

Beziehungen in Farbe

von Matthias Bleyl

Eine zentrale Frage von Malerei, die sich nicht an einer vorgegebenen Gegenständlichkeit orientiert, sondern deren alleiniger Gegenstand die Farbe selbst ist, richtet sich notwendigerweise daraufhin, wie Farbe zu einem Bild organisiert werden kann. Verzichtet ein Maler darauf, einen z.B. roten Gegenstand wiederzugeben, beispielsweise ein rot glasiertes Gefäß, sondern erhebt die Farbe Rot selbst zum Gegenstand seiner Malerei, so entfallen alle formalen und koloristischen Vorgaben, an denen er seine Bildorganisation ausrichten könnte. In solcher wesensmäßig farborientierten, also essentiellen Malerei wird nicht etwas Außerbildliches mittels der Farbe gemalt, sondern es wird Farbe als kategorialer Grundwert von Malerei selbst gemalt. Eben dies wirft die Frage auf, wie das zu geschehen habe, was dem nachvollziehbaren Prozeß des Malens eine herausragende Bedeutung bei der Bildbetrachtung zuweist. Im Lauf der neueren Kunstgeschichte hat es hierauf zahlreiche, sehr verschiedene Antworten gegeben - man vergleiche, um beim Beispiel der Farbe Rot zu bleiben, nur entsprechende Werke der Farbmaler Rupprecht Geiger und Emil Schumacher.

Die in dieser Tradition arbeitende Malerin Elisabeth Sonneck gibt sich einfache und leicht nachvollziehbare Spielregeln, um das Problem zu lösen. So sind ihre Leinwandgemälde quadratisch, haben also keine ausschließliche Horizontalität oder Vertikalität bzw. sowohl das eine wie das andere, wodurch sie sich als richtungsdominante und dadurch die innerbildliche Struktur konditionierende Formwerte gegenseitig aufheben. In der Konsequenz bearbeitet die Malerin die Leinwände auch meist nicht an der Wand hängend, sondern liegend und von allen Seiten, was der Richtungslosigkeit des quadratischen Formats entspricht. Aufgrund der bereits von Josef Albers ausführlich begründeten Erkenntnis, daß es Farbe "an sich" in der Malerei nicht geben kann, sondern daß sie stets nur in Bezügen zu anderen Farben existiert - und sei dies die weiße Wand -, sie also immer durch ihre Nachbarschaft definiert wird, erlaubt sich die Künstlerin keine Beschränkung auf flächenfüllende Monochromie, auch wenn ihre Gemälde von jeweils einem einzigen, in mehreren sehr stark verdünnten Schichten mit geringfügigen Varianten möglichst gleichmäßig aufgetragenen Grundton ausgehen. In den nächsten Arbeitsschritten werden geradlinige Pinselzüge gesetzt, seien sie - vorm fertigen Bild an der Wand aus, nicht beim Entstehen in liegender Position gesehen - vertikal durchlaufend über die ganze Bildhöhe oder auch mittig abgesetzt, so daß eine horizontale Zweiteilung des Quadrats erfolgt. In einigen Fällen können sich auch orthogonale Binnenstrukturen aus streifenartigen, eher schon rechteckigen Elementen ergeben. Die Pinselzüge sind nämlich für die Malerei als eigene Formwerte uninteressant, anders etwa als die Streifen in Bildern älterer Künstler, wie z.B. Günter Fruhtrunk, François Morellet oder Klaus Schoen. Bei Elisabeth Sonneck resultieren sie aus völlig selbstverständlichen Voraussetzungen, nämlich einer festgelegten Pinselbreite plus dem normalen Bewegungsfluß der Hand, wobei sich schmalere Streifen einfach durch Auslassung, nicht etwa durch aktive Setzung mit schmaleren Pinseln ergeben. Diese "Streifen" sind also unmittelbarer Ausfluß des Malens selbst als farbsetzendem Akt, kein Ergebnis eines nur umgesetzten Vor-Konzepts, und müßten wohl eher als Farbbahnen bezeichnet werden. Während nämlich Streifen ein oder eine Reihe mehr oder weniger deutlich geometrisch definierte Form- und Strukturelemente bezeichnet, kann der Begriff Farbbahn eher dessen beide wichtigste Qualitäten, die Farbe und die Bewegung, zum Ausdruck bringen, während der Formwert weniger betont wird. Was die Malerin also wirklich interessiert, sind nicht Streifenstrukturen, sondern Farbbezüge. Das Vermeiden formaler Probleme durch konzeptuelle Vorentscheidung für einfache Formen führt

zwangsläufig zur Konzentration auf die Farbe, die dann allerdings keiner Programmatik unterliegt. Die vermeintlichen Streifenstrukturen sind daher primär eigentlich auch keine Addition gleicher oder ähnlicher Formelemente, sondern eher ein aus der Farbe entwickelter Rhythmus aus Farbbahnen. Der jeweilige Farb-Rhythmus entsteht nicht nach Vorausberechnung, also Kalkül bestimmter zu erzielender Wirkungen, sondern allein aus gefühlsmäßig getroffenen Entscheidungen. Wird eine bereits gesetzte Farbbahn mit einer anderen in Bezug gesetzt, müssen sie irgendwie zueinander passen, wobei schon das Wort "irgendwie" andeutet, daß es sich dabei um eine Ermessensfrage seitens der Künstlerin handelt. Eine Vorausbestimmung ist nicht gegeben, und da die Stimmigkeit der Farbbahnen zueinander normalerweise nicht sofort intuitiv erreicht wird, erfolgt ein Weiterbearbeiten des Gemäldes, so daß andere Konstellationen entstehen. Auch dieser Begriff trifft eher zu als ein anderer, traditionell gebräuchlicher, nämlich "Komposition". Kein ausgewogenes Verhältnis völlig heterogener Bildelemente wird im Zuge der Arbeit erreicht, sondern eine stimmige, rhythmische Zusammenstellung, eben Konstellation, oder auch ein Beziehungsgefüge der Farbbahnen. Somit entstehen die einzelnen Farbwerte praktisch nie voraussetzungslos, sondern sind Ergebnis vielfachen Übereinanderlagerns und Ineinanderverschleifens verschiedener Farbbahnen, was sich meist auch noch an den Verlaufsspuren der Pinselzüge nachvollziehen läßt. Hierdurch entstehen keine mit Farbe aus- bzw. zugemalten Flächen, vielmehr lebhaft, koloristisch stark differenzierte Bahnen aus Farbe in freiem Rhythmus.

Ebenso wenig programmatisch, vielmehr beiläufig und rein intuitiv, erhalten die Werke bisweilen, keineswegs immer, Titel. Sie beziehen sich, da sie der Künstlerin während der Arbeit einfallen, mehr auf die Herstellung denn im Nachhinein auf abgeschlossene Werke und ihre Wirkung, und übergreifen sogar mehrere Gemälde, da die Künstlerin in den letzten Jahren fast nur in Dreier-Werkgruppen (nicht zu verstehen als Triptychen!), nicht an Einzelbildern gearbeitet hat. Titel wie etwa "Streifzüge" oder "Sperrstreifen" illustrieren geradezu das eigene, sich zum Bild verstetigende Tun der Malerin, wenn sie nicht überhaupt eher musikalische Klanganalogien evozieren, wie etwa "vibraphon" oder "glissando". Bei den raumbezogenen Wandarbeiten dagegen sind die Titel eher auf die Raumanlage bezogen. "Windschatten" beispielsweise bezieht sich auf einen erst beim völligen Überschreiten der Türschwelle sichtbar werdenden Wandvorsprung am rechten Rand des Blickfeldes, an den das erste Farbfeld anschließt, "Delta" dagegen erklärt sich durch eine schräge Wandführung, wodurch sich ein Raum in die Breite zu öffnen beginnt. Wenn die Künstlerin jedoch nicht sofort direkt vor Ort eine überschaubare Wand gestalten kann, wobei sie ähnlich wie bei den Leinwandgemälden vorgehen kann, muß sie notwendigerweise stärker konzeptuell arbeiten, also auf dem Weg über entsprechende Vorarbeiten. Vorgestaltete und lange durchdachte Entwürfe lassen sich vor Ort bei Bedarf wohl noch abwandeln und den Gegebenheiten anpassen. Arbeitet die Malerin dagegen "nach Sicht", kann sie stets spontan entscheiden und, wenn nötig, wieder verwerfen, während die vorkonzipierte Arbeit zumindest in der Ausführungsphase nur noch geringe Spielräume dafür offen läßt. Beide Verfahren haben Vor- wie Nachteile, und sie setzen alte Gestaltungstraditionen fort. Während die toskanische Malerei des 16. Jahrhunderts, prominent vertreten etwa durch Michelangelo, durch die präzise Vorgestaltung gekennzeichnet war, für die der umfassende Begriff des "Disegno" zur Anwendung kam, war für die gleichzeitige venezianische Malerei das direkte Arbeiten im großen Format ohne präzise zeichnerische Vorarbeit charakteristisch, wie es z.B. Tizian pflegte, wobei sich die Komposition erst im Lauf der langwierigen Arbeit über viele Stufen, Versuche und Korrekturen herauskristallisierte. In ähnlicher Weise arbeitet Elisabeth Sonneck - wenn auch losgelöst von Kompositionsbegriff und Gegenstandsdarstellung, aber jedenfalls farborientiert - auch heute noch an ihren Leinwandgemälden, während sie auf der Wand gezwungen sein kann, wie die großen Freskomaler Mittelitaliens ihre Gestaltung genau vorzukonzipieren. Läßt sich das eine Verfahren mit ergebnisoffener Grundlagenforschung

vergleichen, nämlich im Bereich der Farberzeugung gemäß der eingangs aufgeworfenen Frage, so das andere als ihre zweckgerichtete Anwendung. Beide müssen jedoch als Forschungsleistung auf dem Feld der Farbwahrnehmung gesehen werden, weil ihnen grundlegende Fragen hinsichtlich dessen zugrunde liegen, was Farbe für unser Sehen und Sein leisten kann.

Dr. Matthias Bleyl, Professor für Allgemeine Kunstgeschichte, insbesondere 20. Jh,
Kunsthochschule Berlin Weißensee