Dorothea van der Koelen:
Lore Berts Transzendentale Ästhetik

Um den Kontext vor Augen zu führen, aus dem heraus das ästhetisch determinierte und dennoch mit übergeordneten Gesetzmäßigkeiten operierende Œuvre von Lore Bert entstehen konnte, sind einige Momente der historischen Situation der Kunst mit der Darstellung bestimmter Strömungen und Stile zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa, auf denen das Werk Lore Berts basiert, vorangestellt.

Mit der Erfindung der Photographie im 19. Jahrhundert hatten sich Aufgabe und Anliegen der Bildenden Kunst und Künstler entscheidend gewandelt. In erster Linie der Aspekt der Dokumentation, einer wie auch immer gearteten Bestandsaufnahme des Gewesenen zur Erhaltung und Überlieferung für die Nachwelt, konnte zugunsten eines freieren Interesses an Form und Inhalt künstlerischer Erzeugnisse weichen. So entstehen im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts parallel zahlreiche neue Kunststile in Europa, die geprägt sind von dem Experimentieren der Künstler und ihrer Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten.

Eine elementare Erneuerung der Kunstauffassung entsteht gegen Ende des ersten Jahrzehnts in Paris. Mit dem französischen Kubismus (1909-1912) setzte eine klare Negation der überlieferten Tradition ein, die die Grundlage für die gesamte Entwicklung der gegenstandslosen Kunst bildete. Hier ist auch eine der Wurzeln für das Schaffen Lore Berts zu finden: das Prinzip der Collage. Im analytischen Kubismus von Georges Braques und Pablo Picasso (um 1909/10) wurde die räumliche Komponente dreidimensionaler Gegenstände im Bild aufgelöst, zergliedert und in eine Bildform gebracht, bei der sämtliche Ansichten gleichwertig und vor allem gleichzeitig (simultan) auf der Fläche nebeneinander erschienen. Es entstand im Werk eine neue Raum-Zeit-Einheit. Während zunächst Braque bis 1911 die vereinzelten Bildelemente und die Materialien in ihrer spezifischen Stofflichkeit ‘gemalt’ auf seinen Bildflächen einbrachte, ersetzte Picasso ab 1912 diese durch reale Materialien, so beispielsweise geklebte Papiere: Papiers collés.

Divergente Darstellungselemente und wechselnde Kompositionshierarchien bildeten von nun an die Basis der verschiedenen Kunstströmungen. Der russische Konstruktivismus (um 1913/14) ist einer dieser Kunststile, die sich aus dem Kubismus entwickelt haben. Auch er ist für die Arbeiten von Lore Bert wichtig, denn zum ersten Mal in der Geschichte der Kunst werden gegenständliche Bildelemente zugunsten geometrisch abstrahierter und konstruktiver Formen ersetzt. Das berühmte Bild *Weisses Quadrat auf schwarzem Grund* (um 1915) von Kasimir Malewitsch markiert in dieser Entwicklung einen Höhepunkt. Wie in seinem *Suprematistischen Manifest* (1915) formuliert, wird die Gegenstandslosigkeit zum eigentlichen Inhalt der Kunst, denn neben den Formen sind auch die Farben aus dem Bild eliminiert und der Inhalt ist auf den reinen Figur-Grund-Antagonismus reduziert. Auch im Werk Lore Berts fehlen gegenständliche Inhalte, thematisch sind es im wesentlichen Eigenschaften, Dispositionen, Energien und Kategorien, die ihren Bildvorstellungen zugrunde liegen. In jüngerer Zeit werden vor allem Relationen ausgelotet, sei es in formalen Zusammenhängen oder auf verbaler Ebene, indem Textstellen als Zitatfragmente in ihre Bildwerke integriert werden.

Nach dem zweiten Weltkrieg setzt eine neue wichtige Phase in der Entwicklung der Collage-Kunst ein, die den Aspekt des Räumlichen zunehmend betont, das Material-bild. Einzelne Bildelemente sind zugunsten reiner Strukturen verschwunden, die sich plastisch auf der Bildoberfläche ausbreiten. Das Bild wird zum Relief und bezieht nun auch den Raum vor dem Bild in seinen Wirkungskreis mit ein. Den entscheidenden Schritt tut in dieser Entwicklung der Italiener Lucio Fontana, als er 1949 zum ersten Mal ein Bild in ein *Concetto Spaziale* (Raumkonzept) verwandelt, indem er eine bemalte Lein-wand durchlöchert (seit 1958 auch durchschlitzt) und so den Raum vor dem Bild mit dem dahinter liegenden verbindet. Das Bild wird zum Objekt. Mit diesem Eingriff hat Lucio Fontana maßgeblich, die sich ab 1958 in einem offenen Verband zusammenschließende Zero-Gruppe beeinflusst, deren Ideale von »Schönheit, Reinheit und Stille« ihre Hoffnung zum Ausdruck bringen sollten und einen neuen Anfang nach den schrecklichen Erfahrungen des zweiten Weltkrieges bildnerisch zu formulieren suchten. Die Farbe ›weiss‹ wurde Inhalt und Form.

Vor diesem Hintergrund muss man das Werk Lore Berts betrachten. Auch in ihren Arbeiten spielt die räumliche Komponente eine bedeutende Rolle. Ihr wichtigster Werkstoff ist Papier, doch in der Art wie sie es verwendet, bleibt es nicht flach und flächig, es erhält Raum und wird räumlich. Collagen bekommen Objektcharakter, und Papierbilder werden zu Bildobjekten.

Für ihre Bildobjekte, Transparente und Collagen verwendet Lore Bert fernöstliche Papiere aus Japan, Korea und Nepal, seit ihrem Aufenthalt 1996 in Ägypten auch Papyrus. Die meisten dieser Papiere sind sehr leicht, handgeschöpft erinnern die Spuren und Zeichen auf der Oberfläche an ihre Entstehung, werden zum Träger von Botschaften und Mitteilungen und damit Zeugnis menschlicher Kulturen, ihrer Geschichte und Existenz.

Dieser zeichenhaften Inhaltlichkeit begegnet Lore Bert mit abstrakten Strukturen und konkreten oft geometrisch bestimmten Formenelementen, die sie ins Werk setzt; dazu treten Zahlen und Schriftzeichen, die ihre Bildfelder mit weiteren Formen und Inhalten versehen. Diese Vorgehensweisen zielen auf die Symbiose des Sinnlichen mit dem Sinnhaften und entsprechen ihren Idealen von Schönheit und Vollkommenheit: Homogene Strukturen, bei ihren Bildobjekten auf poetische Weise erzeugt durch zahllose kleine geknäulte Papierbällchen, mit denen die Bildoberflächen besetzt sind, versinnbildlichen stets Unendlichkeit, stehen für allgemeine Gesetzmäßigkeiten, die nicht auf ein einzelnes Objekt eingeschränkt, also endlich sind, sondern universell. Geometrische Formen kommen in der Wirklichkeit nicht vor, sie sind Konstrukte unserer Vorstellungen, Ideale, die das Ereignishafte zugunsten einer transzendentalen Idee eliminieren und den Geist über die Ästhetik ansprechen. Auch Zahlen und Schriftzeichen sind *Geistige Werte*, Errungenschaften menschlicher Erfindung, Grundlagen erkenntnistheoretischer Kontemplation, die über die bildnerische Darstellung ermöglicht wird ohne auf externe Zusammenhänge zu verweisen.

Die Themen ihrer Werke werden meist über einen gewissen Zeitraum in zahlreichen Variationen, Abwandlungen und Modifikationen durchgespielt, nach scheinbaren Brüchen und zeitlichen Abständen auch wieder aufgegriffen, einige durchziehen das ganze Werk, andere tauchen hin und wieder auf, verbinden sich mit früheren und lassen neue Formen entstehen. Oft entwickelt sich eine Form aus der anderen, Themen sind Derivate vorangegangener; die Mutation lässt sich rückblickend nachvollziehen, doch bleibt eine mögliche Projektion auf die Zukunft unvorhersehbar.

Die Entwicklungsgeschichte von Lore Bert beginnt in den frühen 50er Jahren mit ihrem Studium an der damaligen Hochschule für Bildende Künste in Berlin und den ersten Studienreisen nach Paris, Italien, Sizilien und Spanien. Eine intensive Auseinandersetzung mit Sakralbauten zeugt schon früh von Ihrem Interesse an räumlichen Zusammenhängen und architektonischen Grundelementen, und so nimmt es kaum Wunder, wenn später eine Serie von Arbeiten entsteht, deren formale Erscheinung an Grundrisse solcher Sakralbauten erinnert. Lore Berts *Grundrisse* und *Formen*, die eine Assoziation an romanische Kirchen nahelegen, sind jedoch keineswegs Übernahmen real existierender (oder ehemaliger) Bauten. Die formalen Konzeptionen, die in ihrer Bildwelt erscheinen, dürfen eher als Interpretationen verstanden werden, wobei gewisse signifikanten Formenelemente bekannter Sakralbauten modifiziert zu neuen Bilderfindungen führen, die sich gleichzeitig als logisch nachvollziehbare und durchaus folgerichtige Entwicklungen formaler Natur aus geometrischen Grundformen ableiten lassen.

Während noch in den 80er Jahren ihre bevorzugte geometrische Grundform das Dreieck war, dominiert spätestens seit 1990 der Kreis, die vollkommenste Form, *ohne Anfang ohne Ende* (so auch der Titeleines etwa 400 m2 großen Environments im Chemnitzer Museum). Nicht allein auf den Bildflächen selbst wird eine Kreisform markiert. Es gibt auch kreisförmige Bilder bis hin zu dem kreisförmigen Environment *Um eine Mitte* (1992). Diese großräumige Papierinstallation mit schwarzen, unregelmäßig verteilten Papierpunkten ist Rilke gewidmet und bezieht sich auf das Gedicht *Der Panther*, dessen »Tanz von Kraft um eine Mitte« zeitgleich Thema eines poetischen Transparentes wird.

Um 1992/93 erscheint die Kreisform auch auf *Mandala*-Transparenten. Nahezu alle *Mandalas* (indisch = Kreis) sind in ihrer Grundstruktur aus einer regelmäßigen Folge von Kreis- und Quadratformen aufgebaut als geometrisch-kosmologisches Grundmotiv indischer Kunstwerke, das die axial von einem Zentrum ausstrahlenden göttlichen Kräfte im Universum symbolisiert. Tempelgrundrissen (und damit auch Sakralbauten) und Stadtanlagen basieren auf solchen Mandalas mit jeweils einem Tor zu den vier Seiten der vier Himmelsrichtungen. Hier greift Lore Bert ein 1972 bereits begonnenes Thema wieder auf, doch jetzt ist die Farbigkeit, die *Mandalas* üblicherweise auszeichnet, eliminiert. Es bleiben weiße Transparente mit feinen, zarten Bleistiftlinien oder hauchdünnen, roten Markierungen.

Ab 1993 beginnen sich die Kreisflächen zu füllen oder als Ringformen linear auszuprägen und wenig später, ab 1995, dann zu vervielfältigen. In der Arbeit *Rhythmus* (1995) gibt es neun Kreisformen in unterschiedlichen Farben, systematisch auf einem Bildfeld angeordnet. Im selben Jahr entsteht auch die erste kreis- bzw. kugelförmige Papierskulptur und als Lore Bert dann 1997 eine ganze Ausstellung in Reykjavik in Island Kantors *Mengenlehre* widmet, erfindet sie in Zusammenarbeit mit einem Neon-Spezialisten erstmalig kugelrunde Neon-Objekte, die zum Bestandteil einer Lichtinstallation werden.

In der Arbeit *Drei Kreise* (1998) haben sich die in dem Bildobjekt *Rhythmus* noch vereinzelten Kreise zu einem Gesamtgebilde zusammengefunden und führen wenig später folgerichtig zu der nun immer umfangreicher werdenden Werkgruppe der *Drei*- und *Vierpässe*, die ab 1998, sei es als Einzelformen oder quantifiziert (als *Maßwerk,* 1999), ein- oder mehrfarbig, auf Bildobjekten und Transparenten Einzug halten. Wenngleich diese Motive zunächst rein formal konstruiert entstanden sind – aus drei Kreisbögen, die in einen Kreis eingeschrieben sind –, ist doch augenfällig, wie sehr sie an die Fensterformen romanischer Sakralbauten erinnern. Das überrascht kaum, denn die mit dem Zirkel *gemessenen* Fensteröffnungen (*Maßwerke*), wurden seinerzeit ebenso konstruiert, und fanden als bedeutendes Bauornament des Mittelalters vor allem vom 13. bis zum 16. Jahrhundert ihre Verwendung. Vorformen als reine Lochfenster in Mauerdurchbrüchen finden sich bereits im 12. Jahrhundert in Chartres. Heute sieht man diese ornamentalen Fensteröffnungen mittelalterlicher Sakralarchitektur an den unterschiedlichsten Gebäudearten, an islamischen Bauwerken ebenso wie an venezianischen Palästen.

Wenn in den folgenden Werken bei diesen *Vierpass*-Formen eine der Rundformen durch ein Rechteck ersetzt wird, erlaubt das Bildergebnis die Assoziation an romanischen Kirchen-Grundrissen. Inwieweit einzelne Bilder von Lore Bert mit ganz konkreten Grundrissen romanischer Kirchen in Verbindung zu bringen und inwieweit sie, basierend auf Einzelphänomenen, autarke Neuerfindungen der Künstlerin sind, ist irrelevant, denn es geht Lore Bert nicht um eine wissenschaftliche Analyse der formalen Zusammenhänge romanischer Kirchenbauten. Diese wurden, so der Architekturhistoriker Dethard von Winterfeld »für spezifische Funktionen und aus entsprechendem historischen Anlass geschaffen«. Doch gibt es eine Reihe von Grundkonstanten, die eine formale Nähe sinnfällig machen und die Dethard von Winterfeld in seinem Buch über die *Romanik am Rhein* in einigen kurzen Stichworten wie folgt benennt: »Abstraktion vom organischen, Blockhaftigkeit einerseits und Linearität mit Nähe zum Ornament andererseits.«

Die reine formale Klarheit stellt Lore Bert auch bei dem Besuch der alten ägyptischen Moscheen (wie der Ibn Tulun-Moschee 876-79) fest, als sie anlässlich verschiedener Ausstellungsprojekte 1995/96 mehrfach nach Kairo reist. Die modifizierten Grundrisse der alten Moscheen werden später in einer Serie von Zeichnungen mit Collagen auf blaue Büttenpapiere übertragen und 1998 in der Cultural Foundation in Abu Dhabi (Vereinigte Arabische Emirate) unter dem Namen *Plan-Arbeiten-* oder *Basis-Arbeiten* erstmals der Kunstöffentlichkeit präsentiert. Sie gehören in weiterem Sinne zu der umfangreichen Serie *Im Zeichen der Metrie,* die 1987 beginnt und aus Collagen besteht, bei denen dreidimensionale Gebilde, mit Watte gefüllte Japanpapiere, in der Regel auf Nepalpapiere, später auch auf Wachs- oder Büttenpapiere aufgebracht und in grundrissartige, gezeichnete Konstruktionen eingefügt werden. Grundrisse implizieren stets räumliche Gebilde, die dritte Dimension, und wie wichtig der Aspekt des räumlichen im Werk Lore Berts ist, nicht nur in der Projektion, sondern vor allem in der Realisation, lässt die folgende Materialisation ihrer Bildideen erkennen.

Wenn Lore Bert mit Papier arbeitet, bleibt sie nicht allein im dreidimensionalen Relief-Bild. Seit mehr als drei Jahrzehnten sind Installationen mit Papier, bis hin zu regelrechten *Papierräumen*, zum festen Bestandteil ihres Oeuvres geworden. Es sind raum-umfassende Gestaltungsprinzipien, die ortsspezifisch konzipiert auf die jeweiligen Räumlichkeiten der Ausstellung Bezug nehmen und meist temporär realisiert werden. Mehr als 120 dieser Installationen – oft mit Papier – sind bis heute entstanden, und das 2001 entstandene *Opus Environment* dokumentiert als Werkverzeichnis zu den *Werkkonzepten* die entsprechenden Realisationen.

Alle Environments sind, neben ihrer räumlichen Determination durch die einzelnen Ausstellungsorte, zugleich geprägt von den Erfahrungen, Lore Bert auf ihren Reisen macht, so beispielsweise 1980 in die Türkei, 1984 nach Polen, 1985 nach Montreal in Kanada – dort hatte sie für einige Zeit ein Atelier –, 1989 nach Seoul in Korea, 1992 nach Kathmandu in Nepal, 1995 nach Sintra in Portugal und ab 1996 dann in den vorderen Orient: nach Kairo, Abu Dhabi und schließlich in die 1998 von der Unesco als ›Cultural Capital of the Arab World‹ ausgezeichnete Kulturmetropole der Arabischen Halbinsel, nach Sharjah.

Zunächst hatte Asien einen tiefen Eindruck hinterlassen, schließlich arbeitete Lore Bert bereits seit vielen Jahren mit fernöstlichen Papieren. Im Frühjahr 1992 entsteht für das Bielefelder Museum Waldhof die Ausstellung *Orient – Okzident*. Die wehende Fahne mit dem Ausstellungs-Titel wird 1996 in der Great Cairo Library wieder ihren Platz finden, belegen wie sehr diese beiden Welten im Werk Lore Berts zusammen treffen. Auf *Transparente*, durchscheinende Papierbilder bestehend aus zwei Schichten, hauchdünn, mit Watte gefüllt und in quadratische Felder unterteilt, werden Verse abendländischer Literatur, aus Gedichten von Goethe (aus dem *West-Östlichen Diwan*), Dante oder Rilke, aufgetragen. Diese Verse, mit der im Werkstoff implizierten Kulturgeschichte in ein symbiotisches Verhältnis gebracht, machen sichtbar wie Gegensätze, im Menschen vereint, ihren poetischen Ausdruck finden können.

Die Ausstellung hängt unmittelbar mit den Erfahrungen zusammen, die Lore Bert im Frühjahr 1989 in Korea macht. Von der Hyundai Gallery in Seoul eingeladen zu einer Ausstellung, konzipiert sie das Environment *Intervals*, das von dem dortigen *National* *Museum of Contemporary Art* erworben und mehr als ein Jahrzehnt in den Sammlungsräumen des Museums präsentiert wird. Sie reist in den Süden des Landes, besichtigt alte Tempel und Paläste, besucht eine Papiermanufaktur, beschäftigt sich mit der Geschichte Koreas und stellt erstaunlich viele Gemeinsamkeiten zu ihrer eigenen westlichen Geschichte fest. Es gibt dort eine weit zurück reichende Geschichte der Druckkunst, seit dem 8. Jahrhundert das Blockbuch, seit dem 13. Jahrhundert bewegliche Metall-Typen. Lore Bert lebt in der Gutenberg-Stadt Mainz, der Wiege der westlichen Buchdruckkunst, deren maßgebliche Erfindung auf die Mitte des 15. Jahrhunderts zurückdatiert, und hatte nur wenige Monate vor ihrer Reise nach Korea eine umfangreiche Ausstellung im Gutenberg-Museum in Mainz. Dort zeigte sie den Papierraum *Das dialogische Prinzip*. Als sie ihre Vorstellungen auf koreanische Schriftzeichen überträgt, stellt sie fest, es gibt im Gegensatz zum Japanischen oder Chinesischen, aus dem das Koreanische ursprünglich herrührt, eine nahezu vergleichbare Anzahl von Zeichen (26 im Deutschen, 24-28 im Koreanischen), die Lautzeichen und in ihrer Zusammensetzung zugleich Bedeutungs-träger sind. Seit dem 15. Jahrhundert bereits gibt es dieses *Hangul*-Alphabet, gebildet aus Konsonanten und Vokalen, in dem die Zeichen für ›Ich‹ und ›Du‹ eine eigentümlich adäquate Form bilden.

Wiederholt hat Lore Bert sich mit den Schriftzeichen eines Landes, für das sie eine Ausstellung konzipiert, auseinander gesetzt. So entstehen für die ägyptische Aus-stellung *Geistige Werte*, 1996 in der Echnaton Galerie in Kairo, große Schrift-Transparente mit arabischen Kalligraphien für die Begriffe ›Stille‹ und ›Weisheit‹; und die heute im arabischen Sprachraum gebräuchlichen indischen Zeichen für die einzelnen Ziffern sind seitdem zum festen Bestandteil ihres Formenvokabulars geworden.

*Schrift Worte* heißt ein Diptychon, das Lore Bert 1989 anlässlich ihrer Ausstellung für das Johannes-Gutenberg-Museum in Mainz herstellt, ein elementares Werk, das ihre Wertschätzung des Geschriebenen und Gedachten zum Ausdruck bringt. Oft hat sie sich philosophischen Überlegungen gewidmet, hat ethische und ästhetische Fragestellungen in ihren Bildwerken thematisiert und mit Textstellen aus unterschiedlichen Quellen Bezug genommen. So wurden Schrift und Schriften zu einem wesentlichen Bestandteil ihres Werkes; Buchstaben, Worte und Begriffe in verschiedenen Sprachen, Textfragmente aus mehreren Quellen, Ziffern und Zahlen in unterschiedlichen Schreibweisen.

Zu Beginn der Achtziger Jahre tauchen die ersten Schriftzeichen in ihrem Werk auf, damals noch verschlüsselt in Form von Hieroglyphen (*Schriftzeichen* 1983). Es folgen einzelne Buchstaben, dann Worte und Begriffe wie *Weisheit* und *Stille* und schließlich ausführlichere Texte. »Am Anfang war das Wort…«, so beginnt der Prolog im Johannes-Evangelium, den Lore Bert auf 21 Schrifttransparente niederschreibt. *Dem Licht entgegen* lautet die Botschaft der Installation, die 1997 in der Antoniterkirche in Köln, zusammen mit einem *Lichtkreis* aus Papier in den Oster-Gottesdienst mit einbezogen wird.

Ausführlichere Texte, die in Form von Textflächen, Spiralen, Wellenbewegungen, Kreuzen oder vereinzelten Worten auf Transparentbilder aufgetragen werden, sind in der Regel Text-Zitate aus philosophischen Schriften von Immanuel Kant, Willard van Orman Quine, Nelson Goodman oder Aristoteles. Dort hat sie Worte gefunden, die zum Ausdruck bringen was ihr bildnerisch formuliertes Anliegen ist. Da kann es um Einfachheit gehen (*Simplicity*), um *Wahrnehmung,* um dialogische Prinzipien, um *Vernunft* und *Sinnlichkeit,* um Anfang und Ende der *Welt*, um *Bewegung*, um *Zeit* und *Raum*, um *Kausalität* (wie die entsprechenden Bildtitel von Lore Bert lauten) und vieles mehr, doch fast immer geht es um Erkenntnis. Wenn nach Aristoteles »Das Staunen der Ursprung des menschlichen Philosophierens ist«, dann hat das auch mit dem cartesischen Zweifel zu tun, bei dem Descartes über den ›Dubio‹ zum ›Cogito‹ und damit zur Gewissheit seiner Existenz gelangt (»cogito ergo sum«).

Einen besonderen Schwerpunkt nehmen seit 1998 Textstellen von Immanuel Kant aus seinen Überlegungen zur *Transzendentalen Ästhetik* ein. In der *Kritik der reinen Vernunft* beschreibt er den Weg des Erkennens, den Lore Bert auf eine ihrer Text-Spiralen überträgt, wie folgt: »Alle unsere Erkenntnis hebt von den Sinnen an, geht von da zum Verstande und endigt bei der Vernunft, über welcher nichts Höheres in uns angetroffen wird, den Stoff der Anschauung zu bearbeiten und unter die höchste Einheit des Denkens zu bringen.« Sinnliche Wahrnehmung wird als notwendige Voraussetzung für die Erkenntnis (durch den Verstand) angesehen, und trifft sich in dieser Vorstellung kongruent mit der Überzeugung Lore Berts, die sie schon 1988 in ihrem Diptychon *Ich fühle – Ich denke* elementar zum Ausdruck bringt.

In allen Werken von Lore Bert lässt sich diese Synthese aus Geist und Sinnlichkeit feststellen. Durch die poetische Erscheinungsweise – der sinnlich-haptischenOberfläche des Materials auf den Bildwerken oder den räumlichen Anordnungen des Papiers bei den Environments – wird der Betrachter zunächst affiziert, eine Nähe wird hergestellt. Durch die konstruktiven Formenelemente oder Schriftzeichen, wird der Betrachter jedoch zugleich auf Distanz gehalten und damit eine intellektuelle Betrachtungsweise ermöglicht.

Auch Kant’s Textstellen über ›subjektive Wahrnehmung‹ von scheinbar ›objektiver Realität‹ (die es im Grunde nicht gibt, wie er deutlich macht) manifestieren sich in ihren Textbildern. 1998 entsteht ein großformatiges (zweisprachiges) Triptychon, das mit den Worten endet: »… Was es für eine Bewandtnis mit den Gegenständen an sich und abgesondert von aller dieser Rezeptivität unserer Sinnlichkeit haben möge, bleibt uns gänzlich unbekannt. Wir kennen nichts, als unsere Art sie wahrzunehmen, die uns eigentümlich ist.«

Die Frage der Erkenntnis ist für Lore Bert sehr wichtig, sie hat – sofern es sich nicht um ein Wiedererkennen handelt – mit Kreativität zu tun. So kann Erkenntnis auch nicht primär eine Sache der Bestimmung dessen sein, was wahr ist, denn wenn man etwas (wieder) findet, von dem man bereits wusste, dass es da war, »erweitert dies nur die Einsicht, ändert aber nichts an der Überzeugung« (Lore Bert). Wenn man aber Strukturen und Gesetzmäßigkeiten erfindet, sie als solche erkennt oder konstruiert, wird eine neue Welt erzeugt, genauer eine Version von Welt. Die Welt, das Universum, besteht aus einer Vielzahl von Versionen von Welten. Die Menschen halten, je nach Wissen und Erfahrung, sich unterscheidende Versionen für wirklich. Wirklichkeit ist also relativ, stellt auch Nelson Goodman fest, der amerikanische Logiker, dem sie mehrere Skulpturen und großformatige Environments gewidmet hat. In seinen Hauptwerken *Weisen der Welterzeugung* (*Ways of World Making*) und *Sprachen der Kunst* (*Languages of Art*) nimmt er Bezug auf das Phänomen der Erzeugung von Vorstellungen durch den Geist auf der Basis sinnlicher Wahrnehmung. Über die Erkenntnis sagt er: »Demnach kann das Erkennen nicht ausschließlich und auch nicht primär eine Sache der Bestimmung dessen sein, was wahr ist« und so zitiert Lore Bert auf einer ihrer Skulpturen: »Ein Erkenntniszuwachs erfolgt nicht in der Bildung oder Festigung von Überzeugungen, sondern in einem Fortschritt des Verstehens« und auf einer anderen Skulptur: »Bewegung wahrzunehmen besteht häufig darin, sie hervorzubringen«. Diese Skulpturen sind dreidimensionale Kugelgebilde, unter langgestreckten Plexiglashauben geschützte, frei schwebende Volumina, die durch Umschreiten gelesen werden können oder auch sich selbst drehen. Sie existieren als autarke Gebilde ebenso wie als Bestandteile riesiger Papier-Welten (Environments) in die sie integriert sein können wie 2001 bei der *Hommage an Nelson Goodman* in Köln.

Es gibt zahlreiche *Weisen der Welterzeugung*, doch meist werden Welten aus anderen Welten erzeugt, beispielsweise durch Zusammenfügungen einzelner Elemente (Synthese) oder Zerlegen in ihre Bestandteile (Analyse), Gewichten von Merkmalen, Ordnen in Strukturen, Ergänzen von Fragmenten oder Hinweisen, Reduzieren von real Wahrnehmbaren in Kürzel, und vieles mehr. *Welterzeugung* ist der Titel der Kölner Installation von 1993, die dem großen Environment im Skulpturensektor der Art Cologne 2001 vorausging. Über einem Universum aus gekruschelten Papierballen schwebt ein Straußenei, Symbol werdenden Lebens. Welche neue Welt wird da erzeugt? Das Universum wie das Straußenei unterliegen dem Gesetz der Gravitation; die Gravitation ist eine Kraft, die, obwohl sie selbst nicht sichtbar ist, doch nur in ihrer Wirkung durch Wahrnehmung erkannt werden kann. Es geht Lore Bert bei dieser Installation auch darum, Zustände und Eigenschaften sichtbar zu machen, die nicht selten eine dialektische Beziehung eingehen. Das Ei wird durch eine zusätzliche Kraft, die der Schwerkraft entgegenwirkt, im Schwebezustand gehalten. Selbst das Papier, obwohl es liegt, suggeriert Leichtigkeit, Schweben; die zu Volumen geknickten und gefalteten Papiere werden zu weißen Wolken. »Glück ist wie Wolken«, sagt ein japanisches Sprichwort, frei und ungebunden, schwebend im Universum. Diese Erkenntnis wird wenig später (1994) Grundlage einer Installation im Aschaffenburger Kunstverein, dessen Leiterin ihre langjährigen Beziehungen nach Ägypten bald (1996) zu einer mehrfachen Präsentation der Arbeiten von Lore Bert in Kairo nutzen wird.

Doch zuvor finden wir das Straußenei wieder in der Installation *Inferno*, die Lore Bert im Sommer 1993 für das Convento in Monteciccardo (nahe Urbino) realisiert hat. Diese *Hommage an Dante* weist eine ähnlich dialektische Beziehung auf. Das Inferno, die Hölle ist nicht etwa glutrot, wie die italienische Seele wohl erwarten würde, der Boden des gesamten Raumes ist mit weißen geknäulten Papieren bedeckt. Nur an der Wand hängen drei Plexiglaskästen, gefüllt mit feinen Papierkruschelchen und beschriftet in rot mit den ersten drei Versen aus Dantes *Göttlicher Komödie*. Das hat nicht nur damit zu tun, dass Weiß ohnehin die Lieblingsfarbe von Lore Bert ist. Es basiert auch auf den Erfahrungen ihrer Asienreise zu Beginn der 90er Jahre.

Im Dezember 1992 wurde Lore Bert, anlässlich des *Mandala*-Festivals in Nepal, eingeladen, in Kathmandu einen Work-shop mit Studenten des dortigen *Campus of Fine Arts* zu leiten; gleichzeitig fand eine Ausstellung ihrer Arbeiten in der Siddhartha Gallery statt. Für den Workshop brachte sie westliche Erkenntnisse und Erfahrungen der Kunstentwicklung mit, wie das Prinzip der Collage, und koordinierte sie mit den fernöstlichen Möglichkeiten. Es entstanden eine Art Mandala-Collagen, die eine eigentümliche Mischung aus Tradition und Modernität aufwiesen. Alle Ergebnisse waren abstrakt, obgleich den Studenten auf der Akademie vor allem gegenständliche Malerei oder Bildhauerei gelehrt wurde, und sie zum ersten Mal in der Collage-Technik arbeiteten.

Neben ihrem Lehrauftrag blieb Lore Bert Zeit für Reisen durchs Land. Die Schönheit der über Jahrhunderte unverändert gebliebenen Bauten begeisterte sie, die Schönheit und Friedlichkeit der Menschen berührte sie, die Gültigkeit der seit der Urzeit bestehenden Hierarchien machte sie betroffen. Sinneseindrücke dominierten, visuelle Wahrnehmungen prägten die Erfahrungen, die sich bald im bildnerischen Werk widerspiegeln.

In Swayambunath beispielsweise gibt es friedlich auf einem Platz vereint buddhistische und hinduistische Tempel. Buddhistische Mönche beten auch in hinduistischen Tempeln, sie wählen die *Living Godness*, eine hinduistische Kindgöttin, aus; Hinduisten drehen die Gebetstrommeln an buddhistischen Stupas... Es gibt keine Konflikte, nur verschiedene Versionen von Welt, die gleichgültig sind. In Nepal finden wir auch die Erklärung für das weiße *Inferno* bei dem italienischen Environment. Eine Fahrt nach Pashupatinath, wo am Ufer des heiligen Flusses unterhalb einer hinduistischen Tempelanlage die Toten bestattet werden. Auf eigens dafür gemauerten Podesten wird der in weiße Tücher gehüllte und gesalbte Leichnam des Verstorbenen von weiß gekleideten männlichen Verwandten auf sorgfältig geschichteten Hölzern aufgebahrt und dann verbrannt. Seine Asche wird in den heiligen Fluss geweht, die Seele ist frei und kann nun einer neuen Bestimmung zugeführt werden. Tod, Verbrennung und Trauer sind nicht düster und schwarz wie in der abendländischen Welt, sie sind weiß, gereinigt und frei.

Die Farbe weiß tangiert auch Lore Berts Seherfahrungen im mittleren und vorderen Orient. Gerade in den Wüstenstaaten der Vereinigten Arabischen Emirate dominiert das Weiss schon durch die traditionelle Kleidung der Männer, die maßgeblich das Stadtbild bestimmen: die Dishdashas. Hinzu gesellt sich das Leuchten des türkisblauen Wassers im arabischen Golf und die strahlende Sonne am wolkenlosen Himmel über einer sich scheinbar in der Unendlichkeit verlierenden Wüstenlandschaft. *To the Land of the Light* heißt dann auch der Titel ihrer 45 Meter langen Installation mit Papier und Neon, die Lore Bert 1998 für die Cultural Foundation in Abu Dhabi realisiert. In ein unendlich scheinendes Wolkenmeer aus Papier hat sie türkisleuchtende Neon-Zahlen eingefügt, in Form der heute im arabischen Sprachraum verwendeten Ziffern.

Schon 1996 hatte sie bei ihren Ausstellungen in Kairo die ägyptischen Ziffern eingesetzt, nachdem sie bei ihrem ersten Besuch 1995 die eigentümlichen Formen auf Autokennzeichen und Straßenschildern wahrgenommen hatte. Den Einfluss fremder Länder und Völker, Kulturen und Formen hat Lore Bert stets in ihre künstlerischen Entwicklungen mit einbezogen. Da unser heute in Europa gebräuchliches Zahlensystem aus der arabischen Welt stammt, wie auch sämtliche mathematischen Systeme und Ursprünge, hatten seinerzeit die ägyptischen Zahlen ihr besonderes Augenmerk auf sich gezogen. Hinzu kam, dass sie eine Möglichkeit sah, neue Formen in ihr Œuvre einzuführen, die per se genau sowenig Deutbares implizierten wie geometrische Grundelemente, ihr aber zugleich einen größeren formalen ›Handlungsspielraum‹ einräumten.

Die Neigung Lore Berts zu Zahlen und Ziffern, die – parallel zu Schriftzeichen und Worten – bereits seit Mitte der Achtziger Jahre in ihren Bildwerken erscheinen, ist leicht nachvollziehbar. Wie der Kreis bzw. die Kugel ›Unendlichkeit‹ versinnbildlichen, so ist auch in der Zahlenreihe ›Unendlichkeit‹ impliziert. Trotzdem gibt es bei Zahlen eine Reihenfolge, also eine Hierarchie, die Zahlen erlaubt Relationen herzustellen und damit sowohl Qualitäten als auch Quantitäten zum Ausdruck zu bringen. Gleich-wohl sind sie per se – abgesehen von möglichen symbolischen Assoziationen – inhaltslos. Zu Bedeutungsträgern werden sie, ähnlich wie Eigenschaften oder Dispositionen, nur im Zusammenhang mit anderen Gegenständen oder Ereignissen. Wie groß und vielseitig der Bereich der Kunst ist, in dem Zahlen eine Rolle spielen, dokumentiert Karin von Maur 1997 auf anschauliche Weise in ihrer umfangreichen Ausstellung *Magie der Zahl*, in die auch ein arabisches Zahlenbild von Lore Bert integriert ist.

Mag sein, dass diese faszinierende Ausstellung in der Staatsgalerie in Stuttgart Pate gestanden hat für ihr fortschreitendes Interesse an Zahlensystemen, Mengen- und Gruppentheorien, denn noch im selben Jahr (1997) widmet sie in Reykjavik gleich eine ganze Ausstellung Cantors *Mengenlehre.* Sie beginnt mit Neon-Kugeln zu experimentieren und entwickelt für die Präsentation in Abu Dhabi (1998) Neon-Zahlen in arabischem Schriftduktus.

Wenn sie bei folgenden Ausstellungen in den Vereinigten Arabischen Emiraten – 1999 wird sie als Ehrenkünstlerin zur Teilnahme an der 4. Kunst-Biennale in Sharjah eingeladen, 2000 zur Ausstellung *Woman and Art – A Global Perspective* im Sharjah Womans Club und 2002 zu *Wasser – Sand – Weite* im Sharjah Art Museum – immer wieder die Eindrücke der Menschen und Kulturen, in ihrem Werk verarbeitet, für sich transponiert und in ihre Bildwelt überträgt, dann setzt sich hier ein kultureller Dialog folgerichtig fort, der vor mehr als drei Jahrzehnten begann und so seinen künstlerischen Niederschlag findet.

Als Lore Bert 1995 im portugiesischen Sintra 10 Räume des historisch eingerichteten Palacio Nacional in Kunsträume verwandelte, indem sie in die *Spuren der Erinnerung – Zeichen der Gegenwart* setzte (so der Titel des Gesamtkonzeptes), vermochte sie mit ihren künstlerischen Eingriffen unterschiedliche Zeiten und Kulturen in eine symbiotische Beziehung zu bringen. Dass einer der gestalteten Räume der ›Araber-Saal‹ war, darf durchaus als Wink des Schicksals oder Vorbestimmung gedeutet werden, denn nur zwei Monate später erfolgte ihre erste Reise nach Ägypten in den vorderen Orient. Sie markierte den Beginn einer intensiven Auseinandersetzung mit der arabischen Welt, die sie kennen und schätzen gelernt hat, mit einer Kultur, auf der unsere eigene Kultur in hohem Maße basiert.

…

Dass Geschichte und geschichtliche Veränderungen eine wichtige Rolle im Werk von Lore Bert spielen, zeigt auch das 2005 für das Leopold-Hoesch Museum in Düren entstandene Environment *100 Jahre Zeit – 100 Jahre Bewegung*. Hier integriert Lore Bert ein Mobile von Alexander Calder in ihren Papierraum, Sinnbild für Bewegung schlechthin, und kombiniert dieses mit philosophischen Zitaten von Nelson Goodman und Lichtröhren; sie zeigen Zahlen in orientalischer Schreibweise. Nur in der Bewegung, in der Veränderung können wir Zeit wahrnehmen. Mit Zahlen sind können wir Zeit beschreiben, zum Ausdruck bringen, so wir können Zeiträume bestimmen.

Als 2006, anlässlich des 70. Geburtstages von Lore Bert eine große – über mehrere Jahre dauernde – Wanderausstellung durch 10 internationale Museen beginnt, macht sie auch *Station* im Orient. Das Sharjah Art Museum in den Vereinigten Arabischen Emiraten richtet Lore Bert eine umfangreiche Retrospektive aus. So gibt sie in 36 Sälen des Museums mit 333 Arbeiten und 10 Environments einen Einblick in ihr künstlerisches Schaffen des letzten halben Jahrhunderts. *Stationen*, so der Titel dieser Wander-Ausstellung, sind auch das Ludwig-Museum in Koblenz, das Kunstmuseum in Ahlen oder das Nationalmuseum in Breslau (Polen), ebenso wie die Gazi Husrev Begova Medressa in Sarajevo (Bosnien & Herzegowina), das Forum für Konkrete Kunst in Erfurt, das Museum Modern Art in Hünfeld, das Museum Moderner Kunst Stiftung Wörlen in Passau oder die Edsvik Konsthallar in Schweden.

2008 präsentiert sie dann im Frauenmuseum in Bonn, in einer Einzelausstellung im Rahmen der *Rationale II. Konstruktive Konkrete Kunst*, ihre Sicht auf die *Transzendentale Ästhetik* Immanuel Kant’s in einem wunderbaren zweisprachigem Triptychon, das auch Bestandteil der koreanischen Ausstellung im Busan Museum of Art 2014 ist.

2011 zu ihrem 75. Geburtstag richtet das Gutenberg Museum in Mainz der Künstlerin unter dem Titel *Lore Bert und die Wissenschaften* eine ehrenvolle Einzelausstellung aus; im selben Jahr ist sie Ehrenkünstlerin der Internationalen Kunstbiennale in Izmir (Türkei) und präsentiert in Brüssel den Zyklus *Europa – Identität in der Differenz*.

Nicht nur ins Gutenberg-Museum ist Lore Bert nach einem Viertel Jahrhundert zurück gekehrt, auch nach Korea, wo sie 1989 vor genau 25 Jahren ihren ersten großen Auftritt hatte.

Nun ist sie von Cho, Il-sang, dem Direktor des großartigen und bedeutenden Busan Museum of Art eingeladen zu einer erneuten Einzelausstellung in Korea, und um die Wichtigkeit und Bedeutung dieser Ausstellung zu unterstreichen, bringt Lore Bert auch eine ganz besondere Ausstellung an diesen Ort, es ist ihr Beitrag zur *55. Kunst-Biennale* in Venedig, den sie in vergangenem Jahr in den Prunksälen der altehrwürdigen Biblioteca Nazionale Marciana (Ausstellungssaal der Nationalbibliothek am Markusplatz in Venedig) als »Collateral Event« der Biennale präsentierte. Die Ausstellung mit dem Titel *Art & Knowledge in the 5 Platonic Solids* war ein besonderer Erfolg. Mehr als 105.000 Besucher haben sie im Biennale-Zeitraum gesehen und sie wurde ausgezeichnet als eines der Top 10 Kulturereignisse in diesem Sommer in Italien.