnung. Diese Ausstellung „Passanten“ war im Jahr zuvor (vom 1. Juli bis zum 1. August 1983) bereits im Frauenmuseum gezeigt worden. Die Gruppe Panda, so gab Horst Rave zu Protokoll, existiere „seit ungefähr 15 Jahren“. Kaum zu glauben, aber

solch verlässliche Kontinuität, die unbemerkt mitlief, zeichnete den Künstler Horst Rave zeitlebens aus.

Margarete Loviscach sagte mir, daß es genau dieser Blick war, aus ihrem großen Fenster in der Combahnstraße, der sie oder ihn zu ihren feinen, um nicht zu sagen, allerfeinsten Bleistiftzeichnungen inspiriert hatte. In einem Sfumato, das wie hingehaucht erschien, tauchten die Passanten unvermittelt auf. Mit Akten- oder Einkaufstaschen, vor sich hinblickend, eigentlich niemanden anschauend, und sich vielleicht auch selbst kaum wahrnehmend, sogar wenn sie in die gleiche Richtung gingen. Der vorbeirauschende Verkehr hinderte etwa einen alten Mann daran, die Straße zu überqueren. Bei näherer Betrachtung erschienen die Gesichter seltsam suggestiv, bisweilen verfremdet. Da war der Mann mit dem „teuflischen“ Gesicht, die männliche Frau mit dem Bart, der äffische Mensch. So kam hinter dem Realismus etwas surreal Groteskes zum Vorschein, das subjektiv wurde, wie alle Angst und alles Unbehagen. So wurden die „Passanten“ auch zu Anklagenden der Schwächen unserer Gesellschaft – welch ein Thema für eine christliche Gemeinde.

„Die Einsamkeit des Einzelnen inmitten einer hektischen Umgebung steht im Mittelpunkt der Ausstellung *Realistische Zeichnungen* der Ateliergemeinschaft *Gruppe Panda*,“ hieß es damals in der Zeitung und

Horst Rave schrieb in seinem Begleittext: „Der Nachbar des Herdentiers Mensch ist fern und unbekannt. Kläglich schleichen die Menschen gewöhnlich aneinander vorbei, bedrückt senken sie die Augen oder blicken durch den Nächsten hindurch.“ Selten genug, daß der konstruktive Künstler so tief ins Menschliche eintauchte. Es mag die Zusammenarbeit mit Margarete gewesen sein, die ihn dazu inspirierte. Im Gottesdienstraum hing während der Ausstellung übrigens an der Wand hinter dem Altar ein zartes Pastell in Blau- und Grüntönen, das einen gewaltigen Wasserfall darstellte. Bei diesem Meditationsbild knüpfte die *Gruppe Panda* unmittelbar an die ostasiatische Tradition an, in der der Augenblick im Moment der Zeitlosigkeit aufgeht. Meinem Mann und mir gefiel das Bild so gut, daß wir es erstanden. Ich habe es täglich vor Augen.

Die Geschichte ging damals noch etwas weiter. Ich selbst war als Grundschullehrerin in der Holzlarer Schule *Om Berg* tätig und wir meldeten gemeinsam ein „Projekt zur musisch-kulturellen Bildung“ beim Schulamt der Stadt Bonn an. In dem Anschreiben der beiden Künstler heißt es: „Künstler haben einen anderen Zugriff zur Kunst, sie können die Einheit von Bildgegenstand und Realisierung anschaulich vermitteln. Es entstehen neue Voraussetzungen, die helfen können, manchen Schüler aus festgefahrenen Situationen zu lösen.“ Nach dem Besprechen und



00169 – Buntstift auf Papier, 73x51 cm

Aufschreiben verschiedener Bildgeschichten in Aufsatzform durften die Kinder die Möglichkeiten ihres Bleistifts unter Anleitung der beiden Künstler selbst entdecken.

In meiner späteren Tätigkeit als Journalistin für bildende Kunst habe ich von 1988 bis

zum 15. Februar 2009 – wie meinem Archiv zu entnehmen ist – 33mal über Einzel- und Gruppenausstellungen des Konstruktiv-Konkreten Künstlers Horst Rave berichtet, doch nie mehr über seine Ambitionen als realistischer Maler. ▲



00287 – Schlägerei auf der Kennedybrücke, Diptychon, Panda, 1975
Eitempera, Öl auf Leinwand, 120×240 cm



Keine Abwesenheitsnotiz

Annelie Pohlen

ES GIBT KEINE Abwesenheitsnotiz. Also sprechen wir nicht von Verlust, sondern sprechen wir von Gewinn. Und zuvor davon, daß ein Künstler ein Forscher ist und ein Spieler. Kann man als Konstruktiver ein Spieler sein? Ja, man kann, und vielleicht muß man es sein. Horst Rave hat es auf wunderbare Weise vorgemacht.

Er hat seine großen Vorläufer nicht einfach nur verehrt und versucht, ihr Erbe fortzuführen. Er hat es in die Gegenwart überführt, in eine Gegenwart gesellschaftlichen und künstlerischen Denkens, die Kenntnis und Respekt voraussetzt, nicht aber Unterwerfung – unter verstaubte Normen. So hat er die Hinterlassenschaft einer vergangenen Gegenwart aus den Fesseln der ebenso geläufigen wie lähmenden Ordnung ihrer selbsternannten Nachlasser bewahrt.

So wie sich die Konstruktiven der frühen Jahre als Forscher die Erkenntnisse der Wissenschaften als Möglichkeiten des Aufbruchs in neue Ordnungen für alle relevanten Lebensbereiche einer zukünftigen Gesellschaft aneigneten, so durchleuchtet Horst Rave mögliche Ordnungen unter den veränderten Bedingungen seiner Gegenwart, recherchiert Gesetzmäßigkeiten und Abweichungen – und spielt mit den Möglichkeiten des freien Falls und der Ausbrüche aus den Rastern der Gegebenheiten – als Mensch und als Künstler.

Ordnung als solche ist so fiktiv wie

deren Umsetzung aus Prinzip verstaubt. Ordnungsraster sind Hilfsmittel der Orientierung auf Zeit. Als *Stil* ist der Konstruktivismus Geschichte. Nicht als Haltung, und die ist frei für die spielerische Imagination von Ordnungen und für anhaltende Recherchen der Abweichung von normativen Gegebenheiten. Die durchorganisierte Massengesellschaft hat sich die Konstruktionen der künstlerischen Avantgarde längst angeeignet. Ihre Logos beherrschen den Alltag wie Götzenbilder einer verrasterten Gegenwart. Aus dem verstaubten Raster ihrer Imagepflege befreit, lassen sich diese wie deren Vorbilder zurückverwandeln in Formen, deren Anschauung die Imagination freisetzt – eine Imagination der Grundlagenforschung zum freien Spiel aller Ordnungen – in Kunst und Gesellschaft. Das ist der Gewinn, das ist mein Gewinn, wenn ich an Horst Rave denke.

Dafür wird es keine Abwesenheitsnotiz geben. ▲

01179 – *Farbraum*, 1986
Öl auf Leinwand, 180×40 cm



Horst Rave

Ansprache anlässlich der Trauerfeier am 28. Februar 2009

Joachim Heusinger von Waldegg

DAS LEBEN IST ZU kurz um klein zu sein“, schrieb Horst Rave einmal. Und weiter heißt es: „Wir leben heute. Die Inhalte und Strukturen unserer Bilder sind Bilder und Strukturen unseres Lebens.“ So sehr er wußte, daß die Kunst nicht das Leben ist, so sehr ging sein Leben in der Kunst auf. 1941 in Berlin geboren, spielte sich seine Existenz nach dem Kunststudium in Kassel zurückgezogen und arbeitsintensiv in engem Kreis ab. „Lebt als Maler und Plastiker in Bonn,“ heißt es dazu in einer kurzen biographischen Notiz, die jede weitere persönliche Auskunft verweigert.

Hinter Raves knapper Bekundung zu Leben und Werk steht nicht nur seine Eigenschaft, sich selbst zurückzunehmen, ebenso wie seine Sicherheit, seine Arbeit in größerem Zusammenhang einzuordnen und seinen eigenen Standort zu bestimmen. Wer ihn kannte, war beeindruckt von der Weite seines Wissens, seiner Interessen und seines Empfindens sowie der Neugier und Offenheit auf Veränderungen zuzugehen, wie die Arbeit am Computer, bei gleichzeitiger großer Bescheidenheit. Extrem arbeitsam und von bewundernswertem Durchhaltevermögen, hat er ein eindrucksvolles Werk hinterlassen, das einem zerbrechlichen und gegen Ende hinfalligen Körper mit großer Energie und Leidenschaft abgerungen wurde.

Obwohl seine Kunst nach streng verunftbezogenen Prinzipien aufgebaut

war, lag ihm daran, die zugrundeliegenden Richtlinien so offen zu halten, daß sie, wie er sich äußerte, den Bezug zum System der realen Wirklichkeit nicht verlieren. Daher geben eine Reihe von öffentlichen Aufträgen und Wandmalereien Kunde von Raves niemals selbstgenügsamer Kunst. Darüber hinaus engagierte er sich tatkräftig in der Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, die sich diesen Grundsätzen verschrieben hatte. Zwar fehlte es seinem Werk nicht an öffentlicher Anerkennung und Auszeichnungen, doch verhielt er sich den Prinzipien des Kunstbetriebs stets skeptisch gegenüber. Bezeichnend für die Weite seiner Empfindungen und seines Denkens, daß er, nach künstlerischen Einflüssen und Bezügen befragt, nicht etwa einzelne berühmte Namen und Leitfiguren, sondern Eigenschaften anführte, die er mit einzelnen Persönlichkeiten verband und die etwas von ihm selbst enthüllen. So nennt er Sanftmut, Identität, Umsetzung von Betroffenheit, Mut zum Gefühl in der Politik, Konsequenz.

Lassen diese Bezeichnungen die Unzulänglichkeit der Versuche erkennen, seine Arbeit mit Vokabeln wie Geometrische bzw. Konkrete Kunst stilistisch festzulegen oder einzugrenzen, geben sie gleichwohl Einblicke in die Spannweite seiner Wesenszüge und Anschauungen. So läßt sich seine Mentalität am ehesten mit Friedfertigkeit, Behutsamkeit und Bescheidenheit charakterisieren.

Darin konnte Rave lebenswerte Züge entwickeln, die ihn bei aller Reserviertheit im kleinen Kreis humorvoll befreit und sogar schalkhaft übermütig erscheinen ließen. Es war eine Kraft, die ihn, von der Sorge um sein Werk befreit, gelöst und heiter über den Dingen stehend zeigte. So konnte er über Jahre hinweg zuletzt seine schwere Erkrankung nicht nur bewundernswert geduldig ertragen, sondern ihr darüber hinaus den Fortgang seiner Arbeit und die Planung seines Werkverzeichnisses abgewinnen. Diese verborgenen Energien gaben ihm die Stärke, über den Tag hinaus zu leben und zu hoffen.

In über dreißig Schaffensjahren hat Horst Rave ein imponierend umfangreiches Werk aufgebaut, in dessen Hervorbringung er zeitweilig völlig aufging. Seine schon vor einiger Zeit verstorbene Lebensgefährtin, die Malerin und Kunstpädagogin Margarete Loviscach, hat ihn darin selbstlos unterstützt. Mit Loviscach verband Rave vorübergehend eine Arbeitsgemeinschaft. Im Duo, das die verschiedenen Handschriften ineinander aufgehen ließ, wurden vor allem präzise konstruierte Bilder der Bonner Stadtlandschaft hervorgebracht. Gegenbilder der technischen Zivilisation mit einem Anflug bizarrer Entfremdung, lassen sie erkennen, wie es beiden darum ging, die Fesseln enger Stilkonventionen zu umgehen. Letztlich schuf Loviscach Horst Rave die Möglichkeit, sich sorgenfrei ganz seiner Arbeit zu widmen. Sie war es auch, die ihn dazu ermunterte, in schwierigen Zeiten die eigenen Ansprüche und Ziele nicht aus den Augen zu verlieren. Dazu half ihm ein Kreis von Freunden und Bekannten, der fest zu ihm stand, hatte Horst Rave doch das Talent, Freundschaften zu pflegen und zu halten. Bei aller Strenge charakterisiert Sanftmut sein Werk, bei aller Entschiedenheit ein Sinn für Zwischentöne. Obwohl Rave neben seiner scharfen Intelligenz durchaus sinnlichen Freuden nicht abgeneigt war, hat er sich selbst ganz in seinem Werk ausgesprochen. Es ist zu wünschen, daß es auch nach seinem Tod zu vielen sprechen möge. ▀

Lebenslauf & künstlerischer Werdegang

- 1941 geboren am 31. Dezember in Berlin als erstes Kind von Dr. Walter Rave (Physiker) und Elisabeth Rave, geb. Stich
- 1947–1952 Volksschule Markt Schwaben, Oberbayern
- 1952–1953 Oberrealschule Erding
- 1953–1959 Ruprecht-Oberrealschule München
- 1959–1963 Heinrich-Hertz-Gymnasium Bad Godesberg, Abitur im Februar 1963
- 1963–1965 Studium der Biologie und Kunstgeschichte an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, ohne Abschluß
- von 1964 an lebt und arbeitet Horst Rave im Atelierhaus seiner Lebensgefährtin, der Kunstpädagogin und Künstlerin Margarete Loviscach, in der Combahnstraße 1, Bonn-Beuel
- 1965–1969 Studium der Malerei und Visuellen Kommunikation an der Hochschule für bildende Künste Kassel, u.a. in der Malklasse von Professor Arnold Bode
- 1969 erste Ausstellung in der Galerie Schütze, Bonn
- 1981 Mitbegründer der Künstlergruppe *gruppe konkret*, Bonn
- 1982 Mitbegründer der *Gesellschaft für Kunst und Gestaltung e.V.*, Bonn, Vorstandsmitglied von 1982–1991 und 1997–2008
- 1983–1986 1. Vorsitzender der *Künstlergruppe Bonn*
- 1985–1986 Stipendiat der Stadt Bonn
- 1986–1987 Zusammen mit Dr. Arta Valstar-Verhoff Sprecher der Arbeitsgemeinschaft *Mehr Kunst für Bonn*
- 1991 Kunstpreis der Stadt Bonn

- 1992 Berufung in den Beirat für das neue Atelierhaus Bonn-Nord
- 1999 Tod von Margarete Loviscach
- 2000 August-Macke-Medaille der Stadt Bonn, Auszeichnung für das Lebenswerk
- 2009 gestorben am 15. Februar in Bad Godesberg

Werkphasen

- ab 1958 abstrakte und konstruktive Ölbilder, Zeichnungen und Aquarelle; parallel dazu bis 1984 realistische Zeichnungen und Ölbilder, u.a. in der Arbeitsgemeinschaft *Panda* gemeinsam mit der Lebenspartnerin Margarete Loviscach
- ab 1967 Farbmengenbilder, Variable Bilder und Skulpturen, Treppenbilder, Streifenbilder
- ab 1969 Farbfallbilder, Reliefs und Lackbilder, Zeichnungen
- ab 1982 Transparentbilder, Aquarelle, Kurvenbilder
- ab 1984 Kunst im öffentlichen Raum, Architektureingriffe
- ab 1985 Farbräume
- ab 1987 Farbtektoniken, Farbkontinua, Farbkörper
- ab 1990 Farbverschränkungen, Farbstrahlen
- ab 1992 Digitalbilder, Reliefs und Skulpturen



*Architekturelle Skulptur, 1991
Raum aus Fläche
Kombination dreier
variabler Flächenelemente
Holz und Acryl, je 240x240x4 cm
Kunstpreis der Stadt Bonn 1991*

SIEBDRUCK BEI PANDA

SIEBDRUCK =
FLACHDRUCK: FARBE
DURCH SCHABLONE

GERÄTE:
SIEB · SCHWINGE ·
RAKEL · FARBE ·

IDEE → ENTWURF → DIA →
BESCHICHTUNG^{DRUCK}
FOLIE UNTER SIEB ↓ DIREKT GEMALT^{CK}
FOTOGRAFISCH · CHEMISCH



Ausstellungen und Beteiligungen

- 1969** Elemente und Prinzipien, Galerie Schütze, Bonn
Spiele, Galerie Schütze, Bonn
- 1971** Bonner Künstler 70/71, Bonner Kunstverein, Rheinisches Landesmuseum, Bonn
Künstler der Galerie, Galerie Teufel, Koblenz
Köln Kunst Kaleidoskop, Köln
Schwarz-Weiß, Künstlergruppe Bonn, Haus an der Redoute, Bonn
Konstruktive Tendenzen, Galerie im Bauministerium H.R., (mit H. Pitzzen), Grenzlandtheater Aachen
H.R., Bilder und variable Objekte, Galerie Circulus, Bonn
- 1972** 10 kalte Künstler, Hamburg, Hannover, Hagen
Bonner Kunstmarkt, Kunstverein Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Bonn
Konterfei, Haus an der Redoute, Bonn
H.R., Galerie Christoph Dürr, München
- 1973** HA., Galerie Circulus, Bonn
H.R., (mit Bojak & Novosad), Galerie Teufel, Koblenz
4 Wände – 10 Künstler, Galerie im Bauministerium, Bonn
Köln Kunst Kaleidoskop '73, Messehalle 1, Köln
IKI '73, Düsseldorf
Jahresgaben 1973, Bonner Kunstverein
Bonner Kunstmarkt, Bonner Kunstverein, Rheinisches Landesmuseum, Bonn
- 1974** Salon Grands et Jeunes d' aujourd'hui, Paris
Bonner Künstler, Bonner Kunstverein
IKI, Düsseldorf, Messehalle
H.R., Bilder und Grafik, Studio Berggemeinde, Frankfurt/Main
Bonner Künstlergruppe, Rathaus Bensberg
Contemporary German Art – Concrete Art, Wanderausstellung Südamerika, Institut für Auslandsbeziehungen
10 Jahre Studio Berggemeinde, Frankfurt
Accrochage 1/74, Galerie Teufel, Koblenz
- 1975** Kunst fürs Büro, Wanderausstellung Rheinisches Museumsamt, Rheinisches Landesmuseum, Bonn
serie, system, methode, Bonner Kunstverein, Rheinisches Landesmuseum, Bonn
Salon Grands et Jeunes d' aujourd'hui, Paris
Hommagen und Zitate, Künstlergruppe Bonn '75, Haus an der Redoute, Bonn
- 1976** Salon Grands et Jeunes d' aujourd'hui, Paris
- 1977** Lyrische Geometrie, Haus an der Redoute, Bonn
- 1980** H.R., Vor der Farbe: Schwarz, Fallbilder: Farbe, Galerie Circulus, Bonn
- 1981** Rationale Konzepte '80, Städtische Kunstsammlung Gelsenkirchen und Oldenburger Kunstverein
- 1982** gruppe konkret, Gründungsausstellung im Bundesamt für Zivildienst, Bonn
H.R., Galerie St. Johann, Saarbrücken
Bundeskunstzelt, gruppe konkret, Beteiligung am Sommerfest des Bundeskanzlers
Bonner Künstler aktuell, Städtisches Kunstmuseum Bonn
- 1983** konkret bonn '83, Haus an der Redoute, Bonn
H.R., Transparentbilder und Kurvenbilder, Galerie Circulus, Bonn
gruppe konkret, Brunswiker Pavillon, Kiel
Zeichnen konkret, Pfalzgalerie Kaiserslautern
Bonner Kunstmarkt, Bonner Kunstverein
Kleine Bilder und Objekte, Galerie St. Johann, Saarbrücken
- 1984** Zeichnen konkret, Kunstverein Freiburg
- Strukturen und Texturen, Brunswiker Pavillon, Kiel und Bonn
Bonner Künstlergruppe, Forum bildender Künstler, Essen
Künstlerfahrten, 1. Bonner Kunstwoche
Kunst auf den zweiten Blick, Stadthaus, Bonn
Bonner Bilderbogen, Bonner Kunstverein
H.R., Galerie d'Art, Neu-Ulm
Prinzip Aquarell, Haus an der Redoute, Bonn
Todesbilder, Haus an der Redoute, Bonn
15 Jahre Galerie St. Johann, Saarbrücken
- 1985** H.R., Bilder und Aquarelle, Galerie im Atelier Friege, Remscheid
H.R. (mit Nasu & Mattes), Kunstverein Schwetzingen
gruppe konkret, Galerie St. Johann, Saarbrücken
Strukturen und Texturen, Remscheid
Rekonstruktion Sophie Taeuber-Arp, Salon de Thé, l'Aubette, Maßstab ca. 1:2
Das kleine Format, Kurfürstliches Gärtnerhaus, Bonn
Spitze des Eisberg, Raum 41, Bonn
- 1985/86** Stipendiaten der Stadt Bonn, Städtisches Kunstmuseum Bonn
- 1986** Künstlergruppe Bonn, Langenfeld
Zehnmal konkret, Haus an der Redoute, Bonn
Von zwei Quadraten, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen
Multiples, Galerie St. Johann, Saarbrücken
Strukturen und Texturen, Kunst im Rheintor, Andernach
- 1987** gruppe konkret, Kunstverein Koblenz
Vorgabe, Künstlerforum, Bonn
Eckpunkte, Gesellschaft für Kunst und Gestaltung (gkg), Bonn
H.R., Art Club+Kunstforum, Freiburg
Provinz, Künstlerforum, Bonn
5 Jahre gkg, Bonn
Konstruktive Tendenzen, Prinzip: Reihe, Kultur unterm Turm, Stuttgart
Strukturen und Texturen, Museum Bendorf
H.R., Farbäume, Galerie St. Johann, Saarbrücken
H.R., Galerie Emilia Suci, Ettlingen
Papierarbeiten, Städtisches Kunstmuseum Bonn
- 1988** Monologe-Dialoge (mit Nadj & Reuter) Galerie unterm Turm, Stuttgart
konkret, Künstlerforum Bonn
Projekt 30x30, Art 19-88, Kunst der 80er Jahre III, Kulturzentrum Alte Feuerwache, Mannheim
Eine andere Sammlung, Kunst in der Welschen Mühle, Aachen
Jahresgaben 1988, Bonner Kunstverein
- 1989** H.R. Farbtekoniken, Farbkörper, gkg, Bonn
gruppe konkret, Haus an der Redoute, Bonn
IKS, Stand Galerie Erdmannsdorfer, Messegelände Killesberg, Stuttgart
Ton zwischen Farbe und Klang, Oper Bonn,
2. Bonner Kunstwoche
Arte Sistemático y Constructivo Actual, Centro Cultural de la Villa, Madrid
Constructivisme versus Computer,
3. PRO-Conference, Galerie FARO, Rotterdam
Links – New Work by Bonn Artists,
The Museum of Art, Oxford
H.R. Farbtekoniken II, (Symposion *Die Explosion des Schwarzen Quadrats*), gkg, Bonn
- 1990** Gruppe konkret, Haus der Kurverwaltung, Bad Neuenahr
gruppe konkret '90, Künstlerforum Bonn
Zeichen der Zeit, Projekt-Galerie *New Space*, Fulda
- H.R., Farbtekoniken über den Regenbogen, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen
H.R., Farbstrahlen, Galerie J.R./Dagmar Weste, Bonn
Dozenten der Europäischen Akademie stellen aus, Trier
Künstlergruppe Bonn, Künstlerforum, Bonn
Künstler der Galerie, Galerie Emilia Suci, Karlsruhe
H.R., Farbtekoniken, Galerie Emilia Suci, Karlsruhe
Accrochage 1990, Galerie St. Johann, Saarbrücken
H.R., Galerie Amaryllis, Brüssel
- 1991** Begegnungen italienischer und deutscher Künstler, Galerie unterm Turm, Stuttgart
Kunstpreis der Stadt Bonn, Kunstmuseum Bonn
Salon Grands et Jeunes d' aujourd'hui, Grand Palais, Paris
Architektureingriff, Oper Bonn, Pfeilerdekonstruktion
Projekt 30x30, Basel
Redukta, Zentrum für Moderne Kunst, Warschau
10 Jahre gruppe konkret, Haus an der Redoute, Bonn
Accrochage 1991, Galerie St. Johann, Saarbrücken
- 1992** Kunst in der Landschaft, Fahner Höhen, Erfurt
Kunst in der Landschaft, Fahner Höhen 1992, Galerie Salustowicz, Bielefeld
Kunst Im Rohbau, Aachen-Würselen
Konstruktive Kunst in Europa, Galerie Emilia Suci, Karlsruhe
Künstlergruppe Bonn, Haus an der Redoute, Bonn
Bonner Künstler, Budapest
Accrochage 1992, Galerie St. Johann, Saarbrücken
- 1993** gruppe konkret, Kunstpavillon Soest
gruppe konkret '93, Künstlerforum Bonn
Streifzüge durchs Depot, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen
Junge Kunst aus NRW – gruppe konkret '93, Theater der Stadt Nienburg
H.R., Bilder, eine Bildgeschichte und Zeichnungen, gkg, Bonn
Museum der Künstler, Forum Konkrete Kunst, Erfurt
Begegnungen mit Leo Breuer, gkg, Bonn
Leo Breuer zum 100. Geburtstag, Künstlergruppe Bonn, Künstlerforum, Bonn
- 1994** Accrochage 1993/94, Galerie St. Johann, Saarbrücken
Projekt 30x30, De Vrije Academie, Den Haag
Musik und Malerei, Künstlerforum, Bonn
Kunst mit Fotografie und neuen Medien, BBK Köln, Stapelhaus, Köln
Grafik der Gegenwart, Rheinisches Landesmuseum, Bonn
H.R., Die Regenbogenbilder – Der Digitale Fries, Alte Fabrik, Mettmann
H.R., Bilder und Zeichnungen, Galerie St. Johann, Saarbrücken
Projekt 30x30, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen
Konstruieren als Kunst – Art et Mathématiques, Goethe-Institut de Nancy
Museum der Künstler, Forum Konkreter Kunst, Erfurt
Werkstadt, Kunst und Wissenschaft, mit Erwin Steller
Hommage au carré, Merz Galerien, Mannheim und Ladenburg
Wiedereröffnung Galerie Emilia Suci, Ettlingen
- 1995** Accrochage 1994/95, Galerie St. Johann, Saarbrücken
Digital Konkret 1, gkg, Bonn
Projekt 30x30, Museum 'te Coopmanshuis
Franecker, Niederlande
gruppe konkret, Museum Modern Art, Hünfeld
Von Menschen und Farben, mit Margarete Lovisach, Justizvollzugsanstalt, Vechta
2 Jahre Forum Konkrete Kunst Erfurt
Werkstatt konkreter Kunst, Städtische Galerie Remscheid
Accrochage 1995/96, Galerie St. Johann, Saarbrücken
- 1996** Computerkunst '96, Museum der Stadt Gladbeck
Zeichnen Konkret, Accrochage 1996/97, Galerie St. Johann, Saarbrücken
- 1997** H.R., Cercle culturel, Palais au bâtiment Erasmus, Luxemburg
gruppe konkret, Historisches Rathaus, Andernach
Computerkunst '96, Heinz Nixdorf MuseumsForum, Paderborn
gruppe konkret als Gast bei der Gruppe Faisant, Strassbourg
Zeichnen Konkret, Galerie Grewenig, Heidelberg
- 1998** KONZEPT:KONKRET, Künstlerforum Bonn
gruppe konkret, Lauenburgische Akademie für Wissenschaft und Kultur, Mölln
Kunst im Haus Humboldtstein, Remagen
Neue Dimension, Forum für konkrete Kunst, Erfurt
Grafik 1998, Galerie St. Johann, Saarbrücken
Blätter aus meiner Sammlung, Dorothea-von-Stetten-Stiftung, Kunstmuseum Bonn
Computerkunst/Computer Art '98, Museum der Stadt Gladbeck
H.R., Bilder als Augenblicke des Wandels, gkg, Bonn
H.R., Augenblicke des Wandels, Siebengebirgsmuseum, Königswinter
- 1999** Natur-Kunst, gkg, Bonn
gruppe konkret, Museum Abtei Liesborn
Science in the Arts – Art in the Science, Budapest
gruppe konkret, Andernach
30x30x30 cm, Galerie St. Johann, Saarbrücken
- 2000** Das entgrenzte Bild, Gmunder Symposium, Gmunden, Österreich
H.R., August-Macke-Medaille, Kunstmuseum Bonn
Bonn direct, Bonner Kunstverein
Stadtkunst Bonn 2000, Remigius-Kirche
BBK, Slowenien
- 2001** Konkret und Elementar, Akademie der Künste, Berlin
Das Quadrat, 20 Jahre gruppe konkret, Künstlerforum Bonn
H.R., Zwischenbilder, gkg, Bonn
Poesie der Farbe, Galerie St. Johann, Saarbrücken
Das entgrenzte Bild, Museum Schloß Salder, Salzgitter und gkg, Bonn
gruppe konkret, Altes Rathaus, Andernach
- 2003** Multiple Grafik und Objekte, Galerie St. Johann, Saarbrücken
- 2004** Konkret 2004, gkg, Bonn
gruppe konkret, Museum der Orangerie, Sens, Frankreich
Multiple Grafik und Objekte, Galerie St. Johann, Saarbrücken
- 2005** Konkrete Malerei, gruppe konkret, Morgnerhaus, Soest
MUSTERgültig, AnBau 35, Bonn
50 Quadrat – Ein aktueller Überblick über die internationale konkrete Kunst, Museum Sens, Frankreich
50 Quadrat, Benoot Gallery, Knokke und Ostende, Belgien
Über 20 Jahre Werkstattgalerie, Galerie der Stadt Remscheid
Stadtkunst Bonn 2005, Stadthaus
Multiple Grafik und Objekte, Galerie St. Johann, Saarbrücken
- 2006** gruppe konkret, Haus an der Redoute, Godesberg
50x50, Mondriaanhuis, Amersfort, Niederlande
H.R., Bewegte Farbe, Digitalgrafik, Galerie St. Johann, Saarbrücken
Wunderkammer, Jahresausstellung 2006, Galerie St. Johann, Saarbrücken
gruppe konkret zum 25sten, gkg, Bonn
- 2007** gruppe konkret, Künstlerforum Bonn
- 2008** gruppe konkret, Historisches Rathaus, Andernach
H.R., Reliefs und Bilder der letzten zehn Jahre, Werkgruppen digitaler Arbeiten, gkg, Bonn
Gegenstandslos, 200 KünstlerInnen aus 18 Ländern, gkg, Bonn
20 Jahre – 20ans – 20years, Galerie Emilia Suci, Ettlingen
Petersburg... Jahresausstellung 2008, Galerie St. Johann, Saarbrücken

Die Horst-Rave-Stiftung

Erkennen, daß Farben und Formen eigenständige Gegebenheiten sind und ihre Beziehungen Modelle

HORST RAVE

HORST RAVE HAT einen Teil seines Vermögens sowie sein künstlerisches Lebenswerk der nach ihm benannten Stiftung unter der Trägerschaft der Bürgerstiftung Bonn mit der Absicht hinterlassen, die konstruktiv-konkrete Kunst zu fördern.

Es war sein besonderer Wunsch, allen Interessierten einen einfachen Zugang zu seinen Werken und die Auseinandersetzung mit seinen Arbeiten zu ermöglichen.

Ziele der Horst-Rave-Stiftung sind, kurzgefaßt, der Erhalt, die Katalogisierung und Archivierung seines künstlerischen Lebenswerkes, um es einer wissenschaftlichen Erforschung zugänglich zu machen, sowie Maßnahmen, die sein Werk in der Öffentlichkeit bekannt und erlebbar machen.

Die auf den folgenden Seiten abgebildeten Werke hat Horst Rave der Stiftung als Kernbestand übertragen. Sie stehen beispielhaft für das umfangreiche Spektrum seines Schaffens und sollen in ihrem Bestand erhalten und einem möglichst weiten Kreis von Kunstinteressierten zugänglich gemacht werden.

Alle weiteren seiner Werke können hingegen erworben werden, sodaß mit dem Verkaufserlös das Vermögen der Stiftung erweitert und die Erfüllung des Stiftungszwecks sichergestellt werden kann.