Über den Wandel der Farbe in ihrer Bedeutung in der Kunst seit Beginn des 20. Jhd.

Einleitung: Teil 1

War der Mensch bemüht sich die Form anzueignen, so war dieses Bestreben mit der Industriellen Revolution eingelöst. Der Raum war überwunden, durchkreuzt und durchquert. Der Mensch hat sich der Form bemächtigt durch die Möglichkeit einer grenzenlosen Vervielfältigung. Austausch von Information war möglich geworden, ohne miteinander zu reden, ohne sich gegenüberstehen zu müssen. Die Wissenschaft und die Technik bestimmten von nun an den immer schneller werdenden Takt des menschlichen Miteinanders.

Der Künstler als Zeitgenosse wird einerseits mitgetragen von einer allgemeinen "Welle", prägt aber neben dem Wissenschaftler und dem Politiker den Fortgang derselben entscheidend mit, (wenn auch oftmals nur auf lange Sicht gesehen,) durch seine gesteigerte Sensibilität für gesellschaftliche Bewegungen. Er greift somit oftmals Entwicklungen voraus, oder gibt diesen einen bedeutenden Impuls. Allgemeinheit/Individuum, Künstler-Gesellschaft, Entwicklung/Stillstand,...all diese Begriffe sind gleichzeitig zu denken.

Form-Farbe... gibt die Form der Farbe den Halt, so gibt die Farbe der Form den Inhalt. Beides muß als zusammengehörig gedacht werden. (Schwarz und Weiß hier gedacht als zwei polare Grenzwerte) Wo finden wir keine Farbe? Können wir tatsächlich irgendeinem Ding, einer Erscheinung oder irgendeinem Phänomen absolute Farblosigkeit zusprechen? Von der anderen Seite betrachtet: ist es möglich eine Farbe exakt zu bestimmen? Ohne mich, ohne mein Auge, ohne die Wahrnehmung und das Bewußtsein darüber - gibt es da Farbe?

Diese Fragen sollen auf die Beziehung hinweisen, die besteht zwischen dem Wandel der Farbe in ihrer Bedeutung und der Entwicklung des menschlichen Bewußtseins. Die Entwicklung der Farbe und die veränderte Bedeutung als Bewußtseinsgeschichte des Menschen interpretiert.

Einleitung: Teil 2

Die Funktion der Farbe in der Malerei

Hans Jantzen (Kunsthistoriker) unterscheidet in einer Schrift, die zu Beginn unseres Jhd. erschienen ist zwischen EIGENWERT und DARSTELLUNGSWERT der Farbe.

Im Eigenwert kommen die elementaren Kräfte zum Ausdruck, die Eigenschaften einer Farbe, die unabhängig vom Farbenträger Geltung besitzen.

Der Darstellungswert einer Farbe bezieht sich auf deren Wirkungen; die Natur des Farbenträgers soll erklärt werden. Zum Beispiel die Stofflichkeit, Härte, Dichte oder die Stellung eines Objekts im Licht oder dargestellten Raum.

Generalisierend kann gesagt werden, daß im Mittelalter der Eigenwert der Farbe gegenüber dem Darstellungswert überwog. Das religiöse Denken, jenseitsgerichtet, ist bildbestimmend. Die irdischen Verhältnisse sind gottgewollt und gottgegeben. Die übernatürlichen Werte sollen durch eine "expressive" Versinnbildlichung dargestellt werden. Es überwiegt die Suche nach starker Symbol- und Ausdruckswirkung.

Seit Giotto(1266-1337) erhielt der Darstellungswert immer mehr Gewicht und überwog dann größtenteils bis hinein ins 19.Jhd. In diesem Zusammenhang muß die Veränderung der Stellung des Malers, der bis dahin als Handwerker angesehen wurde, erwähnt werden. Mit dem aufkommenden Selbstverständnis des Malers als ebenbürtigem Künstler dem Architekten und dem Bildhauer gegenüber, und dem neuen Betätigungsfeld als Maler für weltliche Auftragsgeber, änderte sich ebenso die dargestellte Bildwelt. Es wurden nun nicht mehr allein religiöse, sondern auch weltliche Themen gemalt.

Ein tiefgreifender Umschwung zugunsten des Eigenwertes der Farbe vollzog sich mit den Nachimpressionisten Cézanne, van Gogh und Gauguin. Diese Entwicklung gipfelt dann in der sogenannten abstrakten, konstruktivistischen Kunst, oder besser ausgedrückt, in der konkreten Kunst des 20.Jhd., die den Darstellungswert ganz außer Acht läßt.

Väter der Moderne

Während der Bearbeitung des Themas (Wandel in der Bedeutung der Farbe) stand ich vor dem Problem der Notwendigkeit einen Zeitpunkt zu fixieren, von dem aus die Untersuchung begonnen werden sollte. Beim Versuch einen Umschwung, einen generellen Wandel oder sogar einen Umbruch zu datieren oder zumindest auf das Werk eines Künstlers hin zu bestimmen, führte die Suche immer weiter und tiefer in die Geschichte der Malerei und somit auch in die Geschichte des Menschen im Allgemeinen.

Ist zum Beispiel das Wirken der Impressionisten von weitragender Bedeutung für das Werk Cézannes (1839-1906), jenes wiederum beeinflussend wirksam auf das Werk van Goghs (1853-1890), so darf aber Turner (1775-1851) als einer der ersten Freilichtmaler nicht vergessen werden. Ebenso muß dabei Goethes Arbeit "Entwurf einer Farbenlehre" als auch Newtons wissenschaftlichen Schriften zur Optik gedacht werden. Wobei in dieser Aufzählung politische und soziale Aspekte und Veränderungen außer Acht gelassen wurden. Dieses Springen von Person zu Person, oder von Epoche zu Epoche könnte nun noch beliebig fortgeführt werden, ohne viel Mühe, jedoch mit einigen Seiten Umfang....

Eigentlich soll diese Aufzählung nur ein Hinweis auf die Komplexität des Themas sein, wenn der Ablauf der Geschichte nicht als ein sich ständiger Wechsel von Epochen, sondern im Sinne von Jean Gebser als Bewußtseinsgeschichte (die sich sprunghaft ändert) verstanden wird. Nichts steht für sich isoliert, alles ist miteinander verbunden und muß als soches gedacht und behandelt werden. Allerdings ist es auch hier notwendig sich zu entscheiden...

Demnach beginnt die Arbeit (fast ganz künsthistorisch) mit dem Werk von Cézanne, der so oft-und vielmals von Künstlern selbst-als Vater der modernen Malerei bezeichnet wird.

PAUL CÉZANNE (1839-1906)

" Alles was wir sehen, ist nicht wahr, zerstreut, verflüchtigt sich. Die Natur ist immer dieselbe, aber nichts bleibt von dem, was uns erscheint. Unsere Kunst soll ihr den Schein der Dauer verleihen."

Cezanne ist die Erkenntnis der Eigengesetzlichkeit der Bildform zu verdanken, die sich bewußt von der Naturwirklichkeit unter-

scheidet. Dies bedeutet eine Abkehr von dem naiven Glauben an eine Übereinstimmung von Vorbild (Natur) und Abbild. Die Mimesisfunktion wird zugunsten der Eigengesetzlichkeit der bildnerischen Mittel aufgehoben. Mit Cezanne wird der Tod der bis dahin allseits gebrauchten Perspektive gleichgesetzt. Gebser spricht hier von Aperspektive, d.h. frei von der Linear-perspektive und frei für die neue Dimension, die Zeit. Der Raum (dargestellt und überwunden durch die perspektivische Darstellungsart) ist erschlossen, das Bewußtsein kann sich nun der raumkonstituierenden Dimension, der Zeit zuwenden, wenn auch vorerst nicht voll bewußt.

Obiges Zitat und die Einsicht, daß die Natur nicht abgebildet werden kann und muß, lassen Cezanne zur Rückführung der dargestellten Natur auf die Grundformen Rechteck, Kreis, Kugel und Dreieck kommen. Gegenstände, Objekte und Dinge die z.B. in Stilleben erscheinen sind so gestaltet, daß auf Schlagschatten und auf Perspektive vollkommen verzichtet wird. Die Bildfläche ist rhytmisch von Farbflächen strukturiert, die ebenbürtig nebeneinander stehen und bestehen dürfen. Das Bild als Bild und nicht als Träger einer Raumillusion.(>Kubisten)

Vincent van Gogh (1853-1890)

"Ich würde mich nicht wundern, wenn die Impressionisten bald allerlei gegen meine Malweise einzuwenden hätten, die eher durch die Ideen von Delacroix befruchtet sind als durch die ihren. Denn statt genau wiederzugeben, was mir die Augen zeigen, bediene ich mich der Farbe eigenmächtiger, um mich stark auszudrücken."

Durch den Einfluß der Impressionisten, deren Werke ihm während seines Aufenthalts in Paris begegnen, wo er auch zum ersten Mal durch die Flächigkeit japanischer Farbholzschnitte beeindruckt wird, hellt sich seine Palette zunehmend auf. Zur gleichen Zeit als die"Peintres du Grand Boulevard" (Monet,Sisley,Pissaro,Degas und Seurat) in der Galerie ausstellen, in der Vincents Bruder Theo arbeitet, sind im Cafe du Tambourin die "Peintres du Petit Boulevard" (Gauguin, Bonard, Toulouse-Lautrec und van Gogh) zu sehen. Wo die ersteren langsam von den Kritikern und dem Publikum anerkannt werden, sind nun die Arbeiten der "Peintres du Petit Boulevard" das Gespött der Allgemeinheit. Enttäuscht

von der Ablehnung nicht nur des Publikums kehrt er Paris den Rücken und beschließt in den Süden zu fahren, der Sonne entgegen.
"Jetzt, da ich das Meer gesehen habe, fühle ich ganz, wie wichtig es ist, im Süden zu bleiben und zu spüren, daß man die Farbe bis zum Alleräußersten treiben muß - es ist nicht mehr weit bis Afrika."
In der südfranzösischen Stadt Arles, innerhalb seiner letzten zwei Lebensjahre schafft van Gogh den Hauptteil seines Werkes.
Ebenso wie Cezanne verzichtet van Gogh auf die illusorische Darstellungsweise, auch bei ihm kommt der Eigenwert der Farbe stark zum Ausdruck. Er verzichtet auf die Verwendung der sogenannten Lokalfarbe ("wirkliche" Farbe eines Gegenstandes...) und setzt dabei starke reine Farben nebeneinander, und gelangt dadurch zu einer gesteigerten Expressivität. Damit gilt er als Wegbereiter des Expressionismus in Deutschland.
(>Expressionismus)

Paul Gauguin (1848-1903)
Auch Gauguin besticht durch die Einfachheit in seinem flächigem Bildaufbau, wo er gleichfalls wie van Gogh möglichst reine und kräftige Farben nebeneinandersetzt, und oft noch durch den Komplementärkontrast, die Leuchtkraft seiner Bilder erhöht. Allerdings schafft er im Vergleich zu van Gogh eher ruhige Kompositionen, das Element der Bewegung ist bei ihm nicht vordergründig. Ihn interessiert mehr die Farbe und ihr Zusammenklang. (>Symbolismus,Nabis)

Ein elementarer Wandel
Seit Mitte des 19.Jhd. ist eine allmähliche Abkehr der bildenden Kunst von ihrer Darstellungsfunktion festzustellen. (Kant: In der Kunst kommt es nicht auf das Was, es kommt auf das Wie an.) Die bildnerischen Mittel - und an erster Stelle die Farbe - rücken in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses. Ein wichtiger Einschnitt bildet dabei die Freilichtmalerei der französischen Impressionisten, die ihr Augenmerk hauptsächlich auf Licht, Atmosphäre und den dadurch erzeugten Effekten richteten. Es enstanden unzählige Variationen ein und desselben

Themas; das der Farbe. Die sogenannten Nachimpressionisten (Cezanne, van Gogh und Gaugin) führten dann diesen eingeschlagenen Weg konsequent weiter und bereiteten somit die vollständige Autonomisierung der bildnerischen Mittel vor. Die Malerei konnte auf ihre Wesenselemente verweisen -Farbe-Fläche- und den Eigenwert der Farbe wieder in den Vordergrund rücken. Ein weiteres Merkmal für den elementaren Wandel ist die Tatsache, daß die Künstler selbst sich auf den Weg machten, die Farbe zu erforschen. Goethes "Entwurf einer Farbenlehre" leistete hierbei unersetzliche Dienste, ebenso konnte auf Runges Forschungen sowie auf die Aufzeichnungen des Delacroix zurückgegriffen werden. Nun war aber mit der Abwendung von der Mimesisfunktion eine gänzlich neue Situation gegeben. In der Renaissance galt es sich der Perspektive zu bemächtigen, nun galt es Form und Farbe neu zu entdecken, frei von jeder nachahmenden Funktion. Zu erwähnen wären hier Rudolf Steiners Bearbeitung der Goetheschen Farbenlehre, Johannes Itten, langjähriger Dozent am Bauhaus, mit seinen Studien (Elemente der Bildenden Kunst); Paul Klee (Das Bildnerische Denken); Wassily Kandinsky (Das Geistige in der Kunst); -beide ebenso am Bauhaus tätig- ...eine Fortsetzung dieser Reihe würde zu weit führen, aber diese kurze Aufzählung zeigt doch vielleicht die geistige Beschäftigung der Künstler mit den Elementen, derer sie sich bedienten.

Die Moderne

Da diese Untersuchung vornehmlich der Farbe gilt, kann und muß eingegrenzt werden. Dem Phänomen der Gleichzeitigkeit entsprechend wird hier vereinfacht gesagt, daß nach den "Vätern der Moderne" in Europa unterschiedliche Stile auftraten. Da Stil aber in diesem Sinne ein völlig verkehrter Begriff ist, möchte ich lieber den von Gebser eingeführten Begriff der Manifestation verwenden. Als Hauptströmungen sind somit der Kubismus in Frankreich, der Futurismus in Italien und der Expressionismus in Deutschland zu bezeichnen. Allen gemeinsam ist das Bestreben einer neuen, der Zeit gemäßen Ausdrucksweise. Oder anders ausgedrückt; eine vollständige Abwendung von der Nachahmung des Außen, sprich der Natur, hin zur Innerlichkeit, hin zum Geistigen.

Der Futurismus in etwa ist ein geistiges Bestreben, den der Versuch Bewegung festzuhalten und darzustellen muß als solches angesehen werden, da es sich bei der Bewegung ja um ein geistiges Prinzip handelt (siehe hierzu: Müller-Rapp: die Strömung). Dasselbe gilt für den Kubismus; Picasso und Braque arbeiteten an der Sichtbarmachung der Gleichzeitigkeit, an der Aufhebung der Zeit, wenn sie z.B. Porträts malten "En Face" und von der Seite gesehen in einem Bild. Und auch die Ausdrucksweise im Expressionismus deutet auf das Geistige hin. Der Zerrissenheit und der Spannung zwischen den Menschen, ausgelöst durch die ständig wachsende Industrialisierung und den damit verbundenen Problemen, begegnen die "Brücke-Maler" mit der farblichen Spannung von Komplementärkontrasten oder dem Kontrast, wenn zwei reine Farben nebeneinandergesetzt werden. Die Expressionisten wenden dabei Erkenntnisse an, die auf Goethes Farbenlehre, Runges Schriften oder auf die Ausführungen von Delacroix zurückgehen. Wenn sie in etwa ein gesteigertes Blau einsetzen, nicht um Himmel darzustellen, sondern um dem geistigen Inhalt Ausdruck zu verleihen. Die Farbe Blau (Wesenscharakter - Ferne, Geistigkeit, Bewegung vom Betrachter fort-) wird nun mehr und mehr flächig augebreitet, im Gegensatz zu den Impressionisten, die die Farbe in kleinsten Nuancen und feinsten Brechungen auf die Leinwand brachten. Dadurch steigern sie die Leuchtkraft der einzelnen Farben; nicht Beleuchtung oder ein imaginäres Licht von außen läßt die Bilder scheinen, sondern die innere Leuchtkraft der reinen Farbe. Expressionistische Bilder erinnern in ihrer Leuchtkraft oftmals an Glasfenster mittelalterlicher Kathedralen. Der innere Zusammenhang wäre ja auch gegeben, wenn man beachtet, daß im Mittelalter, wie oben angeführt, der Eigenwert der Farbe bildbestimmend war, wie nun eben wieder zu Beginn unseres Jahrhunderts.

Denkbar nahe stehen dieser deutschen Erscheinung die Fauves in Frankreich um Matisse, der im übrigen ebenso wie Kandinsky oder Mondrian stets auf der Suche nach Reinheit, Gleichgewicht, Klarheit und Mäßigung war.

Betrachtet man nun den Kubismus, so ist auf den ersten Blick recht wenig im Bezug auf die Bedeutung und den Wandel der Farbe zu sagen. Der große Verdienst der kubistischen Maler besteht aber wohl darin, daß sie reelle Materialien mit den ihnen

eigentümlichen Farben ins Bild eingeführt haben (Tapettenstücke, Korbflechtwerk, Tücher, Zeitungen,...); mit diesem Kunstgriff hielt eine nochmalige Realitätsänderung Einzug in die Malerei. Der Künstler arbeitete nicht mehr nach der Natur, er arbeitet wie die Natur. Schöpferisch!

Der Vollständigkeit halber (was in dieser Arbeit eigentlich eine Illusion ist...) muß als nächstes den Konstuktivisten in Rußland und in den Niederlanden gedacht werden. Die Vorbereitungen waren also getroffen und so konnte der nachahmenden Kunst der letzte Stoß versetzt werden. Malewitsch malte ein schwarzes Quadrat auf weißem Untergrund. Mit diesem Akt war die Farbe jeder abbildenden Funktion entgültig enthoben, befreit. Bezeichnend ist dabei auch der gelungene Versuch einer Vermeidung jeglicher Art von subjektiver Handschrift, von expressiver Gestik, zugunsten einer angestrebten Objektivität der reinen Form und der reinen Farbe.

Das Phänomen der Gleichzeitigkeit

Alle soeben erwähnten Manifestationen fallen in etwa den gleichen Zeit-Raum, in eine Spanne von ca 15 Jahren (was in der Geschichte eine unbedeutend geringe Zeitspanne ist).

Dem Bild sollte eine neue Dimension zukommen. Als Einstein die Relativitätstheorie formuliert und somit das Verständnis von der Zeit grundlegend verändert, arbeiten Braque und Picasso an der Atomisierung ihrer Bildwelt, die Futuristen (Russolo, Balla,...) an dem Problem der Bewegung im Bild und kurze Zeit später die Expressionisten an der Sichbarmachung einer inneren Wesenschau.

Kurz, es sind viele verschiedene Ansätze zu verzeichnen, alle mit dem Bestreben die Konstanten, die die Welt konstituieren, neu zu formulieren, oder auf ihre Gültigkeit hin zu überprüfen.

Das Geistige in der Kunst

Diese Überschrift soll nicht auf die gleichnamige Schrift Kandinskys verweisen, obwohl in ihr einige Ansätze vorhanden sind, die hier auch erwähnt werden. Gebser sagt hierzu auch Konkretion des Geistigen; nun sind diese beiden Begriffe nicht gleichzusetzen, sie umschreiben jedoch ein Phänomen, um dem beizukommen eigentlich noch viel mehr Umschreibungen nötig sind.

Um den einmal eingeschlagenen Weg weiterzugehen möchte ich die Farbbetrachtung anhand von einzelnen Künstlern fortsetzen.

Paul Klee ("Der Primitive einer neuen Sinnlichkeit")

"Nicht das Sein, sondern das Werden, nicht die Blume, sondern das Blühen, nicht der Fluß, sondern das Fließen stehen im Interesse Klees" (Werner Spies).

Aus heutiger Sicht gesehen könnte als Klees Hauptwerk seine am Bauhaus ausgeübte Lehrertätigkeit und aus diesem Zusammenhang hervorgegangene Schrift; "Das Bildnerische Denken" betrachtet werden. In diesem Buch gehen Sprache und Bild eine exemplarische Übereinstimmung ein, und Klee weist selbst ausdrücklich darauf hin, daß seine "Rede" nicht isoliert, sondern als zusammengehörig mit seinen Bildern anzusehen ist. Er praktiziert darin ein "Form-Denken", in dessen Mittelpunkt die Bewegung steht. Die Farbe betreffend äußert Klee das Bestreben seinen Schülern "eine Art von ideellem Malkasten " aufzubauen und bezieht sich dabei auf Gedanken und Äußerungen "seiner" Lehrer; Kandinsky, Delacroix, Runge und in erster Linie Goethe. Wobei natürlich die drei letztgenannten, Lehrer im ideellen Sinne sind. Wie oben erwähnt, ist es Klees großer Verdienst, seine gewonnenen Einsichten in idealer Form an seine Schüler weitergegeben zu haben. Die Überschriften zum Farbteil drücken dies gut aus:

-Die Ordnung auf dem Gebiet der Farben / Die endliche Farbreihe und das unendliche Ineinander der Farben / Diametrale und peripherale Farbbeziehungen-

Bild und Schrift gehen eine Einheit ein, die eigentlich notwendig ist, um dem Phänomen Farbe näherzukommen, um es einzukreisen. Es reicht eben nicht mehr nur zu malen, und das Denken den anderen zu überlassen. Dasselbe gilt natürlich für alle anderen Phänomene wie Bewegung, Zeit und Denken. Durch sein Wirken hat Klee großen Einfluß auf viele nachfolgende Künstler ausgeübt, wie Manessier, Bazaine, Soulages, Miro, Wols, usw..., die alle im Laufe ihres Schaffens auf Klee gestoßen waren und oft in einer entscheidenden Phase dadurch beeinflußt wurden.

Das Konkrete in der Kunst

In den Niederlanden formierte sich ungefähr zur selben Zeit die Gruppe "de Stijl". Sie gaben eine Zeitschrift heraus mit dem bezeichnenden Titel "Art Concret". Schon der Name sollte auf ihre Intention hinweisen und ihre Ablehnung des Begriffs "Abstrakte" verdeutlichen. Sie sprachen von einer konkreten Kunst, da ja Farbe, Form und Fläche ganz konkrete Elemente sind, die nichts außer sich, die "nur" die eigene Wirklichkeit darstellen.

Farbe und Form erhielten als selbständige Werte ihre Konkretion, ihre volle Autonomie; die Reinheit der Mittel wurde postuliert.

Erstaunlich ist in diesem Zusammenhang, daß gerade zur Zeit eines (politischen) herannahenden Tiefpunkts (Naziherrschaft in Deutschland, Faschismus in Italien und in Spanien) die Konkrete Kunst eine Hochphase erlebte. Dazu ein Zitat aus Karl Ruhrberg: der Schlüssel zur Malerei von heute: "Ihre Kunst ist Ausdruck des stillen Aufstands der europäischen Ratio gegen vernebelnde Mystifizierung, der leidenschaftslosen Vernunft gegen das unkontrollierte Gefühl, der kühlen Aufrichtigkeit gegen die sentimentale Lüge, der klaren Zukunftsplanung gegen eine konzeptionslose Gegenwart, der Ordnung gegen die Anarchie. Das Göttliche erscheint ihr als Geometrie, als vollkommene Form, als >das, was immer ist<, wie Platon gesagt hat. Diese strenge Kunst umschließt den Entwurf zu einer kühleren, aber auch lichteren Welt, jenseits des von zügellosen Leidenschaften bewirkten politischen und gesellschaftlichen europäischen Fiaskos."

Um nun die Arbeit zu einem vorläufigen Ende zu führen, möchte ich noch einen weiteren Künstler erwähnen -viele würden ihn wohl eher als Lehrer bezeichnen-

Josef Albers (1888-1976)

Nach Albers ist in der Kunst die Farbe das "relative Mittel" schlechthin. Auf dieser Einsicht sind viele seiner Arbeiten, wie z.B. "Hommage to the square" gegründet. Er möchte den reinen Akt des Sehens (oder der Anschauung-M.Bockemühl), das aktive Sehen ins Bewußtsein rücken. Durch immer wiederkehrende ähnliche oder gleiche Form, aber ständig varierten Farbkombinationen wird dem Betrachter und natürlich ihm selbst die Relativität der Farbe vor Augen geführt. Dort wo ein Blau neben einem Orange eine

gesteigerte Ausdrucks-und Leuchtkraft hat, da ist dasselbe Blau neben einem Grün blaß und schwach in seiner Wirkung. Es treten sehr komplexe Farberscheinungen zutage, wenn drei verschiedene Farben in veränderter Quantität im Bild verteilt sind. Der Betrachter kann und muß in der Anschaung direkt die Inter-Aktion (interaction of colour), sprich die gegenseitigen Wechselwirkungen wahrnehmen. Diese Wechselwirkungen entstehen durch eine gegenseitige Überstrahlung der einzelnen nebeneinandergesetzten Farben. Ein Quadrat in Orange, welches auf einem roten Quadrat liegt, wird an den Rändern anscheinend aufgehellt. Die Einbindung der einzelnen Arbeit in eine Serie und der dadurch mögliche Vergleich, ist die Basis für das Verständnis des Werkes betreffend der Farbe.

Zudem wird das Konkrete dadurch hervorgehoben, daß jedem Interessierten die Möglichkeit der Überprüfung durch Nachahmung geboten wird, da Albers auf die Rückseite der Werke das "Rezept" für die Herstellung des jeweiligen Bildes angibt; er erwähnt den Farbton und den jeweiligen Hersteller. Nicht das Einmaligkeits-das Genie-Denken wird gepflegt, sondern das allgemeinverbindend Mögliche - die Möglichkeit oder die Forderung zum reinen Sehen, zur "Wahrenden Anschaung".

Michael Bockemühl

Das Bild ist, wenn es gesehen wird, aktiv angeschaut und wahrgenommen. Man könnte fast soweit gehen und sagen; es wird in dem Moment des bewußten Seh-Aktes hervorgebracht...vorher ist es nicht!?!

Da wo das Farbige, das Bild so ist wie es ist, es aber ebenso gut auch ganz anders aussehen könnte (Prinzip der Serie), tritt die Relativität hervor; anders herum betrachtet, der eigene zu bewegende Standpunkt. Doch dieses muß immer wieder neu im Augenblick, gegenwärtig, von jedem Einzelnen selbst aktiv vollzogen werden. Darauf weisen die Arbeiten von Albers, aber auch von Barnett Newman, Mark Rothko oder von Ad Reinhard hin.

Dazu M. Bockemühl: "Das Bild erweist sich so in beiden Fällen ausschließlich als hervorgehend aus dem Anschauen...in der reinen Malerei Rothkos und Newmans wird das bildliche Wirken (der Farbe; der Verf.) identisch mit dem anschauenden Vollzug"

Nach Bockemühl oder auch K. Fiedler ist die künstlerische Tätigkeit eine Anschauende; und somit ist der/die Anschauende in der Anschaung ebenso Künstler (im erweiterten Sinne). Aber nicht wie so oft angenommen Künstler, wenn man mit Farbe, Stein oder sonstigem Material "werkelt". Denn im Vergleich zur Rezeption, zur passiven Aufnahme eines im Außen gegebenen, ist diese Weise eine produktive, aktive Art der Wahrnehmung. Diese ist der von Bockemühl als der "einheitliche Prozeß" beschriebene, wo das Erfassen rein anschaulicher Bildstrukturen, das Ergreifen der Gestalt, das Gewahrwerden ihrer Wirkung und das Erfassen der Bedeutung bis hin zu umfassenden Idee eine Einheit bildet; er erweitert damit den reinen Akt des Schauens um die Qualitäten der bewußten Wahrnehmung, des Denkens und des Verstehens.

Ästhetische Theorie als Praxis des Anschauens

...mit der Entwicklung und schrittweisen Durchführung einer anschauenden Methode sollen die Bedingungen eines eigenen Bilderlebens bewußt und handhabbar werden...mehr nicht

...an die Stelle abschließender Interpretationsgewißheiten tritt die eigene, anschauende Tätigkeit...

...Sprache und Bewußtsein müßen dem Anschauen folgen, so dicht es eben geht...

LITERATUR

Paul Klee: Das Bildnerische Denken
Werner Spies: Das Auge am Tatort
Karl Ruhrberg: Der Schlüssel zur Malerei von heute
Christel Denecke: Die Farbe im Expressionismus
Jean Gebser: Ursprung und Gegenwart
Michael Bockemühl: Die Wirklichkeit des Bildes
B.Bilzer, J.Eyssen, F.Winzer: Das große Buch der Kunst