

Dorothea Eimert

Im Material

Das Papier als Kunstwerk

Das papierene Zeitalter

Ich bin Papier, du bist Papier.

Papier ist zwischen dir und mir.

Papier ist der Himmel über dir, die Erde unter dir Papier. Willst du zu mir und ich zu dir:

hoch ist die Mauer von Papier: Doch endlich bist du dann bei mir, drückst dein Papier an mein Papier: so ruhen Herz an Herzen wir:

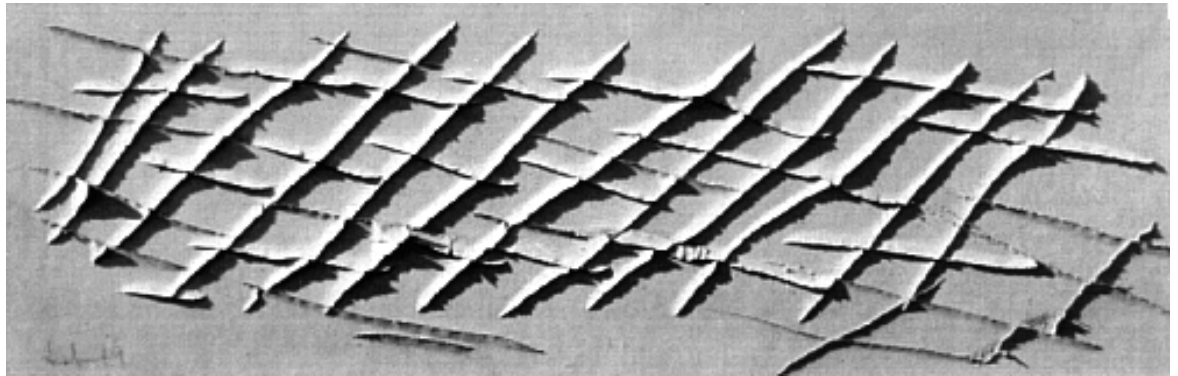
Denn auch die Liebe ist Papier – und unser Haß ist auch Papier.

Und zweimal zwei ist nicht mehr vier: ich schwöre dir, es ist Papier.

Gerhart Hauptmann, 1908

Ist die blanke Leere eines Blattes Papier Vollendung sprachlichen und bildkünstlerischen Ausdrucks? Dieser philosophischen Dimension des »lebendigen« Stoffes Papier spüren nicht erst Künstler des 20. Jahrhunderts nach. Den reinen Bogen Papier befand Georg Christoph Lichtenberg bereits schöner als einen kostbar bedruckten. Die hohe Wertschätzung des Papiers bezog sich auch auf den kunstvollen Prozeß der Erstellung: aus den Fasern schmutziger alter Lumpen entsteht der reine weiße oder farbige Bogen Papier. Vorhergehende Daseinsformen des Papiers sind dem Kunstwerk inkorporiert und Thema zeitgenössischer, philosophisch-pantheistischer Kunstbetrachtung.

Papier war bis ins 20. Jahrhundert fast ausschließlich Hilfsmittel für die Kunst. Papier und Pappe nutzten die Künstler für Entwürfe und Skizzen. Papier und Pappe waren Trägermaterialien für Zeichnung, Graphik und gelegentlich für Malerei. Die Eigenqualität der unterschiedlichen Papiersorten, deren spezifische Materialität, Struktur und Farbigkeit, wurde von Künstlern zu allen Zeiten bewußt ausgewählt, um die künstlerische Aussage zu unterstützen. Erst Georges Braque und Pablo Picasso »befreiten« das Papier aus der dienenden Rolle als Trägermaterial. Bedruckte Papiere klebten sie erstmals 1912 in Gemälden an den gemalten Bildpartien gleichwertige Strukturflächen. Futuristen, Dadaisten, Kurt Schwitters und Max Ernst nutzten Papiere jeglicher Art für Collagen. Josef Albers am Bauhaus erforschte anhand des flexiblen Endlospapiers die reine Form.



Leo Erb, *Kartonschnitt*, 1949

1 Günther Bandmann, *Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, in: *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1971, S.130-133. ↑

2 Nach 1960. *Les Nouveaux*

Papier ist ein faszinierendes Medium. Papier gibt als Trägermaterial von Schrift und Bild Auskunft über Geschichte, Errungenschaften und Begebenheiten. Papier kann Teil einer Landschaft sein, in der es durch Verwesung in den Kreislauf der Natur zurückgeführt wird. Papier kann Landschaft in sich aufnehmen, wenn zum Beispiel Pigmente des Staubs oder Steins, Teilchen des Holzes oder des Laubes, Bestandteil des Papierblattes sind. Papier kann Geheimnisse in sich bergen, kann im Wasserzeichen oder in unsichtbarer Tinte verborgene Zeichen in sich einschließen. Papier inkorporiert Klänge und Geräusche, die je nach Faserqualität, Dicke, Geschmeidigkeit und Format variieren und je nach Art der Klangerzeugung durch Knüllen, Reißen oder Beschlagen ein breites Klang- und Geräuschpotential bieten. Dem Künstler ist die Aufgabe gestellt, Papier in seiner schier unendlich erscheinenden Bandbreite der Sprachmöglichkeiten zu erschließen. Dem Betrachter hingegen obliegt es, die Geschichte des jeweiligen Mediums Papier und die vom Künstler hineinkomponierte Lebensphilosophie zu entschlüsseln.

Arbeitsmittel, die nicht zu den »klassischen« künstlerischen Materialien gehören, übten gerade im 20.

Réalistes, Ausst.
Kat. Paris,
Mannheim,
Winterthur 1986/87,
S. 70. ↑

3 Dorothea Eimert,
Paper Art.
*Geschichte der
Papierkunst*, Köln
1994, S.46. ↑

4 Herbert Eimert,
*Elektronische
Musik und Zur
musikalischen
Situation, beides*
in: *Elektronische
Musik*.
Sonderheft,
Technische
Mitteilungen des
NWDR Köln 1954,
S.45 und S.42-46. ↑

5 Otto Piene in einem
Gespräch mit der
Verfasserin am
21.1.1994. ↑

6 Otto Piene, *Das
Licht malt*, in: *Otto
Piene, 10 Texte
Galerie nota
München und
dato*, Frankfurt/Main
1961, S. 37. ↑

7 Ursula Perucchi-
Petri, *Zu den
Bildvorstellungen
von ZERO*, in:
ZERO, Ausst.Kat.
Zürich 1979, S.
45. ↑

8 Otto Piene im
Gespräch mit der
Verfasserin am
20.12.1993. ↑

9 Günther Uecker, in:
Ausst.Kat. Hannover
1964/65, nach:
Perucchi-Petri 1979,
a.a.O., S. 76. ↑

10 in: *Das Papier*,
Ausst. Kat. Düren
1981. ↑

11 Franz Erhard
Walther, *Arbeiten*

Jahrhundert eine besondere Faszination auf Künstler aus. Solche »armen« Materialien wie Papiere aller Art und die Wiederverwendung von Abfallmaterial aus dem Alltag veränderte und erweiterte die Palette künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten entscheidend. Auch die Spuren von Verwendung, Verschmutzung und natürlichem Verfall wurden zum Thema. Ohne diese neuen Aspekte von Material wäre die Kunst, vor allem diejenige der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, um wesentliche Aspekte ärmer.

Von der Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wurde ein Kunstwerk primär über seine Inhalte rezipiert; das Material spielte eine untergeordnete Rolle. Man ging von der Vorstellung aus, daß die Idee aller Dinge in ihrem vollkommenen Zustand stofflos ist. Der Werkstoff hatte sich weitgehend der künstlerischen Form unterzuordnen. Die Materialien waren in eine Rangordnung gebracht, die davon bestimmt war, wie wenig sie die zugrunde liegende Idee in ihrer Reinheit zu trüben vermochten.¹ Erst im 19. Jahrhundert griff die auf das Material bezogene ästhetische Theorie, zunächst in der Baukunst und seit den »Fauves« für Malerei und Plastik. Das Material wurde allmählich selbständiges Medium der Kunst. Materialgerechtigkeit war nun ein Kriterium für ein gutes Kunstwerk. Das hatte nach und nach den Abbau der Werkstoffhierarchie zur Folge. In jedem Material erkannte der Künstler schließlich den spezifischen unnachahmlichen Eigenwert. Konsequenzen daraus zogen nachdrücklich die Avantgardenkünstler seit dem Kubismus.

»Arme Materialien«

1960 verkündete der französische Kunstkritiker Pierre Restany im Manifest *Nouveaux Réalistes* den Beginn eines »neuen Realismus der reinen Sensibilität«, da die Zeit der Tafelmalerei vorüber sei und man die traditionellen Mittel vollkommen ausgeschöpft habe.² Bereits kurz nach 1940 hatte Jean Fautrier einen markanten haptischen Stil aus »armen« Materialien entwickelt: Seinen Bildgrund stellte er selbst her aus einer Masse von Papier, Klebstoff, Farbpaste und Farbpuder. In den feuchten, spröden Grund ritzte er hieroglyphenartige Figurationen. Jean Dubuffet »entdeckte« Silberpapier und Pappmaché als geeignetes Material, um 1954 kleine Standbilder und 1959 Porträtköpfe zu formen. Antonio Tàpies erprobte 1946/47 die Stofflichkeit von Papieren mit Alltagsspuren wie Karton, Zeitungs- und Silberpapier. Der französische Künstler Arman füllte 1962 die Briefe seines Freundes in einen Glaskasten und erklärte die *L'Affaire du courrier* zum Kunstwerk. Christo verschnürte 1958 erste Gegenstände, wie Pappkartons und verhüllte Gemälde in Papier. Abrisse von Plakatsäulen wurden in den 60er Jahren für einige Franzosen zur Manifestation von Alltagskultur. Sie ordneten die buntfarbenen Abrisse mit ihren Spuren von Verbrauch und Zerstörung zu Collagen des Alltags. Niki de Saint Phalle formte 1960 ihre ersten Assemblagen aus Alltagsmüll, darunter beschriebene und glitzernde Papiere sowie Verpackungen. Ihre ersten *Nanas* formte sie 1963/64 aus Pappmaché.

1959-1963, Ausst.
Kat. Bonn 1981, zu
Kat. Nr. 7. ↑

12 Vgl. *Fluxus. Aspekte eines Phänomens*, Ausst. Kat. Wuppertal 1982, S. 173 f. ↑

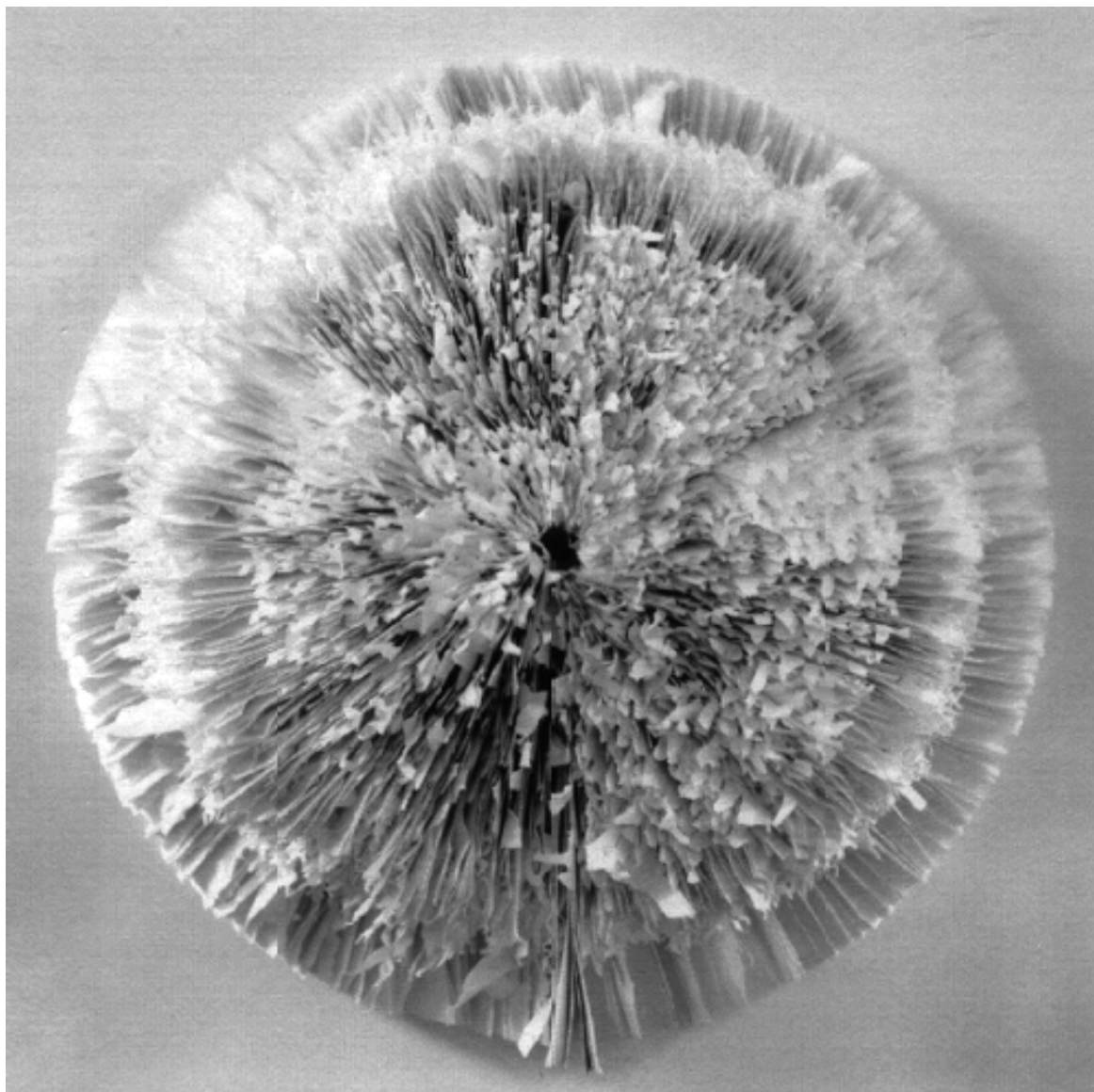
13 *Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausst. Kat. Heidelberg 1992, S. 244. ↑

14 Dorothea Eimert, *Papier und Natur*, in: 4. *Internationale Biennale der Papierkunst*, Ausst. Kat. 1992, S. 910. ↑

15 Timm Ulrichs, *Retrospektive 1960-1975*, Ausst. Kat. Braunschweig 1975, S. 83. ↑

16 Rémy Zaugg, *Reflexionen auf und über ein Blatt Papier*, Ausst. Kat. Basel 1993. ↑

17 Nach Michael Lentz, *papierfressen*, in: *III. Internationale Biennale der Papierkunst*, Ausst. Kat. Düren 1990, S. 44. ↑



Oskar Holweck, 16. IX. 1974, Reißrelief (Material unbedrucktes Buch DIN-A-4)

Die vorgenannten Nouveaux Réalistes in Paris waren keine solitäre Erscheinung. Kunst als Ausdruck einer Gesellschaft, deren Weltbild durch grundlegende Veränderungen in Wissenschaft und Technologie entscheidend erweitert war, bedurfte adäquater Ausdrucksmöglichkeiten. Fast gleichzeitig in vielen Ländern Europas waren Künstler vom leidenschaftlichen Impuls erfaßt, das neueröffnete Potential von Wirklichkeit künstlerisch zu erforschen. Es bewegte sie die gemeinsame Suche nach unbegrenzten immateriellen Räumen, die Eroberung neuer Dimensionen.³

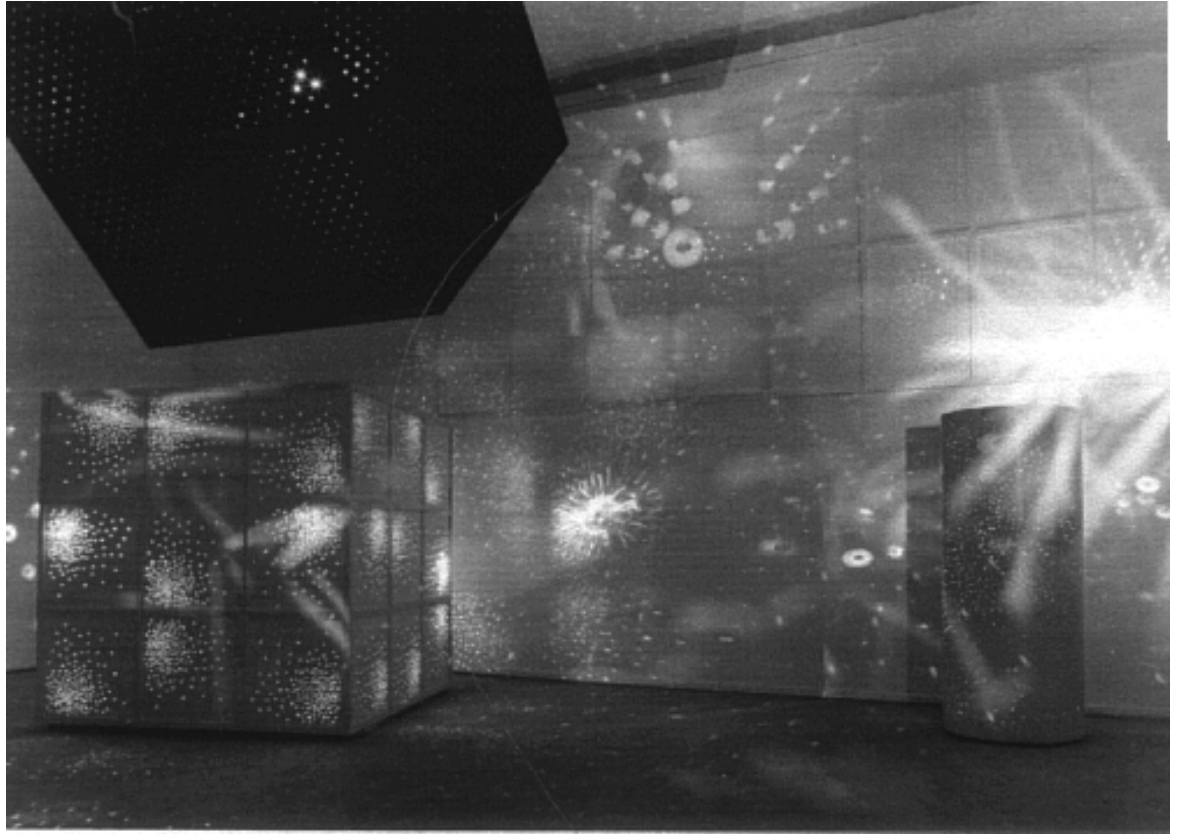
Neben Objekten und Rauminszenierungen wurden Happening, Décollage-Happening und Fluxus Äußerungen einer sensibilisierten Haltung allem Materiellen und Immateriellen gegenüber, die die Künstler über Europa hinaus auch in den USA und Japan verband. Auf der Grundlage dadaistischen und futuristischen Gedankenguts entstand das totale, vom gesteuerten Zufall bestimmte Gesamtkunstwerk. Etwa ein Jahrzehnt später thematisierte die *Arte Povera* erneut »arme« Materialien und etablierte sie in vergeistigte Dimensionen der Kunstphilosophie.

Klang – Raum – Licht – Bewegung

Beeinflußt und vorangetrieben wurden die neuen Bildwelten von der Neuen Musik. Sie hatte bereits zu Beginn der 50er Jahre bis dahin ungehörte Klangwelten erobert. Die elektronische Musik aus dem von Herbert Eimert gegründeten ersten Studio am NWDR in Köln, wo Musik nicht mehr durch Musikinstrumente, sondern aus dem Klang selbst, dem »Material« gewonnen wurde, bildete die Grundlage für Innovationen auch in der bildenden Kunst.⁴ Eimerts Sendereihe *Musikalisches Nachtprogramm*, erörterte begleitend aktuelle Fragestellungen. In Paris hatte sich um Pierre Schaeffer ebenfalls eine Gruppe junger Komponisten geschart. Schaeffers *musique concrète* erschloß die

vorhandenen Klangpotentiale aus der Natur, aus Materialien und Maschinen. In den USA hatte John Cage bereits Ende der 40er Jahre begonnen, mit Klängen und Geräuschen des Alltags zu komponieren.

»Wir verfolgten ähnliche Gedanken wie sie bereits zuvor in der elektronischen Musik in Köln eröffnet waren«, erinnert sich Otto Piene⁵, einer der Hauptvertreter der 1957 in Düsseldorf gegründeten Gruppe ZERO. Bevorzugte Farbe zur Darstellung der neuen Wahrnehmungskapazitäten von Licht, Raum und Bewegung ist Weiß. Weiß als Bündelung der Gesamtheit aller Farbspektren entspricht dem damals viel diskutierten Begriff aus der elektronischen Musik, dem »Weißen Rauschen«, dem Potential aller hörbaren Geräusch und Tonmöglichkeiten.



Otto Piene, Perforationen 1979/94, Rauminstallation, Karton, Licht, Paper Art 5, Düren 1994

Für die Papierkunst eröffnen sich mit ZERO und den verwandten Kunstströmungen anderer europäischer Länder neue Wege. Papier in seiner Weiße, seiner Geschmeidigkeit, seiner Leichtigkeit und Variabilität entsprach den künstlerischen Zielen dieser Zeit. Papier kann leicht sein wie Luft, weit wie das All und löst sich durch Verbrennen oder Verwesen in Nichts auf. Papier kommt der Vorstellung von Immaterialität und den neuen Dimensionen von Weite und Freiheit sehr nahe. Die unerschöpfliche Bandbreite des Optischen, Haptischen und Akustischen stand nun zur Eroberung neuer Raumordnungen und Erlebniswelten zur Verfügung.

»Und das Licht ist da und dringt überall hin, und nicht ich male, sondern das Licht«, sagte Otto Piene 1961⁶. Das Licht soll nicht mehr nur Beleuchtung für ein Bild sein, sondern wird aktiver Teil des Kunstwerks. Erst durch die Brechungen an Hindernissen kann sich Licht artikulieren. Je nach Lichteinfall ist die Wirkung verschieden. Es entstehen Lichtschwingungen, die beim Betrachter wie Vibrationen erscheinen. In diesem Prozeß ist die aktive Mitarbeit des Betrachters gefragt. Otto Piene begann 1955, das Licht »als Sphäre der Farbe« zu erobern⁷. Selbstfabrizierte Lochraster aus Karton setzte er dem Licht entgegen. 1957 entstanden die ersten Rasterbilder, Vorläufer der *Lichtballette*. Die ersten Raster siebe formte er aus Plakatkarton. »Daß ich Papier nahm, ist im Vorgang begründet«, erklärte Otto Piene. »Papier/Karton ist leicht, flexibel und läßt sich ohne Mühe perforieren.«⁸

Feuerbilder, rotierende Feuerscheiben, Feuerschachteln im Taschenformat, raumgreifende Feuerwege – »Bernard le rouge« hat im Feuer sein Medium gefunden. Feuer bedeutet Aubertin Farbe und Licht und ist für ihn untrennbar mit dem Material Papier verbunden. Feuer hinterläßt Brandmale in vielen Rot- und

Schwarzstufungen; Feuer malt Bilder in und mit Papier. Diese Feuerzeichen gleichen Ikonen. Die subjektive Handschrift verschwindet in der Anonymität des gebrannten Papierbildes. Papier verbrennt, dem Papier entsteigen Flammen, Hitze wird erzeugt, Farben leuchten auf, das verkohlende Papier erzeugt Geruch, und das verbrennende Papier knistert und knackt. Die glimmenden Reste hinterlassen Reste von Papier: graue Asche und verkohltes Schwarz.

Die Weiße

Weiß – und damit die Reinheit und die Weiße des Papiers ist manchem Künstler Inbegriff der Seinserfahrung. Weiß ist befreit von Erinnerungs- und Ausdruckswerten. Weiß ist reine Energie und zugleich Stille. Weiß summiert alle Farben in sich. »Ich habe mich für eine weiße Zone entschieden als äußerste Farbigkeit, als Höhepunkt des Lichtes, als Triumph über das Dunkel«, schreibt Günther Uecker. »Der Zustand Weiß kann als Gebet verstanden werden, in seiner Artikulation ein spirituelles Erlebnis sein.«⁹ In den Jahren 1957 bis 1959 untersuchte Uecker in Zeichnungen das Verhältnis von Linie und Punkt zur Fläche. Im Hinblick auf Papierkunst sind die Zeichnungen von 1959 von Interesse, in denen er Strukturen von Quadratreihen untersucht. Das Quadrat tritt als additive Reihe auf. Das Gleichmaß des Seriellen hat Uecker durch Faltungen der Papiere erreicht. Durch das Falten entstehen Stege, die sich über der Fläche erheben. Die linearen Erhebungen färbte er mit Graphit ein.

Jan Schoonhoven schuf 1960 seine ersten weißen Reliefs aus Papiermaché. Das serielle Prinzip, das Uecker in seinen Zeichnungen durch Faltung erreichte, komponierte Schoonhoven mit Stegen aus Papiermaché. Er übermalte seine Strukturen weiß. Quadrate oder Rechtecke reihen sich zu seriellen Bildstrukturen. Unregelmäßigkeiten der Stege plante er bewusst ein. Der Lichteinfall und die Lichtreflexe im Weiß der Flächen und Stege bewirken ein vibrierendes Rasterspiel. Die Reduzierung der künstlerischen Mittel allein auf die Linie und das Weiß eröffnete bei Leo Erb im Immerwiederkehrenden die Kraft und Weite seiner Kompositionen. Bereits Ende der 40er Jahre ritzte er Linienformationen in weißen Karton. Für Oskar Holweck ist das weiße Papier ausschließliches Material. Dem Papier gewinnt er Formen der eigenen Beschaffenheit ab. In den 70er Jahren formte er Objekte aus mechanisch oder thermisch behandeltem Papier. In Fortführung des Bauhaus-Gedankens erarbeitet er auch heute noch seine Bilder und Objekte allein aus dem Material heraus, möglichst ohne Werkzeug. Er biegt, knickt, knüllt, faltet, drückt, preßt, staucht, klopft, reißt das Papier. »Der weiße Bogen Papier gleicht einem Schneefeld. Die Empfindlichkeit der weißen Fläche nimmt sofort jede Spur auf«, schreibt Maria Reuter¹⁰. Sie fügt einem Blatt Papier eine kleine Kniffalte bei oder reißt es ein. Die Fläche wird zum belebten Relief. Auch bei Francois Morellet ist der Eingriff ins Blatt auf ein Minimum beschränkt. Indem er transparentes Papier einknickt, erhält er durch die Überlagerung und Abtönung optische Raumkonstruktionen.

Materialprozesse

Das Material spielt in der bildenden Kunst eine entscheidende, ja, existenzbestimmende Rolle. Der Künstler ist abhängig von der stofflichen Substanz, aus der er ein Bildhauerwerk, eine Malerei, eine Grafik, ein Objekt herstellen will; er muß also das »Eigenleben« der Stoffe, die Beschaffenheit, die Reaktionen auf andere Materialien, auf Umwelteinflüsse, auf Naturgegebenheiten wie Hitze, Kälte, Feuchtigkeit und vieles mehr kennen und berücksichtigen.



Dmitri Prigov, Rauminstallation *Winter Russische Reise, Paper Art 5*, Düren 1994

Viele historische Kunstwerke haben heute nicht mehr das ursprüngliche Aussehen, sondern chemische und physikalische Prozesse haben im Laufe der Zeit Patina, Krakelee, Wölbungen, Holzwurmspuren – bei Papier Verfärbungen, Zersetzungen, Pilzzerfraß und Schimmel entstehen lassen. Prozeßhafte Vorgänge, orientiert am natürlichen Zerfall und am Eigenleben von Material und Natur, sind seit den ausgehenden 50er Jahren Ausdrucksmittel der bildenden Kunst auch in bezug auf Papierkunst.

Im Frühwerk von Franz Erhard Walther ist Papier und Karton entscheidendes Werkzeug, um in Materialprozessen zum künstlerischen Ziel vorzustoßen. Die für Walther typische Form der Rahmenzeichnung taucht 1962 bei den Blättern mit Ölrändern auf. Alle vier Ränder der Blätter werden in Öl getaucht. Grad des Eintauchens und Dauer des Vorgangs bestimmen die Intensität der Prozeß- und Materialspuren. »Ich war mit den illusionistischen Mitteln der Malerei fertig. Ich suchte nach neuen Mitteln. Eines davon war: Substanzen zu haben, die in Papier eindringen und nicht, wie die gängigen Farben, auf der Oberfläche sitzen. Ich nahm Pflanzenöl, Kaffee, Sojasoße und Erde, die Papierbögen betrachtete ich als flache Körper«.¹¹

Die radikale Ablehnung traditioneller Bildvorstellungen bei der jungen Künstlergeneration löste um 1960 die Suche nach neuen Aktionsfeldern und unkonventionellen Herstellungsmethoden aus. Natürliche Prozesse wie Zersetzen, Verschimmeln, Wachsen rückten ins Blickfeld. Die klassischen Malutensilien erweiterten sich immer mehr und wurden schließlich nicht nur durch Licht und Feuer, sondern auch durch Fett, Erde, Pflanzen, Yoghurt, Luft, Nebel oder Wasser ersetzt. Um 1970 verselbständigte sich der Prozeß. Der Vorgang rückte ins Blickfeld. Natürliche, alltägliche Prozesse wurden Kunst: wandernder Schatten auf Papier, wachsendes Gras im Papier, schimmelndes Papier. Zeit spielte dabei eine zentrale Rolle. Künstler schalteten sich in den natürlichen, physikalischen, chemischen, biologischen Prozeß ein und machten auf die Wirkung aufmerksam. Gotthard Graubner arbeitete mit der Saugfähigkeit von Papier. Ins Sickerbuch von 1964 ließ er Farben sich einsaugen, eine von der Vorderseite, die andere von der Rückseite.

Im uvre von Joseph Beuys finden sich mehrfach Papiere, in die Fett und Ölfarbe eingezogen sind oder andere Substanzen Papier verändert haben. Auch Schimmelbefall akzeptierte er als kompositorisches Mittel. Die Fluxus-Künstlerin Takako Saito ließ seit den 70er Jahren »Wasserzeichnungen« in Wasser aus Düsseldorf und Reggio Emilia entstehen. Papierblätter tauchte sie in Wasser, in dem Stempelfarbe aufgelöst war und auf dessen Oberfläche eine Ölschicht schwamm. Die Papiere saugten nach dem

Prinzip des Zufalls Öl und Stempelfarbe auf.¹² Daniel Hees ließ Tee in Karton oder Tusche in Papier weiterarbeiten. In den Jahren 1988/90 erarbeitete Wolf Kahlen einen Zyklus mit über 120 Blättern, die *Naga*-Altölzeichnungen. »Ich setze nach meditativer Konzentration ein willentlich/unwillentliches Zeichen mit einem dicken Pinsel, in Autoaltöl getaucht, aufs saugfähige Papier und ziehe mich dann zurück. In acht bis zehn Tagen saugt sich das Öl ins Papier, und es entfaltet sich die organisch chemische Welt der Strukturen des Chaos.«¹³ Hans Peter Alvermann ließ 1960/61 ein Schimmelbuch entstehen, nachdem durch Zufall angefeuchtetes Büttenpapier von Schimmel befallen war. Dieter Roth arbeitete oft mit Schimmel. 1969 entstand ein Schimmelblatt aus Sauermilch auf weißem Bütten. Ab 1961 entwickelte er Literaturwürste. Zerschnittene Ausgaben des *Daily Mirror* wurden mit heißem Wasser und Gelatine vermischt und in einen Wurstdarm gefüllt. Weitere Exemplare von Literaturwürsten entstanden nach alt hergebrachten Wurstrezepten; die fleischliche Substanz wurde jeweils durch zerkleinertes Papier verschiedener Zeitschriften ersetzt. Yves Klein setzte bewußt Naturkräfte wie Wind und Regen zur Vollendung seiner Kosmologien ein. Jochen Gerz beschrieb Papier nicht selbst, sondern setzte es 1971 der Witterung aus. Wind, Regen, Schmutz, Vögel sorgten für die Beschreibung.

Reinheit – Zersetzung

Die Prozeßbeobachtungen von Wolfgang Mally sind wohl die detailliertesten und systematischsten Dokumentationen. Sie umfaßten jeweils 365 Tage mit täglichen Kontrollen. 1977/78 setzte er 365 Papiere den drei Elementen Wasser, Luft, Erde aus. Den Zersetzungsprozeß dokumentierte er, indem er jeden Tag »konservierte«. Papier ist für die Japanerin Yaeko Osono lebendiges Naturwesen. Sie arbeitet mit Papier in der Natur und läßt Sonnenschein, Regen, Rauhreif, Frost und Wind an der Gestaltung mitwirken. Die *Jahreszeiten-Kuppel*, die 1992 für das Leopold Hoesch-Museum Düren entstand, bestand aus Papier-Bahnen von Shoji, die Samen und Erde, Spuren von Gräsern, zerfallenes Laub enthielten. Andere Papiere hatte das salzige Meerwasser zersetzt, in dem es Tage gelegen hatte. Manche Papierbahn trug Verwitterungsspuren von Frost und Schnee, die es über Wochen »bearbeiteten«. Weitere Papiere hatte Feuer mit Brandmalen bezeichnet.¹⁴

Regen, Schnee, Feuer und Hitze, Licht, Schmutz, Öl, Samen sind aktive Gestalter von Papier. Ihre Kräfte und Zufälligkeiten übernehmen das Handschriftliche des Künstlers. Papier reagiert besonders empfindlich auf jedwede Veränderung. Brandfärbungen, Löcher aus Verwesung oder Zersetzung, Verschmutzungen, aber auch Gräser, Blumen und Schimmel werden Komposition. Papier wird bei manchen Künstlern nicht mehr beschrieben oder bemalt, sondern die Substanz des Papiers wird angegriffen, verändert und löst im Extremfall seine Materialität auf. Der Zufall ist bewußt eingeplant.

Das Blatt Papier an sich, in seiner Reinheit und in seinem Unangetastetsein, ist für manche Künstler Basismaterial für kunstphilosophische Exkurse. Das Wort Blatt als Homonym für zwei ganz unterschiedliche Bedeutungen, ist 1969 Thema für Timm Ulrichs. Das Laubblatt gleicht er dem Papierblatt an, indem er es rechteckig auf DIN A 7 beschneidet: Natur als Vorstellungs-, Sprach- und Begriffswelt.¹⁵

Ein Blatt Papier ist das Urblatt für eine malerische Philosophie auf 150 Blättern, die Rémy Zaugg in den Jahren 1970 bis 1988 schuf. Die Reflexionen auf und über ein Blatt Papier umfassen 1800 bis 2000 Bögen, die im Siebdruck in mindestens drei und höchstens vierzehn Druckvorgängen mit dem Urblatt bedruckt werden. Das reproduzierte Urblatt ist also Abbild und somit Malerei: Sehen ist so schwierig wie denken.¹⁶ Für den Literaten Heinar Kipphardt ist der Traum ein Papier und für den Literaturwissenschaftler Michael Lentz ist das leere Papier die einzige Hoffnung.¹⁷