

Matthias Bunge

Rede anlässlich der Ausstellungseröffnung am 1. Oktober 2006

Norbert Simon: „hier und jetzt“ - Malerei 2000-2006

Es freut mich, Sie an diesem Sonntagmorgen mit einigen Überlegungen zur Malerei Norbert Simons bekannt zu machen. Gehören seine Bilder doch seit Jahren für mich zu dem Schönsten, was die saarländische Kunstszene - und nicht nur diese - auf dem Gebiet der Malerei zu bieten hat. Normalerweise nehme ich als Kunsthistoriker den Begriff der „Schönheit“ nicht mehr in den Mund. Sind doch heute das Schöne, Wahre und Gute in dieser Dreierheit gedacht, Relikte aus der Zeit des Deutschen Idealismus, die zu Zeiten des real existierenden Materialismus scheinbar keine Daseinsberechtigung mehr haben. Beschäftigt man sich aber mit den Bildern Norbert Simons, überwältigt einen die Schönheit der aus der Tiefe heraus glänzenden Farbe. Man kommt also an diesem alten Begriff kaum vorbei, insbesondere dann nicht, wenn das Schöne als das Ästhetische in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes verstanden wird. Der griechische Begriff Aisthesis benennt die sinnliche Wahrnehmung, die sinnliche Anschauung und Erscheinung, die sowohl für die Entstehung der Kunst als auch ihre Rezeption unersetzlich ist und ohne die wir auch keinen Sinn wahrnehmen können, denn im Bereich der Kunst gilt: ohne Sinneswahrnehmung auch keine Sinnwahrnehmung.¹

In hohem Maße affizieren die Bilder von Norbert Simon unsere Sinne, vor allem den Sehsinn, der sich, einmal auf ein Gemälde konzentriert, nur schwer wieder lösen kann. Unermüdlich und unersättlich will das Auge in das vielfältige Schauspiel der Farbe eintauchen und ihren Schönheitswert genießen. In der kunsthistorischen Koloritforschung sprechen wir dann vom Schönheitswert einer Farbe, wenn diese davon befreit ist, beispielsweise die Oberflächenbeschaffenheit eines Stoffes darzustellen und statt dessen ihr Eigenwert in seiner ganzen Sinnlichkeit zur Erfüllung kommt.² Das heißt, ein intensives Rot, wie es in vielen Bildern Norbert Simons in Erscheinung tritt, gefällt per se in seiner buntfarbigen Schönheit, ohne auf etwas anderes, das uns aus der sichtbaren Wirklichkeit bereits vertraut ist, verweisen zu müssen. Ganz im Gegenteil, die Bilder animieren uns dazu, erst innerlich leise zu erfahren und dann äußerlich laut auszurufen: Welch ein Rot, Welch ein Blau, Welch ein Weiß!

Dass der Bildfarbe eine solche autonome, bildkonstituierende Funktion zukommt, hat eine längere Vorgeschichte, die hier nur bruchstückhaft vorgestellt werden kann, die aber zum Verständnis der ungegenständlichen Farbfeldmalerei, wie sie uns von Norbert Simon präsentiert wird, sehr hilfreich ist.

Es ist alles andere als selbstverständlich, sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts im alten Bildmedium Malerei zu artikulieren. Denn heute steht jeder Bildkünstler Schaffende vor der entscheidenden Frage, welches Medium ihm am geeignetsten erscheint, seine Bildvorstellungen zu realisieren. Viele Künstler und Künstlerinnen sind Grenzgänger zwischen Malerei und Plastik, Rauminstallation und Performance, Fotografie und Film. Diese Pluralität der Bildmedien und ihre

permanente Interaktion ist ein wesentliches Charakteristikum zeitgenössischer Kunst.³ Und auch Norbert Simon arbeitet neben seiner abstrakten Malerei mit alten Schwarzweißfotografien, die er als Ready-mades⁴ oder Objets trouvés mit meist urkomischen Sinnsprüchen überschreibt und als Postkarten-Edition herausgibt.⁵ Auf den ersten Blick haben die Fotoedition und die Farbmalerie scheinbar nichts gemeinsam, gleichwohl stehen sie in einem kunsthistorischen Zusammenhang, den es lohnt, kurz zu bedenken.

Malerei hat heute mehr zu bieten, als mit Pinsel und fertiger Ölfarbe, die aus der Tube kommt, irgendwelche Gegenstände auf die Leinwand zu malen, die wir auf Grund unserer vitalen Daseinserfahrung wiedererkennen können. Gleichwohl stehen der ‚weibliche Akt‘ und der berühmte ‚röhrende Hirsch‘ auch heute noch in der Gunst des breiten Publikums, ohne das Faktum zu bedenken, dass Theodor W. Adorno schon in den 50er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts solch dekorative Machwerke als „Hotelbildmalerei“ lächerlich gemacht hat.⁶

Die in dieser Ausstellung gezeigten Werke der Gegenwart demonstrieren, dass die abstrakte Kunst noch lange nicht am Ende ihrer Entwicklung angekommen ist. Die Ursachen für die Erweiterung des Bildbegriffs der Malerei hin zum autonomen Farbbild reichen bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück. Mit der Etablierung der fotografischen Technik als innovatives Bildmedium, das die sichtbare Wirklichkeit exakt abbilden kann, hat die Malerei eine ihrer wichtigsten, traditionellen Hauptaufgaben verloren, nämlich Mensch und Natur möglichst naturgetreu wiederzugeben. Also sucht sie sich neue Aufgabenfelder und konzentriert sich auf ihre ureigensten Mittel, die bildnerische Elementarsprache: Punkt und Linie zu Fläche, Hell-Dunkel und nicht zuletzt die *Farbe*, die im Bereich der Malerei absolute Priorität genießt. Claude Monet, Paul Cézanne, Wassily Kandinsky, Paul Klee u.a. waren die Motoren jener Entwicklung, die zur Autonomie der Farbe und des Bildes geführt hat.⁷ Das abstrakte oder besser konkrete Gemälde⁸ ist schließlich befreit von dem Zwang der Mimesis, etwas naturgetreu abbilden zu müssen. Dieser ‚Verlust‘ eröffnet dem Bild eine unerhörte Freiheit, außerbildlich Unsichtbares sichtbar zu machen. Paul Klee: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“⁹ Das befreite und entgrenzte Bild offeriert uns ein Sehangebot, das wir so nur in der spezifischen Gestaltung und sonst nirgends wahrnehmen können. Wo anders als in der Malerei erfahren wir etwas über Farbe als Urphänomen im Sinne Goethes oder dass sie uns als eine schier unerschöpfliche Energiequelle vor Augen tritt.¹⁰ Insbesondere letzteres offenbaren die Bilder von Norbert Simon. Sie praktizieren eine Absolutsetzung der Farbe als autonomes Gestaltungsmittel, die dem in meditativer Anschauung sich öffnendem Betrachter unvergleichliche Selbsterfahrungs- und Welt-Anschauungsmöglichkeiten anbieten. Es steht jedem frei, einen Dialog zwischen Auge und Bild in Gang zu setzen, Sinnlichkeit und Reflexion in Einklang zu bringen, - er muss es nur wollen. Aber dazu gehört, wie schon Paul Klee feststellte, ein Stuhl.¹¹ Will sagen, es erfordert Ausdauer und Zeit, der Rezipient muss bereit sein, vor den Bildern zu verharren, um sich überhaupt in die hochkomplexe Bildstruktur einsehen zu können.

Der permanente Konsum der bewegten Bilder in Film, Fernsehen und Computer hat unsere mentale Seherfahrung verändert. Die Bilder verschwinden im Sekundentakt und werden nonstop von einer Stimme aus dem Off erklärt, erläutert, beschrieben, interpretiert, wobei wir gar nicht verifizieren können, ob dieser fortlaufende Kommentar auf der Tonspur dem Bild adäquat oder völliger Unsinn ist. Das statische Bild der Malerei stellt den Rezipienten vor eine ganz andere Herausforderung. Das

Bild ist ein selbstbewusstes Gegenüber von ‚befremdlicher‘ Standhaftigkeit, das schweigt.¹² Das Bild ‚spricht‘ nicht, sondern stellt gleichsam eine ‚stumme Sprache‘ vor, die nur durch unsere sinnlich-geistige Aktivität erschlossen werden kann oder auch nicht. Gerade das Rätselhafte übt einen großen Reiz aus. Aber es gilt, das Rätsel zu sehen, nicht es zu lösen.¹³ Das heißt, die Kunst entzieht sich immer auch ein Stück weit letzter rationaler Erklärung und sprachlicher Verfügbarkeit. Im Hinblick auf die Bilder von Norbert Simon besteht die Schwierigkeit und Herausforderung darin, für den ungeheuren Reichtum der Farben adäquate Begriffe zu finden. Unser Vokabular, mit dem wir Farben beschreiben können, ist sehr beschränkt.

Eine Bildfarbe, wie sie Norbert Simon in seinen Werken gestaltet, ist in ihrem Wesen prozessual. Sie offenbart sich in mannigfaltigen Nuancen und Übergängen, die sprachlich kaum bestimmbar sind. Die fehlenden Differenzierungsmöglichkeiten der Sprache führen uns eine Grenzerfahrung begrifflicher Welterkenntnis vor Augen. „Allein in der Betrachtung zeigt sich, was Farbe darstellt. Sie bewirkt emotionale Empfindungen, die höchst subjektiv determiniert sind. Diese intime Bedeutung ist unmittelbarer Bestandteil der Farbe.“¹⁴ In meinem Vortrag versuche ich, einen ‚Erlebnisbericht‘ davon zu geben, was sich bei der Betrachtung der Farbgestalt vor meinem inneren und äußeren Auge zugetragen hat. Als ich einen Nachmittag sehend und schreibend, anschauend und denkend vor den Bildern hier in der Galerie zugebracht habe, hat sich sehr schnell herausgestellt, wie wichtig die Beleuchtungssituation für die Wahrnehmung der Bilder ist. Bei natürlichem Licht ist die Farbwirkung der Bilder eine andere als bei künstlichem Licht. Jede Lichtveränderung in der Natur erzeugt leichte Veränderungen im anschaulichen Charakter der Farben. So wie Claude Monet in seinen Serien der *Heuhaufen* die verschiedenen Farberscheinungen zu wechselnden Tageszeiten optisch erforscht und in der Farbgestaltung fixiert hat, so könnte man auch als Kunstrezipient vom frühen Morgen bis zur Abendstimmung die Farbveränderungen in den Bildern studieren. Besitzt man ein Werk von Norbert Simon, kann man sich täglich diesem Studium, einem Training der Wahrnehmung von Komplexität, hingeben. Der Rezipient macht die Beobachtung, dass die energiegeladene Farbintensität und Leuchtkraft des Rot sich immer durchzusetzen vermag, auch und gerade bei gedämpftem Licht. Schaltet man dann das elektrische Licht an, scheint das Rot Blitze auszusenden und es entlädt sich in einem „Brausen und Glühen“, wie Kandinsky die sinnlich-sittliche Wirkung des Rot beschrieb. Rot ist ihm eine „grenzenlose, charakteristisch warme Farbe, [sie] wirkt innerlich als eine sehr lebendige, lebhaft, unruhige Farbe ...“. „Dieses ideale Rot kann aber in realer Wirklichkeit große Änderungen, Abschweifungen und Verschiedenheiten dulden. Das Rot ist sehr reich und verschieden in der materiellen Form. Man denke sich nur: Saturnrot, Zinnoberrot, Englischrot, Krapplack, vom hellsten in die dunkelsten Töne! Diese Farbe zeigt die Möglichkeit, den Grundton ziemlich zu behalten und dabei charakteristisch warm oder kalt auszusehen. Das helle warme Rot (Saturn) ... erweckt das Gefühl von Kraft, Energie, Streben, Entschlossenheit, Freude, Triumph (lauter), usw.“ Im „Zinnober gewinnt das Rot an der Beständigkeit des scharfen Gefühls: es ist wie eine gleichmäßig glühende Leidenschaft, eine in sich sichere Kraft, die nicht leicht zu übertönen ist ...“. Wird das Rot durch Schwarz vertieft, entsteht das „Braun, in welchem das Rot wie ein kaum hörbares Brodeln klingt“. Das ist für Kandinsky „eine unbeschreibliche innere Schönheit: das Hemmen.“¹⁵

Ich zitiere diese Äußerungen, um deutlich werden zu lassen, dass ein hochsensibler Maler wie Kandinsky, der zudem synästhetisch veranlagt ist, über ein Vokabular verfügt, das geeignet ist, etwas

über das Wesen der Farbe auszusagen. Aber Kandinsky hat auch betont, dass „Worte nur Winke, ziemlich äußerliche Kennzeichen der Farben“ sind und bleiben.¹⁶

Und so ist auch der professionelle Kunstrezipient immer wieder neu herausgefordert. Jedes einzelne Bild, besonders wenn es fast ausschließlich die Farbe zum zentralen Thema hat, stellt ihn erneut auf die Probe. Die konkrete Bildwelt, die nichts mehr illusioniert, was sie nicht ist, zum Sprechen zu bringen, d.h. einen fruchtbaren Dialog zwischen Auge und Bild in Gang zu setzen, ist ein gutes Stück Arbeit und geht nicht ohne geistige Anstrengung.

Ostentativ geben die Bilder von Norbert Simon zu erkennen, dass die Farbe das primäre Medium der Malerei ist, durch das alle visuellen Daten eines Bildes hindurch müssen. Das Gestaltungsmittel Farbe ist die Grundbedingung für die Sichtbarkeit eines gemalten Bildes. Damit steht die Malerei Norbert Simons kunsthistorisch gesehen in einer Traditionslinie mit Mark Rothko, Barnett Newman, Yves Klein, Rainer Jochims oder Gotthard Graubner, um nur einige bekannte Namen zu nennen. Aber trotz der Gemeinsamkeit, die Farbe in den Fokus bildnerischer Arbeit zu stellen, ist doch jedes Œuvre unverwechselbarer Ausdruck eines individuellen Gestaltungswillens. Was Norbert Simons Malerei von allen genannten unterscheidet, ist der faszinierende Glanz der Bilder. Diese, das Licht reflektierende, glatte Oberflächenbeschaffenheit ist das Resultat einer ganz besonderen Maltechnik. Bedenkt man aber mit Max Liebermann, dass die „Technik ... der Ausdruck des Geistes“ ist, wird die Sache schon kompletter.¹⁷ Wir fragen natürlich nach der Geisteshaltung, die hinter dieser Technik steht. Norbert Simon spricht selbst von einer analytischen Herangehensweise mit dem Ziel der Vereinfachung und Reduktion der Bildgenese auf die wesentlichen Elemente Malgrund, Malwerkzeug und Malmaterialien. So wählt er natürliche Pigmente, benutzt Leinöl als Bindemittel und gründiert seine Leinwand aus Jute mit Asche und Dispersionsfarbe, die er mit der Spachtel aufträgt. Auf diesen getrockneten und geschliffenen Grund trägt er mit den bloßen Händen und unter Zuhilfenahme eines Lappens die mit Öl gebundenen Pigmente auf, oder besser gesagt, er reibt sie in einem langwierigen Arbeitsprozess in den Bildgrund ein. Dabei vermischen und verschleifen sich die Buntfarben mit der grauschwarzen Asche, so dass auf der Bildfläche Hell-Dunkel-Strukturen und fedrige formale Gebilde entstehen können. Ein Rot gerät in einen unendlich variationsreichen Verwandlungsprozess, verdunkelt sich zu Braun und lichtet sich zum Gelb. Und am Schluss des langen und arbeitsintensiven Malprozesses steht der Glanz, der die einfachen Materialien zu Kostbarkeiten verwandelt, der die Bilder wie geschliffene und polierte Edelsteine funkeln lässt. Aber dieser Glanz ist nichts aufgesetztes, er kommt aus der Bildtiefe, aus den sich partiell transparent überlagernden Farbschichten heraus. Wie beim Menschen kommt die Schönheit von innen, ist nichts äußerliches, sondern ein bildimmanentes Phänomen. Joseph Beuys, der große Idealist, traute sich noch zu sagen: „Schönheit ist der Glanz des Wahren.“¹⁸ Schon in dem Moment, wenn die Farbe auf die Malfläche aufgetragen wird, gewinnt sie einen geistigen Aspekt, empfängt sie bereits einen ästhetischen Sinn, wird sie, durch einen künstlerischen Willen hindurchgegangen, gleichsam filtriert, befreit von ihrem materiellen Aspekt.¹⁹

Wenn man einzelne Bilder genau beschreibt, lässt sich zeigen, dass Norbert Simons Bilder nicht monochrom, sondern farblich unendlich differenziert sind. Ein Bild aus dem Jahr 2003, das 1,75 x 1,75 m misst, präsentiert eine komplexe farbige und formale Gestalt. Aus der Tiefe des Farbraums lodert ein feuriges Orangerot als Lichtträger auf und interagiert mit den vogelartigen, fedrigen Schattenpartien, die sich in Nahaussicht als verdichtete, dunkle Aschepartikel zu erkennen geben. Das

Schwarz der Kohle ist die Farbe des erloschenen Lebens, die in größter Spannung zur Vitalität des Rots steht. Wählt der Betrachter eine größere Augendistanz zum Bild, nehmen die Schattenpartien eine braune Färbung an. Phänomenologisch gesehen ist Braun verdunkeltes Rot, das aus der optischen oder faktischen Mischung mit Schwarz entsteht. Unter bildräumlichem Aspekt liegen die dunklen Formationen im Bildvordergrund. Über die ganze Bildfläche verteilt bilden sie gleichsam einen schattenhaften „Vorhang“, der die vorderste ästhetische Bildgrenze ausmacht. Dahinter erscheinen umso leuchtender die buntfarbigen Partien, die zwischen gedämpftem Orange und hellem Rot sowie einem transparenten Grau changieren. Betrachtet man das fließende Ineinander der Farben in den Bildern, ihr räumliches Vorkommen und Zurückweichen und die Interaktionen zwischen Farbe, Licht und Dunkel, entdeckt und erfährt der Betrachter eine naturhafte Dynamik ungeheuren Ausmaßes. Aus der Elementarität der Farberscheinungen entspringt ein neues Bild der Natur, das diese im Prozess ihrer Entstehung zeigt.²⁰ Goethes Vorstellung einer *natura naturans* wird ansichtig, eine unendlich bewegte Natur, die sich aus innerem Antrieb permanent regeneriert: ‚Stirb und werde‘.²¹

Die formalen und farbigen Strukturen, die in den Bildern sichtbar werden,²² sind ‚Zufallsprodukte‘ aus innerer Notwendigkeit der Maltechnik oder genauer, der Künstler erzeugt sie mit der Bewegung seiner Arme und Hände, mit seinem ganzen Leib. Norbert Simon wählt seine Bildformate gerade so groß, dass er mit der Länge seiner Arme noch spielend in die Bildmitte kommt. Das heißt, die Bilder stehen in einer klaren Relation zum menschlichen Maß. Und der Mensch mit seiner *Physis* ist selbst ein Teil der Natur. So produziert der Maler mit seiner leiblichen Bewegung und den natürlichen Materialien eine ‚höhere Natur‘, die gänzlich aus der Kraft und Macht der Farbe lebt.²³ Vor den Bildern von Norbert Simon werden wir hellsichtig und sind dazu gehalten, über das Phänomen Farbe zu reflektieren.

Joseph Beuys wollte aus den Museen und Galerien einen „Ort der permanenten Konferenz“ machen, an dem über die wichtigen Dinge des Lebens verhandelt werden sollte. Wenn sich ein Mensch der Zukunft über die Probleme der Farbe informieren will, so Beuys, wenn er etwas über die „imaginäre, spirituelle, mystische oder geistige Seite der Farbe“ lernen will, dann „muss er ins Museum gehen, weil da der Ort ist, wo diese Dinge ihren Tempel haben“. „Hier befasse ich mich mit der geistigen Seite des Menschen, die ganz spirituell, ganz religiös ist, die dem Menschen überhaupt erst seine Menschenwürde gibt. Und dann wissen die Menschen, dass die *Farbe* das kann. Deswegen gehen sie dann an den Ort, an diesen Tempel zurück, weil da der Tempel für Farbe ist.“²⁴

‚Hier und Jetzt‘, mit den Bildern von Norbert Simon und der Eröffnung der Galerie Besch, hat die Zukunft schon begonnen!

Anmerkungen

- 1 Wolfgang Welsch: Ästhetisches Denken, Stuttgart 1991.
- 2 Ernst Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. 2. Aufl., hg. v. Lorenz Dittmann, München 1983, S. 16.
- 3 Matthias Bunge: Einheit in der Mannigfaltigkeit? - Bemerkungen zur Pluralität der Bildmedien heute. In: Bilder sind nicht fiktiv, sondern anschaulich. Festschrift für Christa Schwinn. Hg. v. Ingeborg Besch u. a., Saarbrücken 2005, S. 245-254.
- 4 Zur Idee des Ready-made siehe: Matthias Bunge: Vom Ready-made zur „Fettecke“. Beuys und Duchamp - ein produktiver Konflikt. In: Joseph Beuys. Verbindungen im 20. Jahrhundert. Hg. v. Hessisches Landesmuseum Darmstadt 2001, S. 21-35.
- 5 Die Karte Nr. 5532 aus der Serie „Misch du dich nicht auch noch ein“ zeigt ein wohlsituiertes Ehepaar mittleren Alters mit seinen beiden braven Kindern an einem Gartentisch. Während die Mutter zwischen den Kindern sitzt und mit diesen Hausaufgaben macht, thront der Vater etwas abseits daneben, im Zeitung lesen innehaltend, einen kritischen Blick auf das Geschehen am Tisch werfend. Über dieser Fotografie des späten 19. oder frühen 20. Jahrhunderts steht der Satz: „Die erste Hälfte des Lebens wird von den Eltern ruiniert, die zweite von den Kindern.“
- 6 Theodor W. Adorno: „Vorschlag zur Ungüte“. wird die moderne Kunst „gemanagt“? Baden-Badener Kunstgespräch. Baden-Baden 1959.
- 7 Lorenz Dittmann: Was bedeutet: Befreiung der Bildfarbe? In: Kunstforum International, Bd. 88, März, April 1987, S. 90-95.
- 8 „So stellt die abstrakte Kunst neben die ‚reale‘ Welt eine neue, die äußerlich nichts mit der ‚Realität‘ zu tun hat. Innerlich unterliegt sie den allgemeinen Gesetzen der ‚kosmischen‘ Welt. So wird neben die ‚Naturwelt‘ eine neue ‚Kunstwelt‘ gestellt - eine ebenso reale Welt, ein konkrete. Deshalb ziehe ich persönlich vor, die sogenannte ‚abstrakte‘ Kunst *Konkrete Kunst* zu nennen.“ Wassily Kandinsky: abstrakt oder konkret? In: W. K.: Essays über Kunst und Künstler, Bern, 3. Aufl., 1973, S. 225.
- 9 Paul Klee: Schöpferische Konfession. In: P. K.: Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Leipzig 1991, S. 60.
- 10 Johann Wolfgang Goethe: Farbenlehre. Mit Einleitungen und Kommentaren von Rudolf Steiner, Stuttgart 1980.
- 11 „Sagt nicht Feuerbach, zum Verstehen eines Bildes gehöre ein Stuhl? Wozu ein Stuhl? Damit die ermüdeten Beine den Geist nicht stören. Beine werden müd vom langen Stehen. Also, Spielraum: Zeit. Charakter: Bewegung. Zeitlos ist nur der an sich tote Punkt.“ Paul Klee, wie Anm. 9, S. 63.
- 12 Günter Wohlfart: Das Schweigen des Bildes. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 163-183. „Die bildende Kunst ist eine schweigende. ... Doch das Schweigen des Bildes ist beredt. Das Bild scheint in ein stillschweigendes Gespräch vertieft zu sein. Dieses Gespräch findet statt als das stille Gespräch seiner Farben und Formen untereinander.“ S. 178.
- 13 Martin Heidegger bestimmt die Kunst als Rätsel. „Der Anspruch liegt fern, das Rätsel zu lösen. Zur Aufgabe steht, das Rätsel zu sehen.“ M. H.: Der Ursprung des Kunstwerkes, Stuttgart 1978, S. 91.
- 14 Oliver Zybak in: Katalog: Jürgen Paas: Farbarbeiten, Essen 2003, S. 10.
- 15 Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. Bern 1973, S. 99-101.

- 16 Ebenda, S. 104.
- 17 Max Liebermann: Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden. Hg. v. Günter Busch, Frankfurt a. M. 1978, S. 45. „Die Technik ist der Ausdruck des Geistes. Niemand kann sagen, wo das Handwerk aufhört und das Kunstwerk beginnt, denn beides ist in- und miteinander unlöslich verwachsen.“
- 18 Beuys machte diese Äußerung in einem Fernsehgespräch. Zum Verhältnis von Schönheit, Wahrheit und Freiheit in der Kunst der Moderne siehe: Matthias Bunge: Zwischen Intuition und Ratio. Pole des Bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys. Stuttgart 1996, S. 100 ff.
- 19 E. Strauss, wie Anm. 2, S. 14. Laut Strauss gilt es, die Tatsache zu berücksichtigen, „dass die physisch vorgegebene, empirische Farbe sich von der gemalten Farbe des Bildes, der ästhetisch wirksamen, nicht nur materiell, sondern schon wesensmäßig unterscheidet.“ Strauss spricht sehr plausibel von „drei Daseinswesen“ der Farbe. Die Farbe der Natur ist für den Maler „ein Anderes als das Phänomen Farbe, das seine innere Sicht bestimmt und im Kolorit erst Gestalt gewinnt. Und sie ist ein wiederum Anderes, wenn er sie als reine Malsubstanz vor sich sieht.“ (S. 12, 13).
- 20 Gottfried Boehm: Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei. In: Manfred Smuda (Hg.): Landschaft, Frankfurt a. M. 1986, S. 87-109.
- 21 Im Vorwort zur Farbenlehre schreibt Goethe: „Die Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden. ... Farben und Licht stehen zwar untereinander in dem genauesten Verhältnis, aber wir müssen uns beide als der ganzen Natur angehörig denken; denn sie ist es ganz, die sich dadurch dem Sinne des Auges besonders offenbaren will. ... Mit leisem Gewicht und Gegengewicht wägt sich die Natur hin und her, und so entsteht ein Hüben und Drüben, ein Oben und Unten, ein Zuvor und Hernach, wodurch alle die Erscheinungen bedingt werden, die uns im Raum und in der Zeit entgegentreten.“ Wie Anm. 10, S. 45, 46.
- 22 Leicht von der Seite betrachtet, im Streiflicht, zeigen einige Bilder eine „orthogonale“ Spachtelstruktur, die ein ganz flaches Relief ausbildet. Die vertikal-horizontal orientierten Linienfragmente resultieren aus dem Prozess des Spachtelns, durch den die Leinwand zum Bildgrund verwandelt wird. Das unregelmäßige, fragmentarische Liniengerüst bietet dem Auge im offenen Farbraum einen gewissen Halt.
- 23 Goethe fasst den „Menschen als Inbegriff und Repräsentanten der Natur“ auf. „Kunst ist nichts anderes als Natur auf ihrer höchsten Stufe. Im Kunstwerk verewigt sich das Werden zum Sein, ohne seine Spontaneität zu verlieren.“ Herbert von Einem: Nachwort zu: Goethe. Italienische Reise. Hamburger Ausgabe, München 1985, S. 569.
- 24 Joseph Beuys, Frans Haks: Das Museum. Ein Gespräch über seine Aufgaben, Möglichkeiten, Dimensionen ... Wangen 1993, S. 48.

