ERMÖGLICHT DURCH DEN
FÖRDERVEREIN LENBACHHAUS E. V.

EDITION LENBACHHAUS — 09

GÜNTER FRUHTRUNK

DIE PARISER JAHRE 1954–1967

HERAUSGEGEBEN VON
SUSANNE BÖLLER UND MATTHIAS MÜHLING

EDITION LENBACHHAUS — 09

Inhalt

7 **Vorwort**
Matthias Mühling, Susanne Böller

13 **Cher Monsieur, Chère Madame –
Eine Chronologie aus Briefen und
Dokumenten**
Susanne Böller

155 **Meinem Vater galt Kunst als das geistig
Höchste**
Wolf Fruhtrunk

157 **Unterdessen in München…
Umfelder von Fruhtrunks Kunst
in München vor 1967**
Adrian Djukic

163 **Günter Fruhtrunk: Texte zur Kunst**

185 **Günter Fruhtrunk: Bilder einer Ausstellung**

260 Ausstellungen 1955–1967 (1968)
262 Impressum

Vorwort

> „Pour un peintre, il ne peut s'agir d'imiter simplement les Maîtres français mais, plutôt de découvrir son propre chemin en partant d'un enseignement de premier ordre."[1]

So schreibt Günter Fruhtrunk am 2. November 1954 an den Bevollmächtigten Minister, Generaldirektor für kulturelle Angelegenheiten im Hochkommissariat der Französischen Republik in Deutschland mit Sitz in Mainz, denn Freiburg, wo Fruhtrunk gemeldet ist, steht noch unter französischer Besatzung. Er ist seit dem Sommer in Paris, und wie viele deutsche Künstler*innen in den 1950er Jahren will er bleiben. Seine Appelle an den Minister und andere Unterstützer sind erfolgreich und Fruhtrunk bleibt, sehr viel länger als die meisten: 13 Jahre und mehr. Fruhtrunk hatte sich seit 9 Jahren der Kunst verschrieben und in Freiburg erste Erfolge verzeichnet, doch er will in Frankreichs Hauptstadt von älteren und bald von jungen Meistern der konkreten Kunst lernen. Unter ihnen entdeckt er seinen eigenen Weg.

Zu seinem 100. Geburtstag widmen wir Günter Fruhtrunks Pariser Jahren eine Ausstellung und ein Begleitbuch. Fruhtrunk hat für das Lenbachhaus in den vergangenen Jahrzehnten immer eine bedeutende Rolle gespielt. Das Haus besitzt eine umfangreiche Sammlung seiner Werke in unterschiedlichen Medien aus allen Schaffensperioden. Erweitert worden ist die Sammlung durch großzügige Schenkungen – zunächst durch den Künstler selbst, später durch die Witwe des Nachlassverwalters Josef Frank, Martha Frank, dann durch seine Tochter Ulrike Fruhtrunk-Dehn sowie in jüngerer Zeit durch Zukäufe der Kiko Stiftung. Als Städtische Galerie sind wir an der Kunstproduktion in dieser Stadt besonders interessiert, so auch am Werk von Günter Fruhtrunk, der mit seinem Wirken sehr eng mit München verknüpft war. Er ist hier geboren und gestorben. Er hat an der Münchner Akademie der bildenden Künste viele Studentinnen und Studenten betreut, die seine Ideen weiterentwickelt und weitergetragen haben.
Das Lenbachhaus ist seit langer Zeit dafür verantwortlich, dass das Werk von Günter Fruhtrunk immer wieder neu gesehen werden kann. Seine Arbeiten waren regelmäßig in unserer Schausammlung präsent, 1973 und 1993 wurden ihm Einzelausstellungen gewidmet und 2002/03 Bilder aus seinem künstlerischen Nachlass vorgestellt. Diese Werkschau stand in Zusammenhang mit der Bearbeitung dieses Nachlasses, um den sich der frühere Direktor des Lenbachhauses Helmut Friedel sehr verdient gemacht hat. Zwischen 1999 und 2012 wurden die verbliebenen Werke gesichtet, restauriert und gezielt in Museen platziert, es wurden Ausstellungen in Instituten initiiert und über ausgewählte Galerien in Privatsammlungen vermittelt. Im Januar 2013 erwarb und übernahm die Walter Storms Galerie von der Erbin den bestehenden künstlerischen Nachlass. Der schriftliche Nachlass ging an das Deutsche Kunstarchiv in Nürnberg. Im Mai 2014 wurde die Günter Fruhtrunk Gesellschaft e. V., Verein zur Förderung des Werkes von Günter Fruhtrunk, gegründet. Der Vorstand des Vereins setzte sich zusammen aus Walter Storms (1. Vorsitzender), Maximilian Weishaupt (2. Vorsitzender), Rupert Schauer (Schatzmeister) und Barbara Schenk (Schriftführerin). Beratend standen der Gesellschaft das Kuratorium mit Prof. Dr. Ulrich Bischoff, Prof. Dr. Erich Franz,

1 Für einen Maler kann es nicht darum gehen, einfach die französischen Meister zu imitieren, vielmehr muss er, ausgehend von einer erstklassigen Lehre, seinen eigenen Weg entdecken.

Prof. Dr. Helmut Friedel, Dr. Simone Schimpf und Prof. Dr. Klaus-Peter Schuster zur Seite. Der Verein gab 2018 das von Silke Reiter erarbeitete *Werkverzeichnis der Bilder 1952–82* heraus, auf dem unser Projekt aufbaut.
Die erste Einzelausstellung zu Günter Fruhtrunk im Lenbachhaus 1973 war eine große, 72 Werke umfassende Rückschau auf die Jahre 1952-72 – konzipiert in enger Abstimmung mit dem Künstler und seinen Kritikerfreunden Max Imdahl und Eugen Gomringer, die auch 1978 das von Gabriele Sterner mit dem Künstler erarbeitete, erste Werkverzeichnis herausgaben. Diese Ausstellung wanderte nach Karlsruhe und Bochum.
Die nächste große Retrospektive, eine Kooperation der Berliner Nationalgalerie, des Westfälischen Landesmuseum Münster und der Münchner Staatsgalerie Moderner Kunst mit der Städtischen Galerie fand 1993 statt, rund 10 Jahre nach dem Tod des Künstlers. Der Tenor des Katalogvorworts erscheint betont apologetisch, es ist von der „Einlösung einer Schuld diesem großen deutschen Künstler gegenüber, der nach dem Krieg ganz unbeirrt – von Trends und Moden eher verstellt als gefördert – seinen Weg gegangen ist." Bemerkenswerterweise widerspricht dieser politischen Lesart seines Wirkens der Herausgeber Peter-Klaus Schuster, indem er für Fruhtrunks Rezeption eine „Umsetzung von Kunststrenge in eine entsprechende Strenge der Betrachtung [, die] geradezu exemplarisch in der neueren deutschen Kunstliteratur geworden [ist]", konstatiert und konzediert: „Der Verbreitung der Kunst Fruhtrunks war dies nicht immer förderlich, wohl aber ihrer subtilen Wahrnehmung ebenso wie ihrer intellektuellen Auratisierung. Gewinn und Verlust halten sich dabei die Waage." („Fruhtrunks Frühwerk", in: *Günter Fruhtrunk*, Ausst.-Kat. 1993, S. 30) Die Werkauswahl der Kuratoren, in der Mehrheit Verfechter jener „intellektuellen Auratisierung", konzentrierte sich folgerichtig auf die späten Jahre, in denen alles seinen bundesrepublikanischen Lauf nahm.
In weiteren Ausstellungsvorwörtern der Vergangenheit wurden als selbstgestellte Aufgaben „dem Vergessen entreißen", „Aktualitäten beweisen" und „Kanon revidieren" definiert. Jede dieser Ausstellungen und Veröffentlichungen war ihrer Zeit verbunden, das trifft auch heute zu, da das Konzept eines westlich geprägten „Kanon" ebenso der Vergangenheit angehört wie eine kunsthistorische Erzählung entlang nationaler Schulen. Fruhtrunks Kunst war nie „vergessen", denn die intellektuelle Herausforderung an das Sehen, die seine Bilder bei jeder Betrachtung neu stellen, hat nichts von ihrer Faszination verloren – es ist ein ständig Werdendes im Sehen, wie der Maler selbst formuliert hat.
Unsere Ausstellung und dieses Buch wollen eine zentrale Phase seiner künstlerischen Genese darstellen: Sein Leben und Arbeiten in Paris – über immerhin 13 Jahre (gegenüber den 15 Jahren, die er in München lebte) – im Austausch mit den dort ansässigen Vertreter*innen der konkreten Kunst. Die Pariser Jahre waren nicht nur eine Zeit der künstlerisch-formalen Klärung, sondern auch der Kontaktaufnahmen, Bewerbungen, Bitten und Berichte, die meist brieflich erfolgten und ebenso beantwortet wurden – gemeinsame Sprachen waren Französisch und Deutsch. Paris war wichtig, aber für Fruhtrunk mindestens so wichtig wurden Marseille, Mailand und Brüssel, dann Köln, Dortmund und Leverkusen. Unter seinesgleichen in Paris war die Orientierung in die Nachbarländer gelebte Praxis. Aus der umfangreichen erhaltenen Korrespondenz geht neben Strategischem und Organisatorischem, kaum Politisches, aber viel Künstlerisches hervor. Eindeutig

und kompromisslos äußert sich Fruhtrunks unbedingter Wille zur Entwicklung und Durchsetzung seiner konkreten Malerei. Er investierte ungeheure Energien und fand schnell immer neue Formen. Seine wichtigste und aufsehenerregendste „Erfindung", die Schaffung eines „Lichtraums", welcher im Erschauen-Wollen eines letztlich unfassbaren Rhythmus' von Farben und Formen entsteht, datiert in die frühen 1960er Jahre. Der Lichtraum bedeutet eine Herausforderung, eine revolutionäre Umdeutung dessen, was moderne abstrakte Kunst leisten kann.
Mit seinem in Paris entwickelten Potential erfuhr Fruhtrunk bald auch in Mailand und Marseille Wertschätzung. Nur langsam gelang es ihm, in Deutschland Fuß zu fassen, zunächst in den reicheren und der abstrakten Kunst aufgeschlossenen Städten zwischen Rhein und Ruhr. Erst 1967 stellte sich mit seiner Berufung an die Akademie in München und seinem zunächst nur zeitweiligen Wirken dort Anerkennung ein. Nun wandten sich hiesige Galerien dauerhaft seinem Werk zu: Walter Heseler, Otto Stangl, Rüdiger Schöttle, Wolfgang Wassermann. In den 1970er und frühen 1980er Jahren erfuhr Fruhtrunk höchste Anerkennung in der BRD.

Wir wollten eine Ausstellung konzipieren, die es zum Werk von Günter Fruhtrunk so noch nie gegeben hat. Mit dem Fokus auf die Pariser Jahre können wir die Entwicklung seiner subtilen und strengen Formalität mit Begeisterung nachvollziehbar machen. Die ausgewählten Werke zeigen die feinen Unterschiede innerhalb der Serialität der Bilder, damit versteht sich die Ausstellung als eine Einladung zum konzentrierten Schauen. Im begleitenden Buch kommen – in einer ausführlichen Chronologie, in eigenen Texten und natürlich Bildern – vor allem Fruhtrunk selbst und seine Zeitgenoss*innen zu Wort. Dazu wurden zahlreiche Quellen gesichtet und viele Menschen befragt, die zu Lebzeiten des Künstlers sich mit dessen Werk beschäftigten.
Im Jahr seines 100. Geburtstages 2023 veranstaltet nicht nur das Lenbachhaus eine Ausstellung zu Fruhtrunks Pariser Jahren, auch das Kunstmuseum Bonn engagiert sich mit einer Retrospektive seines Gesamtwerks, die anschließend ins Museum Wiesbaden wandert. Damit eröffnen wir den Reigen der Danksagungen, der bei diesem Projekt besonders umfangreich ausfällt: Wir bedanken uns bei Stephan Berg und seiner Assistentin Katja Thiele für den angenehmen Austausch über unsere Projekte und die Leihe der „Metastabilen Kompositionen", Fruhtrunks erster Serigrafienmappe für die Ausstellung.
Mit herausragender Geduld und Großzügigkeit hat Wolf Fruhtrunk dieses Unternehmen bereichert und seinem Vater einen kurzen Text gewidmet. Für alles danken wir ihm sehr herzlich.
Die ersten Anlaufstellen für eine Kontaktaufnahme und Vermittlung waren häufig Galerien, hier sind wir zu großem Dank verpflichtet: Walter Storms und seiner Mitarbeiterin Isabella Dorfner, Bertold Müller und Diane Lahumière in Paris, Matteo und Bruno Lorenzelli in Mailand, ebenso den Münchner Galeristen Rupert Walser und Wolfgang Wassermann, die beide mit Fruhtrunk gearbeitet haben. Alle standen für erhellende Gespräche zur Verfügung. Sehr profitiert haben wir von Korrespondenzen und Gesprächen mit Raimer Jochims, der mit Fruhtrunk in den 1960er Jahren befreundet war, mit Mario Garibaldi, dem Sohn seines engagiertesten französischen Galeristen, sowie mit vielen anderen, die intensiven Kontakt zum Künstler hatten.

Insbesondere zum Verständnis von Fruhtrunks Verhältnis zu Natur und Kunst beigetragen hat seine ehemalige Assistentin Sabine Buchmann. Interessante Interviews durften wir zusammen mit Caroline Sternberg, Leiterin des Archivs an der Akademie der bildenden Künste München mit ehemaligen Student*innen der Akademie führen: u. a. mit Petra Linck, Kurt Petz, Helmut Dirnaicher, Gloria Gans und Michael Eckle. Ausschnitte einiger dieser Interviews werden in der Ausstellung sowie online zur Verfügung gestellt. Für Ihr großes Engagement danken wir Caroline Sternberg herzlich.
Helmut Friedel, der vor Jahren den Anstoß zu diesem Projekt gegeben hat, sind wir zu besonderem Dank verpflichtet, ebenso Rosemarie Ruchti, der ehemaligen Mitarbeiterin der künstlerischen Nachlassverwaltung. Die umfangreichen Recherchen im schriftlichen Nachlass am Deutschen Kunstarchiv wurden überhaupt erst ermöglicht durch den großen Einsatz der Mitarbeiterinnen im Studiensaal – vor allem Laura Metz, Carolin Walberer und Betti Roth. In einem frühen Stadium der Recherche teilte Jana Teuscher in der Stiftung Arp e. V., Berlin, großzügig wertvolle Quellen; sehr aufgeschlossen und hilfreich waren Sophie Berkelaers; Sebastian Freytag, Köln; Hadwig Goez, Archiv Baumeister; Astrid Herkens, Musée d'Ixelles; Alexandra von Lützow, Berlin; Simona Martinoli, Fondazione Marguerite Arp; Kathrin Mayer, Institut für Moderne Kunst, Nürnberg; Lucrezia Levi Morenos, München / Venedig; Florence Morisette, MACM Montreal; Simone Pagani, Museo d'Arte Moderna Pagani; Danïelle Pallmans, Letterenhuis Antwerpen; Susanne Plambeck; Harald Spengler und viele andere.

Die *Edition Lenbachhaus* beschäftigt sich stets mit in unserer Sammlung virulenten Themen. Auch dieser neunte Günter Fruhtrunk gewidmete Band dient als recherchebasiertes Begleitbuch zur Ausstellung der Darstellung von Quellen, die für weitere Forschung zur Verfügung stehen. Die *Edition Lenbachhaus* wäre nicht denkbar ohne die langjährige verlässliche finanzielle Unterstützung des Förderverein Lenbachhaus e.V. Dafür danken wir herzlich.
Gestaltet hat dieses Buch und alle grafischen Elemente der Ausstellung mit großartigem Feingefühl und unerschütterlicher Geduld Petra Hollenbach. Ihr wollen wir besonders danken. Herzlicher Dank gebührt auch unserem Kollegen Adrian Djukic, dem wohlwollendsten aller Lektoren und Autor eines Beitrags zur Münchner Kunstszene. Elisa Morell gilt unser Dank als geschätzte Beraterin in Sachen Philosophie, deren Beiträge in den Vorspann der „Texte zur Kunst" (in diesem Buch) einflossen, außerdem Simone Gänsheimer für ihre nimmermüde fotografische Arbeit.

Die Ausstellung wurde durch das wohlwollende Vertrauen aller Leihgeber*innen ermöglicht:

Dres. Golda, Barcelona
Kunstmuseum Bonn, Sammlung KiCo
Kunstsammlung Deutsche Bundesbank
Frankfurter Privatsammlung, courtesy spectra-konkret
Fondazione Marguerite Arp, Locarno
Lorenzelli Arte, Mailand
Mario Garibaldi Collection
Walter Storms Galerie, München
Sammlung Maximilian und Agathe Weishaupt, München
Sammlung Sonja und Dylan Collins
Sammlung Serviceplan
Dr. Karl Kreuzer
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
Wolf Fruhtrunk, Paris
Sammlung Lahumière, Paris
Bernard Langla, Paris
Dr. Sabine Huber, Starnberg
Sammlung Peter C. Ruppert – Konkrete Kunst in Europa nach 1945, Museum im Kulturspeicher Würzburg
sowie weitere Privatsammlungen, die nicht genannt werden möchten.

In die Tat umgesetzt haben die Ausstellung alle Abteilungen des Lenbachhauses in gewohnt gutem Teamgeist: Der Geschäftsleitung, der Verwaltung, den Kurator*innen, Registrar*innen, und Fotograf*innen, den Abteilungen Provenienzforschung, Restaurierung, Museumsdienst, Öffentlichkeitsarbeit und der Vermittlung sei daher herzlich gedankt.

Matthias Mühling, Susanne Böller

Cher Monsieur, Chère Madame – Eine Chronologie aus Briefen und Dokumenten

Susanne Böller

1968 beauftragen die Éditions Aimé Maeght die beiden Autoren und Kuratoren Michel Seuphor und Michel Ragon mit einer monumentalen *Histoire de l'art abstrait* in vier Bänden. Beide kennen Günter Fruhtrunk seit den 1950er Jahren, sie wollen ihn einbeziehen und schicken ihm als Grundlage für ihre Biografie einen ausführlichen Fragebogen. Am Ende werden sie nur eine Erwähnung und eine Werkabbildung pro Künstler*in unterbringen (*L'art abstrait, 3, 1939–1970 en Europe,* Paris 1973). Aber unabhängig davon sind Fruhtrunks Antworten äußerst aufschlussreich, denn sie komprimieren seine künstlerische Karriere bis 1968 – auf engstem Raum. Was in seiner übersichtlichen Aufzählung eine gewisse Stringenz suggeriert, war in Wirklichkeit Ergebnis zahlloser, über Jahre miteinander verbundener Vorstöße, Fehlschläge und Erfolge.
Um möglichst eng an den historischen Vorgängen dranzubleiben, sollen in der folgenden Chronologie in erster Linie Günter Fruhtrunk selbst, seine Frau Eva-Maria Fruhtrunk, die einen großen Teil der Korrespondenz in den Pariser Jahren übernahm, die jeweiligen Briefpartner*innen sowie zeitgenössische Kritiker*innen zu Wort kommen. So erschließen sich nach und nach die Komplexität seines wachsenden Netzwerks und die Tragweite seiner künstlerischen Praxis.
Der weitaus größte Teil dieser Korrespondenz lagert heute in Nürnberg im Germanischen Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, als Nachlass Fruhtrunk, Günter. Aus Platzgründen wird hier jeweils nur DKA und die Ordnernummer angegeben. Dokumente, die sich in Kopie in der Stiftung Arp e. V., Berlin, befinden, sind ebenso wie vereinzelte Dokumente aus anderen Archiven mit dem vollen Nachweis versehen.
Noch ein Wort zur Transkription der Briefe auf Französisch, das häufig als „lingua franca" zwischen zwei nicht Muttersprachler*innen verwendet wurde: Hier sind kleine Flüchtigkeitsfehler korrigiert, Verstöße gegen Grammatik und Idiomatik dagegen belassen worden. Auch alle nicht-deutschen Schreibweisen von „Günter Fruhtrunk" und nicht-deutschen Schreibmaschinen geschuldete Tastenkombinationen werden im Original wiedergegeben.

Vorgeschichte

Günter Fruhtrunk wird 1923 in München geboren, nach der Schule ist er Praktikant in einer Baufirma und studiert zwei Semester Architektur, bevor er 1941 eingezogen wird. Die Kriegsjahre verbringt er größtenteils an der Finnisch-Russischen Grenze, wo er mehrmals verwundet wird – eine Kopfverletzung wird ihm für den Rest seines Lebens Schmerzen bereiten. In Finnland hatte Fruhtrunk Landschaftsaquarelle gemalt und beginnt, nach der Entlassung aus kurzer Kriegsgefangenschaft, am Bodensee seine künstlerische Ausbildung bei William Straube, seinerseits ehemals Schüler von Henri Matisse und Adolf Hoelzel. Straube malt gegenständlich, in seinen kunstphilosophischen Äußerungen finden sich jedoch Anklänge an das, was Fruhtrunk selbst Jahre später formulieren wird. Über Straube kommt er in Kontakt mit dem Hemmendorfer Kreis und lernt Julius Bissier kennen.
Noch 1945 heiratet er Anna Frentrop, 1948 wird die Tochter Ulrike geboren, sie ziehen 1950 nach Freiburg i. Br., ihre Lebensumstände sind schwierig. Fruhtrunk erhält als Schwer(kriegs)beschädigter eine kleine Unterstützung.

In Freiburg engagiert sich der Kunstverein für die Präsentation zeitgenössischer, vor allem französischer Kunst. Vereinspräsident Siegfried Bröse kooperiert ebenso wie Kurt Martin, Direktor der Kunsthalle Karlsruhe, sehr effizient mit der Kulturabteilung

QUESTIONNAIRE INDIVIDUEL

I – Nom, prénoms, pseudonyme, date et lieu de naissance, nationalité, ascendance

II – BIOGRAPHIE : Etudes générales et formations artistiques.
Influences majeures et rencontres capitales (amitiés, événements)
Retracez vos premières préoccupations artistiques
Estimez-vous appartenir, ou, avoir appartenu à un mouvement ?
Métiers pratiqués, éventuellement, en parallèle

III – Première oeuvre abstraite (circonstances et influences) ; date à laquelle elle fut exposée et lieu

IV – Expositions personnelles (dates et lieux)

V – Principales expositions de groupe, salons...

VI – Prix et autres distinctions (dates et lieux)

VII – Oeuvres dans les musées et les grandes collections

VIII – Oeuvres architecturales, ou en contrepoint à une architecture
Edifices publics ou privés. Citez les architectes, le lieu, la date.

IX – Autres activités : graphisme, affiches, meubles, bijoux, céramique, tapisserie, mosaïque, reliure, décoration, films, décors de théâtre, conférences..

X – Livres que vous avez illustrés (titre et auteur, date, éditeur)

XI – Faites-vous des estampes ? (lithos, gravures, sérigraphie... date et éditeur)

XII – Bibliographie : a) vous concernant
citations critiques, principales études sur votre oeuvre, écrits littéraires et poèmes sur votre oeuvre, préfaces de ... interviews. (dans journaux, revues, livres, les titres des publications, leur date et leur auteur)
b) vos écrits sur l'art (titre, éditeur, date) joindre éventuellement copie d'un de vos textes publiés ou inédits.
c) votre collaboration aux ou à un manifeste (s), titre, date, participants principaux (joindre copie)

XIII – Photos :
- de l'une de vos oeuvres
- de vous-même (et éventuellement dans un groupe d'artistes ou de nature anecdotique)

XIV – Votre adresse actuelle et votre numéro de téléphone

XV – Où peut-on voir vos oeuvres en permanence (galeries ... etc...)

A renvoyer à : MICHEL RAGON, 4 rue du Faubourg Poissonnière, Paris X°
pour l'HISTOIRE DE L'ART ABSTRAIT
à paraître aux Editions Aimé MAEGHT

I – FRUHTRUNK Günter, 1923 à München (Allemagne), national. allemande

II – baccalauréat, deux semestres études d'architecture, en peinture autodidacte.
Influences: 1945 William Straube, 1948 Willi Baumeister, Braque 1949-50 Jules Bissier. Rencontre et amitié av. Jean Arp.
Pendant la guerre beaucoup d'aquarelles en Finlande.

III – 1953, influence par l'exposition de peinture abstraite à Fribourg/Breisgau en 1952; premier tableau abstrait exposé 1954 au Kunstverein Freiburg.

IV – voir annexe (notice biographique) – expositions personnelles marquées au crayon bleu.

V – expositions de groupe, salons voir notice biographique

VI – Prix de Jean Arp, Köln 1961, au "Kulturkreis des Bundesverbandes der Deutschen Industrie"
Médaille d'Argent "Prix d'Europe", Ostende 1966
II. Prix Burda en peinture, Grosse Kunstausstellung München, 1967

VII – Musées de Dortmund, Marseille, Ixelles/Bruxelles, Locarno, Legnano, Cologne, Krefeld, Leverkusen, Münster, Montreal, Pinakothek et Galerie du XXe Siecle à Munich

VIII – Mur (relief) en béton 5.50 x 11 m pour la ville de Leverkusen, 1965
A gagné le concours 1966 pour l'exécution de mosaiques sur les 4 façades extérieures de l'auditorium maximum de l'Ecole sup. ad'Ingénieurs à Düsseldorf (chaque façade 7 x 30m).
Exécution: 1969.
Mosaique et relief Fondation Pagani, Legnano

IX – 2 tapisseries, 1954, Staatliche Gobelinmanufaktur Baden

X – ————

XI – Albums de sérigraphies 1963 et 1967, Galerie "Der Spiegel", Cologne et "UND" 1967, Edition Willing, Studio UND, München
Sérigraphies pour des Kunstvereine en Allemagne – Münster, Overbeck-Gesellschaft Lübeck, Kestner-Gesellschaft Hannover, et pour des Galeries.

XII – Tout est recueilli à l'Archiv für moderne Kunst, NUREMBERG (Allemagne), Lorenzerstrasse 32.

XIII – 2 photos jointes.

XIV – Atelier: 12, rue St. Luc, Paris 18e, Tel. 255.73.26
privé: 22, rue de Tréviss, Paris 9e, Tel. 523.36.52
en Allemagne: Akademie der Bildenden Künste, München 13, Akademiestrasse 2

XV – Galerie "Der Spiegel", Cologne
Galerie Stangl, München
Galleria Lorenzelli, Milan et Bergamo

p.s. pour le No II): Rencontres: Léger (1953), Edüard, Groupe de la Galerie Denise René, Lacasse. à l'atelier: Denise René, S. Delaunay, Schaeffer.

Amitiés: Arp, Marino di Teana, R.F. Thépot, Luis Tomasello.

Fragebogen von Michel Seuphor und Michel Ragon (links) und Antworten Günter Fruhtrunks, (rechts) 1968 (DKA, 561)

INDIVIDUELLER FRAGEBOGEN
I – Name, Vornamen, Pseudonym, Geburtsdatum u. -ort, Nationalität, Abstammung / II – BIOGRAFIE: Allg. Studien u. künstl. Ausbildung. Wichtige Einflüsse u. Begegnungen (Freundschaften, Ereignisse) / Skizzieren Sie Ihre ersten künstl. Anliegen / Sind Sie der Meinung, dass Sie einer Bewegung angehören oder angehört haben? / Eventuell parallel ausgeübte praktische Berufe / III – Erstes abstraktes Werk (Umstände u. Einflüsse); Datum u. Ort, an dem es ausgestellt wurde. / IV – Einzelausstellungen (Daten u. Orte) / V – Wichtigste Gruppenausstellungen, Salons / VI – Preise u. andere Auszeichnungen (Daten u. Orte) / VII – Werke in Museen u. großen Sammlungen / VIII – Architektonische Werke oder als Kontrapunkt zu einer Architektur, Öffentliche oder private Gebäude. (Architekten, Ort, Datum) / IX – Andere Aktivitäten: Grafik, Plakate, Möbel, Schmuck, Keramik, Teppiche etc. / X – Bücher, die Sie illustriert haben (Titel u. Autor, Datum, Verlag) / XI – Stellen Sie Drucke her? (Lithos, Radierungen, Siebdruck, Datum u. Verlag) / XII – Bibliografie – a) über Sie, Kritiken, wichtige Studien etc. b) Ihre Schriften zur Kunst c) Ihre Mitarbeit an einem Manifest / XIII – Fotos: – von einem Ihrer Werke, – von Ihnen selbst / XIV – aktuelle Adresse, Tel. / XV – Wo kann man Ihre Werke dauerhaft sehen (Galerien etc.). Zurückzuschicken an: Michel Ragon für L'HISTOIRE […], die erscheinen soll in […]

I – FRUHTRUNK Günter, 1923 in München (Deutschland), deutscher Nationalität / II – Abitur, zwei Semester Architekturstudium, in der Malerei Autodidakt. / Einflüsse: 1945 William Straube, 1948 Willi Baumeister, Braque, 1949–50 Jules Bissier. Begegnung und Freundschaft mit Jean Arp. Während des Krieges viele Aquarelle in Finnland. / III – 1953, Einfluss durch die Ausstellung abstrakter Kunst in Freiburg/Breisgau 1952; erstes abstraktes Gemälde ausgestellt 1954 im Kunstverein Freiburg. / IV – siehe Anhang (biografische Notiz) – Einzelausstellungen mit blauem Stift markiert. / V – Gruppenausstellungen, Salons siehe biografische Notiz / VI – Preis von Jean Arp, Köln 1961, im „Kulturkreis des Bundesverbandes der Deutschen Industrie“ / Silbermedaille „Prix d'Europe“, Ostende 1966 / II. Burda-Preis in Malerei, Große Kunstausstellung München, 1967 / VII – Museen von Dortmund etc. / VIII – Mauer (Relief) in Beton 5.50 × 11 m für die Stadt Leverkusen, 1965 / Hat den Wettbewerb 1966 für die Ausführung von Mosaiken auf den 4 Außenfassaden des Auditorium Maximum der Ingenieurschule in Düsseldorf gewonnen (jede Fassade 7 × 30m). Ausführung: 1969. / Mosaik und Relief Fondazione Pagani, Legnano / IX – 2 Tapisserien, 1954, Staatliche Gobelinmanufaktur Baden / X – / XI – Serigrafienmappen 1963 und 1967, Galerie „Der Spiegel“, Cologne u. „UND“ 1967, Edition Willing, Studio UND, München / Serigrafien für Kunstvereine in Deutschland […] u. Galerien. / XII – Alles ist im Archiv für moderne Kunst, Nürnberg, aufbewahrt. / XIII – 2 Fotos beiliegend / XIV – Atelier […] / privat […] / in Deutschland / XV / p.s. zu Nr. II) Begegnungen […] / Freundschaften […]

der französischen Militärregierung in Baden. Die Protagonisten der kulturellen Neuerziehung jener Jahre, ob in der französischen Zone oder in der Pariser Verwaltung, sind nicht selten Kunsthistoriker, -händler, -kritiker. Fruhtrunks Weg kreuzen unter anderem Maurice Jardot, bis 1949 Leiter der Abteilung Bildende Kunst der französischen Militärregierung in Baden, dann Galerist in Paris sowie Pierre Restany, Mitarbeiter im Ministère de Travaux und Kunstkritiker.
Siegfried Bröse reist regelmäßig von Freiburg nach Paris und besucht dort Vertreter*innen der Vorkriegsavantgarde, die an der Wiederaufnahme der abgebrochenen Kontakte nach Deutschland interessiert sind. Diese spezifische Situation sollte sich für Fruhtrunks Weg als entscheidend erweisen. Wenn Fruhtrunk später angibt, dass er 1951 zum ersten und 1953 zum zweiten Mal nach Paris reiste, so könnte das in einer Gruppe junger Künstler*innen in Begleitung Bröses gewesen sein – ähnlich jener Reise junger Bildhauer*innen 1953, an die sich Reinhard Schakowsky in einer Festschrift für Bröse erinnerte (*Festschrift für Siegfried Bröse zum 80.*, Privatdruck, Freiburg 1980, o. S.):

> „Herr Bröse übernahm selbst die Führung unserer jungen Gruppe und organisierte in Paris zahlreiche und sehr interessante Atelierbesuche. Unter anderem bei Arp in Meudon, bei Madame Delaunay, bei Bildhauer Zadkine, bei Brancusi, Vantongerloo, Mademoiselle Gonzales, Bildhauer Pevsner, u.s.w. Wir lernten durch Herrn Bröse das gesamte damals gegenwärtige Kunstleben von Paris kennen. Fast alle diese Besuche wurden durch den Maler Lacasse vorbereitet, mit dem Herr Bröse eng befreundet war."

Damit wären eine ganze Reihe von Leuten genannt, die für Fruhtrunk bald wichtig werden sollten – außer Fernand Léger, dem Fruhtrunk 1953, zumindest mit Wissen Bröses, begegnete. So viel wird deutlich in dessen Schreiben an Max Burchartz, den ebenfalls für die künstlerische Jugend engagierten Leiter der Folkwang Schule:

> „[…] ich habe den Maler Günther Fruhtrunk dem Kultusministerium Baden-Württemberg in Stuttgart für ein Stipendium für einen Studienaufenthalt in Paris vorgeschlagen und in diesem Antrag auch erwähnt, dass

Günter Fruhtrunk Schwer(kriegs)beschädigtenausweis 1954
(DKA, 466)

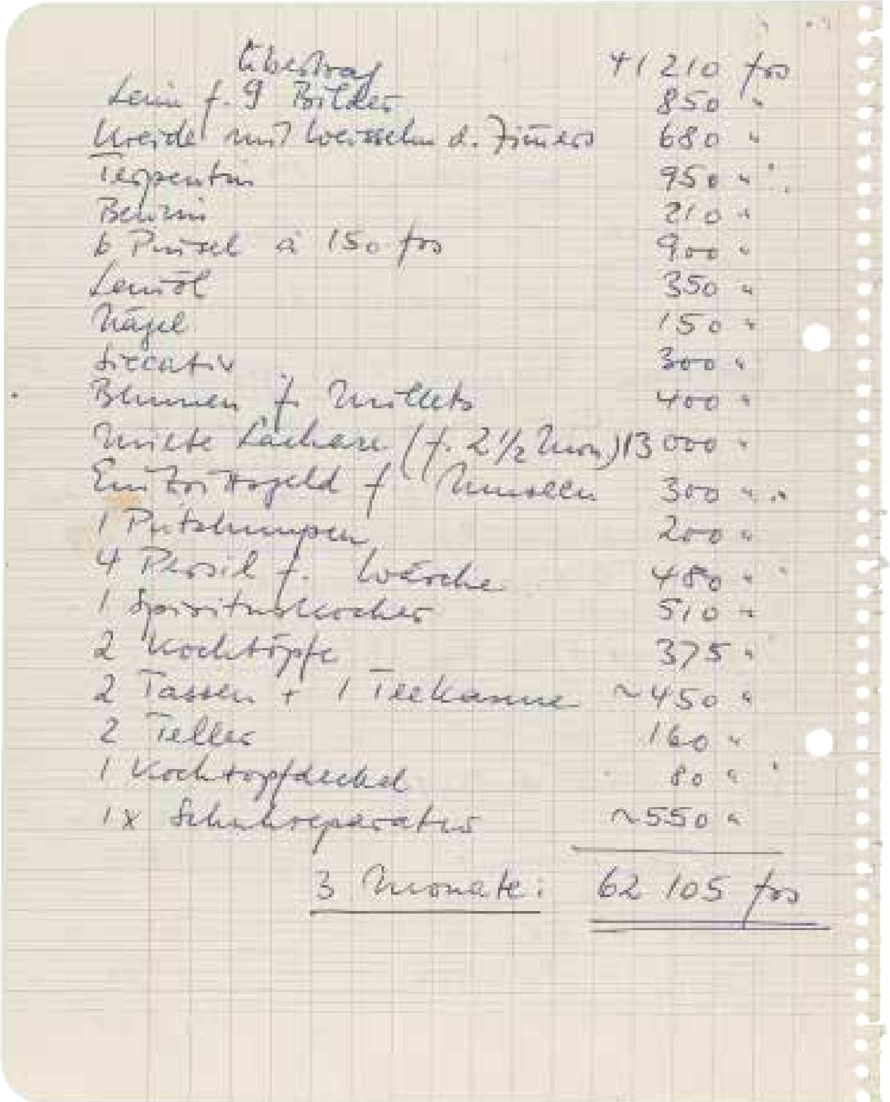
> Sie sich seine Bilder angesehen und sie ausserordentlich günstig beurteilt haben, wie ja auch Fernand Léger Fruhtrunk's Arbeiten vor einem Jahr so gut beurteilt hat, dass er ihn zu sich mehrere Wochen in sein Privat-Atelier nahm, ohne von ihm Geld zu verlangen."

Bröse bittet Burchartz um eine „kurze schriftliche Beurteilung über Fruhtrunk's malerisches Können" zur Weiterreichung an das Ministerium. (11.3.1954, Bröse an Burchartz) So schildert Burchartz seinen Eindruck während eines Atelierbesuchs bei Fruhtrunk zusammen mit Bröse:

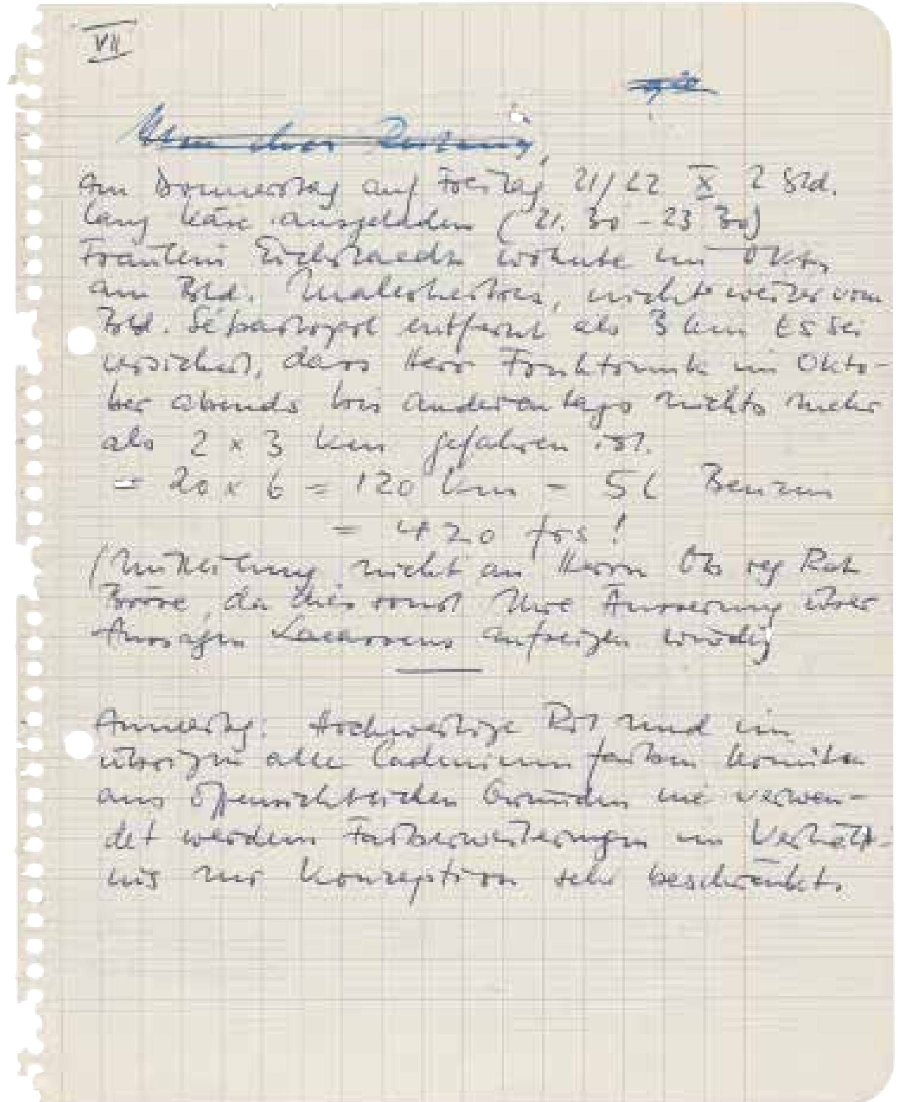
> „Mit grosser Freude sah ich die Arbeiten dieses jungen Malers, die eigenartig und sehr selbständig gesehen sind. Ich habe seit Jahren keine Werke eines jüngeren Malers seiner Alterslage zu Gesicht bekommen, die so eindrucksvoll stark und eigenwillig geformt sind. Ich bin überzeugt, dass Günther Fruhtrunk sich einen Namen machen wird. Ich möchte eine weitgehende Unterstützung dieses strebsamen Mannes aufs wärmste empfehlen."
> (15.3.1954, Burchartz an Bröse; beide Dokumente: Nachlass Max Burchartz, Folkwang Universität der Künste, Essen)

1954

Womit wir schon mitten im Jahr 1954 wären. Fruhtrunk, nach einer kurzen, intensiven Zeit in Paris wieder zurück in Freiburg, malt Bilder, die seine Kenntnis der Malerei Légers, aber auch Serge Poliakoffs deutlich zeigen (Kat. Nrn. 1 und 2). Als er mit der Freien Gruppe Oberrhein im Kunstverein ausstellt, findet der junge „Nachwuchs"-Künstler einige Beachtung. Doch wie viele deutsche Künstler*innen in den 1950er Jahren will er unbedingt zurück nach Paris, und er sollte dort sehr viel länger bleiben als die meisten.
Siegfried Bröses Einsatz hat Fruhtrunk wohl letztendlich sein Stipendium für die zweite Jahreshälfte 1954 zu verdanken, außerdem hilft im Hintergrund Maurice Jardot. (*Günter Fruhtrunk: Frühe Bilder 1950–54*, Ausst.-Kat. Städtische Museen Freiburg 1993, S. 88) Falls die nicht unkomplizierte deutsch-französische Aktenlage richtig interpretiert wurde, erhält Fruhtrunk zunächst über das Kultusministerium Baden-Württemberg in Stuttgart ein Stipendium von 900 DM, das der Kunstverein Freiburg um 300 DM aufstockt und von Juni ab (wohl zu rasch) auszahlt. (DKA, 570, 2.4.1954, [Copie – Traduction] P.O. signé Donndorf, Ministère de Cultes de Baden-Wurtemberg, Stuttgart, A la Caisse Supérieure du Gouvernement, Stuttgart [sic]; DKA, 549, 8.11.1954, Bröse an Fruhtrunk)
Doch im Oktober geht das Geld zur Neige. Wie umfangreiche Ausgaben-Aufstellungen belegen, konnten die monatlich veranschlagten 200 DM die Pariser Lebenshaltungs- und Materialkosten nicht decken. Diese Aufstellungen zeigen bereits zweierlei Handschriften: Fruhtrunks eigene und die von Eva-Maria Eichstaedt, die als Fremdsprachenkorrespondentin nach Paris gekommen war und ihn in diesem Sommer kennenlernte. (Fruhtrunk trennte sich von seiner ersten Frau Anna wohl 1954, ob vor dem Aufbruch nach Paris oder später ist unklar.) Sie unterstützt ihn mit ihren Einkünften und zieht im Oktober zu ihm an den Boulevard Sébastopol, wo er im 5. Stock bei Joseph Lacasse wohnt. Für ihn ist es schwer,



Übertrag 41 210 frs
Leim f. 9 Bilder 850 "
Kreide mit Weißeln d. Zimmers 680 "
Terpentin 950 "
Benzin 210 "
6 Pinsel à 150 frs 900 "
Leinöl 350 "
Nägel 150 "
Siccativ 300 "
Blumen f. [illegible] 400 "
Miete Lachaux (f. 2½ Mon.) 13 000 "
Eintrittsgeld f. Museen 300 "
1 Putzlumpen 200 "
4 Persil f. Wäsche 480 "
1 Spirituskocher 510 "
2 Kochtöpfe 375 "
2 Tassen + 1 Teekanne ~450 "
2 Teller 160 "
1 Kochtopfdeckel 80 "
1x Schuhreparatur ~550 "
3 Monate: 62 105 frs



VII

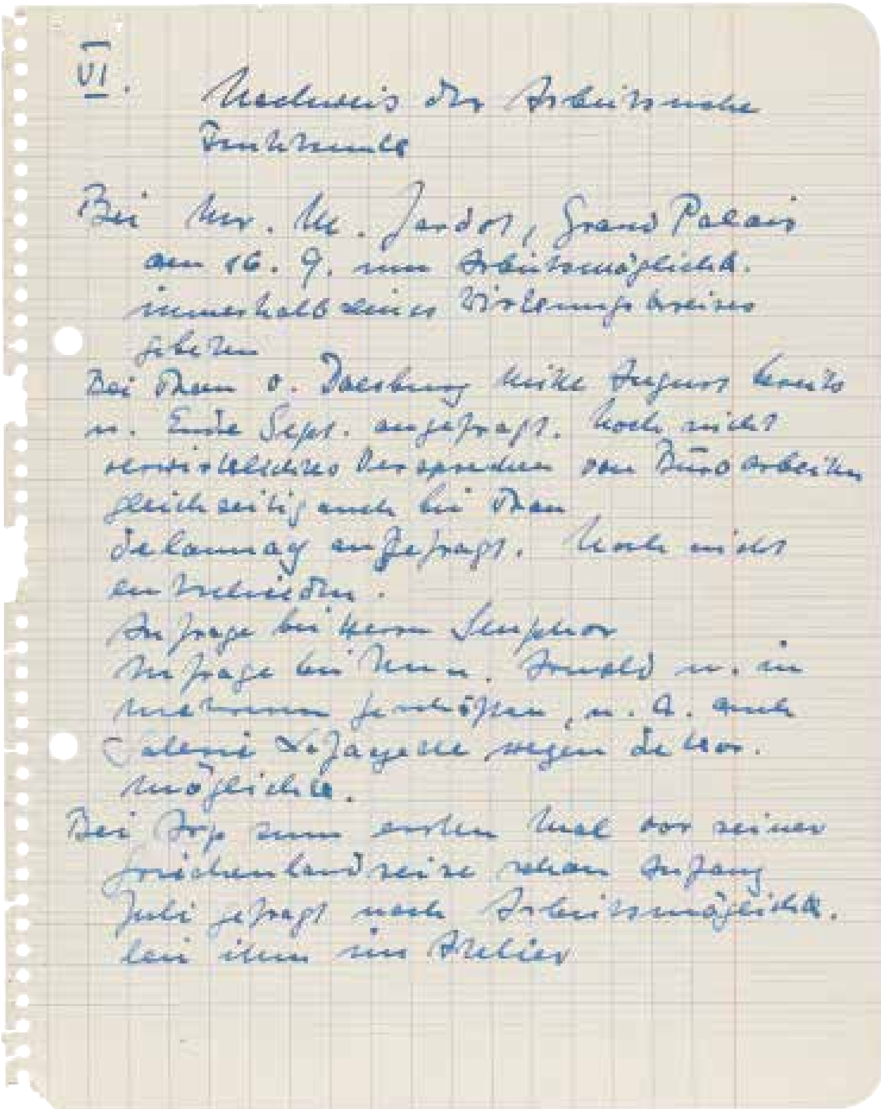
~~Mon cher Restany,~~

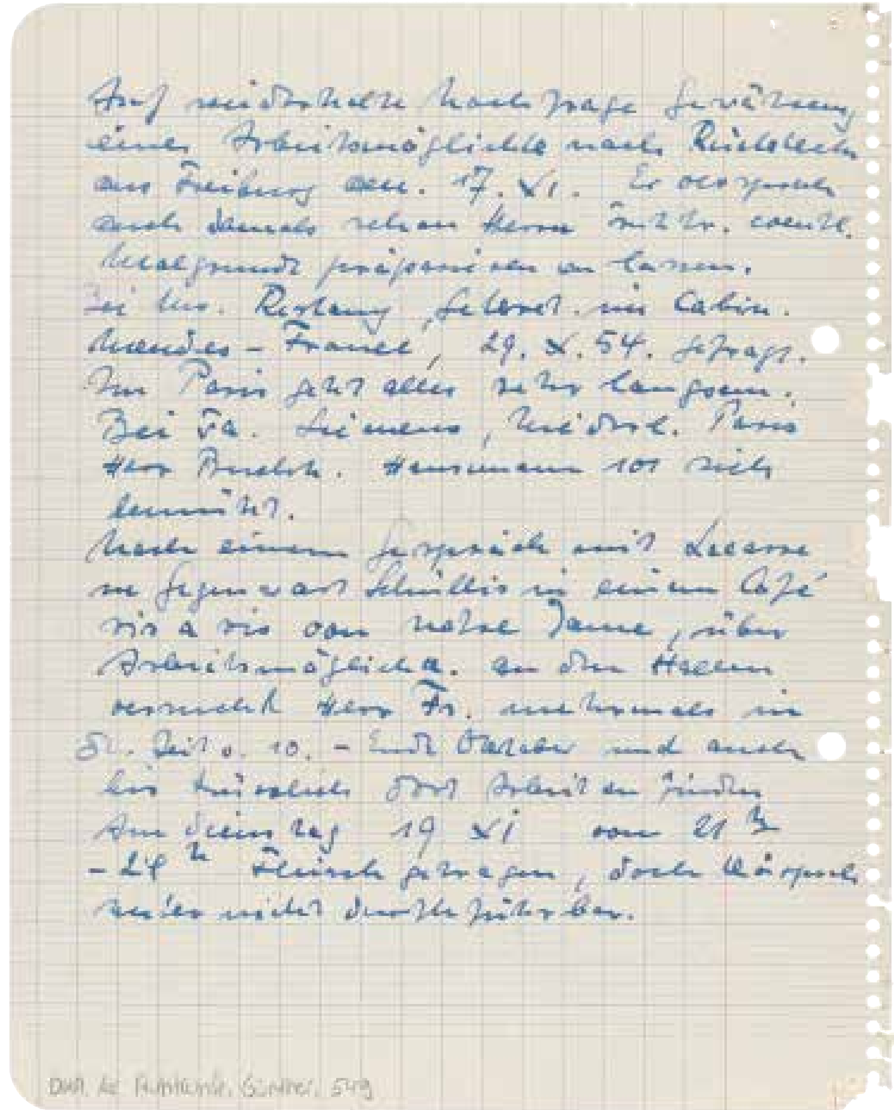
Am Donnerstag auf Freitag 21/22 X 2 Std. lang [illegible] ausgehalten (21.30 – 23.30)
Fräulein Eichstaedt wohnte im Okt. am Bd. Malesherbes, nicht weiter vom Bd. Sébastopol entfernt als 3 km. Es sei versichert, dass Herr Fruhtrunk im Oktober abends bis anderentags nichts mehr als 2 x 3 km gefahren ist.
= 20 x 6 = 120 km = 5 l Benzin
= 420 frs!
(Mitteilung nicht an Herrn [illegible], da dies sonst Ihre Ausweisung [illegible] aufzeigen würde)

Anmerkung: Hochwertige Rot und im übrigen alle Cadmiumfarben konnten aus finanziellen Gründen nie verwendet werden. Farbvorstellungen im Verhältnis zur Konzeption sehr beschränkt.

Eva-Maria Eichstaedt, Kostenaufstellungen

Auf das Blatt mit Kostenaufstellungen (rechts) hatte Fruhtrunk einen Brief an „Mon cher Restany“ begonnen. (DKA, 549)


VI. Nachweis der Arbeitssuche
Fruhtrunk
Bei Mr. M. Jardot, Grand Palais am 16. 9. um Arbeitsmöglichk. innerhalb seines Wirkungskreises gebeten
Bei Herrn v. Doesburg Mitte August bereits u. Ende Sept. angefragt. Noch nicht [illegible] Versprechen von Büroarbeiten gleichzeitig auch bei Frau Delaunay angefragt. Noch nicht entschieden.
Anfrage bei Herrn Seuphor
Anfrage bei Herrn Arnold u. in mehreren Geschäften, u. a. auch Galerie Lafayette wegen Dekor. möglichk.
Bei Arp zum ersten Mal vor seiner Griechenlandreise schon Anfang Juli gefragt nach Arbeitsmöglichk. bei ihm im Atelier


Auf nochmalige Nachfrage bezüglich einer Arbeitsmöglichk. nach Rückkehr aus Freiburg am 17. XI. Er versprach auch damals schon Herrn Fruhtr. [illegible] Malgründe präparieren zu lassen.
Bei Mr. [illegible], Sekret. im Cabin. Mendes-France, 29. X. 54. gefragt. In Paris jetzt alles sehr langsam.
Bei Fa. Siemens, Direkt. Paris Herr [illegible]. [illegible] sich bemüht.
Nach einem Gespräch mit [illegible] in einem Café vis à vis von [illegible] Dame, über Arbeitsmöglichk. an den Herrn vermittelt Herr Fr. mehrmals in St. Zeit v. 10. – Ende Oktober und auch bis [illegible] dort Arbeit zu finden
Am Dienstag 19 XI von 21 h – 24 h Fleisch getragen, doch [illegible] nicht durchführbar.
DKA, NL Fruhtrunk, Günter, 549

Günter Fruhtrunk, Nachweis der Arbeitssuche (DKA, 549)

etwas dazuzuverdienen, es geht ihm so schlecht, dass seine Einweisung ins Krankenhaus angeordnet wird. (DKA, 549, Aufzeichnungen auf Spiralblock, Blatt III, Rückseite)

Bröse, der mit Fruhtrunk befreundet ist – die beiden verbindet ihr großes Interesse an Philosophie –, bedauert die Zuspitzung der Verhältnisse, er verweist ihn auf das einmonatige Stipendium für Oktober, (DKA, 549, 14.9.54, Bröse an Fruhtrunk), und informiert ihn über dessen erneute Verlängerung von französischer Seite bis Jahresende. Doch gleichzeitig reserviert Bröse Geld für die Rückreise und informiert Fruhtrunk über die Kündigung seines Zimmers durch Lacasse Ende Januar; Dieser halte es übrigens für „möglich, durch Arbeiten als Dekorationsmaler […] jederzeit Geld zu verdienen, wenn man sich darum kümmert. […] Eine rein künstlerische Existenz würde dagegen schwierig sein." Und er schließt:

> „Auf jeden Fall bin ich froh, dass die finanzielle Seite des Restes Ihres 6-monatigen Pariser Studienaufenthaltes nun geregelt ist. Es würde mich freuen, wenn Sie die noch zur Verfügung stehende Zeit dazu benutzen würden, nicht in Ihrem Zimmer versponnen zu malen, sondern Studien an der französischen Malerei von Poussin bis zur Gegenwart zu treiben, evtl. auch das eine oder andere zu kopieren, damit Sie in Ihrer eigenen Malerei noch etwas weiterkommen."
> (DKA, 549, 11.11.1954)

Eva-Maria Eichstaedt und Günter Fruhtrunk in Paris, ca. 1954/55

Nun, darüber dürfte sich Fruhtrunk ziemlich aufgeregt haben. Auf jeden Fall blieben die beiden für den Rest ihres Lebens zerstritten (so erinnert sich die Enkelin Bröses in einem Gespräch mit der Autorin noch im März 2023).
Nach Ablauf des einmonatigen Stipendiums, das die Direction Générale des Affaires Culturelles in Mainz gewährt hatte, erreichen den Directeur Général des Relations Culturelles au Ministère des Affaires Etrangères in Paris im November Eingaben von Guy Ribeaud (DKA, 570, 8.11.1954) und André Bloc (DKA, 570, 12.11.1954), begleitet durch Empfehlungsschreiben von Jean Arp, Sonia Delaunay und Michel Seuphor, drei befreundete, arrivierte Vertreter*innen der Vorkriegsavantgarde, welche die Sache des jungen deutschen Malers unterstützen und eine Verlängerung des Stipendiums um zwei weitere Monate erwirken. Dass ihm für die beiden Monate 12.000 FR bewilligt sind, erfährt Fruhtrunk über den erwähnten Pierre Restany. (DKA, 570, 10.11.1954, 12.11.1954) Sowohl André Bloc, der Bildhauer und Gründer der Zeitschrift *Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui*, als auch der Kritiker Restany waren, ebenso wie die drei Gutachter, verknüpft mit der Galerie von Denise René, der wichtigsten Verfechterin konstruktiver, geometrischer Kunst in Paris. Offenbar wurde in diesem Netzwerk einiges in Bewegung gesetzt.
Sonia Delaunays Gutachten spricht allgemein wohlwollend von den erstaunlichen künstlerischen Qualitäten des Kandidaten und wünscht sich für M. Fruhtrunk, er möge sich in der künstlerischen Pariser Atmosphäre voll entfalten können. (DKA, 570, Gutachten Sonja Delaunay, undat.)

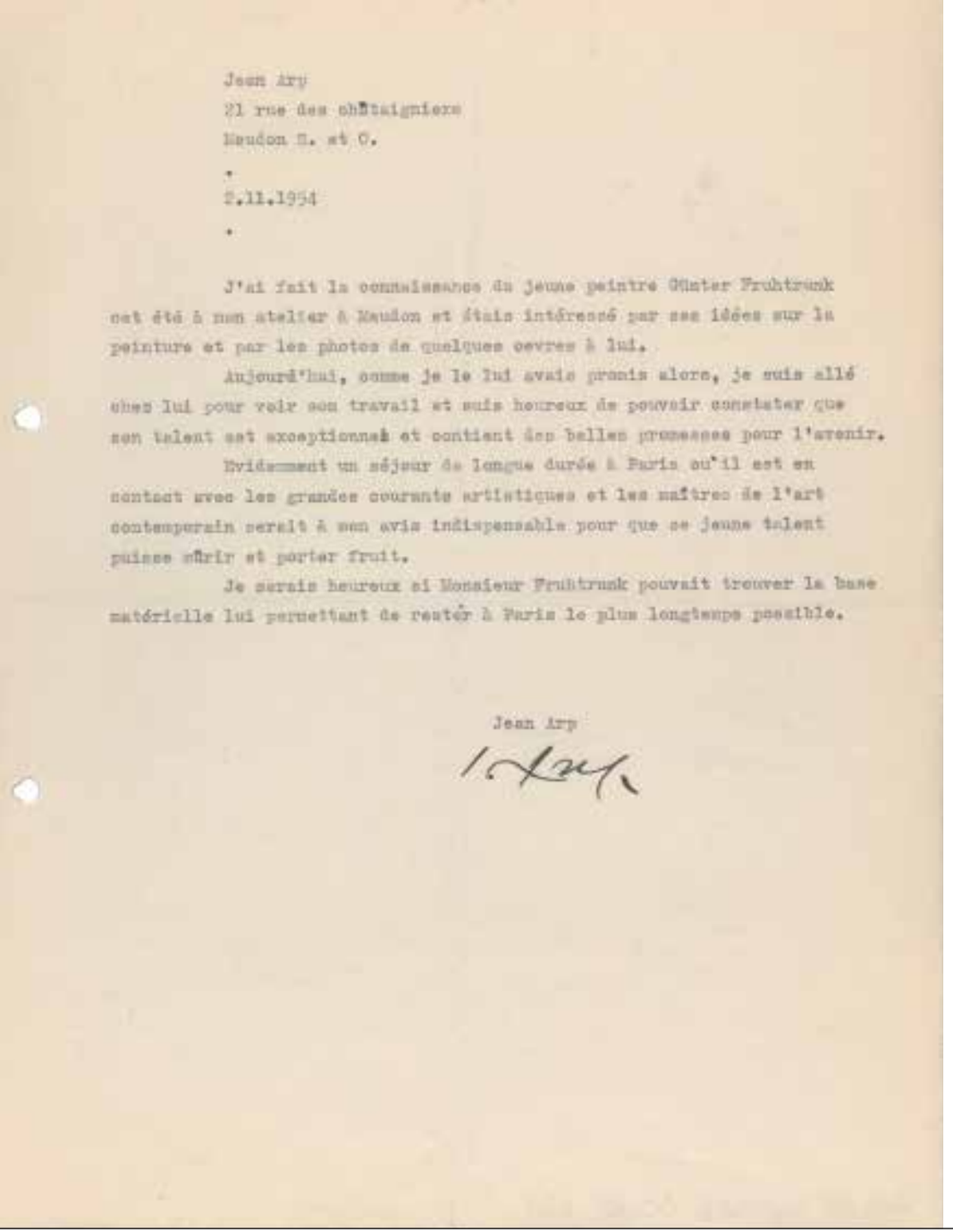
Sehr viel enthusiastischere Töne schlägt Michel Seuphor an:

> „… je suis stupéfait des progrès qu'il a fait en très peu de temps. Je crois que ce garçon courageux possède une authentique personnalité de peintre, je veux dire de créateur dans le domaine plastique. […]
> Je souhaite vivement que Fruhtrunk puisse passer à Paris non pas plusieurs mois mais plusieurs années. Je suis sûr que, si des moyens de travailler lui sont donnés, il ne devra pas attendre longtemps pour conquérir, par la seule qualité de son oeuvre, une très bonne place parmi les peintres de cette ville."[1]
> (DKA, 570, 28.10.1954)

Jean Arp schließlich erzählt die ganze Geschichte, wie er Fruhtrunk diesen Sommer in seinem Atelier kennengelernt und sich für seine Ideen und seine Malerei interessiert habe. Dass er es für unerlässlich halte, dass dieses junge, außergewöhnliche Talent länger in Paris bleiben könne, um mit den großen künstlerischen Strömungen und den Meistern der zeitgenössischen Kunst in Kontakt zu stehen, um zu reifen und Frucht zu tragen.

Gleichzeitig verfasst der Künstler selbst einen französischen Brief an das „Haut-Commissariat de la République française en Allemagne […] à l'attention de Monsieur le Ministère Plénipotentiaire, Directeur Général des Affaires

1 Ich bin verblüfft über den Fortschritt, den er in sehr kurzer Zeit gemacht hat. Ich glaube, dieser mutige Junge besitzt eine authentische Persönlichkeit als Maler, will sagen als Schöpfer auf gestalterischem Gebiet. Ich wünsche mir sehr, dass Fruhtrunk nicht nur mehrere Monate, sondern mehrere Jahre bleiben kann. Mit Arbeitsmitteln ausgerüstet, bin ich sicher, wird er bald, nur durch die Qualität seiner Werke, einen sehr guten Platz unter den Malern dieser Stadt einnehmen.



Jean Arp
21 rue des châtaigniers
Meudon S. et O.

2.11.1954

J'ai fait la connaissance du jeune peintre Günter Fruhtrunk qui été à mon atelier à Meudon et étais intéressé par ses idées sur la peinture et par les photos de quelques oeuvres à lui.

Aujourd'hui, comme je le lui avais promis alors, je suis allé chez lui pour voir son travail et suis heureux de pouvoir constater que son talent est exceptionnel et contient des belles promesses pour l'avenir.

Evidemment un séjour de longue durée à Paris où il est en contact avec les grandes courants artistiques et les maîtres de l'art contemporain serait à mon avis indispensable pour que ce jeune talent puisse mûrir et porter fruit.

Je serais heureux si Monsieur Fruhtrunk pouvait trouver la base matérielle lui permettant de rester à Paris le plus longtemps possible.

Jean Arp

Gutachten Jean Arp für Günter Fruhtrunk (DKA, 691)

Culturelles“, mit dem er um die Verlängerung seines Stipendiums bittet. Dabei hat man den Eindruck, dass er einerseits versucht, bestimmte Erwartungen an einen Pariser Kunststipendiaten zu erfüllen, andererseits spricht er seine bildnerischen Interessen an Raum und Farbwerten konkret an. Hier ein kurzer Ausschnitt:

> „D'une part, j'ai pu approfondir mes connaissances des Maîtres classiques de la peinture mondiale et, notamment des grands Maîtres de l'impressionnisme français. D'autre part, le séjour à Paris m'a permis d'étudier à fond la technique de la peinture du vingtième siècle et d'enrichir mes connaissances au sujet de l'espace pictural et, surtout, au sujet de la conception des ‚valeurs' […] Pour un peintre, il ne peut s'agir d'imiter simplement les Maîtres français mais, plutôt de découvrir son propre chemin en partant d'un enseignement de premier ordre.“[2]
> (DKA, 570, 2.11.1954)

Fruhtrunk versucht mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln, in Paris zu bleiben. Es gibt offensichtlich kein Zurück: nicht in die provinzielle Kunstszene Freiburgs, wo er sich künstlerisch isoliert fühlt, nicht in sein entbehrungsreiches Leben dort, nicht zur verlassenen Ehefrau Anna und der Tochter. Kurz darauf schickt er ein Bittgesuch an Theodor Heuss, den Deutschen Bundespräsidenten (DKA, 550, 6.11.1954), von ihm wird es an Wilhelm Hausenstein, den deutschen Botschafter in Paris, weitergereicht und schließlich an den Gesandtschaftsrat Dr. Bernhard von Tieschowitz, der den Künstler am 4. Dezember im Atelier besucht und in seinem wohlwollenden Bericht die erste offizielle Beschreibung von Fruhtrunks Pariser Formenwelt liefert:

> „Die immer wiederkehrenden Formelemente sind größere und kleinere farbige Scheiben und dazwischen schwimmend dunkle bummerangartige Gebilde, verbunden durch feinste nervöse Liniensysteme. Der Grund der Bilder ist stets einfarbig, wechselnd blau, rot, gelb usw. Man kann diesen Werken eine offensichtliche ‚Qualität' nicht absprechen. […] Von einem längeren Aufenthalt in Paris (das ihm erst die Augen für ‚das Koloristische' geöffnet habe) verspricht er sich höchste Impulse für seine Weiterentwicklung. Fruhtrunk äußert damit eine Ansicht, die Hunderte von anderen deutschen Malern mit ihm teilen werden.“
> (Politisches Archiv, Auswärtiges Amt, Berlin, NL Hausenstein, Bd. 39, fol. 356, 361/362, zitiert in: Silke Reiter: *Günter Fruhtrunk. Werkverzeichnis der Bilder*, Berlin, München 2018, Bd. 1, S. 86)

Doch man entschließt sich, den jungen Mann zu unterstützen, nicht durch ein Stipendium, sondern mit einem Job als Nachtwächter in der in der Abwicklung begriffenen Ständigen Vertretung bei der UNO. (ebd., fol. 357/358, Schreiben Dr. Wilhelm Hausenstein an Dr. Hans Bott, 10.12.1954, s. ebd.)

2 Einerseits konnte ich meine Kenntnisse der Weltklassiker in der Malerei, insbesondere der großen Meister des französischen Impressionismus vertiefen. Andererseits ermöglichte mir der Aufenthalt in Paris, die Technik der Malerei des 20. Jahrhunderts gründlich zu studieren und mein Wissen über den Bildraum zu bereichern, und vor allem über Farbwerte. […] Für einen Maler kann es nicht darum gehen, einfach die französischen Meister zu imitieren, vielmehr muss er, ausgehend von einer erstklassigen Lehre, seinen eigenen Weg entdecken.

1955
Die Ständige Vertretung befand sich in der avenue d'Iéna im 16. Arrondissement, Fruhtrunks Anstellung hat den großen Bonus, dass er in dem baufälligen Haus in einem oberen Stockwerk große Räume als Atelier nutzen kann. Ansonsten malt er in einem der beiden Bonne-Zimmer, 109, Boulevard Malesherbes, die das Paar inzwischen bewohnt.
Noch in den letzten Tagen des bewegten Jahres 1954 hatten seine Unterstützer*innen versucht, Fruhtrunk für das nächste weiterzuhelfen. Arp tritt für seine Aufenthaltserlaubnis ein:

> „Au cours de l'année à venir, Monsieur Fruhtrunk travaillera dans mon atelier come élève et comme aide artistique; c'est pourquoi je demande aux autorités compétentes de bien vouloir lui accorder un permis de séjour prolongé en France."[3]

Dann wirft er noch seine neueste Auszeichnung in die Waagschale:

> „Jean Arp, Grand Prix International de la Sculpture de la 27ème Biennale de Venise, 1954".
> (DKA, 619, 14.12.1954)

Arp war, wie viele Künstler*innen der Vorkriegsavantgarde, selbst immer wieder von finanzieller Unterstützung abhängig gewesen. Seine – auch monetär lukrative Karriere – begann eben erst, deshalb hat die Erwähnung seines Preises bei der Venedig-Biennale besondere Signifikanz. Tatsächlich wurden dort viele Galerien, selbst aus den USA, auf ihn aufmerksam. Nun unterstützt Arp junge Talente.

Fruhtrunk arbeitet 1955/56 etwa ein Jahr lang bei Arp für dessen grafische Arbeit (DKA, 540, eigenhändiger Lebenslauf, ca. 1967), und Eva-Maria Eichstaedt erledigt Korrespondenz, auch auf Englisch, was Arp nun sehr zu schätzen weiß. In einem unveröffentlichten Interview von 2017 mit Dr. Maike Steinkamp, damals Kustodin der Arp Stiftung e.V. Berlin, erzählt sie von der großen Bedeutung dieser ein-bis-zweimal wöchentlich in Meudon verbrachten, äußerst angenehmen und anregenden Arbeitstage bei Jean Arp und Marguerite Hagenbach. Das ältere Paar unterstützt das jüngere auf mannigfaltige Weise, mit wichtigen Kontakten und immer wieder auch mit Darlehen. In seiner formalen Entwicklung scheint sich Fruhtrunk nicht an Arp orientiert zu haben, doch er war tief beeindruckt von dessen geistiger Haltung. Als er Arps Fähigkeit kennenlernte, Fassbares und Poetisches in klare Formen zu gießen, bedeutete das für Fruhtrunk eine Art Befreiung. „Mit Arp erlebte ich von tiefer Innerlichkeit durchdrungene Klarheit, die den Traum kannte, der in die Wachheit dringt", so schreibt Fruhtrunk noch 1966. (s. S. 177)

Michel Seuphor kontaktiert am 20.12.1954 seinen alten Freund aus Vorkriegszeiten Willi Baumeister in Stuttgart, apropos „Gunter Fruhtrunk de Freiburg im Breisgau". Der junge Mann würde gerne an einer Ausstellung in Paris im nächsten Jahr mitmachen. Da Fruhtrunk wisse, dass Baumeister in der Jury sitze, habe er ihn gebeten, sich an ihn zu wenden. Es handle sich um keinen Unbekannten:

> „Fruhtrunk est très bien connu de Arp, de Mme Delaunay et de moi. Nous croyons tous qu'il a du talent. Tu peux questionner Arp à son sujet lorsque tu le verras à Stuttgart."[4]
> (Letterenhuis Antwerpen, Archief van Michel Seuphor)

Das Pariser Ausstellungsvorhaben hat sich noch nicht bis Stuttgart herumgesprochen. So bittet Baumeister Seuphor, Fruhtrunk solle ihm schreiben, was er darüber wisse. (Letterenhuis Antwerpen, Archief van Michel Seuphor, 28.12.1954)

Tatsächlich organisiert der Galerist Drouin zusammen mit dem Maler Wilhelm Wessel eine Ausstellung zeitgenössischer abstrakter Kunst aus Deutschland in Paris: *Peintures et sculptures non figuratives en Allemagne d'aujoud'hui* (7.4.–8.5.1955), die erste ihrer Art nach dem Krieg und ein großes Ereignis, das nicht zuletzt Willi Baumeisters Comeback in Paris signalisiert. Fruhtrunks *Monument für Malewitsch* (1954, Kat. Nr. 5), das er für die jurierte Ausstellung einreicht, verschafft ihm tatsächlich eine Einladung. Die großformatige Hommage an einen wirkmächtigen Urvater der abstrakten Kunst wird wahrgenommen. Jedenfalls behauptet der Kritiker John Anthony Thwaites Jahre später, er habe bei dieser Ausstellung den jungen Maler kennenlernt und die Besonderheit seines Werks erkannt:

> „Vielleicht, weil ich zwanzig Jahre früher Moholy-Nagy und Josef Albers in Amerika gekannt hatte, interessierten mich seine Bilder. Mir war klar, dass er mit den etwas akademischen Neokonstruktivisten der Galerie Denise René wenig zu tun hatte."
> (DKA 565, undat. Typoskript, veröffentlich in:. *Kunst am Bau in Leverkusen*, Ausst.-Kat., Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich 1966)

Unter Vertrag nehmen will Drouin Fruhtrunk allerdings noch nicht, wie Baumeister an Seuphor berichtet. (3.7.1955, Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart) Vielversprechender gestaltet sich der Kontakt zu dem Galeristen Henri Bing-Bodmer, der bereits vor dem ersten Weltkrieg in München als Zeichner gearbeitet hatte und seit den 1920er Jahren eine Galerie in Paris führte. Anfang 1955 kann Fruhtrunk ihm offenbar für einen Vorschuss auf eine Auswahl an Bildern danken:

> „Ich möchte Ihnen noch sehr danken für das mir unter so eiliger Form entgegengebrachte Verständnis und den damit verbundenen Empfang von 50 000 ffrs. durch Madame Batifol. Anlass zu meiner Bitte s.Zt. war die Veränderung meiner hiesigen Situation, wie sie nun allerdings noch heute besteht. Um einen Daseins- und Schaffensboden zu erstellen bzw. um meinen folgenden Weg in nächster Zeit etwas klarer zu sehen erlaube ich mir, in Erinnerung an Ihren liebenswürdigen Besuch und die geführte Unterredung, Sie heute höflichst um ein Rendezvous zu bitten […].

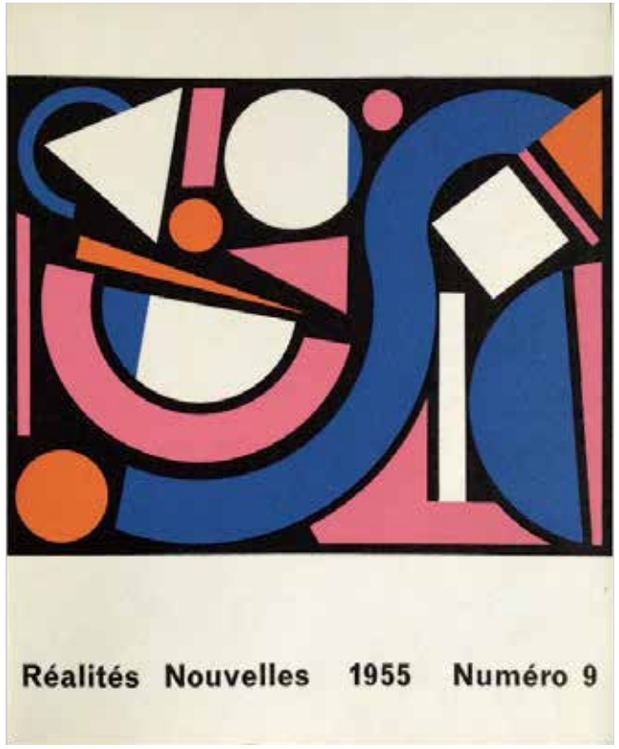
3 Im kommenden Jahr wird Herr Fruhtrunk in meinem Atelier als Schüler und als künstlerischer Assistent arbeiten, weshalb ich die zuständigen Behörden bitte, ihm eine längere Aufenthaltserlaubnis in Frankreich zu erteilen.

4 Fruhtrunk ist ein sehr guter Bekannter von Arp, Madame Delaunay und mir. Wir glauben alle, dass er Talent hat. Du kannst Arp nach ihm fragen, wenn Du ihn in Stuttgart siehst.

Sie sprachen damals sowohl vom Ankauf der von Ihnen ausgesuchten Bilder als auch von einer Ausstellung dann, wofür ich mich Ihnen immer sehr sehr dankbar zeigen würde. Denn ich weiss ja auch bei seiner vollen Werteinschätzung um den Umfang des Einsatzes Ihrerseits."
(DKA, 561, 9.2.1955)

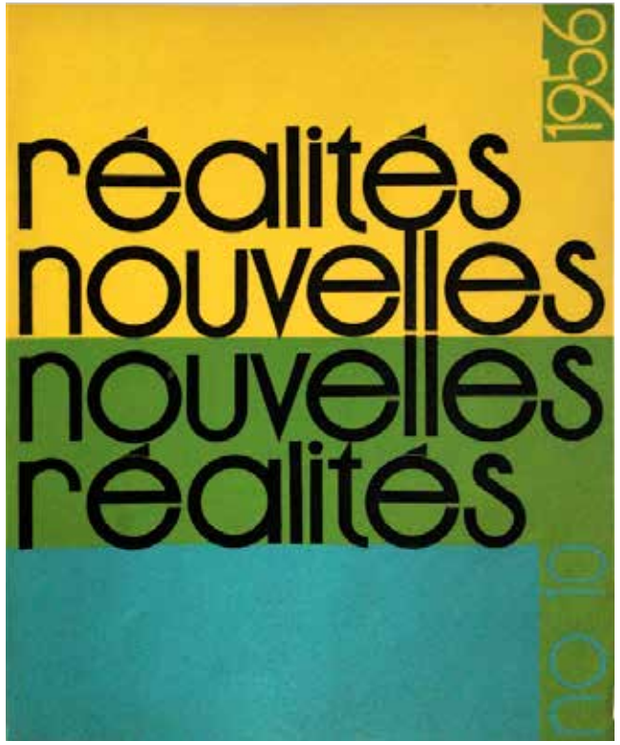
Private Verkäufe stellen die absolute Ausnahme dar, einer der wenigen frühen „Kunden" ist wohl Hasso von Etzdorf, bis 1955 Gesandter bei der EVG in Paris, der ein kleines Bild erwirbt. (Kat. Nr. 4) Jahre später, Etzdorf ist inzwischen deutscher Botschafter in London, schickt ihm Fruhtrunk einen Katalog seiner neuesten Ausstellung und bittet ihn um ein Foto des Bildes für sein Archiv. (DKA, 548, 26.11.1962, Fruhtrunk an Etzdorf) Und Etzdorf versichert ihm:

„Ich habe mich gefreut, wieder von Ihnen zu hören und aus dem Katalog Ihrer Ausstellung in Mailand zu ersehen, wie erfolgreich Sie sind. Das erbetene Photo füge ich bei. Das Bild selbst hängt hier in meiner Wohnung und wird ebenso sehr diskutiert wie anerkannt."
(DKA, 548, 4.1.1963)



Ausstellungskatalog der *Réalités Nouvelles*, 1955, mit einem Motiv von Auguste Herbin, *composition sur le mot e nuages*, 1955

1955 wird Fruhtrunk zum *Salon des Réalités Nouvelles* eingeladen, ebenso 1956. Die erste mit *„Réalités Nouvelles"* betitelte Ausstellung hatte 1939 in der Galerie Charpentier stattgefunden, organisiert von der Gruppe Abstraction-Création, die verschiedene abstrakte Richtungen repräsentierte; Mitglieder waren unter anderen Robert und Sonia Delaunay, Jean Arp und Wassily Kandinsky. 1946 wurde die Ausstellung institutionalisiert, seit 1955 fand sie jährlich im Palais des Beaux-Arts de la Ville statt, jedes Jahr entstand ein sehr schön gestalteter Katalog. Daraus ist abzulesen, dass Fruhtrunk sich 1955 mit, *o.T.*, 1953 / 54 (WVZ 34) und 1956 mit *o.T., (Dominierende Parallele*), 1955 (WVZ 69, um 90 Grad gedreht) präsentierte.



Ausstellungskatalog der *Réalités Nouvelles*, 1956

1956

Auch wenn ein „Rendezvous“ mit Henri Bing stattfindet, kommt die Sache nicht so recht voran, (DKA, 561, 4.6.1955, Bing an Fruhtrunk; 16.7.1955, Liste mit Preisen für ausgewählte Bilder) bis Fruhtrunks Unterstützer dieser Nachdruck verleihen. Arp insistiert:

> “… Je sais que vous vous intéressez aux peintures de mon jeune ami Fruhtrunk et me permets de vous demander s’il vous était possible de convenir avec lui un accord qui lui permettrait de continuer son travail à Paris avec un peu moins de soucis pécuniaires. Il mérite selon mon opinion une aide de votre part, car je le considère parmi la jeune génération d’être un des peintres les plus sérieux et les plus doués.“[5]
> (Stiftung Arp e. V., Berlin, 8.2.1956)

Und Bing reagiert und stellt Fruhtrunk seine Ideen vor:

> „J’ai bien reçu votre lettre du 9 Février, et également un mot de Monsieur Jean ARP. Monsieur Michel SEUPHOR m’a adressé, aujourd’hui, également une lettre très chaleureuse. […] Comme je vous ai déjà exposé de vive voix, je ne peux pas vous assurer un fixe parce que mon âge, ma santé, m’interdisent d’assumer de nouvelles charges. […] J’ai l’intention de convoquer plusieurs amis et de former un groupe qui pourrait vous acheter une certaine partie de votre production. […] Nous pourrions evisager une exposition pour un peu plus tard. Je dois vous dire que les grandes dimensions constituent le plus grand obstacle que j’aie rencontré auprès des mes clients. […] Je voudrais beaucoup voir vos nouveaux tableaux.“[6]
> (DKA, 561, 17.2.1956)

Die Formatfrage ist ein wichtiger Punkt für den jungen Maler, der ambitioniert großformatig sogar auf Betttücher malt. Dabei geben die meisten Galerien schon in der Einladung zu einer Gruppenausstellung die Maximalgröße der einzuliefernden Bilder an. Fruhtrunks Produktion wird später ausgesprochen variabel werden – in der Bandbreite von 20 × 20 cm bis zu 200 × 200 cm, dabei vollführt er wahre Maßstabssprünge, vergrößert Kleinstausschnitte, verkleinert im Großen gedachte Motive. Bing kauft Arbeiten an und zeigt ihn bei sogenannten „accrochages“, Hängungen der Galeriekünstler*innen. (DKA, 561, 17.1.1959, Bing an Fruhtrunk; 7.4.1959, ders. an Bing; 547, 10.10.1963, Eva-Maria Fruhtrunk an Annemarie Goers)

Jean Arp bemüht sich darüber hinaus, Denise René, in deren Galerie er selbst ein wichtiger Stammkünstler ist, für die Jüngeren zu interessieren. Für die Galeristin war das ein bewährtes Prinzip, Künstler*innen führten der Galerie andere Künstler*innen zu:

> „Par example, Arp défendait l’oeuvre de Gunther Frühtrunk, que j’ai exposé à partir de 1957.“[7]
> (Catherine Millet: *Conversations avec Denise René*, Paris 1991, S. 48)

Roger-François Thépot, ebenfalls ein von Arp unterstützter junger „Konstruktiver“, erzählt diesem von der positiven Aufnahme durch René und richtet aus:

> „Pour les toiles de Fruhtrunk elle dit préferer attendre son retour de vacances afin de les voir toutes grandes et petites, je suis persuadé, qu’elles lui plairont encore d’avantage!“[8]
> (Stiftung Arp e. V., Berlin, 1.8.1956)

Über Arp und bald auch über die Galerie Denise René lernt Fruhtrunk eine Reihe von Künstlern kennen, mit denen er über lange Jahre befreundet sein wird – über Eva-Maria häufig auch mit deren Partnerinnen: neben Thépot u. a. mit dem Bildhauer Gérard Mannoni, dem belgischen Maler Luc Peire und vor allem dem italienisch-argentinischen Bildhauer (Francesco) Marino di Teana sowie mit dem Bildhauer Antoine Poncet, den er als Assistent bei Arp „ablöste“.

Einen ersten Besuch der Galeristin in Fruhtrunks „Atelier“ und ihr fast brutales Verdikt beschreibt Eva-Maria Fruhtrunk im erwähnten Interview 2017 – ob legendäre Verklärung oder präzise Erinnerung sei dahingestellt, als Anstoß für die tatsächliche künstlerische Entwicklung Fruhtrunks taugt sie durchaus. Denise René habe sich umgesehen und knapp geurteilt, seine noch durch „Höfe“ aufgeweichten geometrischen Formen gefielen ihr nicht, wären zu romantisch, nicht streng genug. Wenn er dann soweit sei, seine Kreise mit dem Zirkel zu ziehen, solle er sich wieder melden. Sehr nachvollziehbar aus Sicht der Galeristin, die ausschließlich Vertreter*innen der geometrisch-konkreten Kunst repräsentierte und für deren Anerkennung kämpfte. Jegliche Andeutung einer äußeren oder inneren Realität, von Gegenständlichem oder Spirituellem war verpönt. Fruhtrunk, so Eva-Maria Fruhtrunk, habe sich ungeheuer aufgeregt ob der galeristischen Anmaßung, dann aber doch eingelenkt und nach einiger Zeit gestanden, dass ihm dieser „Rat“ sehr viel Zeit gespart hätte, selbst wenn er, selbstverständlich, auch selbst soweit gekommen wäre.

Am 18. Mai heiraten Günter Fruhtrunk und Eva-Maria Eichstaedt, noch wohnen sie 109, Boulevard Malesherbes, ziehen aber bald in die avenue de Iéna (21bis, oberster Stock in ein „chambre de bonne“), in nächster Nähe zu Fruhtrunks Atelier und

5 Ich weiß dass Sie sich für die Gemälde meines jungen Freundes Fruhtrunk interessieren und erlaube mir, Sie zu fragen, ob Sie mit ihm eine Vereinbarung treffen konnten, die ihm erlauben würde, seine Arbeit in Paris mit etwas weniger Geldsorgen weiterzuführen. Er verdient meiner Meinung nach ihre Hilfe, da ich ihn für einen der ernsthaftesten und begabtesten Maler der jungen Generation halte.

6 Ich habe Ihren Brief vom 9. Februar erhalten und auch eine Nachricht von Herrn Jean ARP. Herr Michel SEUPHOR schickte mir, heute, ebenfalls einen sehr herzlichen Brief. […] Wie ich Ihnen bereits mündlich sagte, kann ich Ihnen kein Fixum zusichern, da ich aufgrund meines Alters und meiner Gesundheit keine neuen Verpflichtungen übernehmen kann. […] Ich habe vor, einige Freunde zu versammeln und eine Gruppe zu bilden, die Ihnen einen Teil Ihrer Produktion abkaufen könnte. […] Eine Ausstellung könnten wir für etwas später in Betracht ziehen. Ich muss Ihnen sagen, dass die großen Formate das größte Hindernis darstellen, auf das ich bei meinen Kunden gestoßen bin. […] Ich würde sehr gern Ihre neuen Bilder sehen.

7 Arp zum Beispiel, verteidigte das Werk von Günter Fruhtrunk, den ich ab 1957 ausgestellt habe.

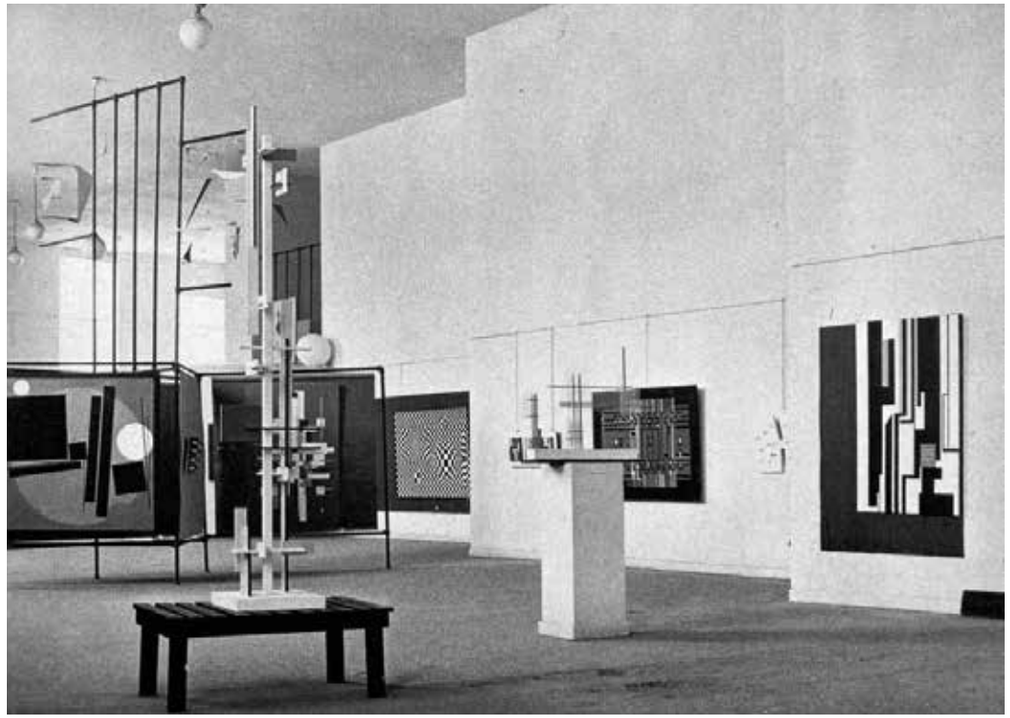
8 Was die Bilder Fruhtrunks betrifft, sagt sie, sie wolle noch dessen Rückkehr aus den Ferien abwarten, um alle großen und kleinen zu sehen, ich bin überzeugt, dass sie ihr noch besser gefallen werden.

Arbeitsplatz. Gelegentlich bringt er auf dem kurzen Weg Bilder mit nach Hause zur längeren Ansicht (Kat. Nr. 6). Über ein Foto erfährt man, wie Fruhtrunk das Gemälde *Elementare Gegensetzung* damals sah.

Im Jahr darauf wird Eva-Maria Fruhtrunk in der nahegelegenen Deutschen Botschaft eine bleibende Anstellung finden. Doch zuvor ereignet sich noch etwas Bedeutendes: Am 31.12.1956 fügt Günter Fruhtrunk ein Postskriptum zu einem tags zuvor verfassten Neujahrsbrief an Jean Arp und Marguerite Hagenbach hinzu: „u. Wolf-Arnim, angekommen heute früh 5 35, Mutter u. Kind wohlauf. In Eile herzl. Günter Fruhtrunk“ (Archiv Fondazione Marguerite Arp, Locarno) Marguerite Hagenbach (ab 1959 verheiratete Marguerite Arp) wird die großzügige Patentante, „Marraine“, von Wolf-Armin. Sie und Arp unterstützen Familie Fruhtrunk über viele Jahre.

1957
Vom 5. bis 28.2. findet der *Salon des Comparaisons* statt, eine Einrichtung, die seit 1955 ausdrücklich nicht nur französischen, sondern auch ausländischen, abstrakt und gegenständlich arbeitenden Künstler*innen Ausstellungsmöglichkeiten bieten will; Gründerinnen waren zwei Künstlerinnen, Mme Bordeaux-le Pecq und Lilas Bug. Fruhtrunk zeigt eine (nicht identifizierbare) *Composition aux Violettes*.
Zum dritten Mal erhält Fruhtrunk eine Einladung zum *Salon des Réalités Nouvelles*. Aufgrund eines Fotos, das nebenbei die innovativen Präsentationsformen der Ausstellung dokumentiert, lässt sich *Ohne Titel*, 1956 (Kat. Nr. 10) identifizieren.

Michel Seuphor nimmt Fruhtrunk in den lexikalischen Teil von *50 ans de peinture abstraite* auf, das im gleichen Jahr als *Knaurs Lexikon abstrakter Kunst* auf Deutsch erscheint. Anlässlich der französischen Veröffentlichung wird eine große Übersichtsschau mit 350 Künstler*innen – in einer entsprechend dichten Präsentation – in der Galerie Creuze, Paris, organisiert (9.5.–12.6.1957), in der Fruhtrunk sein *Übergang zur Selbstbewegung*, 1957 (Kat. Nr. 12) zeigen kann.



Wolf-Armin Fruhtrunk sitzt vor einem nicht identifizierten Bild, 1957

Aufnahme: Bonne-Zimmer mit *Ohne Titel (Elementare Gegensetzung,* 1955*)*, 1956

Salon des Réalités Nouvelles, 1957

Denise René nimmt Günter Fruhtrunk für drei Jahre unter Vertrag, der eine kleine Unterstützung beinhaltet sowie Einladungen zu Gruppenausstellungen, die sie sowohl in ihrer Pariser Galerie als auch auswärts veranstaltet. Da das Interesse des französischen Publikums für zeitgenössische geometrisch-konkrete Kunst gering ist, sucht sie seit den späten 1940er Jahren Partnerinstitutionen in Skandinavien, in Deutschland und gelegentlich in den USA. Zum Jahresende (17.12.1957–17.1.1958) findet in der Galerie ein „accrochage“ statt, der neben etablierten Künstlern der Galerie wie Jean Dewasne, Auguste Herbin, Richard Mortensen, Jean-Jacques Deyrolle und Victor Vasarely erstmals Günter Fruhtrunk vorstellt. (Chronologie des expositions de la galerie Denise René, Bibliothèque Kandinsky, Paris, AP GAL RENE 1; „Groupe chez Denise René“, in: *Combat*, 13.1.1958) Damit wären auch einige der Künstler genannt, mit deren Werk sich Fruhtrunk in den folgenden Jahren intensiv auseinandersetzen wird. Zu Fruhtrunks „engerem Kreis“ innerhalb der „Groupe de la Galerie Denise René“ gehören neben den erwähnten Marino di Teana, Thépot, Luis Tomassello, der in seinen Reliefs optische Instabilitäten auslotet, und Nicolas Schöffer aus Budapest, der kinetische Objekte entwickelt.

50 ans de peinture abstraite, Galerie Creuze, mit Fruhtrunks *Übergang zur Selbstbewegung* auf der langen Wand, Mitte unten (*Bulletin de la Galerie Raymond Creuze*, Nr. I–XII, 1957)

1958

1958 wird Fruhtrunk zum ersten Mal als in Paris ansässiger Künstler von französischen Organisator*innen in Deutschland gezeigt – und das gleich zwei Mal. Im Frühjahr (21.3.–6.4.1958) organisiert die Galerie Denise René, basierend auf einer Auswahl von Franz Roh und Michel Seuphor, eine kleine, aber feine Ausstellung *jeune art constructif allemand* von sechs deutschen Künstler*innen – Jochen Albrecht, Max H. Mahlmann, Gudrun Piper, Günter F. Ris, Hildegard Stromberger und Fruhtrunk – zu der dieser sechs Bilder beitragen kann. Textbeiträge liefern Roh, Seuphor und Henri Holz-Fay – ein Übersetzer, der wohl gerade an Seuphors Buch *La sculpture de ce siècle* (1959) saß. Franz Roh, vor dem Krieg als surrealistischer Künstler bekannt, inzwischen vor allem als Kritiker tätig und in München ansässig, wird über die nächsten Jahre Fruhtrunks Weg unterstützen. Er betont in seinem Beitrag, dass sich gegenwärtig die expressive und die konstruktive Richtung in Deutschland in ihrer Wirkung steigerten, eine Synthese erwarte er erst für die Zukunft.
Aus Paris sind kritische Stimmen überliefert, die zeigen, dass der erfolgreiche Seuphor auch Gegner hatte und seine Schützlinge unter Umständen nicht geschont wurden:

> „M. Seuphor une fois de plus, ‚s’embringue‘ dans une exégèse un peu primaire. […] Avec Fruhtrunk nous avons un jeu de couleurs allant du gris fumé au noir, celui-ci dégageant des formes géometriques assez statiques et qui ne sont pas sans rappeler Herbin.“[9]
> (DKA, 587, ZA, L.-P. Favre et C. Rivière: „Question de Forme“, in: *Combat*, 7.4.1958)

In reduzierter Form reist die Ausstellung, mit eigenem Katalog, unter dem Titel *constructive malerei* nach Deutschland weiter und wird im November im Hamburger Völkerkundemuseum und im Januar 1959 in der Galerie Renate Boukes in Wiesbaden gezeigt.

Schon im Vorfeld der Ausstellung richtet sich Fruhtrunk an den einflussreichen Schweizer Maler Max Bill, um sich diesem als wesensverwandter junger Künstler vorzustellen und ihn um Unterstützung zu bitten. Sein Text gerät zu einer Tirade gegen den Tachismus, die lyrisch-expressive Abstraktion, deren Vertreter*innen nicht nur in Paris, sondern auch in Deutschland sehr viel größere Akzeptanz und damit (auch wirtschaftlichen) Erfolg genießen als die der konstruktiv-konkreten Richtung, der Fruhtrunk und die Künstler*innen der Galerie Denise René anhängen. (DKA, 545, 6.1.1958)

Zugleich belehrend und geschmeichelt antwortet Bill:

> „ich bin im prinzip durchaus mit ihnen einverstanden, doch bitte ich sie zu bedenken, dass das ersetzen von gewucher oder naturalistischen darstellungen durch geometrische formen auch nicht die alleinseligmachende

9 Monsieur Seuphor hat sich wieder einmal in einer etwas primitiven Exegese „verfangen“. […] Bei Fruhtrunk haben wir ein Farbspiel, das von Rauchgrau bis Schwarz reicht, wobei letzteres recht statische, geometrische Formen freilegt, die an Herbin erinnern.

Günter Fruhtrunk
11 rue, rue, d'Ulm
rache 15e

6. Januar 1958

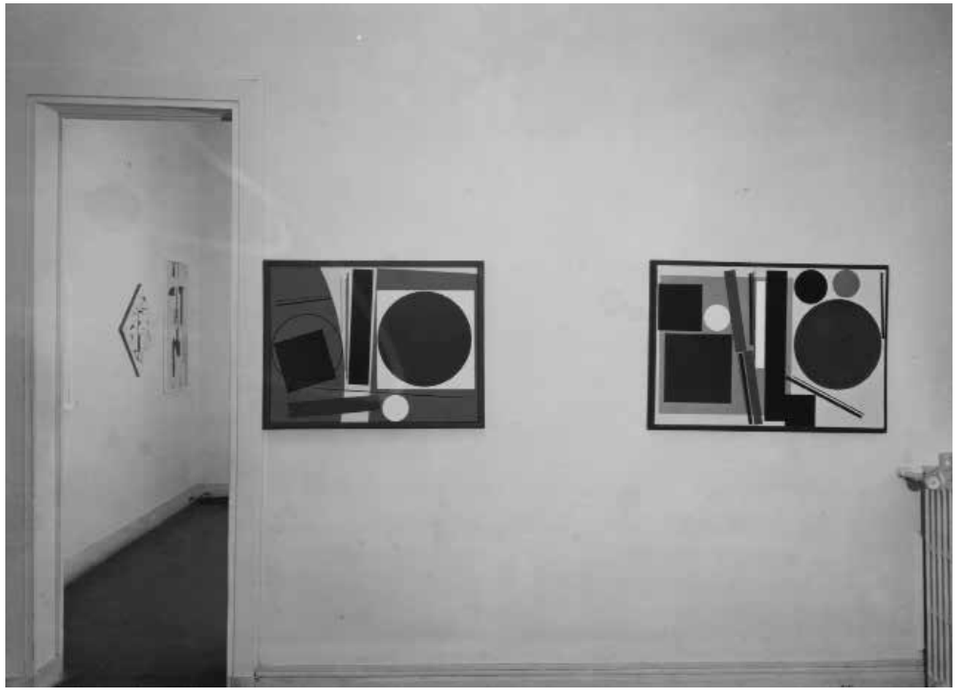
Sehr geehrter Herr Hill,

eine Ausstellung von arbeiten der Maler Ida, Almondo, Frau Landsberger und mir in der Galerie Seuphor ist bei Ihnen, wenn ich mich an Sie wende, weil von Ihren Arbeiten die geringste Haltung übereinstimmend spricht, Ida, wie Sie ja wissen werden, sogleich nachdem, und mit sehr verschiedener Intensität einer konkreten Tendenz zustrebte, wie sie sie in vielfältigen Artikel bekannten Malern. Nicht ähnlich bezeichnet, möchte ich mit Ihnen gleichen Überzeugungen erreichen. Ein Gemeinbegriff wie "Parisienne" ist ganz unmöglich, trotzdem wissen ja von wissen auch unter der Sonne, aber selbst von seiner Lebensweise nicht öffentlich und öffentlich ausgesprochen. Die Künstler sind ganz gleich in Ansehen. Durch einfach ist von diesen Gegen her auch die Ausstellung [illegible] heute veranlasst.

Wir wir schauen die Ordnung nach Formgesetze und individuellen Bildern, geistiger Durchdringung von Farben und Rhythmen, die dieser Form und schaffen wir, nach den Formgesetzen entsprechender Ordnungen, verbunden [illegible] "geschaffen haben, wenn man sieht den Unterschied zwischen [illegible] Art-Galerie-Ordnung existiert und in Wahrheit der Künstlichen, Leben und der Natur unterscheiden. Die meisten die vielen Schulen, Gruppen, entstehen aus der Freude, sich [illegible] Gemeinschaften in der Öffentlichkeit, die wissen die Künstler die Farbe wirklichen können. Dass es [illegible]

kann sehr wie ein geistiger Naturalismus wirkt, wissen Sie wie ich. Es ist in der gegenständlosen Malerei noch weniger da als bei den Text. Früher und Platz. Seine Anhänger nannten sie "Konkretion" [illegible] "Konkrete" [illegible] Sie [illegible] Sie kann diesen Standpunkt auf Flächen der Betrachtung nicht. Ich [illegible] Der "Text" muss im Bild, in der es Verhältnis der Begrifflichkeiten und relativ [illegible], je kleiner die eigene Spannweite ist, auf der Leinwand [illegible] es immer begrenzter wird ist, da sah es die reinste Unterhaltsamkeit selbst, was Sat auch schon Tach-Gruppen gefühlt, Stehen die Schriftfarben nur einen Punkt von den, was Sie ist, so rückt dann den Text verständlicher und die Wirkung schneller. Neben diesem eine Gesetzlichkeit, die geometrisch und rationale in ihrer reinsten Form [illegible] existiert, die durch Ideen und Ideen eigener erster Anordnung und Konflikt [illegible]. Diese Gesetzlichkeit wird die haben, sind sie die einen Ideen [illegible], eigentlich, und sie seine sowohl, alles Unterschiede und Verbindung, diese [illegible] bleiben in der Wirklichkeit [illegible] Jedenfalls entdeckte wir die [illegible] Sinnen als den [illegible] in Deutschland.

Ist es uns in Paris eine [illegible] [illegible]? Ich bitte Sie um Ihre Hilfe und da Ihren Standpunkt in der Galerie, wenn [illegible] [illegible], entscheidend ist, dass Sie früher unsere Arbeiten sehen, wir werden Ihnen einen Katalog und eine Einladung für unsere Ausstellung am 31. Mai [illegible] Ich [illegible] [illegible] frei. Vorbei [illegible]. Vielleicht kommen Sie dann oder früher einmal nach Paris?



jeune art constructive allemand in der Galerie Denise René, 1958, mit vier Bildern Fruhtrunks; im angrenzenden Raum (oben) Arbeiten von Gudrun Piper (DKA, 513)

> kunstform sein kann! auch muss man die mittel frei anwenden können. ich bin für die freiheit. […] ich erwarte gern ihren katalog von denise rené, um zu sehen, ob sich hier etwas machen lässt. für ulm habe ich wenig hoffnung (nicht nur für ihre ausstellung übrigens!). aber sie könnten auf alle fälle mit je einem netten brief einen katalog senden an 1) kurt fried […] präsident des kunstvereins ulm 2) dr. herbert pee, direktor des museums, ulm. vielleicht hilft es etwas. fried wird mich dann sicher um meine ansicht fragen."
> (DKA, 545, 14.2.1958)

Der 13. Salon der *Réalités Nouvelles – Nouvelles Réalités* wird nach seiner Präsentation in Paris (7.7.–3.8.1957) in reduzierter Form in der Kunsthalle Recklinghausen wiederholt (26.9.–5.10.1958). Wie der Président du Comité d'Association Réalités Nouvelles, Robert Fontené, im Katalogvorwort auseinandersetzt, erfülle man mit dieser Ausstellung im Ausland ein Desiderat der auf Austausch bedachten Vorkriegsorganisation. Man habe in Recklinghausen „nur Aussteller des Salons berücksichtigt, die entweder französischer Nationalität oder seit längerer Zeit in Frankreich ansässig sind. Man wird, wie wir meinen, beim Betrachten der Arbeiten trotz der unterschiedlichen Tendenzen und der verschiedensten Nationalität der Künstler bald spüren, wie sehr von dem spezifischen, geistigen Klima von Paris alle Werke durchdrungen sind." (Vorwort des Ausstellungskataloges, o. S.) Einer der Künstler ist Günter Fruhtrunk, der *Blaue Vibration* (Verbleib unbekannt) zeigt.
Es ist Fruhtrunks erster, wenn auch noch kleiner Auftritt zwischen Rhein und Ruhr, wo sich durch eine größere Offenheit für zeitgenössische Kunst und wachsende finanzielle Kraft über die nächsten Jahrzehnte ein sehr viel günstigeres Umfeld entwickeln wird als im Rest der Republik.

Anfang September erleidet Fruhtrunk unter starker physischer und psychischer Belastung offenbar einen Nervenzusammenbruch und unternimmt in seinem Atelier in der Ständigen Vertretung, wo er als Nachtwächter arbeitet, einen Suizidversuch. Er wird als „Sicherheitsrisiko" eingestuft und entlassen. (Politisches Archiv, Auswärtiges Amt, Berlin, Personalakten 48.291, fol. 118–125, s. Silke Reiter: *Günter Fruhtrunk. Werkverzeichnis der Bilder*, Berlin, München 2018, S. 102, Anm. 90–93). Ob er sein „Atelier" im Obergeschoss deswegen oder wegen der Baufälligkeit des Gebäudes verlassen muss, ist nicht klar, doch erwerben Fruhtrunks, mit finanzieller Unterstützung von Bekannten, zunächst ein Atelier in der Rue Blomet, das er vermutlich nie nutzt. (Stiftung Arp e.V., Berlin, undat. [Sommer 1961], Eva-Maria Fruhtrunk Aufstellung über die geplante Verwendung des Geldbetrages; 16.8.1961, Marguerite Arp an Fruhtrunks)

Fruhtrunk ist ständig bemüht, sein Netzwerk von Verbindungen zu Künstler*innen, Kritiker*innen und Galerist*innen auszuweiten. Er stellt sich auf Empfehlung vor, schickt Fotos seiner Arbeiten, später auch Kataloge oder Arbeiten auf Papier – und nicht selten steht er für seine Künstlerfreunde ein. So schreibt er an den Münchner Galeristen Otto Stangl mit deutlich französisch geprägter Verbindlichkeit:

> „Sicher kennen Sie schon durch Herrn Ade meine Anfrage und Bitte um die Möglichkeit einer Ausstellung bei Ihnen (evtl. Frühjahr 1959?), die ich Ihnen hier noch einmal nahelegen möchte, und zwar stelle ich mir vor eine

Ausstellung je einiger Arbeiten des Malers G. F. Ris, Leverkusen, des Bildhauers Marino di Teana, Paris und einiger Arbeiten von mir selbst. Sie werden wissen, dass wir zur Gruppe der Galerie Denise René gehören, durch die wir ständig vertreten werden und die gerne bereit sein wird, falls Sie es wünschen, noch nähere Auskunft zu geben. […] Ich bitte Sie um die Freundlichkeit Ihrer Ansicht."
(DKA, 563, 20.10.1958)

Wir wissen nicht, ob und, wenn ja, was Stangl geantwortet hat. Eine (Einzel-) ausstellung mit Fruhtrunk veranstaltet er erst 1971.

1959

1959 kann Fruhtrunk an einer Reihe interessanter Gruppenausstellungen in Paris, Leverkusen, Kassel, Wien und Linz teilnehmen, womit sich sein Aktionsradius erstmals deutlich vergrößert. Maßgeblich unterstützt wird er dabei von Michel Seuphor, Denise René und François Mathey.
Noch im Vorjahr hatte Raymond Nacenta, Directeur Général, Galerie Charpentier, Fruhtrunk über eine bedeutende Veröffentlichung zur ÉCOLE DE PARIS im Auftrag eines amerikanischen Verlegers informiert, in der er auch vorkomme und dafür um eine Fotografie und eine Biografie gebeten. (DKA, 561, 28.10.1958) Mit der Veröffentlichung des Buches ist zudem eine Ausstellung verbunden und so erhält Fruhtrunk am 22.7.1959 abermals Post von Nacenta mit einer Einladung zur

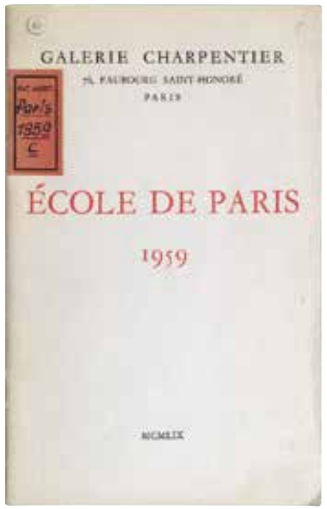
Familie Fruhtrunk im Frühjahr 1959

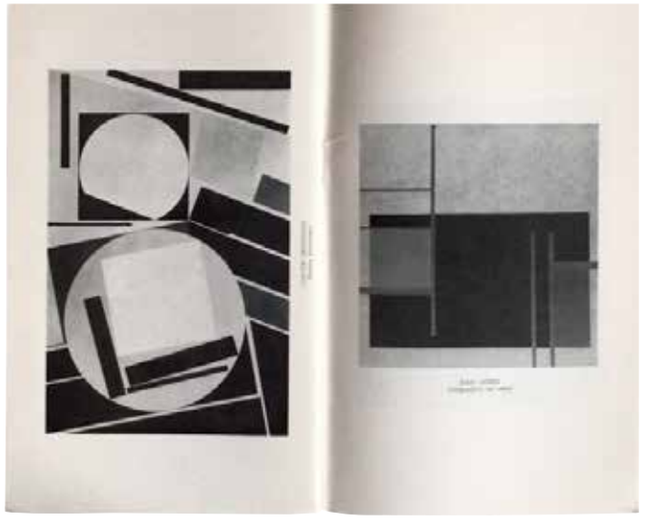
Ausstellung *ÉCOLE DE PARIS 1959*. (DKA, 561) Für die Ausstellung in der Galerie Charpentier wählen fünf Kritiker je sieben Künstler*innen der geometrischen Richtung. Dank Michel Seuphor kann Fruhtrunk drei Gemälde zeigen: *Weisse Positionen*, 1958, Kat. Nr. 15), *Reflexe*, 1959, und *Steigende Rhythmen*, 1957. Diese Ausstellung wird selbst von deutschen Zeitungen wahrgenommen:

„Sieben Jahre braucht man in Paris … um sich durchzusetzen – Junge Deutsche stellen aus – …" titelt die *WELT*: „Angeführt wird diese [von Seuphor ausgewählte] Gruppe von der Altmeisterin Marcelle Cahn (64), neben der Günther Fruhtrunk der jüngste der Gruppe, der seit 7 Jahren in Paris lebt, durchaus bestehen kann. Seine im Katalog abgebildeten ‚Weißen Positionen', ein Spiel von fein ausgewogenen rechteckigen, quadratischen und kreisförmigen Elementen sind das Ergebnis unablässigen Wirkens in der Stille."
(DKA, 589, ZA, 7.11.1959, Gerhard Werner Weber)

Die Ausstellung *Denise René expose,* eine Gruppenschau der Galeriekunstler*innen, kommt vom 20.3.–10.5.1959 ins Städtische Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich. Bei den Verhandlungen zwischen Stadtverwaltung und Galerie, die jeder in seiner Sprache führt, ist Günter F. Ris, ein aus Leverkusen stammender Künstler der Galerie, behilflich, bei der Organisation sind M. et Mme Stünke de la Galerie Der SPIEGEL „d'une aide précieuse". (Stadtarchiv Leverkusen 410.330, 26.1.1959, Denise René an Ris; weitere Korrespondenz) Seuphor schreibt wieder für den Katalog. Laut der erhaltenen Werkliste Fruhtrunks aus Paris, kann er sechs

Fruhtrunk, um 1958 / 59, vermutlich im Atelier, avenue de Iéna, Foto: Yves Hervochon





Gemälde aus den Jahren 1958 / 59 einreichen. (Stadtarchiv Leverkusen 410.330, Exposition au Musée Leverkusen (Allemagne) Mars 1959, Liste des oeuvres Fruhtrunk, Paris) Bei der Eröffnung sind die Experten unter sich, wie in der Presse zu lesen ist (s. auch Fritz Ewald Lenz: „Morsbroich muß vielseitig bleiben", in: *Kölnische Rundschau*, 23.2.1959, Stadtarchiv Leverkusen 5143.41, ZA).

1959 findet in Kassel die 2. *documenta* statt. Zwar kommt Fruhtrunk dafür noch nicht in Frage, doch er wird empfohlen, von wem ist ungewiss, für die Ausstellung *Junge deutsche Maler* des Kasseler Kunstvereins e. V. (11.7.–10.8.1959). Sie wird u.a. von Arnold Bode und Herbert v. Buttlar, Organisatoren der *documenta*, realisiert. Fruhtrunk zeigt drei Gemälde: *Drei Kreise und ihr Negatives* (Kat. Nr. 16) ist im Katalog abgebildet. Curt Schweicher erklärt im Vorwort, die Zusammenstellung der jungen Teilnehmenden sei durch Empfehlung, nicht durch Jurierung entstanden:

> „Wenn man will, könnte die Ausstellung des Kunstvereins auch als Noviziat angesehen werden, in dem die Novizen die Anwärterschaft auf Beteiligung von der nächsten Dokumenta beginnen sollen."

Bei Fruhtrunk sollte das noch dauern.

1959 werden *80 peintres de l'École de Paris* in Österreich vorgestellt, zunächst im Wiener Künstlerhaus (8.–31.10.1959), dann in der Neuen Galerie der Stadt Linz (20.11.1959–17.1.1960). Mitglied des „Arbeitskomitees" und Autor des Katalogvorworts ist François Mathey, Conservateur au Musée des arts décoratifs, Palais du Louvre, Paris. Die Vermutung liegt nahe, dass dieser rührige Kurator, der Fruhtrunk in den nächsten Jahren bei vielen Gelegenheiten unterstützten wird, dies hier zum ersten Mal tut. Fruhtrunk ist mit *Befreiung,* 1958, aus der Galerie Denise René vertreten.

Dreht sich um sich selbst

Ausstellung der Galerie René in Schloß Morsbroich

Von unserem Redaktionsmitglied Christoph May

In Schloß Morsbroich dreht es sich jetzt nicht nur um die Kunst, vielmehr dreht sich dort die Kunst buchstäblich um sich selbst: Unter den Bildern der soeben eröffneten Ausstellung der Pariser Galerie Denise René gibt es einige, deren Formelemente aus geradlinig begrenzten Flächen sich durch unsichtbare Motoren getrieben, vor einem kontrastierenden Hintergrund permanent bewegen.

Die so entstehenden Überschneidungen, Abstände und Schwerpunktverlagerungen ergeben auf kurzweilige und anregende Weise von Sekunde zu Sekunde neue Kompositionen, das mechanische Kunstwerk zeigt sich aus sich selbst heraus. Fürwahr, eine Novität auf dem Kunstmarkt, eine Abwandlung des nachgerade heimisch werdenden Calderschen Mobiles.

Noch andere „Kunststücke" bieten die vielseitige Ausstellung: Es gibt Bilder, in deren einfarbigem Grund mit Stahlnadeln versehene, bemalte Holzteilchen gesteckt sind, die vom Betrachter beliebig versetzt werden können. (Zur Besorgnis des Aufsichtspersonals: „Das wird auch was geben. Die Kölschen werden bald verschwunden sein!") Andere Konstruktionen erzielen durch Überlagerung von Strukturelementen vervielfachende optische Täuschungen.

Diese Werke bilden die Ausnahme. Viele andere sind so gehalten, die alle das Experimentieren mit geometrischen Prinzipien gemeinsam haben. Werke einer stattlichen Anzahl teilweise arrivierter Künstlerindividualitäten: Agam, Arcay, Arp, Di Teana, Fruhtrunk, Herbin, Morteanen, Nin, Scholler, Seuphor, Soto, Tinguely und Vasarely.

Einige von ihnen waren mit Denise René zur Eröffnung gekommen. Di Teana, Fruhtrunk und Nin — jawohl, Günter F. Nin, Sohn unserer Stadt, ebenfalls Schüpling der Galerie. Kein schlechter Empfang ward ihnen bereitet. Buchhandlungsgeschäftsführer Brand war angetan, Frau Berta Middelhauve, Frau Maria Stommel und Vertreter des Kulturamtes. Außerdem der Ehepaar Silaka von der Kölner Galerie, unter deren Mitwirkung die Ausstellung arrangiert wurde. Stadtdirektor Just sprach Begrüßungsworte und verlas ein Schreiben von Mister Seuphor, der nicht kommen konnte.

Wie schon fast gewohnt, gab wieder Dr. Eduard Trier (Köln) die Einführung. „Es ist anscheinend üblich", meinte er scherzhaft-resigniert, „die Kritiker zu Eröffnungsansprachen zu bitten, um sie für einige Zeit mundtot zu machen." Er legte sich jedoch nicht fest, gab keine Wertung, zog keine Vergleiche zwischen dieser Galerie und der von Fecetti, die gleichzeitig ebenfalls in Morsbroich ausstellte, sondern begrüßte vielmehr die Anwesenheit beider.

Eine dankenswerte Ausstellung. Dankenswert unserer kunstbeflissenen Stadt. Es wurde ihr denn auch ausgiebig gedankt — von Künstler [Seuphor] vom Kritiker, von Denise René und (sogar) vom kunstinteressierten Laien. Wenn sie, die Stadt, bei solchen Anlässen nicht ebenfalls immer zahlreich vertreten wäre, um Dank und Anerkennung entgegenzunehmen, weiß Gott, die Ohren müßten ihr klingen.

KUNSTLER UND KENNER UNTER SICH: Während der Ausstellungseröffnung der Galerie Denise René in Schloß Morsbroich diskutierten (von links nach rechts) Dr. Eduard Trier (Köln), Herr Hein-Fay, Denise René (beide Paris) und Günter Ferdinand Nin (Leverkusen). Foto: Brüls

Ausstellungskatalog *École de Paris*, Galerie Charpentier, Paris, 1959; die aufgeschlagene linke Seite zeigt *Weisse Positionen.*

Christoph May: „Dreht sich um sich selbst" in: *Leverkusener Anzeiger*, 23.3.1959, Foto: Brüls (Stadtarchiv Leverkusen, 5143.41)

Dr. med. Max H. Welti erwirbt ein Bild von Fruhtrunk – der Zürcher Sammler gehört damit zu den ersten Käufern eines Fruhtrunk-Gemäldes (offenbar wiederholte sich das jedoch nicht) –, das der Künstler selbst vorbeigebracht hat:

> „Ueberflüssig zu sagen, dass uns Ihr und Ihrer Gemahlin Besuch sehr gefreut hat. Leider war er etwas kurz. Ihr Bild, das ich besonders schätze, hat einen Ehrenplatz erhalten und ich hoffe sehr, dass Sie sich persönlich bald davon selbst überzeugen können."

Und er bittet um die Bankadresse für die Überweisung des Betrags von 1 256 SFr. (DKA, 566, 29.6.1959)

1960

Fruhtrunk knüpft erstmals Kontakte mit Gleichgesinnten in Belgien. Die Gruppe Art Construit wird im Januar 1960 von den Künstlern Jo Delahaut und Guy Vandenbranden und den Kritikern Maurits Bilcke und Jean Séaux gegründet und besteht etwa ein Jahr. Sie will jenen, die dem „esprit constructif" anhängen, ein Milieu, Verbindungen unter Künstler*innen [„un milieu, des liens entre des artistes"] bieten. Zur ihrer Ausstellung *Art construit* – im Musée d'Ixelles / Brüssel (30.1.–28.2.1960), Musée de la Boverie, Liège / Lüttich (Mai) und Groeningemuseum, Brügge (Juni) – veröffentlicht die Gruppe statt eines Katalogs zwei Magazine: Das erste enthält ein quasi-Manifest des „konstruktiven Geistes", dessen Werke sich gegen die „dumpfen, feigen und oft beschämenden Dokumente des Tachismus und des Informel" [„aux documents mornes, lâches et souvent honteux du tachisme et de l'informel"] stellen. Solch vehement formulierte Opposition war wohl auch Fruhtrunk Ansporn für ähnlich scharfe Ausführungen, etwa in seinem oben zitierten Brief an Bill oder seinem erstenText für George Rickey von 1963 (s. S. 163).
Die Ausstellung wird mithilfe „zahlreicher Wohlgesinnter" verwirklicht, u. a. „de M. Coquelet, conservateur du musée d'Ixelles, de Mme Denise René, de Paris, de M. Carlo Belloli, professeur à Milan, et de M. Sandberg, conservateur du Stedelijk Museum d'Amsterdam". (https://art-info.be/bd/groupes-artistes/art-construit 16.08.2023) Dies erklärt den hohen Anteil von Künstler*innen aus der Galerie Denise René unter den 38 ausländischen Aussteller*innen. Belloli und Coquelet, die beide wichtige Unterstützer und Freunde Fruhtrunks in den Folgejahren werden, nehmen seine Arbeit vermutlich hier erstmals wahr.
Der belgische Kurator Coquelet jedenfalls kommt sofort im Anschluss nach Paris zu einem Atelierbesuch bei Fruhtrunk und ist sehr gerne bereit, für seine Ausstellung einen Text zu schreiben:

> „Comme vous l'avez demandé à Jacques Moeschal, je ferai avec plaisir un texte pour votre exposition. Vraiment, avec beaucoup de plaisir. J'ai fort estimé vos oeuvres à ‚Art Construit'."[10]
> (DKA, 544, 2.3.1960)

10 Einen Text für Ihre Ausstellung, den Sie durch Jacques Moeschal [ein konstruktivistischer belgischer Bildhauer, Mitglied der Gruppe Art Construit] angefragt haben, werde ich mit Vergnügen machen. Wirklich, mit großem Vergnügen. Ich habe ihre Arbeiten in „Art Construit" sehr geschätzt.

Besagter Text, gedacht für den Katalog von Fruhtrunks bevorstehender Einzelausstellung bei Denise René, erscheint jedoch nicht. (DKA, 544, 3.3.(?)1960, Coquelet an Fruhtrunk)

Inzwischen ist Fruhtrunk dringend auf der Suche nach einem neuen Atelier. Marguerite Arp erklärt ihrem Bankberater Edwin Witzig die schwierige Situation.

> „Dann hat der Vater meines Patenkindes Wolf Fruhtrunk Ateliersorgen. Er war bis jetzt in einem abbruchreifen Haus und muss in einem Monat definitiv ausziehen. Ueberall in Paris kostet die Uebernahme eines einigermassen billigen Ateliers eine sog. Reprise. Ein Teil dieser Reprise wird von der Galerie Denise René übernommen und den anderen Teil will ich übernehmen. Kannst Du wiederum auf das Konto […] überweisen. Fruhtrunk gibt mir dann hier einen Schuldschein."
> (Archiv Fondazione Marguerite Arp, Locarno, 1.3.60).

Laut einer Aufstellung der Fruhtrunks von 1961 lieh Gisela Wessel, eine enge Freundin der Familie, die Hälfte für das zweite Atelier; das erste Atelier war noch nicht verkauft, kostete damit weiterhin Zinsen. (Stiftung Arp e. V., Berlin, undat. Aufstellung, Eva-Maria Fruhtrunk; 16.8.1961, Marguerite Arp an Fruhtrunks) In dem jetzt erworbenen Atelier, das aus zwei verbundenen Bonne-Zimmern besteht und sich im obersten Stock der 12, rue Saint -Luc im 18. Arrondissement befindet, wird Fruhtrunk bis Ende der 1960er Jahre arbeiten.

Im März eröffnet dann die von Denise René im Vorjahr angekündigte Ausstellung *Constructive Abstract Painting* (DKA, 561, 29.6.1959, René an Fruhtrunk) in der Galerie Chalette in New York als *Construction and Geometry in Painting from Malevitch to „tomorrow"*. Nach der ersten Station (31.3.–14.6.1960) wandert die Schau nach Cincinnati, Chicago und Minneapolis. 18 Pionier*innen der abstrakten Kunst sind 33 Zeitgenoss*innen nachgeordnet, einer von ihnen Fruhtrunk mit zwei Gemälden, *White Square and its Light*, 1959 (122 × 82 cm; wohl *Leichte Bewegung*, WVZ Nr. 171) und *White Square*, 1956 (104 × 81 cm, wohl *o.T.*, Kat. Nr. 11) Damit sind zum ersten Mal Werke Fruhtrunks in den USA ausgestellt. Als Teil der großen Gruppe schenkt ihm die Presse allerdings keine spezielle Beachtung.

Einen Monat später findet Fruhtrunks erste Einzelausstellung mit 15 Gemälden bei Denise René in Paris statt (darunter die Kat. Nrn. 15, 16 Varianten von 21, 22 und 24). François Mathey und Jean Séaux steuern die Katalogtexte bei. Während sich Séaux ganz seinem kritschen Impetus hingibt, versucht Mathey zu definieren, was Fruhtrunks Bilder so besonders macht: Es sei vor allem die Spannung des Gegensätzlichen, die Suggestion des Unwägbaren. Ihn als Konstruktivisten zu klassifizieren, greife zu kurz, was als kalte Abstraktion erscheine, bringe ein inneres Feuer zum Ausdruck. Mit bewusst begrenzten Mittel strebe er nach einem grenzenlosen Ausdruck.

1923 Né à Munich.
1940-1941 Etudes d'architecture.
1945-1950 Etudie avec William Straube (élève de A. Hoelzel).
1952 Travaille dans l'atelier de Léger.
1954 Bourses d'Etat du Gouvernement Wurtemberg-Bade et du Gouvernement français.
Installation définitive à Paris.

Expositions

1947 « Badische Sezession » à Fribourg.
Exposition particulière Galerie « Der Kunstspiegel », Fribourg.
1948 Exposition particulière sous le patronage du Gouvernement français à l'Institut français, Uberlingen.
1949 Kunstverein, Constance (Allemagne). Exposition particulière.
1954 Groupe, Kunstverein Fribourg.
1955 Cercle Volney, Paris. « Peintures et sculptures non figuratives en Allemagne d'aujourd'hui ».
1955 Collection Galerie Bing.
1956 Galerie Creuze. « 50 ans de peinture abstraite », à l'occasion de la parution du Dictionnaire de la Peinture abstraite de Seuphor.
1957 Exposition Groupe Galerie Denise René, Paris.
Salon des Comparaisons, Paris.
1958 Exposition « Jeune Art constructif allemand », Galerie Denise René, Paris.
Sélection des « Réalités nouvelles » de Paris, à Recklinghausen, Völkerkundemuseum, Hambourg (Allemagne). Groupe.
1959 Galerie Boukas, Wiesbaden (Allemagne). Groupe.
Overbeck-Gesellschaft, Lübeck (Allemagne). Groupe.
Exposition « Denise René expose », à Leverkusen (Allemagne).
Kunstverein Kassel, à l'occasion de la « Dokumenta ».
Ecole de Paris, Galerie Charpentier.
1959 Exposition « Peintures françaises contemporaines » en Autriche et Allemagne.
1960 « Art construit », musée d'Ixelles à Bruxelles et musée de Liège.
« Constructive Abstract Painting, from Malevitch up to to-morrow », New York.
1955-1960 Expose au salon des « Réalités nouvelles », Paris.
Salon des Comparaisons, Paris.

Aus dem Ausstellungskatalog *Günter Fruhtrunk*,
Galerie Denise René, Paris, 1960

Für seinen Artikel in der *Welt*: „Neue Wirklichkeiten gesucht / Pariser Ausstellung“ besichtigt Gerhard Werner Weber im April 1960 den *Salon des Réalités Nouvelles* und schaut noch bei Denise René vorbei:

> „Günter Fruhtrunk, der auch im obigen Salon ausstellt, gibt bei Denise René zum erstenmal einen Überblick über sein in Paris entstandenes Oeuvre. […] Wo Schwarz und Weiß sich mischen, steigen (nach Goethe) Blau oder Grau auf. Auch Rot, Orange und Lila beleben diese wohltemperierten Kompositionen. Absolutes Schwarz ruft nach totalem Weiß; und wo Dunkel auf Hell trifft, ergeben sich tönige Ruheflächen.“
> (DKA, 765, ZA, o. D.)

Dass Fruhtrunks Bilder unter Pariser Insidern inzwischen gut bekannt sind, erfährt man aus *Le Monde*:

> „On connaît bien les toiles de FRUHTRUNK où règne en grand format la géométrie la plus absolue. Le triangle lui-même, l'ovale, sont rejetés come figures trop baroques. On s'en tient au rectangle, que souvent se développe à partir d'un trait progressivement élargi, au cercle, parfois incomplet. Les moins compliquées des ces combinaisons polychromes, où abondent cependant les noirs, sont les plus convaincantes.“[11]
> (DKA, 512, ZA; M. CL.: „À Travers les Galeries“, in: *Le Monde*, 6./7.5.1960)

Abgesehen von einem offensichtlich wohlwollenden Interesse von Seiten der Kritiker*innen ist die Ausstellung ein finanzieller Misserfolg. Denise René beendet das Vertragsverhältnis mit Fruhtrunk und retourniert am 3. Mai 1960 die noch in der Galerie verbliebenen, zwischen 1954 und 1956 entstandenen Gemälde (DKA, 561, Liste). Dennoch behält sie spätere Bilder im Programm und lädt ihn weiterhin regelmäßig zu Gruppenausstellungen ein.

Fast zeitgleich zeigt Denise René Guyla Kosice, den slowakisch-argentischen Künstler, der Bewegung in „hydrokinetischen“ Lichtkunstwerken einfängt. Wie wichtig die Auseinandersetzung mit Kolleg*innen in der Galerie über Dynamik, Bewegtheit und tatsächliche Bewegung ist, illustriert Fruhtrunks kurzer Brief an Kosice:

> „Cher Kosice, Contraire à ton opinion exprimé lors de notre discussion de hier soir je peux te confirmer – après je me suis renseigné chez Marino et avec la permission de celui-ci – qu'il n'a jamais fait d'oeuvre cinétique, qu'il n'est pas en train d'en faire et qu'il m'a dit de ne pas avoir l'intention d'en créer. Je ne savais pas que Seuphor fait le Cinétisme! Dans ce context ma découverte indiscrète me semble d'autant plus valable pour moi. Meilleurs salutations.“[12]
> (DKA, 553, 2.6.1960)

11 Die Gemälde von FRUHTRUNK, auf denen im Großformat die absolute Geometrie herrscht, sind wohlbekannt. Selbst das Dreieck und das Oval werden als zu barocke Figuren abgelehnt. Man hält sich an das Rechteck, das sich oft aus einer allmählich erweiterten Linie entwickelt, und an den Kreis, der manchmal unvollständig ist. Die am wenigsten komplizierten dieser mehrfarbigen Kombinationen, in denen es jedoch viel Schwarztöne gibt, sind die überzeugendsten.

12 Lieber Kosice, entgegen deiner Meinung, die du in unserer Diskussion gestern Abend geäußert hast, kann ich Dir bestätigen – nachdem ich mich bei Marino erkundigt habe und mit seiner Erlaubnis – dass er niemals eine kinetische Arbeit gemacht hat, dass er keine macht und nicht die Absicht hat, eine zu schaffen. Ich wusste nicht, dass Seuphor Kinetik macht! In diesem Zusammenhang scheint mir meine eigene Entdeckung umso mehr nur für mich zu gelten. Beste Grüße.

Für die Karriereplanung ist es wichtig, an Ausstellungen mit interessanten Konzepten und renommierten Kolleg*innen teilzunehmen, selbst wenn Verkäufe die Ausnahme sind, und Fruhtrunk kämpft darum. Am 23.5.1960 etwa wendet er sich voll Sorge an Max Bill:

> „… zu meiner grossen Überraschung höre ich heute erst von Ihrem Besuch in Paris und in der Galerie Denise René, um Bilder für die von Ihnen in Zürich zusammengestellte Ausstellung auszuwählen. Zur Zeit Ihres Besuches bei Denis René kann sich auch nicht eine meiner wesentlichen Arbeiten in der Galerie befunden haben, lediglich der eine oder andere ‚uralte Schinken', der zweifellos, wenn er Ihnen überhaupt gezeigt wurde, den verkehrtesten Eindruck hinterlassen haben kann. Da die Bilder aus Paris noch nicht weg sind, wäre doch noch die Möglichkeit gegeben, eine Arbeit von mir mitzugeben. Ich kann mir nicht vorstellen, dass Sie mit meinen Arbeiten nicht einverstanden sein sollten und bitte Sie darum, mich in Zürich mit auszustellen. Vielleicht wäre es ja auch möglich, dass Herr Dr. Welti das in seinem Besitz befindliche Bild als Leihgabe zur Verfügung stellt. Fotos und Katalog liegen für Sie bei."
> (DKA, 545)

Offenbar handelte es sich um die Ausstellung *Konkrete Kunst, 50 Jahre Entwicklung*, die Bill 1960 im Helmhaus Zürich organisierte, doch Fruhtrunks Bilder sollten nicht dabei sein.

1961

Im Frühjahr 1961 überreicht der Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie e. V. (BDI) anlässlich seines 10-jährigen Bestehens Hans Arp eine „Ehrengabe". Sie ist „mit der Bitte verbunden […], den dazugehörigen Geldbetrag [von 10.000 DM] an zwei jüngere Künstler, die er besonders schätzt, weiterzugeben." Arp entscheidet sich für Fruhtrunk und den belgischen Bildhauer Willy Anthoons. Der Preisgeldvergabe folgt eine Einladung zur Ausstellung *ars viva*, die im Herbst 1961 im Wallraf-Richartz-Museum in Köln stattfindet. Fruhtrunk wählt hierfür die beiden Bilder *Durchdringungen* und *Gelb-Rot-Violette Bewegung*, die im Katalog zur Ausstellung mit biografischen Angaben aufgenommen werden, und schließlich ist er zu einer begleitenden Tagung eingeladen. (DKA, 552, 31.5.1961, 14.6.1961, 20.6.1961 Dr. Stein, Kulturkreis im BDI e. V., an Fruhtrunk; 11.6.1961, ders. an Dr. Stein, sowie weitere) Wie unzulänglich ein Dank mit Worten sei, darüber räsoniert Fruhtrunk in einem Brief an Arp, lieber wolle er durch Taten danken, „wie Sie selbst nicht reden, sondern tun". (Stiftung Arp e. V., Berlin, 11.6.(?)1961) Marguerite Arp formuliert ihre Erwartungen für den Künstler:

> „Wir hoffen sehr, dass sich durch diese Ausstellung ein Kontakt mit Auftraggebern für die deutsche Industrie herstellen lässt und dass Sie, Günther, endlich einmal eines der Riesenbilder verkaufen können, die ja in unseren Privathäusern einfach keine Wand finden. Dann würde Ihre katastrophale finanzielle Situation auch etwas besser."
> (Stiftung Arp e. V., Berlin, 16.8.1961)

In der Tat beschert die *ars viva* Fruhtrunk dringend erwartete Mittel und Kontakte. In einem Brief an Marguerite Arp vom 3.10.1962 bestätigt Eva-Maria Fruhtrunk dankbar: „Seit ars viva hellt sich der Horizont etwas auf." (Stiftung Arp e. V., Berlin) Unter anderem hatte sich die wichtige Freundschaft zu dem Ehepaar Eberhard und Doris Kemper in Essen-Bredeney ergeben. (DKA, 553, 21.9.1961, erster erhaltener Brief Eva-Maria Fruhtrunks an Eberhard Kemper, in dem von einem ersten Besuch in Essen die Rede ist.) Diese Freundschaft wird bis zum Tod der Beteiligten Bestand haben. Der Textil-Fabrikant und seine Frau unterstützen die Fruhtrunks durch Ankäufe, kleinere Aufträge und größere finanzielle Zuschüsse bei wichtigen Projekten. Die Kempers sammeln schon einige Zeit Kunst und bald auch die von Fruhtrunk. Eine 1961 von den Fruhtrunks erstellte Liste „Im Besitz v. KEMPER ESSEN" führt bereits für 1961 sieben Ankäufe der Kempers auf, dazu acht Schenkungen, fünf weitere speziell an Doris Kemper. (DKA, 553)
Das Ehepaar ist im Rheinland gut vernetzt und stellt die Fruhtrunks anderen Netzwerkern vor – um nur ein Beispiel zu nennen, den Verleger Karl Gutbrod in Köln, den Eva-Maria Fruhtrunk anschließend brieflich bitten kann, „bei Gelegenheit Herrn Dr. Haftmann wegen der Teilnahme an der ‚Dokumenta III' und Herrn Professor Grohmann auf eine Publikation im ‚Quadrum'" anzusprechen. (DKA, 552, 16.7.1962)

Fruhtrunk und Herr Fuchs in der Ausstellung *ars viva,* 1961; Wahrscheinlich handelt es sich um Dipl. Ing. Günter Fuchs, der an der Auswahl der Stipendiaten in der Kategorie „Formgebung" 1961 beteiligt war.

Ziemlich sicher trifft Fruhtrunk in Köln die Galeristen Dr. Hein und Eva Stünke wieder, die er 1959 in Leverkusen kennengelernt haben dürfte, und die bald seine (einflussreichen und abgesehen davon einzigen) Galerist*innen von Dauer in den 1960er Jahren werden. Weitere Kontakte könnten sich bei den *Morsbroicher Kunsttagen* (5.–7.5.1961) ergeben haben, einem vom Städtischen Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, unter dem Direktorat von Udo Kultermann interdisziplinär ausgerichteten Event, unter Beteiligung von Theodor W. Adorno, Max Bense, Otto Mauer, Umbro Apollonio, Heinz-Klaus Metzger, der Tänzerin Kaluza, Frei Otto, Norbert Kricke, Gerhard v. Graevenitz sowie Helmut Heissenbüttel, Franz Mon und Hans G. Helms. (https://www.museum-morsbroich.de/museum/geschichte/ 1.8.2023)

Manch vielversprechender Ansatz führt zwar nicht zur erhofften Ausstellung oder zum erwarteten Aufsatz, doch ergeben sich neue Kontakte und Chancen. So steht im Anschluss an die *ars viva* in Köln eine von Marguerite Arp angeregte Übernahme in Ulm in Aussicht: Kurt Fried, ein Verleger, der seit 1959 das studio f betreibt, eine nicht-kommerzielle Galerie mit wegweisendem, progressivem Programm, schürt Hoffnungen auf eine Ausstellung zu Fruhtrunk und Willy Anthoons. (DKA, 565, 20.11.1961, Fried an Fruhtrunk; DKA, 656, 27.11.2023, ders. an Fried). Am Ende wird nichts daraus, doch Fruhtrunk, im Vertrauen auf das Zustandekommen der Ausstellung, bittet Carlo Belloli um ein Katalogvorwort. Der italienische Poet und Kritiker, der auf Fruhtrunks Arbeit bei *Art Construit* aufmerksam geworden sein dürfte, hatte ihn gerade im Pariser Atelier besucht und der Künstler fühlte sich verstanden:

> „Je serais très heureux de savoir que l'impression très présente de notre rencontre que m'est restée après votre visite à mon atelier fut aussi la vôtre. Les idées communes s'étant mises en évidence lors de votre visite m'inspirent la question que je voudrais vous poser si, en principe, vous seriez prêt à écrire pour moi un preface pour un catalogue à l'occasion d'une exposition en Allemagne. Ce serait pour moi plus qu'un plaisir."[13]
> (DKA, 545, 25.11.1961)

Zum Jahresende plant Denise René die Ausstellung *Structures* (15.12.1961–10.2.1962), zu der sie als Maler „de la tendance dite ‚Constructive'" auch Fruhtrunk zur Teilnahme mit zwei Bildern einlädt. (DKA, 561, 23.11.1961). Im Katalog mit dem Titel *art abstrait constructif international* findet sich Michel Seuphors Beitrag zu einer Konferenz im Dezember im Musée des beaux-arts de Bruxelles über die Verbindung von Malerei und Architektur, unter den abgebildeten Werken ist auch Fruhtrunks Beitrag *Feldstruktur*, 1961 (Öl auf Leinwand, 73 × 72 cm), das große Ähnlichkeit mit *ohne Titel*, 1961 (Kat. Nr. 30) aufweist.

Günter und Eva-Maria Fruhtrunk im Gespräch mit einem nicht identifizierten Paar bei einer Vernissage, vermutlich in der Galerie Denise René, ca. 1961

1962
Der vielbeschäftigte Belloli sagt Fruhtrunk Anfang Februar zu; er habe wenig Zeit, teile sich zwischen Mailand, Basel und Rom auf, aber sei im Prinzip bereit zu einem Vorwort. (DKA, 545, 6.2.[1962]) Fruhtrunk hat inzwischen versucht, Gedichte von Belloli zu lesen:

> „… c'est avec beaucoup d'enthousiasme que j'ai étudié vos poêmes et je ne peux que regretter de ne pouvoir saisir tout à fait ‚le chemin de l'eau' come je le souhaiterais, par manque de l'italien. Un ami me les a traduit. […] De la Galerie d'Ulm pas encore de nouvelles."[14]
> (DKA, 545, 23.3.1962).

Aber dafür gibt es inzwischen zwei interessante Ausstellungsprojekte für das nächste Frühjahr. (DKA, 545, 8.5.1962, Eva-Maria Fruhtrunk an Belloli) Bellolis Vorwort wird für den Katalog der Ausstellung in Dortmund 1963 verwendet, und Fruhtrunk arbeitet über die nächsten Jahre immer wieder mit dem italienischen Autor zusammen.

In der Ausstellung *Antagonismes 2, l'objet* (7.3.–15.5.1962) im Musée des arts décoratifs konfrontiert François Mathey das Pariser Publikum mit Designobjekten und Gebrauchsgegenständen, die eine Reihe renommierter Künstler*innen – unter anderem Arp, Alexander Calder, Le Corbusier und Fruhtrunk – auf seinen Wunsch hin entworfen und ausgeführt haben. Sind Kunst und Design wirklich noch Gegensätze? Fruhtrunk verfällt auf die Idee, sein Formenrepertoire auf ein Regal mit Tür zu

13 Ich würde mich sehr freuen, wenn ich wüsste, dass der Eindruck, den ich nach Ihrem Besuch in meinem Atelier von unserem Treffen gewonnen habe, auch der Ihre wäre. Die gemeinsamen Ideen, die sich bei Ihrem Besuch gezeigt haben, inspirieren mich zu der Frage, die ich Ihnen stellen möchte, ob Sie prinzipiell bereit wären, für mich ein Vorwort für einen Katalog anlässlich einer Ausstellung in Deutschland zu schreiben. Das wäre für mich mehr als ein Vergnügen.

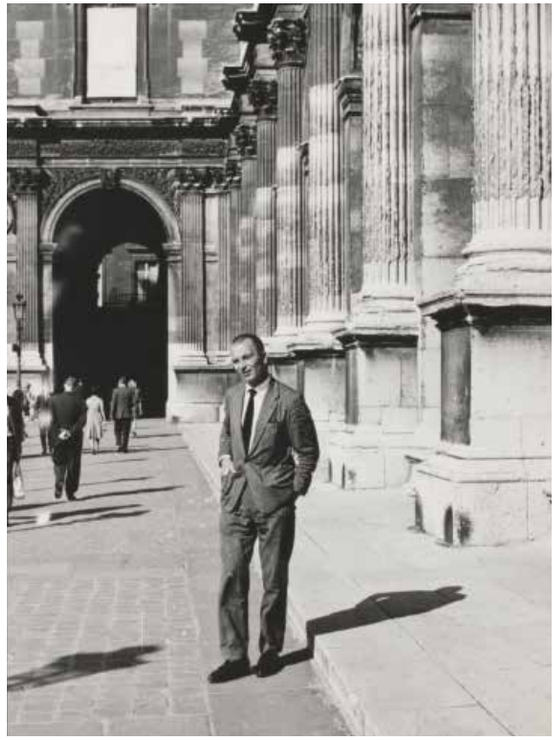
14 … mit viel Begeisterung habe ich Ihre Gedichte studiert und ich kann nur bedauern, Ihren „Weg des Wassers" nicht so verstehen zu können, wie ich mir das wünschen würde, weil mein Italienisch mangelhaft ist. Ein Freund hat sie mir übersetzt. Von der Galerie in Ulm noch keine Nachrichten.

übertragen und das Ganze in einem modernen Material auszuführen: Lucoflex / Polyester, welches nicht dem heutigen flexiblen Lucoflex, sondern einem starren Acrylglas entsprach. Allerdings hält es selbst der Hersteller Péchiney-Saint-Gobain für völlig ungeeignet; Mme L. Amic, Restauratorin des Musée, findet das Material „hässlich“. (DKA, 561, 29.11.1961, X. Tollu an Amic; 1.12.1961, Amic an Fruhtrunk). Doch Fruhtrunk arbeitet intensiv mit den Entwicklern im Labor der Firma und fertigt ein Regal aus horizontalen, vertikalen und diagonalen Elementen sowie eine Tür mit diagonalem Design.

Am Ende ist der Hersteller sehr zufrieden, kauft dem Künstler seine Arbeit für 4000 FR ab, stellt sie weiter aus und genehmigt Fruhtrunk Zugang zur Firma für Anschlussprojekte.
Doch abgesehen von zwei kurz darauf entstandenen Modellen für Glasfenster sind keine weiteren Objekte bekannt. Fruhtrunk stellt sie im *Salon d'Art Sacré* aus. „Günter a mis votre tableau hier au Salon d'Art Sacré. Le vernissage est prévu pour après-demain, vendredi, 1 juin. Il y expose les deux projets de vitrail que vous avez peut-être vu à l'atelier“[15], informiert Eva-Maria Fruhtrunk den Freund François Thépot. (DKA, 565, 30.5.1962)

Türe und Bibliothek [Regal], 1962
Lucoflex und Glas, ca. 3 × 6 m
Verbleib unbekannt (DKA, 741)

15 Günter hat gestern Ihr Bild zum Salon für sakrale Kunst gebracht. Die Vernissage ist für übermorgen, Freitag, den 1. Juni vorgesehen. Er stellt dort die zwei Entwürfe für Buntglasfenster aus, die Sie vielleicht im Atelier gesehen haben.



Günter Fruhtrunk vor dem Louvre, ca. 1962
(DKA, 739)

Im Bewusstsein der besonderen Qualität dieses Objekts integriert Fruhtrunk ein Foto davon gelegentlich in Ausstellungen. Im folgenden Jahr schreibt er an Will Grohmann:

> „Mit dem beiliegenden Foto möchte ich mir erlauben Ihnen die Wandkomposition ‚Tür – Bibliothek‘ (Polyester / Lucoflex) in Erinnerung zu rufen. Inzwischen ist dieses ‚Gebrauchs-Relief‘, als das es in der Ausstellung ‚Objekt‘ fungierte, im grossen Empfangsraum des neuen Hauses Renault, Champs-Elysées, vorübergehend aufgebaut worden. Am besten wäre es natürlich, wenn Sie diese Komposition dort auch sehen könnten.“
> (DKA, 545, 21.1.1963)

Im April wird Fruhtrunk als neues Mitglied der Künstlervereinigung GROUPE MESURE, groupe expérimental de recherches plastiques formelles, aufgenommen – zusammen mit Marino di Teana, weitere Künstlerfreunde wie Luc Peire und Roger François Thépot sind bereits in der Vereinigung. (DKA, 560, 19.3.1962, 10.4.1962) Groupe Mesure war 1960 als Nachfolger von Groupe Espace, welche sich der Übertragung von Prinzipien des Konstruktivismus und Neoplastizismus auf Stadtplanung widmete, gegründet worden, Präsident ist George Folmer, Vizepräsident Jean Gorin, die Mitglieder leben in der Mehrzahl in Paris, stammen aber

Gleichzeitig zu *Antagonismes 2*, findet im Musée national d'art moderne eine große Arp-Retrospektive statt (21.2.–21.4.1962). Bei der Eröffnung trifft Arp einen alten Freund (Tristan Tzara) vor den Augen einer junger Freundin (Eva-Maria Fruhtrunk).
Foto: André Morain

auch aus Deutschland, Belgien, Italien und Ungarn. Zweck der Gründung ist es, im In- und Ausland Ausstellungen gegenstandsloser Kunst, vor allem in Verbindung mit Architektur, zu zeigen.
Mit Unterstützung des Institut Français in Mainz gelingt es der Groupe Mesure, eine Ausstellung der Mitglieder in Deutschland zu organisieren – im gleichen Jahr noch in Kaiserslautern und Ludwigshafen, im folgenden in Leverkusen. Bis 1965 sollte sich die hier sogenannte Gruppe Mass, Gruppe zur Untersuchung visueller Gestaltungsmöglichkeiten, an acht Stationen vorstellen. (560, 16.7.1965, Pierre Martin Gueret, Secrétaire Général an die Teilnehmer*innen) Zur Kostendeckung der Tournee sind die Mitglieder aufgefordert, einen Beitrag zu entrichten und kleinere Arbeiten zu spenden. (DKA, 560, 25.8.1964, Folmer an die Ausstellungsteilnehmer*innen) Es erscheint ein Katalog mit einer Begrüßung von Carl Maria Kiesel, selbst Grafiker, 1935–1945 als Exilant in Belgien und Frankreich, inzwischen Direktor der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt und ein großer Freund des deutsch-französischen Kulturaustauschs.

> „Paris galt und gilt noch heute als die Stadt, von der die bildende Kunst der ganzen westlichen Welt immer wieder entscheidende Impulse empfängt. […] auch die konkrete Kunst war in Paris von allem Anfang an mit wichtigen Ansätzen beheimatet. […] die tachistische Malerei ist überholt […] Junge Künstler suchen nach Ordnung, nach Klarheit, nach – MASS. […] In Erinnerung daran, daß die Verbindung von Künstlern Frankreichs und Deutschlands […] älter und dauerhafter war als manche Diplomaten-Konferenz, begrüßen wir die ‚groupe mesure' als unsere Gäste aufs herzlichste."
> (C. M. Kiesel in: *groupe mesure – Gruppe Mass*, Ausst.-Kat. Kaiserslautern, Ludwigshafen am Rhein 1962, o. S.)

Es folgt eine Einführung von George Folmer, in der er die aktuelle Rolle der geometrischen Kunst umreißt:

> „Die Anwendung geometrischer Formen in der gegenwärtigen Kunst […] enthält gleichzeitig sowohl Element[e] der Malerei wie auch der Architektur […] Die gemalte Fläche wird […] zu einer so notwendigen Ergänzung der Form, die sie ausdrucksvoller macht und manchmal auch verständlicher. Sie gewinnt damit einen direkten Sinn; sie will das Leben ausdrücken und dem Leben dienen; sie hat es von neuem geschaffen und sie verwandelt es."
> (Folmer im selben Katalog)

Günter Fruhtrunk kann vier Gemälde platzieren (DKA, 560, Mai / Juin 1962, Datenblatt zur Ausstellung in Kaiserslautern), die vermutlich an allen Stationen gezeigt werden. Seine Anwesenheit ist nur für die erste Eröffnung in Kaiserslautern am 15. Mai belegt. (DKA, 552, 1.5.1962, Fruhtrunk an Kiesel) Die Groupe Mesure bleibt die einzige Gruppe, in der Fruhtrunk Mitglied ist.

Parallel dazu laufen die Vorbereitungen für ein zweites französisch-deutsches Projekt, eine Ausstellung von Denise René, die wieder vom Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich übernommen wird. (Stadtarchiv Leverkusen, 410.354, 28.2.1962, René an Udo Kultermann, 30.3.1963 ders. an René) Ende April erreicht auch Fruhtrunk einer von Renés Serienbriefen im Telegrammstil, entsprechend der knappen Deadline, schließlich ist die Ausstellung für Mitte Mai geplant:

> „L'Exposition AACI [art abstrait constructif international] ‚Structures' ouvrira ses portes dans la première quinzaine de MAI au Musée de LEVERKUSEN. Un catalogue important sera édité à cette occasion. Le nombre d'oeuvres prévu est de 2 à 3 pour chaque artiste."[16]
> (DKA, 561, 26.4.1962)

Es handelt sich um eine erweiterte Version von *Structures*. (DKA, 545, 8.5.1962, Eva-Maria Fruhtrunk an Belloli) In Leverkusen heißt die Ausstellung *Konstruktivisten* (22.6.–19.8.1962). Im Katalogvorwort behandelt Museumsdirektor Udo Kultermann vor allem die Tradition der konstruktivistischen Kunst im 20. Jahrhundert, aus der „zweiten" und „dritten" Generation nennt er nur wenige, Fruhtrunk ist nicht darunter. Von ihm erscheinen in der Werkliste zwei nicht identifizierbare *Compositions*. (*Konstruktivisten*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich 1962, o. S.) Die Fruhtrunks reisen zur Eröffnung an und lernen Kultermann und

16 Die Ausstellung AACI [art abstrait constructif international] „Structures" öffnet ihre Pforten in der ersten Hälfte des Monats Mai im Museum von LEVERKUSEN. Ein bedeutender Katalog wird zu dieser Gelegenheit herausgegegeben werden. Die vorgesehene Anzahl von Werken liegt bei 2 bis 3 pro Künstler.

seine Frau sowie Herrn Kreiterling, Leiter des örtlichen Kulturamts, kennen. (DKA, 554, 13.7.1962, Eva-Maria Fruhtrunk an Kultermann) Fruhtrunks Kontakte nach Leverkusen werden immer besser.

Übrigens, auch Fruhtrunk verschickt „Serienbriefe“: Am 29.5.1962 gehen identische Briefe aus Paris ab – an Franz Roh in München und Will Grohmann in Berlin:

> „Sehr geehrter Herr Professor, ich erlaube mir, Ihnen Diapositive von einigen meiner letzten Arbeiten zu schicken und wäre Ihnen für eine Mitteilung sehr dankbar, ob Sie anlässlich einer Reise nach Paris die Liebenswürdigkeit hätten, bei mir einen Atelierbesuch zu machen.“
> (an Roh: DKA 562; an Grohmann: DKA 549)

Mit dieser Form der Kontaktaufnahme, vor allem mit Kritiker*innen in Deutschland, hofft er, Interesse an seiner Arbeit zu wecken bzw. aufrechtzuerhalten. Und immer wieder hat er damit auch Erfolg: Im Oktober berichtet Eva-Maria Fruhtrunk an Eberhard Kemper:

> „Inzwischen war auch Grohmann in Paris und hat Günter im Atelier aufgesucht. Ist sehr angetan und will etwas tun, denkt an Artikel im Quadrum. Ausserdem war Roh aus München da, (ebenfalls) ein Kämpfer für die Konstruktiven, der sich gelegentlich für Günter einsetzen will.“
> (DKA, 553, 29.10.1962)

Im Mai bahnt sich ein verheißungsvoller Kontakt nach Mailand an: Eingefädelt hat ihn Alberto Sartoris, ein in Luthry / Schweiz ansässiger italienischstämmiger Architekt, seit 1945 zunehmend als Kunstkritiker tätig, mit besten Kontakten in die Pariser und Mailänder Galerienszenen. Fruhtrunk und er hatten sich bei der Vernissage einer Olle Baertling-Ausstellung in der Galerie Denise René kennengelernt. Fruhtrunk hatte ihm später Fotos seiner Arbeiten geschickt und einen intensiveren Austausch in Paris bei anderer Gelegenheit vorgeschlagen. (DKA, 563, 8.5.1962) Nun erhält Fruhtrunk Post von Enzo Pagani, Inhaber der Galleria d’Arte del Grattacielo, Milano und Legnano:

> „Monsieur Fruhtrunk, il y a longtemps que je suive votre activité et votre oeuvre avec soin, et plusieurs fois, l’ami commun, Arch. Sartoris, m’a parlé de vous. Je désire, que par retour de poste, vous m’expédiez, s.v.p., quelques photos de votres oeuvres, pour avoir une connaissance plus exacte de votre travail, ayant l’intention de vous présenter dans la prochaine saison, si vous avez temps et tableaux. Remarquez: la Galerie et située dans le centre de la vie artistique de la ville, et dispose de grands salons, et en plus d’un grand jardin, place idéale pour des importants expositions. Vous sans doute, vous connaissez déjà l’activité très engagée…“[17]
> (DKA, 557, 16.5.1962)

EIN „KONSTRUKTIVIST“ ist Gunther Fruhtrunk, der 1923 in München geboren wurde und seit acht Jahren in Paris lebt. Seine Ölgemälde zeigen sich in Schloß Morsbroich als phantasievolle Verflechtungen zahlreicher Farb- und Formschichten. Der Künstler kam zur Eröffnung der Ausstellung nach Leverkusen. (R)-Fotos: Winter

„Konstruktivisten“

Blick in die neue Ausstellung in Morsbroich

Mit der Freitag abend eröffneten Ausstellung „Konstruktivisten“ im Schloß Morsbroich will der Leiter des Leverkusener Museums, Dr. Udo Kultermann, einen sehr wichtigen Zweig modernen Kunstdenkens der ernsthaft kunstinteressierten Öffentlichkeit vorstellen. Die Dokumentation beweist, daß es seit 50 Jahren konstruktivistisches Denken gibt, daß es bereits drei Generationen sind, die den von Malewitsch, Mondrian oder Arp angeschlagenen Ideen folgen.

BEWEGUNG IM RAUM
Plastik von Marie Vieira (Brasilien)

PLEXIGLAS UND LICHT
Von Gregorio Vardanega (Italien)

Fruhtrunk vor einer der beiden *Compositions*, die er mit den *Konstruktivisten* ausstellte. „Konstruktivisten“, in: *Kölnische Rundschau*, 23.6.1962, Fotos: Winter (Stadtarchiv Leverkusen, 5143.41)

17 Monsieur Fruhtrunk, seit langem verfolge ich ihr Tun und ihre Arbeit sorgfältig und mehrere Male hat unser gemeinsamer Freund, Architekt Sartoris, von Ihnen gesprochen. Ich wünsche mir, dass Sie mir postwendend, bitte, einige Fotos ihrer Werke schicken, für eine genauere Kenntnis Ihrer Arbeit, denn ich beabsichtige, Sie in der nächsten Saison in meiner Galerie auszustellen, falls Sie Zeit und Bilder haben. Bedenken Sie: die Galerie befindet sich im Zentrum des künstlerischen Lebens der Stadt und verfügt über große Salons, und darüber hinaus über einen großen Garten, ein idealer Platz für wichtige Ausstellungen. Sie kennen zweifellos bereits die sehr engagierte Aktivität…

Fruhtrunk dankt sofort, schickt am 22. Mai Fotos und Dias, am 29. Mai seine (eigentlich unüblichen) Bedingungen: Die Übernahme der Fracht- und Versicherungskosten, der Katalog- und Einladungskosten durch den Galeristen im Gegenzug für 50% des Anteils an verkauften Bildern. Pagani offeriert ihm eine Ausstellung im November oder Dezember, den ersten Monaten der neuen Saison der Mailänder Galerien. Kein Wort zu den Bedingungen. (DKA, 563, 22.5.1962, 29.5.1962, Fruhtrunk an Pagani; 25.5.1962, ders. an Fruhtrunk) Alberto Sartoris mahnt zur Besonnenheit. Fruhtrunk solle nichts überstürzen, damit alles gut organisiert werden könne. Unbedingt müsse er mit Pagani absprechen: Transport, Einladungen, Kataloge, Werbung und Kommission auf Verkäufe. Wenn es denn zur Ausstellung komme, würde er gern ein Vorwort für Fruhtrunks Mailänder Katalog schreiben. (DKA, 563, 31.5.1962)

Fruhtrunk bedankt sich gerührt:

> „C'est avec le plus grand plaisir que j'accepterais un préface de votre plume et j'espère vivement que vous soyez bientôt à Paris afin que nous puissions discuter plus longuement et avec calme à l'atelier."[18]
> (DKA, 563, 6.6.1962)

Unterdessen erfährt Eva-Maria Fruhtrunk von den Thépots, die sich gerade in Canada aufhalten, dass der Künstlerfreund gleichzeitig von Pagani angefragt wurde: „Chose curieuse", schreibt sie zurück:

> „il nous a demandé la même chose et nous propose que Günter pourrait faire une exposition chez lui à la fin de l'année. N'en parlez pas encore ‚autour de vous' […] Nous en sommes naturellement très contents et aussi pour vous. Pour votre information je vous écris ce que l'on lui a proposé…"[19]
> (DKA, 565, 30.5.1962)

Der Ball bleibt in der Luft, erst mal lässt Pagani nicht mehr von sich hören. Thépot stellte wohl nie bei Pagani aus.

Anfang Juni bedankt sich François Mathey überschwänglich bei Fruhtrunk für sein Geschenk einer Gouache:

> „[C]ombien j'aime la gouache que vous m'avez donné, combien je suis touché de cette très grande gentillesse que vous me faites [?]."[20]

Er werde in die nächste Ausstellung zwei Bilder des Künstlers nehmen, die man einem wichtigen Sammler mit einer schönen Sammlung zu zeigen beabsichtige. (DKA, 561, 9.6.1962) Womit er sich auf die von Juli bis Oktober im Musée des arts décoratifs stattfindende Sammler-Ausstellung *Collections d'expression française* bezieht, zu der Fruhtrunk, laut Katalog, zwei (nicht mehr identifizierbare) frühe *Compositions* von 1954 bzw. 1955 beitragen kann.

Wie offen Fruhtrunk für andere bildnerische Formen sein kann, veranschaulicht beispielhaft sein Interesse an *Pentagramm*, einem elektronischen Film von Wilhelm Bernhard Kirchgässer, der bei den Darmstädter Musikfestspielen am 9. Juli uraufgeführt wird. Fruhtrunks reisen extra aus Paris an. (DKA, 563, 6.7.1962, Eva-Maria Fruhtrunk an Sartoris) Kirchgässer, der in den Remisen von Schloss Morsbroich in Leverkusen lebt und arbeitet, bedankt sich ausdrücklich für diese Anteilnahme und hat eine Bitte:

> „Ich füge eine Kritik (meines Films) der Deutschen Zeitung bei. Wegen der Oberflächlichkeit der Beurteilung habe ich einen detaillierten Protestbrief losgelassen. Könnten Sie so freundlich sein und in einem einfachen Leserbrief an die Redaktion ein paar positive Sätze, mit Gedanken, die Sie als Maler haben, schreiben."

Fruhtrunk erfüllt diesen Wunsch nur zu gern und schickt an die Redaktion der *Deutschen Zeitung* einen „Offenen Brief":

> „[E]s ist beklagenswert und lässt Rückschlüsse auf die in jeder Beziehung schnell verdauende, kritiklose Berichterstattung zu, dass einem Ereignis von so neuartiger Form wie dem anlässlich der Darmstädter ‚Internationalen Ferienkurse für Neue Musik' uraufgeführten Film ‚Pentagramm' von KIRCHGÄSSER so wenig Bedeutung beigemessen und lediglich von einem Musikrezensenten in einem Satz besprochen und leichtfertig abgetan wird. Ich hatte Gelegenheit den Film zu sehen. Der aus dem Film deutlich spürbare Mut und Ernst Kirchgässers [sic], neuartige Bereiche des plastischen Gestaltens zu erschliessen, hätte allein schon eine eingehende Untersuchung und wirkliche Kritik verdient."
> (DKA, 553, 31.7.1962)

Sommer 1962: Bei der größten Hitze hat sich ein Dokumentarfilmer bei Fruhtrunk angesagt. Eva-Maria Fruhtrunk berichtet an Kemper:

> „Dann hat sich vor vier Wochen ein Amerikaner, der sich seit einigen Jahren in seinen Ferien, er ist Werbefotograf etc., mit Filmen über europäische Künstler befasst, Günter bei der Arbeit im Atelier gefilmt. Diese Buntfilme gehen in Amerika an Museen und Kulturzentren. Er hat diesmal, soviel ich weiss, noch Hartung, Dewasne, Poliakoff und Marino gefilmt."
> (DKA, 553, 7.9.1962)

In diesem Film von Warren Forma kann man den mit nacktem Oberkörper und äußerster Konzentration malenden Fruhtrunk etwa fünf Minuten lang bei der Arbeit an einem Bild aus der Serie der „Faltungen" beobachten, wie er mit einer Reißfeder und einem Geodreieck Linien zieht, Farben mischt, Proben auf Papier anlegt,

18 Es wäre mir eine große Freude, ein Vorwort aus Ihrer Feder anzunehmen, und ich hoffe sehr, dass Sie bald in Paris sein werden, damit wir uns im Atelier ausführlicher und in Ruhe unterhalten können.
19 Kurios, er hat uns das Gleiche gefragt und schlägt uns vor, dass Günter eine Ausstellung bei ihm machen könnte, Ende des Jahres. Erzählt es noch nicht weiter. […] Wir sind darüber natürlich sehr glücklich und auch für Euch. Zur Information schreibe ich Euch, was wir ihm vorgeschlagen haben.
20 Wie sehr ich die Gouache liebe, die Sie mir gegeben haben, wie sehr bin ich von dieser großen Freundlichkeit gerührt, die Sie mir entgegenbringen.

Farbabgleiche macht und mit beeindruckender Präzision mit dem Pinsel schmale Bänder malt. Auch das „Ambiente“ des Ateliers im obersten Stock von 12, rue Saint-Luc wird eingefangen.

School of Paris, so sollte der Film heißen, wurde ein Langzeitprojekt. Film- und Tonspur entstanden getrennt, es wurde für jeden Künstler eine eigene Musik unterlegt, ein Sprecher verlas einen erklärenden Subtext. Fruhtrunks und Formas bleiben über Jahre in Kontakt. (DKA 549)

Erst im September konkretisiert sich die Aussicht auf eine Einzelausstellung zum Jahresende in der Mailänder Galleria Pagani del Grattacielo. Pagani stellt die in Italien und Frankreich üblichen Bedingungen: Der Künstler ist für die Transporte verantwortlich, von Versicherung ist keine Rede, die Galerie übernimmt die Kosten für Einladungen, Kataloge und Werbung und kassiert im Falle eines Verkaufs 33 %. Es sei unter französischen Künstlern üblich, meint Pagani, dass sie ihre Bilder im Auto brächten, doch Fruhtrunk hatte kein eigenes. (DKA, 557, 8.10.1962) Inzwischen ist der Katalog in Vorbereitung, und Eva-Maria Fruhtrunk bittet Marguerite Hagenbach, ob Arp nicht ein paar Zeilen dafür schreiben würde:

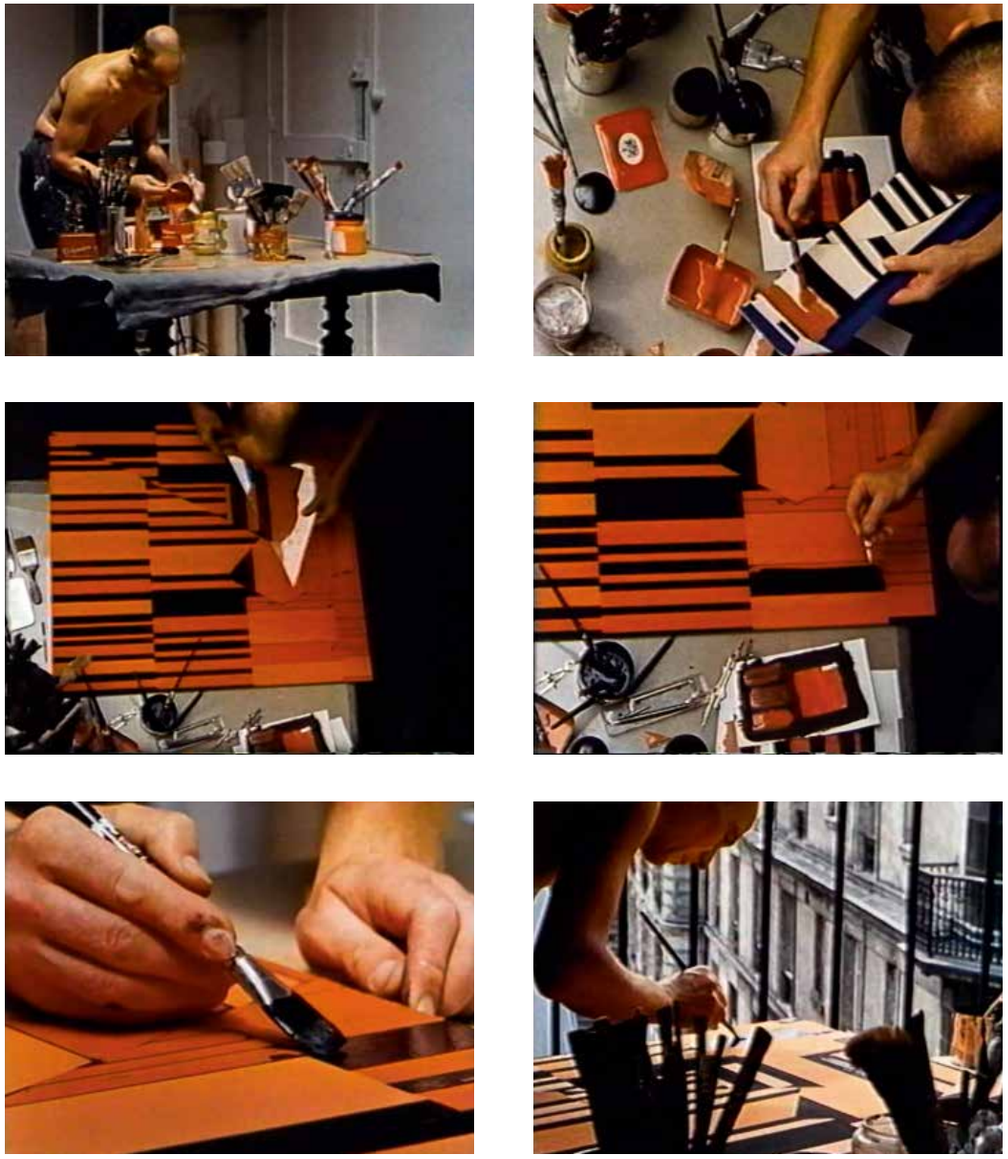
> „Günter stellt bei Pagani in Mailand (Galleria d’Arte del Grattacielo) vom 7.–26. November etwa 40 Arbeiten aus. Pagani wandte sich von sich aus an uns. Das ist eine große Freude für uns. […] Wir erwarten Sartoris dieser Tage. Ein Freund aus Deutschland (der Sammler, der in der ars viva auf Günter stiess) leiht einen VW-Bus (camionelle), damit die Bilder nach Mailand transportiert werden können.“
> (Stiftung Arp e. V., Berlin, 3.10.1962)

Prompt liefert Arp das Gedicht „nomen ist omen“, das sich über eine Verballhornung von Fruhtrunks Namen zum großem Lob des Künstlers aufschwingt. Und Eva-Maria Fruhtrunk dankt der „Marraine“:

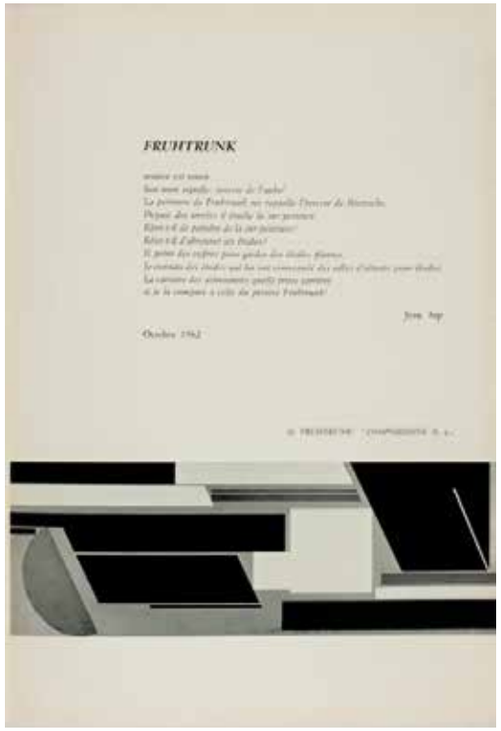
> „Wir waren sehr berührt von dem Mailänder ‚Gesang‘ von Arp. Die Freude darüber ist dem Inhalt entsprechend tief. Günter dankt sehr und hofft, dies Arp selbst noch Ende des Monats sagen zu können.“
> (Stiftung Arp e. V., Berlin, 10.10.1962)

Sartoris präsentiert Fruhtrunk in seinem Text als einen der wichtigsten Vertreter und Entwickler einer erneuerten konstruktiven Abstraktion:

> “Quando, per il nascere di altre correnti, molti pensarono che l’astrattismo stava per tramontare, esso invece entrava nel periodo del suo più grande sviluppo. Fu appunto in quel momento che venne alla luce l’arte di Günter Fruhtrunk, che si formò con tanto rigoglio una pittura che mostrava, con la freschezza delle prime stagioni e del rinnovamento, le dimensioni dell’esperienza. […] ora traslazioni e trasmutazioni accertate e calcolate come quelle offerte da Fruhtrunk, pongono l’arte delle proporzioni misurabili su di un piano d’ordine prettamente estetico e creativo. Di fronte a simile congiunzione i cui



Stills aus dem Film *School of Paris* von Warren Forma, 1962



molteplici metodi d'indagine, sia pure nel modo più indiretto, tendono a riplasmare organicamente le forme plastiche in tutti i campi, pittori come Günter Fruhtrunk, Olle Baertling o Maro Reggiani, assurgono a testimoni categorici della potenza presente dell'infigurato costruttivo."[21]

Doch die Ankunft der Werke verzögert sich, da Paganis Warnungen vor Komplikationen mit dem italienischen Zoll nicht ernst genommen wurden. (DKA, 557, 8.10.1962) Eva-Maria Fruhtrunk beschreibt das Desaster – eine Woche nach dem ursprünglichen Eröffnungstermin. Die Bilder befinden sich noch immer beim italienischen Zoll, der für die Herausgabe der Werke eine weitere Kaution verlangt. Die ursprüngliche Eröffnung war auf den 10. November verschoben, doch in der Zwischenzeit war keine Lösung gefunden worden:

„Am Abend empfing mein Mann in der Galerie die Besucher mit Katalogen und leeren Wänden."
(DKA, 562, 15.11.1962, Eva-Maria Fruhtrunk an George Rickey)

Die Mailänder Presse äußert sich spärlich, zum „Galerienrundgang" deutscher Journalisten gehörte Mailand damals wohl noch nicht. In *Avanti* kämpft jemand sichtlich mit der ungewohnten Materie (DKA, 512, ZA, 22.11.1962, „Mostre D'Arte, Grattacielo, Brera 10"), doch im *Giornale di Lecco* (Como) taucht der oder die Kolleg*in in das Seherlebnis der Bilder:

„Il connaturato senso del ritmo, umana misura che avverte il cangiare delle luci e la loro intensità di vibrazioni entro il rigore di spazi calcolati, registra e fissa a dimensioni prestabilite quei valori assoluti che emergono dal continuo incessante mutare della composizione delle cose."[22]
(DKA, 512, ZA, 3.12.1962, „Fruhtrunk")

Schnell ergibt sich Erfreuliches: Am 27.11.1962 drängt Pagani Fruhtrunk, seine Zustimmung zum Verkauf des *Jardin d'un monastère* zu geben. Der Käufer sei ein Freund von ihm, es sei doch wichtig für Fruhtrunk, in Italien zu verkaufen. Am folgenden Tag würde sich entscheiden, ob ein zweites Bild, *Interpénétrations* verkauft werde. Und der Galerist bestätigt dem Künstler (und sich selbst), dass diese Kunst in Mailand einen Nerv trifft:

„Tout le monde s'intéresse à votre oeuvre et discute, c'est claire que votre oeuvre appartienne à l'actualité. Cette personelle sera sans doute, avantageuse pour vous, et vous même vous verrez ça; le public, désormais, a vu votre oeuvre et vous a déjà colloqué parmi les artistes qui ont vraiment quelque chose à dire."[23]
(DKA, 557)

Ende November klappt es, nach einigen fehlgeschlagenen Versuchen, endlich mit einem Atelierbesuch von George Rickey, einem im Raum New York ansässigen amerikanischen Bildhauer und Kunstkritiker, der seit dem Sommer in der BRD für ein Buchprojekt Gespräche mit „konstruktivistisch, oder anti-tachistisch" arbeitenden Künstler*innen führt. Werner Schmalenbach, Direktor der Kestnergesellschaft in Hannover, hatte ihm Fruhtrunk empfohlen. (DKA, 562, Juni 1962) Fruhtrunk hatte sich einige Monate zuvor brieflich bei Schmalenbach vorgestellt. (DKA 550, 8.5.1962) Nach dem Atelierbesuch in Paris nach Hause zurückgekehrt, kontaktiert Rickey Fruhtrunk:

„I should like to have a summary of the comments you made to me in your studio – e. g. on the ‚archaism' of the early constructivists and the replacement of the idea that figure and space are separate and different. You are clear and eloquent and I should like to have a record of your thoughts for the book."[24]
(DKA, 562, 1.11.1962)

Ausstellungskatalog *Fruhtrunk,* Galleria Pagani del Grattacielo, Mailand, 1962; Titel und Innenseite mit Arps Gedicht

21 Als viele dachten, dass die Abstraktion durch das Aufkommen anderer Strömungen im Abklingen sei, begann für sie die Zeit ihrer größten Entwicklung. Genau in dieser Zeit kam die Kunst von Günter Fruhtrunk zur Entfaltung, entstand eine Malerei von solcher Vitalität, die mit der Frische der ersten Jahre und der Erneuerung die Dimensionen der Erfahrung aufzeigte. […] nun verlagern gesicherte und kalkulierte Übersetzungen und Übertragungen, wie sie Fruhtrunk anbietet, die Kunst der messbaren Proportionen auf eine rein ästhetische und kreative Ebene. Angesichts einer solchen Verbindung, deren vielfältige Ermittlungsmethoden, wenn auch auf indirekte Weise, dazu neigen, plastische Formen in allen Bereichen organisch umzugestalten, werden Maler wie Günter Fruhtrunk, Olle Baertling oder Maro Reggiani zu kategorischen Zeugen der gegenwärtigen Kraft der konstruktiven Gestaltung.

22 Der angeborene Sinn für Rhythmus, ein menschliches Maß, das den Wechsel der Lichtstimmung und ihre Schwingungsintensität innerhalb der streng kalkulierten Räume wahrnimmt, erfasst und fixiert in vorgegebenen Dimensionen jene absoluten Werte, die sich aus der kontinuierlichen Veränderung der Komposition der Dinge ergeben.
23 Alle Welt interessiert sich für Ihr Werk und diskutiert darüber, es ist klar, dass Ihr Werk zum Zeitgeschehen gehört. Diese Einzelausstellung wird ohne Zweifel von Vorteil für Sie sein, und Sie selbst werden das sehen; Die Öffentlichkeit hat Ihr Werk gesehen und zählt Sie bereits zu den Künstlern, die wirklich etwas zu sagen haben.
24 Ich hätte gerne eine Zusammenfassung der Kommentare, die Sie in Ihrem Atelier gemacht haben – z.B. über die „Archaik" der frühen Konstruktivisten und die Ablösung der Idee, dass Figur und Raum getrennt und verschieden sind. Sie sind klar und eloquent und ich hätte gerne eine Aufzeichnung Ihrer Gedanken für das Buch.

Als er endlich den übersetzten Text erhält, ist Rickey enttäuscht. Die Niederschrift deckte sich so gar nicht mit der interessanten Diskussion im Atelier. Allerdings kann Rickey Fruhtrunk mit gezielten Fragen zu einer Überarbeitung bewegen. (DKA, 562, 1.7.1963; s. S. 168–170. In Rickeys Buch *Constructivism. Origins and Evolution*, 1967 in New York erschienen, sucht man Texte von Künstler*innen vergebens, zu Fruhtrunk findet man neben einer Werkabbildung von *Pleating*, [*Plissement*], 1962, nur einige kurze Sätze.

Jean Coquelet in Brüssel plant eine Ausstellung am Musée d'Ixelles mit Fruhtrunk, Marino di Teana und Luis Tomasello für 1963. Anfang Oktober gibt Eva-Maria Fruhtrunk Coquelet Bescheid:

> „Je vous avertis que Thomasello est rentré de Buenos Aires, c'est-à-dire que tous les trois de votre projet pour l'année prochaine sont à Paris actuellement. Si vous tenez toujours à faire cette exposition dans votre Musée, il serait peut-être bien que l'on se voit tous lors de votre prochaine visite à Paris."[25]
> (DKA, 550, 3.10.1962)

Auch Titane Souweine, Coquelets Partnerin, äußerte sich entsprechend gegenüber Eva-Maria Fruhtrunk. Man hatte unlängst einen Atelierbesuch in Paris gemacht und würde sich demnächst bei der Ausstellungseröffnung in Kaiserslautern sehen. (DKA, 544, 11.5.1962) Auch wenn diese Ausstellung nicht realisiert werden sollte, bleibt die Verbindung der Fruhtrunks zu den beiden Brüsselern über Jahre eng. Immer wieder sind Bilderankäufe von oder über Coquelet und Souweine dokumentiert. (DKA 550, 11.2.1963; DKA 500, 13.4.1964)
Wenig später bittet Eva-Maria Fruhtrunk Coquelet um einige Adressen von Sammlern, an die sie Kataloge schicken könnte: „MM. Urvater, Grindonge, Dautremont etc."; der erste Mailänder Katalog war ja gerade fertig geworden. (DKA, 550, 26.11.1962) Nicht auszuschließen, dass sie den Sammlern einen Besuch der Ausstellung zum *Europa-prijs voor Schilderkunst / Prix d'Europe* empfehlen will, die im Kursaal von Ostende stattfindet (3.11.–31.12.1962). Fruhtrunk reicht drei Arbeiten ein (DKA, 559, 17.7.1962, Fruhtrunk an das Comité d'Exposition), unter denen die Jury *Structure* wählt – *w*ohl identisch mit *ohne Titel*, 1961/62 (DKA 682, Fruhtrunks eigene Notiz). Das Bild stellt eine Variante von Kat. Nr. 29 dar.
Gegen Jahresende gibt es vor allem gute und nur wenige nicht so gute Dinge zu berichten. „Es scheint sich das Blatt, zwar sehr langsam, aber doch vielleicht sicher, etwas in unsere Richtung zu wenden, d. h. in die Richtung der plastischen Kunst, in der Günter arbeitet", schreibt Eva-Maria Fruhtrunk an Kemper. (DKA, 553, 29.10.1962) Nicht nur in Mailand, auch in Paris hatte es Bilderverkäufe gegeben.

> „Der Leiter des Deutschen Hauses in der Cité Universitaire [Hans Steffen, Leiter 1956–1972] hat [im Sommer] eine kleinere Arbeit gekauft. Die Ferien [waren] also ohne Kredit gesichert!"
> (DKA, 553, 7.9.1962, Eva-Maria Fruhtrunk an Kemper).

25 Ich möchte Sie darauf aufmerksam machen, dass Tomasello aus Buenos Aires zurückgekehrt ist, das heißt, dass alle drei [Künstler] Ihres Projekts für das nächste Jahr aktuell in Paris sind. Wenn Sie die Ausstellung noch immer in Ihrem Museum zeigen möchten, wäre es vielleicht gut, wenn wir uns alle bei Ihrem nächsten Besuch in Paris treffen würden.

Die Fruhtrunks verfolgen das Programm des Deutschen Hauses in der Cité Universitaire aufmerksam, nachweislich einen 1961–63 stattfindenden Vortragszyklus *Aspekte der Modernität*. Der 1965 von Hans Steffen herausgegebene und von Herbert Anton bearbeitete gleichnamige Tagungsband vereint die Beiträge von Arnold Gehlen, Hermann Diem, Friedrich Hund, Hans-Georg Gadamer, Werner Haftmann, Theodor W. Adorno und Hans Robert Jauss. Diese Auswahl führender Vertreter des deutschen Geisteslebens garantierte ein sehr hohes Niveau. Dass Fruhtrunk die Vorträge besucht und dabei auch verschiedentlich mit den Teilnehmern ins Gespräch kommt, verdeutlicht seinen intellektuellen Anspruch als Künstler.
Die Phalanx der Vortragenden unterstreicht nicht nur in der völligen Absenz von Frauen ein Zeitphänomen, sondern auch in der aus heutiger Sicht erstaunlichen Kombination von Gegnern und Mitläufern, wenn nicht Mittätern des Nationalsozialistischen Regimes. Die Beteiligten selbst übergingen in ihren Beiträgen die Jahre 1933–45.
Inwieweit Fruhtrunk selbst solche Konflikte reflektiert, darüber kann man kaum spekulieren. Seine nur sehr bruchstückhaft überlieferten Lektürepräferenzen der frühen 1960er Jahre entsprechen dem Zeitgeschmack, politische Äußerungen sind nicht überliefert. Er selbst war Wehrmachtssoldat gewesen, hatte sich jedoch nach dem Krieg von seinen NS-linientreuen Eltern komplett distanziert. Bei seinem Neuanfang als Künstler in Paris ist er entschlossen, mit einer Kunst Erfolg zu haben, die nichts Inhaltliches oder Persönliches transportiert – auch

Marino di Teana vor Fruhtrunks Bild *Cadence jaune-rouge-violett*, 1961, in dessen Atelier

Fruhtrunk in seinem Atelier vor *ohne Titel*, das 1962 in Ostende ausgestellt war. (DKA, 739)

das entspricht dem Ansatz vieler junger deutscher Künstler, die nach 1945 jeglicher interpretativer „Darstellung" in der Kunst misstrauen. Wenn Fruhtrunk dabei besonders rigoros verfährt, bringt ihn das zu einer ganz neuen Freiheit des Sehens.
Inhaltlich besonders interessant für Fruhtrunk dürften vor allem drei Themenkomplexe gewesen sein. Die grundsätzliche Diskussion um die „Aspekte der Modernität", die Herbert Anton unter intensiver Bezugnahme auf die Philosophie Hegels zusammenfasste; die in Haftmanns Beitrag in „Formidentitäten zwischen Musik und moderner Malerei" auseinandergesetzte offene Auffassung dessen, was die Musik für die Schaffung von Raum, Licht und Zeit in der Malerei bedeuten könnte; schließlich Adornos „Über einige Schwierigkeiten des Komponierens heute", in dem er grundsätzliche Fragen über Ideologie in der Kunst, deren unsichere Grundlage und Rolle in der Gesellschaft stellt. In seinen eigenen Texten sollte Fruhtrunk diese Themen und Ideen immer wieder aufgreifen.

Last but not least der Aufreger der Woche, über den Eva-Maria Fruhtrunk an George Rickey berichtet: Gerade ist das Buch *La peinture abstraite* von Michel Seuphor erschienen, ein großes Überblickswerk über die abstrakte Kunst.

> „Ce qui nous a très touché c'est que plusieurs peintres importants n'y sont pas nommé, entre autres Tomasello, Mavignier, Berlewi, Fruhtrunk et je crois non plus Agam. Nous avons l'impression pénible, que cela a dû être arrivé pour des raisons purement hors du domaine artistique et je dois vous dire que mon mari a été assez frappé."[26]
> (DKA, 562, 12.12.1962)

1963
Das Jahr 1963 ist, anders als das Jahr 1962 mit seinen zahlreichen Unternehmungen und Kontaktaufnahmen, von relativ wenigen, dafür langwierigen, aber nachhaltig wirkenden Begegnungen und Ereignissen geprägt. In ihrem Neujahrsbrief an Franz Roh in München spricht Eva-Maria Fruhtrunk die wichtigsten Projekte an: Am 8. März eröffne in Dortmund, im Museum am Ostwall, eine größere Ausstellung von Arbeiten ihres Mannes und des Malers [Walter] Dexel. Man habe sich gefreut zu entdecken, das Roh ebenfalls zu den Förderern eines internationalen Kunstmuseums in Erlenbach / Main gehöre – auch ihr Mann habe dafür ein Bild gespendet. Schließlich bittet sie Roh um Unterstützung für Zukünftiges:

> „Darf ich Ihnen noch einmal in Erinnerung rufen, dass Sie an meinen Mann denken wollten, im Falle dass Ihnen gelegentlich ein Wettbewerb für einen modernen Bau, d. h. für dessen künstlerische Ausgestaltung oder evtl. für Gruppenausstellungen, die von Interesse sind [begegnen]?"
> (DKA 562, 21.1.1963)

Nur wenige Tage später folgt ein Postskriptum:

> „Glauben Sie, dass es möglich wäre, die Ausstellung der Arbeiten meines Mannes in Dortmund nach München zu bringen? Glauben Sie, dass für ein solches Projekt in München an konstruktiver Richtung interessierte Leute zu gewinnen wären? Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie […] einer in Frage kommenden Galerie oder Institution gegenüber eventuell dies Problem einmal anschneiden könnten."
> (DKA, 562, 25.1.1963)

Die Vorbereitungen für die Ausstellung in Dortmund laufen bereits: Fruhtrunk geht in einem Brief vom 16.1. an die Museumsdirektorin Dr. Leonie Reygers alle wichtigen Punkte durch:

> „Wir [wahrscheinlich das Ehepaar Fruhtrunk] haben heute mit Mathey gesprochen: Er ist grundsätzlich damit einverstanden und freut sich, eine Einführungsrede auf deutsch anlässlich der Eröffnung zu halten. […] Mathey hält es für sinnvoller, wenn er in diesem Falle dann das Vorwort

26 Was uns sehr betroffen gemacht hat, ist, dass einige wichtige Maler nicht genannt werden, unter anderem Tomasello, Mavignier, Berlewi, Fruhtrunk und ich glaube Agam auch nicht. Wir haben den schmerzlichen Eindruck, dass dies aus Gründen geschehen sein muss, die nichts mit Kunst zu tun haben, und ich muss Ihnen sagen, dass mein Mann ziemlich bestürzt war.

nicht schreibt, weil es sonst so aussehen könnte, als sei es ein persönliches Unternehmen, da er mir ja erst 1960 [für die Einzelausstellung bei Denise René] ein Vorwort geschrieben hat. […] Wir haben heute mit Mathey anhand von Fotos die Ausstellung kurz zusammengestellt. Ihr wesentlicher Bestandteil sind die Arbeiten, die in Mailand waren (34 Arbeiten), die man ja mit zehn Bildern erweitern kann, vorausgesetzt, dass genügend Platz vorhanden ist. Grundsätzlich bin ich für etwas weniger als zuviel."

Außerdem hätten sie bei Belloli die Verwendung des fertigen Vorworts angefragt und sicher würde Bellolis Frau als Meisterin ihres Fachs die Kataloggestaltung übernehmen. Dann bittet Fruhtrunk noch um einen Grundriss und Wandaufnahmen der Räume. Er wird sich intensiv mit der Szenografie der Ausstellung beschäftigen. (DKA, 547, 16.1.1963)

Für eine grafische Gestaltung des Katalogs ist Bellolis Frau Maria Viera, eine gefragte Bildhauerin und Grafikerin, allerdings viel zu beschäftigt. Sie wird von einem Dortmunder Grafiker übernommen, (DKA, 545, wohl 9.2.1963, Maria Viera an Fruhtrunk; 547, 12.2.1963, ders. an Reygers) der Bellolis Wunsch „radikal alles klein gedruckt" berücksichtigt und auch durch die Schrift (Akzidenz grotesk Nr. 12) ein modernes Layout vorlegt, das für die kommenden Jahre Fruhtrunks Ideal darstellt. Auch Bellolis Vorwort schätzt er sehr: „J'ai étudié votre préface plusieurs fois et je suis très heureux de constater comment vous avez saisi le problème et comment vous l'avez interpreté. Merci."[27] Nachdem Madame Reygers dieses leider nur auf Deutsch drucken könne, da die Ausstellung nicht ins Ausland reise, übernehmen die Fruhtrunks den Druck des Originals:

"Pour permettre d'envoyer le texte original en Italie et à des personnes intéressées à l'original, nous avons fait imprimer l'italien ici sur une feuille que l'on joignera à des catalogues envoyés en Italie et il y aura pendant l'exposition des exemplaires étalés pour le prendre si on le veut."[28]
(DKA, 545, 28.2.1963)

In Bellolis Text *die metastabilen texturen von günter fruhtrunk* reiht sich wohlüberlegter Satz an Satz, bewegt sich von der einleitenden Einordnung des Künstlers bis zur schließenden poetischen Entsprechung seiner Bilder. Nicht umsonst ist Belloli Kunstkritiker ebenso wie Dichter. (Als Übersetzer ins Deutsche nennt der Katalog E. E. Baumbach.)

„le modalità percettive dell'opera di günter fruhtrunk sono di ordine visual-psichico e, riuscendo a sottrarsi al riferimento semantico tradizionale, instaurano un nuovo programma metodologico del rapport pittura-ambiente. […] le sintesi di pure direzioni visive, inaugurate dalla pittura di fruhtrunk, permettono allo spettatore una insospettata

Ausstellungskatalog *fruhtrunk*, Museum am Ostwall, Dortmund, 1963; Titel und Innenseiten mit dem Beginn der Werkliste

27 Ich habe Ihr Vorwort mehrere Male studiert und ich bin sehr glücklich festzustellen, wie Sie das Problem erfasst und interpretiert haben. Danke.

28 Um den Originaltext nach Italien und an Personen, die am Original interessiert sind, schicken zu können, haben wir den italienischen hier [in Paris] auf ein Blatt drucken lassen, das Katalogen, die nach Italien geschickt werden, beigelegt wird, und während der Ausstellung werden Exemplare ausgelegt, die man mitnehmen kann, wenn man möchte.

interpretazione dinamica dell'ambiente dove verranno collocate. […] sull'infinito di superfici aperte in diagonale fruhtrunk cerca di tesserci un abito spirituale a trame di luce. potranno vestirlo tutti quelli che non pensano con il corpo ma riflettono con la mente. come per l'equilibrio, la stabilità é al di sopra del peso. gli abiti di luce non hanno peso pur sprigionando calore: proteggono lo spirito."[29]

Doch der gedruckte Katalog wird eine andere als die für März geplante Ausstellung begleiten. Denn es haben sich so gravierende Schwierigkeiten entwickelt, dass die Doppelausstellung Dexel-Fruhtrunk erst einmal abgesagt ist. (DKA, 545, 28.2.1963, Fruhtrunk an Belloli)
Die Situation ist äußerst heikel. Der Vorwurf des Antisemitismus steht im Raum, jüdische Kreise in der jungen Bundesrepublik sind alarmiert, ein jüdischer Künstler hatte Anschuldigungen gegen Reygers erhoben. Was war passiert? Fruhtrunk stellt Belloli den Hergang einer Geschichte, die ins Jahr 1961 zurückgeht, chronologisch dar. Der Beginn war vielversprechend europäisch:

„Mars 1961: Proposition de Fruhtrunk à M. Mathey de faire une manifestation d'artistes constructifs en Allemagne. Je trouvais l'accord et l'appui de Mathey. Début été 1961: Rencontre M. Mathey – Mme. Reygers à Amsterdam et trouve l'accord de Mme. Reygers pour ce projet. A son retour M. Mathey me fait part de cette possibilité et me prie de m'occuper de cette affaire."[30]
(DKA, 545, 24.2.1963)

Günter Fruhtrunks weitere Erzählung ist sehr ausführlich, Eva-Maria Fruhtrunks Bericht an Franz Roh nicht minder:

„Im Jahre 1961 hatte der Konservator des Musée des Arts Décoratifs zusammen mit meinem Mann die Idee, in Deutschland eine grössere Ausstellung konstruktiver Künstler anzuregen (etwa 80 Künstler). Frau Dr. Reygers, Dortmund, war von dieser Idee sehr eingenommen und entschlossen, diese Ausstellung bei sich im Museum zu zeigen. In der Zwischenzeit hatte sich mein Mann an Herrn [Hendryk] Berlewi gewandt, um ihn eventuell an den Vorbereitungen dieser Ausstellung zu beteiligen, da er als alter Sturmkünstler und polnischer Emigrant den Kreis der Künstler der Zwanziger Jahre gut kannte. Herr Berlewi war begeistert und wir haben dann gemeinsam einige Abende dazu benutzt, Listen aufzustellen und mit dem Museum Dortmund zu korrespondieren."

Doch bald stellte sich heraus, dass das Dortmunder Museum das große Projekt mit 80 Künstler*innen nicht stemmen konnte. Die Direktorin schlägt stattdessen eine Doppelausstellung Fruhtrunks mit Walter Dexel vor, ebenfalls ein „Sturm"-Künstler. Hendryk Berlewi, der sich nun als Künstler und Kurator zur Seite geschoben fühlt, will die neue Situation nicht akzeptieren. Er wendet sich mit der Anschuldigung, Reygers' Entscheidung sei antisemitisch motiviert, an jüdische Zeitungen in Berlin. Als alle Vermittlungsversuche gescheitert sind, sagt Frau Reygers die Ausstellung ab. (DKA, 562, 1.4.1963)
Dafür dass man Berlewi mit einer Entschädigung beschwichtigen wird, fehlt Eva-Maria Fruhtrunk, in offensichtlicher Verkennung der heiklen Lage in Deutschland, das Verständnis: „Die Frage bezüglich des Museums in Dortmund verstehe ich nicht ganz und beurteile sie aus der Ferne auch anders als Ihr, denn ich finde, ein staatliches Museum muss die Verantwortung auch gegenüber den hartnäckigen ‚Antikulturellen' der Stadt übernehmen und mit Nachdruck vertreten", schreibt sie an Kemper. (553, 27.4.1963) Der sieht die dringende Notwendigkeit, sich mit der Museumsdirektorin zu verständigen und regelt die finanzielle Seite der Angelegenheit diskret. (DKA, 547, 10.1.1964, Annemarie Goers, eine Mitarbeiterin der Direktorin, an Eva-Maria Fruhtrunk)
Im Mai ist dann klar:

„Günters Ausstellung soll Ende Oktober / Anfang November eröffnet werden, gleichzeitig mit einer Ausstellung von Poliakoff, was eigentlich eine gute Kombination ist."
(DKA, 553, 22.5.1963)

Tatsächlich eine hervorragende Kombination in mehrfacher Hinsicht – zum einen in ästhetischer, schließlich hatte Fruhtrunk in seinen letzten Freiburger Jahren, als er mit neuen Seherfahrungen aus Paris zurückgekehrt war, selbst stilistische Nähe zu Serge Poliakoff entwickelt – zum anderen in praktischer, denn Poliakoffs Malerei ist nicht nur sehr beliebt in Deutschland, auch Mathey, der ja die Eröffnungsrede halten soll, ist bestens mit ihr vertraut.

Fast zeitgleich zu den Komplikationen der Dortmunder Ausstellung entwickelt sich problemlos eine geschäftliche, bald auch freundschaftliche Beziehung zu einem Galeristen in Marseille. Fruhtrunk übersandte gelegentlich eine kleine Arbeit, Gouache oder Serigrafie als Überraschungspräsent an wohlgesonnene Vermittler der Szene. So auch an Frank Elgar – ein Pseudonym von Roger Lebats, Journalist, Verfasser von Kunstbüchern und u. a. enger Freund Fernand Légers. Elgar beschließt, den jungen Maler an einen anderen alten Freund, den Galeristen Charles Garibaldi in Marseille zu „vermitteln".

„À mon retour de Moscou, j'ai trouvé la belle composition que vous avez eu la delicate pensée de déposer chez moi pendant mon absence. Je vous en exprime une vive gratitude. J'essaie d'arranger pour vous une exposition à

29 die wahrnehmbaren modalitäten des werkes von günter fruhtrunk sind visuell-psychischer art, und da es ihnen gelingt sich der traditionellen semantischen auffassung zu entziehen, stellen sie ein neues methodologisches programm der beziehung zwischen malerei – milieu dar. […] die synthesen rein visiver richtungsgebung, die erstmalig in der malweise fruhtrunks angewandt wurden, [erlauben] dem beschauer eine unvorhergesehene dynamische interpretation des milieus, in dem sie verwendet wurden. […] in der unendlichkeit diagonal geöffneter flächen, sucht fruhtrunk uns ein spirituelles kleid mit einem saum aus licht zu weben. alle können sich damit bekleiden, die nicht nur „körperlich", sondern auch geistig denken. auch für das gleichgewicht gilt: die stabilität steht über dem gewicht. die kleider aus licht haben kein gewicht und doch strömen sie wärme aus: sie beschützen den geist.

30 März 1961: Vorschlag von Fruhtrunk an Monsieur Mathey, eine Ausstellung konstruktiver Künstler in Deutschland zu machen. Ich fand Matheys Zustimmung und Unterstützung.
Frühsommer 1961: Treffen zwischen Mathey und Reygers in Amsterdam und Zustimmung von Reygers zu diesem Projekt. Nach seiner Rückkehr berichtet mir Herr Mathey von dieser Perspektive und bittet mich, mich um die Angelegenheit zu kümmern.

Marseille. Je pense que vous recevrez bientôt une lettre de Ch. Garibaldi, directeur de la meilleure galerie de cette ville. C'est un homme en qui vous pouvez avoir toute confiance. Veuillez me tenir au courant."[31]
(DKA, 548, 25.1.1963)

Fruhtrunk wartet den angekündigten Brief von Garibaldi nicht ab, sondern schreibt diesem selbst:

„J'ai l'honneur de me référer à M. Frank Elgar qui vient de me dire qu'il a eu une conversation avec vous au sujet de mon travail. M. Elgar m'a suggéré de vous faire parvenir quelques photos de tableaux récents et un catalogue de mon exposition à Milan. J'ai une exposition au mois de mars au Musée de Dortmund et je vous ferai envoyer un catalogue également."[32]
(DKA 555, 31.1.1963)

Er kann noch nicht wissen, wie schnell sich die Dinge entwickeln werden. Garibaldi fühlt sich bereits „im Bilde" und ist entschlossen:

„Ces dias m'apportent un fidèle témoignage de votre oeuvre e leur contemplation m'incite vivement à présenter une exposition FRUHTRUNK à Marseille. […] Je serais très désireux de vous présenter dans ma Galerie vers le 15 mars prochain si, malgré votre exposition prévue à Dortmund, vous pouviez encore disposer d'une douzaine de peintures. La Galerie comporte une première salle, assez vaste, et une deuxième faisant suite, plus réduite, dans laquelle sont accrochés les dessins, aquarelles ou gouaches […] Avez-vous des dessins disponibles, des gouaches ou des aquarelles?"[33]

Sein Sohn Mario Garibaldi erklärt in einer Niederschrift seiner Erinnerungen (März 2023), sein Vater habe zwischen 1947 und 1953 bekannte figurative Maler der Moderne ausgestellt, dann nach jahrelanger Schließung seiner Galerie 1962 eine neue Ausstellungsserie begonnen, für die ihn sein Freund Elgar beriet. Mario Garibaldi zitiert einen Freund der Familie und frühen Fruhtrunk-Sammler, den Anwalt Paul Lombard, mit einer Charakteristik seines Vaters:

„Cela se passait vers les années 50 dans un Marseille qui existait encore. La poésie et la peinture s'incarnait dans un étrange personnage qui tenait cénacle dans le dépouillement de ses meubles haute époque au 55 rue Paradis. Il présentait aux Marseillais incrédules les chefs-d'œuvre des peintres contestés Léger, Max Ernst, Picabia, Picasso enfin dont les toiles se miraient sur les parquets impeccables. L'homme sortait de l'ordinaire pour entrer dans l'ineffable. Sanglé dans des costumes à la coupe stricte et pourtant éblouissante, il véhiculait à grandes enjambées un sourire où la culture faisait la pige à la bonté. Ce beau dérobeur de secrets s'appelait Charles Garibaldi."[34]

Inzwischen gehen die Briefe fast täglich hin und her. Garibaldi berücksichtigt die Erwartungen seines konservativen Publikums (und besteht deshalb auf einen Katalog von etwas antiquiertem Aussehen) ebenso wie die Bedürfnisse des Künstlers. Er übernimmt die Kosten für die Verpackung und den Hin- und Rücktransport der Bilder, ebenso die Druck- und Versandkosten für den Katalog. Das war ungewöhnlich großzügig. Im Falle eines Verkaufs wollte Garibaldi trotzdem nur die üblichen 33% nehmen. Den Erfolg der Ausstellung könne er ohnehin nicht vorhersehen:

„Je ne saurais évidemment présumer du succès ou de l'échec. C'est une inconnue mais […] ce qui importe, par dessus tout, c'est en même temps que servir la cause essentielle de l'art moderne, de RÉVÉLER des peintres que j'estime sincèrement, et que le public ignore encore."[35]
(DKA, 555, 10.2.1963)

Fruhtrunk erkennt den Mut, der hinter dieser Aussage steckt:

"Permettez-moi de vous dire combien je suis touché et j'estime que vous voulez courir le risque de prendre position et de défendre un art qui n'est pas flatteur certainement pour le public."[36]
(DKA, 555, 11.2.1963)

Für die Ausstellung (21.3.–13.4.1963) wählt Fruhtrunk 15 Gemälde aus den Jahren 1958 bis 1962, dazu vier Serigrafien (1960–1962). Ein professioneller Transporteur kümmert sich um die Anlieferung in Marseille. (DKA 555, 12.3.1963, Eva-Maria Fruhtrunk an M. Blot) Dem Künstler wird von Garibaldi und seiner Frau ein „äußerst liebenswürdiger Empfang" bereitet, man tauscht Ideen aus und spricht über Bücher (inklusive Hegel; die „Phénoménologie de l'esprit" sei bestimmt auch in Marseille in Übersetzung erhältlich). (DKA, 555, 26.3.1962)

31 Bei meiner Rückkehr aus Moskau habe ich die schöne Komposition vorgefunden, die Sie die entzückende Idee hatten, während meiner Abwesenheit zu hinterlegen. Ich drücke Ihnen dafür meine lebhafte Dankbarkeit aus. Ich werde versuchen für Sie eine Ausstellung in Marseille zu arrangieren. Ich denke, Sie werden bald einen Brief von Ch. Garibaldi, Direktor der besten Galerie dieser Stadt, erhalten. Das ist ein Mann, dem Sie voll und ganz vertrauen können. Bitte halten Sie mich auf dem Laufenden.
32 Ich darf mich auf Monsieur Frank Elgar beziehen, der mir eben gesagt hat, dass er sich mit Ihnen über meine Arbeit unterhalten hat. Monsieur Elgar hat mir vorgeschlagen, Ihnen einige Fotos von neuen Bildern und den Katalog meiner Ausstellung in Mailand zukommen zu lassen. Ich habe auch eine Ausstellung im Museum von Dortmund im Monat März und ich werde Ihnen ebenfalls einen Katalog schicken lassen.
33 Diese Dias geben mir ein wahrhaftiges Bild von ihrer Malerei und ihre Betrachtung ermutigt mich sehr, eine FRUHTRUNK-Ausstellung in Marseille zu präsentieren. […] Ich würde Sie sehr gerne um den 15. März in meiner Galerie präsentieren, wenn Sie trotz Ihrer geplanten Ausstellung in Dortmund noch über ein Dutzend Bilder verfügen könnten. Die Galerie besteht aus einem ersten, recht großen Raum und einem anschließenden, kleineren zweiten Raum, in dem die Zeichnungen, Aquarelle oder Gouachen gehängt werden […] Haben Sie Zeichnungen, Gouachen oder Aquarelle verfügbar?

34 Es geschah in den 50er Jahren in einem Marseille, das es damals noch gab. Die Poesie und die Malerei waren in einer seltsamen Persönlichkeit verkörpert, die in der Rue Paradis 55 in den kahlen Räumen mit einigen Haute-Epoque-Möbeln [Tatsächlich handelte es sich um dunkle Nussbaummöbel im provençalischen Louis XIII Stil, Lombard war mehr mit der Kunst der Rede als mit der Kunst des Möbels vertraut.] eine literarische Gesellschaft versammelte. Er präsentierte den ungläubigen Bewohnern von Marseille Meisterwerke umstrittener Maler wie Léger, Max Ernst, Picabia und Picasso, deren Gemälde sich auf den makellosen Parkettböden spiegelten. Der Mann trat aus dem Gewöhnlichen heraus und betrat das Unbeschreibliche. In streng geschnittene, aber dennoch blendend aussehende Anzüge gekleidet, trug er mit großen Schritten ein Lächeln vor sich her, in dem die Kultur der Güte in die Hände spielte. Dieser schöne Geheimnisdieb hieß Charles Garibaldi.
35 Ich kann natürlich nicht sagen, ob es ein Erfolg oder ein Misserfolg wird. Das kann man nicht wissen, aber […] wichtig ist vor allem, dass ich, während ich den Zielen der modernen Kunst diene, Maler zeige, welche ich ehrlich schätze und die Öffentlichkeit noch nicht kennt.
36 Erlauben Sie mir, Ihnen zu sagen, wie sehr es mich berührt und ich schätze, dass Sie das Risiko eingehen wollen, Stellung zu beziehen und eine Kunst zu verteidigen, die sicher nicht schmeichelhaft ist für die Öffentlichkeit.

Charles GARIBALDI
Expert

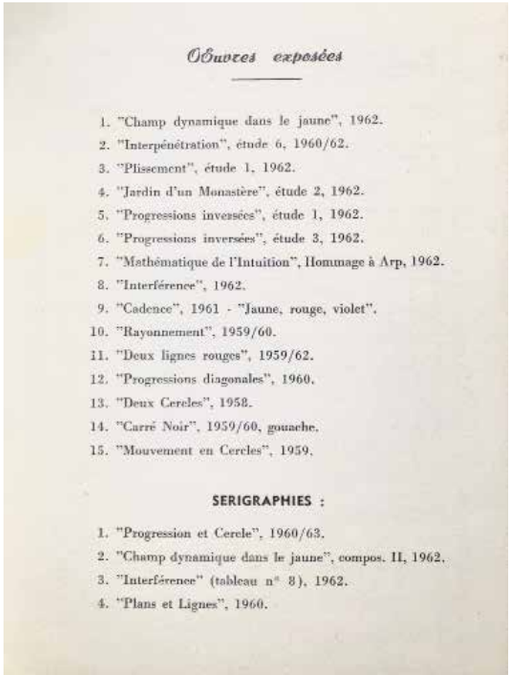
présente

Günter
FRUHTRUNK

(Préface de Frank Elgar)

jusqu'au 13 Avril 1963

55, Rue Paradis
MARSEILLE


Œuvres exposées

1. "Champ dynamique dans le jaune", 1962.
2. "Interpénétration", étude 6, 1960/62.
3. "Plissement", étude 1, 1962.
4. "Jardin d'un Monastère", étude 2, 1962.
5. "Progressions invessées", étude 1, 1962.
6. "Progressions inversées", étude 3, 1962.
7. "Mathématique de l'Intuition", Hommage à Arp, 1962.
8. "Interférence", 1962.
9. "Cadence", 1961 - "Jaune, rouge, violet".
10. "Rayonnement", 1959/60.
11. "Deux lignes rouges", 1959/62.
12. "Progressions diagonales", 1960.
13. "Deux Cercles", 1958.
14. "Carré Noir", 1959/60, gouache.
15. "Mouvement en Cercles", 1959.

SERIGRAPHIES :

1. "Progression et Cercle", 1960/63.
2. "Champ dynamique dans le jaune", compos. II, 1962.
3. "Interférence" (tableau n° 8), 1962.
4. "Plans et Lignes", 1960.

In seinem kurzen Text über Fruhtrunk erwähnt Frank Elgar Fernand Léger gleich zwei Mal, was doch darauf hinweist, dass die Verbindung Fruhtrunks zu seinem alten Freund zumindest Ausgangspunkt seiner Wertschätzung für diesen jungen Künstler war. Er scheint die Skepsis des Marseiller Publikums zu antizipieren.

> „Que cet ancien élève de Fernand Léger ait entendu les leçons de discipline et de rigueur de son maître aurait paru en d'autres temps bien naturel. Mais aujourd'hui, où l'on voit la liberté tourner à la licence, les divagations du lyrisme refouler les plus primaires notions d'ordre, ceux qui refusent les tentations de la facilité ne laissent pas de jeter un froid. […] Elle [la position de Fruhtrunk] demande des sacrifices, du courage et de la persévérance. N'attendez pas de ses créations ces plaisirs de chatouillement particuliers à la peinture que LÉGER appelait ‚mélodieuse'!"[37]

Offenbar macht Garibaldi gute „Öffentlichkeitsarbeit", denn mehrere Tageszeitungen berichten über die Ausstellung, schließen an Léger an und wiederholen gewisse Passagen wörtlich.

Ausstellungskatalog *Günter Fruhtrunk*, Galerie Garibaldi, Marseille, 1963, Titelblatt und Liste der ausgestellten Werke

37 Dass dieser ehemalige Schüler von Fernand Léger die Lektionen seines Lehrers über Disziplin und Strenge gelernt hat, wäre zu anderen Zeiten ganz natürlich gewesen. In der heutigen Zeit, in der Freiheit in Freizügigkeit mündet, lyrische Ausschweifungen die elementarsten Vorstellungen von Ordnung unterdrücken, sind diejenigen, die sich den Versuchungen des Einfachen verweigern, nicht mehr zu übersehen. […] Die Position Fruhtrunks erfordert Opfer, Mut und Durchhaltevermögen. Erwarten Sie von seinen Schöpfungen nicht die kitzelnden Freuden einer Malerei, die Léger „melodisch" nannte.

Zum Ende der Ausstellung kommt Günter Fruhtrunk in Begleitung Eva-Marias nach Marseille. (DKA, 555, 26.3.1963, Fruhtrunk an Garibaldi) Sie wird über die nächsten Jahre den Löwenanteil der voluminösen Korrespondenz mit Garibaldi bewältigen, denn es gibt Einiges abzurechnen. Bald erfahren auch die Arps davon:

> „Hurraaaa! wir können Ihnen auch einmal eine gute Nachricht schreiben: Die Marseiller Ausstellung hatte den Erfolg, dass 1 mittleres und fünf kleinere Bilder verkauft wurden. Den kleinen Katalog haben Sie doch bekommen? M. Garibaldi hat damit das erste Mal eine Ausstellung konkreter Malerei gemacht. Kongenialer Betrachter, wie er ist, hat sich entsprechend eingesetzt und drei Bilder davon selbst gekauft. Nach der ‚Vergleichsausstellung' (finanziell), doch der ideell erfolgreichen in Mailand, ist das natürlich eine Riesenfreude…"
> (Stiftung Arp e.V., Berlin, 20.4.1963)

In der Korrespondenz prägt sich ein Muster aus, nach dem Fruhtrunks den Galeristen über Künstler und Ausstellungen in der Hauptstadt informieren, Literatur empfehlen und sich immer wieder für Garibaldis Engagement bedanken (DKA, 555, 26.3.1963), während der Galerist mit großem Einfühlungsvermögen Komplimente macht und Bilder (ver-)kauft. Denn Garibaldi unterliegt selbst zunehmend der Faszination von Fruhtrunks Bildern:

> „…la peinture de FRUHTRUNK m'enchante chaque jour davantage. J'ai accroché mes trois compositions plus l'étude qu'il m'avait offerte. Pour le placer au mieux de son avantage, et pour en profiter, j'ai pendu le ‚Champ dynamique' dans la pièce du rez-de-chaussée, que vous connaissez. Il fait un pendant au PICASSSO… J'ai eu grand tort car je commence à m'attacher terriblement à ce tableau et, à la veille d'appeler l'emballeur pour vous réexpédier ce qui reste de l'Exposition […] je ne puis me résoudre à laisser partir ce ‚sacré' ‚Champ Dynamique' sans risquer la proposition suivante. Je l'adresse, à la fois, à ce sorcier de Günter qui m'a envouté, à l'artiste que j'aime, à l'homme, que ne me parait pas dénué de quelque sentiment, je m'adresse enfin à sa très charmante épouse qui sait, elle, correctement calculer. Je désirerais très fort garder le ‚Champ Dynamique'."[38]
> (DKA, 555, 23.5.1963)

Und er macht ein Kaufangebot, das Fruhtrunk gerne annimmt. Fruhtrunk widmet dem Galeristen auch einige Arbeiten. (DKA 555, 23.5.1963, Garibaldi an Eva-Maria Fruhtrunk; 5.6.1963, dies. an Garibaldi) Im Sommer beginnt er, in einen Raum im Erdgeschoss seines Wohnhauses, der sich auf einen Garten

38 … die Malerei von FRUHTUNK bezaubert mich jeden Tag mehr. Ich habe meine drei Kompositionen plus die Studie, die er mir geschenkt hat, aufgehängt. Um es möglichst vorteilhaft zu platzieren und es zu genießen, habe ich *Dynamisches Feld* in dem Erdgeschossraum, den sie kennen, gehängt. Es bildet ein Pendant zu PICASSO… Das war ein Fehler, denn ich fange an, das Bild schrecklich zu mögen und kurz bevor ich den Packer rufe, um Ihnen den Rest der Ausstellung zurückzuschicken, kann ich mich nicht entschließen das „geheiligte" *Dynamische Feld* ziehen zu lassen, ohne den folgenden Vorschlag zu riskieren. Ich wende mich damit zugleich an den Zauberer Günter, der mich in seinen Bann geschlagen hat, an den Künstler, den ich liebe, an den Mann, der mir nicht ohne Gefühl erscheint, und schließlich an seine reizende Frau, die richtig rechnen kann. Ich würde sehr gerne das *Dynamische Feld* behalten.

CHRONIQUE DES ARTS (Galerie Charles Garibaldi) :

Günter FRUHTRUNK

La construction sans la perspective (traditionnelle)

Fruhtrunk vor *Progressions inversées*, 1962, in der Galerie Garibaldi; Zeitungsartikel in: *Le Méridional*, 31.3.1963 (DKA, 512)

im Innenhof öffnet, ein „miniscule Musée Frühtrunk“ einzurichten. An den Wänden sollten nur signierte Werke hängen. Es werde vielleicht das erste (private) Museum sein – „très, très petit hélas“ – wo man nichts als Fruhtrunk sehen werde. Abgesehen davon gingen die Geschäfte in Marseille schlecht, ganz anders als in Paris, er sei sein bester Kunde, weil er die Kunst liebe. (DKA, 555, 21.6.63, Garibaldi an Eva-Maria Fruhtrunk). Einen Monat später vermeldet er, es fehle etwas über dem Kamin, *Cercles noir et vert* wäre perfekt… (DKA, 555, 2.7.1963, Garibaldi an Eva-Maria Fruhtrunk)

Selbstverständlich unterhält Fruhtrunk weiterhin seine Aktivitäten und Kontakte nach Belgien, Italien, Deutschland und natürlich in Paris. Dort hat Denise René eine Idee zur Revolutionierung des Salons: „La vitalité des Salons étant éphémère, il me semble opportune de jeter les bases d’un Salon nouveau dans l’espoir que cette idée sera reprise et développée“[39], erklärt Denise René in einem Rundbrief an ihre Künstler*innen im April. Der elegante Titel der Veranstaltung: *Esquisse d’un Salon* (Entwurf eines Salons). Auch Fruhtrunk ist eingeladen, ein kleineres Werk beizusteuern – schließlich sind Salons berühmt dafür, dass dort möglichst viele möglichst eng gehängte Kunstwerke ausgestellt werden. Er wählt einen *Jardin de Monastère*, 1962. (DKA, 561, 11.4.1963) Dem Künstlerkollegen Max H. Mahlmann (Mitaussteller bei der *jeune art constructif allemand* 1958), der ihn nach der Galerie Denise René und der Gruppe der Recherches Visuelles fragt, erklärt Fruhtrunk, er sei zu Renés Ausstellung *Esquisse d’un Salon* eingeladen, „obwohl meine Beziehungen zu ihr seit drei Jahren eher lockere sind.“ Was die Recherches Visuelles, „deren Motor der Sohn von Vasarely ist“, angehe, so könne er auf die Schnelle immerhin sagen, dass „ich manches sehr einfallsreich finde, aber auch mindestens ebenso viel im Anfangsstadium optischer Experimente steckenbleibt.“ (DKA, 556, 24.6.1963) Einladungen zu den „echten“ Salons gibt es in diesem Jahr nicht. Keine wirkliche Alternative bieten messeartige Veranstaltungen, an denen Fruhtrunk trotzdem teilnimmt, wie die *Art contemporain* im Grand Palais aus Anlass der *Foire de Paris* (1963), die *Mostra Mercato Nazionale d’arte contemporanea* in Florenz (1963), zu der die Galleria Grattacielo Fruhtrunk zwar einlädt, aber offensichtlich nicht mitnimmt (er ist im Katalog nicht erwähnt) oder etwa der *Salon international des Galeries pilotes* in Lausanne (1966).

Ganz schön zeitaufwendig ist die Betreuung von Heiner Ruths, Generalsekretär des internationalen kunstzentrums e. V., Erlenbach / Main, der mit Empfehlungen von Arps nach Paris gekommen ist. Fruhtrunk organisiert Atelierbesuche, auch ein Treffen mit dem Museumsarchitekten Le Corbusier ist eingeplant. Das neue Museum für zeitgenössische Kunst soll zur Hälfte (man hofft auf staatliche Unterstützung) durch Spenden von Kunstwerken finanziert werden, die an Sammler*innen veräußert und durch diese als Dauerleihgaben wieder zurückgegeben werden. (DKA, 543, Korrespondenz zwischen Ruths und Fruhtrunks) Tatsächlich findet das Projekt einige Unterstützung in den Pariser Netzwerken, auch Denise René bestätigt Ruths die Gabe einer Reihe Werke von Zugpferden der Galerie (Fruhtrunk ist nicht darunter), womit sie ja wohl unter die aktiven Mitglieder des Museums aufrücke. (DKA, 543, 30.4.1963)

39 Angesichts der Flüchtigkeit der Salons erscheint es mir opportun, die Basis eines neuen Salons zu erstellen, in der Hoffnung, dass diese Idee aufgegriffen und weiterentwickelt werde.

„Wir finden den Plan ausgezeichnet und Günter hat die sechs Tage lang Herrn Ruths als Dolmetscher und Fürsprecher zu allen besuchten Künstlern begleitet …“ schreibt Eva-Maria Fruhtrunk trotz allem etwas verunsichert an die Arps, ob man Ruths denn vertrauen könne? (Stiftung Arp e. V., Berlin, 4.5.1962) Marguerite Arp antwortet gelassen:

> „Ruths ist u. E. ein Idealist und die Gewähr, dass das Museum verwirklicht wird, ist natürlich nicht hundertprozentig gegeben, wie die Sache beurteilt wird, wird vom Ergebnis abhängen;“
> (Stiftung Arp, e. V., Berlin, 7.5.1963, Marraine an Marie Eve [sic])

Fruhtrunk hängt sich also weiter rein. Im September wird er von Ruths und dem Präsidenten des internationalen kunstzentrums, Msgr. Prof. Otto Maurer, zum Mitglied des künstlerischen Beirats ernannt (DKA, 543, 25.9.1963), und Fruhtrunk nimmt hochgeehrt an (DKA, 543, 28.9.1963). Als jedoch die Listen der Aufgaben (Kontakte zu Künstler*innen, Vertragsabschlüsse, Kontaktaufnahme zu einflussreichen Leuten etc.) immer länger werden, reicht Fruhtrunk seinen Rücktritt ein.

> „…der Umfang meiner persönlichen künstlerischen Arbeit zwingt mich dazu […]. Die Zurverfügungstellung einer meiner Arbeiten jedoch dürfte Ihnen meine spontane Zustimmung zu Ihrer Idee bewiesen haben.“
> (DKA, 543, 30.11.1963)

Letztendlich war das Unternehmen nach einigen Jahren gescheitert, mit dem Erlös der Werke konnten nur die Pläne Le Cobusiers bezahlt werden. Fruhtrunks Bildspende befand sich in einer Privatsammlung in Aschaffenburg (DKA, 543, 18.8.1966, Ruths an Eva-Maria Fruhtrunk)

Vielleicht denkt Fruhtrunk zum ersten Mal an eine Professur an der Akademie der bildenden Künste in München, als ihn im Mai eine kurze Nachricht von Jean-Jacques Deyrolle erreicht:

> „Mon cher Fruhtrunk, Il va y avoir un poste de professeur libre a l’Akademie de Munich. Seriez-vous interessé? Si oui vous téléphonez a Seg.86.95 le matin de preference et ce jusqu’au 30 Mai. Après je serais parti en Allemagne. Bien à Vous, Jean Deyrolle. 63 rue Daguerre Paris 14.“[40]
> (DKA, 548, 21.5.1963)

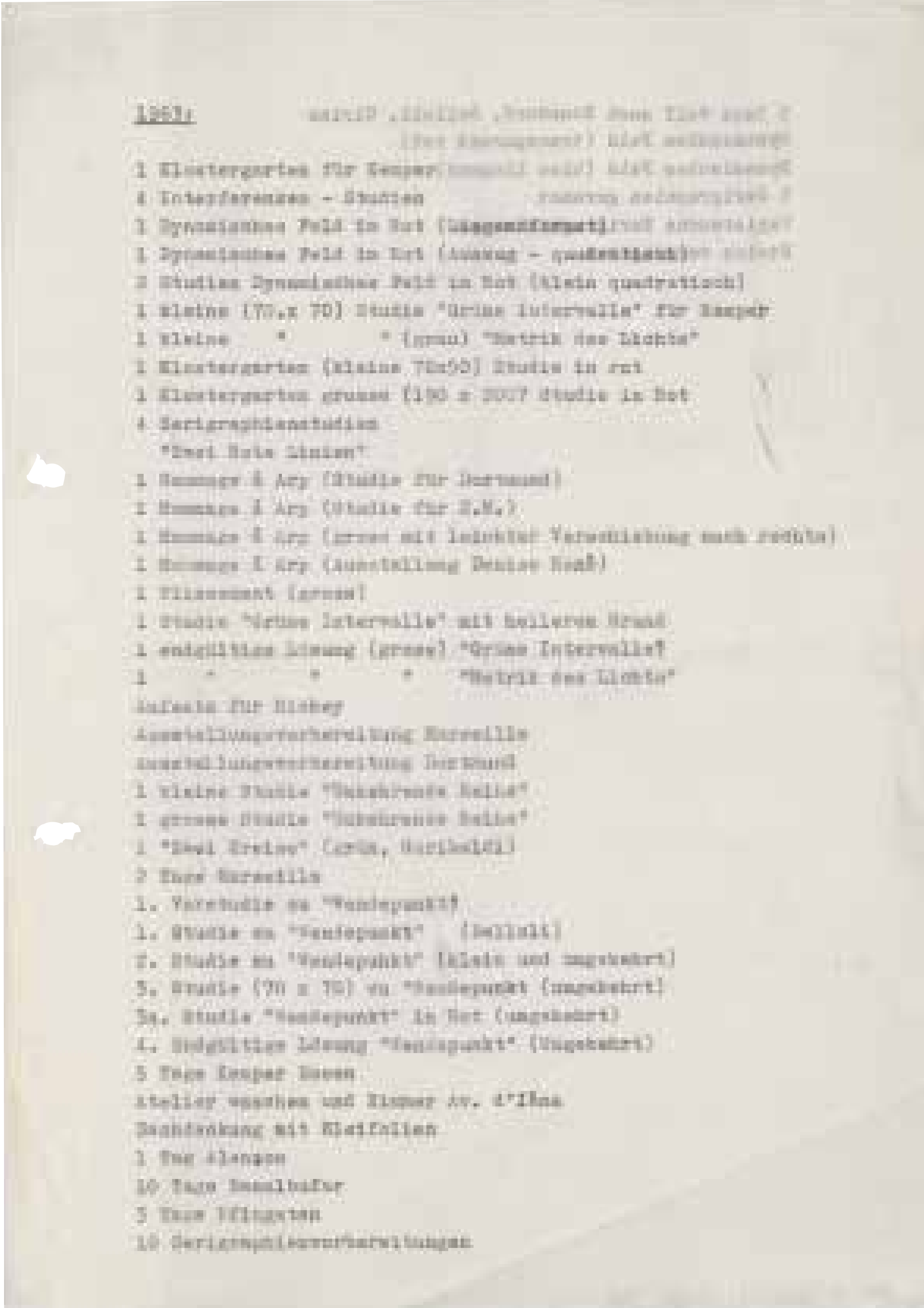
Der französische Kollege Deyrolle gehört auch zur Groupe Denise René, er lehrt seit 1959 an der Münchner Akademie, zunächst nur vorübergehend, doch da es ihm gut gefällt, unterrichtet er dort bis zu seinem Tod 1967 immer wieder blockweise. Wie sich bald herausstellen soll, ist Fruhtrunk interessiert.

40 Mein lieber Fruhtrunk, es wird einen freien Professorenposten an der Akademie von München geben. Wären Sie interessiert? Wenn ja, dann rufen Sie mich an unter Seg.86.95, vorzugsweise morgens und bis zum 30. Mai. Danach werde ich nach Deutschland fahren. Alles Gute, Jean Deyrolle.

Wie häufig im Sommer vor den Ferien und mit einer Ausstellung im Herbst in Aussicht, malt Fruhtrunk von früh bis spät. Eva-Maria Fruhtrunk schickt Eberhard Kemper Ende Juni eine Momentaufnahme:

> „[Dein Anruf] riss Günter gestern abend aus den Anfängen einer Mumifizierung und völligen Erschöpfung wieder hoch, da er mit nur einer halben Stunde Unterbrechung mittags fast 15 Stunden über seinen Ateliertisch gebeugt gestanden hatte und vor Strichen, Farbgerüchen und geschwollenen Füssen kaum noch aus den Augen kucken konnte. Jedesmal vor einer Reise macht er diese Gewaltanstrengungen, um noch irgendetwas fertigzumachen.“
> (DKA, 553, 29.6.1963)

Alltag im Atelier: Wolf Fruhtrunk mit Spielzeugauto vor *Klostergarten* und *Vibration*, ca. 1963



1963:

1 Klostergarten für Kemper
4 Interferenzen – Studien
1 Dynamisches Feld in Rot (Liegendformat)
1 Dynamisches Feld in Rot (Auszug – quadratisch)
2 Studien Dynamisches Feld in Rot (klein quadratisch)
1 kleine (70 x 70) Studie "Grüne Intervalle" für Kemper
1 kleine " " (grau) "Metrik des Lichts"
1 Klostergarten (kleine 70x50) Studie in rot
1 Klostergarten grosse (190 x 200) Studie in Rot
4 Serigraphienstudien
"Zwei Rote Linien"
1 Hommage à Arp (Studie für Dortmund)
1 Hommage à Arp (Studie für H.M.)
1 Hommage à Arp (gross mit leichter Verschiebung nach rechts)
1 Hommage à Arp (Ausstellung Denise René)
1 Plissement (gross)
1 Studie "Grüne Intervalle" mit hellerem Grund
1 endgültige Lösung (gross) "Grüne Intervalle"
1 " " " "Metrik des Lichts"
Aufsatz für Bisher
Ausstellungsvorbereitung Marseille
Ausstellungsvorbereitung Dortmund
1 kleine Studie "Umkehrende Reihe"
1 grosse Studie "Umkehrende Reihe"
1 "Zwei Kreise" (grün, Garibaldi)
2 Tage Marseille
1. Vorstudie zu "Wendepunkt"
1. Studie zu "Wendepunkt" (Belloli)
2. Studie zu "Wendepunkt" (klein und umgekehrt)
3. Studie (70 x 70) zu "Wendepunkt (umgekehrt)
3a. Studie "Wendepunkt" in Rot (umgekehrt)
4. Endgültige Lösung "Wendepunkt" (Umgekehrt)
5 Tage Kemper Essen
Atelier waschen und Zimmer Av. d'Iéna
Dachdeckung mit Klebfolien
1 Tag Alençon
10 Tage Baselbiefer
3 Tage Iflingsten
10 Serigraphievorbereitungen

Günter Fruhtrunk: Liste gemalter Bilder und Aktivitäten,
1963 (DKA 545)

Was sonst noch alles auf dem Programm steht in diesem Jahr, lässt eine zufällig erhaltene Liste ahnen. Auf einer 2. Seite folgen einige weitere Posten:

> „3 Tage Wolf nach Bonndorf, Belloli, Ulrike / Dynamisches Feld (transparent rot) / Dynamisches Feld (blau liegend) / 5 Serigrafien gerahmt / Papiersuche Serigrafienmappe / Steine verarbeitet."
> (DKA, 545)

Letzteres bezieht sich nicht auf ein Druckverfahren, sondern das Präparieren von Steinen (inkl. Sockel), etwa aus der Bretagne, die er auch verschenkt. (DKA, 550, 9.8.1963, Dank Prof. Dr. Arthur Henkels an Fruhtrunks)

Schon seit einigen Jahren überträgt Fruhtrunk Gemälde in Serigrafien als günstigere Verkaufsware, nun plant er eine erste Serigrafienmappe, die bis zum neuen Ausstellungstermin in Dortmund fertig sein soll. Er versucht, Enzo Pagani als Herausgeber zu gewinnen: Es sei doch auch in seinem Interesse ein größeres Publikum zu erreichen, man könne das Album mit zehn Blättern für 60.000 Lire verkaufen und teilweise durch Subskriptionen vorfinanzieren. (DKA, 557, 21.3.1963) Außerdem entspreche die Serigrafie der Umsetzung seiner bildnerischen Ideen am besten. (DKA, 557, (?).6.1963) Doch Pagani ist nicht interessiert.
Fruhtrunk bittet Belloli um ein Vorwort: Was er von einer Ausgabe des Textes in vier Sprachen – Italienisch, Französisch, Englisch und Deutsch – halte? (DKA, 545, 10.6.1963) Belloli wäre bereit, eine Publikation in der Edition „El Torchio", Mailand zu vermitteln, doch dafür müsste man Pagani umgehen, der dort drucken lässt, und man will das sehr gute Verhältnis zu Pagani nicht stören: Gerade hat er Fruhtrunk für eine Ausstellung in der nächsten Saison eingeladen. Am besten scheint es, wenn die Mappe in der Galerie Der Spiegel erscheint.

> „Da Stünkes seit langem immer wieder sagen, sie seien an Günters Arbeiten interessiert, wäre das eine gute Gelegenheit, mit ihnen in einen sachbezogenen Kontakt zu kommen."
> (DKA, 553, 6.7.1963, Eva-Maria Fruhtrunk an Kemper)

Mit Stünke gibt es Gehakel wegen Stückzahlen und Prozentualen, doch auch hier gilt es Rücksicht zu nehmen: „Auf der anderen Seite sollte man Stünkes nicht verärgern, da Herr Dr. Stünke im Dokumenta-Comité sitzt und dort eine entscheidende Stimme hat." (DKA, 553, 5.8.1963, Eva-Maria Fruhtrunk an Kemper) Man einigt sich, Fruhtrunk fragt offiziell bei Dr. Hein Stünke an und übermittelt ihm die Eckdaten der Publikation. (DKA, 552, 16.7.1963) Schließlich werden die Serigrafien in Alençon bei Philippe Poinçon gedruckt und die Mappen in Stünkes Buchbinderei gefertigt. Im Grunde interessanter als diese Verbindlichkeiten sind Fruhtrunks Werkauswahl und seine Begleitung des Produktionsprozesses im Hinblick auf die intendierten Bildwirkungen. (s. Vorspann zu den Abbildungen der *Metastabilen Kompositionen*, S. 252 / 253) Die Mappe wird rechtzeitig zur Dortmunder Ausstellung fertig. Danach laufen Vertrieb und Verkauf, auch für andere Galerien, über die Galerie Der Spiegel.

In der Kunst ist alles möglich

Französischer Kritiker eröffnete die Poliakoff-Ausstellung

„Alles ist erlaubt, alles in der Kunst ist möglich", betonte einer der wesentlichsten Sätze des französischen Künstlermalers Mathey, der am Sonntagvormittag im Ostwallmuseum die Serge Poliakoff und Caesar Fruhtrunk gewidmete Ausstellung mit einem in deutscher Sprache vorgetragenen Referat eröffnete. Mathey schilderte am Beispiel persönlicher Kontakte der beiden Künstler, die seit 40 (ist seit 8 Jahren in Paris leben, ihre auf gegensätzlicher Anschauung beruhenden Alleingänge, bei denen sich, wie wiederum Mathey betonte, „alles auf der Oberfläche abspielen scheint" und die „fast eine Fleischwand" sind.

Hier kann nicht mit herkömmlichen Vorstellungen vor diese Bilder treten oder in den Kreisen, Drei- oder Vierecken Symbole entdecken wollen. „Suchen Sie einen Schlüssel, es gibt kein Schloß, es gibt keinen Schlüssel." Dennoch, fand es in dem zweiten Teil des durch Albert Schulze-Vellinghausen verlesenen Referats Mathey, seien die Bilder Poliakoffs „mit einem neuen, undefinierbaren Sinn beladen."

Diese Aussagen wurde in einem kurzen, ergänzenden Vortrag durch Albert Schulze-Vellinghausen bestätigt, der in seinen Ausführungen überdies auf die Freundschaft zu Poliakoff einging, der er in einer Ausstellung vor mehr als fünf Jahren „der Polonaise Serge Poliakoff" bezeichnet hatte und den er erneut mit diesem Prädikat auszeichnete.

Seine Eindrücke von [illegible] in drei Sätzen: „Farben und Formen halten hier einander die Waage."

(WESTFÄLISCH-RUND. Foto)

Bedeutsame Ausstellung im Ostwall-Museum. Kunstkritiker Albert Schulze-Vellinghausen (links) im intensiven Gespräch mit den ausstellenden Künstlern Fruhtrunk und Poliakoff

„In der Kunst ist alles möglich", in: *Westfälische Rundschau*, 4.11.1963 (DKA, 512)

Endlich beginnen die Vorbereitungen für die Ausstellung in Dortmund. Es wird eine große Werkschau mit 37 Bildern sowie den 10 Serigrafien der Mappe. Viele Werke, gelegentlich in Varianten, sind auch hier im Katalogteil abgebildet und in der Ausstellung zu sehen. Fruhtrunks Bilder sind sehr empfindlich und es kommt häufig zu Schäden. Fruhtrunks Anweisungen zu deren Vermeidung seien hier einmal zitiert:

> „Nach schlechten Erfahrungen bittet er um äusserst vorsichtige Behandlung der Bilder. Bitte, lassen Sie die Nylonüberzüge erst dann abnehmen, wenn die Hauptgruppierung der Bilder feststeht. Es gibt mehrere Bilder ohne Rahmen: vor allem diese sollten bei der Ankunft des Transportes und beim Auspacken nie hart auf den Boden gestellt werden, da sonst Farbschäden entstehen können. Die Bilder bitte wie fotografische Platten mit grösster Sorgfalt behandeln."
> (DKA, 547, 19.2.1963, Eva-Maria Fruhtrunk an Goers)

Im Vorfeld schickt Eva-Maria Fruhtrunk dem Museum auch eine ihrer umfassenden Adressenlisten für den Versand von Einladungen. Beide Fruhtrunks verschicken persönliche Einladungen mit Informationen über die Ausstellung, die Beitragenden und Geladenen sowie einen Empfang bei Kempers in Essen-Bredeney im Anschluss an die Eröffnung. (DKA, 549, 11.10.1963, Eva-Maria Fruhtrunk an Dr. Arnold Gehlen; DKA, 550, 15.8.1963, dies. an Prof. Dr. Arthur Henkel; DKA, 549, 4.10.1963, Fruhtrunk an Will Grohmann; DKA, 566, 1.1.1963, ders. an Otto Karl Werckmeister)

In seiner Eröffnungsrede widmet François Mathey Fruhtrunk zwar einen kürzeren Teil (als Serge Poliakoff), doch behandelt er darin einige – für das Publikum, aber wie er vermutet, auch für den Künstler selbst – unerwartete Aspekte. Seine psychologisierende Interpretation entdeckt hinter der oberflächlichen Strenge der Formen eine Zartheit:

> „Eine solche Strenge, die sich dem Ereignishaften, dem Zufälligen versagt, impliziert im Gegenteil, um die angestrebte Universalität zu erreichen, eine absolute Anonymität bis zur Monotonie der Formen. So sehe ich sehr gut, dass in seinen Bildern jede Farbe ihre volle Ausdruckskraft hat und dass ihre Gleichwertigkeit die Heftigkeit der Expressionen neutralisiert, die ihrerseits wiederum nichts Rauhes oder Brutales in ihrer Verwirklichung haben. Ich sehe, dass Fruhtrunk den „vieil homme" entblösst und ihn wieder mit einer funkelnden, verchromten, vernickelten Rüstung bekleidet hat. Aber das hindert mich nicht, dahinter eine grosse Zartheit, eine unendliche Zurückgezogenheit in seinen opalen Blaus, in seinen hellen Moostönen zu sehen. Zweifellos wird ihn diese Literatur erstaunen und ihm vielleicht missfallen. Aber ich meine, dass diese kaum eingestandene Schwäche, die ich an ihm finde, im Gegenteil für ihn spricht."
> (DKA, 547, Typoskript)

Fotos der Ausstellung dokumentieren eine neuartige, experimentelle Hängung: viele Bilder hängen von der Decke oder auf vorgebauten Wandelementen. Beleuchtet wird mit Neonröhren und einigen Spots. Wandtexte oder Beschilderungen sind nicht erkennbar, aber man erfährt aus einem späteren Brief Fruhtrunks, in dem es um die

Installationsansichten der Säle mit Fruhtrunks Präsentation,
Museum am Ostwall, Dortmund, 1963

Verwendung des Gedichtes von Arp geht, Frau Reygers habe es „in Französisch an die Wand geschrieben“. (DKA, 550, 7.12.1968, Fruhtrunk an Wieland Schmied) Nach Paris zurückgekehrt, bedankt sich Eva-Maria Fruhtrunk bei ihr:

> „Für meinen Mann und mich war die Ausstellung und alles, was damit von Ihnen in diesem Zusammenhang realisiert wurde, eine so grosse Freude, wie wir sie wirklich seit langem nicht hatten; eine Freude, die sozusagen jetzt erst langsam sich noch entwickelt und uns noch auf lange Zeit gegenwärtig sein und uns den manchmal notwendigen ‚Aufschwung‘ geben wird.“
> (DKA, 547, 11.11.1963)

Monate später kommt Eva-Maria Fruhtrunk auf diese Aufnahmen zurück, die im Museum aufgenommen wurden:

> „Dürfte ich eine von meinem Mann haben? (für das sentimentale Sammelfach als Dokumentation aus dieser Zeit, da wir nie Fotos machen!)“
> (DKA, 547, 12.6.1964 an Goers)

Äußerst erfreulich ist, dass sich aus der Präsentation in Dortmund gleich an Ort und Stelle weitere Ausstellungen ergeben. Sofort im Anschluss im Wilhelm-Morgner-Haus in Soest, 1964 dann in der Galerie Gunar in Düsseldorf und, mit einigem Abstand, im Kunstkabinett Klihm in München. In Soest kümmert sich Hr. Stüttgen, Verkehrs- und Kulturpflegeamt, um die vierwöchige Ausstellung von 20 Bildern. Die örtliche Presse bleibt etwas skeptisch, sowohl der *Soester Anzeiger* („Kunst, am Reißbrett entstanden“, 21.12.1963) als auch die *Westfalenpost* („Geometrismus“, 23.12.1963), hier erfreulicherweise mit Foto aus dem im Jahr zuvor eröffneten Bau. (DKA, 512, ZA)
Tatsächlich findet ein kleines Bild (Kat. Nr. 26 des Dortmunder Katalogs), einen Käufer in Soest: Der Sammler Otto Dobermann erwirbt *Dynamisches Feld in Gelb*, 1962, für 1000 DM (WVZ, 257; DKA, 547, 10.1.1964, Goers an Eva-Maria Fruhtrunk; DKA, 548, 1.6.1966, Eva-Maria Fruhtrunk an Dobermann)

Geometrismus: Günter Fruhtrunk

„Reine Optik ohne Worte“ im Wilhelm-Morgner-Haus

In der Ausstellung aufgenommene Porträtfotos von Eva-Maria und Günter Fruhtrunk, 1963

„Geometrismus: Günter Fruhtrunk“, in: *Westfalenpost*, 23.12.1963 (DKA, 512)

1964

Noch in den letzten Tagen des alten Jahres meldet sich Fruhtrunk bei Günter Pooch, dem Inhaber der Galerie Gunar in Düsseldorf, die auf zeitgenössische abstrakte Kunst spezialisiert ist: Er freue sich sehr, dass Pooch im Anschluss an Soest eine Auswahl zeigen werde und sei auf diese gespannt. Falls es Platzprobleme für die Galerie gäbe, könne er „unter Umständen das eine oder andere kleine Bild nach Düsseldorf bringen". Ihm sei auch sehr daran gelegen, dass die Serigrafienmappe (für die Pooch sich an Stünke wenden möge) ausgestellt werde. Clichés für den Katalog könnten vom Museum in Dortmund bzw. Pagani in Mailand bezogen werden. (DKA, 547, 27.12.1963) Pooch, soviel wird aus seinen Briefen schnell klar, ist aufgeschlossen, doch er will Aufwand und Kosten möglichst gering halten und wird damit den hohen Erwartungen der Fruhtrunks nicht entsprechen können. Seine pragmatischen Lösungen, etwa die Abholung nur jener Bilder, die er selbst zeigen möchte, aus Soest, ohne Kisten in einem Kleinlaster, lösen Bestürzung bei den Fruhtrunks und Verärgerung im Dortmunder Museum aus, welches durch Poochs „Lösungen" immer wieder Mehrkosten hat. (DKA 547, 1.1.1964, 7.1.1964, Pooch an Stüttgen; DKA, 547, 14.1.1964, Goers an Eva-Maria Fruhtrunk)
In einer Liste zur Ausstellung „Günter Fruhtrunk", März-April 1964, sind 11 Gemälde mit Verkaufspreisen aufgeführt. (DKA, 547) Dazu vermittelt Fruhtrunk ein Ansichtsexemplar der Mappe von Stünke sowie auf Sperrholz aufgezogene Serigrafien aus Dortmund, schickt Adressenlisten für die Versendung der Einladungen: "höchstwahrscheinlich, werde ich zur Eröffnung kommen und freue mich darauf, Ihre persönliche Bekanntschaft machen zu können." (DKA, 547, 19.1.1964, Fruhtrunk an Pooch) Fruhtrunks gehen von einem neuen Katalog und einer Eröffnung aus, fragen Frank Elgar als Autor und John Anthony Thwaites als Eröffnungsredner an. Doch Pooch plant derlei nicht, er verschickt nur eine Einladung in s/w.

Eine dieser Einladungen geht auch an Jean Arp, und Eva-Maria Fruhtrunk berichtet erfreut: „Ende Februar / Anfang März wird die Ausstellung in der Galerie Gunar in Düsseldorf eröffnet. Die Briefe des Herrn Pooch machen einen sehr guten Eindruck, und wir freuen uns." (Stiftung Arp e. V. Berlin, 21.1.1964)
Einen Monat später dann die Ernüchterung. Eva-Maria Fruhtrunk beklagt sich bei Frau Reygers,

> „…wie Sie selbst ja sicher schon wissen werden, macht Herr Pooch nun keine Eröffnung für die Ausstellung in Düsseldorf, er hat sich auch nicht mit Herrn Thwaites in Verbindung gesetzt, schickte mir vorgestern das Vorwort von Frank Elgar, das ich Ihnen zur Einsicht beifüge, wieder zurück. Es ist uns natürlich ausserordentlich peinlich Frank Elgar gegenüber, der arbeitsmässig sehr überlastet war und das Vorwort innerhalb von 48 Stunden trotzdem für Günter geschrieben hat. Ich weiss gar nicht, was wir ihm da für einen Grund angeben sollen. Herr Pooch war es selbst, der von sich aus um Vorwort, Eröffnungsredner und Übernahme von Plakaten gebeten hatte. […] Kennen Sie den ‚pépin', der dahintersteckt?"
> (DKA, 547, 24.2.1964)

Man darf davon ausgehen, dass der „Kern" schlicht in den Finanzen steckt, Pooch will wenig finanziellen Aufwand betreiben, da er nicht mit nennenswerten Verkäufen rechnet. Nachdem es keine Eröffnung gibt, reist Fruhtrunk auch nicht an, so berichtet Pooch dem Künstler nach Paris:

> „Ihre Ausstellung läuft bis Ende April und ist gut besucht. Ich hoffe, Sie und Ihre Gattin bei meinem nächsten Besuch in Paris kennenzulernen…"
> (DKA, 547, 10.3.1964)

Ein einziger Sammler interessiert sich für das Einladungsmotiv *Weiss-schwarze Schichtung in Rot* WVZ Nr. 176), springt jedoch wieder ab. (DKA, 547, 23.12.1964, Pooch an Fruhtrunk; 29.12.1964, ders. an Pooch)
Thwaites kommentiert Fruhtrunks Ausstellung dann doch: in der *Deutschen Zeitung* mit einem Artikel „Tendenzen – neu und alt. Ausstellungen in Leverkusen und Düsseldorf". „Vergleiche zwischen den Künsten sind fatal", warnt er dort, und vergleicht:

> „Fruhtrunk benutzt Farbklänge, Pausen und lineare Struktur in einer Art, die ausgesprochen akustisch erscheint. Die scheinbaren Wiederholungen seiner Bilder, ihre Gebundenheit an ein einziges Schema, schließen Differenzen, die kaum mit dem Auge, wohl aber mit dem Ohr wahrzunehmen wären."
> (DKA, 765, ZA, März 1964, Angaben beschnitten)

Diese bildnerisch-akustische Formel sollte zu einem beliebten Topos der Fruhtrunk-Exegese werden.

Ebenfalls Ende 1963 hatte Fruhtrunk eine Einladung von Carl Laszlo, dem Herausgeber der Edition Panderma, Basel, erhalten, für den 2. Band von „La Lune en Rondage" eine Serigrafie beizutragen. Carlo Belloli als Kurator hatte Fruhtrunk ausgewählt. Im Laufe des Jahres 1964 werden die Beiträge kompiliert, moderne und zeitgenössische Arbeiten in unterschiedlichen Techniken auf Papier in hochwertigen, kleinformatigen Bänden, und erscheinen 196 Zu

Kopie der Ausstellungseinladung an Jean Arp (Auch das Motiv *Weiss-schwarze Schichtung in Rot* auf der Vorderseite war in s/w gedruckt.) Fondation Arp, Clamart

den beitragenden 50 Künstler*innen zählen neben Fruhtrunk u. a. Vasarely, Uecker und Dieter Roth. (DKA, 554, 7.1.1964, 16.3.1964, Eva-Maria Fruhtrunk an Carl Laszlo).
Auch mit Laszlo bleiben Fruhtrunks in Kontakt. Er ist nicht nur Verleger, sondern überdies Kunsthändler. Eva-Maria Fruhtrunk erwähnt gegenüber Marguerite Arp, Laszlo wolle ihrem Mann wohl ein Angebot machen ihn zu vertreten, was denn davon zu halten sei? (Stiftung Arp e. V., Berlin, 16.12.1964)
Marguerite Arp rät ab:

> „Laszlo ist persönlich ein netter und u. E. anständiger Mensch, aber es hat für Sie gar keinen Sinn mit ihm als Kunsthändler in Verbindung zu treten, Seine Galerie sieht eher wie ein Trödelladen […] aus."

Laszlo sei sehr gut vernetzt, aber habe wohl keine persönlichen Mittel. (Stiftung Arp e. V., Berlin, 21.12.1964)
Vermutlich deshalb nimmt Fruhtrunk – als man sich zum persönlichen „Gedankenaustausch" in Basel trifft – zwei Vasarely-Objekte zur Ansicht mit, um sie eventuell zu erwerben. Noch immer lotet er seine eigene Faszination für Vasarely aus. Gegenüber Laszlo gesteht er eine gewisser Verunsicherung ein:

> „Seit wir wieder zurück sind, habe ich bei mir im Atelier die beiden Vasarely-Objekte stehen und beobachte sie täglich, aktiv und auch passiv. Dies werde ich natürlich noch einige Zeit fortsetzen, doch sieht es so aus, als würde kein Dialog zustande kommen zwischen den ‚Kuben' und mir und umgekehrt. Ihr Objekt-Ding-Sein bleibt bis jetzt nur in dem Nur-Ausgedachten, ist mir zu wenig ursprünglich lebendig. Vielleicht wollen sie das gar nicht, aber Ideenkunstwerk dieser Art bleibt für mich Theorie. Ich bitte Sie also, lieber Herr Laszlo, sich darauf vorzubereiten, dass ich Ihnen in einigen Tagen oder Wochen, wenn ich meine Ansicht nicht ändern könnte, die Bitte schreiben werde, den ‚Vasarely' zurückzunehmen und ihn mir eventuell gegen eines der angebotenen Peters-Aquarelle auszutauschen."
> (DKA, 554, 10.3.1965)

Seine Frau Eva-Maria gesteht in frühen Jahren freimütig ihre Bewunderung ein. So schreibt sie an François Thépot anlässlich der Eröffnung einer Vasarely Ausstellung in der Galerie Le Point Cardinal:

> „L'exposition de Vasarely est très intéressante et malgré des choses que l'on peut lui reprocher il y a une très grande maîtrise et un champ de possibilités très vaste. Certains dessins sur bois sont d'un grand style. En tout cas, c'est un grand artiste!"[41]
> (DKA, 565, 12.6.1962)

41 Die Ausstellung von Vasarely ist sehr interessant und trotz der Dinge, die man ihm vorwerfen kann, ist da eine sehr große Meisterschaft und ein weites Spektrum an Möglichkeiten. Einige Zeichnungen auf Holz sind von großem Stil. Auf jeden Fall ist das ein großartiger Künstler!

Doch mit den Jahren mischt sich in die anfängliche Anerkennung immer mehr Empörung: „Vasarely et ceux qui sont ‚axés' sur la peinture (exclusivement) optique mangent la crème en dollars",[42] (DKA, 555, 7.10.1965) beklagt sie sich bei Garibaldi. Für den ist sowieso klar, wer der bessere Künstler ist:

> „Pour ma part, j'estime davantage l'invention, l'intensité, la projection dynamique de Frütrunk – et parfois sa magique et obsessionelle ‚présence' – à la dispersion monumentale des thèmes assez courts de Vasarely, déployés industriellement."[43]
> (DKA, 555, 29.9.1966)

Und schließlich hat er eine Story zu bieten, die ins Schwarze trifft: Einer seiner jungen Sammler hat eine Vasarely-Ausstellung bei Denise René besucht und ihr gestanden, dass er einen Fruhtrunk besitzt, darauf die Galeristin:

> "Oui Frühtrunk doit beaucoup à V., comme tant d'autres, et ses *meilleurs* tableaux ‚Le rapprochent de V.'!!"[44]

Somit sei er überzeugt von der kaum verhohlenen Feindseligkeit der „Dame Renée" und von den Hindernissen, die sie unweigerlich aufbaue, jedesmal wenn die Gelegenheit sich biete, um Fruhtrunk zugunsten ihres sehr lieben V. zu boykottieren. Das Verhältnis von René und Vasarely war natürlich ein ständiges Thema in der Szene. Für Garibaldi besteht kein Zweifel, dass der Tag kommen wird, an dem Fruhtrunk den ersten und V. den zweiten Platz in der allgemeinen Wertschätzung einnehmen wird. (DKA, 555, 20.12.1966)

Im Jahr 1964 steht wieder die *documenta* an, zu der Fruhtrunk diesmal wirklich gerne eingeladen werden möchte. Man mobilisiert die Unterstützer*innen, die Zeit drängt bereits: Sehr gute Verbindungen haben Arps, unmittelbare Einsicht Stünkes.

Am 21.1. schreibt Eva-Maria Fruhtrunk an die Arps:

> „Vor einigen Wochen war Haftmann im Atelier, der auch berichtete, dass Sie, lieber Herr Arp, ihn schon auf Günters Arbeiten angesprochen hatten. […] Herr Stünke (Galerie ‚Der Spiegel', Köln) ist im Comité der Dokumenta und sagte bei unserem letzten Besuch in Köln von sich aus, dass er sich dafür einsetzen möchte, dass Günter eine Einladung zur Dokumenta erhält. Er meinte, er möchte sich aber noch ‚Verbündete' suchen. Aus diesem Grund erlauben wir uns, Sie zu fragen, lieber Herr Arp, ob Sie so liebenswürdig sein wollen, sich zu diesen ‚Verbündeten' zu gesellen und vielleicht an Professor Bode einen kurzen Brief deswegen richten könnten. […] die Einladungen

42 Vasarely und die, die sich (ausschließlich) auf die optische Malerei konzentrieren, essen die Sahne in Dollar.
43 Ich für meinen Teil schätze noch mehr die Invention, die Intensität, die dynamische Projektion von Fruhtrunk – und manchmal seine magische und zwanghafte „Präsenz" – als die massive Verbreitung von Vasarelys ziemlich kurz (greifenden) Themen, die industriell umgesetzt sind.
44 Ja, Fruhtrunk schuldet V. viel, wie viele andere, und seine besten Bilder „bringen ihn in die Nähe Vs."!!

werden sicher sehr bald herausgehen. […] Es wäre uns natürlich sehr viel daran gelegen, wenn Günter in diesem Kreis seine Arbeiten einmal zur Diskussion stellen könnte."
(Stiftung Arp. e. V., Berlin)

Doch die Sache entwickelt sich nicht gut für Fruhtrunk. Anfang Mai informiert Franz Roh über die Vorgänge:

"wegen beteiligung auf der ‚documenta' legte ich mich eben telefonisch bei arnold bode, dem chef, ins zeug. er sagte fruhtrunk habe ja schon eingereicht und sei vorgesehen gewesen, aber im comité durchgefallen. auf mein drängen wollte bode den fall nochmal vortragen. ich gab ihm ihre pariser adresse."
(DKA, 562, 8.5.1964)

Bald darauf ist klar, dass Fruhtrunk nicht eingeladen wird. Er gesteht John Anthony Thwaites:

„Verstimmt hat mich auch, dass ich zur Dokumenta nicht eingeladen wurde. Mein Lehrer Straube sagte mir vor 18 Jahren: „Wenn Sie 20 oder 40 Jahre Brotlosigkeit, Nichtbeachtung, Verkanntsein usw. auf sich nehmen können, dann malen Sie, sonst lassen Sie es sein. Ich darf mir eingestehen, dass mit dem Fortgang dieser vergangenen 18 Jahre die Begeisterung tiefer wurde, aber ich ertappe mich gar manchmal dabei, dass die Eigenliebe verletzt ist. Leider steht man eben nicht immer darüber."
(DKA, 565, 1.6.1964)

Ganz und gar erfreulich ist dagegen ein Ereignis, das für Anfang März in Paris erwartet wird: „Am 7./8. März ist die Eröffnung der Ausstellung ‚Comparaisons', bei der deutsche Künstler als Ehrengäste eingeladen sind. Die Auswahl hat Professor Roh gemacht", informiert Eva-Maria Fruhtrunk Frau Reygers in Dortmund. (DKA, 547, 24.2.1964) „Es sind an Deutschen nur jüngere Künstler vertreten. Ich bin sehr gespannt über diese Manifestation, die die erste grössere nach dem Kriege ist, wenn man von der Ausstellung 1955 im Cercle Volney absieht", lässt sie Eva Stünke wissen. (DKA, 552, 26.2.1964)

Aus Anlass ihres 10-jährigen Bestehens lädt die Société Salon de Comparaisons deutsche Künstler*innen zur Teilnahme an ihrer Jahres-Ausstellung ein. Man wendet sich an Franz Roh als 1. Vorsitzenden der Gesellschaft Freunde junger Kunst in München mit Sitz in der Städtischen Galerie. (DKA, 562, 8.12.1963, Roh an Fruhtrunk) Michel Seuphor und Franz Roh besorgen die Auswahl im jeweiligen Land, die Ausstellung wird in vollem Umfang im März 1964 in Paris im Musée national d'art moderne gezeigt, in etwas reduziertem im Mai im Münchner Kunstverein. Da „Bonn" eine Unterstützung der Ausstellung abgelehnt hat, sind alle teilnehmenden Künstler*innen angewiesen, 75 DM an die Gesellschaft zu überweisen, um einen Katalog zu finanzieren. (DKA, 562, undat. Roh an Fruhtrunk) Dem immerhin zweisprachigen, dünnen Münchner Katalog steht ein edel gestaltetes, rein französisches Jubiläumsbuch *Dix ans d'art actuel, Comparaisons 1964* gegenüber. Beide enthalten Vorworte von Seuphor und Roh. Fruhtrunks „centre d'énergie" von 1964 wird in der „section allemande" gezeigt, trotzdem erwähnt ihn Seuphor unter den ausstellenden Pariser Künstler*innen und Roh unter den jungen deutschen Teilnehmer*innen.
Den Ereignissen geht eine umfangreiche Korrespondenz voraus, vor allem zwischen Dr. Juliane Roh, die sich zusammen mit ihrem Mann um die Auswahl der deutschen Künstler*innen für Paris und München und um die Münchner Ausstellung und deren Katalog kümmert, und Eva-Maria Fruhtrunk, die in Paris viele Absprachen für die deutschen Organisator*innen mit den französischen übernimmt – es geht um sich verändernde Werklisten, Katalogexemplare, Einladungen, Ehrengäste, Hotelübernachtungen, Transporte, Zollformalitäten etc. (DKA, 562) Dafür gibt es gut gemeinte Komplimente:

„…es ist wunderbar, dass Sie so präzise funktionieren (wie die Bilder Ihres Mannes)!"
(DKA, 562, 31.1.64, Juliane Roh an Eva-Maria Fruhtrunk)

Auch Günter Fruhtrunk wird eingespannt, unter anderem beim Abladen, Auspacken und Hängen der Bilder.

„Wir sehen nämlich schon kommen, dass sämtliche Handwerker von den Franzosen beansprucht werden und wir keine Leute bekommen. Ich weiss, Sie werden reichlich ausgenutzt. Aber wir denken, die Sache ist es Ihnen soviel wert wie uns, die wir mit allem sehr viel (Ehren)arbeit leisten."
(DKA, 562, 12.2.1964, Juliane Roh an Eva-Maria Fruhtrunk)

Bei der Eröffnung im Musée national d'art moderne lernt der junge, in München lebende Maler Raimer Jochims, dessen Arbeiten Franz Roh für Paris ausgewählt hatte, die Fruhtrunks kennen. In einem Interview mit der Autorin am 23.2.2023 rief sich Jochims diese Begegnung ins Gedächtnis:

„Ich erinnere mich, in dieser Ausstellung tauchte André Malraux auf, damals schon Kultusminister, der das *Musée Imaginaire* geschrieben hatte, und Fruhtrunk zeigte mir Malraux. Fruhtrunk und seine damalige Frau Eva-Maria haben mich bekannt gemacht mit Künstlern ihres Freundeskreises. Leider weiß ich die Namen nicht mehr, das waren französische Künstler, die ähnlich wie er dieses Bewegungsthema hatten, die Vibrationsgeschichte im Bild. Fruhtrunk war da sehr kontaktfördernd und sehr bereit, mich da in Paris einzuführen in seinen Freundeskreis. Damals sprach ich noch Französisch und konnte mich verständigen mit den Kollegen und es ging immer um ‚Mouvement'."

Der Künstler-Philosoph Jochims und der erfahrene Maler und Networker Fruhtrunk sprechen über Maltechnik und die Theorien G. W. F. Hegels. In den kommenden Jahren werden sich die Ehepaare Fruhtrunk / Jochims häufig inhaltlich austauschen

und einander praktisch unterstützen. Von einer weiteren Reise nach Berlin zurückgekehrt, würdigt Jochims nicht nur die vergangenen Tage in Paris, sondern auch das künftige Potential der Bekanntschaft:

> „Liebe Frau Fruhtrunk, lieber Herr Fruhtrunk, […] die Tage dort waren lange nicht so erfüllt wie die knappe Woche in Paris. Das verdanken wir hauptsächlich Ihnen und der freundschaftlich-hilfsbereiten Aufnahme, die wir bei Ihnen fanden. Für dieses Entgegenkommen danken meine Frau und ich Ihnen sehr. […] Die geistige Lebendigkeit Ihres Kreises in Paris ist beneidenswert. […] Ihre beiden Bilder hängen bei uns und stellen für mich eine kräftige Herausforderung dar in ihrer präzisen Selbstverständlichkeit. Sie sind viel schneller und härter da als meine, frisch und unnahbar."
> (DKA, 551, 27.3.1964)

Man sieht sich wieder bei der Eröffnung in München und Fruhtrunk nächtigt, wie von nun an des öfteren, bei Jochims. (DKA, 511, 28.4.1964, Jochims an Fruhtrunk) Nach Fruhtrunks Abreise meldet Franz Roh nach Paris:

> „ich habe angeordnet, dass in den sälen deutschlands und frankreichs in münchen je eine preisliste angeschlagen wird, damit sammler oder museen auch zur tat schreiten können."
> (DKA, 562, 8.5.1964, Roh an Fruhtrunks)

Am Ende der Ausstellung fragt Jochims bei Fruhtrunk an:

> „… soll ich Ihr Bild, Herr Fruhtrunk, aus dem Kunstverein, der am Sonntag schließt, mit zu mir nehmen oder holt Klihm es ab?"
> (DKA, 551, 25.5.1964)

Doch Dr. Hans H. Klihm, ein renommierter Münchner Galerist, der sowohl Figürliches als auch Abstraktes führt, hatte sich noch immer nicht entschlossen. Für die Terminfindung hatte Fruhtrunk ihm Angaben über disponible Werke und geplante Ausstellungen in Mailand und Brüssel geschickt – von denen die eine gegen Jahresende, die andere nie stattfinden sollte – und ihm Thwaites als Redner vorgeschlagen (DKA, 555, 20.5.1964, Fruhtrunk an Dr. H.H. Klihm), jedoch keine Antwort erhalten.
„Herr Jochims hatte Sie sicher gebeten, ob Sie nicht einmal Herrn Dr. Klihm ‚anstossen' könnten (aber bitte trotzdem sanft), dass er uns Nachricht gibt", bittet Eva-Maria Fruhtrunk Juliane Roh (DKA, 562, 4.6.1964), die offenbar die richtigen Worte für Klihm findet, denn der sagt wenige Tage später für den 15. Juli zu. (DKA 555, 9.6.1964, Klihm an Fruhtrunk) Wieder fragt Fruhtrunk, ob Katalog oder Eröffnungsansprache vorgesehen sind (DKA, 562, o.D., Juliane Roh an Eva-Maria Fruhtrunk), wieder wünscht er sich John Anthony Thwaites als Eröffnungsredner.
Beide Fruhtrunks waren von Thwaites' Interpretationsansatz begeistert, seit dieser anlässlich der Dortmunder Ausstellung den Artikel „Laufbahn eines Astronauten" (DKA, 512, ZA, *Deutsche Zeitung*, 19.12.1963, S. 5) veröffentlich hatte. Darin verfolgt er Fruhtrunks formale Entwicklung vom „klassischen Nachkonstruktivismus", ausgehend von Kandinsky und Malewitsch, über Dewasne, Deyrolle und Vasarely,

die Vertreter der „Denise René Formel", zum persönlichen Stil von „präziser Subtilität". Er schaut genau hin, bleibt eng an den Bildern. „Der Artikel von Twaites hat uns besonders gefreut. Er zeigt ein kritisches und waches Verständnis der Arbeiten und macht doch einiges dem Leser klar", hatte Eva-Maria Fruhtrunk seinerzeit an Annemarie Goers geschrieben. (DKA, 547, 13.1.1964)
Fruhtrunk selbst dankt Thwaites (DKA, 565, 1.6.1964), dass er ihn in dem Artikel „Pictures on Exhibit" (Pictures Publishing Co. New York, 1964, S. 48/49) über Ausstellungen in Deutschland, in die erste Reihe gestellt hatte:

> „Developing out of late Constructivism, by 1959 he had developed his personal style. […] I have not seen such tension in a geometric art since the death of Malewitsch. In a way Fruhtrunk is the necessary architectural complement to Soto – and an urgent case for recognition."[45]

Diese entschiedene Wertschätzung sollte Thwaites für die nächsten Jahre zum bevorzugten Interpreten Fruhtrunks machen, allerdings waren dessen Bemühungen Thwaites zu vermitteln, selten erfolgreich. Thwaites, ein ehemaliger britischer Diplomat, war in Deutschland als strikter Kritiker in der Nachkriegszeit überaus aktiv, mit den Verhältnissen in USA war er kaum vertraut. Trotzdem kam Fruhtrunk, der sehr gerne dort Fuß fassen wollte, aber nie die richtigen Leute kannte, auf die Idee, ihn um seine Beratung zweier „Damen der Gesellschaft" zu bitten, welche in den USA ihre Beziehungen für Fruhtrunk spielen lassen wollten, jedoch über keinerlei Sachkenntnis in Sachen Kunst verfügten. Verständlicherweise war Thwaites wenig erpicht darauf. (565, 16.6.1964, Fruhtrunk an Thwaites; ders. an Eva-Maria Fruhtrunk, 1.7.1964)
Schließlich wird es auch in München keine Eröffnung und keinen Redner geben. Klihm bittet Fruhtrunk, ein Ausstellungsplakat zu machen, er selbst lässt ein Faltblatt drucken, auf dem alle Werke gelistet sind, und behilft sich ansonsten mit dem Dortmunder Katalog. (DKA, 555, 9.6.1964, Klihm an Fruhtrunk; 9.6.1964, 15.6.1964, Klihm an Eva-Maria Fruhtrunk). Eva-Maria Fruhtrunk kümmert sich um die Plakatproduktion sowie u. a. um die Biografie und erläutert dabei einen wichtigen Aspekt in Klammern:

> „(Übrigens verbinden meinen Mann, das sei nebenbei gesagt aber doch betont, keine glücklichen Jahre seiner Jugend mit München bezüglich seines Elternhauses. Diese Erinnerungen an viel Verquältes wirken auch heute noch nach)."
> (DKA, 555, 6.7.1964)

Klihm wählt für seine Ausstellung Bilder, die noch in Dortmund lagern, plus weitere aus Raimer Jochims' Atelier. (DKA, 555, 1.7.1964, Klihm an Eva-Maria Fruhtrunk) Am Eröffnungstag versichert er den Fruhtrunks in Paris:

> „Jetzt möchte ich noch sagen, dass die ganze Ausstellung hängt und meines Erachtens einen sehr guten Eindruck macht.
> (DKA, 555, 15.7.1964)

45 Sich aus dem späten Konstruktivismus entwickelnd, hatte er bis 1959 seinen persönlichen Stil entwickelt. […] Ich habe keine solche Spannung in der geometrischen Kunst gesehen seit dem Tod von Malewitsch. Fruhtrunk ist gewissermaßen das architektonische Gegenstück zu Soto [Jésus Rafael Soto, einer der wichtigsten Denise René-Künstler*innen] – und seine Anerkennung ein dringendes Anliegen.

64

Institut für moderne Kunst
85 Nürnberg, Auf der Burg 9

fruhtrunk

Bilder 1956-1964

KUNST KABINETT KLIHM
MÜNCHEN 13 · FRANZ-JOSEPH-STRASSE 9
FERNRUF 361588

Montag bis Freitag 9–12, 14–18 Uhr Samstag 9–13 Uhr

15. Juli – 20. August 1964

1 Fünf Kreise und violettes Quadrat 1956
Etude II Öl auf Rupfen 73x116 cm

2 Thema in Schwarz 1958
Öl auf Rupfen 100x72 cm Abb 8

3 Brückenbau 1958/59
Etude II Kasein auf Preßholz 85x97 cm

4 Zwischen violetten Akzenten 1959
Kasein auf Hartfaser 84x125 cm Abb 10

5 Gestaltung in Quadrat 1959
Kasein auf Hartfaser 130x130 cm Abb 12

6 Weiß-schwarze Schichtung in Rot 1959/60
Öl auf Hartfaser 45x126 cm Abb 13

7 Strahlung 1960
Kasein auf Hartfaser 185x125 cm

8 Durchdringungen 1961
Etude IV synthetische Farbe auf Preßholz 71x70 cm

9 Kadenz gelb-rot-violett 1961
Etude II synth Farbe auf Hartfaser 125x126 cm Abb 20

10 Faltung 1962
Etude II synthetische Farbe auf Preßholz 78x83 cm

11 Struktur 1962 – endgültige Lösung –
synthetische Farbe auf Hartfaser 148x150 cm Abb 28

12 Umkehrende Reihen 1962 – endgültige Lösung –
synthetische Farbe auf Leinwand 125x127 cm

13 Interferenz 1962
Etude IV synthetische Farbe auf Preßholz 81x91 cm

14 Code 1963/64
Etude I Acryl auf Preßholz 63x63 cm

15 Centre d'Energie II 1963/64
Etude II Acryl auf Preßholz 63x64 cm

16 Diagonale Progressionen gelb-blau-schwarz 1963/64
Etude II Acryl auf Preßholz 45x62 cm

17 Wendepunkt 1963 71x71 cm
Etude I Acryl auf Preßholz

18 Violette Raumdruse 1964 61x55 cm
Kasein und Acryl auf Hartfaser

19 Grüne Intervalle 1963 74x74 cm
Etude II Acryl auf Preßholz

20 Metrik des Lichts 1963
synthetische Farbe auf Preßholz 77x77 cm

21 Klostergarten – Variation II 1962
Etude I Vinyl auf Preßholz 78x83 cm

Der Abbildungshinweis bezieht sich auf den Fruhtrunk Katalog des Museums am Ostwall mit einem Vorwort von Carlo Belloli. Er wird Ihnen auf Wunsch gerne zugesandt. Preis DM 2.50

Der Künstler, der ohne Eröffnung nicht angereist war, bedankt sich bei Klihm:

> „die Ausstellung hängt also gut […] Ich freue mich sehr darüber und nehme die Gelegenheit [wahr], Ihnen nochmals allen herzlichen Dank zu sagen für ihr Zustandekommen, die damit in Zusammenhang stehenden Mühen und auch für Ihr Entgegenkommen bezüglich der Akademie. […] In der Hoffnung, bald auch einmal Ihre persönliche Bekanntschaft machen zu können, sei es in München oder hier."
> (DKA, 555, 19.7.1964)

Das „Entgegenkommen bezüglich der Akademie" betrifft eine diskret gehandhabte Kurzausleihe aus der Ausstellung an die Akademie der bildenden Künste in München, dessen Präsident Josef Henselmann sich an Fruhtrunk gewandt hatte wegen besagter freiwerdender Professur. Henselmann wollte ihn gern in das anstehende Verfahren einbeziehen und dafür dem Kollegium eine Auswahl von Bildern zeigen. Fünf von Fruhtrunk bestimmte Bilder werden so aus der Ausstellung genommen und an die Akademie geliefert. (DKA, 540, 15.6.1964, Henselmann an Fruhtrunk) Seiner schriftlichen Bewerbung fügt Fruhtrunk einen Lebenslauf bei sowie seinen Text für George Rickey. (DKA 540, 6.7.1964) Einige Monate später jedoch informiert ihn Präsident Josef Henselmann über die Berufung Georg Meistermanns auf den freien Lehrstuhl. Er dankt herzlich für die „Mühen, die ich Ihnen zur Vorbereitung der Besetzung dieser Stelle gemacht habe." (DKA, 540, 13.11.1964)

Juliane Roh findet im August endlich Zeit, die Ausstellung anzusehen und den Fruhtrunks ihre positive Wahrnehmung zu vermitteln:

> „Die Ausstellung macht einen hervorragenden Eindruck, ist ausgezeichnet gehängt und müsste eigentlich sensiblen Leuten […] die Konventionsbinden von den Augen nehmen. Die späteren empfinde ich noch als eine Steigerung gegenüber den älteren Arbeiten, weil hier eine ganz andere Korrespondenz von Farbe und Fläche erreicht ist, ja eigentlich die Fläche als solche aufgehoben ist, aber nicht zugunsten irgendeines vagen ‚Raumes', sondern eher zugunsten des Klangwertes der Farben, die in solchem Streifen-klavier mit den feinen Verschiebungen und leisen Störungen eben anders klingen, als wenn sie isolierter in einer Fläche ‚schweben'. Man bringt eben viel dichtere Konsonanzen zusammen, ohne zu mischen."
> (DKA, 562, 9.8.1964)

Es erscheinen einige interessierte Rezensionen, u. a. „In Münchner Galerien: Fruhtrunk aus Paris" von einem gewissen Wolfgang Christlieb, von dem noch die Rede sein wird:

> „Hochinteressant ist jedenfalls, wie sich eine offiziell kaum noch registrierte Variante der ‚abstraction géometrique' abseits der großen Programme langsam aber stetig fortentwickelt. […] 1954 […] siedelt Fruhtrunk nach Paris über, wo er seitdem lebt. Fruhtrunk gehört heute zu den Arrivierten."
> (DKA, 765, ZA, *Abendzeitung*, 5.8.1964, S. 5)

Aus wirtschaftlicher Sicht allerdings ist diese Ausstellung ähnlich erfolglos wie jene bei Gunar. Im September macht Klihm Kassensturz: Nur 1 Serigrafienmappe, 1 Serigrafie und 3 signierte Plakate sind verkauft – zumindest etwas mehr als die Auslagen für Transport, Versicherung und Verpackung, die Klihm gegenrechnet: „Verbleiben zu Ihren Gunsten: DM 210,60." (DKA, 555, 9.9.1964, Klihm an Eva-Maria Fruhtrunk)
Fruhtrunk weiß sehr wohl, was das für dem Galeristen bedeutet:

> „Ich wiederhole nochmals meinen Dank für das unternommene Wagnis einer Ausstellung meiner Bilder und möchte mir erlauben, eine Arbeit zu dedizieren. Bitte wollen Sie eines der Bilder ‚Code' oder die Vorstudie des Bildes ‚Energiezentrum' als das Ihre ansehen. Ich persönlich denke vielleicht eher an ‚Code'. Als Grafik [die Klihm eventuell in Kommission nehmen wollte] gibt es ja nur die Serigraphien, von den Ihnen bereits bekannten könnte ich Ihnen noch einige Blätter schicken, wenn Sie das wollen. […] Es würde mich sehr freuen, wenn unsere Verbindung durch den Abschluss der Ausstellung nicht abreissen würde."
> (DKA, 555, 15.9.1964)

Fruhtrunk stellt nie wieder bei Klihm aus. Überhaupt gingen, anders als in Frankreich und Italien, die deutschen Galeristen das „Wagnis“ einer Einzelausstellung von Fruhtrunk erst in den 1970ern öfter als ein Mal ein, als es kein Wagnis mehr bedeutete.

Fruhtrunk und Jochims sind inzwischen im ständigen brieflichen Austausch. Jochims, der in Philosophie promoviert hat, will nicht nur Fruhtrunks Neugierde bezüglich der Theorien Hegels befriedigen (Fruhtrunks haben in Paris ganz privat einen kleinen Hegel-Lesekreis gegründet), sondern ihm auch aktuelle Trends in der Lyrik vorstellen. So schickt er ihm u. a. ein Tonband mit einer Lesung Eugen Gomringers nach Paris und berichtet von Hans Gappmayrs neuer Publikation, die ein Wort ca. 35 Mal variiert, als dem „Buch des Jahres“. (DKA, 551, 25.5.1964) Fruhtrunks können und wollen da nicht immer folgen (DKA, 551, 20.7.1964, Fruhtrunks an die Jochims), sie diskutieren jedoch weiter im Freundeskreis, etwa mit Herbert Anton:

> „Von einem Münchener Bekannten, Maler, wurden uns die Texte von Gomringer und Gappmayr empfohlen, die Ihnen sicherlich nicht fremd sind. […] Was halten Sie selbst von dieser Art Vereinfachung […], die unseres Erachtens auf Kosten einer echten Aussage geht. Kennen Sie andere, interessante Erscheinungen in der modernen deutschen Lyrik?“
> (DKA, 543, 24.7.1964, Eva-Maria Fruhtrunk an Anton)

Doch sie schätzen Jochims‘ anregende Briefe ebenso wie seine Empfehlungen für Ausstellungen im deutschen Raum, sein sich Kümmern um Ausleihen und die damit zwangsläufig auftretenden Schäden an den Bildern. (DKA, 551, 11.4.1964; 17.6.1964, Jochims an Fruhtrunk) Fruhtrunk bedankt sich immer wieder:

> „Nun sage ich noch herzlichen Dank für all die Bilderverschiebungen und Retuschen!“
> (DKA, 551, 20.7.1964, Fruhtrunks an die Jochims)

Jochims und Wolf Wezel, ein kunstbegeisterter Anwalt bei der Münchner Rück, außerdem Lyriker und Kritiker, eröffnen im Mai 1964 „in [Wezels] Wohnung (2 Zimmer, fast leer, sehr schöne Wände) ein kleines Studio […] für Ausstellungen (2 Monate) und Dichterlesungen. Die erste Ausstellung mache ich, Ende Mai soll eine Gomringer-Lesung folgen, die zweite Ausstellung Ende Juni macht voraussichtlich Girke Hannover, für die dritte habe ich Sie vorgeschlagen. […] Wezel und ich tragen die Unkosten zusammen. Wir verschicken 200 Einladungen. Leider muß der Maler beide Transporte übernehmen, dafür braucht er kein Bild zu opfern. Haben Sie Lust dazu im September? Es braucht etwa 8–10 Bilder. Es wäre gut, wenn Sie zur Eröffnung hier sein und selber etwas sagen könnten. Ließe sich zu Ihrer Ausstellung eventuell eine Belloli-Lesung arrangieren?“ (DKA, 511, 11.4.1964) Eva-Maria Fruhtrunk fragt bei Belloli und Mary Viera an, der man eine kleine Ausstellung ihrer eigenen Arbeiten bei Wezel in Aussicht stellt, doch lockt die beiden ein Besuch in München wohl nicht so recht. (DKA, 545, 16.3.1964, 24.4.1964)

Überhaupt fühlt sich Jochims nicht nur positiv herausgefordert durch Fruhtrunks Arbeiten, die er auch in seinem Atelier aufhängt, er erfährt seinerseits viel Unterstützung durch den Kollegen in Paris. Von Anfang an vermittelt Fruhtrunk ihm Ausstellungsmöglichkeiten, schon im Sommer 1964 zeigt Garibaldi Jochims in Marseille. (DKA, 551, 25.5.1964, Jochims an Fruhtrunks) Eva-Maria übernimmt die Organisation in Frankreich. (DKA, 551, u. a. 9.6.1964, 29.10.1964), ihr Mann lagert und transportiert Bilder (DKA, 551, 13.10.1964, Jochims an Fruhtrunk; 29.10.1964, Eva-Maria Fruhtrunk an Jochims) zwischen Brüssel, Paris und München. Als Jochims den Wunsch äußert, im nächsten Jahr wieder in einem der Salons auszustellen – „(réalités nouvelles, S[alon] du Mai, Comparaisons u.s.w.) lässt sich da etwas machen, oder mute ich Ihnen damit zu viel zu?“ –, versuchen die Fruhtrunks zu vermitteln, selbst wenn das gar nicht so einfach ist.

> „Mein Mann meint, bei der ‚Comparaisons‘ etwas machen zu können. Mit den Réalités Nouvelles ist er selbst ziemlich verkracht, seit 3 Jahren. Salon de Mai ist unmöglich. Seit Jahren gibt es bescheidene Bemühungen für ihn selbst, einmal eingeladen zu werden, bisher erfolglos. Vielleicht beim ‚Salon des Indépendants‘.“
> (DKA, 551, 29.10.1964, Eva-Maria Fruhtrunk an Jochims; 15.1.1965, Empfehlungschreiben von Eva-Maria Fruhtrunk an George Folmer, Salon des Réalités Nouvelles, für Jochims und Christian Roeckenschuss, im Fall Jochims erfolgreich; 3.3.1965, ders. an Eva-Maria Fruhtrunk)

Neben Mahlmann ist Roeckenschuss ein weiterer deutscher „Konstruktiver“ seiner Generation, mit dem sich Fruhtrunk gelegentlich inhaltlich austauscht. Der sich in Berlin als Künstler isoliert fühlende Roeckenschuss bittet Fruhtrunk immer wieder um Unterstützung in Paris. (DKA, 562, 21.10.1961, 16.8.1964, 7.11.1964, 21.2.1965, 11.4.1965, 29.12.1965, Roeckenschuss an Fruhtrunk)

Auch zur *Prix d’Europe*-Ausstellung (20.9.–30.10.1964) in Ostende, werden Fruhtrunk und Jochims eingeladen. Diesmal wählt die Jury unter Fruhtrunks drei eingereichten Bildern *Progression, Etude I*, 1963, und bildet es im Katalog ab. (DKA, 559, 25.2.1964, Y. Vyncke, Sekretärin des Ostende Centre Culturel an Fruhtrunk) Fruhtrunk erledigt die Transporte für sich und Jochims selbst, denn die vom Künstler zu tragenden Transportkosten sind mit 800 FR nicht unerheblich. Die Verkaufsprozentuale wären nur 10%, doch es gibt keinen Hinweis auf Verkäufe Fruhtrunks in Ostende. Diesmal erhält er immerhin eine „Vermeldung / Mention“ (Erwähnung). (Oostende Archief BE/SAO/AC008/047)

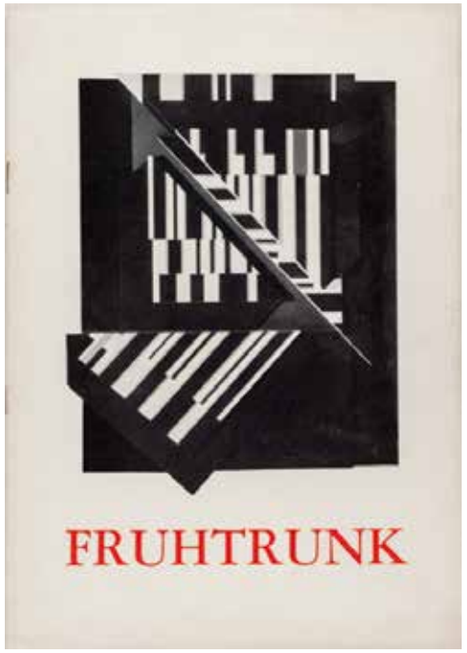
Schon im Jahr zuvor hatte sich über die Bekanntschaft Fruhtrunks zu Max Hermann Mahlmann und seiner Frau Gudrun Piper eine Teilnahme an der Ausstellung *13 Konkrete* im Kunstverein Ulm angebahnt. Mahlmann lebt und unterrichtet in Hamburg, hat aber gute Beziehungen zum Kunstverein Ulm. Er plant mit dessen 1. Vorsitzender Elsbet Zumsteg und der Witwe des im Dezember 1963 verstorbenen Friedrich Vordemberge-Gildewart für 1964 eine Ausstellung konstruktiver Kunst, für die er Fruhtrunk vorschlagen will. (DKA, 556, 13.6.1963, Mahlmann an Fruhtrunk) Zumsteg erläutert das Konzept der geplanten Ausstellung *13 Konkrete* (26.7.–6.9.1964): Arbeiten des „langjähren Ausschussmitgliedes“ Friedrich Vordemberge-Gildewart sollen „zusammen mit

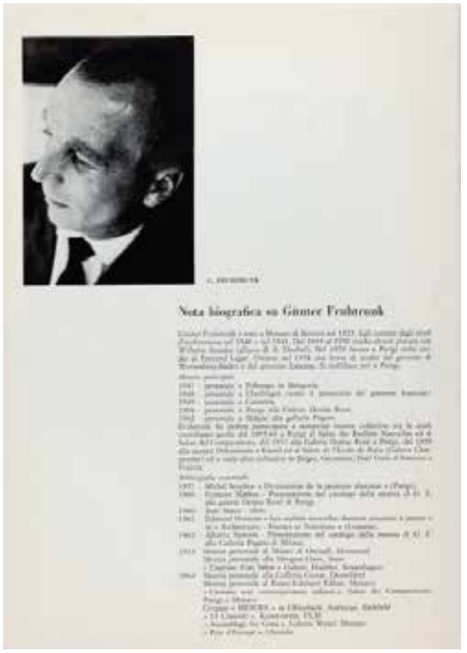
einer Reihe Gleichstrebender“ gezeigt werden. (DKA, 565, 25.3.1964, Zumsteg an Fruhtrunk) Fruhtrunk kommt selbst nach Ulm und liefert drei kleinformatige Gemälde und zwei Serigrafien ab, bleibt jedoch nicht zur Eröffnung – obwohl Franz Roh spricht. (DKA, 565, 6.5.1964, Empfangsbestätigung) Vielleicht für Eingeweihte nicht unerwartet, löst die Ausstellung einen Skandal aus. Jürgen Morschel, Kulturkorrespondent der *Schwäbischen Donauzeitung*, liefert einen totalen Verriss: Er outet sich als Parteigänger der alten Garde der Konstruktivisten, lobt Josef Albers, Verena Loewensberg, Richard P. Lohse, vermisst Max Bill und Almir Mavignier und fällt verächtliche Urteile über Mahlmann, Piper, Fruhtrunk und andere. Daraufhin lädt Zumsteg zu einem öffentlichen Streitgespräch. (DKA, 765, ZA, Morschel: „Im Zeichen der Geometrie“, in: *SDZ*, 8.8.1964; Zumsteg: „Kritik an der Kritik. Einladung zum Streitgespräch“, in: *SDZ*, 13.8.1964) Mit etwas Abstand meint Mahlmann zu Fruhtrunk:

> „die ausstellung in ulm war trotz der intrigen (seit langem heftige differenzen zwischen bill und vg. [Friedrich Vordemberge-Gildewart] hochschul-probleme + begriffs (konkret) – probleme) eine gute ausstellung, die stets lebendig besucht war.“
> (DKA, 556, 27.9.1964)

Diesmal besonders kurzfristig setzt Enzo Pagani in Mailand den Termin für Fruhtrunks zweite Einzelausstellung auf den 17. November fest. (DKA, 551, 29.10.1964, Eva-Maria Fruhtrunk an Jochims) Alberto Sartoris, der den Part des insistierenden Vermittlers bei Pagani übernommen hat, kann die eigentlich gewünschte Katalogeinführung in der Kürze der Zeit nicht mehr liefern. (DKA, 563, 10.6.1964, 27.10.1964, Eva-Maria Fruhtrunk an Sartoris) So wird Fruhtrunks eigener Text (für George Rickey) auf die Schnelle ins Italienische übersetzt und in letzter Minute von Belloli korrigiert. Eva-Maria Fruhtrunk schickt ihm eilig ihre Fragen:

> „Je vous écris en hâte pour vous demander ce qui suit: 1) Mon mari aura une exposition chez Pagani, dont le vernissage est prévu pour le 17 Novembre (nous le savons nous-mêmes seulement dépuis quelques jours). Il voudrait faire imprimer dans le catalogue le texte que vous connaissez et a trouvé quelqu’un ici à Paris qui est en train de le traduire en italien. Pouvons-nous vous demander de bien vouloir regarder ce texte au point de vue style italien. […] Pourriez-vous être assez gentil de l’envoyer après l’éventuelle correction, à Pagani directement, […] 2) Pouvez-vous prêter votre tableau de mon mari pour la durée de l’exposition. […] 3) Que pensez-vous d’exposer l’album de sérigraphies chez Salto à Milan en même temps, ou faut-il, étant donné les cironstances, l’exposer chez Pagani?“[46]
> (DKA, 545, 2.11.1964)





Belloli antwortet Günter Fruhtrunk:

> „ je suis rentrée aujourd’hui de l’allemagne […] j’ai, quand-même, revisioné le text qui aurait risqué de rendre votre pensé tres obscure ou, au moins, incorrecte. le voilà. à vous de le remettre à la galerie dans laquelle vous exposerez [avec laquelle je n’ai pas des rapports]. je vous aurais, bien volontiers, donné le tableau dont vous me parlez mais il se trouve à bâle […] l’exposition chez salto ne pourra, certainement pas, coincider avec celle de la galerie du grattacielo du moment que le temps necessaire pour l’organiser manque matériellement.“[47]
> (DKA, 545, 8.11.1964)

Wie schon beim Katalog von 1962 gibt es Pannen, auch diesmal fehlt die Zeit für Korrekturdurchgänge. Eva-Maria Fruhtrunk bittet Pagani, er möge die Schrifttype des Dortmunder Katalogs verwenden: Azidenz grotesk No 12. – „die schlichteste von allen, die perfekt zur Stilrichtung seiner Malerei passt“. (DKA, 557, 2.11.1964) Doch Pagani nimmt dieselbe Schrift wie immer, versieht die Ausstellungs- und Kataloglisten – copy-paste – mit ein paar zusätzlichen Publikationen. Abgesehen von Fruhtrunks Text enthält der Katalog eine Werkliste der 24 Gemälde, der *Metastabilen Kompositionen* sowie drei einzelne Serigrafien.

46 Ich schreibe Ihnen in Eile, um Sie Folgendes zu fragen; 1) Mein Mann hat eine Ausstellung bei Pagani, deren Vernissage für den 17. November angesetzt ist (wir wissen es selbst erst seit einigen Tagen). Er würde gerne den Text abdrucken lassen, den Sie kennen und hat hier in Paris jemanden gefunden, der ihn gerade ins Italienische übersetzt. Können wir Sie bitten, den Text stilistisch anzusehen. Könnten Sie so nett sein, ihn nach einer eventuellen Korrektur, direkt an Pagani zu schicken. 2) Können Sie Ihr Bild von meinem Mann für die Dauer der Ausstellung leihen. 3) Was halten Sie davon, das Serigrafienalbum bei Salto in Mailand zur gleichen Zeit auszustellen, oder muss man es, unter den gegebenen Umständen, bei Pagani ausstellen?

47 Ich bin heute aus Deutschland zurückgekehrt, ich habe trotzdem den Text überholt, der riskiert hätte, ihr Denken obskur oder zumindest inkorrekt widerzugeben. Hier ist er und es ist an Ihnen, ihn der Galerie, in der Sie ausstellen [und zu der ich keine Beziehungen habe] zu übergeben. Ich hätte Ihnen, sehr gern, das Bild gegeben, von dem Sie sprechen, aber es befindet sich in Basel. Die Ausstellung des Albums bei Salto kann ganz sicher nicht gleichzeitig mit der in der Galerie Grattacielo stattfinden, da die Zeit das zu organisieren einfach fehlt.

Ausstellungskatalog *Fruhtrunk,* Galleria Pagani del Grattacielo, Mailand, 1964, Titel und Innenseite mit biografischer Notiz

Die Transporte klappen diesmal ohne Probleme, Fruhtrunk hat inzwischen einen Wagen, der groß genug ist, um seine Bilder selbst zu transportieren. Es bleibt Zeit für einen Ausflug nach Legnano, wo Pagani ihm seinen Skulpturenpark zeigt. Fruhtrunk ist begeistert, „Je vous en félicite!“, und er spricht mit verschiedenen Freunden darüber. Pagani möchte ein Mosaik nach einem Gemälde Fruhtrunks anfertigen lassen, auch davon ist Fruhtrunk sehr angetan. (DKA, 557, 8.12.1964)
Nach einem Monat Laufzeit der Ausstellung informiert Pagani den „l'artiste-peintre“ GUNTER FRUHTRUNK, in etwa „Kunstmaler“, wie er ihn gerne adressiert:

> „L'exposition marche avec beaucoup d'intérêt et de discussions dans le milieu artistique et à propos de l'évolution de votre oeuvre. Ça c'est une chose positive en considération du débandage dans lequel est tombée la récherche artistique d'aujoud'hui. On a vendu pour le moment une sérigraphie, et un tableau est en pourparler, on a reçu des offres mais, comme je vous avais déjà indiqué à vif voix, à Milan, à cause de l'excès du marché, elles étaient beaucoup plus inférieures à votres prix. Bien sur, j'ai dit non, à cettes offres.“[48]
> (DKA, 557, 11.12.1964)

Auch der Mailänder Galerist Bruno Lorenzelli Jr., der Fruhtrunk vor allem in den 1970ern vertreten sollte, erinnerte sich (in einem Gespräch mit der Autorin im Mai 2023), wie Mailand in den 50ern einen boomenden Kunstmarkt erlebte, der jedoch im Laufe der 60er zurückging und erst in den 70ern wieder Fahrt aufnahm. Am Ende steht eine – im Vergleich zu 1962 – noch spärlichere Bilanz.

> „Vous vouliez un rapport de l'exposition de Günter à Milan: il est court: entrevue avec Pagani d'une demie heure. Succès matériel: zéro, vente d'une sérigraphie! Nous n'en sommes pas du tout découragés, seulement ‚allégés'“.[49]
> (DKA, 563, 9.3.1965, Eva-Maria Fruhtrunk an Sartoris)

Zum Jahresende lädt Denise René noch einmal zu einer Ausstellung über das Thema Bewegung:

> „Je crois le moment venu de présenter une exposition faisant le point de l'évolution du ‚MOUVEMENT' au cours des dix dernières années. Faisant suite à l'exposition ‚LE MOUVEMENT' que j'ai organisée en 1955, cette manifestation portera le titre ‚MOUVEMENT II'.“[50]

Die Vernissage ist für Mitte Dezember geplant, die eingeladenen Künstler*innen können je zwei Werke, nicht größer als 30 F. (92 × 73 cm) einreichen. Wie üblich, eilt es sehr mit der Einreichung der Fotos und Bilddaten. (DKA, 561, Nov. 1964)

Eva-Maria Fruhtrunk berichtet an Mahlmann:

> „Gestern abend Eröffnung der Ausstellung ‚Mouvement 2' Galerie Denise René. Mein Mann hat dort ein Bild, obwohl er mit einigen anderen eigentlich doch bezüglich dieser ‚Bewegung' sehr am Rande steht, da es ihm nicht primär wie den meisten anderen auf optische Effekte ankommt. Albers, Soto, Lohse gut vertreten. Vieles zwischen origineller Dekoration und zerebraler steriler Kalkulation. Die Ausstellung ist interessant.“
> (DKA, 556, 15.12.1964)

Der originelle Katalog der Ausstellung (15.12.1964–28. 2.1965), an der 50 Künstler*innen teilnehmen, besteht aus zusammenhängenden, vielfach gefalteten Papierkreisen. Doch das witzige Design täuscht nicht über die Ambitionen dieser Ausstellung hinweg. Der poetische Einführungstext stammt von Jean Cassou, dem Direktor des Musée national d'art moderne. Noch im selben Jahr (Mai–Juni 1965) wandert die Ausstellung nach Tel Aviv und wird zur Staatsaffäre. „Getreu seinem Prinzip, der israelischen Öffentlichkeit die verschiedenen zeitgenössischen ästhetischen Tendenzen vorzustellen, ist das Museum von Tel Aviv glücklich, die mit ‚Art et Mouvement' betitelte Schau zu bieten“, schreibt Haim Gamzu, der Chefkonservator des Museums, im Vorwort. Weitere Autoren des hebräisch-französischen Katalogs sind Cassou und Frank Popper, der inzwischen als neuer Experte für die „art cinétique“ gilt. Fruhtrunk ist wie in Paris mit *Wandlung, étude II* beteiligt.

Sehr viel aufregender ist allerdings die Aussicht, bei einer Ausstellung in den Vereinigten Staaten dabei zu sein. William Seitz, Kurator am Museum of Modern Art, New York, bereitet eine Schau der Superlative vor, für die er sich mit Expert*innen in Nord- und Südamerika und Europa berät. Der Titel der Ausstellung *The Responsive Eye* umfasst ihren konzeptionellen, wahrnehmungskinetischen Kern. Die MoMA-Show, die nach St. Louis, Seattle, Pasadena und Baltimore wandern wird, sollte sowohl für bildende Künstler*innen weltweit als auch für die Populärkultur ungeheure Bedeutung haben: Op wurde Pop.
Die enorme Tragweite der Ausstellung war sicherlich nicht von Anfang an klar, aber Fruhtrunk unternahm viel, um dabei zu sein. Schon Anfang Juli, nachdem er von dem Projekt erfahren hat, bewirbt er sich schriftlich bei Seitz:

> „Since more than four years I have been working on the problem of coloured interferences and have elaborated aspects of transgression and change of colour in my work. Therefore I would like to ask you to consider my participation in this exposition and furthermore, when you are occasionally in Paris, to be kind enough to come to see my pictures at my studio.“[51]
> (DKA, 558, 3.7.1964)

48 Die Ausstellung stößt in der Kunstszene auf großes Interesse und es wird viel über die Entwicklung Ihres Werks diskutiert. Das ist eine positive Sache, wenn man bedenkt, wie sehr die künstlerische Auseinandersetzung heutzutage heruntergekommen ist. Wir haben bisher einen Siebdruck verkauft und ein Gemälde ist im Gespräch, wir haben Angebote erhalten, aber, wie ich Ihnen bereits mündlich in Mailand andeutete, lagen sie aufgrund des übersättigten Marktes weit unter Ihren Preisen. Natürlich habe ich diese Angebote abgelehnt.

49 Sie wollten einen Bericht über die Ausstellung von Günter in Mailand: er ist kurz: eine halbe Stunde Besprechung mit Pagani. Materieller Erfolg: null, Verkauf einer Serigrafie! Wir sind überhaupt nicht entmutigt, nur leichter (?).

50 Ich halte die Zeit für reif, eine Ausstellung zu zeigen, welche die Entwicklung der „Bewegung“ im Verlauf der letzten zehn Jahre nachvollzieht. Als Fortsetzung der Ausstellung „Die Bewegung“, die ich 1955 veranstaltet habe, wird diese den Titel „Bewegung II“ tragen.

51 Seit über vier Jahren habe ich an dem Problem der farbigen Interferenzen gearbeitet und Aspekte der Grenzüberschreitung und Veränderung von Farbe in meinem Werk verfeinert. Deshalb möchte ich Sie bitten, meine Teilnahme an dieser Ausstellung in Erwägung zu ziehen und darüber hinaus, wenn Sie gelegentlich in Paris sind, so liebenswürdig zu sein, zu kommen und meine Bilder in meinem Atelier anzusehen.

Dazu schickt er ein Päckchen mit Katalogen, Texten, Bildern. Als er in Paris ist, versucht Seitz vergeblich, ihn telefonisch zu erreichen.. Er bedankt sich trotzdem und will in einigen Monaten Bescheid geben. (DKA, 558, 15.7.1964) Noch immer ohne Zusage, während Kolleg*innen diese bereits erhalten haben, beschließt Fruhtrunk im November, auf eigene Verantwortung zwei Werke zu dem Pariser Spediteur zu bringen, der mit dem Transport nach New York beauftragt ist. Eva-Maria Fruhtrunk bekräftigt gegenüber Seitz:

> „My husband is sure that you will not return them, whatever attitude or thinking should give reasons at the moment for your oblivion or your intentional oblivion. Should he be so very wrong in this supposition, he would be ready to take over the costs of freightage.“[52]
> (DKA, 558, 14.11.1964)

Prompt kommt die Absage:

> „In my opinion, your husband's painting belongs in an exhibition of constructivist art, although it has certain perceptual overtones. For this reason I am not including his work in The Responsive Eye exhibition.“[53]
> (DKA, 558, 18.11.1964)

Und dann, die Kehrtwende: In letzter Minute schickt Seitz ein Telegramm.

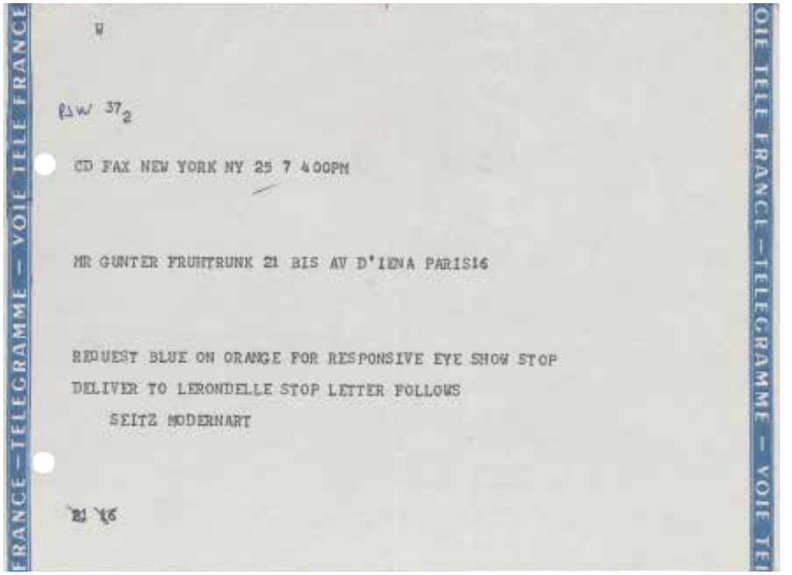
Es folgt die offizielle Leihanfrage für *The Responsive Eye*: Eine Dokumentation der Diversität mit Werken von höchster Qualität. Aufgrund der rapiden Entwicklung verwandter wahrnehmungsorientierter Tendenzen in vielen Ländern in den vergangenen zwei Jahren sei es möglich, das Thema genau zu definieren, doch die Auswahl der Werke sei eine Herausforderung gewesen. Seitz wünscht sich *Blue on Orange* (*Blau aus Orange*, Kat. Nr. 38; DKA, 558, 11.12.1964, Seitz an Fruhtrunk), das Fruhtrunk nach Erhalt des Telegramms sofort zum Transporteur bringt. (DKA, 558, 16.12.1964, Eva-Maria Fruhtrunk an Seitz) Sie sendet eine Erfolgsmeldung an die Thépots in Canada:

> „Günter a été invité il y a huit jours à participer avec un tableau à l'exposition au Musée d'art Moderne de New York qui ouvrira en février. Il en est très content, moi naturellement également. Un petit pas aux USA, quelle sera la ‚marche' qui suivra?“[54]
> (DKA, 565, 22.12.1964)

Fruhtrunk lässt an diesem Karussell auch einen neuen Bekannten teilhaben, den jungen italienischen Professor für Ästhetik Armando Brissoni. Der ist voller Verständnis und Interesse für Fruhtrunks Arbeit, hat ohnehin vor, „ein entsprechendes Werk“ [wohl eine Publikation] mit Pagani „durchzuführen“. (DKA, 545, 9.12.1964, übersetzt von Frau Brissoni) Als Brissoni dann Gelegenheit hat, Fruhtrunk zu Seitz' Einladung zu gratulieren, muss er gleichzeitig eingestehen, dass aus seiner Kollaboration mit Pagani nichts wird:

> „… je ne peux malheureusement vous communiquer rien d'exact, parce que M. Pagani est un homme trop irresponsible et par conséquent on ne peut se fier à ses mots.“[55]
> (DKA, 545, 30.12.1964)

Dieses Verhaltensmuster der absoluten Loyalität und ebensolcher Animosität sollte sich bald auch auf seine Beziehung zu Fruhtrunk auswirken.


FRANCE — TELEGRAMME — VOIE TELE FRANCE

CD FAX NEW YORK NY 25 7 400PM

MR GUNTER FRUHTRUNK 21 BIS AV D'IENA PARIS16

REQUEST BLUE ON ORANGE FOR RESPONSIVE EYE SHOW STOP
DELIVER TO LERONDELLE STOP LETTER FOLLOWS
SEITZ MODERNART

VOIE TELE FRANCE — TELEGRAMME — VOIE TE

William Seitz' Telegramm an Fruhtrunk mit der Anfrage für *Blau aus Orange* (DKA, 558)

52 Mein Mann ist sicher, dass Sie sie nicht zurückschicken werden, welche Einstellung oder welches Denken auch immer im Moment der Grund für Ihr Vergessen oder Ihre absichtliche Nichtbeachtung sein mögen. Sollte er so sehr irren in dieser Annahme, wäre er bereit, die Frachtkosten zu übernehmen.

53 Meiner Meinung nach gehört die Malerei Ihres Gatten in eine Ausstellung konstruktivistischer Kunst, obwohl sie die Wahrnehmung ansprechende Zwischentöne hat. Aus diesem Grund nehme ich seine Arbeit nicht in die Responsive Eye- Ausstellung auf.

54 Günter wurde vor acht Tagen eingeladen, mit einem Bild an der Ausstellung im Museum of Modern Art von New York teilzunehmen, die im Februar eröffnen wird. Er ist sehr glücklich darüber, ich natürlich auch. Ein kleiner Schritt in die USA, was wird der nächste Schritt sein?

55 Ich kann Ihnen leider nichts Genaues sagen, weil Herr Pagani ein zu unberechenbarer Mensch ist und man deshalb seinen Worten nicht trauen kann.

1965
Das Jahr beginnt mit Geldsorgen und Fruhtrunks sehen sich gezwungen, sich an Kempers, ihre wohlhabenden Freunde in Essen, zu wenden. Sie hätten gehofft, der Auftrag für ein Kunst am Bau-Projekt für die Stadt Leverkusen würde endlich eine substantielle Summe einbringen, doch seit der ersten Anfrage durch Herrn Kreiterling vom Kulturamt Leverkusen im vergangenen Juli hätten sich organisatorische und vor allem ständig neue technische Schwierigkeiten ergeben, die Unkosten seien immer weiter gestiegen, sodass am Ende kaum ein Verdienst übrig bleiben werde. Fruhtrunk wolle aber „wegen einer endlich sich bietenden Möglichkeit einer künstlerischen Wandgestaltung und aus Prestigegründen" den Auftrag trotzdem ausführen. Damit brechen bereits verplante Mittel weg, ein neues Darlehen wird notwendig, für das Fruhtrunks als Sicherheiten nur in Aussicht stehende Verkäufe (Galerie Gunar, Dortmunder Museum, Garibaldi, evtl. Mailand) sowie Bilder bieten können. Den Fruhtrunks war das „alles furchtbar peinlich". (DKA, 553, 8.1.1965, Fruhtrunks an Kempers)
Fruhtrunk interessierte sich seit Jahren für architekturbezogene (bzw. wie in seinem Regal mit Tür deutlich wurde) skulpturale Übertragungen von Malerei, sicher tauschte er sich aus mit Künstlerkolleg*innen der Gruppen Art construit und Groupe Mesure, die auf eine kreative Synthese der Künste setzten. Fruhtrunks Entwurf für eine Außenwand einer Gemeinschaftsschule in Leverkusen-Rheindorf sieht ein Betonrelief von 5,5 × 11 Meter vor, das diagonal angelegte Gemälde der Zeit wie *Hommage à Arp* (1962) oder *Steigende Reihe* (1963 / 64) aufnimmt. Aus der Korrespondenz des Architekten Jochen Jacobs in Köln mit Fruhtrunk erfährt man Wichtiges über den Herstellungsvorgang u. a.:

> „Einschalen mit glatter strukturloser Schalung, die vertieft liegenden schmalen Streifenfelder werden mit schreinermäßig bearbeiteten Vollhölzern eingeschalt. Unterschiedliche Materialstrukturen sind nur durch nachträgliches Sandstrahlen oder Steinmetzbearbeitung der rauher gewünschten Flächen möglich…"
> (DKA, 572, 26.6.1965)

Die Plastizität intensiviert Fruhtrunk zusätzlich, indem er die tieferliegenden Teile des Reliefs mit „schwarzer Chlorkautschukfarbe" streichen lässt. (DKA, 554, 15.3.1966, Rechnung Adolf Stamm, Leverkusen) Zusätzlich sorgt der sich verändernde Sonnenstand für die Belebung der gestalteten Wand.
Zunächst müssen jede Menge technischer Fragen gelöst werden, doch Anfang März ist zumindest klar, dass das Projekt überhaupt realisiert wird: „Le mur à Leverkusen se fera – 65 tonnes de béton!!! Après réalisation on vous enverra une photo"[56], jubelt Eva-Maria Fruhtrunk in einem Brief an Alberto Sartoris. (DKA, 563, 9.3.1965)

Die Wand sollte im Juni 1966 fertig sein. Für Sartoris als Architekt sind Fruhtrunks Begeisterung (und Frustration) gut nachvollziehbar und es ergeben sich jenseits der Kunstkritik Möglichkeiten des Austauschs.

56 Die Wand in Leverkusen wird gemacht – 65 Tonnen Beton!!! Nach Fertigstellung schicken wir Ihnen ein Foto.

Betonrelief, Gemeinschaftsschule Leverkusen-Rheindorf, 1966 (DKA, 205)

In Verbindung mit der Ausstellung *Mouvement 2* bei Denise René nimmt Radio Canada Interviews mit Künstler*innen der Galerie zum Thema auf. Die kanadische Kunstszene war nach dem zweiten Weltkrieg eng an Paris orientiert, nicht wenige kanadische Künstler*innen arbeiteten dort. Kurz darauf berichtet Eva-Maria Fruhtrunk den Thépots davon – auch über die Reaktion auf Günter Fruhtrunks Vortrag. (Der Tatsache, dass dieser schriftlich vorformulierte, verdanken sich seine Texte, s. S. 180–183)

> "On a fait récemment un interview du Radio Canada (en deux suites) sur les aspects du ‚Mouvement', – Leduc, Marino et Günter – d'une part – et Vasarely – d'autre part –. Je ne sais pas quand on va émettre cette discussion. Günter a clairement donné son point de vue, il l'avait fait en écrit étant donné que parler dans une langue étrangère n'est pas si facile que de se faire des idées. Puis il a lu les réponses. L'echo: il est toujours si sérieux. Je vous prie de me dire si toute discussion sur l'art actuel doit se faire dans un ton de boudoir! Tout le monde était étonné de la position du problème comme il le voit."[57]
> (DKA, 565, 6.4.1965)

57 Vor kurzem gab es ein Interview mit Radio Canada (in zwei Folgen) über die Aspekte der „Bewegung", – Leduc, Marino und Günter – auf der einen Seite – und Vasarely – auf der anderen Seite –. Ich weiß nicht, wann sie diese Diskussion senden werden. Günter legte seinen Standpunkt klar dar, er hatte es schriftlich formuliert, da es in einer Fremdsprache nicht so einfach ist zu sprechen, wie sich Gedanken zu machen. Dann las er seine Antworten vor. Das Echo: Er ist immer so ernst. Ich bitte Sie, muss denn jede Diskussion über aktuelle Kunst im Plauderton geführt werden! Jeder war erstaunt, dass er das Problem so sieht, wie er es sieht.

Am 25. Februar eröffnet *The Responsive Eye* in New York und findet viel Beachtung. Mrs. George Rickey berichtet Eva-Maria Fruhtrunk begeistert, ihr Mann habe ja seinerzeit eine europäische Künstlerliste für Seitz zusammengestellt und er habe eine Rezension in *Art International* veröffentlicht. Doch von Fruhtrunk kein Wort. (DKA, 562, 23.6.1965) Auch sonst gibt es bei der Fülle der gezeigten Werke – 120 Gemälde und „Konstruktionen" von 99 Künstler*innen aus 15 Ländern – verständlicherweise keine markanten Äußerungen zu Fruhtrunk. Dabei ist die Gruppe der deutschen Künstler*innen beachtlich: Ein „Special to German Press" listet die 13 vertretenen Deutschen in der Ausstellung. (https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2914 26.8.2023)

In Deutschland gewinnt man den Eindruck, als entstehe da ein neues US-amerikanisches Interesse an deutscher Kunstproduktion. „Amerika entdeckt die deutsche Kunst. Ein Bericht über die neueste Entwicklung" titelt Fritz Neugass in der *FAZ*:

> „Die deutsche Kunst, die in Amerika – dank der politischen Umstände – während der letzten drei Jahrzehnte ins Hintertreffen geraten und von der geistigen und künstlerischen Vorherrschaft der Ecole de Paris verdrängt worden war, beginnt jetzt eine größere Rolle im amerikanischen Kunstleben zu spielen.[…] In der eben eröffneten Ausstellung ‚The Responsive Eye' […] wurden ebenfalls eine ganze Reihe deutscher Künstler aufgenommen [er nennt auch Fruhtrunk]. Wie sich verkaufsmäßig die deutsche Kunst auf dem amerikanischen Markt auswirkt, beweist die letzte Carnegie Internationale in Pittsburgh…"
> (DKA, 589, ZA, 4.3.1965, S. 20)

Sicher machen solche positiven Einschätzungen Mut. Im Herbst verschickt Eva-Maria Fruhtrunk die ersten „Blindbewerbungen" an die Howard Wise und die Martha Jackson Gallery in New York, doch es gibt Absagen.

Positiv entwickeln sich die Dinge für Fruhtrunk in Deutschland und Frankreich. Denise René zeigt wieder einige seiner Bilder in ihrer Galerie. (DKA, 565, 27.7.1965, Eva-Maria Fruhtrunk an Frau von Giese, Schumann und die Schumanns) Fruhtrunk ist zu einer ganzen Reihe von Gruppenausstellungen eingeladen: Zu *Kunst der Gegenwart in Wuppertaler Privatbesitz* organisiert vom Kunst- und Museumsverein (7.3.–11.4.1965), zu *konkrete kunst: graphik: texte* im rathaus am delft, emden (20.6.–18.7.1965), gegen Ende des Jahres dann zur *3e Exposition Internationale de peintures et sculptures d'Amiens* im Musée de Picardie (4.11.–30.11.1965), mit zwei Gemälden; auch Jochims, Di Teana und Tomasello sind vertreten – auf Empfehlung der Fruhtrunks. (DKA, 543, 5.10.1965 Eva-Maria Fruhtrunk an André Bazin, Président-Fondateur der Veranstaltung) Ernüchtert berichtet Eva-Maria Fruhtrunk an Jochims:

> „Wir waren gestern auf der Eröffnung in Amiens. Mein Mann hat sich zunächst ziemlich geärgert, einmal über das überwiegend schlechte Niveau der ausstellenden Künstler, zum andern über die Kraut-und-Rüben-Hängung. […] immerhin retteten einige Leute das ‚Ragout' – Marino, Sie, Tomasello, Mannoni, G. di Martino, de Vries."
> (DKA, 551, 5.11.1965)

In diesem Frühjahr ist Fruhtrunk zu zwei Salons eingeladen: Zuerst zur „Section Constructiviste" des *Salon de Réalités Nouvelles*, wo er *Centre d'Energie*, 1964, einreicht. (DKA, 561, Einladung, o. D.) Nachdem Fruhtrunk einige Jahre nicht beachtet worden war, und er sogar (erfolglos) versucht hatte, seine Teilnahme als Künstler „ohne Galerie" einzufordern (DKA, 561, 26.1.1962, Fruhtrunk an Comité du Salon des „Réalités Nouvelles", 7.2.1962, Comité an Fruhtrunk), war er nun erneut unter den Geladenen. Eva-Maria Fruhtrunk liefert den Thépots die Hintergrundinformationen:

> „Hier le vernissage de ‚Réalités Nouvelles', le meilleur Salon depuis des années: Quantité réduite d'oeuvres, bon accrochage, la salle des ‚géometristes' est très très bien. Les gens très intéressés. Sur les interventions de Folmer et de Peire, Günter a été réinvité cette année."[58]
> (DKA, 565, 6.4.1965)

Vier Wochen später dann die Eröffnung des *XXIe Salon de Mai* im Musée d'art moderne de la ville (3.5.–23.5.1965), zu dem Fruhtrunk das erste Mal überhaupt zugelassen ist. Von kritischen Appellen hatte sich das Comité bisher nicht zu einer Einladung bewegen lassen. (DKA, 563, 15.2.1965, Generalsekretärin Jacqueline Seitz an Fruhtrunk; 545, 5.4.1965, Eva-Maria Fruhtrunk an Brissoni; 563, 16.5.1963, Eva-Maria Fruhtrunk an Seitz) Der Auslöser für den diesjährigen Stimmungsumschwung ist nicht bekannt.

Es gilt zwei wichtige Einzelausstellungen vorzubereiten: bei Garibaldi in Marseille im Sommer und bei Stünkes in Köln im Herbst.
Garibaldis Katalog für 1965 entspricht dem von 1963 – das bedeutet keine jener modischen Klappkarten, die sich der Künstler wünscht und abermals Frank Elgar als Autor der Einführung. (DKA, 555, 13.1.1965, Eva-Maria Fruhtrunk an Garibaldi; 20.1.1965, ders. an Eva-Maria Fruhtrunk) Doch die Verzeichnisse der Ausstellungen und Veröffentlichungen sind ausführlich und korrekt, die Liste der ausgestellten Bilder umfasst 25 Gemälde und eine Serigrafie: Sehr viel mehr als beim ersten Mal, das hier ist eine richtige „Retrospektive", die Bilder datieren zwischen 1954 und 1964.
Fruhtrunk kommt zum Ausstellungsaufbau nach Marseille. Garibaldis Sohn Marco erinnert sich (in einem Text für diese Ausstellung) an dessen Erläuterungen zu seinen Bildern und ebenso an seine eigenen Mühen mit den rahmenlosen Hartfaserplatten:

> „Je me souviens d'une visite de l'artiste à Marseille lors de laquelle j'ai été témoin de la démonstration faite à mon père au sujet de l'œuvre ‚Cantus firmus' en lui montrant l'effet de lumière provoqué par le voisinage d'une fine bande jaune le long d'une plus large bande violette. En particulier l'accrochage des œuvres de Günter Fruhtrunk […] il a fallu faire preuve d'imagination car il n'était pas possible de visser de

58 Gestern die Vernissage von „Réalités Nouvelles", der beste Salon seit Jahren. Geringere Anzahl an Werken, gute Hängung, der Saal der „géometristes" ist sehr sehr gut. Die Leute sehr interessiert. Auf Intervention von [George] Folmer und [Luc] Peire wurde Günter dieses Jahr wieder eingeladen.

piton au dos, certaines étant peintes sur de minces panneaux d'isorel sur les tranches desquels j'ai planté deux fines pointes de chaque côté et tendu […] du fil d'acier."[59]

Interessant an Elgars Katalogtext sind seine Vergleiche von Fruhtrunk mit Vertretern der konstruktiven Komposition auf der einen und des bewegt-expressionistischen Ansatzes auf der anderen Seite, wodurch er Fruhtrunks originäre Position evident macht:

„…par son intransigeance, sa volonté de rigueur, il peut être rapproché de Mondrian ou de Malevitch, il s'en éloigne par le but et les moyens de son langage. Il ne s'agit pas, pour lui, de réduire le tableau à un schéma architectural, de disposer des surfaces colorées dans un espace fixe à deux dimensions. Il entend communiquer à ses compositions le dynamisme et la mobilité propres à celles d'un Pollock ou d'un Dubuffet, mais à l'aide d'un vocabulaire et d'une syntaxe tout différents, voire opposés. C'est là, je pense, que réside l'originalité de sa tentative, et aussi sa témérité."[60]

Ein anonymer Autor bzw. eine Autorin (DKA, 586, ZA, 13.9.1965, *Le Méridional*, Marseille) in „Gunter Fruhtrunk fait de la beauté une science" arbeitet Bildwirkungen plastisch heraus:

"L'explication schématique que donne Fruhtrunk d'une certaine beauté brutalement éloquente peut choquer bien des gens. […] Les traveaux du peintre n'ont rien de gratuit et l'on peut être à juste titre étonné de la science des valeurs de cet artiste. Il joue avec deux ou trois tons parfois très proches, les fait vibrer d'une autre tonalité intense appliquée avec le soin d'un peintre en lettres. Mais rien ne pourrait laisser échapper le caractère éminemment artistique de ces œuvres qui prennent une valeur dans l'espace."[61]

Auf der Rückreise von Marseille nach Paris lassen sich Fruhtrunks in Begleitung der guten Freundin Gisela Wessel, welche die Gegend noch nicht kennt, Zeit für Besichtigungen, bewundern Venasque, Mont Ventoux, Musée Grevin, Autun und Vezelay (DKA, 23.6.1965, Eva-Maria Fruhtrunk an Garibaldi), und bald erreicht sie ein sehr erfreulicher Brief der Kuratorin des Musée Cantini in Marseille, Marielle Latour: Nachdem Fruhtrunk sich bereit erklärt hätte, sein derzeit in der Galerie Garibaldi ausgestelltes Bild *Deux sphères (violet et noir)* für 5.000 FR zu überlassen, wird das Gemälde in die Sammlung des Museums eingehen. Tatsächlich handelt sich um *Intervalles Violets*, 1963 / 64, aber egal.
Eva-Maria Fruhtrunk bedankt sich überglücklich bei Garibaldi:

„Pas de moindre doute que ce tableau fait son entrée uniquement par vous. Merci de tout votre dévouement au travail que surement peu de personnes comprennent et défendent come vous. C'est le deuxième Musée qui a acheté, le premier étant Dortmund."[62]
(DKA, 555, 29.6.1965)

Er habe tatsächlich sehr viel für diesen Ankauf „gearbeitet" bestätigt Garibaldi nur halb im Scherz. (DKA, 555, 30.6.1965) Am Ende der Ausstellung ist die Bilanz hervorragend, obwohl Garibaldi noch mehr erwartet hatte.

„Le rideau (de fer) a baissé hier, 17 juillet, sur la clôture de la saison et le dernier jour de l'Exposition FRÜHTRUNK. Jusqu'à la fin celle-ci autant appréciée que détestée. […] Matériellement elle aurait pu obtenir un meilleur ‚chiffre'. […] Reste un léger espoir de rattrapper (encore) un client durant les jours à venir…"[63]
(DKA, 555, 18.7.1965)

Tatsächlich sollten es schließlich fünf verkaufte Bilder werden, das des Musée Cantini nicht mitgerechnet. (DKA, 555, 7.10.1965, Aufstellung Eva-Maria Fruhtrunk)
Michel Seuphor, der das konservative Klima Marseilles sehr wohl kannte, hatte anscheinend anlässlich der ersten Ausstellung gefragt:

„Quel est le fou qui a présenté F. à Marseille?"[64]
(DKA, 555, 18.7.1965)

Darauf Eva-Maria Fruhtrunk mit deutlichen Anzeichen der Entfremdung von Seuphor:

„Le critique-dessinateur-peintre-écrivain (tout ceci en guillemets) M.S. (S.M. = sa majesté Orpheus) a peut-être bien compris la situation à Marseille, même sûrement, mais sur beaucoup d'autres choses il n'a rien

59 Ich erinnere mich an einen Besuch des Künstlers in Marseille, bei dem ich Zeuge seiner Demonstration zum Werk „Cantus Firmus" war: Fruhtrunk zeigte meinem Vater die Lichtwirkung, welche durch die Nachbarschaft eines dünnen gelben Bandes entlang eines breiteren violetten Bandes entsteht. Insbesondere bei den Arbeiten von Günter Fruhtrunk […] erforderte das Hängen viel Phantasie: Es war unmöglich, einen Haken in die Rückseiten der Bilder zu schrauben, da einige auf dünne Isorelplatten gemalt waren. Ich steckte in die Kanten auf jeder Seite zwei dünne Stifte und […] spannte einen dünnen Stahldraht, den ich an den Haken am Ende eines Stabes hängte, der seinerseits an der Hängeleiste befestigt war.
60 …durch seine Unnachgiebigkeit, seinen Willen zur Strenge kommt er Mondrian oder Malewitsch nahe, doch er entfernt sich von ihnen durch Zweck und Mittel seiner Sprache. Es geht ihm nicht darum, das Bild auf ein architektonisches Schema zu reduzieren und Farbflächen in einem festen zweidimensionalen Raum anzuordnen. Er will seinen Kompositionen die Dynamik und Mobilität von Pollock oder Dubuffet verleihen, aber mithilfe eines ganz anderen, ja sogar konträren Vokabulars und einer ganz anderen Syntax. Ich denke, darin besteht die Originalität seines Ansatzes und seine Kühnheit.
61 Fruhtrunks schematische Erklärung einer gewissen brutal eloquenten Schönheit mag viele Menschen schockieren. […] Die Mühen des Malers sind nicht umsonst, und man kann zu Recht über den wissenschaftlichen Umgang des Künstlers mit den Farbwerten staunen. Er spielt mit zwei oder drei manchmal sehr nahe nebeneinander liegenden Tönen, und lässt sie mit einer anderen intensiven Tonalität vibrieren, die er so sorgfältig wie ein Schriftenmaler aufträgt. Aber nichts könnte den hochgradig künstlerischen Charakter dieser Werke schmälern, die ihren Wert im Raum entfalten.
62 Nicht der leiseste Zweifel, dass dieses Bild seinen Eingang nur wegen Ihnen findet. Vielen Dank für Ihre Hingabe an die Arbeit [meines Mannes], die wahrscheinlich nur wenige Menschen so verstehen und verteidigen wie Sie. Das ist das zweite Museum, das angekauft hat, das erste war Dortmund.
63 Der (eiserne) Vorhang fiel gestern, am 17. Juli, mit dem Ende der Saison und dem letzten Tag der FRÜHTRUNK-Ausstellung. Bis zum Schluss war die Ausstellung gleichermaßen beliebt und verhasst. […] In materieller Hinsicht hätte sie eine bessere „Quote" erzielen können. […] Bleibt die leise Hoffnung, in den nächsten Tagen (noch) einen Kunden zu fangen…
64 Wer ist der Narr, der F. in Marseille gezeigt hat?

compris du tout. Malheureusement pour lui et pour les imbéciles qui le vénèrent. […] Que vous ayez 'placé' 4 Fs. à Marseille – c'est presqu'un miracle! Le Musée, c'est magnifique."[65]

Dafür möchte sich ihr Mann auch mit einem Bild bedanken:

„Il avait d'abord pensé au tableau ‚Nocturne' qui de cette période est l'un des plus aimés pour nous, mais il m'a expressément précisé que si vous préfériez un autre que vous pourriez choisir librement celui qui vous est le plus cher."[66]
(DKA, 555, 22.7.1965)

Die aufbewahrte Korrespondenz mit Garibaldi zieht sich noch ins Jahr 1967, die Verbindung bestand wohl länger. Er behielt Fruhtrunk im Programm, auch wenn er keine Fruhtrunk-Ausstellung mehr veranstaltete. (DKA, 555, Septembre 1966, Tableaux FRUHTRUNK à la Galerie Charles GARIBALDI, enthält 7 Gemälde und Serigrafien) Sein „musée privé" war inzwischen gar nicht mehr „miniscule", am Ende hatte er 12 Gemälde in seiner Sammlung, welche erst Jahrzehnte nach seinem Tod 1988 (und der Schließung seiner Galerie 1974) von der Familie zur Auktion gegeben wurden, und seither in andere private Sammlungen in Frankreich und Deutschland gelangt sind. Einzig *Wendepunkt, Étude 2*, 1963, ist noch in Familienbesitz und Teil der Ausstellung im Lenbachhaus. (Kat. Nr. 37)

Zusätzlich zu den durch Garibaldi vermittelten Bildern gibt es in diesem Jahr eine ganze Reihe erfreulicher Verkäufe zu verzeichnen. Als erstes Museum überhaupt hat sich das Museum am Ostwall in Dortmund zum Ankauf von *Cantus Firmus*, 1964, entschlossen. (DKA, 547, 15.2.1965) Teilweise vergeht zwischen der Absichtserklärung und dem eigentlichen Ankauf eines Museums geraume Zeit. Die Dortmunder Erwerbung 1965 geht wohl auf die Ausstellung von 1963 zurück. Nachdem sich Jean Coquelet, Kurator am Musée d'Ixelles in Brüssel für einen Ankauf stark gemacht hat, kann er im Juni die nächste Etappe ankündigen: Die Verwaltungskommission sei zum Ankauf entschlossen, möchte jedoch mehrere Bilder zur Auswahl, dafür könne der Freund sogar einen Transport des Ministeriums in Anspruch nehmen. (DKA, 550, 28.6.1965, Coquelet an Fruhtrunk) Bei seiner Sitzung am 20.11.1965 entschließt sich die Kommission dann für den Ankauf von *Durchdringungen*, 1960 (Öl auf Isorel, 127 × 125 cm), jenes Bild, das Fruhtrunk bereits 1961 für die *ars viva* ausgewählt hatte. (Datenblatt der Inv. Nr. CC 1310, Musée d'Ixelles, Bruxelles) Im März kann sich Fruhtrunk offiziell für den Ankauf bedanken. (DKA, 550, 21.3.1966, Fruhtrunk an G. Mundeleer, Echevin des Arts, Lettres et Sport, Ixelles)

Die Gemälde aus Garibaldis „musée privé" (von links nach rechts, von oben nach unten) *Champ Dynamique en Rouge, Étude 1*, 1962; *Plissements*, 1962; *Champ Dynamique*, 1962; *Composition Bleu Blanc Noir*, o. D.; *Jardin de Monastère*, Étude II, 1962; *Progression Jaune Bleue Noir*, 1963; *Cantus Firmus III, Variation I*, 1965; *Umkehrende Reihen, Étude 4*, 1962; *Deux Cercles*, 1958; *Wendepunkt, Etude II*, 1963; *Mouvement Circulaire*, 1957 / 58; es fehlt *Composition*, 1954.

65 Der Kritiker-Zeichner-Maler-Schriftsteller (alles dies in Anführungszeichen) M.S. (S.M.= Seine Majestät Orpheus) hat die Situation in Marseille vielleicht gut verstanden, sicher sogar, aber von vielen anderen Dingen hat er gar nichts verstanden. Pech für ihn und für die Dummköpfe, die ihn verehren. […] Dass Sie 4 Fs. in Marseille „platziert" haben – das ist fast ein Wunder! Das Museum, das ist großartig.
66 Er hatte zuerst an das Bild „Nocturne" gedacht, das aus dieser Periode eines von denen ist, das wir am meisten lieben, aber er hat mir ausdrücklich gesagt, dass Sie, wenn Sie ein anderes vorziehen, dasjenige frei wählen können, das Ihnen am liebsten ist.

Durchdringungen II, 1960, collection Musée d'Ixelles, Brüssel

Aber auch Privatsammler entscheiden sich für ein Bild Fruhtrunks: Wolf Wezel kündigt dem Maler den Verkauf eines *Wendepunkt* an (DKA, 566, 3.3.1965), und Denise René veräußert ein Gemälde aus der Wanderausstellung, die sie mit der New Yorker Galerie Chalette organisiert hatte. Vermutlich handelt es sich um *Leichte Bewegung Nr. 2*, 1959. (DKA, 565, 6.4.1965, Eva-Maria Fruhtrunk an die Thépots)

Nach den Sommerferien meldet sich Eva-Maria Fruhtrunk bei Belloli:

> „L'exposition à Marseille était très bien, entre autres le Musée Cantini a acquis une toile qui est merveilleusement accrochée. Nous sommes curieux de voir maintenant l'exposition à Cologne au début d'octobre."[67]
> (545, 24.9.1965).

Die Vorbereitungen mit Stünke hatten im April begonnen:

> „Inzwischen werden Sie sicher für unsere geplante Ausstellung weiterarbeiten, und ich werde beim nächsten Besuch [in Paris] das Modell eines Kataloges mitbringen, um alles noch einmal mit Ihnen zu besprechen. […]
>
> Haben Sie nicht einen Poetenfreund in Paris? Man könnte dann einen französischen und einen ins Deutsche übersetzten Text bringen. Ich halte so etwas für besser, als die beschreibenden Halb-Kritiken."
> (DKA, 552, 28.4.1965, Stünke an Fruhtrunk)

„Leider haben wir keinen Poetenfreund, dessen Texte hierfür in Frage kämen", bedauert Eva-Maria Fruhtrunk, aber es gäbe da vielleicht eine Alternative:

> „Prof. Armando Brissoni, Mailand, der im Juni dort ein Buch über konstruktive Künstler veröffentlicht und dessen Text für dieses Buch Sie hier in einer Rohübersetzung finden, arbeitet noch an einer weiteren Studie, nachdem er sich hier in Paris vor einigen Wochen auch Fotomaterial älterer Arbeiten mitgenommen hat. […] Wir wollen sehen. Brissoni ist Kunsthistoriker, noch jünger, und hat für 1966 eine Berufung an die Universität von Padua für Ästhetik erhalten. Natürlich wäre ein Text wie der anliegende, also eine ziemlich schwierige Form, bzw. Stilanalyse, als Vorwort für eine Ausstellung wenig geeignet."
> (DKA, 552, 24.5.1965)

Seit Jahresbeginn hatten sich Fruhtrunks rasch mit den Brissonis in Mailand befreundet, man besucht sich gegenseitig in Mailand bzw. Paris. (DKA, 545, 1.3.1965, Eva-Maria Fruhtrunk an Brissoni; 11.5.1965, Carla Brissoni an Fruhtrunks; etc.) Brissoni hatte nach Paganis Ablehnung trotzdem jenen Text geschrieben, von dem hier die Rede ist, und will nun gerne für den Kölner Katalog einen eigenen verfassen. (DKA, 545, 11.5.1965) Die Fruhtrunks halten sich zunächst bedeckt: Man hoffe, die Galerie Der Spiegel in Köln sei mit dem Vorwort einverstanden, alles hänge von dieser ab. (DKA, 545, 11.6.1965, Eva-Maria Fruhtrunk an Brissoni) Als die Stünkes ihr OK geben, ist man darüber „sehr glücklich". (DKA, 545, 4.8.1965, Eva-Maria Fruhtrunk an Brissoni) und nachdem die Ausstellung von Jahresende auf September vorverlegt wird, fragt Eva-Maria Fruhtrunk bei Carla Brissoni wegen eines nun eilig zu erstellenden Vorworts an. (DKA, 545, 11.8.1965) Brissonis zweiseitiger Text „Le Ultime Ricerche di Struttura" ist als Typoskript erhalten, erscheint im Italienischen kaum, in der deutschen Übersetzung gar nicht verständlich – und fehlt hier zwangsläufig.
Zwei Tage vor Ausstellungsbeginn – die Fruhtrunks sind im Urlaub auf Mallorca – schreibt Eva Stünke:

> „Sie werden inzwischen Plakat und Einladung bekommen haben […] Nur hat der Katalog einen Haken, denn der Text hat sich als unübersetzbar erwiesen, obwohl wir intellektuelle Italiener und junge deutsche Philosophen daran gesetzt haben. Es muss ein sehr aufgeweichter Text voller Gemeinplätze sein, der über Sie so gut wie nichts sagt."
> (DKA, 552, 8.9.65, an Fruhtrunk, Abschrift)

So gibt es zunächst keinen Katalog.
Stünke nimmt für seine einseitige „Presseinformation" Jean Arps Gedicht *Nomen est Omen* aus Paganis Katalog von 1962 als „Vorwort". Der eigentliche Katalog sollte erst im nächsten Jahr erscheinen, die dort dokumentierte Werkauswahl

67 Die Ausstellung in Marseille war sehr gut, unter anderem hat das Musée Cantini ein Leinwandbild gekauft, dass wunderbar gehängt ist. Wir sind neugierig, die Ausstellung, die jetzt in Köln ist, Anfang Oktober zu sehen.

trafen Fruhtrunk und Stünke vermutlich gemeinsam: 26 Gemälde (davon eines auf Papier), fast überwiegend Klein- und Mittelformate, wichtige Bildmotive der Jahre 1963 bis 65, schließlich heißt die Ausstellung *Günter Fruhtrunk. Neue Bilder.* (DKA, 552) Am Tag der Eröffnung hält Eva Stünke für die in Mallorca weilenden Fruhtrunks fest:

> „Wir eröffnen also in einigen Stunden Ihre Ausstellung. Sie hat erstaunlich viel Arbeit gemacht – ist aber auch wunderschön geworden! Es ist eine tolle Steigerung von unten nach oben. Wir wünschen Ihnen viel Erfolg."
> (DKA, 552, 10.9.1965, Eva Stünke an Fruhtrunk)

Im Oktober 1957 waren Günter und Eva-Maria Fruhtrunk zum ersten Mal nach Banyalbufar auf Mallorca gereist (23.10.1957, Eva-Maria Fruhtrunk, Postkarte an Marguerite Hagenbach, Archiv Fondazione Marguerite Arp, Locarno), wo sie sich seither jeden Sommer erholen. Nachdem sie Anfang der 1960er Jahre ein eigenes Häuschen direkt an der Steilküste gekauft und eingerichtet haben, (Stiftung Arp e. V., Berlin, 20.4.1963, Eva-Maria Fruhtrunk an die Arps), kommen bald Freunde mit. Hier malt Fruhtrunk auch Landschaftsaquarelle und macht „Steinskulpturen".

Nachdem Fruhtrunk Brissoni mit Bedauern gesteht, dass sein Text nicht übersetzbar sei, ist dieser zutiefst getroffen. Er lässt sich nicht besänftigen – weder durch eventuelle Alternativen für eine italienische Veröffentlichung noch durch die Aussicht auf Geschenke (Katalog, Serigrafie, Gemälde) und nicht einmal durch ein persönliches Gespräch – Fruhtrunk kommt auf die kuriose Idee, zusammen mit einem Freund und drei Brathendl in Mailand vorbeizukommen, sozusagen um die Sache gemütlich abzuvespern. Schnell sind die verbalen Entgleisungen auf beiden Seiten derart, dass das Zerwürfnis nicht mehr aufzuhalten ist. (DKA, 545, 6.10.1965, 22.10.1965, Fruhtrunk an Brissoni; 10.10.1965, 29.10.1965, ders. an Fruhtrunk)
Zurück von ihrem Besuch in Köln in der Galerie Der Spiegel berichtet Eva-Maria Fruhtrunk an Garibaldi:

> „Cologne fut un succès de prestige et d'intérêt au point de vue Galerie, accrochage et les propriétaires M. et Mme Stünke. L'exposition est belle. L'affiche a été arrachée aux mains de la secretaire. La vente ait pratiquement nulle, un tableau de petit format peut-être vendu, un autre a acheté M. Stünke. Votre travail pour Günter nous permet d'en être très contents ainsi puisque pour l'instant pas de soucis pour l'achat du matériel et même une tranche de nos dettes d'atelier payée."[68]
> (DKA, 555, 7.10.1965)

Fruhtrunk und Marino di Teana, im Hintergrund Wolf Fruhtrunk, ca. 1964 in Banyalbufar (links), Steinskulptur (rechts)

Einen Teil der in Köln ausgestellten Werke transportiert Fruhtrunk im Dezember nach München, Jochims und Wezel hatten sich schon die eine oder andere Verschiebung gefallen lassen, wenn auch ungern. (DKA, 551, 31.10.1965) Eine Münchner und sogar eine Londoner Galerie hatten bei Stünkes Interesse angemeldet, Namen wurden nicht genannt, doch es wurde nichts daraus. (DKA, 552, 5.11.1965, Eva-Maria Fruhtrunk an Eva Stünke) Großen Anklang findet bei Jochims und Wezel, was Fruhtrunk inzwischen bildnerisch entwickelt hat.

> „Ihre neuen Dias haben uns sehr begeistert. Ich mag die senkrechten Strukturen besonders gern. Wezel ist sehr angetan. Wie wäre es mit einer Ausstellung hier im Frühjahr?"
> (DKA, 551, 24.8.1965, Jochims an Fruhtrunk)

Ein mögliches Beispiel für „senkrechte Strukturen" könnte das Motiv *Orgelpunkt* gewesen sein. (Kat. Nr. 40) Bei der Anlieferung in München diskutieren Fruhtrunk und die Galeristen weitere Projekte, Wezel bedankt sich anschließend brieflich für Fruhtrunks Fürsprache und persönlichen Einsatz bei Künstlern (Arp) und Galeristen (Castellani, Mailand) für die Galerie. (DKA, 566, 15.1.1966) Bei der eigentlichen Eröffnung am 22. Januar ist Fruhtrunk entgegen der Ankündigung nicht anwesend. Verkauft wird nichts. „Aber wir müssen noch darüber sprechen, ob die Galerie evtl. eines erwerben kann", meint Jochims. (DKA, 551, 16.4.(?)1966, Jochims an Fruhtrunk) Wezel hatte wohl bereits begonnen, eine Sammlung anzulegen.

In ihrem Weihnachtsbrief an die Arps berichtet Eva-Maria Fruhtrunk:

> „Günter war einige Tage in Deutschland, um die Betonwand in Leverkusen anzusehen, die noch auf ihren Anstrich warten muss und um nach München (Galerie Wezel) Bilder für die Ausstellung im Januar zu bringen. Er kam mit guten Nachrichten heim. Herr Stünke will die Ausstellung in München eröffnen. […] Im Augenblick arbeitet Günter an einem Entwurf für die Gestaltung der Aulaaussenwände an der Ingenieurschule Düsseldorf, für den er den 1. Preis gewonnen hat. Allerdings sind noch einige Ausführungsschwierigkeiten die einerseits

68 Köln war ein Prestigeerfolg und interessant was die Galerie, Hängung und die Besitzer Herr und Frau Stünke angeht. Die Ausstellung ist schön. Das Plakat wurde der Sekretärin aus den Händen gerissen. Der Verkauf ist praktisch null, ein kleinformatiges Bild vielleicht verkauft, ein anderes hat Herr Stünke gekauft. Ihre Arbeit für Günter ermöglicht es uns, damit sehr zufrieden zu sein, da wir uns im Moment keine Sorgen machen müssen um den Kauf von Material, und sogar eine Rate unserer Atelierschulden bezahlt ist.

im Material (Kacheln) liegen, andererseits – leider – in der Verkomplizierung der Sache durch die Technologen, die persönliche Beziehungen durchsetzen möchten. Ende April fällt die endgültige Entscheidung."
(Stiftung Arp e.V., Berlin, 21.12.1965).

Ein Kunst am Bau-Projekt ist dabei das andere abzulösen.

Bereits unter Dach und Fach ist Fruhtrunks Unterstützung einer neuen Form der Kunstvermittlung. Marc Netter, Directeur de la Maison de la Culture du Havre, hatte sich mit Kontaktdaten von der Deutschen Botschaft an Fruhtrunk gewandt: Um die von Künstler*innen zur Verfügung gestellten Werke direkt in den Alltag einer erweiterten Öffentlichkeit zu bringen, sollen diese in der dortigen Maison de la Culture ausgestellt und auf Wunsch verliehen und sogar verkauft werden. (DKA, 550, 26.11.1965) Fruhtrunk äußerte sich sofort zustimmend:

„…je voudrais vous donner mon accord de principe immédiatement pour un prêt d'un tableau, étant donné que je partage entièrement vos idées exprimées dans votre lettre et qui sont excellentes."[69]
(DKA, 550, 30.11.1965).

Zum 31.1.1966 stellt er das großformatige *Cercles en Mouvement*, 1959 / 60 (182,5 × 179 cm) zur Verfügung (vermutlich *Bewegung in Kreisen*, 1960, WVZ Nr. 193). Offiziell eingeweiht wird die Galerie de Prêt Oeuvres d'Art am 14. Mai von M. Malraux, der dem Projekt besonderes Interesse entgegenbringt. (DKA, 550, 4.5.1966, Marc Netter an Fruhtrunk)

69 …ich möchte Ihnen sofort mein grundsätzliches Einverständnis für die Leihgabe eines Gemäldes geben, da ich Ihre in Ihrem Brief zum Ausdruck gebrachten Ideen, die ausgezeichnet sind, voll und ganz teile.

1966

Um die Jahreswende arbeitet Fruhtrunk in Paris an dem erwähnten Wettbewerbsentwurf für ein Kunst am Bau-Projekt für das Auditorium Maximum der Staatlichen Ingenieurschule Düsseldorf. Im April erhält er dann den Zuschlag. Sein prämierter Entwurf sieht für den großen viereckigen, flachen Betonbau eine umlaufende Wandgestaltung vor (Höhe 7 m × Breite 30 m auf drei Seiten, sowie zwei Rückwandanschlüsse von ca. 7 × 7 m). Sie besteht aus waagrecht gelagerten, dabei vertikal, auch diagonal versetzten, unterschiedlich breiten Bändern von Fliesen in Weiß, Schwarz, Grau, und je einem leuchtenden Rot und Blau. Nie wiederholt sich die gleiche Anordnung.
Mit einem enormen Maßstabssprung übersetzt Fruhtrunk sein zeitgenössisches malerisches Repertoire in ein gigantisches modernes Mosaik. Nicht umsonst ist er ein großer Verehrer frühchristlicher Mosaike, besucht immer wieder entsprechende Stätten in Italien, vor allem Ravenna. Doch anders als in Leverkusen, wo er eine Wandgestaltung auf einem Gemälde basiert und noch mit Malerei arbeitet, löst er hier die Grenzen der Architektur mit einer All-over-Struktur quasi auf. Einen Hinweis auf seine Formfindung gibt Fruhtrunk dem AZ-Feuilletonisten Wolfgang Christlieb, der mit einer *Faltung* in der Ausstellung bei Klihm „eine progressive Dekoration für [die Oper] Elektra" assoziiert hatte. (DKA, 765, ZA, *Abendzeitung*, 5.8.1964, S. 5)
Als Fruhtrunk ihm zwei Jahre später nahelegt, sich doch für die Fortsetzung der Bauarbeiten journalistisch ins Zeug zu legen, verrät er ihm:

„Übrigens ist die Südwestwand aus einer Bildkomposition entwickelt, die Sie in Ihrer Münchener seinerzeitigen Kritik mit ‚Eingang zu Elektra' gekennzeichnet hatten."
(DKA, 546, 3.7.1966)

Die Fertigstellung sollte sich bis 1969 hinziehen, doch ist es der größte und prestigeträchtigste Auftrag seiner Art für Fruhtrunk. Er verdankt ihn nicht zuletzt seinem über Jahre gewachsenen Renommee in diesem Teil Deutschlands, der offener und finanzkräftiger ist als etwa der Süden. Raimer Jochims jedenfalls gratuliert aus München:

„Herzlichen Glückwunsch zu Ihrem Erfolg in Düsseldorf. Das Rheinland zu erobern, bedeutet sicher nicht wenig. Die wirklich geistig Ansprechbaren hier in München sind an einer Hand abzuzählen."
(DKA, 551, 16.4.(?)1966)

Im Mai sind Fruhtrunks im Raum Düsseldorf unterwegs, auf der Suche nach geeigneten Materialien, die Farben sind nirgends leuchtend genug, vor allem die Rottöne unbefriedigend, statt Kacheln gibt es vor allem Keramikfliesen. Doch viel schlimmer ist, dass das Projekt schon bald auf der Kippe steht, die für den Bau veranschlagte Summe ist rasch verbraucht, es gibt Überlegungen die „künstlerische Gestaltung" ganz zu streichen (130.000 von 26 Mio. DM), dann folgte ein Baustopp, es wird auf Ministerebene verhandelt. Fruhtrunks treffen einen sehr besorgten Norbert Kricke, Bildhauer, Professor an der Düsseldorfer Akademie und Jurymitglied bei diesem Wettbewerb, der die Realisierung ernsthaft gefährdet sieht. (DKA, 553, 11.5.1966, Eva-Maria Fruhtrunk an Fr. Klein und Hrn. Klein, [evtl. der Fotograf Walter Klein])

Auch Sartoris wird auf dem Laufenden gehalten:

> „Je me permets aujourd'hui de vous envoyer les photos de deux murs […]. Il s'agit du bâtiment de l'auditorium maximum – un cube de 30 m de côté, 7 m de hauteur – pour la ‚künstlerische Gestaltung' duquel Günter a gagné le concours. Je sais que vous partagez notre joie et j'espère que l'exécution sera aussi belle que le projet le promet. Dites-nous comment avance votre grand projet de la Cité Universitaire?"[70]
> (DKA, 563, 20.5.1966, Eva-Maria Fruhtrunk)

Fruhtrunks Gestaltung von Architektur als Maler ist für Sartoris interessant, umgekehrt Sartoris progressiver Ansatz in der Architektur für Fruhtrunk ermutigend. Natürlich versichert Sartoris, dass er mit Fruhtrunks Entwurf sehr einverstanden ist. (DKA, 563, 10.6.1966)
Die Außenwände der Aula werden schließlich 1969 vollendet, jenseits des zeitlichen Rahmens dieser Chronologie, bis dahin zeigt Fruhtrunk das Modell gelegentlich in Ausstellungen. Die gigantische Düsseldorfer Fliesenarbeit wird, so möchte man annehmen, Teil einer demokratischen Kunstvermittlung, eines modern gestalteten Alltags. Inzwischen ist das schon seit Jahren nicht mehr in seiner ursprünglichen Form genutzte Gebäude jedoch in einem vernachlässigten Zustand und wie vielen öffentlichen Arbeiten aus den 1960er und 1970er Jahren droht ihm sogar der Abriss. Der Künstler Sebastian Freytag hat unlängst das Kunstwerk 1:1 gescannt und plant für den Fall des Abrisses eine Aktion, bei der plakatgroße Ausdrucke in Originalgröße verteilt werden und so eine neue „Verbreitung" finden könnten. (re-surface.de, 28.8.2023)

Das neue Gebäude des Goethe-Instituts in Paris war 1965 eröffnet worden. Eva-Maria Fruhtrunk lästert in einem ihrer Briefe an Garibaldi über das Gebäude, verbindet jedoch mit dem neuen Programmleiter, Dr. Joseph Graf Razynski, die Hoffnung auf interessante neue Inhalte.

> „Le Goethe-Institut que s'est ouvert ici sur l'avenue d'Iéna tout à côté s'approche au point de vue construction et ‚ameublement' d'une honte exportée d'esprit mediocre. […] Le programme au contraire et le Directeur permettent heureusement un meilleur sort de son ‚intérieur'."[71]
> (DKA, 555, 1.12.1965)

Bald organisiert das Haus eine Schau deutscher Künstler*innen (28.2.–31.3.1966), zwei Bildhauer*innen, Brigitte Meier-Denninghoff und Horst-Egon Kalinowski, und Günter Fruhtrunk stellen sich mit ihren Arbeiten vor. Fruhtrunk wählt zehn seit 1963 entstandene Gemälde sowie die Serigrafien der Mappe *Metastabile Kompositionen*. Der kleine Katalog wird ausschließlich von den Künstler*innen bestritten, die jeweils eigene Texte veröffentlichen – Fruhtrunk greift auf seinen Text für Rickey (1963) in französischer Übersetzung zurück. (s. S. 172/173) Aufgrund der kurzen Wege ergibt sich wohl kaum Gelegenheit zur Korrespondenz mit dem

Zwei Ansichten der Fassaden des ehemaligen Auditorium Maximum der Staatlichen Ingenieurschule, Düsseldorf, 2022, Fotos: Sebastian Freytag

70 Ich erlaube mir heute, Ihnen die Fotos von zwei Wänden des Projekts zu schicken […]. Es handelt sich um das Gebäude des Auditorium Maximum – ein Würfel mit 30 m Seitenlänge und 7 m Höhe – für dessen „künstlerische Gestaltung" Günter den Wettbewerb gewonnen hat. Ich weiß, dass Sie unsere Freude teilen, und ich hoffe, dass die Ausführung so schön wird, wie es der Entwurf verspricht. Lassen Sie uns wissen, wie es mit Ihrem großen Projekt, der Cité Universitaire, vorangeht.

71 Das Goethe-Institut, das hier auf der Avenue d'Iéna gleich nebenan eröffnet wurde, entspricht in punkto Bauweise und „Möblierung" einer exportierten Schande von mittelmäßigem Geist. […] Das Programm hingegen und der Direktor ermöglichen seinem „Interieur" glücklicherweise ein besseres Los.

Veranstalter, auch die Presse scheint nicht allzu viel Notiz von der modernen Präsentation im deutschen Kulturinstitut zu nehmen. Immerhin wurden erstmals professionelle Farbfotos aufgenommen.

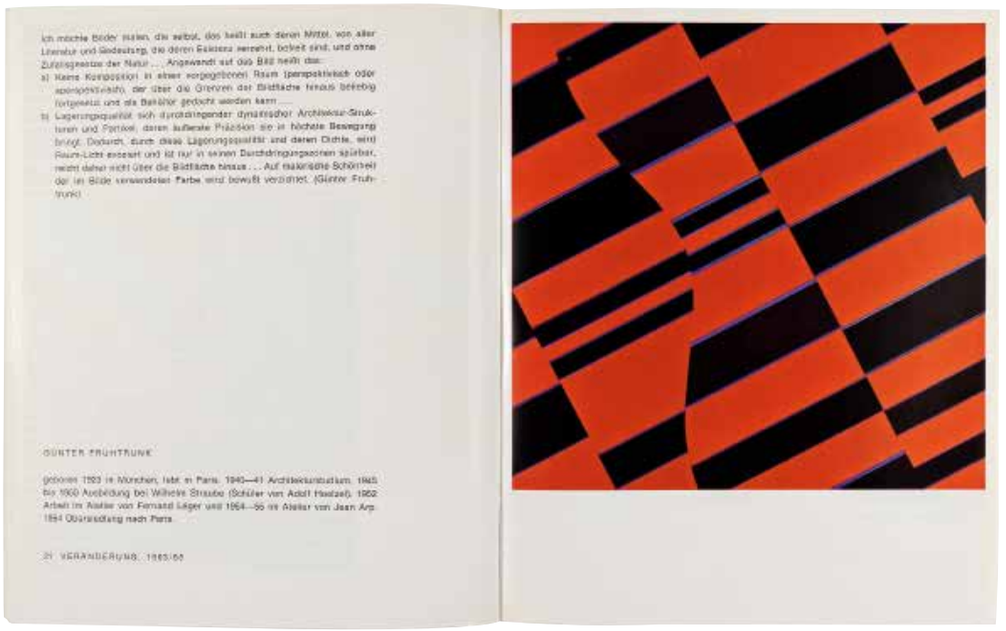
Die Anregung für einen neuen Text kommt dieser Tage von Rolf Wedewer, seit dem Vorjahr Direktor des Museum Morsbroich in Leverkusen. Der plant ein Buchprojekt über „Tradition in der modernen Malerei“ (Arbeitstitel):

> „Dieses Buch wird zu einem großen Teil eine Dokumentation sein, und eine größere Zahl von deutschen und ausländischen Malern arbeitet daran mit.“

Auf fünf Seiten soll jeder Maler sich mit für ihn wichtigen Vorbildern beschäftigen. (DKA, 554, 29.3.1966, Wedewer an Fruhtrunk) Auch Fruhtrunk verfasst einen Text (s. S. 176–179). Das Buchprojekt sollte nicht zustande kommen, gleichwohl konzipiert Wedewer eine Ausstellung *Tradition und Gegenwart* (13.5.–19.6.1966) in seinem Museum und veröffentlicht eine Begleitpublikation, die auch kurze Künstlerkommentare beinhaltet. Fruhtrunks ist nicht dabei, doch er sollte seinen Text des Öfteren an interessierte Leser*innen versenden und Ausschnitte nutzen.

Eine erste Gelegenheit dazu ergibt sich, als Jürgen Wißmann im Westfälischen Kunstverein Münster *Tendenzen Strukturaler Kunst (*8.5.–19.6.1966) zeigt und für den Katalog einer Reihe der vertretenen Künstler ein eigenes Statement abverlangt. Von den beiden Werken Fruhtrunks, *Orgelpunkt*, 1963 / 65 und *Veränderung*, 1965, ist letzteres ist sogar in Farbe abgebildet, was nicht ohne Folgen bleiben sollte. Der junge Kurator Wißmann kommt mit seiner Frau nach Paris, die beiden lernen die Fruhtrunks näher kennen und natürlich diskutieren sie über Kunst. (DKA, 556,

Fruhtrunks Bilder in der Ausstellung *Fruhtrunk, Meier-Denninghoff, Kalinowski*, Goethe-Institut, Paris, 1966 (DKA, 569)



GÜNTER FRUHTRUNK

geboren 1923 in München, lebt in Paris. 1940–41 Architekturstudium. 1945 bis 1950 Ausbildung bei Wilhelm Straube (Schüler von Adolf Hoelzel). 1952 Arbeit im Atelier von Fernand Léger und 1954–56 im Atelier von Jean Arp. 1954 Übersiedlung nach Paris.

21 VERÄNDERUNG. 1965/66

Ausstellungskatalog *Tendenzen strukturaler Kunst*, Münster, 1966; links Auszug aus Fruhtrunks Text, rechts *Verwandlung*

Briefe Januar 1966) Die Verbindung sollte langlebig sein. Für seine Ausstellung wählt Wißmann Bilder und einige Skulpturen von Vertreter*innen der „strukturalen“ Kunst – von Pionieren wie Josef Albers und Jean Arp bis Victor Vasarely, viele aus dem Programm von Denise René, mit markanten Ausnahmen wie etwa Antonio Calderara.
Fruhtrunks sind bei der Eröffnung und beim anschließenden Empfang im Hause des Sammlers Otto Dobermann anwesend. In dessen Sammlung, die er später dem Landesmuseum Münster hinterlassen sollte, befand sich jenes kleine Bild, das er aus der Ausstellung in Soest 1963 gekauft hatte – und das Fruhtrunk so vorfand, dass er es zur „Überarbeitung“ mitnahm und einige Wochen später zurückbrachte. (DKA, 548, 1.6.1966, Eva-Maria Fruhtrunk an Dobermann) Es gibt immer wieder Hinweise auf diese Art der Sammler- und Sammlungspflege durch den Künstler. Übrigens erwirbt auch Hans Eichler 1966 ein Bild von Fruhtrunk für dieses Museum, das heutige LWL-Museum für Kunst und Kultur. (DKA, 545, 1.8.1966, Eva-Maria Fruhtrunk an Belloli)

Der Katalog aus Münster landet auf den Schreibtisch von Wolfgang Christlieb, der darin genau das Richtige findet. Im Namen der von ihm eben mitbegründeten Initiative „Kunsthalle München e. V.“ wendet er sich sogleich an Fruhtrunk:

> „[Ich sehe] im Katalog ‚Tendenzen Strukturaler Kunst‘ vom Kunstverein Münster ein Bild von Ihnen, ‚Veränderung‘ 148 mal 148 cm, das in Farbe und Größe genau dem entspricht, was ich mir für unsere Sammlung wünsche. […] Es wäre mir nun wichtig, den Preis zu erfahren. […] Geben sie mir bitte Nachricht. […] Gestern war ich auch bei Dr. Wezel,

Barerstraße 84, der zwei schöne Sachen von Ihnen hat [es fand gerade eine „Accrochage“ statt]. Nur sind mir diese etwas zu klein, so hoffe ich auf das Bild aus Münster.“
(DKA, 546, 3.6.1966)

“Ich habe mit gleicher Post Herrn Dr. Wissmann vom Kunstverein Münster von Ihrer Absicht unterrichtet, das Bild ‚Veränderung‘ für Ihre Sammlung zu erwerben. Der Preis beträgt 6.000.- DM“, informiert ihn Eva-Maria Fruhtrunk. (DKA, 546, 7.6.1966) Christlieb redet nicht lange drumrum:

„Um es kurz zu sagen: der angegebene Preis von 6000 Mark überschreitet die mir gegenwärtig zur Verfügung stehenden Mittel bei weitem, weshalb ich an einen Ankauf vorerst nicht denken kann. Sie müssen bedenken, daß unsere erst seit ein paar Wochen bestehende Vereinigung ‚Die Kunsthalle München‘ erst in den Anfängen steckt.“

Doch er hat auch schon eine Idee: Dr. Soehner, der Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen habe sein Bedauern geäußert, dass Fruhtrunk sich nicht an den Münchner Jahresausstellungen beteilige, für die er über ein Ankaufsbudget verfüge. Es sei Christlieb zugesagt, „daß – im Rahmen der gegebenen finanziellen Möglichkeiten – meine Anregungen berücksichtigt werden. […] Da am 6. September 1966 im hiesigen Kunstverein unsere erste Ausstellung der ‚Kunsthalle‘ beginnt, möchte ich heute noch folgenden Vorschlag machen: geben Sie mir doch die ‚Veränderung‘ […] als Leihgabe nach München. Ich möchte unbedingt einen großen, repräsentativen Fruhtrunk dabei haben, und wenn ich es da Herrn Dr. Soehner zeigen kann, wird es seine Bereitwilligkeit, später ein Bild von Fruhtrunk zu erwerben, sicher erhöhen.“ (DKA, 546, 24.6.1966)
Fruhtrunk geht auf Christliebs Vorschlag ein, das Bild zu leihen, nicht ohne anzumerken, dass seine Einsendungen ans Haus der Kunst ausjuriert worden waren. (DKA, 546, 3.7.1966) Als es dann im Oktober zu einem persönlichen Gespräch in München kommt, einigen sich die beiden. Christlieb schreibt an Eva-Maria Fruhtrunk:

„Beigeschlossen übersende ich den Vertrag für das Bild ‚Veränderung‘ von 1963/65, wie bei Anwesenheit Ihres Mannes in München besprochen. Als Bestandteil des Vertrages gilt die Abmachung, daß auf den Kaufpreis der ‚Kunsthalle München‘ e.V. gegenüber ein Nachlaß von 1000.- DM gewährt wird (réduction spécial pour un Musée).“
(DKA, 546, 28.10.66).

Von dieser großformatigen *Veränderung* fehlt heute jede Spur.

Im Rahmen der Vorbereitungen zu *Junge Generation Maler und Bildhauer in Deutschland* an der Akademie der Künste Berlin (5.6.–10.7.1966) korrespondiert der Kurator der Ausstellung Will Grohmann mit Günter Fruhtrunk. Er interessiert sich besonders für ein älteres Motiv, *Mathématique de l’intuition – Hommage à Arp*, das Fruhtrunk von 1962–64 beschäftigte, und der Maler schickt seinem verständnisvollen Gegenüber eine eingehende Erklärung der Varianten – ein ebenso seltenes wie aufschlussreiches Zeugnis seines Vorgehens. (DKA, 549,

16.1.1966) Als Dr. Elisabeth Killy, Akademie der Künste Berlin, Fruhtrunk offiziell einlädt, an der Ausstellung teilzunehmen, welche die Akademie zusammen mit Grohmann vorbereite, bittet sie ihn, *Hommage à Arp* fix (sowie zwei weitere Bilder im Mittelformat) zur Verfügung zu stellen. (DKA, 544, 4.4.1966) In unserer Ausstellung ist die Serie durch Kat. Nr. 36 vertreten.

Mathématique de l‘intuition – Hommage à Arp ist Fruhtrunks Wandarbeit für die Gesamtschule in Leverkusen-Rheinsdorf eng verwandt, die inzwischen fertiggestellt ist. Die Stadt Leverkusen vergibt seit etlichen Jahren Aufträge für Kunst im öffentlichen Raum und sie unterhält das Museum Morsbroich, das sich ganz der Präsentation zeitgenössischer Kunst widmet. Dieses Engagement wird nun gefeiert und publik gemacht. „Große Schau: Kunst am Bau“ titelt der *Kölner Stadtanzeiger* am 24.6.1966 (DKA, 589, ZA):

„Es gibt wohl keine zweite Stadt in Deutschland, die so konsequent Kunstpolitik betreibt wie eben Leverkusen. Den Bestand der ‚Kunst am Bau‘ zusammenfassend zu zeigen, ist Ziel der Ausstellung, die heute im Schloß Morsbroich eröffnet wird.“

Außerdem will man sich der Diskussion mit der (nicht immer einsichtigen) Bevölkerung stellen. Das Museum und die Volkshochschule veranstalten regelmäßige Rundfahrten zu den Kunstwerken. Eine erste Fahrt absolviert die städtische Prominenz mit Vertretern der Presse und einigen Künstler*innen. Auch Fruhtrunk ist zusammen mit Di Teana zur Eröffnung am 24. Juni angereist (die Ausstellung läuft bis zum 28.8.). Im Museum sind Großfotos der Arbeit im öffentlichen Raum sowie kleinere Werke der Künstler*innen ausgestellt. Auch dort ergibt sich Gelegenheit zur Diskussion. Der zugehörige Katalog, der einzelnen Künstler*innen längere Beiträge widmet, enthält zu Fruhtrunk einen Text von John Anthony Thwaites, der nicht auf sein Kunst am Bau-Projekt eingeht.

Damals als Fruhtrunk sich mit jenen zunehmend raffinierten horizontalen und diagonalen Strukturen beschäftigte, die auch *Hommage à Arp* bestimmen, hatte ihn Warren Forma gefilmt. Bis jetzt hatte der Künstler den Film allenfalls ohne Tonspur gesehen, doch im Sommer 1966 kommt Forma nach Paris und macht eine Filmvorführung – für die Fruhtrunks, Jean-Claude und Anne Lahumière

Foto aus „Große Schau: Kunst am Bau“, in: *Kölner Stadtanzeiger*, 24.6.1966 (DKA, 589); rechts im Bild Fruhtrunk und Di Teana im Gespräch

Günter Fruhtrunk
21 Bln. 12, d'Orléans
4 a f 1 d 10a

15. Januar 1966

Herrn Prof. Dr. Will Grohmann
1000 Berlin-Charlottenburg
Bismarckstrasse 39

Verehrter Herr Professor Grohmann,

danke für Ihre Karte. Das Bild mit dem Titel

"Mathématique de l'Intuition - Hommage à Arp"

und mit einer Reihe von Veränderungen fertiggestellt. Es gibt davon fünf Stufen.

Stufe I: (ohne existierendes Format) 85 x 78 cm, 1965, Hochformat — Vinylfarbe, ölfarbiges Weiss und Rot zu zwei Dritteln, Grund Weiss, auf Preßholzplatte, ins Quadrat. Besitzer: Musée d'Art Moderne, Lausanne. (Schenkung Arp)

Stufe II: 129,5 x 129 cm, 1965, Hochformat — Vinylfarbe auf Hartfaserplatte, in sich aufgeteiltes Feld. Besitzer: Jean Dejuriet, Epinal.

Stufe III: 85 x 70 cm, 1965, Hochformat — Acrylfarbe auf Preßholzplatte. Gleichschenkliges Dreieck im großen Oval mit verstärktem Schwung unter Beibehaltung des Halbkreises unten im Oval. Besitzer: Charles Correboul, Marseille.

Stufe IV: (Arch. Katalog Dornaud) 129 x 129 cm, 1965, Acrylfarbe auf Leinwand. Veränderte, aufgeteilte Grau (gelblicher); also Schwarz mit blauen Flächen verworfen, um höhere Lichtintensität zu erreichen. Ort: Atelier der Künstlerin in Portugal.

Stufe V: 129 x 129 cm, [illegible] — zu höchster Lichtintensität gesteigert und somit endgültige Lösung.

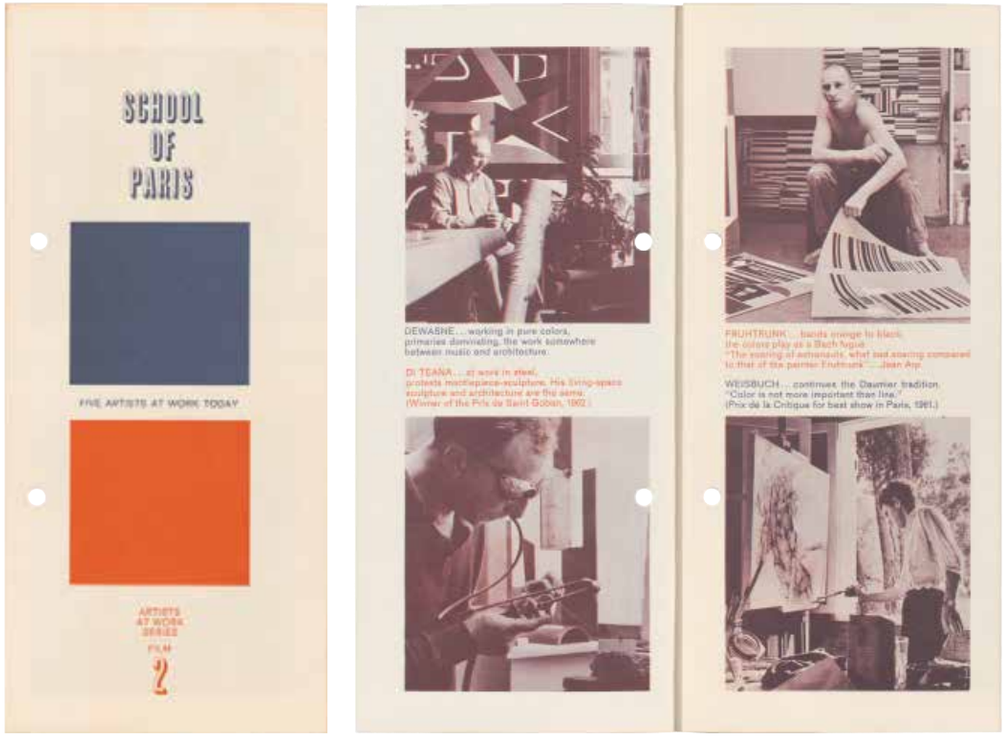
(Index Stufe - Stufe V ein endgültiger Lösung - [illegible]) ist in meinem Besitz.

Eine Fotografie an Stufe V (70 x 85 cm), auf Pressholz, schicke Herrn Günter Fruht. Abbildung.

Die Veränderungen von Bildern gestehen gleichartig als Übertragungen auf neue Flächen, so [illegible] durch Übermalungen zu verändern.

Ich lege Ihnen meine Diapositive bei von Arbeiten aus den Jahren 1958 und 1965, die in Nr. 14 der Zeitung "Das Kunstwerk" [illegible] waren. [illegible] gibt die Numerierung an), bei Interesse gern Ihnen [illegible].

Mit allen guten Wünschen für Gesundheit und gute Arbeit



und Marino di Teana. (DKA, 549, 6.2.1966, 5.6.1966, Forma an Fruhtrunk) *School of Paris* ist einer von acht *Artists at Work*-Filmen Formas. Sie wurden im amerikanischen Fernsehen und einigen Museen gezeigt, unter anderem im Metropolitan Museum in New York. (DKA, 549, 9.1.1966(?), Forma an Fruhtrunks)

Der Filmemacher hatte sich schon Anfang des Jahres bei Fruhtrunk gemeldet, nachdem er in der *Responsive Eye*-Ausstellung im Museum of Modern Art Fruhtrunks *Blau aus Orange* gesehen hatte, und er bedankt sich nochmals für das „orange + blue painting you gave me years ago: hangs in my living room and brings me and my family much pleasure. I love it! Thank you again."[72] (DKA, 549, 6.4.1966)

Einer von Fruhtrunks wichtigen Unterstützern, Franz Roh, war am 30. Dezember 1965 im Alter von 75 Jahren in München gestorben. Nun ist dort eine besondere Gedächtnisausstellung geplant. Hans Konrad Röthel, Direktor des Lenbachhauses und 1. Vorsitzender der Gesellschaft der Freunde junger Kunst, schreibt an Fruhtrunk:

> „Lieber Freund von Franz Roh, die Gesellschaft der Freunde junger Kunst möchte in der Zeit vom 22. Juli bis 22. August im Kunstverein München eine Ausstellung unter dem Titel ‚Hommage à Franz Roh' veranstalten. Abgesehen von dem Leitgedanken, der durch den Titel deutlich wird, besteht die Absicht, solche Künstler einzuladen, die in einem spezifischen künstlerischen oder menschlichen Verhältnis zu Franz Roh gestanden haben."
> (DKA, 555, 27.3.1966)

Ihr Mann „wird sehr gerne an dieser Gedenkausstellung für Franz Roh teilnehmen", richtet Eva-Maria Fruhtrunk aus. Man akzeptiert die Bedingungen und stellt zwei Werke zur Verfügung, die sich bei Raimer Jochims befinden. (DKA, 555, 7.4.1966, 12.4.1966). Die weiteren Vorkehrungen in München trifft Eva Pietzsch, Juliane Roh besorgt den Katalog. Jochims informiert:

> „Die Eröffnung der Franz-Roh-Hommage war gut besucht. Die Ausstellung ist etwas bunt, aber nicht schlecht, die Bilder haben Abstand und sind gut sichtbar. Für den Katalog habe ich, da es damals eilte, eine frühere Reproduktion aus einem Ihrer Kataloge eingereicht. Von jedem Maler hängt ein Bild (von Ihnen ‚steigende Reihe'), die Abbildungen sind briefmarkengroß."

Dann folgt noch eine typische Briefstelle aus Jochims' freimütiger Feder der Fruhtrunks Bilder intensiv betrachtet und auch mal kritisiert:

> „Aus Berlin sind Ihre beiden Bilder unbeschädigt zurückgekehrt. Das grüne hängt bei mir. Es ist anfangs ganz verschlossen und öffnet sich langsam und eine immer mächtiger werdende Realität tritt hervor. Aber Sie sollten noch mehr Sorgfalt auf die Oberfläche und die minutiöse Durchführung verwenden."
> (DKA, 551, 1.8.1966)

Wezel und Jochims hatten in dieser Saison zu einer kleinen Präsentation mit Vorführung experimenteller elektronischer Musik eingeladen: „accrochage Und: albers, calderara, fruhtrunk u. a.: studio Und, dr. wezel, 8 münchen… eröffnung am 4. juni 1966, 17:00 Uhr mit zwei stücken auf tonband von e. zaffiri" (DKA, 566, Einladung) – der Turiner Komponist war ein Pionier der elektronischen Musik. Sie hatten die Zimmergalerie Barerstraße 84 zu Studio UNd (auch UND) umbenannt, denn „das meistgebrauchte Wort, für sich allein genommen, evoziert Offenheit und Mittelbarkeit", an der Ausrichtung ändere sich nichts: „Das Programm wird im bisherigen Sinne einer reflektiert-progressiven Kunst fortgesetzt. […] Die Veranstaltungen bleiben exclusiv wie bisher."

Nun hatten sie einen neuen Plan:

> „Indes erweitern wir unser Programm um die Edition einer Reihe von Heften mit dem Titel UND. Prevue für mittelbare Kunst."
> (DKA, 566, Informationsblatt)

Als Gestalter von fünf Heften, eigentlich Mappen, die jeweils mehrere Arbeiten auf Papier im Format 30 × 35 cm und einen Text beinhalten, sind Jochims, Antonio Calderara, Raimund Girke, Karl Prantl und Fruhtrunk vorgesehen. Die technischen Voraussetzungen sind geklärt und es gibt bereits einen Textvorschlag

Broschüre für den Film *School of Paris* von Warren Forma (DKA, 765)

72 das orange + blaue Gemälde, dass Sie mir vor Jahren gegeben haben: hängt in meinem Wohnzimmer und bringt mir und meiner Familie viel Freude. Ich liebe es! Danke nochmal.

für Fruhtrunk: „Wir dachten an Hegel?!“ (DKA, 566, 30.7.1966, Wezel an Fruhtrunk) Was sonst?! Aber Fruhtrunk ist da nicht so sicher: „ja, grundsätzlich einverstanden, wenngleich mich befremdet, auf diese Art und Weise mit Hegel ‚verkuppelt‘ zu werden. Führt das nicht zu Irrtümern? In diesem Punkt bitte ich noch um Geduld. Als Druckgraphik kommen für mich nur Siebdrucke in Frage.“ (DKA, 566, 5.8.1966, Fruhtrunk an Wezel)
Zu vier Siebdrucken wählt Fruhtrunk dann einen kurzen Text des chinesischen Dichters Dschuang Dsï aus: *Das wahre Buch vom Blütenland*, ein in Deutschland seit der Jahrhundertwende unter Philosophen beliebtes daoistisches Werk aus vorchristlicher Zeit.

> (Die Zauberperle) „Der Herr der gelben Erde wandelte jenseits der Grenzen der Welt. Da kam er auf einen sehr hohen Berg und schaute den Kreislauf der Wiederkehr. Da verlor er seine Zauberperle. Er sandte Erkenntnis aus, sie zu suchen, und bekam sie nicht wieder. Er sandte Scharfblick aus, sie zu suchen, und bekam sie nicht wieder. Er sandte Denken aus, sie zu suchen, und bekam sie nicht wieder. Da sandte er Selbstvergessen aus. Selbstvergessen fand sie. Der Herr der gelben Erde sprach: Seltsam fürwahr, daß gerade Selbstvergessen fähig war, sie zu finden!“
> (zeno.org, 26.8.2023)

1967 erscheint Fruhtrunks zweites Mappenwerk mit Drucken von P. Domberger, verlegt von Jürgen Willich in der Edition UND. Interessant sind die Vorgaben, die Fruhtrunk Domberger macht, einem Spezialisten seines Fachs, den er sehr schätzt, da sie Einblick in den trickreichen Umgang mit der Druckfarbe geben: So mahnt Fruhtrunk bei Blatt 1 [Orgelpunkt]:

> „Dieses Blatt muss proportionsgetreu auf das Maß der anderen Blätter verkleinert werden. Weiss ist der Papiergrund. Die an den Stößen zwischen schwarz und grün entstehenden weissen Linien dürfen beim Druck nicht erscheinen.“

Und er rät für Blatt 2 [Progression diagonal schwarz, weiß, blau]:

> „Ich könnte mir denken, dass dem ‚Schwarz‘ (auf meiner Vorlage schwarz wirkendes Violett, resp. Preussisch Blau in der Mitte) in Ihrem Druck ein Quantum Preussisch-Blau beigesetzt wird, um die Tiefe zu einem Schwarz-Violett zu steigern.“
> (DKA, 564, 3.11.1966)

In der lange erwarteten Publikation zu seiner Ausstellung 1965 in der Galerie Der Spiegel, zu der Fruhtrunk zwei seitengroße Siebdrucke beigesteuert hatte, ist statt eines Vorworts ein Brief Stünkes an Fruhtrunk abgedruckt, dem folgen ein Textbeitrag von Hermann von Helmholtz, dem Physiologen, der sich u. a. mit Optik beschäftigte, und ein Kommentar dazu von Günter Gercken, dem Arzt und Kunstkritiker. Gercken sollte zwei Jahre später Mitglied des documenta-Rates sein. Stünke, der Karrieren im Auge behielt, dürfte diesen also nicht absichtslos mit Fruhtrunk „in Kontakt“ gebracht haben.

Fruhtrunk ist auf den ersten Blick begeistert vom Katalog und schreibt an Stünke:

> „… von einer Reise zurück finde ich den Katalog: natürlich ist er Ihrer Edition nicht nur würdig, sondern er SPIEGELt im Sosein mannigfaltiges Dasein, man könnte sagen er ist prachtvoll, aber nein, lassen wir alles weg: er ist!!! Deshalb ‚lade ich Sie ein zum Fest des Schweigens‘. Danach erst werde ich den Text lesen können.“
> (DKA, 554, 9.7.1966)

Derselbe Brief, der mit Begeisterung beginnt, endet mit einer Enttäuschung:

> „Und zum Abschluss noch ein Ei: Silbermedaille in Ostende, hähä! Können wir davon in Ihrer Galerie ein Omelett machen, wer gibt den Schinken dazu? Wenn sie wenigstens aus Gold gewesen wäre, diese Plakette, dann hätte ich meiner Eva ein Schmuckstück machen lassen können […], aber die hat der Getulio Alviani bekommen. Die armen Esel, die heute noch Farbe und Leinwand benützen!“
> (DKA, 552, 9.7.1966)

Fruhtrunk hatte sich ein drittes Mal an der vom Centre Culturel d’Ostende veranstalteten *Prix d’Europe*-Ausstellung (3.7.–15.8.1966) beteiligt. In diesem Jahr war der Ansturm groß: 500 Künstler*innen reichten Werke ein, die von einer Jury begutachtet wurden, welche sich diesmal aus Experten aus London bis Venedig zusammensetzte – Grund genug zumindest für Fruhtrunk, sich noch einmal zu beteiligen. (DKA, 555, 18.6.1966, Eva-Maria Fruhtrunk an Garibaldi) Zwei der Juroren sollten, der eine bald, der andere später, für Fruhtrunk wichtig werden: „U[mbro] Apollonio, critique d’art, Venise“ und „Dr. Imdahl, professeur à l’unversité de Bochum“.
Fruhtrunk erhält eine Silbermedaille, Alviani, Maler, Grafiker, Objektkünstler, Verteter der Op-Art und im internationalen Wettbewerb immer ein bisschen erfolgreicher als Fruhtrunk, gewinnt den ersten Preis, der mit 100 000 Belgischen Francs dotiert ist, der zweite ist, na ja, eine Silbermedaille. Der enttäuschte Fruhtrunk fährt nicht zur Preisverleihung: „In Ostende war ich einfach deswegen nicht, weil ich das zu blöde fand und soviel Weg und Mühe dafür nicht lohnte“, erklärt er Wißmann. (DKA, 556, 9.7.1966)

Unterdessen ist Fruhtrunk immer wieder in Kontakt mit Enzo Pagani in Mailand. Sein Freund Gérard Mannoni hat ihm Fotos von der Mauer in Legnano gezeigt, an der sein Mosaik hängen soll, und Fruhtrunk ist entsetzt:

> **A** Je suis catastrophé! […] Ma composition était conçue pour un mur presque carré, mais non pas pour un mur en rectangle comme vous l’avez fait construire maintenant. […]
> **B** J’ai une deuxième raison d’être catastrophé: […] le béton et non pas le caractère grossier et écrasant des pierres meulières fut la base pour ma conception de la mosaique. L’aspect actuel est simplement brutal. […]
> **C** La couleur du ciment entre les joints est trop claire, en tous cas dans le noir.[73]
> (DKA, 557, 1.6.1966)

73 A Ich bin entsetzt! […] Meine Komposition war für eine fast quadratische Wand gedacht, nicht für eine rechteckige Wand, wie Sie sie haben bauen lassen. […]
B Ich habe einen zweiten Grund entsetzt zu sein: […] Beton und nicht der grobe und plumpe Charakter der Bruchsteine war Grundlage meines Entwurfs für das Mosaik. Das aktuelle Erscheinungsbild ist einfach brutal. […]
C Die Farbe des Zements zwischen den Fugen ist zu hell, auf jeden Fall im Schwarz.

Fruhtrunks Mosaik im Museo d'Arte Moderna Pagani, Castellanza (VR), heute und 1968

Die Modeschöpferin Mirella Di Lazzaro ließ sich von Fruhtrunks Mosaik zu einer Abendgarderobe inspirieren. (Titelseite der Zeitschrift *GENTE*)

Das Mosaik, das auf dem Vorbild von *o.T.* (WVZ 556) beruht – ein Motiv, das auch mit *Veränderung II* und *Werdende Mitte* bezeichnet ist – wird schließlich über Eck auf einen Stahlträger montiert.

Ansonsten plant man die nächste Ausstellung. Nach den finanziell unguten Erfahrungen der vergangenen Ausstellung möchte sich Fruhtrunk absichern:

> „Il me serait tout à fait possible de faire une exposition chez vous et je pense il serait le mieux de la faire comme toujours en Novembre. Seulement, je devrais vous demander de me garantir la vente de deux petits tableaux ou d'un format moyen ou grand afin que je sois couvert pour les frais au moins ce qui n'était pas le cas pour la dernière exposition."[74]

Als Katalogautor schlägt er Umbro Apollonio vor. (DKA, 557, 10.8.1966)

Einige Tage später, inzwischen aus Banyalbufar auf Mallorca, wendet sich Fruhtrunk an Prof. Umbro Apollonio in Venedig:

> „Je me permets de m'adresser à vous pour vous demander si vous étiez incliné et disposé de préfacer le catalogue de mon exposition qui s'ouvrira à la Galleria d'Arte del Grattacielo (M. Enzo Pagani) le 13 octobre 1966. […] Je pense que vous connaissez mon travail surtout par des reproductions et par des catalogues, mais au cas de votre accord j'aimerais également vous envoyer quelques diapositifs en couleur. Ceci malheureusement à partir du 13 septembre étant donné que je suis actuellement en vacances."[75]
> (DKA, 566, 21.8.1966, Abschrift)

Bei seiner Rückkehr nach Paris findet Fruhtrunk Apollonios Text bereits vor. Er bedankt sich sehr und kündigt die nächsten Schritte an:

> „Par le même courrier j'envoie le texte à M. Pagani avec la maquette du catalogue. Etant donné que je ne parle pas l'italien j'en ai fait faire une photocopie et j'attends la traduction en quelques jours. Je vous envoie ci-joint quelques diapositifs pour vos archives et des photographies en noir et blanc."[76]
> (DKA, 566, 14.9.1966)

74 Es wäre mir durchaus möglich, eine Ausstellung bei Ihnen zu machen und ich denke, es wäre am besten sie wie immer im November zu machen. Nur müsste ich Sie bitten, mir den Verkauf von zwei kleinen Bildern oder einem mittleren oder einem großen zu garantieren, damit zumindest meine Kosten gedeckt sind, was bei der letzten Ausstellung nicht der Fall war.
75 Ich erlaube mir, mich an Sie zu wenden, um Sie zu fragen, ob Sie geneigt und bereit wären, für den Katalog meiner Ausstellung, die am 13. Oktober 1966 in der Galleria d'Arte del Grattacielo (Herr Enzo Pagani) eröffnet wird, ein Vorwort zu schreiben. […]. Ich denke, Sie kennen meine Arbeit vor allem über Reproduktionen und Kataloge, aber falls Sie einverstanden sind, würde ich Ihnen auch gerne einige Farbdias schicken. Dies leider erst ab dem 13. September, da ich derzeit im Urlaub bin.
76 Mit gleicher Post schicke ich den Text an Herrn Pagani mit einem Modell des Katalogs. Da ich kein Italienisch spreche, habe ich davon eine Kopie machen lassen und ich erwarte die Übersetzung des Textes in einigen Tagen. Ich schicke Ihnen anbei einige Dias für Ihre Unterlagen und Fotografien in s/w.

Apollonio interessiert sich nun für Fruhtrunks Arbeit: Im Dezember bittet er ihn dringend um ein Farbfoto seiner Wand in Leverkusen, das er in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift, der *Biennale di Venezia*, veröffentlichen will. (DKA, 566, 14.12.1966) Fruhtrunk beauftragt ein neues Foto und kündigt seinen Dank an, der statt einer „Bezahlung" weitgehend üblich ist.

> „Entre Noel et le Nouvel An je viendrai à Milan, et j'aimerais prendre l'occasion d'une autre visite à Ravenna, de vous remettre le tableau que je voudrais vous dédier. Serez-vous à Venise pendant ces jours-là?"[77]
> (DKA, 566, 16.12.1966]

Fruhtrunk musste davon ausgehen, dass Alberto Sartoris erwartet hätte, für ein Vorwort angefragt zu werden. Um Missverständnissen vorzubeugen und Sartoris gewissermaßen mit ins Boot zu holen, erklärt er ihm:

> „Je ne ferai aucune exposition en Italie sans penser à Vous […], puisque j'y ai fait ma première entrée grâce à vous. Encore une fois deux ans après la dernière exposition c'est le 15 octobre prochain quand s'ouvrira ma troisième exposition chez Pagani. […] j'ai bien pensé de vous demander pour une préface encore une fois, mais je me suis décidé d'y renoncer car je suis hostile par principe à la mode qui fait des critiques des managers aux yeux du public. Pour cette raison je me suis adressé à Umbro Apollonio qui d'ailleurs faisant partie du jury d'Ostende pour le Prix d'Europe et qui connait mon travail. Je serai très intéressé d'avoir votre jugement sur ce texte quand l'occasion se présente."[78]
> (DKA, 563, 5.10.1966)

Zur Vorbereitung des Katalogs – diesmal wird es eine vierseitige große Klappkarte – schickt Fruhtrunk an Pagani sehr genaue Anweisungen zur grafischen Gestaltung, neue Listen für den dokumentarischen Teil, pocht auf Korrekturdurchgänge, bei denen er abermals Verbesserungsvorschläge hat. Diesmal soll alles perfekt sein. (DKA, 557, 15.9.1966, 8.10.1966 an Mlle Maura, Paganis Assistentin) Die Titelseite spielt grafisch mit dem Namen und dem „Markenzeichen" des Künstlers. Die Dokumentation ist up-to-date, Apollonios Text in Akzidenz Nr. 12 fett gesetzt, die Werkliste enthält 21 Gemälde sowie das Modell für die Wandgestaltung in Düsseldorf und ein Großfoto der Wand in Leverkusen.
Apollonios Vorwort leitet von einer detaillierten Betrachtung der Mechanismen in Fruhtrunks Kompositionen sehr abstrakte Überlegungen ab. Konkret geht er am Ende auf dessen Wandgestaltung für Leverkusen ein, die eine neue Öffnung zum Publikum aufzeige und Teil einer zukünftigen (besseren) Gegenwart sein werde.
Um die Bilder der Ausstellung zusammenzuholen, muss Fruhtrunk diesmal von Paris nach Brüssel, über München nach Mailand fahren, wo er am 14. Oktober mittags in der Galerie eintreffen will. (DKA, 550, 18.9.1966, Fruhtrunk an Jean Coquelet; 546, 29.9.1966, Eva-Maria Fruhtrunk an Christlieb; 557, 8.10.1966, Fruhtrunk an Mlle Maura). Am 15. Oktober wird die Ausstellung eröffnet. Es ist eine sehr schöne, großzügig gehängte Ausstellung in hohen Räumen mit Terrazzo-Boden, das zeigt eine wunderbare Fotoserie. Man erkennt viele bekannte Motive, auch das Modell für Düsseldorf auf einem Podest. Auf einer Aufnahme ist Denise René zu sehen, die wohl für diesen Anlass nach Mailand gereist war.

Fruhtrunks Ausstellung in der Galleria Pagani del Grattacielo, 1966; links unten sitzt Denise René, rechts unten ist eines der Modelle für Glasfenster, 1962, zu sehen. (DKA, 513)

77 Zwischen Weihnachten und Neujahr werde ich nach Mailand kommen, und ich würde gerne anlässlich eines weiteren Besuchs in Ravenna, Ihnen das Bild vorbeibringen, das ich Ihnen widmen möchten. Werden sie in diesen Tagen in Venedig sein?
78 Ich werde keine Ausstellung in Italien machen, ohne an Sie zu denken […], da ich meinen ersten Auftritt dort Ihnen verdanke. Noch einmal, zwei Jahre nach der letzten, wird am 15. Oktober meine dritte Ausstellung bei Pagani eröffnet. […] ich wollte Sie noch einmal um ein Vorwort bitten, entschied mich aber dagegen, da ich grundsätzlich gegen die Mode bin, Kritiker in den Augen der Öffentlichkeit zu Managern zu machen. Aus diesem Grund habe ich mich an Umbro Apollonio gewandt, der übrigens in Ostende in der Jury für den Europapreis sitzt und meine Arbeit kennt. Ich würde mich sehr über Ihre Beurteilung dieses Textes freuen, wenn sich die Gelegenheit dazu ergibt.

Wie schon seit Jahren nächtigt Fruhtrunk nicht in Mailand, sondern in Bellagio am Comer See. Dorthin hatte er sich während der Zoll-Misere im November 1962 zurückgezogen und an seinem Text für George Rickey geschrieben. (DKA, 562, 15.11.1962, Eva-Maria Fruhtrunk an Rickey) In Bellagio wohnen gute Freunde, Claudio Clerici, ein Kunst- und Antiquitätenhändler, seine Frau „Ebe“ und Familie. Man besucht einander, Eva-Maria Fruhtrunk ist gelegentlich bei Bilderverkäufen behilflich. (DKA, 562, diverse Korrespondenz) In der letzten Dezemberwoche kommt die ganze Familie Fruhtrunk nach Bellagio. (546, 6.12.1966, Eva-Maria Fruhtrunk an die Clericis) Clericis sind ebenso darüber im Bilde was sich im Hintergrund der Ausstellung bei Pagani abspielt wie ein anderer in Bergamo ansässiger Freund: Arturo Bonfanti, ein abstrakter Maler, der auch bei Denise René ausstellt und mit dem es in den nächsten Jahren häufiger Kontakt geben wird. (DKA, 545, 6.12.1966, Fruhtrunk an Bonfanti; 15.12.1966, ders. an Fruhtrunk)
Tatsächlich spielt sich eine dramatische Ablösung ab: Bruno Lorenzelli Sen. und Jr., Inhaber der Galleria Lorenzelli mit Sitz in Mailand und Bergamo, und Günter Fruhtrunk treffen sich nach der Eröffnung in der Mailänder Galleria Grattacielo in Bergamo und die Lorenzellis machen ihm ein unwiderstehliches Angebot. Sie bieten an, nach Ende der Ausstellung alle unverkauften Bilder zu übernehmen und jeweils 33 % des Verkaufspreises zu bezahlen – also genauso viel, wie der Künstler etwa bei Pagani nach einem Verkauf erhalten würde, nur eben ohne tatsächlichen Käufer – und das subito! Die Galleria Lorenzelli hat, wohl als einzige, dieses Geschäftsmodell.
Nachdem Lorenzelli Jr. die Übereinkunft bestätigt hat, (DKA, 544, 26.10.1966) wiederholt und präzisiert Fruhtrunk die Bedingungen für die Bilder bei Pagani sowie weitere in Paris, er betont dabei ausdrücklich die Bedeutung ihrer Sichtbarmachung:

> „Des prix indiqués: un tiers pour la Galerie, un tiers pour moi-même, un tiers pour la publicité. […] je voudrais mettre l’accent sur la réalisation des propositions faites par Monsieur Lorenzelli senior, s’est à dire que la Galerie s’engage à faire une exposition avec catalogue de la Galerie comme elle a l’habitude de le faire et avec une publicité adéquate nécessaire.“[79]

Für insgesamt 14 Bilder verschiedener Formate sind 59 400 FR veranschlagt, wovon Fruhtrunk 19 800 erhalten würde. (DKA, 544, 6.12.1966, Fruhtrunk an Lorenzelli)

Unterdessen versucht Fruhtrunk bei Pagani, den er klar im Dunklen lässt, seine zukünftigen Chancen auszuloten.

> „Lors de mon départ de Milan vous m’avez indiqué certains projets concernant des tableaux de mon exposition actuelle et vous m’avez avisé des propositions écrites. Des circonstances m’obligent de vous demander de bien vouloir me faire connaître vos intentions aussi rapidement que possible […]. En tout cas, j’aimerais vous dire dès maintenant je dois moi-même disposer d’une partie des tableaux de l’exposition.“ Und abschliessend beruhigend: “J’ai gardé un exellent souvenir de nos rencontres à Milan et à Legnano.“[80]
> (DKA, 557, 31.10.1966)

Nachdem Versuche, telefonisch oder postalisch etwas über Paganis Absichten zu erfahren, gescheitert sind, stellt Eva-Maria Fruhtrunk ihm am 12. November ein Ultimatum:

> „Après que votre choix éventuelle sera faite, les autres des 16 tableaux restant (21 moins 4 pour mon mari et 1 vendu), seront cherchés à la Galerie par une maison de transport avec une autorisation de mon mari pour la prise en charge des ses tableaux. Dans le cas où vous seriez intéressé d’acquérir certains tableaux, il faudrait que votre offre par écrit nous soit parvenu le lundi 14 novembre, étant donné que mon mari a une offre ferme pour l’achat des tableaux qui sont libres.“[81]
> (DKA, 557, 12.11.1966)

Ihre Antwort auf Paganis Brief (der leider nicht aufbewahrt wurde) überschreibt Eva-Maria Fruhtrunk mit „Je regrette!“ Nachdem man nichts von ihm gehört habe und annehmen musste, er habe kein Interesse, und man sogar bis zum 15. abends gewartet hätte, habe ihr Mann dann der Mailänder Transportfirma Maison Oligiati die Autorisation zur Abholung im Laufe der Woche geschickt. Sie bedauerten, sie hätten alles getan, um ihm die erste Wahl zu lassen und hofften, es gäbe keine Missverständnisse. (DKA, 557, 17.11.1966)
Lorenzelli wird im nächsten Jahrzehnt der weitaus wichtigere Mailänder Galerist für Fruhtrunk – vorläufig sind in einer Accrochage zum Jahresende nur Kostproben zu sehen – erst 1971 widmet ihm Lorenzelli die erste Einzelausstellung, danach allerdings 1972, 1973, 1974, 1975 und 1979. Bei Pagani verblieben einzelne Bilder, und gelegentliche Korrespondenzen über die nächsten Jahre klingen durchaus entspannt. Er führte seine Galerie bis 1985, Lorenzelli und sein Sohn bis heute – eine Reihe ihrer Fruhtrunk-Bilder ist in dieser Ausstellung zu sehen.

79 Von den angegebenen Preisen: ein Drittel für die Galerie, ein Drittel für mich, ein Drittel für die Werbung. […] Ich möchte auf die Umsetzung der Vorschläge von Herrn Lorenzelli Sen. bestehen, d. h. die Galerie verpflichtet sich, eine Ausstellung mit einem Katalog der Galerie zu machen, wie sie es gewohnt ist, und mit einer angemessenen Werbung, die notwendig ist.

80 Bei meiner Abreise aus Mailand haben Sie mir gewisse Pläne in Bezug auf Gemälde aus meiner gegenwärtigen Ausstellung angedeutet und mir schriftliche Vorschläge in Aussicht gestellt. Die Umstände zwingen mich, Sie zu bitten, mich so schnell wie möglich über Ihre Absichten aufzuklären […]. Auf jeden Fall möchte ich Ihnen schon jetzt mitteilen, dass ich selbst über einen Teil der Bilder der Ausstellung verfügen muss. […] Ich habe eine sehr schöne Erinnerung an unsere Treffen in Mailand und Legnano…

81 Nachdem Sie gegebenenfalls Ihre Wahl getroffen haben, werden die restlichen 16 Bilder (21 minus 4 für meinen Mann und 1 verkauftes Bild) von einem Transportunternehmen in der Galerie abgeholt, mit der Vollmacht meines Mannes für den Abtransport seiner Bilder. Falls Sie daran interessiert sind, einige der Bilder zu kaufen, muss Ihr schriftliches Angebot bis Montag, den 14. November bei uns eingegangen sein, da mein Mann für den Kauf der Bilder, die frei sind, ein festes Angebot hat.

1967

Fruhtrunk gehört weiterhin zu den Stammkünstlern der Galerie Denise René, und selbst wenn er nur am Rande involviert bleibt, wird diese Vertretung gerade in Jahr 1967 wieder enorm wichtig. Die Galerie ist aktiv und erfolgreich wie nie, seit den frühen 1960er Jahren hat das Informel in der Gunst des Publikums verloren, die „abstraction géometrique“ oder „froide“ (geometrische oder kalte Abstraktion), die „art cinétique“ (kinetische Kunst) und deren Weiterentwicklungen zur kybernetischen Kunst und den französischen Vorformen der illusionistischen Op-Art werden dagegen immer beliebter. Der Begriff Op-Art taucht in dem Moment in New York auf, als dort die *Responsive Eye*-Ausstellung erste Wellen schlägt, in der auch wichtige Künstler*innnen der Galerie Denise René vertreten sind – allen voran Victor Vasarely. Am 13. Februar 1967 schreibt der Kritiker Otto Hahn in *L'Express*:

> „L'art constructif, qui couvre toutes les formes d'art basées sur la clarté des formes et la précision de l'architecture, manifeste sa vitalité à travers le monde entier. C'est véritablement un langage sans frontière […]. En pariant sur une grande idée et en y restant fidèle, Denise René était condamnée à réussir.“[82]
>
> (zitiert in *Denise René, L'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait. 1944–1978*, Ausst.-Kat. Centre Pompidou, Paris 2001, S. 105)

Denise René eröffnet 1966 eine eigene Galerie für Multiples in Paris, 1967 eine Zweiggalerie in Krefeld mit dem jungen deutschen Galeristen Hans Mayer und 1970 eine Dependance in New York. Ihre Gruppenausstellungen werden umfassender, die einzelnen Beiträge oft kleiner: In der Ausstellung *STRUCTURES, LUMIERE, MOUVEMENT* (eröffnet am 2.2.1966) in der Pariser Stammgalerie werden die Arbeiten von 66 Künstler*innen zusammengefasst. Ein Foto, auf dem auch Fruhtrunks *Continuum vert-noir,* 1966 (100 × 103 cm) zu sehen ist, gibt davon einen lebendigen Eindruck. (DKA 561, 18.1.1967, Einladung René an Fruhtrunk)

René lädt Fruhtrunk nicht nach New York, aber immerhin nach Krefeld ein, zu *Vom Konstruktivismus zur Kinetik. 1917–1967* (10.6.–25.10.1967), da ist er einer von 90 Künstler*innen (und liefert drei Bilder, die vielleicht nicht alle gleichzeitig gehängt werden können). Michel Seuphor umreißt in der Katalogeinführung „Einleitung zu einem Konstruktivistenfest“ das zurückliegende Jahrzehnt:

> „[D]ie Geschichte der Konstruktivisten-Bewegung […] hatte ihre glorreichen und dunklen Momente […], wie z.B. gegen 1955, als die tachistische und informelle Welle den starken Anschein erweckte, alles mit sich zu reißen […], doch daraus wurde nichts. Das konstruktive Ideal ist heute genau so jung wie vor einem halben Jahrhundert […]. Der junge Nachwuchs, dem es weder an Intelligenz noch an Originalität

Structures, Lumière, Mouvement, Galerie Denise René, Paris, 1967; Fruhtrunks mittelformatiges *Continuum vert-noir* hinter Calders Mobile.
Foto: André Morain

> fehlt, hat es zustande gebracht, im April 1967 im Musée des Beaux-Arts in Gent (Belgien) ein Treffen der Konstruktivisten zu organisieren, unter dem Titel ‚plus-meeting', das nach der Teilnehmerzahl zu schließen, ein großer Erfolg war und bei dem Werke von hunderten von lebenden Künstlern in Diapositiven gezeigt und kommentiert wurden.“
>
> (Übers. Lily Greenham,)

Seuphor bezieht sich hier auf das sogenannte PLUS MEETING, das am 12.4.1967 im Musée des beaux arts in Gent stattfand und bei dem er den Vorsitz führte. Der junge Künstler Yves de Smet – Schöpfer minimalistischer Konstruktionen und konkreter Poesie – hatte 1966 zusammen mit Willy Plompen und Jan van den Abbeel die „Plus groep“ Genter Konstruktivisten gegründet. PLUS (+) ist zugleich “symbole universel (visuel) de la construction (segment de ligne vertical, perpendiculaire sur s/l horizontal)“ und „synonyme pour groupement des constructivistes de toutes disciplines, premier usage comme devise, à Gand en 1965“.[83] (DKA, 549, 12.4.1967, Programm)

Dann lädt PLUS zu einem Treffen belgischer und ausländischer Kolleg*innen, von denen ein Großteil nur über Dias ihrer Arbeiten „präsent“ sein wird, die gezeigt und von den Anwesenden kommentiert werden. Die Aufforderung zur Teilnahme, welche

82 Die konstruktive Kunst, die alle Kunstformen umfasst, welche auf der Klarheit der Formen und der Präzision der Architektur basieren, manifestiert ihre Vitalität auf der ganzen Welt. Das ist wirklich eine Sprache ohne Grenzen. Indem sie auf eine große Idee setzte und ihr treu blieb, war Denise René zum Erfolg verdammt.

83 PLUS (+) als universelles (visuelles) Symbol der Konstruktion (Segment der vertikalen Linie rechtwinklig zum Segment der horizontalen). Plus (+) als Synonym für die Gruppierung der Konstruktivisten aller Disziplinen, zuerst verwendet als Devise in Gent 1965.

Fruhtrunk seinem belgischen Freund Luc Peire verdankt, hat jedoch den Charakter einer Einladung zu einer Gruppenausstellung. Fruhtrunk lässt seine Frau Dias schicken und ist wohl nicht anwesend. (DKA, 549, 16.3.1967, Eva-Maria Fruhtrunk an Yves De Smet)

Doch Hauptschauplätze seiner Aktivitäten sind für Fruhtrunk im Jahr 1967 freilich nicht Krefeld oder Gent, nicht einmal Paris, wo er wieder zum *Salon des Réalités Nouvelles* eingeladen ist, bei dem die Fruhtrunks auch einen Beitrag Arturo Bonfantis betreuen. (DKA 545, 15.2.1967, 22.3.1967, 19.4.1967 Eva-Maria Fruhtrunk an Bonfanti; 15.2.1967; 7.3.1967, ders. an Eva-Maria Fruhtrunk) In Paris taucht Anfang des Jahres eine alte Bekannte aus Freiburg auf, die Kunsthistorikerin und Journalistin Ursula Binder-Hagelstange. Sie hatte früher, schreibt sie an Fruhtrunk nach ihrer Rückkehr, „kein Verhältnis zum Konstruktivismus“, aber „[i]nzwischen habe ich viel gesehen und eingesehen. Ich bin sehr froh, dass ich Ihre Frau angerufen habe und dass Sie uns Ihre Bilder gezeigt haben. Ich freue mich, dass Sie Ihren Weg so konsequent verfolgt haben und nun auch die verdienten Früchte geniessen. Was für ein Glück, dass Sie hier weggegangen sind, dass Sie eine so meisterhafte Sicherheit gewonnen haben.“ (DKA, 545, 2.2.1967)
Einmal in Wien im Museum des XX. Jahrhunderts auszustellen, ist schon länger ein wichtiges Ziel für Fruhtrunk, das mit Nachdruck verfolgt worden war. Bereits Ende 1966 hatte Eva-Maria Fruhtrunk ihren ehemaligen Chef an der Deutschen Botschaft in Paris, Josef Mühlenhöver, inzwischen Gesandter in Wien, kontaktiert und zwischen Botschaftsklatsch und Kulturnachrichten eingeschoben:

> „Dazu möchte ich Sie zunächst fragen, ob Sie schon die Bekanntschaft von Dr. Werner HOFMANN, Direktor des Museums des 20. Jahrhunderts in Wien, gemacht haben. Wenn nicht, erlaube ich mir den Vorschlag, Herrn Dr. Hofmann einmal zu einem Ihrer Abende einzuladen und ihn bei dieser Gelegenheit zu fragen, was er von einer Ausstellung Fruhtrunk in seinem Museum – eventuell zusammen mit jemand anderem – für 1967, vielleicht schon im Frühjahr denkt.“
> (DKA, 556, 12.11.1966)

Und nachdem Mühlenhöver erwähnt hatte, dass Prof. Fritz Wotruba ihn schätze, hatte sich Fruhtrunk an den Künstlerkollegen gewandt:

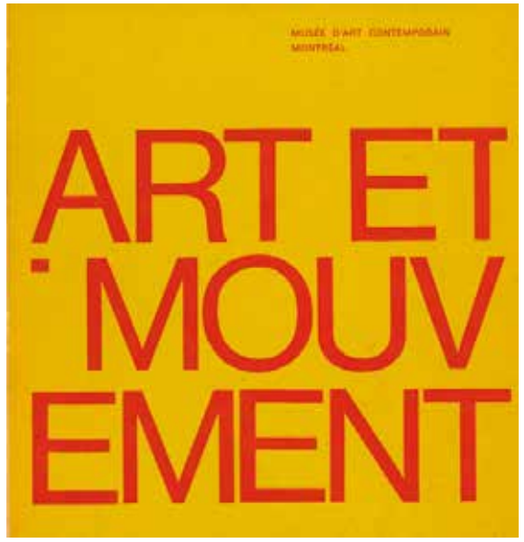
> „Ich erlaube mir, Sie darum zu bitten, für den Fall des Zustandekommens der geplanten Ausstellung moderner Malerei im Museum des 20. Jahrhunderts in dem Sinne zu intervenieren, dass ich dazu eingeladen werde. Da ich hier keine Galerie habe, die mich vertraglich vertritt und Einladungen meiner Erfahrung nach sehr häufig über Galerien gehen, bin ich manchmal in der zweifelhaften Situation, um meine Ausstellungstätigkeit selbst bemüht zu sein.“
> (DKA, 566, 28.11.1966)

Fruhtrunk wird zur Ausstellung *Kinetika* (7.7.–15.10.1967) eingeladen. Hofmann erklärt in seiner Katalog-Vorrede, welchem Umstand viele der 25 ausgewählten Künstler*innen dies verdankten, sie wurden „vornehmlich“ von der Galerie Denise René Paris und der (op) art galerie in Eßlingen vertreten. Ihre Werke rangieren vom Tafelbild zum bewegten Objekt und basieren auf neuen wahrnehmungspsychologischen Ansätzen. *Kinetika* ist die erste Op-Art-Ausstellung in Österreich. Eine Liste „Tableaux FRUHTRUNK à exposer au Museum des XX. Jahrhunderts, Wien, 7 juillet 1967“ (DKA, 567, 16.6.1967) sieht vor, *Orgelpunkt* von der Galleria Pagani in Mailand, *Grüner Hiatus* und *Violette Interferenzen in Rot* aus der Galerie Denise René in Paris zu bringen und nach der Ausstellung den inzwischen verkauften *Orgelpunkt* zurück nach Mailand, die beiden anderen dagegen nach München zur Ausstellung in der Galerie Heseler zu transportieren. (DKA, 567, 26.9.1967, Eva-Maria Fruhtrunk an Hofmann) Die Bilder sind immer mehr in Bewegung geraten.

Fruhtrunk konzentriert sich inzwischen stärker auf Deutschland, im Jahr 1967 auf eine Einzelausstellung und eine Lehrtätigkeit in München sowie auf seine Bewerbung für die *documenta* in Kassel 1968 – doch zuvor erfüllt er sich noch einen lang gehegten Wunsch: eine Reise nach New York und Montreal. Die Galerie Denise René organisiert in Kooperation mit dem Musée d’art contemporain in Montreal für 1967 *Art et Mouvement*. Die Ausstellung wird zunächst dort gezeigt (29.8.–1.10.1967) und wandert anschließend an die National Gallery in Toronto. René wählt Fruhtrunks in der Galerie befindliches, eindrucksvolles *Continuum vert-noir*, 1967 (171 × 173 cm), das im Katalog zusammen mit einem Porträt des Künstlers ganzseitig in Farbe abgebildet wird.

Fruhtrunk fliegt nicht zur Ausstellungseröffnung, sondern bereits im Mai nach New York und Montreal, um dort Kontakte zu knüpfen. Der Grund für den Zeitpunkt ist unklar, aus einem Reiseplan geht hervor, dass er zunächst auch nach Miami

Fruhtrunk vor einer größeren Version von *Continuum vert-noir* (wohl Kat. Nr. 47) in seinem Pariser Atelier, ca. 1966



Ausstellungskatalog *Art et Mouvement*, Musée d'art contemporain, Montreal, 1967

und Mexico City hatte reisen wollen, zusammen mit den Kempers, vermutlich war das ihr Wunschtermin. Fruhtrunk hält sich vom 11.–21. Mai in New York auf, fliegt dann nach Montreal und von dort am 25. zurück nach Paris. Vor der Reise werden Kontakte, vor allem in New York vorbereitet: Gottfried Honegger und Horst Egon Kalinowski empfehlen Künstler*innen, die Eva-Maria Fruhtrunk informiert (DKA, 541, März 1967, z. B. 17.4.1967 an Hans Haacke). George Rickey und Warren Forma werden gebeten, geeignete Galerien vorzuschlagen; Die eigentliche Vorsondierung mit einer schriftlichen Vorstellung des Künstlers übernimmt ein Bekannter der Kempers, Felix F. Fluss, laut Briefkopf „Correspondent of European Business Publications", wohnhaft in Long Island City, der Fruhtrunk im Rahmen einer Europareise in Paris besucht hatte: leider keine glückliche Wahl. Seine Anschreiben an die Galerie Chalette, Betty Parsons Gallery, Fischbach Gallery und Staempfli Gallery werden, wenn überhaupt, in unhöflicher Kürze mit dem Vermerk beantwortet, man könne keine weiteren Künstler*innen aufnehmen. Es war nicht wirklich verwunderlich. Fluss' „Bewerbungsschreiben" bestand aus seiner Versicherung, der Künstler sei sehr bekannt, aus Informationen über dessen „performances", J. A. Thwaites' englischer, doch recht hölzerner Besprechung der Ausstellung bei Stünke und einer langen Auflistung von Ausstellungen 1966, deren Organisator*innen den New Yorker Galerist*innen unbekannt gewesen sein dürften. (DKA 541, 20.3.1967, Fruhtrunk an Fluss, April, Anfragen und Absagen)

Doch ist dem Vermittler Fluss weder die Wahl des kritischen Textes noch der Ausstellungen anzulasten, vielmehr dürfte Fruhtrunk selbst hier einer groben Fehleinschätzung des New Yorker Kunstmarktes erlegen sein. Zwar laufen persönliche Gespräche Fruhtrunks in New York etwas vielversprechender, doch fällt in seinen auf die Treffen folgenden Briefen etwa an den Galeristen Allen Stone oder die Kuratorin Genoveva Licht am MoMA auf, wie eurozentrisch seine Selbstdarstellung ist, und vermutlich nicht anders sein kann. Statt die Verbindung zu Denise René auszuspielen, listet er europäische Ausstellungen und schickt seinen Text „Zeitgenössische Kunst und Tradition". (DKA, 541, 20.6.1967, Fruhtrunk an Stone, 30.6.1967 an Licht)

An die Westküste zu fliegen ist ohnehin zu kostspielig. Dort lebt als eine seiner wenigen Kontaktpersonen Beata Inaya, eine für kulturelle Verbindungen engagierte russische Emigrantin in Los Angeles (heute vor allem bekannt für die Möbel, die Rudolph Schindler für ihr Apartment entwarf). Inaya hatte wohl in Paris Dokumentationsmaterial und einige Arbeiten Fruhtrunks in Kommission genommen (DKA, 554, Liste vom 22.3.1966) und sie in L. A. einer Reihe von Galerist*innen gezeigt, von denen nur Nicholas Wilder Interesse bekundet hatte, doch die Sache offenbar nicht verfolgte. (DKA, 554, 6.12.1966, Inaya an Fruhtrunk; 10.12.1966, 12.7.1967 ders. an Inaya) Ganz offensichtlich verfügt Fruhtrunk über keine geeigneten Kontakte und ist als Europäer nicht in der Lage, die Erwartungen US-amerikanischer Akteure zu erfüllen und noch weniger, höflich bekundetes von ernstem Interesse zu unterscheiden.

Sehr viel besser läuft es für ihn in Montreal, wo man die Pariser Kunstszene seit Jahrzehnten intensiv verfolgt, sich sogar an ihr beteiligt – also Kenntnisse und Anknüpfungspunkte auf beiden Seiten, keine Sprachbarriere. Der Direktor des erst 1964 gegründeten, und somit im Aufbau begriffenen, ersten Museums für zeitgenössische Kunst in Canada erwirbt Fruhtrunks bis dato gedruckte Serigrafienmappen für die Sammlung. (DKA, 541, 13.6.1967, Fruhtrunk an das Musée d'art contemporain, Montreal, Rechnung über 1 850 SFR auf ein Schweizer Konto)

An erster Stelle kommt für Fruhtrunk nun das, was in Deutschland gerade in Vorbereitung ist: die *documenta* 1968, für die jetzt die Auswahlverfahren laufen. Dr. Günther Gercken, der Fruhtrunks Arbeit spätestens seit seinem Kommentar zu Helmholtz für die Galerie Der Spiegel kennt, spielt da eine einflussreiche Rolle. Er meldet sich im März bei Fruhtrunk:

> „Ich stelle die Graphik-Abteilung der documenta IV (1968) zusammen und habe auch Sie vorgeschlagen. Da der Zeitraum für die Entstehung der Arbeiten zwischen 1964 und 1968 festgelegt worden ist, kann ich leider die schönen Blätter der Mappe Metastabile Kompositionen nicht mehr ausstellen. Haben Sie neue Serigraphien, möglichst 4–6 Blätter gleichen Formats? Wenn ja, bitte ich Sie höflich, mir sie zur Ansicht zu schicken."
> (DKA, 549, 21.3.1967)

Glücklicherweise ist bei der Galerie Der Spiegel bereits eine neue Siebdruckserie geplant, die im Herbst erscheinen soll, so kann Fruhtrunk sechs neue Motive vorstellen. (DKA, 549, 9.4.1967) Und dann, im Juni, hinterbringt Gercken fast beiläufig die gute Nachricht, inklusive Blick hinter die Kulissen der Jurysitzung:

> „Ich weiß gar nicht, ob ich Ihnen gesagt habe, daß ‚Fruhtrunk' durch knappen Beschluß in der Graphikabteilung sicher vertreten sein wird und jetzt auch für die Malerei vorgeschlagen ist. Schulze-Vellinghausen kann sich ja nicht mehr dagegen auflehnen. Bode hat in seinem bekannten Alleingang wieder einmal versucht, die documenta aus den Angeln zu heben, wurde aber von einer geschlossenen Mehrheit auf den Boden der Realität zurückgebracht."
> (DKA, 549, 18.6.1967, Gercken an Eva-Maria Fruhtrunk)

Offensichtlich setzten sich dann auch in der Abteilung Malerei die Befürworter gegen die Sich-dagegen-Auflehner für eine Teilnahme Fruhtrunks durch: Am 23. Juni erreicht die Fruhtrunks eine „Sondermeldung" von Eva Stünke:

> „Soeben ist es also fix, dass Fruhtrunk in der Dokumenta vertreten sein wird. Mein Mann hat Herrn Professor Imdahl zu grossem Einsatz bewegen können, damit er selbst nicht zu laut pro domo sprechen musste, aber auch Holland hat fein mitgetan und so ist es denn beschlossene Sache! (Sie wissen vielleicht, dass das in diesem Jahr garnicht einfach ist) Desto schöner. Sie werden von unendlich vielen Malern deutscher Zunge sehr angegiftet werden – und wir natürlich auch. […] Dürfen wir uns für Ihre Vertretung in New York einsetzen?"
> (DKA, 552, 23.6.1967)

Der Brief wurde vor der Abreise der Stünkes nach New York geschrieben und – ab jetzt könnte sich das womöglich lohnen?

Im November reicht Eva-Maria Fruhtrunk dann bei Jean Leering [von Eva Stünke weiter oben als „Holland“ bezeichnet] Dias der 10 Vorschläge ihres Mannes für die Auswahl der Gemälde ein, davon werden, um es kurz zu machen, vier ausgewählt – plus ein Joker. (DKA, 548, 4.11.1967)

Gegen ein anderes, jährlich stattfindendes Ereignis in München, die *Große Kunstausstellung* im Haus der Kunst hat Fruhtrunk eigentlich große Vorbehalte, da seine Einreichungen wiederholt von der Jury abgelehnt worden sind. Doch 1967 entschließt er sich, einen neuen Versuch zu machen. Raimer Jochims organisiert die Einladung und meldet gleich noch ein Gerücht, das die Runde macht:

> „… Ich hoffe, sie geht Ihnen baldigst zu. Schwieriger ist es, die ahnungslose Jury zu passieren. […] Man hört von der Akademie hier, Sie seien Favorit für die Nachfolge Meistermanns. Stimmt das, wissen Sie etwas? Nicht nervös werden!“
> (DKA, 551, 27.2.1967)

Seit vier Jahren werden im Rahmen der *Großen Kunstausstellung* die von Franz Burda gestifteten Burda-Preise verliehen und in diesem Jahr ist Fruhtrunk unter den (2.) Preisträgern. (DKA, 523, ZA „Große Kunstausstellung München: Verleihung der Burda-Kunstpreise“, in: *Bunte Illustrierte*, 5. Juli 1967, S. 2–3)

Doch die Sache hat einen Haken, es gibt zwar ein Preisgeld von 5000 DM, doch dafür erwartet der Stifter, dass das prämierte Kunstwerk in die Stiftung übergeht. Offiziell ist von „Erwerbung“ die Rede. (DKA, 555, 9.6.1967, P. A. Ade, Direktor, Ausstellungsleitung Haus der Kunst, München, an Fruhtrunk) Fruhtrunk ist darüber empört, informiert den Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Dr. Haldor Soehner, mit dem er in einem Gespräch „spontane Übereinstimmungen“ in generellen Ansichten zur zeitgenössischen Kunst gefunden hatte. Ansonsten lässt er Hein Stünke mit Herrn Ade verhandeln. (DKA, 555, 22.6.1967) Dann teilt der Geschäftsführer der Ausstellungsleitung Haus der Kunst Fruhtrunk mit, dass *Kadenz gelb-rot-violett* zum Preis von 10 000 DM von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erworben wurde. (DKA, 555, 11.8.1967, Bruno Boegl an Fruhtrunk) Fruhtrunk bedankt sich bei Soehner (DKA, 555, 23.9.1967), doch das Bild befindet sich heute nicht in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (es wurde vielleicht später gegen ein anderes getauscht).

An dem Gerücht über Fruhtrunks Favoritenstatus für die Neubesetzung einer Professur an der Münchner Akademie der bildenden Künste ist tatsächlich was dran. Der neue Präsident der Akademie Paolo Nestler fordert Fruhtrunk zu einer Bewerbung auf:

> „Das Kollegium der Akademie hat Sie […] auf Platzziffer 1 in den Dreiervorschlag [die anderen sind Winfried Gaul und Almir Mavignier] aufgenommen, der dem bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus für die Besetzung eines Lehrstuhls für Malerei […] vorgelegt wird. Ich wäre Ihnen für eine baldmögliche Nachricht dankbar, ob Sie eine Berufung an die Akademie als Leiter einer Malklasse annehmen würden.“

Für das Staatsministerium, „das die endgültige Entscheidung trifft“ werden ein „Lebenslauf, der über Ihre berufliche Entwicklung lückenlos Auskunft gibt“ und ein „Verzeichnis Ihrer wichtigsten Arbeiten […] öffentlich ausgestellte Arbeiten in Sammlungen usw.“ benötigt. (DKA 540, 25.7.1967) Dann geht alles sehr schnell: Fruhtrunk sagt Anfang August grundsätzlich zu und liefert die Bewerbungsunterlagen. (DKA, 540, 5.8.1967) Schon ab November ist er als „Vertragslehrer“ Leiter einer Malklasse und zunächst für zwei Jahre angestellt. (Archiv Akademie der bildenden Künste München, 16.11.1967, Genehmigung Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus an die Akademie)

Dazu ausgezeichnet getimt eröffnet Walter Heseler in seiner Galerie in der Münchner Residenzstraße (Preysing-Palais) eine repräsentative Einzelausstellung Fruhtrunks (24.10.–2.12.1967). Er hat bereits Gemälde und Serigrafien im Programm. Nach einigen Vorgesprächen verabreden Künstler und Galerist im April einen umfangreichen Vertrag. (DKA 555, 12.4.1967) Fruhtrunks Werkliste umfasst 24 Gemälde und das „Modell für die Gestaltung der Aussenwände der Staatlichen Ingenieurschule Düsseldorf (1. Preis 1966)“ sowie zwei Fotos davon. Zusätzlich ist ein Siebdruck für den Verkauf als Plakat geplant, auch die neueste Serigrafienserie *günter fruhtrunk* aus der Galerie Der Spiegel wird zum Verkauf angeboten. Beide Parteien versuchen zwar, Kosten zu sparen – Fruhtrunk organisiert günstige Transporte, bringt kleine Bilder selbst, Heseler besteht z.B. auf die Beschränkung der Reisekosten des Eröffnungsredners (Fruhtrunk hat sich wieder Thwaites

Ausstellungskatalog *Günter Fruhtrunk*, Galerie Heseler, München, 1967

Große Kunstausstellung München:

Verleihung der Burda-Kunstpreise

Auszeichnung für die einen, Ansporn für die anderen: Das sind die Burda-Preise, die nunmehr seit vier Jahren im Rahmen der „Großen Kunstausstellung" in München vergeben werden. Die Jury, der namhafte Museumsfachleute, Kunstkritiker und Künstler angehörten, hatte aus einem Angebot von 1024 Ausstellungsstücken zu wählen. Maler, Bildhauer, Grafiker aus Paris, Hamburg, Frankfurt trafen sich zur festlichen Preisverleihung in München, um die hochdotierten Preise entgegenzunehmen: einen ersten und einen zweiten Preis für Malerei und Plastik zu je 10 000 und 5000 Mark, drei Preise für Grafik zu 5000 und zweimal 2500 Mark. In seiner Rede ging Senator E. h. Dr. Franz Burda darauf ein, wie die Kunst heute mit atemberaubender Geschwindigkeit Stil und Gesicht ändere. Er setzte die Umwälzungen auf dem künstlerischen Gebiet in Beziehung zu solchen technischer und wissenschaftlicher Art. Die von ihm gestifteten Preise seien eine Ermunterung für den Künstler, auf seinem Weg einer neuen Gestaltung der künstlerischen Disziplinen weiterzuarbeiten.

Rudolf Hausner, 1914 in Wien geboren, heute Professor an der Hamburger Akademie, erhielt für sein Bild „Lackaon" den 1. Preis für Malerei (rechts). Der Künstler, prominentes Mitglied der Wiener Schule des phantastischen Realismus, stellt darauf den Kampf des Menschen gegen eine übermächtige Technik dar. Während der Feierstunde sang Kammersänger Hermann Prey Lieder von Franz Schubert. Am Flügel: Prof. Hubert Giesen (rechts Mitte). Mit Horst Egon Kalinowski, geboren 1924 in Düsseldorf, wurde einer der bekanntesten deutschen Bildhauer durch den Burda-Preis für Plastik geehrt (ganz rechts).

Nach der Preisverleihung stellen sich die Künstler unserem Fotografen. Links (v. l.): Günter Fruhtrunk, Rudolf Hausner, Horst Egon Kalinowski, Paul Ehlsberg, 1904 in München geboren, der den großen Burda-Preis für Grafik erhielt, Hermann Stumm aus Wuppertal, geb. 1936, der einen der Grafik-Preise erhielt, und Edmund Gaetjen, gebürtiger Münchner (Jahrgang 1930), dem der zweite Plastik-Preis zugesprochen wurde. Nicht im Bild: Werner Berges (geb. 1941), dessen preisgekrönte Grafik im Hintergrund rechts hängt.

Senator E. h. Dr. Franz Burda begründete in seiner Rede die Entscheidungen der Jury (oben). Der Repräsentationssaal im Münchner Haus der Kunst war bis auf den letzten Platz gefüllt. In der ersten Reihe (v. l.): Prof. Adolf Hartmann, Prof. Dr. Leopold Reidemeister, Ministerialdirigent Dr. Walter Keim, Kammersänger Hermann Prey mit Gattin, Prof. Hubert Giesen, die Burda-Preisträger Rudolf Hausner, Paul Ehlsberg, Edmund Gaetjen, Horst Egon Kalinowski und Günter Fruhtrunk.

„Verleihung der Burda-Kunstpreise", in: *BUNTE Illustrierte*, 5.7.1967 (DKA, 523)

gewünscht), aber Heseler investiert in einen schönen Katalog mit drei Originalserigrafien. Das Vorwort schreibt, auf Veranlassung Fruhtrunks, Jürgen Wißmann. (DKA, 555, 18.7.1967, Galerie Heseler an Wißmann). Der arbeitet eine Gleichzeitigkeit von Rationalität und Befreiung in Fruhtrunks Werk heraus:

> „Gerade die bewahrte Freiheit gegenüber den Zwängen der Rationalität ermöglicht die sinnliche Erweiterung dessen, was als rationales Zeitbewußtsein in der Anwendung rationaler Gesetze zur Voraussetzung des Bildes wird. Das Indiz dieser Erweiterung ist die Freisetzung der sinnlichen Wirkungsweise der Farbe, die ihren Ausdruckscharakter, trotz aller rationalen Begrenzung, im Nachhinein geltend macht […];“

Heseler unterhält mehrere Ausstellungsräume, unter anderem in der Maximilianstraße, er ist offensichtlich finanzkräftiger, und hat bessere Verkaufsaussichten als z. B. Klihm noch wenige Jahre zuvor. Seine Prozentuale im Verkaufsfall ist mit 40 % (bzw. 50 % für zwei Großformate) höher als üblich. (DKA, 555, 12.4.1967) Die Liste der „Verkaufspreise der Bilder Fruhtrunks in der Galerie Heseler“ führen Werke zwischen 2 900 und 12 000 DM auf. (DKA, 555, 26.10.1967) In einer zweiten, undatierten Liste „HESELER Bilder endg.entwichen [sic]“ erscheinen fünf Bilder als verkauft und eines an Heseler privat übergeben. (DKA, 555)
In der Lokalpresse werden Ausstellung und Anstellung natürlich gemeinsam besprochen, hier noch einmal Wolfgang Christlieb, äußerst positiv, in der *AZ*:

> „Immer brennt das Feuer echter Eingebung, dominiert der vornehm-große Entwurf. Fruhtrunk hat der ‚abstaction géometrique‘ von heute, die unter den Fingern der Op-Leute immer wieder ins fusselig Ziellose abrutscht, ein Rückgrat gegeben. […] Ob neofigurativ, ob popartig, phantastisch, harteckig oder kinetisch – man wird die Umrisse seines Werks immer am Horizont gewahren. Das bedeutet: Günter Fruhtrunk, der in München Geborene, bald hier Wirkende, ist eine Instanz geworden.“
> (DKA, 586, ZA, „In der Galerie Heseler. Feuer der Eingebung“, in: *AZ*, 31.10. / 1.11.1967, S. 11)

Die im Vertrag mit Heseler erwähnte Siebdruckmappe *günter fruhtrunk* mit sechs von Haas in Stuttgart gedruckten Serigrafien (62 × 62 cm), in der Edition „Galerie Der Spiegel“ erschienen (Auflage 125), enthält auch einen Einführungstext von Umbro Apollonio, den sich Fruhtrunk gewünscht hat. Darin räsoniert Apollonio über das Verhältnis von Wirklichkeit und Wahrheit in der menschlichen Wahrnehmung. Fruhtrunks Kompositionen können Wirklichkeit verneinen und dabei Wahrheit vermitteln, die Übersetzungsarbeit weist der Maler den Bildelementen in ihrer dynamischen, kontrapunktischen Anordnung zu. Fruhtrunk wird den Text erst in der deutschen Übersetzung lesen; (DKA, 566, 25.9.1967, Fruhtrunk an Apollonio) Sein Italienisch wird nie den Stand seines Französisch erreichen. Apollonio schickt ihm nach Erhalt der Mappe ein (deutsches) Lob der Superlative:

> „Ich bin von der Mappe sehr sehr froh. Das Werk ist aussergewöhnlich; die Reproduktionen sind ausgezeichnet; die bildliche Einbildungskraft sehr hervorragend.“
> (DKA, 566, 13.11.1968)

1968

Fruhtrunk wird fortan nicht mehr so eng mit italienischsprachigen Autoren arbeiten wie bisher. Doch seine freundschaftlichen und geschäftlichen Verbindungen nach Italien verändern sich, weiten sich aus. Die Beziehung zu Pagani ist mit dem Ankauf einer großen Werkgruppe durch Lorenzelli keinesfalls komplett zu Stillstand gekommen. Fruhtrunk stellt im Frühjahr mit den UNd-Kollegen in der benachbarten Galleria di Milano aus. (DKA, 557, 28.2.1968, Fruhtrunk an Pagani; 4.3.1968, ders. an Fruhtrunk) Dann wird er, offenbar relativ überraschend, zur *XXXIV Biennale di Venezia* 1968 eingeladen. Seine Ehefrau schreibt per Express an Pagani:

> „…mon mari vient de recevoir à l'instant une invitation pour participer à l'exposition de la Biennale Venezia. Je vous prie de bien vouloir demander au collectionneur qui vient d'acquérir le tableau ‚point d'orgue‘ de bien vouloir de le prêter pour la Biennale, surtout étant donné que le comité d'exposition a conseillé de prendre, si possible, une des oeuvres qui se trouve déjà en Italie, soit dans un Musée soit dans une collection.“[84]
> (DKA, 557, 21.3.1968)

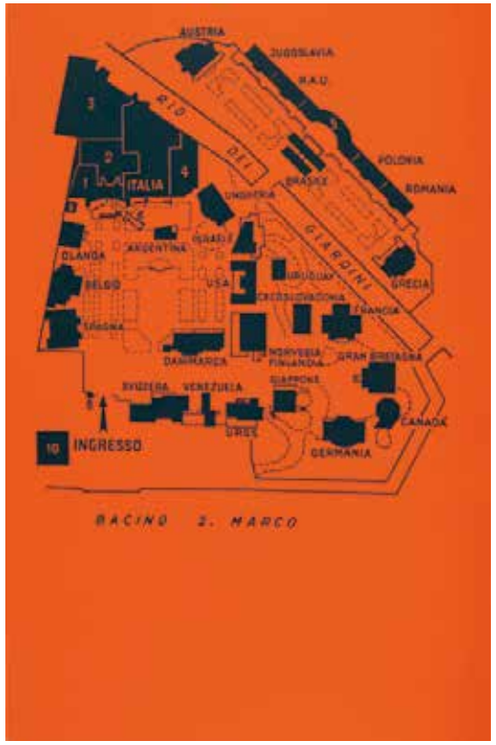
Es gab und gibt bis heute kein Werk Fruhtrunks in einem italienischen Museum. Doch wie kam es zu dieser Einladung nach Venedig? Offenbar halfen hier ein alter und ein neuer Freund. Für die Abteilung „LINEE DELLA RICERCA CONTEMPORANEA DAL 1950 AL 1965“, die im zentralen italienischen Pavillon untergebracht werden sollte, gab es ein Expertenkomitee, darunter François Mathey, Dietrich Mahlow (Direktor der Kunsthalle Nürnberg, der Fruhtrunk eben in sein neues Archiv bedeutender Gegenwartskünstler*innen aufgenommen hatte) und Umbro Apollonio. In einem auf 19.4.1968 datierten Brief Matheys an den Segretario Generale, Gian Alberto dell'Aqua, listet er Galerien und Künstler in Paris auf, bei denen Werke für Venedig angefragt werden sollen:

> „J'ai pris contact avec les prêteurs et vous pouvez dès maintenant vous adresser pour: [und ganz unten auf S. 1 steht] „pour Fruhtrunk, à l'artiste: 12 rue Saint Luc, Paris, Si.“[85]
> (La Biennale di Venezia, A.S.A.C., Fondo Storico, serie Arti Visive 155)

Eine erste Einladung an Fruhtrunk hatte jedoch Mahlow geschickt. (DKA, 542, 26.3.1968, Eva-Maria Fruhtrunk an Hein Stünke) Die Organisatoren werden Fruhtrunks *Steigende Reihe* aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen leihen. (ebd. 156, 6.5.1968; DKA, 555, 22.3.1968, Eva-Maria Fruhtrunk an Soehner) Es ist Fruhtrunks einziges Werk in der Abteilung Nuova astrazione strutture percettive: spazio / geometria / colore / ritmo / movimento / luce auf der 34. *Biennale* (22.6.–20.10.1968), das Prestige nördlich und südlich der Alpen ist trotzdem beträchtlich.

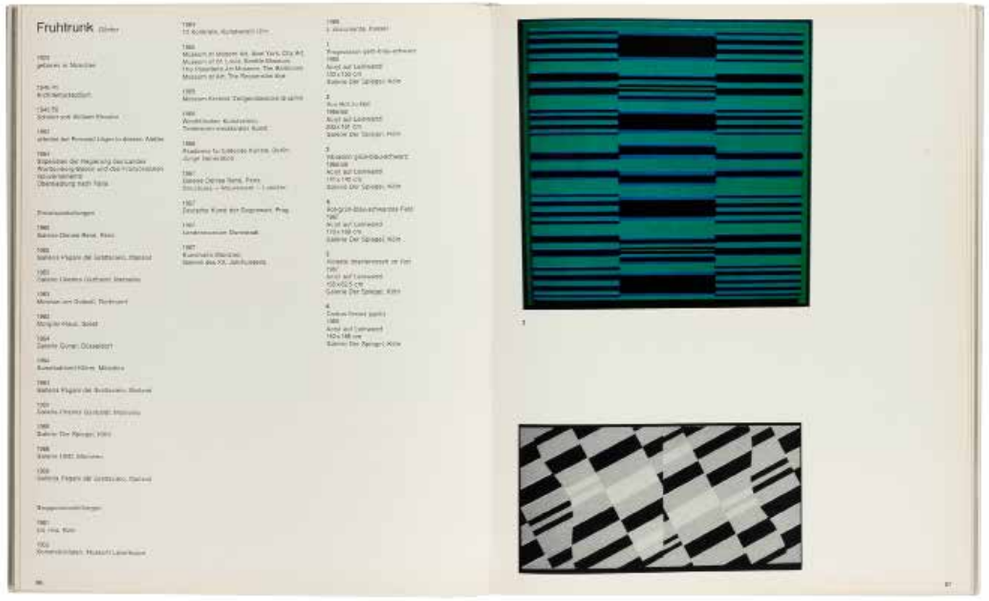
84 Mein Mann erhält eben eine Einladung zur Teilnahme an der Biennale Venezia. Ich bitte Sie, den Sammler zu kontaktieren, der das Bild *Orgelpunkt* erworben hat, ob er es nicht für die Biennale leihen kann, vor allem weil das Komitee der Ausstellung geraten hat, wenn möglich Werke zu nehmen, die sich schon in Italien befinden, ob in einem Museum oder in einer Sammlung.

85 Ich habe mit den Leihgebern Kontakt aufgenommen und Sie können sich ab jetzt wenden an, für […]: für Fruhtrunk, an den Künstler, 12 Rue Saint Luc, Paris, (?)



Dennoch ist für Fruhtrunk persönlich seine Teilnahme an der beinahe zeitgleich stattfindenden 4. *documenta* (27.6–6.10.1968) unvergleichlich wichtiger – nachdem er schon bei der 2. gehofft und bei der 3. fest gerechnet hatte. Die 4. *documenta* hat einen ganz anderen Charakter als noch die 3.: Die Vertreter*innen der klassischen Moderne sind endgültig passé, die Anzahl der Künstler*innen wird drastisch reduziert auf weniger als die Hälfte, ihre zeitgenössischen Arbeiten kommen in der Mehrzahl aus Deutschland, Italien, Frankreich, den Beneluxstaaten und den USA.
Fruhtrunks Repräsentanz wird beachtlich sein, die Vorbereitung entsprechend umfangreich. Im Februar sind sechs neue, großformatige Gemälde mit Arnold Bode abgestimmt, (DKA, 29.2.1968, Fruhtrunk an Bode) davon werden eins in Farbe, zwei s/w abgebildet. Um die Leihverträge der Bilder, die aus München, Paris und Köln kommen, kümmern sich Stünkes. (DKA, 542, 24.4.1968, Fruhtrunk an Eva Stünke) Fruhtrunk stimmt der Neuauflage einer Serigrafie von Stünke als Poster für die *edition 68* zu. (DKA, 542, 17.4.1968). Auch in der Abteilung für Druckgrafik ist Fruhtrunk mit einem wichtigen Beitrag vertreten. Der separate Katalog listet neben den sechs Serigrafien der Galerie Der Spiegel, 1967, und der *Edition Und*, 1967, die beide ausgestellt sind, auch noch die älteren *Metastabilen Kompositionen*, 1963, und den Katalog der Galerie Der Spiegel-Ausstellung, 1965. Nur mit seinem Wunsch, auch sein Architekturprojekt in Düsseldorf vorzustellen, kann sich Fruhtrunk nicht durchsetzen. (DKA, 542, 27.4.1968, Fruhtrunk an Leering)

Aus dem Katalog der 34. *Biennale di Venezia*, 1968: Orientierungsplan und Abbildung von Fruhtrunks *Steigende Reihe*, 1963/64



Aus den Katalogen der 4. *documenta*, 1968, Fruhtrunks Grafiken (oben) und Gemälde (unten)

Anfang des Jahres 1968 wendet sich Eva-Maria Fruhtrunk wieder einmal an einen ehemaligen Kollegen, diesmal an Dr. Thomas Knatz, 1967/68 Deutscher Generalkonsul in Izmir, mit dem Vorschlag, eine Fruhtrunk-Ausstellung einzufädeln und den wichtigsten Neuigkeiten:

> „[Mein Mann hat] seit zwei Monaten einen Lehrauftrag – zunächst für zwei Jahre – an der Akademie der Bildenden Künste in München, so dass er seine Zeit jetzt zwischen Paris und München aufteilt. Er hat in München sowohl in Bezug auf die eigene Arbeit (zwei grosse Räume in der Akademie und genügend Zeit), als auch in Bezug auf Lehrbedingungen eigentlich ein günstiges Angebot bekommen, und es war wohl richtig, dass er angenommen hat. Diese neue Situation lässt uns ein altes Problem angreifen: Die Ihnen wohlbekannte Wohnungsfrage."
> (DKA, 553, 31.1.1968)

In diesem Sinne schreibt auch ihr Mann an Eva Stünke, er wolle vorbeikommen „um ganz einfach gesagt, alles, was ich bei Ihnen an Geld tanken kann (diverse Reste und ‚mehr'), mitzunehmen […] Wir sind im Begriff, uns hier endlich nach 14 Jahren in einer Wohnung zu installieren und kratzen jeden Pfennig zusammen. Aber es soll klappen." (DKA, 542, 24.4.1968) Fruhtrunks erwerben ein Apartment in der 22, rue de Trévise und ziehen aus den Bonne-Zimmern aus (noch einmal gibt Marguerite Arp dafür ein Darlehen; Stiftung Arp e.V., Berlin, 15.3.1973) Die Aussicht auf eine Festanstellung erlaubt eine optimistische Planung.

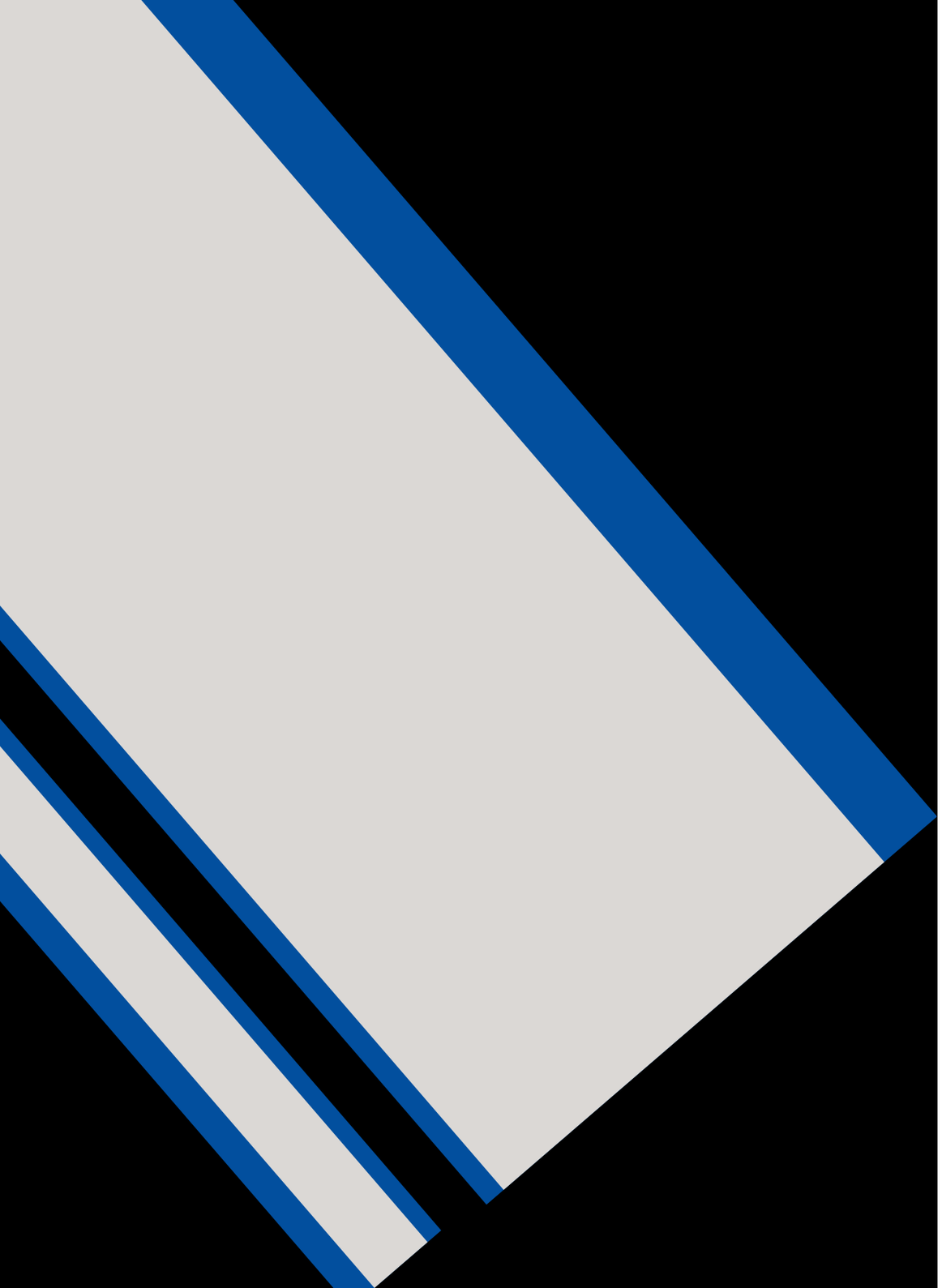
Dieses neue Verhältnis von Kunst und Leben in München und Paris wird große Veränderungen bringen. Laut Vertrag mit der Akademie muss Fruhtrunk während des Semesters 3 von 4 Wochen in München verbringen. Er besteht immer – auch

Installationsansicht von Fruhtrunks Gemälden auf der 4. *documenta*, 1968; sie zeigt die Kat. Nrn. 1, 2, 3, 5 (s. S. 151)

für die Übernahme ins Beamtenverhältnis, die sich Jahre hinziehen wird – auf die Beibehaltung seines zweiten Wohnsitzes in Frankreich. Nicht nur wegen seines Sohnes, der in Frankreich sozialisiert sei, sondern es gehe darum, „dass a) seit über fünfzehn Jahren meine künstlerische Existenz in Paris begründet, auch wirtschaftlich abhängig und wegen meiner intensiven Zusammenarbeit mit dort ansässigen Künstlern nicht abzubauen sei, b) gerade diese Umstände, d.h. doch das Mitbringen der daraus gemachten Erfahrungen Mitgrund meiner Berufung der Lehrtätigkeit von Nutzen sei." (DKA 540, 24.10.1969, Fruhtrunk an den geschäftsführenden Präsidenten Nagel)
Als eine Berufung nach Düsseldorf im Raum steht, (DKA, 540, 29.3.1968, Eduard Trier an Fruhtrunk) gibt Fruhtrunk dem Akademiepräsidenten Nestler zu verstehen, das sei durchaus interessant: ein höheres Honorar und „Düsseldorf als Mittelpunkt des äusserst dynamischen Kunstlebens Norddeutschlands, an dem ich selbst beteiligt bin, die geringere Entfernung von Paris…" (DKA, 540, 24.4.1968)

Fruhtrunk bleibt zunächst in Paris aktiv, stellt bei Denise René aus, arbeitet mit der Galerie Lahumière und erhält 1970 eine große Einzelausstellung im Musée d'art moderne de la ville de Paris. Doch bald bleiben Frau und Sohn allein im neuen Apartement. Fruhtrunks trennen sich 1969, lassen sich 1971 scheiden, Günter Fruhtrunk wird in München Hiltrud Steffens heiraten. Er verlässt die Innenstadt von Paris, verkauft das Atelier in der rue Saint-Luc, und lebt und arbeitet fortan in einem von ihm zum Künstlerhaus umgestalteten Anwesen in Perigny-sur-Yerres, südwestlich von Paris, wo sein Freund Marino di Teana seit längerem ansässig ist.
In seinen Ateliers in Perigny und München entwickelt er seine Malerei weiter, er entwirft Wandgestaltungen für öffentliche Bauträger und er widmet sich seinen Student*innen an der Akademie. Immer stärker verlagert sich sein wirtschaftlicher und künstlerischer Schwerpunkt nach Deutschland.

Fruhtrunk fotografiert sein Atelier in der rue Saint-Luc, ca. 1970/71



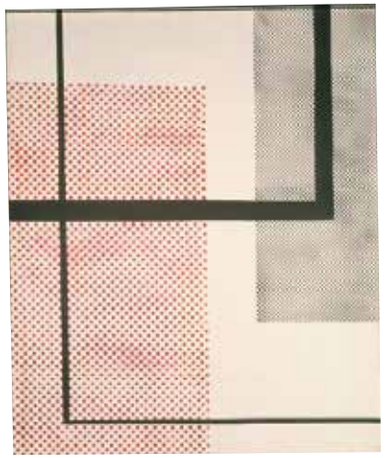
Meinem Vater galt Kunst als das geistig Höchste, im gedanklichen wie im spirituellen Sinn. Beides war ihm eines, wie ihm auch Kunst und Sakralkunst gattungsunabhängig eines war. Giotto oder byzantinische Kunst schätzte er ebenso hoch wie Michelangelo, Malewitsch oder Monet. Wichtig war ihm bei allen die Fülle des Engagements des *ganzen* Menschen, bei sich gepaart mit höchstmöglicher Konzentration um der Dauer der Intensität willen – in Bildern wie im Sein. Wo er einen Mangel an Fülle sah, war er unerbittlich im entlarven des Anscheins. Sein Motto war ihm schon früh: „Lieber der kleinste unter den Großen, als ein Großer unter Kleinen“. Die „Größten“ waren ihm Brüder und Werkverbündete, und er reihte sich unbedenklich in ihre Reihen. Nachdem er die Eisdecke des Kunst-*Gedankens* durchbrochen hatte, fand er zum Inbegriff der Kunst und seiner Selbst als Künstler.

Wolf Fruhtrunk

Unterdessen in München…
Umfelder von Fruhtrunks Kunst in München vor 1967

Adrian Djukic

Die Kunstlandschaft der unmittelbaren Nachkriegszeit zeichnete sich in München durch eine starke Traditionsverhaftung und nur träge Veränderungsversuche aus. Die tonangebenden größeren Institutionen wie die Pinakotheken oder das Haus der Kunst[1] ebenso wie die städtische Kulturpolitik holten zunächst verhalten die Berücksichtigung der Vorkriegsavantgarden nach und stützten sich ansonsten größtenteils weiterhin auf etablierte Namen der Münchner Schule. Zeitgenössische Strömungen[2] oder nicht-deutsche Künstler*innen fanden sich nur vereinzelt im Programm. Neben dieser inhaltlichen Rückständigkeit gab es auch personell keinen wirklichen Bruch mit der jüngsten Geschichte: Zahlreiche Posten in Kunstinstitutionen wurden weiterhin von Personen bekleidet, die im Nationalsozialismus an vergleichbarer Stelle gesessen hatten. Auch der damals entstehende Konstruktivismus der Nachkriegszeit, der enthusiastisch auf avantgardistische Formsprachen zurückgriff, ließ sich vor diesem Hintergrund betrachten.[3] Gerade in der Kombination aus fehlender Aufarbeitung und entpolitisierter Wiederaufnahme eines im Nationalsozialismus rigoros geächteten Stils lag ein Merkmal dieser Periode.[4]



Sigmar Polke, *Konstruktivistisch*, 1968, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne München

1 Dort war 1951 immerhin ein frühes Bild Fruhtrunks im Rahmen der Gruppenausstellung der Badischen Secession ausgestellt, Haus der Kunst München, 25.10.–23.12.1951.
2 „München ist so voller Kultur, dass man es wohl nicht nötig hat, sich um aktuelle Malerei zu kümmern." HP Zimmer: *„Es gibt im Moment keine besseren Künstler als uns in Deutschland": Tagebuch 1957–1965,* hrsg. von Barbara Hess, Matthias Mühling und Nina Zimmer, Berlin 2023, S. 192.
3 Vgl. Mark Godfrey: „Von Moderne Kunst bis Entartete Kunst: Polke und Abstraktion", in: *Alibis: Sigmar Polke 1963–2010,* Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln, München 2015, S. 124–149, hier: S. 128.
4 Zeitweise wurde versucht, den Konstruktivismus im entstehenden Systemkonflikt gegen den Sozialistischen Realismus in Stellung zu bringen.

Kleinere Galerien und Kunsträume (wie Friedrich & Dahlem oder der Aktionsraum 1), die Ausstellungs- und Informationsmöglichkeiten in München ändern sollten, gründeten sich in größerer Zahl erst ab den 1960er Jahren. Es gab bereits die Aktivitäten im Umfeld der Gruppe SPUR, einen „zweiten Münchner Kreis“[5] von ungegenständlich arbeitenden Malern, dem Informel nahestehende Künstler*innen sowie konzeptuelle, minimalistischere Ansätze wie die von Raimer Jochims oder Rupprecht Geiger – von einer Kunstszene im heutigen Sinn konnte noch nicht die Rede sein. Aufschlussreich ist deshalb ein Blick auf die Schauplätze, an denen Fruhtrunk vor seinem lokalen Durchbruch gezeigt wurde.

Der erste nachgewiesene Ort in München, an dem 1964 eine Einzelausstellung von ihm zu sehen war, ist das bereits 1946 gegründete *Kunstkabinett Klihm.*[6] Die Presse berichtete weitgehend positiv über die Galerie, deutete das Programm unter anderem als „Nachholkurs.“[7] Klihm selbst betonte eine beabsichtigte „Kontrastwirkung zwischen Konstruktivismus und expressivem Realismus.“
Für die Eröffnungsrede wünschten sich Eva-Maria und Günter Fruhtrunk den Kunstkritiker und früheren britischen Konsul in München, John Anthony Thwaites, mit dem sie in engem Austausch standen. Doch aus finanziellen Gründen wurde nichts daraus. In seiner Theoriebildung orientierte er sich stark an französischer Malerei und kam „im Vergleich zu den modernen Kunstgeschichten Haftmanns oder Rohs ohne das typische Pathos der fünfziger Jahre“[8] aus. Die Ausstellung wurde einerseits als rein analytisch aufgenommen, was bei Klihm auch so erwartet wurde, da dieser sich laut *Süddeutscher Zeitung* „die Pflege der rational bestimmten Kunst besonders angelegen sein lässt.“[9] Allerdings hinterließ sie bleibenden und offenbar auch einen weiteren Eindruck: „Vom langen Hinschaun wird einem schwindlig – man lernt, daß auch die ‚reinen‘ Elemente des Bildes keineswegs harmlos sind. Und das ist gut so.“[10] Fruhtrunk bedankte sich anschließend bei Klihm „für das unternommene Wagnis einer Ausstellung meiner Bilder […].“[11]

Deutliches und dauerhaftes Interesse erfuhr seine Kunst durch die Gesellschaft der Freunde junger Kunst, die 1952 von Franz und Juliane Roh mit Eva Pietzsch[12] als Geschäftsführerin gegründet wurde.
Die Gesellschaft veranstaltete Ausstellungen und Vorträge an wechselnden Orten und organisierte Atelierbesuche und Reisen nach Frankreich. Der zweite Nachkriegs-Direktor des Lenbachhauses, Hans Konrad Röthel, wurde 1966 Vorsitzender.[13] In den Aktivitäten des Vereins ist das Verlangen spürbar, die Enge dieser Jahre zu verlassen. Neben dem begeisterten Blick auf nicht-deutsche Kunst zeigte sich der Wunsch nach ästhetischer Erneuerung auch im Aufbau der sogenannten Bildleihstelle. Als Vorläuferin der Artothek war sie nach verschiedenen Stationen von 1961 bis 1969 in der Städtischen Galerie zu finden und stellte nach ausführlicher Beratung aktuelle Grafik für jeden gewünschten atmosphärischen oder repräsentativen Zweck gegen Leihgebühren zur Verfügung, so auch Serigrafien von Fruhtrunk. Die Kunsthistorikerin Juliane Roh äußerte sich im dritten *Darmstädter Gespräch* in dessen Programm sie als „Hausfrau“[14] aufgeführt wurde, ebenfalls im Sinne einer Flucht aus der ästhetischen Tristesse der 1950er, die von denjenigen Schichten ausgehen müsse „deren Lebensstil als repräsentativ gilt“: „Menschen nun, die den Lebensrhythmus unserer Zeit spüren, die Künstler, Architekten, Entwerfer, zielen schon lange auf eine Wohngestalt, die diesem Wanderergeist unseres Jahrhunderts angepasst ist. […] Was Sie nun heute in Warenhäusern und Detailgeschäften sehen von Glas und Porzellan, über Teppiche, Gardinen bis zu Linoleumbelag und Kunststoffdecken, das ist fast durchweg indiskutabel.“[15]
Die Gesellschaft erreichte es, mehrmals die Räume im „Kunstverein, der sich vom Herkömmlichen und Biederen nicht lösen konnte,“[16] für Ausstellungen zu nutzen, fusionierte sogar kurzzeitig, von 1968 bis zu den Umbrüchen um 1970, mit ihm und zog schließlich mit der Bildleihstelle dort ein. Grundsätzlich war die Gesellschaft der Freunde zwischen dem Konservatismus der Institutionen, den sie kritisierte, und den aufkommenden Studierenden-Bewegungen, die ihnen mitunter Affirmation vorwarfen,[17] positioniert.
In einigen ihrer organisierten Ausstellungen waren Bilder von Fruhtrunk zu sehen, so in der *Hommage à Franz Roh* (1966) oder im französisch-deutschen Austausch mit dem *Salon des Comparaisons,* der in Auswahl und Ausrichtung viele nationale Stereotype solcher Präsentationen umschiffte. Er wurde wesentlich von Eva-Maria und Günter Fruhtrunk unterstützt, die in diesem Rahmen Raimer Jochims kennenlernten (Musée d'art moderne, Paris und Kunstverein München, 1964).

Das Verbindende schon im Namen trug die Wohnzimmergalerie studio UNd. Sie richtete 1966 eine weitere Einzelausstellung aus. Von Wolf Wezel sowie Heinke und Raimer Jochims konzipiert, sollte der Raum neue Wege gehen, allerdings „gleichweit entfernt von Konservativismus wie von Avantgardismus“[18]: Mit gedämpften kommerziellen Erwartungen wurden im kleinen Kreis verschiedene minimalistische Kunstformen und interessante Ideen (auch in eigenen Publikationen) aufeinander bezogen.[19] „Es wird der einzige Ort in München sein, wo man derartige

5 Franz Roh: „Zur gegenwärtigen Kunst in Deutschland“, in: *L'art jeune contemporain en Allemagne / Junge deutsche Kunst der Gegenwart*, Ausst.-Kat. Musée d'art moderne, Paris, Kunstverein München, Paris 1964, o. S.
6 Hans Klihm war im Zusammenhang mit dem „Sonderauftrag Linz“ um 1941 als Gutachter tätig. Siehe Proveana Datenbank Provenienzforschung: https://www.proveana.de/de/link/act10000606, (11.8.2023).
7 Reinhard Müller-Mehlis: „In Münchner Galerien. Ein Bauhaus-Meister“, in: *Abendzeitung*, 1.10.1962.
8 Beate Eickhoff: *John Anthony Thwaites und die Kunstkritik der 50er Jahre*, Wuppertal 2001, S. 80.
9 d. s. [Doris Schmidt]: „Aus Münchner Galerien“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 24.7.1964.
10 Ebd.
11 DKA, 555, Fruhtrunk an Hans Hellmut Klihm, 15.9.1964.
12 Schilderungen betonen die zentrale Rolle, die Pietzsch für solidarische Beziehungen innerhalb weiter Teile der Münchner Künstler*innen einnahm. Ein von ihr gepflegtes Netzwerk, das in der Distanz eine überfällige Korrektur der männerdominierten Klüngel darstellt. Gespräch des Autors mit Haimo Liebich am 3.11.2020 im Kunstverein München, Aufzeichnung im Archiv des Kunstverein München e. V., sowie Wolfgang Jean Stock: *Hommage à Eva Pietzsch,* Ausst.-Kat. Kunstverein München, München 1982.
13 Was sich in Ankäufen für das Lenbachhaus allerdings kaum niederschlug, vgl. Birgit Jooss: „Das Ringen um die Moderne in München“, in: Marie-José van de Loo und Selima Niggl (Hrsg.): *Aufbrüche – Galerie van de Loo. die ersten Jahre 1957–1966,* München 2007, S. 8–31, hier S. 15.
14 „Ich muß dem doch gleich energisch entgegentreten, daß sie hier die Frauen allein zum Sündenbock des schlechten Geschmacks machen wollen. [Zwischenrufe] Ich habe nun nicht über die Frauen speziell zu sprechen, obwohl ich als Hausfrau im Programm stehe, sondern mir ist aufgetragen worden, über die Welt des Verbrauchers zu reden, die allerdings zu 75 % repräsentiert wird von kaufenden Frauen, die die Dinge unseres täglichen Bedarfs einkaufen.“ Otto Bartning: *Mensch und Technik. Erzeugnis, Form, Gebrauch*; Gespräch und Ausstellung; Darmstädter Gespräch 1952 am 20., 21. und 22. September 1952 in der Otto-Berndt-Halle; Ausstellung *Mensch und Technik*, 20. September bis 2. November auf der Mathildenhöhe, Darmstadt 1952, S. 67 f. Herzlichen Dank an Karin Althaus für den Verweis auf die Gesprächsreihe für diesen Zusammenhang.
15 Ebd., S. 69 f. Vgl. auch ihre spätere Aussage „Es gibt jetzt Innenräume, deren farbige Gestaltung anmutet wie die Übertragung eines abstrakten Gemäldes in die dritte Dimension.“ Dies.: *Die moderne Wohnung. Wohnkunst und Hausrat, einst und jetzt* Bd. 6, 1954, S. 13, zit. nach Hanna Elisabeth Koch: *„Schönheit hat heute einen neuen Sinn“ – zum westdeutschen Design der 1950er Jahre am Beispiel der Tapetenindustrie*, Freiburg 2014, S. 187.
16 *Hommage à Eva Pietzsch* (wie Anm. 12), S. 7.
17 Flugblatt der Hochschulgruppe Sozialistischer Kunststudenten, abgedruckt in: *Hommage à Eva Pietzsch* (wie Anm. 12), S. 21.
18 DKA, 566, Flyer studio UNd 1966.
19 Peter Weiermaier: „Heinz Gappmayr und das Münchner studio UND“, in: *Tirol – München*, Ausst.-Kat. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 2014, S. 196 f.

Dinge sehen und hören kann.“[20] Neben Ausstellungen (und späteren Kooperationen in Italien und Österreich) gab es Lesungen konkreter Poesie, beispielsweise von Eugen Gomringer (1964), oder elektronische Musik des Turiner *studio di informazione estetica* (1967). Auch in dieser Kombination von Musik und bildender Kunst war das Programm wirklich anschlussfähig zu Fruhtrunks Arbeiten. Ein verändertes Kunstverständnis wurde transportiert, für das es jedoch nach Aussagen von Jochims in der Stadt „kein Interesse“ gab.[21]

Weitere Unterstützung erfuhr seine Kunst durch die Initiative Kunsthalle München e. V. – Galerie des XX. Jahrhunderts, in der sich auch Teile der Gesellschaft der Freunde junger Kunst engagierten. Aktiv setzten sich für eine Ausstellungshalle für zeitgenössische Kunst unter anderem der Maler und Jurist Claus Bastian, der Kunstkritiker Wolfgang Petzet, Personen des öffentlichen Lebens wie SKH Franz Prinz von Bayern oder Prinzessin Birgitta, solvente Vereinsmitglieder“[22] und der Industriellenerbe Gunter Sachs ein, dessen Sammlung auch gezeigt wurde. Hier überwogen mitunter die auf Wettbewerbsfähigkeit zielenden repräsentativen und kommerziellen Überlegungen. Die etwas großspurigen Ausstellungsaktivitäten an unterschiedlichen Orten, angefangen wieder im Kunstverein 1966, zwischenzeitlich in der Villa Stuck, sowie 1970 in einem aufblasbaren Gebäude auf dem Gelände der heutigen Pinakothek der Moderne, verschmolzen Kunst und Design, präsentierten elektronische Musik zu Eröffnungen und waren vom Erscheinen zahlreicher prominenter Gäste geprägt: Ziel war es, „dem Kunstbetrieb einen neuen Stil zu geben.“[23] Fruhtrunk äußerte gegenüber dem Vorstand Wolfgang Christlieb seine Freude „über das ernsthafte Interesse an meiner Arbeit […], wenn das die richtige Ausdrucksweise für kommunikatives Verhalten sein kann.“ Dies auch im Gegensatz zur Münchner Museumslandschaft, „da die Jury jedenfalls der ‚Grossen Kunstausstellungen‘ unfähig ist, zu sehen […].“[24]

Eine letzte Ausstellung wurde noch vor Fruhtrunks Berufung an die Akademie von der Galerie Heseler geplant, welche an mehreren Adressen, zuletzt im sogenannten Preysing-Palais, ebenfalls „die Gegenwart zu Wort kommen lassen“[25] wollte und häufig Kunst aus Paris zeigte. „Günter Fruhtrunk, der hier Geborene, bald hier Wirkende, ist eine Instanz geworden“[26], schrieb Christlieb in der *Abendzeitung*. Zu einem Ankauf (*Steigende Reihe*, 1963 / 64) durch eine Münchner Institution kam es dennoch offenbar erst 1968 bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

Fruhtrunks Ansatz stellte vor dem beschriebenen Horizont zunächst eine stilistische, Malerei-immanente Irritation dar. Deren Rezeption wurde in der Stadt erst von kleineren Kreisen eingeübt. Das mitunter Aufregende dieser von „Ich-Ausschüttung“[27] befreiten Bilder hatte sich trotz der geringen Chancen, sie in München zu sehen zu bekommen, aber schließlich herumgesprochen: Die Professur wurde 1967 auch auf Wunsch der Studierenden mit Fruhtrunk besetzt.[28] Im Vergleich etwa zur damals vor Ort aktiven Münchner Gruppe SPUR setzte die Anerkennung dieser Kunst später, aber verbunden mit umso stärkerer Vermarktbarkeit ein – und brachte ihr im Gegensatz zu jener schließlich sogar einen Ruf als „Staatskunst“[29] ein.

20 DKA, 551, 11.4.1964, Jochims an Fruhtrunk.
21 Susanne Böller im Gespräch mit Raimer Jochims am 23.2.23 in Maintal-Hochstadt.
22 Günter Senf: „Eine Kunsthalle für München?“, in: Rupert Walser und Bernhard Wittenbrink (Hrsg.): *Ohne Auftrag – Zur Geschichte des Kunsthandels*, *Bd. 1: München,* München 1989, S. 154–165, hier: S. 155.

Galerie des XX. Jahrhunderts, erste Ausstellung im Kunstverein München vom 6.9. bis 6.11.1966 mit Kunstwerken von (v. l. n. r.) Imi Knoebel, Uwe Lausen und Günter Fruhtrunk.

23 *Bulletin 2.* Modern Art Museum München, München 1971, S. 4, zit. nach Michael Buhrs, Anita Kaps und Roland Wenninger: „Das Modern Art Museum in der Villa Stuck – Die Verbindung von Kunst, Leben und Gesellschaft als Utopie“, in: Otto Letze und Michael Buhrs: *Die Sammlung Gunter Sachs*, Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck, München und Kunsthalle Schweinfurt, München 2012, S. 36–43, hier: S. 43.
24 DKA, 546, 3.7.1966, Fruhtrunk an Christlieb.
25 „Wieder eine neue Galerie“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 29.11.1962.
26 Wolfgang Christlieb „In der Galerie Heseler: Feuer der Eingebung. Fruhtrunk in der Galerie Heseler (im Preysingpalais)“, in: *Abendzeitung*, 31.10. / 1.11.1967.
27 Beispielweise DKA, 545, 6.1.1958, Fruhtrunk an Max Bill, (s. S. 36 / 37).
28 Akademie der Bildenden Künste München, Archiv, Registratur der Kanzlerin, III.1.18., Berufungen 1967–1973, Nachfolge Meistermann 1967. Herzlichen Dank an Caroline Sternberg für diesen Hinweis.
29 Beispielsweise in Wolf Schön: „Staatskunst für die Deutschen“, in: *Kunstforum international* Bd. 13, 1975, S. 71–75.

Günter Fruhtrunk: Texte zur Kunst

eingeleitet von Susanne Böller

Fruhtrunk äußerte sich während der Pariser Jahre auch theoretisch zu seiner Malerei – in den 1950er-Jahren in vereinzelten brieflichen Erklärungen – in den 1960er Jahren in einigen ausführlichen Stellungnahmen. Alle verdanken sich einem äußeren Anlass, einem Auftrag, dem der Künstler nachkam. Obwohl es ihm nach eigener Aussage nicht leicht fiel, wollte er sich der intellektuellen Herausforderung stellen und mit seinen Äußerungen an die Öffentlichkeit treten. Drei im schriftlichen Nachlass erhaltene Texte können drei Anlässen zugeordnet werden: Es handelt sich um die Aufzeichnung eines Gesprächs mit George Rickey 1963, einen Essay für ein Buch von Rolf Wedewer 1966 sowie vorformulierte Statements für ein Interview in der Galerie Denise René 1965.

Der amerikanische Bildhauer und Kunstkritiker George Rickey hatte sich mit Fruhtrunk im Herbst 1962 angeregt und ausführlich in seinem Atelier unterhalten. (s. auch S. 63) Er fand Fruhtrunks Ideen so bemerkenswert, dass er ihn bat, diese für sein geplantes Buch „Constructive Tendencies in Art“ schriftlich zu rekapitulieren. Fruhtrunk war dieser Bitte „nur mit Zögern und gewissen Vorbehalten nachgekommen. Sie wissen es ja selbst, das, was sich in Unterhaltungen mit einem Gegenüber entwickeln lässt, sind Bausteine, die vom anderen durch dessen Einfühlungsvermögen und tiefer Verstandenem verkittet werden können. – Schreiben stellt ganz andere Anforderungen, denen ich mich im Grunde, bei aller Begeisterung für die Sache, nicht gewachsen fühle. Überdies haben schriftliche Formulierungen immer den Charakter des Unverrückbaren und trotzdem kaum Eindeutigen. Von den Schwierigkeiten, die sich mir aufgetan haben, wird nun auch auf Sie einiges zurückfallen […].“ (DKA, 562, 15.1.1963)
Wohl wahr, als Rickey die englische Übersetzung endlich vorliegen hatte, war er enttäuscht: „Ihre Feststellungen enthalten weniger als ich gehofft hatte, was die Ideen, die Sie so beredt in Ihrem Atelier ausgeführt hatten, anbetrifft. […] Ihre Abhandlung beginnt wirklich mit Seite 4, wo Sie über den Raum zu sprechen beginnen. Sie schreiben, wie Sie damals darüber sprachen, über den festen und ‚archaischen‘ Raum eines Malevich und über Ihren eigenen, der über die Leinwand hinausgeht und nicht in ‚Figur‘ und ‚Grund‘ aufgeteilt ist. Können Sie mir kurz sagen: 1. Wie machen Sie es in Ihrem Bild, dass der Raum über die Leinwand hinausfliesst? / 2. In welcher Weise ist Malevich archaisch und wie unterscheidet sich Ihr Bild von seinem? / 3. Wie bildet Ihre Konstruktion Raum und verneint ihn gleichzeitig? / 4. Die Wichtigkeit für Sie, Welt zu öffnen, eher als sie zu interpretieren. / 5. Ist es richtig zu sagen, dass Sie in Ihrer Malerei nicht vorhanden sein darf: a) Beschreibung b) Assoziationen mit Lebenserfahrungen c) Irgendein / 6. Ihre Ansichten über Farbe, die nicht ‚gefällt‘. Ich fand Ihre Abhandlungen in der Unterhaltung sehr klar. Sie sind wichtig und ich würde sie sehr gerne für das Buch in knapper und einfacher Weise haben.“ (DKA, 562, 1.7.1963)
Offensichtlich überarbeitete Fruhtrunk seinen Text massiv (der erste Entwurf wurde wohl nicht aufbewahrt), in der erhaltenen Version erörtert er alle Fragen Rickeys (in mehr oder weniger umgekehrter Reihenfolge). In seinen Antworten für Rickey – wie auch später in dem Text für Wedewer – lässt er sich von den Ideen einiger für ihn besonders bedeutender Philosophen und Kritiker leiten, im ersten nennt er diese nicht explizit, wohl aber im zweiten. Am wichtigsten ist hier G. F. W. Hegel und dessen Konzept eines eingeschränkten Bezugssystems für

die menschliche Erkenntnis, welches in jüngerer Zeit von Albert Einstein noch einmal entscheidend revidiert worden war. Es geht, sehr verkürzt gesagt, um die Sicht auf die Welt, auf das Innere und Äußere, das Vergangene und Gegenwärtige, um ein Bezugssystem, das nicht mehr als absolut, sondern als grundsätzlich subjektiv gilt.
Für Künstler*innen, die Werke von überpersönlicher Bedeutung und Verständlichkeit schaffen wollen, bedeutet das, dass sich Bezüge zum Persönlichen oder Literarischen (dem Persönlichen einer anderen Person) von selbst verbieten und keine Aussagen zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft getroffen werden dürfen. Konsequenterweise können in einem Kunstwerk nur die Bildmittel selbst, Farben und Formen, sinnvoll wirken.
Als ähnlich „unzuverlässig" wie das Bezugssystem für die eigene Wahrnehmung gelten das Verhältnis von Raum und Zeit sowie die Vorstellung eines begrenzten Raumes. Einstein zeigt auf, dass Raum und Zeit nicht absolut sind und stets nur in Relation zu einem Bezugssystem (von unendlich vielen möglichen) existieren. Er unterscheidet zwei grundsätzlich verschiedene Auffassungen von Raum: einerseits den Behälterraum, einen als abgeschlossen gedachten und geordneten Raum (nach Einstein ein Trugschluss) und andererseits Lagerungsqualität, einen Raum der Relationen (die kaum vorstellbare Wirklichkeit). Auch Pollock und Malewitsch gehen noch von Ersterem aus, selbst wenn sie versuchen, in diesem Raum oder einem Raumausschnitt Dinge in Bewegung zu halten. Lagerungsqualität dagegen kennt keinen Raum. Stattdessen definieren sich – wie in Fruhtrunks Vorstellung und Bildern – Elemente durch angrenzende Elemente, durchdringen sich, verändern sich ständig, stehen im wahrnehmenden Auge nie still. Durch das Nebeneinander der Farben (die nicht im traditionellen Sinne harmonieren) entfaltet sich höchste „Lichtkraft". Durch das Nebeneinander der Formen, die sich immer neu zueinander ordnen, breitet sich ständige Bewegung aus. Im Sehen entsteht der Eindruck „dauernden Werdens", also permanenter Veränderung.

Ungleich komplizierter wird die Sache in Fruhtrunks Text von 1966, den Rolf Wedewer, der Direktor des Städtischen Museums im Schloss Morsbroich in Leverkusen, angeregt hatte. (s. auch S. 122) Er wünschte sich für ein Buch-Projekt die Kollaboration zahlreicher zeitgenössischer Künstler*innen, die ihre persönliche Sicht auf das Thema „Tradition und Moderne" darlegen sollten. Wedewers Fragestellung lautete: „Welcher Maler oder welche Stilrichtung der Vergangenheit (oder auch der frühen Moderne) ist für Ihre künstlerische Arbeit und Entwicklung von Bedeutung gewesen und in welcher Form? […] Mit dieser Frage ist nicht gemeint, daß eine solche Auseinandersetzung und Anregung offensichtliche Spuren in Ihrer Arbeit hinterlassen haben muß. Es kann sich auch um verschiedene Maler oder Stilrichtungen handeln, die Sie zur gleichen Zeit oder zu verschiedenen Zeiten beschäftigt haben." (DKA, 554, 29.3.1966)
Fruhtrunk sagte seine Teilnahme zu: „Ich finde die Aufgabe, die Sie sich gestellt haben, sehr interessant." (DKA, 554, 17.4.1966) Doch eigentlich widerstrebte ihm die Annahme, er beziehe sich in seiner Arbeit auf „Maler oder Stilrichtungen" der Vergangenheit. „Berufung auf Überlieferung" werde ihm ein „fragwürdiges Unterfangen", schreibt er im zweiten Absatz seines Textes. Es ging ihm also darum, Wedewers Annahme in Frage zu stellen, und dennoch ein persönliches, außerbildliches Verhältnis zu Vorbildern herauszuarbeiten.

So beginnt er mit einer Aneinanderreihung von Schlagworten und Anspielungen (etwa „Satz vom Tode Gottes", was auf Nietzsche oder „industrielle Reproduzierbarkeit von Kunstwerken", was auf Walter Benjamin anspielt), die vom 19. ins 20. Jahrhundert überleiten, dabei Zustände und Probleme aufzeigen, etwa das Vertrauen in die Naturwissenschaften als neue Glaubensform entlarven, also Grundprinzipien der kritischen Theorie, wie sie Theodor Adorno und Max Horkheimer vertraten. Auch für die kritische Theorie, das (in seinem Fall gerne negative) Aufzeigen von Zuständen, hatte Fruhtrunk eine besondere Vorliebe (sein erster Text für Rickey war dafür ein Beispiel, auch sein Brief an Max Bill, s. S. 36 / 37)
Er widmet seiner persönlichen Entwicklung eine längere Passage, dem „Sich-gegen-sich-selbst-stellen-müssen" und den Lehrerpersönlichkeiten William Straube, Fernand Léger und Jean Arp, die ihm dabei Vorbilder waren. Doch ist diese Vorbildlichkeit ideeller, charakterlicher und handwerklicher und nicht etwa stilistischer Natur. Fruhtrunks „konkrete Kunst" handelt vom Losgelösten, Eigengesetzlichen. „Farbstrukturen und Partikel" bestimmen selbst, sie schaffen keinen Eingang in eine „andere Welt", sie sind Welt.
Die „Integration des Ererbten" ist nur möglich – und hier zitiert er Hegels Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes* – durch die „Aufhebung der Form seines Bekanntseins" in langwieriger, harter Arbeit (an sich selbst). Mit einer längeren Paraphrase von Herbert Antons Einführung „Modernität als Aporie und Ereignis" zum Tagungsband *Aspekte der Modernität* – die Vorträge im Deutschen Haus der Cité Universitaire hatte er sehr bewusst wahrgenommen (s. auch S. 65 / 66) –, sucht Fruhtrunk anzuschließen an den zeitgenössischen Diskurs zur Modernität. Mit dieser ergab sich nach Anton / Fruhtrunk die Verpflichtung, neuen Wahrheiten Zukunft zu eröffnen. Er folgt Anton weiter, indem er sein Interesse für die „Sprache", mit der bei „früheren Künstlern" „Welt eröffnet wird", bekräftigt. So sind dann die für ihn im „Hohlspiegel" sichtbaren vorbildlichen Künstler auch solche, die in Kenntnis aller Mittel und Implikationen zu einer Kunst fanden, die „nicht abkürzende Formelsprache, sondern Verdichtung" demonstriert.

Keiner der beiden Essays wurde im vorgesehenen Rahmen publiziert: Rickeys *Constructivism – Origins and Evolution* (New York 1967) musste ohne Texte von Künstler*innen auskommen, und Wedewer veröffentlichte statt eines Buches einen Ausstellungskatalog *Tradition und Gegenwart*, der andere, kürzere Künstlertexte, nicht aber den Fruhtrunks enthält. Doch hat der Autor beide an anderer Stelle publiziert, den von 1963 gleich 1964, auf Italienisch, im Katalog seiner Einzelausstellung in der Galleria Pagani del Grattacielo in Mailand, dann 1966, auf Französisch, in der gemeinschaftlich herausgegebenen Publikation zur Ausstellung im Pariser Goethe-Institut sowie im selben Jahr einen kurzen Auszug im Ausstellungskatalog *Tendenzen Strukturaler Kunst* (Westfälischer Kunstverein Münster).
Er fügte beide Abhandlungen seinen Bewerbungen um eine Professur hinzu und empfahl sich damit Kurator*innen und Galerist*innen. Für den ersten fand er nie einen Titel, für den zweiten dachte er zunächst an „Zeitgenössische Kunst und Tradition" und wählte später die ausleitenden Worte „Nicht Formelsprache sondern Verdichtung". Dass er auch für den zweiten mit einer breiten Verwendung gerechnet hatte, bezeugen die erhaltenen Übersetzungen des gesamten Umfangs ins Französische und Englische. (DKA 468, 663). Letztendlich wählte er

nur Ausschnitte (nie die lange Einleitung) für Publikationen zu den Ausstellungen in der Kestnergesellschaft, Hannover (1969), in der Galerie Stangl, München (1971), im Lenbachhaus München (1973) und in der Galerie Bossin, Berlin (1976).

1965 führte in der Galerie Denise René in Paris während der Ausstellung *Mouvement II* Radio Canada Interviews mit vier Galerie-Künstlern zum Thema „Bewegung". Dazu formulierte Fruhtrunk vorab ausführliche Antworten, die er dann nur abzulesen brauchte. „Mouvement – Bewegung" war für die Künstler*innen der Galerie Denise René ein grundlegendes Anliegen. Sie setzten geometrische, konkrete Formen auf unterschiedliche Weise in Bewegung: durch die rhythmische Komposition von Formen, eine visuell stimulierende Kombination von Farben, den absichtsvollen Einsatz natürlichen Lichts oder der Bewegung der Luft. Schon 1955 hatte die Galeristin eine erste *Mouvement* betitelte Ausstellung veranstaltet, nach zehn Jahren folgte mit *Mouvement II* eine aktuelle Bestandsaufnahme. Die bescheidenen bildnerischen Mittel zur Schaffung von Bewegung, die 1955 vorherrschten, hatten seitdem eine enorme Erweiterung und Steigerung erfahren. Die „art cinétique", französischer Vorläufer der Op-Art, und interaktive Installationen waren jetzt „state-of-the-art". Vor allem die von Victor Vasarelys Sohn Yvral angeführte Gruppe GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), zu der unter anderem auch François Morellet und Julio Le Parc gehörten, machte viel von sich reden. Auf der Paris Biennale 1963 hatte sie mit einem als Labyrinth angelegten interaktiven Pfad von Installationen Aufsehen erregt. Fruhtrunk fand davon „manches sehr einfallsreich", aber auch, dass „ebenso viel im Anfangsstadium optischer Experimente steckenbleibt." (DKA, 556, 24.6.1963, an Max H. Mahlmann). Mit einer zerebralen Differenziertheit philosophiegestützter Erneuerung der visuellen Wahrnehmung von Kunst hatte die neue „Bewegung" weniger zu tun.
Eva-Maria Fruhtrunk erwähnt in einem Brief an das befreundete Ehepaar Thépot (Roger-François Thépot war ebenfalls Künstler der Galerie), dass Radio Canada im Rahmen der *Mouvement II*-Ausstellung Interviews aufgenommen hatte. Sie berichtet auch von der Reaktion der anderen Beteiligten: Er sei „immer so ernst". (DKA, 565, 6.4.1965, s. auch S. 107) Nun, vermutlich waren sie eher pikiert als unzulänglich amüsiert.
Denn Fruhtrunk erklärt auf die Frage „Was verstehen Sie unter „Mouvement?", für ihn sei Bewegung in der Kunst noch gar nicht gemeistert und lässt Hilfsmittel wie „physikalische Bewegung oder optische Vibration" nicht gelten – eben jene Elemente, die viele andere Galeriekünstler*innen erfolgreich einsetzten. Nachdem er Bewegung als „Selbstzweck" in der Kunst also entschieden abgelehnt hatte, erklärt er in seinem zweiten Text in Beantwortung der Frage „Comment vous sentez-vous concerné par le ‚Mouvement'?", dass er für sich „Mouvement" durch „Metastabilité" ersetzen würde. Mit diesem vielschichtigen Begriff fügt er nicht nur eine Reflexionsebene ein, sondern nennt ein Grundprinzip seiner Bildanlagen, nach dem das Instabile und Werdende zum Kern des Seherlebnisses wird. Darauf folgt eine präzise Beschreibung seiner Mittel und Medien und deren Zusammenwirken im Bild, die sich inhaltlich und in weiten Teilen auch sprachlich mit seinen Ausführungen in den beiden anderen Texten deckt.

Untersucht man Diskussionen über die "sprachliche Struktur" zeitgenössischer Malerei, so fällt als verbreitetste Ansicht diejenige auf, die dem Künstler a priori Leitmotive und Visionen unterstellt, welche sozusagen aus den tieferen Schichten der Gegenwart in die Zukunft weisen. Vertreter dieser Ansicht wollen den Künstler gerne als Seismographen seiner Zeit sehen.

Unter solchem Blickwinkel werden das Bild und seine Mittel zum Ausdrucksträger einer Botschaft, die einschliesst, dass sie unser Wissen von der Schöpfung erweitert, etwa im Sinne der Wissenschaft, die neue Wirklichkeiten in neue Zonen des Sehbaren rückt.

Wir kennen die Lesedramen von Raum-Zeit-Ketzern, Bilder hypnotischer Faszinationen, Katastrophenahnungen und düsterer Verklärung des Unfertigen, deren Aussage in ihren Entstehungsprozess zurückverlegt wird.

Ich glaube nicht, dass Kunst von der Wissenschaft auf die Gestaltung neuer Wirklichkeiten verwiesen wird, dass der Künstler Erfahrungsbereiche anderer Wirklichkeiten, Weltanschauungen oder -auslegungen interpretieren sollte. Ich möchte Bilder malen, die selbst, das heisst auch deren Mittel, von aller Literatur und Bedeutung, die deren Existenz verzehrt, befreit sind, und ohne Zufallsgesetze der Natur.

Belloli: "Die Mittel werden die einzig verantwortlichen Ausdrucksträger des geistigen Inhalts des Bildes."

In dieser Beschränkung sehe ich die Möglichkeit, vielleicht eine Art Medium Feld des Sichtbaren werden zu lassen, das als Wirklichkeit das Ganze menschlicher Wirklichkeiten durchdringt (wenn es einem Künstler erlaubt ist, sich in solcher Terminologie auszudrücken).

Es wird dann weder seelische Empfindung rekonstruiert noch eine Verfugung der Welt gezeigt.

Angewandt auf das Bild heisst das: a) Nicht hineinzukomponieren in einen vorgegebenen Raum (perspektivisch oder aperspektivisch), der über die Grenzen der Bildfläche hinaus beliebig fortgesetzt und als Behälter gedacht werden kann, wie ihn sowohl Malevich als auch noch Pollock dachten und wie ihn ihre Nachfolger noch immer darstellen, sei es mit Formen organischer oder anorganischer Herkunft, über- oder ineinandergeschoben, sei es mit Pinselstrichen, Farbflecken oder kalligraphischen Schlieren, etc... (Die archaische Tat Malevichs war es, den Bildraum als bewegten neu zu konstituieren, in dem er seine elementaren Flächen durch einen irdisch nicht mehr bezogenen, gegenständlich nicht mehr gebundenen Raum sich bewegen lässt, zuweilen in Reihungen "die den primitiven Zeichen des Urmenschen zu vergleichen sind". Tatsächlich aber stehen bei Malevich die Flächen noch immer repräsentativ in einem mobilisierten "Behälter-Raum", der über die Grenzen der Bildfläche hinausreicht, der von den Konstruktivisten später als verfugter dargestellt wurde.)

b) Lagerungsqualität sich durchdringender dynamischer Architekturstrukturen und Partikel, deren äusserste Präzision sie in höchste Bewegung bringt. Dadurch, durch diese Lagerungsqualität und deren Dichte, wird Raum - Licht evoziert und ist nur in seinen Durchdringungszonen spürbar, reicht daher nicht über die Bildfläche hinaus. Die Intensität vibrierender optischer Zellen resultiert aus Quantitätsdichte der Strukturpartikel, die je nach Durch-

dringungszonen ihre Eigenfarbigkeit verändern oder verlieren. Sie zerstören sich und bauen sich gleichzeitig gegenseitig wieder auf, die Erosion der präzisen Ungrenzungen verleiht den rein verwendeten Farben ein Höchstmass ihr innewohnender Lichtkraft, so dass der Eindruck dauernden Werdens entsteht. Keine Struktur, kein Partikel besteht aus sich allein, sondern ist nur Funktion für gewebebildende Zonen. Jeweils jede Struktur und jedes Partikel schaffen den Raum der anderen und heben ihn gleichzeitig wieder auf, so dass der Eindruck eines festgelegten Raumes nicht entsteht. Auf malerische Schönheit der im Bilde verwendeten Farbe wird bewusst verzichtet. Es entstehen keine Assoziationen mit Lebenserfahrungen und Lebensstimmungen.

Dieser Versuch einer Beleuchtung dessen, was ich will, soll nicht zu dem Gedanken verleiten, es stünden für Machen und Betrachten der Bilder kalkulationstheoretische Grundlagen zur Verfügung.

Text für das von George Rickey herausgegebene Buch "Constructivist Tendencies in Contemporary Art"

Parmi les discussions sur le «mode d'expression» de la peinture contemporaine, la conception la plus répandue prête à l'artiste à priori des leitmotifs et des visions qui, venant pour ainsi dire des bases profondes du présent, montrent le chemin vers l'avenir. Les partisans de cette conception aiment considérer l'artiste comme le sismographe de son temps.
Vus sous cet angle, la peinture et ses moyens se chargent de transmettre un message qui implique l'élargissement de nos connaissances de la création, par exemple comme la science, qui place des réalités nouvelles dans de nouvelles zones du visible.
Nous connaissons les «drames littéraires» d'extase espace-temps, des tableaux d'une fascination hypnotique, d'une ambiance de cataclysmes, d'une sombre transfiguration de l'inachevé, dont le témoignage émane du processus de leur création.
Je ne pense pas que l'art soit orienté par la science vers la création de nouvelles réalités, ni que l'artiste doive se faire l'interprète des domaines d'expérience d'autres réalités, d'autres idéologies ou d'autres explications du monde.
Je voudrais peindre des tableaux qui, eux-mêmes ainsi que leurs moyens, soient libérés de toute littérature et de toute signification absorbant leur existence, et où aucun hasard de la nature n'interviendrait.
Belloli: «Les moyens purement picturaux deviennent les seuls responsables du contenu spirituel dans l'œuvre.»
C'est dans cette limitation que j'entrevois la possibilité de permettre à une sorte de médium de se transformer en un champ du visible, qui, plus réel, imprègne l'ensemble des réalités humaines (si toutefois il est permis à un artiste d'employer une telle terminologie).
Dans ces conditions, on ne reconstitue pas des états d'âme et on ne montre pas non plus l'agencement du monde.

Appliqué à la peinture, cela veut dire:

a) Ne pas composer dans un espace donné à l'avance (soit en perspective soit en aperspective) qui peut, si l'on veut, se concevoir au-delà de la surface peinte et que l'on peut considérer comme un réceptacle, comme l'ont fait Malevich et même encore Pollock, et comme leurs disciples le représentent toujours, soit par des formes d'origine organique ou inorganique superposées ou imbriquées, soit par des traits de pinceau, des tâches de couleurs ou des stries calligraphiques, etc. C'était le geste initial de Malevich, de reconstituer l'espace pictural mobile dans lequel il fait se mouvoir des surfaces élémentaires à travers un espace qui n'a plus rien de terrestre et qui n'est plus lié à l'objet, parfois dans des alignements qui peuvent être comparés aux «signes primitifs des premiers hommes». Mais en réalité, chez Malevich les surfaces sont toujours placées d'une façon représentative dans un espace-volume mobile qui dépasse les limites de la surface picturale et qui, plus tard, fut représenté par les constructivistes par une structure fixe.

b) Valeur de répartition des structures architecturales dynamiques et des particules qui se pénètrent et dont l'extrême précision donne un mouvement intense. L'espace-lumière est évoqué par cette valeur de répartition et sa densité, et il est perceptible seulement dans ses zones de pénétration, et de ce fait, ne dépasse pas la surface picturale. L'intensité des ondes optiques vibrantes résulte de la densité quantitative des particules de structure qui modifient ou perdent leur propre qualité de couleur suivant les zones d'interprétation. Elles se détruisent et en même temps se reconstituent actuellement: l'érosion des contours précis confère aux couleurs utilisées dans toute leur pureté un maximum de luminosité inhérente, ce qui crée l'impression d'un devenir continu. Aucune structure, aucune particule n'existent par elles-mêmes, elles ne jouent qu'un rôle fonctionnel pour les zones où se forment les textures. Dans chaque cas, toute structure et toute particule créent l'espace des autres et l'annulent en même temps, ne permettant pas l'impression d'un espace défini. On renonce sciemment à la beauté picturale des couleurs utilisées dans les peintures. Il n'y a donc pas de rapport avec des expériences de la vie et avec des états d'âme.

Cette tentative de mettre en évidence ce que je veux ne doit pas faire naître l'idée que pour créer et contempler les tableaux on eût à sa disposition des formules de calcul.

(août 1963) G. Fruhtrunk

Fruhtrunks Text für Rickey in französischer Übersetzung
im Ausstellungskatalog *Fruhtrunk, Meier-Denninghoff, Kalinowski*, Goethe-Institut, Paris, 1966

Günter Fruhtrunk

Fra le discussioni sul « modo di espressione » della pittura contemporanea il concetto più diffuso presta, a priori, all'artista degli adagi e delle visioni che venendo, per così dire, dalle basi profonde del presente indicano il cammino verso l'avvenire.
I sostenitori di questo concetto considerano l'artista sismografo del suo tempo.
Considerata da quest'angolo la pittura e i suoi mezzi di espressione si incaricano di trasmettere un messaggio che implica l'ampliamento delle nostre conoscenze della creazione, così come la scienza che pone le nuove realtà in zone diverse del visibile.
Noi conosciamo i « drammi letterari » dell'estasi spazio-tempo, dei quadri dal fascino ipnotico, dell'ambiente di cataclisma, della cupa trasfigurazione dell'incompiuto, la cui testimonianza deriva dal loro procedimento creativo.
Non penso che l'arte sia orientata dalla scienza verso la creazione di nuove realtà, né che l'artista debba farsi interprete di campi di esperienza derivati da altre realtà, da altre ideologie o da altre spiegazioni del mondo.
Vorrei dipingere dei quadri che siano liberati da ogni presupposto letterario, da qualsiasi significato che possa assorbire la loro esistenza e dove non debba intervenire nessun caso della natura.
Belloli ha scritto: « ... i mezzi puramente pittorici diventano i soli responsabili del contenuto spirituale dell'opera... ».
È in questo limite che io intravedo la possibilità di permettere a una specie di medium di trasformarsi in un campo del visibile che, più reale, coinvolge l'insieme delle realtà umane, se resta permesso a un artista l'uso di tale terminologia.
In queste condizioni non si ricostituiscono più degli stati d'animo, non si evidenzia poi, nemmeno, l'organizzazione del mondo.
Applicato alla pittura vuol dire:

a) Non comporre in uno spazio preesistente, sia prospettico che aprospettico, che può, se si vuole, concepirsi al di là della superficie dipinta e considerarsi come ricettacolo, così come hanno fatto Malevich e, anche ed ancora, Pollock e così come i loro epigoni lo rappresentano sempre, sia attraverso forme d'origine organica o inorganica superposte o compenetrate che per mezzo di colpi di pennello, di macchie di colore o di striature calligrafiche, ecc...
Fu il gesto iniziale di Malevich quello di ricostituire lo spazio pittorico mobile nel quale faceva muovere le sue superfici elementari attraverso uno spazio che non aveva più niente di terrestre, non più legato all'oggetto, talvolta in allineamenti che possono esser comparati ai « segni primitivi dei primi uomini ».
Ma in realtà, in Malevich le superfici, sono sempre collocate, rappresentativamente, in uno spazio-volume mobile che depassa i limiti della superficie pittorica e che, più tardi, verrà tradotta dai costruttivisti, per mezzo di strutture statiche.

b) Valore di ripartizione delle strutture architettonico-dinamiche e dei settori che si compenetrano, l'estrema precisione dei quali determina una intensità dinamica.
Lo spazio-luce viene ad essere evocato da questo valore di ripartizione e dalla sua densità diventando percettibile, solo, nelle sue zone di penetrazione, e per questo, non depassa la superficie pittorica.
L'intensità delle onde ottiche, vibranti, risulta dalla densità quantitativa delle particelle di struttura che modificano, o perdono, la loro propria qualità cromatica secondo le zone d'interpenetrazione.
Queste zone si distraggono e, allo stesso tempo, si ricostituiscono mutualmente: l'erosione dei contorni precisi conferisce ai colori utilizzati in tutta la loro purezza un massimo di luminosità inerente che crea l'impressione di un continuo divenire.
Ogni struttura, ogni particella, non esiste che per se stessa; esse assumono ruolo funzionale solo per le zone dove si formano le testure.
In ogni caso ogni struttura e ogni particella creano lo spazio delle altre e, contemporaneamente, lo annullano non permettendo che si instauri l'impressione di uno spazio definito.
Si rinuncia, volutamente, alla bellezza pittorica dei colori utilizzati nelle pitture da cavalletto.
Non esiste, dunque, alcun rapporto con le esperienze della vita e con quelle degli stati d'animo.

Questo tentativo di porre in evidenza ciò che voglio non dovrà far nascere l'idea che per creare e contemplare dei quadri si debba avere a propria disposizione formule di calcolo.

Günter Fruhtrunk

agosto 1963

Fruhtrunks Text für Rickey in italienischer Übersetzung im Ausstellungskatalog *Günter Fruhtrunk*, Galleria Pagani del Grattacielo, Mailand, 1964

Industrialisierung der Gesellschaft, Abbau aller Hierarchien, der Satz vom Tode Gottes, Realitäten der mechanischen Naturwissenschaft, die Vorstellung, daß Messung und Zahl der Erkenntnis gleich seien, unerhörte Erweiterung des Geschichtsbewußtseins, Einfluß von Psychologie und Ästhetik, Befreiung der Kunst vom Auftraggeber, Durchbrechen aller Tabus, zunehmende analysierende Reflexion der Kunst über sich selbst, progressive Verwissenschaftlichung der künstlerischen Arbeitsprozesse und neue Materialien, die Suche nach neuen Wahrheiten für die Kunst, Befreiung von den autoritativen Bindungen der gegenständlichen Welt, Entbildlichung des Wirklichen durch die mathematische Naturwissenschaft, soziale Umschichtungen, Kunsthandel und Produktionssteuerung, Überschwemmung mit Kunstprodukten, industrielle Reproduzierbarkeit von Kunstwerken, Ausstellungswesen, Informationsmaterial, Schrumpfung der Distanzen, Atomenergie, Computer- und Raketenmythos und so fort;

Diese umwälzenden historischen Ereignisse, die mit dem 19. Jahrhundert ihren Anfang nehmen, haben eine so entscheidende Veränderung von Bewußtsein und Seinsstruktur gebracht, daß mir B e r u f u n g auf Überlieferung geistiger Konzeptionen oder handwerklicher Erfahrungen ein ebenso fragwürdiges Unterfangen wird wie aufklärerisch-anmaßender, sich geradewegs von den Naturwissenschaften herleitender Fortschrittsglaube.

Mein Lehrer William Straube war es, der mir den Antrieb vermittelte, mir das geistige Werkzeug gab, das innere Fenster zu weiten und verkrustende Sedimente abzutragen. Er schulte mein Auge zum Verständnis der Formensprache.

Die Wirrnisse des Lernens, das Sich-gegen-sich-selbst-stellen-müssen und dessen Folgen kehren von da ab immer wieder. Damit ging Verpflichtung schlechthin einher, die Frage nach Begründung und Bestätigung menschlicher Existenz und der Zug zu Menschen, die festgefahrene Vorstellungen und Begriffe wieder in Bewegung bringen, um zu erfahren, in welch lebendiger Fülle alle Daseinskategorien und Bewußtseinsebenen ihre Wirksamkeit ausüben. Von da her läßt sich kritische Distanz gewinnen.

Bei Ferdinand Léger beeindruckte mich seine sehr vernunftbetonte Wendung zur Sache, das Zurücknehmen des Ichs vor der Aufgabe, eine gute Arbeit zu machen.

- 2 -

Mit Arp erlebte ich vor tiefer Innerlichkeit durchdringend Klarheit, die den Traum kannte, der in die Wahrheit dringt. Die für mich entscheidend werdenden handwerklichen Merkmale waren Präzision und Geduld.

Mit anderen Auseinandersetzungen war es der nachhaltige Einfluß sowohl von Léger als auch von Arp, der sich in meiner konstruktivistischen Arbeitsperiode vollzog. Er führte mich zur konkreten Kunst.

Die Übersetzung ihrer Seherfahrungen ins Bild bei den Pointillisten wurde für mich interessant, als ich begann, mit den Lösungen der Farb-Interferenzen und der damit verbundenen Veränderung der Farbeigenwertigkeiten zu arbeiten. Damit änderte sich auch grundlegend meine Auffassung vom Bildraum. Wir stehen erst an einem neuen Anfang.

34. Unter Konkretisierung in der Kunst verstehe ich heute eine Methode, die Farbe – Form nicht einsetzt, um ichgebundene Vorstellungen und Seelenzustände mitzuteilen. Illusionsschaffende Kräfte und motorische Vorstellungskräfte, die sich bisher im Bilde niedergeschlagen haben, werden in ein "überpersönliches Aggregat" hinein aufgelöst, wie das sich die Mittel erweisen. In ihnen gerät das arbeitende Subjekt in Bewegung und w i r d mit der Entstehung des Bildes. Dieses ist jetzt nicht mehr Medium für Materialisation und Verdinglichung eingebildeter, vorempfundener Komplexe oder vorhandener Begriffe, sondern artikulierte chromatische Texte mit höchster [illegible]. Das Bild ist frei von mehr oder weniger gesteuerter Selbstentladung in Raum und Zeit, "nach vorgewußten Regeln" (J. Wiesmann), frei von [illegible] und [illegible], den Schöpfungsakt rückbezüglich ablesbar zu machen. Nicht Idealisierung, heroische Spannung, Seinsverklärung und Weltauslegung im Ungegenständlichen und mit [illegible] Materialismus auf der Fläche wird wahrnehmbar; sondern Freisein des Schöpfers kommt zur Entfaltung in der Fläche.

Mit dem Aufgeben des [illegible] mit sich im Material und im Vorgang sich selbst reproduzierenden Ich ist auch der imaginäre menschliche Raum verlassen, der die Dinge enthalten, aufhalten konnte. Keine Farbe wird zu einem Höchstmaß ihr innewohnender Lichtintensität gesteigert. Sich durchdringende Farbstrukturen und Partikel, die ihre Eigenfarbigkeit je nach Quantitätsverhältnissen und Beeinflussung verlieren, haben sich durch ihre [illegible] und

Fruhtrunks Text für Wedewer, 1966
(DKA, 665)

verbindende Gleichzeitigkeit als möglicher Raum auf. Sie verleihen sich durch Lagerungsqualität wechselwirkend gesteigerte Existenz und vernichten sich als "materiell" Anwesendes. Das visuell Wahrgenommene zieht uns nicht durch das Gestaltete hindurch in "andere Welt", sondern entwickelt sich im Sehvorgang als ständig Werdendes zu seiner rhythmisierten Lichtenergie zurück und durchstößt das von allem Benennungswert freie Farb = Licht.

Unter diesen Aspekten gibt es einige Ansätze, bewußt gewordene, in die Bildwelt eingebrochene "Außenwelt" zu überwinden. Daß dazu Punkte von großer Strahlkraft auch in der Vergangenheit gesehen werden können, ist in erweitertem Sinn Tradition und nicht Traditionalismus. Im Hinblick auf Integration des Ererbten, dessen Erfahrung nur durch "Aufhebung der Form seines Bekanntseins"+) möglich ist und "ohne die Begeisterung, die wie aus der Pistole geschossen mit dem absoluten Wissen unmittelbar anfängt und mit anderen Standpunkten schon dadurch fertig ist, daß sie keine Notiz davon zu nehmen erklärt" (+) Hegel, Vorrede zur Phänomenologie des Geistes), zeichnen sich uns die Mühen eines langen Weges vor, nicht die Möglichkeit einfacher Quellfahrt. Mit dem Grade der Bewußtwerdung steigen wir in den Januskopf geistiger Tradition, verwinden arbeitend das Heimweh nach den ganzheitlichen Erfahrungen in früheren Epochen und bringen im Erkennen des Gegenwärtigen und der Vergangenheit auch Zukunft in die Gegenwart:

"....Welches Geschehnis der Wahrheit Aporie oder Ereignis sein wird, entscheidet die Geschichte mit denen, die sie auch machen, und in dieser Ungesichertheit der Erfahrung des Geschichtlichen bedeutet Modernität als Aporie und Ereignis darum die ständige Verpflichtung, die Zukunft überlieferter Wahrheiten zu sichern, indem sie den gerechten Forderungen eines Modernen aufgeopfert, um einer neuen Wahrheit Zukunft zu öffnen, indem sie der Hut ihrer eigenen Vergangenheit unterstellt werden. Nur in diesem Dialog ist Wahrheit als Geschehen aufbewahrt und immer nur Schnittpunkt der Wege aus einer offenen Vergangenheit in eine offene Zukunft. Als Gegenwart erschließt offene Zukunft Vergangenheit neu, und eine auf diese weise offene Vergangenheit öffnet der Zukunft wiederum neue Horizonte...." (H.Anton, Modernität als Aporie und Ereignis, in: Aspekte der Modernität, Göttingen 1965, S.29).

Mich interessiert bei früheren Künstlern wie bei den zeitgenössischen, was ich in ihren Arbeiten als artikulierte und zugleich ursprüngliche "Sprache" sehe und die mir mit der Schärfe des Zeitbedingten nicht nur dieses vermittelt. Es interessiert mich, in welchen Grade, gleichsam durch die Fugen ihres Mosaiks "Welt" e r ö f f n e t wird. Daß dies s i e h t b a r gemacht sein muß durch die Beherrschung der Mittel, Art und Weise ihrer Anwendung, Einheitlichkeit ihres Kanons und in der Integrierung alles Gegenpoligen, Kontrapunktischen, braucht keiner besonderen Erwähnung. Es interessiert mich das Verhältnis von Anspruch und Qualität des Wollens zum Können, kurz, Vermögen oder Unvermögen, die zerschnittene Frucht so wieder zusammenzusetzen, daß sie das ursprünglich Lebendige nicht einbüßt.

Dreht sich mein "Hohlspiegel" zurück - ohne hier auf zu große Entfernung eingestellt zu sein - ist er, nicht getrübt durch die Verschiedenheit der Stilrichtungen, Wellen ausgesetzt, die in den Brennpunkt gelangen: dies bei

den Mosaiken von Ravenna
Cimabue
Giotto
van Eyck
Piero della Francesca
Cranach
Cézanne
Juan Gris
Mondrian
Lionardo
dem späten Tizian
Rembrandt
Monet

Alle haben sie Schritt für Schritt auf ihren Wege auf sich selbst verzichtet. In ihren Werken kann nichts ausgetauscht, eingefügt oder weggelassen werden.

Bei Juan Gris erfahre ich die Darstellung eines Bleibenden im Bewegten, inner in der Fläche, bei Mondrian totale Innerlichkeit, universale Harmonie. Mit einem Minimum plastischer Abwandlung und deren Struktur zeigt sich einfache geistige Wesenheit, nicht abkürzende Formelsprache, sondern Verdichtung.

Günter Fruhtrunk
September 1966

FRUHTRUNK

Sendung für Radio Canada, 16. März 1965

Was verstehen Sie unter "Mouvement"?

Zunächst verstehe ich unter "Mouvement" eine Erfahrung sinnlicher Wirklichkeit von Bewegung, und nicht einen noch nicht geleisteten Begriff von "Mouvement" innerhalb der Kunst.

Daraus folgt: Äusserlich sehe ich eine mehr oder weniger grosse Gruppe scheinbar ähnlich empfindender Künstler, die alle bekunden (das haben sie alle gemeinsam), aus den Grenzen der plastischen Modellierung, die bisher das Bild konstituierten, auszubrechen und reelle physikalische Bewegung oder optische Vibration zu den "bildkonstituierenden Medium" zu machen.

Dies wird auch die historische Sicht sein.

Rhythmus im früheren Sinne wird ausgeschlossen.

Von innen her gesehen werden neue Seherfahrungen, rein vom Optischen her, strukturiert im Zueinander von bewegtem Objekt und stillstehendem oder bewegten Subjekt (Betrachter). Dabei erhebt sich die Frage, ob diesem durch Auferlegung der reellen Bewegung der Objekte oder bei eigener Bewegung vor einem Kunst-Objekt, um es ganz zu erfassen, die eigene Bewegung erfahrbar gemacht wird.

Auf keinen Fall darf der noch zu entwickelnde Begriff belastet werden mit "Hinzufügung" (Applikation) physikalischer Bewegung zu künstlerisch strukturiertem Material oder mehr oder minder intelligent erdachtem Apparat, vor dem der Bewegungsvorgang abgelesen wird wie Zeilen aus einem Buch.

Die Bewegung kann nicht Selbstzweck bleiben und damit beginnt die gleiche Problematik wie für alle Kunst.

Quelle est pour vous la signification de "Mouvement"?

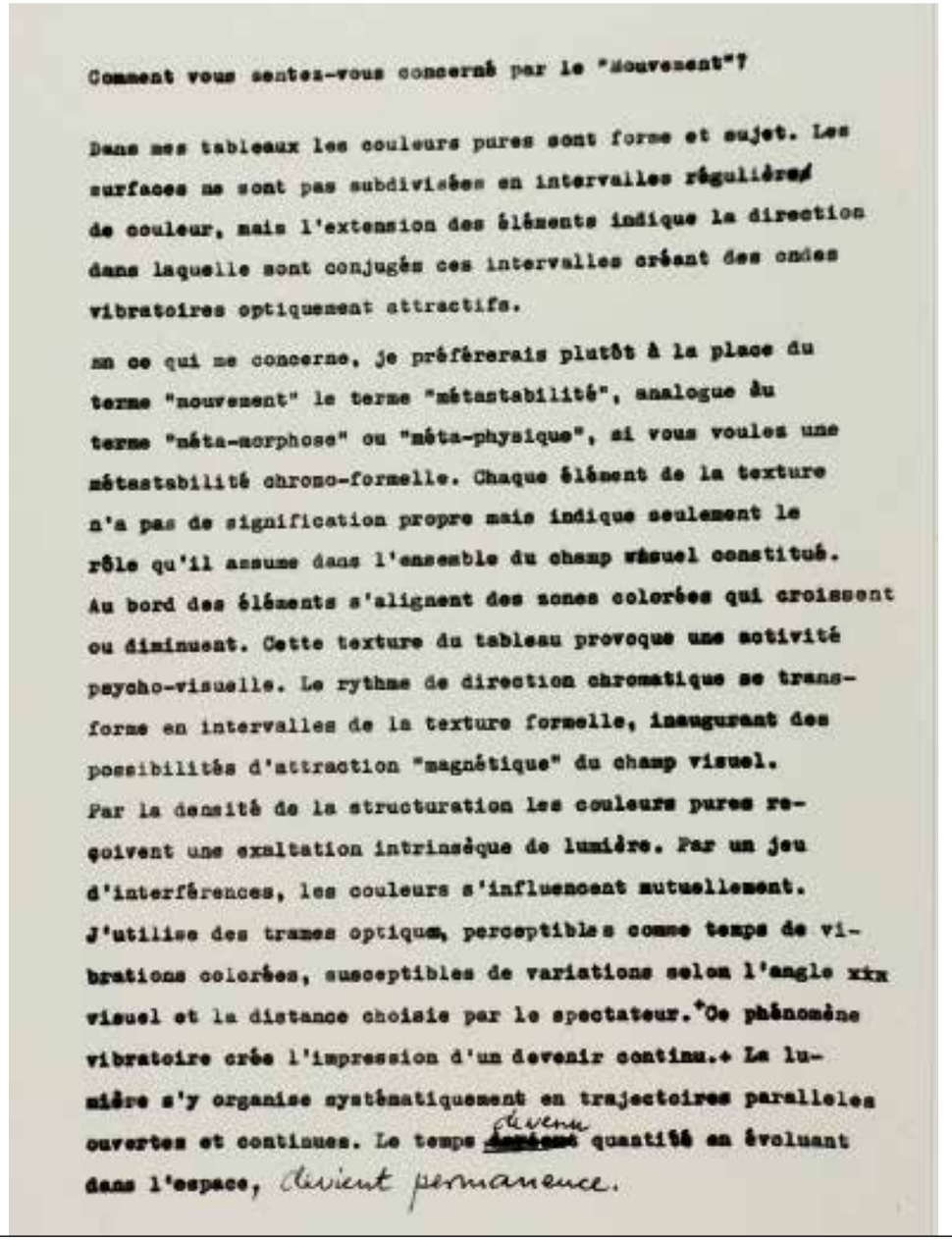
Tout d'abord j'entends par "mouvement" une expérience de mouvement d'ordre sensoriel et non pas une notion non encore libérée de mouvement à l'intérieur du domaine artistique.

En conséquence, je vois extérieurement un groupe plus ou moins important, d'artistes dont la parenté spirituelle n'est qu'apparente, mais qui manifestent tous - c'est là le besoin d'échapper aux limites de l'organisation picturale qui constituait jusqu'ici le tableau: mouvement physique réel ou des vibrations optiques devenant à présent le médium qui remplace cette organisation picturale. Le rythme au sens ancien du mot est exclu. C'est l'aspect historique.

Vu de l'intérieur: De nouvelles possibilités visuelles naissent et s'organisent à partir du phénomène optique dans la relation qui s'établit entre l'objet animé et le sujet immobile ou en mouvement. C'est alors qu'on peut se demander si pour le sujet la contrainte qui lui impose le mouvement de l'objet ou le mouvement qu'il doit effectuer lui-même pour saisir l'objet dans son ensemble lui permettent de faire l'expérience de son propre mouvement.

Je vois dans ce phénomène aussi le danger d'une divergence du sujet et de l'objet analogue à celle que l'on trouve par exemple dans la musique: la divergence entre la mélodie intérieure et le phénomène sonore objectif.

Typoskript Fruhtrunks für ein Interview zur Frage „Quelle est pour vous le signification de ‚Mouvement'?" (Die deutsche Form ebenfalls von Fruhtrunk selbst, DKA, 665)



Comment vous sentez-vous concerné par le "mouvement"?

Dans mes tableaux les couleurs pures sont forme et sujet. Les surfaces ne sont pas subdivisées en intervalles réguliers de couleur, mais l'extension des éléments indique la direction dans laquelle sont conjugés ces intervalles créant des ondes vibratoires optiquement attractifs.

En ce qui me concerne, je préférerais plutôt à la place du terme "mouvement" le terme "métastabilité", analogue au terme "méta-morphose" ou "méta-physique", si vous voulez une métastabilité chromo-formelle. Chaque élément de la texture n'a pas de signification propre mais indique seulement le rôle qu'il assume dans l'ensemble du champ visuel constitué. Au bord des éléments s'alignent des zones colorées qui croissent ou diminuent. Cette texture du tableau provoque une activité psycho-visuelle. Le rythme de direction chromatique se transforme en intervalles de la texture formelle, inaugurant des possibilités d'attraction "magnétique" du champ visuel. Par la densité de la structuration les couleurs pures reçoivent une exaltation intrinsèque de lumière. Par un jeu d'interférences, les couleurs s'influencent mutuellement. J'utilise des trames optiques, perceptibles comme temps de vibrations colorées, susceptibles de variations selon l'angle xxx visuel et la distance choisie par le spectateur. Ce phénomène vibratoire crée l'impression d'un devenir continu. La lumière s'y organise systématiquement en trajectoires parallèles ouvertes et continues. Le temps devenu ~~devient~~ quantité en évoluant dans l'espace, devient permanence.

Typoskript Fruhtrunks für ein Interview zur Frage „Comment vous sentez-vous concerné par le ‚Mouvement'?" (DKA, 665; keine deutsche Form erhalten)

Wie fühlen Sie sich im Bezug auf die „Bewegung"?
In meinen Bildern sind die reinen Farben Form und Sujet. Die Oberflächen sind nicht in regelmäßige Farbintervalle unterteilt, aber die Ausdehnung der Elemente zeigt die Richtung an, in der diese Intervalle zusammenwirken und optisch ansprechende, vibrierende Wellen schaffen. Was mich betrifft, würde ich dem Begriff „Bewegung" den Begriff „metastabilität" vorziehen, analog zum Begriff „meta-morphose" oder „meta-physik", wenn Sie so wollen eine farb-formelle Metastabilität. Kein Element des Gewebes hat eine eigene Bedeutung, sondern verweist nur auf die Rolle, die es im Ensemble des gestalteten Bildfelds einnimmt. Am Rande der Elemente schließen sich farbige Zonen an, die größer oder kleiner werden. Dieses Gewebe des Gemäldes löst eine psycho-visuelle Aktivität aus. Der Rhythmus der Richtung, der die Farben folgen, verwandelt sich in Intervalle des formalen Gewebes, eröffnet dabei Möglichkeiten der „magnetischen" Anziehungskraft des Bildfelds. Durch die Dichte der Strukturierung erfahren die reinen Farben ein Höchstmaß ihr innewohnender Lichtkraft. Durch ein Spiel der Interferenzen beeinflussen sich die Farben gegenseitig. Ich verwende optische Raster, die wie Zeit als farbige Vibrationen wahrnehmbar sind, und je nach Blickwinkel und Distanz des Betrachters variieren können. Dieses Vibrationsphänomen erweckt den Eindruck eines kontinuierlichen Werdens. Das Licht organisiert sich darin systematisch in offenen und kontinuierlichen, parallelen Bahnen. Die zur Quantität gewordene Zeit, indem sie sich im Raum weiterentwickelt, wird Permanenz.

Günter Fruhtrunk: Bilder einer Ausstellung

eingeleitet von Susanne Böller

In diesem Buch zu Fruhtrunks 100. Geburtstag sollen die „Quellen zum Sprechen gebracht“ werden. So sollen zu den ausgestellten Werken der Pariser Jahre in erster Linie Betrachter*innen zu Wort kommen, die Fruhtrunks Bilder damals sahen. Doch nahm die Presse in Frankreich und in Deutschland erst ab 1958 überhaupt Notiz von dem in Paris lebenden deutschen Maler. Auch um 1964 / 65 kam es zu einem gewissen Einbruch in der kritischen Beschäftigung, die nicht mit geringerer Ausstellungstätigkeit, sondern in einer rückläufigen Textproduktion für Ausstellungskataloge ihre Ursache hatte. Für diese „mageren Jahre“ muss deshalb vermehrt aktuelle Beschreibung die zeitgenössische Beschäftigung ersetzen.
Fruhtrunk, der über das Aquarellieren von Landschaften zunächst zur gegenständlichen, von da zur gegenstandslosen, zur konstruktiven und schließlich zur konkreten Malerei gelangte, nahm diese (Fort)Schritte von Mitte der 1950er bis Mitte der 1960er Jahre im Eiltempo. Von Anfang an haftet seinen Bildschöpfungen etwas Elementares an, selbst kleine Formate wirken nie „kleinlich“, sondern eher monumental. Bald bestimmen ausschließlich die Elemente Form und Farbe Bildwirkung und -inhalt.
Hinreichend bekannt ist, dass Fruhtrunk auch bestrebt war, sein jeweiliges Formenrepertoire auf Objekte (Möbel, Teppiche, Teller etc.) sowie auf Wände und Mauern anzuwenden. Vielleicht überraschend ist dagegen, dass der konkrete Maler zeitlebens intensive Naturbeobachtungen machte, was sich zum einen sichtbar in rein privat gedachten Landschaftsaquarellen mit naturnahen oder -fernen Erscheinungsbildern äußerte (die unsigniert und zeitlich nicht zuordenbar sind, und deshalb hier nicht gezeigt werden). Zum anderen jedoch, und diese Tatsache ist weitaus bedeutsamer, trug jene kontinuierliche Beobachtung der unerschöpflichen Varianten von Farb- und Lichtwirkungen in der Natur zur Schulung jener großartigen Sensibilität bei, welche seine Farbwahl so ungemein differenziert und gezielt, aber auch so überraschend machen konnte.

„Für mich sind diese hochsensiblen nuancierten Arbeiten Zeugnis dafür, dass in all seinen großen bekannten Bildern, mit thematischem Titel, zeitlich datiert und natürlich signiert, die ganz gegenstandslose Farbe – in manchen leisen Rosatönen oder Gelb – Findungen, keine Erfindungen! sondern Empfindungen der Natur sind, ohne je deskriptiv zu werden“, schreibt Sabine Buchmann, ehemalige Assistentin Fruhtrunks an der Münchner Akademie. (E-Mail an die Autorin, 16.1.2023)

In zeitgenössischen Besprechungen aus den frühen Jahren geht es nur dann um Farbe, wenn die Autor*innen die Bilder tatsächlich gesehen hatten, ansonsten handeln Texte häufiger von Struktur. Selbst den Verfassern von Katalogeinführungen lagen allenfalls von Fruhtrunk überlassene Dias vor, die Farbwirkungen nicht annähernd wiedergeben konnten. Nicht nur deshalb lud Fruhtrunk immer zu einem Besuch in seinem Atelier ein. In Katalogen wurden seine Bilder s/w wiedergegeben, erst 1966 gab es den ersten mit einer farbigen (wenig getreu wirkenden) Abbildung. Selbst heutzutage können farbige Reproduktionen die Wirkungen von Fruhtrunks Bildern in vielen Fällen nicht erreichen.

Eingeleitet wird diese Werkauswahl von zwei Gemälden, die während der Freiburger „Zwischenjahre“ entstanden, – nach Fruhtrunks Aufenthalt in Fernand Légers Atelier 1953 und vor dem endgültigen Umzug nach Paris 1954. Sie führen vor, dass

Grundprinzipien seiner Entwicklung in den ersten Pariser Jahren bereits angelegt waren: Strukturen in einem offenen Raum, der in seinen Ausmaßen ebenso bewusst im Unklaren belassen ist wie die Position seiner Elemente. *Ohne Titel (Komposition)* (Kat. Nr. 2) und *Blauform und Gelbklang* (Kat. Nr. 1) sprechen das Thema räumliche Staffelung direkt an, einmal malerisch mit deutlich lesbarer Pinselschrift auf den festen Formen, das andere Mal mit glatteren, collageartig übereinandergelegten Flächen, die durch die Suggestionskraft heller und dunkler Überlagerungszonen teilweise eine Doppelfunktion als bizarr geformte Lichtkegel übernehmen.

1954 präsentierte sich die Freie Gruppe Oberrhein in einer Gruppenausstellung im Kunstverein Freiburg. Rupprecht Giesler, der für die *Badische Zeitung* schrieb, besaß ein geschultes Auge für die neue abstrakte Kunst. Ebenso wie die übrigen Rezensent*innen der Schau bevorzugt er den Begriff „absolute“ Malerei, als Steigerung der „abstrakten“, welche Spuren einer abstrahierten Gegenständlichkeit aufweisen mochte. Er versteht Fruhtrunks nüchterne Kompositionsformen als Vermittler „geheimnisvoller“, „magischer Tiefen“.

> „Der jüngste unter den sechs Malern, Günter Fruhtrunk, ist der Künstler, der sich am weitesten vom Gegenständlichen entfernt und abstrakte oder besser absolute Kunstwerke schafft. Da gibt es auch keine gegenständlichen Bezeichnungen der Bilder mehr, sondern sie sind nur nach ihrem Formgehalt benannt. ‚Statische Komposition‘ auf Kiesgrund gemalt, der eine rauh-bewegte Oberfläche bietet, ist aus reinen Formen und Farben klar, fast noch etwas schematisch-starr komponiert. Aber es geht diesem Künstler nicht um ein reines Spiel der Formen, es geht ihm, den großen Vorbildern absoluter Kunst folgend, um Erkenntnis und Aussage der geheimnisvollen Welt, um Darstellung der inneren Kontrastgesetze und Bewegungen, der Einheit des Ganzen in der Spannung etwa von ‚Schwebend und Gegenbewegung‘, von ‚Zweierlei Formelementen‘, von ‚Blauform und Gelbklang‘. Solches Wollen reicht in die magischen Tiefen hinab – und in der Tat haben einzelne Bilder wie das sehr ausgewogene, farbig durchdachte Bild ‚Zwischen Quadrat und Gelb‘ oder die ‚Drei Lichtquellen‘ magische Wirkung. Damit erweist Fruhtrunk eine künstlerische Kraft und ein Können, das einen ‚Neuen Raum‘ der Kunst unserer Zeit öffnet und erfüllt.“
>
> „Sechs Maler vom Oberrhein. Zur Ausstellung der ‚Freien Gruppe Oberrhein in Freiburg‘“, in: *Badische Zeitung*, 17./18.7.1954 (DKA, 589, ZA)

1 *Blauform und Gelbklang*, 1953 / 54
Öl auf Hartfaserplatte, 96,5 × 127,9 cm

2 *ohne Titel (Komposition)*, 1952
Öl auf Hartfaserplatte, 100 × 80 cm

Figur und Grund

Nach den ersten Monaten in Paris entstehen Bilder, die noch sehr räumlich wirken. Die Bildfläche erhält Tiefe durch einen vielschichtigen Farbauftrag, darauf erprobt der Maler das Potential unterschiedlicher Formen. Schwer zu sagen, ob es hier schon um das Durchbrechen des absoluten Raumes geht oder noch um die Überwindung der Schwerkraft: Mächtige schwarze Rechtecke schweben, bumerangartige gebogene Formen schwingen, kleine Bälle verkörpern Fliehkraft; von einem hellen Hof umrandete Kugeln rotieren wie rückwärts beleuchtete Himmelskörper; sehr dünne Linien wirken fast wie Kratzer, „stören" und verbinden in der Leerfläche. Die Auseinandersetzung mit Malewitsch macht Fruhtrunk explizit im Titel seines großen Werks, *Monument für Malewitsch*, 1954 (Kat. Nr. 5). Er zollt jenem Wegbereiter des Konstruktivismus Respekt, der den Raum aufzuheben suchte, und dem das ebenso wenig gelang wie Fruhtrunk in dieser Hommage. Mit darauffolgenden Arbeiten*, o.T., Elementare Gegenübersetzung*, 1955 (Kat. Nr. 6) und *ohne Titel*, 1955 (Kat. Nr. 7), in denen er Kreise und Blöcke auf klare Farbflächen platziert, kommt er Malewitsch noch näher.

Vielleicht war es wirklich jener Besuch von Denise René in Fruhtrunks Atelier – (s. S. 29), bei dem die Galeristin dem Künstler klipp und klar gesagt haben soll, dass seine Farben interessant, aber seine Formen zu wenig konstruktiv, dafür zu romantisch seien (und wenn er seine Kreise dann mit dem Zirkel ziehe, könne er bei ihr vorbeikommen) – der den Künstler dazu brachte, ab jetzt mit Zeichengeräten zu arbeiten und auf malerische Beleuchtungseffekte zu verzichten? Wie dem auch sei, 1955 werden die vieltonigen, nebulösen Hintergründe glatt, die Formen flacher, die Farben weniger.
Fruhtrunk besieht sich die konstruktiven Bildlösungen von Vertretern der Abstraction Création: den späten Kandinsky, Robert Delaunay und Auguste Herbin, Altstar der Galerie Denise René. Darüber hinaus erklärt er in seinem Text für Wedewer 1966 (s. S. 177): „Mit anderen Auseinandersetzungen war es der nachhaltige Einfluß sowohl von Léger als auch von Arp, der sich in meiner konstruktivistischen Arbeitsperiode vollzog. Er führte mich zur konkreten Kunst."
Fruhtrunk lässt jetzt einzelne Formen – Kreise, Quadrate, Balken – schweben, losgelöst voneinander, auf dunklem oder hellem Grund, wenige, sehr präsente Linien bringen sie zum Klingen. Dann verschiebt er die Formen, legt sie nebeneinander und ineinander, balanciert sie in ausgewogenen Verhältnissen, lässt sie dem Rand zustreben, aber diesen nicht erreichen. Neue Violett- und Blautöne treffen auf Schwarz und Weiß und führen ebenso extreme Kontraste vor wie Engführungen von Farbflächen, die kaum mehr optisch zu unterscheiden, allenfalls zu erahnen sind.

1957 mischen sich unter die anonymen und die rein beschreibenden Titel wie *Drei Kreise und ihr Negatives* erste Bezeichnungen, welche die Eigenbewegung der Elemente betonen, etwa *Übergang zur Selbstbewegung*, oder auch traditionelle Begriffe aufgreifen, wie *Nocturne* oder *Expression.* Auf eine intellektuelle Metaebene verweisende Titel wie *Aus dem geistigen Brückenbau* oder *Blau gegen Theorie* bleiben gegenüber den formbestimmten bis zum Ende des Betrachtungszeitraums eher die Ausnahme. Formen und Farben sind ohnehin die Hauptakteure der Bilder und Verschlagwortungen ihrer Anordnung dominieren: *Progression, Reihe, Struktur* etc. Nur gelegentlich gibt es schon jetzt aus der Musik vertraute Begriffe: *Cantus Firmus, Orgelpunkt, Vibration*.

Seine Bildtitel mit Klassifizierung, Datierung(en), Signatur(en), die Adresse in der avenue de Iéna und eine gelegentliche Widmung vermerkte er schwungvoll auf der Rückseite. Häufig gab er die Hängerichtung (die er gelegentlich änderte) mit groben Pfeilen vor.

Aus den Jahren 1958 und 1959 sind erste erwähnenswerte Äußerungen von Kommentator*innen überliefert.
Anlässlich der Präsentation *jeune art constructif allemand* in der Galerie Denise René:

> „Avec Fruhtrunk nous avons un jeu de couleurs allant du gris fumé au noir, celui-ci dégageant des formes géometriques assez statiques et qui ne sont pas sans rappeler Herbin."[1]
> L.-P. Favre et C. Rivière: „Question de Forme", in: *Combat*, 7.4.1958 (DKA, 589, ZA)

… und der deutschen Fortsetzung mit der Ausstellung *Konstruktive Malerei* in Hamburg:

> „Fruhtrunk kombiniert Kreise und Kugelformen, Quadrate und Rechtecke auf glatten und porösen Flächen in funktionaler Reinheit und besticht durch einen ungewöhnlich sicheren Farbsinn."
> r.: „Alles Zufällige ist verpönt. Konstruktive Malerei im Völkerkundemuseum", in: *WELT*, 10.11.1958, S. 7 (DKA, 589, ZA)

… und derselben in Wiesbaden:

> „Der in Paris lebende Günter Fruhtrunk erweckt in seinen Bildern zunächst den Eindruck der Zweiteilung, dem er durch das Zueinanderdrängende spannungsreicher Formen zusammenschließend begegnet. Seine geschmackvolle Palette läßt verhalten die Atmosphäre seiner Wohnstadt anklingen."
> A.G.: „Harmonie und Ausgleich. Eine Ausstellung der Galerie Renate Boukes", in: *Wiesbadener Tagblatt*, 15.1.1959 (DKA, 589, ZA)

In der Ausstellung *École de Paris* in der Galerie Charpentier fiel die Arbeit *Weiße Positionen* (Kat. Nr. 15) auf:

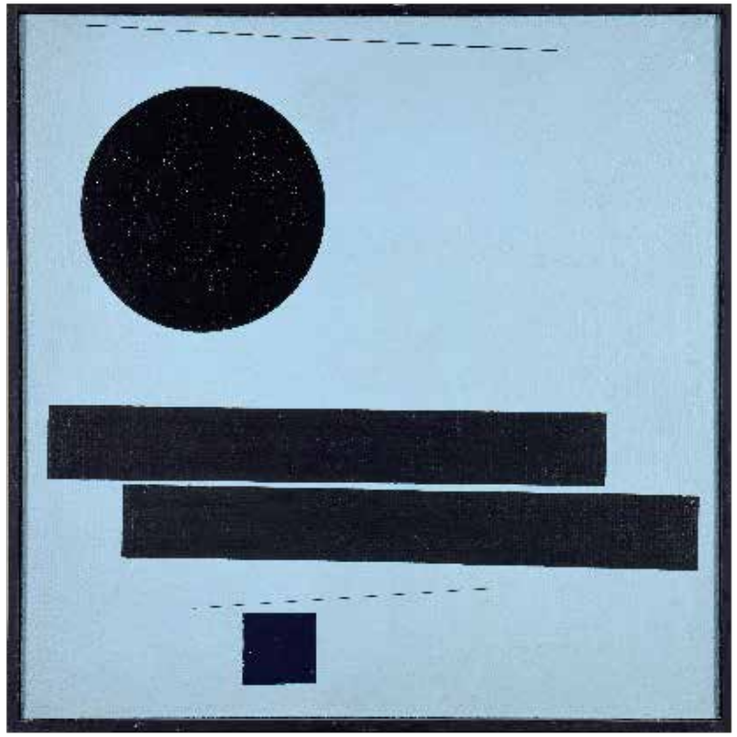
> „Seine im Katalog abgebildeten ‚Weißen Positionen', ein Spiel von fein ausgewogenen rechteckigen, quadratischen und kreisförmigen Elementen, sind das Ergebnis unablässigen Wirkens in der Stille."
> Gerhard Werner Weber: „Sieben Jahre braucht man in Paris…", in: *WELT*, 7.11.1959, (DKA, 589, ZA)

1 Bei Fruhtrunk haben wir ein Farbenspiel, das von Rauchgrau bis Schwarz reicht, wobei letzteres recht statische, geometrische Formen freilegt, die an Herbin erinnern.

3 *ohne Titel*, 1954
Öl auf Jute, 121 × 151,5 cm

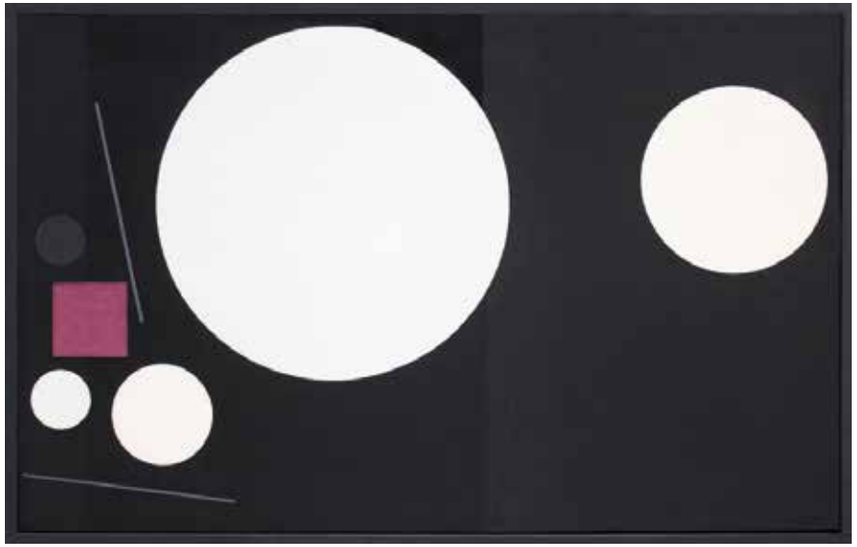
4 *Konzentration und Blau-Grün-Klang*, 1954
Öl auf Leinwand, 90 × 37cm

5 *Monument für Malewitsch*, 1954
Mischtechnik auf Rupfen, 129,3 × 118 cm

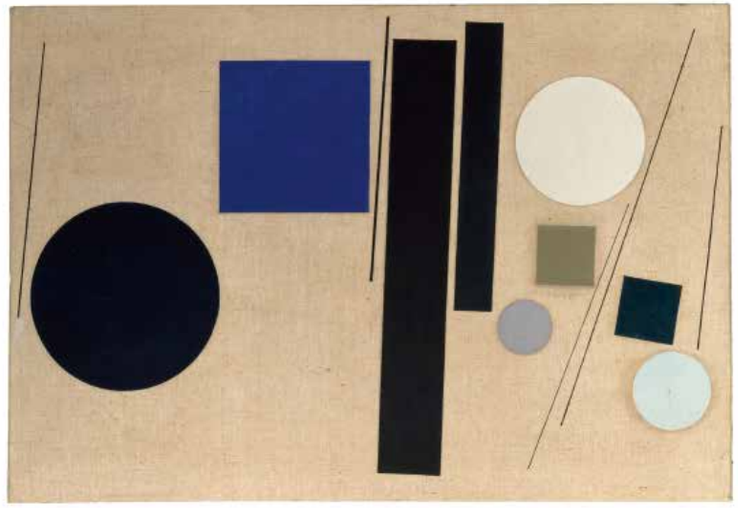


6 *o. T., Elementare Gegenübersetzung*, 1955
Öl auf Jute, 100 × 100 cm

7 *ohne Titel*, 1955
Acryl auf Leinwand, 125 × 97 cm



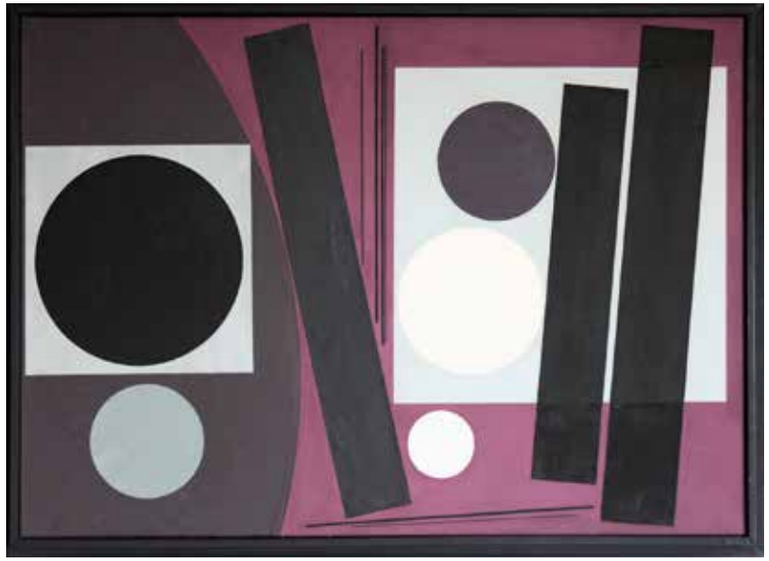
8 *Quadrat und fünf Kreise*, 1956
Öl auf Jute, 73 × 116 cm



9 *ohne Titel (für Hans Arp u. Marguerite Hagenbach)*, 1956
Öl auf Leinwand, 50 × 73 cm

10 *ohne Titel*, 1956
Öl auf Jute, 150 × 150 cm

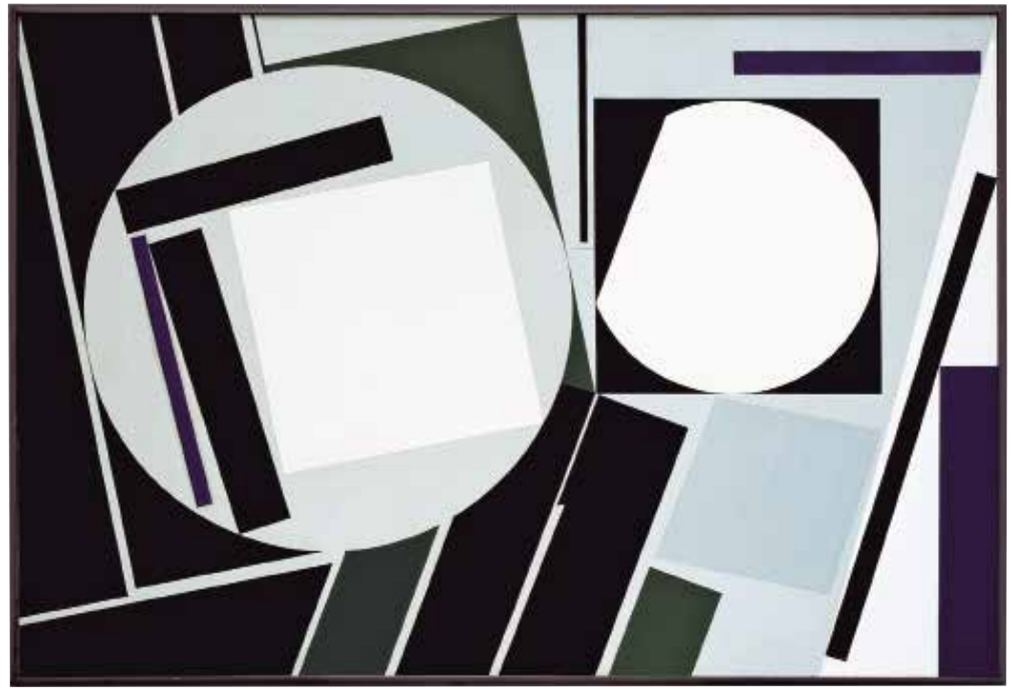
11 *ohne Titel („Carré Blanc“/ In transparentem Violett)*, 1956
Öl auf Leinwand, 73 × 60,3 cm



12 *Übergang zur Selbstbewegung*, 1957
Öl, Mischtechnik auf Leinwand, 65,2 × 93 cm

13 *Nocturne*, 1957
Öl auf Leinwand, 81 × 100 cm

14 *ohne Titel (Dynamische Geometrie)*, 1957 / 58
Öl auf Leinwand, 38 × 55 cm



15 *Weiße Positionen*, 1957–59
Öl, Leimfarbe auf Hartfaserplatte, 125 × 185 cm

Form und Farbe

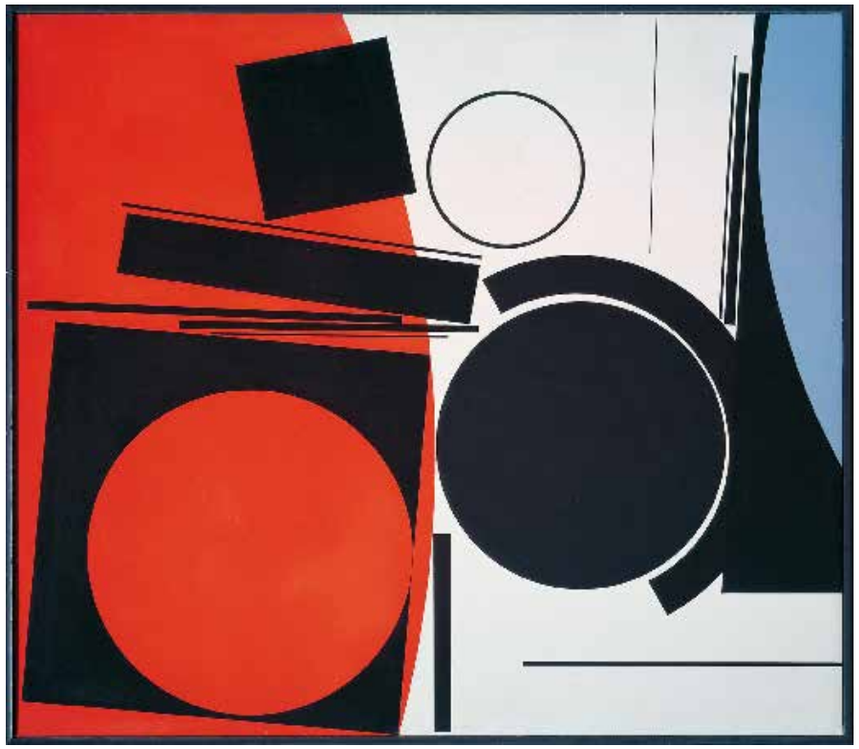
Fruhtrunks Formgefüge zwischen 1957 bis 1959 stellt Schwarz in starken Kontrast zu Weiß und wenigen weiteren Farben – oft ist das ein sehr kräftiges Rot in Kombination entweder mit einem anderen Rotton und einem neutralen Blau-, Grün- oder Grauton. Die Anzahl der inzwischen leicht verfremdeten geometrischen Formen wird reduziert, die einzelne Form vergrößert und dichter mit anderen verschränkt. Kreise werden in Quadrate eingepasst und umgekehrt, Linien verdicken sich zu schmalen Balken. Es manifestiert sich ein Gegensatz zwischen der betont tektonischen Anordnung und dem unterliegenden Konzept der Destabilisierung.

Veillon-Duverneuil sah sich einigermaßen überwältigt beim Besuch des *Salon des Réalités Nouvelles* 1959:

> „Les peintres Roger-François Thépot et Gunter Fruhtrunk y présentent […] deux toiles de grandes surfaces; sensible, nuancée dans des tons de gris, de rose et de noirs chez le premier, violente, brutale, à moins que ce ne soit tragique, dans ses harmonies de noir et de rouge à peine tempérés par des gris bleutés, chez le second.“[2]
>
> „Les Constructivistes au Salon des Réalités Nouvelles“, in: *Combat*, 7.7.1959, S. 3 (DKA, 589, ZA)

Fruhtrunk vermehrt die Anzahl der Linien, bildet parallel verlaufende Liniengruppen und kombiniert diese mit Kreisen, die er jedoch nicht mehr als geschlossene Binnenformen, sondern als Kurven auftreten lässt. *Reihe und Kreise* (Kat. Nr. 23), ein Bild das ein verschollenes Pendant mit dem Titel *Kreise von Delaunay* hat (WVZ Nrn. 135 und 167), verweist auf mögliche Anregungen für die zunächst nur hin und wieder, dann immer häufiger auftretende Schräglage von parallel rhythmisierten Streifenlagen mit in Ringe zerlegten, gekappten Kreisformen.
Indem er seine Bildanlagen rhythmisiert und in Bewegung versetzt, lässt er die konstruktivistische Statik hinter sich. „Mouvement“ – Bewegung ist das neue Schlagwort unter den Vertretern der „abstraction froide“: Auch in der Galerie Denise René, in die Fruhtrunk Ende 1957 aufgenommen wird, beschäftigen sich alle Künstler*innen damit. Bewegung spielt eine Hauptrolle für die Gestaltung des Kunstwerks und die antizipierte Wahrnehmung der Betrachter*innen. Die befreundeten Bildhauer Marino di Teana und Antoine Poncet lassen ihre Skulpturen dynamisch Raum einnehmen, Luis Tomasello fängt auf strukturierten Oberflächen Licht ein, Gyula Kosice arbeitet mit veränderlichem Licht und Victor Vasarely gestaltet mit gegeneinander versetzten Blöcken paralleler Streifenlagen lebendig wirkende Objekte und Bilder.
1959 überqueren Linienbündel erstmals nahezu die gesamte Bildfläche, erst horizontal, dann, in *Kadenz Gelb-Rot-Violett* (1961, Kat. Nr. 26) mit einer raffinierten Kombination vertikal verlaufender Blöcke von verschieden dicken Linien und Bändern, verspannt mit Ringen und Ringsegmenten.

2 Die Maler Roger-François Thépot und Günter Fruhtrunk zeigen […] zwei großflächige Gemälde; sensibel, nuanciert in Grautönen, in Rosé und Schwarztönen der Erste, gewaltsam, brutal, wenn nicht tragisch, in seinen Harmonien aus Schwarz und Rot, kaum gemildert durch bläuliche Grautöne, der Zweite.



16 *Drei Kreise u. ihr Negatives*, 1957–1959
Öl auf Hartfaserplatte, 125 × 141 cm

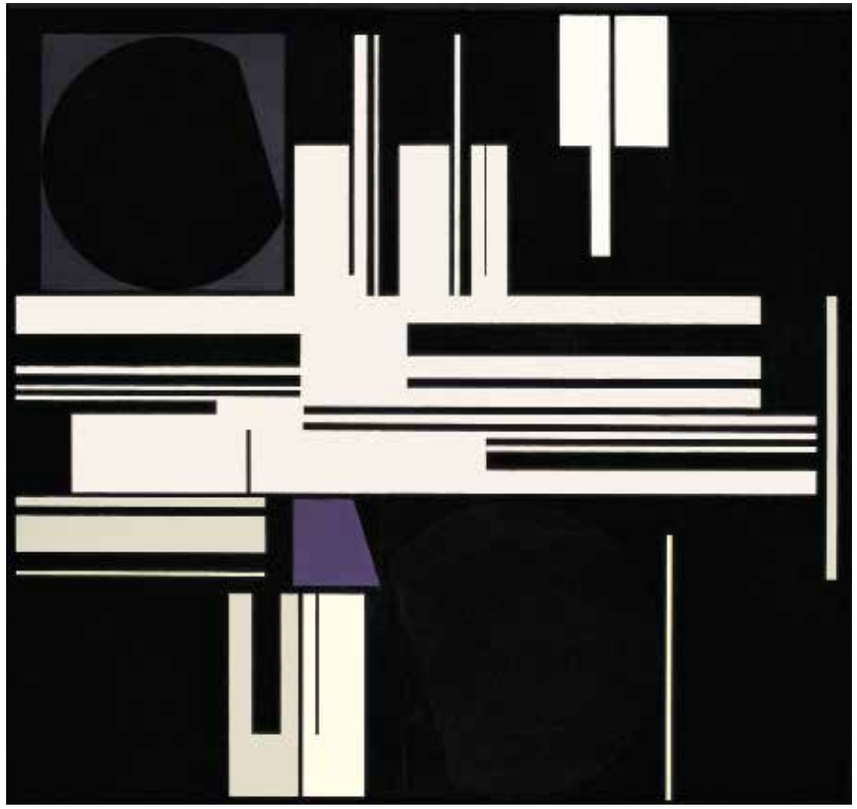
17 *Schwarzes Thema u. Rot*, 1958
Kasein auf Jute, 100 × 72,5 cm

18 *Vertikale Komposition, Variante zu Ex. 1*, 1958 / 59
Öl auf Hartfaserplatte, 143,3 × 50,5 cm

19 *Steigende Rhythmen in Gelb*, 1959 / 60
Kasein auf Hartfaserplatte, 85 × 27 cm

20 *Gestaltung ins Quadrat*, 1959
Kasein auf Hartfaser, 134 × 132,5 cm

21 *Intervalle*, 1958
Öl auf Hartfaserplatte, 96 × 116 cm



22 *Komposition mit Violett*, 1959 / 60
Kasein auf Hartfaserplatte, 127 × 133 cm

23 *Kreise von Delaunay / Reihe und Kreise*, 1958 / 59
Öl, Kasein auf Hartfaserplatte, 184,5 × 127,3 cm

24 *Komposition mit großem Kreissegment*, 1960
Kasein auf Hartfaserplatte, 72 × 73 cm

25 *2 lignes rouges*, 1958
Acryl auf Leinwand, 80 × 80 cm

26 *Kadenz Gelb-Rot-Violett*, 1961
Kasein auf Hartfaserplatte, 125 × 125 cm

27 *Das ungelöste Problem*, 1961
Kasein auf Hartfaserplatte, 75 × 89,5 cm

Licht und Rhythmus

Dann drehen sich die parallel geführten Linienkonglomerate in die Diagonale, noch treten sie nicht bildfüllend auf. Sie sind unterschiedlich gestaltet und gegeneinander auf der Fläche verschoben. Ringe lagern dazwischen oder darüber wie Linsen – doch was sie „vergrößern" ist auf jeden Fall nicht das Darunterliegende. Schwarz und Weiß dominieren einen Blau-, Violett- oder Grünton, wenn nicht ganz andere Farbspektren auftreten, etwa Gelb, Orange und Rot mit Blaugrau. Nun werden Linienblöcke nicht mehr aneinandergefügt, sondern aus einem imaginären gestreiften Block herausgeklappt, gefaltet: *Plissement, (Faltung),* 1962 (Kat. Nr. 34) heißen einige dieser Gemälde. Die Serie *Klostergarten*, 1961/62 (Kat. Nr. 35) fügt die Ergebnisse zahlreicher Faltungen in einer komplizierten und doch ruhigen Ordnung aneinander. Sie hat tatsächlich etwas Architektonisches, wirkt wie die Summe phantastischer Eindrücke eines eigensinnigen Kreuzgangs – eines der ganz wenigen Beispiele für derartige Anklänge an die Wirklichkeit.
Fruhtrunk hat im Bild von der Binnenform zur eingepassten und zur entgrenzten Form gefunden. Der Raum geht auf in einer undurchdringlichen flächigen Struktur. Für die Betrachter*innen schwindet die Hoffnung auf Orientierung, auf das Verstehen des Gesamtzusammenhangs. Das Auge ist ge- und überfordert, diesen zu enträtseln, doch entsteht in der Betrachtung Bewegung und im übersteigerten Zusammenwirken von Farben und Formen die Illusion eines Lichtraums. Die Beschreibung dieser ureigensten „Er"-findung Fruhtrunks war der bevorzugte Topos aller Kommentator*innen und Exeget*innen, denen hier getrost das Feld überlassen wird.

Frank Elgar hatte Fruhtrunks erste Ausstellung in der Galleria Pagani del Grattacielo in Mailand 1962 besucht:

> „Constructiviste résolu, il cherche d'évidence un nouvel espace, qu'il essaie d'atteindre grâce à une méticuleuse interpenetration des plusieurs espaces fictifs, ceux-ci étant définis par le jeu calculé du trait et du ton. Distribuer les intervalles séparant les formes, les rythmes linéaires et colorés, de manière à faire surgir les plans, comprimer les éléments graphiques et les structures architecturales avec une telle intensité que la couleur en reçoive pleinement sa valeur intrinsèque de lumière, c'est, en bref, l'objectif vers laquel se dirige Fruhtrunk d'une démarche hardie et tranquille."[3]
>
> „FRUHTRUNK hardi et tranquille", in: *La Galerie des Arts,* Dez. 1962, (DKA 512, ZA)

Bald danach hatte Elgar Fruhtrunk an den Marseiller Galeristen Garibaldi vermittelt, dort gab es diese Beobachtung:

> „Pensées suivant un espace ou la perspective n'a plus cours, conçues en fonction de l'interpénétration de plusieurs espaces, ces peintures, par le jeu des contrastes et des passages, est amené à l'état essentiel. Un rouge et un bleu, par exemple, à l'état pur, vont s'influencer, selon la fréquence des signes méticuleusement tracés, pour donner des variations lumineuses très différentes selon les passages employés. La peinture vinylique d'aspect mat réverbère la lumière sans l'absorber. Formes et couleurs s'associent pour donner dans cet espace crée une impression de mouvement difficilement supportable lors d'une première vision mais un plaisir serein s'en dégage."[4]
>
> B. P.: „Günter Fruhtrunk. La construction sans la perspective (traditionelle)", in: *Le Méridional,* 31.3.1963 (DKA, 512, ZA, Abb. S. 76)

John Anthony Thwaites verfolgte Fruhtrunks Entwicklung anhand der Ausstellung im Museum am Ostwall in Dortmund 1963:

> „Nach 1959 wird aus Fruhtrunks Malweise ein persönlicher Stil. Er arbeitet weiter vorwiegend rechteckig – sogar die Kreise verschwinden. Aber die Figurationen werden gleichzeitig linearer und komprimierter. Sie sind manchmal den Partituren der Elektronenmusik nicht unähnlich. […] Die Bilder sind in dieser Zeit ganz oder vorwiegend schwarz-weiß gehalten. Eine Art ‚dazzlepattern' entsteht, das enge Nachbarschaft zur optischen Blendung eines anderen Nachkonstruktivisten, Jesus Raphael Soto, hält. Durchbrochene Kurven ergeben Effekte wie beim Blick durch eine Linse. Kleine Streifen von dunklem Ultramarinblau als Bordüren zu den schwarzen Barren stellen eine Vibration her. Eine äußere Genauigkeit und ‚Sauberkeit' ist in dieser Malrichtung Sitte. Viel weniger oft findet man eine präzise Subtilität, wie sie bei Fruhtrunk vorhanden ist."
>
> „Laufbahn eines Astronauten. Günter Fruhtrunk im Dortmunder Museum am Ostwall", in: *Deutsche Zeitung*, 19.12.1963, S. 5. (DKA 512, ZA)

Carlo Belloli schrieb nach der Einführung für den Katalog der Dortmunder Ausstellung 1963 einen zweiten Text für die Mappe der *Metastabilen Kompositionen* (Kat. Nr. 51).

> „die von fruhtrunk bemalten flächen werden zu optisch vibrierenden modulationen, in ihnen wird das licht systematisch in parallele, offene und kontinuierliche durchläufe organisiert.
> die raumgebung gelangt nicht in einem in sich abgeschlossenen ereignis zur darstellung, sondern bietet visuelle alternativen zwischen optisch abstoßend-anziehenden frequenzen, verbunden mit einer sonoren tiefenwirkung.
> es handelt sich um von der farbe urbanisierte flächen, auf denen sich die farbmaterie in farbige lichtsektoren hinein verliert, innerhalb eines schwarz-weiß-kontinuums, dem in höchsten maße licht innewohnt. übersteigerung der farbe infolge unvorhersehbarer reihung. zonen blendenen lichts: von hellblau zu blau und orange, gelb-grün zu rot. violett reiht sich manchmal mit schwarz, um „wood"-lichtstärke zu geben."
>
> „fruhtrunk: malerei räumlicher vibration", mailand, august 1963, deutsch von e. e. baumbach (DKA, 545)

3 Als entschiedener Konstruktivist sucht er offenkundig nach einem neuen Raum, den er durch eine minutiöse Interpenetration mehrerer fiktiver Räume zu erreichen trachtet, wobei diese Räume durch das kalkulierte Spiel von Strich und Ton definiert werden. Die Intervalle zwischen Formen, linearen und farbigen Rhythmen so zu verteilen, dass Ebenen entstehen, grafische Elemente und architektonische Strukturen mit einer solchen Intensität zu komprimieren, dass die Farbe ihren inhärenten Lichtwert voll entfalten kann, das ist kurz gesagt das Ziel, auf das sich Fruhtrunk mit kühnem und ruhigem Schritt zubewegt.

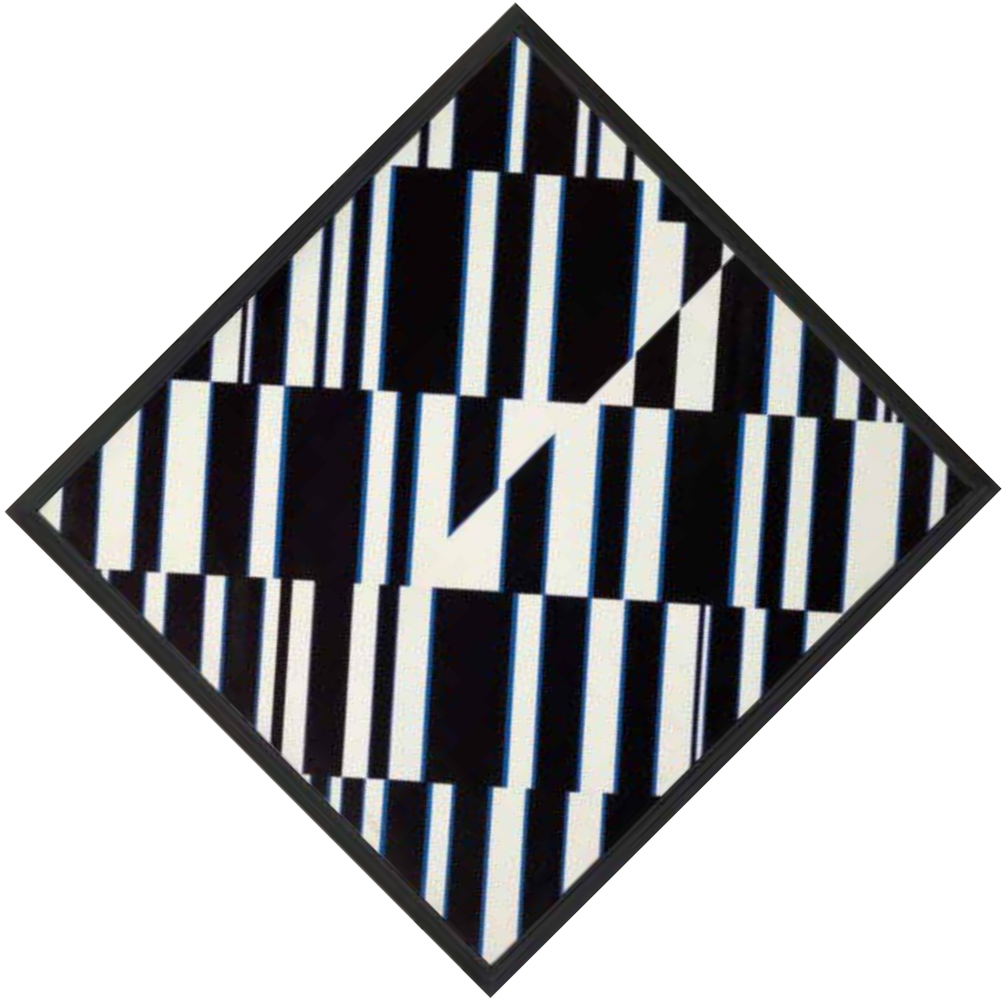
4 In einem Raum gedacht, in dem keine Perspektive mehr gilt, in dem sich mehrere Räume durchdringen, werden diese Gemälde durch das Spiel mit Kontrasten und Übergängen auf das Wesentliche reduziert. Ein reines Rot und ein reines Blau beispielsweise beeinflussen sich je nach der Frequenz der minutiös gezeichneten Zeichen und ergeben in den verschiedenen Zonen sehr unterschiedliche Lichtvariationen. Die matte Vinylfarbe reflektiert das Licht, ohne es zu absorbieren. Formen und Farben verbinden sich, um in diesem gestalteten Raum einen Eindruck von Bewegung zu vermitteln, der bei einer ersten Betrachtung schwer zu ertragen ist, aber ein heiteres Vergnügen stellt sich ein.

Und noch einmal Thwaites zur Wahrnehmung von Bewegungselementen im Bild:

> „Fruhtrunk dagegen unterbricht [die Diagonale], läßt sie ‚abrutschen' und ‚fängt' sie wieder. Das Auge des Betrachters ‚erwartet' etwas, wird ‚enttäuscht' und vollzieht eine imaginäre Bewegung, um sich diese ‚Enttäuschung' zu erklären. Ebenso in bezug auf die Farbe. Wenn beispielsweise eine geradlinige schwarze Form auf weißem Grund hauchdünn mit Ultramarin umrissen wird, verschwindet diese Farbe aus einer gewissen Entfernung gesehen. Jedoch ‚sitzt' die schwarze Form ganz anders als sonst in Weiß. Die Beziehung wird unbeständig, wandelbar, locker. Die Diagonale ‚bewegt' sich umso leichter. Ein Kreis in dieser Farbsituation ‚atmet', wird größer oder kleiner, bewegt sich nach vorn und zurück. Eine statische Form wie die ‚Stufen einer Leiter' kann aber auch in Bewegung gesetzt werden. Es braucht nur zwei dissonante Blautöne auf Orangerot, nur die Stufen verschieden versetzt, das Ganze ein Dutzend Male variiert und verschoben: die Leiter spielt dann auf und ab, und ihre Wirkung ist nicht nur dynamisch, sondern ebenso stark akustisch, so daß man an Bachvariationen denken muss. Malerei ist aber nicht Musik. […] Musiknachahmende Malerei ist immer schablonenhaft oder sentimental. Auch ist Malerei keine Architektur, wie viele ‚optische' Maler offenbar meinen."
>
> „Günter Fruhtrunk", in: *Kunst am Bau in Leverkusen,* Ausst.-Kat. Städtisches Museum, Schloß Morsbroich, Leverkusen 1966, o. S.

Fruhtrunk selbst erläuterte Will Grohmann sein Interesse an Orange mit Blau (wohl in der Serie *Dynamisches Feld Rot-Blau*, 1962):

> „Bei gutem Licht und einem Abstand von etwa drei Metern zeigt sich das Problem, das mich in dieser Komposition besonders beschäftigt, am deutlichsten: Das permanente Orangerot nimmt von nahezu Karmin bis Orange zwischen den blauen Strichen jeweils andere Nuancen an."
>
> (DKA, 549, 21.3.1963)



28 *Energiezentrum*, 1960 / 61 (1963 / 64)
Acryl auf Leinwand, 149,5 × 157 cm

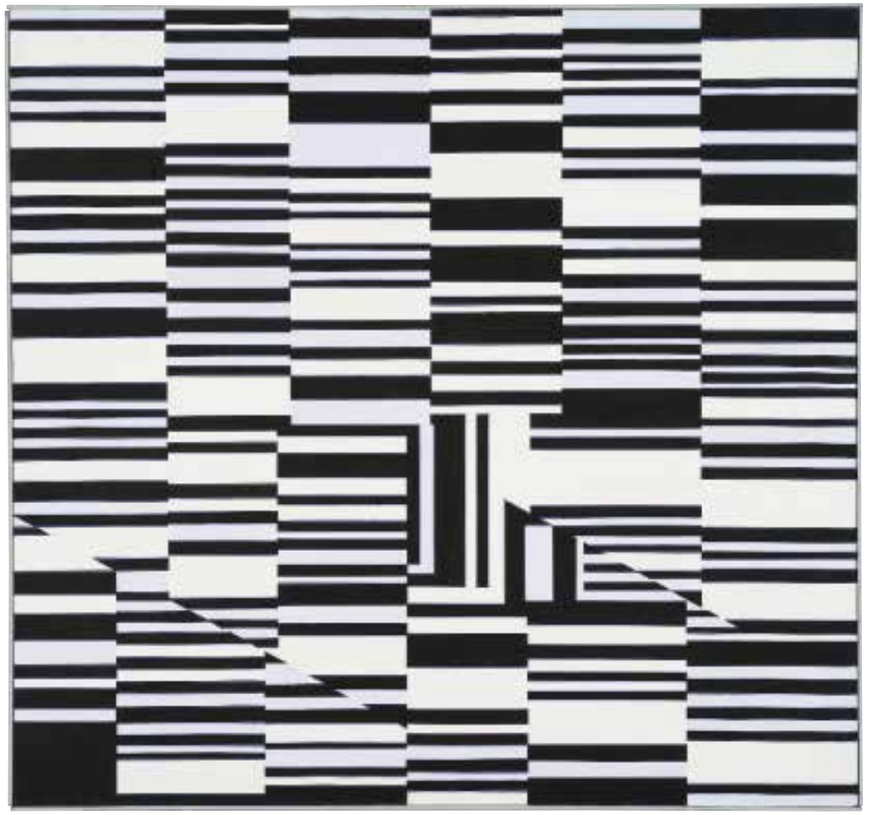
29 *Struktur*, 1961 / 62
Vinyl auf Hartfaserplatte, 77 × 79,5 cm

30 *ohne Titel,* 1961
Acryl auf Pressspanplatte, 74 × 74 cm

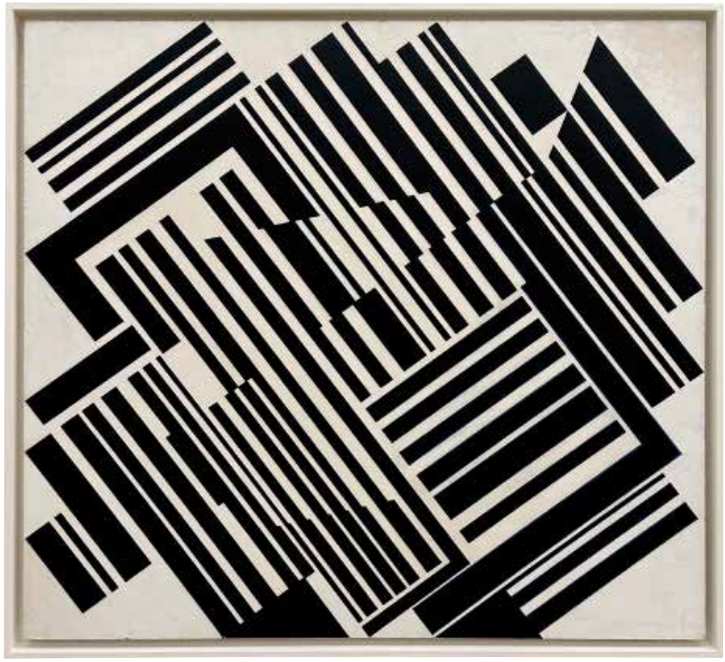
31 *Umkehrende Reihe, Etude N°4*, 1962 / 63
Öl, Acryl auf Leinwand, 126,3 × 143,2 cm

32 *Grüne Intervalle*, 1962 / 63
Acryl, Kasein auf Leinwand, 138 × 139,5 cm

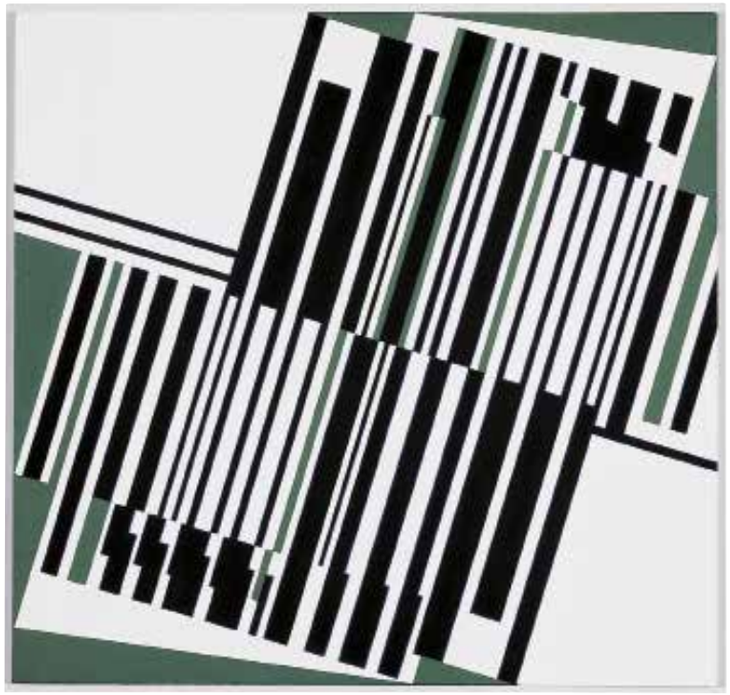
33 *Diagonaler Bruch, Etude 2*, 1962
Acryl, Kasein auf Pressspanplatte, 101 × 110 cm



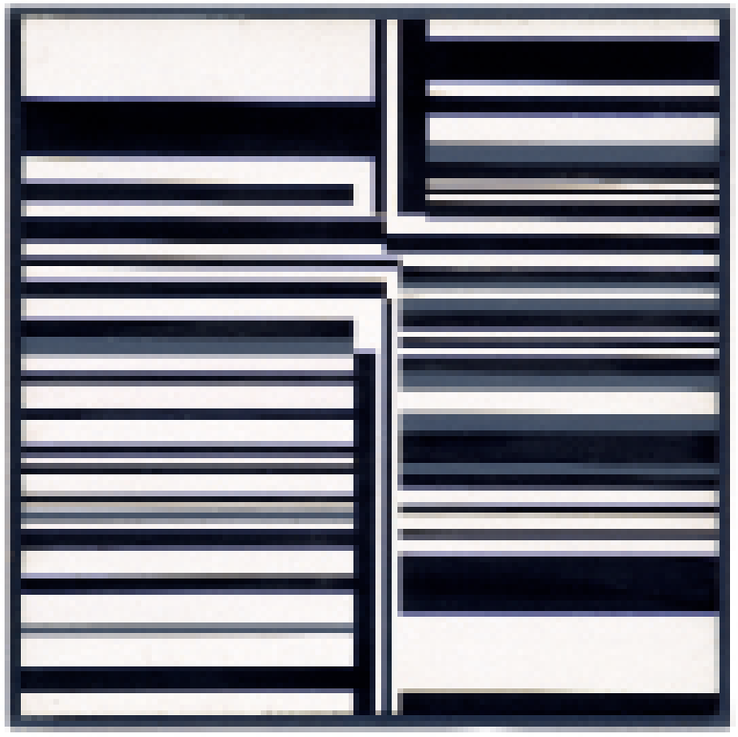
34 *Plissement (Faltung), endgültige Lösung, Exempl. 4*, 1962
Vinyl auf Leinwand, 127 × 135 cm



35 *Jardin d'un Monastère, Etüde No 1*, 1961 / 62
Acryl auf Pressspanplatte, 78 × 83 cm

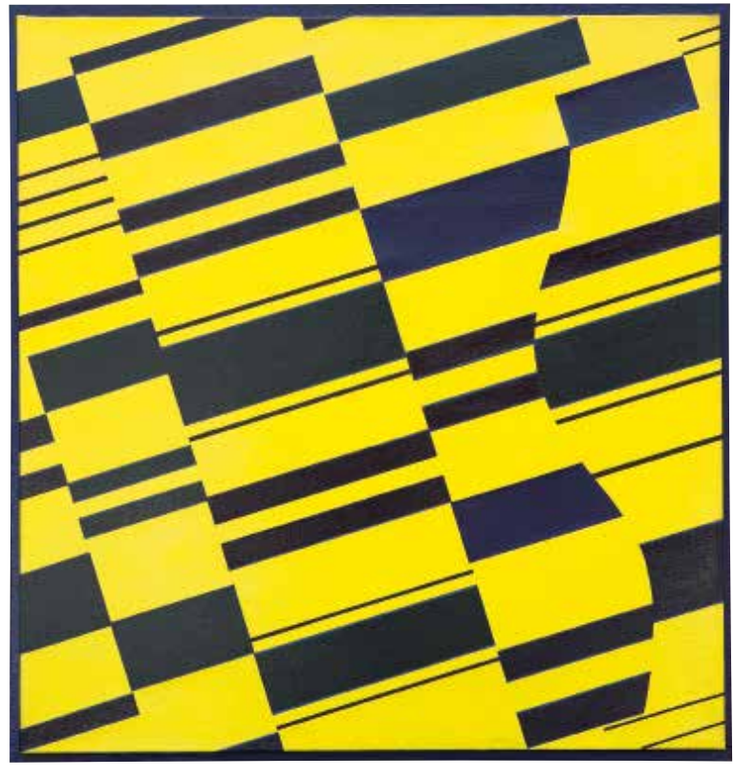


36 *Mathematik de l'intuition, Hommage à Arp, Étude No 5, endgültige Lösung*, 1963
Acryl auf Hartfaserplatte, 84,5 × 87,2 cm



37 *Wendepunkt, Etude II*, 1963
Acryl, Kasein auf Pressspanplatte 60 × 60 cm

38 *Blau aus Orange*, 1963
Acryl, Kasein auf Pressspanplatte, 85 × 86 cm



39 *Kurve, Etude II, endgültige Lösung*, 1963 / 64
Acryl auf Leinwand, 105 × 100 cm

Struktur und Dynamik

Ab etwa 1963 wird die Chronologie der Werke zur kunsthistorischen Herausforderung. Fruhtrunk datierte weiterhin, doch bearbeitete er von nun an seine Themen nicht nur für ein bis zwei Jahre, sondern über längere Zeiträume und er griff auf ältere Motive zurück; dabei variierte er sie subtil in der Farbe, wählte andere Ausschnitte, andere Größen. Um einen gewissen Überblick zu behalten, kategorisierte er sie, nummerierte vorbereitende Arbeiten als „Étude“ (Etüde) oder „Studie“ und deklarierte eine (oder auch mehrere) zur endgültigen Version; weiterhin vergab er auch unterschiedliche Titel für Varianten eines Motivs. *Mathematik de l'intuition, Hommage à Arp* beispielsweise beschäftigte ihn über Jahre, ebenso die *Faltungen* sowie immer wieder anders benannte Variationen – *Veränderung, Kurve, Werdende Mitte* etc. – einer diagonalen Anordnung kurvig und gerade begrenzter, „gestreifter“ Bänder. (Fruhtrunk selbst wehrte sich gegen die Verwendung des Begriffs „Streifen“, es klang ihm zu sehr nach abgeschnittenen Dekostoffen.) Insgesamt ist über einen längeren Zeitraum eine Verfestigung der diagonalen Strukturen, eine Verbreiterung ihrer Elemente und Intensivierung von Farbkontrasten festzumachen. Und dann, verstärkt ab etwa 1965, setzt eine Rückbesinnung auf horizontale und vertikale Anordnungen ein, subtiler zunächst dann kräftiger, und hie und da kommt ein Bild sogar ganz ohne Weiß aus – aber noch Jahre nicht ohne Schwarz.

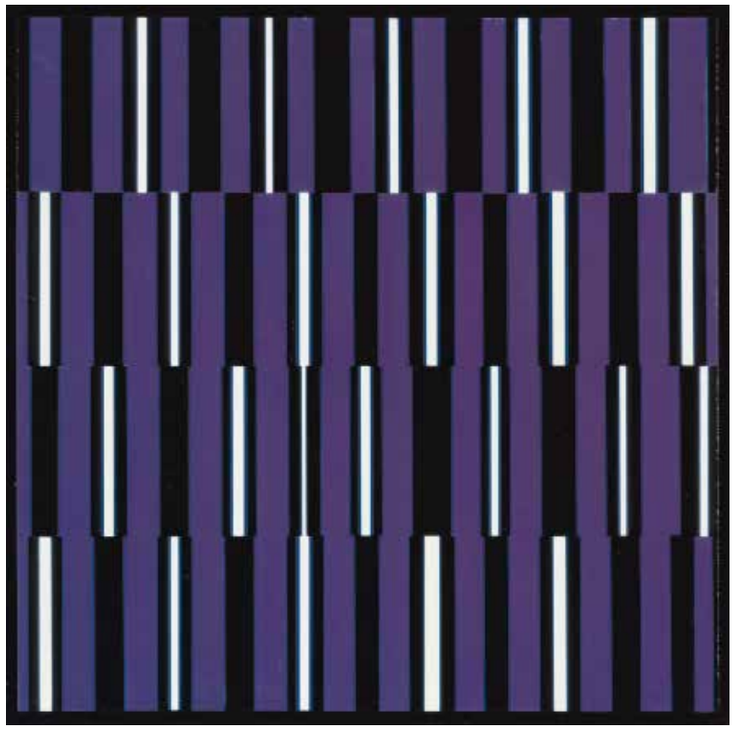
Umbro Apollonio betont die Prozesshaftigkeit der Gestaltung:

> „[Il colore] pur operando sulla falsariga sintattica del tessuto grafico, ne attenua la rigidezza mediante una luminosità sovrapposta, di modalità altrettanto controllata che quello. Ne consegue che il processo organizzativo si fonda non più su attività preliminari, ma su operazioni deduttive che calano l'immaginazione entro un'esperienza a livello razionale. Il che non vuol dire soppiantare o, peggio, misconoscere la funzione dello stimolo immaginativo; significa soltanto prestare ad esso modi adeguati allo spirito che informa la vita contemporanea ovvero un inquadramento responsabilmente prescelto perché le immagini che vi verranno situate possano assumere il massimo di presenza significante, fino a far sì che l'autore lasci il posto al riguardante nello sfruttare la facoltà percettiva.“[5]
> „Gunter Fruhtrunk“ in: *fruhtrunk*, Ausst.-Kat. Galleria Pagani del Grattacielo, Mailand 1966

Auch Jürgen Wißmann fokussiert die wachsende Bedeutung der Farbe und ihren lebendigen, „erprobten“ Einsatz in jedem Bild:

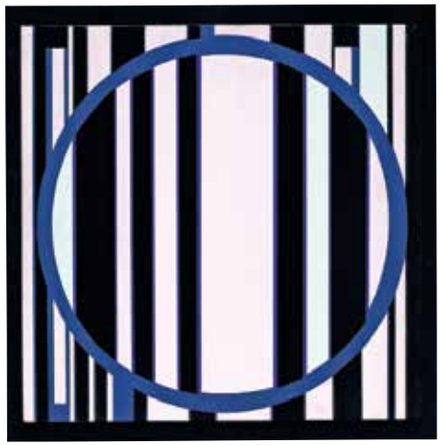
> „Besonders darin also scheint Fruhtrunks Werk von früheren Ansätzen zu späteren Lösungen sich fortentwickelt zu haben, daß das anfänglich in sich geschlossene Form-Farb-Bild zu einem offenen Farb-Form-Bild erweitert ist. Die Wirkung des Bildes, die vor allem durch seine Formen bestimmt war, hat sich zu einer solchen gesteigert, in der die Farben einen Beziehungsreichtum beinhalten, der zudem nicht eindeutig sich festlegen läßt, weil sie in der Möglichkeit ihrer Variabilität zu ihrem jeweils neu sich herstellenden Kontext ihre Identität wechseln können. Niemals ist jedoch in Fruhtrunks Bildern dieser Beziehungsreichtum der Farben kalkuliert, vielmehr im einzelnen, konkreten Falle erprobt. Zwar werden bei ihm die Farben nicht zum unmittelbaren Träger von Empfindungen, kein spontaner Auftrag verrät den Maler, aber andererseits werden sie in ihrer Wahl und Anordnung im Bilde auch nicht zum Beleg für eine im Vorhinein kalkulierbare Theorie. Deshalb entfaltet das jeweilige Bild, so sehr dessen Elemente die Empfindungen negieren, dennoch die Freiheit einer, wenngleich reduzierten, Spontaneität.“
> „Günter Fruhtrunk“, in: *Günter Fruhtrunk*, Ausst.-Kat. Galerie Heseler, München 1967

5 [Die Farben] bewirken auf dem syntaktischen Muster des Gewebes eine Verminderung der Strenge des Grafischen durch Überlagerung mit einer Luminosität, die in gleicher Weise beherrscht wird wie jene. Daraus folgt, dass der Prozess der Organisation sich nicht aus vorvorhandenen [sic] Entscheidungen begründet, sondern aus aufeinanderfolgenden Handlungen, die die künstlerische Phantasie in einen Erfahrungsbereich hineinnehmen, der von der Ratio bestimmt ist. Damit soll keineswegs der Wirkungsbereich der stimulierenden Imagination unterdrückt oder gar – was weitaus schlimmer wäre – verkannt werden; ihm soll lediglich der Bereich zugewiesen werden, der dem Geist gemäss erscheint, von dem das gegenwärtige Leben oder ein davon in verantwortlicher Weise abgegrenzter Bereich bestimmt wird, damit die Bilder, die darin zur Gestalt kommen, die grösstmögliche signifikante Präsenz erlangen, bis der Augenblick erreicht ist, in dem der Autor dem Betrachter seinen Platz überlassen kann, um ihn die Fähigkeiten seiner Wahrnehmung auskosten zu lassen. (Übers. von P. Gerlach, DKA, 566)

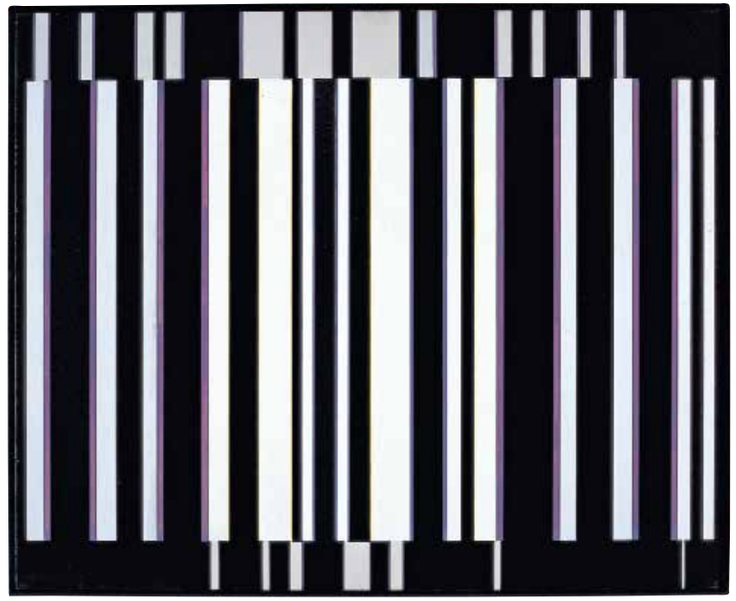


40 *Orgelpunkt, Ét. 2*, 1965
Acryl, Kasein auf Pressspanplatte, 78,5 × 79 cm

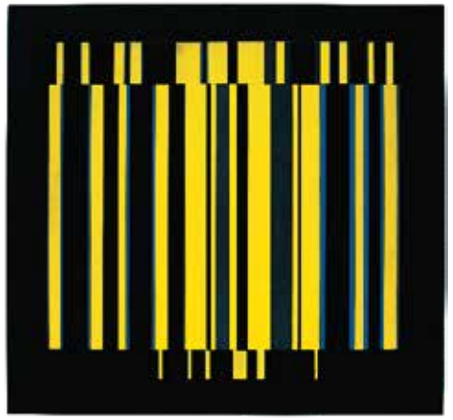
41 *Komposition mit umlaufender Reihe, Et. II*, 1965
Acryl auf Pressspanplatte, 60 × 60 cm

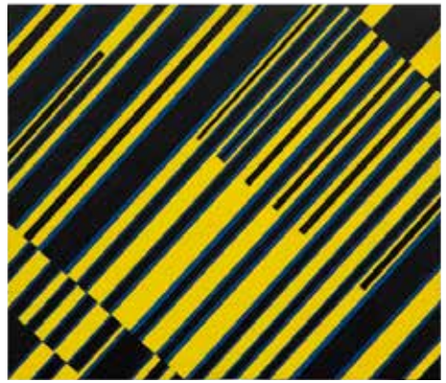


42 *Reihe und Kreis, Et. II*, 1965
Acryl auf Hartfaserplatte, 48,3 × 48,3 cm



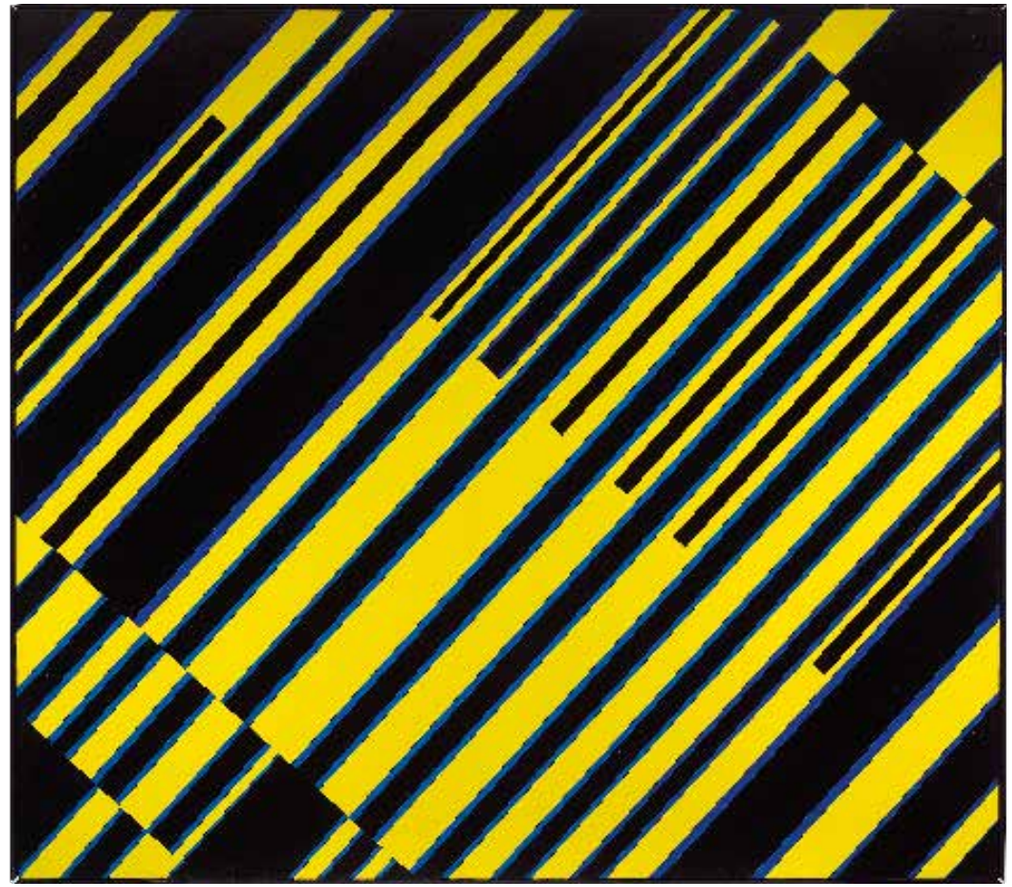
43 *Cantus firmus II*, 1965
Acryl auf Hartfaserplatte, 65,5 × 78 cm



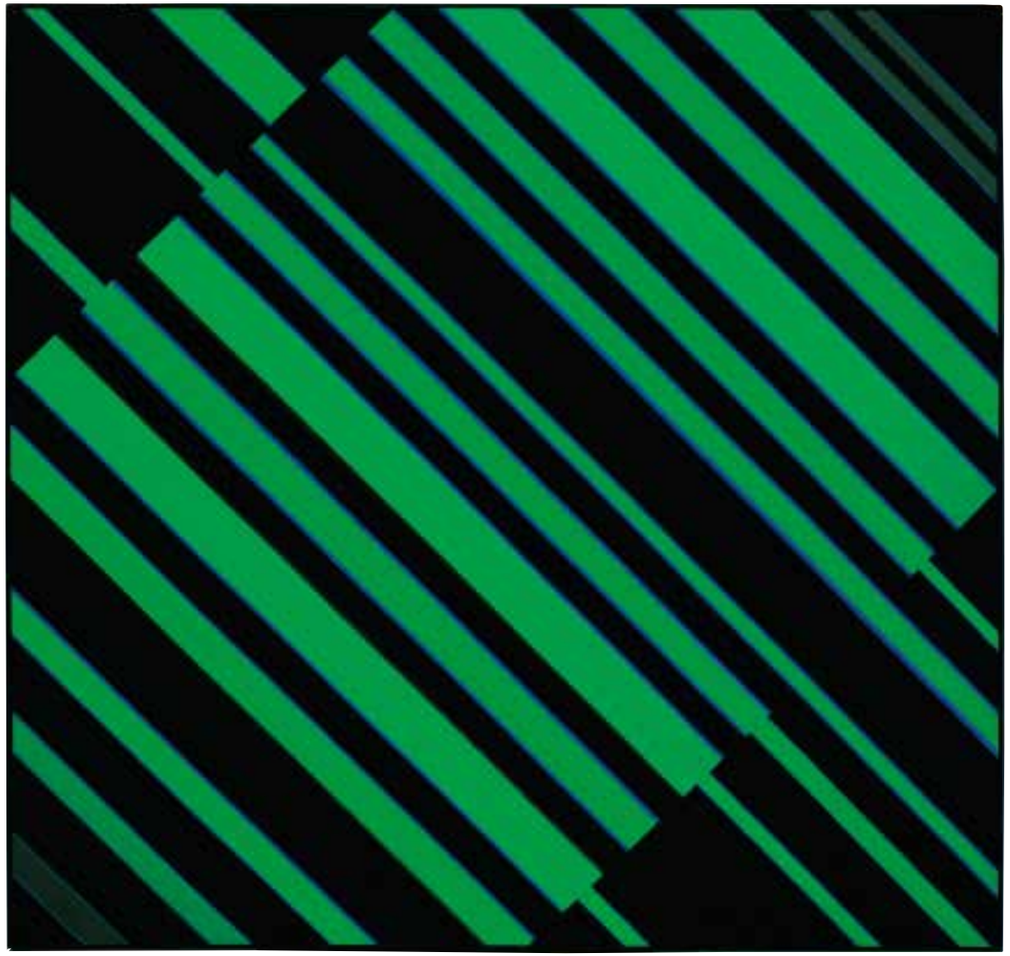


44 *Cantus firmus II 3*, 1965
Acryl auf Hartfaserplatte, 51,5 × 55 cm

45 *Progressions gelb-blau-schwarz, Étude III*, 1964
Acryl, Kasein auf Sperrholzplatte, 31,7 × 36,5 cm

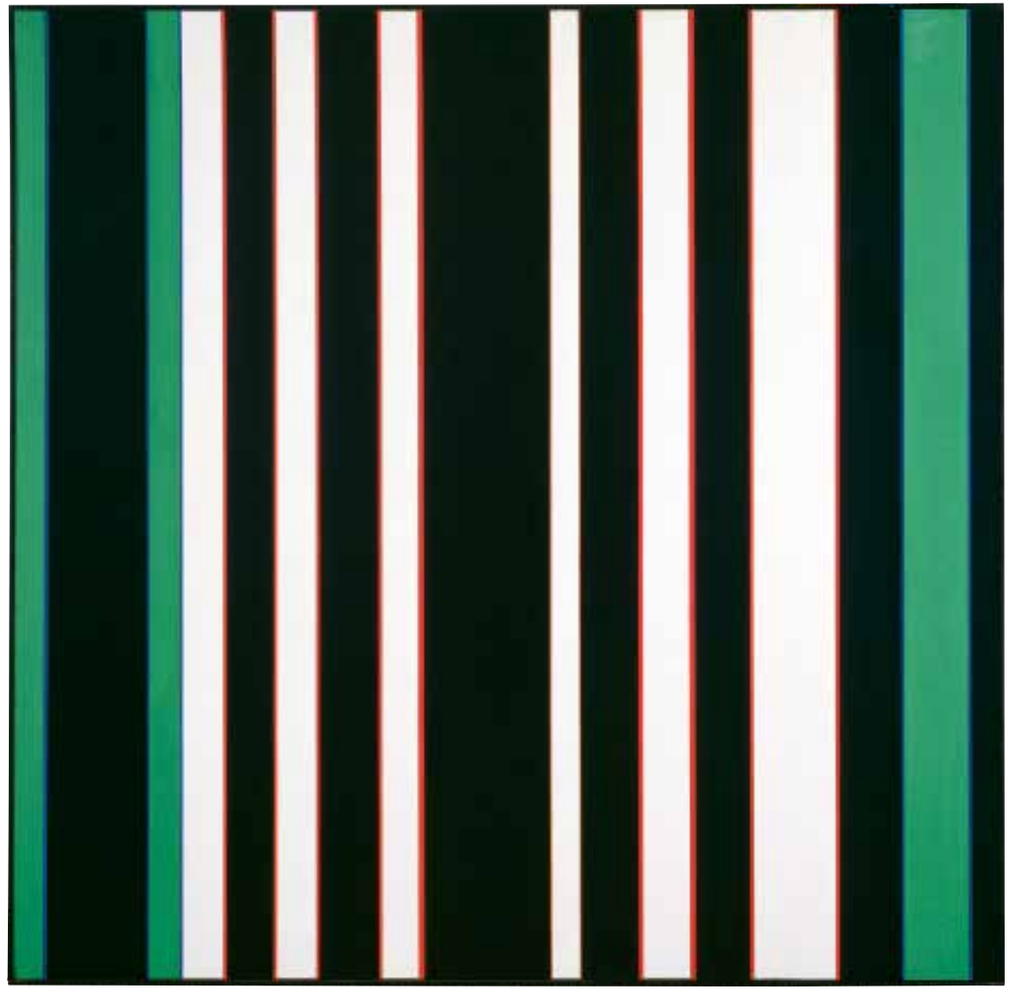


46 *Progressions gelb-blau-schwarz*, 1965
Acryl, Kasein auf Leinwand, 132 × 150 cm

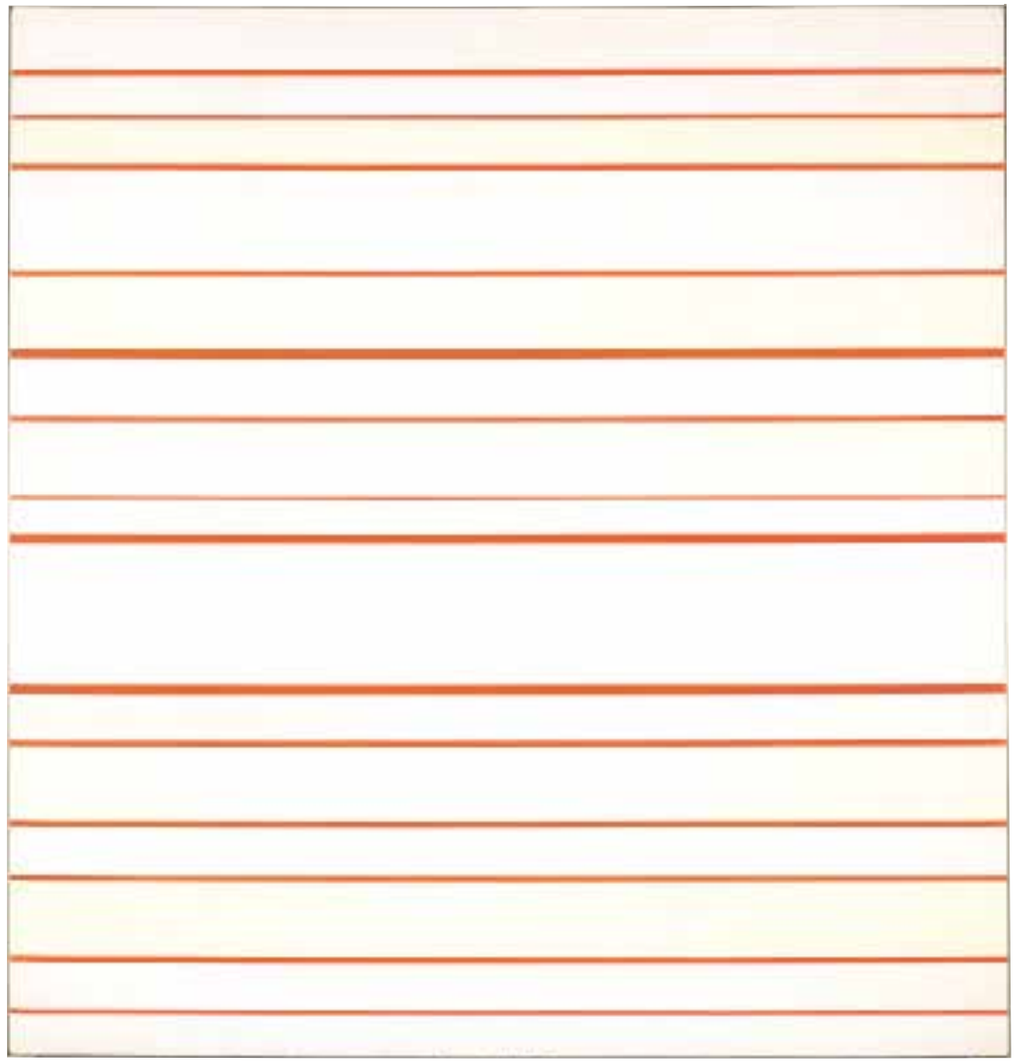


47 *Schwarz-Grünes Kontinuum*, 1966 / 67
Acryl, Kasein auf Leinwand, 170 × 171 cm

48 *Sehübung*, 1966
Acryl auf Leinwand, 55 × 81,5 cm



49 *Rote Vibration*, 1968
Acryl, Kasein auf Leinwand, 165,5 × 167,9 cm



50 *Sehebenen*, 1968
Acryl auf Leinwand, 158 × 150 cm

18. September 1963

Angaben für Mappe von 10 Serigraphien M. Fruhtrunk

für Herrn Dr. H. Stünke, "Der Spiegel", Köln

1. Titel der Mappe: "[illegible] Kompositionen"
2. Gedicht von Arp: siehe Mailänder Katalog
3. Vorwort von Belloli – deutsch – französisch – italienisch – (wird nachgereicht, siehe Brief vom 22. August 1963)
4. Format: richtet sich nach dem Format der Serigraphien 52 x 73 cm.

5. Inhalt

Die Serigraphien wurden ausgeführt nach den Bildern:

I. "[illegible]-rot-violett" – Studie Nr. 2,– 1963 – 73 x 74 cm – synth. Farbe auf Hartholzplatte, Eigentum des Künstlers.

II. "[illegible] Reihen" – Studie Nr. 4 – 1962 – 78 x 88 cm – synth. Farbe auf Preßholzplatte – Sammlung Charles Garibaldi, Marseille.

Studie Nr. 1 – 1962 – 78 x 88 cm,– Sammlung E.K., Essen.

III. "[illegible] 2" – Studie Nr. 2 – 1962 – 79,5 x 77,5 cm – ++ Eigentum Dr. H. [illegible], Paris. ++ synth. Farbe auf Preßholzplatte –

IV. "Mathématique de l'Intuition – Hommage à Arp" – Studie Nr. 3 – 1962 – 82 x 78,8 cm – Sammlung Charles Garibaldi, Marseille.

Studie Nr. 1,– 1962 – 92 x 78 cm – Eigentum Hans Arp, Meudon.

Studie Nr. 2, 1962 – 123 x 134 cm – Sammlung Jean Coquelet, Brüssel.

V. "Klostergarten" – Studie Nr. 5 – 1962/63 – 78 x 85 cm – synth. Farbe auf Preßholzplatte, Eigentum des Künstlers.

Studie Nr. 2 – 1962 – 78 x 85 cm – Sammlung ~~Jean Coquelet~~, Brüssel. [illegible]

Studie Nr. [illegible] 78 x 85 cm – ~~synth.~~

- 2 -

Sammlung Charles Garibaldi, Marseille.

+++ Maß folgt

Studie Nr. 3, 1962 – +++ [illegible] Privatsammlung Mailand.

Studie Nr. 4 – 1962 – 127 x 135 – Sammlung E.K., Essen.

VI. "Faltung" – Studie Nr. 4 – 1962 – 127 x 135 cm – synth. Farbe auf Leinwand.

Studie Nr. 1 – 1962 – 78 x 85 cm,– Sammlung Charles Garibaldi, Marseille.

VII. "Dynamisches Feld" – Studie Nr. 3 – 1962/63 – 79,5 x 41 cm – synth. Farbe auf Preßholzplatte,– Eigentum des Künstlers.

Studie Nr. 1 – 1963 – 54 x 36,5 cm – und Studie Nr. 2 [illegible] – Sammlung Charles Garibaldi, Marseille.

VIII. "Interferenzen" – Studie Nr. 2 – 1962/63 – 62 x 59 cm – synth. Farbe auf Preßholzplatte,– Eigentum Frank Elgar, Paris.

Studie Nr. 3 – 1963 – 56 x 62,7 cm – Eigentum Gisela [illegible], Paris.

IX. "Grüne Intervalle" – Studie Nr. 1 – 1963 – 74 x 75 cm – synth. Farbe auf Preßholzplatte – Sammlung E.K., Essen.

X. "[illegible]" – Studie Nr. 1 – 1963 – [illegible] synth. Farbe auf Preßholzplatte – Sammlung Charles Garibaldi, Marseille.

6. Kolophon

a) 40 numerierte Exemplare.
b) 10 Exemplare für den Künstler, unnumeriert.
c) Herausgabe durch Galerie "Der Spiegel", Köln, anläßlich der Ausstellung im Museum am Ostwall, Dortmund, November 1963.
d) Serigraphien ausgeführt 1963 von Philippe [illegible], Alençon (Orne).
e) auf Offset [illegible] der Firma Louis [illegible] & Fils, Paris.

Exemplar Nr. ......

Fruhtrunks erste Serigrafienmappe wurde 1963 von Dr. Hein Stünke, dem Inhaber der Galerie der Spiegel in Köln, verlegt. In einem Brief an den Galeristen liefert Fruhtrunk nicht nur wichtige Eckdaten, sondern gibt auch Einblick in die Auswahl der Motive und verrät nicht zuletzt, wer seine Bilder bereits sammelte. (DKA, 552, 16.7.1963)

51 10 *Metastabile Kompositionen*, 1963
10 Serigrafien in Mappe, je 66,2 × 52 cm
50 Ex., davon 40 nummeriert

Die Bilder unserer Ausstellung

*Die WVZ Nrn. beziehen sich auf: Silke Reiter: *Günter Fruhtrunk. Werkverzeichnis der Bilder (Catalogue Raisonné of the Paintings) 1952–1982*, Berlin, München 2018

S. 188
1 *Blauform und Gelbklang*, 1953 / 54
Öl auf Hartfaserplatte, 96,5 × 127,9 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Schenkung Ulrike Fruhtrunk-Dehn
WVZ Nr. 1

S. 189
2 *ohne Titel (Komposition)*, 1952
Öl auf Hartfaserplatte, 100 × 80 cm
Walter Storms Galerie
WVZ Nr. 29

S. 192
3 *ohne Titel*, 1954
Öl auf Jute, 121 × 151,5 cm
Walter Storms Galerie
WVZ Nr. 42

S. 193
4 *Konzentration und Blau-Grün-Klang*, 1954
Öl auf Leinwand, 90 × 37 cm
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Leihgabe aus Privatbesitz
WVZ Nr. 40

S. 195
5 *Monument für Malewitsch*, 1954
Mischtechnik auf Rupfen, 129,3 × 118 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München
Schenkung von Martha Frank zur Erinnerung an Josef A. Frank, München
WVZ Nr. 50

S. 196
6 *o.T., Elementare Gegenübersetzung*, 1955
Öl auf Jute, 100 × 100 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
WVZ Nr. 70

S. 197
7 *ohne Titel*, 1955
Acryl auf Leinwand, 125 × 97 cm
Sammlung Lahumière
WVZ Nr. 63

S. 198
8 *Quadrat und fünf Kreise*, 1956
Öl auf Jute, 73 × 116 cm
Sammlung Wolf Fruhtrunk, courtesy galerie gimpel & müller, Paris
WVZ Nr. 93

S. 199
9 *ohne Titel (für Hans Arp u. Marguerite Hagenbach)*, 1956
Öl auf Leinwand, 50 × 73 cm
Fondazione Marguerite Arp, Locarno
WVZ Nr. 87

S. 201
10 *ohne Titel*, 1956
Öl auf Jute, 150 × 150 cm
Walter Storms Galerie
WVZ Nr. 58

S. 202
11 *ohne Titel (Carré Blanc / In transparentem Violett)*, 1956
Öl auf Leinwand, 73 × 60,3 cm
Sammlung Dres. Golda, Barcelona

S. 203
12 *Übergang zur Selbstbewegung*, 1957
Öl, Mischtechnik auf Leinwand, 65,2 × 93 cm
Privatbesitz
WVZ Nr. 110

S. 204
13 *Nocturne*, 1957
Öl auf Leinwand, 81 × 100 cm
Privatsammlung Berlin
WVZ Nr. 103

S. 205
14 *ohne Titel (Dynamische Geometrie)*, 1957 / 58
Öl auf Leinwand, 38 × 55 cm
Fondazione Marguerite Arp, Locarno
WVZ Nr., 105

S. 207
15 *Weiße Positionen*, 1957–59
Öl, Leimfarbe auf Hartfaserplatte, 125 × 185 cm
Lorenzelli Arte, Milano
WVZ Nr. 112

S. 210
16 *Drei Kreise u. ihr Negatives*, 1957–59
Öl auf Hartfaser, 125 × 141 cm
Sammlung Sonja und Dylan Collins
WVZ Nr. 97

S. 211
17 *Schwarzes Thema u. Rot*, 1958
Kasein auf Jute, 100 × 72,5 cm
Sammlung Maximilian und Agathe Weishaupt, München
WVZ Nr. 138

S. 212
18 *Vertikale Komposition, Variante zu Ex. 1*, 1958 / 59
Öl auf Hartfaserplatte, 143,3 × 50,5 cm
Walter Storms Galerie
WVZ Nr. 140

S. 212
19 *Steigende Rhythmen in Gelb*, 1959 / 60
Kasein auf Hartfaserplatte, 85 × 27 cm
Walter Storms Galerie
WVZ Nr. 184

S. 213
20 *Gestaltung ins Quadrat*, 1959
Kasein auf Hartfaser, 134 × 132,5 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München
WVZ Nr. 156

S. 214
21 *Intervalle*, 1958
Öl auf Hartfaserplatte, 96 × 116 cm
Sammlung C. Ruppert – Konkrete Kunst in Europa nach 1945
Museum im Kulturspeicher, Würzburg
WVZ Nr. 158

S. 215
22 *Komposition mit Violett*, 1959 / 60
Kasein auf Hartfaserplatte, 127 × 133 cm
Lorenzelli Arte, Milano
WVZ Nr. 163

S. 217
23 *Kreise von Delaunay / Reihe und Kreise*, 1958 / 59
Öl, Kasein auf Hartfaserplatte, 184,5 × 127,3 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München
Schenkung von Martha Frank zur Erinnerung an Josef A. Frank, München
WVZ Nr. 135

S. 218
24 *Komposition mit großem Kreissegment*, 1960
Kasein auf Hartfaserplatte,
72 × 73 cm
Sammlung Bernard Langla, Paris
courtesy galerie gimpel & müller, Paris
WVZ Nr. 206

S. 219
25 *2 lignes rouges*, 1958
Acryl auf Leinwand, 80 × 80 cm
Sammlung Maximilian und Agathe Weishaupt, München
WVZ Nr. 234

S. 220
26 *Kadenz Gelb-Rot-Violett*, 1961
Kasein auf Hartfaserplatte,
125 × 125 cm
Sammlung Wolf Fruhtrunk, courtesy galerie gimpel & müller, Paris
WVZ Nr. 234

S. 221
27 *Das ungelöste Problem*, 1961
Kasein auf Hartfaserplatte,
75 × 89,5 cm
Dr. Sabine Huber, Starnberg, Art Collector
WVZ Nr. 223

S. 226
28 *Energiezentrum*, 1960 / 61 (1963 / 64)
Acryl auf Leinwand,
149,5 × 157 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München
Schenkung von Martha Frank zur Erinnerung an Josef A. Frank, München
WVZ Nr. 199

S. 227
29 *Struktur*, 1961 / 62
Vinyl auf Hartfaserplatte,
77 × 79,5 cm
Sammlung Serviceplan
WVZ Nr. 251

S. 228
30 *ohne Titel*, 1961
Acryl auf Pressspanplatte,
74 × 74 cm
Walter Storms Galerie
WVZ Nr. 240

S. 229
31 *Umkehrende Reihe, Etude No 4*, 1962 / 63
Öl, Acryl auf Leinwand,
126,3 × 143,2 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München
WVZ Nr. 300

S. 230
32 *Grüne Intervalle*, 1962 / 63
Acryl, Kasein auf Leinwand,
138 × 139,5 cm
Kunstsammlung Deutsche Bundesbank
WVZ Nr. 270

S. 231
33 *Diagonaler Bruch, Etude 2*, 1962
Acryl, Kasein auf Pressspanplatte,
101 × 110 cm
Lorenzelli Arte, Milano
WVZ Nr. 262

S. 232
34 *Plissement (Faltung), endgültige Lösung, Exempl. 4*, 1962
Vinyl auf Leinwand, 127 × 135 cm
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Leihgabe aus Privatbesitz
WVZ Nr. 293

S. 233
35 *Jardin d'un Monastère, No 1*, 1961 / 62
Acryl auf Pressspanplatte,
78 × 83 cm
Frankfurter Privatsammlung
courtesy spectra-konkret
WVZ Nr. 233

S. 234
36 *Mathematik de l'intuition, Hommage à Arp, Étude No 5, endgültige Lösung*, 1963
Acryl auf Hartfaserplatte,
84,5 × 87,2 cm
Sammlung C. Ruppert – Konkrete Kunst in Europa nach 1945
Museum im Kulturspeicher, Würzburg
WVZ Nr. 335

S. 235
37 *Wendepunkt, Etude II*, 1963
Acryl, Kasein auf Pressspanplatte,
60 × 60 cm
Mario Garibaldi Collection
WVZ Nr. 370

S. 236
38 *Blau aus Orange*, 1963
Acryl, Kasein auf Pressspanplatte,
74,5 × 74,5 cm
Lorenzelli Arte, Milano
WVZ Nr. 303

S. 237
39 *Kurve, Etude II, endgültige Lösung*, 1963 / 64
Acryl auf Leinwand, 105 × 100 cm
Privatbesitz München
WVZ Nr. 333

S. 240
40 *Orgelpunkt, Ét. 2*, 1965
Acryl, Kasein auf Pressspanplatte,
78,5 × 79 cm
Sammlung Maximilian und Agathe Weishaupt, München
WVZ Nr. 465

S. 241
41 *Komposition mit umlaufender Reihe, Et. II*, 1965
Acryl auf Pressspanplatte,
60 × 60 cm
Sammlung Maximilian und Agathe Weishaupt, München
WVZ Nr. 449

S. 242
42 *Reihe und Kreis, Et. II*, 1965
Acryl auf Hartfaserplatte,
48,3 × 48,3 cm
Lorenzelli Arte, Milano
WVZ Nr. 476

S. 243
43 *Cantus firmus II*, 1965
Acryl auf Hartfaserplatte,
65,5 × 78 cm
Lorenzelli Arte, Milano
WVZ Nr. 428

S. 244
44 *Cantus firmus II 3*, 1965
Acryl auf Hartfaserplatte,
51,5 × 55 cm
Lorenzelli Arte, Milano
WVZ Nr. 429

S. 244
45 *Progressions gelb-blau-schwarz, Étude III*, 1964
Acryl, Kasein auf Sperrholzplatte und Pressspanplatte,
31,7 × 36,5 cm
Walter Storms Galerie
WVZ Nr. 413

S. 245
46 *Progressions gelb-blau-schwarz*, 1965
Acryl, Kasein auf Leinwand,
132 × 150 cm
Dr. Karl Kreuzer
WVZ Nr. 349

S. 246
47 *Schwarz-Grünes Kontinuum*, 1966 / 67
Acryl, Kasein auf Leinwand,
170 × 171 cm
Lorenzelli Arte, Milano
WVZ Nr. 523

S. 247
48 *Sehübung*, 1966
Acryl auf Leinwand, 55 × 81,5 cm
Lorenzelli Arte, Milano
WVZ Nr. 525

S. 249
49 *Rote Vibration*, 1968
Acryl, Kasein auf Leinwand,
165,5 × 167,9 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München,
Geschenk des Künstlers
WVZ Nr. 564

S. 251
50 *Sehebenen*, 1968
Acryl auf Leinwand, 158 x 150 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München,
Sammlung KiCo
WVZ Nr. 570

S. 254 / 255
51 *10 Metastabile Kompositionen*, 1963
10 Serigrafien in einer Mappe,
je 66,2 × 52 cm
50 Ex., davon 40 nummeriert
Kunstmuseum Bonn, Dauerleihgabe Sammlung KiCo seit 2014

Ausstellungen 1955–1967 (1968)

Zu fast allen erschienen kleine Kataloge.

1955
Paris, Cercle Volney, *Peintures et sculptures non figuratives en Allemagne d'aujourd'hui*

Paris, Salon des Réalités Nouvelles

Paris, Galerie Bing, *Accrochage*

1956
Paris, Salon des Réalités Nouvelles

1957
Paris, Galerie Creuze, *50 ans de peintures abstraite*

Paris, Galerie Denise René

Paris, Salon des Comparaisons

1958
Paris, Salon des Comparaisons

Recklinghausen, Kunsthalle, *Réalités nouvelles – Nouvelles réalités*

Paris, Galerie Denise René, *Jeune art constructif allemand*

1958 / 59
Hamburg, Völkerkundemuseum / Wiesbaden, Galerie Bourkes, *Constructive Malerei*

1959
Leverkusen, Städtisches Museum, Schloß Morsbroich, *Denise René expose*

Kassel, Kunstverein, *Junge deutsche Maler*

Paris, Galerie Charpentier, *École de Paris*

Paris, Salon des Réalités Nouvelles

1959 / 60
Wien, Künstlerhaus / Linz, Neue Galerie, *80 Maler der École de Paris 1900–1959*

1960
Paris, Denise René, *Günter Fruhtrunk*

Brüssel, Musée d'Ixelles / Musée de Liège / Brügge, Groeningemuseum, *Art construit*

1960 / 61
New York, Galerie Chalette und 3 weitere US-Stationen, *Construction & Geometry in Painting from Malevich to „tomorrow"*

1961
Köln, Wallraf-Richartz Museum, *ars viva*

Paris, Galerie Denise René, *Structures*

1962
Mailand, Galleria Pagani del Grattacielo, *Günter Fruhtrunk*

Paris, Musée des arts décoratifs, *Antagonismes 2*

Paris, Musée d'art moderne de la ville, *Salon européen d'art sacré*

Paris, Musée d'art moderne de la ville, *Collections d'expression française*

Ostende, *Prix d'Europe*

Leverkusen, Städtisches Museum, Schloß Morsbroich, *Konstruktivisten*

1962–65
Kaiserslautern und 7 weitere deutsche Stationen, *Groupe Mesure, Gruppe Mass*

1963
Marseille, Galerie Garibaldi, *Günter Fruhtrunk*

Dortmund, Museum am Ostwall, *Günter Fruhtrunk*

Soest, Wilhelm-Morgner-Haus, *Günter Fruhtrunk*

Paris, Galerie Denise René, *Esquisse d'un Salon*

Paris, Foire de Paris, *Art contemporain*

1964
Paris / München, Salon des Comparaisons

Düsseldorf, Galerie Gunar, *Günter Fruhtrunk*

Ulm, Kunstverein, *13 Konkrete*

Ostende, *Prix d'Europe*

München, Kunst Kabinett Klihm, *Günter Fruhtrunk*

Mailand, Galleria Pagani del Grattacielo, *Günter Fruhtrunk*

München, Galerie Wezel, *Assemblage für Grau*

1964/65
Paris, Galerie Denise René / Tel Aviv Museum, *Mouvement II / Art et Mouvement*

1965
Paris, Salon des Réalités Nouvelles

Paris, Salon de Mai

Marseille, Galerie Garibaldi, *Günter Fruhtrunk*

Köln, Galerie der Spiegel, *Günter Fruhtrunk Neue Bilder*

Krefeld, Haus Lange, *Zeitgenössische Grafik*

New York, MoMA und 4 weitere US-Stationen, *The Responsive Eye*

Emden, Rathaus am Delft, *konkrete kunst: graphik: texte*

Wuppertal, Kunst- u. Museumsverein, *Kunst der Gegenwart in Wuppertaler Privatbesitz*

Amiens, Musée de Picardie, *IIIe Exposition international de peintures et sculptures*

1966
München, Galerie UND, *Günter Fruhtrunk*

Paris, Salon des Réalités Nouvelles

Gmünd, Kunstverein, *École de Paris*

Ostende, *Prix d'Europe*

Münster, Westfälischer Kunstverein, *Tendenzen strukturaler Kunst*

Berlin, Akademie der Künste, *Junge Generation, Maler und Bildhauer in Deutschland*

Lausanne, Musée cantonal de beaux-arts, *2e Salon international de Galeries Pilotes*

Leverkusen, Städtisches Museum, Schloß Morsbroich, *Kunst am Bau in Leverkusen*

Paris, Goethe-Institut, *Fruhtrunk, Denninghoff, Kalinowski*

München, Kunstverein, *Hommage à Franz Roh*

Mailand, Galleria Pagani del Grattacielo, *Günter Fruhtrunk*

Bergamo, Galleria Lorenzelli

1967
München, Galerie Heseler, *Günter Fruhtrunk*

Krefeld, Galerie Denise René, Hans Mayer, *Vom Konstruktivismus zur Kinetik*

Paris, Denise René, *Structures, Lumière et Mouvement*

Paris, Salon des Réalités Nouvelles

Wien, Museum des XX. Jahrhunderts, *Kinetika*

Montreal, Musée d'art contemporain / Toronto, National Gallery, *Art et mouvement,*

1967/68
Paris, Galerie Denise René, *De Mondrian au cinétisme*

1968
Kassel, 4. *documenta*

Venedig, 34. *Biennale*

Impressum

Günter Fruhtrunk:
Die Pariser Jahre (1954–1967)

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

21. November 2023 – 07. April 2024

Im Rahmen von 100 Jahre Lenbachhaus 1929 – 2029

Mit freundlicher Unterstützung des Förderverein Lenbachhaus e.V.

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München
Luisenstraße 33
80333 München
www.lenbachhaus.de

EIN MUSEUM
DER STADT
im Kunstareal
München

Ausstellung

Kuratorin
Susanne Böller

Direktor
Matthias Mühling

Geschäftsleiter
Hans-Peter Schuster

Kommunikation
Claudia Weber, Ekaterina Mahboub, Beate Lanzinger, Jaqueline Seliger, Laura Diel, Christof Viernstein

Organisation
Susanne Nolting

Museumsdienste
Andreas Hofstett, Stefan Terhorst, Sabine Winzenhöler

Restaurierung
Elline von Monschaw, Daniel Oggenfuss, Isa Päffgen

Verwaltung
Sabine Kippes, Siegfried Häusler, Birgit Kammerer, Judith Kellermann, Thomas Staska

Vermittlung
Mona Feyrer

Grafische Gestaltung
Petra Hollenbach, Köln

Licht
Bernd König, München

Publikation

Herausgeber*innen
Susanne Böller, Matthias Mühling

Redaktion
Susanne Böller, Adrian Djukic

Lektorat
Adrian Djukic, Stephanie Weber, Eva Huttenlauch, Karin Althaus, Annabel Zettel, Nicholas Maniu

Übersetzung, sofern nicht anders vermerkt
Susanne Böller

Fotografie
Simone Gänsheimer

Grafische Gestaltung
Petra Hollenbach, Köln

Lithografie / Lithography
Mathias Hampel, Gitti Todt, Lösch GmbH & Co. KG

Gesamtherstellung / Overall production
Lösch GmbH & Co. KG

Projektleitung Gesamtherstellung / Project management overall production
Marcus Muraro, Lösch GmbH & Co. KG

Schrift
LenbachGrotesk, Akzidenz Grotesk

Papier
Magno Volume

Printed in Germany

ISBN 978-3-88645-218-7

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Vertrieb / Deutschland & Europa
Buchhandlung Walther König, Köln
Ehrenstraße 4, 50672 Köln
Tel. +49 (0)221 20 59 6–53
Fax. +49 (0)221 20 59 6–60
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

© 2023
Lenbachhaus München und die Autor*innen

Bildnachweise

bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, S. 157
bpk / Nationalgalerie, SMB / Jörg P. Anders, S. 196
Berlin, Fotostudio Bartsch, S. 204
Berlin, Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., S. 49
Bonn, Kunstmuseum, S. 254, 255
Brüssel, Musée d'Ixelles, S. 114
Castellanza (VR), Museo d'Arte Moderna Pagani, S. 137
Clamart, fondation arp, S. 54, Foto André Morain; S. 89
Dortmund, Museum Ostwall im Dortmunder U, S. 84, 85
Frankfurt, Kunstsammlung Deutsche Bundesbank, S. 230
Frankfurt, Privatsammlung, courtesy spectra-konkret, S. 233
Kassel, Medien Archiv, documenta Archiv, S. 152
Köln, Sebastian Freytag, S. 120, 121
Leverkusen, Stadtarchiv, S. 43, 57
Locarno, Fondazione Marguerite Arp, Fotos: Carlo Reguzzi, S. 199, 205
Mailand, Lorenzelli Arte, S. 207, 215, 231, 236, 242–244 (oben), 246, 247
Marseille, Mario Garibaldi, S. 74, 112, 235
Montreal, Musée d'art contemporain de Montréal, S. 141
München, Karl & Faber, S. 237
München, Ketterer Kunst GmbH & Co, S. 227
München, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, S. 28–29, 34, 42, 46, 62, 69, 101, 123, 145, 150, 151, 188, 195, 213, 221, 226, 229, 245, 249, 251
München, Sammlung Maximilian und Agathe Weishaupt, Fotos: Ernst Jank , S. 211, 240; Olaf Bergmann, Witten, S. 210, 219, 241
München, Susanne Herbst, S. 203
München, Walter Storms Galerie, S. 189, 192, 201, 212, 223, 244 (unten)
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, S. 14, 15, 16, 18–21, 24, 38, 52, 53, 66, 76, 80, 82, 87, 105, 107, 122, 125–128, 135, 146–147, 168–182, 252-253
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Leihgabe aus Privatbesitz, Foto: G. Janßen, S. 193, 232
Nürnberg, Institut für moderne Kunst, S. 96, 132 (unten)
Paris, André Morain, S. 139
Paris [u.a.] imec-archives, institut mémoires de l'édition contemporaine, S. 33
Paris, galerie gimpel & muller, S. 198, 202, 218, 220
Paris, Galerie Lahumière, S. 197
Paris, Wolf Fruhtrunk, S. 22, 32, 40–41, 51, 65, 79, 86, 117, 141, 153
Tübingen, Institut für Kulturaustausch, S. 160
Würzburg, Museum im Kulturspeicher, Foto: Elmar Hahn (Hahn Media), S. 214, 234

Für die abgebildeten Werke von Günter Fruhtrunk, Sigmar Polke, Imi Knoebel, Uwe Lausen, Auguste Herbin ©VG Bild-Kunst Bonn 2023
Filmstills von Warren Forma @Ananur Forma

Mitarbeiter*innen Lenbachhaus

Direktor
Matthias Mühling

Geschäftsleiter
Hans-Peter Schuster

Sammlungsleiterinnen
Karin Althaus, Eva Huttenlauch, Melanie Vietmeier

Kuratorin fur Gegenwartskunst
Stephanie Weber

Wissenschaftliche Mitarbeiterin
Susanne Böller

Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Rahmen der UKRAINE-Förderlinie der Ernst von Siemens Kunststiftung zusammen mit der Hermann Reemtsma Stiftung
Oksana Oliinyk

Provenienzforschung, Sammlungsarchiv
Sarah Bock, Franziska Eschenbach, Lisa Kern

Wissenschaftliches Volontariat
Nicholas Maniu, Johannes Stanislaus

Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Assistentin des Direktors
Elisabeth Giers

Bibliothek
Adrian Djukic

Bildung und Vermittlung
Mona Feyrer, Annabell Lachner / N.N.

Volontariat Bildung und Vermittlung
N.N.

Registrar*innen
Stefan Kaltenbach, Susanne Nolting, Karola Rattner

Restaurierung
Elline von Monschaw, Franziska Motz, Daniel Oggenfuss, Isa Päffgen

Volontariat Restaurierung
Roxanne Schindler

Kommunikation
Claudia Weber, Beate Lanzinger, Ekaterina Mahboub, Jacqueline Seeliger

Volontariat Kommunikation
Laura Diel

Fotoatelier
Simone Gänsheimer, Ernst Jank, Lukas Schramm

Verwaltung
Sabine Kippes, Siegfried Häusler, Birgit Kammerer, Judith Kellermann, Thomas Staska

Museumsdienste
Andreas Hofstett, Stefan Terhorst, Sabine Winzenhöler