

Michael Fehr

MAN MUß SEHEN WOLLEN¹

Zu "II-15 (red)" (1991) und "Cyclorama" (2000) von Sanford Wurmfeld

I

Sanford Wurmfelds Gemälde zielen auf ein Phänomen, das allein der unmittelbaren Anschauung zugänglich ist: Farbe wie Licht, als Erscheinung im Raum, als immaterielle Qualität erlebbar zu machen. Wurmfelds Gemälde ermöglichen ein reines Anschauungserlebnis der Farbe. Sie bringen Farbe in einer Form hervor, wie sie ansonsten nur als Naturereignis, etwa im Blau eines wolkenlosen Himmels, erlebt werden kann.

Wie alle Gemälde des Künstlers, tritt Wurmfelds Bild *II-15 (red)* aus dem Jahre 1991 dem Betrachter wie ein technisches high-end-Produkt gegenüber. Und tatsächlich ist das Bild regelrecht konstruiert und überdies Teil einer vierteiligen Serie identisch aufgebauter Bilder, die sich nur im Hinblick auf die in ihnen eingesetzten Farben unterscheiden: Die jeweils ca. 1 x 2 Meter messende Bildfläche ist durch zwei übereinander gelegte Raster so unterteilt, daß 2 x 80 Spalten beziehungsweise 2 x 40 Zeilen aus unterschiedlich großen Bildelementen entstehen. Die Größe der einzelnen Bildelemente ist durch die Zerlegung einer quadratischen Grundform in 21 Abschnitte so bestimmt, daß sich in jeweils 20 Schritten progressiv zunehmende beziehungsweise abnehmende Abläufe ergeben, die reziprok aufeinander bezogen sind: Jeweils zwei nebeneinander oder untereinander liegende Elemente haben zusammengenommen Größe der quadratischen Grundform. Daraus ergibt sich, daß jeweils 2 x 20 Zeilen und 2 x 20 Spalten ein quadratisches Feld bilden. Daher kann das Gemälde auch als eine Zusammensetzung von 2 x 4 größeren quadratischen Feldern gelesen werden, innerhalb derer die der Größe nach zunehmenden beziehungsweise abnehmenden Elemente reziprok gegeneinander ablaufende Progressionen bilden.

In diese dynamische Matrix aus insgesamt 12.800 einzelnen Bildelementen trägt der Künstler vorab ausgemischte Farben ein. Dabei legt er Wert auf einen völlig ebenen und gleichmäßigen, wenn man so will: technischen Farbauftrag und folgt im übrigen einem exakten Plan. Das Bild ist mit fünfzehn verschiedenen Farben gleichen Helligkeitswerts² aus dem rotorangen bis rotvioletten Segment des Farbkreises aufgebaut und zeigt neben den roten auch violette und blaue sowie orange und gelbe Farben. Diese erscheinen allerdings nicht, wie die roten Farben am linken Bildrand, als volle Farbtöne sondern sind als eine sich über die gesamte Bildbreite erstreckende, vierstufige Progression in Ausmischungen mit Grau, also als chromatische Farbprogression angelegt. Dabei sind in jeweils zwei übereinanderliegende Feldern jeweils drei benachbarte Farben mit gleichem chromatischem Wert so eingetragen, daß sich innerhalb der oben beschriebenen, reziprok gegeneinander verlaufenden Progression von Grundform zu Grundform kontinuierlich verändernde Simultankontraste ergeben.

Das Gemälde *II-15, (red)* bringt damit, in seiner Totalität betrachtet, als faktischen Bildbestand³) einerseits - in der Vertikalen wie in der Horizontalen - eine Progression verschiedener Farbtöne und andererseits - zusätzlich dazu in der Horizontalen - eine chromatische Progression von gesättigten, vollen Farbtönen am linken Bildrand bis zu nahezu achromatischen Farben am rechten Bildrand zur Anschauung. Betrachtet man hingegen einzelne Felder oder Spalten und Zeilen im Bild, läßt sich aufgrund des reziproken Verhältnisses zwischen der Größe und der Farbe einzelner Bildelemente das Phänomen der Interaction of Color als Farb- und Formassimilation beobachten, wobei die Farbtöne so gewählt sind, daß weder zu harte Kontraste entstehen noch die Farben eine totale optische Mischung eingehen können. Die Konstruktion des Bildes erweist sich so als eine überaus komplexe Balance aller möglichen Aspekte von Farbe: von Farbtönen, Helligkeitswerten und Sättigung, die jedoch so angelegt ist, daß in diesem Bild die roten Farben das Bild beherrschen - so wie in den anderen Bildern in ähnlicher Weise Blau, Grün und Gelb beherrschend auftreten.

Eine solche, keineswegs erschöpfende Beschreibung des Bildbestandes läßt allerdings kaum etwas von der Wirkung des Gemäldes - die sich übrigens jeder Reproduktionsmöglichkeit grundsätzlich entzieht - erahnen. Denn wenn man das Bild einige Zeit lang betrachtet - und diese Zeit muß dem Bild als weiterer struktureller Faktor seines Bestandes gegeben werden -, dann stellt sich unversehens ein Effekt ein, der nur bei unmittelbarer Betrachtung des Gemäldes erfahren werden kann: Die Erfahrung einer von der Bildfläche losgelösten, vor ihr schwebenden, vielfarbigen Farbfläche und damit genau

das, was der Farbtheoretiker David Katz als 'Flächenfarbe' und später im Englischen als 'film color' bezeichnet hat.

Katz definiert die Flächenfarbe als eine Farbe, die als locker strukturierte oder diaphane, zweidimensionale und frontparallele Fläche im Raum erscheint, ohne auf eine Oberfläche, eine Form, ein Objekt oder ein Volumen bezogen werden zu können.⁴ Sie ist eine Farbe, die nicht, wie Oberflächenfarben, gemalt werden, wohl aber durch Malerei erzeugt werden kann, ausschließlich als Erscheinung auftritt und nur als Wahrnehmungsphänomen existiert. Natürliche Beispiele für Flächenfarben sind die Spektralfarben, das Blau des Himmels oder das Augengrau, das man bei geschlossenen Lidern sieht. Als sogenannte Luftperspektive beispielsweise in Bildern der Renaissance oder Claude Lorrains dargestellt, wird sie in Gemälden von William Turner oder der 'Amerikanischen Luministen' ausdrücklich thematisiert. In besonderer Weise ist die Hervorbringung der Flächenfarbe aber ein Ziel der Pointillisten, und hier vor allem der wissenschaftlich fundierten Malerei Georges Seurats gewesen. Ihm ging es darum, "das Sehen der empirischen Welt als eben dieses Sehen malerisch zu provozieren, daß heißt eine Malerei zu entwickeln, deren Anschauung der Anschauung der Wirklichkeit möglichst entspricht."⁵ War es Seurat 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,⁶ so ließ sich dies nur bewerkstelligen, "wenn (es gelang), nicht die Körperfarben, sondern die Lichteinwirkung auf das Auge nachzuahmen."⁷ Bei Seurat treten daher Bildstoff - die mit Farben bemalte Leinwand - und Bild in eine extreme Differenz, ist, um es mit einer bekannten Formel auszudrücken, das, was man sieht, nicht das, was man sieht - löst sich dieser Widerspruch aber bei einer bestimmten Betrachtungsdistanz in einem gegenständlichen Bild auf: Weil Seurat seine Malerei ausschließlich im Modus eines 'wiedererkennenden' oder Gegenstandssehens realisierte, wurde die Flächenfarbe, die seine Bilder in der Tat erfahrbar machen, meistens nicht als solche wahrgenommen. Vielmehr erscheint sie nur als eine Art *special effect*, der vom konventionellen Betrachter zugunsten des Gegenstandssehens - also um die auf den Bildern 'dargestellte' Wirklichkeit nach Objekten denotieren zu können - in der Regel überspielt und auf Oberflächenfarben umgerechnet wird.

Seurats Werk findet hier Erwähnung, weil seine wissenschaftlich fundierte Malweise einer der Ausgangspunkte für Wurmfelds Malerei ist, die man - aus dieser Perspektive gesehen - als eine Systematisierung und Radikalisierung des Pointillismus auffassen mag; doch sind Wurmfelds Gemälde ohne jede Gegenstandsreferenz und lassen sich auch nicht einer abstrakten Malerei, wie etwa der von Mondrian, zurechnen: Wurmfelds Auffassung vom Bild steht vielmehr eindeutig in der Tradition der nicht-gegenständlichen (non-representational) Kunst amerikanischer Prägung, gibt ihr aber durch die Reflexion der luministischen Malerei und die intensive Beschäftigung mit der Theorie der Farbe eine neue Wendung. In Anlehnung an Susanne K. Langers Terminologie⁸ hat sie der Künstler als *Presentational Painting* bezeichnet und damit vor allem ihren nicht-diskursiven (non-discursive) Bild-Charakter.⁹

So erweist sich Wurmfelds Gemälde *II-15 (red)* als eine malerische Konstruktion zur Hervorbringung eines Farb-Bildes (color-picture), das im Modus der Flächenfarbe erscheint und nicht identisch ist mit dem, was das Gemälde im Sinne des oben beschriebenen, faktischen Bildbestands oder Bildstoffs ist: Wurmfelds Bild ist eine konkrete, nicht-gegenständliche Malerei, in der die üblicherweise nur bei figurativen Gemälden auftretende Dichotomie zwischen Bildstoff und Bild, und damit der qualitative Sprung von einem materialen Bestand zu einem intelligiblen Bild im Rahmen des Konzepts der Konkreten Kunst zur Anschauung gebracht ist.

Im Bild *II-15 (red)* ist das, was man sieht, das was man sieht, und zugleich das, was man sieht, nicht das, was man sieht. Denn in Wurmfelds Gemälde stellt sich die Erfahrung der Flächenfarbe nicht automatisch, gewissermaßen als Selbsttätigkeit des Wahrnehmungsapparats ein,¹⁰ sondern bleibt von der Bereitschaft des Betrachters, sich auf das Bild einzulassen und ihm (wie sich selbst) Zeit zu geben, abhängig: Im Wechsel zwischen der sukzessiven Wahrnehmung einzelner Elemente des Bildes und ihrer simultanen Wahrnehmung als Teile eines Bildganzen bewirkt das Bild ohne eine sich ständig erneuernde Bewegung im Auge. Sie wird als Wechsel zwischen Flächen- und Oberflächenfarbe, also als Wechsel zwischen dem von der Totalität des Bildes hervorgerufenen, immateriellen Farb-Phänomen und der *Interaction of Surface-Colors* in einzelnen Bildfeldern beziehungsweise den Farbtonprogressionen in einzelnen Bildzeilen oder Bildspalten erfahren.

Die besondere Qualität von Wurmfelds Gemälden besteht darin, daß sie die Dichotomie zwischen

Bildstoff und Bild nicht in den Modus eines 'wiedererkennenden' oder Gegenstandssehens,¹¹ einbinden, sondern als eine Dichotomie für das 'sehende' oder 'autonome' Sehen, als Dichotomie zwischen zwei unterschiedlichen Erscheinungsweisen der Farbe erfahrbar werden lassen.¹² Denn damit weisen die Bilder auch dem Betrachter eine neue, gewissermaßen emanzipierte Rolle zu: Indem er sich nicht nur als Rezipient eines gegebenen Bildbestandes, sondern als Produzent eines Bildes, das nur in seiner Anschauung existiert, erlebt, kann er sich sowohl als Betrachter als auch als Beobachter seiner selbst erfahren.¹³

Das, was für das Bild *II-15 (red)* konstatiert wurde, gilt aber in besonderer Weise auch für Wurmfelds *Cyclorama*, einem Rundgemälde mit einer Höhe von ca. 2,30 und einem Durchmesser von 9 Metern, das wie ein Panoramagemälde von der Mitte des Raums, den es umschließt, über eine Treppe erreicht und von einer bis an die Leinwand reichenden Plattform aus betrachtet werden kann. In ähnlicher Weise konstruiert wie die Bilder der Serie *II-15*, zeigt das *Cyclorama* eine horizontale Abfolge von 24 Farbtönen (hues), die einen geschlossenen Durchgang durch den Farbkreis bildet. Im Unterschied zu dem besprochenen Bild sind im *Cyclorama* die einzelnen Farbtöne jedoch mit ihren Ausmischungen mit Weiß (tints) beziehungsweise Schwarz (shades), also 2 x 24 weiteren Farbtönen so kombiniert, daß sich in der Vertikalen ein Verlauf von jeweils dunkleren Farbwerten oben zu jeweils helleren Farbwerten unten ergibt. Der Effekt dieser Konstellation ist aber, daß der Betrachter mit einer, selbst in den dunkelsten Tönen des Blau intensiv leuchtenden Farbfläche konfrontiert, die ihn regelrecht umfängt und Farbe zu einem primären Erlebnis werden läßt.

Mit dem *Cyclorama* nimmt Wurmfeld bezug auf die Panoramagemälde des 19. Jahrhunderts, doch ist das *Cyclorama* nicht, wie diese, als ein Illusionsapparat konzipiert. Das *Cyclorama* ist vielmehr, ganz im Gegenteil, ein 'Apparat', der einen Aspekt der Wirklichkeit, die Wirklichkeit des farbigen Lichts im Modus der Flächenfarbe hervorbringt und erfahrbar macht. Das *Cyclorama* nutzt die Form des geschlossenen Rundgemäldes und die Idee einer ganz auf den Betrachter konzentrierten Malerei, um die Erfahrung der Flächenfarbe von ihrem akzidentellen Charakter zu befreien und als substantielle Erfahrung erlebbar zu machen: Als Rundgemälde, als Gemälde ohne Anfang und Ende, und als Gemälde mit einer durchgehend einheitlichen Struktur ermöglicht das *Cyclorama* ein totales, gewissermaßen absolutes Erlebnis der Farbe: Im *Cyclorama* wird Farbe als ein autonomer Aspekt der Wirklichkeit etabliert, haben wir es nicht mit einer *virtual reality* sondern einer *real Virtuality* zu tun.

Es ist nicht leicht, die Bedeutung eines solchen Gemäldes abzuschätzen. Jedenfalls gelingt es Wurmfeld mit dem *Cyclorama* nicht nur, Robert Delaunays Anspruch zu erfüllen, durch Malerei eine konkrete *forme en mouvement, statique - et dynamique* zu schaffen, vielmehr macht er darüber hinaus die von Delaunay erstrebte *simultanité rythmique* im Modus der Flächenfarbe, also als immaterielles, nur in der Anschauung existierendes Phänomen erfahrbar. Als Konstituierung und Entfaltung des ganzen Farbkosmos' in einem geschlossenen System, in dem sich der Betrachter frei bewegen kann, geht Wurmfelds *Cyclorama* aber womöglich noch weit darüber hinaus: Das Bild gibt Anlaß, erneut zu fragen, ob konkrete Malerei nicht doch ein 'Bild' des *mouvement vital du monde* (Delaunay) zur Geltung bringen und im Auge des Betrachter entstehen lassen kann.

¹ "Cherchons à voir": Robert Delaunay, *La Lumière* (1912), nach der Übersetzung von Paul Klee, erschienen in: *Der Sturm* 3, Berlin 1913, Nr. 144-5, S. 10, zitiert nach: Gustav Vriesen, Max Imdahl, Robert Delaunay. *Licht und Farbe*, Köln 1967, S. 10

² Ich beziehe mich hier auf die Terminologie des Munsell'schen Farbsystems, dem die Auswahl der Farben des Bildes zugrunde liegt. Die Übersetzung der Begriffe folgt den Vorschlägen in: Narciso Silvestrini, *IdeeFarbe. Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, Zürich 1994, S. 70 f

³ D.h., als 'factual fact' im Sinne von Josef Albers, *Interaction of Colors* (1963), dt. Köln 1970 oder als 'Oberflächenfarbe' nach der Terminologie von David Katz, *Der Aufbau der Farbwelt*, Leipzig 1930, S. 8 ff, engl. Ausgabe: ??

⁴ Katz, a.a.O., S. 12 ff

⁵ Max Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987, S. 126

⁶ Die wichtigsten theoretischen Voraussetzungen des Pointillismus hat der zeitgenössische Kritiker George Moore, *Modern Painting*, zitiert nach W. I. Homer, *Seurat and the Science of Painting*, Cambridge, Mass., 1964, S. 159 f., folgendermaßen beschrieben: *A tone is a combination of colors. In Nature colors are separate; they act and react one on the other, and so create in the eye the illusion of a mixture of various colors - in other words of a tone. But if the human eye can perform this prodigy when looking on color as evolved through the spectacle of the world, why should not the eye be able to perform the same prodigy when looking on color as displayed over the surface of the canvas?*

Nature does not mix her colors to produce a tone; and the reason of the marked discrepancy existing between Nature and the Louvre is owing to the fact that painters have hitherto deemed it a necessity to prepare a tone on the palette before placing it on the canvas; whereas it is quite clear that the only logical and reasonable method is to first complete the analysis of the tone, and then to place the colors which compose the tone in dots over the canvas ... If this be done truly - that is to say, if the first analysis of the tones be a correct analysis - and if the spectator places himself at the right distance from the picture, there will happen in his eyes exactly the same blending of color as happens in them when they are looking upon Nature."

⁷ 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. Was von Helmholtz hier als Körperfarben anspricht, sind in der Terminologie von Katz die Oberflächenfarben.

⁸ Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key* (1942), Cambridge, Mass., ³ 1979, S. 79 ff

⁹ Sanford Wurmfeld, *Presentational Painting*, in: *Presentational Painting*, Ausstellungskatalog, New York 1993, o. p.

¹⁰ Hierin kann man den wichtigsten Unterschied zwischen der Optical Art und Wurmfelds Malerei erkennen.

¹¹ Zur Unterscheidung zwischen 'wiedererkennendem' und 'sehendem' Sehen siehe Max Imdahl, *Cézanne - Braque - Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen*, (1974), in: Max Imdahl, *Gesammelte Schriften Band 3*, hrsg. von Gottfried Böhm, Frankfurt 1996, S. 303 ff

¹² Man könnte hier - im Sinne von Joseph Albers - von einem Hin und Her zwischen actual fact und actual fact sprechen. Vgl. dazu auch auch Imdahl, a.a.o., S. 151

¹³ Hier liegt der große Unterschied zwischen Wurmfelds Arbeiten und James Turrells Installationen, die ebenfalls Flächenfarben exponieren: Bei Turrell ist der Betrachter dem Farbphänomen, ähnlich wie im Kino dem Lichtbild, ganz und gar ausgeliefert und erhält keine Chance, seine Erfahrung am Bild selbst zu reflektieren.