

# DIE TENDENZ ZUM FARBOB- JEKT

ÜBER VERÄNDERUNGEN DER FARBKONZEPTE UND DES  
BILDVERSTÄNDNISSES IN DER ZEITGENÖSSISCHEN  
MALEREI UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DES  
WERKES VON ELLSWORTH KELLY



INAUGURAL-DISSERTATION ZUR ERLANGUNG DES GRADES EINES  
**DOKTORS DER PHILOSOPHIE**  
DER FAKULTÄT BILDENDE KUNST  
AN DER UNIVERSITÄT DER KÜNSTE BERLIN

ERSTER BERICHTERSTATTER: **PROF. DR. ANDREAS HAUS**  
ZWEITER BERICHTERSTATTER: **PROF. DR. KARLHEINZ NOWALD**

# INHALTSVERZEICHNIS

## 1. EINLEITUNG: ERKENNTNISINTERESSE UND THESEN DER ARBEIT

Das Diktum vom "Ende der Malerei": Debatten, Forschungsdefizite, Fragen **4** – Wege der Erweiterung und Grenzauslotung in der zeitgenössischen Malerei und die Bedeutung Ellsworth Kellys: Fragestellungen und Thesen der Arbeit **9**

**4 - 17**

## 2. FARBE, RAUM, LICHT: ZUR ENTWICKLUNG NEUER KÜNSTLERISCHER AUSDRUCKS- UND WAHRNEHMUNGSFORMEN IN DER NACHFOLGE DER KLASSISCHEN TAFELBILDMALEREI

### 2.1 Aspekte der Veränderung des Farbverständnisses

Farbe und ihre Relativität in der Wahrnehmung **18** – Die Entdeckung der Eigenwertigkeit der Farbe **22** – Farbe gleich Form: Zuspitzungen **28**

### 2.2 Die Nutzung neuer Materialien und Techniken

Das Material im Bild **31** – Zur Entwicklung und zur Verwendung neuer Malmaterialien und Techniken **33**

### 2.3 Die Einbeziehung des Umraumes, neuer Beleuchtungsformen und neuer Medien: Rückwirkung auf das Bildverständnis

Zum Wandel des Verhältnisses von Bild und Raum **38** – Über den Einfluss neuer Beleuchtungsformen und über die Verknüpfung verschiedener Medien mit der Malerei **42**

**18 - 45**

## 3. ZUR ERWEITERUNG DER FARBKONZEPTE UND ZU POSITIONEN EINES VERÄNDERTEN BILDVERSTÄNDNISSES IN DER JÜNGEREN ZEITGENÖSSISCHEN MALEREI: BEISPIELE DER NEUERUNG UND GRENZAUSLOTUNG

### 3.1 Methodische Vorbemerkungen

### 3.2 Raumgreifende Konzepte

Beispiel 1: Die Farbe in Imi Knoebels „Genter Raum“ **52** – Beispiel 2: Über das Einwirken von außerbildlichen Lichtquellen auf den Raum und das Bildmaterial - Das „Fragment Grande Galerie I-XIV“ von Gerhard Merz **58** – Beispiel 3: Zum Einfluss des Umraums auf die Bildoberfläche - „Flache Arbeit Rot, flache Arbeit Grau“ von Adrian Schiess im Braunschweiger Kunstverein **64** – Beispiel 4: Das Farbgeheimnis wandgebundener Arbeiten - Katharina Grosses „Nun Painting“ in der Akademie der Künste Berlin **69**

### **3.3 Medienübergreifende Ansätze**

Beispiel 1: Über den Einsatz von Streifentafeln und Spiegeln im Gesamtkonzept Farbflächenraum – Daniel Burens „Arbeit in situ“ im Westfälischen Landesmuseum **73** – Beispiel 2: Zur Verklammerung der Medien Malerei und Video durch Farbe und Struktur - Die Ausstellung „Capital“ im Hamburger Bahnhof von Sarah Morris **79** – Beispiel 3: Das Wechselspiel von Ort, Licht, Farbe und Material - Leni Hoffmanns Arbeit „Kukuruz“ in der David Pectorius Gallery **85** – Beispiel 4: Medienvermittelte Farbobjekte - warum man noch von Malerei sprechen kann - Gerwald Rockenschauhs Installation (o.T.) in der Galerie Susanna Kulli im Jahre 1991 **88**

### **3.4 Maltechnische Experimentierformen**

Beispiel 1: Unkonventionelles Material auf konventionellem Bildträger - „CUSeeMe“ von Peter Halley **93** – Beispiel 2: Zwischen konventionellem Material und neuer Technik - Eines der Schwarzen Bilder (o.T., 1991) von Günther Umberg **99** – Beispiel 3: Materialien des Immateriellen: Fragile Oberflächen - Karin Sanders „Wandstück“ in der Staatsgalerie Stuttgart **106**

### **3.5 Fazit: Differenten Wege der Erweiterung des Farb- und Bildverständnisses und die Tendenz zum Farbobjekt**

**46 - 114**

## **4. DIE PARADIGMATISCHE BEDEUTUNG ELLSWORTH KELLYS IM KÜNSTLERISCHEN ENTWICKLUNGSPROZESS DER MALEREI ZU EINEM NEUEN FARB- UND BILDVERSTÄNDNIS**

### **4.1 Einleitende Bemerkungen**

### **4.2 Zur künstlerischen Entwicklung Ellsworth Kellys**

Beginn der künstlerischen Tätigkeit: Kellys Lehrer und seine Vorbilder **118** – Die Zeit in Frankreich: Erste Multipanel Paintings und Bildobjekte, Experimente mit dem Zufall und die Hinwendung zur absoluten Abstraktion **120** – Die Rückkehr in die USA: Parallele Arbeit an Zeichnungen, Multipanel Paintings, Shaped Canvases und ersten Außen- und Bodenskulpturen **127**

### **4.3 Erweiterungen der Malerei zum Farbobjekt im Raum: Ausgewählte Shaped Canvases, Bodenobjekte und Farbspektren in der Einzelbetrachtung und im Vergleich**

Zum besonderen Stellenwert der Bildobjekte in Kellys Werk **130** – Ein Vergleich von Ellsworth Kellys „Black Square“ (1953) mit Kasimir Malewitschs „Schwarzem Quadrat“ (um 1914/1915): Individuelle und gemeinsame Wege auf der Suche nach einer Verdichtung von Form, Farbe und Raum **136** – „White Plaque: Bridge Arch and Reflection“ (1951-55) und „Lake II“ (2002): Verwirrspiel in der Farboberfläche **145** – Das Bodenobjekt „Yellow Curve“ (1990, Frankfurter Portikus) und „Spectrum V“ (1969): Zum Einfluss des Farblichts auf den Umraum **152**

#### **4.4 Zum Zusammenhang von Farbe, Bildoberfläche und Licht: Malmaterial, Technik und Raum**

Vorbemerkung **158** – Über die Farbe in Kellys Bildobjekten **159** – Zur Materialität bzw. Immaterialität der Bildoberflächen **164** – Das Wechselspiel von bildinternem Farblicht und außerbildlichem Beleuchtungslicht im Raum **170** – Zwei Ausstellungskonzepte und –besuche: „Ellsworth Kelly A Retrospective“ (12. Juni - 7. September 1997, Tate Gallery, London) und „Ellsworth Kelly, Werke 1956-2002“ (15. September 2002 – 19. Januar 2003, Fondation Beyeler, Basel) **173**

#### **4.5 Die Tendenz zum Farbobjekt und Kellys paradigmatische Bedeutung im künstlerischen Entwicklungsprozess der Malerei zu einem neuen Bildverständnis**

**115 - 184**

#### **5. KONTROVERSEN UND PERSPEKTIVEN: EIN RESÜMEE**

**185 - 192**

#### **6. ZITIERTER ABBILDUNGEN**

**193 - 299**

#### **7. HINWEISE ZU DEN WERKPHASEN DER AUSGEWÄHLTEN ZEITGENÖSSISCHEN KÜNSTLER**

**300 - 304**

#### **8. LITERATUR**

**305 - 321**

#### **9. ABBILDUNGSVERZEICHNIS**

**322 - 332**

#### **LEBENS LAUF NINA EBBIGHAUSEN**

**333**

## 1. EINLEITUNG: ERKENNTNISINTERESSE UND THESEN DER ARBEIT

### **Das Diktum vom "Ende der Malerei": Debatten, Forschungsdefizite, Fragen**

Wenngleich sich die vorliegende Untersuchung, wie zu zeigen ist, thematisch aus einer teilweise defizitären wissenschaftlichen Diskussions- und Forschungssituation heraus begründen lässt, ist sie in ihrer spezifischen inhaltlichen Ausrichtung sicherlich nicht jenseits meiner zweiten Existenz, der als Malerin und Künstlerin, entstanden, angestoßen durch das Nachdenken über die eigenen wiederholten praktischen Versuche einer Grenzauslotung der Möglichkeiten von Malerei. Im Bemühen um eine theoretische und kunsthistorische Einordnung nach und nach entstandener Fragen und Probleme wurde mein Augenmerk zunehmend auf erkennbare Veränderungen tradierter Selbstverständnisse gelenkt, zugleich auf damit verbundene konkrete Wandlungsprozesse künstlerischer Praxis in der neueren Geschichte der Malerei. In den Blick geriet vor allem die offenbar verwandte Suche von Malern des vergangenen und des begonnenen Jahrhunderts nach einer neuen Komprimierung von Farbe und Licht sowie nach neuen Raum- und Ausstellungskonzepten, welche schließlich auch zu einem neuen Bildverständnis geführt haben. Hier werden Brüche mit bestehenden Konventionen bis hin zur vollständigen Aufgabe der Malerei selbst erkennbar. In der Literatur wie in Fachdiskussionen findet sich dabei seit dem Beginn der Moderne in regelmäßiger Wiederkehr auch das pointierte Diktum vom "Ende der Malerei" – die zugespitzte These, die Malerei sei durch letzte Grenzsetzungen und Grenzauslotungen "am Ende" oder sie sei durch technische, neue mediale und andere künstlerische Entwicklungen überholt, ihre ureigenen Mittel und Möglichkeiten seien ausgeschöpft, eine These, hinter der sich bei näherem Hinsehen jedoch vielfältige Sichtweisen und Positionen, unterschiedliche Einschätzungen und eben z.T. auch Defizite einer genaueren Analyse betrachteter Entwicklungen verbergen. Das betrifft im Besonderen Aspekte von Tendenzen der zeitgenössischen Malerei.

Schon mit der Erfindung der Fotografie und der Entwicklung von ersten industriellen Reproduktionstechniken Mitte des 19. Jahrhunderts schien die

Malerei ja in Frage gestellt. Douglas Crimp zitiert Paul Delaroche („*From today painting is dead*“) als einen der ersten Kritiker des Mediums Malerei.<sup>1</sup> Zurecht merkt Crimp allerdings an, dass die Fotografie die Malerei als künstlerisches Medium nicht wirklich gefährdet habe, da die Fotografie zwar früh, 1839, erfunden sei, als Kunstform jedoch erst wirklich in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts entdeckt wurde.<sup>2</sup> Industrie- und Technologieentwicklung setzten einen folgenreichen gesellschaftlichen und kulturellen Akzellerationsprozess in Gang. Der Aufbruch der Moderne auch in der Kunst verdichtete und reflektierte in z.T. kritischer Weise neue Tendenzen und Brüche in der sich beschleunigenden industriegesellschaftlichen Entwicklung. Andreas Haus verweist in dem Zusammenhang z.B., was die historischen Wurzeln des *Bauhauses* als einer der Erneuerungsbewegungen der Moderne angeht, auf eben diesen großen Einfluss der industriellen Revolution und im Zuge dieser Entwicklung auf das Ende sozial und kulturell eingebundener individueller Werkstätigkeit zugunsten moderner Maschinenteknik.<sup>3</sup> Bernhard Kerber sieht in den Künstlern des *Jugendstils* bzw. des *Art Nouveau* wichtige Wegbereiter der Moderne. Kerber betont, dass das zuvor architekturindifferente Tafelbild erstmalig seine innerbildlichen Grenzen übersprang und sich zum Raum hin öffnete.<sup>4</sup> Am *Bauhaus* war es vor allem László Moholy-Nagy, der mittels des *Licht-Raum-Modulators* die Integration von Raum und Licht in der Kunst vorantrieb. Die Innovationen im technologischen Bereich und die Entwicklung von neuen Gerätschaften, Maschinen und Medien im Zeitalter der Moderne blieben so nicht ohne Folgen für die Malerei: es wurden außerbildliche Beleuchtungsquellen einbezogen, Raumkonzepte entwickelt, neuartige Bildträger und Pigmente eingesetzt und damit die früheren Gattungsgrenzen aufgeweicht.

Die Auflösung der repräsentativen Verpflichtung der Malerei begann Ende des 19. Jahrhunderts durch das Abwerfen bestimmter Traditionen und Regeln, die die einzelnen Elemente der Malerei wie Licht, Farbe, Fläche und Perspektive betrafen. Die Farbe hatte als primäres Medium der Malerei bei diesen Innovationsprozessen eine besondere Bedeutung. Indem die Malerei der

<sup>1</sup> Crimp, Douglas: *The End of Painting*, in: *October*, 16 (spring 1981): 75

<sup>2</sup> „*Photography may have been invented in 1839, but it was only discovered in the 1970's.*“, in: ebenda: 76

<sup>3</sup> Haus, Andreas: *Bauhaus – geschichtlich*, in: Feierabend, Peter / Fiedler, Jeannine: *Bauhaus*, Köln 1999: 14/15

<sup>4</sup> Kerber, Bernhard: *Bild und Raum. Zur Auflösung einer Gattung*, in: *Städel Jahrbuch*, Bd. 8, München 1981: 324

Moderne die Farbe von der Verpflichtung auf die Darstellung von Gegenständlichem befreite, wurde die Farbe auch selbst zum Thema und Inhalt des Bildes.<sup>5</sup> Die tradierte Definition von Malerei änderte sich. Die Frage nach der Farbe enthält seither immer auch die Frage nach dem Verhältnis von Materialität und Immaterialität, nach der Verbindung der Farbe zum Bildträger, zur Wand, zum Raum und zum Licht außerhalb des Bildes.

Von Moderne zu sprechen, ohne das "Ende der Malerei" schon als wesentliches Moment mitzudenken, hebt Johannes Meinhardt hervor, widerspreche dem Begriff und dem Selbstverständnis der Moderne.<sup>6</sup> Rainer Metzger verweist darauf, dass der *Modernismus* von einer Logik der Weiterentwicklung, einer Logik des Übertreffens vorangegangener Positionen geprägt sei. Er meint damit eine Radikalisierung innerhalb der einzelnen Gattungen Malerei, Skulptur, Musik etc. – sei es im Sinne einer Experimentalisierung oder einer Hinterfragung der Triftigkeit der einzelnen Gattungen. Metzger benennt Marcel Duchamps *Ready-Made* als experimentelles Musterbeispiel, das immer noch die traditionellen Gattungen benötigte, um sich eben genau von diesen absetzen zu können.<sup>7</sup>

Clement Greenberg schrieb 1960 im Rahmen der *Modernismus-Diskussion* seinen Text *Modernist Painting* und setzte die Malerei über das Charakteristikum der „*Flachheit*“ („*Flatness*“) von anderen Gattungen wie z.B. der Skulptur ab: „*It was the stressing of the ineluctable flatness of the support that remained most fundamental in the processes by which pictorial art criticized and defined itself under modernism. Flatness alone was unique and exclusive to that art*“<sup>8</sup> Mit der Entwicklung der *Shaped Canvases* durch Frank Stella und Ellsworth Kelly war diese Art der Definition von Malerei immer schwerer aufrechtzuerhalten, denn die *Shaped Canvases* wiesen zwar noch das Kriterium der „*Flachheit*“ auf, bezogen aber den außerbildlichen Umraum mit in ihre Konzeption ein – den Raum, der laut Greenberg eigentlich der Skulptur als Charakteristikum vorbehalten war. Diese Mischformen der Bildenden

<sup>5</sup> Weibel, Peter: *Von der Verabsolutierung der Farbe zur Selbstauflösung der Malerei*, in: Bachmeyer, Hans Matthäus / Kamper, Dietmar / Rötzer, Florian: *Van Gogh, Malewitsch, Duchamp*, München 1992: 152ff.

<sup>6</sup> Meinhardt, Johannes: *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Ostfildern-Ruit 1997: 11

<sup>7</sup> Metzger, Rainer: *Kunst in der Postmoderne. Dan Graham*, Köln 1996: 19

<sup>8</sup> Greenberg, Clement: *Modernist painting*, 1960/61, zitiert nach: Battrock, Gregory (Hrsg.): *The New Art. A critical Anthology*, New York 1973: 69

Kunst gab es auch schon zu Beginn der Moderne, doch setzte sich der Übergriff der Malerei auf den Umraum grundlegender seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts durch. Charakteristika wie die klare Begrenzung eines Bildes (so durch einen Rahmen) und das Erzählerisch-Darstellende innerhalb der Bildfläche traten trotz manch gegenläufiger innovativer Tendenzen zu dieser Zeit eher in den Hintergrund. Was Georg Simmel 1902 noch als positive Funktion des Bilderrahmens umschreibt – nämlich seine Aufgabe, *„alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk auszuschließen“* und das Werk somit *„in eine Distanz“* zum Betrachter *„zu stellen“*, um es *„ästhetisch genießbar“* zu machen<sup>9</sup> – galt im Zuge der Neuerungsversuche, vor allem das Umfeld und so auch den Betrachter einzubeziehen, als unzeitgemäß. Hier waren zugleich Tendenzen angelegt, die gattungsimmanente Diskussion der Moderne zu überwinden.

Johannes Meinhardt ist einer der wenigen Autoren, der in seiner Publikation *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei* einzelne Malereiphasen des zwanzigsten Jahrhunderts ausführlicher in Bezug zum vermeintlichen *„Ende der Malerei“* setzt. Wie der Titel schon sagt, scheidet Meinhardt seine Untersuchung nach einem einleitenden Part in zwei Teile: in das *„Ende der Malerei“* und in die *„Malerei nach dem Ende der Malerei“*. Im ersten Teil geht es u.a. um Marcel Duchamps Ansatz, um die radikal-reduktionistische Malerei von Kasimir Malewitsch und Alexander Rodtschenko sowie um monochrome Ansätze der fünfziger Jahre bis hin zu Ad Reinhardts *„unendlicher Negativität“* in der Malerei. Warum allerdings mit Frank Stella und Robert Ryman die *Malerei nach dem Ende der Malerei* beginnen soll, bleibt undeutlich.<sup>10</sup> Der Text endet mit Passagen zu Einzelkünstlern wie Sigmar Polke und Cy Twombly, ein Ausblick auf jüngste Entwicklungen zum Thema wird nicht gegeben.<sup>11</sup>

1981 veröffentlichte Douglas Crimp in der Fachzeitschrift *October* seinen bekannten Artikel *The End of Painting*.<sup>12</sup> Ausgehend von der Debatte zu Beginn

<sup>9</sup> Simmel, Georg: *Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch*, 1902, in: Jung, Werner: *Georg Simmel: Vom Wesen der Moderne*, Hamburg 1990: 252

<sup>10</sup> vergl. hierzu auch die Kritik von Heinz Schütz an Johannes Meinhardts Werk *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei* in: *Kunstforum International: Szeemanns Apertutto*, Bd. 147 (Sept.-Nov. 1999): 506/507

<sup>11</sup> Meinhardt (1997): Inhaltsverzeichnis

<sup>12</sup> Crimp (1981): 69-86

der achtziger Jahre um das Wiederaufkeimen der Malerei (*“painting’s renaissance”*)<sup>13</sup> setzt sich Crimp diskursiv mit einzelnen Kunstkritikern (u.a. mit Barbara Rose, Richard Hennessy, Philip Leider) und Künstlern (u.a. Daniel Buren, Robert Ryman) der Zeit auseinander. Crimp gibt stellenweise einen Rückblick auf den Beginn der Diskussion um das “Ende der Malerei”, legt aber sein Hauptaugenmerk auf die damalige Zeitdebatte zu Postmoderne und Malerei. Zur Neubelebung der Malerei in den achtziger Jahren finden sich weitere Texte, die sich im Zuge der Legitimierung einer neuen Malerei auch mit dem immer wiederkehrenden “Tod” der Malerei beschäftigen.<sup>14</sup> Matthias Bleyl ist einer der Autoren, die ihren Forschungsschwerpunkt u.a. auf die *Radikale Malerei (Essentielle Malerei)* gelegt haben.<sup>15</sup> Peter Weibel wiederum setzt sich in Aufsätzen wie *Von der Verabsolutierung der Farbe zur Selbstauflösung der Malerei* tendenziell eher mit dem Beginn der Moderne und dem “Tod” der repräsentativen Tafelbildmalerei auseinander.<sup>16</sup> Aufsätze anlässlich von großen Kunstschauen wie beispielsweise der Documenta oder der Biennale in Venedig haben sich aus meiner Sicht angesichts der großen Bandbreite offener Fragen oft nur andeutungsweise oder oberflächlich mit der gegenwärtigen Situation der Malerei befasst.<sup>17</sup> Zur Einordnung der zeitgenössischen innovativen Malerei seit den neunziger Jahren finden sich noch weniger Veröffentlichungen.<sup>18</sup> Die Diskussion kreist hier in vielen Fällen um die Debatte, ob nicht in der Zeit der Postmoderne das Spiel ausgedient habe, etwas radikal Neues zu kreieren, um im Sinne der Moderne vorangegangene

---

<sup>13</sup> Crimp (1981): 74

<sup>14</sup> vergl. hierzu Publikationen wie Weinstock, Nino: *Radical Painting und Präsenz der Farbe in den achtziger Jahren*, Düsseldorf 2001 / Kunstforum international: *Malerei. Radikale Malerei*, Bd. 88, (März / Apr. 1987) / Brüderlin, Markus: *Das geflügelte Bild oder Malerei als Wiederholung*, in: Kunstforum international: *Das gequälte Quadrat*, Bd. 105 (Jan. / Feb. 1990): 110-125

<sup>15</sup> vergl. hierzu Veröffentlichungen wie Bleyl, Matthias: *Essentielle Malerei in Deutschland. Wege zur Kunst nach 1945*, Nürnberg 1988 und Bleyl, Matthias: *Farbmalerie der 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts*, in: Fehr, Michael (Hrsg.): *Die Farbe hat mich*, Essen 2000: 355-363

<sup>16</sup> Weibel, Peter: *Von der Verabsolutierung der Farbe zur Selbstauflösung der Malerei*, in: Bachmeyer, Hans Matthäus / Kamper, Dietmar / Rötzer, Florian: *Van Gogh, Malewitsch, Duchamp*, München 1992: 151-166

<sup>17</sup> *Der große Spagat: Documenta 11*, in: ART (Hamburg), no. 8 (Aug. 2002): 12-35 / *Biennale: Länderpavillons: Venedig zeigt viele Gesichter der aktuellen Kunst*, in: ART (Hamburg), no. 6 (Jun. 2001): 22-32 / Tilmann, Christina: *Nationen ohne Grenzen: Heute eröffnet die 50. Kunstbiennale Venedig. Mit 64 Länderpavillons ist sie umfangreicher denn je – und die Malerei feiert ein Comeback*, in: Der Tagesspiegel (Berlin), Nr. 18148 (14. Juni 2003): 25

<sup>18</sup> vergl. hierzu u.a. Epperlein, Beate: *Monochrome Malerei*, (Diss.), Nürnberg 1997/ Schwabsky, Barry: *Irreplaceable Hue*, in: Artforum, 33 (Sept. 1994), no. 1: 90-97, 127 / Kunstmuseum Bonn (Hrsg.): *Farbe – Malerei der 90er Jahre*, Edition Braus, Bonn 1996 / Fehr, Michael (Hrsg.): *Die Farbe hat mich, Positionen zur nicht-gegenständlichen Malerei*, Essen 2000

Positionen zu übertreffen.<sup>19</sup> Zu fragen und zu untersuchen bleibt aber dennoch, ob nicht auch die zeitgenössische Malerei neue Wege weist, ohne sich selbst ganz aufzugeben oder rein regressiv zur konventionellen Tafelbildmalerei zurückzukehren.

### **Wege der Erweiterung und Grenzauslotung in der zeitgenössischen Malerei und die Bedeutung Ellsworth Kellys: Fragestellungen und Thesen der Arbeit**

Donald Judd verschärfte den Diskurs zum „Ende der Malerei“ 1965 mit seinem Aufsatz *Specific Objects*. Seine *Specific Objects* sind keine Mischwesen mehr, sie sind *„weder Malerei noch Skulptur“*, sondern *Kunstwerke* im Allgemeinen. *„Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture.“*<sup>20</sup> Rainer Metzger wertet diesen Versuch Judds als Kritik an der bestehenden Modernismuskonvention, noch zwischen den Gattungen zu differenzieren und diese progressiv weiter zu entwickeln. Metzger sieht in der Überwindung der Einzelkünste (Malerei, Skulptur etc.) hin zu einem Kunstwerk jenseits der Gattungen eines der Hauptcharakteristika der beginnenden *Postmoderne*.<sup>21</sup> Beate Epperlein legt den Begriff der *„Postmoderne“*, in ähnlicher Weise, als *„offenen Dialog der Stile, losgelöst von ideellen und historischen Zusammenhängen“* aus.<sup>22</sup> Michael Fried hatte zuvor festgestellt: *„Es gibt keine überhistorischen, nicht-kontextspezifischen, in gewissem Sinne rein ‘formalistischen’ Kriterien, die die speziellen Ziele und Grenzen der Malerei bestimmen. Im Gegenteil, man muß darauf bestehen, daß die moderne Malerei bei ihren immer neuen Versuchen zu entdecken, was sie sein soll, über ihre Begrenzungen hinausgetrieben wird. Sie ist gezwungen, ihre Identität aufs Spiel zu setzen, indem sie sich an Dinge bindet, die nicht*

<sup>19</sup> siehe hier z.B. Metzger, Rainer: *Kunst in der Postmoderne. Dan Graham*, Köln 1996: 19 / *Gegen die Gewalt des Neuen und für das Abenteuer der Malerei*. Heinz-Norbert Jocks sprach mit Martin Hentschel und Raimund Stecker, in: *Kunstforum international: Malerei nach dem Ende der Malerei*, Bd. 131 (Aug. – Okt. 1995): 268-274

<sup>20</sup> Donald Judd: *Specific Objects*, 1965, in: *Arts Yearbook 8* und in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art: Eine kritische Retrospektive*, dt. Übers. von Christoph Hollender, Dresden / Basel 1995: 58-73

<sup>21</sup> Metzger (1996): 28

<sup>22</sup> Epperlein, Beate: *Monochrome Malerei*, (Diss.), Nürnberg 1997: 204

*Malerei sind.*<sup>23</sup> Indem Fried so wie andere Autoren die Schwierigkeiten einer Eingrenzung zeitgenössischer Malerei kennzeichnet, wird jedenfalls deutlich, dass eine genaue Definition mit feststehenden Kriterien angesichts der dargestellten Entwicklungen schwer, wenn nicht unmöglich wird. Schafft man Gattungsgrenzen im Sinne der *Postmoderne* ganz ab, gibt es letztlich aber auch keine Unterscheidungs- und Erweiterungskriterien für die Malerei mehr – worin eines der definitorischen Probleme von "postmoderner" Kunst liegt.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird daher eher weiterhin unter Bezug auf das Selbstverständnis der Moderne argumentiert, nach dem die Wege der Radikalisierung und Erweiterung der Malerei auf *Grenzen* stoßen. Die Versuche einer Erweiterung der Gattungsgrenzen der Malerei bleiben so deutlicher zu identifizieren und zu beschreiben. Zwar verweisen raumgreifende Konzepte, medienübergreifende Ansätze und maltechnische Experimentierformen in der zeitgenössischen Malerei auf die Auslotung neuer Möglichkeiten, zwar werden Gattungsgrenzen hinausgeschoben, jedoch nicht vollends überwunden. Das von Clement Greenberg genannte Charakteristikum der „*Flatness*“ bleibt dabei weiterhin wichtiges Merkmal, auch wenn z.B. der Raum heute nicht mehr allein der Gattung Skulptur vorbehalten ist. Es ist möglich geworden, raum-, medien- und materialübergreifend zu arbeiten. Publikationen wie vom Kunstmuseum Bonn *Farbe, Malerei der 90er Jahre*<sup>24</sup> und von Michael Fehr *Die Farbe hat mich: Positionen zur nicht-gegenständlichen Malerei*<sup>25</sup> beziehen sich u.a. auch auf Werke von Leni Hoffmann und Karin Sander und stützen so ihrerseits die These, dass – auch aus einer solchen Sicht der Grenzsetzung und Grenzausweitung – selbst bei medienübergreifenden Werken noch von Malerei gesprochen werden kann. Denn wichtigstes Unterscheidungscharakteristikum heutiger *Malerei* zu anderen Medien bleibt demnach neben der *Flächigkeit* vor allem die *Betonung der Farbe*. Nur so lässt sich ja mit Blick auf die zeitgenössischen Suchbewegungen und Experimentierformen überhaupt noch begründet von *Malerei* sprechen.

<sup>23</sup> Fried, Michael: *How Modernism Works: A Response to T.J. Clark*, in: *Critical Inquiry* Band 9, No. 1 (1982): 223, zit. nach: *Kunstforum international: Malerei. Radikale Malerei*, Bd. 88, 1987: 185

<sup>24</sup> Kunstmuseum Bonn (Hrsg.): *Farbe – Malerei der 90er Jahre*, Bonn 1996

<sup>25</sup> Fehr, Michael (Hrsg.): *Die Farbe hat mich*, Essen 2000

Darum geht es in dieser Arbeit: um die genauere Untersuchung solcher Ansätze und Strategien der Erweiterung und Grenzauslotung im vermeintlich veralteten und überholten Medium Malerei, um eine genauere Analyse insbesondere auch der bislang weniger untersuchten praktischen Aspekte des Einflusses neuer technischer, materialer und medialer Entwicklungen, der Veränderung von Selbstverständnissen und Wahrnehmungsformen in der zeitgenössischen Malerei mit all ihren Folgen für eine radikal veränderte Auffassung des Bildes in Bezug zu Farbe, Material, Raum und Licht. Es waren, wie gesagt, diese Fragezusammenhänge, vor allem viele offene Fragen, was jüngere Entwicklungen betrifft, die aus meiner eigenen Arbeit als Malerin und Künstlerin heraus einen gewichtigen Anstoß zu dieser Studie gegeben haben. Denn bei allem Selbstverständnis, sich noch im Rahmen, wenn auch an den Grenzen von Malerei zu bewegen – inzwischen wird auch in der Malerei nicht ausgeschlossen, medienbezogen zu arbeiten, Räume sind feste Bestandteile der neueren Malereikonzeptionen. Solche Formen der Erweiterung der Malerei resultieren dabei u.a. aus der Verknüpfung verschiedener Medien und Materialien, dem Einsatz von direktem Licht, aus neuen Farb- und Ausstellungskonzepten. Die Entscheidung, sich nicht ganz von der Malerei loszusagen, hängt bei vielen Künstlern mit den besonderen sinnlichen Wahrnehmungsqualitäten, die die Malerei bietet, zusammen. In vielen Fällen wirken die Oberflächen von reduzierten Farbbildern auf den ersten Blick fast so, als seien sie maschinell hergestellt, und doch basieren viele Arbeiten auf differenzierter „Handarbeit“. Die Farben sind häufig in langen Prozessen gemischt und in mehreren Schichten auf die Bildträger aufgetragen und z.T. auch wieder in langen Schleifprozessen abgetragen.<sup>26</sup> Durch diese subtilen sinnlichen Irritationen, die im Akt künstlerischer Produktion selbst liegen, werden Sehgewohnheiten des Betrachters gestört. Solche visuellen Irritationen können heute ebenfalls durch Kombinationen aus ungewohnten, der Malerei fremden Werkstoffen und aus konventionellen Malmaterialien erzeugt werden. Kunst- und Baustoffe, Sand und Reliefantragmassen sind inzwischen schon verwertet worden. Aber auch auf dem Gebiet der Erfindung von Bindemitteln und Pigmenten gibt es neue Erkenntnisse. Sogenannte

---

<sup>26</sup> In meinen eigenen künstlerischen Arbeiten schichte ich beispielsweise zehn Lagen Lack oder Epoxydharz übereinander. Die Hochglanzästhetik des Epoxydharzes (oder des Lacks) wird durch lange Schleifprozesse mit Sandpapier (langsame Stufung bis sehr fein) gebrochen. Es entsteht eine durchscheinende, emailartige Oberfläche.

phosphoreszierende Neonpigmente und synthetische schnelltrocknende Binder sind nur zwei der Errungenschaften.<sup>27</sup> Ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt für die Innovation im Malereibereich ist, dass die Eigenschaften von Farben und Pigmenten eingehend untersucht wurden und diese Eigenschaften so heute in die Planung eines Bildes miteinbezogen werden können.<sup>28</sup> Die Korngröße eines Pigments hat z.B. Einfluss auf die Farbe sowie auf das Deck- und Färbevermögen. Zu grob gemahlene Pigmente ergeben Malfarben von geringem Färbe- und Deckvermögen. Sehr feinteilige Pigmente können im Bindemittel kolloidale Lösungen bilden und dadurch andere Malschichten verfärben. Die Deckfähigkeit heller Pigmente hängt u.a. von deren Brechungsgrad ab. Je höher dieser ist, um so besser ist das Deckvermögen. Dunkle Pigmente absorbieren Licht in starkem Maße und decken deshalb besonders gut. Auch das Färbevermögen eines Pigments, worunter man die Fähigkeit eines bunten Pigments, weiße oder dunkle Pigmente zu färben, die Fähigkeit eines weißen Pigments, bunte oder schwarze Pigmente aufzuhellen, sowie die Fähigkeit eines schwarzen Pigments, weiße oder bunte Pigmente zu verdunkeln, versteht, kann wichtig bei der Auswahl der richtigen Farbe sein.<sup>29</sup> Oftmals erscheinen Farbflächenbilder von unterschiedlichen Künstlern auf Abbildungen vermeintlich gleich, sind jedoch in Farbauftrag, Oberflächenbeschaffenheit, Farbstoff und Bildgrund völlig verschieden. Jede Beleuchtungsveränderung (auch in der Reprofotografie) führt zu einer Veränderung von Farbe, Textur und Relief einer farbigen Oberfläche.<sup>30</sup> Bei Werken, die beispielsweise eine spezielle Körnung haben, muss entschieden werden, ob die Körnung durch eine Lichtsetzung von der Seite besonders betont werden soll und dadurch die Farbdifferenzierung eingeschränkt wird oder ob man

---

<sup>27</sup> vergl. dazu weitere Neuheiten in Federl, Siegfried (Hrsg.): *MalerLexikon*, München 2001 / Byrne, Allan: *Conserving Paintings: basic technical information for contemporary artists*, Australia 1995 / Gantzert-Castrillo, Erich: *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler*, Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1979

<sup>28</sup> vergl. u.a. *Artists' Pigments*, New York 1986 / Wallert, Arie: *Historical painting techniques, materials, and studio practice*, Getty Conservation Institute, Marina de Rey, California 1995 / *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1-3, Stuttgart 1997 / Wagner, Monika: *Lexikon des künstlerischen Materials*, München 2002 / Freitag-Schubert, Cornelia: *Material und Verfahren*, Weimar 1998

<sup>29</sup> Doerner, Max: *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart 1994: 17-19 / vergl. hierzu außerdem Wehlte, Kurt: *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Ravensburg 1967 / *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1-3, Stuttgart 1997

<sup>30</sup> Sobald man das zu fotografierende Kunstwerk so dreht, dass es nur von der Seite angestrahlt ist, wirft das Licht innerhalb des Aufnahmeobjekts Schatten. Bei harter Beleuchtung sind die Schatten auf dem Werk tief und es sind nur wenige Details zu erkennen. Siehe hierzu Busselle, Michael: *Das große Buch der Fotopraxis*, München 1980: 22

weicherer, indirektes Licht setzt und damit den speziellen Effekt der Körnung vernachlässigt.

Die Malerei bietet so im Gegensatz zu anderen Medien die Möglichkeit, Sinnlichkeit über die Farblumineszenz, die Stofflichkeit der Oberfläche und das Licht zu erzeugen. Die Faszination für das Bild als Farbkörper, das durch seine Objektivität und Strahlkraft eine gewisse Kostbarkeit und Unnahbarkeit ausstrahlt, wird viele Maler und Künstler auch weiterhin in den Bann ziehen.

Der immer wiederkehrende Diskurs um Innovationen, Traditionen, Tod und Renaissance der Malerei hat zu einer neuen Form von Suchbewegungen in der zeitgenössischen Malerei geführt. Hier spielen Fragen eine Rolle, die sich sowohl in der Praxis der Malerei selbst wie auch in den Äußerungen von Malern ausdrücken. Was kann ein Bild in der Gegenwart noch sein?

Meine *erste These* in diesem Zusammenhang ist, dass die grenzauslotende Malerei – trotz der Kritik, dass eine Malerei, die einer Logik des immer Neuen im Sinne der Moderne folgt, veraltet sei – keineswegs am Ende ist. Es ist zwar schon früh von Malern der klassischen Moderne darüber nachgedacht worden, was ein zeitgenössisches Bild noch zu leisten vermag und auf welche Weise das Medium Malerei zu retten sei, die damit entstandenen Suchbewegungen in der Malerei gewinnen allerdings auch heute an Aktualität, da es eine neue Bandbreite von medien-, raum- und materialübergreifender Malerei gibt. So münden Versuche einer vermeintlich "veralteten Erweiterung" des Farb- und Bildverständnisses u.a. in Entwicklungen zu raumgreifenden Konzepten, in medienübergreifende Ansätze und in maltechnische Experimentierformen, die ganz bewusst mit heute immer noch vorhandenen Konventionen brechen, gleichwohl in sehr differenzierter Weise und nicht im Bestreben des ausschließlich Neuen. Dabei bleibt letztlich noch im Bemühen seiner Überwindung oft das Tafelbild Grundlage und wesentlicher Bestandteil der Erweiterungsversuche. Und es ist als Kennzeichen der Malerei zumeist weiterhin die "flache" Farbfläche, die auch für veränderte Bildträger und neue Farbobjekte charakteristisch bleibt. Diese These wird im

Rahmen der späteren Untersuchung jüngerer zeitgenössischer Positionen der Malerei zu belegen sein.

Meine *zweite These* lautet, dass für solche Entwicklungen insbesondere Ellsworth Kellys Werk eine paradigmatische Bedeutung zukommt. Kelly geht schon seit langem unkonventionelle Wege in der Kunst, ohne allerdings das Medium Malerei je ganz zu verlassen. Er strebte schon sehr früh einen radikalen Bruch mit der konventionellen Tafelbildmalerei an, wie er selbst sagt: „*In 1948, after I had been in Paris six months doing figurative paintings in a sort of expressionistic vein, I decided that I wasn't interested in easel painting any more.*“<sup>31</sup> Ihm gelang es, mit seinen *Shaped Canvases* Neuerungen durchzusetzen, die für die Geschichte des Mediums „Bild“ bis heute bedeutsam sind. Die Überschreitung von Gattungsgrenzen bzw. die Verknüpfung verschiedener Medien lassen kaum eine genaue Definition von Kellys Werk zu. Der Begriff *Bildobjekt*, den Gottfried Boehm für Kellys Arbeit wählte, beschreibt den Versuch, Bild und Objekt miteinander zu vereinen.<sup>32</sup> Es ist in diesem Zusammenhang zu bedenken, ob der Begriff *Farbobjekt* nicht noch eindringlicher diesen Charakter der Werke widerspiegelt, da die Farbe des Objektes, wie differenzierter zu zeigen sein wird, sehr stark dazu beiträgt, dass man das Objekt gleichzeitig noch als gemaltes Bild begreift. Zugleich ist betont, dass ein Konzept wie das von Ellsworth Kelly immer stark mit malerisch-stofflichen Problemen verbunden bleibt. Die Ränder seiner Bildobjekte sind meistens mit Farbe bedeckt, was den Objektcharakter der Arbeiten eher unterstützt. Die Entscheidung, sowohl gesättigte Grundfarben zu verwenden als auch die Farbe ohne malerischen Duktus aufzutragen, dient wie die Wahl der spezifischen Form der Bildobjekte dazu, den dinglichen Bezug auszulöschen. Der Darstellungswert, welcher der Farbe und der Form im traditionellen Staffeleibild noch anhaftet, erlischt hier vollständig. Bei Kelly wird durch seine ständige Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und

---

<sup>31</sup> Ellsworth Kelly in: Hindry, Ann: *Conversation with Ellsworth Kelly*, in: Hindry, Ann: *Spécial Ellsworth Kelly. A special issue of Artstudio* (Paris), no. 24 (spring 1992): 43

<sup>32</sup> Gottfried Boehm äußert sich seiner Publikation *Ellsworth Kelly: Yellow Curve* ausführlicher zum Begriff des *Bildobjekts* unter Bezug auf Kellys künstlerischen Ansatz: „*Schon die Bezeichnung Bildobjekt (...) markiert diese Probleme. Sie signalisiert, daß wir es nicht mit einem Bild im Sinne des Tafel- oder Staffeleibildes zu tun haben. Aber auch nicht mit einem Sachverhalt der Objektkunst. Eher mit einer Bildform im Übergang, welche sich von den alten Grenzen der Gattung abstößt.*“, in: Boehm, Gottfried: *Ellsworth Kelly: Yellow Curve*, Stuttgart 1992: 10

den „Unmöglichkeiten“ der Malerei so exemplarisch deutlich, dass die innovative Malerei durchaus zu neuen Perspektiven fähig ist.

1990 installierte Kelly im Frankfurter Portikus zum ersten Mal ein Bildobjekt („*Yellow Curve*“) auf dem Boden eines Raumes (Abb. 88). Diese Arbeit besitzt außergewöhnliche Maße (594,4 x 754,4 cm), die die Leucht- und Strahlkraft der Farbe im Besonderen unterstützen. Gottfried Boehm verweist darauf, dass „*Yellow Curve*“ - anders als Wandobjekte - einen Draufblick und ein Umschreiten, wie es gegenüber einer flachen Bodenplastik angebracht wäre, stimuliere.<sup>33</sup> Die Frage, ob „*Yellow Curve*“ also eine bemalte Skulptur sei, ist jedoch eher zu verneinen, da Kelly der Farbe gerade bei dieser Arbeit einen großen Stellenwert beimisst. Die Energie der Farbe breitet sich im gesamten Raum aus, was u.a. mit der Reinheit und der Strahlkraft der Pigmente zusammenhängt. Der Betrachter nimmt die Farbe auch an den leeren Wänden wahr, in einem Bereich, der gar nicht bemalt ist. Aus meiner Sicht ist es wichtig, Ellsworth Kellys Kunst deutlicher in den Kontext von Immaterialität und Materialität, Künstlichkeit und Natur, Tradition und Innovation zu setzen, als dies bislang geschehen ist. Kelly erreicht über seinen subtilen Farbeinsatz, wie zuvor beschrieben, eine Mischung aus immaterieller Künstlichkeit und sinnlicher Stofflichkeit. Auf den ersten Blick erscheinen Kellys Bilder oft kalt und unpersönlich. Betrachtet man die Werke eingehender, wird deutlich, dass die Bilder in aufwendigen Prozessen bearbeitet sind und die Oberfläche eine einmalige Leuchtkraft und Kostbarkeit ausstrahlt. Kellys Versuch, die Betrachter für ihre eigene Wahrnehmung zu sensibilisieren, seine Suche nach Grenzfragen wie „Bild“ oder „Nichtbild“, „Anonymität“ oder „Autorschaft“, „Tradition“ oder „Innovation“ sind bislang nicht zureichend untersucht worden.

Kelly steht in einer breiten Tradition von Suchbewegungen (*Suprematismus, Konstruktivismus, Neo-Plastizismus, Bauhaus, Abstrakter Expressionismus, Farbfeldmalerei, Hard Edge, Minimalismus* etc.), die eine Revolutionierung des traditionellen Tafelbildes vorangetrieben haben. Er hat hier allerdings, wie ich mit dieser Arbeit zu belegen suche, vor allem was die malerisch-stoffliche Seite und den konzeptionellen Ansatz seines Schaffens betrifft, eine paradigmatische Bedeutung. Das wird auch über die Art und Weise seiner

---

<sup>33</sup> Boehm (1992): 52

Rezeption durch jüngere Maler erkennbar. Dabei ist zu verdeutlichen, dass, obwohl Kelly immer Maler bleibt, er auch raum- und medienübergreifend arbeitet. Und eben dies ist eine Tendenz, die sich in neueren Strömungen der zeitgenössischen Malerei in gleicher Weise zeigt. Speziell die Farbe trägt dazu bei, dass man die Bildobjekte (=Farbobjekte) noch als gemalte Bilder wahrnimmt.

Diese Suchprozesse - so meine *dritte These* - sind bislang gerade unter dem für die aktuelle Malerei wichtigen, von mir bereits hervorgehobenen Gesichtspunkt *neuerer künstlerischer Praxis* unzureichend untersucht worden. Das wird beispielhaft deutlich in vielen Monographien ebenso wie in großen Ausstellungskatalogen: Hier wird, wie gesagt, oft nur am Rande – wenn überhaupt – auf das technische Vorgehen von zeitgenössischen Künstlern, auf die Materialität bzw. Immaterialität der einzelnen Werke<sup>34</sup>, auf Raumwirkung, Lichteffekte und andere Bedingungen der Ausstellungsgestaltung<sup>35</sup> verwiesen. Und es gibt besonders wenige Untersuchungen, die ihren Schwerpunkt auf die maltechnische Komponente neuerer künstlerischer Arbeiten setzen. Cornelia Freitag-Schubert sieht in ihrer Dissertation *Material und Verfahren* einen Zusammenhang zwischen den verwendeten Materialien bzw. Techniken und neuen Entwicklungen in der Kunst. Neue Materialien und Techniken können wichtige Impulse für den künstlerischen Prozess liefern. Freitag-Schubert verweist in diesem Kontext auf die wechselseitigen Veränderungstendenzen bei der Entwicklung von der Temperamalerei zu den Anfängen der Ölmalerei.<sup>36</sup> Allerdings untersucht sie keine jüngeren zeitgenössischen Positionen hinsichtlich des Zusammenhangs von Material und Innovation. Monika Wagner kritisiert die Kunstwissenschaft aufgrund dieser defizitären Situation. Sie unterstreicht, dass die Materialanalyse im Unterschied zur Formanalyse ein Stiefkind der Disziplin geblieben sei und dass zeitgenössische Phänomene in dieser Hinsicht sehr wenig untersucht

<sup>34</sup> Eine der wenigen Publikationen hierzu ist z.B. Wiener Festwochen (Hrsg.): *Bildlicht - Malerei zwischen Material und Immaterialität*, Wien 1991

<sup>35</sup> Es gibt natürlich einige Texte, die sich ausführlicher auf die Situation der Ausstellungsräume beziehen, gerade wenn dieser Aspekt eine besondere Rolle in der Konzeption einzelner zeitgenössischer Künstler spielt. Vergl. dazu z.B. Veröffentlichungen über einzelne Werke mit Raumbezug: Kulturstiftung der Länder (Hrsg.) / *Patrimonia 194: Imi Knoebel, Genter Raum*, Düsseldorf 2000 / Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen: *Gerhard Merz, Fragment Grande Galerie I – XIV*, Düsseldorf 2002 / Kunstverein Braunschweig (Hrsg.): *Günter Umberg, Ulrich Wellmann, Adrian Schiess*, Braunschweig 1992 / u.a. auch in: Kunstmuseum Bonn (Hrsg.): *Farbe – Malerei der 90er Jahre*, Bonn 1996

<sup>36</sup> Freitag-Schubert, Cornelia: *Material und Verfahren*, Weimar 1998: 72

würden.<sup>37</sup> Sie selbst setzt sich in ihrer Publikation *Das Material der Kunst* eher mit dem Material in der zeitgenössischen Plastik und in den neuen Medien auseinander.

1979 veröffentlichte Erich Gantzert-Castrillo die Arbeit *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler*.<sup>38</sup> Gantzert-Castrillo erhob über Fragebögen technisches Detailwissen zu einzelnen Werken der Kunstsammlung des Museums Wiesbaden bei den Künstlern selbst und trug die Fakten in der Publikation zusammen. Dieses Wissen über Techniken und Material ist vor allem für Restauratoren als Hilfe gedacht; es offenbart allerdings auch viel über die künstlerische Konzeption der verschiedenen Maler im kunstwissenschaftlichen Kontext. Anzumerken bleibt, dass die Studie Ende der siebziger Jahre entstand; dementsprechend finden viele der zeitgenössischen jüngeren Künstler noch keine Erwähnung. Sicherlich bleibt die Kunstwissenschaft in diesem Zusammenhang in starkem Maße auch auf die Zeugnisse der Künstler selbst angewiesen.<sup>39</sup> In neuerer Zeit gab es zwar durchaus zahlreiche Kongresse zur Maltechnik und zum Malmaterial; der Schwerpunkt lag aber auch hier zumeist auf historischen Maltechniken.<sup>40</sup> So wie insgesamt auffällt, dass es eine Vielzahl historischer Technik- und Materialanalysen zu Werken von einzelnen Künstlern<sup>41</sup> oder auch zu Werken aus früheren Zeitabschnitten<sup>42</sup> gibt, bestätigt eine Literaturanalyse, wie gesagt, in dieser Hinsicht noch deutliche Forschungsdefizite, was jüngere Entwicklungen der zeitgenössischen Malerei betrifft.

<sup>37</sup> Wagner, Monika: *Das Material der Kunst*, München 2001: 10

<sup>38</sup> Gantzert-Castrillo, Erich: *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler*, Band 1, Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1979

<sup>39</sup> Ähnlich äußert sich Andreas Haus: *Hier deutet sich (...) an, wie notwendig und unverzichtbar die Kunstwissenschaften in der Erforschung solcher Felder auf das Wissen, Tun und Denken der Künstler angewiesen sind.*, aus: Haus, Andreas: „...etwas von der Bewegung der Planeten und vom Tanze“, *Material in Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, in: Haus, Andreas (Hrsg.): *Material im Prozess*, Berlin 2000: 9

<sup>40</sup> vergl. hierzu Publikationen wie z.B. Wallert, Arie: *Historical painting techniques, materials, and studio practice*, Getty Conservation Institute, Marina de Rey, California 1995 und *Kongressschrift: Firnis: Material – Ästhetik*, Internationales Kolloquium, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig 1999

<sup>41</sup> vergl. dazu Veröffentlichungen wie z.B. *Michelangelo e la Sistina: la tecnica il restauro il mito*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Palombi, Roma 1990 und Bohlmann, Carolin: *Tintoretto Maltechnik: Zur Dialektik von Theorie und Praxis*, Scaneg, München 1998

<sup>42</sup> vergl. hierzu Dissertationen wie z.B. Schulte, Ines: *Kölner Tüchleinmalerei: technologische, quellengeschichtliche und kunsthistorische Studie zu Kölner Tüchleinbildern der Zeit um 1450 bis um 1500*, Universität Bonn 1994 und Bristow, Ian C.: *Interior house-painting colours and technology 1615-1840*, Yale University Press, New Haven 1996

## **2. FARBE, RAUM, LICHT: ZUR ENTWICKLUNG NEUER KÜNSTLERISCHER AUSDRUCKS- UND WAHRNEHMUNGSFORMEN IN DER NACHFOLGE DER KLASSISCHEN TAFELBILDMALEREI**

Künstler und Kunsttheoretiker finden sich in ihrem Nachdenken über neue Entwicklungen der zeitgenössischen Malerei irgendwann vor der unvermeidlichen Frage: Was ist noch ein Bild? oder Was ist heute als Bild zu begreifen? Eine der tradierten Praxis der Tafelbildmalerei entlehnte Definition hätte hier früher Eindeutigkeit vermittelt, indem sie besagt, dass ein Bild aus Leinwand oder Holz besteht, dass dieser Bildträger mit Öl- oder anderen Farben bemalt ist und dass mit Hilfe dieser Farben etwas auf der Fläche dargestellt wird – als “Abbild” der Realität oder auch als “Sinnbild”, geprägt durch ästhetische und gesellschaftlich-kulturelle Konventionen. Eine solche Definition aber trägt nicht mehr. Mit den Tendenzen zur Auflösung der repräsentativen Tafelbildmalerei, mit dem Aufbruch der Moderne auch in der Kunst, hat sich das solcher Definition zu Grunde liegende Selbstverständnis zunehmend verändert. Ein Bild muss nicht mehr zwangsläufig auf diese Weise und in diesem Sinne etwas abbilden oder darstellen. Das Abwerfen überkommener Traditionen, Verpflichtungen und Regeln betraf dabei nicht nur die inhaltlich-darstellenden Aspekte, sondern im Zuge ihrer Entgrenzung auch und vor allem die formalen Aspekte der Malerei, im Besonderen den Aspekt der Farbe. Die Bedeutsamkeit der Farbe an sich wurde gleichsam neu entdeckt, führte schließlich zu ganz eigenen neuen Entwicklungen der Malerei – mit der Konsequenz einer Revolutionierung auch des Bildverständnisses.

### **2.1 Aspekte der Veränderung des Farbverständnisses**

#### **Farbe und ihre Relativität in der Wahrnehmung**

Isaac Newton unterschied im Spektralband sieben Farbtöne: Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Indigo und Violett. Hinzu kommt der Magentabereich, der erst durch das Überlagern der beiden Spektralenden als Mischung aus Blau

und Rot entsteht. In seinen Untersuchungen war Newton bestrebt, die Erforschung von Licht und Farbe auf eine objektive, quantitative Grundlage zu stellen. Wie keine andere Publikation sollte im Verlauf des 19. Jahrhunderts und im frühen 20. Jahrhundert dann aber Goethes *Farbenlehre*, polemisch gegen Newton gewendet, das Interesse von Wissenschaftlern und Künstlern insbesondere auf physische und psychologische Farbphänomene lenken. Goethe stellte die These auf, dass das Licht an sich homogen sei und dass es nur Farbe erzeuge, wenn es durch Dunkelheit gestört werde. Physiker vermochten aus Goethes Lehre kaum Anregungen zu gewinnen, da Newtons naturwissenschaftliche Erklärungen unangreifbar blieben. Allerdings leistete Goethes *Farbenlehre* immerhin einen bedeutenden Beitrag zur Physiologie und zur Philosophie der Wahrnehmung.<sup>43</sup> Die Effekte komplementärer Nachbilder – ein Phänomen, das im Besonderen in der Farbflächenmalerei eine Rolle spielt – wurden von Goethe anhand eines sehr konkreten Erlebnisses veranschaulicht: *„Als ich gegen Abend in ein Wirtshaus eintrat und ein wohlgewachsenes Mädchen mit blendendweißem Gesicht, schwarzen Haaren und einem scharlachroten Mieder zu mir ins Zimmer trat, blickte ich sie, die in einiger Entfernung von mir stand, in der Halbdämmerung scharf an. Indem sie sich nun darauf hinwegbewegte, sah ich auf der mir entgegengesetzten weißen Wand ein schwarzes Gesicht, mit einem hellen Schein umgeben, und die übrige Bekleidung der völlig deutlichen Figur erschien von einem schönen Meergrün.“*<sup>44</sup>

Zwar gab es schon weit vor Goethes *Farbenlehre* Bestrebungen, Farbkontrastpaare zu bestimmen und zu benennen,<sup>45</sup> doch fand der Begriff *Komple-*

---

<sup>43</sup> John Gage verweist in diesem Zusammenhang auf den Einfluss Goethes auf Wissenschaftler und Philosophen des 19. Jahrhunderts wie Johannes Müller, Hermann von Helmholtz, Ewald Hering, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Arthur Schopenhauer und Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Er schreibt hierzu: *„Die Bedeutung, die Goethe der polaren Struktur sowohl der Entstehung der Farben aus Hell und Dunkel wie auch ihrer Aufnahme durch das Auge beimisst, hat seine Lehre zu einem Vorläufer von Herings Theorie der Gegenfarben gemacht. Und sie war es auch, die sein System im Gegensatz zum Newtonschen so reizvoll für Philosophen der Romantik wie Schelling, Schopenhauer und Hegel machte.“* Sicherlich ist an dieser Stelle hervorzuheben, dass Goethes *Farbenlehre* dazu beigetragen hat, dass der Stellenwert der Farbe in der Bildenden Kunst der Zeit wuchs und somit auch die Tendenz nach Farbautonomie, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts einsetzte, verstärkt wurde. Eine ganz besondere Verbindung zu Malern seiner Zeit ergab sich für Goethe auf seiner italienischen Reise von 1786 bis 1788. Er führte zahlreiche Gespräche, die eine Fülle von Informationen für seine *Farbenlehre* bargen. Deshalb meinten selbst Goethes wissenschaftliche Gegner, dass die *Farbenlehre*, so unglaublich sie auch im Kontext der physikalischen Optik sein möge, für die Praxis der Malerei von großem Nutzen sei. Vergl. hierzu Gage, John: *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994: 202ff.

<sup>44</sup> keine Angaben, zit. nach Gage (1994): 202

<sup>45</sup> Die verändernden Wirkungen des Farbkontrastes waren schon seit Aristoteles bekannt. Im Mittelalter wurde beispielsweise von Thomas von Aquin beobachtet, dass Purpur auf Weiß anders aussieht als auf Schwarz und dass Gold besser zur Wirkung kommt als auf Weiß. Auch Leonardo interessierte sich für

*mentärfarben* allem Anschein nach erstmals in einer 1794 verfassten Abhandlung des amerikanischen Physikers und Grafen Rumford Verwendung.<sup>46</sup> In den meisten Farbtheorien geht es, so auch bei der von Eugene Chevreul entwickelten Anschauung, um die Wirkung, die Farben gegenseitig aufeinander ausüben.<sup>47</sup> Selten widerfährt der einzelnen Farbe eine gesonderte Betrachtung im Bereich der Kunstgeschichte.<sup>48</sup> In der Realität ist der Mensch ja auch immer von einem mehrfarbigen Umfeld umgeben – außer er befindet sich in einem künstlich erzeugten einfarbigen Raum. Das legt den Schluss nahe, dass die Wirkungsweise von Farben extrem abhängig von der Farbigkeit ihres Umfeldes ist. In der visuellen Wahrnehmung wird eine Farbe fast niemals als das gesehen, was sie wirklich ist, d.h. als das, was sie physikalisch ist. Ein und dieselbe Farbe kann unzählige Lesarten gestatten. Eine Farbe kann wie zwei Farben erscheinen, verschiedene Farben können unter bestimmten Umständen fast gleich wirken. Farben wirken immer im Zusammenhang mit anderen.<sup>49</sup>

Der Mensch ist von seiner Physis her fähig, zwischen sehr vielen unterschiedlichen Tönen zu differenzieren. Diese Eigenschaft kann aber auch durch bestimmte Seherfahrungen und -gewohnheiten trainiert und verstärkt werden. So haben z.B. Eskimos, die ständig von Schnee und Eis umgeben sind, dem Weiß verschiedenste Namen gegeben, und die Indianer Boliviens haben rund zweihundert Bezeichnungen für unterschiedliche Grün-Töne.<sup>50</sup> Sehen und Erkennen sind Grundvoraussetzungen für den Menschen sich in seiner Umwelt zurechtzufinden. Für diese überlebensnotwendige Aufgabe ist von entscheidender Bedeutung, dass sich diese Fähigkeiten den Umgebungs-

die Veränderungen im Erscheinungsbild, der die Farben durch Kontrast unterzogen wurden und war bestrebt diese in seinen Werken zu vermeiden. Gage (1994): 173

<sup>46</sup> Rumford beschäftigte sich u.a. mit den Farbtönen von Schatten, die komplementär zu den Farben des Lichts ausgerichtet waren. Vergl. dazu Rumford, Benjamin Thompson, Graf: *Philosophical Papers, I.*, 1802: 319-40

<sup>47</sup> Der Chemiker Michel Eugene Chevreul fasste seine Untersuchungen zur Wirkung von Komplementärfarben als erster in prägnant formulierten Gesetzmäßigkeiten zusammen: „*Sieht das Auge gleichzeitig zwei benachbarte Farben, so werden diese von ihrer optischen Zusammensetzung ebenso wie von ihrem Tonwert her im höchst möglichen Grad verschieden erscheinen.*“ Und: „*In der Harmonie des Kontrastes ist die komplementäre Zusammenstellung allen anderen überlegen.*“ Chevreul veröffentlichte 1828 erstmals seine Untersuchungsergebnisse und gab 1839 sein umfangreich illustriertes Werk *De la loi du contraste simultané des couleurs* heraus, welches sich schließlich als das wohl meistbenutzte Farbhandbuch des 19. Jahrhunderts durchsetzte. Vergl. hierzu Chevreul, Michel Eugene: *Die Farbenharmonie* (1854), 1902 (3. umgearb. Aufl.), §16: 237

<sup>48</sup> Siehe auch: Epperlein (1997): 49/ 50

<sup>49</sup> Mit diesen Phänomenen hat sich Josef Albers auseinandergesetzt: Er entwickelte zahlreiche experimentelle Methoden, um seine Studenten für die Eigenschaften von Farbe (Helligkeit, Farbintensität, etc.) und für ihre Relativität in der Wahrnehmung zu sensibilisieren. Siehe dazu Albers, Josef: *Interaction of Color* (1961), Köln 1997

<sup>50</sup> Gekeler, Hans: *Taschenbuch der Farbe*, Köln 1991: 151

bedingungen anpassen, nicht aber, dass ein absolutes Sehen – ein absoluter Farbeindruck – bestimmend ist. Die unterschiedlichen Empfindungen, die Farben beim Menschen hervorrufen können, sind dabei nicht unbedingt individuell verschieden. Der Psychologe Eckart Heimendahl hat Aussagen verschiedener Autoren über die emotionalen Wirkungsmöglichkeiten reinbunter Farben zusammengestellt.<sup>51</sup> Alle Erlebnisbegriffe verweisen allerdings in den Bereich unbewusster, unreflektierter und daher auch wissenschaftlich nicht exakt messbarer Farbrezeptoren.<sup>52</sup> Die allgemeine Verbindlichkeit der Wirkung und symbolischen Bedeutung von Farben sollte nicht überschätzt werden. Empirische Untersuchungsergebnisse von Allesch zur „*ästhetischen Erscheinungsweise der Farben*“ ergaben beispielsweise, dass es keine direkten Korrelationen zwischen der Bevorzugung von Farben und bestimmten Persönlichkeitsprofilen gibt; die Urteile verteilten sich relativ regellos über Farben, z.T. widersprachen sie sich stark.<sup>53</sup>

Ludwig Wittgenstein verweist in seinen *Bemerkungen über die Farben* (1950/51) auch auf die Relativität der menschlichen Sprache im Zusammenhang mit dem Bereich Farbe: „*Das Wort, dessen Bedeutung nicht klar ist, ist „rein“, oder „satt“. Wie lernen wir diese Bedeutung? Wie zeigt es sich, daß Menschen das gleiche damit meinen? Ich nenne eine Farbe (z.B. Rot) „satt“, wenn sie weder Schwarz noch Weiß enthält, weder schwärzlich, noch weißlich ist. (...)*“<sup>54</sup> Auch hinsichtlich des Gebrauchs von Begriffen wie „Grundfarben“ macht Wittgenstein einschränkende Anmerkungen: „*Was uns misstrauisch machen kann, ist, daß manche drei Grundfarben zu erkennen glaubten, manche vier. Manche hielten dafür, daß Grün eine Zwischenfarbe von Blau und Gelb sei, und mir, z.B. kommt das falsch vor, auch abgesehen von jeder Erfahrung. Blau und Gelb, sowie Rot und Grün, erscheinen mir als Gegensätze – aber das mag einfach daher rühren, daß ich gewöhnt bin, sie im*

<sup>51</sup> Heimendahl, Eckart: *Licht und Farbe, Ordnung und Funktion der Farbwelt*, Berlin 1961

<sup>52</sup> Trotzdem finden sich immer wieder übereinstimmende Aussagen von Befragten die besagen, dass die Farbe Rot beispielsweise oftmals Assoziationen wie Blut, Liebe, Wärme, Wut, Aggression oder die Farbe Blau Eis, Frische, Wasser und Unendlichkeit hervorruft. Die Ambivalenz der Farbe Gelb schlägt sich auch in den Sinneseindrücken der Menschen nieder. Es gibt auf der einen Seite u.a. Assoziationen wie Sonne, Wärme, Licht, reifes Korn und auf der anderen Seite Assoziationen wie Zitrone, Gift, Harn, Gelbsucht, Säure. Für einen Maler kann es von großer Bedeutung sein, ob er in seinem Werk ein zum Rot neigendes Orange gelb oder ein zum Grün neigendes Zitronengelb verwendet.

<sup>53</sup> Allesch, G.J. v.: *Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben*, in: Sonderdruck aus *Psychologische Forschung*, Bd. 6, Berlin 1925:18

<sup>54</sup> Wittgenstein, Ludwig: *Bemerkungen über die Farben, III 5.*, (1950/51), in: Wittgenstein, Ludwig: *Über Gewissheit*, Bd. 8, Frankfurt a.M. 1984 (1. Aufl.): 41

*Farbenkreis an entgegengesetzten Punkten zu sehen. (...)*<sup>55</sup> Inzwischen gibt es eine kaum aufzählbare Vielfalt an Farbkreismodellen und Farbtheorien, die allerdings, wie Wittgenstein beschreibt, nur ungefähre Begriffe und Kriterien zur Einordnung des Farbspektrums liefern können.<sup>56</sup>

## Die Entdeckung der Eigenwertigkeit der Farbe

Es gab immer schon, zu allen Zeiten, Streit über die Frage, welche der beiden Erscheinungsarten – Form oder Farbe – die wichtigere für die Kunst, aber auch für die menschliche Wahrnehmung sei. Im späten Mittelalter kam der Farbe eine besondere Bedeutung zu, da viele der verwendeten Farbstoffe in Bildern sehr kostspielig waren.<sup>57</sup> In der aufkeimenden Kunstpraxis und Kunsttheorie der italienischen Renaissance erhielt die altüberlieferte Vorstellung, nach der die Farbe nur Beigabe zur Form darstelle, erneut Auftrieb. In Venedig entbrannte im 16. Jahrhundert der Streit zwischen den Verfechtern des ‚*colore*‘ und des ‚*disegno*‘.<sup>58</sup> Dieser sich durch die Jahrhunderte fortsetzende Streit<sup>59</sup> verschärfte sich im 19. Jahrhundert zwischen Ingres und Delacroix. Nach Delacroix sollte sich die Linie der Farbe als primärem Bildwert unterordnen. Doch erst im *Impressionismus* lässt sich ein allmählicher Prioritätenwechsel im Verhältnis zwischen Zeichnung und Farbe konstatieren, der im 20. Jahrhundert dann zu einer entschiedenen Thematisie-

<sup>55</sup> Wittgenstein, Ludwig (1950/51): 45

<sup>56</sup> Die Farbkreisordnung geht offenbar auf eine im Mittelalter entwickelte Skala zurück, die den Ärzten ursprünglich bei der Diagnose von Krankheiten durch Uroskopie helfen sollte. Siehe hierzu Gage (1994): 162

<sup>57</sup> Rot war die Farbe des wertvollsten Kleidungsstoffs und gebührte nur Kirchenvätern wie beispielsweise Hieronymus.

<sup>58</sup> Es hatte früh Tradition, zwischen der florentinischen Schule (*disegno*) und der venezianischen Schule (*colore*) zu unterscheiden. Zwei der größten florentinischen Zeichenkünstler jedoch - Leonardo und Michelangelo - waren zugleich begabte Koloristen. Leonardo gestaltete in seinen Bildern eine tonwertige Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund. Michelangelo arbeitete in seinen Fresken in der Sixtinischen Kapelle mit einer neuartigen Farbenvielfalt. Vergl. dazu ebenso Gage (1994): 117f.

In diesem Kontext muss auf die Unterscheidung zwischen dem ‚Malerischen‘ und dem ‚Linearen‘ hingewiesen werden. Insbesondere der Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin grenzte die Eigenschaften der Kunst des Barock mit der Umschreibung ‚malerisch‘ von denen der Hochrenaissance und der klassischen Antike ab. Unter dem ‚Malerischen‘ im Allgemeinen verstand Wölfflin die unscharfe, durchbrochene und lockere Abgrenzung von Farben und Konturen. Die klare scharfe Abgrenzung bezeichnete er als ‚linear‘. Siehe hierzu Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, (1915), Basel 1948

<sup>59</sup> siehe hierzu auch den „*Pariser Akademiestreit*“ im 17. Jahrhundert zu Farbe und Form, vergl. Bleyl, Matthias: *Essenzielle Malerei in Deutschland. Wege zur Kunst nach 1945*, Nürnberg 1988: 9

rung der Farbe führte.<sup>60</sup> Dieser Prioritätenwechsel ist allerdings nicht gleichsam entlang einem linearen Entwicklungspfad der Beeinflussung jeweils jüngerer durch ältere Künstler zu beschreiben. Die deutlichere Hervorhebung der Eigenwertigkeit der Farbe zeigte sich durchaus auch in z.T. unabhängig von einander entwickelten, z.T. nebeneinander herlaufenden Positionen und Tendenzen. Im Folgenden werden in diesem Kontext (wie im Übrigen auch in den in diesem Kapitel noch zu thematisierenden späteren Zusammenhängen) eher einzelne wichtige Positionen exemplarisch ins Blickfeld gerückt.

Mit der Rücknahme der Verpflichtung, dass die Kunst die Wirklichkeit nachahmen müsse, trat auch die Funktion der Linie zurück. Die Farbe, die zuvor oftmals nur zur Unterstützung der Wiedererkennbarkeit der Wirklichkeit eingesetzt wurde, fand eine eigenständige Bewertung.<sup>61</sup> Im *Impressionismus* wurden natürliche Erscheinungen durch die Analyse des Lichts als Spiel der Farben dargestellt. Die Lokalfarbe verlor an Bedeutung; der Gegenstand löste sich auf. Die Verselbständigung der Farbe befreite das Bild von seiner bloßen Abbildhaftigkeit von Natur und trug zur Betonung des reinen Pinselstrichs bei.<sup>62</sup> In seinem Spätwerk, dem auch die Bilder des Montagne Sainte-Victoire zugerechnet werden, entwickelte Paul Cézanne ein neues Konzept: Er vereinfachte u.a. die Bildgegenstände auf das Wesentliche ihrer Form und verzichtete auf Tiefenbezug (Farbfleckenteppich), was dem späteren

---

<sup>60</sup> Adolphs, Volker / Helfenstein, Josef: *Die Ordnung der Farbe, Paul Klee, August Macke und ihre Malerfreunde*, Köln 2000: 12

<sup>61</sup> Aus psycho-physiologischer Sicht gibt es allerdings Argumente, die dafür sprechen, dass die Form-Wahrnehmung für den Menschen die wichtigere ist. Schon Arnheim verweist in diesem Zusammenhang auf Experimente, die mit Kleinkindern zu Form und Farbe gemacht wurden: „In einer von mehreren Forschern verwendeten Versuchsanordnung wurden Kindern beispielsweise ein blaues Quadrat und ein roter Kreis vorgesetzt. Sie wurden gefragt, ob ein rotes Quadrat dem Quadrat oder dem Kreis ähnlicher sei. Unter solchen Bedingungen trafen Kinder bis zu drei Jahren ihre Wahl häufiger nach der Form, während die Drei- bis Sechsjährigen nach der Farbe entschieden.(...) In seiner Auswertung der Ergebnisse vertrat Heinz Werner die Auffassung, die Reaktion der jüngsten Kinder werde durch das motorische Verhalten und damit durch die „greifbaren“ Eigenschaften der Objekte bestimmt. Sobald die Anschauungsmerkmale überwiegen, läßt sich die Mehrheit der Vorschulkinder vom starken Wahrnehmungsreiz der Farben leiten. Wenn dann aber Schule und Gesellschaft zunehmend die viel stärker form- als farbbezogenen praktischen Fertigkeiten der Kinder ausbilden, halten sie sich immer mehr an die Form als das entscheidende Mittel zur Identifizierung.“ Arnheim, Rudolf: *Kunst und Sehen* (1954), Berlin 2000: 330/31 In den letzten Jahrzehnten hat die Erforschung der Mechanismen und Wirkungen des Farbsehens aufgezeigt, dass das Auge über zwei unabhängige Systeme von Helldunkel- und Farbzeptoren verfügt. Dementsprechend gibt es Theorien, die besagen, dass das Schwarz-Weiß-Sehen (wie beispielsweise in Filmen oder Fotografien) für die reine Informationsübermittlung im Grunde genommen ausreicht. Vergl. hierzu den Diskurs in Gage (1994)

<sup>62</sup> Um den unmittelbar von der Natur gewonnenen Eindruck wiedergeben zu können, kürzten die Impressionisten das in akademischen Kreisen geforderte Vorgehen von Skizze über Vorstudie zur endgültigen Ausführung auf die direkte Arbeit mit der Leinwand in der Natur ab. Vergl. hierzu Wildenstein, Daniel: *Monet oder der Triumph des Impressionismus*, Köln 1999

kubistischen Prinzip nahe kam. Cézannes Entschluss, die Malerei der *Serie des Montagne Sainte-Victoire* auf der Basis des bedeutungsfreien „*tache*“ (Flecks) als Grund- und Baustein zu errichten, markiert einen neuen Ansatzpunkt in der Malerei. Der landschaftliche Aspekt verschwindet, wenn man als Betrachter die Augen zukneift, da lediglich eine Struktur aus verschiedenfarbigen Flecken sichtbar wird. Der Blick vermag den einzelnen Fleck als Ort der Ruhe anzuvisieren oder auch als Ausgangspunkt, um im Bild umherzuwandern. Wichtig erscheint, dass jedes Element für sich genommen auf nichts verweist, erst die Aufeinanderfolge der Flecken erzeugt Wiedererkennbares. Die Individualität des Erkennbaren geht allerdings verloren. Außerdem betrachtete Cézanne Form, Farbe und Licht nicht als getrennte Elemente, sondern er verknüpfte sie unzertrennlich miteinander. Die Form wird zu einer einfachen Folge des Farbbaus. Dunkelheit und Helligkeit resultieren fast ausschließlich aus buntfarbigen Mitteln und das Licht gewinnt seine stärkste Energie aus der Intensität und Strahlkraft einer Farbe.<sup>63</sup> Das Prinzip der Zentralperspektive wird durchbrochen, d.h. der Raum wirkt nicht kontinuierlich. Die Farbe ist Träger verschiedenster Eigenschaften, die den Raum nachhaltig bestimmen. So können die Flecken z.B. je nach ihrer Farbenergie optische Tiefe oder Flächigkeit erzeugen.<sup>64</sup>

Claude Monets abstrakte und expressive Malweise in den späten *Seerosenbildern* – der Verzicht auf den Horizont, die Wahl eines Ausschnitts aus dem Motiv, der Faktor, dass die Bilder keine Rahmung besitzen und der serielle Aspekt – all diese Punkte tragen dazu bei, dass man auch hier nicht mehr von traditionellen Staffeleibildern sprechen kann. Die Wahl der Farbe löst sich bei Monet vom Motiv; die Lokalfarbe, die der Darstellung des Gegenstandes verpflichtet war, wird durch eine autonome Farbe ersetzt. Die späten *Seerosenbilder* besitzen oft eine lichtdurchtränkte, unwirkliche Farbstimmung. Der Blick des Betrachters wandert auf den riesigen Formaten umher und wird magisch in die alles überstrahlende Fläche hineingesogen.

---

<sup>63</sup> „Die Natur, ich habe sie kopieren wollen, es gelang mir nicht, aber ich war damit zufrieden, als ich entdeckt hatte, dass die Sonne sich nicht darstellen lässt, sondern dass man sie repräsentieren muss durch etwas anderes (... ) durch die Farbe (...) durch gestaltende farbige Äquivalente.“ (Paul Cézanne), nach Denis Maurice: *Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1912), Paris 1920 (4.Aufl.): 253

<sup>64</sup> vergl. hierzu Boehm, Gottfried: *Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire*, Frankfurt a.M 1988 (1. Aufl.): 102ff.

Über die Beschäftigung mit der Farbe an sich und wissenschaftlichen Farbtheorien erreichten vor allem Van Gogh und Gauguin eine weitere Transformation des Tafelbildes. Sie gestalteten ihren Bildaufbau durch Farbflächen: Farbwirkungen und Kontraste wurden bewusst eingesetzt.<sup>65</sup> Der Gegenstand war der Farbe im *Impressionismus* geopfert worden, jetzt fand die Farbe in der Fläche ihren neuen Bezugspunkt. Wolfgang Drechsler und Peter Weibel verweisen darauf, dass das Bedürfnis der Künstler abzubilden, zu schildern, von einem bewussten Gestaltungswillen überlagert wurde und außerdem die Mittel der Abbildung – Linie, Fläche und Farbe – aus ihrer dienenden Rolle in eine gleichberechtigte gehoben wurden. Im *Kubismus* und bei verwandten Richtungen wurde um 1910 aus dem bildgerechten Abbild eine bildgerechte Gestaltung mittels einer gegenständlichen Darstellung. Diese Darstellung sei insofern kein Abbild mehr, als sie den Anspruch erhebe, ein dem Vorbild ebenbürtiges Wesen zu sein. Dadurch, dass das Bild nur seinen eigenen Gesetzen entsprechend aufgebaut sei, entziehe sich das Dargestellte dem Vergleich mit seinem Vorbild.<sup>66</sup> Trotz aller theoretischen Überlegungen verzichtete Gauguin beispielsweise nie auf den Gegenstand. Allerdings gab es zu dieser Zeit auch schon erste Bestrebungen, den Bereich der Gegenständlichkeit ganz zu verlassen. Bei Robert Delaunay übernahm die Farbe die Funktion der Form bzw. des Gegenstandes.<sup>67</sup> Delaunay wehrte sich in seinen Arbeiten entschieden gegen das Primat der Form im *Kubismus*. In den *Fensterstudien* (1910 - 1912) und *Fenstergemälden* (ab 1912) ist eine Verquickung aus Licht und Farbe erreicht worden, die neuartig war. Delaunay bezeichnete das dynamische Eigenleben der Farbe auch als Licht schlechthin.

<sup>65</sup> In diesem Zusammenhang muss auch auf die Bewegung des *Symbolismus* verwiesen werden, da hier gleichfalls ganz eigene neue Theorien zur Malerei und zur Farbe entwickelt wurden. Gustave Moreau, der spätere Lehrer von Henri Matisse, hatte ein recht unorthodoxes Verhältnis zur akademischen Tradition der Farbenlehre und tendierte vielmehr zu Anschauungen von van Gogh und Gauguin. Er erreichte, dass die festgelegte Ordnung der Palette zunehmend zugunsten einer freieren Malweise aufgelöst wurde. Odilon Redon setzte sich intensiv mit den Farbtheorien Delacroix' auseinander und beschäftigte sich mit der Verfeinerung von Abtönungsverfahren. Vor allem im Bereich der Farbe Schwarz trieb er es zu einer wahren Meisterschaft des Ton-in-Ton-Arbeitens. Jan Toroops Interesse galt der *Theosophie*. Diese Theorie stützte sich auf die Vorstellung, dass den Farben ein innerer geistiger Wert beiwohne, und lag u.a. den Farbtabelle der Werke *Thought Forms* und *Man Visible and Invisible* von Besant und Leadbeaters zu Grunde. Rot wurde beispielsweise je nach seinem Reinheitsgrad mit den Eigenschaften Stolz, Habsucht, Zorn oder Sinnlichkeit in Verbindung gebracht. Piet Mondrian stand später mit Toroop in Verbindung und griff auf die Theorien der *Theosophen* zurück. Im Zusammenhang des Themas dieser Arbeit haben die Bilder der Symbolisten auf Grund ihrer oft erzählerisch-inhaltlichen oder gegenständlichen Sujets eher sekundäre Bedeutung. Siehe dazu Gage (1994): 185 / 187 / 211 / 248

<sup>66</sup> Drechsler, Wolfgang / Weibel, Peter: *Malerei zwischen Präsenz und Absenz*, in: Wiener Festwochen (Hrsg.): *Bildlicht, Malerei zwischen Material und Immaterialität*, Wien 1991: 87

<sup>67</sup> Delaunay definierte seine Arbeit mit den Worten: „Die reine Farbe ist für mich Form und Gegenstand“, zit. nach Vriesen, Gustav: *Robert Delaunay: Licht und Farbe des Orphismus* (1967), Köln 1992: 6

Piet Mondrian entwickelte im Rahmen der *De-Stijl-Bewegung* eine Theorie nach der sich die Malerei auf die reinen Primärfarben (Rot, Gelb, Blau) und die primären "Nicht-Farben" (Schwarz, Weiß, Grau) beschränken sollte und nach der die Abstraktion der Geometrie als verbindlich galt. Die Freilegung des Konstruktionssystems mit Hilfe von Koordinatengittern und das Inbeziehungsetzen von Farbflächen verweist dabei zugleich auf die Beschäftigung mit dem Bild über das Bild.<sup>68</sup>

Vergegenwärtigt man sich, was den Wandel des Farbverständnisses betrifft, Entwicklungseinflüsse aus dem *Bauhaus* heraus, so ist festzuhalten, dass sich das *Bauhaus* im Bestreben, Kunst und Handwerk zu vereinen, an einem modifizierten Begriff von *Gesamtkunstwerk*, an einem auf neuen gesellschaftlichen Grundlagen ruhenden und von László Moholy-Nagy später pointiert so bezeichneten „*Gesamtwerk*“ orientierte. Weil die Farbenlehre am *Bauhaus* zunächst unterrepräsentiert war und großer Wissensbedarf auf diesem Feld bestand, initiierte Ludwig Hirschfeld-Mack im Jahre 1922 ein Farbenseminar. Anhand von Farbtafeln, Hell-Dunkel-Studien in Farbe und Schwarz-Weiß und Studien zur Farbe-Form-Beziehung wurden elementare Farbsysteme, Ordnungsprinzipien und Einzelphänomene untersucht.<sup>69</sup> Josef Albers arbeitete in Serien, weil es, seiner Meinung nach, nicht nur eine einzige Lösung für ein ästhetisches Problem gebe. Dieser Grundsatz war schon für die Arbeit in Albers' Vorkurs bestimmend. Es ging ihm u.a. um den Einfluss, den Farben gegenseitig aufeinander ausüben, und um die große Bandbreite von Nuancen eines einzelnen Tones. Es existiert nicht eine Farbe schlechthin, es gibt kalte und warme, helle und dunkle, leuchtkräftige und matte Töne, die sich durch das menschliche Auge bei optimaler Beleuchtung in etliche Zwischenstufen differenzieren lassen.

Man kann in diesem Zusammenhang nach der Wertigkeit von Farben in der Malerei fragen. Beate Epperlein verweist darauf, dass die Wertigkeit entweder mit der symbolischen Bedeutung oder mit psychologischen, physischen und physiologischen Eigenschaften von Farben und deren Wirkungen korreliere. Die Kunst des 20. Jahrhunderts kenne allerdings kaum

<sup>68</sup> Rotzler, Willy: *Konstruktive Konzepte* (1977), Zürich 1995: 67ff.

<sup>69</sup> Hirschfeld-Mack gründete seine Lehren auf Goethe und Adolf Hoelzel. Vergl. hierzu Hapkemeyer, Andreas / Stasny, Peter (Hrsg.): *Ludwig Hirschfeld-Mack, Bauhäusler und Visionär*, Ostfildern 2000: 72

noch Verbindlichkeiten, meint sie, die den Gebrauch bestimmter Farben nahe legen würden. Gründe für die bevorzugte Verwendung einzelner Farben lägen entsprechend selten in hierarchischen Wertungen mit allgemeiner Gültigkeit, sondern eher in werkimmanenten Entscheidungen, die von der jeweiligen künstlerischen Strategie nicht zu abstrahieren seien.<sup>70</sup> Gleichwohl wurde die Farbe als solche gerade über den vermehrten Einsatz der klaren Primärfarben Rot, Gelb und Blau und der Farben Schwarz und Weiß zu einem eigenständigem Bildthema im 20. Jahrhundert.<sup>71</sup> Karlheinz Nowald hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass eigentlich schon seit Anfang des 17. Jahrhunderts Rot, Gelb und Blau als die wissenschaftlich erwiesenen, unermischbaren Grundfarben gelten.<sup>72</sup> Mit dem Beginn der Moderne begann allerdings erst die entschiedene Thematisierung der Farbe an sich und somit auch die Auseinandersetzung mit den reinen Grundfarben ohne jegliche Gegenständigkeit in der Malerei. Seither gibt es in regelmäßigen Abständen wiederkehrende Thesen, in denen die Eigenwertigkeit der Farbe in der Malerei in besonderer Weise hervorgehoben wird. So erlebte die Farbe beispielsweise in den siebziger und achtziger Jahren ein spezifisches Revival durch die Maler des *Radical Painting*.<sup>73</sup> Henry Staten schreibt 1987, die *Radikale Malerei* sei die Suche nach dem Wesen von Malerei, losgelöst von allen bildlichen oder darstellenden Elementen; es gehe ihr darum, das Gemälde ganz in der Farbe und Textur seiner Erscheinung aufgehen zu lassen.<sup>74</sup> In der *Radikalen Malerei* wurde so kompromisslos auf der Farbe als Farbe insistiert – dies in Verbindung mit neuen Wahrnehmungsmodellen.

---

<sup>70</sup> Epperlein (1997): 81

<sup>71</sup> siehe hier u.a. Werke von Künstlern wie Alexander Rodtschenko, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Yves Klein, Ellsworth Kelly, Barnett Newman

<sup>72</sup> Francois d'Aguilons schuf mit seinem *Lehrbuch der Optik (Opticorum libri sex)* von 1613 die erste klare Darlegung des Primär- und Sekundärfarbenschemas. Rubens beschäftigte sich mit d'Aguilons Theorien und schuf die Illustrationen für das Lehrbuch. Siehe hierzu Nowald, Karlheinz: *Gerhard Richter*, Berlin 1993: keine Seitenangaben / Gage (1994): 154

<sup>73</sup> Bevor der Begriff *Radical Painting* aufkam, wurde in den siebziger Jahren oftmals von *geplanter, analytischer, fundamentaler* und *elementarer Malerei* gesprochen. Vergl. hierzu Honnef, Klaus: *Die geplante und analytische, fundamentale und elementare Malerei – bevor sie radikal wurde: Die siebziger Jahre*, in: Kunstforum international: *Malerei. Radikale Malerei*, Bd. 88 (März / April 1987): 127-133

<sup>74</sup> Staten, Henry: *Joseph Marioni: Malerei jenseits von Narrativität*, in: Kunstforum international: *Malerei. Radikale Malerei*, Bd. 88 (März / April 1987): 177

## Farbe gleich Form: Zuspitzungen

Im Jahre 1921 zeigte Alexander Rodtschenko bei der Ausstellung „ $5 \times 5 = 25$ “ erstmals einfarbige Bildtafeln ohne Binnenformen: „*Reine Farbe Rot, reine Farbe Gelb, reine Farbe Blau*“ (Abb. 4). Die Bilder sind in der Kunstgeschichte vielfach als die „*letzten Bilder*“ und als „*das Ende der Malerei*“ bezeichnet worden.<sup>75</sup> Die ersten monochromen Bilder in den Primärfarben Rot, Gelb, Blau, die ohne jegliche Gegenständlichkeit, Geometrie und Form in der Bildfläche auskamen (Farbe = Fläche = Form), waren entstanden. Allerdings weichen Rodtschenkos Farbwerte von den heute genormten Grundfarben erheblich ab. Vor allem das Gelb erinnert eher an ein Ocker und ist in seiner Strahlkraft extrem getrübt. Alle Tafeln weisen Farbwertmodulationen auf. Zuvor hatte Kasimir Malewitsch, 1915, erstmals suprematistische Bilder ausgestellt, darunter das „*Schwarze Quadrat*“ (um 1914/1915). Obwohl die weißen Bilder (*Weiß auf Weiß*) in Malewitschs Spätwerk der reinen Monochromie näher kommen als das „*Schwarze Quadrat*“ (Abb. 2), auf dem ja im Grunde genommen noch eine schwarze Figur auf weißem Grund sitzt<sup>76</sup>, ist doch letztlich das „*Schwarze Quadrat*“ beispielhaft für die spätere Ausprägung und Radikalisierung der Monochromie.

Beate Epperlein verweist zurecht darauf, dass die unvermeidbare Begrenzung eines Bildes letztlich jedem monochromen Werk eine Form aufzwingt und in diesem Sinne die Absolutheit der Farbe beeinträchtigt.<sup>77</sup> Allerdings wird in diesem Zusammenhang vergessen, dass ein Betrachter sich natürlich in eine unmittelbare Nahdistanz zu einem Werk begeben kann, so dass die Formumrisse der Arbeit sein Gesichtsfeld übersteigen. *Ganzfeld*-Forscher, aber auch Künstler selbst haben sich mit solchen Phänomenen auseinandergesetzt.<sup>78</sup> In der Arbeit „*Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau III*“ (1966/67) von Barnett Newman geht es u.a. um das Verhältnis von Bild und Raum, vor allem um die

<sup>75</sup> Gleich nach der ersten Ausstellung der Bilder äußerte sich Nicolai Tarabukin in einem Vortrag in dieser Hinsicht. Rodtschenko selbst schrieb 1939 rückwirkend über seine drei Bilder: „(Im Jahr 1921) brachte ich die Malerei zu ihrem logischen Ende und stellte drei Bildtafeln aus, rot, blau und gelb. Ich erklärte: Das ist das Ende der Malerei. Dies sind die Primärfarben. Jede Bildfläche ist nur sie selbst und es wird keine Darstellung mehr geben.“ Rodtschenko, Alexander, 1939, in: *Working with Majakowsky*, zit. aus: *From Painting to Design: Russian Constructivist Art of the Twenties*, Köln 1981

<sup>76</sup> Auch hier gibt es innerhalb der vermeintlich einfarbigen Flächen Farbwertmodulationen.

<sup>77</sup> Epperlein (1997): 156

<sup>78</sup> Den Arbeiten James Turrells kommt in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung zu. Turrell nutzt die gesamten Wandflächen, zumeist den gesamten Raum. Der Betrachter durchlebt ein Wechselspiel aus Distanz, Illusion und Wahrnehmung; es ist die intensive Erfahrung eines farbig gegenstandslosen Lichtfelds, das völlig homogen und nicht mit einem Blick erfassbar ist.

Selbstbehauptung der Farbe im Raum. Das Bild hat eine Größe von 245 x 543 cm, was einen neuen Aspekt der Farbe mit sich bringt. Das Gemälde Newmans zeigt eine riesige Fläche von Kadmium-Rot als Mitteltafel, die links von einem Band in Ultramarin-Blau, rechts von einem dünnen Streifen Kadmium-Gelb eingefasst ist. Tragende Bedeutung als Wirkungsstrategie bekommt dabei das Bildformat, denn die Bilder sollen nach Newman aus nächster Nähe betrachtet werden, damit die Bildwirkung und die Wucht der Farbe erfahrbar werden. Die Bildfläche bietet keinen Halt, der Betrachter ist dem Bild ausgeliefert, spürt seine Erhabenheit und Kraft. Newman stellt inhaltlich nichts Konkretes dar. Es geht um die massive Anwesenheit der Bilder selbst und die Wirkung auf den Betrachter. Es ist ein entscheidender Unterschied, ob die Arbeiten aus großer Entfernung oder aus der geforderten Nahdistanz betrachtet werden. Die Linien, die sogenannten *Zips*, werden zu Referenzelementen im Versuch des Betrachters, Halt im Farbraum zu finden.<sup>79</sup>

Auch in Yves Kleins *Blauen Monochromen* (Bsp. Abb. 7) kann man als Betrachter die außergewöhnliche Kraft der Farbe spüren, obwohl die Farbe von der Außenform des Bildträgers klar begrenzt ist (Farbe gleich Form) und die Form eigentlich gleichberechtigt neben der Farbe stehen müsste. Über die spezielle Qualität und Leuchtkraft der Farbe (*IKB-Blau*), tritt die Außenform des Bildes gleichwohl in den Hintergrund, der Blick verliert sich in der Unendlichkeit des immateriellen Blaus. Für Klein waren die Farbe und die durch sie erzeugte immaterielle und spirituelle Sensibilität die wesentlichen Faktoren der Malerei.<sup>80</sup> Seine ultramarin-blauen Farbflächen lassen keine Farbnuancierungen erkennen, das Blau ist an keiner Stelle mit einer anderen Farbe unterlegt. Die Seitenkanten der Bildtafeln sind genau wie die Farbflächen behandelt, die Bildecken abgerundet.<sup>81</sup> „*Nur der Farbwert selbst*“, betont Klein 1960, „*strahlt in reiner und klarer Qualität.*“<sup>82</sup> Dieter Ronte hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass erst nach 1945 jene Farbbilder entstanden, in

<sup>79</sup> Schneemann, Peter J.: *Who's Afraid of the Word*, Freiburg im Breisgau 1998: 39 / vergl. hierzu auch Newman, Barnett: *Selected Writings and Interviews*, New York 1990

<sup>80</sup> „*Malerei ist Farbe*“, Klein, Yves: *Ma position dans le combat entre la ligne et la couleur*, 1958, in: *Zero-Magazin* (Hrsg. Mack, Piene)

<sup>81</sup> Stich, Sidra: *Yves Klein*. Stuttgart 1994: 59ff.

<sup>82</sup> Yves Klein, handschriftliche Notizen zu dem maschinengeschriebenen Text *Origines de la carrière picturale*- einer biographischen Skizze, die Paul Wember 1960 für den Katalog zur Ausstellung *Yves Klein* im Museum Haus Lange in Krefeld vorbereitet hatte. Der Text erschien zwar nicht im Katalog, befindet sich jedoch im Ausstellungsarchiv, das heute im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld untergebracht ist. Zit. nach: Stich (1994): 68

denen die Farbe keinerlei hinweisenden Auftrag mehr mit sich trage, Farbe als Farbe, als reine Materie im Bild eben auch nur Farbe bedeute.<sup>83</sup>

In der Nachfolge von Malewitsch und Rodtschenko gab es und gibt es selbstverständlich viele Maler, die mit der absolut monochromen Farbfläche arbeiteten bzw. arbeiten. Künstler wie z.B. Robert Mangold, Brice Marden und Blinky Palermo, die Mitte der sechziger Jahre auftauchten, erbten die anti-illusionistische Position, die sich zwar auch schon in Malewitschs Suprematie oder Rodtschenkos Ansatz andeutete, die jedoch durch das Prinzip des *Multipanel Painting* von Ellsworth Kelly, Robert Rauschenberg (*White Paintings*) und anderen Künstlern in den fünfziger Jahren ausgebaut und von Künstlern wie Kenneth Noland und Frank Stella verstärkt wurde. Seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts ist das Prinzip des *Multipanel Painting* (je Bildtafel eine Farbe) international weit verbreitet und auch heute noch ein Hauptcharakteristikum in der monochromen Farbmalerie, wie man an Arbeiten von Imi Knoebel, Marcia Haifif, Gerhard Merz, Phil Sims, Adrian Schiess u.a. sieht.

Obwohl die monochrome Malerei (Farbe = Form) durch die Wahl der Formatgröße, durch neue Techniken und Materialien seit Rodtschenkos monochromen Bildtafeln in Farbwahl und Farbauftrag ergänzt oder vereinfacht wurde, ist sie z.T. soweit radikalisiert worden, dass eine Weiterentwicklung kaum mehr möglich schien. In Wirklichkeit sind die Abgrenzungen der einzelnen Kunstströmungen nie so klar und eindeutig. Es wurden und werden zwar immer Aspekte früherer Ansätze wiederholt, Teilbereiche radikalisiert, aber auch grundlegender erneuert. Der *Abstrakte Expressionismus* beispielsweise, aber auch die verschiedenen Formen des *Konstruktivismus*, der *Farbflächenmalerei* und der *Konkreten Kunst* – das sind in gewisser Weise alles Versuche, einzelne Errungenschaften der frühen Moderne weiter zu entwickeln und zu radikalisieren, aber eben auch zu erneuern. Epperlein merkt in diesem Kontext an, dass die einfarbige Malerei durch ihre radikale Beschränkung der künstlerischen Mittel vor allem in Umbruchsituationen, in denen die Geschichte der Malerei deutliche Zäsuren erfahren habe, involviert gewesen sei.<sup>84</sup> Die monochrome Malerei steht dabei gerade aufgrund ihrer

---

<sup>83</sup> Ronte, Dieter: *Farbe – Aspekte einer neuen „Anschauungs-Kultur“*, in: Kunstmuseum Bonn (Hrsg.): *Farbe – Malerei der 90er Jahre*, Bonn 1996: 21

<sup>84</sup> Epperlein (1997): 223

reduzierten Möglichkeiten vor der Notwendigkeit besonders innovativ und subtil vorzugehen, neue Material-, Medien- und Raumkonzepte miteinzubeziehen.

## 2.2 Die Nutzung neuer Materialien und Techniken

### Das Material im Bild

Die unmittelbare Leuchtkraft und die sinnliche Komponente von Farben entstehen durch eine sehr sorgfältige Auswahl des richtigen Malmaterials und der passenden Technik. Wer einmal mit Ölfarbe gearbeitet hat, der weiß, wie schwer es ist, damit eine gleichmäßig monochrome Fläche zu erzeugen. Der Grund für viele Maler, trotzdem Ölfarbe und nicht Acrylfarbe zu verwenden, liegt darin, dass Ölfarbe eher Leuchtkraft und Spannung besitzt.<sup>85</sup>

Farbton und Tonwert sind nicht die einzigen Merkmale der Pigmente. Ein Pigment kann mit Zusatzstoffen versetzt werden, es kann glatt oder grob aufgetragen werden. Seit dem Beginn der Moderne sind unsere Sinne für Eigenschaften der Oberflächenstruktur eher geschärft. Welche Art der Leinwand, welche Bildträger im allgemeinen, welche Farbstoffe sind bei einem Werk zum Einsatz gekommen? Spricht man von Malmaterialien, so impliziert dies im Allgemeinen Farben aller Art (Öl, Acryl-, Aquarell-, Lackfarben etc.), Bildträger (Leinwand, Holz, Metall etc.), Grundierungen, Malstoffe und Malmittel. Einige Bildträger benötigen, eben um bestimmte Malstoffe dauerhaft annehmen zu können, eine Grundierung als Zwischenschicht. Die Farbwirkung des eigentlichen Bildes kann erheblich durch die Art der Grundierung (Saugfähigkeit, Farbe etc.) beeinflusst werden. Je nach Flexibilität des Bildträgers, den besonderen Eigenschaften der Malfarbe und spezifischen Vorhaben bestimmt sich die Zusammensetzung des Grundes.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> In diesem Zusammenhang möchte ich kurz auf die wissenschaftlichen Experimente von Yves Klein verweisen. Klein forschte nach einem Bindemittel, das die Leuchtkraft des reinen Pigments erhält. Öl und Acryl haben die Eigenschaft, die einzelnen Pigmentkörner zu einer Masse zu verbinden. Mit dem Chemiker Adam stieß Klein auf das Petroleum-Extrakt Rhodopas, welches mit einem speziellen blauen Pigment im berühmten „IKB“ (*International Klein Blue*) zur Wirkung kommt. Vergl. dazu Stich (1994): 60

<sup>86</sup> Freitag-Schubert (1998): 55ff.

Die Grundierung eines Bildes ist dem Prozess des Alterns fast ebenso ausgesetzt wie die Textur bzw. Oberflächenstruktur des fertigen Bildes. Die Nachbearbeitung einer Leinwand, ja sogar das längere Hängen kann starkes Impasto in überaus störender Weise glätten und dadurch kann das Zeugnis für die intensive Auseinandersetzung des Malers mit dem Material verloren gehen. Bei der Lichtechtheitsprüfung eines Pigments muss man das oder die Bindemittel überprüfen, da Pigmente allein – außer im Pastellbild – nicht verwendet werden können. Um Bilder vor Lichteinfall zu schützen werden sie im Extremfall verglast.<sup>87</sup>

Die Farb- und Formwirkung eines Bildes hängt immer auch mit der Materialität (oder der Immaterialität) der Bildoberfläche zusammen. In der kunstwissenschaftlichen Literatur wird dieser Aspekt der Farberscheinung oft vernachlässigt. Die Farbe im Tafelbild, so Nicola Bosbach, sei jedoch in ihrer Erscheinung immer bedingt durch die Spuren des Farbauftrags, der ihrer Oberfläche eine spezifische Qualität verleihe.<sup>88</sup> Die Basis der Farb- und Formkontraste lässt sich mit dem Material- und Oberflächenkontrast erweitern.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Doerner, Max: *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart 1994: 327ff. Vergl. hierzu außerdem Wehlte, Kurt: *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Ravensburg 1967

<sup>88</sup> Bosbach, Nicole: *Otto Pienes Rasterbilder – Ikonen eines technischen Zeitalters*, in: Hoormann, Anne / Schawelka, Karl: *Who's Afraid of. Zum Stand der Farbforschung*, Weimar 1998: 255

<sup>89</sup> Einige kurze Anmerkungen zu meinen Erfahrungen mit Jugendlichen im Kunstunterricht zu diesem Bereich mögen vielleicht dazu beitragen, dass der Zusammenhang von Malmaterial, Technik, Farbe, Licht mit dem Forscherdrang von Malern, neue Lösungen für das „Bild“ zu finden, etwas klarer wird. Heute gibt es neben einander existierende Kunstströmungen, die entweder mit immateriellen Bildern oder mit einer verstärkten Präsenz von „echten“ Materialien arbeiten. Die Schüler sollten unterschiedliche Bildträgermaterialien (Holz-, Plastik-, Metall-, Glasplatten etc.) und Werkzeuge (Pinsel, Spachtel, Schwämme etc.), verschiedene Malstoffe (Öl-, Acryl-, Aquarell-, Textil-, Lackfarbe, etc.) und Zusatzstoffe, die der Farbe beigemischt oder auf den Bildträger geklebt werden konnten, ausprobieren. Es war beispielsweise möglich, Sand zur Erzeugung einer körnigen Oberfläche hinzuzufügen. In einer Besprechung berichteten die Schüler von ihren Erfahrungen mit den neuen Materialien.

Einige Äußerungen:

- *Unterschiede in der Oberflächenbeschaffenheit der Bilder: körnig (Sand...), glänzend (Lackfarbe aus dem Baumarkt, Öl mit Dammarharz., Acrylglanzlack...), matt (Acryl ohne Zusatz...), transparent (Acryl auf Glas)*
- *Pinselfspuren auf unterschiedlichen Bildträgern verschieden (auf Metall sieht man den Pinselduktus sehr stark, auf Holz eher als auf Leinwand)*
- *Glätte durch Farbröle / Spuren mit Kratzwerkzeugen in pastoser Farbe*
- *Farbe hat kein richtiges Deckvermögen auf Plexiglas*
- *Pappe wellt sich stark, wenn man sie nur einseitig bestreicht / Metall, Glas, dickes Holz stabil*

Sensibilisiert über die praktisch-experimentelle Arbeit waren die Schüler am Ende dieser Stunde fähig, die unterschiedlichen Wirkungen der Malmaterialien und -techniken zu erkennen – ein wichtiger Ertrag in Richtung auf ein besseres Verständnis zeitgenössischer Farbflächenmalerei.

## Zur Entwicklung und zur Verwendung neuer Malmaterialien und Techniken

Die Geschichte der Maltechnik reicht weit zurück. Doch erst um 1890 vergab die Pariser Ecole des Beaux-Arts einen Lehrauftrag für Maltechnik. Später mussten sich sowohl Künstler als auch Wissenschaftler mit der Haltbarkeit und Beständigkeit von neuen synthetischen Stoffen auseinandersetzen.<sup>90</sup> John Gage weist in diesem Zusammenhang auf die Wichtigkeit der Malmaterialien für die Entwicklung der Malerei der Moderne hin.<sup>91</sup> William Turner wird in der heutigen kunstgeschichtlichen Betrachtung als Vorreiter der frühen Moderne und im weiteren Sinne der abstrakten Kunst des 20. Jahrhunderts gesehen.<sup>92</sup> In seinem Spätwerk, das stark von einem neuartigem Farbeinsatz und innovativen Techniken geprägt ist, löst sich bereits die reine Historien- und Landschaftsdarstellung zugunsten einer freieren abstrakteren Malerei auf. Insbesondere sein spezifischer Einsatz von Lichteffekten und die bewirkte Oberflächenmaterialität bzw. –immaterialität machen Turners Position im Unterschied zu anderen damaligen zeitgenössischen Positionen im Kontext der hier zu untersuchenden Entwicklungen interessant.<sup>93</sup> Turners Malmethode war für die damalige Zeit ungewöhnlich. Er verteilte seine Farben zunächst recht willkürlich auf der Leinwand; erst durch das Ausreiben und Auskratzen (mit Pinselstielen oder dem Daumennagel) erzeugte er Konturen. Dieser Malprozess ist möglicherweise auch durch seine Erfahrungen mit der Druckgraphik, beispielsweise mit der Mezzotinto-Technik (Schabkunst), inspiriert.<sup>94</sup> Anhand dieses Vorgehens gelangte er vermutlich zu einem immer abstrakter werdenden reduzierten Bildraum. Da Turner für seine Zeit unkonventionelle Malmaterialien verwandte, wie beispielsweise Kombinationen aus Wachsen und Ölfarben, sind viele von seinen Gemälden bei Temperatur- und Luftfeuchtigkeitsschwankungen anfälliger als die seiner

---

<sup>90</sup> Gage (1994): 174ff.

<sup>91</sup> ebenda: 225

<sup>92</sup> siehe hierzu z.B. Elderfield, John: *The precursor*, in: *Studies-in-modern-art*, vol. 1, 1991 / Elderfield beschreibt Turners Rolle als „*precursor of contemporary abstract painting, succeeding Monet in that role*“.

<sup>93</sup> Vergleicht man Turners späte Werke beispielsweise mit Bildern des zu einem ähnlichen Zeitpunkt arbeitenden Landschaftsmalers John Constable, so fällt auf, dass, obgleich auch Constable in direkter Beobachtung Lichtstimmungen einfiel, Turner eine abstraktere Bildsprache und eine zuvor nicht bekannte Transparenz und Lichtdurchflutung seiner Sujets erzeugte.

<sup>94</sup> Költzsch, Georg-W. (Hrsg.): *William Turner, Licht und Farbe*, Museum Folkwang Essen 2001: 54 / Vergl. ebenfalls Gage, John: *Colour in Turner*, London 1969

Zeitgenossen.<sup>95</sup> Als Grundierung verwandte er häufig Weiß, was die Leuchtkraft und die Eigenwirkung der Farbe verstärkte. Gleichzeitig glich er seine Ölmaltechnik seiner Aquarelltechnik an, so dass seine Gemälde eine starke Transparenz in der Oberfläche erhielten.<sup>96</sup> Turner setzte sich im Laufe seines Lebens von der herrschenden dunklen Tonigkeit seiner Vorgänger ab und schuf mit seinen hellen strahlenden Bildern eine neue Ästhetik.<sup>97</sup>

Vor allem in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlangte die Textur („faktura“) den Status einer eigenständigen Kategorie, denn oftmals lenkten viele der Künstler ein besonderes Augenmerk auf das verwendete Material an sich. Das Material, merkt John Gage an, sollte von da an auf einer Stufe mit den anderen Elementen des Bildbaus gesehen werden.<sup>98</sup> Es ist eine Tatsache, dass der gleiche Kunstgegenstand anders auf uns wirkt, je nachdem ob er nun mit Öl-, Aquarell- oder Acrylfarbe bearbeitet wird.<sup>99</sup>

Die Ikonen des „Endes der Malerei“, das „*Schwarzes Quadrat*“ von Malewitsch und das Werk „*Reine Farbe Rot, reine Farbe Gelb, reine Farbe Blau*“ von Rodtschenko, werden auf Reproduktionen oftmals ohne Struktur und Farbmodulation gezeigt; in einer Ausstellungssituation vor Ort wirken sie jedoch ganz anders. Wie an späterer Stelle der Arbeit in einer Analyse des „*Schwarzen Quadrats*“ (Abb. 2) genauer zu zeigen sein wird, zieht sich durch die gesamte Fläche der schwarzen Form eine Craquelé-Bildung. Die Farbe ist in mehreren Schichten übereinandergelagert.<sup>100</sup> Auch bei Rodtschenkos Werk

<sup>95</sup> Wyld, Martin / Roy, Ashok: *The Making of the 'The Fighting Temeraire'*, in: Egerton, Judy: *Turner, The Fighting Temeraire*, London 1995: 121

<sup>96</sup> Költzsch, Georg-W. (Hrsg.): *William Turner, Licht und Farbe*, Museum Folkwang Essen 2001: 54

<sup>97</sup> Turners liebste Farbe war das Gelb (siehe z.B. Karrikatur von Turner aus seiner Zeit: Turner mit gelbem Farbeimer), welches er eng mit dem Sonnenlicht verknüpfte („*The Sun is God*“). Als reiner Farbton besitzt das Gelb die höchste Energie; doch mischt man zu viele dunkle Farben hinein, macht es schnell den Eindruck des ‚Verschmutzten‘. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte sich vor allem Turner mit Goethes *Farbenlehre* auseinander. Er interessierte sich im Besonderen für die Wechselbeziehungen von Licht und Farbe und er betonte in seinen Bildern die Wichtigkeit der Primärfarben, die Polarität von Hell und Dunkel und die Aufgliederung in Tonwerte. Vergl. hierzu Gage (1994): 203

<sup>98</sup> Gage (1994): 225

<sup>99</sup> vergl. hierzu außerdem Uhlig, Franziska: *Farbe – Medium oder Material?* und Wagner, Monika: *Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung*, in: Haus, Andreas (Hrsg.): *Material im Prozess*, Berlin 2000. Im Zuge des Neuerungsprozesses der Kunst und der Malerei im Besonderen gab es und gibt es Ansätze, das künstlerische Material beispielsweise durch Feuer zu zerstören. Yves Klein nutzte das Feuer, um das brennende Material in einen neuen anderen, von ihm als „immateriell“ bezeichneten Zustand zu versetzen.

<sup>100</sup> vergl. hierzu u.a. Hoenigswald, Ann: *Kazimir Malevich's Paintings: Surface and Intended Appearance*, in: National Gallery of Art Washington (Hrsg.): *Studies in the History of Art*, Bd. 57, Monograph Series II / Conservation Research 1996/1997, University Press of New England, Hannover/London 1997 // Metropolitan Museum of Art: *Malevich 1878-1935*, New York 1991: 193/194 // Simmen, Jeannot: *Kasimir Malewitsch: Das Schwarze Quadrat, Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne*, Frankfurt a. M. 1998

„Reine Farbe Rot, reine Farbe Gelb, reine Farbe Blau“ (Abb. 4) erkennt man eine deutliche Textur in den leicht changierenden Farbflächen.

Obwohl sich bei Piet Mondrians theoretischem Ansatz ebenfalls vermuten ließe, dass die Bilder glatt und neutral in ihrer Oberflächenpräsenz und Materialausstrahlung durchkalkuliert wurden, gibt es bei diesen Bildern gleichfalls viele Merkmale, die auf eine nach heutigen Maßstäben eher malerisch-stoffliche Schichtungstechnik verweisen. James Cuno hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass gerade Mondrians Bilder durch das häufige Betrachten von Reproduktionen auf ein glattes Design reduziert würden. Oftmals werde vergessen, betont Cuno, dass Mondrian im künstlerischen Schaffensprozess, Übermalungen vorgenommen habe und so eine spezifische Oberflächenmaterialität zu Stande gekommen sei.<sup>101</sup> Die Arbeit „*Composition*“ (1929, Solomon Guggenheim Museum, New York) weist beispielsweise zahlreiche Pinselrillen und Risse in der Farboberfläche auf; die schwarze Farbe der Gitterstruktur glänzt, das Weiß hat einen Blaustich und ist matt. Technische Analysen wie die von Harry Cooper und Ron Spronk (*The Transatlantic Paintings*)<sup>102</sup> bestätigen die Uneinheitlichkeit der Bildoberflächen bei Mondrians abstrakten Kompositionen.

Das riesige Format und die großzügigere Bemalung der Leinwände des *Abstrakten Expressionismus* regte in den USA nach dem Zweiten Weltkrieg Experimente mit billigeren, industriell gefertigten Materialien an. Mit Kunststoff-, Acryl- und Lackfarben wurde viel in den sechziger Jahren, experimentiert. Hier war es vor allem Frank Stella, der im Bereich der Maltechnik Neuerungen durchsetzte. In seiner Studentenzeits hatte Stella als Handwerker im Malergewerbe gearbeitet. Er setzte in seinen späteren künstlerischen Arbeiten nicht nur Industriefarben ein, wie dies die *Abstrakten Expressionisten* getan hatten, sondern er verwendete sie auch in einer industriegemäßen Weise. In verschiedenen Bilderserien der sechziger Jahre arbeitete Stella mit einem gleichmäßigen Auftrag von Industriefarben, wobei er in manchen auch neuartige Aluminium- und Metalllacke einsetzte.<sup>103</sup> In

<sup>101</sup> Cuno, James: *Director's Foreword*, in: Cooper, Harry / Spronk, Ron: *Mondrian: The Transatlantic Paintings*, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts / Yale University Press, New Haven and London 2001

<sup>102</sup> Cooper, Harry / Spronk, Ron: *Mondrian: The Transatlantic Paintings*, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts / Yale University Press, New Haven and London 2001

<sup>103</sup> Gage, John: *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994: 268

seinen *Black Paintings* (1958-59) verwendete Stella handelsübliche schwarze Emailfarbe und z.T. in seinen frühen Bildern auch etwas weiße Farbe, um seine bekannte getrübe "Nichtfarbe" zu erzeugen. Er schichtete die schwarze Farbe in langwierigen Prozessen zu einem Streifengeflecht auf der Leinwand. Für ihn war wichtig, dass man die Idee völlig unverstellt vor sich hat und dass das, was man sieht, auch wirklich das ist, was man vor sich hat.<sup>104</sup>

Hat man die Erweiterung und Innovation des Bildverständnisses unter Bezug auf Malmaterial und –technik weiter im Blick, so bieten auch die von Robert Rauschenberg 1951 gemalten *White Paintings* (Bsp. Abb. 5) bereits neue Gesichtspunkte – jedenfalls dann, wenn man sie z.B. mit den frühen suprematistischen und konstruktivistischen Gemälden vergleicht. Dort fällt im Besonderen das Malerische der Farbschichtung ins Auge. Demgegenüber besitzen die *White Paintings* von 1951 eine matte neutralere Bildfläche, da hier die Farbe (Wandfarbe) mit Rollen aufgetragen wurde. Der Pinselduktus und die stoffliche Qualität der Ölfarbe tauchen als malerische Merkmale bei Rauschenbergs *White Paintings* auf den ersten Blick nicht mehr auf. Mehrere Arbeiten bestehen aus identischen Einzelementen. Es gibt Gemälde, die aus zwei, drei, vier, fünf oder sechs Tafeln bestehen. Die Bilder streben eine maximale Abwesenheit an, die Reihe lässt sich ins unendlich wiederholbare "Nichts" fortsetzen.<sup>105</sup> Rauschenbergs Arbeiten besitzen zwar ein geringes Maß an Materialität und Textur, allerdings lenken die Bildoberflächen nie den Blick auf den individuellen Pinselstrich. Genau wie Rauschenbergs *White Paintings* zeigen Yves Kleins *Blaue Monochrome* (Bsp. Abb. 7) in radikaler Weise die Loslösung vom persönlichen Gestus. Sie sind absolut neutral und einheitlich und weisen keine strukturellen oder farblichen Unterschiede auf.<sup>106</sup> Diese Vorgehensweise findet sich auch heute in der zeitgenössischen Kunst

<sup>104</sup> Haus der Kunst (Hrsg.): *Frank Stella*, München 1996: 34/42

<sup>105</sup> Stich (1994): 71

<sup>106</sup> Zu seiner praktischen Vorgehensweise trifft Yves Klein folgende Aussage: „Bei der technischen Realisierung der *Monochrome* mit Hilfe der Rolle ging es nicht um ein mechanisches Verfahren, sondern darum, durch die Anonymität dieses Instruments „Distanz“ zu schaffen. Meine persönliche Psychologie kann das Gemälde nicht durchdringen, wenn ich mit der Rolle arbeite, nur der Farbwert selbst strahlt in reiner und klarer Qualität.“ Yves Klein, handschriftliche Notizen zu dem maschinengeschriebenen Text *Origines de la carrière picturale* – einer biographischen Skizze, die Paul Wember 1960 für den Katalog zur Ausstellung *Yves Klein* im Museum Haus Lange in Krefeld vorbereitet hatte. Der Text erschien zwar nicht im Katalog, befindet sich jedoch im Ausstellungsarchiv, das heute im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld untergebracht ist. Zit. nach: Stich (1994): 68

wieder. Es hat sich eingebürgert, auf den Pinsel zu verzichten und zu Farbrollen zu greifen, wenn ein persönlicher Gestus vermieden werden soll. Ad Reinhardt bezeichnete seine *Abstract Paintings* (Bsp. Abb. 6) als immaterielle, zeitlose, stille Bilder, die sich dem Leben, der Natur und dem Alltag entziehen. Seine extreme Ablehnung von Ausdruck, seine Abkehr von Bezügen sollten die Malerei zu ihrem eigenen vollendeten Ideal führen. Er forderte in seinem Manifest aus dem Jahre 1957 u.a., dass reine Kunst keine Textur und keine Pinselführung haben dürfe.<sup>107</sup> 1953 malte Ad Reinhardt eine Serie seiner *Abstract Paintings*. Er wählte das Quadrat und das Rechteck als Grundformen, die er bis zur Unkenntlichkeit in Farbe und Form auflöste. Obwohl die Bilder von weitem sehr monochrom anmuten, sind doch Farbwertvariationen und Farbschichtungsspuren erkennbar.

Viele der nachfolgenden Malergenerationen arbeiteten und arbeiten an der Weiterentwicklung von neuen künstlerischen Techniken. Lacke, Bildträger aus Metall und Kunststoff, Farbrollen und Rakel gehören dabei schon fast zur Standardausrüstung. Allerdings werden heute oftmals auch neuartige Techniken mit Altbewährtem verknüpft. Mit welchem Pigment und mit welchem Bindemittel erreicht man beispielsweise eine Transparenz in der Oberfläche? Oder: Welche Techniken könnte man beispielsweise mit neuartigen Farbstoffen (z.B. mit fluoreszierenden Pigmenten) kombinieren, um eine bestimmte Materialität oder Entmaterialisierung zu erreichen? Schon der Buch-Klassiker unter den Maltechnikpublikationen, der von Kurt Wehlte, bietet z.B. Hinweise auf heute häufig verwendeten Techniken wie u.a. die Lackmalerei, die Schleiflacktechnik, die Hinterglasmalerei und die Schlussüberzugstechnik mit Kunstharz, Wachsen oder natürlichen Harzen.<sup>108</sup> Das *MalerLexikon* von Sigfried Federl ist eine aktuelle "Fundgrube" für innovative Künstler. Hier finden sich beispielsweise praktische Anleitungen zur Epoxidharzbeschichtung, zur Kunststoffbeschichtung, zur Kunststoffvorbehandlung, zur Lack-auf-Lack-Technik, zum Lackauftragsverfahren (Applikationsverfahren), zum Lackgießverfahren, zur Lacklasur, zum Umgang mit

---

<sup>107</sup> Vergl. hierzu Reinhardt, Ad: *Art as Art*, New York 1975 / Stich (1994): 70/71

<sup>108</sup> Wehlte, Kurt: *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Ravensburg 1967: Kapitel 8, Techniken der Tafelmalerei

Kunststofffolien oder zu Spritzverfahren (u.a. mit Spritzpistolen).<sup>109</sup> Bei der Oberflächenbeschaffenheit eines Bildes kann ein Künstler über die Wahl des Materials und der Technik immerhin Variationsbreiten von körnig bis glatt, von glänzend bis matt, von zerkratzt bis fein geschliffen, von transparent bis pastos erreichen, um nur einige Möglichkeiten zu nennen. Die Erzeugung einer bestimmten Wirkung im Bild hängt dabei immer auch von äußeren Faktoren wie u.a. der Raumgestaltung oder der Beleuchtung ab. Ein bedeutender Gesichtspunkt für die Innovation im Malereibereich ist so die Fortentwicklung von neuen Techniken, Malmaterialien, Beleuchtungs-, Ausstellungs- und Wahrnehmungskonzepten. Hier liegt sicherlich ein wichtiger Schlüssel für das Verständnis neuer künstlerischer Ausdrucksformen in den zu untersuchenden Grenzbereichen der jüngeren zeitgenössischen Malerei.

## 2.3 Die Einbeziehung des Umraumes, neuer Beleuchtungsformen und neuer Medien: Rückwirkung auf das Bildverständnis

### Zum Wandel des Verhältnisses von Bild und Raum

Ein grundlegender Schritt für die Wandlung des Mediums Malerei war neben der Entdeckung und neuen Betonung des Eigenwerts der Farbe sowie der Entwicklung und Nutzung neuer Materialien und Techniken die Einbeziehung des Umraums der Werke. Diese Entwicklung in der zeitgenössischen Malerei hat ihre Vorläufer ebenfalls zu Beginn der *Moderne*. So verweist Bernhard Kerber in seinem Aufsatz *Bild und Raum – Zur Auflösung einer Gattung* darauf, dass der Raum im *Jugendstil* zum Ostensorium für das Gemälde wurde und Rahmenfunktion übernahm. Er stellt fest, dass nach der Verschmelzung von Raum und Bild im *Jugendstil* eine Rückkehr zur konventionellen Tafelbildmalerei nur als Regression gewertet werden konnte und dass zum damaligen Zeitpunkt ein Wandel bestehender Raumwirklichkeiten, bezogen auf das

---

<sup>109</sup> Federl, Siegfried (Hrsg.): *MalerLexikon*, München 2001: Begriffe alphabetisch geordnet

Kunstwerk und den Betrachter, erforderlich schien, um eine Neuerung in der Malerei zu erreichen.<sup>110</sup>

Bevor Claude Monet 1926 starb, war er an der Planung der Ausstellung seiner 19teiligen *Seerosenreihe* in der Orangerie (Abb. 1) beteiligt. Bei der Restaurierung der Säle durch einen Architekten vor der Ausstellungseröffnung nahm Monet Einfluss auf die Innenarchitektur. Er überließ nichts dem Zufall, sei es bei der Planung der flachen, japanisch inspirierten Raumaufteilung oder bei der Konzeption des Lichtes.<sup>111</sup> Dass die *Seerosenbilder* offensichtlich keine klassischen Staffeleibilder mehr sind, ist schon durch den neuen Bildinhalt und den neuen formalen Ansatz, der ihnen innewohnt, klar, doch legte Monet mit seiner Gesamtkonzeption von Bild und Umraum schon den Grundstein für spätere Tendenzen, mit denen Bild und Umfeld unzertrennlich werden.

Neben Kasimir Malewitsch, der wesentliche Neuerungen mit seinen suprematistischen Bildern durchsetzte,<sup>112</sup> waren es vor allem Vladimir Tatlin und später El Lissitzky, die mit ihren oftmals in Ecken positionierten reliefartigen Arbeiten das Umfeld zum Bestandteil der eigentlichen Werke machten.<sup>113</sup> Bei der Arbeit „*Disque simultané*“ („*Le premier Disque*“) von 1912 setzte Robert Delaunay kontrastierende Ölfarben auf einer kreisrundgeformten Leinwand ein. Delaunay präsentierte diese Arbeit erstmals 1922 der Öffentlichkeit, was dafür spricht, dass sie zunächst den Charakter eines privaten Experiments für ihn besaß. Erst später ist dieses Bildobjekt als eines der wichtigen Werke der gegenstandslosen Malerei gewürdigt worden. Für Delaunay lag die Bedeutung der „*Disque*“ in deren gegenüber den *Fensterbildern* vollkommen abstrakten Erscheinung.<sup>114</sup> Mit der *Scheibe* entwarf er eine Art Grundmodell, das sowohl die Farben enthielt wie auch die Bewegung des Lichts. Die Arbeit diente ihm als kleines dem Rhythmus des Alls angepasstes Universum. In diesem Sinne verstand er dieses erste Bildobjekt als Darstellung des Kosmos im Großen wie auch als Darstellung des individuellen

<sup>110</sup> Kerber, Bernhard: *Bild und Raum. Zur Auflösung einer Gattung*, in: Städel Jahrbuch, Bd. 8, München 1981: 324

<sup>111</sup> vergl. dazu Wildenstein (1999): 414ff.

<sup>112</sup> siehe hier die unkonventionelle Hängung Malewitschs auf der Ausstellung „0,10“ (Abb. 3)

<sup>113</sup> siehe Tatlins „*Eckrelief*“ von 1915 und El Lissitzkys „*Prounenraum*“ von 1923

<sup>114</sup> Zum Zeitpunkt der Entstehung der *Scheibe* setzte er sich intensiv mit dem Wesen des Lichts auseinander. Er beschäftigte sich u.a. mit physikalischen Aspekten des Lichts, im Besonderen mit dem Phänomen, dass das Licht nur in Bewegung existiert und keine ‚Ruhemasse‘ besitzt. Vergl. dazu Hess, Walter: *Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian*, Mittenwald 1981: 189

Einzelfalls im Kleinen.<sup>115</sup> Die „*Disque simultané*“ weist eigentlich schon über das traditionelle Tafelbild hinaus und wird, späteren Entwicklungen vorgreifend, zum Bildgegenstand selbst.

Theo van Doesburg arbeitete z.T. direkt auf der Wand. Ihm gelang es, in der Straßburger *Aubette* 1926 dem materiellen dreidimensionalen Saal einen schrägen, übermaterialisierten und malerischen Raum entgegenzusetzen. Kerber verweist darauf, dass Moholy-Nagy die endgültige Entstofflichung des Bildes über die Integration von Licht und Raum mittels des *Licht-Raum-Modulators*, den er 1930 ausstellte, realisierte.<sup>116</sup> In der Folge von Moholy-Nagy gab es und gibt es zahlreiche Künstler, die mit außerbildlichen Mitteln und medienübergreifenden Innovationen auch die Malerei weiter getrieben haben. Kerber hebt in diesem Kontext besonders Yves Kleins erste „Immaterielle Ausstellung“ (*Le vide*, 1958, Abb. 8) hervor.<sup>117</sup> Zu Beginn der sechziger Jahre waren es neben Yves Klein und den deutschen Künstlern der *Zero-Bewegung*<sup>118</sup> vor allem die Italiener Lucio Fontana<sup>119</sup> und Piero Manzoni, die das Bild zum Raum hin öffneten. Das Werk „*Concetto spaziale – Attese*“ (1965, Abb. 9), bei dem fünf Schlitze zentral in der monochrom roten Fläche prangen, gewinnt über die reliefartig gewölbten Einschnitte deutlich Objektcharakter – ein Aspekt, auf den die vorliegende Untersuchung weiterhin ihr Augenmerk richten wird. Piero Manzoni versuchte mit seinen *Achromes* (z.B. mit Kaolin geschlammte Leinwände, mit weiß bemalten Steinen bestückte Bildtafeln oder weiße Glas- und Fiberglasplatten) Bilder ohne Zeichenhaftigkeit, Illusion und Symbolwert zu schaffen. Seine haptischen *Achromes* überschreiten die Grenzen der Malerei, ähnlich wie Fontanas „*Schlitzbilder*“ oder von vornherein geformte Bildtafeln, hin zu einer Mischform aus Bild und Objekt im Raum.

<sup>115</sup> Vriesen, Gustav: *Robert Delaunay: Licht und Farbe des Orphismus* (1967), Köln 1992: 148ff. / vergl. ebenfalls Vriesen, Gustav / Imdahl, Max: *Robert Delaunay: Light and Color*, New York und Köln 1967

<sup>116</sup> Kerber, Bernhard: *Bild und Raum. Zur Auflösung einer Gattung*, in: Städel Jahrbuch, Bd. 8, München 1981: 336ff.

<sup>117</sup> ebenda: 339ff.

<sup>118</sup> Günther Uecker, Otto Piene und Heinz Mack gründeten 1960 die Gruppe *Zero* als Gegenbewegung zum weit verbreiteten *Tachismus*. Piene setzte sich zunächst mit der monochromen Malerei auseinander, arbeitete mit Rauch und Feuer auf seinen Leinwänden, um dann in die dritte Dimension zu wechseln. Die bewegten, optische Wahrnehmungsspiele treibenden „Spiralnagelbilder“ Ueckers sind dem Geist der kinetischen Lichtkunst verpflichtet. Mack hatte ebenfalls früh versucht, sich von der planan Zweidimensionalität zu lösen, behielt allerdings ähnlich wie Uecker oftmals die Bildtafel als flaches Grundelement bei seinen reliefartigen Werken bei. Siehe hierzu Kuhn, Annette: *ZERO*, Frankfurt a.M. / Berlin 1991

<sup>119</sup> vergl. dazu Lucio Fontanas frühe Arbeit *Manifesto bianco* (1946), in der Fontana das Gesamtkunstwerk als räumliche Zusammenfassung von Klang, Licht und Bewegung fordert

Frank Stella gehört, ähnlich wie Ellsworth Kelly, zu den Künstlern, die sehr bald zu erkennen glaubten, dass die reine Malerei sie nicht weiterführen würde. Stella hegte zwar Bewunderung für die Abstrakten Expressionisten, aber ihre Position war ihm nicht radikal genug. In den späteren *Aluminium Paintings* (1960-61) setzte er sich mit dem Problem der Form an sich und dem Format auseinander. Diese Bilder sind seine ersten *Shaped Paintings*.<sup>120</sup> Stellas Wille, das Medium Bild weiterzuentwickeln, drückt sich sehr gut in seinen Aussagen, die er immer wieder in Gesprächen getroffen hat, aus: „*Ich konnte meine strukturelle Begabung für etwas verwenden, das die Moderne bis dahin noch nicht ausgeschöpft hatte, nämlich die Idee, dass man Gemälde konstruieren, dass man sie als Bilder ‚bauen‘ kann. Ein Bild zu bauen, war etwas Natürliches für mich – erst das Bild bauen, dann es malen. Das war eine Herausforderung, die mir sehr lag.*“<sup>121</sup> Im Unterschied zu Donald Judd sind die *Shaped Canvases* (Bsp. Abb. 10) von Stella gleichwohl eindeutiger noch dem Bereich der Malerei zuzuordnen, auch wenn sie durch ihre Objektpräsenz den umgebenen Raum einbeziehen.<sup>122</sup> Für Judd waren Material, Raum und Farbe die Hauptaspekte der Bildenden Kunst, wie aus seinem Essay *Einige Aspekte von Farbe im allgemeinen und Rot und Schwarz im besonderen* hervorgeht. Aufgrund von Judds Raumauffassung schied für ihn ebenfalls sehr früh die reine Malerei als künstlerische Arbeit aus. Anders als die Skulptur könne die reine Malerei, so Judds Überzeugung, Volumen nur suggerieren.<sup>123</sup> Gleichwohl gibt es auch bei Judd einzelne Wandarbeiten, die sich im weitesten Sinne noch als Bildobjekte interpretieren lassen und die bis heute Einfluss auf die grenzauslotende Malerei haben. Anhand einer Arbeit („*o.T.*“, Abb. 11) die 1962 von Judd entworfen und 1991 erst konkret umgesetzt wurde, wird deutlich, wie Judd mit der Farbfläche und dem Raum „spielt“. Wichtig erscheint bei diesem Objekt seine Farbgebung. Das gewählte Kadmiumrot trägt einerseits dazu bei, dass man das Objekt frontal gesehen als intensive rote Bildfläche auffasst, andererseits wird der Objektcharakter verstärkt, wenn man leicht seitlich positioniert die farbigen Seitenkanten

<sup>120</sup> Mit der *Polish Village Series* baut Stella sein System der geformten Leinwand aus und konstruiert dreidimensionale Gemälde. Vergl. hierzu Haus der Kunst: *Frank Stella*, München 1996: 32ff.

<sup>121</sup> Frank Stella, 1970, in: Rubin, William S., *Frank Stella*, zit. nach: Haus der Kunst (1996): 38

<sup>122</sup> Ein Maler, der die Konzeption des mehrteiligen Bildes ebenfalls verwandte, ist Jasper Johns. 1954-1955 entstand die Arbeit „*Flag*“, welche aus drei miteinander verbundenen Leinwänden besteht. Johns legendärer Satz „*Is it a flag or is it a painting?*“ verweist allerdings eher auf einen ironischen Zusammenhang seiner Arbeiten, der mit den *Shaped Canvases* Stellas wenig zu tun hat.

<sup>123</sup> Elger, Dietmar: *Donald Judd, Farbe*, Ostfildern-Ruit 2000: 11ff.

mitbetrachtet. In späteren Arbeiten hat Judd diese Form aus Bild und Objekt zugunsten des reinen Objekts aufgegeben. Mitte der sechziger Jahre tauchten sowohl in den USA als auch in Europa vermehrt Künstler auf, die mit dem Prinzip des "Bildobjekts" arbeiteten bzw. arbeiten, so u.a. Robert Mangold, Kenneth Noland und Blinky Palermo.<sup>124</sup> Die Künstler der Minimal Art lösten sich allerdings schnell, so wie gesagt auch Donald Judd, von solchen Zwischenformen. Michael Fried verweist in seinem Aufsatz *Art and Objecthood* aus dem Jahre 1967 darauf, dass das Ausweichen auf nicht-rechteckige Trägerformen nach Ansicht der Künstler der *Minimal Art (Literalisten)* den Todeskampf der Malerei nur verlängern würde.<sup>125</sup> Inzwischen hat sich auch die Arbeit mit dem Bildobjekt gewandelt, die Wand ist nicht mehr zwangsläufig einziger Bezugspunkt; Böden, Decken, ganze Interieurs werden einbezogen oder extra geschaffen. Die Malergenerationen in der Nachfolge der *Minimal Art* haben mit ihren komplexen Raum- und Ausstellungskonzepten, wie ausführlicher zu zeigen sein wird, die Kritik, dass die Malerei keine Neuheiten liefere und kurz vor dem endgültigen "Tod" angelangt sei, erfolgreich widerlegt.

### **Über den Einfluss neuer Beleuchtungsformen und über die Verknüpfung verschiedener Medien mit der Malerei**

Bei der Ablösung der Farbe von ihren Darstellungsaufgaben zu Beginn des 20. Jahrhunderts spielte die Frage nach der Lichtdarstellung eine große Rolle. Allgemein setzte sich die Auffassung durch, dass es sinnlos sei, sich als Maler in den Wettstreit mit der Ausdruckskraft des Lichts in der Natur zu begeben. László Moholy-Nagy verlegte sein zentrales Interesse auf die direkte Arbeit mit dem Licht. Seine ausgeprägte Neigung zum Experimentieren begann schon, als er sich noch im Bereich der traditionellen Malerei

<sup>124</sup> Die rahmenlosen Bildobjekte Palermos folgten beispielsweise weder den streng geometrischen Regeln des *Hard Edge* noch besaßen sie den subjektiv-expressiven Gestus der *Informellen Malerei*. Siehe hierzu: Pinakothek der Moderne / Bayerische Staatsgemäldesammlungen München (Hrsg.): *Palermo*, Ostfildern-Ruit 2001: 13

<sup>125</sup> Fried, Michael: *Art and Objecthood*, 1967, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art: Eine kritische Retrospektive*, dt. Übers. von Christoph Hollender, Dresden / Basel 1995: 336

bewegte: er verwendete industriell gefertigte Bildträgermaterialien aus Kunststoff oder Aluminium, um zu neuartigen Lichtwirkungen zu gelangen. Er erkannte, dass die direkte Strahlung des Lichts eine sehr viel intensivere Wirkung erzeugen könnte, wenn sie in dem selben Maße von Künstlern beherrscht würde wie die Pigmentmalerei.<sup>126</sup> Moholy-Nagy gewann so auch für die folgenden Innovationsansätze im Bereich der Malerei, aber auch im Bereich der Multimediakunst eine Vorreiterrolle. Drechsler und Weibel verweisen im Kontext von Licht und Malerei u.a. auf spätere Arbeiten von Francois Morellet (Bilder mit Neonstäben, 1965), auf die Lichtwände von Lucio Fontana, auf James Turrells Lichtbilder und auf die reflektorischen Reliefs mit Metallelementen der *Zero-Bewegung* als Vorstufen der direkten und ausschließlichen Arbeit mit dem Licht. Die Auseinandersetzung vieler Maler (von Robert Rauschenberg bis Piero Manzoni) speziell mit weißen Bildflächen – betonen sie – habe die Entmaterialisierung in der Malerei hin zum weißen Licht weiter vorangetrieben.<sup>127</sup>

Das Problem der Darstellung von Licht in der Kunst ist so bis heute von Bedeutung geblieben; es ist immer wieder unterschiedlich zu lösen versucht worden – bis hin zur Aufgabe der Malerei zugunsten einer reinen Lichtkunst, wie z.B. im Fall von Dan Flavin, Robert Irwin oder James Turrell (Bsp. Abb. 12). Jean-Francois Lyotard fragt in diesem Zusammenhang: *„Das Problem des Malers: wie soll er sein Sujet (die Materie, auf die sich das Bild bezieht) beleuchten, wenn ihm dafür allein das klassische Material, die chemische Farbe, zur Verfügung steht? Lösung: Das Sujet ändern; das Material ändern. Neues Sujet: Licht. Neues Material: Licht. So begründen sich die Werke, die aus Licht und durch Licht geschaffen sind, Werke, die sich selbst zum Sujet haben. (...)“*<sup>128</sup> Gleichwohl gab es und gibt es immer wieder Maler, wie z.B. Yves Klein, Günter Umberg und Ellsworth Kelly, denen es – wie zu zeigen sein wird – gelungen ist, eine außergewöhnliche Leuchtkraft über die Reinheit von Farbpigmenten und die spezielle Oberflächenbearbeitung und Maltechnik zu

<sup>126</sup> Schmitz, Nibert M.: *László Moholy-Nagy*, in: Feierabend, Peter / Fiedler, Jeannine: *Bauhaus*, Köln 1999: 299

<sup>127</sup> Wiener Festwochen (Hrsg.): *Bildlicht - Malerei zwischen Material und Immaterialität*, Wien 1991: 226/227

<sup>128</sup> Lyotard, Jean-Francois: *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985: 14

erzeugen. Andere Künstler wiederum kombinieren Malerei und externe Lichtquellen in ihren Werken.<sup>129</sup>

Diese Versuche, das reine Medium Malerei mit anderen Medien zu verknüpfen, reichen weit zurück. Der Gruppierung um *UNOWIS* gelang beispielsweise eine neuartige Verquickung der Medien "Architektur" und "Malerei". *UNOWIS* erhielt vom sowjetischen System vermehrt Aufträge zur Gestaltung von öffentlichen Bereichen im städtischen Leben.<sup>130</sup> So entwarf Ilja Tschaschnik, einer der Schüler Malewitschs, 1920 eine Rednertribüne mit farbigen Flächenelementen für den Roten Platz. Bekannt sind auch die Entwürfe von Natan Altman zu Festdekorationen für den Platz vor dem Winterpalais und von Iwan Kudrjaschow zu einem dekorierten Automobil aus dem Jahre 1918.<sup>131</sup> Sowohl in Altmans als auch in Kudrjaschows Projektskizzen erkennt man das Prinzip des Hintereinanderstaffelns von zweidimensionalen Farbträgern im Raum. Bei Altman werden Teile der plastischen Architektur des Winterpalaisplatzes durch riesenhafte monochrome Farbflächenelemente verborgen. Kudrjaschows Automobil erinnert nur noch entfernt an ein Fahrzeug, da das Gehäuse einzig aus farbigen flachen ineinandergeschachtelten Einzelteilen zu bestehen scheint. Der Versuch flache ungegenständliche Bildträger in den öffentlichen Raum zu integrieren, "Architektur", "Plastik", "Design" und "Malerei" auf diese Art zu konfrontieren, hat auch heute noch Einfluss auf die Malerei.<sup>132</sup>

Die Entwicklung von "Bildobjekten", eine Verquickung aus "Objektkunst" und "Malerei", ist zuvor ausführlich dargelegt worden; erwähnt seien an dieser Stelle noch John McCrackens transparente flache Fiberglasplatten (sechziger Jahre), die schräg gegen die Wand gelehnt im Raum präsentiert wurden und die so das auftreffende Licht reflektierten. McCracken schuf mit diesen Arbeiten ein komplexes künstlerisches Konzept, das Eigenschaften der Medien "Bild" und "Plastik" mit Eigenschaften von "Lichtkunst" und "Rauminstallation" neuartig verband. Inzwischen hat sich das medienübergreifende Arbeiten auch in der Malerei durchgesetzt; vor allem im Bereich der

<sup>129</sup> vergl. hierzu z.B. Arbeiten von Gerhard Merz

<sup>130</sup> Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hrsg.): *Die grosse Utopie. Die russische Avantgarde 1915-1932*, Frankfurt 1992: 62

<sup>131</sup> vergl. Abbildungsteil in: Schirn Kunsthalle Frankfurt (1992)

<sup>132</sup> vergl. hierzu z.B. Daniel Burens künstlerische Arbeiten

“Malerei-Installation“ gibt es zahlreiche Weiterentwicklungen.<sup>133</sup> Das gilt auch für Versuche der Einbeziehung neuer Medien, wie zu zeigen sein wird (Film, Video u.a.m.). Bei der Planung einer Arbeit müssen Entscheidungen zur späteren Präsentation getroffen werden: An welchem Ort werden die Arbeiten später präsentiert? Sollen im Ausstellungsraum extra Raumelemente hinzugefügt werden? Kommen für die Arbeit malereifremde, aber ortsspezifische Materialien in Frage? Sollen die Arbeiten mit Tageslicht oder mit Kunstlicht, mit punktuellen Strahlern oder indirekten Lichtquellen beleuchtet werden?

Das Standortlicht in Ausstellungsräumen kann ‚tonfrei‘ oder ‚buntfarbig‘ sein.<sup>134</sup> Neonlicht von normalen Leuchtstoffröhren mangelt es an rot produzierenden Wellenlängen<sup>135</sup>, weshalb die meisten modernen Ausstellungsräume inzwischen Tageslichtscheinwerfer und/oder Oberlichter besitzen, die gleichmäßiges, den ganzen Raum erfüllendes Tageslicht garantieren. Direkte oder unregelmäßige Beleuchtung mit Kunstlichtspots kann dazu führen, dass der Betrachter feinste Farbnuancen und verschiedene Farbschichtungen nicht mehr wahrnimmt. In seiner Publikation *Über das Licht in der Malerei* aus dem Jahre 1954 setzte sich schon Wolfgang Schöne mit diesen Problemen auseinander. Er verweist auch auf Schwierigkeiten, die entstehen können, wenn man Helligkeit oder Farbton der Ausstellungswände verändert.<sup>136</sup> Solche praktischen Fragen zur Beleuchtung in Ausstellungsräumen und zur Präsentation der Werke im allgemeinen können einen erheblichen Einfluss auf die Konzeption des Malers ausüben. Teilweise werden ganze Lichtanlagen oder Raumelemente neu installiert, vor allem dann wenn diese zuvor geplante feste Bestandteile der Arbeit sind.

---

<sup>133</sup> vergl. hierzu z.B. Gerwald Rockenschauhs Plexiglasplatten im Raum

<sup>134</sup> Unter „normaler“ Beleuchtung wird Tageslicht bei leicht bedecktem Himmel verstanden. Dieses Licht gilt als ‚tonfrei‘. Es kann aufgrund der räumlichen Ausgangsbedingungen herauf- oder herabgesetzt werden.

<sup>135</sup> Feininger, A.: *Die neue Foto-Lehre*, München / Zürich 1972: 271ff.

<sup>136</sup> Schöne, Wolfgang: *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954: 261ff.

### 3. ZUR ERWEITERUNG DER FARBKONZEPTE UND ZU POSITIONEN EINES VERÄNDERTEN BILDVERSTÄNDNISSES IN DER JÜNGEREN ZEITGENÖSSISCHEN MALEREI: BEISPIELE DER NEUERUNG UND GRENZAUSLOTUNG

#### 3.1 Methodische Vorbemerkungen

Wenn auch seit dem Beginn der Moderne Tendenzen ausmachbar sind, die Malerei an ihre äußeren Grenzen zu führen, sie zwischenzeitlich gar ganz für tot zu erklären<sup>137</sup> – Selbstverständnisse und Praxis der Malerei sind seither, wie dargestellt, einer ständigen Erweiterung unterlegen. Heute ist es eben keineswegs die Ausnahme, raum- und medienübergreifend zu arbeiten. Und das Spektrum künstlerischer Strategien ist breit gestreut. Zwar sind es die feinen Unterschiede, auf die es zunehmend ankommt, zwar gibt es zuweilen nur Nuancen, durch die sich die Werke voneinander abheben, doch ist gerade dadurch die Wahrnehmung des Betrachters heute besonders herausgefordert. Dabei lassen sich in der zeitgenössischen Malerei keine genauen Grenzen zwischen den Generationen mehr ziehen, wie es scheint. Es gibt Künstler, die heute schon als Klassiker gelten, die gleichzeitig aber auch noch Bedeutung für den aktuellen innovativen Bereich des Kunstgeschehens haben. Der Diskurs, der gegenwärtig über die Neuerungsversuche der Malerei besteht, wird wie früher kontrovers geführt. Allein die Hinwendung zum malerischen Handwerk wird so z.T. schon als Regression gewertet. Doch wird dabei außer Acht gelassen, dass es auch Künstler gibt, die beispielsweise mit traditionellen Materialien über neu entwickelte Techniken ganz eigene neue Positionen besetzen.

Ein wichtiger Gesichtspunkt für die Innovation im Malereibereich ist ja, wie aufgezeigt, gerade die Weiterentwicklung von neuen Techniken, Malmaterialien und Bildträgern. Wolfgang Drechsler und Peter Weibel nehmen in ihrer Publikation *„Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität“* – unter

---

<sup>137</sup> Douglas Crimp zitiert Paul Delaroche (*„From today painting is dead.“*) als einen der ersten Kritiker des Mediums Malerei. Crimp, Douglas: *The End of Painting*, in: *October*, 16 (spring 1981): 75 / Vergl. zum 'Ende der Malerei' außerdem Weibel, Peter: *Von der Verabsolutierung der Farbe zur Selbstauflösung der Malerei*, in: Bachmeyer, Hans Matthäus / Kamper, Dietmar / Rötzer, Florian: *Van Gogh, Malewitsch, Duchamp*, München 1992 / Kerber, Bernhard: *Bild und Raum. Zur Auflösung einer Gattung*, in: *Städel Jahrbuch*, Bd. 8, München 1981 / Meinhardt, Johannes: *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Ostfildern-Ruit 1997 / Metzger, Rainer: *Kunst in der Postmoderne. Dan Graham*, Köln 1996 / Brüderlin, Markus: *Das geflügelte Bild oder Malerei als Wiederholung*, in: *Kunstforum international: Das gequälte Quadrat*, Bd. 105 (Jan. / Feb. 1990): 110-125 / *Kunstforum international: Malerei nach dem Ende der Malerei*, Bd. 131 (Aug. – Okt. 1995)

wenigen Autoren zu dieser Thematik – die Veränderungen in der Gegenwartsmalerei zum Anlass, um einen Vergleich mit früheren Jahrzehnten herzustellen. Sie versuchen am Ende des 20. Jahrhunderts, eine Bilanz zu ziehen und fragen sich, ob und wie sich der Bildbegriff im Verlauf der vergangenen hundert Jahre gewandelt hat. In der zeitgenössischen Malerei treffe weniger die Unterscheidung zwischen „abstrakter“ und „gegenständlicher“ Malerei zu; im Kontext moderner Malerei differenziere man eher zwischen *Immaterialität* und *Materialität* als einem Hauptcharakteristikum – so schreiben sie in ihrer Einleitung: *„Die Bandbreite reicht hier von der Betonung des Materials, aus dem ein Kunstwerk besteht, bis zum Verzicht auf Materialität im engeren Sinn. Den einen Pol bilden Werke, die, geschaffen aus den unterschiedlichsten Materialien, oft die Grenze zum Relief überschreiten, den anderen Pol bilden Arbeiten, die ihre Erscheinung subtil eingesetzten Lichtquellen verdanken und solcherart in den Bereich des Immateriellen vorstoßen.“*<sup>138</sup> Natürlich ist auch hier einschränkend anzumerken, dass gerade in der heutigen Malerei mit subtilen Zwischenstufen bei Materialien und Medien gearbeitet wird und einige von Künstlern eingesetzte Materialien gleichzeitig Materialität und Immaterialität ausstrahlen können, wie noch an einzelnen zeitgenössischen künstlerischen Positionen aufzuzeigen sein wird. Festgehalten sei dabei nochmals, dass der Bereich der innovativen Malerei im Hinblick auf die *Erweiterung der Arbeitsspektren* der Künstler bislang sehr wenig oder fast gar nicht analysiert worden ist. Vor allem über die Untersuchung auch dieser Seite, der unterschiedlichen Aspekte der Nutzung neuer Möglichkeiten, der Öffnung der Räume, des bewussten Einsatzes von Lichtquellen, des Arbeitens mit anderen Medien, aber eben auch mit neuen Techniken, Farbstoffen und Materialien, scheint mir eine zureichend differenzierte Darstellung der Veränderungen der künstlerischen Ausdrucks- und Wahrnehmungsformen in der zeitgenössischen Malerei möglich zu werden.

In der nachfolgenden Untersuchung geht es dabei vorrangig um die Wege und Werke solcher Grenzgänger der Malerei, die sich inzwischen in der zeitgenössischen Kunstszene durchgesetzt haben. Die Auswahl einzelner Künstler und die Konzentration auf bestimmte Werkphasen und Werke

---

<sup>138</sup> Wiener Festwochen (1991): 9

orientiert sich dabei entlang ihrer *primären künstlerischen Strategie*. Überblickt man die Entwicklungen und Positionen hier insgesamt und zieht ein Resümé aus den Vorstudien, erweist sich die Unterteilung in *raumgreifende Konzepte, medienübergreifende Ansätze* und *maltechnische Experimentierformen* am ehesten als analytisch ertragreich. Die Analyse selbst hat, wenngleich sie sich auf Beispiele bezieht, durchaus systematischen Charakter. Die *exemplarische* Untersuchung lässt dabei eine Beschreibung und Interpretation der Besonderheit und Einzigartigkeit des einzelnen Kunstwerks zu, auch und gerade soweit es über die primäre künstlerische Strategie hinaus um den Einfluss zusätzlicher neuer Möglichkeiten des Mitteleinsatzes geht. Der *systematische* Ansatz liegt im *Vergleich*, nicht nur der erkennbaren unterschiedlichen Wege und Strategien, vielmehr auch der jeweiligen Bedeutsamkeit der spezifischen Formen und Kombinationen genutzter Möglichkeiten. Über so identifizierbare Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten und Unterschiede kann es – dies ja die Intention – gelingen, Tendenzen der jüngeren zeitgenössischen Malerei deutlicher und differenzierter sichtbar zu machen, als dies im kunstwissenschaftlichen Diskurs bislang geschehen ist.

Betont sei dabei nochmals, dass im Rahmen dieser Untersuchung die Betrachtung „konventioneller“ malerischer Lösungen ebenso ausgeschlossen wird wie die Betrachtung von Ansätzen, die die Malerei letztlich ganz überwinden. Schwierig gestaltete sich gerade angesichts der exemplarischen Hervorhebung anerkannter Positionen der zeitgenössischen Malerei der Auswahlprozess mit Blick auf einige renommierte Künstler, die in ihrem Schaffen weniger eindeutig unserem spezifischen Fragezusammenhang zuzuordnen waren. Das gilt z.B. für Gerhard Richter. Auch bei Richter verweisen ja Teile des Werks durchaus auf eine besondere Auseinandersetzung mit den Grenzen der Malerei. Hier gibt es zum einen Arbeiten und Werkphasen, die interessante Aspekte für die vorliegende Untersuchung liefern, z.B. die monochrome Bildserie „*Acht Grau*“,<sup>139</sup> die 2002 in der Deutschen Guggenheim Berlin gezeigt wurde, und die Arbeit „*Flagge*“, die

---

<sup>139</sup> Siehe hierzu Tilman, Christina: *Das große Grau. Gerhard Richter präsentiert in der Deutschen Guggenheim Berlin seinen jüngsten Werk-Zyklus*, in: Der Tagesspiegel (Berlin), Nr. 17911 (12. Okt. 2002): 23

Richter 1998 für die Eingangslobby des Deutschen Reichstags in Berlin entwickelte. Richter geht mit seinen Werken „*Acht Grau*“ und „*Flagge*“ auf die architektonischen Gegebenheiten der jeweiligen Räume ein. Seine 22 Meter hohe Arbeit „*Flagge*“ unterstreicht beispielsweise das gesamte Ausmaß der Vertikalen der Lobby des Reichstages. Zunächst wollte Richter konventionelles Leinenmaterial für den Bildträger verwenden, seine Wahl fiel dann auf bemaltes Glas. Richter nimmt mit seiner Arbeit Bezug auf die bundesdeutsche Flagge, er wählte allerdings nicht die heute genormten Standardtöne, sondern mischte eigene Farbnuancen. Beide Arbeiten „*Acht Grau*“ und „*Flagge*“ sind zwischen Objekt und Bild anzusiedeln. Die monochrome Serie „*Acht Grau*“ ist im Rahmen seiner lang anhaltenden Auseinandersetzung mit der Farbe Grau entstanden (u.a. Serien zw. 1969 und 1976). Die Entscheidung für die Farbe Grau steht dabei im Zusammenhang mit der grundsätzlichen Fragestellung, was die Malerei ist und als was sie erscheint.<sup>140</sup> In Richters Werk finden sich andererseits Perioden, die weniger die Möglichkeiten und Grenzen der Malerei direkt ausloten, vielmehr in deren Rahmen, wenn auch auf neue Weise der Suche nach einer veränderten Farb- und Formensprache verpflichtet sind.<sup>141</sup> Seit 1978 gibt es Serien von ungegenständlichen, stark buntfarbigen Bildern, in denen mit Hilfe von Rakeln Farben über die Bildfläche gezogen wurden. Parallel zu den ungegenständlichen Werken entstanden immer auch gegenständliche, nach Fotos gemalte Tafelbilder,<sup>142</sup> die darauf hindeuten, dass Richters künstlerisches Hauptaugenmerk nicht in erster Linie und nicht problemlos der hier im Blickpunkt stehenden Tendenz der Malerei hin zum Bildobjekt zu subsumieren ist – Gerhard Richter und sein bedeutendes Werk erscheinen daher für diese Untersuchung nicht direkt von beispielgebendem Interesse.<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> Epperlein (1997): 95

<sup>141</sup> Die Arbeiten von Richter sind stilistisch wie auch in ihren Motiven unterschiedlich. Richter erforscht gleichwohl in zusammenhängenden Werkphasen systematisch genau definierte Problemstellungen. Siehe hierzu Nowald (1993): keine Seitenangaben

<sup>142</sup> Epperlein (1997): 240

<sup>143</sup> In diesem Zusammenhang ist allerdings auf eine Reihe von deutschen Künstlern aus dem Bereich der „*analytischen*“, „*fundamentalen*“, „*elementaren*“ und „*radikalen Malerei*“ hinzuweisen so u.a. auf Rupprecht Geiger, Hann Trier, Johannes Geccelli, Ulrich Erben, Raimund Girke, Kuno Gonchior, Ulrich Wellmann, die durchaus von Interesse für die vorliegende Thematik sind, so insbesondere auch Gotthard Graubner. Graubners *Kissenbilder*, auch als *Farbraumkörper* bekannt, ragen in den Raum und sind eindeutig zwischen Bild und Objekt zu verorten. Systematische Gesichtspunkte lassen hier allerdings eine exemplarische Hervorhebung der *Schwarzen Bilder* von Günter Umberg sinnvoll erscheinen, der als wichtiger Vertreter der Entwicklung der „*Radikalen Malerei*“ gilt.

Im Übrigen ist anzumerken, dass vor allem durch die frühe Vermittlung Winfried Gauls der Austausch zwischen jungen italienischen und deutschen Malern in den siebziger Jahren angeregt wurde. Gaul gilt

Das gilt deutlicher noch für Künstler, die zwar teilweise malerische Ansätze verfolgen oder auszuloten suchen, für die die Beschäftigung mit dem flächigen Bild oder Bildobjekt aber letztlich keine Bedeutung mehr hat und die von ihren Hauptwerken her eher anderen Medienbereichen zuzuordnen sind, so etwa den Bereichen der Multimedia- oder Installationskunst. Der Schweizer Christoph Rütimann zum Beispiel setzte sich gegen Ende der achtziger Jahre zeitweilig mit der Malerei auseinander, fühlte sich aber damals deshalb noch keineswegs als Maler.<sup>144</sup> Sein künstlerisches Interesse reicht inzwischen von Rauminstallationen, über Fotografie und Malerei bis zur Performance.<sup>145</sup> Wichtig ist Rütimann die "Idee"; ausgeführt werden kann diese in verschiedenen Medien. Seine "Ideen" lassen sich dabei nicht einem spezifischen Medium zuordnen und der konventionelle Umgang mit den Einzelmedien ist hier nicht mehr gefragt. Die künstlerische Vielfalt dient u.a. dazu, auf bestimmte Situationen und Orte angemessen reagieren zu können.<sup>146</sup> Als Beispiel für die beschriebenen Formen der Erweiterung des Farb- und Bildverständnisses eignet sich so auch Rütimanns Hinterglasmalerei letztlich weniger, weil die Auseinandersetzung mit der Malerei hier eher einen Exkurs darstellt, bezogen auf sein eigentliches Interesse in dem Zusammenhang, sein Interesse am Material Glas als ungewöhnlichem Material.

Ähnlich verhält es sich mit zeitgenössischen Multimediakünstlern wie John M Armleder, Liam Gillick, Tobias Rehberger und Jorge Pardo. Bei all diesen Positionen finden sich Elemente der Malerei; sie wird aber überwunden in Richtung einer dreidimensionalen Objektinstallation, bei der oftmals zugleich Aspekte von Gebrauchsdesign einfließen. Liam Gillick und Tobias Rehberger entwerfen in einigen Arbeiten ganze Interieurs für verschiedene Räume. Wandbilder und Farbtafeln fungieren hier eher als Dekor einer Gesamtinstal-

---

als eine Schlüsselfigur in der Findung eines neuen Malereiansatzes („*Nuova Pittura*“) auch für die deutsche Kunst.

Vergl. hierzu Kunstforum international: *Malerei. Radikale Malerei*, Bd. 88, 1987 / Bleyl, Matthias: *Essenzielle Malerei in Deutschland. Wege zur Kunst nach 1945*, Nürnberg 1988 / Unruh, Rainer: *Gotthard Graubner: „Farblicht“*, in: Kunstforum international, Bd. 166, 2003 / Nowald, Karlheinz: *Winfried Gaul*, Duisburg 1975

<sup>144</sup> Siehe Rütimanns verschiedene *Hinterglasmalereien*, in: Kunstmuseum Bonn (Hrsg.): *Farbe – Malerei der 90er Jahre*, Bonn 1996: 66-73

<sup>145</sup> Siehe Performances wie „*Natura morta in pezzi*“ (1983), „*Eine Aufführung mit zwei Kakteen*“ (1987), „*Essig und Öl*“ (1992), „*Hängen am Museum*“ (1994), in: Kunstmuseum Bonn (1996): 122

<sup>146</sup> Kulturstiftung Pro Helvetia (Hrsg.): *Christoph Rütimann*, Luzern 1989: 5

lation.<sup>147</sup> John M Armleder setzt sich ebenfalls mit der Verbindung aus Kunst und Dekor auseinander. Er verwandelte beispielsweise Möbel zu flächigen Kompositionen an der Wand und kombinierte dreidimensionale Gebrauchsobjekte (z.B. Hocker, Turnleitern, Musikinstrumente) mit monochromen Leinwänden.<sup>148</sup> Manfred Pernice und Pae White, gleichfalls präsent im jüngeren Kunstgeschehen, arbeiten zwar mit flachen farbigen Einzelelementen, die aber sehr stark in den Raum greifen. White verwendet für einige ihrer Plastiken das Prinzip des Mobilés. Pernice kann man mit seinen Sperrholzobjekten fast noch eindeutiger als White dem Bereich der farbigen Plastik zuordnen. Die Künstlerinnen Angela Bulloch und Won Ju Lim integrieren z.T. Lichtquellen in ihre Installationen. Obwohl sie nicht wie James Turrell ausschließlich mit direktem Licht arbeiten, sondern auch mit anderen Medien und Materialien, u.a. mit farbig bearbeiteten Flächenelementen, kann man auch bei ihren Arbeiten eindeutig nicht mehr von Malerei sprechen.<sup>149</sup>

Die nachfolgende Untersuchung bezieht sich demgegenüber, wie gesagt, auf Positionen der Neuerung, die sich zwar auch an der Grenze der Malerei zwischen den Medien bewegen (beispielsweise zwischen Plastik und Malerei, zwischen Installation und Malerei, zwischen Film und Malerei etc.), die aus neuen Materialien und Techniken schöpfen, die den Umraum zum Bestandteil des Werkes selbst machen u.v.m., *die aber eben (1) im künstlerischen Schaffensprozess nach wie vor eine Auseinandersetzung mit dem Bild als solchem erkennen lassen, die (2) weiterhin auf die Farbfläche konzentriert bleiben und die sich so (3) nicht vom flachen Bildträger des Mediums Malerei trennen.* Diese Kriterien sind gleichsam *die Ausschluss- und Auswahlkriterien* der folgenden Untersuchung exemplarischer Positionen und Wege.

---

<sup>147</sup> Siehe Liam Gillicks Arbeit „*Revision/22nd Floor Wall Design*“ (1998, Villa Arson, Nizza) und Tobias Rehbergers Arbeit „*Brançusi*“ (1997, Wallpainting, 5 seats, 3 lamps, wooden floor, 11 original works by sundry artists, Neugerriemscheider, Berlin), in: Grosenick, Uta / Riemschneider, Burkhard: *Art Now*, Köln 2002 und in: Grosenick, Uta / Riemschneider, Burkhard: *Art at the Turn of the Millennium*, Köln 1999

<sup>148</sup> vergl. hierzu Grosenick / Riemschneider (1999): 38-41

<sup>149</sup> Siehe Angela Bullochs Arbeit „*Prototypes*“ (2000, Installation Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber, Zürich) und Won Ju Lims Installation „*Schliemann's Troy*“ (2001, foam core, plexiglas, stillprojection, lamps, UCLA Hammer Museum, Los Angeles), in: Grosenick / Riemschneider (2002): 78/273

### 3.2 Raumgreifende Konzepte

Entscheidend für die Wandlung des Mediums Malerei im Raum war neben der Erfindung der absoluten *Monochromie* (Farbe = Form) und des *Multipanel Painting* das *geformte Bildobjekt*. Wie bekannt, ist ein monochromes Bild von sich aus dazu geneigt, auf einer weißen Wand wie eine farbige Figur auf weißem Grund zu wirken, auch wenn es seit Delaunays „*Disque simultané*“ von 1912 die Tendenz gibt, dem Bildträger selbst eine spezifische vom traditionellen Staffeleibild abweichende Form zu geben. Der Effekt, dass ein Bild wie ein Objekt im Raum wirkt, wurde vor allem von den amerikanischen Farbfeldmalern der sechziger Jahre verstärkt. Es ist selbstverständlich geworden, Bilder auf den Boden zu legen, Formen aus verschiedensten Materialien zu schneiden und ohne Rahmung an die Wand zu hängen; außerdem gibt es Maler, die direkt auf der Wand arbeiten usw. usf.

Im Folgenden werden exemplarisch einige neuere raumgreifende Konzepte untersucht: Es geht dabei u.a. um die Auslotung der Farbe im Raum, um das Einwirken von außerbildlichen Lichtquellen auf den Raum und das Bildmaterial, um neue Gestaltungsformen, was den Einfluss des Umraums auf die Bildoberfläche oder auch die Farbwirkung wandgebundener Arbeiten betrifft. Diese verschiedenen Aspekte werden anhand von einzelnen zeitgenössischen Künstlern untersucht. Es geht dabei vor allem um Künstler, die zwar mit der gesamten Raumsituation arbeiten, die aber dennoch das Bild und die Malerei nicht aufgeben. Dass eher bestimmte Werke von besonderem Interesse sind als andere, hängt u.a. mit den unterschiedlichen Werkphasen der Künstler zusammen (zu den einzelnen Werkphasen der Künstler vergl. die biografischen Hinweise im Anhang).

#### **Beispiel 1: Die Farbe in Imi Knoebels „Genter Raum“**

Knoebel bewegt sich zwischen den Medien „Plastik“, „Installation“ und „Malerei“ und bezieht zumeist den Raum in seine neuartige Malerei mit ein. Betrachtet man Imi Knoebels „*Genter Raum*“ von 1980 (1. Version, Abb. 13 und

14), wird sofort deutlich, dass der ganze Raum das Werk umfasst, obwohl man zunächst meinen könnte, dass es eigentlich um die genaue Hängung der Bildtafeln auf der Wand geht. Sechzehn dieser monochromen Bildtafeln hängen bereits in Blöcken als Querformate an der Wand, während teils mit Farbe bearbeitete, teils klar lackierte Bildtafel nach Stapeln geordnet und zahlreiche verschieden geformte, farbige Holzstücke am Boden liegen, fast so als ob der Künstler seine eigentliche Hängung noch nicht beendet hätte. Die gesamte Arbeit umfasst 461 Teile.<sup>150</sup> Seit der ersten Präsentation im Jahre 1980 ist der „*Genter Raum*“ an verschiedenen Orten ausgestellt worden (Bsp. Abb. 15). Das bedeutete, dass die Anordnung der Elemente den jeweiligen örtlichen Gegebenheiten unterlag und die Installation jedes Mal geringfügig anders aussah. Allerdings blieb die Anzahl der verwendeten Elemente immer konstant. Seit dem Jahr 2000 befindet sich die Arbeit an ihrem vorläufig letzten Präsentationsort in der Düsseldorfer Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.<sup>151</sup> Bei den rechteckigen Bildtafeln handelt es sich um 76 industriell gefertigte Türblätter in der Größe von 200 x 80 x 4 cm. Die am Boden liegenden Stapel sind in den Farben Weiß, Schwarz, Gelb, Natur-Ton und Phosphorgelb lackiert.<sup>152</sup> Die um sie herumliegenden unregelmäßig gesägten Abschnitte sind in Weiß, Gelb, Türkis und in zwei verschiedenen Phosphorgelbtönen bemalt, während bei denen an der Wand befindlichen Tafeln die Farben Rot, Orange und Grau hinzutreten. Man erkennt bei einigen wenigen Bildtafeln an der Wand geringfügige Modulationen in der Oberflächenstruktur und Farbspritzer an den Seitenkanten. Die Anordnung der auf dem Boden verbleibenden Bildtafeln in Stapeln und die glänzende Oberfläche der Werke steht eher konträr zu einer klassischen Auffassung von Malerei und verstärkt hingegen den Eindruck der Installation. Der Betrachter ist gezwungen, eher auf die Farbkombinationen und den Gesamtkontext zu achten, als den individuellen Charakter eines jeden Bildes zu würdigen.

Knoebel verwendet nicht nur „einfache“ Grundfarben, sondern sehr spezifische Farbkombinationen aus unterschiedlichen Weiß-, Schwarz-, Grau-, Blau-, Rot- und Gelbnuancen. Der Türkis-Ton beispielsweise ist sehr sparsam eingesetzt, was sicherlich mit seiner sehr schrillen Wirkung im Bereich des

---

<sup>150</sup> Schulz (1998): 73

<sup>151</sup> Kulturstiftung der Länder (Hrsg.) / Patrimonia 194 (2000): 6

<sup>152</sup> ebenda

übergewichtigen Gelb-Orange-Rot-Spektrums zusammenhängt. Außerdem ist dieser Blauton keine reine Farbe, sondern mit Weiß aufgehellt, was zusätzlich im Kontext der anderen Farben eine „poppige Skurilität“ erzeugt. Ähnlich verhält es sich mit dem Rotorange der hängenden Bildtafeln. Dieser Ton ist zwar nicht mit Weiß aufgehellt, doch kommt auch dieser Farbe eine besondere Bedeutung zu. Im Rahmen der zwei Viererblöcke im Weiß-Grau-Schwarz-Bereich an der Wand sticht der rote Signal-Ton sehr hervor. Aufgefangen wird diese extreme Farbe durch das leuchtende Gelb und Orange in den zwei weiteren Viererblöcken. Natürlich hängt die Wirkung der Einzelfarben und der Farbkombinationen sehr stark vom Betrachterstandpunkt ab. Bei der vorläufig letzten Version in der Düsseldorfer Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen kann sich der Betrachter nicht frei zwischen den Einzelstapeln bewegen, er kann allerdings von einer Seite zur anderen Seite an den Stapeln vorbei laufen. Verwehrt wird ihm der direkte Blick auf die einzelnen Bildtafelblöcke. In Gent hatte Knoebel die gesamte Fläche des vieleckigen Raums zur Durchschreitung der Installation freigegeben. In der DIA Art Foundation in New York entschied er sich jedoch die begehbare Arbeit in einer Nische zu präsentieren, so dass im Grunde genommen der Raum erstmalig nach den Installationen in Gent, Eindhoven, Kassel und Winterthur nur aus einer Richtung betrachtet werden konnte.<sup>153</sup> Dieser Einschränkung der Bewegungsfreiheit des Betrachters im Raum hat Konsequenzen vor allem für die visuelle Farberfahrung, wie wir gesehen haben. Die Farberfahrung hängt wiederum stark mit der Ausstrahlung des Materials der Installation zusammen. Denn durch den modifizierten Status des Betrachters vor den Bildtafelstapeln bei den späteren Installationen, kommt der Charakter des rohen Materials stärker zur Geltung. Gerade weil der Besucher nicht näher an die gehängten Bilder herankommt, wird der flächige Eindruck der Farbmalerie zugunsten der Farbplastiken am Boden gemindert. Die rohen mit Farbe unbehandelten Seitenkanten, die massive Schwere der Holzteile treten stärker ins Blickfeld. In der ersten Version in Gent kann der Betrachter die schimmernden Bildtafeln noch wie Gemälde aus nächster Nähe betrachten. Die spiegelnden Oberflächen strahlen eine gewisse Immaterialität aus, die durch den makellos aufgetragenen Lack und die Wahl der eher künstlichen

---

<sup>153</sup> Kulturstiftung der Länder (Hrsg.) / Patrimonia 194 (2000): 12

„nichtgreifbaren“ Farben zustande kommt. Je nach Standort des Betrachters unter wechselndem Lichteinfall verändern sich die Oberflächen der Bildtafeln. Die immaterielle Wirkung der lackierten Oberflächen steht so also im Gegensatz zur objekthaften Präsenz der Holzplatten.<sup>154</sup>

Halten wir fest: Im „*Genter Raum*“ verschmelzen Malerei, Plastik, Architektur, Lichtgestaltung und Installation zu einer nichttrennbaren Einheit. Genau hierin besteht seine innovative Leistung für die Malerei: sich von Anfang an nicht mit den Konventionen der Malerei zufrieden zu geben. Er setzte sich schon sehr früh mit Theorien, die die Malerei kritisch hinterfragen, auseinander, im Besonderen mit dem Text *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt* von Kasimir Malewitsch. Er trug das Werk anfänglich sogar stets wie eine Bibel bei sich. Im späteren Verlauf seiner künstlerischen Entwicklung huldigte er dem russischen Künstler mit einer Reihe an Werken wie beispielsweise „*Schwarzes Kreuz*“ (1968/85), „*Schwarzes Quadrat*“ (1968/96), „*Kleine und russische Wand*“ (1968/85) und „*Mein Freund*“ (1985). Knoebel stellt ebenfalls wie Malewitsch nichts mehr innerhalb einer Bildfläche dar, er betrachtet die Wand und den Umraum als Bildfläche für seine Bildobjekte. Malewitschs Ende der Malerei begreift er eher als eine Art Neubeginn der Malerei – aber eben auf andere, neue Weise.<sup>155</sup> Knoebel wird heute natürlich auch im Kontext mit amerikanischen Künstlern wie Ellsworth Kelly und Frank Stella betrachtet, die das Prinzip des Bildobjekts einsetzten bzw. einsetzen und schon seit den fünfziger Jahren medienübergreifend arbeiten, ohne die Malerei je ganz zu verlassen. Für Knoebels Skepsis am klassischen Tafelbild sprechen u.a. auch seine Notizen von 1967:

*„Keilrahmen 1967/68*

*das Dürftigste*

*Bildermalen geht nicht mehr.*

*„Das Bild“?*

*„„DAS BILD“ ist gar nicht malbar. Du bist kein Maler, willst aber ein Bild – da hast du es!“*

*die Suche nach DEM Bild*

*Das sonst Verdeckte nach vorne bringen!*

*Was hinter den Bildern ist, ist selbst das Bild.<sup>156</sup>*

<sup>154</sup> Kulturstiftung der Länder (Hrsg.) / Patrimonia 194 (2000): 14

<sup>155</sup> ebenda: 18ff.

<sup>156</sup> Stedelijk Museum Amsterdam / Haus der Kunst München (Hrsg.): *Imi Knoebel: Works 1968-1996*, (engl. Version), Ostfildern-Ruit 1996: 10 (Abbildungsteil)

Allerdings bleibt Knoebel der Malerei trotzdem verhaftet, schon allein auf Grund seines spezifischen Umgangs mit deren Mitteln. Betrachtet man sein künstlerisches Vorgehen genauer, so wird deutlich, dass man ihn auf jeden Fall noch als Maler bezeichnen kann. In seinem Atelier sind die verschiedenen Phasen des Arbeitsprozesses auf mehrere Räume verteilt. In einem kleinen Raum sind die Wände mit hunderten von Farbproben bedeckt. Die Proben haben alle die gleiche Größe, sind mit Nägeln an der Wand befestigt und dienen Knoebel als eine Art Farbachiv für seine künstlerische Arbeit. Das Mischungsverhältnis der Einzelfarben ist mit Bleistift auf jeder Probe vermerkt. Von jedem Farbton gibt es unzählige Nuancen, es gibt allein mehr als dreißig Rotwerte. In einem zweiten Raum können mit DIN A 3-Kartons Kombination von Farben und Verhältnisse von Farbverteilungen durchgespielt werden. Die Farbkartons werden solange über- und nebeneinander geschoben, bis das ideale Verhältnis für Knoebels jeweilige Arbeit erreicht ist. Ein weiterer größerer Raum bietet ihm die Möglichkeit Form, Material und Farbe zusammenzubringen und die richtige Kombination zu erstellen.<sup>157</sup> Ich möchte in diesem Zusammenhang noch einmal kurz auf das Werk *Interaction of Color* verweisen, denn hier betont Josef Albers ausdrücklich, dass man sein Auge im „trial and error – Verfahren“ trainieren muss, um wirklich differenziert mit Farbe umgehen zu können.<sup>158</sup> Deshalb schlägt er vor, mit gleichgroßen Farbpapieren Farbreihen zu legen und die unterschiedlichen Farbkombinationen und –wirkungen zu testen.

Den Aufwand, den Knoebel bei der Suche nach dem richtigen Farbton und der richtigen Farbkombination betreibt, lässt den Schluss zu, dass er ein besonderes Augenmerk, ähnlich wie Albers, auf die Farbe legt und somit auch auf die Malerei an sich. Das war am Beginn seiner künstlerischen Entwicklung nicht so. Der 1940 in Dessau geborene und in der Nähe von Dresden aufgewachsene Klaus Wolf Knoebel begann zunächst an der Werkkunstschule in Darmstadt ein Studium nach den Prinzipien des historischen Weimarer Bauhauses. Im Jahre 1964 wechselte er gemeinsam mit seinem Freund Rainer Giese in die Klasse für Gebrauchsgraphik von Walter Breker an die Düsseldorfer Kunstakademie. 1965 wurden beide Mitglieder der Beuys-

---

<sup>157</sup> Högrefe, Wolfram: *Imi Knoebel, Jena Bilder*, Arnstadt 1996: 52

<sup>158</sup> Albers, Josef: *Interaction of Color* (1961), Köln 1997: 20

Klasse in der Abteilung für Freie Kunst.<sup>159</sup> Aufgrund von Knoebels geringen handwerklichen Vorkenntnissen im Metier Malerei fühlte er sich zunächst nicht als Maler. Erst seit seinen Experimenten mit der Mennigefarbe (Rostschutzfarbe), angeregt durch Blinky Palermo, begann sein Interesse für die Farbe als solche.<sup>160</sup> Er hatte zuvor ausschließlich Schwarz, Weiß und den Ton von unbearbeitete Hartfaserplatten eingesetzt und so gut wie keine Erfahrungen im Umgang mit reinen Farben. Seine ersten Bildobjekte wurden noch mit weißer Farbe bemalt, bis er für sich die Mennigefarbe entdeckte, die zuvor auch schon Blinky Palermo verwendet hatte. Wie aus seinen Notizen von 1975 hervorgeht, suchte er mit Blinky Palermo, den er als Farbexperten besonders schätzte, beispielsweise vergeblich nach dem richtigen Grün für ein siebeneckiges Bildobjekt („*Das richtige Grün nicht gefunden!*“ Knoebel).<sup>161</sup> Neben der *Mennigeserie* (seit 1975) gilt vor allem die Arbeit „*24 Farben für Blinky Palermo*“ (1977, Abb. 17) als Wendepunkt in Knoebels Werk. Nach dem plötzlichen Tod seines Malerfreundes entstand diese Arbeit, bei der Knoebel im Gedenken an seinen Kollegen die einzelnen Bildobjekte mit leuchtenden Farben wie Giftgrün, Ziegelrot, Pink etc. bearbeitete.<sup>162</sup>

Knoebel arbeitet, wie aufgezeigt, auf der einen Seite mit der altbewährten Technik der Farbprobe, auf der anderen Seite bricht er mit vielen Traditionen der Malerei, wie zuvor schon beschrieben wurde. Dazu gehört sicherlich auch, dass er das Bild bzw. den Malgrund an sich thematisiert. Viele seiner Bildseiten sind nicht nur auf der Schauseite mit Farbe bearbeitet, sondern auch auf den verborgenen „Rückseiten“. Im „*Genter Raum*“ liegen einige der Bildtafeln übereinander gestapelt im Raum, d.h. es gibt hier von vorn herein sowie so schon keine Schauseiten der Einzeltafeln mehr. Seit 1977 entstehen in Knoebels Werk Arbeiten bei denen monochrome Farbtafeln verschiedenen Formats hinter- und übereinander gestapelt werden. In vielen der seit dieser Zeit angefertigten Serien u.a. in der „*Betoni-Serie*“ (1990) arbeitet Knoebel mit monochrom eingefärbte Wandobjekten mit unregelmäßigen, kantigen Konturen. Das Prinzip der Serie, das Prinzip des Über- und Nebeneinanderstapelns und –schichtens und das Prinzip Bildobjekt zieht sich bis heute durch

<sup>159</sup> Stedelijk Museum Amsterdam / Haus der Kunst München (1996): 277ff.

<sup>160</sup> Schulz (1998): 69

<sup>161</sup> Stedelijk Museum Amsterdam / Haus der Kunst München (1996): 31 (Abbildungsteil)

<sup>162</sup> Schulz (1998): 68ff.

sein Werk (siehe u.a. die „*Grace-Kelly-Serie*“ (1989-95), die „*Odyshape-Serie*“ (1994), die „*Jena-Bilder*“ (1995-96). Die sogenannten „*Sandwich-Bilder*“ (1992) bestehen aus mehreren hintereinander an die Wand gelehnten Sperrholzplatten mit farbigen Innenseiten.<sup>163</sup>

Im „*Genter Raum*“ werden teilweise ebenfalls Bildplatten übereinandergestapelt ohne Kennzeichnung von Vorder- und Rückseiten. Die Bildplatten sind variabel zusammensetzbar. Das beweisen die leichten Abwandlungen, die von Ort zu Ort bei wechselnden Ausstellungen vorgenommen wurden. Diese künstlerische Methode spricht vielleicht dafür, dass man bei den Bildstapeln eher von installativen Plastiken im Raum als von individuellen Bildern sprechen kann, doch geht es ja im „*Genter Raum*“ gerade darum, das Bild als solches und in dem Sinne auch die Malerei als solche neu zu thematisieren. Dieser ambivalente Status zwischen Malerei und Plastik im Raum findet sich in fast allen Arbeiten Knoebels.<sup>164</sup> Dass man beim „*Genter Raum*“ noch von raumgreifender Malerei sprechen kann, resultiert aus Knoebels raffiniertem technischen Vorgehen und aus seinem besonderen Umgang mit der Farbe. Ein Geheimnis des „*Genter Raums*“ liegt u.a. auch in der durch langwierige Auswahlprozesse erstellten Farbkombination und –gewichtung.

### **Beispiel 2: Über das Einwirken von außerbildlichen Beleuchtungsquellen auf den Raum und das Bildmaterial – Das „Fragment Grande Galerie I-XIV“ von Gerhard Merz**

Gerhard Merz nimmt in vielen seiner Arbeiten starken Bezug auf Raum und Licht, bei ihm verbinden sich Malerei, Architektur, Material und Licht zu einer Einheit. 1997 gestaltete er den deutschen Pavillon der Biennale in Venedig.<sup>165</sup>

<sup>163</sup> Epperlein (1997): 237

<sup>164</sup> Gerade weil Knoebel in diesem Zwischenbereich arbeitet wurde sein Werk in vielen nationalen und internationalen Einzel- und Gruppenausstellungen, u.a. in der Kunsthalle Düsseldorf (1975/ 1997), in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden (1986), in der Dia Art Foundation in New York, in den Hamburger Deichtorhallen (1992) und im Haus der Kunst / Stedelijk Museum Amsterdam (Retrospektive 1968-1996; 1996) gewürdigt. Knoebel nahm außerdem von 1972 – 1987 an der *Documenta V – VIII* teil. In: Schulz (1998): 178ff.

<sup>165</sup> vergl. hierzu den Ausstellungskatalog: Inboden, Gudrun: *La biennale di Venezia: Gerhard Merz*, Zürich 1997

In einem extra von ihm für den Innenraum geschaffenen Quader waren nichts weiter als verputzte, weiße Wände und zwei Neonlichtbänder zu sehen. Hier wird, ähnlich wie in anderen *Archipittura*-Werken, ein Raum entleert und auf das Wesentliche reduziert. Bezüge zu Yves Kleins Ausstellung *Le vide* (Abb. 8) 1957 in der Galerie Iris Clert, Paris, sind offensichtlich. Klein präsentierte dem Publikum nichts weiter als den weiß gestrichenen Galerieraum. Allerdings entfernte er in seiner Ausstellung nicht alle Möbel und Gegenstände, sondern strich Kommode und Vitrine ebenfalls weiß und beließ diese im Raum – ein entscheidender Unterschied zu Merz' völlig entleertem eigens für die Biennale gebauten Raum.<sup>166</sup>

Einen ähnlichen Ansatz wie bei der Biennale verfolgte Merz im Jahre 2000 bei der Weltausstellung in Hannover. Er ließ einen Pavillon in einem aufgelassenen Güterbahnhof im Stadtzentrum errichten, der eine Größe von 42 x 18 x 3,4 Meter hatte und aus klarem Glas und Aluminiumstützen konstruiert wurde (Abb. 18). Im Zentrum des Pavillons befand sich nichts weiter als ein 30x 6 Meter aus Milchglas bestehender Quader, der für den Betrachter umschreitbar war. Dieser milchigweiße Kubus wurde von innen mit 1222 Leuchtstoffröhren beleuchtet. Im transparenten äußeren Raumsegment waren zusätzlich 882 Röhren im Deckenbereich angebracht. Außerdem wurde der gesamte Pavillon von außen angestrahlt. Insgesamt setzte Merz eine ungeheure Lichtmenge von über 6000 Röhren mit jeweils knapp 60 Watt ein, was der Arbeit einen höchst immateriellen Charakter verlieh. Obwohl die Architektur eine sehr klare und konkrete Form besaß, vergleichbar mit den transparenten Gebäuden von Mies van der Rohe, wurde diese durch die extreme, alles überflutende Lichtmenge zu einer eher abstrakten, ungreifbaren, unwirklichen Form. Der Pavillon wirkte fast so, als wäre er in einen Schwebезustand versetzt worden.<sup>167</sup>

Was die Arbeiten auf der Biennale in Venedig und auf der Weltausstellung in Hannover verbindet, ist das für den Betrachter erfahrbare Gefühl der Leere. Und auch bei der Ausstellung „*Fragment Grande Galerie I-XIV*“ (2002, Abb. 19 und 20) in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen wurde ein entleerter extra angefertigter Lichtraum erschaffen. Das 33 x 8 x 10 Meter große

<sup>166</sup> Stich (1994): 135ff.

<sup>167</sup> Zweite, Armin: *Architektur aus dem Staub des Raums*, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen: *Gerhard Merz, Fragment Grande Galerie I – XIV*, Düsseldorf 2002: 19/20

Galeriefragment ist an der Längsausrichtung der Ausstellungshalle der Kunstsammlung orientiert. Die Ausstellungshalle, in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts erbaut, hat die Maße 48 x 14 x 12,5 Meter. Die Wände sind zwar in einem schlichten Weiß gehalten, doch handelt es sich bei diesem Raum nicht im Sinne von Merz künstlerischen Ansätzen um einen klaren einfachen Sachverhalt. Im oberen Teil der Halle ist ein relativ auffälliges Muster aus flachen, schallabsorbierenden Mauerschlitzen erkennbar.

Das von Merz für diese Halle konzipierte geradlinige Architekturfragment, welches mit einem Tonnengewölbe abschließt, besitzt hingegen keine störenden Öffnungen oder Verzierungen. Es handelt sich um eine Stahlkonstruktion, auf der Gipsplatten montiert worden sind. Diese Gipsplatten wurden später mit Alabastergips verputzt und dann in wochenlanger Arbeit von Spezialkräften vollkommen glatt geschliffen.

An den inneren Längswänden des Architekturfragments setzen sich jeweils sieben Tableaus mit der Größe von 3 x 4 Metern von der Wand ab. Sie bestehen ebenfalls aus Alabastergips. Die Präsentation von Bildtafeln im Innenraum unterscheidet „*Fragment Grande Galerie I-XIV*“ von den Arbeiten in Venedig und Hannover, wo keine bildähnliche Ausstellung mehr stattfand. Die Tableaus treten ungefähr acht Zentimeter hervor und haben jeweils einen Abstand von 62,5 Zentimeter, was eine potentielle Fortsetzbarkeit der Bildreihe impliziert.<sup>168</sup> Ich erinnere an Robert Rauschenbergs „*White Paintings*“, ebenfalls eine Bildreihe, die sich ins unendlich wiederholbare Nichts fortsetzen lässt. Rauschenbergs weiße Bilder sind absolut einheitlich und neutral und besitzen keinerlei strukturelle oder farbliche Unterschiede.<sup>169</sup> Auch die Gipstafeln von Merz wurden so lange bearbeitet bis sie eine absolut ebene Oberfläche besaßen. Die weiße Gipsfärbung und –beschichtung unterscheiden sich letztlich nicht von den sie umgebenden Wänden. Auffällig ist, dass die Anzahl der Gipstafeln mit der Anzahl der abgebildeten Farbtafeln des im Rahmen der Ausstellung erschienenen Katalogs übereinstimmt. Der Bezug stellt sich hauptsächlich über die römische Bezifferung im Titel des Werks („*Fragment Grande Galerie I-XIV*“) und der abgebildeten Farbtafeln ( I-XIV, lichter Ocker bis Kaltgrau hell) her. Die abgebildeten Farbtafeln finden

<sup>168</sup> Zweite, Armin: *Architektur aus dem Staub des Raums*, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (2002): 23ff.

<sup>169</sup> Stich (1994): 71

sich nicht in der Ausstellung wieder, sondern existieren nur im Katalog, ein Indiz dafür, dass sie ein eigenständiger Bestandteil des Werks sind.<sup>170</sup>

In „*Fragment Grande Galerie I-XIV*“ hat das Material der Bildtafeln im Zusammenspiel mit dem Licht eine besondere Bedeutung. Gips gilt unter Bildhauern und Plastikern eher als billiger Stoff, der leicht zu verarbeiten ist und gern zum Modellbau und für Gussverfahren verwendet wird. Stuckgips hat eine relativ lange Abbindezeit, eignet sich aber nicht unbedingt für ein skulptierendes Bearbeiten, denn seine Farbe ist grau-gelblich-weiß.<sup>171</sup> Armin Zweite verweist darauf, dass die Oberfläche von Gips Licht eher absorbiert als reflektiert, auch wenn sie besonders glatt geschliffen ist. Selbst direkt beleuchtete Partien blieben ohne brillanten Glanz. Verschattete Zonen hätten außerdem keine Tiefe, so wie beispielsweise die Oberfläche von Marmor, wie an anderer Stelle von Zweite betont wird.<sup>172</sup> Der von Merz verwendete Alabastergips bindet zwar im Gegensatz zu gewöhnlichem Gips schneller ab, hat aber den Vorteil einer reinweißen Oberfläche. Durch das zusätzliche Beimischen von Marmorstaub erreicht Merz trotz der gedämpften Oberflächenausstrahlung ein eigentümliches Leuchten der Bildflächen.

Betrachtet man in diesem Zusammenhang die indirekte Beleuchtung in Form der installierten Neonlichtbänder näher, so fällt auf, dass das Licht nichts zeigt, nichts beleuchtet. Die Lichtbänder setzen sich aus jeweils 825 Neonboxen zusammen und durchziehen die gesamte Länge des 33 Meter langen Architekturfragments. Sie sind in einer Höhe von 5,20 Meter befestigt.<sup>173</sup> Es handelt sich um Leuchtstoffröhren mit Tageslicht, was bedeutet, dass die Lichtfarben sich zwischen der durch ein Oberlicht erhellten Kunsthalle und dem an zwei Seiten offenen Architekturfragment nicht grundlegend unterscheiden. Allerdings sorgen die insgesamt 1650 Leuchtstoffröhren im Inneren des Fragments für eine unglaubliche Lichtintensität. Die Helligkeit kann bisweilen zu einer schmerzvollen Reizwirkung beim Betrachter führen. Betritt man als Ausstellungsbesucher den Innenraum, sieht

<sup>170</sup> Foos, Peter: *Vom Phänomen zur Episteme der Kunst*, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (2002): 37

<sup>171</sup> Schöttle, Herbert: *Workshop Kunst*, Paderborn 1997: 78/79

<sup>172</sup> Zweite, Armin: *Architektur aus dem Staub des Raums*, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (2002): 26/27

<sup>173</sup> Foos, Peter: *Vom Phänomen zur Episteme der Kunst*, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (2002): 40

man sich vor leere, weiße Tafeln gestellt, die man nach und nach abschreiten kann. Der Besucher ist zumeist verunsichert und irritiert, sein Blick ist zunächst durch die unwirkliche Helligkeit verstellt und von der sinnlichen Materialität der Gipstafeln abgelenkt. Merz knüpft mit dem Prinzip der außerbildlichen Lichtquellen so sicherlich an Moholy-Nagys Innovationsansätze, eine intensivere Wirkung über den Einsatz von direktem Licht zu erzeugen, an.<sup>174</sup>

Gerhard Merz arbeitet bei dem Werk „*Fragment Grande Galerie I-XIV*“ betont mit einer indirekten Beleuchtung der Gipstafeln. Die Bildtafeln bekommen so, wie zuvor beschrieben, eine immaterielle Strahlkraft. Vergleicht man die Gipstafeln von Merz mit den reinen Lichttafeln von James Turrell, so fällt allerdings auf, dass die Tafeln von Merz neben ihrer Entmaterialisierung durch die Beleuchtung trotzdem auch noch eine spezifische Materialpräsenz besitzen. James Turrell „malt“, wie allseits bekannt, seine „Bilder“ direkt mit Licht auf die Wand. Die Serie der *Single Wall Projections* beruht auf Bildprojektionen die sich nur leicht von der flachen Wand abheben. Bei „*Decker*“ (1967, Abb. 12) erscheint es so, als ob die projizierte weiße Lichtform die Materialität der Wandfläche gänzlich auflösen würde. Zum einen kann es passieren, dass man als Betrachter die Lichtform als einen in die Unendlichkeit verweisenden Raum wahrnimmt, zum anderen wirkt sie eher wie eine hauchdünne, nichtfassbare Bildfläche. Bei dieser Serie behandelte Turrell die das projizierte Bild umgebende Wand, als wenn sie den traditionellen „Bildgrund“ darstellen würde.<sup>175</sup> Turrell ist selbstverständlich kein Maler mehr – eher ein Lichtarchitekt – und doch finden sich bei seinen Arbeiten immer wieder Hinweise darauf, dass er die Grundlagen der Malerei, ähnlich wie Merz, kennt und achtet. Allerdings besitzen die Lichttafeln der *Single Wall Projections* kein strukturbildendes greifbares Material mehr wie die Gipstafeln in „*Fragment Grande Galerie I-XIV*“ von Merz. Der Alabastergips mit Marmorstaubpartikeln absorbiert zum einen das Licht, zum anderen bringen das indirekte sehr helle Licht und das Material als solches, die Bildplatten zu einem geheimnisvollen Leuchten.

<sup>174</sup> vergl. hierzu den Abschnitt über das *Bauhaus* und Moholy-Nagy in Kapitel 2.1

<sup>175</sup> Noever Peter (Hrsg.): *James Turrell the other horizon*, MAK Wien, Ostfildern-Ruit 1999: 64

Gerhard Merz ist eindeutig ein Künstler, der zwischen den Medien arbeitet. In einigen Arbeiten setzt er seinen Schwerpunkt eher auf die Architektur, die Plastik und das Licht, doch arbeitet er immer auch mit Kategorien wie Farbe und Licht, Material und Struktur, Maß und Proportion.<sup>176</sup> Nach seiner ersten monochromen Phase, nach Bildern, die das traditionelle Rechteck sprengten und den Linienbildern, begann er sich in den späten siebziger Jahren mehr und mehr mit den Wechselbeziehungen von Bild und Wand bzw. von Bild und Raum auseinanderzusetzen. Seit Ende der achtziger Jahre widmet sich der Künstler verstärkt der Raumgestaltung in ihrer reinsten Form. Vorgegebene Räume werden von allem überflüssigen befreit, in vielen Ausstellungen werden eigens Räume konstruiert, eben um Verzierungen und störende Elemente in vorhandenen Räumen zu vermeiden. Merz orientiert sich z.T. am Klassizismus, am *Suprematismus* und an der amerikanischen Kunst der Nachkriegszeit. Er bezieht sich immer auf einen rationalen, formbewussten, zeitlosen Stil.

Merz bleibt ähnlich wie Imi Knoebel immer auch Maler, der seine Arbeiten strengen puristischen Prinzipien unterordnet. Im Grunde genommen regt er den Betrachter seiner Arbeiten immer dazu an, über die Zusammenhänge von Bild, Raum, Architektur, Licht, Material und Farbe nachzudenken, selbst in den Arbeiten, wo keine Bilder auftauchen (s. Biennale in Venedig). In dem er einen klaren, oftmals entleerten Raum präsentiert, der nichts erzählt und nichts darstellt, wird die „Galerie“ zu einem Ort der Imagination. Der Begriff *Grande Galerie* im Titel der Arbeit *„Fragment Grande Galerie I-XIV“* verweist beispielsweise auf die große Galerie im Louvre. Doch in Gerhard Merz' *Fragment der Grande Galerie* hängen „nur“ weiße Gipsreliefe. Wandbilder sind es nicht, da sie sich leicht von der Wand abheben, Tafelbilder sind es auch nicht, da sie mit der Wand verschmolzen sind. Merz betrachtet seine Bilder nie als isolierte Elemente, sondern als Teile umfassender Zusammenhänge.

In der Galerie Max Hetzler wurde 1996 ein kadmiumorange bemaltes riesenhaftes Leinwandbild (*„Untitled, Berlin“*, 360 x 720 cm, Abb. 21), eingespannt in Metallstützen, installiert. Und auch hier geht es ähnlich wie in *„Fragment Grande Galerie I-XIV“* nicht um das Individuelle des Bildes bzw.

---

<sup>176</sup> Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (2002): 12ff.

der Bildtafeln, sondern um die Wirkung im Raum und um die Wirkung der Farbe und des (Farb-) Materials im Raum. Merz vermeidet Oberflächen- und Pinselspuren in seinen Arbeiten und erzeugt somit eine saubere, fast schon sterile Bildatmosphäre. Und doch achtet man als Betrachter gerade aufgrund dieser Klarheit und Einfachheit des Bildes und des Raums auf "kleine" Irritationen und Feinheiten und ist so mit den Grundlagen der eigenen Wahrnehmung konfrontiert.

### **Beispiel 3: Zum Einfluss des Umraums auf die Bildoberfläche – „Flache Arbeit Rot, flache Arbeit Grau“ von Adrian Schiess im Braunschweiger Kunstverein**

1992 installierte Adrian Schiess im Roten Saal des Braunschweiger Kunstvereins das Werk *„Flache Arbeit Rot, flache Arbeit Grau“* (1990, Abb. 22 und 23). Schiess verwendete, ähnlich wie in anderen *Flachen Arbeiten* der Zeit, glänzende Autolackfarbe auf standardisierten Verbundplatten. Die beiden ausgestellten Bildtafeln sind mit den Farben Rot und Grau ebenmäßig bedeckt. Anfänglich wurden die ersten Flachen Arbeiten zwar noch von Hand bemalt, dieser Arbeit fehlt jedoch jeder persönliche Pinselduktus, was durch die hier von Schiess gewählte industrielle Verarbeitungsmethode (mit der Spritzpistole) von Autolack zustande kommt.<sup>177</sup>

Die jeweils 110 x 600 x 2 cm großen Farbtafeln im Braunschweiger Kunstverein wurden auf dem Parkettboden des Ausstellungssaals aufgebahrt, wobei die graue Tafel näher an die Wand gerückt war und die rote Tafel fast in der Mitte des Raums lag.<sup>178</sup> Schiess holt die Bilder von der Wand – ähnlich wie auch Knoebel es in seinem *Genter Raum* tat – und verstärkt somit den Objektcharakter seiner Farbtafeln. Der Betrachter kann um die Tafeln herum wandern und die Werke unterliegen so einem stetigen Wandel. Gleichwohl entsteht dieser Wandel nicht durch eine bildinterne Struktur. Adrian Schiess entwickelte sein künstlerisches Konzept zu Beginn der achtziger Jahre, zu

<sup>177</sup> Kunstverein Braunschweig (Hrsg.): *Günter Umberg, Ulrich Wellmann, Adrian Schiess*, Braunschweig 1992: 23

<sup>178</sup> Epperlein (1997): 257

einer Zeit, als Individualismus und Unmittelbarkeit in der Kunst gefragt waren. Seine bewusste Ablehnung von Gestus und Autorschaft in der Malerei der Zeit, weist Ähnlichkeit zu der künstlerischen Bewegung nach dem Abstrakten Expressionismus auf.<sup>179</sup> Genau wie Reinhardts *Abstract Paintings* zeigen auch Rauschenbergs *White Paintings* in radikaler Weise die Loslösung vom persönlichen Gestus. Die matte Bildfläche entsteht hier durch die mit Rollen aufgetragene Wandfarbe. Der Pinselduktus und die stoffliche Qualität der Ölfarbe tauchen als malerische Merkmale bei Rauschenbergs *White Paintings* nicht mehr auf. Die Reihe der Bilder lässt sich ins unendlich wiederholbare Nichts fortsetzen.<sup>180</sup> Schiess wählte in späteren *Flachen Arbeiten* eine wesentlich höhere Anzahl von Platten, ähnlich wie Rauschenberg, um sie wie beliebige Ausschnitte aus einem endlosen Raum erscheinen zu lassen. Bei „*Flache Arbeit Rot, flache Arbeit Grau*“ im Braunschweiger Kunstverein ist dieser Umstand nicht durch die hohe Plattenanzahl erreicht, sondern durch die immense Länge der Platten (sechs Meter). Die Platten nehmen der Länge nach fast die ganze Bodenfläche des Roten Saals ein. In diesem Zusammenhang muss auf die außergewöhnlichen Präsentationsumstände des Roten Saals, speziell unter Bezug auf die Installation von Schiess, hingewiesen werden.

Der Kunstverein wurde 1806 von Peter Joseph Krahe erbaut. Der Rote Saal ist grundlegend in seiner innenarchitektonischen Form belassen; das gesamte klassizistische Gebäude steht unter Denkmalschutz. Allerdings ist der Rote Saal der einzige Ausstellungsraum, der nicht für moderne Ausstellungszwecke umgestaltet wurde. Es existieren weder weiße Präsentationswände, noch gibt es Wände ohne Türen, Fenster oder andere unregelmäßige Elemente. Außerdem haben die Wandvertäfelungen einen rötlich-braunen Ton, was die Präsentation auch von konventionellen Tafelbildern erschweren oder unmöglich machen würde. In der Mitte des mit Parkett versehenem Saals befindet sich ein großer Kristallkronleuchter und die Fenster sind mit weißen Gardinenschals bestückt. Diese werden nochmals von rot gerüshten Übergardinen im oberen Bereich verdeckt. Hieraus erklärt sich, dass jeder Künstler, der diesen Saal zur Präsentation seiner Werke nutzt, die architekto-

---

<sup>179</sup> Kravagna, Christian: *Nichts Besonderes oder ein Auto fährt vorbei*, in: Neue Galerie Graz (Hrsg.): *Adrian Schiess*, Graz 1997: 45

<sup>180</sup> Stich (1994): 71

nischen Bedingungen mit in seine Arbeit einbeziehen muss. Schon allein das farbige Zusammenspiel der Inneneinrichtung schließt etliche Ausstellungskonzepte von vorn herein aus.

Ähnlich wie Merz, der seine Arbeit „*Untitled, Berlin*“ in Stahlstifte einspannte, wählte Schiess bei „*Flache Arbeit Rot, flache Arbeit Grau*“ ebenfalls eine unkonventionelle Methode der Präsentation: er legte seine Bildtafeln quer über vier lange unbearbeitete Holzleisten auf den Boden des Saals. Die Enden der Holzleisten ragten weit unter den Bildplatten hervor. Es erschien fast so, als hätte noch eine weitere Farbtafel neben der Roten Platz finden können. Den Holzleisten wurde somit ein besonderer Stellenwert bei der Installation eingeräumt. Sie sollten möglicherweise auf den Herstellungsprozess der Farbtafeln verweisen.<sup>181</sup> Damit sich Lack gleichmäßig verteilt, werden beim Lackiervorgang die zu bearbeitenden Platten in waagrecht liegender Position mit Farbe beschichtet. Das Unterschieben von Kanthölzern bzw. Holzleisten kann dabei verhindern, dass die Tafeln plan auf dem Boden aufliegen und festkleben. Auch die Farbspuren an den Seitenrändern der Kanthölzer von „*Flache Arbeit Rot, flache Arbeit Grau*“ erinnern an den Arbeitsverlauf. Wäre da nicht der Rote Saal des Braunschweiger Kunstvereins, hätte man meinen können, dass Schiess die Platten in seinem Atelier oder in seiner Werkstatt aufbahrte, um die Farbe trocknen zu lassen.

Im klassizistischen Saal des Kunstvereins allerdings mit seinem Kronleuchter, seinen Tapeten und Stuckverzierungen wirkte die Arbeit von Schiess, aufgebahrt auf „alten“ Holzlatten, fremd und eigenartig. Ein gewollter Bruch? Die Wahl der Farbe unterstützt diesen Bruch nicht unbedingt. Sowohl Rot, als auch Grau finden sich in der Umgebung des Saales wieder.<sup>182</sup> Die Farbtöne der Platten wirken jedoch künstlicher als die Farbnuancen der Inneneinrichtung des Saals, was u.a. aber mit der Wahl ihrer absolut planen Autolackbeschichtung zusammenhängt. Die Oberflächenästhetik erinnert eher an modernes Gebrauchsdesign als an klassizistische Innenarchitektur. Auch Melitta Kliege sieht bei Schiess die Möglichkeit, durch die Oberflächengestaltung an Fragmente der heutigen Realität zu erinnern. Sie verweist in diesem Kontext darauf, dass die aktuelle Ästhetik kommerzieller Waren oder

<sup>181</sup> Kravagna, Christian: *Adrian Schiess*, in: Finckh (1995): 70

<sup>182</sup> Das Grau der Platte ähnelt z.B. dem blaugrauen Zierstreifen der Decke. Außerdem verweist die graue Spiegelung auf den länglichen Wandspiegel.

des Handwerks im Kunstwerk aspekthaft aufleben und zum Gegenstand der Arbeit würden.<sup>183</sup> Und doch verbindet genau diese mit Autolack bearbeitete künstlich wirkende Hochglanzoberfläche das Werk mit der klassizistischen Architektur des Saals, denn sie spiegelt die architektonischen Details des Raums in der jeweiligen Farbe der Platten wieder. Die beiden ausgelegten Tafeln sind so stark poliert, dass die Eigenfarben der Platten und die Umgebungsreflexionen des jeweiligen Ausstellungsorts zu neuen Bildern verschmelzen. Die Farben der Tafeln stehen nicht für sich allein, sie unterliegen durch Reflexe von umliegenden Farben des Raums und durch die Farbe und Stärke des Beleuchtungslichts einem ständigen Wandel. Schiess äußerte hierzu, ähnlich wie Josef Albers in *Interaction of Color*, die Ansicht, dass Farbe an sich trügerisch und die einzelne Farbe immer abhängig von den Umgebungsfarben und den äußeren Umständen sei.<sup>184</sup> Welche Auswirkungen die äußeren Umstände auf die Arbeit haben, sind im Grunde genommen unvorhersehbar. Christian Kravagna erwähnt in seinem Aufsatz *Nichts Besonderes oder ein Auto fährt vorbei* in diesem Zusammenhang Pistolettos Spiegel-Werk mit dem Titel „*Die Gegenwart*“ (1962), um auf die Gleichzeitigkeit von Bildraum und Realraum auch bei dieser Arbeit hinzuweisen.<sup>185</sup> Fragmente der umliegenden Architektur und Landschaftsdetails wie Fenster, Türen, Wände, Bäume oder vorbeiziehende Wolken spiegeln sich in den farbigen Oberflächen aller *Flachen Arbeiten* von Schiess. Somit hat der Umraum und der situative Augenblick auch immer einen erheblichen Einfluss auf die Werke.

Matthias Bleyl nimmt in seinem Aufsatz *Monochromie-Konzepte: Zur Kritik einfarbiger Malerei* ebenfalls Bezug auf das Phänomen der Spiegelung. Er kritisiert das Konzept der spiegelnden Farbplatten bei Schiess aufgrund ihrer Gleichförmigkeit. Die glänzende Lackfarbe trage dazu bei, dass die Farberscheinungen sich bei Bewegung ständig veränderten, der Betrachter könne den spezifischen Farbcharakter der Einzelbilder nicht mehr richtig erfassen.<sup>186</sup> Bleyl bemängelt in gewisser Hinsicht zurecht, dass bei einer ständigen Wiederholung der Bearbeitung der Platten mit Lack keine wesentliche

<sup>183</sup> Kliege, Melitta: *Malerei an der Oberfläche, Zum künstlerischen Werk von Adrian Schiess*, in: Kliege (2001): 12

<sup>184</sup> ebenda: 14

<sup>185</sup> Kravagna, Christian: *Nichts Besonderes oder ein Auto fährt vorbei*, in: Neue Galerie Graz (1997): 44

<sup>186</sup> Bleyl, Matthias: *Monochromie-Konzepte: Zur Kritik einfarbiger Malerei*, in: Hoormann, Anne/Schawelka, Karl: *Who's Afraid of. Zum Stand der Farbforschung*, Weimar 1998: 126

Veränderung der Bilder zu erwarten sei. Und doch erscheinen die Installationen von Schiess vielleicht gerade deshalb interessant, weil sich die Platten individuell von Ausstellung zu Ausstellung, von Raum zu Raum, von Moment zu Moment verändern. Man kann selbstverständlich bei den Farbplatten von Schiess keineswegs mehr von autonomen Einzelbildern ausgehen und doch wäre es falsch anzunehmen, dass die Tafeln austauschbar seien. Das hängt mit der genauen Planung der verschiedenen Arbeiten in den spezifischen Räumen zusammen. Die 1990 im Aargauer Kunsthaus auf dem Boden installierten Lackplatten (Abb. 24) spiegeln beispielsweise, anders als die im Braunschweiger Kunstverein, die Geradlinigkeit und Kühle der Ausstellungshalle wieder. Hier verschmelzen die moderne Architektur der Halle und die zurückgenommene Bodenarbeit von Schiess zu einer Einheit. Außerdem verwendet Schiess verhaltenere, weniger "poppige" Farbtöne und die Holzleisten, auf denen die Platten liegen, sind wesentlich unauffälliger. Hier ist einschränkend anzumerken, dass Schiess bei einigen seiner Arbeiten die Farbabfolge der Platten nicht an den Ort binden wollte. Um jegliche Subjektivität oder Kompositionsregel außer Kraft zu setzen, bestimmte er bei seinen vierteiligen Installationen lediglich die erste und letzte Plattenfarbe und erzeugte die anderen anhand von Mischungsreihen aus diesen zwei ausgewählten Tönen.<sup>187</sup> Dennoch ist der These von Melitta Kliege, dass die monochromen Bildplatten nie an einen spezifischen Raum gebunden und flexibel präsentierbar seien, nur bedingt zuzustimmen.<sup>188</sup> Denn bei „*Flache Arbeit Rot, flache Arbeit Grau*“ scheint, wie wir gesehen haben, das Besondere des Roten Saals mit in die Konzeption der Arbeit einbezogen worden zu sein. Entscheidungen zu Farbton (Farben tauchen im Innenbereich des Saals wieder auf, wirken aber dennoch künstlich) und zur Präsentation (Wahl von unbearbeiteten langen Kanthölzern, um den Gegensatz zum prunkvollen Saal zu erhöhen) sind ganz individuell für diesen Raum getroffen worden.

Es existiert also ein spannungsreiches Wechselspiel zwischen den artifiziellen Lackplatten und dem klassizistischen Saal selbst, aber auch zwischen Ausgangsbedingungen (Saal mit bemalten Platten) und situativer Verände-

---

<sup>187</sup> Kravagna, Christian: *Nichts Besonderes oder ein Auto fährt vorbei*, in: Neue Galerie Graz (1997): 45/46

<sup>188</sup> Kliege, Melitta: *Malerei an der Oberfläche, Zum künstlerischen Werk von Adrian Schiess*, in: Kliege (2001): 13

rung (im Saal und außerhalb). Der Raum wandelt sich über die Reflektionen in den spiegelnden Farbflächen – sei es beispielsweise durch wandernde Besucher im Raum oder durch das unterschiedlich einfallende Tageslicht von draußen. Auch wenn Adrian Schiess seinen einzelnen Platten wenig Individuelles verleiht, so entsteht doch etwas ganz Neues aus einem komplexen Gesamtgefüge von Farbe, Licht, Raum, Bewegung und Zeit.

#### **Beispiel 4: Das Farbgeheimnis wandgebundener Arbeiten – Katharina Grosse „Nun Painting“ in der Akademie der Künste Berlin**

Im Jahre 2000 nahm Katharina Grosse an der Ausstellung *Bleibe* in der Akademie der Künste in Berlin teil. Sie fertigte vor Ort ein 388 x 1580 x 800 cm großes Wandbild an, das nur temporär für die Ausstellungszeit existierte und später übermalt wurde. Das „*Nun Painting*“ (Abb. 25 und 26), wie Grosse es betitelte, breitete sich über zwei aneinander grenzende Wände aus und war mit Acrylfarbe gestaltet. Eine der Besonderheiten von Grosse's jüngeren temporären Wandarbeiten ist sicherlich ihre Sprüh- bzw. Spritztechnik. 1998 sprühte sie in der Kunsthalle zum ersten Mal eine Wandarbeit („*Inversion*“). Bei dieser Arbeit verwendete sie allerdings nur eine einzige Farbe (Grün), was sich in späteren Arbeiten radikal änderte. Im „*Nun Painting*“ wurden verschiedene Farbtöne mit der Spritzpistole übereinander geschichtet. Generell wird das Farbpigment während des Sprühprozesses unter sehr großem Druck zerstäubt. Der Farbauftrag des Sprays ist punktuell gerichtet, doch ist der genaue Arbeitsprozess für den Betrachter bei Fertigstellung der Arbeit nicht mehr nachvollziehbar. Das liegt u.a. an einem hohen Grad struktureller Unschärfe, die nur teilweise kontrolliert werden kann.<sup>189</sup> Katharina Grosse arbeitet, wie Abbildungen von ihr bei der Erstellung der Wandarbeiten belegen, mit dem Fließsystem.<sup>190</sup> Sie verwendet eine spezielle becherlose Spritzpistole mit Schlauch, die einen kontinuierlichen Farbzulauf ermöglicht (Abb. 27: Arbeitsprozess). Gerade dann, wenn es darum geht, auf

<sup>189</sup> Kurzmeyer, Roman: *Gegenwart, ihre Umsetzung in Malerei, in Südkorea*, in: Hagenberg, Julia: *Katharina Grosse, Location, Location, Location*, Düsseldorf 2002: 77

<sup>190</sup> siehe Abb. in: Hagenberg (2002): 79-82

besonders großen Flächen die Farbe streifenfrei, gleichmäßig und extrem dünn aufzutragen, ist diese Art der Spritzpistole dem Pinsel weit überlegen, betont auch der Maltechnikforscher Max Doerner im Kontext von Farbspritzverfahren.<sup>191</sup>

Im „*Nun Painting*“ blieb eben durch dieses spezielle Technik die Transparenz der verschiedenen Farbschichten erhalten. Der Farbauftrag war zwar von unterschiedlicher Dichte, doch nie vollständig deckend. An einigen Stellen bildeten sich senkrechte Tropf- und Laufspuren, die nur beim näheren Herantreten sichtbar wurden. Grosse verwendete in dieser Arbeit Hellgrün, Gelb, Orange-Rot und einen bräunlich-dunkelgrünen Ton, der aber teilweise durch die Überlagerung von Grün und Rot zustande gekommen war. Höchstwahrscheinlich ergänzte Grosse einige Stellen der Arbeit zusätzlich noch mit einem eigenen Dunkelgrün. Das unnatürliche synthetische Erscheinungsbild der Farben wurde u.a. durch die Technik, der verwischten unscharfen Farbübergänge verstärkt. Allerdings handelte es sich bei diesen Farben um sehr grelle Leuchtfarben, vermutlich teilweise sogar um fluoreszierende Neonfarben. Außerdem setzte Grosse die Farben im „*Nun Painting*“ fast schon provokant kontrastierend neben- und übereinander. Der Ausstellungsbesucher hielt es kaum aus, auf die flimmernden im Bild oftmals schonungslos benachbarten Kontrastfarben Orange-Rot und Grün zu gucken. Auf der anderen Seite entstand ein Farbausgleich für das Betrachterauge, nämlich über das spezielle Schichtungsverfahren von Grosse. Vermutlich legte sie zuerst die gelben Flächen, dann die grünen und zum Schluss die orangen Teile an, was sich mit dem vermehrten Auftreten der Tropfspuren im Orange erklären lässt. Große Bereiche des Gelbs und des Grüns waren überlagert und das Orange dominierte im Gesamtkontext des Bildes. Gleichermaßen hatte sich aus dem Orange, dem Grün und dem Gelb, wie zuvor schon erwähnt, ein neuer bräunlich-grünlicher Ton gebildet, der die extrem grelle Farbwirkung insgesamt ein wenig dämpfte und die Farbschichten miteinander verzahnte. Die riesenhafte Wandarbeit (Wand 1: 388 x 1580cm / Wand 2: 388x 800 cm) erfüllt kaum die gängigen stilistischen Kriterien von früheren Bewegungen, wie Abstrakter Expressionismus, Minimal Art, Konzeptkunst, Radikale oder analytische Malerei. Sie erinnert vielleicht noch am ehesten an

---

<sup>191</sup> Doerner (1994): 259ff., vergl. hierzu außerdem Wehlte (1967)

die abstrakt-expressive Malweise Claude Monets in seinen späten Seerosenbildern. Die Seerosenbilder besitzen oft eine lichtdurchtränkte, unwirkliche Stimmung. Der Blick des Betrachters wandert auf den riesigen Formaten umher und wird magisch in die alles überstrahlende Fläche hineingesogen. Ein entscheidender Unterschied zwischen Grosses und Monets Arbeiten ist natürlich, dass Grosse ganz andere Farben benutzt und ihre Malerei direkt auf der Wand sitzt, allerdings teilen beide die Eigenschaft, die Wichtigkeit des Raums nicht zu unterschätzen. Das riesige Format der Seerosenbilder von Monet war genauestens auf die damaligen Ausstellungsräume der Orangerie in Paris abgestimmt.<sup>192</sup> Monet legte mit seiner Gesamtkonzeption von Bild und Innenarchitektur den Grundstein für spätere Ansätze, u.a. eben auch für Katharina Grosses Konzept.

Grosses Arbeit lebt aus dem Wechselspiel von Farbe und Bildoberfläche, aber eben auch aus der Spannung zwischen Farbe und umgebendem Raum. Betrachtet man Grosses Vorgehen bei der Planung ihrer Arbeiten etwas näher, so wird das Verhältnis von Raum und Werk etwas deutlicher. Sie bereitet ihre wandgebundenen Arbeiten anhand von Modellen vor; es existieren weder Skizzen, noch Zeichnungen, die zur Planung beitragen. Ähnlich wie in der später ausgeführten eigentlichen Arbeit besprüht Grosse die kleinen Wände des Modells, um den Farbverlauf und die Farbwahl zu klären.<sup>193</sup> Elemente, wie Wandverkleidungen, sanitäre und elektrische Installationen, Wand und Bodenfarben, Beschriftungen oder Mobilar der Ausstellungsräume spielen in den Vorüberlegungen anhand des Modells keine Rolle. Roman Kurzmeyer äußert die Vermutung, dass diese Elemente auch bei der Ausführung der Arbeit keine Bedeutung haben. Grosse würde Sockelleisten, Schalter, Kästen etc. einfach übersprühen.<sup>194</sup> Das mag zutreffen, doch verändern diese Elemente das Erscheinungsbild beispielsweise des „*Nun Paintings*“ nachhaltig. Eine der bearbeiteten Wände ist an einem Teil nach hinten zurückgesetzt. Es handelt dabei um eine überdimensional große Schiebetür, die im unteren Teil durch ein schwarzes Belüftungsgitter zusätzlich durchbrochen ist. In vielen anderen Wandarbeiten, so auch in

---

<sup>192</sup> Siehe hierzu Kerber, Bernhard: *Bild und Raum. Zur Auflösung einer Gattung*, in: Städel Jahrbuch, Bd. 8, München 1981

<sup>193</sup> Kurzmeyer, Roman: *Gegenwart, ihre Umsetzung in Malerei, in Südkorea*, in: Hagenberg (2002): 77

<sup>194</sup> ebenda: 80

„*Cheese Gone Bad*“ (*Locker Plant*, Marfa, Texas, 1999, Abb. 28) spielten solche ortsspezifischen Faktoren für den formalen und farblichen Aufbau des Bildes ebenfalls eine Rolle. Zwei der Innentüren des pavillonartigen *Locker Plants* wurden mit Farbe besprüht. Betrachtete man das Wandgemälde zur Zeit der Ausstellung aus weiter Entfernung von außerhalb durch die lange Glasfront, fielen die Strukturen der Türen kaum auf, doch beim Betreten des Pavillons selbst, spürte der Besucher den Materialkontrast zwischen den alten Holztüren und den künstlichen transparenten Spühfarben. Auch der Umstand, dass man die Arbeit in Texas von außerhalb durch die Fenster mit der umgebenden Landschaft und Architektur besichtigen konnte, trug zur Verschmelzung von Ort und Werk bei. Die Wandarbeit unterlag im Laufe des Tages einem kontinuierlichen Wandel: je nach situativer Veränderung (Tageszeit, Lichtspiel, vorbeifahrende Autos, Ausstellungsbesucher etc.) entwickelte die Arbeit ein anderes Erscheinungsbild. Adrian Schiess erzielte mit seinen *Flachen Arbeiten* eine ähnliche Wirkung (wir erinnern uns: Spiegelung von ausstellungsinternen und -externen Bewegungen), gleichwohl kam dem Tageslicht in „*Flache Arbeit Rot*, *flache Arbeit Grau*“ im Braunschweiger Kunstverein keine so außerordentliche Bedeutung zu wie in „*Cheese Gone Bad*“ von Katharina Grosse. Während der Dämmerungszeit in Marfa beispielsweise, entstand in „*Cheese Gone Bad*“ ein spannungsreicher Komplementärkontrast zwischen den durch Neonlicht bestrahlten Außenmauern des Pavillons (grün-bläulich) und der durch Orange dominierten Wandarbeit.<sup>195</sup> Das Werk wirkte wie ein beispielbares Bühnenbild, bei dem künstliches Licht die Farbeffekte übersteigert. Tagsüber um die Mittagszeit etwa war die Atmosphäre wesentlich weniger theatralisch aufgeladen, das Licht neutral und „unfarbig“.<sup>196</sup> Das Verhältnis zum Umraum, zu seinen wechselnden Bedingungen und Umständen ist bei Grosse so nie untergeordnetes, rein dekorativ gestaltendes Verhältnis. Je nach Licht- und Raumverhältnissen erstrahlen die Farben geheimnisvoll in den temporären Ausstellungsräumen.

---

<sup>195</sup> siehe Abb. in: Hagenberg (2002): 20

<sup>196</sup> siehe Abb. in: ebenda: 22-24

### 3.3 Medienübergreifende Ansätze

Ähnliche Tendenzen der Erweiterung des Farb- und Bildverständnisses in der zeitgenössischen Kunst finden sich auch in medienübergreifenden Ansätzen, auf die im Weiteren einzugehen ist. Auch wenn im Diskurs der Kunstwissenschaft immer wieder – darauf ist in der Einleitung hingewiesen worden – hervorgehoben wird, dass es nicht mehr erforderlich sei, das genuin Malerische vom genuin Plastischen zu unterscheiden oder unter dem Primat medialer "Reinheit" auf die Einhaltung von Gattungsgrenzen zu achten<sup>197</sup>, bleiben Gattungskriterien, wie gesagt, dann notwendig, wenn es darum geht, eben diese Veränderungen und Erweiterungen der Kunstrichtungen einordnen oder einfach nur beschreiben zu können. Obwohl in den hier zu betrachtenden künstlerischen Ansätzen Medien gemischt werden, so basieren die ausgewählten Arbeiten dennoch auf Grundsätzen und Merkmalen der Malerei, was im Folgenden aufzuzeigen sein wird. Es geht hier u.a. um Aspekte wie den Einsatz von Streifentafeln und Spiegeln im Gesamtkonzept Farbflächenraum, um die Verklammerung der Medien Malerei und Video durch Farbe und Struktur, um das Wechselspiel von Ort, Licht, Farbe und Material und um medienvermittelte Farbobjekte.

#### **Beispiel 1: Über den Einsatz von Streifentafeln und Spiegeln im Gesamtkonzept Farbflächenraum – Daniel Burens „Arbeit in situ“ im Westfälischen Landesmuseum**

Daniel Buren stellte mit der Abkehr von der reinen Malerei hin zu seinen sich scheinbar wiederholbaren „Streifen-Arbeiten“ im Raum das auratische, autonome Kunstwerk in Frage. Seit dem Ende der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts gehört das Prinzip des gleichbleibenden Streifenmusters kontinuierlich zu Burens künstlerischer Arbeit. In vielen von Burens Arbeiten werden die Streifen auf Flächen aufgetragen, was dazu beiträgt, dass man die Arbeiten häufig als flache bildhafte Kunstwerke begreift, die allerdings nicht

---

<sup>197</sup> siehe neben der in der Einleitung genannten Literatur z.B. auch Kravagna, Christian: *Adrian Schiess*, in: Finckh (1995)

für sich genommen stehen, sondern untrennbar mit dem Raum verknüpft sind. Die Streifentafeln und auch die später häufig verwendeten flachen Spiegel sollen nicht einzeln als Symbole betrachtet werden, sie sollen den Betrachter augenscheinlich für etwas Anderes sensibilisieren: den veränderten Ort durch die entstandenen Arbeit.

Die „*Arbeit in situ*“ (Abb. 29 – 32) im Westfälischen Landesmuseum wurde 1992 von Buren ausschließlich für den dortigen Lichthof konzipiert und ausgeführt.<sup>198</sup> Der Lichthof des Museums ist mit seiner neugotischen Architektur eine Herausforderung für moderne Kunst. In jedem Falle muss bei Ausstellungen der Raum mit in die Konzeption einfließen. Die Decke des Raumes ist verglast und lässt die ausgestellte Kunst in einem hellen Tageslicht erstrahlen. Insgesamt gibt es drei unterschiedliche Geschossebenen. Der Hof ist auf den ersten zwei Höhenebenen hufeisenförmig einsichtig. Nur auf der Seite des Treppengeschosses befinden sich zwei etwas nach oben versetzte größere Halbgchosse, die dem Betrachter andere Blickwinkel auf die ausgestellten Arbeiten ermöglichen. Auf der gegenüberliegenden Seite liegt über den regulären Geschossen ein Balkon, welcher allerdings nicht für die Ausstellungsbesucher zugänglich ist. Zur Ausstellung von Daniel Buren im Lichthof erschien 1992 ein Katalog, in dem Buren sich zur Entstehung der Arbeit äußerte. Er verweist im Text auf die räumlichen Eigenheiten des Hofes und die besondere Gruppenausstellungssituation: *„Gleichzeitig mit dieser Ausstellung in dem überdachten, für die Blicke geöffneten Hof, an dem gewöhnlich Einzelausstellungen stattfinden, war eine breit angelegte Gruppenausstellung mit dem Titel „Das offene Bild“ vorgesehen, zu der ich – von der Planung her zufällig – ebenfalls eingeladen wurde. Diese Gruppenausstellung (und jede andere gleich welcher Art), von der die Ausstellung im Lichthof aufgrund der räumlichen Gegebenheiten förmlich umschlossen wird, konfrontiert den Künstler, der im Hof, das heißt im Mittelpunkt des Ganzen, ausstellen soll, sofort mit zahlreichen Problemen. Wie kann man etwa seine eigene Arbeit vor dem Blick jener schützen, die in den anderen Geschossen etwas anderes anschauen (...)? Wie könnte man zum Beispiel den ganzen zur Verfügung stehenden Ort – den mehrgeschossigen Lichthof – nutzen, ohne sich auf den Boden des Erdgeschosses zu beschränken und ohne die*

<sup>198</sup> vergl. hierzu den Ausstellungskatalog: Bußmann, Klaus (Hrsg.): *Daniel Buren, Blicke zum Hof*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1993

*Bodenhöhe des ersten Obergeschosses zu überschreiten? Der Kontext stellt also ebenso viele Probleme wie der Ausstellungsort selbst.*<sup>199</sup>

Buren kam nach zahlreichen Entwürfen auf die Idee, die Einbauten des Innenhofes der vorangegangenen Ausstellung zu nutzen. Diese Einbauten schlossen den Hof in sich völlig ab und ließen nur eine kleine Öffnung für den Zugang. Nach dem Aufbau der weißen Vorgängerwände, entschloss sich Buren, sämtliche architektonischen Originalöffnungen des Hofes in die geschlossenen Wänden hinein zu schneiden, allerdings spiegelverkehrt. Die ausgesägten Holzstücke wurden anschließend in der Achse ihre ursprünglichen Lage aus dem Hof heraus mit Holzkonstruktionsstützen in die dahinter liegenden Loggien versetzt. Die weißen Wände und die ausgeschnittenen Wandteile wurden zunächst einheitlich mit einem warmen Gelb bemalt und dann in regelmäßigen Abständen mit selbstklebenden Streifen aus mattweißem Vinyl versehen. Im Anschluss an die farbige Gestaltung wurde der Boden des Hofes vollständig mit aneinandergrenzenden Spiegelplatten ausgelegt, was die Zugänglichkeit des Innenhofes unmöglich machte.

Burens spezielles System aus vertikalen, farbigen und weißen Streifen besitzt zwar häufig verschiedene Oberflächenqualitäten, die Streifen und ebenfalls die Abstände zwischen den Streifen haben allerdings immer exakt die Breite von 8,7 cm. Dabei spielt es keine Rolle, ob die Arbeit insgesamt eine Größe von 25 x 25 cm oder von 25 Quadratmetern aufweist.<sup>200</sup> Die Materialien der „Streifen-Arbeiten“ und somit, wie gesagt, auch die Oberflächen besitzen eine große Variationsbreite: es werden und wurden Streifen (vor allem in den frühen Arbeiten) aufgemalt, aber auch wie im Falle der „*Arbeit in situ*“ im Westfälischen Landesmuseum aufgeklebt. Bei anderen Arbeiten verwendete Buren maschinell bedruckte gestreifte Stoffe. Dieser von Buren häufig genutzte gestreifte Stoff (z.T. Markisenstoff) wird in weiten Teilen Frankreichs im alltäglichen Leben eingesetzt. Buren wählte den gestreiften Stoff u.a. auf Grund seiner unpersönlichen und neutralen Ausstrahlung. Außerdem findet sich diese Art der Streifung in vielen Kulturen der Welt wieder und ist ein allgemein vertrautes Muster.<sup>201</sup>

<sup>199</sup> Buren, Daniel: *Blicke zum Hof, Entstehung der Arbeit*, in: Bußmann (1993): 13

<sup>200</sup> Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (1996): 18

<sup>201</sup> Buren, Daniel: *Dekonstruktionen*, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (1996): 96ff.

Die Streifen in Burens Arbeiten verweisen, für sich genommen, auf nichts, genauso die eingesetzten Spiegel. Der Spiegel in der Kunst wurde im Rahmen der Kunsttheorie vielfach symbolisch aufgeladen, doch Buren betrachtet seine Spiegel eher als Werkzeuge, um einen Sachverhalt neu oder anders sehen zu können. Er verdeutlicht dies in seinem Text zu der Arbeit im Westfälischen Landesmuseum: *„Dreifache Spiegelung: das Umgekehrte aufrecht, das Aufrechte umgekehrt und das Ganze schließlich in seinem Spiegelbild. Die Spiegelung ermöglicht also nicht nur eine Verdoppelung der Ansichten, sondern führt dazu, daß man – was mir weitaus interessanter scheint – andere Einblicke gewinnt. So kann man beispielsweise von einem einzigen Blickpunkt aus den Boden und die Decke des Erdgeschosses erfassen, zu denen überdies die Decke des ersten Obergeschosses hinzukommt, eine Decke, deren Kreuzrippengewölbe die aufeinanderfolgenden Öffnungen der Arkaden vervollständigt und mehrfach gestaffelt von einem einzigen Blickwinkel aus erfaßt werden kann. Damit wird nicht nur gespiegelt, was das Auge unmittelbar nachzuprüfen vermag, wenn es vom Vorbild zu dessen Verdoppelung springt, sondern es kommen weitere Elemente hinzu, die es anders nie sehen könnte. (...) So entspringt aus einem Ort ein anderer.“*<sup>202</sup>

Der veränderte Lichthof wird zum eigentlichen Interesse des Betrachters. Durch die Spiegelung erscheint der Hof wesentlich größer, die umgekehrten Wandausschnitte sind in der spiegelnden Fläche plötzlich “richtig” herum. Der Betrachter ist durch die verschiedenen Raumebenen verwirrt. Aber nicht nur die Spiegel, sondern auch die versetzten ausgeschnittenen flächigen Wandteile tragen dazu bei. Da sie in den dahinter liegenden Loggien des Hofes aufgestellt wurden, ist die gelb-weiße Streifung zwar etwas dunkler und hebt sich von den Hofverkleidungen ab, aber der Betrachter versucht dennoch, die Passformen ineinander zu fügen. Das gelingt zumeist nicht, da die Rundungen der Fensterbögen ja jeweils umgedreht sind. Je nach Betrachterstandpunkt verändert sich der Raumzusammenhang, was auch anhand der Fotodokumentation im Ausstellungskatalog einsichtig wird, da hier u.a. Fotos von allen vier Ansichtsseiten und von allen Stockwerken abgebildet sind. Die absolut planen gestreiften Flächen strukturieren den Raum, geben

---

<sup>202</sup> Buren, Daniel: *Blicke zum Hof, Entstehung der Arbeit*, in: Bußmann (1993): 15

ihm teilweise etwas Bildhaftes, verschleiern die Raumebenen und verhüllen die Vielfalt von plastischen Elementen der vorhandenen Architektur. Dadurch dass die großen Flächenelemente absolut glatt und mit gelben und weißen Streifen bedeckt sind, setzen sie sich wie riesige Schnittbogenmuster vom restlichen Raum ab. Die flachen Holzelemente strahlen etwas seltsam Fremdartiges im Gesamtkontext aus. Allerdings ist das Gelb-Weiß nicht weit in Farbe und Ton von der Sandsteinfarbe der Architektur entfernt und so bewusst als verknüpfendes Element eingesetzt. Das räumliche und flächige Verwirrspiel der Ebenen wäre bei einem extremeren Farbkontrast weniger subtil und der Unterschied zwischen künstlich eingefügten, gestreiften Flächenelementen und plastischen Architekturelementen wäre zu offensichtlich. Die Stützkonstruktionen hinter den ausgeschnittenen Versatzstücken müssten eigentlich die Eleganz der Arbeit stören, doch auch diese Elemente tragen in Farbe (heller Holz-Ton) und Form (waagerechte und senkrechte Balkenkonstruktionen) zur Vernetzung der Ebenen bei. Eine subtile Irritation findet eigentlich nur über den Materialkontrast der Elemente statt (roh belassenen Holzstützen im Gegensatz zu glatt bearbeiteten Flächenelementen).

*„Die Umgebung scheint mir immer wichtiger und reichhaltiger zu sein als die Malerei selbst. (...) Was ist am Ende ein Bild auf der Wand anderes als ein dekorativer, farbiger Punkt auf dieser Wand? Oder ist, wenn man das vorzieht, die Mauer Dekor für das Bild oder das Bild Dekoration auf der Wand? Auf jeden Fall gibt es das Eine nicht ohne das Andere, was auch immer der Kunstdiskurs dazu sagt und die Künstler davon fortwährend glauben.“<sup>203</sup>*

Buren sieht seine „Malerei“ als „Werkzeug“, um den Blick auf den Raum und die wechselhaften Bedingungen zu lenken. Arbeit und spezifischer Raum sind untrennbar miteinander verknüpft. Buren deckt Grenzen auf. Gudrun Inboden merkt an, dass er ein Widerspiel mit dem System der Kunst im Sinne gegenseitiger Spiegelungen eröffne und sich dabei doch nur der Methode des Systems selbst bediene. Als Reflektor des Systems füge die Arbeit Burens ihm nichts Neues hinzu, sondern zeige in der Wiederholung das im System stets Gleichbleibende, also gerade das, wodurch es sich automatisch selber

---

<sup>203</sup> Buren, Daniel: *Autour de 'Ponctuation', Le Nouveau Musée*, Lyon 1980, zitiert nach: Inboden / Meinhardt (1990): 130

destabilisiert, betont sie an anderer Stelle.<sup>204</sup> Obwohl Buren scheinbar immer das Gleiche (Streifung) wiederholt, schafft er doch etwas Neues: durch den Wandel der Installationsorte, der Medien und Materialien verändern sich auch die Arbeiten auf subtile Weise. Burens kritische Haltung zur Kommerzialisierung des Kunstbetriebs hat auch dazu geführt, dass seine Kunstwerke nicht wie autonome Einheiten von Ort zu Ort verpflanzt werden können, sondern untrennbar mit dem Ausstellungsort verbunden sind.<sup>205</sup>

Buren spricht in den oben zitierten Passagen von „Malerei“ und von „Bildern“. Buren kommt aus dem Bereich der Malerei, wandte sich rasch aber ganz bewusst von ihren Konventionen ab. Das ging soweit, dass er am Abend einer Ausstellungseröffnung des *Salon de la jeune peinture* in Paris (1967) mit drei weiteren Künstlern beschloss, die eigenen gemalten Bilder zurückzuziehen. Ein Bild sollte bei Buren, wenn überhaupt auf irgendetwas, nur auf sich selbst verweisen. Sein Konzept wurde sicherlich zu Beginn von existenzialistischen Theorien der sechziger Jahre in Paris und von minimalistischen Ansätzen beispielsweise eines Frank Stellas beeinflusst. Für Stella war es wichtig, dass man die Idee völlig unverstellt vor sich hat und dass das, was man sieht, auch wirklich das ist, was man vor sich hat. Buren entwickelte ähnlich wie Stella ein eigenes Streifen-System, das eine „gegen Null“ tendierende Aussage transportierte.<sup>206</sup> Die Streifen wurden zunächst mit Farbe und Pinsel auf die Oberflächen gebracht. Dann arbeitete Buren immer stärker medien- und materialübergreifend (öffentliche Raumsituationen mit vorhandenen oder eingefügten, plastischen Elementen wurden genutzt, Streifen aufgeklebt oder gestreifte Stoffe verwendet etc.). Doch ein Element der Malerei hat sich vehement in Burens Werken gehalten, zwar nicht in allen, aber doch in vielen: die Arbeit mit flachen Bildebenen. Seine oftmals flachen Träger werden in räumlichen Situationen eingesetzt, durch eine entsprechende Staffelung von Flächen entstehen Durchblicke und Blickführungen.

Buren arbeitete u.a. mit frei hängenden Leinwänden, bedruckten Stoffen, Flaggen, Segeln, Vorhängen, Planen, direkt auf der Wand oder wie im Falle

<sup>204</sup> Inboden, Gudrun: „Die Karten mischen“ – Eine Skizze zu der Arbeit von Daniel Buren, in: Inboden / Meinhardt (1990): 113

<sup>205</sup> Ausnahmsweise kann die Arbeit nur dann an einen anderen Platz verpflanzt werden, wenn der neue Ort die wechselseitigen Bedingungen zwischen altem Ort und Arbeit ebenfalls bietet. In: Inboden / Meinhardt (1990): 97

<sup>206</sup> Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (1996): 15ff.

der Arbeit im Westfälischen Landesmuseums mit Wandverkleidungen und flachen Spiegelplatten. Die mit gelb-weißen Streifen versehene absolut plane, flächige, sauber bearbeitete Holzverkleidung steht bei diesem Werk in einem spannungsreichen Kontrast mit den sich spiegelnden roh belassenen Konstruktionen hinter den ausgeschnittenen Teilen und mit den sandsteinfarbenen, plastisch hervorspringenden Elementen (Säulen, Stuck, Vorsprünge etc.) des neugotischen Raums. Buren arbeitet hier ebenfalls zwischen den räumlichen Dimensionen: zweidimensionale Ebenen werden in den einsichtigen Durchgängen hintereinander gestaffelt und gespiegelt, was u.a. zu einem räumlichen Verwirrspiel unserer Wahrnehmung führt. Der Einsatz von Spiegeln und Tageslicht bedingt, dass sich die Arbeit im Laufe des Tages kontinuierlich wandelt (auch durch die wechselnde Zahl von Besuchern) und dass sie dem Betrachter teilweise auf geheimnisvolle Art und Weise zu entgleiten droht.

**Beispiel 2: Zur Verklammerung der Medien Malerei und Video durch Farbe und Struktur – Die Ausstellung „Capital“ im Hamburger Bahnhof von Sarah Morris**

Sarah Morris' Hauptinteresse ist den amerikanischen Metropolen gewidmet. In ihren jüngeren Projekten „*Midtown*“ (New York, 1998), „*AM/PM*“ (Las Vegas, 2000) und „*Capital*“ (Washington, 2001, Abb. 33-39) arbeitet Morris die spezifischen Eigenheiten der Städte heraus. Alle Projekte umfassen eine Serie aus Bildern und jeweils einen Videofilm. Morris ist u.a. fasziniert von den architektonischen Konstruktionen der Hightechfassaden der modernen Städte und verarbeitet diese fragmenthaft in ihren Bildern und Filmen.

Vor allem die gemalten Strukturen in ihren neueren Bildern sind fast ausschließlich von Hochhausfassaden städtischer Häuser abgeleitet. Morris erstellte ihre für dieses Kapitel wichtige Bilderserie „*Capital*“ auf der Grundlage von computerbearbeiteten Fotografien und Filmsequenzen der

amerikanischen Hauptstadt.<sup>207</sup> So sind beispielsweise Gebäude wie die *Library of Congress*, das *IMF-Gebäude*, das *Federal Reserve-Gebäude* und das *Department of Energy* (Abb. 35) dargestellt. Die Leinwandbilder tragen die gleichnamigen Titel. Auf allen Bildern sind rasterartige Gitterstrukturen zu erkennen, die mit sehr grellen, aber auch mit gedeckten Farben flächendeckend ausgefüllt sind. Diese Strukturen halten sich in ihrer Anordnung nicht an das Format, sondern gehen darüber hinaus. Das bedeutet, dass es sich hierbei eher um Ausschnitte eines Motivs handelt. Morris erzeugt ihre absolut perfekten und klaren Farbflächen über die Technik des Abklebens und die Verwendung von gewöhnlichen, glatt trocknenden Haushaltslacken.<sup>208</sup>

Auch in Morris Videoarbeit tauchen in Einzelsequenzen rasterartige, farbige Formenzusammenhänge auf, allerdings nicht nur in Einstellungen von Gebäuden, sondern auch in anderen Zusammenhängen. Es soll im Weiteren nicht um eine umfassende Analyse des gesamten Videofilms gehen, sondern vielmehr um wichtige Einzeleinstellungen bzw. Einzelbilder. Diese werden im Zusammenhang mit den gemalten Bildern betrachtet, um die Verknüpfung der Medien Video und Malerei durch Farbe und Struktur herauszuarbeiten. An dieser Stelle muss dennoch kurz der Inhalt des Films beschrieben werden, damit die Einzelbilder nicht ohne Kontext sind. Morris Film *„Capital“* wurde in Washington im September 2000 gedreht. Der Künstler Liam Gillick komponierte den Soundtrack zum Film mit wenigen sich wiederholenden Leitmotiven, um die Spannung des strukturellen Rhythmus' zu verstärken. Der Videofilm zeigt in schnellen Sequenzen Ausschnitte aus dem politischen und alltäglichen Stadtleben der Hauptstadt. Der damalige amerikanische Präsident Bill Clinton ist einer der Hauptakteure. Ronald Jones beschreibt im Ausstellungskatalog *„Sarah Morris, Capital“* sehr genau die Abfolge der Ereignisse: *„(...) Die Museumsmeile "the Mall", Weißes Haus, uniformierte Geheimdienstleute des Weißen Hauses, Dulles, ein Presse Briefing im Weißen Haus, die Subway-Station DuPont Circle in Washington D.C. (die stark an eine futuristische Mondbasis erinnert), die Fahrzeugkolonne des Präsidenten. (...) Nachdem die Fahrzeugkolonne vorbeigefahren ist, geht der Film*

<sup>207</sup> siehe Ausstellungsbroschüre des Hamburger Bahnhofs zur Ausstellung *„Sarah Morris, Capital“* aus dem Jahre 2001

<sup>208</sup> Graw, Isabelle: *Die bessere Hälfte, Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln 2003: 135ff.

*einfach weiter, wie das Leben auch, und weiter schnellen die Bilder vorüber, dem Schluß des Films entgegen: Wir sehen den Frisörladen im Pentagon, danach eine Gruppe silberhaariger Bürokraten, die ihr Gehabe geradewegs aus einem Daumier-Gemälde bezogen haben könnten, das Gebäude der Washington Post, die Landung des Präsidenten mit dem Hubschrauber auf dem Rasen des Weißen Hauses, das Washington Monument, aufgereichte Regierungslimousinen, deren Fahrer gelangweilt rauchen, und so weiter, bis wir zu einem anderen Genre übergehen, das unvermittelt auftaucht und, wie alle Sequenzen bei Morris, nie erklärt wird. (...) Der Schauplatz wird sofort kenntlich durch das kleine goldene Amtssiegel des Präsidenten auf den beiden Geschirrstücken aus feinstem Porzellan. Wenn die Kamera zurückfährt, erkennt man das Kabinett des Weißen Hauses (...)*<sup>209</sup>

Innerhalb einer realen Szenerie wie der des ständigen Wandel unterlegenem Washingtoner Stadtlebens fällt es manchmal schwer zwischen den einzelnen Raumebenen und Elementen zu differenzieren. In vielen Einstellungen des Films wird dieses Verwirrspiel deutlich. Dass hängt u.a. damit zusammen, dass Morris mit Naheinstellungen bzw. Ausschnitten arbeitet. Beispielsweise sieht man in einer Einstellung zwei sitzende Geschäftsleute von seitlich hinten, die vom Gittermuster ihrer Drahtsessel verdeckt werden (Abb. 36). Im Hintergrund werden weitere auf Drahtgitterstühlen sitzende Leute und die rasterartige Fassade eines Gebäudes erkennbar. Der Fußboden und das Glas des Gebäudes reflektieren einen Teil ihres Umfeldes. Lichtreflexionen, Schatten und Farbspiele tragen dazu bei, dass man die Gesamtszenerie nicht mehr eindeutig in ihrer Räumlichkeit wahrnehmen kann. Außerdem setzt bei diesem Filmbild ähnlich wie in Morris konstruierten Bildern eine Sinnestäuschung des Betrachters über den Verlauf der verschiedenen Linienraster der Einzelelemente (Drahtschalen und Sitzgerüste der Sessel, unterschiedliche Elemente der Gebäudefassade) ein. In einem weiteren Filmbild sortiert eine Frau hinter einer rasterartigen Regalwand Briefe in eben dieses Regal ein (Abb. 37). Die schon einsortierten, verschieden großen Briefe verdecken teilweise die Sicht auf die Frau und auf das dahinter liegende Büro, indem sich weitere gitterartige Büroregale und andere Elemente befinden. Das Farbspiel dieser Einstellung ist aufgrund der

<sup>209</sup> Jones, Ronald: *Milch und Zucker*, in: Hamburger Bahnhof (Hrsg.): *Sarah Morris, Capital*, Berlin 2001

Lichtsetzung eher artifiziell. Die helle Bekleidung der Frau wirkt grün, die eigentlich weißen Briefumschläge violett. Im dahinter liegenden Büro leuchtet eine Lampe in orangenem Licht. Dem Auge fällt es schwer in diesem Gewirr aus Strukturen und Farben einen Fixpunkt zu finden. So könnte man immer weiter andere Einzeleinstellungen in Morris Film finden – ein Mann mit Sonnenbrille läuft beispielsweise hinter einem schwarzen gitterartigem Eisentor vorbei (Abb. 38), reflektierende Fassadenausschnitte von modernen Hochhäusern mit pinken Blumenrabatten werden eingeblendet (Abb. 39) – die ähnliche motivische Kompositionen wie ihre gemalten Bilder aufweisen. Der Film behauptet zwar einen ganz eigenständigen Aussagewert, fungiert aber gleichzeitig auch als Sammlung von realen Ausschnittsmotiven für Morris Bilder, wie sie selbst sagt: „*The films function as an index for every painting I might have made and every painting I might make in the future.*“<sup>210</sup>

Den Filmeinstellungen, aber auch den gemalten Bildern liegt ein stark serieller Charakter zu Grunde. Die Bilder allerdings sind in Farbigkeit, Perspektive und Ausschnitt sorgfältig festgelegt und in ihrer Bildsprache reduzierter. „*(...) I try to create a new language of iconic images derived from glimpses of contemporary experience. I want to create an afterimage of those experiences. The films are based on how I go about living day to day, circulating through situations and constructing a path out of visual fragments. The paintings are another level of processing, a universe of simplification through the recognition of the effects that result from images being circulated and consumed. So while the paintings and the films start at different levels they are both revealing the same set of effects. Not a description of the surface of things, but an exposure of their structure.*“<sup>211</sup> Die makellosen Hochglanzoberflächen der Bilderserien fördern zunächst oft den Eindruck, dass der Blick des Betrachters nicht wirklich in die Bilder eintauchen kann, bzw. von der Oberfläche abprallt, allerdings trägt auch hier, ähnlich wie in den Filmeinstellungen, der Farb- und Bildbau dazu bei, die innere Struktur der zunächst oberflächlichen Inhalte freizulegen. Es geht Morris, wie sie andeutet, nicht um eine bloße Beschreibung unserer heutigen Lebenskultur, sondern um die

<sup>210</sup> Sarah Morris in conversation with David Daniel, cinematographer of „AM/PM“, in: Kunsthalle Zürich (Hrsg.): *Sarah Morris*, Zürich 2000: 66

<sup>211</sup> Sarah Morris im Interview mit Barbara Steffen (engl. und dt. Version) im Internet unter: [www.laserart.at/htm/projekt/morris/interview/interview.htm](http://www.laserart.at/htm/projekt/morris/interview/interview.htm) (2003)

Verdichtung und Hinterfragung, vielleicht sogar Entlarvung, von Mustern. Formal gesehen erreicht sie das u.a. durch verwirrende räumliche Figur-Grund-Dynamiken. Sie arbeitet in ihren Bildern mit einer Mischung aus sehr einfachen und sehr komplexen räumlichen Darstellungsprinzipien auf der Fläche. Wie schon in Kapitel zwei ausführlich beschrieben, können flächige oder auch lineare Formen leicht als Figuren aufgefasst werden. Hellere Flächen neigen im allgemeinen eher dazu, Figur zu werden. Außerdem trägt die Einfachheit und die Symmetrie einer Form dazu bei, ob ein Betrachter sie als Element auf einem Grund identifiziert.<sup>212</sup> Bestimmte Formenkonstellationen auf der Fläche fördern eine räumliche Wirkung im Bild. Man weiß aus Erfahrung, dass Formen im Raum mit zunehmender Entfernung kleiner erscheinen, als sie in Wirklichkeit sind. Je regelmäßiger sich die Verkleinerung der Formen zur Raumentiefe hin vollzieht, desto stärker ist ihre räumliche Wirkung auf der Bildfläche. Der Mensch sieht Formen, die in einem Bild weiter unten dargestellt sind, als vorne, und solche, die sich oben befinden, als hinten. Diese räumliche Deutung der Höhenlage von Bildgegenständen hängt eng mit unseren Seherfahrungen im realen Raum zusammen.<sup>213</sup> Sarah Morris wendet diese Prinzipien beispielsweise in ihrem Bild „*IMF*“ (*Capital*, 2001, Glanzlackfarbe auf Leinwand, 214 x 214 cm, Abb. 33) an. Sie deutet hier eindeutig eine perspektivische Verjüngung nach hinten an, allerdings bricht sie diese wieder auf, indem sie nicht mit einem eindeutig durchschaubaren Formen- bzw. Liniengerüst arbeitet. Betrachtet man ein Parallelogramm, stellt man fest, dass es nicht als eigenständige Figur wahrgenommen wird, sondern eher als schräg gestelltes Rechteck oder Quadrat.<sup>214</sup> Morris verwendet teilweise solche konstruierten perspektivischen Darstellungsmethoden, stört diese durch in die Irre führende Linien und Flächen aber weitestgehend, so dass das Bild von einer räumlichen in die flächige Darstellung kippt. Bekanntlich haben Farben auch räumliche Wirkungen. Die Farbe Rot erscheint, wie wir wissen, weiter vorne liegend als die Farbe Blau. Um eine räumliche Wirkung mit der Farbe im Bild zu erreichen, kann man die Farben bei zunehmender Entfernung „verblauen“ und die Konturen verblassen lassen. Morris verteilt Farben nicht passend zum räumlichen Bildgerüst nach

---

<sup>212</sup> Arnheim (1954), 2000: 217ff.

<sup>213</sup> Hamm Ullrich: *Farbe*, Stuttgart 1982: 1ff.

<sup>214</sup> Arnheim (1954), 2000: 252ff.

dem Gesetz der Farb- und Luftperspektive über die Bildfläche. Sie kombiniert ihre Farben oft nach aktuellen Modefarbtrends der Saison.<sup>215</sup> Ein generelles Farbsystem ist nicht erkennbar. Im Bild „*IMF*“, wo sie eine starke perspektivische Verjüngung einsetzt, tauchen alle verwendeten Farben auf der gesamten Bildfläche immer wieder auf. In „*Federal Reserve*“ (*Capital*, 2001, Glanzlackfarbe auf Leinwand, 214 x 214 cm, Abb. 34) gibt es eine warme und eine kalte Bildhälfte (links: viele blaue Flächen, rechts: viele orange Flächen), aber aufgrund des symmetrischen Bildbaus driftet das Bild nicht auseinander. Das hängt damit zusammen, dass Farbe immer an die Form gekoppelt ist. In vielen Fällen dominiert ein perspektivischer Bildbau über die Farbe, besonders wenn Isometrien beteiligt sind. Man muss allerdings sagen, dass der Betrachter erst beim genauen Hingucken erkennt, dass der Formenaufbau beider Hälften absolut identisch ist und dass Morris beide Hälften nur über die Farbe verändert. Das Auge springt zwischen den Farbflächen und Linienrastern hin und her: mal drängt sich eines der farbigen Rechtecke in den Vordergrund, im nächsten Moment tritt es schon wieder zurück. Es scheint unmöglich zwischen Figur und Grund endgültig zu differenzieren.

Die Bilder der Serie „*Capital*“ sind genauso wie viele der Filmeinstellungen von Häuserfassaden inspiriert und doch entfernen sich die gemalten Bilder stark von den Originalvorlagen. Das liegt zum einen an den Farbkombinationen, die ja für jedes Werk von Morris neu zusammengestellt wurden und an dem verwirrenden Netz aus teils räumlichen teils flächigen Strukturen – wie wir gesehen haben. Im Videofilm erreicht Morris die Verwandlung der realen Szenerie ebenfalls durch Farbe und Struktur, aber auf einem anderen Weg. Hier ist es nicht möglich, wie in der Malerei, störende Sachverhalte zugunsten einer Vereinfachung bzw. Verdichtung auszublenden. Allerdings kann man Naheinstellungen verwenden oder über die Blende den Hintergrund verschwimmen lassen. Besonders wichtig für die künstlerische Verfremdung von Farben und Formen ist der Einsatz von Licht und Schatten. Gerade bei der Aufnahme einer städtischen Hochhausfassade durchbrechen die Reflexionen und Schatten in den Fenstern den stringenten Aufbau der Filmeinstellung. Durch spezielles künstliches Licht kann man die Originalfarben ändern (z.B.

---

<sup>215</sup> Graw (2003): 141

Weiß in Grün etc.). In den Bildern erzeugt Morris zwar völlig eigenständige Farbkombinationen, im Film finden sich aber dennoch einige von diesen artifiziellen, poppigen Kombinationen wieder. Das unheimliche Geheimnis – die Verflechtung von farbigen Strukturen, Flächen und Rastern – unseres städtischen Lebens wird so in einem Gesamtkomplex aus Filmbildern und gemalten Bildern erahnbar.

### **Beispiel 3: Das Wechselspiel von Ort, Licht, Farbe und Material – Leni Hoffmanns Arbeit „Kukuruz“ in der David Pistorius Gallery**

Leni Hoffmann untersucht in vielen ihrer medienübergreifenden Plastilinarbeiten die Wechselwirkung von Material, Licht, Farbe und Raum. Bei den meisten ihrer Werke handelt es sich um temporäre Installationen; sie werden für die Ausstellungsdauer konzipiert und danach vernichtet. Oftmals besetzt Hoffmann Plätze, die nicht zwangsläufig der Kunst vorbehalten sind. Die ortsspezifischen Bedingungen werden immer in die Planung und Präsentation ihrer flachen Plastilinfarbbahnen einbezogen.<sup>216</sup> 1995 installierte Hoffmann ihre Arbeit „Kukuruz“ (Abb. 40 und 41) außerhalb und innerhalb der Galerieräumlichkeiten von David Pistorius in Brisbane (Australien). Auch diese Arbeit wurde auf die Ausstellungssituation abgestimmt und nach Ausstellungsende entfernt. Im Galerieraum war eine einzelne Arbeit bestehend aus einem Parkettstreifen an der rückwärtigen Wand und einer an der Decke angrenzenden Fläche aus Plastilin bzw. Knete zu sehen (Abb. 40). Ein Band aus Neoleuchtstoffröhren verlief rings um die gesamte Decke und teilte die Plastilinfläche in zwei verschieden große Bereiche. Das unterschiedlich farbig, strukturierte Parkett wurde in seiner Farbgebung von einem professionellen Parkettleger zusammengestellt. Allerdings wählte Hoffmann die schräge Anordnung der Einzelelemente des Parketts aus, die, wie David Pistorius bemerkte, eine gewisse Verwandtschaft mit der Struktur der

---

<sup>216</sup> Hentschel, Martin: *Das Bild, das Ornamentale und die Dekoration*, in: Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft (Hrsg.): „z.B. Skulptur“, Köln 1994: 21

neueren Arbeiten von Bridget Riley aufwies.<sup>217</sup> Die farbige Palette des Holzes reichte von einem sehr hellen Beige-Ton bis zu einem dunkleren Braun. Im Kontrast (fast schon im Komplementärkontrast) dazu stand das Violett (Purpur) der Plastilinfläche, die eine extrem haptische Oberflächenpräsenz besaß.

Außerhalb der Galerie in einer Sackgasse, an die ein öffentliches Schwimmbad angrenzt, befand sich der zweite Teil der Arbeit (Abb. 41). Das Umfeld stand in einem gewissen Kontrast zum Werk selbst. Die unauffällige Gasse und die rückwärtigen Fassaden der Galerie waren zum damaligen Zeitpunkt in einem einfachen und unpretenziösen Zustand: ein paar Farbreste hafteten auf der Straße und die Wände waren nicht verputzt. Auf der grauen Außenwand der Galerie installierte Hoffmann ebenfalls eine große, rechteckige Plastilinfläche im gleichen Violett-Ton der anderen Arbeit. Die Struktur der gemauerten, rohen, hellgrauen Steine und der schlichten, glatten, dunklen Fensterelemente der Rückwand bildeten einen interessanten Material- und Farbkontrast zur künstlichen, teppichartigen Oberfläche des Plastilins. Am Fuße der Plastilinfläche befand sich auf dem Boden der Sackgasse ein schmaler Streifen Parkett, dessen Grenzen direkt mit den weißen Farbresten und dem grauen Asphalt der Straße konfrontiert wurden. Struktur und Farben des Parketts glichen denen des Parketts im Innenraum. Das Parkett und die Plastilinfläche wirkten merkwürdig fremd in ihrer Umgebung.

Plastilin bzw. Knete, verteilt auf solche Flächenmaße, ist ohnehin geeignet, die Wahrnehmungsgewohnheiten des Betrachters zu stören. Dieser Werkstoff ist von künstlerischer Inanspruchnahme unbesetzt; in der konventionellen Bildhauerei gilt Knete als verpönt und wird eher als kindgerechtes Material eingestuft. Doch bietet das Plastilin Leni Hoffmann ähnliche Möglichkeiten wie die Malerei. Die Farbigkeit des Knetstoffes ist steuerbar, außerdem lässt sich der Stoff von sehr dünn bis pastos verarbeiten. In „Kukuruz“ steht das Plastilin dicht und pastos auf den Oberflächen und wurde nachträglich mit einer bewegten Struktur versehen. Diese Struktur ist durchaus mit den tachistischen Bildoberflächen von Malern wie Jean-Paul Riopelle und Henri Michaux vergleichbar. Die Farbmasse wurde von Riopelle teilweise sehr dick mit dem Spachtel aufgetragen. Viele seiner Bilder haben eine reliefartig

---

<sup>217</sup> Pestorius, David: *Die wechselseitige Dynamisierung der Orte*, in: Kunstmuseum Bonn (Hrsg.): *Farbe – Malerei der 90er Jahre*, Bonn 1996: 50

aufgeraute Oberfläche. Es gibt keinen Bildmittelpunkt, die Farbstruktur drängt über den Bildrand hinaus.<sup>218</sup> Auch in „Kukuruz“ gibt es keinen Bildmittelpunkt, allerdings auch keine Farbunterschiede wie bei Riopelle und Michaux.

Helligkeitsschwankungen im Farbton des Plastilins entstehen bei Leni Hoffmann einzig durch Schatten von hervorragenden „Knet-Häarchen“ – ähnlich wie bei einem Teppich. Bei wechselndem Tageslicht verändert sich in vielen ihrer Arbeiten, die außerhalb eines Raumes installiert wurden, die Erscheinung der Farbe, aber auch das Äußere der Struktur. In „Kukuruz“ trug die Wanderung der Sonne dazu bei, dass sich Schatten von Bäumen oder anderen Architekturelementen zeitweilig auf der Arbeit abzeichneten. Innerhalb des Ausstellungsraums dominierte künstliches Licht. Obwohl es immer gleich blieb, spielte es eine wichtige Rolle für die dortige Installation. Der kalte Neonlichtring durchbrach das Plastilin und strahlte in zwei verschiedenen Richtungen auf die strukturierte Fläche ab. Das hatte zur Folge, dass die Plastilinfläche in sich unterschiedlich akzentuierte Glanz- und Schattenpunkte bildete. Die Farbfläche strahlte sozusagen von innen heraus und wurde zu den Rändern hin dunkler.

Das Violett der Plastilinbahnen ist weder außergewöhnlich grell noch leuchtend, doch besitzt dieser spezielle Ton sowohl im Innen- als auch im Außengefüge eine gewisse Künstlichkeit. Die poppige Farbe sticht von der weißen, sauberen Decke der Galerie und von der grauen, rohen Mauer ab. Hoffmann setzt Farbe ein, auch um auf die äußere Umgebung aufmerksam zu machen. Ihre Wahl fällt zumeist auf unnatürliche, ungemischte Farben im Orange-, Gelb-, Blau-, Magenta- und hellem Grünbereich.<sup>219</sup> Gerade außerhalb von Gebäuden, wo sich u.a. auch Pflanzen befinden, wird der Bruch zwischen Farbe und Umgebung besonders stark. In Wien bearbeitete Hoffmann beispielsweise eine mit Pflanzen zugerankte, verfallene Mauer in einem Hinterhof mit einer grünen Knetbahn („*ubik*“, 1996, Abb. 42). Obgleich sie bei dieser Arbeit eine grüne Farbfläche einsetzte, integriert sich gerade diese Fläche am wenigsten im Kontext des natürlichen Grüns. Hoffmanns Grün-Ton neigt fast schon zum Türkis, es ist kalt, erweckt Assoziationen an Plastik und Popkult, es besticht durch seine absolute Künstlichkeit im Kontext der Natur

<sup>218</sup> Walther, Ingo F. (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Band I, Köln 1998: 258

<sup>219</sup> Puvogel (1995): 138

des Hofes. Hoffmann geht dabei immer auf die Ausgangsbedingungen eines räumlichen Sachverhalts ein. Sie besetzt gerne Orte, die nicht unbedingt der Kunst vorbehalten sind. Oftmals sind das Orte, die eine gewisse Geschichte hinter sich haben, Zeichen des Verfalls oder des Alten tragen (siehe „Kukuruz“ und „ubik“).

Tauchen mehrere Farben in einer Arbeit von Leni Hoffmann auf, gibt es eine klare Trennung zwischen den Farbflächen. Diese Anordnung von klar abgegrenzten Farbbereichen findet sich in einer breiten Tradition des Konstruktivismus, der Farbflächenmalerei bzw. der konkreten Malerei wieder. Hoffmann arbeitet zwar medienübergreifend und mit malereiuntypischen Materialien, greift aber ähnlich wie Daniel Buren auf einige gestalterische Grundsätze der Malerei zurück. Sie spielt mit der Kategorie „Bild“, es geht um das Verhältnis von flächigem „Bild“ und Ort – um Flächenorganisation im Raum. Farbflächen werden nicht nur an Wänden präsentiert, sondern auch an der Decke, auf dem Boden oder an Fensterscheiben etc.. Hoffmann arbeitet mit pastosen, malerischen Strukturen innerhalb der Bildflächen, die, wie zuvor beschrieben, u.a. den Oberflächenstrukturen von tachistischen Bildern ähneln. Dadurch dass sie ihren Feldern jeweils individuelle Strukturen verleiht, betrachtet man diese nicht als ornamentale Dekorationen, sondern eben als Bilder.

**Beispiel 4: Medienvermittelte Farbobjekte - warum man noch von Malerei sprechen kann – Gerwald Rockenschaubs Installation (o.T.) in der Galerie Susanna Kulli im Jahre 1991**

In Gerwald Rockenschaubs Arbeiten mischen sich verschiedene Materialien, Medien, Prinzipien und Ansätze. 1989 zeigte Rockenschaub beispielsweise 36 durchsichtige Plexiglasplatten an einer montierten Hängewand der Galerie Maenz. Er bleibt dabei auf den ersten Blick dem Tafelbild verhaftet, bedient sich aber nicht mehr der ausschließlich Mittel der Malerei, sondern der Mittel der räumlichen Installation. Ähnlich ging Rockenschaub bei seiner Präsentation des „*Trennenden Vorhangs aus Zellophan*“ (1991) im Kunstmuseum

Luzern vor. Der transparente Vorhang verdeckte die lange Museumswand und machte aber gleichzeitig auf die gegebenen architektonischen Bedingungen aufmerksam, in diesem Falle auf die leere Museumswand, an der "normalerweise" Bilder prangen.<sup>220</sup>

In der Galerie Susanna Kulli in St. Gallen installierte Rockenschaub 1991 eine mehrteilige Arbeit (Abb. 43 – 45), die ebenfalls Bezug auf das „Tafelbild“ nahm. Zu sehen waren eine hochkant an die Wand gelehnte, durchsichtige, gelbe Acrylglasplatte (200 x 120 x 2 cm), ein einzelner auf dem Boden liegender weißer rechteckiger Teppich (400 x 200 cm) und mehrere verschieden farbige, übereinander geschichtete Teppiche (rechteckiges Gesamtmaß: 400 x 200 cm).<sup>221</sup> Das obere Zehntel der gelben Acrylglasplatte ragte über die Wand hinaus und überschchnitt sich mit dem darüber liegenden Glasfensterband. Aufgrund der Lichtdurchflutung des oberen Teils der Platte, wirkte dieser Part wesentlich heller und transparenter. Der weiße Teppich wurde zwar in der Nähe der Acrylglasplatte positioniert, befand sich allerdings eher im Zentrum des Raums. Auf fotografischen Abbildungen der Ausstellung erkennt man, dass eine eingezogene, an den Rändern mit breiten Durchgängen durchbrochene, weiße Zwischenwand die beiden Elemente räumlich voneinander trennte. So war es je nach Sichtposition möglich, die Farbobjekte zusammen oder einzeln im Raum zu betrachten.

Die unterschiedlich großen Farbteppiche waren so am Boden übereinander gelegt worden, dass von jedem Einzelteppich Teilbereiche sichtbar waren und keiner vollständig durch einen anderen verdeckt wurde. Aus der Anordnung ergab sich eine Komposition aus verschiedenen großen Rechtecken und L-Formen in den Farben Schwarz, Hellgrau, Grünblau, Ultramarin, Gelb, Aubergine, Cremerosa und Grün. Bei der Farbpalette der Teppiche ist auffällig, dass warme Töne im Rotbereich fehlen; selbst das Rosa ist so hell und mit Gelb- und Blauanteilen angereichert, dass es wie die anderen Farben eher kühl wirkt. Das Gelb der Teppicharbeit hat eine relativ neutrale Ausstrahlung, es ist weder kalt noch warm. Bei der damaligen Ausstellungsinstallation fand sich dieser Ton im Gelb, der an die Wand gelehnten Plexiglasplatte wieder, während das Weiß des großen Teppichs der weißen Farbe der Zwischenwand glich. Das Weiß des Teppichs stand in einem

<sup>220</sup> Kunstverein Hamburg (Hrsg.): *Funky minimal, Gerwald Rockenschaub*, Köln 1999: 109

<sup>221</sup> Maßangaben siehe: Kunstverein Hamburg (1999): 58

spannungsreichen Kontrast zum grauchangierenden Boden der Galerie. Außerdem erreichte Rockenschaub einen zusätzlichen Materialkontrast zwischen der glatten Acrylglasästhetik und der aufgerauten Teppichoberfläche.

Bei den von Rockenschaub in dieser Installation verwendeten Materialien handelt es sich um maschinell gefertigte Stoffe, die in ihrem nach der Herstellung vorhandenem Zustand belassen wurden. Diese Art von designten, gleichförmigen, kommerziellen Materialien finden sich in vielen von Rockenschaubs Arbeiten wieder.<sup>222</sup> Auch bei der Installation in der Galerie Susanna Kulli setzte er weder Pinsel noch Ölfarbe ein und doch erinnert das Arrangement der Teppiche an Kompositionen von Farbflächenmalern wie Josef Albers oder Peter Halley. Bei Rockenschaub sind die Farben allerdings nicht nachträglich von Hand auf die Bildträger gesetzt, sondern das Material ist zuvor eingefärbt worden. Die skurilen, leuchtkräftigen Farben, wie beispielsweise das Cremerosa oder das leuchtkräftige Ultramarin, sind bei genormter Teppichauslegware eher unwahrscheinlich. Entweder hat Rockenschaub die Teppiche nach seinen Wünschen einfärben lassen oder er hat lange nach den richtigen Farbteppichen gesucht. Ungewohnt für das Betrachterauge sind auch die Farbkombinationen, die teilweise schrill poppig daher kommen. Rockenschaub verwendet in vielen seiner Arbeiten Farben und Farbkombinationen, die an das Design der Werbewelt erinnern und doch bricht er mit dieser Ästhetik, indem er die Farben, Materialien und Raumzusammenhänge subtil neu kombiniert.

Farbchangierungen innerhalb einer Fläche erreicht Rockenschaub häufig über den direkten Einsatz von Licht, in diesem Fall von Tageslicht. Augenfälligstes Beispiel ist, wie zuvor beschrieben, die Positionierung der Acrylglasplatte vor dem Fenster. Die angelehnte Platte wirkte auf den ersten Blick so, als sei sie nur für einen Moment dort abgestellt worden, doch erhielt sie durch den unterschiedlichen Lichteinfall und die Schrägstellung ein immaterielles, unwirkliches Erscheinungsbild. Der Ansatz, mit direktem Licht in der Kunst zu arbeiten, entwickelte sich im Grunde genommen schon am Anfang des 20. Jahrhunderts, wo erste Lichtexperimente von Künstlern gemacht wurden.

---

<sup>222</sup> Pace, Alessandra: *It's always May Day in the global nursery*, in: GAM (Hrsg.): *Gerwald Rockenschaub, Sentimentale*, Torino 2000: keine Seitenangaben / erste Seite des Texts

Künstler der zwanziger und dreißiger Jahre begannen, Licht in der Malerei und der Plastik nicht mehr ausschließlich über Farbe darzustellen, sondern über den Einsatz von realen Lichtkörpern in Kombination mit neuen reflektierenden oder durchsichtigen Materialien wie z.B. Metallen, Spiegeln, Glas und Plexiglas.<sup>223</sup> Rockenschaub steht somit in einer Tradition, die Malerei um den Einsatz von direktem Licht und neuen Materialien zu erweitern. Die Flachheit und die farbige Gestaltung seiner Objekte verweist allerdings auf seine Ursprünge als Maler und auf die stetige Beschäftigung mit dem „Bild“ als solchem.

Vergleicht man die mehrteilige Arbeit in der Galerie Susanna Kulli mit anderen Werken von Rockenschaub, so fällt auf, dass Rockenschaub zwei verschiedene Ansätze verfolgt. Zum einen arbeitet er mit flachen Bildobjekten, die zumindest teilweise noch mit dem Tafelbild verwandt sind, zum anderen kreiert er dreidimensionale Raumobjekte, die auf den ersten Blick weniger mit Malerei und mehr mit Design und Innenarchitektur gemein haben. Da wären beispielsweise *„Das aufblasbare Sofa und die aufblasbaren Wände“*, die Rockenschaub 1997 in der Galerie Mehdi Chouakri<sup>224</sup> präsentierte und die *„Aufblasbaren Pölster aus farbiger PVC-Folie“* von 1998 (Abb. 47). Bei diesen Arbeiten kann man eher von „plastischen Farbobjekten“ sprechen, während auf die hier näher betrachteten Einzelteile des Werks in der Galerie Kulli eher die Bezeichnung „flache Farbobjekte“ zutrifft, weshalb sie u.a. auch für dieses Kapitel ausgewählt wurden.

Selbstverständlich betrachtet Rockenschaub den Umraum seiner Arbeiten als festen Bestandteil ihrer selbst. Wenn Rockenschaub eine Ausstellung plant, stellt er im Vorfeld genaue Raumskizzen her oder baut kleine Raummodelle, um die Position der Installationsobjekte zu bestimmen.<sup>225</sup> Manchmal wird der Raum und der äußere Rahmen sogar zum bestimmenden Element seiner Arbeiten. Der extremste Fall ist sicherlich die Gestaltung des öffentlichen Cafés der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig, wo es eigentlich schon

---

<sup>223</sup> Wiener Festwochen (1991): 226

<sup>224</sup> Sitz in Berlin

<sup>225</sup> Fricke, Harald: *Creating democratic conditions emphatically, directly and with a hint of irony: on the works of Gerwald Rockenschaub*, in: GAM (Hrsg.): *Gerwald Rockenschaub, Sentimentale*, Torino 2000: keine Seitenangaben

eher um zweckmäßiges Design als um freie Kunst ging.<sup>226</sup> Ähnlich verhält es sich bei der zuvor erwähnten Installation in der Galerie Mehdi Chouakri, wo Rockenschaub u.a. ein riesenhaftes aufgeblasenes halbdurchsichtiges, milchigweißes Sitzobjekt in den Raum hineinstellte, das den Besucher fast wie in der „Chill-out-Lounge“ eines Clubs zum Verweilen aufforderte und zugleich Verwunderung aufgrund seiner sterilen, künstlichen Material-, Farb- und Lichtästhetik auslöste. Anhand dieses Beispiels wird deutlich wie Rockenschaub öffentliches Leben, Design, Architektur, Mode, Jugendkultur und Kunst auf raffinierte Weise verknüpft und zugleich auch subtil hinterfragt. Im Falle der Arbeit in der Galerie Kulli finden sich gleichfalls einige Aspekte, die auf die Auseinandersetzung mit Design und Mode hinweisen. Bei dem Material der „Teppich-Bilder“ scheint es sich auf den ersten Blick um gewöhnlich designte Teppichauslegware zu handeln. Die künstlichen, poppigen Farben unterstützen diesen ersten Eindruck teilweise, da sie u.a. an die bunte Ästhetik von alltäglichem Gebrauchsdesign und Modemagazinen erinnern – aber eben nur teilweise. Auf der anderen Seite entsteht durch Rockenschaubs Reduktion auf kühle Farben und künstliche, zweckentfremdete Materialien eine neuartige Form des Minimalismus: Rockenschaub kreiert in seiner unvergleichbaren Art einen „*Funky Minimalismus*“, wie der Hamburger Kunstverein so ähnlich bei seiner Ausstellung titelte (*Funky Minimal*, 1999). Auch die fast schon immateriell leuchtende gelbe Acrylglasplatte an der weißen Fensterwand und der steril strahlende weiße Teppich verwirren die Sehgewohnheiten des Betrachters. Bei dem Teppich fühlt sich, nach eingehender Betrachtung, wohl kaum noch ein Besucher an seinen Wohnzimmerteppich zu Hause erinnert, sondern eher an ein monochrom, hell erleuchtetes *Bildobjekt*.

---

<sup>226</sup> Pace, Alessandra: *It's always May Day in the global nursery*, in: GAM (Hrsg.): *Gerwald Rockenschaub, Sentimentale*, Torino 2000: keine Seitenangaben

### 3.4 Maltechnische Experimentierformen

Wichtig für die hier im Blickpunkt stehenden Innovationen in der Malerei sind, wie hervorgehoben, auch die Neuentdeckungen im Bereich der Malmaterialien und –techniken. Beate Epperlein weist darauf hin, dass das Spektrum der eingesetzten Materialien heute kaum umfangreicher sein könne. Vom reinen Pigment (David Tremlett) über gebundene Pigmente, die den Anschein des reinen, ungebundenen Pigments bewahren sollen (Günther Umberg), von Wachskreiden (Richard Serra) über klassische Malfarben bis hin zu industrieüblichen Lacken (Marcia Hafif, Adrian Schiess) und entsprechend vielfältigen Malgründen (Holz, Metall, Papier, Leinwand, Wandfläche) sei nahezu jedes Material vertreten. Außerdem sei die Art und Weise, wie jene Materialien verwendet würden und in Erscheinung träten, gleichermaßen uneinheitlich.<sup>227</sup> Und doch lässt sich hier eine Gemeinsamkeit all dieser verschiedenen zeitgenössischen Positionen finden: nämlich der Drang dieser Künstler, mit neuen zeitgemäßen Materialien oder aber neuen unerprobten Techniken zu experimentieren.

Von besonderem Interesse für diese Arbeit sind im Zuge der Erweiterung der Farbkonzepte und des veränderten Bildverständnisses in der zeitgenössischen Malerei Versuche, die in solchen maltechnischen Experimentierformen gründen. Auch diese Entwicklungen sind an wichtigen künstlerischen Positionen festzumachen, wenngleich generell anzumerken bleibt, dass alle behandelten Künstler gleichsam nur idealtypisch für die jeweiligen Strömungen und Tendenzen stehen, in ihrem Werk zumeist künstlerisch auch darüber hinaus gehen, wie zu zeigen ist.

#### **Beispiel 1: Unkonventionelles Material auf konventionellem Bildträger – „CUSeeMe“ von Peter Halley**

Das 274 x 280 cm große Leinwandbild „*CUSeeMe*“ (Abb. 48) von 1995 erinnert mit seiner präzisen geometrischen Formenwelt an Farbflächenbilder von Josef Albers oder Barnett Newman. Doch beschreibt man den formalen und

---

<sup>227</sup> Epperlein (1997): 220

technischen Aufbau des Werkes von Peter Halley genauer, fallen gravierende Unterschiede auf. Das Bild ist mit Acryl, Day-Glo und Roll-a-Text bearbeitet. Pinselspuren sind nicht vorhanden. Zwei verschieden große, in sich geschlossene, rechteckige Farbflächen überlagern eine Anordnung aus teils L-förmigen und teils rein rechteckigen Formen, die sich verschieden farblich voneinander absetzen. Im Zentrum dieser hochkant angeordneten Rechtecke befinden sich wiederum Rechtecke, die sich in vier andersfarbige Streifen aufteilen. Die inneren Rechtecke erinnern symbolhaft an vergitterte Gefängnisfenster. Die hintere linke Bildfläche gliedert sich in einige wenige Bildformen, die in gedeckteren Farben wie Braungrün, Oliv, Dunkelbraun und Schwarz gehalten sind. Über die hintere rechte khakifarbene Bildfläche verlaufen mehrere L-förmige Streifen, die an die Grenzen der überlagernden Rechtecke stoßen. Die Streifen setzen sich in Farbton und Helligkeit teilweise sehr stark von den sie umgebenden Flächen ab. Das Farbspektrum reicht hier von einem Weiß, über ein sehr kaltes Zitronen-Weiß-Gelb, ein leuchtendes Reingelb, ein Orange-Weiß, ein Neutral-Orange bis zu einem leuchtenden Rot. Es gibt allerdings auch L-förmige Streifen in Schwarz, Grün und Braun. Im linken überlappenden Rechteck arbeitet Halley im warmen Braun-Orange-Bereich, während er in der linken Rechteckform kältere Farben im Olive-Grau-Braun-Bereich einsetzt.

Peter Halleys Werken sieht man auf Abbildungen, ihre synthetische Beschichtung (Roll-a-Text) und die damit verbundene Oberflächenstruktur kaum oder gar nicht an. Roll-a-Text ist eine Art von Zierstück, der in angewandten Handwerksbranchen oftmals verwendet wird. Viele von Halleys geometrischen Kompositionen setzen auf einen Wechsel aus rauen und glatten, pastosen und dünneren Farbschichten. Auch in „*CUSeeMe*“ gibt es ein subtiles Nebeneinander von reliefartiger und flacher Bearbeitung auf der Leinwandoberfläche. Die rechteckige rechte Form ist beispielsweise eindeutig bis auf die innere „Gitter-Form“ mit Roll-a-Text beschichtet. Diese Form hebt sich weniger durch einen Farbkontrast von den umgebenden Flächen ab (Graubraun zu Oliv, Khaki und Schwarz), sondern eben durch seinen Oberflächenkontrast. Das graubraune Roll-a-Text-Rechteck wird von anderen glatten Flächen umschlossen. Diese Art, das Roll-a-Text einzusetzen, entwickelte Halley aus einem bestimmten Grund: „*In the first paintings, the*

*whole surface was covered with Roll-a-Tex, with a window with bars in the middle. So the Painting became a prison. Then I began to think about taking that object and putting a space around it (...) The cell went from being a painting to being an object in the painting.*<sup>228</sup> Halley setzte das Roll-a-Tex erstmalig Anfang der achtziger Jahre ein. Es befriedigte ihn schon bald nicht mehr mit konventioneller Farbe auf Leinwand etwas abzubilden: „(...) *The problem with these paintings was that there wasn't any kind of radical approach to the materials. (...) They were just pictures. (...) I was interested in an act of making, rather than painting. So I got the idea of using Roll-a-Tex, a material that I had seen all over in the suburban parts of New Orleans, it seemed to work in every way. It is a totally fake, extra-terrestrial, science-fictional material.*“<sup>229</sup> Durch die Verwendung des Roll-a-Tex, aber auch durch den spezifischen Einsatz seiner opaken, dichten Farbflächen erhalten Halleys Bilder einen gewissen Objektcharakter.<sup>230</sup> Das künstliche Roll-a-Tex sitzt auf den Bildoberflächen wie auf einem Designobjekt. Man möchte es berühren, näher untersuchen.

Eine weitere Neuheit an Halleys Arbeiten ist der Einsatz von fluoreszierenden Tagesleuchtfarben (Day-Glo), die an einigen Stellen sehr dicht auf die Leinwand aufgetragen werden. Tagesleuchtpigmente bestehen aus einem harten Kunststoffpulver, das mit fluoreszierenden Farbstoffen versetzt ist. Sie wandeln einen Teil der absorbierten, unsichtbaren, kurzwelligigen UV-Strahlen in längerwelliges Licht ihrer Eigenfarbe um. Das bedeutet, dass mehr Licht reflektiert wird als einfällt, weshalb diese Pigmente eben auch eine außergewöhnlich grelle Farbausstrahlung haben. Die Tagesleuchtpigmente wurden ursprünglich für die Lackindustrie entwickelt und sind seit den vierziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts allgemein bekannt. In der jetzigen Zeit werden diese Farbstoffe fast ausschließlich aus Kunstharz erzeugt.<sup>231</sup> Das Day-Glo-Pigment wurde also, ähnlich wie das Roll-a-Tex, für die Bau- und Farbindustrie innerhalb der letzten Jahrzehnte entwickelt, allerdings gibt es gerade was den Gebrauch von leuchtkräftigen Pigmenten angeht, Parallelen zu sehr alten außereuropäischen Kulturen. Kay Heimer verweist in diesem

---

<sup>228</sup> Peter Halley in: Hixson, Kathryn: *Interview with Peter Halley*, in: Musée d'art contemporain de Bordeaux (Hrsg.): *Peter Halley*, Bordeaux 1992

<sup>229</sup> ebenda

<sup>230</sup> Jablonka Galerie (Hrsg.): *Peter Halley*, Köln 1988: Vorwort: keine Seitenangaben

<sup>231</sup> Doerner (1994): 76

Zusammenhang auf den Maskenkult des Gelede-Bundes der Yoruba in Nigeria. Dort werden die Masken mit den grellsten Farben bemalt, um im Totenkult besondere Schutzkraft zu erhalten.<sup>232</sup> Auch Halleys kalte, beißende Farben schrecken in diesem Falle keine 'Geister', sondern am ehesten den Ausstellungsbesucher ab. Die besondere Künstlichkeit und Leuchtkraft der Day-Glo-Pigmente, die auf Reproduktionen nicht wiedergegeben werden können, geben den Bildern allerdings auch etwas sehr Zeitgemäßes. Sie stehen für eine technisierte westliche Welt. Im Interview mit Kathryn Hixon spricht Peter Halley über die Ausstrahlung der Day-Glo-Farben. Auf die Frage von Hixon, warum er sich dazu entschloss, ab 1981 mit diesen Pigmenten zu arbeiten, antwortete er: „(...) *Specifically I began to think that some form of energy was moving through the conduits and illuminating the cells. I started using Day-Glo red to make the cells glow. I was trying to emphasize technologically derived materials and I also liked day glo's connection to Pop and Psychedelia, (...). The quality of the glow that it produced seemed very artificial, unnatural and eerie to me. (...)*“<sup>233</sup>

Halley war schon sehr früh von künstlich wirkenden Materialien fasziniert, die er in Baumärkten aufspürte. „(...) *I would go to the local equivalent of a Walmart – K&B Store – and go to the children's art supply section and pick out gouache paints and wrapping paper. I used a lot of throw-away commercial materials. (...)*“<sup>234</sup> Halley kombiniert, wie in „*CUSeeMe*“, oftmals kommerzielle Baumarktmaterialien (Roll-a-TEX) mit Day-Glo-Pigmenten, aber auch mit hochwertigen Künstleracrylfarben, was den Bildern eine subtile Farberscheinung verleiht. Ihn langweilte schon sehr bald der ausschließliche Gebrauch von Day-Glo und so begann er mit einer Kombination aus traditionellen Farben und Leuchtpigmenten zu experimentieren. Er wollte hierdurch die Strahlkraft der Farben und das Spannungsverhältnis der Farbflächen untereinander steigern. „(...) *I find it exciting if I can make some awkward color or combination of colors work. The other thing I have been interested in since 1988 is the idea of spatial ambiguity, a confusion between background and form, that's like the phenomenon of synaesthesia or psychedelic*

<sup>232</sup> Jablonka Galerie (1988): Vorwort: keine Seitenangaben

<sup>233</sup> Peter Halley in: Hixson, Kathryn: *Interview with Peter Halley*, in: Musée d'art contemporain de Bordeaux (1992)

<sup>234</sup> ebenda

*overload.*<sup>235</sup> Auch „*CUSeeMe*“ gehört zu einem Bildtyp, bei dem Halley eben mit diesem räumlichen Verwirrspiel der Farbflächen arbeitet. Was ist Vorder-, was Hintergrund, welche Flächen treten hervor, welche zurück? Das Verwirrspiel wird zusätzlich durch die unterschiedliche Bearbeitung der Farbflächen gesteigert. Einige opake Flächen treten fast schon reliefartig hervor, bei anderen erkennt man bei näherer Betrachtung die Leinwandstruktur.

Außerdem ist der Betrachter von den teils für das Auge kaum ertragbaren Farbkombinationen zusätzlich verwirrt. Ein kaltes weißliches Zitronengelb steht beispielsweise einem Haselnussbraun, einem Schwarz und einem beißenden Rot gegenüber. Peter Halley wendet sich mit einem solchem Bild bewusst von einer konventionellen Farbigkeit und Materialität ab, um seinen Farbflächen eine Skurilität, aber auch eine gewisse Aggressivität zu verleihen. Diese Ausstrahlung erzeugt Halley, neben der Kontrastierung der Farben und der Oberflächen, über sein leuchtkräftiges Farblicht. Kathryn Hixson beschreibt Halleys Einsatz von bildinternem Farblicht sehr bezeichnend: „(...) *It is a sort of a post-Pop use of light – to turn the manipulation of light from being aesthetic or transcendental, to being an acrid glow, a more contemporary claustrophobic light.*“<sup>236</sup> Halley übersteigert seine Farbflächen zu einem grellen, kalten Leuchten.

Im Grunde genommen sind Halleys Day-Glo-Farben Trivialfarben aus der Reklamewelt.<sup>237</sup> Sie sind zwar oft subtil mit gebrochenen Farben kontrastiert, wie auch in „*CUSeeMe*“, doch strahlen sie dennoch oder vielleicht gerade deshalb eine extreme Künstlichkeit aus. Halleys Farbwelt lässt kaum Assoziationen zur Natur zu; der Betrachter denkt wahrscheinlich eher an Städte mit künstlichen Räumen und Neonlicht. In „*CUSeeMe*“ findet man ein Konglomerat kubischer Gebilde unterschiedlicher Größen, die verbunden werden durch eine Art Leitungssystem. Diesem Bildtyp widmet sich Halley seit Ende der achtziger Jahre. Zuvor ging es in seinen Werken eher um die Isolation von „Gefängnis“ und „Zelle“, um sehr vereinfachte, wenige Flächenkonstellationen. Seit den neunziger Jahren spielen die „Zugangsk-

---

<sup>235</sup> Peter Halley in: Hixson, Kathryn: *Interview with Peter Halley*, in: Musée d'art contemporain de Bordeaux (1992)

<sup>236</sup> ebenda

<sup>237</sup> Museum Haus Esters Krefeld (1989): keine Seitenangaben

näle“ („conduits“), die die Bildelemente miteinander vernetzen eine wesentlich größere Rolle. *„At first I was working on this idea of the square becoming a prison on a transcendental background of raw canvas. I was working alone at home, listening to the radio, turning on electric lights, being able to turn on the faucet, flush the toilet, talk on the telephone, turn on the air conditioner. I began to become obsessed with the idea that all of these natural things – air, light, noise, or speech were being piped in. I began to think about conduits.“*<sup>238</sup> Halley sucht in seinen Bildern u.a. auch nach einem Ausdruck für die alltägliche Wirklichkeit der Massengesellschaft. Er verweist in eigenen Texten immer wieder auf die heutige Entwicklung in Städten, das Leben in künstlichen Räumen, die durch und durch vernetzt, verkabelt und mit Leitungen durchzogen sind. *„(...) We no longer have any wish to leave our homes. The sweating light bulb is supplanted by the glowing tube offering movies, sports, talk. Conduits of all kinds flow in and out, bringing conversation, cool air, light, water, music. This transformation is the crucial event of the last thirty years.“*<sup>239</sup>

Sowohl Halleys Farb- als auch seine Formensprache und Oberflächenbearbeitung – u.a. angelehnt an Computerschaltkreise, Leitungssysteme, Zellstrukturen, Pläne von Autobahnen und Flugzeuggassen – sind Zeichen für die technisierte Welt. Im Gegensatz zu Werken von Josef Albers oder Barnett Newman, mit denen sich auf den ersten Blick zu Halleys Arbeiten viele Parallelen finden lassen, strahlen Halleys Bilder etwas sehr Zeitgemäßes aus. Seine Bilder werden oft als postmodernistische Kritiken der *Konkreten Kunst* verstanden. Er versucht ebenso diverse Idealismen der klassischen Moderne (*Konstruktivismus, Abstrakter Expressionismus, Minimalismus* etc.) als auch Utopien der siebziger Jahre in Frage zu stellen. Mit seinen Bildern möchte er u.a. zeigen, dass die Kunst der Abstraktion keineswegs einen rein selbstbezogenen Stil darstellt.<sup>240</sup> Bei ihm werden Farbe und Form weder romantisiert noch mystifiziert, sondern im engen Verbund mit der heutigen Realität gesehen.

<sup>238</sup> Peter Halley in: Hixson, Kathryn: *Interview with Peter Halley*, in: Musée d'art contemporain de Bordeaux (1992)

<sup>239</sup> Halley, Peter: *After Art*, in: News Observations 27, 1985, zit. nach Halley, Peter: *Collected Essays 1981-1987* (Hrsg. Bruno Bischofberger Gallery, Zürich / Sonnabendgalerie New York), North Venice 1988: 113ff.

<sup>240</sup> Grosenick / Riemschneider (1999): 210

## Beispiel 2: Zwischen konventionellem Material und neuer Technik – Eines der Schwarzen Bilder („o.T.“, 1991) von Günter Umberg

Günter Umberg beschreitet mit seinen Arbeiten einen anderen Weg in der heutigen Zeit: Er arbeitet nicht mit neuen Malmaterialien, sondern setzt die alten Mittel, technisch subtil, neu ein. Dabei geht es ihm nicht wie Peter Halley in erster Linie um eine veränderte künstlerische Verdichtung von Realitäten der Moderne, mit denen er sich konfrontiert sieht; es geht ihm wohl mehr um die Schaffung und Wahrnehmung ganz neuer Welten, zuvor nicht entdeckter Seiten und Geheimnisse der Malerei. Die Analyse eines der *Schwarzen Bilder* („o.T.“, Abb. 51) der Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden im Jahre 1991/92 macht das exemplarisch deutlich.<sup>241</sup> Bei dem 1991 entstandenen Bild handelt es sich um ein in Holz gearbeitetes fast quadratisches Bild (73 x 70 cm), das monochrom mit schwarzem Pigment und Dammar beschichtet wurde. Umberg begann seine kontinuierliche Arbeit an schwarz-monochromen Holzbildern in den siebziger Jahren. Zwischen 1975 und 1977 entstand eine für Umberg wegweisende, acht Arbeiten umfassende Werkgruppe. Diese ersten monochrom schwarzen Bilder haben nahezu identische Maße (ca. 220 x 80 x 4 cm).<sup>242</sup> Seit den achtziger Jahren beschäftigt sich Umberg u.a. mit wesentlich kleineren Formaten, die nie exakt quadratisch sind, sondern oft zu einem rechteckigen Hochformat tendieren. Die aus Holz gearbeiteten Werke sind mit Abstandhaltern von der Wand weggerückt.<sup>243</sup> Das hier zu betrachtende Bild von 1991 ist dieser Werkgruppe von kleinformatigeren Holzträgerbildern zuzuordnen. Doch gibt es ebenfalls seit den achtziger Jahren zwei verschiedenen Typen von Aluminiumbildern in Umbergs Werk, auf die hier kurz verwiesen werden muss. Bei der ersten Gruppe von schwarzen gleichfalls zum Quadrat tendierenden Aluminiumbildern entspricht die kleinste Größe in etwa dem größten Format der Arbeiten aus Holz. Das größte Format der Aluminiumträger umfasst ca. die Armspannweite eines mittelgroßen Menschen, ähnlich wie bei Ad Reinhardts quadratischen Bildern. Diese für Umberg relativ großen Arbeiten liegen immer

<sup>241</sup> Das Werk wurde im Ausstellungskatalog als Nr. 3 gekennzeichnet und hing bei der Ausstellung mit zwei weiteren Bildern im ersten Ausstellungsraum. Zum damaligen Zeitpunkt war das Bild im Programm der Galerie Pierre Huber in Genf vertreten. In: Poetter, Jochen / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Hrsg.): *Günther Umberg*, Baden-Baden 1992: 102/103

<sup>242</sup> Poetter, Jochen / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (1992): 11

<sup>243</sup> ebenda: 26

flach auf der Wand auf, die Winkel der Bildecken betragen überraschenderweise nie exakt 90 Grad. Die zweite Gruppe von Aluminiumbildern besitzt ein wesentlich kleineres rechteckiges Hochformat und die Arbeiten sind mittels eines Winkelprofils zwei Zentimeter von der Wand abgerückt. Sie haben exakt rechtwinklige Ecken.<sup>244</sup>

Die schwarze monochrome Fläche des näher zu betrachtenden Holzbildes von 1991 weist auf den ersten Blick keinerlei Farbchangierungen bzw. Strukturen auf. Allerdings ändert sich diese Einschätzung, wenn das Bild aus einem nahen Betrachterstandpunkt gesehen wird. Eine teils samtige, teils poröse Oberflächenstruktur kommt zum Vorschein. Das einfallende Licht wird absorbiert, fast so, als würde es in die schwarze Fläche hineingesogen, und dennoch strahlt die schwarze Farbe auch über die Bildkanten hinaus. Der zumeist matt wirkenden Farbpartikelteppich entsteht durch Umbergs spezielle Verarbeitung seiner Materialien. Umberg verwendet in seinen schwarzen Bildern hauptsächlich Rebenschwartz, Elfenbeinschwartz und Graphit und mischt kleine Mengen von kalten, blauen und grünen Pigmenten (z.B. Preußischblau) bei. Das Bindemittel Dammarharz wird mit einer Spritzpistole getrennt in einer dünnen Schicht auf dem Bildträger verteilt. Im weiteren Arbeitsprozess arbeitet Umberg in das noch feuchte Dammarharz mit breiten Pinseln oder Rollen die losen Pigmente ein. Diesen Schichtungsprozess wiederholt er bis zu fünfzig Mal.<sup>245</sup> In einigen Werkphasen, so z.B. in der ersten schwarzen länglichen Holzserie von 1975-1977, gab es im Arbeitsprozess zwischen den einzelnen Schichtungsschritten zusätzliche Zwischenschliffe.<sup>246</sup> Umberg beschreibt seine frühe Technik und das damit verbundene Ziel detailreich im Gespräch mit Reinhard Ermen: *„Es ging mir darum, die Handschrift des Malens, den Nachvollzug des Auftrags auf den Träger, zu eliminieren zu Gunsten einer Farberscheinung, die primär auf den Substanzcharakter ausgerichtet war und weniger auf den expressiven Ausdruck der Farbe. Ich habe zum Beispiel Pinsel und Farbrollen benutzt, habe die Farben in Schichten aufgetragen und habe immer wieder die Malspuren mit der Schleifmaschinen oder mit Sandpapier abgetragen, um wieder neue Schichten und Malspuren aufzutragen. So entstand eine dichte, vielschichtige*

<sup>244</sup> Poetter, Jochen / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (1992): 30/31

<sup>245</sup> Kersting, Hannelore: *Günther Umberg. Umgang mit der Farbe*, in: Kunstforum international, Bd. 88, 1987: 142

<sup>246</sup> Poetter, Jochen / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (1992): 14

*Farbmasse, die einen ganz eigenen Charakter hatte, aber nichts von meiner persönlichen Handschrift preisgab. (...)*<sup>247</sup> Also lässt sich festhalten, dass Umberg über seine individuelle aufwendige Technik die Innovation in der Bildoberfläche erzeugt; die Malmaterialien, Pigment und Dammar, sind althergebracht. Allerdings hat sich Umberg sicherlich ganz bewusst für bestimmte Pigmente und für das Dammarharz als Bindemittel entschieden. Umberg widmete sich in bestimmten Arbeitsphasen ausschließlich dem schwarzen Pigment und wie kaum ein anderer hat er sich dementsprechend mit den Wirkungsqualitäten unterschiedlicher Schwarzpigmente auseinandergesetzt. Das Malmittel Dammarharz macht Farbpigmente, in Terpentinöl gelöst, durchsichtig und leuchtend. Bei starker Verwendung kann sich sogar ein glasfensterartiger und zähflüssiger Effekt einstellen – so die Beschreibung von Harzessenzfirnissen in der Arbeit *Malmaterial* von Max Doerner. Verwendet man Dammar für sich allein, ergibt sich eine eher spröde Wirkung.<sup>248</sup> Umbergs Bildoberfläche scheint aus kleinsten Teilchen zu bestehen, die teilweise wie ohne Bindung auf der Bildoberfläche stehen. Er versucht in gewisser Weise ähnlich wie Yves Klein die Leuchtkraft des reinen Pigments auch über das speziell eingesetzte Bindemittel zu erhalten, gleichwohl gibt es einen entscheidenden Unterschied zwischen den beiden Künstlern: Umberg trägt das Pigment zwar als lose Farbmaterie auf, doch verbindet sich Pigment und Dammar über das Werkzeug, den Pinsel oder die Rolle, an einigen Stellen mehr, an anderen weniger. In dieser Masse sind einzelne individuelle Werkzeugspuren, aber auch einzelne Pigmentverläufe bei näherer Betrachtung erkennbar. In Kleins blauen Bildern entsteht die Leuchtkraft eher aus der stärkeren materiellen Widerstandskraft der Pigmente und der Gleichmäßigkeit des Farbauftrags. Man erinnere sich, wie lange Klein forschte, um das spezielle Bindemittel Rhodopas zu entwickeln, das das Strahlen des losen Pigments bewirkt.

Die von Umberg subtil entwickelte Maltechnik erinnert z.T. auch an die Arbeitstechnik der Lithografie, mit der sich Umberg, wie zuvor schon angedeutet, während seiner Studienzzeit an der Kunstakademie intensiv auseinandersetzte. In der Lithografie wird der Bildträger, in diesem Falle der

---

<sup>247</sup> Günter Umberg: *Ich male Tafelbilder, Ein Gespräch mit Reinhard Ermen*, in: Kunstforum international, Bd.101, 1989: 333

<sup>248</sup> Doerner (1994): 160

Druck-Stein, mit Farbe bearbeitet und später wieder abgeschliffen. Auf dem präparierten Druck-Stein steht die Farbe eher auf der Oberfläche und geht keine Symbiose mit dem Material ein. Ähnlich verhält es sich mit den von Umberg in seiner Malerei favorisierten Bildträgermaterialien Holz und Aluminium. Die Farbe dringt nicht wie bei der Leinwand in das Material ein, sondern wird fast schon von der Oberfläche abgestoßen.<sup>249</sup> Umberg äußerte in diesem Zusammenhang: „(...) *Weniger interessiert mich dagegen die Spannung zwischen Farbe und Träger. (...) Die Materialität eines Trägers, etwa aus Holz, war nie entscheidend. Von Anfang an wollte ich direkt in die Farbe einsteigen. (...) Die Beziehung von Farbe und Leinwandstruktur hat für mich noch nie eine Rolle gespielt. (...)*“<sup>250</sup> Im Bild von 1991 verwendet Umberg Holz, genauer gesagt ein zugeschnittenes Stück Tischlerplatte, also im eigentlichen Sinne kein neues Bildträgermaterial der Malerei. Umberg malt so genommen „Tafelbilder“, gleichwohl setzt er konventionelle Materialien gezielt innovativ für sein spezielles Verfahren ein.

Umberg erzeugt in seinem schwarzen Bild durch die subtile Schichtung aus kreuzweisen Pinsellagen eine *„poröse Stofflichkeit“*<sup>251</sup>, die sich allerdings bei zunehmender Distanz des Betrachters vom Bild in eine nichtgreifbare Immaterialität verwandeln kann. Die schwarze Fläche erscheint einem von Weitem wie eine schwarze ins „Nichts“ verweisende Öffnung in der Wand. Die räumliche Situation der schwarzen Bildfläche wird ebenfalls dadurch verunklärt, dass die Seitenkanten nach hinten angeschrägt sind und dass das Bild durch Abstandhalter von der Wand abgerückt ist. Das bedeutet, dass das Bild je nachdem, aus welchem Blickwinkel und aus welchem Abstand es betrachtet wird, anders in seiner Oberflächenausstrahlung wirkt. Gleichwohl hängt diese interessante Doppelwirkung auch mit den Eigenschaften der Farbe zusammen. Das schwarze puderartige Pigment erinnert aus der Nähe an eine konkrete Substanz, die der Betrachter auf Grund seiner haptischen Qualität am liebsten berühren würde. Aus der Ferne besitzt die schwarze Farbe schnell eine außergewöhnliche Tiefenwirkung, die noch durch

<sup>249</sup> Kersting, Hannelore: *Günther Umberg. Umgang mit der Farbe*, in: Kunstforum international, Bd. 88, 1987: 142

<sup>250</sup> Günter Umberg: *Ich male Tafelbilder, Ein Gespräch mit Reinhard Ermen*, in: Kunstforum international, Bd. 101, 1989: 335

<sup>251</sup> So z.B. formuliert von Matthias Bleyl in seinem Aufsatz *Monochromie-Konzepte: Zur Kritik einfarbiger Malerei*, in: Hoormann, Anne / Schawelka, Karl: *Who's Afraid of. Zum Stand der Farbforschung*, Weimar 1998: 125

Umbergs sensible und subtile Beimengung von kalten Pigmenten im Grün-, Blau- und Violettbereich verstärkt wird.<sup>252</sup> Schwarz gilt in der Malerei als sehr schwer zu bearbeitende Farbe, da die Nuancierung dieser dunkelsten aller Farben nur begrenzt subtil sichtbar zu machen ist.<sup>253</sup> Eine Nuancenvielfalt innerhalb von Umbergs schwarzen Flächen nimmt man eigentlich erst bei einer näheren und längeren Betrachtung wahr, vor allem weil der extreme Hell-Dunkel-Kontrast zwischen dem Weiß der Wände und dem Schwarz der Bilder alle Details in den Hintergrund treten lässt. Trotzdem schafft Umberg in seinen schwarzen Bildern eine lebendige Farbvielfalt, die zu einigen Irritationen der Wahrnehmung des Betrachters führen kann. Das kalte Schwarz scheint sich teils zu verflüchtigen, teils aber auch wieder über die Bildgrenzen hinaus auszubreiten. Die schwarze Farbe flirt immateriell auf den weißen Wänden: es treten farbige, pulsierende Irritationen auf, teils weil sie wirklich in die Fläche eingearbeitet sind, teils auch als optische Täuschungen.

Umberg verwendet Farbpigment und Dammarharz, welches, wie wir gesehen haben, in vielen Lagen übereinander geschichtet wird. Die entstandenen Farbschichten sind strukturell deutlich erkennbar durchgearbeitet. Im Gespräch mit Reinhard Ermen betont Umberg wie wichtig ihm die Verarbeitung des reinen Pigments ist: *„Beim Malen findet ein Umsetzungsprozess statt. Das, was sich als Malerei darstellt, ist in seiner Substanz etwas anderes als das, was sich in den Pigmenttöpfen findet. Ich treffe Entscheidungen, indem ich Farbe male.“*<sup>254</sup> Dadurch dass Aufstrichspuren und Farbnuancierungen graduell erkennbar sind, begreift der Maler wie der Betrachter die hier ins Blickfeld gerückte Arbeit auf jeden Fall noch als gemaltes Bild, wie auch der Maler selbst immer wieder in Gesprächen betont: *„(...) Und das ist, glaube ich, das Wichtigste, daß es wirklich von Hand gemalt ist; und das heißt, daß jedes Bild eine andere Wertigkeit und einen anderen Charakter der Malerei*

<sup>252</sup> Poetter, Jochen / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (1992): 59

<sup>253</sup> vergl. hierzu Raphael, Max: *Die Farbe Schwarz*, Frankfurt a.M. 1984. Max Raphael vergleicht in seinem Text u.a. die verschiedenen Tonabstufungen des Schwarz bei Gemälden von Frans Hals (*„Bildnis eines stehenden Herrn“*, ca. 1649/50) und von Francisco de Goya (*„Tiburcio Pérez y Cuero“*, 1820). Goya arbeitete mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten, während Hals eine große Bandbreite an Zwischenmodulationen einsetzte. Vergl. hierzu außerdem Odilon Redons besondere Vorliebe für die Farbe Schwarz (Kapitel 2.1)

<sup>254</sup> Günter Umberg: *Ich male Tafelbilder, Ein Gespräch mit Reinhard Ermen*, in: *Kunstforum international*, Bd.101, 1989: 333

hat. (...)“<sup>255</sup> Die hinter dem Bild befestigten Abstandhalter tragen allerdings dazu bei, dass man die Werke als Zwischenformen aus Bild und Objekt, also als „Bildobjekte“ begreift. Auch zu diesem Aspekt in seiner Kunst hat sich Umberg geäußert: *„Ich habe (...) begonnen, die Bilder in eine Distanz zur Wand zu bringen, weil ich das für folgerichtig hielt. Ich möchte den Objektcharakter meiner Arbeit wieder stärker betonen. (...) Natürlich sind das keine ‚Objekte‘, wie man meine Arbeit auch schon mal bezeichnet hat. (...) Indem ich die Arbeit etwas von der Wand weghole, betone ich das Format in seiner Konkretheit, und dagegen setze ich eine Malerei, die sich in ihrer Materialität stärker vom Betrachter entfernt. Daraus entsteht ein Spannungsbogen.(...)“*<sup>256</sup>

In diesem Zusammenhang ist es wichtig, auf die Präsentation der Arbeiten hinzuweisen. Umberg hängt selbst in großen Räumen fast nie mehr als vier Arbeiten. Eine Wand bleibt so gut wie immer leer. Das bedeutet, dass höchstens zwei Arbeiten auf einer Wand Platz finden. Im Falle des hier betrachteten Bildes hingen zwei Werke auf einer Wand. Gegenüber, auf der Mitte der Wand, befand sich ein weiteres, drittes Bild im Ausstellungsraum (Abb 52). Die wesentlich schmalere Querseite des Raumes waren frei belassen und hatten jeweils eine Durchgangsmöglichkeit. Generell hängen die Bilder eher tief und werden an der Höhe des Betrachterwinkels ausgerichtet. Für die Art der Einzelplatzierungen der Bilder ist die Gesamthängung aller Bilder in den Ausstellungsräumen mit seinen architektonischen Besonderheiten maßgeblich. Die Bilder werden, wie auch in der Ausstellung in der Kunsthalle Baden-Baden, in Bezug auf Durchgänge, Öffnungen, Fenster, Türen, Säulen, Sockel, Vorsprünge, Deckenprofilierungen und die dadurch bewirkten Bewegungsvorgaben des Ausstellungsbesuchers angeordnet (Abb. 53). Bei einer anderen Ausstellung in der Burnett Miller Gallery in Los Angeles bezog Umberg beispielsweise eine dominante Betonsäule in das Ausstellungskonzept ein. Aus vielen Betrachterstandpunkten kontrastierte das Auge die Materialoberfläche des Betons mit der Bildoberfläche einer der Arbeiten.<sup>257</sup> Allerdings lässt Umberg dem Betrachter gewisse Interpretationsspielräume u.a. durch seine Bewegungsfreiheit im

<sup>255</sup> Aus einem unveröffentlichten Interview, das Ann Gibson am 5.2.1986 in englischer Sprache mit Günter Umberg in seinem Kölner Atelier führte. Zit. nach: Kersting, Hannelore: *Günter Umberg. Umgang mit der Farbe*, in: *Kunstforum international*, Bd. 88, 1987: 145 (Dt. Übers. Von d. Verf.)

<sup>256</sup> Günter Umberg: *Ich male Tafelbilder, Ein Gespräch mit Reinhard Ermen*, in: *Kunstforum international*, Bd.101, 1989: 334/35

<sup>257</sup> Poetter, Jochen / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (1992): 34/35

Raum. Es geht eher darum, das Betrachterauge zu sensibilisieren, es auf Feinheiten aufmerksam zu machen. Dazu gehört auch, dass Umberg einkalkuliert, dass sich die Bilder je nach Lichtsetzung oder bei wechselndem Tageslicht verändern. Die Ausstrahlung eines einzelnen Bildes kann stark variieren. Zumeist sind die Bilder von oben angestrahlt, so dass sich unterhalb der Unterkante ein leichter Schatten bildet. Die Bildfläche nimmt das Licht auf und beginnt in sich zu strahlen. Hier werden Grenzen der Sichtbarkeit ausgelotet, unsere Sinne verwirrt, ein subtiles Geheimnis in der Schwärze der Bildfläche erzeugt. Umberg vertritt die These, dass Gemälde keine Vehikel zur Information, sondern Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung sind, worin auch einer der Kernpunkte des Diskurses in den achtziger Jahren über „*Radikale Malerei*“<sup>258</sup> gesehen wurde.<sup>259</sup> „*Von allen Gemälden bietet das radikale Gemälde die wenigste Information und die meiste sinnliche Empfindung.*“<sup>260</sup> Dabei ging es Umberg im Besonderen um eine sinnliche Neubewertung von Farbe und um die Auseinandersetzung mit Fragen des praktischen Herstellungsprozesses. Am ausführlichsten hat Umberg einen Dialog mit dem Maler Joseph Marioni zu diesen Themen geführt.<sup>261</sup> Evelyn Weiss verweist in dem Zusammenhang auf Umbergs Gründung des „Raumes für Malerei“ in Köln, in dem zwischen 1982 und 1988 in regelmäßigen Abständen Arbeiten von so unterschiedlichen Malern wie z.B. Josef Albers, Brice Marden, Gotthard Graubner, Robert Ryman und auch Joseph Marioni gezeigt wurden – die aber alle das Interesse an Wahrnehmungsfragen eint.<sup>262</sup> Durch Umbergs angeregten Austausch entwickelte sich rasch ein weit verzweigtes Künstlernetzwerk. Er habe mit seinem Diskurs über „*Radikale Malerei*“, so Evelyn Weiss, sicherlich einen wichtigen Beitrag zur Kunsttheorie des ausgehenden 20. Jahrhunderts geleistet. Umbergs Werke knüpfen an die Arbeit von Malern wie z.B. Yves Klein und Ad Reinhardt an, haben aber ihren eigenen Stellenwert in der heutigen zeitgenössischen Malerei, eben auf Grund der für sie spezifisch entwickelten Mal- und Präsentationstechnik.

<sup>258</sup> Das Kunstforum international gab 1987 einen eigenen Band zum Thema „*Radikale Malerei*“ heraus: Kunstforum international: *Malerei. Radikale Malerei*, Bd. 88, 1987

<sup>259</sup> Museum Ludwig (Hrsg.): *Günter Umberg, Body of Painting*, Ostfildern-Ruit 2000

<sup>260</sup> Günter Umberg zit. nach Weiss, Evelyn: *Vorwort*, in: Museum Ludwig (2000): keine näheren Angaben

<sup>261</sup> Marioni versteht unter der Herstellung eines Gemäldes nicht nur, Farbe auf einen Bildträger aufzutragen, sondern auch die Auswahl der Leinwand und die abschließende Positionierung im Raum. Vergl. hierzu Staten, Henry: *Joseph Marioni: Malerei jenseits von Narrativität*, in: Kunstforum international: *Malerei. Radikale Malerei*, Bd. 88, 1987: 180

<sup>262</sup> Museum Ludwig (2000)

### Beispiel 3: Materialien des Immateriellen: Fragile Oberflächen – Karin Sanders „Wandstück“ in der Staatsgalerie Stuttgart

Karin Sander geht es sicherlich nicht vorrangig um Malerei, dennoch nutzt und lotet sie deren Möglichkeiten im künstlerischen Prozess aus. Sie setzt zusätzlich Materialien und Medien je nach den jeweiligen örtlichen Gegebenheiten und Ausstellungskonzepten ein. Räume, Situationen, selbstverständliche Sachverhalte werden so geändert, dass die besondere Beobachtungsgabe des Betrachters gefragt ist. Das 1995 entstandene rechteckige „Wandstück“ (Abb. 54) hat eine Größe von 220 x 840 cm und befindet sich an einer geschwungenen, leicht abwärts fallenden Wand. Eine breitstufige Steintreppe mit weißen Absetzungen grenzt unmittelbar daran. Über dem Wandstück wurden in regelmäßigen Abständen dunkelfarbige Zweierscheinwerfer, die nach oben strahlen, installiert. Die Decke reflektiert die auftreffenden Lichtkegel. Der Betrachter kann das „Wandstück“ eigentlich nur aufgrund seiner hochglänzenden Oberfläche auf der Wand wahrnehmen. Der weiße Farbton von Wand und Werk ist identisch. Es wirkt fast so, als sei ein hauchdünner transparenter Film über die Wand gezogen. Das ist jedoch keineswegs der Fall, wie Karin Sander selbst betont: *„(...) Das Bild entsteht nicht durch Hinzufügen, sondern durch Wegnehmen von Material. (...) Die geschliffenen Wandstücke entstehen, indem eine hauchdünne, ca. einen Zehntelmillimeter starke Farbschicht nebst den Unebenheiten ihres ursprünglichen Auftrags von der Wandoberfläche entfernt wird. Durch zahlreiche Schleifvorgänge mit immer feiner werdenden Schleifpapieren wird die vorhandene, mit Dispersionsfarbe gestrichene Wand auf Hochglanz poliert.“*<sup>263</sup>

Die subtilen Binnenformen des Wandstücks ergeben sich also nicht durch das in der Tafelbildmalerei traditionelle Auftragen von Farbe, sondern durch das aufwendige Abtragen bzw. Schleifen einer feinen Farbschicht der Wand. Die Technik des Schleifens wird in der traditionellen Malerei eigentlich nur bei der Vorbereitung der Malgründe eingesetzt. Zwischen den einzelnen Grundierungsschichten gibt es Zwischenschleife, meist um Unebenheiten auszugleichen. Bei Karin Sander erhalten die Schleif- und Poliervorgänge einen ganz anderen Stellenwert. Ohne sie gäbe es das Kunstwerk gar nicht.

<sup>263</sup> Karin Sander zu ihren *Wandstücken*, in: Staatsgalerie Stuttgart (Hrsg.): *Karin Sander*, Ostfildern-Ruit 2002: 111

Sander entwickelte bei ihren „*Wandstücken*“ (Bsp. Abb. 55) eine Technik, die weit über das Schleifen von Malgrundierungen hinausgeht. Ihr Verfahren erinnert eher an das Hochglanzpolieren von Autolacken, nur dass Sander alle Flächen von Hand schleift und so durchaus noch individuelle minimale Unterschiede in den Oberflächen entstehen können. Farbflächen können sowohl im nassen als auch im trockenem Verfahren geschliffen werden; nass geschliffene Gründe werden in der Regel glatter, denn die Körnung des Schleifpapiers hinterlässt so keine gravierenden Ritzspuren.<sup>264</sup> Zum Nassschleifen wird spezielles Nassschleifpapier eingesetzt. Damit die zu bearbeitende Oberfläche später auch wirklich auf Hochglanz poliert werden kann, muss in sehr langen Prozessen mit immer feiner werdenden Papieren geschliffen werden, wie auch aus Sanders zuvor zitierter Aussage zu ihren *Wandstücken* deutlich wird.<sup>265</sup> Bei einem sauberen Schliff reicht fast das einfache Säubern der Bildfläche von Schleifpartikeln aus, um eine glänzende Fläche zu erhalten. Im handwerklichen Bereich werden oft zusätzlich Polierpasten und Maschinen mit Polierfilzen eingesetzt, damit eine einheitliche Hochglanzoptik entsteht. Karin Sander studierte zwar kurzzeitig Malerei, im Zusammenhang mit ihrem technischen Wissen zu Farbe und Schleifverfahren ist es aber eher wichtig, darauf hinzuweisen, dass sie nach dem Abitur eine Lehre als Restauratorin begann. Es gibt zwar keine genauen Verweise darauf, dass sie sich insbesondere mit Techniken auseinandersetzte, die sie in späteren Werken anwandte, aber es lässt sich doch anmerken, dass hier ein erster sensibler Kontakt mit künstlerischen Techniken, insbesondere mit Maltechniken, statt fand.<sup>266</sup>

Bei den meisten *Wandstücken* zeichnen sich unterhalb der glänzenden Schichten leichte Unebenheiten der Wandoberflächen ab, was die reflektierenden Bildflächen je nach Lichteinfall und momentaner Veränderung des Raums sehr lebendig machen. Teilweise meint man, sich als Betrachter in der großen durchsichtigen geheimnisvollen Fläche zu verlieren.

---

<sup>264</sup> Doerner (1994): 145

<sup>265</sup> Aus eigenen künstlerischen Erfahrungen weiß ich, wie aufwendig es ist eine kleine Fläche gleichmäßig zu schleifen. Auch spielt die Konsistenz der Farbstoffs eine Rolle. Lack ist beispielsweise sehr hart, Epoxydharz und Wandfarbe sind etwas weicher und deshalb leichter zu schleifen. Um Kratzer zu vermeiden, muss sehr genau gearbeitet werden und die langsame Stufung von grobkörnig bis sehr fein eingehalten werden (Papiergrade können hierbei ca. von 320 bis 1200 oder mehr reichen).

<sup>266</sup> Siehe hierzu ein Zitat von Karin Sander, in dem sie sich zu ihrer Restauratorenlehre äußert, in: Staatsgalerie Stuttgart (2002): 198

*„(...) Ich erinnere mich an viele Dinge, zum Beispiel, dass ich mich im Kunstunterricht überhaupt nicht für das interessierte, was das eigentliche Thema war. Und da gab es dann die folgende Situation: Ich habe meinen Pinsel in der Hand, der tollste, dickste Pinsel, den ich je hatte, lange schwarze Borsten, und fange an, auf dem Tisch zu malen, aber ohne Farbe, mit diesem neuen Pinsel. Und der Vorgang dieses Malens auf dem Tisch, das niemand sehen konnte, wovon nichts blieb, das fand ich das beste Bild, das ich bis dahin gemalt hatte. Es blieb einfach nichts da. Ich hatte kein Wasser, keine Farbe, nichts. Vielleicht sind ein paar Staubkörner bewegt worden, aber ansonsten gab es nur das Gleiten der Borsten über diese Oberfläche. (...)“<sup>267</sup>*

Zwar sind die heutigen Arbeiten von Karin Sander zugunsten des Betrachters nicht komplett unsichtbar, es gibt aber dennoch Parallelen zwischen ihrem künstlerischen Werk und dem unsichtbaren 'Tischbild' aus der Schulzeit. Einem unaufmerksamen Besucher der Staatsgalerie Stuttgart kann es beispielsweise durchaus passieren, dass er das „Wandstück“ im schnellen Vorbeigehen überhaupt nicht wahrnimmt. Erst wenn der Betrachter stutzig wird und sich fragt, wie der Raum verändert wurde und um was es sich bei der Arbeit eigentlich genau handelt, wird die Wandarbeit wirklich 'sichtbar'. Bei Sanders Werken ist immer ein genaues Hingucken gefragt, da sie oftmals vorgefundene Räume oder Orte mit sehr subtilen Mitteln verändert. In der Arbeit „Wash your Hands“ (1991) verlegte Sander beispielsweise in einer heruntergekommenen Jungenschultoilette rosafarbenen und hellblauen Teppich, der sich farblich gut in den Gesamtkontext einfügte. Ähnlich ging sie bei einer Ausstellung in der S. Bitter-Larkin Gallery 1991 in New York vor. Dort baute sie einen zweiten leicht erhöhten Boden in die Galerie ein und ließ einen schmalen Spalt zwischen Boden und Wänden frei, so dass der Blick an den Rändern auf den alten Boden freigegeben wurde. Die Oberfläche des Bodens bestand aus einer hauchdünnen grauen Zementschicht, die sich farblich perfekt der Innenarchitektur anglich.<sup>268</sup>

*„(...) Die Arbeit muss etwas zeigen und zugleich geheimnisvoll bleiben. Sie muss über sich selbst hinausgehen und etwas zeigen, was so vorher noch nicht sichtbar war. Das heißt, sie macht etwas sichtbar, was schon da ist,*

<sup>267</sup> Staatsgalerie Stuttgart (2002): 196

<sup>268</sup> siehe hierzu Städtisches Museum Abteiberg (Hrsg.): *Karin Sander*, Mönchengladbach 1992 und Kunstmuseum Bonn (Hrsg.): *Dorothea von Stetten-Kunstpreis*, Bonn 1993

*sich aber in einem Zustand befindet, der nicht wahrgenommen wird, in einem Zustand der Latenz. Wenn das dann Erstaunen auslöst und womöglich noch witzig ist, dann funktioniert die Arbeit. (...) Zuerst ist da die Beobachtung der gesamten Situation und der vielen Details, die eine solche Situation bestimmen. Und dann kann dir überraschenderweise ein Detail ins Auge springen, und das kann den Ursprung für die eigentliche Arbeit abgeben. (...)*<sup>269</sup> Diese Aussage zeigt, wie Sander ihre Ideen entwickelt. Sie bestimmt Materialien und Medien anhand der jeweiligen Ideenfindung für den Raum. Es soll eine neue Ebene der Wahrnehmung von Vertrautem entstehen. Das geschieht u.a. auch durch den subtilen Einsatz von ungewöhnlichem Material, zeitaufwendiger Technik und externem Licht, wie im „Wandstück“ in der Staatsgalerie Stuttgart. Durch einen langen Schleif- und Polierprozess setzt sich hier ein Teil der Wand vom Rest ab. Durch den gezielten Einsatz von Licht moduliert sie Oberfläche und Raum. Das „Wandstück“ wird eigentlich erst durch die Setzung des Lichts richtig erkennbar. Raum, Licht und Bild werden unauflösbar miteinander verschränkt. Viele von Sanders Arbeiten haben mit einer flächenhaften bildlichen Vorstellung zu tun. Ihr besonderes Interesse an der Wand und ihrer Oberfläche reicht schon bis an die Anfänge ihrer künstlerischen Laufbahn zurück. So arbeitete sie beispielsweise 1990 im New Yorker Whitney Museum im Rahmen des *Studio Program* bei einer Präsentation mit Wasser auf der Wand. Die untere Hälfte einer Wand wurde mehrmals am Tag mit Wasser bestrichen, so dass die nassen Wandteile, ähnlich wie die polierten Wandbereiche bei den *Wandstücken*, Teile des Raums widerspiegeln. Es entstand ein räumliches Verwirrspiel aus „realen“ und gespiegelten Lichtbildern, die sich gegenseitig überlagerten. Dabei bleibt die sinnliche und haptische Präsenz der fragilen Oberflächen, sowohl bei der *Wasser-Arbeit* als auch bei dem Stuttgarter „Wandstück“, bestehen.

---

<sup>269</sup> Karin Sander in: Staatsgalerie Stuttgart (2002): 194/196

### 3.5 Fazit: Differente Wege der Erweiterung des Farb- und Bildverständnisses und die Tendenz zum Farbobjekt

Die Wege der Überwindung der Farbflächenmalerei waren, wie aufgezeigt, bereits im vergangenen Jahrhundert sehr unterschiedlich; auch die neueren Versuche der Erweiterung des tradierten Farb- und Bildverständnisses bleiben höchst different. Es ist dies an jüngeren Beispielen *raumgreifender Konzepte, medienübergreifender Ansätze* und *maltechnischer Experimentierformen* zu verdeutlichen versucht worden. Im Blickpunkt standen dabei vor allem solche Konzepte und Wege, die schließlich nicht in einer Überwindung der Malerei selbst enden, die vielmehr neue Möglichkeiten der Malerei zu eruieren und auszuloten suchen.

Was die raumgreifenden Konzepte betrifft, ging es u.a. um die Einwirkung von außerbildlichen Lichtquellen auf den Raum und das Bildmaterial, um den Einfluss des Umraums auf die Bildoberfläche, schließlich um die Bild- und Farbwirkung wandgebundener Arbeiten. Es zeigt sich an den untersuchten Beispielen, dass die Farb- und Bildkonzepte heute kaum mehr ohne den sie umgebenden Raum gedacht werden. Sie werden zunehmend enger mit spezifischen Ausstellungskonzepten verknüpft; z.T. werden Farb- und Bildkonzepte im Hinblick auf bestehende oder mögliche Räume selbst entworfen oder aber eine den Vorstellungen des Künstlers gemäße Raumsituation wird gar erst geschaffen. So hat u.a. Adrian Schiess sein Werk *„Flache Arbeit Rot, flache Arbeit Grau“* unter Einbeziehung der innenarchitektonischen Gegebenheiten des klassizistischen Saals im Braunschweiger Kunstverein konzipiert. Gerhard Merz hingegen schuf sich in der Arbeit *„Fragment Grande Galerie I-XIV“* einen eigenen Raum für die Präsentation seiner weißen „Gipstableaus“. Das Architekturfragment ist so mit seiner strahlenden Kunstlichtbeleuchtung Hauptbestandteil der Arbeit selbst. Imi Knoebels *„Genter Raum“* wurde bis heute in zwölf Varianten – unter verschiedenen räumlichen Ausgangsbedingungen – ausgestellt, was natürlich eine jeweils geringfügige Veränderung der Arbeit auf Grund der örtlichen Spezifika mit sich brachte.<sup>270</sup> Knoebels Rauminstallation konnte zwar, auf seine Entscheidung hin, ähnlich wie ein einzelnes Tafelbild, von Ausstellung zu Ausstellung, von Museum zu Museum wandern, durfte aber nur der

<sup>270</sup> Kulturstiftung der Länder (Hrsg.) / Patrimonia 194: *Imi Knoebel, Genter Raum*, Düsseldorf 2000: 6

Ausgangskonzeption gemäß aufgebaut werden. Bei Katharina Grosse ist, wie wir gesehen haben, diese Art von Ausstellungs- bzw. Museumswechsel bei einigen ihrer Werke gar nicht mehr möglich, denn viele der Wandarbeiten, so auch das „*Nun Painting*“, sind direkt auf der Wand entstanden. Das impliziert zumeist, dass das Bild nach dem Ende der Ausstellung vernichtet werden muss – auch hier ist die Arbeit also nicht mehr ohne den spezifischen Raum gedacht.

In dieser gegenüber früheren Entwicklungen deutlicheren Raumbezogenheit liegt zugleich ein wesentliches Moment der Veränderung des Farb- und Bildverständnisses hin zum *Farbobjekt*, auch wenn dieses Farbobjekt weiterhin in erster Linie der Malerei verpflichtet bleibt. Interessant ist dabei die nach wie vor bestehende Flächenbeschaffenheit solcher Farbobjekte. Bei aller Unterschiedlichkeit im Einzelnen geht es bei den behandelten Experimentierformen zugleich darum, Farbigkeit, Licht und Lichtwechsel des Raums in die Wirkung des Bildes oder Farbobjektes einzubeziehen, Wandlungen des Farbeffekts zu erreichen, der Leuchtkraft der Farben, z.T. Spiegelungen des Raums o.ä. So setzen Imi Knoebel und Adrian Schiess sehr bewusst diese äußeren Einflussfaktoren des Raums in ihren Arbeiten ein (s. „*Genter Raum*“ und „*Flache Arbeit Rot, flache Arbeit Grau*“). Beispielsweise spiegelt sich das Ausstellungsumfeld in der Lackierung ihrer glatten Farbplatten, was beim Betrachter einen Raum hinter dem Bild evozieren kann. Verändern sich die äußeren Bedingungen des Raums – so wenn wie bei dem Werk „*Flache Arbeit Rot, flache Arbeit Grau*“ von Schiess das in den Raum einfallende Tageslicht wechselt – hat dies zweifellos Einfluss auf die Arbeit an und für sich: Farben können changieren, Spiegelungen und Lichtreflexe wandern auf den Bildoberflächen umher. Je nach Lichtverhältnissen, Aufenthaltsort des Betrachters oder Bewegungen außerhalb bzw. innerhalb des Raums können die mit Lack beschichteten Bildtafeln von Schiess und Knoebel anders erscheinen.

Auch Gerhard Merz arbeitet u.a. mit außerbildlichen Lichtquellen im Raum, so z.B. in seinem Werk „*Fragment Grande Galerie I-XIV*“. Das indirekte, künstliche, sehr helle Licht verursachte bei der damaligen Ausstellung ein verhaltenes Flirren in den seidigmatten Oberflächen der Bildtafeln. Katharina Grosse bezieht neben außerbildlichem Licht auch die ortsspezifischen

Eigenschaften des Ausstellungsraums ein. Gerade im „*Nun Painting*“ hatten u.a. das schwarze Belüftungsgitter und die Schiebetüren, die in die Wand eingelassen waren, einen ganz eigenen formalen, haptischen und farblichen Einfluss auf das Gesamtgefüge des Wandbildes.

Was die zweite Gruppe solcher zeitgenössischen Versuche der Auslotung neuer Möglichkeiten der Malerei betrifft, so standen im Blickpunkt der untersuchten jüngeren Beispiele insbesondere Konzepte, die – zum großen Teil auch im Rahmen eines bewussten Raumbezuges – andere Medien wie Skulptur/Plastik, Installation, aber auch Video/Film in den künstlerischen Prozess einbeziehen. Die spezifischen Materialien solcher Medien ergänzen dabei gleichsam die der Malerei eigenen Materialien, ermöglichen so neue Materialmixturen und neue Farb- und Bildwirkungen. Die Nutzung neuer Materialien wie Stoffe, Plastilin, Plexiglas, Spiegel u.ä. ist dabei in gleicher Weise angelegt, neue Oberflächenwirkungen, Licht-, Farb- und Raumeffekte zu erzielen. So erzeugte Daniel Buren in seiner medienübergreifenden „*Arbeit in situ*“ im Westfälischen Landesmuseum ein Wahrnehmungsverwirrspiel durch den Einsatz von Spiegeln und gestreiften Wandverkleidungen. Der Betrachter des Werks schwankte bei der damaligen Ausstellungssituation zwischen zweidimensionalen und dreidimensionalen Wahrnehmungsebenen, obwohl Buren ja eigentlich nur mit bildartigen Flächenelementen gearbeitet hatte. Gerwald Rockenschaub ging in seinem Werk (o.T.) in der Galerie Susanna Kulli in ähnlicher Weise vor. Obwohl sich Rockenschaubs flache Farbobjekte bei dieser Präsentation nicht auf dem konventionellen Platz des Tafelbildes, an der Wand, befanden und hier neue Materialien eingesetzt wurden, verweist das Prinzip des flachen Farbträgers auf die Auseinandersetzung mit dem „Bild“ als solchem. Die neuartige Oberflächenwirkung seiner Farbobjekte (aufgeraute Teppichoberfläche, durchsichtige glatte Plexiglasplatte) weicht gewollt von einer konventionell bearbeiteten Ölbildoberfläche ab. Obwohl Leni Hoffmann, wie z.B. in „*Kukuruz*“, ebenfalls mit malereiuntypischen Materialien arbeitet, erzeugt sie im Gegensatz zu Rockenschaub viele malerische Effekte gerade über die pastose ölfarbenähnliche Oberflächenbeschaffenheit ihrer Farbfelder.

Sarah Morris wiederum malt mit Farbe auf konventionellen Leinwandbildträgern. Ihre Bilder sind nicht in sich medien- und materialübergreifend, sondern

um das Medium Film in Ausstellungen medienübergreifend ergänzt. Auch wenn Morris in Ihrer Malerei starke Verfremdungseffekte der Realität einsetzt, so finden sich doch in ihren Bildern immer noch an die realen Film- und Fotoeinstellungen angelehnte Bildstrukturen und Farbkombinationen wieder. Obgleich die Filme einen vollständig eigenen Charakter behaupten, führt so der Weg zum veränderten Bild- und Farbverständnis bei Sarah Morris immer wieder über den Videofilm.

Die dargestellte dritte Gruppe an Beispielen zeitgenössischer Ansätze der Erweiterung des Farb- und Bildverständnisses bezieht ihre Experimentierformen auf den ersten Blick aus dem tradierten Materialfundus der Malerei selbst. Zwar geht es hier immer auch um die neue Nutzung durchaus alter Materialien und Mittel; es geht aber zugleich und vor allem um den Einsatz technisch veränderter oder aus dem Werkalltag übernommener, der Malerei bislang fremder Farben und Stoffe, neuer Grundierungs-, Schleif- und Schichtungstechniken, neuer Bildträger etc. Die Untersuchung der ausgewählten Beispiele hat verdeutlicht, dass die Strahlkraft der Farben über den Einsatz solcher Materialien und Techniken z.T. Wirkungen erzielt, die so vorher kaum möglich waren, über die u.a. der umgebende Raum selbst zum Bestandteil des Bildes, solcher Art Teil des Farbobjektes wird, über die die entstehende Leuchtkraft nahezu an die Immaterialität des Lichts selbst heran reicht – ein immer mitgehegter Wunschtraum der Malerei. So erzielt Günter Umberg eine spannungsreiche Ambivalenz zwischen den realen stofflichen Gegebenheiten eines Bildes (aus der Nähe) und dessen entmaterialisierter tiefenräumlicher Ausstrahlung (aus der Ferne). Die Betrachtung aus der Ferne schließt das Umfeld der ausgestellten Bilder mit in das Blickfeld ein, was u.a. impliziert, dass die Bilder je nach Lichtsetzung, die von Umberg genau bestimmt wird, eine besondere Oberflächenpräsenz erhalten. Aufgrund der subtilen Inszenierungsmaßnahmen, vor allem aber aufgrund der neu entwickelten Farbschichtungstechnik wird eine poröse Stofflichkeit erzeugt, die sich allerdings bei zunehmender Distanz in eine nichtgreifbare Immaterialität verwandelt. Auch Peter Halley arbeitet mit neuartigen Effekten in der Bildoberfläche. In „*CuSeeMe*“ entstehen besonders zeitgemäße, künstlich wirkende Farbkombinationen, neuartige Oberflächenkontraste zwischen glatten und stuckartigen Flächen, die auch inhaltlich sehr stark mit der

heutigen urbanen Wirklichkeit korrespondieren. Karin Sander kommt nicht aus dem Bereich der Malerei und betrachtet sich auch selbst nicht als Malerin, dennoch setzt sie u.a. auch maltechnische Verfahrensweisen in einigen ihrer Arbeiten ein. Das in langen Prozessen geschliffene „Wandstück“ in der Staatsgalerie Stuttgart, glänzt so stark, dass es aus manchen Blickwinkeln wie ein überdimensional großer Spiegel erscheint. Durch die spiegelnde Transparenz der Oberfläche und das helle Weiß scheint sich das Werk, ähnlich und doch ganz anders als bei Umberg, zu entmaterialisieren.

Trotz der in den betrachteten Werken erkennbaren differenten Wege und Konzepte der Öffnung und der Erweiterung des Farb- und Bildverständnisses in der zeitgenössischen Malerei, trotz ihres Facettenreichtums wird über die Art und Weise der Erweiterung selbst eine Tendenz vom tradierten Tafelbild weg hin zum „Farbobjekt“ erkennbar. Vor allem die Farbe und der flache Bildträger sind es, die es gerechtfertigt erscheinen lassen, in dem Zusammenhang noch nicht von reiner Objektkunst im Raum zu sprechen, sondern von der *Tendenz zum Farbobjekt*. Die „flache“ farbige Ebene bleibt dabei Kennzeichen der Malerei, auch wenn sich die Bildträger inzwischen in Form und Material verändert haben, Räume und andere Medien Bestandteile dieser erweiterten Malerei sein können. Manch einer der zeitgenössischen Maler staffelt gar die flachen Bildträger im Raum hintereinander oder platziert sie statt an der Wand auf dem Boden, so, wie gesagt, beispielsweise Imi Knoebel, Adrian Schiess, Daniel Buren oder Gerwald Rockenschaub. Günter Umberg präsentiert seine Bilder zwar an Wänden, arbeitet aber eben ganz bewusst mit der Gesamtpräsentation im Raum. Die Kanten seiner Bildträger sind mit Farbe beschichtet, der Objektcharakter sowieso schon gegeben, und die Untergrundwände sind wichtige Elemente der Werke selbst. Künstler wie Katharina Grosse, Leni Hoffmann und Karin Sander gehen z.T. weiter und arbeiten, wie dargestellt, direkt auf der Wand.

## 4. DIE PARADIGMATISCHE BEDEUTUNG ELLSWORTH KELLYS IM KÜNSTLERISCHEN ENTWICKLUNGSPROZESS DER MALEREI ZU EINEM NEUEN FARB- UND BILDVERSTÄNDNIS

### 4.1 Einleitende Bemerkungen

In der Literatur finden sich zwar Hinweise auf die Bedeutung Ellsworth Kellys für die beschriebene Erweiterung des Farb- und Bildverständnisses in der zeitgenössischen Malerei. So hebt etwa Gottfried Boehm in seinen Texten mehrfach die in dieser Hinsicht innovativen Leistungen Kellys hervor. In seiner Monographie *Ellsworth Kelly: Yellow Curve* (1992)<sup>271</sup> sieht er den entscheidenden Ansatz Kellys in der bewussten Auseinandersetzung mit den Wahrnehmungsbedingungen, die über die direkte Relation des Betrachters zum Werk auch dessen indirekte Beziehung zum umgebenden Raum, zu Licht und Helligkeit, zu anderen Farbeindrücken im Raum etc. einschließen. Mit der Arbeit „*Yellow Curve*“ (1990, Portikus Frankfurt a.M.) werde diese Sichtweise besonders augenscheinlich, da der Künstler das Bodenobjekt extra für den Ausstellungsraum konzipierte. Auch in seinem Text *Zwischenräume. Malerei, Relief und Skulptur im Werk von Ellsworth Kelly* (2002)<sup>272</sup> hebt Boehm hervor, dass ein Bild für Kelly stets auch Objekt sei und dass Kellys Kunst immer die Architektur bzw. den Umraum und dessen Bedingungen miteinbeziehe.

Allerdings finden sich solche wahrnehmungs- und ausstellungsbezogenen Texte zu Kellys Werk ansonsten eher vereinzelt in der Literatur. Nur wenige der künstlerischen Arbeiten Kellys wurden außerdem gründlich beschrieben und interpretiert; zudem fehlen Publikationen mit ausführlichen formalen und maltechnischen Analysen. So beziehen sich beispielsweise Diane Waldmans Aufsatz *Ellsworth Kelly* sowie vier andere Essays von Roberta Bernstein, Carter Ratcliff, Mark Rosenthal und Claire Bell in dem Ausstellungskatalog *Ellsworth Kelly: A Retrospective* (1996) eher im Allgemeinen auf die künstlerische Entwicklung Kellys, im Besonderen hier auf seine medienübergreifende Arbeit.<sup>273</sup> Man erhält in diesen Texten einen gut recherchierten Überblick; zur spezifischen Thematik dieser Arbeit gibt es nur wenige Hinweise. Auch in den

<sup>271</sup> Boehm, Gottfried.: *Ellsworth Kelly: Yellow Curve*, Stuttgart 1992

<sup>272</sup> Boehm, Gottfried: *Zwischenräume. Malerei, Relief und Skulptur im Werk von Ellsworth Kelly*, in: Fondation Beyeler: *Ellsworth Kelly, Zwischen-Räume, Werke 1956 – 2002*, Ostfildern-Ruit 2002

<sup>273</sup> Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996

Klassikern *Ellsworth Kelly* (1971) von John Coplans<sup>274</sup> und *Ellsworth Kelly* (1973) von E.C. Goosen<sup>275</sup> gehen die Autoren eher biografischen Aspekten nach. Einige Autoren bedeutender Kelly-Publikationen haben sich auf Teilgebiete seiner Kunst spezialisiert. So untersuchen Diane Upright (*Ellsworth Kelly: Works on Paper*, 1987)<sup>276</sup> und Yve-Alain Bois (*Ellsworth Kelly: The Early Drawings, 1948-1955* (1999)<sup>277</sup> // *Ellsworth Kelly, Tablet, 1948-1973* (2002))<sup>278</sup> gezielt die Papierarbeiten, besonders die Zeichnungen und Collagen des Künstlers, während Richard Axsom sich in *The Prints of Ellsworth Kelly* (1987)<sup>279</sup> ausschließlich dem druckgraphischen Werk widmet. Patterson Sims und Emily Rauh Pulitzer beziehen sich in ihrer Publikation *Ellsworth Kelly: Sculpture* (1982)<sup>280</sup> auch auf einige Bildobjekte, obwohl ihr Hauptaugenmerk auf den Skulpturen Kellys liegt. Eine Veröffentlichung wie *Ellsworth Kelly: Die Jahre in Frankreich* (1992)<sup>281</sup> von Yve-Alain Bois, Jack Cowart und Alfred Paquement greift, wie der Titel schon sagt, eine bestimmte Schaffensperiode des Künstlers heraus.

Ellsworth Kelly hat, wie bereits angedeutet, mehrere Interviews gegeben und eigene Statements veröffentlicht. Die meisten Autoren bzw. Gesprächsleiter stellten nur wenige Fragen zu Farbe und Licht, zur maltechnischen Praxis und zu den gerade genannten ausstellungsspezifischen Aspekten. So geht z.B. Henry Geldzahler in seinem Gespräch mit Kelly aus dem Jahre 1964 auf biografische Zusammenhänge und auf den damaligen Kunstkontext ein.<sup>282</sup> Paul Cummings zielt mit seinen Fragen in dem 1991 geführten Interview eher auf die Zeichnungen Kellys ab.<sup>283</sup> Andere, u.a. Paul Taylor, dessen Befragung Kellys 1991 in der Zeitschrift *Interview* veröffentlicht wurde, interessiert der

<sup>274</sup> Coplans, John: *Ellsworth Kelly*, New York 1971

<sup>275</sup> Goosen, E. C.: *Ellsworth Kelly*, The Museum of Modern Art, New York 1973

<sup>276</sup> Upright, Diane: *Ellsworth Kelly: Works on Paper*, Harry N. Abrams: Forth Worth Art Museum, New York 1987

<sup>277</sup> Bois, Yve-Alain: *Ellsworth Kelly, The Early Drawings, 1948-1955*, Havard College, Kunstmuseum Winterthur, Düsseldorf 1999

<sup>278</sup> The Drawing Center New York / Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne: *Ellsworth Kelly, Tablet*, New York 2002

<sup>279</sup> Axsom, Richard H.: *The Prints of Ellsworth Kelly: A Catalogue Raisonné, 1949-1985*, New York 1987

<sup>280</sup> Sims, Patterson / Pulitzer, Emily Rauh: *Ellsworth Kelly: Sculpture*, Whitney Museum of American Art, New York 1982

<sup>281</sup> Bois, Yve-Alain / Cowart, Jack / Paquement, Alfred: *Ellsworth Kelly: Die Jahre in Frankreich 1948-1954*, München 1992

<sup>282</sup> Geldzahler, Henry: *An Interview with Ellsworth Kelly*, 1963, reprinted in: *Art International* (Lugano) 8, no. 1 (Feb. 15, 1964): 47-48

<sup>283</sup> Cummings, Paul, 1991: *Interview: Ellsworth Kelly Talks with Paul Cummings*, in: *Drawing* (New York) 13, no. 3 (Sept.-Oct. 1991): 56-61

kunsthistorische Kontext.<sup>284</sup> Es geht ihm schwerpunktmäßig um die großen Künstler des 20. Jahrhunderts und um die Einschätzungen Kellys über seine Vorläufer und Zeitgenossen. Eine in diesem Zusammenhang wichtige Publikation ist sicherlich das Interview von Ann Hindry (1992) in *Artstudio, Ellsworth Kelly Spezial*.<sup>285</sup> Hier werden zum ersten Mal einige maltechnische Fragen angesprochen. William Furlong führte in der Anthony d'Offay Gallery 1992 ebenfalls ein Interview mit Kelly, welches viele persönliche Blickwinkel des Künstlers offenbart und welches gleichfalls Hinweise zu seinem praktischen Vorgehen liefert. Das *Audio Arts Magazine* veröffentlichte das Gespräch als Hörbuch (*Ellsworth Kelly*).<sup>286</sup>

Das in der Publikation *American Artists In Their New York Studios* des *Center for Conservation and Technical Studies* vom *Havard University Art Museum* (1992)<sup>287</sup> veröffentlichte Gespräch mit Kelly gilt als eines der wenigen Interviews, in dem Kelly sich konkret zu seiner Technik und zu verwendeten Materialien äußert. Allerdings beziehen sich die Fragen ausschließlich auf seine Papierarbeiten und nicht auf die für diesen Kontext wichtigen Bildobjekte. Ich selbst hatte die Möglichkeit, mit Ellsworth Kelly ein persönliches Gespräch zu führen, das in Bezug auf die vorliegende Thematik unter einigen Aspekten aufschlussreich war.<sup>288</sup>

Im Folgenden geht es, wie im Einleitungskapitel angekündigt, nicht um den Versuch einer Darstellung und Bewertung des Gesamtwerkes Kellys. Es geht im Kontext der Thematik dieser Arbeit vielmehr um den Versuch, in differenzierterer Weise die paradigmatische Bedeutung Ellsworth Kellys für die Erweiterung der Farbkonzepte und neuere Positionen eines veränderten Bildverständnisses in der zeitgenössischen Malerei zu verdeutlichen. Dies soll schrittweise geschehen. Dabei sind im ersten Schritt Stationen der künstlerischen

<sup>284</sup> Taylor, Paul: *Ellsworth Kelly: Talking to America's Most Colorful Artist*, in: Interview (New York) 21, no. 6 (June 1991): 98-103

<sup>285</sup> Hindry, Ann: *Conversation with Ellsworth Kelly*, in: Hindry, Ann: *Spécial Ellsworth Kelly*. A special issue of *Artstudio* (Paris), no. 24 (spring 1992): 22-37

<sup>286</sup> *Ellsworth Kelly / Christine Borland & Craig Richardson, Eugenio Dittborn, Thomas Trebstein, Andrew Sabin*. Edited and produced by William Furlong; co-produced by Audio Arts; Vol. 13, No. 1, 1993, (Hörkassette)

<sup>287</sup> Götz, Stephen: *Conversations about the creation of contemporary art, Ellsworth Kelly*, in: Center for Conservation and Technical Studies, Havard University Art Museums: *American Artists In Their New York Studios*, 1992

<sup>288</sup> Das Interview fand im Herbst 1999 in New York statt. Es liegen Aufzeichnungen in Form von Tonbändern und Notizen vor. Aufgrund des persönlichen Charakters des Gesprächs besteht allerdings der Wunsch Kellys, dass das Interview nicht in Textpassagen direkt zitiert wird. Gleichwohl hat er sein Einverständnis gegeben, dass ich wichtige Aussagen zur Thematik indirekt zitiere.

schen Entwicklung Ellsworth Kellys aufzuzeigen, um im zweiten Schritt dann jene Entwicklungen seiner Malerei ins Blickfeld zu rücken, die insbesondere auf raum- und lichtbezogene sowie maltechnische Erweiterungen seines Farb- und Bildverständnisses verweisen. Es geht hier um die erkennbare Tendenz zum Farbobjekt im Raum, wie an ausgewählten *Shaped Canvases*, zum Teil an Bodenobjekten und am *Multipanel Painting* zu identifizieren ist. Im dritten Schritt ist schließlich der Zusammenhang von Farbe, Bildoberfläche und Licht bei Kelly systematischer zu untersuchen. Hier geraten in besonderer Weise Malmaterial, Technik und Raum in den Blickpunkt.

## 4.2 Zur künstlerischen Entwicklung Ellsworth Kellys

### **Beginn der künstlerischen Tätigkeit: Kellys Lehrer und seine Vorbilder**

Ellsworth Kelly (Abb. 57) wurde am 31. Mai 1923 als zweiter von drei Söhnen in Newburgh, New York, geboren. Sein Vater, Allan Howe Kelly, arbeitete bei einer Versicherungsfirma, und seine Mutter, Florence Githens Kelly war zunächst als Schullehrerin tätig.<sup>289</sup> Als Kelly noch ein Junge war, zog die Familie nach Pittsburgh, Pennsylvania, und 1929 schließlich nach Oradell, New Jersey. Ermutigt durch seine Großmutter Luisa Rosenleibe begann Kelly sich, als er fünf Jahre alt war, für die Vogel-Forschung zu interessieren.<sup>290</sup> Er lernte anhand von Büchern mit Abbildungen und Illustrationen von John James Audubon (Abb. 58) die Namen und Arten der Vögel und welche Farbe und Form sie haben.<sup>291</sup> Der Einfluss Audubons spielte auch für die spätere Entwicklung seines Schaffens eine Rolle – vermutlich aus zwei Gründen: Audubon arbeitete mit einer Bildsprache, welche die Klarheit des Formumrisses (z.B. eines Vogels) mit unbestimmten Hintergrund kontrastierte, und er gewann seine Darstellungen durch genaueste Beobachtungen in der Natur.<sup>292</sup>

---

<sup>289</sup> Goosen (1973): 10

<sup>290</sup> Waldman (1996): 12

<sup>291</sup> Goosen (1973): 10

<sup>292</sup> Vergl. John James Audubon: „Black Skimmer“ (Abb. 58)

Auch Kelly schulte seinen Blick für Farbe, Form und Linie in der freien Natur; seine Bewunderung für die physische Realität der Welt war erwacht.

Nachdem Kelly seinen Highschool-Abschluss gemacht hatte, studierte er von 1941-42 bei Maitland E. Graves und Eugene H. Peterson am Pratt Institute in Brooklyn. 1943 wurde er von der United States Army einberufen und nach Fort Dix in New Jersey gesandt. Auf seine Nachfrage hin wurde er mit einem Zwischenstop in Camp Hale in Colorado beim 603<sup>rd</sup> Engineers Camouflage Battalion im Fort Mead in Maryland eingesetzt. Seine Aufgabe bestand darin, Schautafeln für die Demonstration von Tarntechniken zu entwickeln. Sogar in der Armee verfolgte Kelly sein Studium der Kunst und der Kunstgeschichte. Auf Anfrage bekam jeder Soldat das Buch *A Treasury of Art Masterpieces*, welches die Armee 1944 selbst publizierte. Es enthielt Reproduktionen von Werken von Giotto bis Picasso. Im Juni 1944 wurde Kellys Einheit nach England gesandt, später dann nach Frankreich in die Bretagne und in die Normandie. Auch ein kurzer Aufenthalt in Paris war möglich, bei welcher Gelegenheit Kelly Parks, Kirchen und andere Gebäude skizzierte.<sup>293</sup>

Als der zweite Weltkrieg endete, kehrte Kelly in die USA zurück und zog im Winter 1945 nach Boston, wo er an der Schule des Museums of Fine Art sein Kunststudium ab 1946 bei Karl Zerbe und Ture Bengtz fortsetzte. Die Dozenten der Schule des Museums of Fine Arts gründeten ihre Lehre auf den klassischen Prinzipien alter Meister. So mussten die Studenten z.B. auch zahlreiche Werke kopieren; von Kelly sind die Kopien nach Ambrogio Lorinzettis „*Virgin and Child*“ (ca. Ende 1330 bis Anfang 1340) und nach Tintoretos „*Portrait of a Young Man*“ (ca. 1580) bekannt. Kelly beschäftigte sich außerdem intensiv mit klassischen Maltechniken, wobei er Grau als Untergrundfarbe nutzte und dann hellere Farben mit Firnis gemischt darüber lagerte. Überdies war er von Arnand K. Coomaraswamy beeinflusst, der für die Erforschung indischer und persischer Kunst zuständig war. Sein Interesse galt auch prähistorischen Werkzeugen primitiver Völker, weshalb er z.B. an einer Ausstellung über die Kultur der *North American Mound Builders* am Havard University's Peabody Museum of Archaeology and Ethnology teilnahm (Bsp. *Bannerstone*, Abb. 59). An der Schule des Museums of Fine Arts bestand trotz der strengen klassischen Lehre auch ein starkes Interesse am deutschen Expressionismus.

---

<sup>293</sup> Waldman (1996): 13

Kellys Zeichenlehrer, Ture Bengtz, setzte in diesem Zusammenhang sehr auf die Betonung von Außenkonturen, und sein Malereilehrer, Karl Zerbe, brachte ihm insbesondere die Arbeiten Max Beckmanns näher.<sup>294</sup> 1948 lud die Schulfakultät Beckmann und andere prominente Künstler ein, um Vorlesungen zu halten. Der Einfluss der expressionistischen Momente bei Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner, Alexej Jawlensky und vor allem bei Pablo Picasso war in Kellys Frühwerk deutlich spürbar.<sup>295</sup> Beckmanns Einsatz von Schwarz und Weiß oder besser von Hell und Dunkel in der Malerei, die durch den scharfen Kontrast fast plakativ wirkte, sprach Kelly an. Außerdem interessierten ihn die Triptychen des Deutschen, welche er im Museum of Modern Art in New York gesehen hatte. Das Prinzip, mehrere Leinwände für ein Bild zu nutzen, interessierte ihn auch an gotischen und romanischen Altargemälden.<sup>296</sup>

### **Die Zeit in Frankreich: Erste Multipanel Paintings und Bildobjekte, Experimente mit dem Zufall und die Hinwendung zur absoluten Abstraktion**

Nach drei Jahren in der Schule in Bosten entschied sich Kelly, für längere Zeit nach Paris zu gehen. Seine Rückkehr nach Paris im Oktober 1948 wurde durch die ihm monatlich zugesicherte Kriegsveteranenunterstützung möglich. Das Gefühl, in einer fremden Stadt zu leben, und die Freiheit, die das neue Umfeld mit sich bringen würde, waren wichtige Auslöser für den Umzug. Von ihm versprach sich Kelly zugleich eine Erneuerung seiner Kunst. Kurz nach seiner Ankunft in Paris fuhr er nach Colmar, um den *Isenheimer Altar* (ca.1510-15) von Matthias Grünewald zu sehen. Das mehrteilige Gemälde, welches er zuvor nur von Reproduktionen kannte, hatte ihn schon zu seiner Bostener Studienzeit fasziniert.

Im November, einen Monat nach seiner Ankunft, schrieb er sich als Student in der *Ecole des Beaux-Arts* ein. Dort lernte er Jack Youngerman, ebenfalls Amerikaner, kennen und freundete sich mit ihm an. Dem Zirkel um Kelly

---

<sup>294</sup> Waldman (1996): 13

<sup>295</sup> Selz, Peter: *Amerikaner im Ausland*, in: Joachimides,Christos M.; Rosenthal, Norman: *Amerikanische Kunst*, Martin Gropius Bau, München 1993: 206

<sup>296</sup> Goosen (1973): 16

gehörten auch Ralph Coburn, ein amerikanischer Bekannter Kellys, der in der *Boris Mirski Gallery* (die erste Galerie, die Kellys Werke ausstellte) gearbeitet hatte, und die französische Schauspielerin Delphine Seyrig, die Youngerman 1950 heiratete, an. Während dieser Zeit flammte Kellys Interesse für byzantinische Mosaiken wieder auf, und er malte einige Portraits und Halbfiguren, die die Einflüsse von Picasso, romanischer und byzantinischer Kunst vereinigten. Kelly war ein häufiger Besucher des Historischen Museums und des *Musée National d'Art Moderne*, wo er Werke von Jean Arp und Sophie Taeuber-Arp, Henri Matisse (Bsp. Abb. 61), Pierre Bonnard, Constantin Brancusi, Georges Braque, Robert Delaunay, Fernand Léger und Pablo Picasso sah.<sup>297</sup> Kellys Hinwendung zu einem vollkommen abstrakten Stil im Jahre 1949 schien überstürzt, doch vollzog sich hier die durchaus plausible und nachvollziehbare Entwicklung eines Künstlers, der auf der Suche nach einem neuen Weg ist. Er hatte angefangen, Architekturdetails (Brücken, Dächer, Fassaden etc.) zu zeichnen und zu fotografieren. So übernahm Kelly in seinem Bild „*Mandorla*“ (1949) die Form eines ovalen Architekturelements aus der Fassade der Kathedrale *Notre-Dame-la-Grande* in Poitiers. Vor allem in den Zeichnungen kristallisierte sich Kellys Hang zur Einfachheit und Klarheit der Formensprache heraus. In Zeichnungen wie „*Seaweed*“ (1949) oder „*Stacked Tables*“ (1949) dominiert die einfache Linie. Es entsteht eine scharf umrissene Form, die den Positivraum und den Negativraum als gleichwertige Komponenten nebeneinander stehen lässt. Neben Kellys Ansatz, Gesehenes in einer reduzierten vereinfachten Zeichnung wiederzugeben, existiert auch der surreale Aspekt in seinen Arbeiten. Die ungewöhnlichste seiner Pariser Landschaftszeichnungen ist sicherlich „*Tuileries*“ (1949). Man erkennt isolierte Gegenstände in einer unwirklich erscheinenden Umgebung. Die Landschaft wirkt ausgedacht oder vielleicht auch wie eine Traumlandschaft - Merkmale, die ebenfalls bei surrealistischen Malern wie Yves Tanguy vorhanden sind.<sup>298</sup> In „*Tuileries Gardens*“, aber auch in anderen Zeichnungen, wird ein Prinzip deutlich, das für die spätere Entwicklung der *Shaped Canvases* wichtig war: das Prinzip des isolierten Gegenstandes bzw. der isolierten Form, die wie ausgeschnitten auf dem Grund sitzt. Die Collage „*Head with Beard*“ (1949) ist die erste direkte Umsetzung des „Cutout-

<sup>297</sup> Waldman (1996): 14

<sup>298</sup> vergl. Yves Tanguy: „*Maman, papa est blessé*“ (1927), siehe auch Waldman (1996): 15

Systems“. Auch wurde hier immer deutlicher, dass Kelly keine Formen mehr erfand, sie auch nicht interpretierte, sondern sie der Realität entnahm. Kelly beschreibt den Wandel in seiner Kunst im Jahre 1949 folgendermaßen:

*„I soon realized after arriving in Paris in 1948 that figurative painting no longer interested me. Looking for a different way to continue, I spent days at the Louvre and the Guimet Museum where I studied the art of the Mediterranean and the East. The two things I admired most were an Egyptian stele in relief (the Serpent King, 3000 B.C.) and a Greek headless statue of Hera (Hera of Samos, sixth century B.C.). I also studied Chinese ceramics and bronzes, the decorative objects and sculpture of Luristan, Suze, and the Cyclades. At the Byzantine Institute I studied mosaics and early manuscripts.*

*I traveled to the Romanesque sites of Tavant, Saint Savin, and Poitiers, where I drew from twelfth-century frescoes and sculptures and especially from the stonework of churches. Notre-Dame-La-Grande in Poitiers has a circular gridwork on its west front facade that was used in „Woman of Poitiers“ (1948), the rings incised into the wet paint. On the same facade of the church is a scallop-shaped mandorla from which „Mandorla“ (1949) was derived. I became more interested in the physical structure of Paris, the stonework of the old buildings and bridges, and preferred to study and be influenced by it rather than by contemporary art. The forms found in the vaulting of a cathedral or a splatter of tar on a road seemed more valid and instructive and a more voluptuous experience than either geometric or action painting.*

*Instead of making a picture that was an interpretation of a thing seen, or a picture of invented content, I found an object and presented it as itself alone. The first of the object-oriented works was „Toilette“ (1949), which was derived from a particularly French design of a floor toilet, which only Parisiennes and visitors to Paris will recognize. During the summer and fall of 1949, on an island off the coast of Brittany, I continued to explore the object quality of things seen. Picking up five white stones on a beach, I made a face in my palm. Other works were done from the markings of a tennis court, a kilometer marker, a seaweed, a window frame.<sup>299</sup>*

Die Werke, die Kelly im Zitat andeutet, wie z.B. „Toilette“ (1949), „Kilometer Marker“ (1949), „Tennis Court“ (1949, Abb. 62) und „Seaweed“ (1949), gehören

<sup>299</sup> Ellsworth Kelly, in: Coplans (1971): 20/21

einer Werkphase an, die den Beginn der Entwicklung der Kelly eigenen Bildsprache darstellte und die wenig später in „*Window, Museum of Modern Art*“ (1949, Abb. 63) gipfelte. Bei einem Besuch des Musée d'Art Moderne in Paris im Herbst 1949 war Kelly von der Form der großen dünnen Fenster im Hauptstockwerk fasziniert. Er spekulierte, dass der Museumsarchitekt wohl ein großer Verehrer Mondrians gewesen sein müsste. In Zeichnungen, die er später im Atelier anfertigte, änderte er die Proportionen der eigentlichen Vorlage geringfügig ab. Im November begann er mit der Arbeit an seinem Bildobjekt. In diesem Zusammenhang ist von „Bildobjekt“ die Rede, weil es sich nicht mehr um ein konventionelles Staffeleibild handelte, sondern um eine Verquickung aus Bild und Objekt. Kelly verband zwei bemalte Leinwände mit schwarzen Holzleisten, die die graue untere Leinwand in drei Bereiche unterteilen. Der Rahmen und die innerbildlich eingesetzten Leisten können je nach Ausrichtung der Lichtquelle Schatten werfen. Als Kelly das Werk schuf, war er sich durchaus nicht der langen Tradition des Fenstermotivs in der westlichen Malerei bewusst. Es war der Aufbau des Fensters der ihn interessierte, nicht die metaphorische Bedeutung. Kelly kannte auch nicht das Werk „*Fresh Widow*“ (1920) von Marcel Duchamp, welches ein reduziertes Modell eines Fensters darstellt und als dadaistisches Wortspiel funktioniert.<sup>300</sup> Bei Kellys Versuch einer Neuerung in seiner Kunst nach der Bostener Zeit spielten Experimente mit dem Zufall eine Rolle. Bei der Ausstellungseröffnung von Hans Richter im Januar 1950 stellte der französische Kritiker Michel Seuphor Kelly Jean Arp vor. Arp lud Kelly und seine Freunde Youngerman und Coburn kurz darauf zu sich ins Atelier in Mendon ein. Während des Besuchs sprach er von der „*Duo-Collage*“ (1918, Abb. 60), die er und seine zukünftige Frau Sophie Taeuber zusammen angefertigt hatten. Er entdeckte das Prinzip des Zufalls für seine Collagen als neue Arbeitsmethode. Kelly, teilweise inspiriert von Arp, stellte bis zum Herbst eine große Anzahl von Collagen her, die stets dem folgenden System entsprangen: Zeichnungen oder Collagen, die ihm nicht mehr gefielen, wurden in kleine Stücke gerissen oder zerschnitten, dann ließ er die Stücke auf ein Papier fallen und klebte sie am Ort ihres Auftreffens auf. Das einzige Bild, welches dieser Serie zugeordnet wird, ist „*November Painting*“ (1950). Kelly schien in dieser Phase einige Zweifel

---

<sup>300</sup> Sims / Pulitzer (1982): 43

hinsichtlich des Prinzips „Zufall“ für seine Arbeiten zu hegen. Sein Hadern, ob er in einem Bild komponieren sollte oder nicht, war in dieser Schaffensperiode deutlich spürbar.<sup>301</sup> Obwohl Kelly mit Jean Arp das Interesse für den Zufall teilte, befasste er sich fast noch intensiver mit den Werken von Sophie Taeuber-Arp. Als Mitbegründerin der abstrakten Malerei arbeitete sie mit Quadraten und Rechtecken in geometrischen Anordnungen, die z.T. an Strukturen von Mauerwerk erinnerten. Da Kelly selbst ein starkes Interesse für Architektur hegte, erregte der tektonische Aufbau der Bilder Taeuber-Arps seine besondere Aufmerksamkeit. Im Gegensatz zu Arps und Taeuber-Arps Ansatz, mit verschiedenen großen Formen und unterschiedlichen Farben eine Tiefe zu erzeugen, war das Arbeiten mit der räumlichen Wirkung innerhalb der Bildfläche für Kelly weniger von Interesse. Er nutzte gleichgroße Quadrate und Rechtecke und vermied so das Figur-Grund-Problem sowie hierarchische Beziehungen der einzelnen Formen. Auch ermöglichte ihm sein Prinzip, die Farbe getrennt von der Form zu untersuchen.<sup>302</sup>

Zusammen mit seinem Freund Ralph Coburn, unternahm Kelly Museumsbesuche und zahlreiche Ausflüge, u.a. auch nach Belle-Ile. Dort erforschte er mit Coburn, der mit den surrealistischen Verfahren bestens vertraut war, verschiedene Aspekte des „psychischen Automatismus“. So beschäftigten sich die beiden Künstler mit surrealistischen Spielen, bei denen man z.B. den Teil eines Satzes oder einer Zeichnung ohne Kenntnis der anderen Teilnehmer zu Papier bringen musste. Auch mit dem Musiker und Komponisten John Cage, den Kelly im Juni 1949 in Paris kennen gelernt hatte, fand ein Austausch über künstlerische Positionen statt. Als Cage nach New York zurückkehrte, begann eine rege Korrespondenz zwischen Kelly und ihm, die anhielt, bis auch Kelly in die USA zurückging. Die Widmung von Kellys Arbeit „*White Relief*“ (1950) an ihn lässt sich sicherlich auf die intensive Freundschaft zurückführen.<sup>303</sup> Genauso wie in „*White Relief*“ arbeitete Kelly in frühen Werken wie „*Wood Cutout with String I*“ (1949), „*Wood Cutout with String II*“ (1949), „*Wood Cutout with String III*“ (1949), „*Neuilly*“ (1950), „*Cutout in Wood*“ (1950), „*Relief with Blue*“ (1950) mit dem Prinzip des Bildobjekts. Es handelt sich um

---

<sup>301</sup> Bois, Yve-Alain: *Kelly in Frankreich oder Die Anti-Komposition in ihren verschiedenen Stadien*, in: Bois, Yve-Alain: Ellsworth Kelly, *Die Jahre in Frankreich*, München 1992: 24

<sup>302</sup> Waldman (1996): 18/19

<sup>303</sup> ebenda: 19

Reliefe, die weder als dreidimensionale umschreitbare Skulpturen, noch als absolut plane Tafelbilder fungieren.

Die Realität diente Kelly als Ausgangspunkt seiner Arbeiten. Neben Skizzen existieren zahlreiche Fotos, die diesem Zweck unterlagen. Im August 1950, während Kelly sich in der Villa La Combe, die der Mutter von Delphine Seyrig Youngerman gehörte, aufhielt, fotografierte er Objekte und Landschaftssituationen wie z.B. einen Strandkorb, eine Ziegelsteinmauer und einen alten Bunker. Direkt bei der Villa nahm er mit seiner Kamera den Schatten auf einer Metallleiter, die zu seinem Zimmer führte, auf. Die Arbeiten „*La Combe I*“ (1950), „*La Combe II*“ (1950-51), „*La Combe III*“ (1951) und „*La Combe IV*“ (1951) sind die fragmentierte Version des fotografischen Ausgangspunktes „Treppe mit Schatten“. Kelly äußerte sich dazu folgendermaßen:

*„(...) The „La Combe“ pictures derived from shadows of a staircase railing falling obliquely upon steps. The shadow image changed with the sun, and the drawings for „La Combe I“ and „II“ and „La Combe III“ were made at different hours of the day. In „La Combe I“ and „III“ the nine steps were flattened on one plane, without an indication of the step itself, but „La Combe II“ the steps became separate hinged panels, and it can stand as a folding screen. At this time I was teaching grade-school children at the American School at Boulogne-sur-Seine. One of the projects I gave the children was inspired by „La Combe“ series: I wished to direct the making of a picture. The children were told to divide a piece of paper into vertical panels and color them with bands as they wished. From the many solutions, I chose the watercolor of Elizabeth Huffer, aged twelve and enlarged it exactly into the painting I called „La Combe IV, Collaboration with a Twelve-Year-Old Girl“ (...).“<sup>304</sup>*

In der „*La Combe*“-Serie arbeitete Kelly mit der Transformation von einem natürlichen Phänomen zu einem eigenen System aus Farbe und Form. „*La Combe I*“, „*La Combe III*“ und „*La Combe IV*“ sind Bilder, die aus einem Stück gebaut wurden, „*La Combe II*“ besteht hingegen aus neun mit Scharnieren verbundenen Tafeln und bekommt durch die Faltmöglichkeit der einzelnen Teile den Charakter einer Spanischen Wand. Die Zick-Zack-Erscheinung des Bildobjekts, lässt neben der Farbe auf der Bildfläche noch ein zusätzliches Spiel mit Licht und Schatten, je nach Standort des Objekts und seiner

---

<sup>304</sup> Ellsworth Kelly, in: Coplans (1971): 36

Lichtsituation, zu. Die Arbeit „Cité“ (1951, Abb. 64), welche Kelly im folgenden Zitat erwähnt, ist eine der ersten Werke aus den Jahren 1951/52, die ausschließlich auf Collagen basiert.

*„( ) Soon after completing the „La Combe“ series, I had a dream in which I was assisted by many children on a scaffolding, painting a huge mural made up of square panels fitted together. Each panel was being painted by a child very quickly in long black strokes with huge brushes. The work was done in seconds. Upon waking I immediately made a reminder sketch of the mural. Later I made a drawing of many ink strokes, which I cut up into twenty squares and placed at random in a collage, in a 4x5“ grid. When the drawing/collage was made into a painting the squares were cut from wood, and after the twenty squares were painted, I spent much time rearranging the panels, deciding the work had an infinite number of ways it could be seen, and should be called „A Painting with Infinite Variations“. Finally, only the original arrangement of the drawing/collage pleased me, so the panels were joined and have remained so. It was called „Rêve“ when it was exhibited at the Galerie Maeght in 1951, but the title was later changed to „Cité“. „Meschers“ is one of several paintings made by the same procedure.“<sup>305</sup>*

Die rasterartige Struktur, die „Cité“, aber auch den Arbeiten „Meschers“ (1951), „Talmont“ (1951) und „Gironde“ (1951) zu eigen ist, lässt sich aus Zeichnungen von kreuzweise angeordneten Planken eines vertäuten Lastkahns auf der Seine ableiten. Die Gitterstruktur der Planken, die wie zufällig angeordnet wirkten, regten den Künstler zunächst an, das Motiv nachzumalen. Kelly verwarf diese Anfangsidee aber schnell, weil er fand, dass seine aus einem Stück bestehende Leinwand mit den darauf gemalten, flach wirkenden Rechtecken nicht komplex genug wären und gegenüber dem ursprünglichen Gegenstand keine Steigerung darstellte. Daraufhin entstanden zuvor beschriebene Arbeiten wie „Cité“ oder „Meschers“, denen das System Zufall zugrunde lag. Sicherlich basiert die Verteilung der Farben bei „Colors for a Large Wall“ (1951, Abb. 65) auch auf dem Zufallsprinzip, doch markiert dieses Werk einen entscheidenden Wendepunkt in Kellys Laufbahn. Hier taucht erstmalig das System Polyptychon in Verbindung mit monochromen Tafeln auf. „Colors for a Large Wall“ besteht aus 64 einzelnen Tafeln, die alle

<sup>305</sup> Ellsworth Kelly, in: Coplans (1971): 36/38

jeweils mit einer einzigen Farbe bemalt wurden und die der gleichen Anordnung wie der zuvor entstandenen Collage unterliegen. Die Arbeit mit dem mehrteiligen monochromen Bild setzte sich in den letzten Jahren von Kellys Pariser Zeit durch.<sup>306</sup> Als wichtige Werke der Jahre 1952 und 1953 gelten u.a. „*Red Yellow Blue White*“ (1952, Abb. 95), „*Painting for a White Wall*“ (1952, Abb. 66), „*Kite I*“ (1952), „*Kite II*“ (1952), „*Train Landscape*“ (1952-53) und „*Red Yellow Blue White and Black*“ (1953). In dieser Zeit des Umbruchs entstanden neben den Polyptychen auch einige einteilige Bilder wie z.B. „*Spectrum*“ (1953), die dem Aufbau der mehrteiligen Bilder auf den ersten Blick ähneln, allerdings einem anderen Prinzip unterliegen. In „*Black Square*“ (Abb. 79) und in „*White Square*“, dem letzten Bilderpaar, das Kelly in Paris gestaltete, griff er auf eine ähnliche Idee wie in „*Window, Museum of Modern Art*“ zurück. Er ließ das Fenster eines Pariser Cafés genau abmessen und zwei entsprechende Doubles von einem Tischler anfertigen. Die Zeit in Paris war eine Phase des Experimentierens, in der verschiedene Ansätze möglich waren, ja sogar nötig waren, damit sich der durchaus komplexe spätere Weg der *Shaped Canvases* herausbilden konnte. Gerade in der Pariser Periode lassen sich die einzelnen Stadien der künstlerischen Entwicklung Ellsworth Kellys sehr gut nachvollziehen.

### **Die Rückkehr in die USA: Parallele Arbeit an Zeichnungen, Multipanel Paintings, Shaped Canvases und ersten Außen- und Bodenskulpturen**

Im Juli 1954 verließ Kelly Paris, um nach New York zurückzugehen. Kurz nach seiner Ankunft stattete er Robert Rauschenberg einen Besuch ab. Im Besonderen interessierten ihn die Bilder der Serie *White Paintings* aus den Jahren 1951 und 1952 und die Bilder der roten Serie. Außerdem besuchte er auch Fred Mitchel, einen Maler, den er in Paris kennen gelernt hatte. Mit dessen Hilfe fand er ein Atelier in der Broad Street, wo er bis Juli 1956 arbeitete. Später zog er in ein größeres Loft, welches in der Gegend um den

---

<sup>306</sup> Bois, Yve-Alain: *Kelly in Frankreich oder Die Anti-Komposition in ihren verschiedenen Stadien*, in: Bois (1992): 27

Coenties Slip lag. Viele Künstler, u.a. Jack Youngerman, Robert Indianer, Agnes Martin, James Rosenquist, Jasper Johns und Robert Rauschenberg lebten dort, auch um sich von den Abstrakten Expressionisten zu distanzieren, die ihre Ateliers in der Gegend der Tenth Street und in Greenwich Village hatten. Im Sommer 1954 wurde Kelly in seinem Atelier von Alexander Calder, den er 1953 das erste Mal in Paris traf, besucht. Calder war von Kellys Arbeiten begeistert und erwähnte ihn lobend vor dem Direktor des Museum of Modern Art, Alfred H. Barr, und dem Direktor des Guggenheim Museums, James Johnson Sweeney. Dorothy Miller, eine Museumskuratorin besuchte Kelly 1954 und bezog ihn 1959 in die große Ausstellung *Sixteen Americans* ein. 1963, nach sieben Jahren Coenties Slip, zog er in ein Studio im Hôtel des Artistes, welches sich auf Manhattans Upper West Side befand und wo er bis zu seinem Umzug nach Chatham, New York, im Jahre 1970 arbeitete.<sup>307</sup>

Kellys Ausstellung in der Betty Parsons Gallery 1956, bei der fünfzehn Arbeiten gezeigt wurden, war seine erste Ausstellung in New York. Einige der gezeigten Arbeiten, wie z.B. „*Colors for a Large Wall*“ und „*Train Landscape*“, stammten noch aus der Pariser Zeit, andere hingegen, wie z.B. „*Bar*“ (1955), „*Black Ripe*“ (1955) und „*South Ferry*“ (1956), waren in New York entstanden. In der Zeit seit der Rückkehr aus Paris bis ca. 1965 entwickelte Kelly ein neues System für seine Bilder, das sogenannte „*Figure/ground-System*“ und arbeitete weniger mit dem Prinzip des Polyptychon. In den neuen Bildern konzentrierte sich Kelly auf abstrakte Formen, die er durch Beobachtung entdeckte und die er in einer Komposition aus zwei oder drei Farben auf einer einzigen Leinwand verarbeitete, wie z.B. in „*Red Blue Green*“ (1963, Abb. 67). Von Zeit zu Zeit kehrte er aber auch zu dem Prinzip des mehrteiligen Bildes zurück. In dem frühen Werk „*White Plaque: Bridge and Arch Reflection*“ (1951-55, Abb. 81) verarbeitete Kelly eine Collage, die er in Paris angefertigt hatte. Die Arbeit besteht aus zwei halbkreisförmigen Holztafeln, die sich in der Vertikalen gegenüber liegen und nur durch eine dünne Holzleiste voneinander getrennt sind. Ab ungefähr 1965 beschäftigte er sich wieder verstärkt mit dem Polyptychon. Die Formensprache seiner Bilder wirkte jetzt geometrischer, ja sie bewegte sich sogar etwas von den Quellen der reinen Beobachtung weg. Unter den ersten Arbeiten dieser Phase waren „*Red Blue Green Yellow*“

---

<sup>307</sup> Waldman (1996): 26/27

(1965, ) und „*Blue Red*“ (1966), Bildobjekte aus Leinwand, wo zwei Keilrahmen im rechten Winkel zueinander stehen. Eine Bildhälfte korrespondiert mit der Wand, die andere mit dem Boden. Diese Idee verwendete Kelly auch in einigen seiner ersten Skulpturen, wie in „*White Angle*“ (1966, Abb. 68) und in „*Blue White Angle*“ (1966). Es handelt sich hierbei um zwei freistehende Aluminiumobjekte, die dasselbe Format wie die Bildobjekte haben. Die Skulpturen verliehen ihm die Möglichkeit, sich von der Wand als Ausgangspunkt zu entfernen.

„*Green Red Yellow Blue*“ (1965) und „*Blue Green Yellow Orange Red*“ (1966, Abb. 98) sind zwei typische mehrteilige Bilder einer großen Gruppe von Multipanel Paintings dieser Zeit, die alle aus rechteckigen oder quadratischen Tafeln bestehen, welche in Gruppen von zwei bis dreizehn nebeneinander angeordnet sind. Wichtig in diesem Zusammenhang ist Kellys Verwendung der Primärfarben. Hinzu kommen in einigen Fällen Orange und Grün, manchmal auch Schwarz und Weiß. Alle verwendeten Farben besitzen eine außergewöhnliche Leuchtkraft.<sup>308</sup>

Seit 1968 erkundete Kelly Variationen von Umrissformen seiner Bilder. Bis zu diesem Zeitpunkt beschränkte er sich in seinen Arbeiten bis auf einige Ausnahmen, wie z.B. in „*White Plaque: Bridge Arch and Reflection*“ (1951-1955) und in „*Yellow Piece*“ (1966, Abb.69), auf quadratische und rechteckige Formen. Die sogenannten *Shaped Canvases* dominierten eigentlich erst in den späten sechziger Jahren. Ab den späten siebziger Jahren bis Anfang der neunziger Jahre treten ebenfalls zwei neue Phänomene in Kellys Kunst auf. Zum einen beschäftigt er sich jetzt verstärkt mit freistehenden Skulpturen und zum anderen platziert er riesige bemalte *Shaped Canvases* auf dem Boden der Ausstellungsbereiche. 1973 begann Kelly mit einer Serie von Skulpturen, genannt *Curves*, die aus Stahl, Aluminium oder Holz hergestellt wurden. Viele seiner z.T. riesigen Skulpturen stehen außerhalb von Gebäuden, z.B. in Parks oder auf städtischen Plätzen. 1981 kreierte er die Skulptur „*Curve XXII*“ (36 Fuß hoch), die er im Lincoln Park in Illinois platzierte. Für das Museum of Fine Arts in Houston schuf er 1986 das „*Houston Triptych*“, eine dreiteilige Bronzeskulptur, die von Matisse's „*The Backs*“ (1908 - 1931) inspiriert

<sup>308</sup> Bernstein, Roberta: *Ellsworth Kelly's Multipanel Paintings*, in: Waldman (1996): 44/45

wurde.<sup>309</sup> 2002 wurde auf dem Gelände der Fondation Beyeler in Basel eine sechs Meter hohe weiße Aluminiumskulptur installiert („*White Curves*“, 2001, Abb. 72). Hier arbeitete Kelly mit dem Prinzip der Faltung, so dass jede der Ansichten der Skulptur eine vollkommen unterschiedliche neue geometrische Form offenbart.<sup>310</sup> 1990 vollendete Kelly seine erste Bodenskulptur „*Yellow Curve*“ (Abb. 88), im Jahr darauf folgte „*Black Curve*“ und 1992 entstand die erste Bodenarbeit in den USA: „*Blue Floor Panel*“.

Ellsworth Kellys Werke wurden und werden in zahlreichen Galerien, so z.B. in der *Sidney Janis Gallery*, in der *Leo Castelli Gallery*, in der *Blum Helman Gallery* (Abb. 71) und in der *Anthony d’Offay Gallery*, sowie in internationalen Museen ausgestellt - eine Aufzählung sämtlicher Kunstschaufen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Kelly hat dreimal an der Documenta in Kassel teilgenommen (1968, 1977 und 1992) und wurde 1966 für die Biennale in Venedig ausgewählt 1973 veranstaltete das MoMA die erste Kelly-Retrospektive. Die umfangreichste Retrospektive von Kellys Werk fand allerdings 1996 im Guggenheim Museum in New York statt und wanderte vom Museum of Contemporary Art in Los Angeles über die Tate Gallery in London in das Münchner Haus der Kunst. Zur Zeit wird Kelly u.a. von Galerien wie *Matthew Marks* und *Susan Sheehan* (Zeichnungen) in New York vertreten. Heute lebt und arbeitet Kelly in Spencertown im Bundesstaat New York (Abb. 73).

### **4.3 Erweiterungen der Malerei zum Farbobjekt im Raum: Ausgewählte Shaped Canvases, Bodenobjekte und Farbspektren in der Einzelbetrachtung und im Vergleich**

#### **Zum besonderen Stellenwert der Bildobjekte in Kellys Werk**

Als Kelly 1954 aus Frankreich nach New York zurückkehrte, kannte er kaum Arbeiten der Abstrakten Expressionisten, die das Kunstgeschehen in Amerika seit ungefähr Mitte der vierziger Jahre bestimmten. In Paris war er als

<sup>309</sup> Waldman (1996): 36/47/48

<sup>310</sup> Fondation Beyeler (2002)

Amerikaner Außenseiter, nicht nur weil er kein Europäer war, sondern weil sein Interesse eher der frühen europäischen Moderne galt als dem in Paris so populärem Tachismus eines Pierre Soulages oder eines Hans Hartung. Zurück in New York, war er gleichfalls Außenseiter, weil er einen anderen Ansatz verfolgte, als die damalige Avantgarde New Yorks. Seine Arbeiten wurden hier wiederum als zu europäisch abgetan. „*When I left Paris in 1954, I saw no art that was being 'made' like mine and returning to the U.S. I found no one 'making' art that way either*“<sup>311</sup>, schrieb Kelly 1969 in seinem ersten Rückblick.

Ellsworth Kellys frühe Werke, wie z.B. „*Colors for a Large Wall*“, wurden bei seiner Rückkehr nach New York fälschlicher Weise in die Nähe des Neo-Plastizismus gedrängt. Schon in Paris brachten alle Rezensionen über Kellys Ausstellungen seine Malerei mit der Kunst Mondrians in Verbindung. In der neueren Kunstwissenschaft werden die Künstler Mondrian und Kelly zwar häufig verglichen, doch wird eher auf die Unterschiede zwischen den Werken als auf deren Gemeinsamkeiten verwiesen. „*Colors for a Large Wall*“ besteht aus *einzelnen Tafeln*, die jeweils nur eine Farbe besitzen. Mondrians Gitterstruktur und die Farbfelder sind auf *eine* Leinwand aufgemalt - ein entscheidender Unterschied wird hier deutlich. In den frühen sechziger Jahren wurde Kellys Arbeit mit der *Hard-edge*-Malerei in Verbindung gebracht. Der Begriff *Hard-edge* ist eine Erfindung des kalifornischen Kritikers Langsner, den er für die Ausstellung von vier nicht-figurativen Malern gebrauchte. Langsner wählte diesen Begriff für geometrische abstrakte Kunst im allgemeinen, da ihm die Umschreibung „geometrisch“ in diesem Kontext nicht eindeutig erschien. Lawrence Alloway benutzte den Begriff *Hard-edge* 1959/60 zur Umschreibung einer neuen Bewegung von Künstlern, die mit einer reduzierten Form, einer glatten Bildoberfläche und einer kräftigen Farbigkeit arbeiteten und deren Werke nicht an die frühere geometrische Kunst erinnerte.<sup>312</sup> Nachdem Kellys Arbeit kurzzeitig die Etikette der *Op Art* angeheftet wurde, ordnete man sie der *Minimal Art* zu. Doch untersucht man Kellys Werke genauer, stellt man fest, dass die Arbeiten von z.B. Robert

<sup>311</sup> Ellsworth Kelly, in: Stedelijk Museum: *Ellsworth Kelly: Paintings and Sculptures 1963-1979*, Amsterdam 1979: s. *Notes from 1969* (ohne Seitenangaben)

<sup>312</sup> Vergl. hierzu Alloway, Lawrence: *Classicism or Hard-Edge?* In: *Art International* (Lugano) 4, no. 2-3, 1960, S.60-61 und *Topics in American Art since 1945*, New York 1975. Vergl. hierzu außerdem Greenberg, Clement: „*Postpainterly Abstraction*“ („*Nachmalerische Abstraktion*“), 1964, in: Lüdeking, Karlheinz (Hrsg.): *Clement Greenberg: Die Essenz der Moderne, Ausgewählte Essays und Kritiken*, Dresden 1997

Mangold oder Robert Ryman zwar einige einzelne Eigenschaften teilen, dass die künstlerische Idee Kellys jedoch eine andere ist.

Ellsworth Kelly verließ schon sehr früh den Bereich der konventionellen Tafelbildmalerei. Seine Suche nach einer neuen Form der Malerei beschreibt er so: *„The canvas panels were painted solid colors with no incident, lines, marks, brushstrokes or depicted shapes; the joined panels became a form, and thereby, transferred the ground from the surface of the canvas to the wall. The result was a painting whose interest was not only in itself, but also in its relation to things outside it.“*<sup>313</sup>

Der Betrachter wird bei Kellys Werk daran gehindert, zwischen Binnenelementen und Fläche, zwischen Figur und Grund ein überschaubares Verhältnis herzustellen. Die Rolle des aus dem Bild ausgegrenzten Grundes übernehmen Wand- und Bodenflächen. Diese neue Beziehung zwischen Bildobjekt und realem Umfeld ist von großer Wichtigkeit für die *Shaped Canvases*, Bodenobjekte und *Multipanel Paintings*. Schon 1949 hatte Kelly mit *„Window, Museum of Modern Art“* seine Suche nach einem neuen Weg für die Malerei verstärkt. Er war sich dessen durchaus bewusst und bezeichnete einige seiner damaligen Arbeiten als Reliefe.<sup>314</sup> Im Interview mit Ann Hindry bemerkte er dazu: *„[...] In any case, it is here that I started really noticing things and working on what I was seeing. At the beginning, I didn't feel this way of working was actually painting, so I called my works reliefs. I didn't think of sculpture then because sculpture to me was always in the round and I realized that I didn't necessarily want to see something from all directions.[...]“*<sup>315</sup>

Der Begriff *Bildobjekt* charakterisiert die Farbformen im Raum als Zwischenform aus Bild und Objekt und veranschaulicht das Gleichgewicht der beiden Medien. Der von mir gewählte Begriff *Farbobjekt* betont den besonderen Stellenwert der Farbe und des Objektcharakters in Kellys Arbeit und vergegenwärtigt so, wie zuvor beschrieben, dass das Konzept und die Systematik von Künstlern wie Ellsworth Kelly immer stark mit malerisch-

<sup>313</sup> Kelly, Ellsworth: *Painted Aluminium Wall Sculpture*, in: Margo Leavin Gallery/ Leo Castelli Gallery: *Ellsworth Kelly*, Los Angeles and New York 1984: ohne Seitenangaben

<sup>314</sup> siehe hierzu Matthew Marks Gallery: *Ellsworth Kelly: Relief Paintings 1954-2001*, New York 2001

<sup>315</sup> Ellsworth Kelly, in: Hindry, Ann: *Conversation with Ellsworth Kelly*, in: Hindry, Ann: *Spécial Ellsworth Kelly*. A special issue of *Artstudio* (Paris), no.24 (spring1992): 22

stofflichen Problemen verbunden ist. Kelly verwendet hauptsächlich gesättigte reinbunte Farben. Die Ränder der Bildobjekte sind meistens mit Farbe bedeckt, was den Objektcharakter der Arbeiten eindeutig unterstützt.

Wenn man die Werke Kellys oberflächlich betrachtet, könnte man meinen, dass Kelly mit einer reingeometrischen Formensprache arbeitet, dass es ihm ausschließlich um systematisch geometrisch-rationale Gestaltungsprinzipien geht, was in gewisser Weise auf ein konstruktives Konzept hindeuten würde. Allerdings ist die Formenwelt in Kellys *Shaped Canvases* nicht eindeutig geometrisch, auch wenn es manchmal so scheint. Die Formensprache erinnert zwar teilweise an Geometrien, aber auch an Organismen oder Zeichen. Kellys Bildobjekte sind extrem vieldeutig. Das hängt mit seinem „Formen-Such-System“ zusammen. Wichtig ist bei der Vorstrukturierung einer Form zunächst einmal, dass es sich offenbar um möglichst einfache optische Sachverhalte handelt. Diese einfachen Formenzusammenhänge findet Kelly in vielen Bereichen der Wirklichkeit<sup>316</sup>, wie seine Zeichnungen und vor allem seine Fotos belegen. Es zeigt sich, dass in Kellys Bildobjekten durchaus Quadrate, Rechtecke, Rhomben, Dreiecke, unregelmäßige Vierecke, Polygone, Kurven und kreisähnliche Formenelemente auftauchen, dass diese sich allerdings aus der Wirklichkeit ableiten. Barbara Rose verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass Kellys Werke nicht als oberflächlich dekorative Objekte zu betrachten seien, sondern die Realitätswahrnehmung des Betrachters solle mit dieser Methode verfeinert werden.<sup>317</sup>

Einen entscheidenden Stellenwert in der Entstehung der Formensprache Kellys nimmt die Fotografie ein. Viele seiner Fotos existieren, bevor Kelly an den entsprechenden Bildobjekten arbeitet. Kelly verwandelt die realistischen Elemente seiner Fotos immer in autonome Formen.<sup>318</sup> In diesem Prozess isoliert er in seinen Fotografien bestimmte Details aus einem Gesamtkontext heraus. Die erste Stufe des Verfremdens ist genommen. In einigen Fotos erkennt der Betrachter zwar den realen Ausgangspunkt, man sieht z.B.

<sup>316</sup> Vergl. hierzu das Foto eines zertretenen grünen Pappbechers (Abb. 74). Die Umrisse der Becherform erinnern an einige der *Curve-Werke* Kellys, so z.B. an „*Green Curves*“ (1997; Abb. 86)

<sup>317</sup> Rose, Barbara: *Ellsworth Kelly: Der scharf eingestellte Blick*, in: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden: *Ellsworth Kelly, Gemälde und Skulpturen 1966-1979*, Baden-Baden 1980

<sup>318</sup> Tuchman, Phyllis: *Ellsworth Kelly's Photographs*, in: *Art in America* (New York) 62, no.1 (Jan.-Feb. 1974): 55

verschiedene Typen von Holzscheunen, doch verwandeln sich auch hier Elemente wie Dächer, Türen und Wände in seinen Arbeiten in fragmentierte Einzelformen wie Dreieck, Rechteck, Quadrat, Rombe etc. (Abb. 75 und 76) In seinen frühen Fotografien spielen vor allem Silhouetten und Schatten eine große Rolle.

Der Blick durch die Kamera ermöglicht es, die gesehenen Dinge wie Nahaufnahmen aus dem gewohnten Zusammenhang zu lösen. Kelly kann somit die realistischen Erscheinungen in die für seine *Shaped Canvases* so wichtigen autonomen Formen umwandeln. „*Photography is for me a way of seeing things from another angle. I like the idea of the interplay of two and three dimensions. My photographs are simply records of my vision, how I see things. My ideas develop from seeing, not from the photographs*“, äußerte Kelly in einem Gespräch mit Charles Hagen.<sup>319</sup>

Betrachtet man Kellys Zeichnungen,<sup>320</sup> so wird gleichfalls deutlich, dass es ihm eindeutig um die Form an sich geht. In der Zeichnung „*Briar*“ (1961, Abb. 77) hat er zum Beispiel wesentliche Umrisslinien einer Pflanzenform übertragen. Kelly verändert über die Auswahl der Umrisslinie einer Form ihre gesamte Erscheinung. Die reine Silhouette sitzt klar und einfach auf dem weißen Untergrund des Papiers. Die Ähnlichkeit dieser Pflanzenstudie zu Pflanzenzeichnungen von Henri Matisse ist offensichtlich (vergl. hierzu z.B. „*Peach Branch in Blossom*“, um 1940, Abb. 78).<sup>321</sup> Matisse starb im November des Jahres 1954; ein paar Monate zuvor hatte Kelly gerade Paris verlassen, um in die USA zurückzukehren. Zwar arbeiteten beide Künstler zu unterschiedlichen Zeiten an ihren Pflanzenstudien, doch zieht sich bei beiden das Interesse für die Umrisszeichnung von Pflanzenformen durch ihr gesamtes Werk. Matisse verwendete die Pflanzenmotive seiner Zeichnungen mehrfach

<sup>319</sup> Ellsworth Kelly, in: Hagen, Charles: *The Shape of Seeing: Ellsworth Kelly's Photographs*, in: Aperture (New York), no.125 (fall 1991): 44

<sup>320</sup> Vergl. hierzu Publikationen wie Bois, Yve-Alain: *Ellsworth Kelly, The Early Drawings, 1948-1955*, Havard College, Kunstmuseum Winterthur, Düsseldorf 1999 / Matthew Marks Gallery: *Ellsworth Kelly, Drawings 1960-1962*, New York 1999 / The Drawing Center New York/ Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne: *Ellsworth Kelly, Tablet*, New York 2002 / Upright, Diane: *Ellsworth Kelly: Works on Paper*, Forth Worth Art Museum, New York 1987 / Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: Drawings, Collages, Prints*, Greenwich, Connecticut 1971

<sup>321</sup> Das Centre Pompidou zeigte im Jahr 2002 einige der Pflanzenzeichnungen von Matisse und Kelly in einer gemeinsamen Ausstellung und veröffentlichte hierzu einen Katalog (Centre Pompidou / Éditions Gallimard (Hrsg.): *Henri Matisse, Ellsworth Kelly, Plant Drawings*, USA 2002). Vergl. hierzu außerdem Susan Sheehan Gallery: *Ellsworth Kelly, Plant Lithographs 1973-1997*, New York 1999 / Gemini G.E.L.: *Ellsworth Kelly: Twelve Leaves*, Los Angeles 1978 / Matthew Marks Gallery: *Ellsworth Kelly, Plant Drawings*, New York

direkt für die gemalten Bilder (z.T. als Hauptmotiv, z.T. als untergeordnetes Nebenmotiv). Es gibt zwar bei Matisse einige wenige Studien, die mit der bloßen Umrisslinie auskommen, bei den meisten Zeichnungen existiert allerdings innerhalb der Flächen eine – zwar sehr zurückgenommene – Binnendifferenzierung. Kelly verfolgt mit seinen Zeichnungen letztlich einen etwas anderen Ansatz: seine Pflanzenstudien dienen ihm nicht als genaue Vorlagen für seine *Shaped Canvases*, sondern stehen in gewisser Weise für sich.<sup>322</sup> Die genaue Beobachtung der Pflanzen ist eher als Anfangspunkt des Abstraktionsprozesses zu werten. Die Kurve eines Pflanzenblatts kann in einfacher Form bei einem *Shaped Canvas* auftauchen, der Umriss eines komplexen Pflanzengefüges eher nicht.

Die Formstudie „*Briar*“ lässt den Betrachter zwar spüren, das es um etwas Gesehenes geht; um einen konkreten, realen Bezugspunkt, den der Betrachter wiedererkennen soll, geht es allerdings weder hier noch in den Bildobjekten. Kelly möchte das Bildmotiv in keiner Weise erzählerisch in seine Bildobjekte übertragen, wie er immer wieder betont: *„(...) Like everything has its own uniqueness in this room where we are, in the world, every objekt/form has its edges. If you copy it, you depict it, and that I knew: I didn't want to depict. In order not to depict I had to make the panels. They play the role of those specific shapes I see, they don't represent them. I don't want to have my own personal mark interfere with the work, I want it to be a fragment of the world, to compete with other fragments.“*<sup>323</sup>

Obgleich Kelly seine Formen vielen Bereichen der Wirklichkeit entnimmt, setzt er dennoch in seinen Arbeiten die einzelnen Elemente neu zusammen. Immer betont er die Grundkonstruktionselemente der Malerei: Form, Farbe, Fläche und Raum.

<sup>322</sup> Centre Pompidou / Éditions Gallimard (2002): 13/14

<sup>323</sup> Ellsworth Kelly, in: Hindry, Ann: *Conversation with Ellsworth Kelly*, in: Hindry, Ann: *Spécial Ellsworth Kelly*. A special issue of *Artstudio* (Paris), no.24 (spring 1992): 28

### **Ein Vergleich von Ellsworth Kellys „Black Square“ (1953) mit Kasimir Malewitschs „Schwarzem Quadrat“ (um 1914/1915): Individuelle und gemeinsame Wege auf der Suche nach einer Verdichtung von Form, Farbe und Raum**

Ein Vergleich der Werke von Ellsworth Kelly und Kasimir Malewitsch erscheint bei oberflächlicher Betrachtung kaum ertragreich. Gleichwohl gibt es vor allem unter den hier interessierenden praktisch-malerischen und formalen Gesichtspunkten aufschlussreiche Bezüge. Sie liegen im wesentlichen in begrenzten Schaffensphasen beider: der suprematistischen Phase von Malewitsch und der Werkorientierung der Bildobjekte von Kelly. Das wohl berühmteste Bild Malewitschs, „*Schwarzes Quadrat*“ (um 1914/ 1915, Abb. 2), erscheint geeignet als Zugang zu einem solchen Vergleich, da es lange vor Kellys Werk „*Black Square*“ (1953, Abb. 79) entstanden ist und bis heute noch als Schlüsselwerk der Revolutionierung der Tafelbildmalerei gilt.<sup>324</sup> Die Arbeit „*Schwarzes Quadrat*“ hat die Maße 79,2 x 79,5 cm<sup>325</sup> und wird heute von einem grauen, neutralen Rahmen eingefasst.<sup>326</sup> Auf dem suprematistischen Leinwandbild erkennt man ein schwarzes Rechteck, das sich in einem ungefähren Maßstab von drei zu eins zur übrigen weißen Fläche verhält. Die weißen Randpartien sind nachträglich um die schwarze Form gemalt worden.<sup>327</sup> Die schwarze Form sitzt nicht genau in der Mitte und sie ist auch nicht in sich quadratisch, die leichten Verschiebungen sind mit dem bloßen Auge wahrnehmbar. Auch liegen die Kanten des Quadrats nicht parallel zu den Bildrändern, was bei genauem Hinsehen eine Irritation auslöst.

Malewitsch verstand sein Bild als Symbol für die Einlösung der wahren Gegenstandslosigkeit. Jeannot Simmen verweist darauf, dass das „*Schwarzes Quadrat*“ gegen die figurative Kunst, gegen alle visuelle Mimesis gerichtet gewesen sei.<sup>328</sup> Malewitsch versuchte, die formalen Elemente der Malerei auf ihren Nullpunkt zurückzuführen. Übrig blieb die reine Fläche und als letzte Form das nicht ganz quadratische „Quadrat“. Im Viereck auf der reinen Fläche sollte jede visuelle oder empfindungsgemäße Assoziation zur gegenständli-

<sup>324</sup> vergl. hierzu z.B. die Publikation von Simmen, Jeannot: *Kasimir Malewitsch: Das Schwarze Quadrat, Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne*, Frankfurt a. M. 1998

<sup>325</sup> Maßangaben nach Simmen (1998)

<sup>326</sup> ebenda: 7

<sup>327</sup> ebenda: 6

<sup>328</sup> ebenda: 6/7

chen Welt unmöglich werden.<sup>329</sup> Das Bild „*Schwarzes Quadrat*“ und auch spätere Werke wie z.B. „*Schwarzes Kreuz*“ (Anfang der zwanziger Jahre entstanden) sind mit den Farben Schwarz und Weiß bearbeitet. Malewitsch reduzierte die Malerei auf einfachste Farben und Formen; der gängigen Interpretation, dass er einen Endpunkt der Farbe und Form in seinen Bildern erreicht hätte, ist dabei nur bedingt zuzustimmen. Für die Geschichte des Mediums Bild ist es wichtig zu wissen, dass seine suprematistischen Bilder zwar einen symbolischen Endpunkt für die Malerei markieren, dass aber die Bilder an sich farblich und formal eindeutig noch der „malerischen“ Malerei verhaftet bleiben.

Die Tretjakow-Galerie hat die erste technische Untersuchung einiger Gemälde Malewitschs gemacht. Unter ihnen befand sich auch die Arbeit „*Schwarzes Quadrat*“. Auffällig ist, dass sich durch die gesamte Fläche der schwarzen Form eine Craquelé-Bildung zieht. Die spezifische Natur des Craquelés wird hier durch die vielen Schichten erzeugt, die übereinander liegen. Unter der Komposition des „*Schwarzen Quadrats*“ liegt wahrscheinlich eine komplett beendete andere Komposition, die mit einem Firnis überzogen ist. Da die untere Firnis- bzw. Lackschicht keine Bindung mit der neueren heute sichtbaren Schicht eingehen konnte, entstanden Risse. Außerdem ist eine Ausbesserung der oberen Schicht von Seiten Malewitschs und somit eine weitere technische Verletzung der Schicht nicht auszuschließen. Betrachtet man die schwarze wie auch die weiße Fläche eingehender, werden farbige Flecken und Pigmente sichtbar. Diese rühren wahrscheinlich von der farbigen Untermalung her. Pinselstriche und Formen aus der alten Komposition sind ebenfalls deutlich zu erkennen.<sup>330</sup> Andere Studien zu Malewitschs Material und Technik wie die von Ann Hoenigswald (*Kazimir*

<sup>329</sup> In seinem Werk *Die gegenstandslose Welt* (1927) schreibt Malewitsch: „Als ich im Jahr 1913 in meinem verzweifelten Bestreben, die Kunst von dem Ballast des Gegenständlichen zu befreien, zu der Form des Quadrats flüchtete und ein Bild, das nichts als ein schwarzes Quadrat auf weißem Felde darstellte, ausstellte, seufzte die Kritik und mit ihr die Gesellschaft: 'Alles, was wir geliebt haben ist verloren gegangen. Wir sind in einer Wüste ... Vor uns steht ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund! (...) Auch mich erfüllte eine Art Scheu bis zur Angst, als es hieß, 'die Welt des Willens und der Vorstellung' zu verlassen, in der ich gelebt und geschaffen hatte und an deren Tatsächlichkeit ich geglaubt hatte.

Aber das beglückende Gefühl der befreienden Gegenstandslosigkeit riß mich oft in die 'Wüste', wo nichts als die Empfindung Tatsächlichkeit ist ...- und so ward die Empfindung zum Inhalte meines Lebens. Es war dies kein 'leeres' Quadrat, was ich ausgestellt hatte, sondern die Empfindung der Gegenstandslosigkeit.“ Malewitsch, Kasimir: *Suprematismus*, 1927, in: Wingle: *Kasimir Malewitsch, Die gegenstandslose Welt*, Neue Bauhausbücher, Mainz 1980: 66

<sup>330</sup> Metropolitan Museum of Art: *Malevich 1878-1935*, New York 1991: 193/194

*Malevich's Paintings: Surface and intended Appearance*)<sup>331</sup> und die von Jeannot Simmen (*Das Ur-Quadrat – Eine Übermalung und eine Kopie*)<sup>332</sup> bestätigen die Untersuchungsergebnisse der Tretjakow-Galerie (Erhebungen und Unregelmäßigkeiten in der Bildoberfläche u.a. durch Untermalung) nicht nur für die Arbeit „*Schwarzes Quadrat*“, sondern auch für andere Bilder Malewitschs.

Wenn man, wie Peter Weibl, das Bild „*Schwarzes Quadrat*“ in seinem Text *Von der Verabsolutierung der Farbe zur Selbstaflösung der Malerei* „als farblos“ bezeichnet,<sup>333</sup> kann man das wirklich nur als vordergründige Interpretation zulassen. Unter dem Weiß und Schwarz schimmern andere Farben hervor und so entsteht eine kaum wahrnehmbare Vielfarbigkeit im Weiß und im Schwarz selbst. Wie aus der heutigen Wahrnehmungsforschung bekannt ist, sehen die Menschen Farben sehr unterschiedlich und so sind viele davon im Stande, die leichtesten Abstufungen von einem Rotweiß bis hin zu einem Blauweiß wahrzunehmen.<sup>334</sup> Weiß ist eben nicht nur Weiß, gerade wenn es von mehreren unterschiedlichen Farbschichten durchdrungen wird. Das gleiche gilt entsprechend auch für die Farbe Schwarz. Es wird angenommen, dass Malewitsch sein ursprüngliches „*Schwarzes Quadrat*“ 1929 noch einmal für eine große Retrospektive in der Tretjakow-Galerie nachmalte, da sein Bild von 1914/1915 damals schon starke Risse in der Oberfläche aufwies und so nicht der eigentlichen Ausgangskonzeption entsprach. Das „*Schwarze Quadrat*“ von 1929 hat ein quadratisches Maß von 79,5 x 79,5 cm und es besticht durch Perfektion und Glätte.<sup>335</sup> Die Farbe ist lasierend dünn aufgetragen; bei diesem Bild liegt keine andere Farbkomposition unter der Oberfläche. Idee und Realisation sind bei Malewitschs „*Schwarzem Quadrat*“ von 1914/1915 so im Gegensatz zu der Fassung von 1929 nicht ganz stimmig, was aber zugleich den Farb- und Materialreiz dieses Bildes ausmacht. Die Farben des „*Schwarzen Quadrats*“ hätten einen ungebrocheneren Ton aufweisen müssen, um „farblos“ zu erscheinen. Aber vielleicht liegt dieser „Inkonse-

<sup>331</sup> Hoenigswald, Ann: *Kazimir Malevich's Paintings: Surface and Intended Appearance*, in: National Gallery of Art Washington (Hrsg.): *Studies in the History of Art*, Bd. 57, Monograph Series II / Conservation Research 1996/1997, University Press of New England, Hannover / London 1997

<sup>332</sup> Kapitel der Publikation Simmen (1998): 8-11

<sup>333</sup> Weibl, Peter: *Von der Verabsolutierung der Farbe zur Selbstaflösung der Malerei*, in: Bachmeyer, Hans Matthäus / Kamper, Dietmar / Rötzer, Florian: *Van Gogh, Malewitsch, Duchamp*, München 1992: 161

<sup>334</sup> Gekeler, Hans: *Du Mont's Handbuch der Farbe*, Köln 1988: 9

<sup>335</sup> Simmen (1998): 8

quenz“ eine unmittelbare Sinnlichkeit und Subtilität der Farbe und Farbschichtung zugrunde, die bei Malewitsch kaum untersucht wurde.

Das vermeintliche “Quadrat“, als Grundfigur des suprematistischen Aufbaus, veranschaulicht ebenso die Zweigeteiltheit von Malewitschs System. Jeannot Simmen merkt zu Recht an, dass das umlaufende weiße Feld in Breite und Verlauf um mehrere Zentimeter differiere. Außerdem seien weder die horizontalen noch die vertikalen Linien parallel und das schwarze Rechteck liege leicht schräg im Weiß. Weiterhin weist Simmen darauf hin, dass Malewitsch in dieser minimalen Abweichung sein vollkommenes Werk fand und dass Exaktheit ein lebloses Konstrukt bedeutet hätte.<sup>336</sup> Gleichwohl sollte das “Quadrat“, welches ja eigentlich kein “richtiges Quadrat“ ist, als philosophisches Symbol für Anfang und Ende im Nichts verstanden werden. Miroslav Lamac und Jiri Padrta weisen in ihrem Text *Zum Begriff des Suprematismus* auf die Vieldeutigkeit hin, die das “Quadrat“ für Malewitsch beinhaltet haben muss. In diesem Zusammenhang gehen Lamac und Padrta auch auf Malewitschs irrationale Anschauung, seinen Hang zum Mystischen, ein und verknüpfen sie mit der Bedeutung der russischen Ikone, auf die Malewitsch in seinen Texten selbst eingegangen ist. „(...) *Ich habe die nackte Ikone meiner Zeit gemalt ... Das Königliche in seiner Wortkargheit. (...)*“ schrieb er 1918 in einem offenen Brief an Benois. Das “Quadrat“ als Produkt des ‘intuitiven Verstandes’ war für ihn ein irrationales Phänomen und er erfreute sich gleichsam unaufhörlich an seinen verschiedenen möglichen Bedeutungen. Er bewahrte eine fast heilig zu nennende Atmosphäre kultischen Geheimnisses um das “Quadrat“: „*Bis jetzt ist die Ursache der geometrischen Form oder der Figur in Gestalt des Quadrates noch nicht vollständig geklärt’* schrieb er noch 1921 nach Beendigung der Erfahrung des *malerischen Suprematismus. (...)*“<sup>337</sup>

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war in Russland die Kunst der Symbolisten weit verbreitet. Die russischen Symbolisten verarbeiteten Themen des Fluges und der kosmischen Reise, aber auch Themen, die sich um die Geburt und das Weibliche drehten. Dieser frühe Einfluss des Kosmischen und des Mystischen auf Malewitsch ist sicherlich nicht zu unterschätzen. Es lassen sich durchaus

<sup>336</sup> Simmen (1998): 11/12

<sup>337</sup> Lamac, Miroslav: *Zum Begriff des Suprematismus*, in: Galerie Gmurzynska: *Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag*, Köln 1978: 158

Zusammenhänge sowohl in ästhetischer als auch in theoretischer Hinsicht zwischen dem Symbolismus und dem Suprematismus aufzeigen. In den suprematistischen Schriften werden oftmals Bezüge hergestellt, die auf das kosmische Gefühl verweisen.<sup>338</sup> Malewitschs erster Satz in seinem Text *Suprematismus* lautet: „Unter Suprematie verstehe ich die Suprematie der reinen Empfindung in der bildenden Kunst.“<sup>339</sup> Die Betonung der Empfindung lässt sich auch in den Titeln einiger suprematistischer Zeichnungen wiederfinden. Titel wie z.B. „Komposition suprematistischer Elemente (Empfindung des Fluges)“, „Suprematistische Komposition. Weiss in Weiss. (Empfindung des Verklingens)“, „Suprematistische Komposition (Empfindung des Weltraumes)“ und „Suprematistische Komposition einer mystischen „Welle“ (aus dem Weltall)“ verweisen eindeutig auf den Zusammenhang zwischen Mystik, Transzendenz, Empfindung und dem Suprematismus. Die Farbe Weiß nimmt sicherlich in der Philosophie des suprematistischen Farbsystems eine besondere Rolle ein. Auch hier geht es um den Symbolcharakter der Farbe, der für Malewitsch mit Begriffen wie „Ewigkeit“, „Unendlichkeit“, „Auflösung ins Nichts“ und „Kosmos“ verknüpft ist.<sup>340</sup>

Es gibt ein Bild von Ellsworth Kelly, das dem „Schwarzen Quadrat“ von Malewitsch auf den ersten Blick sehr nahe kommt. Es handelt sich hierbei um das in Holz gearbeitete Werk „Black Square“ („Schwarzes Quadrat“) aus dem Jahre 1953. „Black Square“ hat die Maße 109,9 x 109,9 cm,<sup>341</sup> es ist demnach größer als „Schwarzes Quadrat“ (79,2 x 79,5 cm); allerdings verweist die Kantenlänge im Gegensatz zu Malewitschs Arbeit auf ein geometrisch einwandfreies Quadrat. Das Werk besitzt keine auf der Bildfläche sichtbare Signatur des Künstlers, ein Merkmal, welches auch für „Schwarzes Quadrat“ zutrifft.

Dem Betrachter von „Black Square“ fällt zunächst ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund ins Auge. Das Quadrat nimmt den Hauptteil der Fläche ein und wird von einem dünnen weißen Rand begrenzt. Erst bei näherer Betrachtung wird sichtbar, dass der Rahmen aus einem einzelnen Stück angefertigt wurde und auf den Bildkanten des schwarzen Quadrates aufliegt. Innerhalb der

<sup>338</sup> Anderson, Troels: *Malevich*, Amsterdam 1970: 100

<sup>339</sup> Kasimir Malewitsch: *Suprematismus*, 1927, in: Wingler (1980): 65

<sup>340</sup> Bowlit, T.: *Jenseits des Horizonts*, in: Galerie Gmurzynska (1978): 242

<sup>341</sup> Maßangaben nach Waldman (1996)

schwarzen und weißen Farbflächen des Quadrats und des Rahmens ist keine Modulation der Farbwerte und kein Pinselduktus erkennbar, wodurch eine absolut plane Fläche entsteht. Die Größenverhältnisse zwischen schwarzer und weißer Fläche sind bei „*Black Square*“ andere als bei „*Schwarzes Quadrat*“.

Um die Verschiedenheiten im Erscheinungsbild, aber auch die Gemeinsamkeiten soll es im weiteren gehen. Dabei ist zu klären, wie Kelly auf die Proportionen seines Bildes kam, wie er überhaupt zu der Idee des Bildes kam und ob er sich direkt auf Malewitsch bezogen hat. „*Black Square*“ ist eine der letzten Arbeiten, die Kelly in Frankreich angefertigt hat. Sie gehört mit dem Bild „*White Square*“, das bis auf die Umkehrung der Farben Schwarz und Weiß völlig identisch ist, zusammen. Kelly griff bei beiden Bildern auf eine Idee zurück, die er bereits bei dem Bildobjekt „*Window, Museum of Modern Art*“ (1949) gehabt hatte. Er kopierte, wie schon an früherer Stelle beschrieben, die Proportionen eines Fensters in einem Pariser Café und ließ zwei entsprechende Doubles von einem Tischler anfertigen. Die Proportionen des Quadrates ergaben sich ebenfalls aus dem Vorbild des Fensters. Für die Wahl der Größe der schwarzen Form bei Malewitschs „*Schwarzem Quadrat*“ spielte sicherlich eine Rolle, dass die Form als solche gut erkennbar sein musste, damit es seinen Symbolcharakter zum Ausdruck brachte. Kellys schwarzes Quadrat nimmt einen wesentlich größeren Raum ein und ist eindeutig nicht als schwarzes Quadrat auf weißem Grund lesbar. Die weiße Fläche ist hier ein getrennt gebauter Rahmen, der die schwarze Fläche umschließt. Untersucht man „*Schwarzes Quadrat*“ und „*Black Square*“ in Bezug auf deren räumliche Wirkung, so stößt man zunächst einmal bei beiden Bildern auf das Phänomen der Flächigkeit. Trotzdem wird hier beim Betrachter ein gewisses Raumpfinden hervorgebracht. Eine mögliche Erklärung bietet Larissa A. Shadowa in ihrer Publikation „*Suche und Experiment*“<sup>342</sup> mit dem Hinweis auf ein grafisches Schema von Wilhelm Wundt, der einer der Begründer der experimentellen Psychologie war. Das Schema, welches aus einem kleinen und einem großen Quadrat besteht, deren Ecken verbunden sind, dient als Modell für die visuelle Wahrnehmung des Raumes durch den Menschen. Wenn man die Aufmerksamkeit auf das kleine Quadrat lenkt,

---

<sup>342</sup> Shadowa, Larissa A.: *Suche und Experiment*. Dresden 1978

erscheint das Schema als stumpfe Pyramide; konzentriert man den Blick auf das große Quadrat, schaut man gewissermaßen in die Pyramide hinein. Als dritte Wahrnehmungsvariante kann die geometrische Figur bei neutraler Aufnahme flach wirken. Der sowjetische Literaturwissenschaftler Wiktor Schklowski interpretierte 1920 in seinem Aufsatz „*Der Raum der Malerei und die Suprematisten*“ das Schema von Wundt als ein fast universelles Modell. Es ging um die direkte, die umgekehrte und die parallele Perspektive, die in der zweidimensionalen Fläche vereint werden. Larissa A. Shadowa merkt an, dass es den Anschein hat, dass die Komposition von Malewitschs „*Schwarzen Quadrat*“ das besprochene Modellschema wiederholen würde.<sup>343</sup> Der Betrachter kann sowohl in der Arbeit „*Schwarzes Quadrat*“ als auch in dem Bildobjekt „*Black Square*“ je nach Fixierung des Blicks unterschiedliche Raumphänomene wahrnehmen. Es fällt bei beiden Arbeiten auf, verstärkt natürlich bei „*Black Square*“, dass die schwarze Form durch ihren „Fenstercharakter“ eine räumliche Unendlichkeit erzeugt. Man schaut sozusagen in ein schwarzes „Nichts“. Trotzdem unterschieden sich die Anlässe der Maler Malewitsch und Kelly, ein schwarzes „Quadrat auf weißem Grund“ zu malen, grundlegend, wie zuvor gesagt. Es steht außer Frage, dass Kelly sich in seiner Arbeit „*Black Square*“ nicht direkt auf Malewitschs „*Schwarzes Quadrat*“ bezogen hat. Zwar wird in der kunstwissenschaftlichen Literatur darauf aufmerksam gemacht, dass Kelly Malewitschs Malerei kennt und schätzt,<sup>344</sup> aber ein besonders ausgeprägtes Interesse für sie wird weder von Kelly selbst in Interviews oder in veröffentlichten Texten noch von bekannten Kunsthistorikern in ihren Arbeiten erwähnt. In einem Interview mit Robin Cembalest spricht Kelly immerhin davon, dass er u.a. die Kunst von Malewitsch als Vertreter der Moderne bewundert.<sup>345</sup> Kelly entwickelte ein von Malewitsch völlig unabhängiges Konzept, welches allerdings zu optischen Ähnlichkeiten in beider Werken führte.

Nach der vergleichenden Betrachtung der Bilder selbst ist auf den Objektcharakter der Bilder und deren Wirkung im Raum einzugehen. Wie dargelegt wurde, erreicht Kelly die Auflösung der reinen Gattungen Malerei und

---

<sup>343</sup> Shadowa (1978)

<sup>344</sup> Boehm (1992): 8

<sup>345</sup> Cembalest, Robin: Ellsworth Kelly: Everything becomes abstract, in: Art News (New York) Bd. 91, no. 10, 1992: 101

Objektkunst durch eine komplexe Verquickung von Kriterien aus beiden Bereichen. Er verwendet zumeist Leinwand, Pinsel und Ölfarbe, doch baut er die Leinwand zu einer Form um und bezieht den Umraum als Bilduntergrund mit ein. Die Bildkanten werden bei vielen Bildobjekten bemalt, so dass der Betrachter bei der seitlichen Ansicht durchaus die Präsenz eines flachen Gegenstandes wahrnimmt. Wie verhält es sich in dem Zusammenhang mit den suprematistischen Bildern von Malewitsch? Gibt es auch hier Kriterien, die auf die Objekthaftigkeit seiner Arbeiten verweisen? Augenscheinlich ist, dass der erzählerische Darstellungswert durch die Wahl der Farben Schwarz und Weiß und der einfachen Formensprache erlischt. Der Betrachter nimmt so das Bild voraussetzungslos als solches wahr, d.h. er begreift das Bild zunächst als reines Bild in seiner sichtbaren Gestalt von Form und Farbe. Auf einem Foto der „*Letzten futuristischen Bilderausstellung, 0,10*“ (Abb. 3) im Dezember 1915 ist das Prinzip der Hängung von Malewitschs Arbeiten gut erkennbar. Die Werke hängen wie zufällig verstreut neben- und übereinander. Das Bild „*Schwarzes Quadrat*“ ist höher im Raum als die anderen Arbeiten angebracht. Außerdem hängt es über Eck, was eine äußerst ungewöhnliche Art der Präsentation bedeutet. Zwischen Bild und den Wänden entsteht ein Raum, den der Betrachter, wenn er sich direkt unter das Werk stellte, durchaus wahrnehmen konnte. Die Art der Hängung unterstützte so den Objektcharakter der Bilder. Sicherlich muss man hier zwischen den einzelnen Werken differenzieren. So hebt sich das „*Schwarze Quadrat*“ eindeutig von anderen Bildern ab, es thront wie eine Ikone über dem Rest, einerseits natürlich durch seine bildliche Aussage, wie ich schon zu verdeutlichen versuchte, andererseits durch seine außergewöhnliche Hängung.

Zur objekthaften Erscheinung der suprematistischen Bilder von Malewitsch und der Bildobjekte von Kelly hat höchstwahrscheinlich auch das beiden Künstlern gemeinsame Interesse für das Arbeiten im dreidimensionalen Bereich und deren Begeisterung für Architektur beigetragen. Nach Troels Anderson begann Malewitsch 1919 in Witebsk an dreidimensionalen Objekten zu arbeiten.<sup>346</sup> Dies waren die ersten architektonischen Modelle. In Russland ging es in der theoretischen Debatte zu dieser Zeit um u.a. die Frage, ob die Architektur nicht als vereinigende Kunstform genutzt werden könne.

---

<sup>346</sup> Anderson (1970): 31/32

Kandinsky hatte die Ideen von Gropius und Taut, in denen es um eine Verquickung von Architektur, Malerei und Skulptur ging, den russischen Künstlern vorgestellt. Das blieb auf Malewitschs Kunst nicht ohne Einfluss. Auf Fotografien von erhaltenen Architekturmodellen Malewitschs lässt sich erkennen, dass er mit kubischen und balkenförmigen Formen, die er von einem Ausgangskubus abgeleitet hatte, arbeitete. Diese Weiterentwicklung aus seinen suprematistischen Bildern heraus, hing sicher auch mit dem Bestreben zusammen, sich vom konventionellen Tafelbild zu lösen und die tradierten Gattungsgrenzen damit zu überschreiten. Einen Hinweis darauf, dass Malewitsch den Willen hatte, die Gattungen Malerei und Objektkunst zu verknüpfen, liefert unter Umständen der Entwurf des Steines für sein eigenes Grab. Zwar wurde der Entwurf von seinem treuesten Schüler Suetin ausgeführt, doch zweifellos nach Malewitschs Instruktionen. Auf dem Grab des Künstlers wurde ein Betonkubus installiert, auf dem ein schwarzes Quadrat zu sehen war.<sup>347</sup> Ein Foto des Grabes zeigt den Kubus frontal, so dass der Betrachter nur die Fläche mit der aufgemalten Form wahrnimmt. Vor Ort konnte man den Kubus allerdings wie ein Objekt umschreiten; die Fläche mit dem aufgemalten Quadrat verliert seine herausgestellte Bedeutung dennoch nicht. Hier deutet sich eine Verschmelzung aus Malerei und Objekt an, die auch bei Kellys *Shaped Canvases* erkennbar wird. Wichtig scheint mir in diesem Zusammenhang anzumerken, dass das fast schon unheimlich anmutende Foto des Grabes von Malewitsch eine gewisse Ähnlichkeit mit einigen Collagen von Kelly hat. In „*Cincinnati Riverfront Stadium*“ (1980) und „*The Young Spartans*“ (1984) klebte Kelly seine geometrischen Formen auf schon vorhandenes Bildmaterial (in diesem Falle Postkarten) und erreichte dadurch eine gewisse Absurdität in der Ausstrahlung der Collagen. Das Foto des Grabes birgt diese Ausstrahlung auch, die Vorderfront des Kubus sitzt wie eine ausgeschnittene Fläche in der umliegenden Landschaft.

Kelly beschäftigt sich parallel zu seinen Collagen, Fotos, Zeichnungen und Bildobjekten auch mit umschreitbaren dreidimensionalen Objekten, die im freien Raum installiert werden. Einige Objekte, wie z.B. „*Pony*“ (1959, Abb. 80), sind keineswegs sehr weit von der Idee des Bildobjekts bzw. des *Shaped Canvases* entfernt. Bei „*Pony*“ handelt sich eher um ein Objekt, welches

---

<sup>347</sup> Karshan, D.: *Hinter dem Quadrat: Malewitsch und der Kubus*, in: Galerie Gmurzynska (1978): 259

bemalt ist und somit auch wieder Anteile des Mediums Malerei besitzt. Das Arbeiten Kellys in zwei verschiedenen Bereichen hat offenbar beiden eine Befruchtung durch den jeweils anderen gebracht. Das Interesse Kellys für Architektur zeigte sich schon früh, u.a. im Studium romanischer Kirchen. Inzwischen gilt seine Aufmerksamkeit aber auch so unspektakulären Bauten wie Scheunen, Schuppen oder einfachen Häusern. Ihn faszinieren unbedeutende Details, die er für die Formenumrisse seiner Bilder nutzen kann. Malewitsch hatte, wie wir gesehen haben, einen anderen Zugang zur Architektur, doch liegt die Reduktion auf klare einfache Formen in beider Malerei zumindest teilweise in der gleichzeitigen Beschäftigung mit Architekturbausteinen begründet.

### **„White Plaque: Bridge Arch and Reflection“ (1951-55) und „Lake II“ (2002): Verwirrspiel in der Farboberfläche**

Die sogenannten Shaped Canvases<sup>348</sup> – mit denen man heute Kellys Werk am ehesten assoziiert – treten eigentlich erst ab den späten sechziger Jahren in seiner Arbeit in den Vordergrund. Kelly benutzte seit dieser Zeit weiterhin eher simple geometrische Formen wie Trapeze, Romben und Dreiecke, doch handelte es sich nicht um eine Art von Zeichen mit Symbolcharakter, wie zuvor schon aufgezeigt wurde, sondern um Umriss, die sich aus der Realität ableiten ließen. So basierte z.B. das Bildobjekt „*Green White*“ (1968, Abb. 83), seine erste Arbeit, die eine Dreiecksform besaß, auf einer Beobachtung, die er im Central Park bei einem Spaziergang, gemacht hatte. Eine Frau trug einen Schal, für dessen Proportionen er sich im Besonderen interessierte. Die Arbeit besteht aus zwei miteinander verbundenen Tafeln; die obere besitzt einem monochromen grünen Ton, die untere einen monochromen weißen Ton. Beide ergeben zusammen eine nach unten zeigende Dreiecksform. Kelly

<sup>348</sup> vergl. hierzu insbesondere Publikationen wie Boehm, Gottfried,: *Ellsworth Kelly: Yellow Curve*, Stuttgart 1992 / Bois, Yve-Alain: *Spencertown: Recent Paintings by Ellsworth Kelly*, Anthony d’Offay and Matthew Marks, London and New York 1994 / Fondation Beyeler: *Ellsworth Kelly, Zwischen-Räume, Werke 1956 – 2002*, Ostfildern-Ruit 2002 / Matthew Marks Gallery: *Ellsworth Kelly, New Paintings*, New York 1998 / San Francisco Museum of Modern Art (Hrsg.): *Ellsworth Kelly in San Francisco*, Los Angeles/London 2002 / Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996

schuf viele Werke, in denen zwei unterschiedliche geometrische Formen kombiniert wurden, so z.B. in „*Red Blue*“ (1968, Abb. 84), wo zwei Dreiecke eine Rombenform ergeben. Das linke rote Dreieck zeigt mit der Spitze nach unten, das rechte blaue nach oben. Die Ober- und Unterkanten der Formen sind etwas kürzer als die Seitenkanten. Diese Arbeit sollte man sicherlich im Kontext von Frank Stellas Werk „*Valparaiso Flesh and Green*“ (1963, Abb. 85) betrachten. Die Dreiecksformen haben bei Stellas *Shaped Canvases* zwar umgedrehte Positionen, aber dafür besitzen sie ähnliche Proportionen. Ein großer Unterschied ist die andere Farbigkeit bei Stella (orange / gelb, mattere Töne) und die für Stellas Werke typischen feinen weißen Linien, welche die Dreiecksform wiederholen und die sich über die gesamte Bildfläche erstrecken. Neben Kelly galt, wie im zweiten Kapitel angemerkt wurde, vor allem Frank Stella als Verfechter der *geformten Leinwand*. Er gehört zu den Künstlern, die sehr bald erkannten, dass die reine Malerei sie nicht weiterführen würden. Allerdings haben beide Künstler ihre künstlerischen Ansätze vollständig unabhängig voneinander entwickelt.

Ab 1968 erkundete Kelly vor allem Variationen von Formen in seinen *Shaped Canvases*. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er sich in seinen Arbeiten eher auf quadratische und rechteckige Formen konzentriert. „*White Plaque: Bridge Arch and Reflection*“ (1951-1955, Abb. 81) und „*Yellow Piece*“ (1966, Abb. 69) gelten als Ausnahmen. Bei „*White Plaque: Bridge Arch and Reflection*“ handelt es sich im eigentlichen Sinne nicht um ein *Shaped Canvas*, sondern um ein *Shaped Panel*, da das Bildobjekt nicht aus Leinwand, sondern aus Holz gefertigt ist. Trotzdem bleibt das Werk natürlich den *Shaped Canvases* verhaftet, denn es besitzt auch eine „geformte“ Aussenkontur. Die zwei halbkreisförmigen Tafeln leitete Kelly von der Form eines Brückenbogens mit Reflektion ab. Bei dem Brückenelement handelt es sich um einen der Bögen der Pont de la Tournelle, einer Brücke in Paris, die das linke Seineufer mit der Ile Saint-Louis verbindet. 1951 fertigte Kelly in Paris eine erste Studie zu „*White Plaque: Bridge Arch and Reflection*“ an, das eigentliche Bildobjekt entstand aber erst 1955, als Kelly schon wieder in den USA lebte. In New York erlaubte allein die neue Großzügigkeit seines Studios ein ganz anders Arbeiten: „*White Plaque: Bridge Arch and Reflection*“ ist ungefähr dreimal so

groß (162,6 x 121,9 x 1,3 cm) wie die zuvor angefertigte Studie (51,4 x 36,2 cm).<sup>349</sup>

Das Bildthema „Brückenbogen mit Reflektion“ ist zuvor schon oft in der Kunst umgesetzt worden, so zum Beispiel von Monet und Cézanne. Das Thema an sich ist also nicht das Neue an Kellys Arbeit. Bei „*White Plaque: Bridge Arch and Reflection*“ werden alle lokalen Bezüge vermieden.<sup>350</sup> Kelly isoliert ein Fragment aus seinem realen Kontext. Außerdem sitzt dieses Fragment – ähnlich wie bei „*Black Square*“ – nicht aufgemalt auf der Leinwand, sondern als ausgeschnittene eigene Form auf der Wand. Die beiden Bogenformen werden durch eine weiße, dünne Holzleiste voneinander getrennt.

Bevor Kelly „*White Plaque: Bridge Arch and Reflection*“ ausführte, existierten, wie gesagt, schon Studien. Seine ersten Versuche setzte er in einer matten und einer glänzenden schwarzen Papiercollage um. Das geschah noch während der Frankreichzeit. Bevor die endgültige Fassung entstand, arbeitete Kelly nach der Rückkehr in die USA abermals an der Modifizierung des Farbtons und der Oberflächenbeschaffenheit.<sup>351</sup> Hier wird ein Prinzip von mehreren Arbeitsschritten deutlich, das sich auf viele von Kellys Arbeiten beziehen lässt - zuerst entstehen Skizzen oder Fotos, dann zahlreiche Collagen und/oder ausgeführte Zeichnungen und zu guter Letzt erst das Bildobjekt. Kellys Entschluss, „*White Plaque: Bridge Arch and Reflection*“ mit weißer Farbe und nicht mit schwarzer zu bearbeiten, kam erst während des Arbeitsprozesses. Ihm gefiel die erste weiße Grundierungsschicht so gut, dass er sich bei der Weiterbearbeitung für weiße Ölfarbe entschied. Es gilt zu klären, warum Kelly hier eine einzige Farbe wählt und warum er eine malerische Struktur vermeidet. Kelly hat sich im Interview mit Ann Hindry 1992 teilweise auf diese Fragen bezogen. Bei den *Shaped Canvases* oder den *Shaped Panels*, die entweder aus einem Teil bestehen oder aus mehreren Tafeln, gibt es ein gemeinsames Merkmal: Jede Tafel ist ausschließlich mit einer einzigen Farbe bemalt. Diese Entscheidung kommentiert Kelly im Interview folgendermaßen: „(...) *I want to make clear that the single color panel isn't just an output to collage work on chance. The panels in „Cité“ had Marks on them whereas in „64 Panels“, the squares had no marks, the*

<sup>349</sup> Sims / Pulitzer (1982): 56

<sup>350</sup> Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (1980): 37

<sup>351</sup> Sims / Pulitzer (1982): 56

*colored panel itself was the mark. If I had painted the 64 panels on one canvas it would have been quite a different painting, reminiscent of a Klee or a Mondrian. But I wanted the edge for each color, I wanted it to begin and to end so that it has its own uniqueness.*<sup>352</sup>

Die weiße Farbe in „*White Plaque: Bridge Arch and Reflection*“ verteilt sich also gleichmäßig über beide Holztafeln und die Zwischenleiste. Auch die Seitenränder sind mit weißer Farbe bearbeitet, was den Objektcharakter unterstützt. Die Ölfarbe weist keinerlei Farbnuancierung und keine Spuren von einem Duktus oder von Glanzpunkten auf. So entsteht weder ein bestimmter Schwerpunkt noch ein Rhythmus, der sich über die Bildfläche erstreckt. Die Farbe weist allerdings durch den Schichtungs- und Malprozess eine gewisse Oberflächenmaterialität auf, die beispielsweise auch in Malewitschs weißen suprematistischen Bildern zu finden ist. Diese Stofflichkeit wird u.a. durch Kellys Wahl des Bildträgermaterials Holz unterstützt. Auf Holz ist es schwieriger als auf Leinwand, eine vollkommen plane transparente Fläche mit Pinsel und Öl zu erzeugen. Ich erinnere in diesem Kontext noch einmal an die in Kapitel 2 beschriebenen Experimente von Schülern mit verschiedenen Bildträgermaterialien. Die Schüler stellten fest, dass bei der erstmaligen Beschichtung von unterschiedlichen Bildträgern, die Spuren auf Metall am stärksten zu sehen waren; danach kam Holz und dann erst Leinwand.<sup>353</sup> Allerdings hängt dies natürlich wiederum mit der Art der Grundierung zusammen. Die Grundierung hat ja die Funktion, die Schichten miteinander zu verzahnen. Kelly gebrauchte in „*White Plaque: Bridge Arch and Reflection*“ eine Gesso-Grundierung.<sup>354</sup> Brillantweißes Gesso ist sehr weich und saugfähig und somit die ideale Basis für leuchtende Farben. Es wird eher auf festen Bildträgern – so also hier auch von Kelly auf Holz – verwendet. Für Leinwandgewebe ist es nicht elastisch genug. Am geeignetsten ist Gesso eigentlich für Farben auf Wasserbasis. Kelly arbeitete zwar in „*White Plaque: Bridge Arch and Reflection*“ mit Ölfarbe, erzielte aber aufgrund der Saugfähigkeit des Gessos eine luftige und matte Oberfläche. Das Gesso saugt viel Öl aus den

<sup>352</sup> Ellsworth Kelly, in: Hindry, Ann: Conversation with Ellsworth Kelly, in: Hindry, Ann: *Spécial Ellsworth Kelly*. A special issue of Artstudio (Paris), no.24 (spring 1992): 28

<sup>353</sup> s. Kapitel 2.2: 37

Aus eigenen künstlerischen Erfahrungen weiß ich, dass Holz im Gegensatz zu Leinwand die Ölfarbe nicht so stark aufsaugt. Der Holzträger gibt nicht nach, die Farbe bleibt eher auf der Oberfläche stehen. So muss man zur Vermeidung von Oberflächenspuren mehrere dichte Farbschichten übereinanderlegen.

<sup>354</sup> Sims / Pulitzer (1982): 56

Farbschichten, weshalb die Mattigkeit entsteht.<sup>355</sup> Generell ist die gemalte Oberfläche natürlich das Ergebnis eines komplexen Gefüges aus der Art des Bildträgers, der Beschaffenheit des Malstoffs, des Werkzeuges, der Auftragsart und der Malweise, sowie auch der Faktur.<sup>356</sup> Kelly schichtet im Gegensatz zu Malewitsch zumeist dünnere Lagen übereinander. Wie viele Schichten genau Kelly in „*White Plaque: Bridge Arch and Reflection*“ verwendete, lässt sich nicht sagen, aber die Oberfläche ist relativ dicht, ohne tot zu wirken. Aus den eben genannten Gründen lässt sich vermuten, dass Kelly auf jeden Fall mehr als eine oder zwei Farblagen benutzte. Sein Weiß besitzt dadurch eine außergewöhnliche Strahlkraft, was natürlich auch durch den absoluten Reinheitsgrad des Pigments unterstützt wird.

An diesem Punkt erscheint es interessant, ein anderes einfarbiges Bildobjekt von Ellsworth Kelly vergleichend zu betrachten. Es ist allerdings aus Leinwand gefertigt und fällt so eindeutig unter die *Shaped Canvases*. „*Lake II*“ (Abb. 82) entstand 2002 und ist im Gegensatz zu „*White Plaque: Bridge Arch and Reflection*“ ein relativ neues Bildobjekt im Werkzyklus von Kelly. Es hat die Maße 241,3 x 379,4cm und ist in Öl gemalt. Seit den späten siebziger Jahren, bzw. seit Anfang der achtziger Jahre ist ein neues Phänomen in Kellys Kunst zu beobachten. Er fertigt nun auch *Shaped Canvases* an, die nur aus einer einzigen monochromen Tafel bestehen. Zuvor arbeitete er zumeist nach dem Prinzip der kombinierten mehrteiligen Tafel, ein Prinzip, an dem er bis heute parallel weiter festhält. Als Beispiele für die Einzelfafeln können in diesem Zusammenhang u.a. „*Dark Green Panel*“ (1980) „*Red-Orange Panel*“ (1980, Abb. 70) und „*Green Curves*“ (1997, Abb. 86) genannt werden. Auch „*Lake II*“ gehört zu der Serie der einfarbigen Einzelformen.

„*Lake II*“ ist von Kellys Blick auf einen See seiner Umgebung inspiriert. Bei der Unterkante des Bildobjekts könnte es sich um das vordere Ufer des Sees handeln, bei der gegenüberliegenden oberen Kante um das hintere Ufer. Die obere linke Kante und die rechte senkrechte Seitenbegrenzung orientieren sich an den Linien von Bäumen und Ästen. Allerdings ist „*Lake II*“ keine originalgetreue Wiedergabe der Umrissform des gesamten Sees, es handelt

<sup>355</sup> Knaurs Neues Mal- und Zeichenbuch, München 1996: 24

<sup>356</sup> Freitag- Schubert, Cornelia: *Material und Verfahren*, (Diss.), Weimar 1998: 69

sich, wie so oft bei Kelly, um ein Fragment eines gesehenen Sachverhalts, das sich in eine eigenständige neue Form verwandelt. Das in einer nach links gewendeten Diagonale spitz zulaufende unregelmäßige Viereck ist vollständig mit blauer Farbe bedeckt. Auch die Seitenkanten sind bei diesem *Shaped Canvas* im gleichen Ton bearbeitet. Die Arbeit entwickelt einerseits über die Wahl der Form, aber auch über die Wahl des ungewöhnlichen Blaus eine große Dynamik und Energie. Betrachten wir die Farbe und die Oberflächenbeschaffenheit hier einmal näher. Bei dem Blau des Bildobjekts handelt es sich um einen Mischton. Im Gegensatz beispielsweise zu einem Ultramarinblau oder Yves Kleins Blau ist es heller. Es wirkt so, als sei dieser Ton etwas mit Weiß aufgehellt. Trotzdem besitzt Kellys Blau eine außergewöhnliche Strahlkraft, fast so als handle es sich um eine fluoreszierende Leuchtfarbe. Das bringt mit sich, dass der Farbton eine gewisse Künstlichkeit ausstrahlt. Assoziationen an Wasser, See, Himmel, Natur stellen sich eher weniger ein. So entsteht ein Bruch zwischen Titel („*Lake*“) und Farbatmosphäre, was aber auch wieder darauf hinweist, dass Kelly in seinen Arbeiten nichts erzählerisch abbilden möchte, wie hier beispielsweise einen See seiner Umgebung, sondern etwas Neues, Eigenständiges schafft. Betrachtet man die Farbe in „*Lake II*“ in Bezug auf die Form, so fällt auf, dass das Blau in den Ecken im Gegensatz zu den anderen Stellen im Bild wesentlich dunkler wirkt. Tritt man als Betrachter sehr nah an das Bild heran, wirkt es so, wie wenn sich die lange untere Kante des Bildes nach außen wölbte. Sicherlich sind dies optische Täuschungen, die durch das Zusammenspiel von Form und Farbe entstehen.

Im Kontext der spezifischen Farbausstrahlung von „*Lake II*“ muss selbstverständlich seine Textur untersucht werden. Bei dieser Arbeit ist auffällig, wie dicht die Farbe auf dem Untergrund sitzt. Die Poren der Leinwand sind mit Farbe verschlossen. Im Gegensatz zu anderen blauen Werken wurde dieses Bildobjekt mindestens zehn bis fünfzehn Mal mit Farbe beschichtet. In „*Yellow Relief with Blue*“ (1991, Abb. 87) ist der sehr kleine blaue Part des Bildes höchstens zwei bis drei Mal überarbeitet worden. Das Blau wirkt hier viel transparenter und weniger weißlich. „*Lake II*“ besitzt eine absolut ebenmäßige Beschichtung. Die Spuren des Farbauftrags werden allenfalls bei einem

sehr seitlichen Betrachtungswinkel erkennbar. Bei dieser Ansicht wird das Prinzip von Kellys Vorgehen ersichtlich: Die Farbbahnen erstrecken sich in gleichmäßigen Abständen senkrecht über das Format. Das impliziert, dass sehr schnell und konzentriert gearbeitet wird. Ein Bild muss mit der gleichen Farbe in einem Durchgang mit einer Schicht versehen werden.

Wie schon die Analyse von „*White Plaque: Bridge Arch and Reflection*“ erwiesen hat, ist Kelly nicht an einer malerischen Struktur interessiert. „*In my own work, I have never been interested in painterliness, (or what I find is) a very personal handwriting, putting marks on a canvas. My work is a different way of seeing and making something and which has a different use*“<sup>357</sup>, betont er deshalb oftmals in Gesprächen und Statements. Trotzdem unterscheiden sich „*White Plaque: Bridge Arch and Reflection*“ und „*Lake II*“ in ihrer Oberfläche. Das liegt zum einen, wie ich schon festgestellt habe, an den unterschiedlichen Bildträgermaterialien (Holz und Leinwand), zum anderen an der verschiedenen Anzahl der Farbschichten. Auch scheint es unmöglich, dass Kelly die Ölfarbe mit dem jeweiligen Malmittel immer gleich verdünnt. Teilweise sind die Farbschichten eher transparent, in anderen Fällen pastoser übereinander gelegt, was schon durch die Konsistenz und Deckkraft der Farbstoffe an sich beeinflusst werden kann. Kellys Farboberflächen besitzen so gesehen keine auffälligen Pinselspuren, sie haben dennoch alle individuellen Charakter – genauso wie die Formen und Farben in seinen Werken. Dieser eigenwillige Charakter wird noch durch äußere Licht- und Raumeinflüsse verstärkt. Je nach dem wie die Bildobjekte beleuchtet werden, z.B. mit indirektem gleichmäßigem Tageslicht oder mit punktuellen Kunstlichtspots, können sich wichtige Änderungen ergeben. Vermeintliche Farbunterschiede in der Farboberfläche entstehen also nicht durch sichtbare Pinselspuren oder Farbnuancen, sondern allein durch die verschiedenen Malmaterialien und Schichtungstechniken sowie durch das externe Beleuchtungslicht, den Raum, den Standortwechsel des Betrachters und das Zusammenspiel von Farbe und Form.

---

<sup>357</sup> Ellsworth Kelly, in: Stedelijk Museum: *Ellsworth Kelly: Paintings and Sculptures 1963-1979*, Amsterdam 1979: siehe *Notes from 1969* (ohne Seitenangaben)

### **Das Bodenobjekt „Yellow Curve“ (1990, Frankfurter Portikus) und „Spectrum V“ (1969): Zum Einfluss des Farblichts auf den Umraum**

Im Fragezusammenhang von Licht, Farbe und Raum interessant erscheint die Arbeit „*Yellow Curve*“ (Abb. 88), die Kelly 1990 im Portikus in Frankfurt installierte. Hier platzierte der Künstler zum ersten Mal ein flaches Bildobjekt auf dem Boden eines Raumes. 1990 war auch das Jahr, in dem Adrian Schiess vermehrt *Flache Arbeiten* am Boden präsentierte, u.a. im Braunschweiger Kunstverein. Das Prinzip, die Leinwand von der Wand auf den Boden zu verbannen, implizierte eine Ausdehnung der Malerei in den Raum. Kelly hatte zwar schon lange zuvor farbige Bodenobjekte entworfen, z.B. 1959 das Objekt „*Pony*“. Arbeiten wie „*Pony*“ sind keineswegs sehr weit von der Idee des Bildobjekts am Boden bzw. des *Shaped Canvases* an der Wand entfernt, es handelt sich – darauf ist zuvor schon verwiesen worden – eher um ein Objekt, welches zwar bemalt ist, aber eindeutig plastisch in den Raum hineinragt. Kelly und unter den dargestellten jüngeren Künstlern Adrian Schiess geben ihren flachen Bodenobjekten innerhalb der Bildflächen keine Strukturierung. Das hat zur Folge, dass man als Betrachter nicht mehr innerhalb der Bildfläche zwischen Binnenformen unterscheidet, sondern den Raum als Bildgrund des Objekts begreift. Damit verändern sich auch die Wahrnehmungsgewohnheiten des Betrachters. Anstelle vom gewohnten Tafelbild an der Wand nimmt der Ausstellungsbesucher bildähnliche Objekte im komplexen Ausstellungsgefüge wahr. Es geht hier um die externen Wechselbeziehungen der Bildobjekte zum Umfeld, darum wie sich die Bildoberfläche, die Bildfarbe, die Bildform etc. zum spezifischen Raum und zum Licht verhalten. Zu Beginn der neunziger Jahre fertigte Kelly eine Reihe dieser raum- und ortsbezogenen Bodenarbeiten an. 1991 entstand im Zusammenhang mit der Ausstellung „Schwereelos“ im Schloss Charlottenburg in Berlin die Bodenskulptur „*Black Curve*“. Im Rahmen der Wanderausstellung „*Ellsworth Kelly. The Years in France, 1948-1954*“ wurde im Westfälischen Landesmuseum in Münster die Arbeit „*Red Floor Panel*“ (1992, Abb. 89) vollendet. Die Leo Castelli Gallery (N.Y.) zeigte 1992 die erste flache Bodenarbeit in den USA: „*Blue Floor Panel*“. Bei dem Werk „*Yellow Curve*“ handelt es sich um eine fächerartige flache gelbe Form, die auf dem Boden eines Raums liegt. Die Seitenwände des Raums werden von den Eckpunkten des Bildobjekts an zwei

Stellen berührt. Der Schnittpunkt der beiden Schenkel liegt nicht in der Mitte der Bodenfläche, er macht deutlich, dass mögliche Symmetrien vermieden wurden. Hier ist keine Balance beabsichtigt, die sich beispielsweise an der geometrischen Mitte des Raumes ausrichten könnte. Kelly erreicht durch die Schräglage des Objekts eine irritierende Beziehung zur Bodenfläche. Für den Betrachter erscheinen die beiden Schenkel des Segments je nach Standort extrem verschoben. Die gelbe Farbe erstreckt sich gleichmäßig und ohne Farbchangierung über die gesamte Fläche, die Seitenränder sind weiß belassen. Kelly verwendete hier, wahrscheinlich aufgrund der Größe des Objekts (594,4 x 754,4 cm), Acrylfarbe auf Spanplatte.<sup>358</sup>

„*Yellow Curve*“ besitzt eine besondere Leuchtkraft, was allerdings nicht nur durch die Reinheit der Farbe hervorgerufen wird, sondern auch durch die Eigenschaften der Farbe Gelb unterstützt wird. Gelb gilt nach dem Weiß als hellste Farbe, es strahlt über seine Grenzen hinaus. Bei „*Yellow Curve*“ ist diese Wirkung der Farbe bewusst eingesetzt. Nicht nur die weiße Bodenfläche ist Bezugspunkt des Bildobjekts, sondern auch die weiße Wand. Dies geschieht durch die zwei Berührungspunkte des Kreissegments mit der aufstrebenden Wand. Dort reflektiert das Gelb auf den Wandflächen besonders stark. Es entstehen virtuelle Farbmarkierungen, die in einer eher vertikalen Ausrichtung zur Decke des Raumes ausstrahlen.

Gottfried Boehm hat sich in seiner Publikation *Ellsworth Kelly, Yellow Curve* auf das Phänomen Objekt - Umraum bezogen: „(...) *Konnte der Betrachter vor Wandobjekten durch Veränderung seiner Position die Beziehung zum Grund verschieben, so ist er jetzt in noch viel höherem Maße in der Lage, den als Grund fungierenden, weiß gestrichenen Fußboden in seinem Verhältnis zur Form zu beeinflussen, in die offene syntaktische Beziehung zwischen Figur und Grund im wörtlichen Sinne einzutreten. Kelly erlaubt dem Betrachter das freie Umhergehen im Raum, gestattet ihm auch das Betreten des eingeschnürten hinteren Raumteils, sofern er an den Berührungspunkten über die Fläche des Objektes und ohne sie zu touchieren hinwegschreitet.*“<sup>359</sup> Boehm deutet in seiner Beschreibung an, dass „*Yellow Curve*“ aufgrund seiner Raumposition eher zum farbigen Objekt oder zur bemalten Skulptur tendiert, als zum Bild. Allerdings trägt die raumgreifende Fernwirkung der Farbe dazu

<sup>358</sup> Boehm, Gottfried: *Ellsworth Kelly, Yellow Curve*. Stuttgart 1992: 60

<sup>359</sup> ebenda: 52

bei, dass man die Bodenskulptur eben auch als gemaltes Bild wahrnehmen kann. Die Farbe besitzt solch eine Leuchtkraft, dass sie auf die sie umgebenden Flächen abstrahlt. So meinte man als Betrachter Farben in Wandbereichen ausmachen zu können, die gar nicht bemalt sind.

Betrachtet man den Raum, für den „*Yellow Curve*“ speziell konzipiert wurde, einmal näher, so sticht sofort ins Auge, dass der Raum drei Wandflächen ohne Fenster oder Türen und eine offene verglaste Seite besitzt. Der Frankfurter Portikus wird – nebenbei bemerkt – im Volksmund oftmals als „Schuhschachtel“ bezeichnet. Kelly war von Anfang an von diesen architektonischen Ausgangsbedingungen begeistert und konnte hier endlich sein lang gehegtes Konzept eines Bodenobjekts umsetzen. Wichtig war für ihn, dass der Ausstellungsraum nicht Teil eines Museumskomplexes ist, sondern dass Raum und Gebäude eine Einheit bilden.<sup>360</sup> Ein weiteres wichtiges Kriterium bei der Planung von Kellys Bodenobjekt dürfte die gleichmäßige Ausleuchtung des Werkes durch das Oberlicht gewesen sein. Das einfallende Tageslicht wird bei diesem Lichtsystem durch eine spezielle milchige Trübung gleichmäßig im Raum gestreut. So kann sich das Gelb von „*Yellow Curve*“ ohne punktuelle Bestrahlung im ganzen Raum ausbreiten. Im Laufe des Tages verwandelt sich die Ausstrahlung der Farbe des Werks, da sich auch das Tageslicht verändert. Bei Kunstlicht wäre die Arbeit in Ihrer Erscheinung starr in einem Zustand verblieben, ohne den hier so wundersamen Wechsel des Farblichts im Raum.

Kelly überschreitet eindeutig tradierte Gattungsgrenzen. Auch bei „*Yellow Curve*“ trifft ähnlich wie in den Wandarbeiten die für Kelly so unverkennbare Verquickung aus Farbe und Objekt zu. Es geht hier allerdings im Besonderen um den subtilen Einfluss des Farblichts des Werkes selbst auf den Umraum. Interessant in dem Zusammenhang, wenn auch anders in Konzept und Wirkung ist die Spektren-Serie in Kellys Werk, die sich, wie der Titel schon sagt, speziell mit dem Thema Farbe und Licht befasst.

Die Spektren-Serie umfasst den Zeitraum von 1953 bis 1972; allerdings entstanden die meisten Arbeiten dieser Serie zwischen 1966 und 1969

---

<sup>360</sup> Boehm (1992): 4

(*Spectrum II-VI*, Bsp. „*Spectrum III*“, 1967, Abb. 91). Bei den verschiedenen Spektren handelt es sich jeweils bis auf die erste Version (*Spectrum I*) um eine Anordnung aus dreizehn verschiedenfarbigen Einzeltafeln (*Multipanel Paintings*). In „*Spectrum I*“ sind, im Gegensatz zu *Spectrum II-VI*, vierzehn verschiedene Farbstreifen auf die Leinwand aufgemalt. Die Leinwände von *Spectrum II-VI* sind jeweils in der gleichen Farbabfolge arrangiert. Gleichwohl unterscheiden sich die Arbeiten in Format und Farbnuancierung. Kelly hat bei allen Leinwand-*Spectrums (I-VI)* Ölfarbe und Pinsel verwandt. Bei den zwei letzten *Spectrums* aus dem Jahre 1972 handelt es sich um Kollagen auf Papier. Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen den *Spektrums* ist die Anordnung im Raum. Einige Einzeltafeln besitzen Abstand zwischen der jeweils folgenden Tafel, andere wiederum hängen dicht beisammen, fast so als handle es sich um eine einteilige Arbeit.<sup>361</sup>

„*Spectrum V*“ (Abb. 90) entstand 1969 und besitzt einen regelmäßigen Abstand zwischen den dreizehn Leinwänden. Die Leinwände sind ganzflächig mit unterschiedlichen Tönen des Farbspektrums bedeckt. Dass das Licht die Quelle der Farben ist, wurde – wie schon in Kapitel 2 beschrieben – erstmals 1666 von Newton bewiesen. Newton ließ, wie gesagt, einen Strahl Sonnenlicht durch ein Glasprisma fallen, wobei die Regenbogenfarben des Spektrums entstanden. Aufgrund weiterer Experimente kam Newton zu der Erkenntnis, dass das weiße Licht eine Mischung aller Farben des Spektrums ist und dass Farben zu weißem Licht zusammengeführt werden können. Newton unterschied im Spektralband sieben Farbtöne: Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Indigo und Violett.<sup>362</sup> Kellys Farbreihe in „*Spectrum V*“ könnte man von links nach rechts folgendermaßen beschreiben: Zitronen-Gelb, Grün-Gelb, neutrales Grün, Türkis, Blau, Blau zum Indigo tendierend, Indigo mit Violett, Violett, Pink, kaltes Rot, Rotorange, Gelborange, warmes Gelb. Allerdings macht einem die genaue Bestimmung der Farben Schwierigkeiten. Das hängt u.a. mit der Wahl der Anzahl der Tafeln zusammen. Hätte Kelly wie Isaac Newton sein Spektrum in sieben Farben unterteilt, wäre die Beschreibung leichter gefallen. Bei Kelly muss sich der Betrachter außerordentlich konzentrieren und wird bei der verbalen Beschreibung der Farben an seine Grenzen geführt. Ich erinnere in diesem Zusammenhang noch einmal an die kulturellen Unterschiede der

<sup>361</sup> Matthew Marks Gallery: *Ellsworth Kelly: Spectrums, 1953-1972*, New York 1999: 4ff.

<sup>362</sup> *TIME-LIFE*-Bücher: *Die Farbe*, Amsterdam 1979: 12

Völker bei der Farbwahrnehmung. Ein und dieselbe Farbe kann unzählige Lesarten gestatten. Der Mensch ist fähig, verschiedenste Töne zu sehen, was allerdings auch mit seinen Seherfahrungen und -gewohnheiten zusammenhängt, hat allerdings zumeist nur einen begrenzten Wortschatz zur Beschreibung der Farbnuancen. So könnte wahrscheinlich ein Indianer Boliviens, der ständig von unterschiedlichsten Pflanzen des Dschungels umgeben ist und mehr Begriffe zur Umschreibung der Farbe Grün besitzt, Kellys grüne Farbtafeln in „*Spectrum V*“ wesentlich besser als ein europäischer Städter unterscheiden. Die bolivischen Indianer kennen, wie gesagt, allein rund zweihundert Bezeichnungen für unterschiedliche Grün-Töne. Man könnte sich allerdings in diesem Kontext fragen, ob es überhaupt nötig ist, die Farbtafeln so genau voneinander abzugrenzen, denn immerhin handelt es sich hierbei um ein Gesamtwerk zum Farbenspektrum. Vielleicht bietet Kelly dem Betrachter seiner Arbeit ja zwei Möglichkeiten der Beobachtung: das Werk kann entweder als Kontinuum eines Farbverlaufs gesehen werden oder als Serie von individuell abschreitbaren Einzelteilen. Die Größe (214 x 1518,9 cm) trägt eher dazu bei, dass man als Betrachter durch die eigene Bewegung am Werk entlang eine ständige Veränderung der Farbe wahrnimmt. Nicht einmal bei einem großen Abstand gelingt es dem Betrachter, alle Tafeln insgesamt in seinem Blickfeld zu vereinen. Also wird der Betrachter so doch immer wieder auf die individuellen Besonderheiten der Leinwände gestoßen. Erwähnenswert scheint auch, dass Kelly jeden seiner Farbtöne einzeln gemischt und im Gesamtkontext angepasst hat. Die Farbtafeln haben durch ihr eigenes Mischungs- und Schichtungsverhältnis unterschiedliche Charaktereigenschaften. So besitzen beispielsweise die 6. und die 9. Tafel von links (Indigoblau und Pink) eine außergewöhnliche Strahlkraft und ein immaterielles Leuchten. Andere Blau- und Rot-Töne des Werkes wirken dagegen etwas trüber, interessanterweise auch die Farbe der 7. Tafel (Indigo mit Violett), die sich genau in der optischen Mitte befindet. Vielleicht irritiert neben der unterschiedlichen Leuchtkraft auch der abrupte Übergang von Tafel 6 zu Tafel 7. Das könnte damit zusammen hängen, dass die blauen und roten Farben der Leinwände in ihrem Grundmischungsverhältnis schon verschieden sind. So entsteht eine spannungsreiche Farbabfolge, die auf Reproduktionen in Katalogen noch nicht einmal erahnbar ist. Kelly beginnt und beendet die

Farbreihe mit einer gelben Farbtafel, was im Kontext der Abfolge des Newtonschen Spektrums ebenfalls eine eigenwillige künstlerische Entscheidung darstellt.<sup>363</sup> Hätte sich Kelly an Newtons Spektrum orientiert, müssten sich an den äußeren Rändern von „*Spectrum V*“ die Farben Violett und Rot befinden. Ähnlich wie in der Arbeit „*Yellow Curve*“ räumt Kelly dem Gelb als der hellsten und dem Licht am nächsten stehenden reinen Farbe einen besonderen Stellenwert ein. Natürlich sind in „*Spectrum V*“ alle reinen Farben scheinbar gleichwertig angeordnet, doch bildet das Gelb bei dieser Arbeit den Anfang und das Ende aller Farben. Das Gelb strahlt auf die umgebenen Wände, die äußeren Grenzen der gelben Farbtafeln sind auf dem Weiß der Wand nicht mehr so gut fixierbar, fast so als gäbe es gar keinen Anfang und kein Ende.

„*Spectrum V*“ ist ein Geschenk des Künstlers an das Metropolitan Museum of Art. Es hängt dort in einem großen Saal der ständigen Ausstellung. Das Licht im Saal erscheint gedämpft, was durch die Ausleuchtung des Raumes durch einige wenige Deckenstrahler verursacht wird. Trotz der nach Kellys Maßstäben sicherlich nicht optimalen Ausleuchtung – Kelly bevorzugt in seinen Ausstellungen helles Tageslicht, so auch bei der Präsentation von „*Yellow Curve*“ – stellen sich beim Betrachter einige interessante Wahrnehmungseffekte ein. Betrachtet man beispielsweise eine der Farbtafeln besonders lange und blickt danach, um seinen Blick zu entspannen, auf die neutrale weißliche Wand, stellt sich ein simultanes Nachbild ein. Josef Albers veranschaulichte seinen Studenten diesen Effekt anhand eines Experiments mit zwei ausgeschnittenen Kreisen in den Farben Rot und Weiß auf einem schwarzen Untergrund. Zuerst musste der rote Kreis ungefähr eine halbe Minute mit dem Blick fixiert werden, um die gewünschte Erfahrung zu garantieren. Danach galt es den weißen Kreis nicht aus den Augen zu verlieren und den Studenten zeigte sich gewöhnlich ein grüner oder blaugrüner Kreis, anstelle des weißen.<sup>364</sup> So wie sich zu Rot die Komplementärfarbe Grün in unserer Wahrnehmung einstellt, geschieht dasselbe mit allen anderen Farben. Betrachtet man einen gelben Kreis zeigt sich Violett, bei Blau zeigt sich Orange anstelle von Weiß etc. Das bildinterne Farblicht von „*Spectrum V*“ breitet sich so auf den Wänden des Raumes aus und wirkt

<sup>363</sup> Matthew Marks Gallery (1999): 6/7

<sup>364</sup> Albers, Josef: *Interaction of Color* (1961), Köln 1997: 41/42

noch im Betrachter nach, auch wenn dieser schon längst den Ausstellungsraum verlassen hat.

„*Spectrum V*“ ist eine Arbeit, die viele Vergleichsmöglichkeiten gerade zu Werken der jüngeren Zeit aufweist und so die paradigmatische Bedeutung auch dieser Werkphase Kellys neben den *Shaped Canvases* unterstreicht. Das Prinzip des mehrfarbigen *Multipanel Paintings* findet sich u.a. auch bei Imi Knoebel und bei Adrian Schiess, wie wir gesehen haben. Imi Knoebel kombiniert in seinem „*Genter Raum*“ hängende und liegende Bildplatten im Raum. Dadurch wird der Objektcharakter, ähnlich wie bei Kelly, unterstrichen. Ähnlichkeiten der Farbausstrahlung lassen sich auch bei Knoebels „*Genter Raum*“ und bei Kellys „*Spectrum V*“ ausmachen. Die Farbauswahl ist zwar eine ganz andere. Knoebel benutzte bei seinen Wandtafeln Grau, Weiß und Schwarz und kontrastierte diese mit Gelb, Orange und Rot. Obgleich er seine Tafeln in keine wirklich systematische Ordnung bringt, ist anzunehmen, dass Knoebel, ähnlich wie Kelly, Farbreihen bildet, z.B. vom Gelb zum Rot (letzte waagerechte Reihe von links nach rechts). Auch Knoebels Farben sind leuchtkräftig und strahlen auf den sie umgebenden Raum ab. Seine fast schon akribische Findung der richtigen Farbe (siehe „Farbkartenraum“ in seinem Atelier) erinnert gleichfalls an Ellsworth Kellys Vorgehen. Knoebel besitzt Farbproben in einer kaum mehr aufzählbaren Nuancenvielfalt.<sup>365</sup> Auch Kelly hat früh schon in ähnlicher Weise die Arbeit an seinen Werken vorbereitet: über eine Vielzahl von Collagen, Sammlungen von Farbskizzen und –mustern.

#### 4.4 Zum Zusammenhang von Farbe, Bildoberfläche und Licht: Malmaterial, Technik und Raum

##### Vorbemerkung

Im vorangegangenen Unterkapitel wurden beispielhaft Werke bzw. Entwicklungsphasen Ellsworth Kellys ins Blickfeld gerückt, die bereits eingrenzend auf raum- und lichtbezogene sowie maltechnische Erweiterungen des

<sup>365</sup> Hogrebe, Wolfram: *Imi Knoebel, Jena Bilder*, Arnstadt 1996: 52

Bildverständnisses Kellys verweisen. Im Folgenden wird der Zusammenhang von Bildobjekten (Farbe, Oberfläche, Technik), Raum, Licht und Ausstellungskonzeptionen systematischer untersucht, da hier die Schlüsselfunktion für die paradigmatische Bedeutung Kellys im heutigen Innovationsprozess vieler zeitgenössischer Malereiströmungen mit einer Tendenz zum Farbobjekt zu liegen scheint. Aus diesem Grund werden immer wieder vergleichend jüngere Beispiele des Kapitels 3 herangezogen. Kapitel 2 dient auch hier weiterhin als analytischer Bezugsrahmen. Die Abhängigkeit der Gegenstandsfarbe vom Beleuchtungslicht, das Verhältnis von Farbe und Oberflächenbeschaffenheit und verschiedene Wirkungsweisen von Raum und Material sind nur einige das Bild gleichsam übergreifende und zugleich auf das Bild rückwirkende Aspekte, die in die Konzeption von Arbeiten Ellsworth Kellys wie in jüngeren Positionen der Grenzauslotung von Malerei eine zunehmend bedeutsame Rolle spielen.

### **Über die Farbe in Kellys Bildobjekten**

Wie in den einleitenden Bemerkungen schon verdeutlicht wurde, gibt es wenige Texte zum Farbgebrauch Kellys. Die Autoren der Monographie *Ellsworth Kelly: A Retrospective* beziehen sich, wie gesagt, eher auf die Formgebung, auf den seriellen Aspekt und das Figur-Grund-Problem in Kellys Kunst. Speziell zu Farbe und Licht gibt es einige wenige Passagen im Text „*At Play with Vision: Ellsworth Kelly's „Line, Form and Color“*“ von Claire Bell. So schreibt sie u.a.: „*In Farbenlehre (Theory of Colors), published in 1810, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) moved beyond the discipline of science and contemplated color in more subjective terms, positing light in terms of impressions that yield individual color sensations. However, for Kelly, the experience of color derives wholly from subjective perception, as opposed to objective measures such as wavelength or luminosity. From a very early stage, Kelly was open to colors that exist outside the spectrum, such as pink, along the various tonalities of green and yellow. For the majority of his*

*paintings and sculptures, he rarely determined the color (or colors) he would use before he has chosen his forms.*"<sup>366</sup>

Diese Schlussfolgerungen finden u.a. auch ihre Bestätigung in dem von mir geführten Gespräch mit Kelly. Dort sagt er gleich zu Beginn, dass er keine Farbtheorien brauche und dass die Wahl seiner Farben eher intuitiv sei. Weiterhin führt er an, dass er eher Primär- und Sekundärfarben verwende und Schwarz und Weiß als Teil des Farbschemas begreife. Für jedes Bild werde ein spezieller Ton, ein neues Rot, ein neues Gelb oder ein neues Blau gemischt. Bei diesem Arbeitsprozess greife er häufig auf das Prinzip der Collage zurück, denn so könne er ausprobieren zu welcher Form die passende Farbe gehöre.<sup>367</sup>

Kelly verwendet häufig gesättigte reinbunte Farben. Es überwiegen, wie er selbst sagt, die Farben Gelb, Rot, Blau, Grün, Schwarz, Weiß, allerdings treten auch Farben wie Orange und Violett auf. Es gibt immer wieder Phasen, in denen Kelly Serien im Grau-, Schwarz-, Weiß- und Braunbereich angefertigt hat. Betrachtet man die einzelnen Werkphasen genauer, so fällt auf, dass es entweder rein monochrome Einzelarbeiten, mehrfarbige Einzelarbeiten („Zufalls-Serie“, *Figure-Ground-Serie*) oder mit mehreren Farben kombinierte mehrteilige Arbeiten (erste Bildobjekte, *Multipanel Paintings*, mehrteilige *Shaped Canvases*) gibt. Das erste Bildobjekt, „*Window, Museum of Modern Art, Paris*“ (Abb. 63) arbeitet ausschließlich mit den Farben, Weiß, Grau und Schwarz. Auch weitere frühe Bildobjekte wie „*Black Square*“ (Abb. 79), „*White Square*“ (beide 1953) und „*White Plaque: Bridge Arch and Reflection*“ (Abb. 81) bauen auf den unbunten Farben Schwarz und Weiß. In „*Colors for a Large Wall*“ (Abb. 65) tauchte erstmalig das System Polyptychon in Verbindung mit monochromen Tafeln in reinbunten Farben auf. Die Arbeit mit dem mehrteiligen monochromen, stark farbigen Bild setzt sich seit Kellys Pariser Zeit kontinuierlich fort. Erste reinbunte monochrome „*Einzel-Shaped-Canvases*“ gibt es zwar schon seit Beginn der fünfziger Jahre, vermehrt tritt dieser Typus aber im Grunde genommen erst ab 1966 auf (siehe z.B. „*Yellow Piece*“, Abb.69). Seit dieser Zeit entstehen ebenfalls viele *Shaped Canvases* mit zwei oder mehreren verschieden farbigen Tafeln. Oftmals werden hier

<sup>366</sup> Bell, Claire: *At Play with Vision: Ellsworth Kelly's „Line, Form and Color“*, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Guggenheim Museum, New York 1996: 73

<sup>367</sup> Vergl. Fußnote 288. Auch die folgenden Verweise auf das persönliche Gespräch mit Ellsworth Kelly bleiben an die in dieser Fußnote niedergelegte Voraussetzung gebunden.

reinbunte Farben mit stark kontrastierenden Grundfarben oder mit Schwarz, Grau oder Weiß kombiniert (siehe z.B. „*Red Blue*“, 1968, Abb. 84 und „*Black Square with Blue*“, 1970). Kelly beschäftigte sich allerdings in einigen Ausnahmearbeiten mit einer Kombination aus Braun, Weiß und Schwarz, wie in „*Brown, White, Black*“ (1977-1988). Interessant sind auch die Serien von *Shaped Canvases*, die ausschließlich im Graubereich gehalten sind (siehe u.a. „*Three Gray Panels*“, 1986 und „*Three Panels*“, 1989, Abb. 92).

Kelly ordnet, wie er im Gespräch mit mir bestätigte, den Farben keine bestimmte symbolische Bedeutung zu. Man findet allerdings Aussagen von ihm, in denen er über bestimmte Assoziationen, die seine Farben hervorrufen können, spricht. So erwähnt er in einem Interview von Brigitta Ashoff im Film *Abstrakte Schönheit*, dass einige Betrachter vor einem roten Farbobjekt in seinem Studio standen und sich an „*Ströme von Blut*“ erinnert fühlten.<sup>368</sup> Bei der Auswahl eines Farbtons lässt sich Kelly u.a. von Farben, die ihn umgeben und die er genau beobachtet, inspirieren. Dabei schließt er jedoch den Gebrauch von „kommerziellen“ Farben bzw. Mode- und Designerfarben aus, da diese Farben, wie er in unserem persönlichen Gespräch bemerkte, ihm nicht subtil genug erschienen und sie durch Zusatzstoffe in ihrer Kraft getrübt würden.<sup>369</sup> Kelly fügte in dem Zusammenhang hinzu, dass er keine Plastik- und Marmorfarben möge.<sup>370</sup> Allerdings ist anzumerken, dass *Shaped Canvases* wie z.B. „*Lake II*“ (2002, Abb. 82) und „*Green Curve*“ (1999, Abb. 93) eine recht artifizielle Farbausstrahlung besitzen. Die zuvor angestellte Analyse von „*Lake II*“ ergab ja, dass es sich bei dem Blau des Bildobjekts um einen Mischton handelt; trotzdem besitzt das Blau eine außergewöhnliche Strahlkraft, ähnlich wie eine fluoreszierende Leuchtfarbe. Das hat zur Folge, dass sich beim Farbbetrachter weder Assoziationen an Wasser und See, noch an Himmel oder Natur einstellen. Kelly nutzt Farbe nicht als Repräsentanz für Gesehenes. Ähnlich verhält es sich oftmals mit Kellys grünen Bildern. „*Green Curve*“ (1999) könnte im Grunde genommen ein Landschaftsfragment sein, der spezifische Grünton lässt aber beim Betrachter keine Assoziationen an Natur, Hügel, Bäume aufkommen. Das neutrale Grün tendiert weder besonders zum Blau, noch zum Gelb, es leuchtet stark und wirkt artifiziell. Diese frühe

<sup>368</sup> *Abstrakte Schönheit - Ellsworth Kelly*. Ein Film von Brigitta Ashoff; co-produziert vom Bayerischen Fernsehen, 1997

<sup>369</sup> Kelly bezeichnete künstliche Designerfarben im Gespräch mit mir als „*commercial colors*“.

<sup>370</sup> vergl. Fußnote 367

Tendenz bei Kelly wirkt auch auf andere jüngere Entwicklungen nach. Zeitgenössische Künstler forschen ähnlich lange, um den richtigen Farbton zu erhalten, auch wenn es gerade in der heutigen Kunst selbstverständlich geworden ist, Farben aus Bereichen der angewandten Kunst (Designerfarben) und des alltäglichen Lebens (Baumarktfarben etc.) zu beziehen. Adrian Schiess beispielsweise verwendet, wie aufgezeigt, keine leuchtkräftigen Künstlerölfarben wie Kelly, dafür aber hochglänzende Lacke, die von der Autoindustrie hergestellt werden. Katharina Grosse und Peter Halley benutzen im Unterschied zu Kelly u.a. auch fluoreszierende Leuchtfarben. Diese Farben werden allerdings innerhalb des Farbzusammenhangs der Werke mit anderen z.T. gedämpfteren Farben kontrastiert. In seinem Werk „*The Acid Test*“ kombiniert Halley beispielsweise ein „Neonorange“ mit Schwarz, Weiß und den Primärfarben. Außerdem sind einige der anderen Farbflächen des Bildes mit getrübbten Mischönen wie Grünbraun oder Graublau bearbeitet. Auch wenn Halley viel mehr Farben in einem Werk kombiniert als Kelly, so gibt es doch eine Ähnlichkeit im Verfahren des Herstellungsprozesses der beiden Künstler. Sowohl Kelly als auch Halley wenden viel Zeit in langen Findungsprozessen auf, um die „richtige“ Farbe bzw. die „richtige“ Farbkombination für ihre subtilen Werke zu erhalten.

Bevor Kelly eine Farbe für seine Bildobjekte bestimmt, existiert zumeist schon eine bestimmte Form. Die Klarheit seiner Farbe ist das raffinierte Ergebnis einer ausführlichen Suche. Auch ändert Kelly über das Prinzip der Farbschichtung den jeweiligen Ausgangston. Auf meine Frage im Gespräch 1999, wie viele Schichten von Farbe er normalerweise übereinanderlegen würde, antwortete Kelly, dass das von Bild zu Bild verschieden sei und dass das u.a. auch von dem Schichtungsprozess der Farbe auf dem Bild abhinge.<sup>371</sup> Diese Aussage bestätigt sich ebenso in Ann Hindrys Interview, wo Kelly zum Problem der Farbwahl Stellung bezieht: „*Sometimes the color comes at the same time, if I see a form in color and it works I keep it, but usually the form precedes the color. At the painting stage, I work on several pictures at the same time and they have to interplay for they are all up on the wall. The*

---

<sup>371</sup> vergl. Fußnote 367

*choice of color hence comes into the interplay. They're a family, they tell each other what they should be in color. (...)*<sup>372</sup>

Wie das Zitat belegt, ist die Farbe bei Kelly einerseits von der Form abhängig, andererseits von den Farben der anderen Bildobjekte, an denen Kelly parallel arbeitet. Es gibt jedoch noch einen weiteren Faktor, der die Wahl beeinflussen kann. Bei Kellys großen Bodenobjekten wie beispielsweise „*Yellow Curve*“ (Abb. 88) stand der Ausstellungsraum schon vor der Planung des eigentlichen Objektes fest. Dieser Umstand hat sich sicherlich auch auf die Farbwahl von „*Yellow Curve*“ ausgewirkt. Blickt man auf die Analyse von „*Yellow Curve*“ in Kapitel 4.3 zurück, lässt sich zusammenfassend festhalten, dass bei „*Yellow Curve*“ die Wirkung der Farbe Gelb im Raum bewusst eingesetzt wurde. Dieses Konzept von Kelly, bei der Farbsuche mit dem Raum zu arbeiten, findet sich ebenfalls bei vielen der von mir beschriebenen zeitgenössischen Künstler wieder. Katharina Grosse bereitet ihre wandgebundenen Arbeiten anhand von maßstabsgetreuen Raummodellen vor. Eine genaue Ortsbegehung der Ausstellungsräume, wie sie auch Kelly vor einer Werkschau durchführt, ist bei Grosse in jedes ihrer ortsgebundenen Werke eingeplant. Grosse klärt den Farbverlauf und die Farbwahl später anhand des Modells.<sup>373</sup> Bei „*Fragment Grande Galerie I-XIV*“ von Gerhard Merz ist die Farbplanung im Grunde genommen mit der Konzeption des Architekturfragments und des Lichtsystems verschmolzen (Weiß in Weiß) und bei „*Flache Arbeit Rot, flache Arbeit Grau*“ von Adrian Schiess finden sich das Grau und das Rot der Tafeln in den Farben des Spiegels und der Deckenbemalung des Roten Saals wieder. Auf der anderen Seite hat sich Schiess bei einigen Werken ganz aus der Farbwahl herausgehalten, indem er es Computerprogrammen überließ, die Farbabfolgen für seine mehrteiligen Arbeiten zu finden.<sup>374</sup> Auch Kelly experimentierte zeitweilig in seinem Werk mit verschiedenen Zufallsprinzipien. Er stellte schon früh, bis zum Herbst 1950, u.a. eine große Anzahl von Collagen her, die stets dem gleichen System entsprangen: Zeichnungen oder Collagen, die ihm nicht mehr gefielen, wurden in kleine Stücke gerissen oder zerschnitten, dann ließ

<sup>372</sup> Ellsworth Kelly, in: Hindry, Ann: *Conversation with Ellsworth Kelly*, in: Hindry, A.: *Spécial Ellsworth Kelly*. A special issue of *Artstudio* (Paris), no.24 (spring), 1992: 26

<sup>373</sup> Kurzmeyer, Roman: *Gegenwart, ihre Umsetzung in Malerei, in Südkorea*, in: Hagenberg, Julia: *Katharina Grosse, Location, Location*, Düsseldorf 2002: 77

<sup>374</sup> Kravagna, Christian: *Nichts Besonderes oder ein Auto fährt vorbei*, in: Neue Galerie Graz (Hrsg.): *Adrian Schiess*, Graz 1997: 46

er die Stücke auf ein Papier fallen und klebte sie am Ort ihres Auftreffens auf.<sup>375</sup>

Inzwischen arbeitet Kelly bei der Farbtonwahl nicht mehr mit dem Konzept „Zufall“. Selbst wenn er seine Arbeiten an Werkstätten abgibt, weil sie technisch nicht in seinem Studio realisierbar sind, besucht er die Werkstätten und lässt den Techniker den Farbton mehrmals ändern, wenn er nicht zufrieden ist. Im Gespräch mit mir betonte er, dass den Farben bei großen Außenskulpturen sehr viele Chemikalien beigemischt würden und die Farben deshalb sehr schnell gräulich wirkten. Oft müsse er stundenlang mit den Technikern über das richtige Mischungsverhältnis sprechen.<sup>376</sup>

### **Zur Materialität bzw. Immaterialität der Bildoberflächen**

Im wesentlichen trägt Kellys Farbmischung und seine Farbschichtung dazu bei, dass man bei seinen Bildobjekten überhaupt noch von Malerei sprechen kann. Untersucht man die monochromen Farbflächen der *Shaped Canvases* im Hinblick auf ihre Oberflächen, so fällt auf, dass das Kolorit in aller Regel frontal und flächenfüllend eingesetzt ist. Kelly schichtet seine Farbe zumeist in dünnen Lagen mit dem Pinsel übereinander und erzeugt somit eine hohe Strahlkraft der Farbe. Der Pinselduktus tritt bei den Bildobjekten vollkommen in den Hintergrund. Die Oberfläche ist matt, es existiert weder ein Rhythmus durch Farbspuren, noch durch eine Farbnuancierung.<sup>377</sup> Die Entscheidung Kellys, keine malerischen Strukturen in den *Shaped Canvases* auftauchen zu lassen, hängt unmittelbar mit dem Gedanken zusammen, dass eine Tafel auch nur eine Farbe beanspruchen kann. Ann Hindry stellte in Bezug auf das Fehlen eines gestischen Duktusses die folgende Frage: „*Is it because it would interfere with one's vision of the shape?*“ Worauf Kelly antwortete: „*Yes, with the totality of it. I want the form to work rather than the surface marks.*“<sup>378</sup> Auf

<sup>375</sup> Bois, Yve-Alain: *Kelly in Frankreich oder Die Anti-Komposition in ihren verschiedenen Stadien*, in: Bois (1992): 24

<sup>376</sup> vergl. Fußnote 367

<sup>377</sup> Es gibt allerdings ein Ausnahmebild: „*Tableau Vert*“ (1952, Abb. 94). Die grüne Fläche ist durch einen deutlich erkennbaren Duktus von verschiedenen Farbnuancen gekennzeichnet.

<sup>378</sup> Ellsworth Kelly, in: Hindry (1992): 29

der Leinwand bzw. der Holztafel wird keine Form abgebildet, sondern sie selbst ist die Form. Die Farbe soll nicht stören, sie soll mit der Form zu einer Einheit verschmelzen. Allerdings hat Kelly selbst festgestellt, dass in seinen Bildobjekten teilweise leichte Farbunterschiede auftauchen, da er die einzelnen Schichten mit dem Pinsel aufträgt und es zu leichten Schwankungen kommen kann. So entsteht eine überaus sinnliche Komponente in der Farbe. Das liegt daran, dass Kelly ganz bewusst malt, er könnte z.B. auch mit Druckverfahren arbeiten, was er in seinen Bildobjekten jedoch vermeidet (Abb. 97). Kelly gebraucht zumeist Ölfarbe und setzt diese gezielt ein, was die folgende Textstelle des Hindry-Interviews erweist: „*Question (A.H.): 'How long does it take you to complete a painting or a „family“ of paintings?' Answer (E.K.): 'Several month. It takes a week between coats of paint because, as you know, oil takes a long time to dry, and I prefere oil to acrylic. I tried acrylic in 1965-66 and found the color was inert. Oil has a depth of resonance inside that glows. It doesn't stop on the surface.'*“<sup>379</sup> Kellys langanhaltende Experimentierfreude, was Malmaterialien (Farben, Bildträger, Grundierungen, Malstoffe und Malmittel) und Maltechniken angeht, hat ihn nicht davon abbringen können, weiterhin mit Ölfarbe und Pinsel zu arbeiten. Diese Entscheidung hängt u.a. mit den Eigenschaftsunterschieden von Öl und Acryl zusammen. Bei dem Ölmalverfahren geht im Gegensatz zu allen anderen Techniken am wenigsten zwischen nassem und getrocknetem Zustand verloren.<sup>380</sup> Der Farbton und die Farbtiefe bleiben im trockenem Zustand erhalten; die Farbe steht nicht stumpf auf der Bildoberfläche, wie Kelly in seinem Plädoyer für die Ölfarbe selbst feststellt (*„It doesn't stop on the surface.“*). Außerdem bietet die Ölmaltechnik die Möglichkeit, aufgrund des Nass-in-nass-Arbeitens, leichter Korrekturen vorzunehmen. Die Eigenschaft des langsamen Trocknens kann jedoch auch zur Verzögerung beim Schichtungsprozess der Farben führen, da die Einzellagen vor der Weiterbearbeitung vollends durchgetrocknet sein sollten. Acrylfarben trocknen hingegen, in dünnen Schichten aufgetragen, in wenigen Minuten. Aufgrund der Wasserverdunstung verliert die Acrylfarbe allerdings, je pastoser sie aufgetragen wird, an Volumen, was mit einem Verlust an Tiefe einhergehen kann.<sup>381</sup> Zwar

<sup>379</sup> Ellsworth Kelly, in: Hindry (1992): 26/27

<sup>380</sup> Doerner (1994): 160

<sup>381</sup> ebenda:198/99, vergl. hierzu außerdem Wehlte (1967)

ist es auch möglich Acrylfarbe lasurartig, transparent zu vermahlen, doch erreicht man eigentlich nur mit der Öllasurtechnik eine einzigartige Durchsichtigkeit und ein besonderes Tiefenlicht in der Bildoberfläche. Obgleich Kelly keine extreme Form des transparenten Schichtens von Ölfarbe einsetzt – es gibt sogar einige Werke, wo die Farbe relativ deckend aufgetragen ist (siehe „*Lake II*“) – findet sich in fast allen Bildobjekten diese Art des geheimnisvollen, strahlenden Tiefenlichts wieder; die Farbe sitzt nie leblos auf der Bildoberfläche, was aber u.a. auch mit dem von Kelly verwendeten Bildträgermaterial „Leinwand“ und der Grundierung zusammenhängt. Die grundierte Leinwand nimmt die Farbe in sich auf und bringt sie zum Leuchten.

Im Interview mit Ann Hindry äußert sich Kelly an anderer Stelle ausführlicher zu seiner spezifischen Oberflächenmaterialität: „[...] *But I also want it to look like it's painted. I don't want it sprayed. And I prefer a matt surface with no reflection. Otherwise it becomes somewhat industrial and the shape dissolves. [...]*“<sup>382</sup> Diese letzte Aussage bezieht Kelly allerdings auf seine Bilder bzw. Bildobjekte. Seine Skulpturen und die „Architekturobjekte“ („*architectural pieces*“) werden mit stark spiegelnder Lackfarbe („*enamel*“ / „*varnish*“) besprüht. Skulpturen bräuchten, betont Kelly im Gespräch mit mir, eine ganz andere Behandlung als Bilder. Skulpturen seien Teil der Architektur und sollten nicht eine so wertvolle Ausstrahlung wie Bilder vermitteln.<sup>383</sup> Es gibt jedoch noch andere Werke, auch Bildobjekte, in denen Kelly ausnahmsweise auf sein maltechnisches Verfahren der Ölmalerei verzichtet hat, so u.a. in der Arbeit „*Red Yellow Blue White*“ (1952, Abb. 95). Hier setzte Kelly zuvor eingefärbte Stoffe für die Bespannung der Einzeltafeln ein, was den Konzeptcharakter dieser Arbeit unterstützt. Außerdem verwendete Kelly von 1965 bis 1966 in einigen Bildobjekten Acrylfarbe, wie er selbst im obigen Zitat erwähnt hat: z.B. bei den Werken „*Green Red Yellow Blue*“ (1965) und „*Yellow Piece*“ (1966). Aber auch in späteren Arbeiten wie „*Yellow Curve*“ (1990) wird die Acryltechnik genutzt, hier wahrscheinlich eher auf Grund der immensen Größe des Farbobjekts, wie zuvor angemerkt. Kelly hatte zu diesem Zeitpunkt eigentlich schon sein differenzierendes System des Einsatzes von Ölfarbe für

---

<sup>382</sup> Ellsworth Kelly, in: Hindry (1992): 29

<sup>383</sup> vergl. Fußnote 367

Bildobjekte und der Verwendung von Lack- oder anderen Kunststoffbeschichtungen für die architekturbezogenen Werke gefunden.

Adrian Schiess setzt in seinen *Flachen Arbeiten*, wie gezeigt, ein ähnliches Verfahren der Lackspritztechnik wie Kelly in seinen architekturbezogenen Skulpturen oder Objekten ein (vergleiche hierzu z.B. „*Flache Arbeit Rot, flache Arbeit Grau*“ von Schiess mit „*White Curves*“ (2001, Fondation Beyeler, Basel, Abb. 72) und „*White Curve*“ (1990, Vevey, Abb. 96) von Kelly). Schiess verzichtet in „*Flache Arbeit Rot, flache Arbeit Grau*“ vollkommen auf bildinterne Farb- oder Strukturvariationen zugunsten einer ebenmäßigen, spiegelnden Farbtafeloberfläche. So hat auch Kelly, wenn sich bei der Planung einer Arbeit abzeichnete, dass die Architektur oder das Umfeld des späteren Installationsortes einen dominierenden Einfluss auf die Arbeit haben würde, oftmals spiegelnde Lackfarbe eingesetzt. Die Plastik „*White Curves*“ wurde beispielsweise für den Garten der Fondation Beyeler entworfen. Die spiegelnden Hochglanzoberflächen der inzwischen installierten Arbeit reflektieren die einem ständigen Wandel (Zeit, Licht, Wetter etc.) unterlegene Natur des Gartens. Die Oberfläche der Außenplastik verändert sich so nicht durch ihre bildinterne Tiefenlichtwirkung selbst – wie in Kellys zumeist auf weißen Wänden installierten Bildobjektoberflächen – sondern über die äußeren, momentanen Erscheinungen. An dieser Stelle bleibt allerdings nochmals einschränkend anzumerken, dass Kelly in seinen für diese Arbeit so wichtigen Bildobjekten keine Lackfarbe, sondern ausschließlich hochwertige, aber konventionelle Künstlerölfarben und in einigen Ausnahmen Acrylfarbe einsetzt, die er gleichwohl in neuer, subtiler Weise – ähnlich wie z.B. Günter Umberg in seinen *Schwarzen Bildern* – verarbeitet. Kelly geht verglichen mit jüngeren Künstlern wie Leni Hoffmann und Gerwald Rockenschaub nicht soweit, die Malerei um ihr fremde, neuartige Materialien zu ergänzen. Hoffmann beispielsweise verwendet ja in vielen ihrer Werke Plastilin – Pinsel und Ölfarbe hat sie aufgegeben. Dennoch erinnern ihre pastosen Plastilin-oberflächen von Weitem, auf Grund ihrer lebendigen Struktur eher an Malerei, als Kellys auf den ersten Blick unpersönlich, absolut ebenmäßig erscheinende Oberflächen. Bei genauerer Betrachtung von Kellys Arbeiten nimmt man jedoch die malerische Spannung und Vielschichtigkeit der fast schon transzendent wirkenden Farbflächen wahr. Kellys und auch Umbergs

Bildoberflächen verweisen in ihrem Erscheinungsbild weniger auf Beispiele der pastosen, auf konventioneller Materialität fußender Malerei, sondern deuten im Zusammenhang mit ihrer Tiefenlichtwirkung eher eine Verwandtschaft mit immateriellen „Lichtbildern“, wie denen von James Turrell, an.

Trotz vieler Vorstudien und Farbproben möchte Kelly sich immer eine gewisse Offenheit im Malprozess vorbehalten, wie man den Äußerungen im Interview mit Ann Hindry entnehmen kann. Er versteht sich trotz seines Ansatzes, der von dem traditionellen Tafelbild abweicht, weiterhin als Maler: *„(...) if the definition of a painter is indeed someone who uses canvas and paint, I am a painter, making paintings! I want to use the canvas because I like the idea of transforming a specific vision onto a canvas. For me, to make a painting is to bring it to a point where it isn't quite finished but a stepping-stone to my or your own vision. I've always been impatient with the approach where the idea of content is more important than the visual aspect. To me, the visual must dominate.“*<sup>384</sup> Und an anderer Stelle bemerkt er: *„(...) What usually happens with the content option is that you start over here, and go on until you see the end of the idea over there, where you bring the work to a real finish. There's a beginning and an end. What I personally like to do is to bring it only half way, not to make it a finished idea, like some Minimalist works for example. It's a way of preventing the piece from becoming an idea. I do resist the 'controlling urge' that can push you to carry things too far and end up with something closed, I am compulsive not so much about what I do, but about what I don't do. What I liked about the French as I saw them is that they tended to hint at something and then let it do something else. (...)“*<sup>385</sup> Auf eine Frage hin äußert er sich sogar direkt zum Arbeitsprozess im Hinblick auf die Farbschichtung: *„(...) I also make up formulas of colors as I am painting. I probe my way, I paint a first coat of a chosen mix and might not like it, change it, start again (...)“*<sup>386</sup>

Meine Ausführungen zum Farbgebrauch Kellys verdeutlichen dabei, dass Kelly eine dem Malprozess vorausgehende Idee verfolgt, welche allerdings beim Arbeiten eine gewisse Offenheit zulässt. Blickt man noch einmal auf den Vergleich von Kasimir Malewitschs „Schwarzem Quadrat“ mit Kellys „Black

---

<sup>384</sup>Ellsworth Kelly, in: Hindry (1992): 24

<sup>385</sup> ebenda: 24

<sup>386</sup> ebenda: 26

„Square“ zurück, so fällt auf, dass beide Maler, trotz ihrer Bekenntnisse jegliche Pinselspuren zu vermeiden, in unterschiedlichen Graden nicht ganz ohne sie auskommen. Malewitsch wählte die weiße Farbe zwar als Symbol für den Kosmos, verwendete sie aber in einer malerischen Vielschichtigkeit, die bei Kelly viel zurückgenommener erscheint. Eine gewisse Materialität und eine sehr subtile malerische Präsenz ist dennoch bei beiden Malern vorhanden: sie verwenden Farbe mit dem höchsten Grad an Sensibilität. Selbst in einigen von Kellys glatten unmodulierten Bildern lassen sich beim genauen Hinsehen Spuren von Farbunterschieden erkennen, was durch ein Zitat von Kelly belegt wird: *„I don't systematically want the surface to be seamless but I like to make it so that the viewer doesn't necessarily focus on it. On seeing it again after some time, I noticed in „Dark Blue Panel“ a certain modulation of lighter blue and darker blue due to the layering of the paint. I liked that subtlety. (...)<sup>387</sup>* Auch in „Lake II“ lassen sich Pinselspuren des Schichtungsprozesses erkennen, aber nur wenn der Betrachter seitlich schräg auf die Bildfläche blickt. Dann werden breite Pinselbahnen sichtbar, die sich in regelmäßigen Abständen senkrecht über das Werk erstrecken. Es lässt sich feststellen, dass Kelly Farbe sehr raffiniert einsetzt und somit eine hohe Spannung innerhalb der Fläche erzeugt. Die Farbe in „White Plaque: Bridge Arch and Reflection“ und in „Lake II“ weist, wie wir gesehen haben, durch die Schichtung und den Malprozess eine gewollte, wenn auch sehr zurückgenommene Materialität auf. Allerdings besitzen Kellys farbige Arbeiten dabei eben auch eine außergewöhnliche Leuchtkraft und ein besonderes Tiefenlicht und somit eine gewisse entmaterialisierte Lichtwirkung, was natürlich verstärkend durch den absoluten Reinheitsgrad der einzelnen Farben unterstützt wird. Kelly benutzt sehr hochwertige Künstlerölfarben aus der Tube, die er in New York bezieht (*Touch BT*). Jede Farbe hat ihren eigenen Pinsel, wie man aus Fotos und Filmmaterial ersehen kann, wodurch Kelly Verunreinigungen der Farben vermeidet.

---

<sup>387</sup> Ellsworth Kelly, in: Hindry (1992): 29

### **Das Wechselspiel von bildinternem Farblicht und außerbildlichem Beleuchtungslicht im Raum**

Bei der Ablösung der Farbe von ihren Darstellungsaufgaben zu Beginn des 20. Jahrhunderts spielte die Frage nach der Lichtdarstellung eine große Rolle. Gauguin vertrat die These, dass es sinnlos sei, als Maler in den Wettstreit mit der Ausdruckskraft des Lichts in der Natur zu treten. Ein Maler sollte mit einer einfachen, breitflächigen Farbgebung arbeiten, ohne Rücksicht auf Licht, Schatten und Reflexe. Es sei vergebens, durch Malfarben die ungeheure Kraft des Lichts nachahmen zu wollen. Im Gegensatz zu dieser Theorie setzte Delaunay, wie bereits angedeutet, die Farbe einfach mit dem Licht gleich: das dynamische Eigenleben der Farbe ließe sich unmittelbar auch als Licht bezeichnen, da das Licht Bewegung schlechthin sei. Andere Maler sahen das Licht wiederum durch Farbäquivalente repräsentiert. Van Gogh spricht davon, dass eine bestimmte Farbe als Hintergrund eines Bildes die Suggestion des Gefühls von Sonne wecke.<sup>388</sup> Dieses Problem der Darstellung von Licht in der Kunst ist bis heute von Bedeutung und immer wieder unterschiedlich gelöst worden. Ellsworth Kelly steht aufgrund seines Versuchs Farbe und Licht zu verschmelzen in der Tradition von Robert Delaunay. Er gehört zu den Künstlern, denen es gelungen ist, sich von der Vorstellung zu lösen, innerbildliches Licht durch die Darstellung von Lichtstimmungen zu erzeugen. Einzig über die Reinheit seiner Farbpigmente und seine Oberflächenbearbeitung entsteht eine außergewöhnliche Autolumineszenz in der Bildfläche, die weit über die bildinternen Grenzen hinaus abstrahlt – einen ähnlichen Ansatz verfolgt u.a. auch Günter Umberg mit seinen *Schwarzen Bildern*.

Ein Künstler wie Ellsworth Kelly stellt allerdings nicht nur Überlegungen zur innerbildlichen Licht- bzw. Farbwirkung selbst an, sondern eben auch zur außerbildlichen Beleuchtung in den Ausstellungsräumen. Die Lichtpräsentation der Werke wird zunehmend wichtiger für das Gesamtkonzept gerade von neuen zeitgemäßen Künstlern, wie gezeigt. Das Werk „*Fragment Grande Galerie I-XIV*“ von Gerhard Merz ist ohne das grelle, indirekte Kunstlicht nicht denkbar, die Gipstafeln erhalten ihre kostbare Ausstrahlung erst über das

---

<sup>388</sup> Hess, Walter: *Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian*, Mittenwald 1981: 159ff.

komplexe externe Beleuchtungssystem. Das Standortlicht in den Ausstellungensräumen kann in seiner Farbgebung heute je nach Konzeption genau bestimmt werden: es kann ‚tonfrei‘ oder ‚buntfarbig‘ sein. Zumeist wird mit neutralem tonfreiem Tageslicht gearbeitet, dass auch über künstliche Lichtquellen erzeugt werden kann. Direkte, farbige oder unregelmäßige Beleuchtung mit Kunstlichtspots kann dazu führen, dass der Betrachter feinste Farbnuancen und verschiedene Farbschichtungen des Werkes nicht mehr wahrnimmt. Wird Naturlicht, sei es über Oberlichter oder Fenster, in einer Ausstellungssituation eingesetzt, verändern sich Arbeiten im Laufe eines Tages stark (siehe hier „*Cheese Gone Bad*“ von Katharina Grosse, „*Kukuruz*“ / „*ubik*“ von Leni Hoffmann, „*Flache Arbeit Rot, flache Arbeit Grau*“ von Adrian Schiess etc.), ein Faktor der seit geraumer Zeit auch in vielen von Kellys Präsentationskonzepten einkalkuliert ist.

Die Beleuchtung von Kellys Arbeiten differiert je nach Ausstellungssituation. Bei Einzelausstellungen hat Kelly die Möglichkeit, die Beleuchtung einzig auf sein Werk hin abzustimmen. In anderen Ausstellungszusammenhängen, wo mehrere Künstlern beteiligt sind, so bei der Präsentation der Sammlung eines Museums, spielen gemeinschaftliche, z.T. zu Kellys Auffassung konträre Faktoren eine Rolle. Die eher sparsame Beleuchtung des Werkes „*Spectrum V*“ im Saal des Metropolitan Museums z.B. hängt höchstwahrscheinlich mit restauratorischen Einschränkungen zusammen. Dass sich im Museumsraum ebenfalls Werke von anderen Malern wie Agnes Martin befinden, könnte dazu beigetragen haben, hier eher zu einer trüben gelblichen Beleuchtungsvariante zu greifen, um den Farboberflächen auf lange Sicht nicht zu schaden. Kellys verwendete Farben selbst besitzen zumeist eine große Lichtbeständigkeit, allerdings riskieren die Museen generell kaum zu hohe LUX-Zahlen bei der Beleuchtung, auch wenn Kelly dies bei vielen seiner Arbeiten in Gemeinschaftsausstellungen befürworten würde. Im Unterschied zur vorgegebenen, gedämpften Beleuchtungssituation im Saal des Metropolitan Museum fußte das Konzept bei der Kelly-Einzelausstellung in der Fondation Beyeler (Basel, 2002) auf einer optimalen, sehr hellen Tageslichtsituation, die Kelly selbst konzipierte bzw. anregte. In einer Informationsbroschüre der Fondation Beyeler zur Architektur des Museums wird darauf hingewiesen, dass das große neuartige Museumsglasdach das ganze Gebäude mit Tageslicht

versorgt. Weiterhin heißt es darin: *„Ziel ist es, das zenitale Naturlicht nicht wie bei konventionellen Oberlichtern zu homogenisieren und milchig weich zu machen, sondern unverfälscht in den Innenraum einsickern zu lassen. Hinzu kommen drei Systeme von künstlichen Lichtquellen, welche die Räume bei ungenügendem Aussenlicht gleichmäßig mit Helligkeit versorgen.“*<sup>389</sup>

Unterhalb des Glasdachs des Gebäudes ist ein schwenkbares Lamellensystem angebracht, das es auch möglich macht, die Werke, unter restauratorisch einschränkenden Gesichtspunkten, mit weniger Licht zu versorgen. Im Vorfeld der Planung von Kellys großer Einzelschau in der Fondation wurde allerdings deutlich, dass Kelly von seiner Konzeption her eine maximale, unübliche Tageslichtausleuchtung der Werke für wichtig hielt, was die Kuratoren der Ausstellung vor etliche Probleme stellte. Da es sich bei einigen der Arbeiten um Leihgaben von Museen mit hohen Sicherheitsstandards handelte, war es nicht einfach, die verantwortlichen Museumsrestauratoren davon zu überzeugen, die Werke der vollen LUX-Zahl von 500 auszusetzen. Letztendlich setzten sich Kelly und die Kuratoren durch und es gelang erstmalig, eine Kelly-Einzelausstellung in diesem Umfang mit solch hellem, Kellys Ateliersituation ähnelndem Oberlicht zu gestalten.<sup>390</sup>

An vielen Ausstellungsorten ist diese Art der besonderen Lichtarchitektur allerdings nicht gegeben. Zumeist gibt es eine Verquickung aus Tageslicht und Kunstlicht. Im Guggenheim Museum in New York ist z.B. das Werk *„Blue, Green, Yellow, Orange, Red“* (1966, Abb. 98) in einem kleinen Seitenraum mit einer Kombination aus Seitentageslicht (Fenster links) und Kunstlichtscheinwerferlicht (von schräg oben, rechts) positioniert. In diesem Falle gibt es eine Mischung aus tonfreiem Tageslicht und gelblichem Kunstlicht, was erheblichen Einfluss auf die bildinternen Farben hat. Die einzelnen Farbtafeln der Arbeit besitzen zwar aus sich heraus eine eigenständige Farbausstrahlung – die zentrale gelbe Tafel beginnt beispielsweise zu flimmern und bewirkt dass sich die Seitenkanten über ihre eigentlichen Grenzen hinauswölben – gleichwohl beeinträchtigt das farbige, punktuell gesetzte Licht die Gleichmäßigkeit der einzelnen Farben in ihrer durchgehenden Tonigkeit. Der obere

<sup>389</sup> vergl. hierzu Museumsbroschüre zur Architektur von Renzo Piano; hrsg. von der Fondation Beyeler, Basel 2002, keine Seitenangaben

<sup>390</sup> Diese Informationen bezog ich aus einem Gespräch mit der Kunsthistorikerin und Kuratorin Viola Weigel, die unter der Leitung von Gottfried Boehm maßgeblich an der Planung der Kelly-Ausstellung in der Fondation Beyeler beteiligt war und mit Kelly diesbezüglich in regem Austausch stand.

Bereich der roten Tafel befindet sich z.B. am nächsten zum warmen Kunstlichtscheinwerfer. Hier erinnert die Farbe an ein Rot-Orange, während der Rot-Ton im unteren Bereich fast schon zum kalten Violett neigt. Kellys spezifische Verquickung von bildinterner Farblumineszenz und von externem Beleuchtungslicht bewirkt so u.a., dass die eigentlich in sich gleichförmigen Farben lebendig bleiben und einem ständigen Wandel unterlegen sind, sei es über den Tageslichtwechsel, die Kombination von verschiedenen Lichtarten oder über optische Täuschungen und Lichtphänomene.

**Zwei Ausstellungskonzepte und -besuche: Ellsworth Kelly: A Retrospective (12.Juni - 7. September 1997, Tate Gallery, London) und Ellsworth Kelly, Werke 1956-2002 (15. September 2002 – 19. Januar 2003, Fondation Beyeler, Basel)**

Um zuvor geäußerte Einschätzungen zu unterstreichen und zugleich zu ergänzen, seien im folgenden persönliche Eindrücke von zwei Ausstellungsbesuchen wiedergegeben, die zusätzliche Aspekte in die Betrachtung und Bewertung einzubringen vermögen.

Als ich in der Tate Gallery in London die erste große Einzelausstellung „*Ellsworth Kelly: A Retrospective*“ (12.Juni - 7. September 1997) sah, stieß ich auf visuelle Besonderheiten, die auf Foto-Abbildungen von Kellys Arbeiten so nicht erkennbar waren und die, wie ich meine, bislang nicht ausreichend untersucht worden sind. Es geht insbesondere um die schwer fassbaren Phänomene von Farblicht, Leuchtkraft, Immaterialität und künstlicher Ausstrahlung im Raum, die erst über die unmittelbare Konfrontation mit den Werken und ihrer Umgebung selbst wahrnehmbar werden.

Auf der Ausstellung wurden schwerpunktmäßig Bildobjekte und *Shaped Canvases* gezeigt. In den ersten Räumen waren Klassiker wie z.B. „*Window, Museum of Modern Art, Paris*“ (Abb. 63), „*Colors for a Large Wall*“ (Abb. 65), „*Train Landscape*“ und „*Red Yellow Blue White*“ (Abb. 95) aus Kellys Frankreichzeit vertreten. Mein besonderes Interesse galt zunächst dem Werk „*Black Square*“ (Abb. 79). Schon hier stellte ich fest, dass die Arbeit, obwohl in Abbildungen nicht erkennbar und in der Literatur kaum angezeigt, nicht ein

einheitliches Ganzes ist, sondern aus zwei Teilen besteht. Ich nahm anfangs an, dass das schwarze Quadrat aufgemalt sei. Das schwarze Quadrat ist jedoch, wie sich erst auf der Ausstellung erwies, eine einzelne Holzplatte, die von einem weißen Holzrahmen eingeschlossen wird. Erst durch den unmittelbaren Augenschein bestätigte sich, dass man auf den Abbildungen schwerlich die optische Präsenz des Bildträgermaterials wahrnimmt. Kelly verwendete bei den gezeigten Arbeiten Leinwand, Holz- und Metallplatten, die Farbe reagierte natürlich jeweils anders. In der Ausstellung wurde mir die außerordentliche Kraft der Farbe und der Oberflächenspannung in Kellys Arbeiten bewusst. Es zeigte sich, dass sich in einigen Bildobjekten durchaus Spuren des Farbauftrags finden. In frühen aus Holz gefertigten Arbeiten wie „*Window, Museum of Modern Art, Paris*“ ist die Pinselstruktur stärker sichtbar, als in den späteren *Shaped Canvases*. So erscheint in der monochrom weißen Arbeit „*White Curve*“ aus dem Jahre 1974 nur bei genauem Betrachten an einigen Stellen eine leichte Struktur. Das kann eventuell durch den unterschiedlichen Gehalt von Öl in der Farbmasse verursacht worden sein. Fest steht, dass selbst bei dieser späteren Arbeit an einigen Stellen bei einem seitlichen Blickwinkel leichte Glanzpunkte zu sehen sind. Das bestätigt meine Farb- und Oberflächenanalyse insoweit, als Kelly zwar eine offensichtliche Pinselstruktur vermeidet, aber die Unberechenbarkeit der Ölfarbe als chemisch arbeitende Substanz durchaus bewusst einsetzt. Wer einmal mit Ölfarbe und Pinsel gearbeitet hat, der weiß, wie schwer es ist, damit eine gleichmäßig monochrome Fläche zu erzeugen. Der Grund, trotzdem Ölfarbe und nicht Acrylfarbe zu verwenden, liegt darin, dass nur Ölfarbe solch eine Autolumineszenz und Spannung besitzt. Um noch einmal mit Kellys Worten zu sprechen: „*Oil has a depth of resonance inside that glows. It doesn't stop on the surface.*“<sup>391</sup> Natürlich trägt auch das große Format dazu bei, daß die Wucht der Farbe erfahrbar wird. Die Farben leuchten über ihre Grenzen hinaus. So wird bei genauerem Betrachten erkennbar, dass auf dem Boden und an den Wänden die jeweils angrenzenden Farbtöne reflektiert werden. Auch Kellys Wahl der Farbe unterstützt die außergewöhnliche Aura, die die Räume umgibt. Kelly verwendet gesättigte Grundfarben. Doch fiel mir in der Ausstellung auf, dass z.B. das Gelb und das Grün in „*Green Red Yellow Blue*“

---

<sup>391</sup> Ellsworth Kelly, in: Hindry (1992): 27

einen ganz anderen Ton und damit auch einen anderen Ausdruck besitzen als die genormten Töne der Grundfarben. Ich vermute, dass Kelly den Grundfarben etwas Weiß beimischte, um diese Subtilität zu erzeugen.

Eine andere Frage, die mich in der Ausstellung interessierte, war, was für eine Farbausstrahlung die Werke im Raum ausüben. Ein Werk kann z.B. eine gewisse Unnahbarkeit und Kostbarkeit auf den Betrachter ausstrahlen; andere Arbeiten regen hingegen an, sie berühren zu wollen. Mir fiel zunächst einmal auf, dass bei einigen *Shaped Canvases* die Seitenkanten in die Malerei miteinbezogen sind, bei anderen hingegen die Seitenkanten unbearbeitet sind, eine Tatsache, die aus den meisten Abbildungen nicht hervorgeht. Kellys erste Arbeiten weisen fast kontinuierlich die bemalten Bildränder auf, dann erfolgt eine Phase, in der er die Ränder weiß belässt, um dann wieder zum anfänglichen System zurückzukehren. Zwei unterschiedliche Wege stehen somit nebeneinander. Die Arbeiten, bei denen die Bildkanten einbezogen sind, besitzen eindeutig eher einen Objektcharakter. Wenn man aus weiter Entfernung seitlich auf eines der Werke schaut, kann man zunächst einmal nicht genau lokalisieren, aus welchem Material die Arbeit besteht. Sie könnte eventuell auch aus Plastik gefertigt worden sein, was darauf hindeutet, dass etlichen Bildobjekten eine gewisse Künstlichkeit anhaftet. Die Frage, um was für ein Material es sich bei der Arbeit handelt, kann bei einem *Shaped Canvas* mit unbearbeiteten Bildkanten nur aufkommen, wenn man sie absolut frontal betrachtet. Ansonsten sieht man die Schnittstellen zwischen der bearbeiteten Bildfläche und den mit Farbspritzern bedeckten, aber unbearbeiteten Bildkanten allzu deutlich. Warum greift Kelly z.B. in „*Three Panels: Orange Dark Gray Green*“ (1986, Abb. 99) auf das Prinzip der unbearbeiteten Kanten zurück? Vielleicht wollte er hiermit erreichen, dass seine Arbeit wieder mehr als gemaltes Bild wirkt, worauf auch die Farbspritzer auf den Kanten hindeuten. Ein anderer Grund könnte sein, dass die Arbeit leichter wirkt. Der kompakte Charakter eines Objekts geht verloren. Die drei geformten Tafeln scheinen im Raum zu schweben.

Die Wiedergabe von Eindrücken und die Beschreibung einer zweiten großen Kelly-Ausstellung (Fondation Beyeler, Basel 2002/2003) soll im Folgenden vertiefend verdeutlichen, wie sich Kellys Gesamtkonzeption und –präsentation

seiner Werke im Raum gestaltet. Vorweg seien ein paar allgemeine Bemerkungen zur Architektur des Ausstellungsgebäudes der Fondation Beyeler erlaubt. 1991 wurde Renzo Piano mit der Planung des Museums beauftragt, welches schließlich in den Jahren von 1994 bis 1997 unter seiner Anleitung realisiert wurde. Das Gebäude (Abb. 100) ruht auf festen, langgezogenen Mauern, über denen, wie gesagt, ein leichtes Glasdach schwebt. Die beiden Stirnseiten sind ebenfalls verglast und geben den Blick auf den Park der Fondation frei. In Richtung Straße hin schließt der Bau mit einer fensterlosen Mauer ab, während die gegenüberliegende massive Längsseite von einem langgezogenen Wintergarten unterbrochen wird. Innerhalb des Gebäudes gibt es keine strenge, lineare Saalabfolge, sondern eine ungefähre Besucherlenkung.<sup>392</sup> Im hinteren Teil des Museumsbaus ist rund ein Drittel der Fläche für Sonderausstellungen reserviert, wo auch die Ausstellung *Kelly – In Between* stattfand.

Dieser Hinweis auf die Struktur des Baus erscheint mir deshalb wichtig, weil die Ausstellung ausschließlich für einige dieser speziellen Räume von Kelly konzipiert wurde. Kelly begutachtete die Räume lange vor der Ausstellung selbst, so wie ein Architekt dies tun würde. Er ließ sich daraufhin detaillierte Modelle der Räumlichkeiten erstellen, eines für sich selbst, ein zweites für die Fondation Beyeler. Zog beispielsweise ein Museum oder Sammler eines der Werke aus der Ausstellungsplanung zurück, wurden parallel in beiden Modellen kleine Kopien der nicht verfügbaren Arbeit entfernt und durch mögliche neue Optionen ersetzt. Die letzte Fassung wurde so zu einem langwierig erstellten Gesamtensemble, das mit der speziellen Raum- und Lichtarchitektur unzertrennlich verwoben war. Deshalb bestand auch Kellys ausdrücklicher Wunsch, dass das Projekt nicht in anderen Museen oder an anderen Ausstellungsorten gezeigt werden sollte. Kelly schätzt die besondere Tageslichtarchitektur von Renzo Piano und nahm selbst mit Piano bei Fragen in Bezug auf die Ausstellungssituation Rücksprache. Die Fondation Beyeler ließ Kelly bei der Anordnung der Werke erhebliche Freiheit und machte Unmögliches möglich. So mussten z.B. am Tage der Hängung des Saals 18 alle Museumskuriere aus den unterschiedlichsten Städten und Ländern anwesend sein, da Kelly leichte Veränderungen der geplanten Anordnung an

---

<sup>392</sup> Museumsbroschüre zur Architektur von Renzo Piano; herausgegeben von der Fondation Beyeler, Basel 2002, keine Seitenangaben

Ort und Stelle vornehmen wollte und es nur den Museumskurieren erlaubt war, die jeweils zugehörigen Werke zu bewegen.<sup>393</sup>

Kelly richtete insgesamt vier Raum-Ensembles ein, die Einzel-Arbeiten von 1956 bis einschließlich 2002 umfassten. Am Beginn der Ausstellung befand sich ein Saal mit Entwürfen, Collagen, Zeichnungen und Postkarten zu Skulpturprojekten (Saal 15). Darauf folgten Gemälde der *Figure-Ground-Serie* mit biomorphen aufgemalten Formen der fünfziger und sechziger Jahre (Saal 17). Von diesem Saal aus öffnete sich der Blick auf den größten Saal der Ausstellung, der hauptsächlich mit *Shaped Canvases* bestückt war (Saal 18). Die Werkschau fand schließlich mit einigen Wand- und Bodenskulpturen im letzten Saal ein kontrastreiches Ende (Saal 19.1).<sup>394</sup> Die Konzeption des vor allem für den Kontext der vorliegenden Untersuchung so wichtigen Saals mit *Shaped Canvases* (Saal 18) stellte für Kelly eine besondere Herausforderung dar, denn hier wurde erstmals eine so erhebliche Anzahl seiner großformatigen Bildobjekte, vor allem „*Curves*“, in einem einzelnen Raum gezeigt. Bei den mit natürlichem Licht beleuchteten *Shaped Canvases* handelte es sich um jüngere Arbeiten aus den Jahren von 1989 bis 2002. „*Green Curve*“ (1999, Abb. 93) befand sich als einziges Bildobjekt auf der Eingangsseite, dann folgten „*Red Curve with White Panel*“ (1989), „*Lake II*“ (2002, Abb. 82), „*Yellow Relief with Blue*“ (1991, Abb. 87) auf der linken Längsseite (Abb. 104) und „*Dark Blue Curve*“ (1995, Abb. 101), „*Orange and Grey*“ (1993, Abb. 102), „*Black Relief with White*“ (1994) und „*Dark Red Curve*“ (1999, Abb. 103) auf der rechten Längsseite (Abb. 105). Die *Shaped Canvases* waren mit großzügigen Abständen zueinander gehängt, so dass es ebenfalls möglich war, sie beim Nähertreten einzeln zu betrachten. Die Schwierigkeit bei der Hängung dieses Saals bestand sicherlich auch darin, dass das Gesamterscheinungsbild und die Einzelwände nicht zu kontrastreich und verwirrend für den Betrachter wirken durften. Grün, Gelb, Orange, Rot, Dunkelrot, Blau, Dunkelblau, Weiß, Schwarz und Grau sind eine Vielzahl von Farben für einen einzigen, wenn auch großen Raum. Trotzdem gelang es Kelly bei dieser Ausstellung, im Besonderen bei diesem Saal, durch seine spezifische Abfolge, eine auratische Klarheit und eben keine „beißende“ Vielfarbigkeit zu erzeugen.

<sup>393</sup> Vergleiche Fußnote 390. Auch die vorliegenden Verweise beziehen sich auf das Gespräch mit Viola Weigel.

<sup>394</sup> Museumsbroschüre zu Ellsworth Kelly (Medienmitteilung); herausgegeben von der Fondation Beyeler, Basel 2002, keine Seitenangaben

Beispielsweise wurde das einzige sehr künstlich wirkende grüne Bild isoliert auf die Eingangsseite gehängt. Das rote Werk „*Dark Red Curve*“ war neben dem neutralen, schwarz-weißen „*Black Relief with White*“ positioniert. Hingen sehr stark kontrastierende Bildobjekte nebeneinander, war der Abstand etwas größer oder gleiche Farben fanden sich in den jeweils angrenzenden Bildern wieder. Blau-Töne tauchten zum Beispiel sowohl in „*Lake II*“ als auch in „*Yellow Relief with Blue*“ auf, wenn auch in anderer Nuancierung. Ein weiteres wichtiges verbindendes Element für den Zusammenhalt des Saals war das wiederkehrende Element der Kurvenformen.

Die spezielle Serie der „*Curves*“ basiert wie viele der *Shaped Canvases* von Kelly auf Beobachtungen von Natur- und Alltagsformen. Die leicht gekrümmte Silhouette eines Hügels kann beispielsweise als Ausgangspunkt einer „*Curve-Arbeit*“ dienen. Gerade der sich durch eine Glaswand zur Natur öffnende Museumssaal 18 schaffte in der Ausstellung interessante Bezüge zwischen landschaftlicher Umgebung und den z.T. von Landschaftsfragmenten abgeleiteten Arbeiten. Allerdings erzeugte der zwischen Natur und Kunstobjekten schweifende Blick des Betrachters gleichzeitig einen Kontrast: die *Shaped Canvases* schienen in manchen Augenblicken künstlich entrückt in der üppigen Landschaft zu schweben. Diese Konfrontation von Natur und Künstlichkeit verlieh unter diesen Raumbedingungen den *Shaped Canvases* eine ganz eigene Qualität als Farbobjekte. Anzumerken bleibt, dass im Saal 18 nur die rückwärtige Wand verglast ist; die Bildobjekte waren dementsprechend hauptsächlich auf den drei weißen Wandflächen installiert. Es wurde also auch möglich, die Farbobjekte ohne den Naturkontext zu betrachten. Sie standen so im gleichen Raum auf ganz andere Weise isoliert für sich – eine sicherlich bewusst kalkulierte Rauminszenierung Kellys. Eine Ausnahme bildete das Architekturobjekt „*Curve XXXI*“ (1982), welches auf einer extra Stellwand vor der rückwärtigen Glaswand installiert war. Das einzige nicht aus Leinwand bestehende Objekt dieses Raums (verwitternder Stahl, 274,3 x 265,4 x 46,5 cm) hätte auch unter ausstellungssystematischen Gesichtspunkten dem Raum 19.1 mit Wand- und Bodenskulpturen zugeordnet werden können, allerdings war der Platz direkt vor der Natur optimal für das Stahlobjekt, da Kelly diese Form von architekturbezogenem Bildobjekt oftmals

im Gegensatz zu seinen *Shaped Canvases* auch in der freien Natur platziert und somit einen konkreten Kontext mit dem Umfeld schafft.

Unter den anderen in Saal 18 ausgestellten *Shaped Canvases* gab es eine weitere Ausnahme: das von mir ausführlich beschriebene Werk „*Lake II*“ (2002). Hierbei handelt es sich im Unterschied zu den anderen Arbeiten nicht um ein Bildobjekt mit Kurvenelementen, sondern um ein Werk mit ausschließlich geradlinigen Umrissen. Allerdings ist es thematisch an Landschaftseindrücke – ähnlich wie das gleichfalls im Saal 18 ausgestellte *Shaped Canvas* „*Green Curve*“ (1999) – angelehnt. Die Formen der *Shaped Canvases* bleiben trotz häufigen Realbezugs immer auch vieldeutig und abstrakt. „*Dark Blue Curve*“ (1995) könnte beispielsweise wie auch „*Green Curve*“ ein Teilstück eines riesenhaften geometrischen Kreises sein. Auch wenn es Anlehnungen an die Realwelt gibt, so fiel auf der Ausstellung zunächst die abstrakte, vermeintlich rein geometrische Formensprache ins Blickfeld. Das Werk „*Black Relief with White*“ (1994) unterstrich diesen Eindruck, da sich hier das Spiel mit der abstrakten geometrischen Form in systematischer Weise verselbständigt hatte. Die Arbeit wirkte auf mich wie eine ungleichmäßige zweiteilige Faltform, bei der man durch ein gedachtes Herunterklappen des unteren Teils eine vollständige symmetrische Halbkreisform erhält. Bei anderen ausgestellten *Shaped Canvases* wie „*Green Curves*“ von 1997 wurde der offensichtliche Realbezug, in diesem Falle zu einem von Kelly aufgelesenen, zertretenen grünen Pappbecher (Abb. 74), beim genaueren Hinsehen fast schon überdeutlich.

Als Besucher des Saals 18 schwankte man so immer bei allen gezeigten Arbeiten, ähnlich wie bei einem Suchbild, zwischen Wiedererkennbarem und abstraktem Formenvokabular. Die subtile neutrale Farbwahl Kellys vor allem für neuere *Shaped Canvases* (siehe „*Green Curve*“ (1999), „*Green Curves*“ (1997), „*Lake II*“ (2002) etc.) unterstützt dieses Verwirrspiel, wie schon in der Analyse von „*Lake II*“ aufgezeigt und vor Ort durch eigene Beobachtungen bestätigt. Eine weitere wichtige Erfahrung in Bezug auf die Farbwirkung der ausgestellten *Shaped Canvases* war für mich als mit gleichen praktischen Fragen befasste Künstlerin die Tatsache, dass die einzelnen Arbeiten im Laufe des Tages verschiedene Erscheinungsbilder annahmen. Das Rot in der Arbeit „*Dark Red Curve*“ beispielsweise erschien mir bei meinen Tagesbeobachtun-

gen um die Morgen- und Mittagszeit wesentlich leuchtender und intensiver als am Nachmittag und am Abend. Ähnlich verhielt es sich mit dem Dunkelblau in „*Dark Blue Curve*“. Bei den Werken „*Orange and Grey*“, „*Yellow Relief with Blue*“ und „*Red Curve with White Panel*“ galt es bei meinen Beobachtungen zusätzliche Wahrnehmungsfaktoren, wie starke Farb- und Formenkontraste innerhalb der Arbeiten, einzubeziehen, denn hierbei handelt es sich um zweiteilige, verschieden farbige *Shaped Canvases*. In „*Red Curve with White Panel*“ wirkte das weiße Rechteck zu mancher Tageszeit nicht „wirklich“ rechteckig. Es erschien mir so, als ob es nach oben hin breiter würde. Die kleine blaue Form in „*Yellow Relief with Blue*“ drängte erwartungsgemäß im Gegensatz zur gelben Form zu jeder Tageszeit in die Tiefe.<sup>395</sup> Die wesentlich größere gelbe Halbkreisform expandierte bei jedem Lichtwechsel gleich bleibend, ebenfalls erwartet, über den Bildrand hinaus, allerdings changierte der Gelb-Ton meines Erachtens im Laufe des Tages. Während der Dämmerungszeit erstrahlte das Gelb in einem immateriellen Flirren.

Abschließend lässt sich daran anknüpfend sagen, dass dieses von Kelly bewusst erzeugte Spiel mit der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit – über die *Shaped Canvases* an und für sich, über die Hängung, die Raumplanung und die Lichtwahl – durch das Besucherpublikum in Basel, soweit ich das beurteilen kann, angenommen wurde. Viele der Besucher verweilten lange im Saal 18 (Abb. 104 und 105), bewegten sich von Bildobjekt zu Bildobjekt, nahmen Abstand, setzten sich auf die in der Mitte des Saals installierte Bank, um einen Gesamteindruck zu erhalten und wandelten dann wieder vor den Arbeiten auf und ab. Die Bilder hingen recht tief und es war möglich, bei kurzer Distanz direkt mit dem Blick in die großen Farbflächen einzutauchen. Diese Art des aktiven Betrachters, dem es durch die immense Größe des Raums möglich ist, die Bildobjekte eben aufgrund seiner Bewegungsfreiheit immer wieder neu und anders zu sehen, war sicherlich Bestandteil der komplexen zuvor akribisch geplanten Ausstellungskonzeption Kellys.

---

<sup>395</sup> Vergl. hierzu Wahrnehmungstests mit blauen und gelben Kreisen auf weißem Grund. Der gelbe Kreis scheint über seine Grenzen hinaus zu strahlen, der blaue Kreis wirkt wie eine in die Tiefe reichende Öffnung.

#### 4.5 Die Tendenz zum Farbobjekt und Kellys paradigmatische Bedeutung im künstlerischen Entwicklungsprozess der Malerei zu einem neuen Bildverständnis

Die aufgezeigten zeitgenössischen Tendenzen hin zum Farbobjekt verdeutlichen rückblickend: Ellsworth Kelly ist schon in seinen frühen Werken Grenzgänger auf mehrfache Weise. Kelly setzte sich in seiner Frankreichzeit intensiver als andere amerikanische avantgardistische Künstler mit der frühen abstrakten Malerei der europäischen Moderne auseinander. Er experimentierte erkennbar mit dem überkommenen Farb- und Bildverständnis. Malewitschs „*Schwarzes Quadrat*“, Rodtschenkos *Monochrome*, Arps *Zufalls-Collagen* und die *Papierschnitte* von Matisse waren ihm vertraut. Er besuchte – gleichsam auf der Suche nach Veränderung – Ateliers von bekannten Künstlern, u.a. das von Mondrian. Als Kelly nach Amerika zurückkehrte, bezog er z.T. Ideen und Motive dieser Klassiker der abstrakten Moderne und des Experiments mit in seine Konzeptionen ein. Das brachte ihm von amerikanischen Kunstexperten z.T. Kritik: Kelly erschien ihnen angesichts solcher Rezeptionen „zu europäisch“. Briony Fer weist in ihrem Aufsatz *Zum Teufel mit den Bildern* in diesem Zusammenhang zurecht darauf hin, dass Kelly dabei das vertraute Repertoire der frühen Abstrakten sehr schnell zu etwas radikal anderem verkehrte.<sup>396</sup> Kellys Erfindungen im Bereich der *Shaped Canvases*, seine Konsequenz, die Architektur bzw. das Umfeld einzubeziehen, und seine subtilen Innovationen zum bildinternen Farblicht und zur externen Beleuchtung sowie im Gebiet der Maltechnik finden sich inzwischen als feste Bestandteile in neueren Konzeptionen grenzauslotender Malerei wieder.

Das liegt sicherlich auch am systematischen und konsequenten Entwicklungsprozess, den Kelly selbst bis hin zur perfekten Ausstellungsinszenierung kontinuierlich vorangetrieben hat. Seine Arbeiten wurden in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre immer häufiger mit dem Stilbegriff „*Systematic Painting*“ in Verbindung gebracht, da Kelly – so in DuMont's Lexikon der Bildenden Kunst formuliert – nach einem klaren und „in sich logischen“, nahezu anonym wirkenden „System“ vorgeht.<sup>397</sup> Gleichwohl umgibt seine

<sup>396</sup> Fer, Briony: „*To Hell with Pictures*“ – *Ellsworth Kelly's Walls* / „*Zum Teufel mit den Bildern*“ – *Ellsworth Kellys Wände*, in: Parkett (Zürich, New York, Frankfurt), no. 56, 1999: 41

<sup>397</sup> Lucie-Smith, Edward: *DuMont's Lexikon der Bildenden Kunst*, Köln 1990: 281

Farbobjekte nach wie vor eine einzigartige geheimnisvolle Aura. Simon Maurer betont in diesem Zusammenhang: „In ihrer Reduziertheit ist es, als trügen sie ein Geheimnis mit sich herum, das sie den Betrachterinnen und Betrachtern nicht so „mir nichts dir nichts“ preisgeben wollten: das Geheimnis, wie sie entstanden sind. Das Geheimnis auch, ob und welche Quellen sich hinter ihrer Entstehung verbergen.“<sup>398</sup> So lassen sich noch viele andere Aspekte für die besondere Ausstrahlung von Kellys Farbobjekten aufzählen, z.B. ihre Leuchtkraft und Materialität bzw. Immaterialität, ihre Objektpräsenz im Raum, alles Eigenschaften, die auf Reproduktionen verloren gehen. „The paintings die as images on the page“<sup>399</sup>, stellt Dave Hickey in seinem Essay *Ellsworth Kelly's Oratorical Silence* treffend fest. Die Arbeiten Kellys sind ähnlich wie viele der zeitgenössischen Bildkonzepte gar nicht mehr ohne den Raum und die Inszenierung im Raum denkbar.

Dies ist sicherlich nur einer der ausschlaggebenden Gründe, warum Kelly nach über fünfzig Jahren künstlerischen Schaffens immer noch als modern gilt und warum seine Werke gerade heute neben vielen jungen avantgardistischen Positionen in zahlreichen Galerien auf der ganzen Welt vertreten sind. In diesem Zusammenhang fällt vor allem die Wiederentdeckung der Arbeit „*Sculpture for a Large Wall*“ in den Blick, denn dieses Werk wurde nach langer Zeit der Nichtbeachtung in einer Ausstellung der *Matthew Marks Gallery* 1998 als Offenbarung gefeiert. Die Arbeit „*Sculpture for a Large Wall*“ wurde von Kelly 1957 ursprünglich für die Lobby des *Transportation Buildings* in Philadelphia entworfen (Abb. 106). Die zum Teil mit Farbe bedeckten lamellenartigen Metallscheiben reflektieren das auftretende Licht und verändern sich im Laufe des Tages kontinuierlich. Kelly arbeitete bei diesem architekturbezogenen Projekt eng mit Lichtdesignern, Erfindern und Handwerkern zusammen – ein Verfahren, das sich ebenfalls in der heutigen Kunst bei der Ausführung von künstlerischen Ideen durchgesetzt hat. Das insgesamt 345,4 x 1987 x 30,5 cm große Aluminiumrelief wurde damals im Fenster des Gebäudes in Philadelphia installiert, bei *Matthew Marks* befand

<sup>398</sup> Maurer, Simon: *Immer in der Gegenwart / Forever in the Present*, in: Parkett (Zürich, New York, Frankfurt), no. 56, 1999: 48

<sup>399</sup> Hickey, Dave: *Ellsworth Kelly's Oratorical Silence*, in: *Matthew Marks Gallery: Ellsworth Kelly, New Paintings, Sculpture for a Large Wall, 1957*, New York 1998: 7

es sich an der Wand (Abb. 107).<sup>400</sup> Im Rahmen des *Transportation Buildings* wirkte das Werk Kellys eher wie ein Teil des Innendesigns, das sich bei genauer Betrachtung über seine subtile Erscheinung vom Rest des Interieurs absetzte. In den weißen Räumen bei *Matthew Marks* hingegen strahlte das Werk mit seiner Mischung aus Kunst und Design etwas eher Künstliches, zugleich Zeitgemäßes aus. „*Indem er seine Arbeit, die im bernsteinartigen Dunkel der Jahrhundertmitte eingeschlossen schien, zu neuem Leben erweckt, setzt Kelly ein Zeichen für den Beginn des nächsten Jahrhunderts*“<sup>401</sup>, schrieb David Rimanelli 1999 in Bezug auf „*Sculpture for a Large Wall*“. Kellys besondere Eigenart, zwischen den Medien zu arbeiten (zwischen Malerei und Design, zwischen Malerei und Architektur, zwischen Malerei und Plastik, zwischen Malerei und Installation etc.), sein bewusst eingesetzter Widerspruch zwischen Anonymität und Einzigartigkeit, zwischen Natur und Künstlichkeit und seine wiederkehrende Frage: „Bild“ oder „Nichtbild“? (Farbobjekt) kennzeichnen Kellys langen Weg auf der Suche nach Brüchen, Subtilität und Innovationen in der Kunst. Wichtig ist ihm dabei die Art und Weise der menschlichen Wahrnehmung. „*There are so many different ways to approach art. For me it's about learning how to see. Most people use their eyes, just because they are open all the time. Diane Arbus said, 'if you investigate, really investigate, there is no end to it'. Then seeing becomes more and more fascinating because you are not thinking about what is there (in front of you), but you are thinking about how things exist in this whole situation(...)*“<sup>402</sup>

Kelly bleibt auf seinen unterschiedlichen Wegen gleichwohl deutlich der Malerei verhaftet, auch in Zeiten, wo das Malen von Bildern – u.a. von den *Minimalisten* – schon längst zur Sackgasse erklärt schien. Auch wenn sich manche Grenzgänger der Malerei in ihren raumgreifenden Konzepten, in medienübergreifenden Ansätzen und maltechnischen Experimentierformen heute nicht direkt auf Kellys Werk beziehen – immerhin gibt es manigfache indirekte künstlerische Zitate und auch spontane Äußerungen der Bewunde-

<sup>400</sup> Meyer, James: *Art for the City: Sculpture for a Large Wall, 1957*, in: Matthew Marks Gallery: *Ellsworth Kelly, New Paintings, Sculpture for a Large Wall, 1957*, New York 1998: 19ff.

<sup>401</sup> Rimanelli, David: *Why Kelly now? / Kelly – warum jetzt?*, in: Parkett (Zürich, New York, Frankfurt), no. 56, 1999: 73

<sup>402</sup> Ellsworth Kelly im Gespräch mit A. M. Homes, (Homes, A. M.: *Ellsworth Kelly, Art Profile*) in: *Vogue Hommes International*, no. 13 (spring / summer 2003): 136

rung (z.B. von Imi Knoebel, Gerwald Rockenschau, Peter Halley)<sup>403</sup> –, Ellsworth Kelly ist schon in seinen frühen Werken, wie belegt, Vorreiter dieser zeitgenössischen Entwicklungen. Er gibt die Malerei dabei nicht zugunsten eines neuen Mediums auf; er ist vielmehr als radikal und innovativ im vermeintlich veralteten Medium „Malerei“ selbst einzustufen. Insoweit gewinnt er gerade hier eine paradigmatische Bedeutung für die jüngeren Suchbewegungen und Grenzauslotungen. *„It’s like when the light goes on, you know. “My God that’s it!”(...) For me, with my paintings – and that’s why it’s getting harder – I have to have the feeling that it is new ground.“*<sup>404</sup>

---

<sup>403</sup> Einige von Imi Knoebels *Shaped Canvases*, so z.B. „Kadmiumrot 0“ (1975/84), „24 Farben – Für Blinky“ (1977), „*Vincent’s Ohr*“ (1976), erinnern optisch sehr stark an Bildobjekte von Kelly, auch wenn sie keine direkten Zitate aus Kellys Werken sind. „24 Farben – Für Blinky“ bezieht sich in diesem Falle eher auf Blinky Palermos Arbeiten. Gerwald Rockenschau bewundert Kelly u.a. für sein raumgreifendes Arbeiten, wie im Ausstellungskatalog *Gerwald Rockenschau Sentimentale* (GAM (Hrsg.), Torino 2000) vermerkt ist. Peter Halley besuchte 1999 eine Ausstellungseröffnung im Paine Weber Building in N.Y. und sprach Kelly in Bezug auf seine Werke an, wie Kelly im persönlichen Gespräch mit mir erwähnte.

<sup>404</sup> Ellsworth Kelly im Gespräch mit A. M. Homes, (Homes, A.M.: *Ellsworth Kelly, Art Profile*) in: *Vogue Hommes International*, no. 13 (spring / summer 2003): 144

## 5. KONTROVERSEN UND PERSPEKTIVEN: EIN RESÜMEE

Die Versuche einer Erweiterung des Farb- und Bildverständnisses in der zeitgenössischen Malerei sind – dies hat die vorliegende Arbeit bestätigt – letzten Endes Resultat von langen Veränderungsprozessen aus dem 19. und 20. Jahrhundert heraus. Die erkennbaren Ansätze und Tendenzen zur Auflösung und Revolutionierung des überkommenen Tafelbildes lassen sich dabei anhand von einzelnen Suchbewegungen, Strömungen und Strategien kunsthistorisch bestimmen. Mit den Tendenzen zur Auflösung der repräsentativen Tafelbildmalerei, mit dem Aufbruch der Moderne auch in der Kunst, haben sich über unterschiedliche Positionen und Entwicklungen zugleich Selbstverständnis und Praxis der Malerei zunehmend verändert. Es wird deutlich: Ein Bild muss schon lange nicht mehr notwendig etwas abbilden oder darstellen. Das Abwerfen von Traditionen und Regeln hatte aber Folgen nicht nur für die inhaltlich-darstellenden, vielmehr auch und vor allem für die formalen Aspekte der Malerei: für die Farbe, die Bildform, für das Material, für den umgebenden Raum, für die Bedeutung von Licht und Beleuchtung.

Seit Künstler der *Minimal Art* die Arbeit auf der einzelnen Fläche zugunsten der Dreidimensionalität aufgaben,<sup>405</sup> ist das Medium Malerei verstärkt in Frage gestellt worden, sind die Gattungsgrenzen aufgeweicht. Die Malerei musste und muss sich so stets neu behaupten und neu definieren. Richard Wollheim verweist in diesem Zusammenhang in seinem Aufsatz *The Work of Art as Object (Das Kunstwerk als Objekt, 1970)*<sup>406</sup> auf Verfahren, die das Repertoire der Malerei seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts erheblich erweitert haben, so u.a. auf die zunehmende Betonung der Textur und der Eigenschaften der Bildfläche, auf die Preisgabe der Linearperspektive, auf die Vorliebe für große undifferenzierte oder kaum modulierte Farbflächen, auf die Einbeziehung des

---

<sup>405</sup> Wie bekannt umschreibt Michael Fried die kritische Position der Literalisten gegenüber der Malerei: „Die Malerei erscheint hier als eine Kunst am Rande der Erschöpfung, eine Kunst, in der das Spektrum von akzeptablen Lösungen für ein grundlegendes Problem – wie man die Oberfläche eines Bildes organisiert – sehr eingeschränkt ist. Das Ausweichen auf nicht-rechteckige Trägerformen kann nach Ansicht der Literalisten den Totenkampf nur noch verlängern.“ Fried, Michael: *Art and Objecthood*, 1967, in: Stemmerich, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art: Eine kritische Retrospektive*, dt. Übers. von Christoph Hollender, Dresden / Basel 1995: 336

<sup>406</sup> Wollheim, Richard: *The Work of Art as Object, 1970/1973*, in: Harrison, Charles / Wood, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Bd. 2, dt. Ausgabe ergänzt durch Sebastian Zeidler, Ostfildern-Ruit 2003: 964-970

Leinwandrands, des geformten ('shaped') oder modellierten Bildträgers und der ungründerten Leinwand sowie auf die Kontrastierung des Werkkerns mit disparaten oder entlehnten Elementen, die aufgeklebt oder freistehend daneben oder davor positioniert sein können.<sup>407</sup> Die Auflistung der Erweiterungsversuche im Medium Malerei, die Wollheim schon 1970 verfasst hat, lässt sich im Grunde genommen auch auf die heutigen Positionen der innovativen Malerei übertragen, allerdings mit einer Einschränkung: diese Erweiterungsversuche zu Raum, Medien und Material sind in den letzten Jahrzehnten "weiter erweitert" worden.

1991 hielt Robert Ryman in New York im Rahmen der Guggenheim Museum's Salon Series seine berühmte Rede *Über Malerei. „Ich habe“*, stellte er dort fest, *„nie geglaubt, dass die Malerei tot wäre, und ich denke, dass es noch große Möglichkeiten für die Malerei gibt. Ich denke, dass die Malerei noch an ihrem Anfang steht (...) Es wird Veränderungen geben. Und ich weiß, was normalerweise mit 'die Malerei ist tot' gemeint ist. Es scheint eben, als wäre alles schon gemacht worden und als wären alle Sonnenuntergänge gemalt, so dass es keine große Herausforderung ist, das nochmal zu machen. Aber ich glaube nicht, dass es so ist. Ich meine, dass es immer neue Dinge zu finden gibt. (...) Die verschiedenen Oberflächen und Materialien haben mit den Unterschieden zu tun, in denen das Licht auf sie einwirkt und die Farben der verschiedenen Materialien. Bei Metall hat man eine völlig andere Situation mit dem Licht als bei einer weichen Oberfläche, die das Licht absorbiert. Und manche Oberflächen fühlen sich weich an, sogar Aluminium, obwohl es ein Metall ist; es hat eine Oberfläche, die sich sehr weich anfühlt, ganz anders als Stahl z.B., der tatsächlich härter ist, sich aber auch härter anfühlt. Jede Oberfläche bietet also ein anderes Empfinden, und das hat mit dem Licht zu tun, wie das Licht mit der Oberfläche zusammenwirkt, und damit, was mit Farbe in diesem Bereich möglich ist.“*<sup>408</sup> Robert Ryman bringt als Künstler in dieser Rede einige jener Aspekte zur Sprache, die sich vor allem auf die

<sup>407</sup> Wollheim, Richard: *The Work of Art as Object*, 1970/1973, in: Harrison, Charles / Wood, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Bd. 2, dt. Ausgabe ergänzt durch Sebastian Zeidler, Ostfildern-Ruit 2003: 965

<sup>408</sup> Robert Ryman: *Über Malerei*, Rede in New York am 9. Januar 1991 im Rahmen der Guggenheim Museum's Salon Series, aus dem Amerikanischen von Michael Eldred und Christel Sauer, in: Raussmüller, Urs / Sauer, Christel: *Robert Ryman*, Renn Espace d'Art Contemporain, Paris / Hallen für neue Kunst, Schaffhausen 1991: 57-69

konkret-praktischen Seiten von Erweiterungsansätzen in der Malerei beziehen. Er betont im Besonderen neue Nutzungsmöglichkeiten von Licht (Beleuchtung), Material und deren stoffliche Beschaffenheit, die ihrerseits veränderte künstlerische Ausdrucks- und Wahrnehmungsformen in der Malerei zur Folge hatten und haben. Außerdem verweist er darauf, dass es heute fast schon undenkbar ist, ein Bild ohne den umgebenden Raum zu denken.<sup>409</sup>

Der Diskurs über Malerei in den achtziger und neunziger Jahren zeichnete sich vor allem durch seine Uneinheitlichkeit aus. Die Maler, die sich der *Radikalen Malerei* zugehörig fühlten, favorisierten neue Wahrnehmungskonzepte und betonten die Praxis der Malerei.<sup>410</sup> Es ging um die genaue Auswahl des Materials (Farbstoffe, Bildträger etc.), um die Auseinandersetzung mit z.T. neuen Techniken und neuen Hängekonzepten (vergl. hierzu Robert Rymans, Joseph Marionis und Günter Umbergs künstlerische Arbeiten und Texte).<sup>411</sup> Ebenfalls präsent im damaligen Kunstgeschehen waren neoexpressive Positionen, die Kritiker als „Rückkehr der Malerei“ im postmodernen Zeitalter deuteten.<sup>412</sup> Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre wurde z.T. auch zwischen konzeptueller und prozesshafter Malerei unterschieden. Bei der konzeptuellen Malerei wurde quasi ein vorher festgelegtes Ergebnis eins zu eins ausgeführt, bei der prozesshaften Malerei das Unvorhersehbare in den Prozess des Arbeitens miteinbezogen.<sup>413</sup> Allerdings merkt Michael Hübl 1990 in seinem Aufsatz *Fluchtpunkt Farbfeld* an: „Die Kunst befindet sich derzeit an einem Punkt, an dem das Bekenntnis zu Wissenschaftlichkeit oder unabdingbarer Berechenbarkeit ebenso überwunden ist wie der genialistisch-spontaneistische Habitus der Neoexpressiven, an dem aber beide Auffassungen nachklingen und oft genug einen Zustand der Synthese eingehen.“<sup>414</sup> Der Diskurs um die ständige Erneuerung (im Sinne der Moderne) war in gewisser

<sup>409</sup> Robert Ryman: *Über Malerei*, in: Raussmüller / Sauer (1991)

<sup>410</sup> Kunstforum international: *Malerei. Radikale Malerei*, Bd. 88, 1987

<sup>411</sup> siehe hierzu u.a. Kunstforum international: *Malerei. Radikale Malerei*, Bd. 88, 1987 / Ryman, Robert: *Über Malerei*, in: Raussmüller / Sauer (1991): 57-69 / Umberg, Günter: *Ich male Tafelbilder, Ein Gespräch mit Reinhard Ermen*, in: Kunstforum international, Bd.101, 1989: 332-338

<sup>412</sup> Hübl, Michael: *Fluchtpunkt Farbfeld?*, in: Kunstforum international: *Das gequälte Quadrat*, Bd. 105 (Jan. / Feb. 1990): 156

<sup>413</sup> *Gegen die Gewalt des Neuen und für das Abenteuer der Malerei*. Heinz-Norbert Jocks sprach mit Martin Hentschel und Raimund Stecker, in: Kunstforum international: *Malerei nach dem Ende der Malerei*, Bd. 131 (Aug. – Okt. 1995): 268

<sup>414</sup> Hübl (1990): 157

Weise passé, oftmals das „Modell der Wiederholung gefragt“.<sup>415</sup> Anfang der neunziger Jahre galt die Malerei auch auf Grund der verstärkten Präsenz von Neuen Medien auf dem Kunstmarkt bei vielen Kritikern endgültig als überholt. Postmoderne Kunst als Überwindung der Einzelkünste hin zu einem Kunstwerk jenseits der Gattungen<sup>416</sup> brachte eben auch den Vorwurf der Beliebigkeit und Kriterienlosigkeit mit sich.<sup>417</sup> Stephan Schmidt-Wulffen verwarf Mitte der neunziger Jahre das reine Tafelbild als zu eng für die Malerei und definierte die damalige Malerei als spielerischen Übergang zwischen den Gattungen.<sup>418</sup> Damit war nun allerdings auch nicht mehr zwangsläufig impliziert, dass Malerei, sobald sie gattungsübergreifend ist, nicht mehr Malerei sein kann. Schmidt-Wulffen betonte in einem Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, dass ihn vor allem neuartige Arbeitstechniken und ästhetische Praktiken in der Malerei interessierten. Er meinte damit u.a. neue Formen von Produktionsgemeinschaften und medienübergreifende Ansätze.<sup>419</sup> Inzwischen hat sich dieses Verständnis von Malerei durchgesetzt: erweiterte *raumgreifende Konzepte*, *medien-* und *materialübergreifende Ansätze* sind feste Bestandteile der zeitgenössischen innovativen Malerei, konzeptionelle und malerische Malerei verschmelzen oft zu einer Einheit und bilden keinen zwangsläufigen Widerspruch mehr.

Die vorliegende Studie hat dabei durchaus differente Wege und Konzepte der Öffnung und Erweiterung des Farb- und Bildverständnisses erkennbar gemacht und sie hat bei aller Unterschiedlichkeit der Wege und Konzepte eine durchaus gleichlaufende allgemeine Tendenz solcher Entwicklungen, wie aufgezeigt, verdeutlicht: eine Tendenz weg vom traditionellen Tafelbild hin zum *Farbobjekt im Raum*. Auch wenn sich die Bildträger inzwischen in Form und Material verändert haben, Räume, andere Medien, veränderte Materialien, Techniken und Beleuchtungsformen Bestandteile solcher innovativen Malerei sein können, gar die flachen Bildträger, wie gezeigt, im Raum hintereinander gestaffelt oder auf dem Boden statt an der Wand platziert sein

<sup>415</sup> *Gegen die Gewalt des Neuen und für das Abenteuer der Malerei* (1995): 268

<sup>416</sup> Metzger, Rainer: *Kunst in der Postmoderne. Dan Graham*, Köln 1996: 28f.

<sup>417</sup> vergl. hierzu die Publikation *Gegen die Gewalt des Neuen und für das Abenteuer der Malerei* (1995): 268-274

<sup>418</sup> *Der Filter der Malerei*, Heinz-Norbert Jocks sprach mit Stephan Schmidt-Wulffen, in: *Kunstforum international: Malerei nach dem Ende der Malerei*, Bd. 131 (Aug. – Okt. 1995): 275

<sup>419</sup> ebenda: 275

können – wichtigstes Merkmal von Malerei bleibt dabei die *Betonung der farbigen Fläche im Raum* im Rahmen des erweiterten Bildkonzepts. Noch nicht von "Objektinstallation im Raum" zu sprechen, sondern im Hinblick auf die beschriebene Entwicklung von einer "Tendenz zum Farbobjekt", unterstellt so einen Bildbegriff, der bei allen Erweiterungen nicht nur durch das Vorhandensein, vielmehr durch die *hervorragende Bedeutung von Farbe und flachem Bildträger* als wichtigen Definitionskriterien bestimmt bleibt.

Die neuere Malerei insgesamt hat dabei ein ganz eigenes Gewicht nicht nur auf dem Kunstmarkt, sondern auch in der kulturellen Auseinandersetzung um die Veränderung der Ästhetik und die Neuästhetisierung moderner gesellschaftlicher Entwicklungen gewonnen.<sup>420</sup> Die innovative grenzerweiternde Malerei findet hier ihren besonderen Stellenwert, indem sie die Zeit in spezifischer Weise reflektiert. Für die künstlerische Durchdringung und Verdichtung von Wirklichkeit ist die Wahl der Kunstformen und Medien zwar nicht vorab entscheidend, sondern, wie immer schon, in erster Linie die angemessene Vermittlung von Inhalt und Form.<sup>421</sup> Dennoch hat gerade die jüngere innovative Malerei in diesem Diskurs einen festen Platz eingenommen, ähnlich wie Fotografie, Videokunst, Computerkunst, Installationen und andere offene Kunstformen, besonders deshalb, weil sie sich nicht von vornherein in ein leicht durchschaubares, gleichsam geschlossenes System pressen lässt, vielmehr den unabhängigen Einzelnen, den aufmerksamen kritischen Betrachter fordert. Durch die wachsende Flut von Bildern und

<sup>420</sup> Dies hat seine Auswirkungen bis hin in manche philosophischen Diskurse vergangener Jahrzehnte. Vergl. u.a.: Lyotard, Jean-Francois: *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985, ders.: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986 / Virilio, Paul: *Die Sehmaschine*, Berlin 1989 / Baudrillard, Jean: *Die Diktatur der Bilder*, in: Spiegel spezial no. 12 (1996): 41-43. Davor z.B. schon: Wittgenstein, Ludwig: *Bemerkungen über die Farben* (1950/51), in: Wittgenstein, Ludwig: *Über Gewissheit*, Bd. 8, Frankfurt a.M. 1984 (1. Aufl.) / Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge* (1966), Frankfurt a.M. 1990 (9. Aufl.)

<sup>421</sup> So hat es im Zuge der hier im Blickpunkt stehenden Suchbewegungen und Experimentierformen der Malerei immer auch andere, z.T. gegenläufige Entwicklungen und Strömungen gegeben, eine zeitgemäße Vermittlung von Inhalt und Form zu erreichen, entweder stärker inhaltlich oder deutlicher formal geprägt. Die Kasseler Documenta hat dies in ihren Ausstellungen immer wieder vor Augen geführt. Die Documenta 11 hat beispielsweise entgegen früheren Ausstellungen eher inhaltlich erzählerische, z.T. gesellschaftskritisch-politische Tendenzen auch in der Malerei betont, während gegenwärtig auf anderen großen internationalen Ausstellungen (z.B. Biennale von Venedig 2003) und auf neueren internationalen Kunstmesen ein Nebeneinander erkennbar wird, mit einem durchaus großen Gewicht auch der grenzauslotenden Malerei. Vergl. z.B. als zeitbezogene jüngere Einschätzungen dieser Entwicklung der Malerei: Herbstreuth, Peter: *Piraten der Moderne. Operationen am offenen Bild: Auch ein Rundgang durch Berliner Galerien beweist die Unsterblichkeit der Malerei*, in: Der Tagesspiegel (Berlin), Nr. 18027 (8. Feb. 2003): 25 / Wittneven, Katrin: *Golden glänzt der Tischfußball. Das Art Forum, Berlins Messe für Gegenwartskunst, zeigt weniger Fotografie und einen neuen Trend zur Malerei*, in: Der Tagesspiegel (Berlin), Nr. 17897 (27. Sept. 2002): 25

durch das ständige Konsumieren solcher Bilder in unserer Mediengesellschaft kann es in der Wahrnehmung zur Abstumpfung kommen. Wolfgang Welsch spricht in seiner Arbeit *Ästhetisches Denken* vom „Umschlag gegenwärtiger Ästhetisierung in Anästhetisierung“ und von einer „Desensibilisierung für die ästhetischen Fakten“<sup>422</sup>. In einer Zeit, die durch Pluralismus gekennzeichnet ist, gelte es, seine Identität so auszubilden, dass sie dieser Pluralität gewachsen sei, sagt er an anderer Stelle. Die Einschätzung, dass wir unsere Wahrnehmung zunehmend weniger hinterfragen und gegenüber Feinheiten zunehmend abstumpfen, ist so wesentlicher Teil des Plädoyers für eine deutlichere kulturelle und sinnliche Auseinandersetzung mit der modernen innovativen Malerei – eine Einschätzung, die, wie gesagt, die vorliegende Untersuchung mit angestoßen hat, so auch durch Fragen und Nachfragen aus meiner eigenen Arbeit als Malerin und Künstlerin heraus. Insbesondere bei einer Malerei, die ihre eigenen Grenzen und Möglichkeiten auslotet, geht es immer auch um grundsätzliche Wahrnehmungsphänomene – wie Ellsworth Kelly betont<sup>423</sup> – und deshalb um das Erfordernis einer kritischen Befragung dieser Zusammenhänge. Gerade solche Suchbewegungen mit der Intention, sich von vorhandenen Konventionen zu lösen und neue Möglichkeiten zu eruieren, haben schon in der Geschichte der Malerei keineswegs notwendig zur Aufgabe und schließlich zum Ende der Malerei geführt, vielmehr erkennbar zur Erweiterung ihrer Grenzen und so letztlich zu ihrer Neubelebung und Erneuerung.

Die Malerei hat gerade über die Auslotung ihrer eigenen Grenzen auch zu Neuerungsprozessen in der Kunst und in der Kultur im Allgemeinen geführt. Der Experimentierwille, der Forscherdrang, die Suche nach dem Extrem impliziert Offenheit für Unbekanntes, für Veränderung, auch von Inhalten. Durch die industriellen Innovationen und die Entwicklung von neuen technischen Medien haben sich die Inhalte und Bezüge verschoben. Dies scheint deshalb interessant, weil den Räumen, dem Licht und der Helligkeit in der Natur zunehmend die unseren Alltag und unser Leben einnehmenden künstlichen Räume, künstliches Licht und künstliche Helligkeit gegenüberste-

<sup>422</sup> Welsch, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1991: 14

<sup>423</sup> vergl. hierzu Ellsworth Kelly im Gespräch mit A. M. Homes, (Homes, A.M.: *Ellsworth Kelly, Art Profile*) in: *Vogue Hommes International*, no. 13 (spring / summer 2003): 136

hen. Auch die Maler oder gerade die Maler, die mit der Farbe, zunehmend auch mit dem Umraum und dem außerbildlichen Licht arbeiten, können sich diesen neueren Entwicklungen nicht entziehen. Allerdings finden sich solche Inhalte eher als Überspitzung oder als Verdichtung von Wirklichkeit in den künstlerischen Arbeiten. Oftmals werden Fragmente der Wirklichkeit genutzt, um diese dann in eine eigene neuartige Bildsprache umzuwandeln (siehe hier z.B. Arbeiten von Sarah Morris, Peter Halley, Gerwald Rockenschauß etc.).

Eine Kunst, die abstrakt ist, die nicht erzählerisch-darstellend agiert, ist nicht zwangsläufig, so der Generalverdacht, inhaltslos. Es geht bei der heutigen grenzauslotenden Malerei, die sich oft nur auf eine Farbe konzentriert, nicht um die *„Wiederholung des Immergleichen“*<sup>424</sup>, auch nicht, aus dem historischen Verlauf heraus, um die *„Wiederholung der immer wieder letzten Bilder“*<sup>425</sup>. Die Themen werden eher implizit gesetzt, eben über den Raumbefug, das Licht, das neue Material, die Verknüpfung verschiedener Medien. Über die Kontrastierung beispielsweise des Werks *„Flache Arbeit Rot, flache Arbeit Grau“* von Adrian Schiess mit dem klassizistischen Saal des Braunschweiger Kunstvereins entsteht ein neuartiges Spannungsverhältnis zwischen modernem High Tech und alter Architektur. Ellsworth Kelly ging bei seiner Ausstellung in der Fondation Beyeler ähnlich vor: er setzte seine z.T. sehr artifiziellen Bildobjekte vor die Üppigkeit der grünen Natur des Museumsparks. Paradoxe Weise ist die Formensprache seiner künstlich leuchtenden Farbobjekte zugleich von Naturformen inspiriert. Kelly verdoppelt nicht *„platt“* die Wirklichkeit, sondern er durchdringt die heutige Welt, überspitzt sie z.T. und inszeniert auf subtile Art und Weise Kontraste. Er kreiert Spannungsbögen zwischen *„Natur“* und *„Künstlichkeit“*, zwischen *„Neu“* und *„Alt“*, zwischen *„Materialität“* und *„Immaterialität“* usw.usf.

*„Im Gegensatz zu Stella, Johns, Rauschenberg, Warhol und Lichtenstein“*, schreibt David Rimanelli 1999, *„hat Kellys Kunst nie eine vergleichbare Erschütterung im Bewusstsein der Kunstwelt verursacht. Vielleicht weil er so ausdauernd-differenziert an seinen ästhetischen Problemen arbeitete, kam er niemals in den Genuss jenes Pop-Eclats, von dem auch viele ausdrücklich nicht zur Pop-Art zählende Künstler profitierten. Bis vor kurzem zumindest.“*

<sup>424</sup> So z.B. von Amine Haase im Kunstforum international zur *Radikalen Malerei* formuliert: Kunstforum international: *Malerei. Radikale Malerei*, Bd. 88, 1987: 80

<sup>425</sup> ebenda: 80

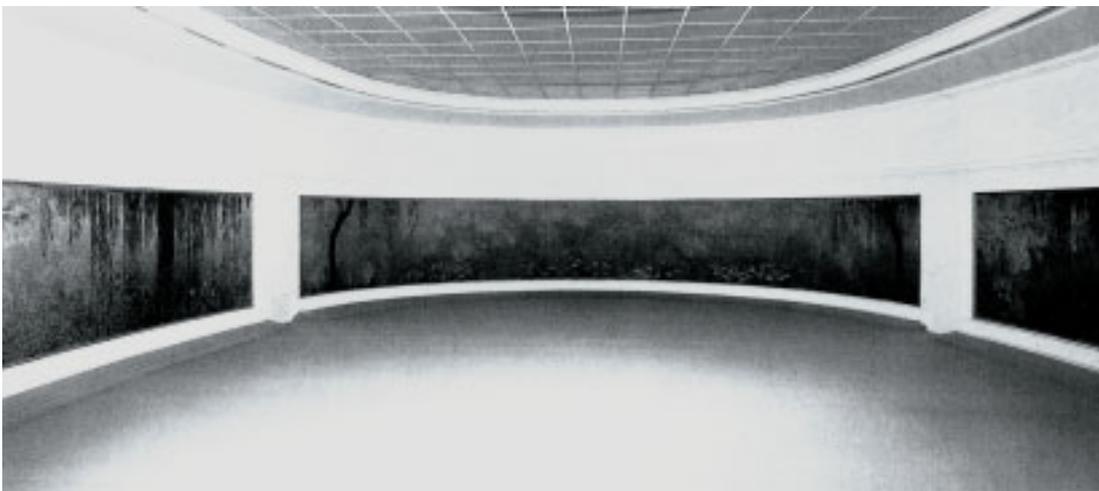
*Sieht man, welch starken Einfluss die Malerei auf die Phantasie jüngerer Künstler ausübt, mag die Behauptung, die Malerei sei tot, durchaus zweifelhaft erscheinen. Und diese Faszination allein den Kräften des Marktes zuzuschreiben ist nicht weniger naiv als die Verleugnung eben dieser Kräfte. Der Tod der Malerei stirbt in der Kunstwelt in regelmäßigen Abständen seinen eigenen Tod.*<sup>426</sup>

Kelly hat sich im Gegensatz zu anderen Künstlern langanhaltend mit der Komplexität der verschiedenen Wahrnehmungsebenen von Kunst beschäftigt. Er hat auf Polemisierungen und Vereinfachungen verzichtet. Bei ihm geht es um feinste Wahrnehmungsnuancen, die er mit einer Mischung aus traditionellen und innovativen Mitteln erreicht. Simon Maurer betont zurecht: *„Die Erfahrungen, die man vor Ellsworth Kellys Werken macht, sind paradox.(...) Die vermeintlich so eindeutige Grenzfrage zwischen Bild und Nicht-Bild verunklärt sich, weil die stark gesättigte Farbe dazu neigt, auratisch auszustrahlen.(...) In Ihrer Reduziertheit ist es, als trügen sie ein Geheimnis mit sich herum.(...)“*<sup>427</sup> Heute findet zum Teil auch in der zeitgenössischen Malerei wieder eine Auseinandersetzung mit diesen malereiimmanenten Aspekten wie „Aura“, „persönlicher Autorschaft“ und „Kostbarkeit“ statt, die eigentlich der traditionellen Sicht von Tafelbildmalerei zugeschrieben werden. Dies geschieht aber offenbar aus einer zugleich zeitkritischen Perspektive heraus, der artifiziellen, designten Massenalltagskultur etwas „Einmaliges“ entgegenzusetzen. Die „Kostbarkeit“ eines Bildes wird dabei allerdings nicht selten gleich wieder durch neuartige Medien- und Raumkonzepte gebrochen, so dass Altes nicht regressiv für sich genommen steht, vielmehr im Spannungsverhältnis zu technologisch Neuem – in der Konsequenz entsteht so eine Malerei, die über ihre künstlerischen Ausdrucksformen, wie gezeigt, auch neue Formen der Wahrnehmung ermöglicht.

<sup>426</sup> Rimanelli, David: *Why Kelly now? / Kelly – warum jetzt?*, in: Parkett (Zürich, New York, Frankfurt), no. 56, 1999: 71

<sup>427</sup> Maurer, Simon: *Immer in der Gegenwart / Forever in the Present*, in: Parkett (Zürich, New York, Frankfurt), no. 56, 1999: 47/48

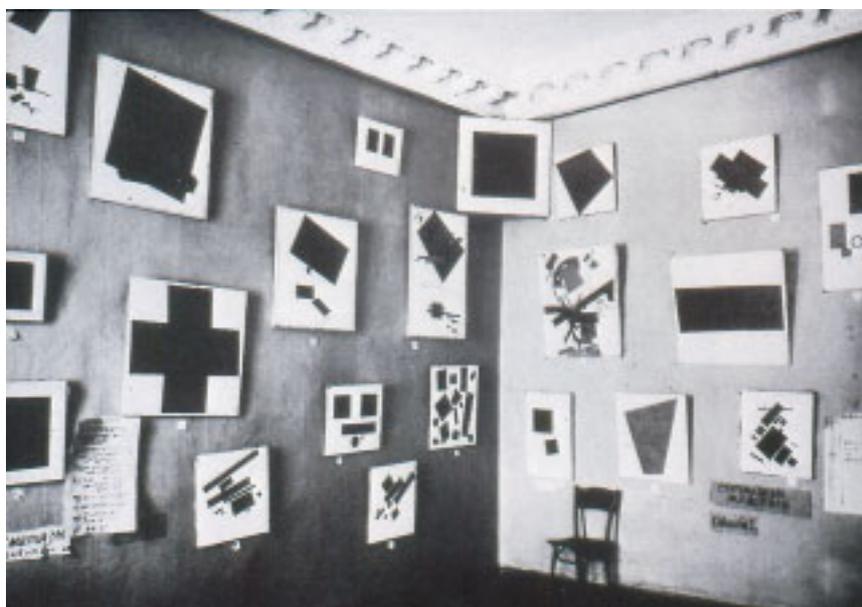
## 6. ZITIERTE ABBILDUNGEN



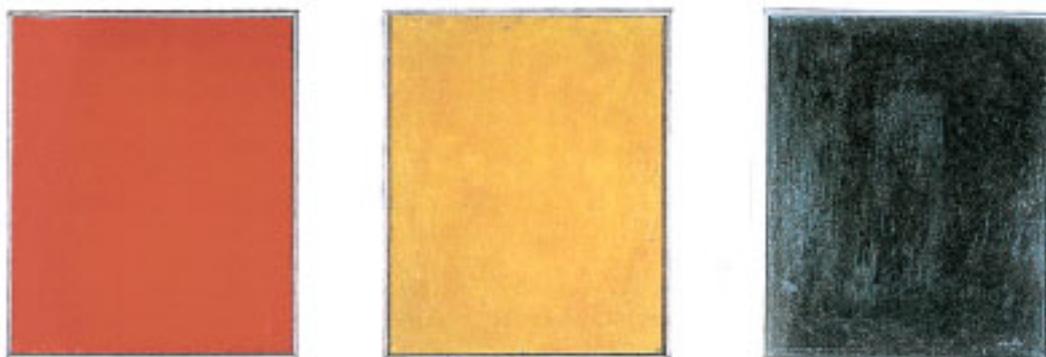
**Abb. 1**  
Monet, Claude: Seerosen im Musée National de l'Orangerie, Paris,  
Ausstellungsansicht



**Abb. 2**  
Malewitsch, Kasimir: „Schwarzes Quadrat“, um 1914/15, Öl auf Leinwand, 79,2 x 79,5 cm,  
Tretjakow Galerie, Moskau

**Abb. 3**

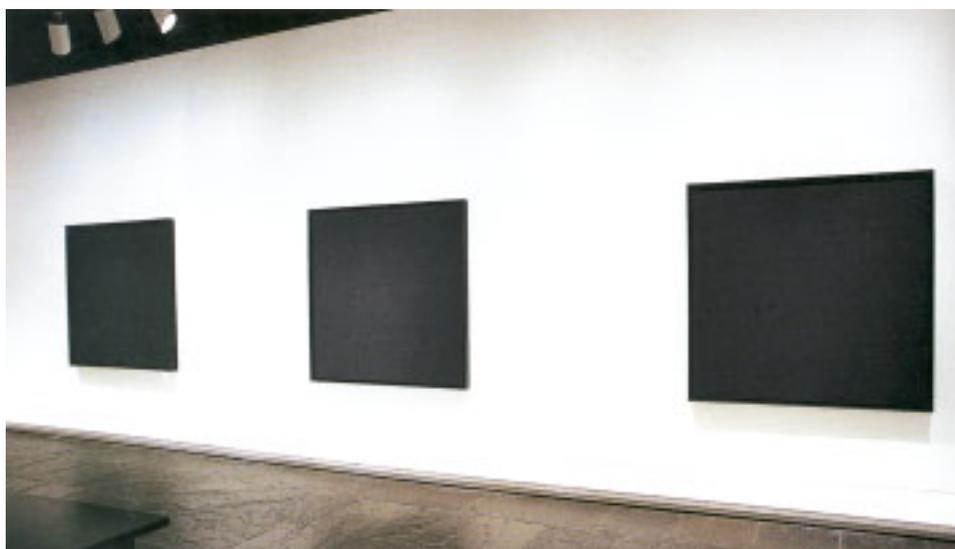
Malewitsch, Kasimir: Ausstellungsansicht „Letzte futuristische Bilder-Ausstellung, 0,10“, St. Petersburg, Dezember 1915. Malewitsch zeigte 39 Werke, die meisten rahmenlos. Übereck hängt in zentraler Anordnung: das „Schwarze Quadrat“.

**Abb. 4**

Rodtschenko, Alexander: „Reine Farbe Rot, reine Farbe Gelb, reine Farbe Blau“, 1921, Öl auf Leinwand, drei Tafeln, je 62 x 52,5 cm, Rodtschenko-Archiv, Moskau



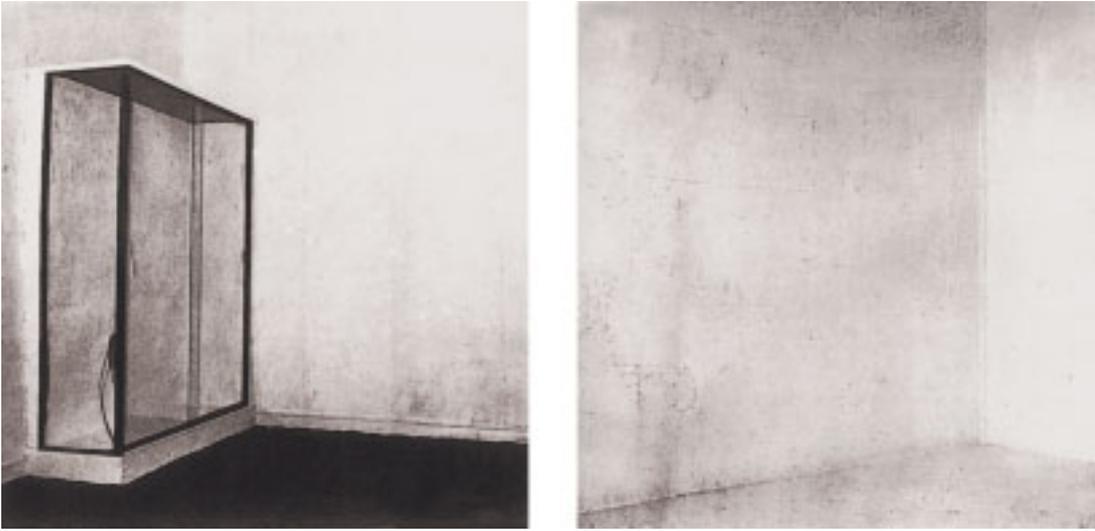
**Abb. 5**  
Rauschenberg, Robert: „White Painting“, 1951, keine weiteren Angaben



**Abb. 6**  
Reinhardt, Ad: Ansicht der Ausstellung „Ad Reinhardt“ am Whitney Museum of American Art, New York, 1998; von links nach rechts: „Abstract Painting“, 1960-66, „Abstract Painting“, 1960-66, „Abstract Painting“, 1960-63

**Abb. 7**

Klein, Yves: „o.T.“ (Monochrom Blau), 1960, Pigment in Kunstharz auf Leinwand, 199 x 153 cm, Sammlung Helge Achenbach, Düsseldorf



**Abb. 8**  
Klein, Yves: „Le vide“, Innenansichten der Ausstellung in der Galerie Iris Clert, Paris, 1958,  
Leere Vitrine und getünchter Raum



Abb. 9  
Fontana, Lucio: „Concetto spaziale Attese“, 1965, Wasserfarben auf Leinwand, fünf Schnitte,  
100 x 81 cm, Privatbesitz



Abb. 10  
Stella, Frank: „Nunca Pasa Nada“, 1964, Öl auf Leinwand, 270 x 540 cm,  
The Lannan Foundation, New York



Abb. 11  
Judd, Donald: „o.T.“, 1962/1991, Sperrholz bemalt, Sand, Glas, 118 x 118 x 10,2 cm,  
Courtesy Pace Wildenstein



Abb. 12  
Turrell, James: „Decker“, 1967, Xenon-Licht, Installation im Art Tower Mito, Ibaraki, Japan, 1995,  
Collection of Doris Lockheart



Abb. 13  
Knoebel, Imi: „Genter Raum“, 1980 (1. Version), Ausstellung Museum van Hedendaagse Kunst,  
Ghent 1980, Carmen Knoebel, Düsseldorf, Ausstellungsansicht



Abb. 14  
Knoebel, Imi: „Genter Raum“, 1980 (1. Version), Ausstellung Museum van Hedendaagse Kunst,  
Ghent 1980, Carmen Knoebel, Düsseldorf, Ausstellungsansicht



Abb. 15  
Knoebel, Imi: „Genter Raum“, 1980, (Version 1987), Ausstellung Dia Art Foundation,  
New York 1987, Carmen Knoebel, Ausstellungsansicht



Abb. 16  
Knoebel, Imi: „Raum 19“, 1968, (Version 1987), Ausstellung Dia Art Foundation, New York 1987,  
Dia center for the arts (1987), Ausstellungsansicht

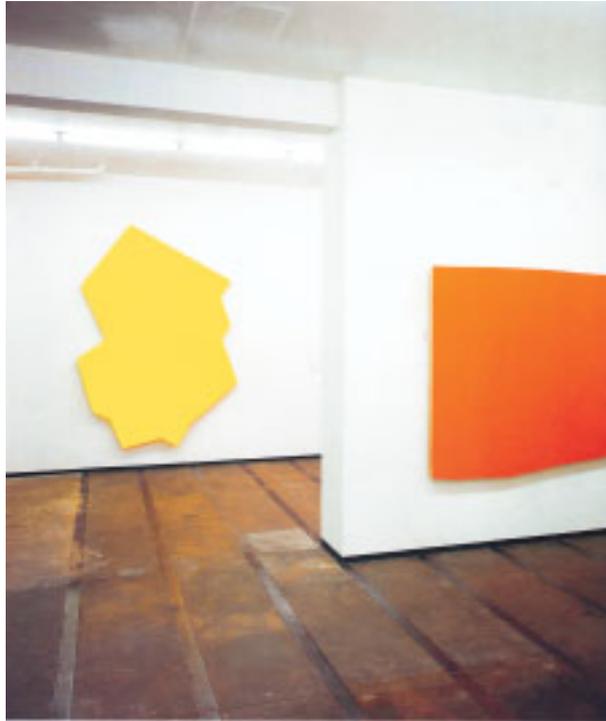


Abb. 17  
Knoebel, Imi: „24 Farben – Für Blinky“, 1977, Ausstellung Galerie Heiner Friedrich,  
Dia Center for the arts, New York, Ausstellungsansicht

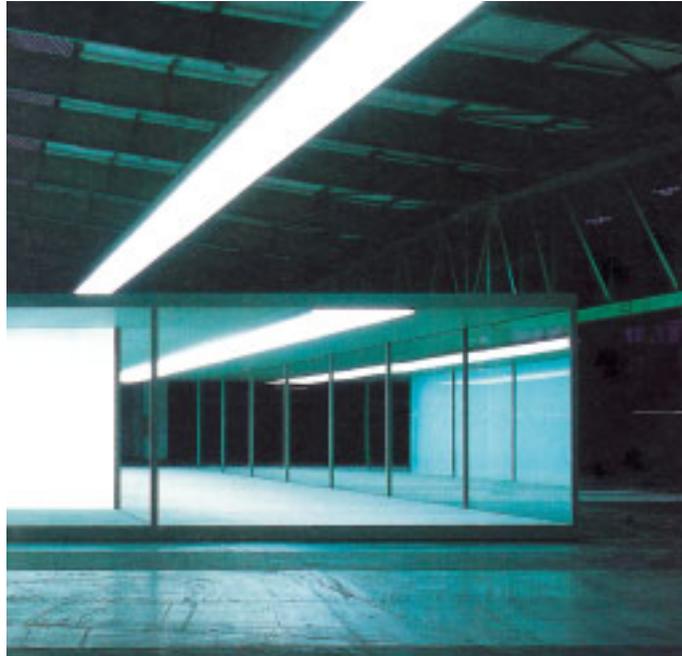


Abb. 18  
Merz, Gerhard: „o.T.“, 2000, Pavillon zur Weltausstellung 2000 in Hannover,  
4200 x 1800 x 340 cm

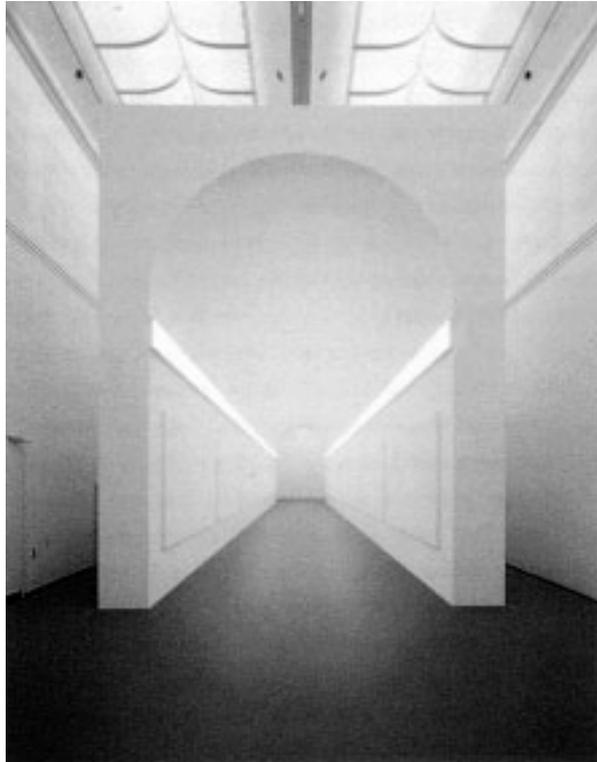


Abb. 19  
Merz, Gerhard: „Fragment Grande Galerie I – XIV“, 2002,  
Ausstellung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2002,  
Ausstellungsansicht von vorne



Abb. 20  
Merz, Gerhard: „Fragment Grande Galerie I – XIV“, 2002,  
Ausstellung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2002,  
seitliche Ausstellungsansicht



Abb. 21  
Merz, Gerhard: „Untitled, Berlin“, 1996, Pigment auf Leinwand, 360 x 720 cm,  
mit Stahlstiften 360 x 1050 cm, Ausstellung Galerie Max Hetzler, Berlin 1996,  
Ausstellungsansicht



Abb. 22  
Schiess, Adrian: „Flache Arbeit Rot, flache Arbeit Grau“, 1990, Autolack auf Verbundplatte,  
je 110 x 600 x 2 cm, Ausstellung Kunstverein Braunschweig, Braunschweig 1992,  
Ausstellungsansicht



Abb. 23  
Schiess, Adrian: „Flache Arbeit Rot, flache Arbeit Grau“, 1990, Autolack auf Verbundplatte,  
je 110 x 600 x 2 cm, Ausstellung Kunstverein Braunschweig, Braunschweig 1992,  
Teilausstellungsansicht

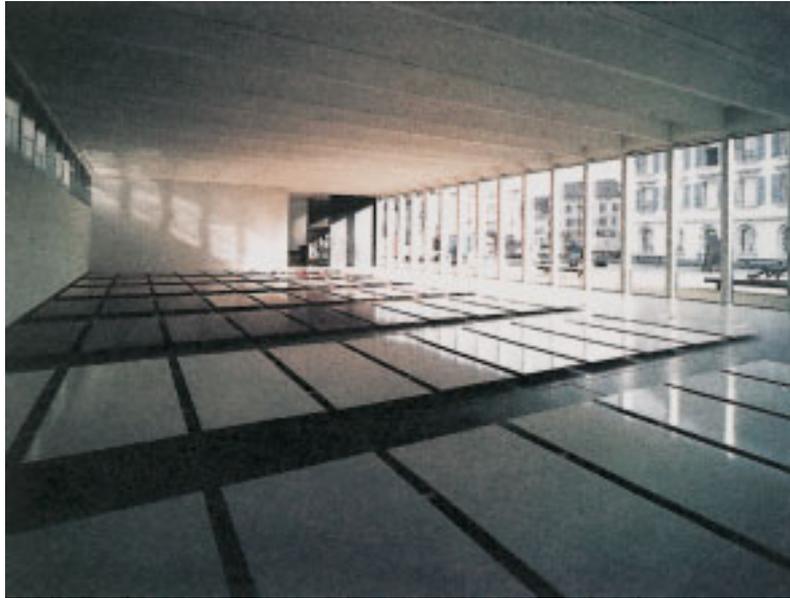


Abb. 24  
Schiess, Adrian: „o.T.“, 1990, Autolack auf Verbundplatte, Ausstellung Aargauer Kunsthaus,  
Aargau 1990, Ausstellungsansicht



Abb. 25  
Grosse, Katharina: „Nun Painting“, 2000, Acryl auf Wand, 547 x 1228 x 310 cm,  
Ausstellung Akademie der Künste, Berlin 2000, Ausstellungsansicht



Abb. 26  
Grosse, Katharina: „Nun Painting“, 2000, Acryl auf Wand, 547 x 1228 x 310 cm,  
Ausstellung Akademie der Künste, Berlin 2000, Teilausstellungsansicht



Abb. 27  
Grosse, Katharina: „o.T.“, 2001, Acryl auf Wand, 380 x 38700 x 18000 cm, Ausstellung Artsonje  
Museum, Gyeongju (Südkorea) 2001, Katharina Grosse bei der Arbeit mit der Spritzpistole



Abb. 28  
Grosse, Katharina: „Cheese Gone Bad“, 1999, Acryl auf Wand, 357 x 1464 x 671 cm,  
Ausstellung Locker Plant, Chinati Foundation, Marfa (Texas) 1999, Außenansicht



Abb. 29  
Buren, Daniel: „Arbeit in situ“, 1992, Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum, Münster 1992,  
Ausstellungsansicht Erdgeschoss, von Süd



Abb. 30  
Buren, Daniel: „Arbeit in situ“, 1992, Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum, Münster 1992,  
Ausstellungsansicht, Erdgeschoss, von Nord



Abb. 31  
Buren, Daniel: „Arbeit in situ“, 1992, Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum, Münster 1992,  
Aufbau, Erdgeschoss, von Südost



Abb. 32  
Buren, Daniel: „Arbeit in situ“, 1992, Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum, Münster 1992,  
Ausstellungsansicht Erdgeschoss, Umgang Ost, von Süd

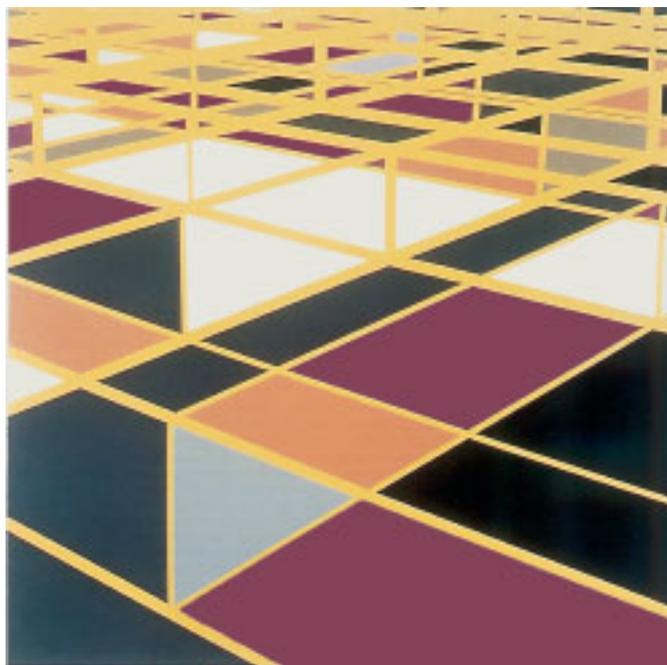


Abb. 33  
Morris, Sarah: „IMF“ (Capital), 2001, Glanzlackfarbe auf Leinwand, 214 x 214 cm

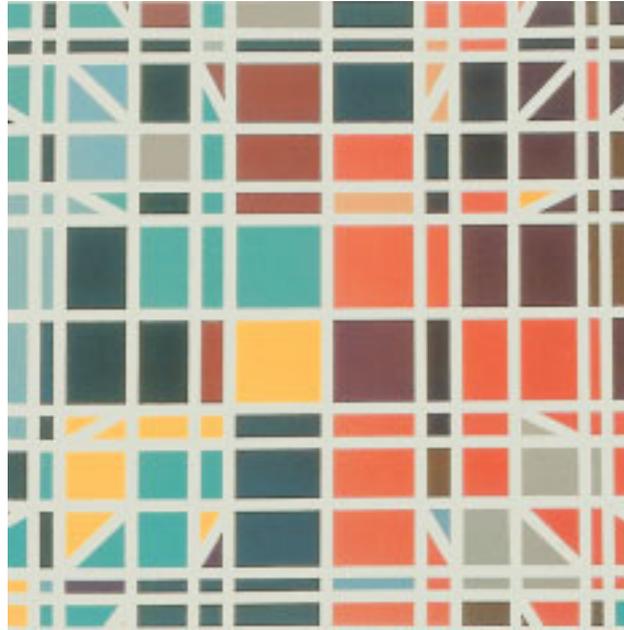


Abb. 34  
Morris, Sarah: „Federal Reserve“ (Capital), 2001, Glanzlackfarbe auf Leinwand, 214 x 214 cm

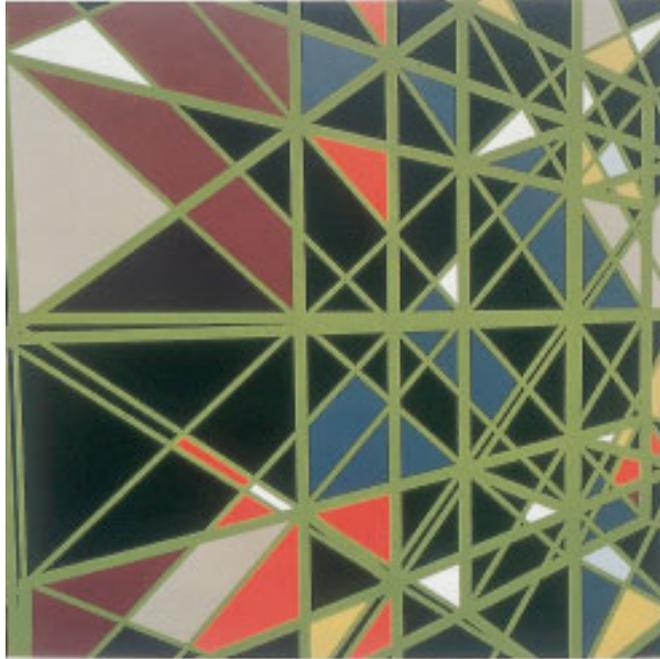


Abb. 35  
Morris, Sarah: „Department of Energy“ (Capital), 2001, Glanzlackfarbe auf Leinwand, 214 x 214 cm

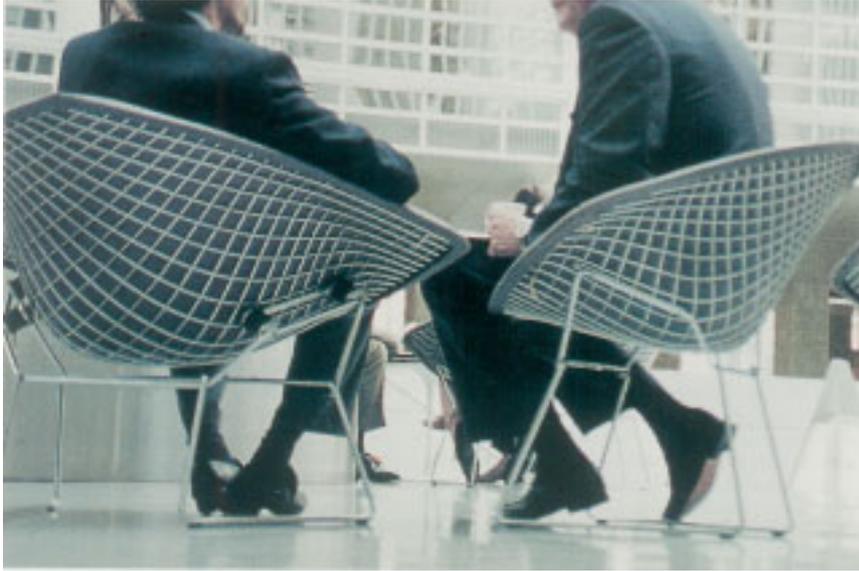


Abb. 36  
Morris, Sarah: Filmstill (Capital), 2000, 16 mm DVD, Dauer 18 Min. 18 Sek.



Abb. 37  
Morris, Sarah: Filmstill (Capital), 2000, 16 mm DVD, Dauer 18 Min. 18 Sek.



Abb. 38  
Morris, Sarah: Filmstill (Capital), 2000, 16 mm DVD, Dauer 18 Min. 18 Sek.



Abb. 39  
Morris, Sarah: Filmstill (Capital), 2000, 16 mm DVD, Dauer 18 Min. 18 Sek.



**Abb. 40**  
Hoffmann, Leni: „Kukuruz“, 1995, Knete auf Decke, Parkett auf Wand, Neonlicht,  
Ausstellung David Pectorius Gallery, Brisbane (Australien) 1995, Ausstellungsansicht



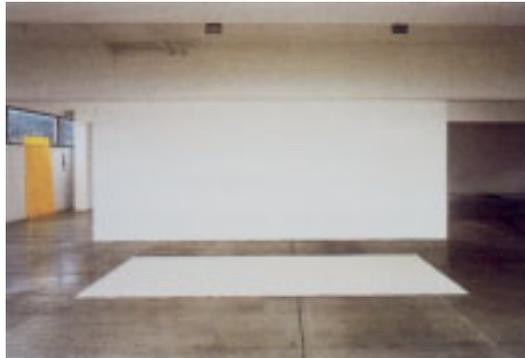
**Abb. 41**  
Hoffmann, Leni: „Kukuruz“, 1995, Knete auf Mauer, Parkett auf Straße, Tageslicht,  
Ausstellung David Pectorius Gallery, Brisbane (Australien) 1995, Ausstellungsansicht



**Abb. 42**  
Hoffmann, Leni: „ubik“, 1996, Knete auf Mauerwerk, Grundierung, Mahagoni-funierter Pressspan,  
Tageslicht, Ausstellungsprojekt Bauhof, Messepalast, Wien 1996, Hofansicht

**Abb. 43**

Rockenschaub, Gerwald: „o.T.“, 1991, acht Teppiche am Boden, 400 x 200 cm,  
Acrylglasplatte an die Wand gelehnt, 200 x 120 x 2 cm, weißer Teppich, 400 x 200 cm,  
Ausstellung Galerie Susanna Kulli, St. Gallen, Ansicht: 8 Teppiche



**Abb. 44 und Abb. 45**

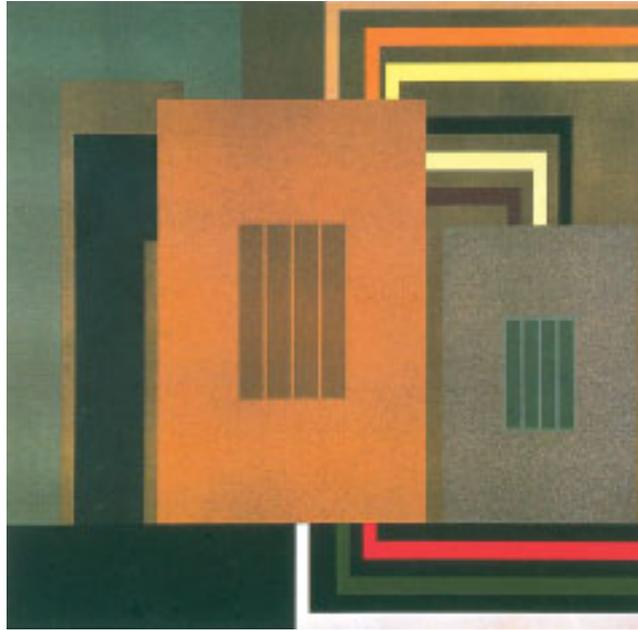
Rockenschaub, Gerwald: „o.T.“, 1991, acht Teppiche am Boden, 400 x 200 cm,  
Acrylglasplatte an die Wand gelehnt, 200 x 120 x 2 cm, weißer Teppich, 400 x 200 cm,  
Ausstellung Galerie Susanna Kulli, Ansichten: Acrylglasplatte, weißer Teppich



**Abb. 46**  
Rockenschaub, Gerwald: „o.T.“, 1991, Acrylglas, Messinghaken, 32 x 25 x 7 cm



**Abb. 47**  
Rockenschaub, Gerwald: „o.T.“, 1998, 16 aufblasbare Pölster aus farbiger PVC-Folie,  
je 70 x 110 x 110 cm, Ausstellung Galerie Vera Munro, Hamburg 1998,  
Ausstellungsansicht

**Abb. 48**

Halley, Peter: „CUSeeMe“, 1995, Acryl, Day-Glo und Roll-a-Text auf Leinwand, 274,5 x 280 cm, Sammlung Goetz, München



**Abb. 49**

Halley, Peter: Ausstellungsansicht, International with Monument, New York 1986



**Abb. 50**  
Halley, Peter: Ausstellungsansicht, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris 1995



**Abb. 51**  
Umberg, Günter: „o.T.“, 1991, Pigment und Dammar auf Holz, 73 x 70 cm



**Abb. 52**  
Umberg, Günter: Ausstellungsansicht Raum 1 und 2 in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden,  
Baden-Baden 1991



**Abb. 53**  
Umberg, Günter: Ausstellungsansicht Raum 4 in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden,  
Baden-Baden 1991



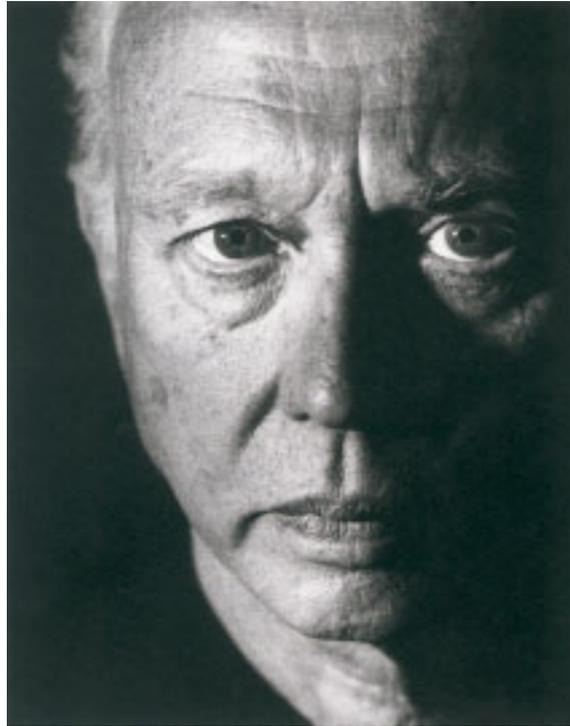
**Abb. 54**  
Sander, Karin: „Wandstück“, 1995, Wandfarbe geschliffen, 220 x 840 cm,  
Sammlung Staatsgalerie Stuttgart



**Abb. 55**  
Sander, Karin: „Wandstück“ (dreiteilig), 1993, Wandfarbe geschliffen, je 300 x 420 cm,  
Kunstmuseum Bonn, Ausstellungsansicht



**Abb. 56**  
Sander, Karin: „White Passageways“, 1990, Putz, weiße Wandfarbe, Beton, Lodz (Polen)



**Abb. 57**  
Ellsworth Kelly fotografiert von David Seidner

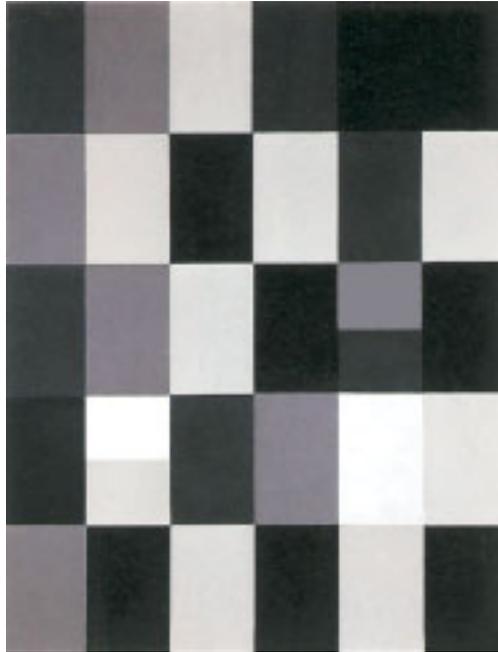


**Abb. 58**

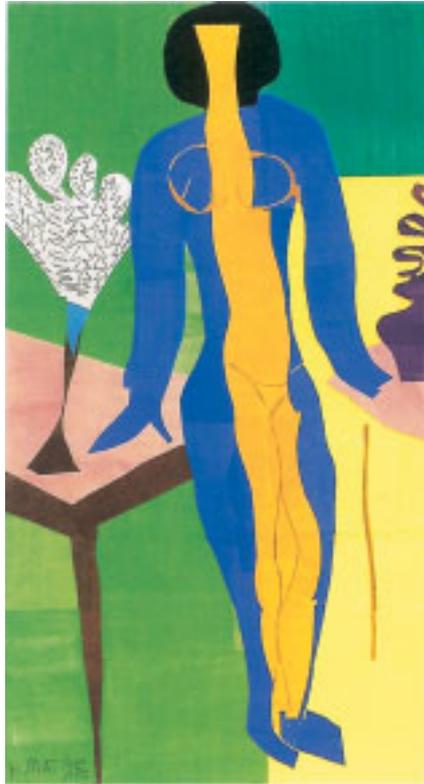
Audubon, John James: „Black Skimmer“, Wasserfarbe auf Papier, 49 x 59,7 cm

**Abb. 59**

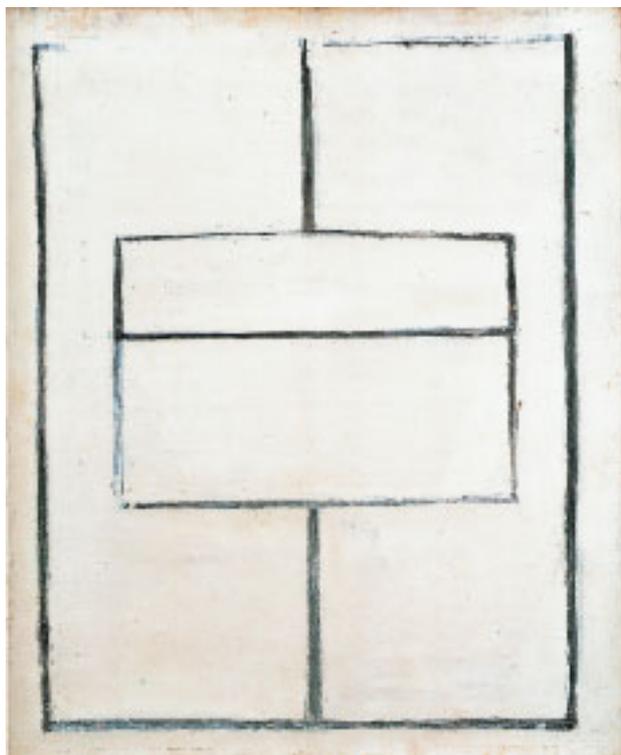
Granite Saddleback Bannerstone, c. 2000- 3000 v.Chr. / B.C., H. 9,8 cm, Clark County, Illinois



**Abb. 60**  
Arp, Jean / Taeuber-Arp, Sophie: „Duo-Collage“, 1918, Papier auf Pappe, 82 x 62 cm,  
Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin



**Abb. 61**  
Matisse, Henri: „Zulma“, 1950, Gouache auf Papier, 238,8 x 133 cm,  
Statens Museum for Kunst, Copenhagen



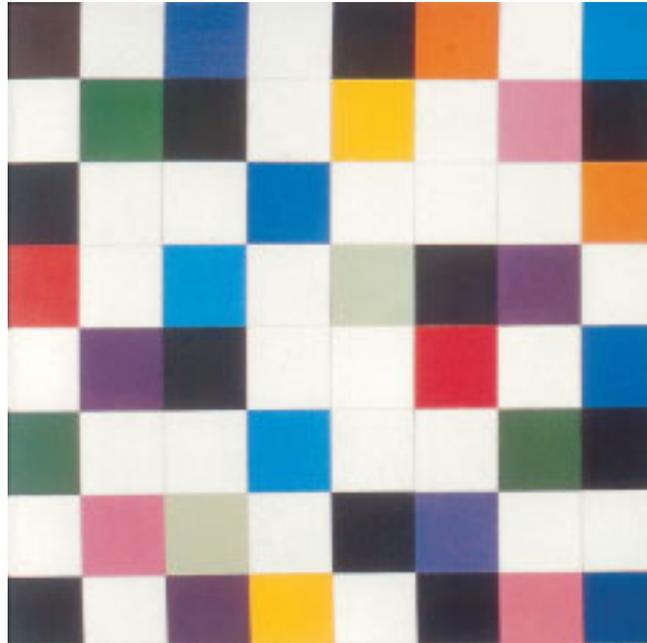
**Abb. 62**  
Kelly, Ellsworth: „Tennis Court“, 1949, Öl auf Leinwand, 61 x 50,2 cm

**Abb. 63**

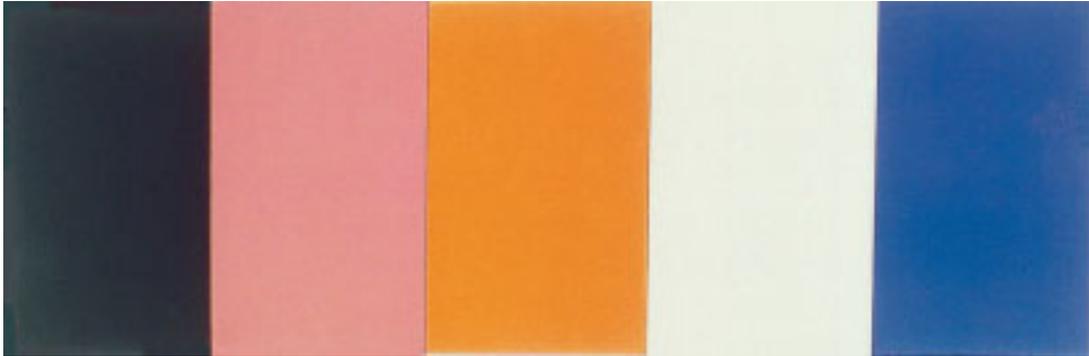
Kelly, Ellsworth: „Window, Museum of Modern Art, Paris“, 1949, Öl auf Holz und Leinwand, zwei Paneele, insgesamt 128,3 x 49,5 x 1,9 cm, Private Collection



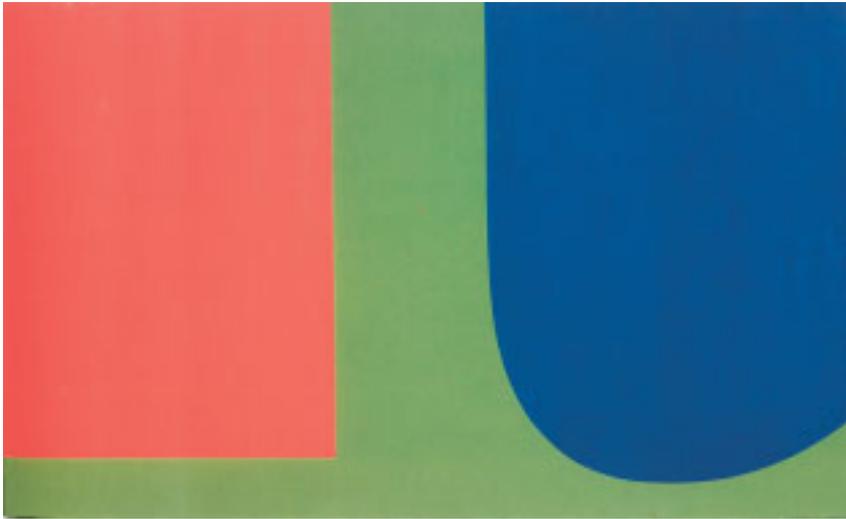
**Abb. 64**  
Kelly, Ellsworth: „Cité“, 1951, Öl auf Holz, zwanzig Paneele, insgesamt 142,9 x 179,1 cm,  
Private Collection

**Abb. 65**

Kelly, Ellsworth: „Colors for a Large Wall“, 1951, Öl auf Leinwand, 64 Paneele, insgesamt 243,8 x 243,8 cm, The Museum of Modern Art, New York, Gift of the artist



**Abb. 66**  
Kelly, Ellsworth: „Painting for a White Wall“, 1952, Öl auf Leinwand, fünf Paneele, 59,7 x 181 cm,  
Private Collection



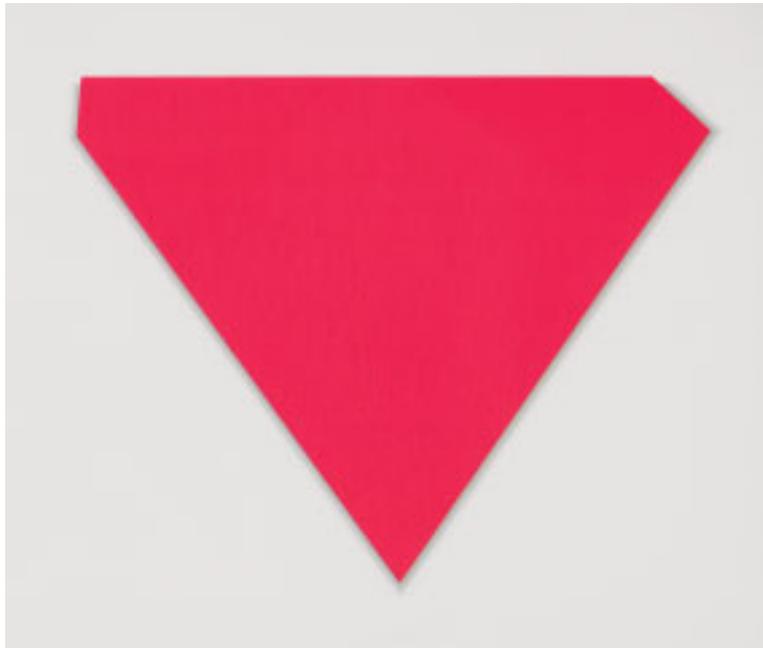
**Abb. 67**  
Kelly, Ellsworth: „Red Blue Green“, 1963, Öl auf Leinwand, 213,4 x 345,4 cm,  
Museum of Contemporary Art, San Diego, Gift of Dr. und Mrs. Jack M. Farris

**Abb. 68**

Kelly Ellsworth: „White Angle“, 1966, bemaltes Aluminium, 183,5 x 91,4 x 183,5 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift of the artist



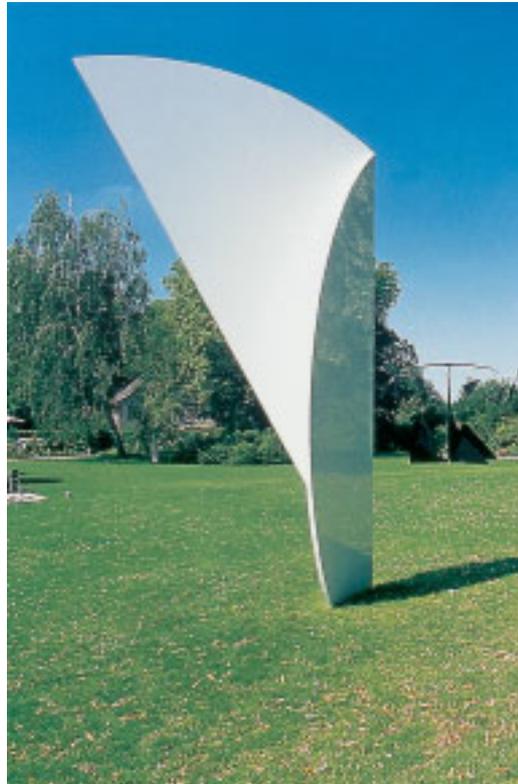
**Abb. 69**  
Kelly, Ellsworth: „Yellow Piece“, 1966, Acryl auf Leinwand, 190,5 x 190,5 cm,  
Private Collection

**Abb. 70**

Kelly, Ellsworth: „Red-Orange Panel“, 1980, Öl auf Leinwand, 231,1 x 287 cm,  
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Gift of Douglas S. Cramer

**Abb. 71**

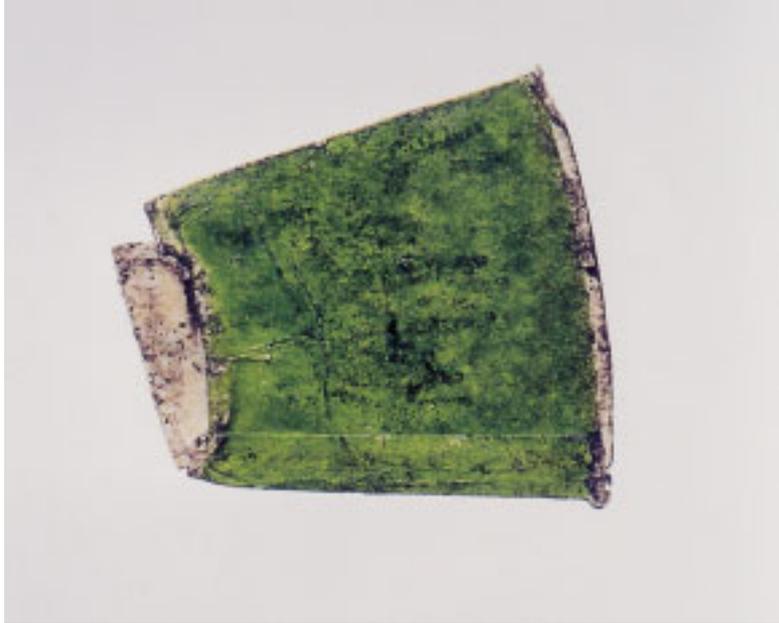
Kelly, Ellsworth: Ausstellungsansicht Joseph Helman Gallery, New York 1998,  
„White with Black Triangle“, 1973, Öl auf Leinwand, 78 x 93,25 inches,  
„Gray Red“, 1980, Öl auf Leinwand, 72,5 x 79,75 inches (Angaben nur in inches)

**Abb. 72**

Kelly, Ellsworth: „White Curves“, 2001, zusammengefügte Aluminiumteile mit Polyurethan bemalt, 601 x 336 x 124,5 cm, Fondation Beyeler, Basel



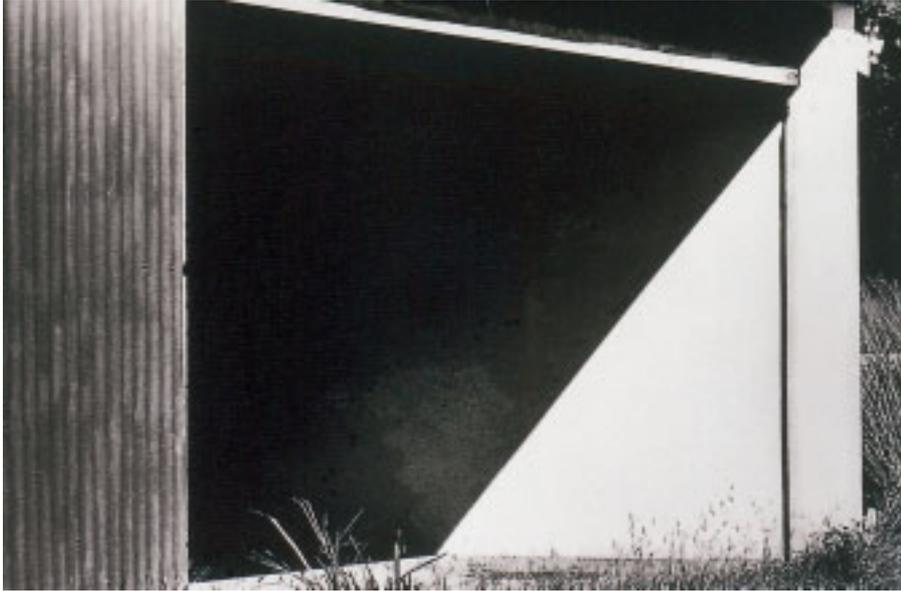
**Abb. 73**  
Kelly, Ellsworth: Atelieransicht Spencertown



**Abb. 74**  
Kelly, Ellsworth: Study for „Curve I“, Crushed Paper Cup, Found, 1968, Wachspapier, 10,8 x 11,4 cm,  
Private Collection



**Abb. 75**  
Kelly, Ellsworth: „Curve Seen from a Highway, Austerlitz, New York“, 1970,  
Gelatin-silver print, 27,9 x 35,6 cm, Private Collection

**Abb. 76**

Kelly, Ellsworth: „Hangar Doorway, Saint Barts“, 1977, Gelatin-silver print, 27,9 x 35,6 cm, Private Collection

**Abb. 77**

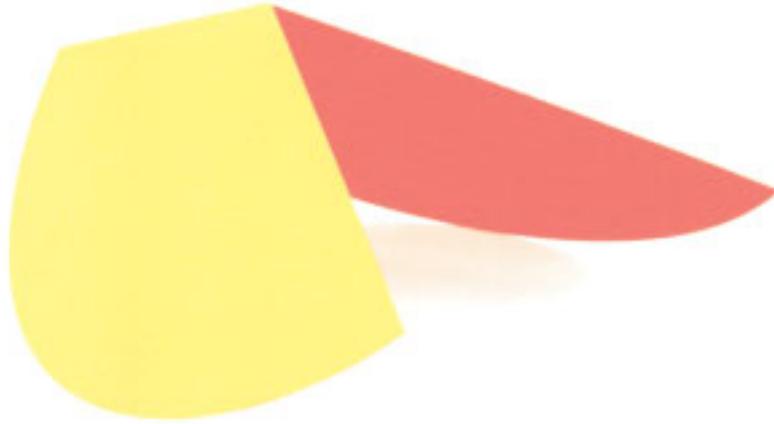
Kelly, Ellsworth: „Briar“, 1961, Tinte auf Papier, 57,2 x 72,4 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, Gift of Samuel Wagstaff



**Abb. 78**  
Matisse, Henri: „Peach Branch in Blossom“ (Titelangaben in Englisch), um 1940 (undatiert),  
Bleistift auf Papier, 33,2 x 25,7 cm, Private Sammlung



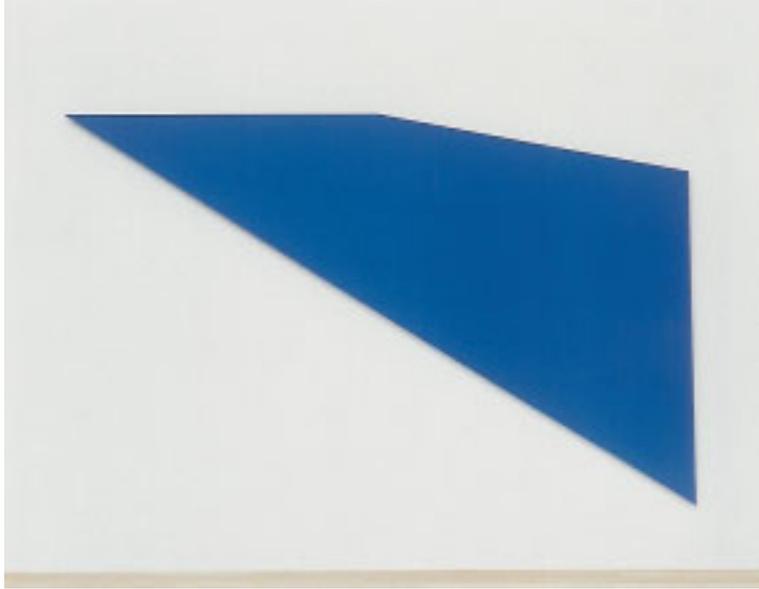
**Abb. 79**  
Kelly, Ellsworth: „Black Square“, 1953, Öl auf Holz, zwei Paneele, 109,9 x 109,9 cm,  
Private Collection



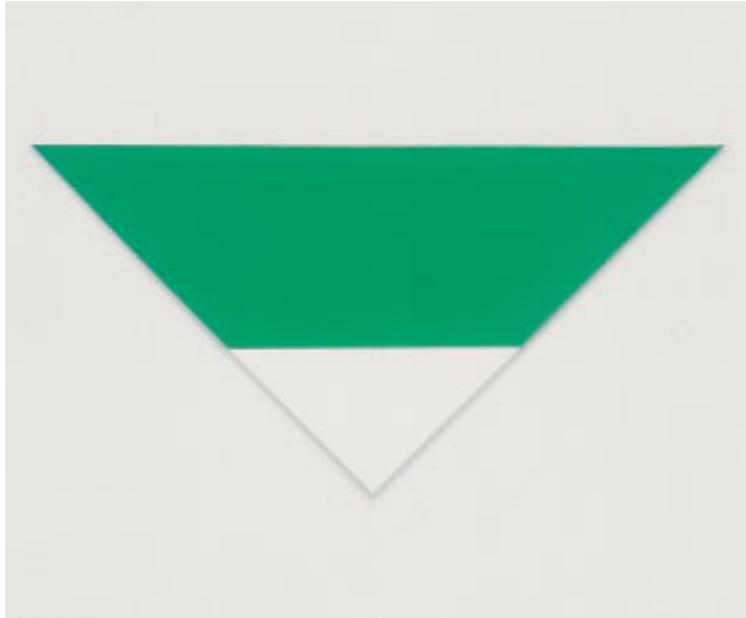
**Abb. 80**  
Kelly, Ellsworth: „Pony“, 1959, bemaltes Aluminium, 78,7 x 198,1 x 162,6 cm,  
Collection of Miles und Shirley Fiterman

**Abb. 81**

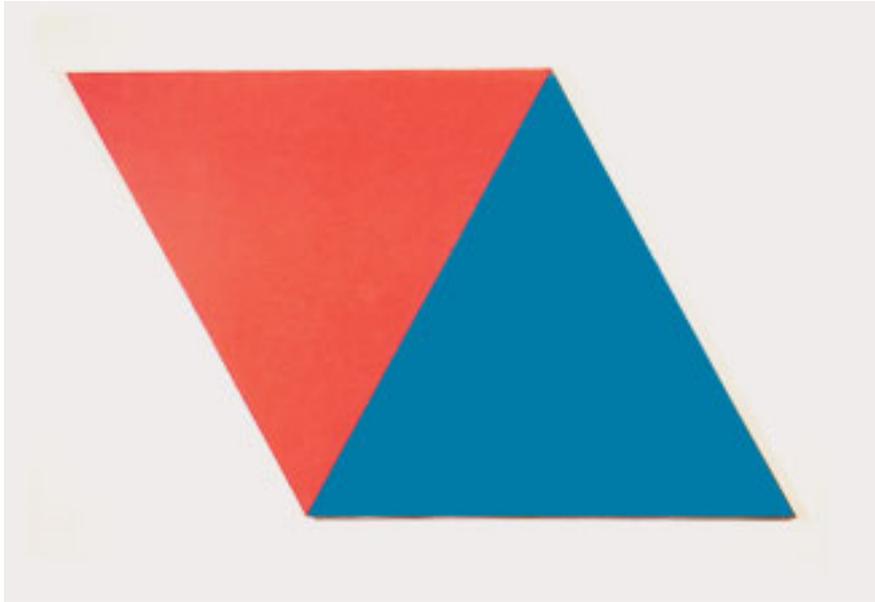
Kelly, Ellsworth: „White Plaque: Bridge Arch and Reflection“, 1951-55, Öl auf Holz, zwei Paneele, die durch eine Holzleiste verbunden sind, insgesamt 162,6 x 121,9 x 1,3 cm, Private Collection



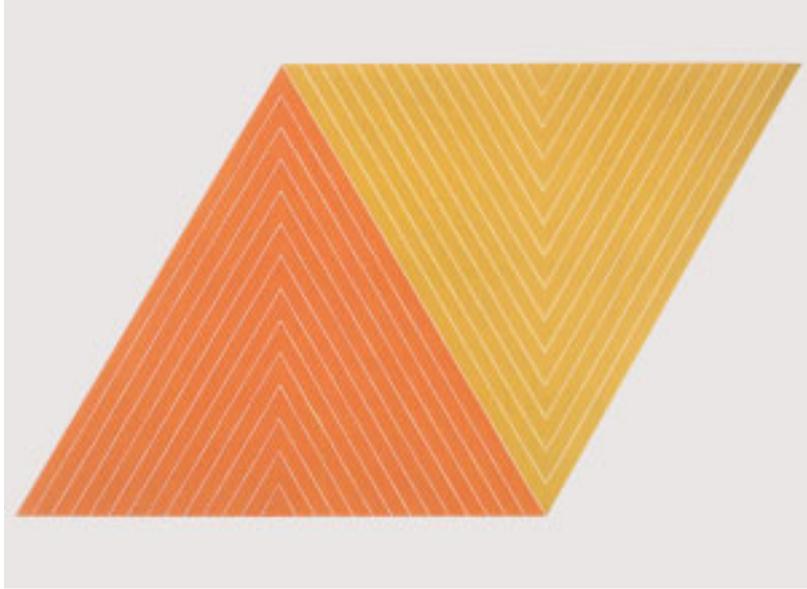
**Abb. 82**  
Kelly, Ellsworth: „Lake II“, 2002, Öl auf Leinwand, 241,3 x 379,4 cm,  
Private Collection

**Abb. 83**

Kelly, Ellsworth: „Green White“, 1968, Öl auf Leinwand, zwei Paneele, insgesamt 180,3 x 358,1 cm, Ginny Williams Family Foundation, Collection of Ginny Williams



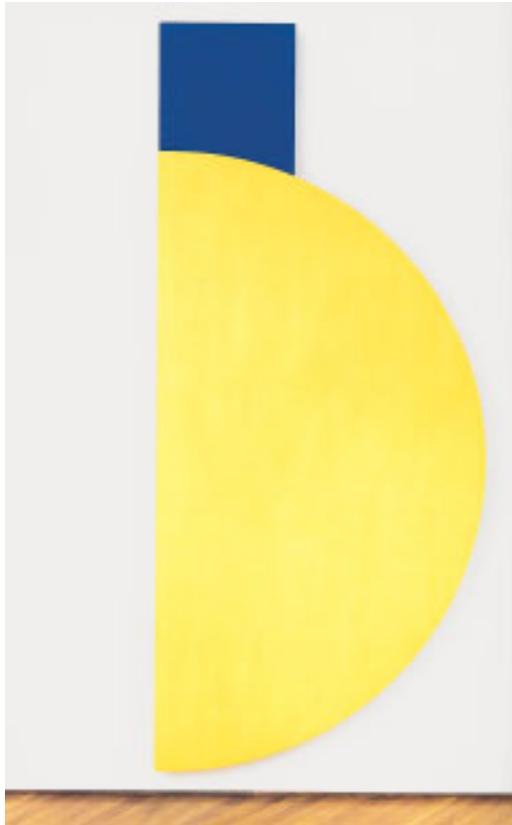
**Abb. 84**  
Kelly, Ellsworth: „Red Blue“, 1968, Öl auf Leinwand, zwei Paneele, insgesamt 228,6 x 358,1 cm,  
Kunstmuseum Düsseldorf

**Abb. 85**

Stella, Frank „Valparaiso Flesh and Green“, 1963, Metallfarbe auf Leinwand, 1996,9 x 339,1 cm, Sammlung des Künstlers



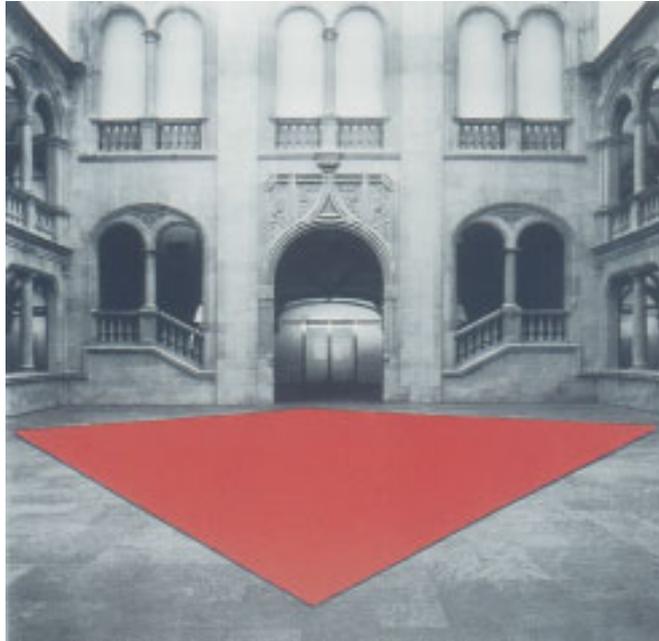
**Abb. 86**  
Kelly, Ellsworth: „Green Curves“, 1997, Öl auf Leinwand, 203,2 x 174,3 cm,  
Fondation Beyeler, Basel

**Abb. 87**

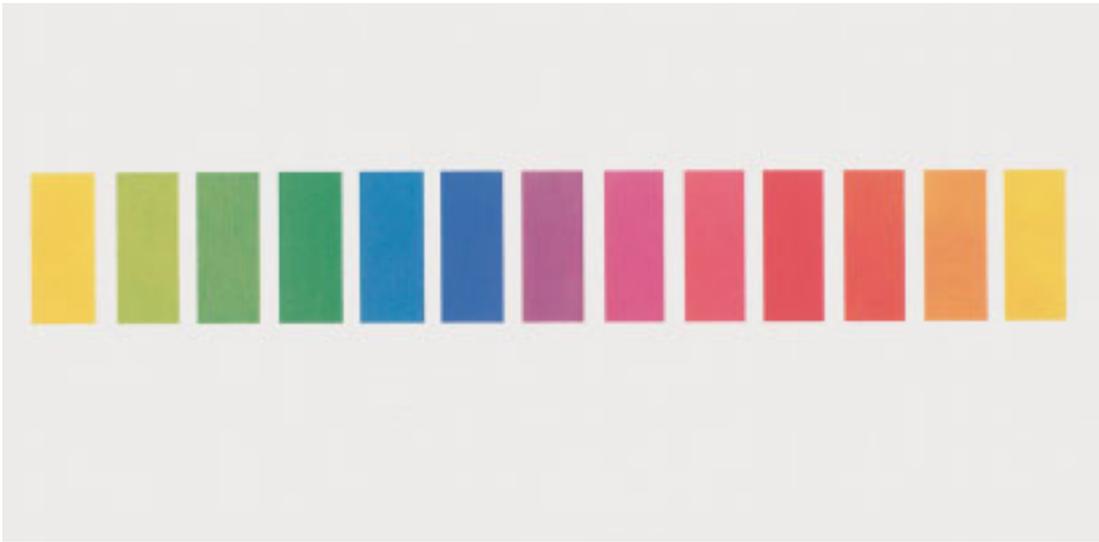
Kelly, Ellsworth: „Yellow Relief with Blue“, 1991, Öl auf Leinwand, zwei Paneele, 304,8 x132,1 cm, The Berardo Collection – Sintra Museum of Modern Art



**Abb. 88**  
Kelly, Ellsworth: „Yellow Curve“, 1990, Acryl auf Spanplatte, 594,4 x 754,4 cm,  
Ausstellung Portikus, Frankfurt a.M. 1990

**Abb. 89**

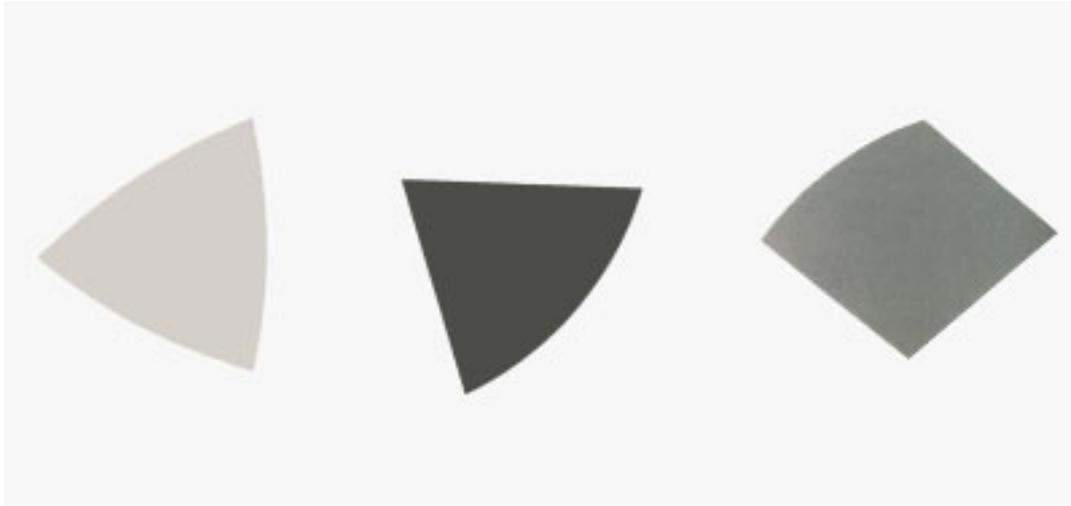
Kelly, Ellsworth: „Red Floor Panel“, 1992, Öl auf Leinwand, 800 x 1200 x 3 cm,  
Projekt für das Westfälische Landesmuseum und für den Kunstverein Münster, 1992

**Abb. 90**

Kelly, Ellsworth: „Spectrum V“, 1969, Öl auf Leinwand, dreizehn Paneele, insgesamt 214 x 1518,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York (gift of the artist)

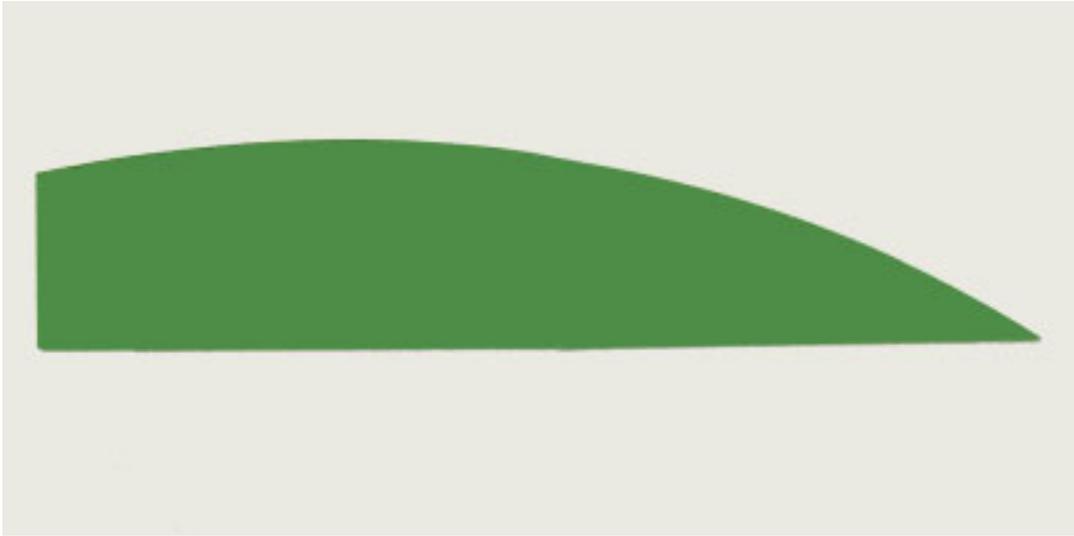
**Abb. 91**

Kelly, Ellsworth: „Spectrum III“, 1967, Öl auf Leinwand, dreizehn Paneele, insgesamt 84,3 x 275,7 cm  
The Museum of Modern Art (The Sidney and Harriet Janis Collection), New York



**Abb. 92**

Kelly, Ellsworth: „Three Panels“, 1989, Öl auf Leinwand, drei Paneele, insgesamt 287,7 x 1047,4 cm



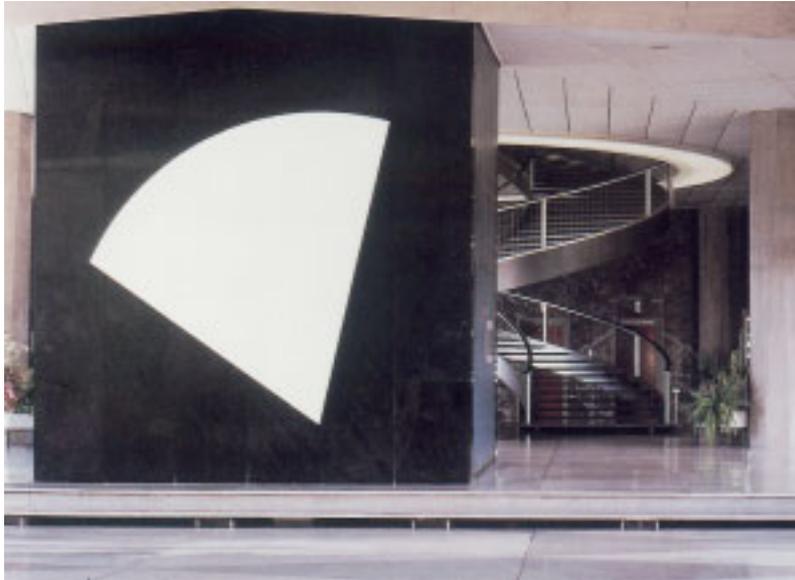
**Abb. 93**  
Kelly, Ellsworth: „Green Curve“, 1992, Öl auf Leinwand, 94 x 467,4 cm,  
High Museum of Art, Atlanta, Georgia



**Abb. 94**  
Kelly, Ellsworth: „Tableau Vert“, 1952, Öl auf Holz, 74,3 x 99,7 cm, Private Collection

**Abb. 95**

Kelly, Ellsworth: „Red Yellow Blue White“, 1952, gefärbte Baumwolle, 25 Paneele in 5 Teilen, getrennt durch Zwischenräume von 56 cm, 152,4 x 375,9 cm, Private Collection

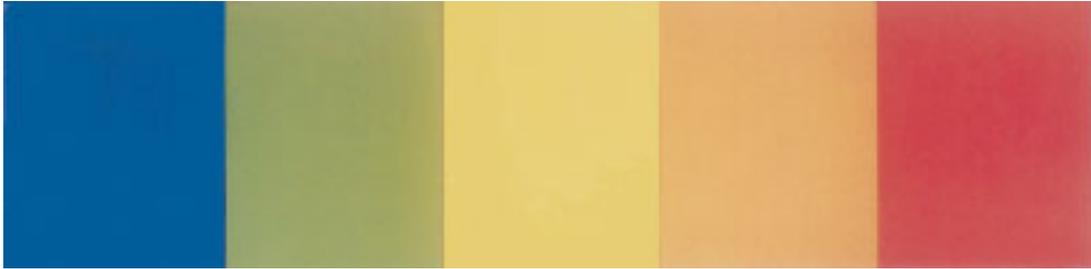


**Abb. 96**

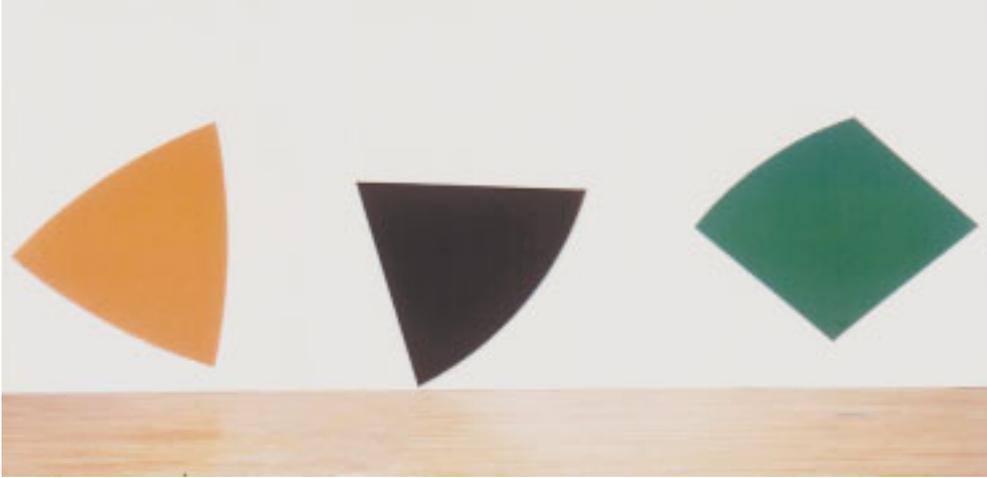
Kelly, Ellsworth: „White Curve, Vevey“, 1990, Lack auf kombinierten Materialien, 284,5 x 277 x 5 cm



**Abb. 97**  
Kelly, Ellsworth: Atelieransicht Spencertown, Maltisch mit Malutensilien

**Abb. 98**

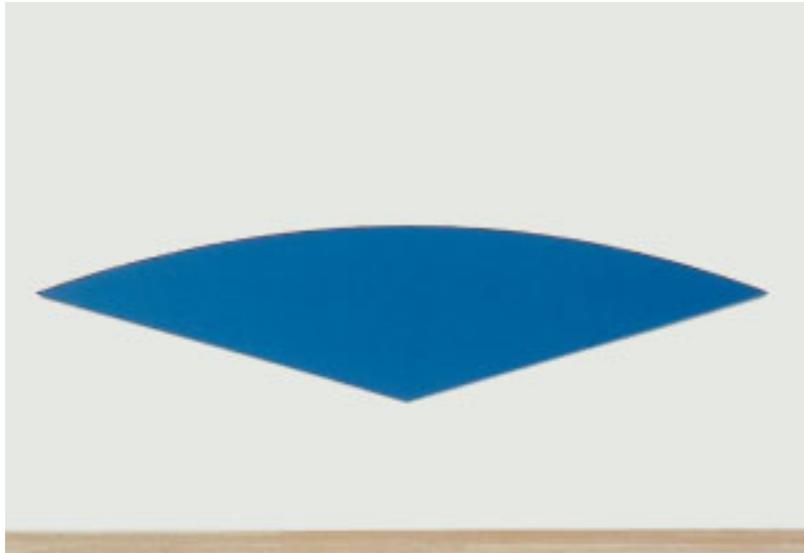
Kelly, Ellsworth: „Blue Green Yellow Orange Red“, 1966, Öl auf Leinwand, fünf Paneele, insgesamt 152,4 x 609,6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

**Abb. 99**

Kelly, Ellsworth: „Three Panels: Orange, Dark Gray, Green“, Öl auf Leinwand, drei Paneele, insgesamt 294,6 x 1047,8 cm, Collection of the Douglas S. Cramer Foundation and the Museum of Modern Art, New York



**Abb. 100**  
Ausstellungsgebäude der Fondation Beyeler, Basel



**Abb. 101**  
Kelly, Ellsworth: „Dark Blue Curve“, 1995, Öl auf Leinwand, 116,8 x 482,6 cm,  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York



**Abb. 102**  
Kelly, Ellsworth: „Orange and Gray“, 1993, Öl auf Leinwand, zwei Paneele, 305,4 x 195,6 cm,  
Private Collection



**Abb. 103**  
Kelly, Ellsworth: „Dark Red Curve“, 1999, Öl auf Leinwand, 182,9 x 163,8 cm,  
Collection of the artist, Courtesy Matthew Marks Gallery, New York

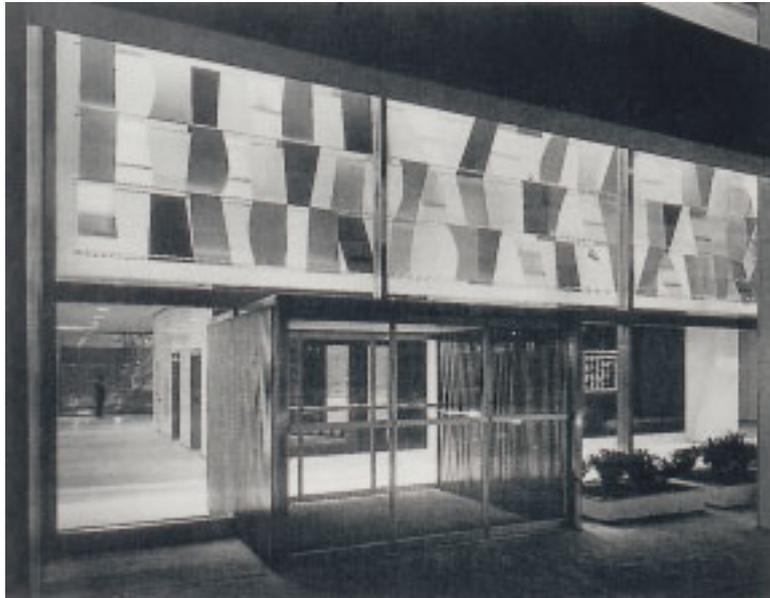
**Abb. 104**

Blick in die Ausstellung „Ellsworth Kelly. Werke 1956-2002“,  
Fondation Beyeler, Riehen/Basel, 2002/2003

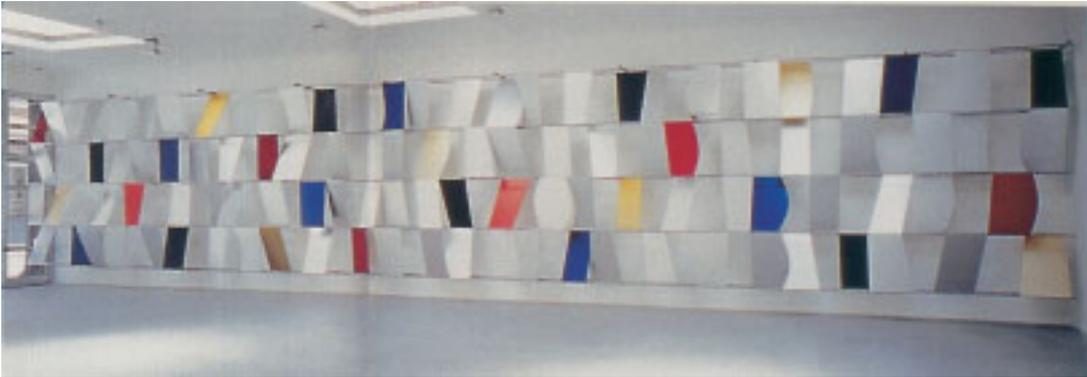
(v.l.n.r.): „Red Curve with White Panel“ (1989), „Lake II“ (2002), „Yellow Relief with Blue“ (1991)



**Abb. 105**  
Blick in die Sonderausstellung „Ellsworth Kelly. Werke 1956-2002“,  
Fondation Beyeler, Riehen/Basel, 2002/2003  
(v.l.n.r.): „Curve XXXI“ (1982), „Dark Red Curve“ (1999), „Black Relief with White“ (1994),  
„Orange and Gray“ (1993)



**Abb. 106**  
Kelly, Ellsworth: „Sculpture for a Large Wall“, 1957, eloxiertes Aluminium, 3mm dick, 104 Teile, insgesamt 345,4 x 1987,6 x 30,5 cm; Originalinstallation Transportation Building, Philadelphia

**Abb. 107**

Kelly, Ellsworth: „Sculpture for a Large Wall“, 1957, eloxiertes Aluminium, 3mm dick, 104 Teile, insgesamt 345,4 x 1987,6 x 30,5 cm; Installation bei Matthew Marks 1998, Philadelphia

## **7. HINWEISE ZU DEN WERKPHASEN DER AUSGEWÄHLTEN ZEITGEOGRAPHISCHEN KÜNSTLER**

### **DANIEL BUREN**

Der 1938 in Boulogne-Billancourt geborene französische Künstler Daniel Buren schafft seit über dreißig Jahren Werke, die unmittelbar Bezug auf verschiedene Medien und neue Materialien nehmen. Seit den späten sechziger Jahren, nach seinem Malerstudium, wandte sich Buren von der reinen Malerei ab und erklärte sein spezielles System aus vertikalen, farbigen und weißen Streifen zum Basismaterial seiner Kunst. In den frühen Arbeiten, die noch eher Bildcharakter haben, übermalte er die jeweils äußeren Streifen mit weißer Farbe. Dadurch wurde der „Ready-Made-Charakter“ der Arbeiten subtil gestört. Trotz bedeutender Aufträge für den öffentlichen Raum sowie vieler Einzelausstellungen und Beteiligungen an wichtigen internationalen Kunstschauen äußert sich Buren in eigenen Texten immer wieder kritisch in Bezug auf die Mechanismen des Kunstbetriebes. Seit Anfang der achtziger Jahre bezieht Buren neben Materialien wie Stoff und Papier zunehmend auch Holz, Glas, Plexiglas und Spiegel mit in seine Installationen ein. Die Streifung bleibt teilweise erhalten, teilweise wird sie durch eine geometrische Formensprache überlagert. Auch wandelt sich Burens Arbeit mit dem Raum. Er verändert nicht mehr nur ausschließlich vorgefundene Räume, sondern schafft eigene Orte, indem er Trennwände, Korridore und begehbare Kuben in den vorhandenen Ausstellungsraum integriert.

### **KATHARINA GROSSE**

Die erste Arbeit mit Architekturbezug realisierte Katharina Grosse 1994 im Alten Kunstmuseum in Bonn. Dort wurden große farbige Papierbahnen aneinandergereiht auf die Wand gehängt. Katharina Grosse, 1961 geboren in Freiburg/Breisgau, studierte in Düsseldorf von 1982 bis 1990 bei Gotthard Graubner Malerei. Sie setzte sich während des Studiums mit verschiedenen Techniken und Farbstoffen auseinander, wobei sich ihr Interesse für reine leuchtende Farben und einen gestisch-abstrakten Pinselduktus herauskristallisierte. Sie malt nicht nur auf Leinwand, Papier und Aluminium, sondern auch direkt auf Wände und Decken. Auf der Biennale von Sydney 1998 präsentierte Grosse eine ihrer ersten raumgreifenden Wandmalereien, bei der sie die Wandflächen eines langen, schmalen Korridors u.a. mit Leuchtfarben im Schichtverfahren bearbeitete. In späteren Wandarbeiten benutzte sie neben Pinseln und Bürsten zusätzlich auch die Spritzpistole, wie u.a. bei Ihrer Arbeit in Marfa im Locker Plant und im Rheinischen Landesmuseum Bonn 1999.

## PETER HALLEY

Der amerikanische Maler Peter Halley, geboren 1953, wurde mit seinen leuchtkräftigen, geometrischen Farbflächenbildern in den achtziger Jahren populär. Über seine spezielle Bildsprache, seine besonderen Farb- und Materialerfindungen nimmt Halley Bezug zur heutigen Zeit. Er interessiert sich zwar für seine Vorläufer der Farbflächenmalerei der fünfziger und sechziger Jahre, radikalisiert aber den Bildkontext. Neben seiner praktischen Tätigkeit als Künstler setzt er sich auch immer theoretisch mit der Kunst auseinander. Während seines Studiums interessierten ihn besonders die Schriften von Robert Smithson und das Werk *Interaction of Color* von Josef Albers. In den frühen achtziger Jahren begann Halley eigene Theorien zur zeitgenössischen Kunst zu verfassen und veröffentlichte erste Texte im *Arts Magazine*. Seine Essays beziehen sich u.a. auf die fortschreitende Parzellierung und Rasterung des Raumes, der Zeit und der menschlichen Beziehungen. Auch der formale Aufbau vieler der Bilder hat mit dieser Thematik zu tun. Die Bilder bestehen zumeist aus mehreren Einzelleinwänden, die direkt aneinander gesetzt sind. Aufgrund der farbigen Strukturen innerhalb der Flächen fällt dieser Sachverhalt nicht sofort ins Auge. Bei den neueren Arbeiten entspricht ein Teilstück oft einem Strukturelement, was den Objektcharakter dieser Werke eher herausstreicht. Außerdem bezieht Halley in vielen Arbeiten die Ausstellungswände in sein Präsentationskonzept mit ein: er bemalt sie oder beklebt sie mit bedruckten Tapeten. Ein anderer wesentlicher Erweiterungsansatz in Halleys Malerei ist seine spezielle Verwendung von neuartigen Materialien. Gerade in Arbeiten wie „*CUSeeMe*“ (1995) wird das komplexe Gefüge von Materialität, Farbspiel und Formenverwirrspiel unter Bezug auf die verwendeten Stoffe deutlich.

## LENI HOFFMANN

Die Künstlerin Leni Hoffmann setzte sich während ihres Studiums an der Akademie für Bildende Künste in Nürnberg mit traditioneller Tafelbildmalerei auseinander; sie trennte sich dabei schnell von konventionellen Lösungen. In ihren jetzigen Arbeiten verwendet sie malereiuntypische Alltagsmaterialien wie Plastilin, Parkett, Resopalplatten und verputztes Styropor. Die 1962 in Bad Pyrmont geborene Künstlerin wurde u.a. mit Plastilin-Arbeiten wie „*riffraff*“ (1991) in der Galerie Offermann in Köln und „*Manna 42*“ (1992) im Frankfurter Portikus bekannt. Den eigentlichen Beginn der Auseinandersetzung mit dem Material Plastilin (Knete) markiert Hoffmanns Schaufensterarbeit in Nürnberg (1990). Dort konnte sie während der sechsmonatigen Nutzung eines Werbefensters in verschiedenen Präsentationen erstmals die Wechselwirkung von Material, Licht und Raum testen. Die Arbeit „*Kukuruz*“, die 1995 kurzzeitig innerhalb und außerhalb der David Pistorius Gallery in Brisbane installiert wurde, erweist in ähnlicher Weise, wie Leni Hoffmann die verschiedenen Raum- und Flächenebenen medienübergreifend vernetzt bzw. stört.

## IMI KNOEBEL

Imi Knoebel, 1940 in Dessau geboren, hat wie viele zeitgenössische Künstler mit unterschiedlichen Materialien, Medien und Ansätzen experimentiert. Knoebels künstlerische Laufbahn begann mit den *Linienbildern* (1966-1968), in denen vertikal gezogene Linien mit verschiedenen Abständen aneinander gereiht wurden. Die *Linienbilder* waren nach dem Prinzip der Reihung konstruiert, das über die Begrenzung hinaus in allen Richtungen hätte fortgesetzt werden können. Mit den *Linienbildern*, aber auch mit den späteren geformten Spanplattenbildern wie den *Drachenbildern* (seit 1971) trennte sich Knoebel endgültig von den Konventionen des traditionellen Tafelbildes. 1968 entstand die erste eindeutige Rauminstallation („*Raum 19*“, Abb. 16) bei der etwa 180 Objekte – Kuben, Würfel, Keilrahmen etc. – ineinander geschichtet und gestapelt wurden. Der „*Raum 19*“ bildete die maßgebliche Voraussetzung für den im Zusammenhang dieser Arbeit so wichtigen „*Genter Raum*“ (1979-80). Hier brachte die farbige Bemalung der aus Holz gefertigten Bildobjekte eine neue Komponente – hin zu einer „Raummalerei“ bzw. „Bild-Installation“ – in das Werk Knoebels.

## GERHARD MERZ

Gerhard Merz ist ein ebenfalls wichtiger Vertreter des raumgreifenden Arbeitens, was am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn noch nicht unbedingt der Fall war. Der 1947 in Mammendorf geborene Künstler praktizierte zunächst – während seines Studiums von 1969-1973 an der Akademie der bildenden Künste in München – eine an Francis Bacon orientierte gestisch-expressive Malerei. 1971 entstanden erste monochrome Bilder und Metallskulpturen. Ab 1972 tauchten Linienbilder auf, bei denen Merz mit der freien Hand Millimeter für Millimeter Linien von einer Seite zur anderen über die weiße Leinwand zog. Parallel zu den Linienbildern arbeitete Merz an monochromen Bildern, deren Oberflächen mit unterschiedlichen Autolacken bearbeitet waren. Mit Beginn der achtziger Jahre entstanden dann die ersten Arbeiten mit verstärktem Raumbezug, die sogenannten *Archipittura*-Arbeiten, eine Verbindung aus Siebdruck, monochromer Wandmalerei und plastischen Elementen im Raum, vereinfacht gesagt: eine Kombination aus Innenarchitektur und Malerei. Seit 1985 arbeitet er im Sinne eines Gesamtkunstwerks mit dem System der raumbestimmenden Installation. Skulpturale Gegenstände und architektonische Aspekte werden inszenatorisch in das Werk miteinbezogen. Die Monochromie gewinnt zunehmend an Bedeutung. Seit den achtziger Jahren beschäftigt sich Merz ebenfalls mit dem Prinzip der Wandmalerei. Bei dem ausgewählten Werk „*Fragment Grande Galerie I-XIV*“ aus dem Jahr 2002 handelt es sich im eigentlichen Sinne nicht mehr um Wand- oder Tafelbildmalerei, allerdings bezieht sich Gerhard Merz in dieser Arbeit – mit seinen bildartigen weißen Gipstafeln im musealen Kontext – gerade auf den veränderten Bildbegriff.

## SARAH MORRIS

Die Multimediakünstlerin Sarah Morris verknüpft vor allem Film und Malerei in ihren Ausstellungsprojekten. Die 1967 geborene amerikanische Künstlerin wurde zunächst mit ihren an *Hard-edge-Malerei* erinnernden Farbfeldbildern von Hochhausfassaden bekannt. Sie greift hier zumeist auf eine sehr klare Farbigkeit zurück, die u.a. auch der Pop Art verpflichtet scheint. Mitte der neunziger Jahre beschäftigte sie sich mit Motiven und Schriftzügen, die an alltagskulturelle Bezüge dieser Zeit anknüpfen. Daneben arbeitet Morris immer wieder mit dem Medium Film. In ihren Filmen, ähnlich wie in den Bildern, trennt sie oftmals Fragmente aus der Wirklichkeit heraus und verknüpft diese wiederum neu. Die im Zusammenhang dieses Textes wichtige Arbeit „*Capital*“ wurde 2001 u.a. im Hamburger Bahnhof in Berlin präsentiert.

## GERWALD ROCKENSCHAUB

Der 1952 in Wien geborene Künstler Gerwald Rockenschaub wurde zu Beginn der achtziger Jahre bekannt, während einer Zeit, in der die *Neue Wilde Malerei* aufkam. 1982 löste sich Rockenschaub allerdings schon wieder vom expressiven Gestus der „Wilden“ und wechselt zu einer geometrischen Farbmalerie. Seine Kunst ist in dieser Zeit stark von zeitgenössischer Musik und Jugendkulturen beeinflusst. Der *Punk* bzw. die spezielle Richtung des *New Wave* reduzierten die dazugehörige Musik und Ästhetik auf das Wesentliche, was auch Rockenschaub zu einer klareren Formensprache in seiner Kunst anregte. Erste *Shaped Canvases* entstanden; daneben fertigte er kleinformatige mit zeichenhaften, schon fast comicartigen, farbig klar abgesetzten Formen an. Nach seiner Ausstellung in der Galerie Barbara Gladstone in New York im Jahre 1987 entschied sich Rockenschaub, medienübergreifend zu arbeiten und die Beschäftigung mit der reinen Malerei einzustellen. Seine Bildobjekte lassen sich von da an größtenteils auf maschinelle Produktionsverfahren zurückführen. Pinsel und Ölfarben werden von Siebdruckverfahren und später auch vom Computer ersetzt. Rockenschaub benutzt Materialien wie Plexiglas und Plastikfolien, die u.a. auch an Moden der Techno-Musikszene und trivialer Alltagsgegenstände erinnern.

## KARIN SANDER

Karin Sander wurde 1957 in Bensberg, Nordrhein-Westfalen geboren und studierte in Stuttgart Freie Kunst. Sander arbeitet in der Regel orts- bzw. raumbezogen und wird eher in der Konzeptkunst als in die Malerei verortet. Viele ihrer künstlerischen Eingriffe erscheinen minimal, können aber sehr aufwendig sein. Die Räume beinhalten oft selbst das Material, mit dem Sander Neues herstellt (u.a. Beton,

Wandfarbe, Tapete, Teppichboden). So verwendete sie beispielsweise in der Arbeit *White Passageways*“ (1991) Putz und weiße Wandfarbe und veränderte die Durchgänge eines grauen, renovierungsbedürftigen Hauses in Lodz (Polen). In der Arbeit *„Wall in Pieces“* (1995) sind Reproduktionen eines Wandstückes, im Offsetverfahren hergestellt, in rahmenlosen Bildhaltern auf einer weißen Wand ausgestellt. Dem Betrachter eröffnet sich hier eine neue Perspektive unter Bezug auf den Bildbegriff: Der verborgene Hintergrund des Bildes tritt in den Vordergrund. Ähnlich verhält es sich mit Sanders *„Wandstück“* in der Staatsgalerie Stuttgart.

### **ADRIAN SCHIESS**

Adrian Schiess, geboren 1959 in Zürich, bildet mit seinem Werk *„Flache Arbeit Rot, Flache Arbeit Grau“* eine wichtige Position im Zusammenhang der *Raumgreifenden Konzepte*. Den internationalen Durchbruch hatte Schiess 1990 mit den unmittelbar aufeinander folgenden Präsentationen seiner *Flachen Arbeiten* im Aargauer Kunsthhaus und in der Kirche San Stae anlässlich der Biennale in Venedig. Die ersten *Flachen Arbeiten* waren seit 1986 entstanden und wurden auf Kanthölzern am Boden gezeigt. Es handelte sich bei den ausgestellten Arbeiten um monochrom bemalte seriell angeordnete Pressspanplatten. Seit den frühen neunziger Jahren verwendet Schiess vermehrt Verbund- oder Aluminiumplatten, die mit einer speziellen Lackspritztechnik bearbeitet werden. Die Installationen der Platten ergänzt er teilweise mit Videobildern, großformatigen Fotoarbeiten oder hochglänzenden Bahnen aus Polyester.

### **GÜNTHER UMBERG**

Während seiner Ausbildung an der Kunsthochschule beschäftigte sich der deutsche Künstler Günter Umberg, geboren 1942, zunächst intensiv mit lithographischen, nach und nach aber auch mit anderen experimentellen, medienübergreifenden Verfahren. 1975 entschied er sich, schwerpunktmäßig mit der monochromen Malerei im Raum zu arbeiten und blieb dieser Entscheidung bis heute weitestgehend treu. Schon zum damaligen Zeitpunkt entwickelte er die Grundlagen seiner gegenwärtig so bekannten *Schwarzen Bilder*. Umbergs *„Radikale Malerei“* ist das Ergebnis einer komplizierten und innovativen Maltechnik.

## 8. LITERATUR

### ALLGEMEINE LITERATUR ZUM THEMA

- **Adolphs**, Volker / **Helfenstein**, Josef: *Die Ordnung der Farbe, Paul Klee, August Macke und ihre Malerfreunde*, DuMont Buchverlag, Köln 2000
- **Albers**, Josef: *Interaction of Color* (1961), Du Mont, Köln 1997
- **Albrecht**, Hans Joachim: *Farbe als Sprache, Robert Delaunay, Josef Albers, Richard Paul Lohse*, Du Mont Schauberg, Köln 1976
- **Allesch**, G.J. v.: *Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben*, in: Sonderdruck aus *Psychologische Forschung*, Bd. 6, Verlag von Julius Springer, Berlin 1925
- **Anderson**, Troels: *Malevich*, Amsterdam 1970
- **Arnheim**, Rudolf: *Kunst und Sehen* (1954), Berlin 2000
- **Ders.**: *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, Köln 1972
- **Artists' Pigments**, New York 1986
- **Baal-Teshuva**, Jacob: *Calder 1898-1976*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1998
- **Bachmeyer**, Hans Matthäus / **Kamper**, Dietmar / **Rötzer**, Florian: *Van Gogh, Malewitsch, Duchamp*, Klaus Boer Verlag, München 1992
- **Badt**, Kurt: *Die Farbenlehre Van Goghs*, Köln 1961
- **Baudrillard**, Jean: *Die Diktatur der Bilder*, in: Spiegel spezial no. 12, 1996, S. 41-43
- **Baxandall**, Michael: *Ursachen der Bilder*, Berlin 1990
- **Bechtloff**, Dieter (Hrsg.): *Art & Pop & Crossover*. Kunstforum (Ruppichterath), Bd. 134 (Mai-Sept. 1996)
- **ders.**: *Cool Club Cultures*. Kunstforum (Ruppichterath), Bd. 135 (Okt. 1996 - Jan. 1997)
- **Behnisch & Partner**: *Über das Farbliche*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1993
- **Belting**, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990
- **Benjamin**, Andrew: *Object, Painting*, Academy Editions, London 1994
- **Bernstein**, M.: *Die Schönheit der Farbe in der Kunst und im täglichen Leben*, Delphinverlag, München 1921
- **Biennale: Länderpavillons: Venedig zeigt viele Gesichter der aktuellen Kunst**, in: ART (Hamburg), no. 6 (Jun. 2001): 22-32
- **Bill**, Max: *Präzisierung zur konkreten Gestaltung*, in: Frei, Hans: *Konkrete Architektur*, Baden / Schweiz 1991
- **Birren**, Faber: *History of Color in Painting*. New York 1965
- **Bleyl**, Matthias: *Essenzielle Malerei in Deutschland. Wege zur Kunst nach 1945*, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 1988
- **ders.**: *Gotthard Graubner. Farbraum-Körper der XL. Biennale Venedig 1982*, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a.M. 1991
- **ders.**: *Von der Fläche zum Raum – und zurück*, in: Galerie Markus Richter: *Dirk Rathke*, Berlin 2001
- **Bockemühl**, Michael: *Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael*, Stuttgart 1985
- **ders.**: *Turner*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1993
- **Boehm**, Gottfried: *Modernität, Tradition*, Fink Verlag, München 1985

- **ders.:** *Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire*, Insel Verlag, Frankfurt a.M 1988 (1. Aufl.)
- **Boehm**, Gottfried / **Stierle**, Karlheinz: *Was ist ein Bild?* (1994), Wilhelm Fink Verlag, München 2001 (3. Aufl.)
- **Bowl**, T.: *Jenseits des Horizonts*, in: Galerie Gmurzynska: *Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag*, Köln 1978
- **Brüderlin**, Markus: *Das geflügelte Bild oder Malerei als Wiederholung*, in: Kunstforum international: *Das gequälte Quadrat*, Bd. 105 (Jan. / Feb. 1990), S. 110-125
- **Byrne**, Alex: *Readings on Color*, MIT Press, Cambridge / London 1997
- **Burckhardt**, Martin: *Metamorphosen von Raum und Zeit, Eine Geschichte der Wahrnehmung*, Campus Verlag, New York 1997
- **Busselle**, Michael: *Das große Buch der Fotopraxis*, Verlag Laterna magica, München 1980
- **Byrne**, Allan: *Conserving Paintings: basic technical information for contemporary artists*, Craftsman House, Australia 1995
- **Carpenter**, James M.: *Color in Art*, Harvard 1974
- **Chevreul**, Michel Eugene: *Die Farbenharmonie* (1854), 1902 (3.umgearb. Aufl.)
- **Cohen**, Athur A.: *The New Art of Color. The Writings of Robert and Sonia Delaunay*, Viking Press, New York 1978
- **Cole**, Alison: *Bild Erlebnis Kunst, Farbe*, Belser Verlag, Stuttgart und Zürich 1994
- **Color since Matisse**: Edinburgh International Festival, Ausst. Kat. 1985
- **Cooper**, Harry / **Spronk**, Ron: *Mondrian: The Transatlantic Paintings*, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts / Yale University Press, New Haven and London 2001
- **Crimp**, Douglas: *The End of Painting*, in: October, 16 (spring 1981), S. 69-86
- **Denis**, Maurice: *Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1912), Paris 1920 (4.Aufl.)
- **Der Filter der Malerei**, Heinz-Norbert Jocks sprach mit Stephan Schmidt-Wulffen, in: Kunstforum international: *Malerei nach dem Ende der Malerei*, Bd. 131 (Aug. – Okt. 1995), S. 275-279
- **Der große Spagat: Documenta 11**, in: ART (Hamburg), no. 8 (Aug. 2002): 12-35
- **Deutsche Guggenheim Berlin** (Hrsg.): *Über das Erhabene: Mark Rothko, Yves Klein, James Turrell*, Berlin 2001
- **Documenta / Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH** (Hrsg.): Documenta 11, Plattform 5: Ausstellung / Exhibition, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2002
- **Doerner**, Max: *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart 1994
- **Düchting**, Hajo: *Abenteuer Farbe erleben*, Maier, Ravensburg 1988
- **Dunning**, William: *Changing Images of Pictorial Space*, Syracuse University Press, Syracuse 1991
- **De Duve**, Thierry: *Reconstructing Modernism*, Cambridge / Massachusetts 1990
- **Egerton**, Judy: *Turner, The Fighting Temeraire*, National Gallery Publications, London 1995
- **Elderfield**, John: *The precursor*, in: Studies-in-modern-art, vol. 1, 1991
- **Elger**, Dietmar: *Donald Judd, Farbe*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2000
- **Epperlein**, Beate: *Monochrome Malerei*, (Diss.), Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 1997
- **Federl**, Siegfried (Hrsg.): *MalerLexikon*, Verlag Georg D. W. Callwey, München 2001

- **Fehr**, Michael (Hrsg.): *Die Farbe hat mich*, Klartext Verlag, Essen 2000
- **Feierabend**, Peter / **Fiedler**, Jeannine: *Bauhaus*, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Köln 1999
- **Feininger**, A.: *Die neue Foto-Lehre*, München / Zürich 1972
- **Fondation Beyeler** (Hrsg.): *Farbe – Licht*, Ausst. Kat., Basel 2000
- **Fontana**, Lucio: *Weißes Manifest*, 1946, in: Ballo, Guido: *Lucio Fontana*, dt. Übers. von Ariana Giachi, Phaidon, Köln 1971
- **Foucault**, Michel: *Die Ordnung der Dinge* (1966), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1990 (9. Aufl.)
- **Franz**, Erich: *Farben des Lichts. Paul Signac und der Beginn der Moderne von Matisse bis Mondrian*, Ed. Tertium, Ostfildern 1996
- **Freitag-Schubert**, Cornelia: *Material und Verfahren*, (Diss.), VDG, Weimar 1998
- **Fried**, Michael: *Art and Objecthood*, 1967, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art: Eine kritische Retrospektive*, dt. Übers. von Christoph Hollender, Verlag der Kunst, Dresden / Basel 1995, S. 334-374
- **ders.**: *How Modernism Works: A Response to T.J. Clark*, in: *Critical Inquiry* Band 9, No. 1 (1982)
- **From Painting to Design: Russian Constructivist Art of the Twenties. Köln 1981.**
- **Gage**, John: *Colour in Turner*, London 1969
- **ders.**: *Color in western art: an issue?*, *Art Bulletin*, LXXII, 1990
- **ders.**: *Kulturgeschichte der Farbe*, Maier, Ravensburg 1994
- **Galerie Gmurzynska**: Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag, Köln 1978
- **Gantzert-Castrillo**, Erich: *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler*, Band 1, Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1979
- **Gegen die Gewalt des Neuen und für das Abenteuer der Malerei.** Heinz-Norbert Jocks sprach mit Martin Hentschel und Raimund Stecker, in: *Kunstforum international: Malerei nach dem Ende der Malerei*, Bd. 131 (Aug. – Okt. 1995): 268-274
- **Geipel**, Kaye: *Nach dem „blauen Augenblick“*, in: *Bauwelt* (Berlin) no. 10 (März 2001), S.14/15
- **Gekeler**, Hans: *Du Mont's Handbuch der Farbe*, Du Mont, Köln 1988
- **ders.**: *Taschenbuch der Farbe*, Du Mont, Köln 1991
- **Gericke**, Lothar / **Schöne**, Klaus: *Das Phänomen Farbe*, Henschelverlag, Berlin 1970
- **Gerritsen**, Frans: *Evolution in Color*, West Chester 1988
- **Goethe**, J.W. v.: *Farbenlehre, Didaktischer Teil*, (1790-1810), *Gesammelte Werke* in 14 Bänden, Bd. 13, München 1981
- **Gombrich**, Ernst H.: *Kunst und Illusion*, Köln 1967
- **ders.**: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984
- **Gowing**, Lawrence: *Matisse*, Lichtenberg Verlag, München 1997
- **Greenberg**, Clement: *Modernist painting*, 1960/61, in: Battrock, Gregory (Hrsg.): *The New Art. A critical Anthology*, New York 1973
- **Grosenick**, Uta / **Riemschneider**, Burkhard: *Art at the Turn of the Millennium*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1999
- **dies.**: *Art Now*, Taschen Verlag, Köln 2002
- **Hamm**, Ullrich: *Farbe*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1982
- **Hapkemeyer**, Andreas / **Stasny**, Peter (Hrsg.): *Ludwig Hirschfeld-Mack, Bauhäusler und Visionär*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2000

- **Harrison**, Charles / **Wood**, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Bd. 1 und 2, dt. Ausgabe ergänzt durch Sebastian Zeidler, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2003
- **Haus**, Andreas: *Moholy Nagy. Fotos und Fotogramme*, München 1978
- **ders.**: *Bauhaus – geschichtlich*, in: Feierabend, Peter / Fiedler, Jeannine: *Bauhaus*, Könemann Verlagsgesellschaft, Köln 1999
- **ders.** (Hrsg.): *Material im Prozess*, Berlin 2000
- **Haus der Kunst** (Hrsg.): *Frank Stella*, München 1996
- **Heimendahl**, Eckart: *Licht und Farbe, Ordnung und Funktion der Farbwelt*, de Gruyter, Berlin 1961
- **Herbstreuth**, Peter: *Piraten der Moderne. Operationen am offenen Bild: Auch ein Rundgang durch Berliner Galerien beweist die Unsterblichkeit der Malerei*, in: Der Tagesspiegel (Berlin), Nr. 18027 (8. Feb. 2003), S. 25
- **Hess**, Walter: *Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian*, Mäander Kunstverlag, Mittenwald 1981
- **Hoenigswald**, Ann: *Kazimir Malevich's Paintings: Surface and Intended Appearance*, in: National Gallery of Art Washington (Hrsg.): *Studies in the History of Art*, Bd. 57, Monograph Series II / Conservation Research 1996 /1997, University Press of New England, Hannover / London 1997
- **Honisch**, D. / **Jensen** J.C.: *Amerikanische Kunst von 1945 bis heute*, Köln 1976
- **Hoormann**, Anne / **Schawelka**, Karl: *Who's Afraid of. Zum Stand der Farbforschung*, Universitätsverlag, Weimar 1998
- **Huber**, Hans Dieter / **Locher**, Hubert / **Schulte**, Karin (Hrsg.): *Kunst des Ausstellens*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2002
- **Hübl**, Michael: *Fluchtpunkt Farbfeld?*, in: Kunstforum international: *Das gequälte Quadrat*, Bd. 105 (Jan. / Feb. 1990)
- **Imdahl**, Max: *Farbe, Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, Wilhelm Fink Verlag, München 1987
- **ders.**: *Barnett Newman, Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III*, Reclam, Stuttgart 1971
- **Itten**, Johannes: *Kunst der Farbe*, in: *Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*, Ravensburg 1961
- **ders.**: *Frank Stella. Sanbornville*, Reclam, Stuttgart 1970
- **Jenks**, Chris: *Visual Culture*, Routledge, London 1995
- **Joachimides**, Christos M. / **Rosenthal**, Norman: *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, Martin Gropius Bau, Prestel, Berlin 1993
- **Judd**, Donald: *Specific Objects*, 1965, in: Arts Yearbook 8 und in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art: Eine kritische Retrospektive*, dt. Übers. von Christoph Hollender, Verlag der Kunst, Dresden / Basel 1995, S. 58-73
- **Kamper**, Dietmar: *Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie*, Wilhelm Fink Verlag, München 1995
- **Kandinsky**, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*, (1912), Bern 1970 (9. Aufl.)
- **Karshan**, D.: *Hinter dem Quadrat: Malewitsch und der Kubus*, in: Galerie Gmurzynska: *Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag*, Köln 1978
- **Kemp**, Wolfgang (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985

- **Kerber**, Bernhard: *Amerikanische Kunst seit 1945*, Stuttgart 1971
- **ders.**: *Bild und Raum. Zur Auflösung einer Gattung*, in: Städel Jahrbuch, Bd. 8, München 1981
- **Klein**, Klaus: *Grundlagen der Gestaltung*, Schroedel Verlag, Hannover 1988
- **Klein**, Yves: *Ma position dans le combat entre la ligne et la couleur*, 1958, in: Zero-Magazin (Hrsg. Mack, Piene)
- **Knaurs Neues Mal- und Zeichenbuch**, Droemer Knaur, München 1996
- **Költzsch**, Georg-W. (Hrsg.): *William Turner, Licht und Farbe*, Museum Folkwang Essen 2001
- **Kuhn**, Annette: *ZERO*, Frankfurt a.M. / Berlin 1991
- **Kulturstiftung Pro Helvetia** (Hrsg.): *Christoph Rütimann*, Luzern 1989
- **Kunstforum international**: *Malerei. Radikale Malerei*, Bd. 88 (März / April 1987)
- **Kunstforum international**: *Das gequälte Quadrat*, Bd. 105 (Jan. / Feb. 1990)
- **Kunstforum international**: *Malerei nach dem Ende der Malerei*, Bd. 131 (Aug. – Okt. 1995)
- **Kunstmuseum Bonn** (Hrsg.): *Farbe – Malerei der 90er Jahre*, Edition Braus, Bonn 1996
- **Küppers**, Harald: *Die Farbenlehre in Fernseh-, Foto- und Drucktechnik*, Du Mont, Köln 1985
- **Lamac**, Miroslav: *Malewitsch und seine Schule, Vorträge und Aufsätze*, Berlin 1967
- **Lamb**, Trevor: *Art and Science*. Cambridge and New York, University Press, Cambridge 1995
- **Leinz**, G.: *Die Malerei des 20. Jahrhunderts*, Karl Müller Verlag, Erlangen 1990
- **Lexikon der Kunst**, Herder, Freiburg / Basel / Wien 1990
- **Liedl**, Roman: *Die Pracht der Farben*, Wissenschaftsverlag, Mannheim 1994
- **Lucie-Smith**, Edward: *DuMont's Lexikon der Bildenden Kunst*, DuMont, Köln 1990
- **Lüdeking**, Karlheinz (Hrsg.): *Clement Greenberg: Die Essenz der Moderne, Ausgewählte Essays und Kritiken*, Verlag der Kunst, Dresden 1997
- **ders.**: *Zwischen den Linien. Vermutungen zum aktuellen Frontverlauf im Bilderstreit*, in: Boehm, Gottfried / Stierle, Karlheinz: *Was ist ein Bild?* (1994), Wilhelm Fink Verlag, München 2001 (3. Aufl.)
- **Lyotard**, Jean-Francois: *Immaterialität und Postmoderne*, Merve Verlag, Berlin 1985
- **ders.**: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Merve Verlag, Berlin 1986
- **Malewitsch**, Kasimir: *Suprematismus, 1927*, in: Wingler, Hans M. (Hrsg.): *Kasimir Malewitsch, Die gegenstandslose Welt*, Neue Bauhausbücher, Mainz 1980
- **Matisse**, Henri: *Über Kunst*. 1982
- **Maud**, Barry: *Colours, Their Nature and Representation*, University Press, Cambridge 1995
- **Meinhardt**, Johannes: *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1997
- **Metropolitan Museum of Art / The Armand Hammer Museum of Art** (Hrsg.): *Malevich 1878-1935*, New York, Los Angeles 1991
- **Metzger**, Rainer: *Kunst in der Postmoderne. Dan Graham*, Köln 1996
- **Müller**, Silke: *Techno: Kunst neu erleben*. ART (Hamburg), no.3 (März 1999), S. 10-27
- **Newman**, Barnett: *Selected Writings and Interviews*, New York 1990
- **Newton** Abbot (David and Charles): *Basic Principles and Language of Fine Art*, 1989

- **Noever**, Peter (Hrsg.): *James Turrell the Other Horizon*, MAK Wien, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1999
- **Nowald**, Karlheinz: *Winfried Gaul*, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1975
- **ders.**: *Gerhard Richter*, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1993
- **Omlin**, Sibylle / **Wismer**, Beat: *Paint, Das Gedächtnis der Malerei*, Walther König, Köln 2000
- **Osborne**, Peter: *Conceptual Art*, New York 2002
- **Pawlik**, Kurt: *Farbe und Wahrnehmung*, in: *Farbe, Material, Zeichen, Symbol*, Colloquium Verlag, Berlin 1983
- **Pena Aguado**, Maria Isabel: *Ästhetik des Erhabenen: Burke, Kant, Adorno, Lyotard*, Passagen Verlag, Wien 1994
- **Phillips**, Lisa: *The American Century: Art & Culture 1950-2000*, Whitney Museum of American Art, New York 1999
- **Pinakothek der Moderne / Bayerische Staatsgemäldesammlungen München** (Hrsg.): *Palermo*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2001
- **Raphael**, Max: *Die Farbe Schwarz*, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt a.M. 1984
- **ders.**: *Von Monet bis Picasso*, (Hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs), Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt a.M. 1989
- **Read**, Herbert: *DuMont's Künstlerlexikon*, (1991), DuMont Buchverlag, Köln 1997
- **Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken**, Bd. 1-3, Stuttgart 1997
- **Reinhardt**, Ad: *Art as Art*, New York 1975
- **Rodtschenko**, Alexander, 1939, in: *Working with Majakowsky*, zit. aus: *From Painting to Design: Russian Constructivist Art of the Twenties*, Köln 1981
- **Rotzler**, Willy: *Konstruktive Konzepte* (1977), ABC Verlag, Zürich 1995
- **Rumford**, Benjamin Thompson, Graf: *Philosophical Papers, I., 1802*
- **Ryman**, Robert: *Über Malerei*, Rede in New York am 9. Januar 1991 im Rahmen der Guggenheim Museum's Salon Series, aus dem Amerikanischen von Michael Eldred und Christel Sauer, in: Raussmüller, Urs / Sauer, Christel: *Robert Ryman*, Renn Espace d'Art Contemporain, Paris / Hallen für neue Kunst, Schaffhausen 1991, S.57-69
- **Schirn Kunsthalle Frankfurt** (Hrsg.): *Die grosse Utopie. Die russische Avantgarde 1915-1932*, Frankfurt 1992
- **Schneemann**, Peter J.: *Who's Afraid of the Word*, Rombach, Freiburg im Breisgau 1998
- **Schöne**, Wolfgang: *Über das Licht in der Malerei*, Mann Verlag, Berlin 1954
- **Schöttle**, Herbert: *Workshop Kunst*, Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn 1997
- **Schütz**, Heinz: *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, in: Kunstforum International: *Szeemanns Apertutto*, Bd. 147 (Sept.-Nov. 1999): 506/507
- **Schwabsky**, Barry: *Irreplaceable Hue*, in: Artforum, 33 (Sept. 1994), no. 1: 90-97, 127
- **Segal**, A.: *Lichtprobleme der bildenden Kunst*, Berlin 1925
- **Shadowa**, Larissa A.: *Suche und Experiment*, Dresden 1978
- **Simmel**, Georg: *Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch*, 1902, in: Jung, Werner: *Georg Simmel: Vom Wesen der Moderne*, Junius Verlag, Hamburg 1990
- **Simmen**, Jeannot: *Schwerelos in der Leere*, in: Simmen, Jeannot: *Schwerelos*, Große Orangerie, Schloß Charlottenburg, Berlin 1991
- **ders.**: *Kasimir Malewitsch: Das Schwarze Quadrat, Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1998

- **Sloane**, Patricia: *Primary Sources: Selected Writings on Color from Aristotle to Albers*, Design Press, New York 1991
- **Stich**, Sidra: *Yves Klein*, Cantz Verlag, Stuttgart 1994
- **Strauss**, Ernst: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, Dt. Kunstverlag, München und Berlin 1972
- **Theroux**, Alexander: *The Primary Colors: Three Essays*, Henry Holt and Co., New York 1994
- **Tilman**, Christina: *Das große Grau. Gerhard Richter präsentiert in der Deutschen Guggenheim Berlin seinen jüngsten Werk-Zyklus*, in: Der Tagesspiegel (Berlin), Nr. 17911 (12. Okt. 2002), S. 23
- **dies.:** *Nationen ohne Grenzen: Heute eröffnet die 50. Kunstbiennale Venedig. Mit 64 Länderpavillons ist sie umfangreicher denn je – und die Malerei feiert ein Comeback*, in: Der Tagesspiegel (Berlin), Nr. 18148 (14. Juni 2003): 25
- **TIME-LIFE-Bücher:** *Die Farbe, TIME-LIFE*, Amsterdam 1979
- **Unruh**, Rainer: *Gotthard Graubner: „Farblicht“*, in: Kunstforum international, Bd. 166, 2003
- **Virilio**, Paul: *Die Sehmaschine*, Merve Verlag, Berlin 1989
- **Vriesen**, Gustav / **Imdahl**, Max: *Robert Delaunay: Light and Color*, New York und Köln 1967
- **Vriesen**, Gustav: *Robert Delaunay: Licht und Farbe des Orphismus (1967)*, DuMont Buchverlag, Köln 1992
- **Wagner**, Monika: *Das Material der Kunst*, Verlag C.H. Beck, München 2001
- **dies.:** *Lexikon des künstlerischen Materials*, München 2002
- **Wallert**, Arie: *Historical painting techniques, materials, and studio practice*, Getty Conservation Institute, Marina de Rey, California 1995
- **Walther**, Ingo F. (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Band I und II, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1998
- **Wehlte**, Kurt: *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Otto Maier Verlag, Ravensburg 1967
- **Weibel**, Peter: *Von der Verabsolutierung der Farbe zur Selbstauflösung der Malerei*, in: Bachmeyer, Hans Matthäus / Kamper, Dietmar / Rötzer, Florian: *Van Gogh, Malewitsch, Duchamp*, Klaus Boer Verlag, München 1992, S. 151-166
- **Weinstock**, Nino: *Radical Painting und Präsenz der Farbe in den achtziger Jahren*, Richter Verlag, Düsseldorf 2001
- **Welsch**, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*, Philipp Reclam, Stuttgart 1991
- **Westphal**, Jonathan: *Colour: A Philosophical Introduction*, London 1987
- **Wick**, Rainer: *Bauhaus-Pädagogik*, Köln 1982
- **Wiener Festwochen** (Hrsg.): *Bildlicht - Malerei zwischen Material und Immaterialität*, Europaverlag, Wien 1991
- **Wildenstein**, Daniel: *Monet oder der Triumph des Impressionismus*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1999
- **Wilton**, Andrew: *Turner and the Sublime*, London 1980
- **Wingler**, H. M.: *Kasimir Malewitsch, Die gegenstandslose Welt*, Neue Bauhausbücher, Mainz 1980
- **Wittgenstein**, Ludwig: *Bemerkungen über die Farben, (1950/51)*, in: Wittgenstein, Ludwig: *Über Gewissheit*, Bd. 8, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984 (1. Aufl.)

- **Wittneven**, Katrin: *Golden glänzt der Tischfußball. Das Art Forum, Berlins Messe für Gegenwartskunst, zeigt weniger Fotografie und einen neuen Trend zur Malerei*, in: Der Tagesspiegel (Berlin), Nr. 17897 (27. Sept. 2002), S. 25
- **Wölfflin**, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, (1915), Basel 1948
- **Wollheim**, Richard: *The Work of Art as Object*, 1970/1973, in: Harrison, Charles / Wood, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Bd. 2, dt. Ausgabe ergänzt durch Sebastian Zeidler, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2003
- **Zaunschirm**, Thomas (Hrsg.): *Die Farben Schwarz*, Landesmuseum Joanneum, Graz 1999

## LITERATUR ZU EINZELNEN ZEITGENÖSSISCHEN KÜNSTLERN (AUSWAHL EINIGER WICHTIGER PUBLIKATIONEN)

### DANIEL BUREN

- **Buchloh**, Benjamin H.D.: *Daniel Buren, Les Couleurs: sculptures, Les Formes: peintures*, Halifax / Paris 1981
- **Bußmann**, Klaus (Hrsg.): *Daniel Buren, Blicke zum Hof*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1993
- **Galerie Dorothea van der Koelen**: *Vorstellungsrealitäten*, Dorothea van der Koelen Verlag, Mainz 1995, S. 24-27
- **Inboden**, Gudrun / **Meinhardt**, J. (Hrsg.): *Daniel Buren*, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1990
- **Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen** (Hrsg.): *Daniel Buren, Erscheinen, scheinen, verschwinden*, Richter Verlag, Düsseldorf 1996
- **Pellegrin**, Julie: *Daniel Buren: Decoration as Critique*, in: Artpress, no. 280 (Jun. 2002), S. 19-23

### KATHARINA GROSSE

- **Fuchs**, Rainer: *Malerei als Beziehungsspiel – Anmerkungen zu Katharina Grosse*, in: Parkett, Nr. 63, 2002, S. 154-162
- **Hagenberg**, Julia (Red.): *Katharina Grosse, Location, Location, Location*, Richter Verlag, Düsseldorf 2002
- **Jonas-Edel**, Justus: *Die Unscheinbarkeit des Bildes*, in: Kunstmuseum Bonn (Hrsg.): *Farbe – Malerei der 90er Jahre*, Edition Braus, Bonn 1996, S. 42-49
- **Karl Schmidt-Rottluff Stiftung**: *Katharina Grosse*, Düsseldorf 1995

- **Kurzmeier**, Roman: *Erlebte Modelle*, Edition Voldemeer Zürich, Springer, Wien, New York 2000, S. 43-45
- **Zehnder**, Frank Günter: *Katharina Grosse*, Rheinisches Landesmuseum Bonn, RVBG Verlag, Köln 1999

### PETER HALLEY

- **Grosenick**, Uta / **Riemschneider**, Burkhard: *Art at the Turn of the Millennium*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1999, S. 210-211
- **Halley**, Peter: *Collected Essays 1981-1987* (Hrsg. Bruno Bischofberger Gallery, Zürich/ Sonnabendgalerie, New York), North Venice 1988
- **Jablonka Galerie** (Hrsg.): *Peter Halley*, Köln 1988
- **Musée d'art contemporain de Bordeaux** (Hrsg.): *Peter Halley*, Bordeaux 1992
- **Museum Folkwang Essen** (Hrsg.): *Peter Halley*, Essen 1999
- **Museum Haus Esters Krefeld** (Hrsg.): *Peter Halley*, Krefeld 1989

### LENI HOFFMANN

- **Hentschel**, Martin: *Das Bild, das Ornamentale und die Dekoration*, in: Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft (Hrsg.): z.B. *Skulptur*, Köln 1994
- **Kunsthalle Nürnberg** (Hrsg.): *Leni Hoffmann*, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg 1995/ 96
- **dies.:** *Renta-Preis 1992*, Nürnberg 1992
- **Pestorius**, David: *Die wechselseitige Dynamisierung der Orte*, in: Kunstmuseum Bonn (Hrsg.): *Farbe – Malerei der 90er Jahre*, Edition Braus, Bonn 1996, S.50-57
- **Puvogel**, Renate: *Lehrgeld: Zwanzig Künstler Portraits*, Oktagon Verlag 1995
- **Städtische Kunsthalle Mannheim** (Hrsg.): *H.W.&J. Hector-Kunstpreis 1997*, Mannheim 1997

### IMI KNOEBEL

- **Hogrebe**, Wolfram: *Imi Knoebel, Jena Bilder*, Arnstadt 1996
- **Kulturstiftung der Länder** (Hrsg.) / *Patrimonia 194: Imi Knoebel, Genter Raum*, Düsseldorf 2000
- **Schulz**, Martin: *Imi Knoebel, Die Tradition des gegenstandslosen Bildes*, (Diss.), Verlag Silke Schreiber, München 1998
- **Städtische Kunstsammlung Chemnitz** (Hrsg.): *Imi Knoebel*, Chemnitz 1994
- **Stedelijk Museum Amsterdam / Haus der Kunst München** (Hrsg.): *Imi Knoebel: Works 1968-1996*, (engl. Version), Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1996

## GERHARD MERZ

- **Inboden**, Gudrun: *La biennale di Venezia*, Gerhard Merz, Zürich 1997
- **Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen**: *Gerhard Merz, Fragment Grande Galerie I – XIV*, Düsseldorf 2002
- **Kunst-Werke Berlin**, *Gerhard Merz*, Berlin 1995
- **Staatliche Kunsthalle Baden-Baden**, *Gerhard Merz*, Baden-Baden 1987
- **Staatsgalerie Moderner Kunst München**, *Gerhard Merz, Inferno MCMLXXXVIII*, München 1988

## SARAH MORRIS

- **Grosenick**, Uta / **Riemschneider**, Burkhard: *Art Now*, Taschen GmbH, Köln 2002, S. 308-311
- **Hamburger Bahnhof** (Hrsg.): *Sarah Morris, Capital*, Berlin 2001
- **Klein**, Joe: *Washington – der formelle Regierungssitz eines informellen Landes*, in: *Parkett* (Zürich) no. 6 (Mai 2001), S.108-114
- **Kunsthalle Zürich** (Hrsg.): *Sarah Morris*, Zürich 2000
- **Nichols Goodeve**, Thyrsa: *Aus dem Blickwinkel des Speed-Junkies*, in: *Parkett* (Zürich) no. 6 (Mai 2001), S.96-102
- **Graw**, Isabelle: *Die bessere Hälfte, Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2003, S. 133-143
- **Prinzhorn**, Martin: *Fast – Die Abstraktion der Sarah Morris*, in: *Parkett* (Zürich) no. 6 (Mai 2001), S.118-127
- **Shave**, Stuart: *Up for it*, in: *ID-Magazine* (London), no. 186 (May 1999), S. 90

## GERWALD ROCKENSCHAUB

- **GAM** (Hrsg.): *Gerwald Rockenschaub, Sentimentale*, Hopefulmonster Verlag, Torino 2000
- **Gerwald Rockenschaub**, Österreichischer Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993
- **Kunstmuseum Luzern / Galerie Metropol Wien** (Hrsg.): *Gerwald Rockenschaub*, Luzern / Wien 1991
- **Kunstverein Hamburg** (Hrsg.): *Funky minimal, Gerwald Rockenschaub*, König, Köln 1999
- **OÖ Landesgalerie**, *Gerwald Rockenschaub*, Linz 1995

## KARIN SANDER

- **Galerie Dorothea van der Koelen:** *Vorstellungsrealitäten*, Dorothea van der Koelen Verlag, Mainz 1995
- **Kunstmuseum Bonn** (Hrsg.): *Dorothea von Stetten-Kunstpreis*, Bonn 1993
- **Kunstverein St. Gallen / Kunstmuseum** (Hrsg.): *Karin Sander*, Cantz Verlag, Ostfildern Ruit 1996
- **Poetter, Jochen:** *Licht ins Dunkel des Gedankens*, in: Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft (Hrsg.): *Zeichnung und Raum*, Köln 1995
- **Staatsgalerie Stuttgart** (Hrsg.): *Karin Sander*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2002
- **Städtisches Museum Abteiberg** (Hrsg.): *Karin Sander*, Mönchengladbach 1992
- **Welzer, Harald:** *Karin Sander*, in: Kunstmuseum Bonn (Hrsg.): *Farbe – Malerei der 90er Jahre*, Edition Braus, Bonn 1996

## ADRIAN SCHIESS

- **Bleyl, Matthias:** *Monochromie-Konzepte: Zur Kritik einfarbiger Malerei*, in: Hoormann, Anne / Schawelka, Karl: *Who's Afraid of. Zum Stand der Farbforschung*, Universitätsverlag, Weimar 1998
- **Finckh, Gerhard:** *Positionen – Beobachtungen zum Stand der Malerei in den 90er Jahren*, Essen 1995
- **Kliege, Melitta:** *Adrian Schiess, Malerei*, Neues Museum Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2001
- **Meschede, Friedrich:** *Schönheit in Fetzen*, in: Kunstmuseum Bonn (Hrsg.): *Farbe – Malerei der 90er Jahre*, Edition Braus, Bonn 1996
- **Neue Galerie Graz** (Hrsg.): *Adrian Schiess*, Graz 1997
- **Kunstverein Braunschweig** (Hrsg.): *Günter Umberg, Ulrich Wellmann, Adrian Schiess*, Braunschweig 1992

## GÜNTHER UMBERG

- **Gibson, Ann:** *Dealing with Desire: The Painting of Thomas Schindler and Günther Umberg*, in: Arts Magazine (Oktober 1986)
- **Huppertz, Erich:** *Monochrom und trotzdem bunt*, in: taz köln, no.12, 27. Juli 2000
- **Kersting, Hannelore:** *Günther Umberg. Umgang mit der Farbe*, in: Kunstforum international, Bd. 88, 1987, S. 142-150
- **dies.:** *Umberg*, Köln 1989
- **Kunstverein Braunschweig** (Hrsg.): *Günter Umberg, Ulrich Wellmann, Adrian Schiess*, Braunschweig 1992
- **Museum Ludwig** (Hrsg.): *Günter Umberg, Body of Painting*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2000
- **Poetter, Jochen / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden** (Hrsg.): *Günther Umberg*, Baden-Baden 1992

- **Umberg, Günter:** *Ich male Tafelbilder, Ein Gespräch mit Reinhard Ermen*, in: Kunstforum international, Bd.101, 1989, S. 332-338

## LITERATUR ZU ELLSWORTH KELLY

### MONOGRAPHIEN UND HAUPTAUSSTELLUNGSKATALOGE

- **Axson, Richard H.:** *The Prints of Ellsworth Kelly: A Catalogue Raisonné, 1949-1985*, Hudson Hills Press, New York 1987
- **Baker, Elizabeth C.:** *Ellsworth Kelly: Recent Paintings and Sculptures*. Metropolitan Museum of Art, New York 1979
- **Bernstein, Roberta:** *Ellsworth Kelly, At Right Angles, 1964-1966*, Margo Leavin Gallery, Los Angeles 1991
- **Boehm, Gottfried,:** *Ellsworth Kelly: Yellow Curve*, Edition Cantz, Stuttgart 1992
- **Bois, Yve-Alain / Cowart, Jack / Pacquement, Alfred:** *Ellsworth Kelly: Die Jahre in Frankreich 1948-1954*, Prestel Verlag, München 1992
- **Bois, Yve-Alain:** *Spencertown: Recent Paintings by Ellsworth Kelly*, Anthony d'Offay and Matthew Marks, London and New York 1994
- **ders.:** *Ellsworth Kelly, The Early Drawings, 1948-1955*, Harvard College, Kunstmuseum Winterthur and Richter Verlag, Düsseldorf 1999
- **Boston University Art Gallery (Hrsg.):** *Ellsworth Kelly: Recent Prints*, University of Washington Press, Seattle / London 1998
- **Centre Pompidou / Éditions Gallimard (Hrsg.):** *Henri Matisse, Ellsworth Kelly, Plant Drawings*, Gingko Press, USA 2002
- **Coplans, John:** *Ellsworth Kelly*, Harry N. Abrams, New York 1971
- **Fairbrother, Trevor:** *Ellsworth Kelly: Seven Paintings (1952-55 / 1987)*, Museum of Fine Arts, Boston 1987
- **Fondation Beyeler:** *Ellsworth Kelly, Zwischen-Räume, Werke 1956 – 2002*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002
- **Goosen, E. C.:** *Ellsworth Kelly*, The Museum of Modern Art, New York 1973
- **Harvard University Art Museums:** *Line Form Color, Ellsworth Kelly*, Richter Verlag, Düsseldorf 1999. Mit einem Text von Harry Cooper.
- **Matthew Marks Gallery:** *Ellsworth Kelly, New Paintings, Sculpture for a Large Wall, 1957*, Hull Printing, New York 1998
- **dies.:** *Ellsworth Kelly: Spectrums, 1953-1972*, New York 1999
- **dies.:** *Ellsworth Kelly, Drawings 1960-1962*, Hull Printing, New York 1999
- **dies.:** *Ellsworth Kelly: Relief Paintings 1954-2001*, New York 2001
- **Museum of Contemporary Art San Diego (Hrsg.):** *Ellsworth Kelly: Red Green Blue, Paintings and Studies 1958-1965*, San Diego 2002
- **San Francisco Museum of Modern Art (Hrsg.):** *Ellsworth Kelly in San Francisco*, University of California Press, Los Angeles / London 2002

- **Sims, Patterson / Pulitzer**, Emily Rau: *Ellsworth Kelly: Sculpture*, Whitney Museum of American Art, New York 1982
- **Staatliche Kunsthalle Baden-Baden**: *Ellsworth Kelly, Gemälde und Skulpturen 1966-1979*, Baden-Baden 1980
- **Stedelijk Museum**: *Ellsworth Kelly: Paintings and Sculptures 1963-1979*, Amsterdam 1979
- **Susan Sheehan Gallery**: *Ellsworth Kelly, Plant Lithographs 1973-1997*, New York 1999
- **The Drawing Center New York / Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne**: *Ellsworth Kelly, Tablet*, New York 2002
- **Upright**, Diane: *Ellsworth Kelly: Works on Paper*, Harry N. Abrams: Forth Worth Art Museum, New York 1987
- **Waldman**, Diane: *Ellsworth Kelly: Drawings, Collages, Prints*, New York Graphic Society Ltd., Greenwich, Connecticut 1971
- **dies.:** *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996

## HEFTE ZU AUSSTELLUNGEN

- **Anthony d'Offay Gallery**: *Ellsworth Kelly*, London 1991
- **Archives of American Art**: *A Salute to Ellsworth Kelly*, New York 1999
- **Bacalar Sculpture Gallery**: *Ellsworth Kelly: Small Sculpture 1958-87*, Massachusetts 1987
- **Blum Helman Gallery / Leo Castelli Gallery**: *Ellsworth Kelly*, New York 1981
- **Blum Helman Gallery**: *Ellsworth Kelly: Works in Wood*, New York 1984
- **dies.:** *Ellsworth Kelly: Painting and Sculptures*, New York 1986
- **dies.:** *Ellsworth Kelly*, New York 1988
- **dies.:** *Ellsworth Kelly: Curves / Rectangles*, New York 1989
- **dies.:** *Ellsworth Kelly*, New York 1992
- **Daniel Templon**: *Ellsworth Kelly*, Paris 1989
- **Dayton's Gallery 12**: *Ellsworth Kelly*, Minneapolis 1971
- **Galerie Denise René Hans Mayer**: *Ellsworth Kelly*, Düsseldorf 1972
- **Gemini G.E.L.**: *Ellsworth Kelly: Twelve Leaves*, Los Angeles 1978
- **dies.:** *Ellsworth Kelly at Gemini 1979-1982*, Los Angeles 1982
- **dies.:** *Ellsworth Kelly at Gemini 1983-1985*, Los Angeles 1985
- **Joseph Helman Gallery**: *Ellsworth Kellys Masterworks, Two-panel Paintings*, New York 1998
- **Maeght Editeur**: *Kelly, 27 Lithographies*, New York 1965
- **Margo Leavin Gallery / Leo Castelli Gallery**: *Ellsworth Kelly*, Los Angeles and New York 1984
- **Matthew Marks Gallery**: *Ellsworth Kelly, Plant Drawings*, New York
- **Saint Louis Art Museum**: *Ellsworth Kelly: Sculpture*, St. Louis 1983
- **Sidney Janis Gallery**: *New Work by Ellsworth Kelly*, New York 1967
- **dies.:** *Paintings and Sculpture by Ellsworth Kelly*, New York 1968
- **dies.:** *Recent Paintings by Ellsworth Kelly*, New York 1971

- **Susan Sheehan Gallery:** *Ellsworth Kelly, Prints: 1949-1989*. New York 1990
- **dies.:** *Ellsworth Kelly, The Paris Prints 1964-65*, New York 1992
- **dies.:** *Ellsworth Kelly: Colored Paper Images 1976-77*, New York 1995
- **dies.:** *Ellsworth Kelly as Printmaker*, New York 1996
- **Walker Art Center:** *Ellsworth Kelly: The Process of Seeing*, 1994

## INTERVIEWS UND STATEMENTS

- **Cummings, Paul**, 1991: *Interview: Ellsworth Kelly Talks with Paul Cummings*, in: *Drawing* (New York) 13, no. 3 (Sept.-Oct. 1991), S. 56-61
- **Diehl, Carol:** *Birds, Beads and Bannerstones*, in: *ARTnews* (New York) 95, no. 7 (summer 1996) S. 76-84
- **Gayford, Martin:** *Where the Eye Leads*, an interview with Ellsworth Kelly, in: *Modern Painters* 10, no. 2 (summer 1997), S. 60-65
- **Geldzahler, Henry:** *An Interview with Ellsworth Kelly*, 1963, reprinted in: *Art International* (Lugano) 8, no. 1 (Feb. 15, 1964), S. 47-48
- **Götz, Stephen:** *Conversations about the creation of contemporary art, Ellsworth Kelly*, in: *Center for Conservation and Technical Studies, Harvard University Art Museums: American Artists In Their New York Studios*, Daco-Verlag 1992
- **Hagen, Charles:** *The Shape of Seeing: Ellsworth Kelly's Photographs*, in: *Aperture* (New York), no. 125 (fall 1991), S. 42-47
- **Hindry, Ann:** *Conversation with Ellsworth Kelly*, in: Hindry (ed.) 1992; *Spécial Ellsworth Kelly*. A special issue of *Artstudio* (Paris), no. 24 (spring 1992), S. 22-37
- **Homes, A.M.:** *Ellsworth Kelly, Art Profile*, in: *Vogue Hommes International*, no. 13 (spring / summer 2003), S.136-144
- **Kelly, Ellsworth:** *Statement*, in: *Ellsworth Kelly*, exh. cat., Margo Leavin Gallery / Leo Castelli Gallery; Los Angeles / New York 1984
- **ders.:** *Statement*, in: *Artist's Choice: Ellsworth Kelly - Fragmentation and the Single Form*; exh. brochure, Museum of Modern Art, New York 1990
- **ders.:** *Notes on Sculpture*, in: *Fondation Beyeler: Ellsworth Kelly, Zwischen-Räume, Werke 1956 – 2002*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002
- **Lippard, Lucy R.:** *Homage to the Square*, in: *Art in America* (New York) 55, no. 4 (July-Aug. 1967), S. 50-57
- **Matisse: A Symposium**, in: *Art in America* (New York) 81, no. 5 (May 1993), S. 74-87. Statements by Kelly, artists, and critics
- **Mejias, Jordan:** *Ellsworth Kelly*, in: *Frankfurter Allgemeine Magazin* (Frankfurt) no. 673 (22. Jan. 1993), S. 9-16
- **Raynor, Vivien:** *Ellsworth Kelly keeps his Edge* (interview), in: *ARTnews* (New York) 82, no. 3 (March 1983), S. 52-59
- **Rosenthal, Mark:** *Ellsworth Kelly*, in: *Rosenthal: Artists at Gemini G.E.L.: Celebrating the Twenty-fifth Year*
- **Stedelijk Museum:** *Notes from 1969*, in: *Ellsworth Kelly: Paintings and Sculptures 1963-1979*, exh. cat., Amsterdam 1979

- **Storr**, Robert: *Interview with Ellsworth Kelly*, in: *The Museum of modern Art: The Magazine* (New York), vol. 2, no. 5, 1999, S. 2-7
- **Taylor**, Paul: *Ellsworth Kelly: Talking to America's Most Colorful Artist*, in: *Interview* (New York) 21, no. 6 (June 1991), S. 98-103

## ARTIKEL ÜBER ELLSWORTH KELLY

- **Alloway**, Lawrence: *6 From New York*, in: *Art International* (Zürich) vol. 5, no. 2 (March 1961), S.51-52
- **ders.:** *Heraldry and Sculpture*, in: *Art International* (Zürich) vol. 6, no. 3 (April 1962), S. 52-53
- **Ashton**, Dore: *Kelly's Unique Spatial Experiences*, in: *Studio International*, no. 170 (Jul. 1965), S.40-43
- **Ders.:** *Mass Appeal*, *Artforum* (New York) 35, no. 2 (Oct. 1996), S.87, 138
- **Bersani**, Leo: *Critical Reflections*, in: *Artforum* (New York) 38, no. 3 (Nov. 1999), S. 124-25, 157
- **Bothner**, Roland: *Angst vor der Farbe? Ellsworth Kelly, Günter Fruhtrunk, Frank Stella*, in: *Pantheon* 56 (München 1998), S. 173-186
- **Brenson**, Michael: *Ellsworth Kelly Loads the Dice at the Modern*, in: *The New York Times*, June 24, 1990
- **ders.:** *Attention's Span*, in: *Artforum* (New York) 35, no. 2 (Oct. 1996), S.89, 138
- **Cembalest**, Robin: *Ellsworth Kelly: 'Everything Becomes Abstract'*, in: *ARTnews* (New York) 91, no. 10 (Dec. 1992), S. 98-103
- **Coplans**, John: *The Earlier Work of Ellsworth Kelly*, in: *Artforum* (New York) 7, no. 10 (summer 1969), S. 48-55
- **Cotter**, Holland: *An American in Paris*, in: *Art in America* (New York) 80, no. 12 (Dec. 1992), S. 74-81, 130
- **Drolet**, Owen: *Ellsworth Kelly: Towards Another Laocoön*, in: *Flash Art* (Milan) 29, no. 186 (Jan.-Feb. 1996), S. 70-74
- **Elderfield**, John: *Color and Area: New Paintings by Ellsworth Kelly*, in: *Artforum* (New York) 10, no. 3 (Nov. 1971), S. 45-49
- **Fer**, Briony: *"To Hell with Pictures" – Ellsworth Kelly's Walls / „Zum Teufel mit den Bildern" – Ellsworth Kellys Wände*, in: *Parkett* (Zürich, New York, Frankfurt), no. 56, 1999, S. 33-43
- **Goosen**, E.C.: *The Paris Years*, in: *Arts Magazine*, (Nov. 1973), S.32-37
- **Griffin**, Tim: *In Living Color*, in: *Time Out New York*, June 14-21 2001, S. 54
- **Hall**, James: *Sublime Grazing*, in: *Times Literary Supplement*, no. 4918 (July 1997), S. 21
- **Hindry**, Ann (ed.): *Spécial Ellsworth Kelly*, a special issue of *Artstudio* (Paris), no. 24 (spring 1992), text by Tiffany Bell, Roberta Bernstein, Ann Hindry, Carter Ratcliff and Nan Rosenthal; interview by Hindry and Paul Taylor. In French and English
- **Kazanjian**, Dodie: *In Living Color*, in: *Vogue* (New York) 182, no. 11 (Nov. 1992), S. 308-313, 356-358

- **Kellein**, Thomas: *Ein Amerikaner in Paris / An American in Paris*, in: Parkett (Zürich, New York, Frankfurt), no. 56, 1999, S. 16-29
- **Knowles Debs**, Barbara: *Precise Implications*, in: Art in America, no. 4-6 (summer 1983), S. 119-125
- **Liebmann**, Lisa: *Kelly's Green*, in: Artforum (New York) 35, no. 2 (Oct. 1996), S. 96-97, 139
- **Marter**, Joan: *The Legacy of Alexander Calder*, in: Sculpture 17, no. 6 (July-August 1998), S. 30-35
- **Maurer**, Simon: *Immer in der Gegenwart / Forever in the Present*, in: Parkett (Zürich, New York, Frankfurt), no. 56, 1999, S. 47-60
- **Meyer**, James: *Unfashionably Late*, in: Artforum 35, no. 2 (Oct. 1996), S. 95, 139
- **Morley**, Simon: *Shaping up to Ellsworth Kelly*, in: Tate, no. 12 (summer 1997), S. 22-29
- **Nabakowski**, Gisli: *Sources in Nature?* In: Flash Art (Milan), no. 35-36 (Sept.-Oct. 1972), S. 22-23, in English and German
- **Nochlin**, Linda: *Kelly: Making Abstraction Anew*, in: Art in America (New York) 85, no. 3 (March 1997), S. 68-79
- **Ratcliff**, Carter: *Kelly's Spectrum of Experience*, in: Art in America (New York) 69, no. 6 (summer 1981), S. 98-101
- **Rimanelli**, David: *Why Kelly now? / Kelly – warum jetzt?*, in: Parkett (Zürich, New York, Frankfurt), no. 56, 1999, S. 64-73
- **Robertson**, Bryan: *Ellsworth Kelly*, in: Modern Painters 9, no. 4 (winter 1996), S. 16-20
- **Rose**, Barbara: *The Sculpture of Ellsworth Kelly*, in: Artforum (New York) 5, no. 10 (summer 1967), S. 51-55
- **dies.:** *American Original: Ellsworth Kelly*, in: Vogue (New York) 162, no. 4 (Nov. 1973), S. 208-209, 254
- **Rubin**, William: *Ellsworth Kelly: The Big Form*, in: ARTnews (New York) 62, no. 7 (Nov. 1963), S. 32-35, 64-65
- **Schama**, Simon: *Dangerous Curves*, in: New Yorker 72, no. 33 (November 1996), S. 112-116
- **Tuchman**, Phyllis: *Ellsworth Kelly's Photographs*, in: Art in America (New York) 62, no. 1 (Jan.-Feb. 1974), S. 55-61
- **Ulrich**, Wilmes: *Die Realität der Wahrnehmung*, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst (München), no. 14, 1991, S. 3-16
- **Waldman**, Diane: *Kelly, Collage and Color*, in: ARTnews (New York) 70, no. 8 (Dec. 1971), S. 44-47, 53-55
- **dies.:** *Kelly Color*, in: ARTnews (New York) 67, no.6 (Oct.), 1968, S.40-41, 62-64

#### AUF DIE THEMATIK BEZOGENE ARTIKEL UND BÜCHER ZU ELLSWORTH KELLY

- **Alloway**, Lawrence: *Topics in American Art since 1945*, W.W. Norton, New York 1975
- **dies.:** *On the Edge*, in: Architectural Design (London) 30, no. 4 (April 1960), S.164-165
- **dies.:** *Classicism or Hard-Edge?* In: Art International (Lugano) 4, no. 2-3, 1960, S.60-61
- **Ashton**, Dore: *American Art since 1945*, Oxford University Press, New York 1982

- **Dorsky Gallery:** *Drawing a Conclusion: Heide Fasnacht, Tom Friedman, Roni Horn, Ellsworth Kelly, Howard Schwartzberg, and Myron Stout*, 1998
- **Friedmann, Martin:** *Painting and the New Sculpture: Kelly and Murray*, in: Art International (Lugano) 14, no. 2 (Feb. 20, 1970), S. 35-36
- **Greenberg, Clement:** *After Abstract Expressionism*, in: Art International, no. 6 (Oktober 1962)
- **Kent Fine Art:** *Absence and Presence: Ilya Chasnick, Ellsworth Kelly, Kasimir Maevich, Ad Reinhardt, David Smith, Tony Smith*, New York 1986
- **Kunsthalle Basel:** Signale. Al Held, Ellsworth Kelly, Hansjörg Mattmüller, Kenneth Noland, Jules Olitski, George Karl Pfahler, John Plumb, William Turnbull, Basel 1965
- **Ratcliff, Carter:** *Mostly Monochrome*, in: Art in America (New York) 69, no. 4 (April 1981), S. 111-131
- **Rose, Barbara:** *ABC Art*, in: Art in America (New York) 53, no. 5 (Oct.-Nov. 1965), S. 57-69
- **dies.:** *American Art since 1900 - A Critical History*, Frederick A. Praeger, New York 1967
- **Salton Mattison, Robert:** *Masterworks in the Robert and Jane Meyerhoff Collection*, Hudson Hills Press, New York 1995
- **Smithsonian Institution:** *Helen Frankenthaler, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein, Jules Olitski*, Washington, D.C. 1966
- **The Museum of Contemporary Art:** *Ellsworth Kelly, Morris Louis, Kenneth Noland, Frank Stella*, Chicago 1970
- **The Museum of Modern Art:** *Sixteen Americans*, New York 1959
- **UCLA Art Galleries:** *Color: Ron Davis, Ellsworth Kelly, Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, California University, Los Angeles 1970
- **Waldman, Diane:** *Collage, Assemblage, and the Found Object*, Harry N. Abrams, New York 1992
- **Wilson, Beth:** *Geometries of Color: Post-Painterly Abstraction*, in: *Stux Modern: Al Held, Ellsworth Kelly, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Mangold, Agnes Martin, Kenneth Noland, Frank Stella*, New York 1990

## VIDEOS UND KASSETTEN ZU ELLSWORTH KELLY

- **Artist's Choice: Ellsworth Kelly - Fragmentation and the Single Form.** Written by Pierre Aubry and Rachel Stella; co-produced by TIP-TV, INA, and Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou; and narrated by Lise Toubou, 1990
- **Abstrakte Schönheit - Ellsworth Kelly.** Ein Film von Brigitta Ashoff; co-produziert vom Bayerischen Fernsehen, 1997
- **Ellsworth Kelly / Christine Borland & Craig Richardson, Eugenio Dittborn, Thomas Trebstein, Andrew Sabin.** Edited and produced by William Furlong; co-produced by Audio Arts; Vol. 13, No. 1, 1993, (Hörkassette)
- **To Hell with the Birds: Looking with Ellsworth Kelly.** Produced by the Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996

## 9. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- **Abb. 1**, Monet, Claude: *Seerosen* im Musée National de l'Orangerie, Paris, Ausstellungsansicht, in: Wildenstein, Daniel: *Monet oder der Triumph des Impressionismus*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1999: S. 454
- **Abb. 2**, Malewitsch, Kasimir: „*Schwarzes Quadrat*“, um 1914/15, Öl auf Leinwand, 79,2 x 79,5 cm, Tretjakow Galerie, Moskau, in: Simmen, Jeannot: *Kasimir Malewitsch: Das Schwarze Quadrat, Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1998: Falttafel
- **Abb. 3**, Malewitsch, Kasimir: Ausstellungsansicht „Letzte futuristische Bilder-Ausstellung, 0,10“, St. Petersburg, Dezember 1915. Malewitsch zeigte 39 Werke, die meisten rahmenlos. Übereck gehängt in zentraler Anordnung: das „*Schwarze Quadrat*“. In: Simmen, Jeannot: *Kasimir Malewitsch: Das Schwarze Quadrat, Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1998: S. 36/37
- **Abb. 4**, Rodtschenko, Alexander: „*Reine Farbe Rot, reine Farbe Gelb, reine Farbe Blau*“, 1921, Öl auf Leinwand, drei Tafeln, je 62 x 52,5 cm, Rodtschenko-Archiv, Moskau, in: Epperlein, Beate: *Monochrome Malerei*, (Diss.), Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 1997: S. 76/77
- **Abb. 5**, Rauschenberg, Robert: „*White Painting*“, 1951, in: Meinhardt, Johannes: *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1997: S. 84, keine weiteren Angaben
- **Abb. 6**, Reinhardt, Ad: Ansicht der Ausstellung „Ad Reinhardt“ am Whitney Museum of American Art, New York, 1998; von links nach rechts: „*Abstract Painting*“, 1960-66, „*Abstract Painting*“, 1960-66, „*Abstract Painting*“, 1960-63, in: Phillips, Lisa: *The American Century: Art & Culture 1950-2000*, Whitney Museum of American Art, New York 1999: S. 148
- **Abb. 7**, Klein, Yves: „*o.T.*“ (*Monochrom Blau*), 1960, Pigment in Kunstharz auf Leinwand, 199 x 153 cm, Sammlung Helge Achenbach, Düsseldorf, in: Stich, Sidra: *Yves Klein*, Cantz Verlag, Stuttgart 1994: S. 233
- **Abb. 8**, Klein, Yves: „*Le vide*“, Innenansichten der Ausstellung in der Galerie Iris Clert, Paris, 1958, Leere Vitrine und getünchter Raum, in: Stich, Sidra: *Yves Klein*, Cantz Verlag, Stuttgart 1994: S. 135
- **Abb. 9**, Fontana, Lucio: „*Concetto spaziale Attese*“, 1965, Wasserfarben auf Leinwand, fünf Schnitte, 100 x 81 cm, Privatbesitz, in: Walther, Ingo F. (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Band I, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1998: S. 300

- **Abb. 10**, Stella, Frank: „*Nunca Pasa Nada*“, 1964, Öl auf Leinwand, 270 x 540 cm, The Lannan Foundation, New York, in: Walther, Ingo F. (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Band I, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1998: S. 351
- **Abb. 11**, Judd, Donald: „*o.T.*“, 1962/1991, Sperrholz bemalt, Sand, Glas, 118 x 118 x 10,2 cm, Courtesy Pace Wildenstein, in: Elger, Dietmar: *Donald Judd, Farbe*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2000: S. 10
- **Abb. 12**, Turrell, James: „*Decker*“, 1967, Xenon-Licht, Installation im Art Tower Mito, Ibaraki, Japan, 1995, Collection of Doris Lockheart, in: Noever, Peter (Hrsg.): *James Turrell the Other Horizon*, MAK Wien, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1999: S. 65
- **Abb. 13**, Knoebel, Imi: „*Genter Raum*“, 1980 (1. Version), Ausstellung Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent 1980, Carmen Knoebel, Düsseldorf, Ausstellungsansicht, in: Stedelijk Museum Amsterdam / Haus der Kunst München (Hrsg.): *Imi Knoebel: Works 1968-1996*, (engl. Version), Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1996: S. 44
- **Abb. 14**, Knoebel, Imi: „*Genter Raum*“, 1980 (1. Version), Ausstellung Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent 1980, Carmen Knoebel, Düsseldorf, Ausstellungsansicht, in: Stedelijk Museum Amsterdam / Haus der Kunst München (Hrsg.): *Imi Knoebel: Works 1968-1996*, (engl. Version), Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1996: S. 45
- **Abb. 15**, Knoebel, Imi: „*Genter Raum*“, 1980, (Version 1987), Ausstellung Dia Art Foundation, New York 1987, Carmen Knoebel, Ausstellungsansicht, in: Stedelijk Museum Amsterdam / Haus der Kunst München (Hrsg.): *Imi Knoebel: Works 1968-1996*, (engl. Version), Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1996: S. 109
- **Abb. 16**, Knoebel, Imi: „*Raum 19*“, 1968, (Version 1987), Ausstellung Dia Art Foundation, New York 1987, Dia center for the arts (1987), Ausstellungsansicht, in: Stedelijk Museum Amsterdam / Haus der Kunst München (Hrsg.): *Imi Knoebel: Works 1968-1996*, (engl. Version), Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1996: S. 109
- **Abb. 17**, Knoebel, Imi: „*24 Farben – Für Blinky*“, 1977, Ausstellung Galerie Heiner Friedrich, Dia Center for the arts, New York, Ausstellungsansicht in: Stedelijk Museum Amsterdam / Haus der Kunst München (Hrsg.): *Imi Knoebel: Works 1968-1996*, (engl. Version), Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1996: S. 36
- **Abb. 18**, Merz, Gerhard: „*o.T.*“, 2000, Pavillon zur Weltausstellung 2000 in Hannover, 4200 x 1800 x 340 cm, Teilansicht, in: art (Hamburg), no. 7 (Juli 2000), S. 41
- **Abb. 19**, Merz, Gerhard: „*Fragment Grande Galerie I – XIV*“, 2002, Ausstellung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2002, Ausstellungsansicht von vorne, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen: *Gerhard Merz, Fragment Grande Galerie I – XIV*, Düsseldorf 2002, S. 45
- **Abb. 20**, Merz, Gerhard: „*Fragment Grande Galerie I – XIV*“, 2002, Ausstellung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2002, seitliche Ausstellungsan-

sicht, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen: *Gerhard Merz, Fragment Grande Galerie I – XIV*, Düsseldorf 2002: S. 51

- **Abb. 21**, Merz, Gerhard: „*Untitled, Berlin*“, 1996, Pigment auf Leinwand, 360 x 720 cm, mit Stahlstiften 360 x 1050 cm, Ausstellung Galerie Max Hetzler, Berlin 1996, Ausstellungsansicht, in: Grosenick, Uta / Riemschneider, Burkhard: *Art at the Turn of the Millennium*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1999, S. 43
  
- **Abb. 22**, Schiess, Adrian: „*Flache Arbeit Rot, flache Arbeit Grau*“, 1990, Autolack auf Verbundplatte, je 110 x 600 x 2 cm, Ausstellung Kunstverein Braunschweig, Braunschweig 1992, Ausstellungsansicht, in: Kunstverein Braunschweig (Hrsg.): *Günter Umberg, Ulrich Wellmann, Adrian Schiess*, Braunschweig 1992, S. 45
  
- **Abb. 23**, Schiess, Adrian: „*Flache Arbeit Rot, flache Arbeit Grau*“, 1990, Autolack auf Verbundplatte, je 110 x 600 x 2 cm, Ausstellung Kunstverein Braunschweig, Braunschweig 1992, Teilausstellungsansicht, in: Kunstverein Braunschweig (Hrsg.): *Günter Umberg, Ulrich Wellmann, Adrian Schiess*, Braunschweig 1992, S. 47
  
- **Abb. 24**, Schiess, Adrian: „*o.T.*“, 1990, Autolack auf Verbundplatte, Ausstellung Aargauer Kunsthaus, Aargau 1990, Ausstellungsansicht, in: Hoormann, Anne / Schawelka, Karl: *Who's Afraid of. Zum Stand der Farbforschung*, Universitätsverlag, Weimar 1998, S. 127
  
- **Abb. 25**, Grosse, Katharina: „*Nun Painting*“, 2000, Acryl auf Wand, 547 x 1228 x 310 cm, Ausstellung Akademie der Künste, Berlin 2000, Ausstellungsansicht, in: Hagenberg, Julia (Red.): *Katharina Grosse, Location, Location, Location*, Richter Verlag, Düsseldorf 2002: S. 39
  
- **Abb. 26**, Grosse, Katharina: „*Nun Painting*“, 2000, Acryl auf Wand, 547 x 1228 x 310 cm, Ausstellung Akademie der Künste, Berlin 2000, Teilausstellungsansicht, in: Hagenberg, Julia (Red.): *Katharina Grosse, Location, Location, Location*, Richter Verlag, Düsseldorf 2002: S. 38
  
- **Abb. 27**, Grosse, Katharina: „*o.T.*“, 2001, Acryl auf Wand, 380 x 38700 x 18000 cm, Ausstellung Artsonje Museum, Gyeongju (Südkorea) 2001, Katharina Grosse bei der Arbeit mit der Spritzpistole, in: Hagenberg, Julia (Red.): *Katharina Grosse, Location, Location, Location*, Richter Verlag, Düsseldorf 2002: S. 79
  
- **Abb. 28**, Grosse, Katharina: „*Cheese Gone Bad*“, 1999, Acryl auf Wand, 357 x 1464 x 671 cm, Ausstellung Locker Plant, Chinati Foundation, Marfa (Texas) 1999, Außenansicht, in: Hagenberg, Julia (Red.): *Katharina Grosse, Location, Location, Location*, Richter Verlag, Düsseldorf 2002: S. 20
  
- **Abb. 29**, Buren, Daniel: „*Arbeit in situ*“, 1992, Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum, Münster 1992, Ausstellungsansicht Erdgeschoss, von Süd, in: Klaus (Hrsg.): *Daniel Buren, Blicke zum Hof*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1993: S. 19

- **Abb. 30**, Buren, Daniel: „*Arbeit in situ*“, 1992, Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum, Münster 1992, Ausstellungsansicht, Erdgeschoss, von Nord, in: Klaus (Hrsg.): *Daniel Buren, Blicke zum Hof*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1993: S. 21
- **Abb. 31**, Buren, Daniel: „*Arbeit in situ*“, 1992, Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum, Münster 1992, Aufbau, Erdgeschoss, von Südost, in: Klaus (Hrsg.): *Daniel Buren, Blicke zum Hof*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1993: S. 17
- **Abb. 32**, Buren, Daniel: „*Arbeit in situ*“, 1992, Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum, Münster 1992, Ausstellungsansicht Erdgeschoss, Umgang Ost, von Süd, in: Klaus (Hrsg.): *Daniel Buren, Blicke zum Hof*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1993: S. 27
- **Abb. 33**, Morris, Sarah: „*IMF*“ (*Capital*), 2001, Glanzlackfarbe auf Leinwand, 214 x 214 cm, in: *Parkett* (Zürich) no. 6 (Mai 2001), S. 117
- **Abb. 34**, Morris, Sarah: „*Federal Reserve*“ (*Capital*), 2001, Glanzlackfarbe auf Leinwand, 214 x 214 cm, in: Grosenick, Uta / Riemschneider, Burkhard: *Art Now*, Taschen GmbH, Köln 2002, S. 309
- **Abb. 35**, Morris, Sarah: „*Department of Energy*“ (*Capital*), 2001, Glanzlackfarbe auf Leinwand, 214 x 214 cm, in: *Parkett* (Zürich) no. 6 (Mai 2001), S. 122
- **Abb. 36**, Morris, Sarah: *Filmstill* (*Capital*), 2000, 16 mm DVD, Dauer 18 Min. 18 Sek., in: *Parkett* (Zürich) no. 6 (Mai 2001), S. 120
- **Abb. 37**, Morris, Sarah: *Filmstill* (*Capital*), 2000, 16 mm DVD, Dauer 18 Min. 18 Sek., in: *Parkett* (Zürich) no. 6 (Mai 2001), S. 125
- **Abb. 38**, Morris, Sarah: *Filmstill* (*Capital*), 2000, 16 mm DVD, Dauer 18 Min. 18 Sek., in: *Parkett* (Zürich) no. 6 (Mai 2001), S. 115
- **Abb. 39**, Morris, Sarah: *Filmstill* (*Capital*), 2000, 16 mm DVD, Dauer 18 Min. 18 Sek., in: *Parkett* (Zürich) no. 6 (Mai 2001), S. 113
- **Abb. 40**, Hoffmann, Leni: „*Kukuruz*“, 1995, Knete auf Decke, Parkett auf Wand, Neonlicht, Ausstellung David Pestorius Gallery, Brisbane (Australien) 1995, Ausstellungsansicht, in: Kunstmuseum Bonn (Hrsg.): *Farbe – Malerei der 90er Jahre*, Edition Braus, Bonn 1996: S. 53
- **Abb. 41**, Hoffmann, Leni: „*Kukuruz*“, 1995, Knete auf Mauer, Parkett auf Straße, Tageslicht, Ausstellung David Pestorius Gallery, Brisbane (Australien) 1995, Ausstellungsansicht, in: Kunstmuseum Bonn (Hrsg.): *Farbe – Malerei der 90er Jahre*, Edition Braus, Bonn 1996: S. 53

- **Abb. 42**, Hoffmann, Leni: „*ubik*“, 1996, Knete auf Mauerwerk, Grundierung, Mahagonifunierter Pressspan, Tageslicht, Ausstellungsprojekt Bauhof, Messepalast, Wien 1996, Hofansicht, in: Kunstmuseum Bonn (Hrsg.): *Farbe – Malerei der 90er Jahre*, Edition Braus, Bonn 1996: S. 54
- **Abb. 43**, Rockenschaub, Gerwald: „*o.T.*“, 1991, acht Teppiche am Boden, 400 x 200 cm, Acrylglasplatte an die Wand gelehnt, 200 x 120 x 2 cm, weißer Teppich, 400 x 200 cm, Ausstellung Galerie Susanna Kulli, St. Gallen, Ausstellungsansicht, 8 Teppiche, in: Kunstverein Hamburg (Hrsg.): *Funky minimal, Gerwald Rockenschaub*, König, Köln 1999: S. 58
- **Abb. 44**, Rockenschaub, Gerwald: „*o.T.*“, 1991, acht Teppiche am Boden, 400 x 200 cm, Acrylglasplatte an die Wand gelehnt, 200 x 120 x 2 cm, weißer Teppich, 400 x 200 cm, Ausstellung Galerie Susanna Kulli, St. Gallen, Ausstellungsansicht, Acrylglasplatte, in: Kunstverein Hamburg (Hrsg.): *Funky minimal, Gerwald Rockenschaub*, König, Köln 1999: S. 58
- **Abb. 45**, Rockenschaub, Gerwald: „*o.T.*“, 1991, acht Teppiche am Boden, 400 x 200 cm, Acrylglasplatte an die Wand gelehnt, 200 x 120 x 2 cm, weißer Teppich, 400 x 200 cm, Ausstellung Galerie Susanna Kulli, St. Gallen, Ausstellungsansicht, Acrylglasplatte und weißer Teppich, in: Kunstverein Hamburg (Hrsg.): *Funky minimal, Gerwald Rockenschaub*, König, Köln 1999: S. 58
- **Abb. 46**, Rockenschaub, Gerwald: „*o.T.*“, 1991, Acrylglas, Messinghaken, 32 x 25 x 7 cm, in: Kunstverein Hamburg (Hrsg.): *Funky minimal, Gerwald Rockenschaub*, König, Köln 1999: S. 54
- **Abb. 47**, Rockenschaub, Gerwald: „*o.T.*“, 1998, 16 aufblasbare Pölster aus farbiger PVC-Folie, je 70 x 110 x 110 cm, Ausstellung Galerie Vera Munro, Hamburg 1998, Ausstellungsansicht, in: Kunstverein Hamburg (Hrsg.): *Funky minimal, Gerwald Rockenschaub*, König, Köln 1999: S. 77
- **Abb. 48**, Halley, Peter: „*CUSeeMe*“, 1995, Acryl, Day-Glo und Roll-a-Tex auf Leinwand, 274,5 x 280 cm, Sammlung Goetz, München, in: Walther, Ingo F. (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Band I, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1998: S. 390
- **Abb. 49**, Halley, Peter: Ausstellungsansicht, International with Monument, New York 1986, in: Grosenick, Uta / Riemschneider, Burkhard: *Art at the Turn of the Millennium*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1999: S. 212
- **Abb. 50**, Halley, Peter: Ausstellungsansicht, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris 1995, in: Grosenick, Uta / Riemschneider, Burkhard: *Art at the Turn of the Millennium*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1999: S. 213

- **Abb. 51**, Umberg, Günter: „o.T.“, 1991, Pigment und Dammar auf Holz, 73 x 70 cm, in: Poetter, Jochen / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Hrsg.): *Günther Umberg*, Baden-Baden 1992: Abbildungsteil Nr. 3
- **Abb. 52**, Umberg, Günter: Ausstellungsansicht Raum 1 und 2 in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1991, in: Poetter, Jochen / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Hrsg.): *Günther Umberg*, Baden-Baden 1992: Abbildungsteil
- **Abb. 53**, Umberg, Günter: Ausstellungsansicht Raum 4 in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1991, in: Poetter, Jochen / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Hrsg.): *Günther Umberg*, Baden-Baden 1992: Abbildungsteil
- **Abb. 54**, Sander, Karin: „Wandstück“, 1995, Wandfarbe geschliffen, 220 x 840 cm, Sammlung Staatsgalerie Stuttgart, in: Staatsgalerie Stuttgart (Hrsg.): *Karin Sander*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2002: S. 113
- **Abb. 55**, Sander, Karin: „Wandstück“ (dreiteilig), 1993, Wandfarbe geschliffen, je 300 x 420 cm, Kunstmuseum Bonn, Ausstellungsansicht, in: Kunstmuseum Bonn (Hrsg.): *Farbe – Malerei der 90er Jahre*, Edition Braus, Bonn 1996, S. 79
- **Abb. 56**, Sander, Karin: „White Passageways“, 1990, Putz, weiße Wandfarbe, Beton, Lodz (Polen), in: Staatsgalerie Stuttgart (Hrsg.): *Karin Sander*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2002: S. 162
- **Abb. 57**, Ellsworth Kelly fotografiert von David Seidner, in: Joseph Helman Gallery: *Ellsworth Kellys Masterworks, Two-panel Paintings*, New York 1998: keine Seitenangaben
- **Abb. 58**, Audubon, John James: „Black Skimmer“, Wasserfarbe auf Papier, 49 x 59,7 cm, in: San Francisco Museum of Modern Art (Hrsg.): *Ellsworth Kelly in San Francisco*, University of California Press, Los Angeles / London 2002: S.16
- **Abb. 59**, Granite Saddleback Bannerstone, c. 2000- 3000 v.Chr. / B.C., H. 9,8 cm, Clark County, Illinois, in: Boehm, Gottfried: *Ellsworth Kelly: Yellow Curve*, Edition Cantz, Stuttgart 1992: S. 8
- **Abb. 60**, Arp, Jean / Taeuber-Arp, Sophie: „Duo-Collage“, 1918, Papier auf Pappe, 82 x 62 cm, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: S. 18
- **Abb. 61**, Matisse, Henri: „Zulma“, 1950, Gouache auf Papier, 238,8 x 133 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: S. 25

- **Abb. 62**, Kelly, Ellsworth: „*Tennis Court*“, 1949, Öl auf Leinwand, 61 x 50,2 cm, in: Yve-Alain / Cowart, Jack / Pacquement, Alfred: *Ellsworth Kelly: Die Jahre in Frankreich 1948-1954*, Prestel Verlag, München 1992: Werkverzeichnis Nr. 28
- **Abb. 63**, Kelly, Ellsworth: „*Window, Museum of Modern Art, Paris*“, 1949, Öl auf Holz und Leinwand, zwei Paneele, insgesamt 128,3 x 49,5 x 1,9 cm, Private Collection, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: Werkverzeichnis Nr. 5
- **Abb. 64**, Kelly, Ellsworth: „*Cité*“, 1951, Öl auf Holz, zwanzig Paneele, insgesamt 142,9 x 179,1 cm, Private Collection, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: Werkverzeichnis Nr. 12
- **Abb. 65**, Kelly, Ellsworth: „*Colors for a Large Wall*“, 1951, Öl auf Leinwand, 64 Paneele, insgesamt 243,8 x 243,8 cm, The Museum of Modern Art, New York, Gift of the artist, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: Werkverzeichnis Nr. 16
- **Abb. 66**, Kelly, Ellsworth: „*Painting for a White Wall*“, 1952, Öl auf Leinwand, fünf Paneele, 59,7 x 181 cm, Private Collection, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: Werkverzeichnis Nr. 18
- **Abb. 67**, Kelly, Ellsworth: „*Red Blue Green*“, 1963, Öl auf Leinwand, 213,4 x 345,4 cm, Museum of Contemporary Art, San Diego, Gift of Dr. und Mrs. Jack M. Farris, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: Werkverzeichnis Nr. 42
- **Abb. 68**, Kelly, Ellsworth: „*White Angle*“, 1966, bemaltes Aluminium, 183,5 x 91,4 x 183,5 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift of the artist, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: Werkverzeichnis Nr. 47
- **Abb. 69**, Kelly, Ellsworth: „*Yellow Piece*“, 1966, Acryl auf Leinwand, 190,5 x 190,5 cm, Private Collection, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: Werkverzeichnis Nr. 49
- **Abb. 70**, Kelly, Ellsworth: „*Red-Orange Panel*“, 1980, Öl auf Leinwand, 231,1 x 287 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Gift of Douglas S. Cramer, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: Werkverzeichnis Nr. 79
- **Abb. 71**, Kelly, Ellsworth: Ausstellungsansicht Joseph Helman Gallery, New York 1998, „*White with Black Triangle*“, 1973, Öl auf Leinwand, 78 x 93,25 inches, „*Gray Red*“, 1980, Öl auf Leinwand, 72,5 x 79,75 inches, in: Joseph Helman Gallery: *Ellsworth Kellys Masterworks, Two-panel Paintings*, New York 1998

- **Abb. 72**, Kelly, Ellsworth: „*White Curves*“, 2001, zusammengefügte Aluminiumteile mit Polyurethan bemalt, 601 x 336 x 124,5 cm, Fondation Beyeler, Basel, fotografiert von Niggi Braeuning, Fondation Beyeler: Dia-Nr.: 14.8
- **Abb. 73**, Kelly, Ellsworth: Atelieransicht Spencertown, in: Bois, Yve-Alain: *Spencertown: Recent Paintings by Ellsworth Kelly*, Anthony d’Offay and Matthew Marks, London and New York 1994: Abbildungsteil Spencertown
- **Abb. 74**, Kelly, Ellsworth: *Study for „Curve I“, Crushed Paper Cup, Found*, 1968, Wachspapier, 10,8 x 11,4 cm, Private Collection, in: Fondation Beyeler: *Ellsworth Kelly, Zwischen-Räume, Werke 1956 – 2002*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002, Werkverzeichnis Nr. 36, S. 135
- **Abb. 75**, Kelly, Ellsworth: „*Curve Seen from a Highway, Austerlitz, New York*“, 1970, Gelatin-silver print, 27,9 x 35,6 cm, Private Collection, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: Werkverzeichnis Nr. 162
- **Abb. 76**, Kelly, Ellsworth: „*Hangar Doorway, Saint Barts*“, 1977, Gelatin-silver print, 27,9 x 35,6 cm, Private Collection, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: Werkverzeichnis Nr. 164
- **Abb. 77**, Kelly, Ellsworth: „*Briar*“, 1961, Tinte auf Papier, 57,2 x 72,4 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, Gift of Samuel Wagstaff, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: Werkverzeichnis Nr. 146
- **Abb. 78**, Matisse, Henri: „*Peach Branch in Blossom*“ (Titelangaben in Englisch), um 1940 (undatiert), Bleistift auf Papier, 33,2 x 25,7 cm, Private Sammlung, in: Centre Pompidou / Éditions Gallimard (Hrsg.): *Henri Matisse, Ellsworth Kelly, Plant Drawings*, Gingko Press, USA 2002: S. 132
- **Abb. 79**, Kelly, Ellsworth: „*Black Square*“, 1953, Öl auf Holz, zwei Paneele, 109,9 x 109,9 cm, Private Collection, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: Werkverzeichnis Nr. 23
- **Abb. 80**, Kelly, Ellsworth: „*Pony*“, 1959, bemaltes Aluminium, 78,7 x 198,1 x 162,6 cm, Collection of Miles und Shirley Fiterman, in: Fondation Beyeler: *Ellsworth Kelly, Zwischen-Räume, Werke 1956 – 2002*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002, S. 36
- **Abb. 81**, Kelly, Ellsworth: „*White Plaque: Bridge Arch and Reflection*“, 1951-55, Öl auf Holz, zwei Paneele, die durch eine Holzleiste verbunden sind, insgesamt 162,6 x 121,9 x 1,3 cm, Private Collection, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: Werkverzeichnis Nr. 24

- **Abb. 82**, Kelly, Ellsworth: „*Lake II*“, 2002, Öl auf Leinwand, 241,3 x 379,4 cm, Private Collection, in: Fondation Beyeler: *Ellsworth Kelly, Zwischen-Räume, Werke 1956 – 2002*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002, Werkverzeichnis Nr. 28, S. 131
- **Abb. 83**, Kelly, Ellsworth: „*Green White*“, 1968, Öl auf Leinwand, zwei Paneele, insgesamt 180,3 x 358,1 cm, Ginny Williams Family Foundation, Collection of Ginny Williams, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: Werkverzeichnis Nr. 53
- **Abb. 84**, Kelly, Ellsworth: „*Red Blue*“, 1968, Öl auf Leinwand, zwei Paneele, insgesamt 228,6 x 358,1 cm, Kunstmuseum Düsseldorf, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: S. 46
- **Abb. 85**, Stella, Frank „*Valparaiso Flesh and Green*“, 1963, Metallfarbe auf Leinwand, 1996,9 x 339,1 cm, Sammlung des Künstlers, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: S. 46
- **Abb. 86**, Kelly, Ellsworth: „*Green Curves*“, 1997, Öl auf Leinwand, 203,2 x 174,3 cm, Fondation Beyeler, Basel, in: Fondation Beyeler: *Ellsworth Kelly, Zwischen-Räume, Werke 1956 – 2002*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002, Werkverzeichnis Nr. 23, S. 123
- **Abb. 87**, Kelly, Ellsworth: „*Yellow Relief with Blue*“, 1991, Öl auf Leinwand, zwei Paneele, 304,8 x 132,1 cm, The Berardo Collection – Sintra Museum of Modern Art, in: Fondation Beyeler: *Ellsworth Kelly, Zwischen-Räume, Werke 1956 – 2002*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002, Werkverzeichnis Nr. 17, S. 109
- **Abb. 88**, Kelly, Ellsworth: „*Yellow Curve*“, 1990, Acryl auf Spanplatte, 594,4 x 754,4 cm, Ausstellung Portikus, Frankfurt a.M. 1990, in: Boehm, Gottfried,: *Ellsworth Kelly: Yellow Curve*, Edition Cantz, Stuttgart 1992: 50
- **Abb. 89**, Kelly, Ellsworth: „*Red Floor Panel*“, 1992, Öl auf Leinwand, 800 x 1200 x 3 cm, Projekt für das Westfälische Landesmuseum und für den Kunstverein Münster, Münster 1992, in: Boehm, Gottfried: *Ellsworth Kelly: Yellow Curve*, Edition Cantz, Stuttgart 1992: 63
- **Abb. 90**, Kelly, Ellsworth: „*Spectrum V*“, 1969, Öl auf Leinwand, dreizehn Paneele, insgesamt 214 x 1518,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York (gift of the artist), in: Matthew Marks Gallery: *Ellsworth Kelly: Spectrums, 1953-1972*, New York 1999: Abbildungsteil: Nr. 5
- **Abb. 91**, Kelly, Ellsworth: „*Spectrum III*“, 1967, Öl auf Leinwand, dreizehn Paneele, insgesamt 84,3 x 275,7 cm, The Museum of Modern Art (The Sidney and Harriet Janis Collection), New York, in: Matthew Marks Gallery: *Ellsworth Kelly: Spectrums, 1953-1972*, New York 1999: Abbildungsteil: Nr. 3

- **Abb. 92**, Kelly, Ellsworth: „*Three Panels*“, 1989, Öl auf Leinwand, drei Paneele, insgesamt 287,7 x 1047,4 cm, in: Boehm, Gottfried: *Ellsworth Kelly: Yellow Curve*, Edition Cantz, Stuttgart 1992: 44
- **Abb. 93**, Kelly, Ellsworth: „*Green Curve*“, 1999, Öl auf Leinwand, 94 x 467,4 cm, High Museum of Art, Atlanta, Georgia, in: Fondation Beyeler: *Ellsworth Kelly, Zwischen-Räume, Werke 1956 – 2002*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002, Werkverzeichnis Nr. 24, S. 126/27
- **Abb. 94**, Kelly, Ellsworth: „*Tableau Vert*“, 1952, Öl auf Holz, 74,3 x 99,7 cm, Private Collection, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: Werkverzeichnis Nr. 20
- **Abb. 95**, Kelly, Ellsworth: „*Red Yellow Blue White*“, 1952, gefärbte Baumwolle, 25 Paneele in 5 Teilen, getrennt durch Zwischenräume von 56 cm, 152,4 x 375,9 cm, Private Collection, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: Werkverzeichnis Nr. 17
- **Abb. 96**, Kelly, Ellsworth: „*White Curve, Vevey*“, 1990, Lack auf kombinierten Materialien, 284,5 x 277 x 5 cm, in: Boehm, Gottfried: *Ellsworth Kelly: Yellow Curve*, Edition Cantz, Stuttgart 1992: 45
- **Abb. 97**, Kelly, Ellsworth: Atelieransicht Spencertown, Maltisch mit Malutensilien, in: Bois, Yve-Alain: *Spencertown: Recent Paintings by Ellsworth Kelly*, Anthony d’Offay and Matthew Marks, London and New York 1994: Abbildungsteil Spencertown
- **Abb. 98**, Kelly, Ellsworth: „*Blue Green Yellow Orange Red*“, 1966, Öl auf Leinwand, fünf Paneele, insgesamt 152,4 x 609,6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: Werkverzeichnis Nr. 48
- **Abb. 99**, Kelly, Ellsworth: „*Three Panels: Orange, Dark Gray, Green*“, 1986, Öl auf Leinwand, drei Paneele, insgesamt 294,6 x 1047,8 cm, Collection of the Douglas S. Cramer Foundation and the Museum of Modern Art, New York, in: Waldman, Diane: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996: Werkverzeichnis Nr. 86
- **Abb. 100**, Ausstellungsgebäude der Fondation Beyeler, Basel, eigene Fotografie, aufgenommen bei einem Besuch der Fondation Beyeler im Herbst 2002
- **Abb. 101**, Kelly, Ellsworth: „*Dark Blue Curve*“, 1995, Öl auf Leinwand, 116,8 x 482,6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, in: Fondation Beyeler: *Ellsworth Kelly, Zwischen-Räume, Werke 1956 – 2002*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002, Werkverzeichnis Nr. 20, S. 114
- **Abb. 102**, Kelly, Ellsworth: „*Orange and Gray*“, 1993, Öl auf Leinwand, zwei Paneele, 305,4 x 195,6 cm, Private Collection, in: Fondation Beyeler: *Ellsworth Kelly, Zwischen-*

*Räume, Werke 1956 – 2002*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002, Werkverzeichnis Nr. 18, S. 111

- **Abb. 103**, Kelly, Ellsworth: „*Dark Red Curve*“, 1999, Öl auf Leinwand, 182,9 x 163,8 cm, Collection of the artist, Courtesy Matthew Marks Gallery, New York, in: Fondation Beyeler: *Ellsworth Kelly, Zwischen-Räume, Werke 1956 – 2002*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002, Werkverzeichnis Nr. 25, S. 125
- **Abb. 104**, Blick in die Sonderausstellung „*Ellsworth Kelly. Werke 1956-2002*“, Fondation Beyeler, Riehen/Basel, 2002/2003 (v.l.n.r.): „*Red Curve with White Panel*“ (1989), „*Lake II*“ (2002), „*Yellow Relief with Blue*“ (1991); Photo: c Serge Hasenböhler, Basel (c Ellsworth Kelly ); erhalten durch die Fondation Beyeler
- **Abb. 105**, Blick in die Sonderausstellung „*Ellsworth Kelly. Werke 1956-2002*“, Fondation Beyeler, Riehen/Basel, 2002/2003 (v.l.n.r.): „*Curve XXXI*“ (1982), „*Dark Red Curve*“ (1999), „*Black Relief with White*“ (1994), „*Orange and Gray*“ (1993); Photo: c Serge Hasenböhler, Basel (c Ellsworth Kelly ); erhalten durch die Fondation Beyeler
- **Abb. 106**, Kelly, Ellsworth: „*Sculpture for a Large Wall*“, 1957, eloxiertes Aluminium, 3mm dick, 104 Teile, insgesamt 345,4 x 1987,6 x 30,5 cm; Originalinstallation Transportation Building, Philadelphia, in: Parkett (Zürich, New York, Frankfurt), no. 56, 1999, S. 72
- **Abb. 107**, Kelly, Ellsworth: „*Sculpture for a Large Wall*“, 1957, eloxiertes Aluminium, 3mm dick, 104 Teile, insgesamt 345,4 x 1987,6 x 30,5 cm; Installation bei Matthew Marks 1998, Philadelphia, in: Parkett (Zürich, New York, Frankfurt), no. 56, 1999, S. 72/73

## LEBENS LAUF NINA EBBIGHAUSEN

- 1972** geboren in Berlin  
**1991** Abitur in Berlin  
**1992- 1998** Studium an der Hochschule der Künste Berlin bei Prof. Hans-Jürgen Diehl  
**1996** Stipendium am Central St. Martins College of Art, London  
**1997** Meisterschülerjahr Bildende Kunst, HdK Berlin  
 Teilnahme am Bundeswettbewerb der Kunst- und Ausstellungshalle Bonn  
**1998** Meisterschülerernennung  
 Stipendium am Royal College of Art, London  
 1. Staatsexamen Bildende Kunst  
**1999** Beginn der Dissertation an der HdK  
 Beginn des Referendariats  
**2001** 2. Staatsexamen Bildende Kunst  
**2002** Wiederaufnahme der Dissertation

### *Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen*

- 1996 Abschlussausstellung Central St. Martins College, London  
 1997 „Katja Wolf und Nina Ebbighausen“, Neue Galerie, Berlin  
 „Kunststudenten stellen aus“, Kunst- und Ausstellungshalle Bonn  
 1998 Meisterschülerausstellung, HdK Berlin  
 „N. Ebbighausen, Private View“, Hockney Gallery, Royal College of Art, London  
 1999 „N. E., Fotos“, Galerie Mauerstr., Berlin  
 2000 „N. Ebbighausen, Wandbild“, Galerie Mauerstr., Berlin  
 „Ausstellung /artspace.#1/“, Haus am Lützowplatz, Berlin  
 2001 „Format“, Galerie 10.000, Berlin  
 „N. Ebbighausen, Private View“, Haus am Strausberger Platz, Berlin  
 2002 „Silhouettes“, Haus am Strausberger Platz, Berlin  
 2003 „Nina Ebbighausen“, Galerie Traxdorf, Berlin

## **ERKLÄRUNG**

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig, ohne fremde Hilfe sowie unter Angabe sämtlicher Hilfsmittel verfasst habe. Ferner bestätige ich, dass die Arbeit weder in dieser noch in ähnlicher Form schon einmal zu Prüfungszwecken vorgelegt worden ist.

Berlin, 11. März 2004

Nina Ebbighausen