

Vom Tachismus zur "Komplexen Farbe"

Autor(en): **Gomringer, Eugen**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **50 (1963)**

Heft 7: **Stadtlandschaft**

PDF erstellt am: **30.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-87095>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Vom Tachismus zur «Komplexen Farbe»

Seit dem Verebben der tachistischen Malerei wird Ausschau gehalten nach einem neuen starken Erlebnis. In der Tat hat sich der Tachismus als der legitime malerische Nachvollzug des Existentialismus schon geraume Zeit überlebt und hat sich unser Weiterleben bereits so sehr verändert, daß von der Kunst eine neue Antwort erwartet werden kann. Eine solche Erwartung entspringt also nicht einer modischen Neuerungs-sucht, sondern sie entsteht aus dem Gefühl heraus – und wird dabei auch von mancherlei Einsichten unterstützt –, daß dem veränderten menschlichen Bewußtsein ein neues künstlerisches Bild zu entsprechen habe. Sei es, daß der Weg, wie Walter Warnach sagt, «unwiderruflich ins höhere Bewußtsein gehe», sei es, daß sich unser Bewußtsein, konkret gesprochen, mit der Welt als Information, mit dem Raum als Information zu befassen hat – die Antwort auf den subjektivistischen Tachismus, dessen große Bedeutung, dessen immanente Folgerichtigkeit nicht verkannt werden können, ist damit zweifellos in einem Bewußtsein vorbereitet, das sich durch die Sensibilität eines objektiven Geistes auszeichnet.

Für die Nachfolge des Tachismus haben sich inzwischen mehrere, recht unterschiedliche Kunstarten angemeldet, wenn auch zum Teil lediglich in Form von Wünschen über neue Entwicklungen. Im großen ganzen lassen sich jedoch zahlreiche jüngere Bemühungen entweder unter dem Aspekt einer Reintegration des Gegenstandes oder der Reintegration der Form betrachten. Während eine Reintegration des Gegenstandes sich heute schwerlich anders vorstellen läßt als in irgendeiner, im weitesten Sinne, surrealen, anekdotischen, den Gegenstand «verwendenden» Weise und den verschiedenen gegenstandsbezogenen Künsten – der «Neue Realismus» inbegriffen – nur in Einzelfällen eine gewisse Begründung zugeschrieben werden kann, sind eine Reihe von überzeugenden Beispielen einer Reintegration der Form gut bekannt geworden. Um Vertreter gegensätzlicher Herkunft zu nennen: Mark Rothko, Antoni Tàpies, Rupprecht Geiger. Symptomatisch ist aber auch die neuerliche Bejahung der «Konkreten Kunst» (in ihrer Zürcher Form), die heute der verspielten Dynamik der Nachtachisten immerhin ihren sicheren, unvergänglichen «Discours de la méthode» präsentieren kann. Als das moderne klassische Beispiel jedoch steht vor jeder Reintegration der Form – und übrigens auch des Raumes – die Malerei von Josef Albers, die in ihrer mehrdeutigen Beziehung von Form, Farbe und Raum gleicherweise von geborenen Subjektivisten wie Objektivisten als Ausgangsbasis anerkannt wird.

Aber noch eine dritte jüngere «Gruppe» ist als Antwort auf den Tachismus geboren worden. Dieser geht es weder um die Herausbildung einer neuen Gegenständlichkeit noch um diejenige neuer Formen und Formbeziehungen. Sie ist gegen die Form: gegen die Form als Proportion und als Begrenzung einer Farbe. Von einer «Gruppe» zu sprechen ist deshalb nicht richtig, weil sich Anschauungen und Lösungen der Künstler beträchtlich voneinander unterscheiden. Eine Reihe dieser Künstler vollführte ziemlich spektakulär den Schritt über das statische Bild – das Bild als Objekt verstanden – hinaus und gelangte zu bewegten Objekten, zu Bildmaschinen, deren Bewegungen in ihrer zeitlichen Begrenzung jedoch kein wirklich neues «Bild» schufen, abgesehen davon, daß ihre Effekte oft weit hinter den Effekten, wie sie in technischen Prozessen hundertmal unwillkürlich entstehen, zurückblieben. Als weit subtiler und zeitnaher erweisen sich hingegen jene visuell wandelbaren Bilder, deren Ordnungen statistisch-pluralistisch wahrnehmbar sind. Ihr Effekt beruht zum Beispiel auf dem Gegensatz von regelmäßiger Verteilung von Elementen einerseits und deren verschiedenen Positionen im zugewiesenen Raum andererseits. Anstelle einer Abbildung kann zur Not die industriell hergestellte Lochplatte für Deckenverkleidungen eine anschauliche Vorstellung vermitteln. Der wichtige Beitrag dieser Bilder, deren überzeugendste wohl von Gerhard von

Graevenitz hergestellt worden sind, ist darin zu sehen, daß sie durch das fortgesetzte, ruhelose Weiterführen des Auges das Ereignis ohne Anfang und Ende schaffen.

In diesem Zusammenhang, scheint uns, fand die Ausstellung einer Gruppe von Malern, die letztes Jahr in Wiesbaden (Galerie Roepcke) sowie in veränderter Zusammensetzung in Hamburg (Künstlerclub «Die Insel») und – in einem weiteren Kreis – im Städtischen Museum in Trier gezeigt wurde, zu wenig Beachtung. Die Ausstellung in Wiesbaden und Hamburg nannte sich «Komplexe Farbe». Die Maler dieser ebenfalls nur lose zusammenhängenden Gruppe waren Bernd Berner, Piero Dorazio, Gotthard Graubner, Reimer Jochims, Klaus Jürgen-Fischer und Lothar Quinte. Es mag sein, daß einzelne Künstler, wie zum Beispiel Dorazio, durch eigene Ausstellungen schon genügend Beachtung fanden, als daß man glaubte, der Gruppenausstellung «Komplexe Farbe» besondere Beachtung schenken zu müssen. Trotzdem ist es jedoch gerade in diesem Fall die Übereinstimmung aller Beteiligten in einem wichtigen Punkt, welche das Interesse von einer eventuell nur sporadischen erfolgreichen Einzelleistung auf einen sich abzeichnenden Stil hinlenkt. Das Gemeinsame der Bestrebungen der genannten Maler kreist um die These von der Überwindung der Form. Unter «Überwinden» muß aber gleichzeitig – Reimer Jochims weist speziell auf den etymologischen Zusammenhang hin – «Gewinnen» verstanden werden. Das Bild soll seine Form gewinnen, indem es selbst Form wird. Wenn aber Bild und Form identisch werden, werden auch Raum, Zeit und Licht im Bild identisch. «Man kann nicht mehr von ‚Bildraum‘ als einer Teilintention der Malerei sprechen» (Jochims in einem Vortrag über «Bild und Raum»). Mit diesem Satz ist vor allem einmal Stellung bezogen gegen eine Räumlichkeit, die mit «hinten» und «vorn» festgelegt werden kann, also zum Beispiel auch gegen eine mit Distanzwerten von Farben «erzielte» Räumlichkeit. Es handelt sich um die Integration des Bildraumes in die Bildfläche.

Die überlegte Wortführung der Maler, die sich alle bei dieser oder jener Gelegenheit mit Einsicht und Intelligenz über ihr Problem schon geäußert haben, deutet auf eine Kunst hin, in der die Kenntnis der Mittel, die Kenntnis ihrer Anwendung wie auch des Erreichbaren im allgemeinen eine Rolle spielt. Falsch wäre es aber, in dieser Malerei eine einseitig intellektuelle, rationale Malerei zu sehen. Im Gegenteil: der gewandteste Wortführer und Animator der «Gruppe», Klaus Jürgen-Fischer, äußert sich mehr als einmal im Sinne, daß «gerade die neue Reduktion alles vordergründig Emotionalen den Künstler vielleicht auf die Unablösbarkeit des naturhaft Individuellen in der Kunst stoße». Auch Dorazio spricht mehrmals von der Bedeutung des Naturphänomens Raum, und zwar im empirischen Sinn von «alltäglicher Gebrauch der Augen, des Geistes und der Vorstellungskraft» im Gegensatz zu den methodischen Prozessen der Wissenschaftler. Schließlich muß jedes Mißtrauen vor einer scheinbar intellektuellen Malerei schwinden, wenn man sich der Bedeutung des einzigen und letztlich gestaltenden Mittels dieser Maler – und der Art seiner Anwendung – bewußt wird, nämlich der Farbe. Es sollte andererseits auf diese geistige Erarbeitung der «komplexen Farbe» besonders hingewiesen werden, weil die Überlegungen, mit denen die Organisation des Werkes gesehen und durchgeführt werden, an die klare Erkenntnis von Mittel und Gesetzen in der «konkreten Kunst» erinnern.

Tatsächlich fällt es nicht schwer, beide Kunstentwicklungen als Möglichkeiten einer Kunst zu sehen, die einem «objektiven Geist» entspringt. Man erinnert sich übrigens in diesem Zusammenhang auch an den Aufsatz von Max Bill aus dem Jahr 1951 mit dem Titel «Vom Flächigen zum Räumlichen», in dem er die Möglichkeiten der Vibration und der Strahlung einführt, die aber, erstaunlicherweise, so gut wie unbenutzt blieben. Ein Unterschied gegenüber Bills Vorschlag zur Herstellung



1

1
Bernd Berner, Gouache

2
Bernd Berner, Öl auf Leinwand
Huile sur toile
Oil on canvas

3
Piero Dorazio, Bleu maldestro, 1961

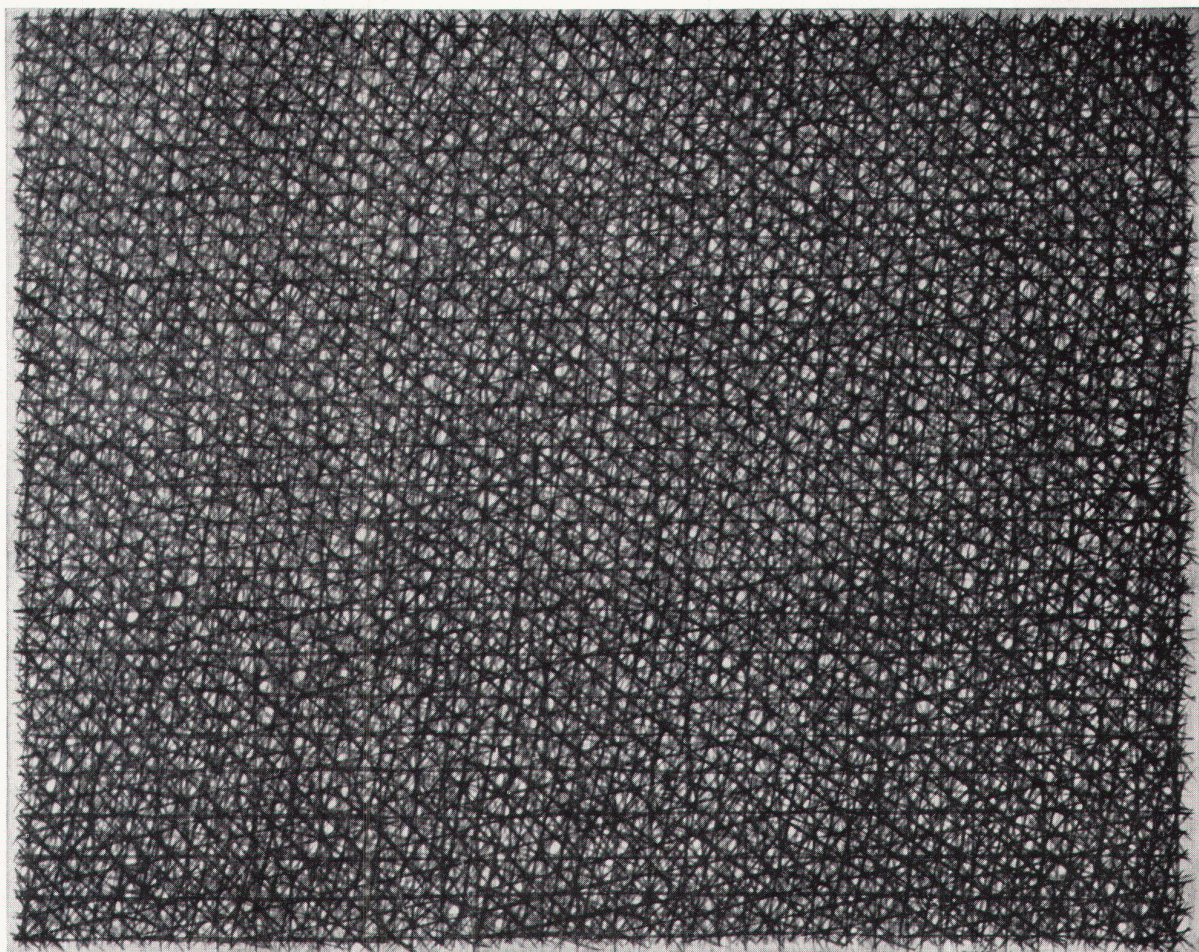
4
Piero Dorazio, Shrine 1, 1959. Galerie Springer, Berlin

von «Strahlungsquellen» und «Energiefeldern» ist deshalb vielleicht darin festzustellen, daß sich die Malerei der «komplexen Farbe» im richtigen Moment herausgebildet hat, im Moment, der durch eine neue Wendung im Gang des Bewußtseins notwendigerweise diese Lösung finden mußte. Immerhin zeigt diese kurze Rückblendung, daß diese Malerei ihre Vorbereitung nicht nur in einem Gegensatz und in einer Verneinung (nämlich des Tachismus), sondern auch im Einvernehmen mit entwicklungsgeschichtlichen Überlegungen in der Malerei hat.

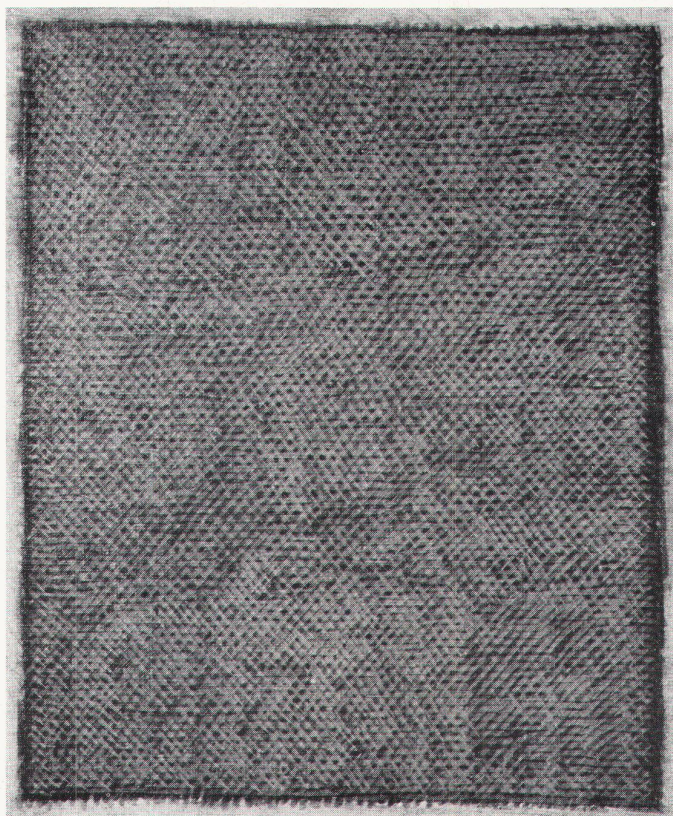
Wie es die Bezeichnung der hier betrachteten «Gruppe» sagt, ist die Farbe ihr umfassendes Medium. Da das Bild jedoch nicht mehr «Projektionsebene für farbige Formen, Zeichen, Gesten oder Materialien» ist (Jochims), kann Farbe nicht mehr als Attribut der Fläche verstanden werden. Das Bild muß nun aus der Farbe entwickelt werden, und nur aus der Farbe. Die Farbe ist also nicht mehr das Ergebnis auf der Fläche, sondern die aus der Farbe entwickelte Bildfläche ist das Ergebnis. Wieviel bei diesen Malern von der Farbe abhängt – wie sie um die Macht der Farbe wissen, belegen ihre Aussagen. Dorazio schreibt: «Die Wissenschaftler können solche Naturphänomene wie Regen, Licht und Kraft künstlich erzeugen; die Maler gestalten mit der Farbe vollständig neue Phänomene, die so glaubhaft sind wie jeder bekannte Aspekt der Natur: Geräusch, Schweigen, Dunkelheit, Furcht, Besessenheit oder Freude.» «Ich glaube, daß viele Probleme der heutigen Malerei in der Frage ‚Wie verwendet man Farbe?‘ zusammengefaßt werden können. Wir können Farbe nicht verwenden in der Weise wie Seurat, der zum Beispiel physikalisches Dasein sublimierte, noch als dramatische Oberflächen wie bei Picasso oder Miró, noch in einer mythischen oder mystischen Atmosphäre wie bei Rothko, noch in sinnbildhaften Zeichen wie bei Hartung oder Kline. Wir müssen deshalb in der Farbe tiefer sehen und Werte finden, die eine Bedeutung jenseits der physikalischen Werte des Lichtes haben, näher der natürlichen Realität des Geistigen als dem Spektrum; näher dem unerforschten Gebiet des Instinkts als einer phantastischen Interpretation beziehungsweise Wiederbeschaffung von Leben.» In strenger Form äußert sich der Norddeutsche Jochims: «Gegeben sind Pigment und Leinwand. Pigment und Leinwand werden methodisch verschmolzen, bis zur gegenseitigen Aufhebung: Pig-



2



3

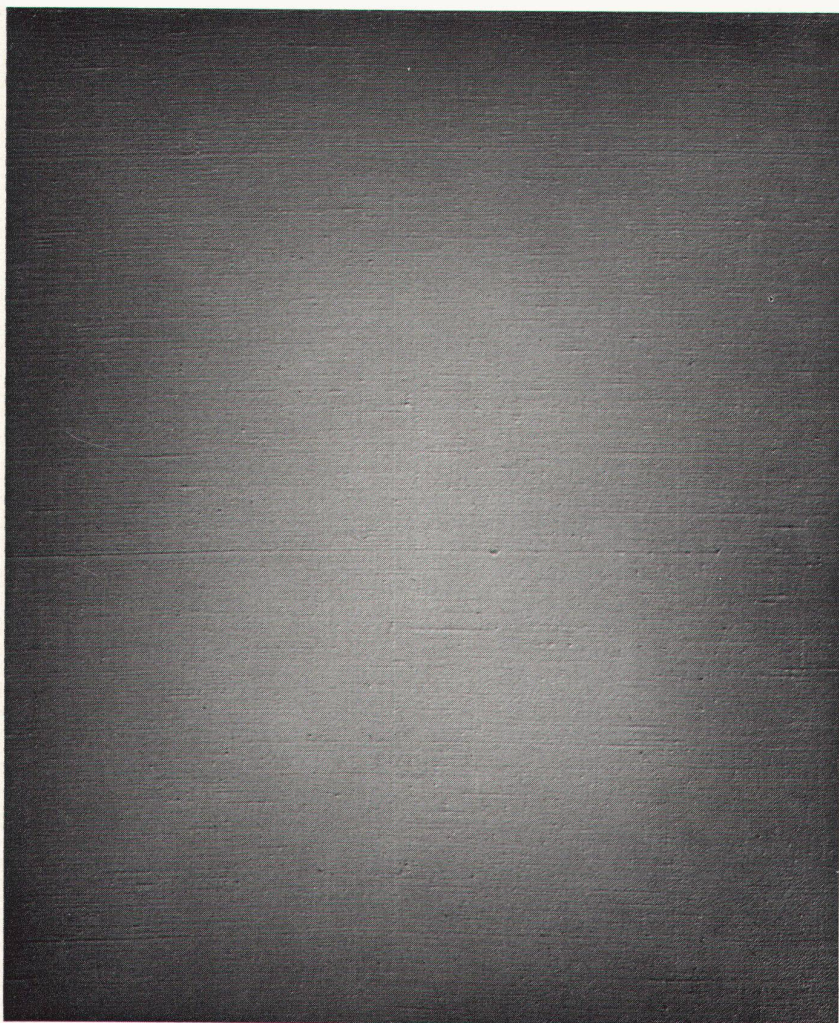


4

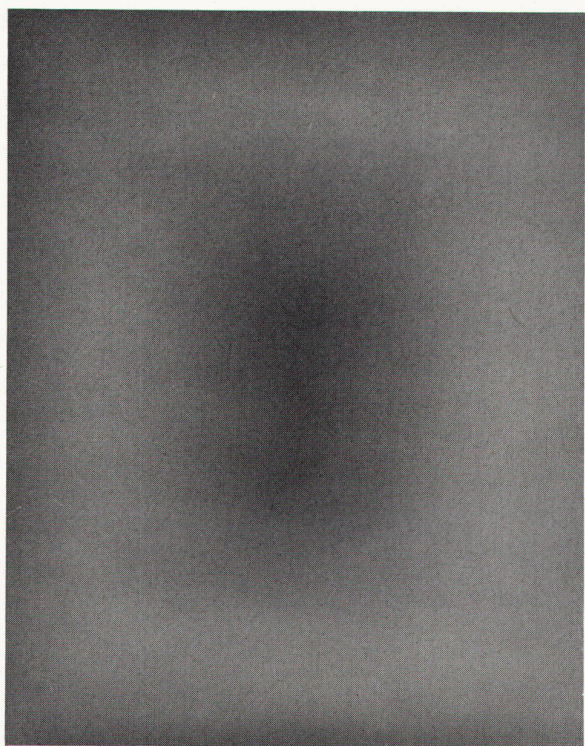
ment wird Farbe, Leinwand wird Fläche. Identität: Farbe-Fläche. Das Spannungskontinuum Farbfläche agiert zentrifugal oder zentripetal. Die Farbe fixiert die Fläche also nicht in eindeutiges Vorne oder Hinten, oder in unkontrollierte räumlich-zeitliche Ambivalenz. Sondern: Farbe, Fläche, Rhythmus sind identisch.» Klaus Jürgen-Fischer gab einem Katalog zur ersten Ausstellung der «Komplexen Farbe» folgende Worte mit: «Farbe in ihrer vollen Schwingung ist das umfassende Medium des verzweigten Seins der Sichtbarkeit. Ihre multiplen Möglichkeiten locken in den Abgrund des Maßlosen. Die bauende, Sichtbarkeit regierende und spiritualisierende Tätigkeit des Malers gelangt nur ans Ziel einer lebenden Ordnung, wenn sie die Farbe nicht wuchern läßt wie die Natur, sondern sensibel und gewaltlos bemißt.»

Bei annähernd gleichlautenden Bekenntnissen und mancher stilistischen Übereinstimmung ergibt sich nun jedoch, auf Grund der intensiven individuellen Auseinandersetzung mit der Malmaterie, die sich in einer sehr sensiblen Handwerklichkeit ausdrückt, ein durchaus nicht eintöniges Gesamtbild. Deutlich lassen sich drei Methoden unterscheiden.

Bei Bernd Berner ist eine tachistische Herkunft spurenweise – «tropfenweise» – noch festzustellen. Er verleugnet sie jedoch nicht; er hat die Möglichkeiten der tachistischen Technik aufgegriffen und macht sie sich mit neuer Sinnggebung nutzbar. Bei ihm ist der noch spürbare pastose Farbauftrag, der unzählige feine Beziehungen und Schwingungen der Farbe abgibt, die glaubenswürdige Technik einer sich in der Schweben haltenden Geistigkeit. Wie in seiner dieses Jahr erschienenen Monographie richtig bemerkt wird, besteht sein charakteristischer Beitrag in einem vornehmen Unterwegs-Sein seiner



5

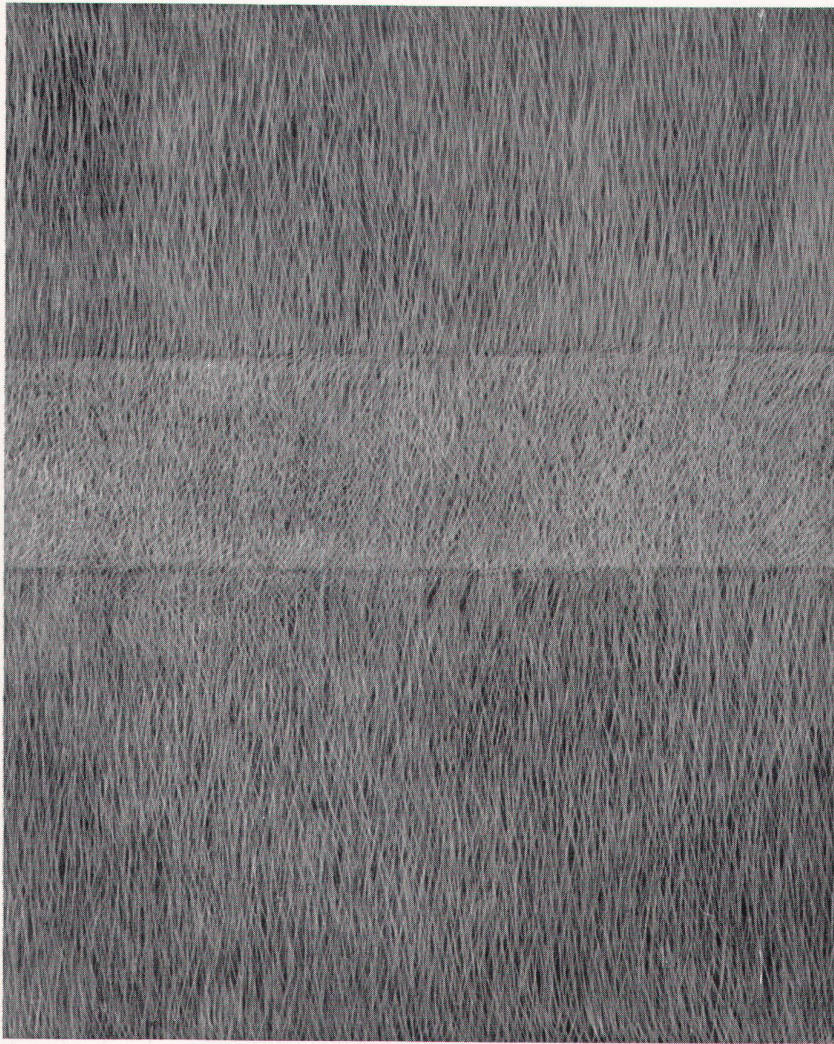


6

Malerei. Dazu gehört die sparsame Verwendung der Flächenaufteilung. In der Regel wird der «Bild-Vorgang» auf eine blockhafte Erscheinung konzentriert, deren Wirkungen sich nicht nur flächenhaft über den Umkreis ihrer Entstehung, sondern auch in die Tiefe der Empfindung ausbreitet.

Ihm gegenüber unterscheidet sich Dorazio grundsätzlich durch die Herstellung einer Flächenaufteilung, besser eines Raumnetzes. Auch bei Dorazio kann aber weder von Farbform noch von Zeichnung gesprochen werden. Sein Raster besteht aus an und für sich völlig ausdrucksfreien Farbspuren, deren Parallelführung und Überlagerungen nur den einen Zweck haben: eine transparente Farbfläche zu erzeugen. Sein Bild ist eine reine Wahrnehmungsstruktur und damit gleichzeitig Manifestation eines Verzichtes auf vieles Überflüssige, das die künstlerische Tatsache der reinen optischen Qualität nur allzuoft beeinträchtigt.

Mit Dorazios Werken werden Bedeutung und eventuell auch die Grenzen der Malerei klar, rein und sensibel für die gegenwärtige Situation definiert. Dessenungeachtet führt ein Maler wie Reimer Jochims eine neue Überraschung vor. Im Gegensatz zu Dorazio, aber auch zu Berner, verbindet er – wie bereits mit seinen eigenen Aussprüchen oben festgestellt wurde – am intensivsten von allen Malern der «komplexen Farbe» den Farbstoff mit der Leinwand und stellt damit am eindeutigsten die Identität Farbe-Fläche her. Im Gegensatz zu Dorazio, Berner, Quinte, Jürgen-Fischer – Graubner wiederum hat dies mit Jochims gemeinsam – breitet Jochims deshalb die Farbe über die ganze Leinwand aus: sie nimmt Besitz, sie gestaltet von Rand zu Rand. Ohne Zeichnung, ohne den kleinsten Strich, spannt sie sich wie eine Haut aus und schafft das faszinierende Spannungscontinuum Farbfläche. Gleichsam zur Betonung der konsequenten Durchdringung zieht er grob gewebte Leinwände vor und verzichtet zum Beispiel auch bei Faserplatten nicht auf die gegebenen kleinen Unebenheiten, wodurch die Durchdringung anschaulich wird. Die Farbfläche wird zur Farbhaut mit Tönungen, die in geduldiger handwerklicher Arbeit herausgearbeitet werden durch zahlreiche Überlagerungen von Farbschichten. Der betrachtende Blick wird von diesem Spannungscontinuum, das ihm keine fixierbaren Markierungen als Halt bietet, in Bewegung versetzt. Obwohl dieses Phänomen seinen bekannten wissenschaftlichen Aspekt besitzt, ist der ästhetische Aspekt bei Jochims gesichert, wobei nicht zuletzt dem Herstellungsvorgang, der materiellen Durchdringung, ausschlaggebende Bedeutung zukommt. Gleiche Wirkung ließe sich zum Beispiel durch Druck auf Papier oder Stoff nicht erzielen. Nur die einmalige individuelle Leistung von Bild zu Bild, so objektiviert sie erscheinen mag, kann immer wieder den Schritt von der Farbmaterie zur Farbe als ungreifbarem Medium vollziehen, ganz abgesehen davon, daß das Sichtbarmachen des individuellen Vorganges bei der Schaffung eines Bildes den Nachvollzug des Betrachters erleichtert. Gerade die Malerei der «komplexen Farbe», so sehr sie Malerei für ein höheres Bewußtsein sein mag, gibt dadurch auch Anlaß zu zeitgemäßen metaphysischen Betrachtungen. Für die drei Maler Jürgen-Fischer, Lothar Quinte und Gotthard Graubner gelten mehr oder weniger die gleichen grundsätzlichen Argumente wie für die bereits erwähnten. Jürgen-Fischer, der seinem Temperament entsprechend nicht ohne einen «linearen» Ausdruck auskommt, fügt den einfacheren Strukturen Dorazios eine neue Bewegung hinzu, eine reichere Flächenteilung, so daß in seinem Fall nicht nur von «komplexer Farbe», sondern auch von «komplexer Malerei» gesprochen werden muß. Was Bernd Berner mit einer Summierung intensiver feiner Energiezentren erreicht, verschmilzt bei Quinte zu einer eindrucklichen Einheit, einem imaginären Raum, dessen Kraft unmittelbar transzendent wirkt. Gotthard Graubner, der, was die Methoden betrifft, mit Jochims zusammen genannt werden muß, arbeitet mit einer freieren Farbmodulation. Sein



7

«Bildraum» ist bewegter – was nicht auch heißt: bewogender. Jochims erinnert an Josef Albers, Graubner an Max Bill. Sinn und Echtheit der Malerei der «komplexen Farbe» wird am ehesten dadurch offenbar, daß sich wohl die Entstehung einzelner Werke mehr oder weniger sorgfältig beschreiben läßt, daß jedoch das Gesichtete als Erlebnis nicht durch Beschreibung habhaft wird, sondern als reine ästhetische Wahrnehmung, wie sie unserem Bewußtsein heute gemäß ist.

5

Reimer Jochims, Grün – Grau – Dunkelblau
Vert – Gris – Bleu foncé
Green—Grey—Dark Blue

6

Reimer Jochims, Blau – Rot kühl – Rot warm
Bleu – Rouge froid – Rouge chaud
Blue—Cool Red—Warm Red

7

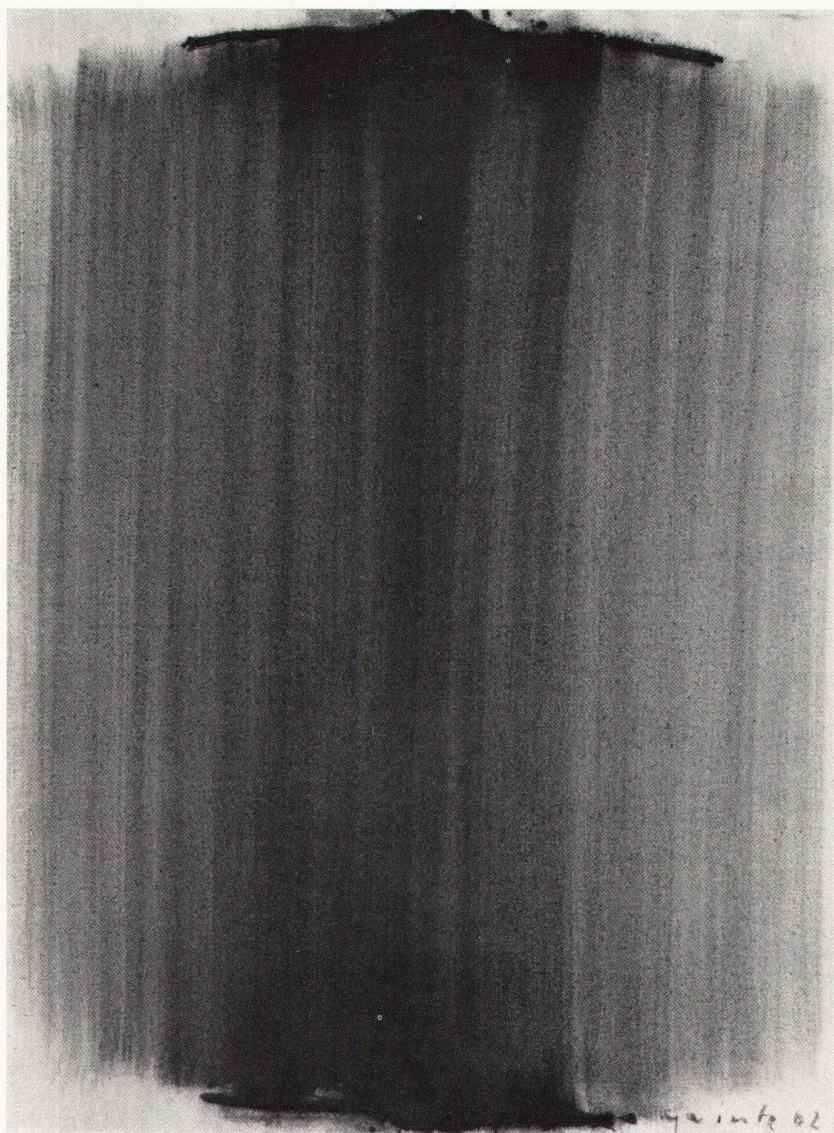
Klaus Jürgen-Fischer, Gelbes Band, 1960–62
Ruban jaune
Yellow strip

8

Klaus Jürgen-Fischer, Kleine Grün-grau-Schraffur, 1961
Vert et gris rayés
Green and grey hatching



8



9
Lothar Quinte, 1962. Galerie Rottloff

9

Biographische Daten

Bernd Berner

Geboren 1930 in Hamburg, lebt in Stuttgart. 1949–1951 Lehre als Lithograph in Hamburg. 1952–55 Kontakte mit Willi Baumeister. 1958 Kunstpreis Baden-Württemberg. Einzelausstellungen: Stuttgart 1954; Frankfurt 1955, 1959; Aschaffenburg 1960; Bochum 1962; Wiesbaden 1963.

Piero Dorazio

Geboren 1927 in Rom, lebt in Rom. Studium in Rom und Paris. Einzelausstellungen: Düsseldorf 1961; Stuttgart 1962; Zürich 1962. Verschiedene Preise.

Gotthard Graubner

Geboren 1930, lebt in Düsseldorf. Studium in Berlin, Dresden, Düsseldorf. 1960 Einzelausstellung in Düsseldorf.

Reimer Jochims

Geboren 1935 in Kiel, lebt in München. 1955 Abitur, seitdem Malerei. 1955/56 Kontakte mit Nay in Köln. Einzelausstellungen: Lübeck 1960; Schwenningen 1962; Wiesbaden 1963.

Klaus Jürgen-Fischer

Geboren 1930 in Krefeld, lebt in Baden-Baden. Studium in Düsseldorf und Stuttgart. Einzelausstellungen: Krefeld 1950; Frankfurt, Krefeld 1956; Duisburg, Düsseldorf 1957; Heidelberg, Siegen 1958; London, Frankfurt, Münster, Wuppertal 1959; Braunschweig, Bremen, Turin, Bochum 1960; München, Hannover 1961; Venedig 1962. Verschiedene Preise.

Lothar Quinte

Geboren 1923 in Neiße. 1946–1950 Arbeitsgruppe für bildende Kunst, Kloster Bernstein. 1959/60 Dozentur in Krefeld. Einzelausstellungen: Wien, Bern, Aschaffenburg, Wiesbaden, Witten, Krefeld, Stuttgart.