

Michael Fehr

Reflexion zur gegenwärtigen Position der Farbmalerie

Oberhausen 25.05.2013

Liebe Kolleginnen und Kollegen, liebe Freunde, sehr geehrte Damen und Herren,

als ich der bei der Vorbereitung zu diesem Vertrag überlegte, was ich denn in diesem Kreis von Kennern zum Besten geben könnte, kam ich auf die Idee, meine eigene Auseinandersetzung mit der Farbmalerie zum Thema zu machen, also zu fragen, ob ich selbst bei der Auseinandersetzung mit der Farbmalerie irgendwelche Fortschritte gemacht habe oder nur einige einmal gefasste Gedanken und gewonnene Einsichten mehr oder weniger variantenreich wiederhole. Diese Frage steht natürlich im Zusammenhang mit dem Umstand, dass das Feld, um das es hier geht, eben die Farbmalerie, im Vergleich zu anderen Formen der Malerei im besonderen und der Kunstproduktion unserer Zeit im allgemeinen ziemlich eng angelegt ist, man könnte auch sagen: hochgradig spezialisiert ist und zumindest in den Augen unserer Zeitgenossen, darunter auch denen, die sich in der Kunstproduktion einigermaßen auskennen, als vergleichsweise spröde gilt. Wer über Farbmalerie spricht, gerät daher leicht in eine Verteidigungsposition, hat also mitunter zu rechtfertigen, warum man sich mit dieser Art von künstlerischen Arbeiten beschäftigen kann oder sollte, und das schränkt, so zumindest meine Erfahrung, die Möglichkeit, über sie zu sprechen, nicht selten deutlich ein und führt oftmals dazu, dass man sich genötigt sieht, bei jeder Argumentation gewissermaßen ganz von vorne anzufangen und zu begründen, warum eine solche Malerei sinnvoll ist. Dass ich das immer wieder gemacht habe, weil machen musste, ist meine erste Einsicht, und auch bis dieser Gelegenheit werde ich dieses spezielle Thema einmal mehr variieren.

Ich habe vor ungefähr 20 Jahren begonnen, mich professionell mit der Farbmalerie auseinander zu setzen, und wurde dabei anfangs vor allem durch Gespräche mit Icke Winzer, der leider vor kurzem gestorben ist, geprägt. Uns verband die Erfahrung mit den Vorlesungen und Seminaren von Max Imdahl, bei dem ich studiert habe, und der das Werk von Winzer sehr schätzte. Tatsächlich war das überhaupt erste Bild, das ich erworben habe, ein kleines Bild von Winzer, das ich Anfang der siebziger Jahre, damals noch Student, spontan für einen Betrag gekauft habe, der mich einige Monate mittellos ließ. Daher war die erste gezielte Ausstellung zum Thema Malerei, die ich (1994) in Hagen machen konnte, oder, besser gesagt riskiert habe, nicht ganz zufällig eine Ausstellung mit Werken von Icke Winzer und von einem anderen langjährigen, leider ebenfalls schon verstorbenen Malerfreund, Herbert Bardenheuer, mit dem ich 1975 und 1976 in Bochum zwei Ausstellungen zur Fotografie gemacht hatte und lange nicht verstand, nachdem er sich der Malerei zugewandt hatte. Es war dann der ab 1997 geplante Bau des Emil Schuhmacher-Museums, der mir die Chance gab, nicht-gegenständliche Malerei in Hagen offiziell zum Thema zu machen. Dazu kam der unglücklich-glückliche Umstand, dass wir dort durch den Verkauf eines "Seestücks" von Gerhard Richter auf einen Schlag zu ziemlich viel Geld kamen, das, so der damals auf meinen Vorschlag gefasste Beschluss des Rates der Stadt Hagen, zum Aufbau einer Sammlung "internationale nicht-gegenständliche Malerei" eingesetzt werden sollte. Im Hintergrund dieser Entscheidung stand der Plan, mit Emil Schumacher als Zugpferd ein Museum für internationale nicht-gegenständliche Malerei aufzubauen. So kam 1999 die Ausstellung "Die Farbe (rot) hat mich" zu Stande, die, Dank der Initiative des unermüdlichen Hugo Koch, zum, ich glaube, bis heute einmaligen Ausstellungsverbund "Die Farbe hat mich" führte und gerade hier in Oberhausen eine starke Basis hatte. Im Jahre 2000 habe ich dann für das Museum in Hagen zusammen mit Sanford Wurmfeld sein langjähriges Projekt "Cyclorama", ein begehbare nicht-gegenständliches Panoramabild, produzieren können, das im Zusammenhang mit der inzwischen aufgebauten Sammlung und Werken ungarischer Maler 2003 in der Mücsarnok Kunsthalle Budapest gezeigt werden konnte. Der Zusammenarbeit mit Sanford Wurmfeld verdankt

sich schließlich die ziemlich große Ausstellung "Seeing Red", bei der 2002 ein großer Teil der am Ende fast 200 Werke umfassenden, aus dem Verkaufserlös finanzierten Hagener Sammlung in Zusammenhang mit Bildern von amerikanischen Künstlern in New York gezeigt werden konnte. In den Jahren bis 2005 konnte ich noch zwei größere Ausstellungen in Hagen realisieren, eine weitere unter dem Titel "Die Farbe hat mich (nicht nur Rot)" und schließlich die Ausstellung "Lebendiges Grau", die 2005 zeitgleich mit einer Emil Schumacher Retrospektive stattfinden musste, und jetzt in Berlin mit unserer Ausstellungsserie "Hauptsache Grau" in gewisser Weise eine Fortsetzung findet. Das sind die Eckpunkte meiner praktischen Beschäftigung mit der Farbmalerie, daneben, dazwischen und danach gab es viele kleinere Aktivitäten, vor allem im Zusammenhang mit Ausstellungen und Symposien an anderen Orten.

Wenn ich nun den Versuch mache, meine Erfahrungen und Einsichten im Zusammenhang mit dieser kuratorischen Arbeit zu reflektieren, dann möchte ich zunächst festhalten, dass die Beschäftigung mit der Farbmalerie für mich nach wie vor eine Herausforderung darstellt: eine Herausforderung an meine Fähigkeit wahrzunehmen und das, was ich gesehen habe, zu formulieren. Insoweit ganz ein Schüler von Max Imdahl, hat mich die Auseinandersetzung mit der Farbmalerie dabei immer wieder an den Kern meiner Interessen und Aufgaben als Kunsthistoriker geführt und bleibt auch weiterhin für mich eine Schule, in der ich meinen Blick zu schärfen gelernt habe und weiterhin Erfahrungen sammle, die ich auch in ganz anderen Gebieten unserer Bildkultur anwenden konnte und kann. Als zweites möchte ich festhalten, dass mich nach wie vor tief beeindruckt, mit welchem Ernst und mit wie viel Energie die Malerinnen und Maler in diesem Feld ihren selbst gesetzten Zielen und Ansprüchen nachgehen und das in vielen Fällen ohne Rücksicht auf eine gesellschaftliche und d.h. sehr häufig ohne substantielle ökonomische Anerkennung ihrer Arbeit. Davor habe ich großen Respekt und darin eingeschlossen ist mein Respekt vor den Kenntnissen und Fähigkeiten, die sich viele Künstlerinnen und Künstler in diesem Feld in der konsequenten Ausübung ihrer Arbeit erworben haben. Letzteres sage ich auch vor dem Hintergrund, dass, wo sie es nicht schon sind, allenthalben die Lehrstühle für Maltechnik abgeschafft werden und zum Beispiel in der Fakultät Bildende Kunst an der Universität der Künste Berlin Maltechnik jetzt auf ein dreistündiges Kursangebot im Grundstudium reduziert wurde. Und damit bin ich schon bei meiner Kernthese: Dass, auch wenn dem Anschein nach zur Zeit alles dagegen spricht, die Farbmalerie der wichtigste Teilbereich der analogen Bildenden Künste ist und bleibt und derjenige sein wird, aus dem sich, wenn überhaupt, eine Malerei der Zukunft entwickeln kann.

Einer der letzten Aufsätze, die zu schreiben ich eingeladen war, erschien in einem Band mit dem Titel "Affektive Dinge" (2011), der zu Ehren von Hartmut Böhme herausgebracht wurde und vor allem auf sein Buch "Fetischismus und Kultur – Eine andere Theorie der Moderne" (2006) Bezug nahm und in dem sich daher alles um Dinge und Objekte drehte. Dabei fiel mir auf, dass sich niemand mit der Farbe der Dinge beschäftigte. Und so nutzte ich die Gelegenheit und versuchte unter dem Titel "Farbe: Das Ding zwischen den Welten" in diesem Kontext eine Lanze für die Farbmalerie zu brechen (ich erlaube mir, mich selbst zu zitieren):

"In seiner 'Anderen Theorie der Moderne' geht Hartmut Böhme auf eine wichtige Eigenschaft, die alle Dinge in unserer Wahrnehmung haben, ihre Farbe, nicht näher ein. Das ist keine Kritik an seinem Text, denn, wenn ich es richtig sehe, spielt die Farbe der Dinge für Böhmes Argumentation keine Rolle und kann als ihr Akzident vernachlässigt werden. So hat nicht nur Kafkas *Odradek* keine definierbare Farbe und wäre Lorraine Daston's *porridgy oneness* vermutlich farblos; vielmehr lassen sich, die Schwarzweiß-Fotografie ist dafür nur ein Beispiel, Dinge allein aufgrund verschiedener Grauwerte unterscheiden und halten wir ein Ding, zum Beispiel das Blatt einer Pflanze, auch dann noch für ein und dasselbe, wenn es in unterschiedlichen Farben erscheint.

Doch nehmen wir die Farben der Dinge nicht bloß als ihre akzidentiellen Eigenschaften wahr, sondern sind es häufig eben sie, anhand derer wir den individuellen Charakter

einzelner Dinge überhaupt erst zu bestimmen vermögen. Dabei spielt es keine Rolle, ob die Farbe als Eigenschaft des Dings oder als ein Konstrukt seiner Wahrnehmung verstanden wird. Doch stellt sich im Versuch ihrer Bestimmung unvermeidlich die Frage ein, wie wir Farben wahrnehmen, und ihrer Folge wiederum die, wie Wahrnehmung überhaupt funktioniert. Unversehens stehen wir damit in einem komplexen wissenschaftlichen Problemfeld¹ und zugleich in einem erkenntnistheoretischen Zirkel. Denn es gibt keinen 'kosmischen' Standpunkt, von dem aus wir unabhängig von unserer Wahrnehmung wahrnehmen könnten, wie wir die Dinge und die Welt sehen: Unsere Wahrnehmungswelt ist die einzige, die es für unser Erleben gibt; und insoweit können wir grundsätzlich nicht feststellen, ob die Dinge tatsächlich so beschaffen sind, wie wir sie sehen, also ob das, was wir wahrnehmen, überhaupt wahr ist.²

Gleichwohl nutzen wir, anscheinend unbekümmert um diese Fragen, Farben seit jeher, um uns die Welt zu vergegenwärtigen, Dinge zu ordnen und unsere Vorstellung von ihnen in Bildern zu organisieren. Zwar lassen diese Bilder sich nicht wie die Wortsprachen in Grammatiken zusammenfügen, doch können sie als eigenständige "Parallelbauten zum Bau der Dinge"³ verstanden werden.

Allerdings wurde auch in diesen Parallelbauten den Farben zumindest in der westeuropäischen Tradition über lange Zeit nur ein akzidenteller Charakter mit Bezug auf die Dinge zugestanden. Das ist schon daran abzulesen, dass ihnen neben einer bezeichnenden Funktion – als Dingfarbe – immer auch ein symbolischer Wert zugeordnet werden konnte oder spätestens seit dem frühen siebzehnten Jahrhundert Versuche zu verzeichnen sind, die Farben unabhängig von einer Funktion in Farbenlehren zu systematisieren. Doch war der Rang der Farbe gegenüber dem der Zeichnung unter Malern und Bildtheoretikern Gegenstand eines seit der Renaissance anhaltenden, intensiven und höchst differenzierten Diskurses, der zum Ende des 19. Jahrhunderts in der Forderung nach einer 'Befreiung' der Farbe von ihrer dienenden Funktion als Gegenstandsfarbe seinen Höhepunkt fand.⁴ Seither – im Werk von Paul Cezanne kann man womöglich den entscheidenden Wendepunkt sehen – leben wir, was die Bilderwelt angeht, in einer Art Schisma zwischen einerseits den Produkten bildgebender Verfahren wie künstlerischen und von der Wissenschaft generierten Bildern, in den Farbe ausschließlich als Akzidenz von Zeichnung und Form eine Rolle spielt, und andererseits einer Malerei, die, indem sie die Farbe als ein Ding *sui generis* zum Thema hat, den oben erwähnten Diskurs weiter vorantreibt.⁵

Darauf schrieb mir Hartmut Böhme einige Zeit später sinngemäß, dass er sich über diese Fragen noch nie Gedanken gemacht habe und sich für die Anregung bedanke. Ohne dieses Beispiel allzu arg strapazieren zu wollen, glaube ich hier festhalten zu können, dass die generelle Ignoranz gegenüber der Farbe als einer besonderen Qualität ein charakteristisches Moment unserer Wahrnehmungskultur zu sein scheint, das nicht zuletzt den schweren Stand der Farbmalerie erklärt. Denn obwohl heutzutage nahezu alles ausgesprochen, ja oftmals grell farbig daher kommt und uns künstlich erzeugte Farben gerade auch mit von uns selbst geschaffenen Produkten allseits umgeben, scheinen die meisten Menschen wenig über Farbe und ihre Wirkung zu wissen und häufig

¹ Vgl. dazu zum Beispiel: Jacob Steinbrenner und Stefan Glasauer (Hrsg.): Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaften, Frankfurt 2007

² Vgl. Gerhard Roth, aus der Sicht des Gehirns, Frankfurt 2003, S. 73

³ Hartmut Böhme, Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Hamburg 2006, S. 71.

⁴ Max Imdahl, Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, München 1987, S. 145: "Wie immer bildnerisches Material und Bild sich zueinander verhalten – die Wandlung im Bedeuten der Farbe in der Malerei vom bloßen *accident* (Le Brun) zum *coloris* (de Piles), von dort zum ... *vrai tone ... qui compte dans l'objet et le fait exister* (Delacroix) und von dort schließlich zum Sichtbarkeitswert des *mouvement vital du monde* (Delaunay) erwirkt der Farbe als einem bildnerischen Material immer reichere Entfaltung und Aussagekraft."

⁵ Michael Fehr, Farbe: das Ding zwischen den Welten. Eine Anmerkung zu Hartmut Böhmes "Fetischismus und Kultur", in: Natascha Adamowsky, Robert Felfe et al. (Hrsg.), Affektive Dinge. Objektberührungen in Kunst und Wissenschaft, Göttingen 2011, S. 213-123.

gar nichts über ihre materiellen Qualitäten materielle Beschaffenheit, mit der man ja allerdings auch immer seltener direkt konfrontiert wird. Farbe erscheint in unserem Alltag im Druck, als Lack, als Stoff und auf Bildschirmen, also vor allem in Formen, in der ihre Materialität, wenn sie denn überhaupt gegeben ist, mit der Fläche oder dem Objekt so eng verschmolzen ist, dass sie als eigenständige Materialität kaum noch wahrgenommen, geschweige denn von den Materialien, denen sie appliziert ist, getrennt werden kann, ohne diese zu zerstören. Dazu kommt die Erfahrung, dass sich Farben vor allem in mit dem Computer generierten Bildern weitgehend manipulieren und verändern lassen – und nicht zuletzt daher rührt eine sehr merkwürdige Art von Expressionismus, der offensichtlich wenig mehr Sinn hat, als über unerwartete oder ungewöhnliche Farbgebung kleine Schocks zu generieren und unsere Aufmerksamkeit zu erregen. Schließlich muss in diesem Zusammenhang festgehalten werden, dass viele Bilder, mit denen wir im Alltag konfrontiert werden, als bewegte Bilder auftreten und uns über Kameranäherungen, Perspektivenwechsel und Schnitt nicht nur zur passiven Aufmerksamkeit zwingen, sondern geradezu den Blick lenken.

Solche und weitere Phänomene, vor allem die angeblich interaktiven Angebote wären hier zu nennen, verdanken sich vor allem der Durchsetzung der elektronischen Medien und treten in diesem Umfang und in dieser Intensität erst in den letzten 20 Jahren auf. Ohne dass ich dies genauer spezifizieren könnte, glaube ich behaupten zu können, dass sie die Wahrnehmung vor allem jüngere Menschen stark beeinflussen, und man daher nicht umhin kommt, diese neuen Bilderwelten auch im Hinblick auf die Rolle, die die Farbmalerie gegenwärtig und in Zukunft spielen kann, zu reflektieren. Dies gilt im übrigen auch für einen anderen Bereich, der mit veränderten Wahrnehmungsweisen kämpft, und das ist das Museum, verstanden als Ort, an dem Dinge mehr oder weniger ausgesprochen zum Selbststudium vorgezeigt werden. Denn auch diese Institution hat, zumindest in ihrer traditionellen Form, zur Voraussetzung, dass ihre Besucher Eigeninitiative entwickeln, also das Sehen als eine Form der Handlung begreifen, über die Erkenntnisse und eigene Erfahrungen gewonnen werden können.

Nun möchte ich hier natürlich nicht empfehlen, es den Museen gleichzutun und an die Stelle von Objekten deren Bilder und Mitmachapparaturen setzen oder die Gemälde mit blinkenden Lämpchen zu versehen. Doch kommt man, glaube ich, nicht darum herum zu fragen, wie sich eine Malerei, die so gar nicht den Seherfahrungen des Alltags entspricht, behaupten kann, und das nicht zuletzt auch gegenüber einer Kunstproduktion, die ihrerseits immer häufiger Anleihen bei den Medien macht, wenn sie nicht gleich als mediales Angebot daher kommt.

Meine generelle Antwort auf diese Frage ist: Weiter machen. Weiter malen. Weiter die Qualitäten der Farbe untersuchen. Weiter das Verhältnis zwischen der Farbe als einer Substanz und ihrer Erscheinung, also als Paint und Color untersuchen. Weiter erproben, welche Möglichkeiten es gibt, Farbe auf einen Träger auf zu bringen, und herauszufinden, welche Wirkung welche Fraktur haben kann. Und weiter untersuchen, wann was zum Bild wird, was ein Bild ist, was ein handwerklich hergestelltes Bild von einem elektronischen Bild unterscheidet. Denn ich glaube, dass es nur eine Frage der Zeit sein wird, bis die Qualitäten des Malens und die Qualitäten der Farbe als einer ganz besonderen Substanz auch von einem breiteren Publikum wieder entdeckt und zu schätzen gelernt werden. Es ist ja nicht die erste Durststrecke, die die Malerei durchmacht. Erinnern möchte ich hier nur an drei bekannte: die Auseinandersetzungen nach der Erfindung der Fotografie, die Blüte der Salonmalerei des 19. Jahrhunderts und an die Popart, die auf jeweils spezifische Weise das Malen als Malen mehr oder weniger grundsätzlich in Frage gestellt haben. Doch ist mir bei diesen Empfehlungen sehr bewusst, dass es durchaus noch länger dauern kann, bis der gegenwärtige Medienhype seine Grenzen findet.

Bevor ich dazu einen Vorschlag riskieren werde, möchte ich jedoch etwas detaillierter auf eine Einsicht eingehen, die ich im Laufe der letzten Jahre gewonnen habe. Und auch hier nehme ich mir die Freiheit, aus einem Text vorzutragen. Ich habe ihn 2010 für eine

Ausstellung der Arbeiten von Marcia Hafif geschrieben habe,⁶ (die mir übrigens im Zusammenhang mit der Ausstellung "Die Farbe hat mich" einen gewaltigen Schrecken eingejagt hat, als sie unsere Ausstellung in Hagen als nicht lupenrein "radical" kritisierte): Bei der Auseinandersetzung mit ihrem künstlerischen Werk und ihren Texten wurde mir klar, dass die Farbmalerie verschiedene Wurzeln hat, von denen ich zumindest zwei benennen kann. Die eine ist ganz klar die konkrete Kunst, wie sie von Theo van Doesburg propagiert wurde, die andere aber das Werk von Georges Seurat, den ich zwar schon in der Auseinandersetzung mit den Arbeiten von Sanford Wurmfeld im Auge hatte, doch vor allem unter dem Gesichtspunkt, wie immaterielle Flächenfarben im Sinne von David Katz durch Malerei erzeugt werden können, wahrgenommen hatte:

"Die Erfindung der Konkreten Kunst wird gewöhnlich Theo van Doesburg zugeschrieben. Er prägte diesen Begriff und malte ab Mitte der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts die ersten konkreten Bilder. Darüber hinaus waren seine Werke ein Ausgangspunkt für die *Neue Konkrete Kunst*, die im Unterschied zur Konkreten Kunst auf einer Einheit von Form und Material besteht. Dennoch sehe ich in van Doesburgs *Elementarismus*, mit dem er, wie er schrieb, als "Konsequenz" und "Richtigstellung" des *Neo-Plastizismus* von Piet Mondrian dessen "homogene, orthogonale Gestaltungsweise" durch eine "heterogene, kontrastierende, labile Ausdrucksweise" ersetzen wollte und in dem er "die reinste und zugleich unmittelbarste Ausdrucksweise des menschlichen Geistes"⁷ sah, eher eine polemische Reaktion, denn einen konstruktiven Ansatz.

Jedenfalls lässt sich ein Werk wie das von Marcia Hafif nicht von dieser Position der Konkreten Kunst aus verstehen oder gar entwickeln. Vielmehr glaube ich, dass es dazu Sinn macht, eine andere künstlerische Entwicklungslinie in den Blick zu nehmen (...) Und zwar möchte ich hier die Aufmerksamkeit auf Werke der Pointilisten, und hier wiederum vor allem auf die wissenschaftlich fundierte Malerei von Georges Seurat lenken, die auf ihre Weise und natürlich vor einem anderen Hintergrund einen neuen Anfang der Malerei suchten. Denn Seurat ging es darum, "das Sehen der empirischen Welt als eben dieses Sehen malerisch zu provozieren, das heißt eine Malerei zu entwickeln, deren Anschauung der Anschauung der Wirklichkeit möglichst entspricht."⁸ Seurat war es also nicht um die Darstellung einer schon gesehenen Wirklichkeit zu tun, sondern darum, mit dem Bild eben den Wahrnehmungsakt zu evozieren, den die Wirklichkeit im Auge veranlasst. Und dies ließ sich für ihn nur bewerkstelligen, "wenn (es gelang), nicht die Körperfarben, sondern die Lichteinwirkung auf das Auge nachzuahmen."⁹ Dies erreichte Seurat dadurch, das er den Farbauftrag in regelmäßig gleiche Elemente ohne direkten Gegenstandsbezug zerlegte, also seine Bilder als Ensembles von eigenständigen Farbelementen regelrecht konstruierte und damit Bildstoff - die mit Farben bemalte Leinwand - und Bild in eine systematisch erzeugte Differenz treten ließ. Weil Seurat aber, wie im Übrigen auch die Impressionisten, an einer darstellenden Funktion der Bilder festhielt, sich also bei einer bestimmten Betrachtungsdistanz die Differenz zwischen Bildstoff und Bild zugunsten des Gegenstandssehens in einem konventionellen Bild auflöst, wurde die Sprengkraft seines malerischen Ansatzes meistens nicht erkannt und gewürdigt. Vielmehr erscheint sie auch heute noch Vielen eher als eine Art *special effect*, dessen irritierende Wirkung bei konventioneller Betrachtung - also einem auf Wiedererkennen orientierten Sehen - in der Regel überspielt und in Oberflächen- bzw. Dingfarben umgerechnet werden kann.

Als für die weitere Entwicklung der Malerei bedeutsam erwies sich Seurats Werk denn auch vor allem aufgrund der von ihm entwickelten, wissenschaftlich fundierten Malweise, durch die er dem Malen selbst einen anderen, einen den experimentellen Charakter verlieh. Die Systematisierung des Malaktes war die eigentliche Innovation, mit der er auf

⁶ Von Marcia Hafif Lernen, in: Marcia Hafif. *Pale Paintings 2007-2009*, Ausstellungskatalog Kunstraum Alexander Bürkle, Freiburg 2010, S. 27-38.

⁷ Theo van Doesburg, *Malerei und Plastik (1926/27)*, hier zitiert nach: Hagen Bächler/Herbert Letsch, *De Stijl. Schriften und Manifeste*, Leipzig und Weimar, 1984, S. 202 f.

⁸ Max Imdahl, a.a.O., S. 126.

⁹ H. von Helmholtz, *Über das Sehen des Menschen (1855)*, in: *Vorträge und Reden*, Braunschweig, 4¹⁸⁹⁶, Bd. II, S. 114, zitiert nach Imdahl, a.a.O., S. 127.

die Realisierung eines nicht-begrifflichen, eines sehenden Sehen zielte; und über sie erreichte er den Stand der zeitgenössischen Bildgebenden Verfahren, wie sie ihm in Gestalt der Fotografie vor Augen stand. Denn das Sehen und Malen mit einem, wie Jules Laforgue 1883 schrieb, 'natürlichen und zugleich raffinierten' Auge entsprach, als Experiment verstanden, unter methodischen Gesichtspunkten exakt dem effektiven Verfahren, das die Objektivität der Fotografie begründet, freilich mit dem großen Unterschied, dass es handwerklich hergestellt wurde und sich nicht in einem Apparat vergegenständlichen ließ.

Es ist nun aber weniger der technische Aspekt, der hier von Interesse ist, sondern die mit dem Experiment verbundene Idee, durch ein systematisches Vorgehen die Wirklichkeit jenseits von Konventionen erkunden zu können. Für die der Malereitradition verpflichtete und sie reflektierende Malerei ergab sich daraus, dass sie sich Zug um Zug der mimetischen Aufgaben sowie überhaupt einer darstellenden Funktion entledigen konnte und dabei auch nicht weiter Rückhalt in der naturwissenschaftlichen Erforschung des Sehaktes suchte. Eher im Gegenteil: Denn in Konsequenz dieser Entwicklung wurde die nicht (mehr) an außerbildlichen Bezügen interessierte Malerei zu einer experimentellen Forschung aus eigenem Recht, die – gerade da, wo sie nicht den Regeln der wissenschaftlichen Forschung unterwarf, ja diese zum nicht selten mit großer Geste heftig ablehnte – eigene Fragen und Methoden zur ihrer Beantwortung fand.

Dieser experimentelle Zweig der Malerei kristallisiert sich aber gerade auch im Umgang mit der Farbe, und zwar im Besonderen im malerischen Umgang mit der Farbe, der darauf aus ist, sie, mit Heidegger gesprochen, nicht als Zeug zu behandeln, sondern ihre besonderen Eigenschaften zur Geltung zu bringen. Diese ergeben sich allererst aus dem Unterschied, für den es im Deutschen keine eigenen Worte gibt: aus dem Unterschied zwischen 'paint', also dem materiellen Charakter, den Farbe haben kann, und ihrer Wirkung als 'color', die sie in der Anschauung entfaltet. Dieser Unterschied ist manifest einerseits in der Farbe als einer Substanz,¹⁰ die in eine bestimmte Form gebracht, also als ein Ding gehandhabt werden kann, und andererseits in der Farbe als einer bloßen Erscheinung, die sich jedweder Bearbeitung entzieht und allenfalls experimentell erzeugt werden kann. Es ist aber genau dieser zugleich materielle wie immaterielle Charakter, der an der Farbe fasziniert und zum Ausgangspunkt und Thema höchst unterschiedlicher künstlerischer Strategien wurde."

Diese Überlegungen möchte ich mit zwei Vorschlägen abschließen, die in die gleiche Richtung zielen. Der erste betrifft die Sprache über Farbmalerie oder, genauer gesagt, die Versuche, in der Wortsprache Äquivalente für die feinen Differenzierungen zu finden, die die Farbmalerie in den letzten Jahrzehnten hervorgebracht hat: Ich glaube, es würde Sinn machen zu versuchen, die entsprechenden Begriffe, ich meine hier solche wie:

Bildstoff und Bild

Paint und Color

Akzidenz und Substanz

Sehendes und Wiedererkennendes Sehen

Sehen – Wahrnehmen – Beobachten

Volumenfarbe, Oberflächenfarbe und Flächenfarbe

Factual fact, actual fact, literal fact

Die Bezeichnung von Farben

Die unterschiedliche Beschaffenheit im Sinne von Sättigung, Farbton, Farbwert

Die unterschiedliche Fakturen

¹⁰ Der Substanzbegriff, der hier gemeint ist, ist wesentlich von Thomas von Aquin geprägt. Thomas unterscheidet Essenz (quo est - das, was (dem Wesen nach) ist) von Existenz (id quod est - dass etwas ist) und definiert Substanz (forma) als ipsum esse, als die (kraft göttlicher Fügung oder vom Menschen geschaffene) Vereinigung von Essenz und Existenz in einem lebendigen Organismus; in ihm sind Form und Materie nicht nur addiert, sondern verbinden sich in einem konkreten So-Sein, in einer konkreten Synthese von Organisierendem und Organisierten. Vgl. dazu Umberto Eco, Kunst und Schönheit im Mittelalter, München, Wien 1991, S. 128 f

um nur einige zu nennen, einmal in einem zumindest zweisprachig (Englisch-Deutschen) Lexikon zu erfassen, zu beschreiben und zu kommentieren. Das würde, glaube ich, für alle Beteiligten eine große Hilfe sein und wechselseitigen Reflexion beitragen können.

Der zweite Vorschlag geht etwas weiter und ist eher politischer Natur: Ich glaube, angesichts der schwierigen Verhältnisse ist es an der Zeit, über eine Form der Zusammenarbeit aller in Sachen Farbmalerie Engagierten, also der Malerinnen und Maler, der Kuratorinnen und Kuratoren, der Theoretiker und Kritiker, nachzudenken, eine Zusammenarbeit die einerseits jedem die Freiheit lässt zu tun, was er/sie für richtig hält, doch andererseits das bei aller Unterschiedlichkeit gegebene Gemeinsame explizit formuliert und gegenüber der Öffentlichkeit mehr oder weniger offensiv vertritt. Die Idee ist, Farbmalerie als eine international etablierte Form künstlerischen Arbeiten sichtbar zu machen, der, so unterschiedlich die einzelnen Ansätze sind, einige Grundprinzipien zugrunde liegen, die von allen, die Farbmalerie ausüben und sich damit beschäftigen, geteilt werden. Wie so etwas aussehen und bewerkstelligt werden könnte, würde ich gerne mich Euch bzw. Ihnen diskutieren.