

Lebendiges Grau

I. Grau – ein reflexiver Farbwert

Unter farbsystematischen Gesichtspunkten gesehen, gilt Grau als die Nicht-Farbe schlechthin, als ein Sichtbarkeitswert, der nicht nur aus einer Mischung von Weiß und Schwarz, sondern auch von bunten Farben mit ihren Gegenfarben im Farbkreis hervorgebracht werden kann. Grau steht für die Neutralisierung von Farbe, ist gewissermaßen ein farblicher Nullpunkt, selbst mit Bezug auf eine farblose, auf Schwarz und Weiß reduzierte Palette. Und in diesem Sinn hat Grau eine besondere Qualität: Grau ist und steht für totale Negation.

Als eine solche Negation ist Grau tatsächlich jedoch ein Ideal: die Idee, dass es etwas total Indifferentes, Gestaltloses oder etwas ohne Wirkung geben könne. Denn jedes konkrete Grau ist immer und zugleich auch etwas ganz anderes als die Abwesenheit von Farbe: Grau ist ein Nicht, das wie kein anderer Sichtbarkeitswert das Auge für Farbe sensibilisiert. Grau entzündet Farbe, evoziert sie aus dem Nichts und Nirgendwo und lässt uns unendliche Nuancen und Vielfalt an allem wahrnehmen, was es berührt. Grau ist eine Farb-Negation, die affirmiert, und dies in dem Maße mehr, wie wir uns auf sie einlassen und schließlich erkennen, dass es tatsächlich kein neutrales Grau gibt. Denn je sensibler wir Grau wahrnehmen, desto klarer wird, dass es immer in diese oder jene Richtung tendiert, als kühl oder warm, dunkel oder hell und zu dieser oder jener Farbe neigend vor Augen steht. Grau scheint immer eine Farbe zu werden können, eine Farbe, die wir in ihm nicht gesehen, ihm gewissermaßen nicht zugetraut haben. Und zur dieser Erfahrung gehört, dass wir gerade dann, wenn wir Farbwerte im Grau zu sehen und zu bestimmen glauben können, erkennen müssen, dass es sie konkret nicht gibt.

So wirkt Grau ganz anders als alle bunten und unbunten Farben, mit denen wir, zumindest als Nachbild, immer auch ihre Komplementärfarben wahrnehmen. Denn Grau hat keine bestimmte Gegenfarbe, sondern evoziert bei seiner Wahrnehmung als Potential das, aus dem es entsteht: das gesamte Farbenspektrum, etwa so, wie Phillip Otto Runge es mit seiner Farbenkugel sinnfällig gemacht hat, als Mittelpunkt eines uns als farbig erscheinenden Kosmos.

Doch bezeichnet dieser ideale Ort des Grau zugleich auch das Moment, warum uns die konkrete Erscheinung von Grau in eine Krise mit Bezug auf die Wahrnehmung von Farben stürzen kann. Denn als Farbe ohne konkreten Gegenpol bricht Grau die Routinen und Konventionen der Farbwahrnehmung auf und lässt uns, weil es keine eindeutigen Zuordnungen oder Festlegungen erlaubt, erkennen, dass das, was wir als Farbe bezeichnen, nicht unabhängig von den Bedingungen ihrer jeweiligen Erscheinung definiert werden kann. Grau fordert nicht nur in besonderer Weise die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden heraus, sondern zwingt zur Unterscheidung und Entscheidung, was Farbe, was eine Farbe ist. Mit Grau umgehen, Grau sehen kann damit bewusst machen, dass das Farbensehen nicht bloß der Nachvollzug einer physikalischen Gegebenheit, sondern eine Form unserer Wahrnehmung ist, mit der wir auf das Zusammenspiel bestimmter Eigenschaften von Oberflächen und ihrer Beleuchtung reagieren: Grau ist der Farbwert, der in jeder Gestalt zur Reflexion des Farbensehens wie des Wahrnehmungsakts überhaupt veranlasst.

Farben können wir als immaterielle (physiologische) Licht- bzw. Flächenfarben (David Katz) und als materielle (physikalische) Körper- bzw. Oberflächenfarben wahrnehmen. Beispiele für erste sind das Lichtspektrum oder das Blau des Himmels, letztere fassen wir zwangsläufig als Eigenschaften von Oberflächen auf. Grau hat in diesem Zusammenhang einen besonderen Stellenwert, da es sowohl als Flächen- wie als Oberflächenfarbe, also als Ergebnis einer subtraktiven wie additiven Farbmischung vorkommen kann.

Bilder sind für die Anschauung gestaltete Oberflächen, die je nach ihrem bildnerischen Konzept, den bei ihrer Herstellung verwendeten Materialien, ihrer Faktur und den sie umgebenden Lichtverhältnissen (Beleuchtung) als ein individuelles Produkt des Verhältnisses von Flächen- und Oberflächenfarben erscheinen. Auch hier hat Grau einen besonderen Stellenwert. Denn weil es kein bunter Farbton ist, wird es vor allem unter dem Gesichtspunkt seines Helligkeitswerts wahrgenommen. Dabei scheint Grau, je heller desto mehr, auf die Farbigkeit seiner Umgebung bzw. des Beleuchtungslichts zu reagieren, während ein dunkles Grau das Licht tendenziell gewissermaßen verschluckt und sich – ähnlich wie ein bunter Farbton – als autonomes Phänomen gegenüber seiner Umgebung behaupten kann.

II. Lebendiges Grau

Die Idee der Ausstellung "Lebendiges Grau" hat, wie die Ausstellungsreihe "Hauptsache Grau", zwei Aspekte: Einerseits geht es darum, über die Festlegung auf eine Farbe ein Kriterium zu schaffen, das verschiedene Bildkonzepte, Malstile und Auffassungen von Farbe im Feld der nicht-gegenständlichen Malerei vergleichbar machen kann; andererseits wird mit der Ausstellungsreihe der Versuch gemacht, die Grenzen dessen auszuloten, was als Grau aufgefasst werden kann. In diesem Zusammenhang zielt die Ausstellung "Lebendiges Grau" speziell auf das malerisch gewonnene Grau, also das Grau, das aus der Mischung und Übermalung von bunten Farben gewonnen wird, und auf die Varianten des Grau, die sich aufgrund der spezifischen Faktur der Bilder ergeben. Das Ausstellungskonzept nimmt damit die künstlerischen Grundidee auf, die den in ihr gezeigten Werken als gemeinsames Moment zugrunde liegt, und versteht sich als ihre Transposition auf die Ebene des Ausstellens, also als eine, wenn man so will, konkrete Ausstellung; jedenfalls als eine Ausstellung, die keinen anderen Bezugspunkt hat als die Werke, die sie vorzeigt, und die sie deshalb nicht in einen oder für einen anderen Zusammenhang einsetzen will, sondern die, wie die hier gezeigten Arbeiten, darauf abzielt, herauszufinden, welche Rolle die Beschäftigung mit der Farbe für die Entwicklung von künstlerischen Bildkonzepten und für unsere Wahrnehmung der Welt haben kann.

Eine erste Version dieses Ausstellungskonzepts, die 2005 im Karl Ernst Osthaus-Museum realisiert werden konnte, baute auf der Spannung zwischen zwei künstlerischen Positionen auf, dem Bild "de profundo" (1968) von Josef Albers und Icke Winzers Bild "o.T. (1980)", die sich beide im Bestand dieses Museums befinden. Albers mit Tubenfarben gemaltes Werk – ein ebenso typisches wie, weil ganz aus unbunten Farben aufgebautes, ungewöhnliches Bild aus seiner Serie "Homage to the Square", in dem drei Grautöne in Beziehung gesetzt sind – stand dabei für das Phänomen der *Interaction of Color*, hier an sehr dunklen Grauwerten entwickelt, während Winzers Gemälde ein aus bunten Farben gewonnenes, ein ernaltes Grau zur Anschauung brachte. Zwischen diesen beiden Polen entfalteten sich zwölf weitere Positionen konkreter Malerei, die bis auf wenige Ausnahmen auch in der Berliner Ausstellungsreihe gezeigt werden konnten. Allerdings beanspruchten bzw. beanspruchen weder diese erste noch die Berliner Ausstellungsreihe eine erschöpfende Darstellung des einschlägigen Feldes, sondern versuchen, es an exemplarischen Beispielen abstecken. So sind auch die folgenden Bemerkungen nicht mehr als eine Charakterisierung dessen verstehen, was zu sehen war, und versuchen dies zusammenfassend anhand einiger Stichpunkte anzudeuten.

III. "Solange man nicht ein Grau gemalt hat, ist man kein Maler." (Paul Cézanne)

Die Ausstellungen zeigten Grau in allen denkbaren Abstufungen und Nuancen mit Bezug auf seinen Helligkeitswert, von nahezu weißen Bildern (Alteneder, Lalic), über helle (Kompa) und mittlere Werte (Gasteiger, Kaiser, Paatz, Tollens, Winzer, Wurmfeld) bis zu dunkleren (Frattegiani, Gal, Joachim, v. Hasselbach, Hessling) und nahezu schwarzen Graus (Charalambou, Cohen, Sagerman, Schade-Hasenberg). Allerdings war die

Ausstellung "Lebendiges Grau" nicht im Sinne einer solchen Skala aufgebaut, sondern der Versuch, eine komplexere Organisation der Bilder zu etablieren, bei der die Farb- bzw. Helligkeitswerte der Bilder eher als Klammer oder Rahmen für Vergleiche denn als Thema gesetzt wurde.

Bei den nahezu weißen Bildern besetzten die Arbeiten von Andrea Alteneder und Maria Lalic extrem unterschiedliche Positionen – im direkten Vergleich wie im Hinblick auf die anderen in den Ausstellungen gezeigten Werke. Andrea Alteneders vier kleine monochrome Gemälde, "o.T. (Tageslicht)" aus den Jahren 2012/13, könnten, einzeln betrachtet, als weiß bezeichnet werden, lassen jedoch als Reihe und im Vergleich gesehen subtile Nuancen erkennen, deren Valeurs, gewissermaßen nicht durch die Faktur des Farbauftrags gestört, sich, je länger man die Bilder betrachtet, desto stärker als klar unterscheidbare, wenn auch nicht benennbare Abstufungen eines sehr hellen Grau entfalten, die den verschiedenen Tageslichtfarben sehr nahe kommen. Maria Lalic macht dagegen das Material, aus dem die Farbe ihrer Bilder gewonnen ist, zum Thema: Ihr Diptychon "Stretched Lead Squares" (1992) besteht aus dünnen, über den Rahmen gespannten, an den Bildkanten vorgezeigten Bleiplatten, die sie in neutralen Pinselzügen mit (aus Blei hergestelltem) Chemnitzweiß übermalt und so die weiche, leicht wellige Struktur dieses Metalls veranschaulichen und dazu einsetzen kann, das Weiß sich in eine, je nach Beleuchtung stärker oder schwächer wahrnehmbare hellgraue Struktur auflösen zu lassen. Ganz von den Materialeigenschaften und nicht von einer persönlichen Faktur bestimmt ist auch die dreiteilige Arbeit "Dreimal Grau" (2011), von Hartwig Kompa, bei der Glasmehl in drei deutlich unterscheidbaren, bläulichen Grauwerten auf Aluminiumplatten aufgebracht wurde, die leicht unterschiedlich weit von der Wand abstehen. Zusätzlich zu den sich im Vergleich wechselseitig verstärkenden Helligkeitswerten und Farbvalenzen der drei Tafeln unterscheiden sie sich jedoch auch im Hinblick auf ihre technisch zwar ähnlich strukturierte, doch verschieden wirkende Binnenstruktur, die aufgrund der unterschiedlichen Remissionseigenschaften des Materials das helle und dunkle Bild von helleren, fast weißen Partien durchsetzt und bewegt, das mittelgraue dagegen statisch und nahezu monochrom erscheinen lässt.

Im Hinblick auf das Ziel, Farbe nicht als akzidentellen Charakter, sondern als Eigenschaft eines Dings, als Einheit von Farbe und Farbträger erscheinen zu lassen, sind Kompas Arbeiten vergleichbar mit einerseits der Serie "Handtafeln" (1977) von Jürgen Paatz und andererseits dem "Grauen Triptychon" (o.J.) von Alfonso Fratteggiani Bianchi. Allerdings entfalten beide Arbeiten höchst unterschiedliche Wirkungen, obwohl beide Künstler die Farbe mit der bloßen Hand in den Farbträger einreiben: Bei Paatz führt der Arbeitsprozess zu einer Art grundsätzlicher Färbung des Bildträgers, hier Papier, und lassen seine Bilder so wirken, als hätten sie alle Versuche, ihnen ihre Farbe zu nehmen, überstanden, und nun so sind, wie sie nur sein können oder immer waren. Dagegen steht bei Fratteggianis Steinen die Farbe, genauer das Pigment, denn er benutzt nach eigener Aussage keine Bindemittel, gewissermaßen auf dem Bildträger, als etwas Appliziertes, doch zugleich auch untrennbar mit ihm Verbundenes; als eine makellos monochrome, tief von der Farbe gesättigte Oberfläche, während im Gegensatz dazu die Farbigkeit der Arbeiten von Paatz' immer von der Struktur des Materials geprägt ist und unterschiedliche Valeurs aufweist. Dieser Aspekt macht sie vergleichbar mit dem Bild "o.T." (2011) von Mateo Cohen, dessen stumpfe, schwarz-graue Farbe wie in der Leinwand verronnen und vertrocknet wirkt, sich jedoch an den Rändern und an Bearbeitungsspuren im Bildfeld als Malerei zu erkennen gibt und ein ganzes Spektrum von dunklen Grauwerten entfaltet.

Nahezu schwarz ist auch das in der Ausstellung gezeigte Gemälde "o.T." (1999) von Gabriele Schade-Hasenberg, doch ist es, im Unterschied zu den oben genannten, aus zahlreichen farbigen Lasuren aufgebaut und damit auf ähnliche Weise wie die beiden Gemälde "22.08 – 10" und "14.08 – 5" (2008) von Dorothee Joachim entstanden. Allerdings sind auch hier die Wirkungen der Bilder denkbar verschieden: Schade-Hasenbergs Bild hat eine hoch glänzende Oberfläche, die durch die sich in ihr spiegelnden Farben des Raumes moduliert wird, während Joachims Arbeiten alles Licht in sich

aufsaugen und wie zur Verstärkung ihrer Valenzen inkorporieren. Beide Effekte vereint das Bild "GR-H3 (190313)" (2013) von Raymund Kaiser, das eine teils reflektierende, teils matte, ins Graugrünliche Oberfläche aufweist, doch nicht, wie Schade-Hasenbergs Bild, eine Tiefenwirkung entfaltet, sondern seinen Betrachter regelrecht konfrontiert. Eine das Beleuchtungslicht stark reflektierende Oberfläche kennzeichnen auch die Bilder von Rosa M. Hessling, "Licht-Wandellust V" (2008-2010), und Tinka von Hasselbach, "Nebelgrau" (2013). Doch schlägt bei Hessling der dunkle erscheinende Grundton des Bildes bei einem Wechsel des Betrachterstandpunkts in einen silbrig-grauen Farbton regelrecht um, während v. Hasselbachs Gemälde einen kontinuierlichen Verlauf vom Hellere ins Dunklere erfahrbar macht. Das Changieren und das Entstehen-Lassen von Farberscheinungen durch ein gezieltes Verschränken der Remissions- und Reflexionseigenschaften der Pigmente ist auch das Thema von Claudia Desgranges, deren Bild "Epidot" (2001) allerdings vor allem die Farbe und Reflexionseigenschaften des Bildträgers (Aluminium) dazu einsetzt, die auf ihn gemalten Farben zu modulieren.

Gänzlich andere Bildkonzeptionen verfolgen Andrés Gál und Jakob Gasteiger, die, mit einem ausgesprochen pastosen Farbauftrag arbeitend, die haptischen Qualitäten des Farbmaterials zur Modulation von Helligkeitswerten nutzen. Gál strukturiert in "Untitled/Grey" (2013) die Farbmasse durch übereinander gelegte Raketzüge so, dass die Oberfläche des Bildes die Anmutung einer natürlichen Maserung annimmt und damit vielfältige Lichtbrechungen hervorruft. Im Vergleich dazu ist das zweiteilige Bild "15.9.2012" (2012) von Gasteiger in einer systematischen Weise angelegt und konfrontiert darüber hinaus zwei unterschiedliche, trocken wirkende Grautöne als streifenförmigen Farbreiefs. Noch viel stärker spielen zwei weitere Bilder die Materialität der Farbe aus, indem sie die Bildoberfläche als offene Strukturen konzipieren: Sotirakis Charalambou schafft mit "Untitled KB Series" (2006) einen aus schwarz gefärbten Zelluloseflocken gewonnenen Bildkörper, in dem das Licht wie aufgesogen wird, doch zugleich auch Schatten in sich selbst wirft, ähnlich wie bei dem Gemälde "5026" (2012) von Robert Sagerman, das aus 5026 systematisch übereinander gelegten, kleinen Farbkörpern ("marks") besteht und sehr dunkle Helligkeitswerte als Reflexion und Remission evoziert.

An diesem Bild ist auch die von Josef Albers untersuchte Interaction of Color zu beobachten, die allerdings das Basisthema des Bildes "II-17 + B (N + Sat B)" (2006) von Sanford Wurmfeld ist und geradezu systematisch vorführt, wie aus bunten Farben ein Grau als Flächenfarbe entstehen kann. Eine Entwicklung dieses Effekts ist in "Six Greys" (2006) von Gabriele Evertz zu sehen. Die streifenförmige Konstruktion ihres Bildes löst dessen Fläche in einem vierfachen Rapport von sechs unterschiedlich hellen Graus auf, die zusammen mit drei Streifen in den Grundfarben eine dynamisch und räumlich wirkende Konstellation schaffen.

Mit Peter Tollens "grau grün orange rosa grau" (Juni – November 2012) und Icke Winzers "VI" (2007) bleiben schließlich zwei ausgesprochen gestisch-malerisch Positionen zu charakterisieren, die unterschiedlicher nicht sein könnten: Denn Tollens gewinnt sein Bild aus zahllosen kurzen, zum Teil buntfarbigen und bei aller Ähnlichkeit doch individualisierten Strichen mit einem geraden Pinsel, die mehrfach übereinander gelegt, ein überaus differenziertes Farbfeld erschaffen, das ein warm wirkendes Grau konstituiert und umspielt. Winzers gespachteltes Bild zeigt dagegen ein aus der Mischung von Rot, Blau und Weiß gewonnenes Grau in einer auch haptisch differenzierten Komposition vor, die allerdings alle Erwartungen an Ausgewogenheit oder Harmonie eben so wenig erfüllt wie die, dass wir angesichts von Grau zu Ruhe und Eindeutigkeit finden könnten.