

## Farbe ereignet sich

An den Bildern von Dieter Villinger besticht zu allererst ihre enorme Kraft, das scheinbar Rohe des Vortrages, in dem die Farbe gegen alle unsere Erfahrung mit der Malerei als ein *factum brutum* erscheint. Solche Farbe ist gerade keine »Materie gewordene Sensibilität«, wie sie *Ives Klein* für die Monochromie verlangt hat. Sie ist nicht mit schmalem Pinsel nach und nach auf die Leinwand aufgetragen, sondern mit breiten Bürsten in machtvollen Gesten auf der Leinwand hin und her bewegt. Das Pulsen des Farbstroms bewirkt eine gefurchte Oberfläche, eine mehr oder weniger ausgeprägte Reliefierung der Farbe auf den ungründerten Leinwänden. In diese Farbe vermag der Blick aber nicht einzutauchen, er prallt vom speckigen Glanz der Oberflächen ab. Villinger kommt in seiner Farbmalerie dem Betrachter nicht entgegen, das ganz Immaterielle der Farbe ist zu einer kompakten Farbmaterie mit einer vom Licht geriffelten Oberfläche konkretisiert. Kurz: wir begegnen in Villingers Bildern einer ungewohnten, anderen Kultur der Farbe, als der traditionell sensualistischen.

I

Ausgehend von in Streifenformationen gegliederten Farbflächen malt Villinger bereits seit Mitte der siebziger Jahre monochrome Bilder. Die Streifenbilder suchten über behutsame geometrische Akzente eine Differenzierung der Farbe. Zuerst entstehen nur rote Bilder, dann drei Jahre nur Bilder der Farbe Blau. Dieses farbliche Ausponderieren verschwindet aber mit dem Einstieg in die Monochromie nach dem Amerikaaufenthalt von 1978/79. Von den Bildern jener Zeit sagt Villinger, es sei ihm um den chromatischen 'Klang' der Farbe gegangen.

Seit Anfang der 80er Jahre jedoch bestimmt eine *offene Malbewegung* Villingers Malerei. Das führte zur Veränderung seiner Auffassung der Farbe, in der es nun nicht mehr um den chromatischen 'Klang' der Farbe oder um ihre Differenzierung geht. Villingers Farbe verzichtet auf Valeurs, sie ist nicht koloristisch gebrochen! Zwar

weisen manche Bilder noch einen Anteil anderer Farben im Grund auf, dieser liegt aber in der Regel unterhalb der Schwelle der Sichtbarkeit. Die Bilder erscheinen primär als eine zusammenhängende, undurchschaubare Farbfläche, die alle Farbschattierungen resorbiert. Mehr noch aber bedeutete diese Veränderung einen grundsätzlichen Wandel im künstlerischen Verfahren Villingers: vom Schichten der Farbe zu ihrer Bewegung, vom Bau zur Aktion.

Villingers Farbmateriale ist ein Gemisch aus Pigmenten und einem zähflüssigen Acrylbinder, das im Malakt zu einer fast plastischen Masse vermalt wird. Der Malprozeß ist daher auch keine Ausdrucksbewegung allein der Hand, sondern erfordert den Einsatz des gesamten Körpers. Das Arbeiten Naß in Naß erlaubt ein immer neues Vertreiben der Farbe auf der Bildfläche, zumeist in horizontalen Bewegungen, die von jenseits der Bildgrenzen in das Bildfeld einzudringen scheinen. Es gibt in der Geschichte der Farbmalerie viele Beispiele dafür, Farbe und Bewegung in enger Verbindung zu sehen. Erinnerung sei nur an so unterschiedliche Künstler wie *William Turner* oder *Robert Delaunay*<sup>1</sup>. Bei Villinger ist die Bewegung jedoch an sich gestaltlos, Ausdruck eines fluidalen, ständigen Umarbeitens zur Entfaltung der Farbe. Malerische Aktion und Artikulation der Farbe fallen zusammen.

Physis und Psyche der Bewegung gehören so ganz zur Bild gewordenen Farbe. Zum Beispiel ist das in manchen Bildern sichtbare Absacken der Farbmassen, bevor sie angetrocknet sind, keine Funktion der materialen Physis und der Schwerkraft – wie etwa in der Farbmalerie von *Joseph Marioni*<sup>2</sup> – sondern gewinnt aus der Bewegung der künstlerischen Realisation seine je individuelle Macht und Monumentalität. Bewegung meint hier kein passives Fließenlassen, sondern den Ausdruck aktiver Bewegung. Der Anteil des Künstlers bleibt überall unübersehbar: der Maler ist ebenso präsent, wie die Farbe. Villingers Farbe ist bei aller Zurücknahme auch Ausdruck einer verdichteten Emotion, ohne deswegen bloß Dokument eines Malaktes zu sein. Die *Sinnlichkeit* des »Essentiellen« – um einen von Matthias Bleyl für diese Malerei geprägten Terminus aufzurufen<sup>3</sup> – ist bei Villinger ungleich stärker, als die Berufung auf das Essentielle der Farbe.

Gestalt und Farbintensität seiner Bilder sind in den Vollzug des Malprozesses eingebunden. In der offenen Malbewegung vermag Villinger ineins die Bildfläche zu

organisieren und eine bestimmte Farbempfindung zu vermitteln. Es kommt in ihnen auf den Zusammenhang von Farbe und Bewegung an, nicht auf eine Modulation der Farbe oder eine Nuancierung der Töne. Mögliche koloristische Differenzen sind hier allenfalls solche, die der Bewegung geschuldet sind. Und allererst durch die Bewegung gibt Villinger der Farbe eine *Präsenz*, die seine Bilder vom Materialpositivismus anderer Positionen zeitgenössischer Farbmalerie entschieden abhebt.

## II

Villinger geht immer aus von der Wahl eines Pigmentes. Das heißt aber nicht, dass er gezielt und systematisch nach bestimmten Farbtönen sucht. Vielmehr geschieht es oft, daß er unversehens auf neue Pigmente stößt. Man könnte sagen, die Farbe findet den Künstler. Dabei verzichtet er weitgehend auf sogenannte Künstlerfarben, schon weil er nicht wisse, was alles diesen Farben beigemischt sei, um sie zu strecken. Seine Farben sollen als das benannt werden können was sie sind. So ist denn die Benennung seiner Bilder mit den Namen der verwandten Pigmente – »Phtalogrün«, »Hostapermviolett«, »Rosa Quindo«, »Vert Baryte« – für Villinger auch eine Frage der Authentizität. Die Fremdheit solcher Farbnamen, die sich einem nüchternen naturwissenschaftlichen Benennungseifer verdankt, schlägt zuweilen, wenn mehrere Pigmente in einem Bild zusammentreffen, in eine unsere gewohnten Farbvorstellungen provozierende neue Poesie um: »Dioxazinviolett Pariserblau Helioechtgrün Kobaltblau«. In seinen letzten Bildern scheint Villinger geradezu auf der Suche nach Pigmenten, die besonders artifiziell wirken und die alle atmosphärischen, naturhaften Assoziationen noch stärker als bisher von vornherein abweisen, wie etwa das bei einem Parisaufenthalt entdeckte »Vert Baryte« (1990).

Die Anschauung der Farben Villingers bedarf also der Gewöhnung, schon weil ihr Eigenwert oftmals auf den ersten Blick als disharmonisch empfunden wird, da die krassen Buntheitsgrade der Bilder zuweilen blank und aggressiv wirken und einer sensualistisch geschulten Farbwahrnehmung geradezu als schreiende Farben erscheinen wollen. Das gilt erst recht, wenn man die konkrete Zusammenstellung von Bildern für eine Ausstellung bewußt wahrnimmt, die von Villinger immer auch als eine auf die jeweiligen Räume abgestimmte Farbkonstellation gesehen wird, in denen der Betrachter nicht mehr nur mit einzelnen Bildern konfrontiert ist, sondern

gewissermaßen ins Bild – und d.h. hier in die Farbe – versetzt wird.<sup>4</sup> Für Karlsruhe hat Villinger in diesem Sinn nicht nur eine Reihe verschiedener rotfarbiger Bilder zusammengestellt, sondern in einem der großen Räume sogar seine 1989 für München gemalte Ausstellung »Farbe als Farbe« zitiert. Die drei großformatigen Bilder, ein fast schwarzes Krapprot-Violett; ein Helioechtgelb und ein Leuchtgelb, mit einer Tendenz ins Grüne, ordnen sich hier aber als eine hervorgehobene Werkgruppe in den Gesamtklang aller Bilder ein. Ein über die Durchblicke farblich von Raum zu Raum geleiteter Gang durch die Ausstellung, der die in ihr vergegenwärtigten Farben aufeinander bezieht, zeitigt unvorhergesehene subtile wie auch dröhnende 'Klänge', die bis an die mutmaßliche Schmerzgrenze gewohnter Kontrastbildungen gehen können. Dabei gibt es für Villinger sehr wohl Farben, die nicht zusammen auftreten können.

Villinger ist jedenfalls nicht an der in der Farbmalerie bislang im Vordergrund stehenden »Potentialität«<sup>5</sup> der Farbe interessiert. Farbe steht hier nicht im herkömmlichen Sinn für eine 'Beseelung' des Bildes, sondern sie zeigt ihre ganze Pracht und Schärfe ohne ästhetische oder mystische Referenzen und Rangunterschiede. Es sind narkotisierende, zuweilen sogar giftige Farbe die zudem noch mehr opak wirken, als in den früheren Bildern, und sich als eine versiegelte Oberfläche reiner, gesättigter Farbigkeit präsentieren. Auch der Glanz dieser Oberflächen hat Folgen für die Erscheinungsweise der Farbwerte in den Bildern: er verursacht eine Kühle noch des wärmsten Farbtons. Seltener wird die abweisende Dichte und Schwere der Farben durch Zonen relativer Transparenz gebrochen, in denen das Licht des Grundes und der Farbe durchscheint. Villingers Forderung »Die Anwesenheit der Farbe beansprucht lediglich, ernst genommen zu werden« ist mithin nicht tautologisch zu verstehen. Villinger thematisiert die Einzigartigkeit jeder einzelnen Farbe, – ihre Leuchtkraft, Tonigkeit, Dichte und Transparenz – wie sie in der im Prozeß der Erfahrung der Bilder allmählich hervortretenden Faktur der Bildoberfläche ihren Ausdruck gefunden hat. Seine Bilder sind dementsprechend ganz *Außenseite der Farbe*, farbige Oberfläche.

### III

Von daher wird die Bedeutung der Oberfläche in den Bildern Villingers, die eine vom Bürstenzug durchwalkte, zerklüftete Farbe zeigen, noch einmal unterstrichen. Es

entstehen gleichsam graphische Muster aus Licht – vor allem in der anschaulichen Nahdistanz –, die den Blick zeitweilig führen und die sich erst aus der Ferne wieder zu homogener Farbigkeit zusammenschließen. Villinger übersetzt die rein visuellen Farbenergien in beinahe haptische Qualitäten. Das Bild tritt als eine individuelle Farbtextur vor Augen, die sich selbst vorführt. Farbe gewinnt in ihrer Bindung an die Fläche als einem Körper Objektcharakter. Sie ist selbst das 'Motiv'.

Dem entspricht ein durch die Kenntnis und Erfahrung der Moderne verändertes Bildverständnis bei Villinger. Die Bildfläche ist für ihn keine Projektionsebene der Farbe, sondern das Bild wird zum flachen Gegenstand. Villinger betont gern seinen Widerspruch gegen die Vorstellung vom Bild als einem Fenster. Ein Bild sei nicht als Durchblick auf etwas anderes zu verstehen, sondern es gehe um den Anblick seiner selbst. Die distanzierende, zurückweisende Funktion des Glanzes der farbigen Oberflächen in seinen Bildern gehört auch in diesen Zusammenhang.

Villinger bevorzugt für seine Bilder die Form des angenäherten Quadrates, d. h. Formate, die zwar keine exakten Quadrate sind, die aber nicht als Rechtecke wahrgenommen werden. Die Absolutheit der geometrischen Form des Quadrats ist zwar gemieden, seine Ruhe und Konzentration aber weitgehend erhalten. Um so stärker versetzt die Bewegung der Farbe als Überschreitung und Entgrenzung der Blockform des Quadrats Farbe und Bildfeld in eine innere Spannung. Die Farbe füllt nicht die Bildfläche aus, sondern erzeugt einen Überschuß, der aus der Spannung zwischen dem Drama der körperbezogenen Impulse und der objektivierten Bildtextur entspringt. Entscheidend ist, daß sie das Bildfeld belebt, ohne es formal festzuschreiben. Villingers offene Malbewegung mündet nicht in irgendeiner abstrakten Figur, sie bringt ineins die kompakte Deckung der Farbe und eine in Bewegung aufgelöste Bildfläche hervor. Darin unterscheidet sie sich ebenso sehr vom Leerlauf der Bewegung eines auf sich selbst bezogenen Malgestus bei *Gerhard Richter*, wie von der sensiblen subjektiven Körperschrift eines *Raimund Girke*, deren affektive Momente einen Eigenwert gewinnen.<sup>6</sup> Bei Villinger sehen wir aus der fließenden Kontinuität der Bildfläche heraus die Bewegung als Teil der Farbe, die Farbe als Teil der Bewegung. Oder, um es anders zu sagen, seine nicht temperierte Bewegung der Farbe ist zur indifferenten Form, die Farbe als Bildgrund selbst zur Figur geworden.

#### IV

Freilich wird über die Erfahrung des Gleichgewichtes von Farbe und Bewegung leicht übersehen, daß das Bildfeld in sich artikuliert ist, daß Villinger die durchlaufende Farbe rhythmisch *zäsiert*. Während die sichtbaren Schlenker seiner Malbewegung dieser ganz angehören, wirkt das keinem erkennbaren formalen Rhythmus gehorchende, Ansetzen und Abreißen dieser Bewegung als eine nachhaltige Störung im Farbfeld. Die meist vertikale Struktur dieser Abbrüche steht überdies gegen die nachdrückliche horizontale Ausrichtung der Bewegung. In manchen Bildern hat man den Eindruck, als sei die Farbe im Überspannen des Farbfeldes überdehnt und die Oberfläche infolgedessen gerissen. So kann das unregelmäßige Gegenspiel von Pinselduktus und Farbbewegung als Rudiment einer Ordnung auf dem Bildfeld gesehen werden. Bewegung und Farbe interagieren, aber ein Schlüssel dazu ist nicht ableitbar, es sind keine verlässlichen Vorhersagen über Verlauf und Unterbrechung der weithinschweifenden Farbbewegung möglich.

Villingers Bilder zeigen eine überall bewegte Unermeßlichkeit der Farbe, die weder zentriert ist, noch ein neutrales all-over ausbildet. Wo aber der Blick, der der Bewegung der Farbe folgt, an den Zäsuren, die die Kontinuität ihres Verlaufs unterbrechen, stockt, sie überspringt, schafft der Wechsel der Blickeinstellungen zwischen einer der Bewegung vollziehenden und einer das Material wahrnehmenden Anschauung jenen Spielraum, in dem wir das Bild sehen. Der Duktus 'spaltet' gewissermaßen die eine, im übrigen monolithisch wirkenden Farbe. Die Stockungen die den Farbfluß unterbrechen, gewähren der Anschauung einen Aufschub, in dem die Bewegung aussetzt, in dem Farbe sich *ereignet*. Im toten Punkt der Bewegung kommt das Malen zum Stillstand, bis es sich von neuem freisetzt. Wo genau die Grenze zwischen Gestaltetem und Ungestaltetem im Bild oder in der Anschauung zu verlaufen hätte, vermag niemand zu bestimmen. Ohne die bildbezogene Anschauungsleistung der Betrachter können die Bilder aber jederzeit wieder 'erblinden' und zurückkehren zur kalten Faktizität des Materials. Es ist gerade die Farbe, die »eine Aktivbewußtheit des Sehens (bewirkt), die Erfahrung also, in der sich der Sehende seines Sehens bewußt wird.«<sup>7</sup> Die Bewegung und ihre Zäsuren sind also viel mehr, als nur eine Verlebendigung der Farbflächen: sie sind, ein »Handeln mit Farbmaterie«<sup>8</sup>, in dem Farbe Präsenz gewinnt.

## V

Die konzeptuelle Farbmalerie sucht Eigenwerte und Wirkungsqualitäten der Farbe so umfassend als möglich freizusetzen, um sie aus sich heraus zu bildlicher Geltung zu bringen. Erst in ihrer konkreten bildlichen Verfassung jedoch gewinnt Farbe Sprachcharakter, Bildlichkeit. Auf deren entscheidende Momente sollte hingewiesen werden. Villingers Bilder treten ja zunächst als schlechterdings gegeben vor uns. Alles an ihnen ist ganz konkret in unverstellter Tatsächlichkeit zugegen und doch entspringt ihre Erfahrung – wie gesehen – einem Zusammenspiel von Farbe und Bewegung das keine fixierbaren Konkretisierungen zuläßt. Villingers Malerei produziert einen 'Effekt', einen Gesamteindruck visueller Art, der letztlich nicht zu zerlegen oder als Ensemble bestimmter Faktoren auszuweisen ist.

Die monochrome Malerei hat längst universelle Geltung gefunden. Sie gehört heute zum selbstverständlichen Grundbestand zeitgenössischer Malerei, freilich ausdifferenziert in einem komplexen Feld sehr unterschiedlicher Positionen.<sup>9</sup> Auch Dieter Villinger gehört zu diesem Feld. Eine detaillierte kunsthistorische Situierung könnte weitere Wurzeln seiner Malerei freilegen (color field; Minimal), ohne aber damit den Punkt ihrer *Erfahrung* genauer treffen zu können. An die Stelle der traditionellen Repräsentation, die das Bild in Beziehung zu einem Außerbildlichen setzt, tritt die Thematisierung der Konditionen von Bildlichkeit. Der schmale Grat, der in solchen Konzepten banales Material und Bildlichkeit scheidet – die kaum angebbare Grenze zwischen einem bloßen Objekt aus Farbe und einem Erfahrungsmodus – hat das Bedürfnis nach einer grundlegenden Legitimation solcher Bildformen nur gestärkt.

Die Frage nach einer neuen Legitimation der Malerei – wie etwa im Radical Painting<sup>10</sup> – läßt Villinger aber unbeantwortet. Doch gegen jede Vorgabe theoretischer Konzepte ist bei ihm ein deutliches Mißbehagen spürbar. Jetzt, wo die Bilder endlich 'frei' seien, würde ihr Verständnis fremdbestimmt. In seinen Augen heißt das, daß die alte Norm, den Betrachtern vorzuschreiben, was sie sehen sollen, heute durch ein neues Dogma zu ersetzen, das ihnen vorschreibt, wie sie sehen sollen. Villinger aber beharrt darauf: »Die Interpretation ist die Arbeit des Betrachters.« Gerade die Farbe verlangt, wie vielleicht kein anderes Moment von Bildlichkeit, nach elementarer Teilhabe des

Betrachters. Schon aus diesem Grund unterstreicht Villinger ein Ziel seiner Bilder:  
»Ich will, daß der Betrachter seine individuelle Freiheit behält!«

Gegen die Inflation eines unverbindlichen malerischen 'Geredes' gelingt es Villinger, das Andere der Farbe in Szene zu setzen. Über eine Ästhetik der Aufmerksamkeit, die nicht auf Repräsentation oder Sinn zielt, für die vielmehr das Punktuelle, das Ereignis maßgeblich ist. Die Malbewegung produziert nicht einen Sinn, sondern etwas, das sich immer wieder in ihr 'ereignet'. Die Farbe zeigt ihre Gegenwart, sie ereignet sich. Sie steht nicht im Dienst ihrer Versinnlichung, sondern artikuliert ein anschauliches 'Jetzt', das inkommensurabel bleibt. Allein Villingers offensichtliche Hingabe an die Farbe eröffnet uns den Zugang zu der von ihrer Gegenwart ausgehenden Erschütterung unseres allzu selbstgewissen Bewußtseins.

Bernd Growe

#### Anmerkungen

- 1 vgl. dazu Michael Bockemühl: »William Turner« (Köln 1991), bzw. Gustav Vriesen / Max Imdahl: »Robert Delaunay – Licht und Farbe« (Köln 1967)
- 2 vgl. zu Joseph Marioni Kat. »Joseph Marioni – Malerei« (Mönchengladbach 1988)
- 3 Matthias Bleyl: »Essentielle Malerei in Deutschland. Wege zur Kunst nach 1945« (Nürnberg 1988). Zur Malerei Dieter Villingers vgl. die Kataloge »Dieter Villinger. Die Anwesenheit der Farbe« (München 1986) und »Dieter Villinger. Farbe als Farbe« (München 1989)
- 4 Zur grundsätzlichen Symbiose zwischen Werk und Ausstellungsraum im 20. Jahrhundert vgl. Brian O'Doherty: »Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space«; in: Artforum (März 1976), S. 24 – 30; deutsche Übersetzung in Wolfgang Kemp (Hg.): »Der Betrachter ist im Bild« (Köln 1985), S. 229 – 293
- 5 vgl. zu diesem Begriff und seiner Bedeutung in der Geschichte des Kolorismus Theodor Hetzer. »Tizian. Geschichte seiner Farbe« (Frankfurt 1935)
- 6 zu Gerhard Richter vgl. Ulrich Look / Denys Zacharopoulos »Gerhard Richter« (München 1985), zu Raimund Girke vgl. Kat. »Raimund Girke« (Dortmund / Ludwigshafen / Leverkusen 1988)
- 7 Max Imdahl: »Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich« (München 1987), S. 16
- 8 Helmut Friedel. »Der Klang der Farbe«; in: »Dieter Villinger. Farbe als Farbe« (München 1989)
- 9 Eine vorläufige Übersicht über dieses Feld gibt das 1987 von Amine Haase herausgegebene Sonderheft »Malerei – Radikale Malerei« (Kunstforum international, Bd. 88) und zuletzt die groß angelegte Ausstellung »La Couleur Seule« (Lyon 1988)
- 10 vgl. z.B. Marcia Hafif: »Beginning again« (Artforum September 1978) S. 34 – 40 oder Joseph Marioni / Günter Umberg: »Außerhalb der Kartusche. Zur Frage des Betrachters in der radikalen Malerei« (München 1986)