

## Terminologische Vorbemerkung

Im folgenden Text wird zunächst mehrfach von »Bildern« die Rede sein. Die großformatigen Malereien, die Dieter Villinger für die Fachhochschule Landshut realisiert hat, sind jedoch nicht als Einzelwerke, sondern als Teile einer situationsbezogenen Farbinstallation konzipiert. Der Begriff »Bilder« entspricht lediglich einer ersten, von Vorgaben freien, insofern naiven Annäherung. Im Fortgang der Erörterung werden die Arbeiten dann nur noch als Farbobjekte bezeichnet.

## Objektivität und Farbe

### Bestandsaufnahme

Zwei Räume hat Villinger gestaltet. Zweimal hat er auf unterschiedliche Dimensionen und Proportionen reagiert: mit zwei Formaten und mit zwei Farben, Blau und Gelb. Sie wurden zweimal differenziert.

Die beiden gelben Flächen gründen farblich und von der Machart her auf einer identischen Ausgangslage. Dieter Villinger hat in beiden Fällen die gleiche Menge Farbe verwendet. Er hat die Bilder sogar möglichst rasch hintereinander gemalt, damit sie aus einem weitgehend identischen Impetus heraus und unter ähnlichen physischen Konditionen entstünden. Wenn sie im Ergebnis dennoch nicht übereinstimmen, so liegt das nur in geringem Maß an den minimalen Abweichungen, die sich bei jeder Wiederholung ergeben, gleichsam einschleichen. Ausschlaggebend für die Differenz in der Farbgebung ist der Bildträger. Eine der beiden Arbeiten wurde auf kräftiges Baumwollgewebe gemalt. Das Gelb scheint hier dicht, beinahe homogen und strahlt ein opakes Leuchten ab. Bei der zweiten Malerei hat Villinger das pastose Gemisch aus Pigment und Acrylbinder auf ungebleichte Leinwand aufgetragen. Das Durchtrocknen der Farbe ist dort deutlich weniger gleichmäßig verlaufen als beim Gelb nebenan. Die Struktur der Bildoberfläche ist heftig bewegt. Sie konserviert den Malvorgang, hält die Anstrengung fest, fixiert den Energieaufwand, den Villinger erbringen mußte, um einen seinen Vorstellungen entsprechenden Endzustand zu erreichen. Die gelbe plastische Materie, die sich über das gesamte rechteckige Bildareal erstreckt, schlägt Wellen. Die Farbmasse wölbt sich auf zu satten Gelbverwerfungen, die plötzlich abbrechen, weil sie an einzelnen Stellen dermaßen gedehnt wird, daß sie zu reißen droht. Hautdünn ist da die Farbe. Vereinzelt drängt der graubeige Naturton des Untergrunds nach vorne, der durch das ringsum überstrahlende Gelb in einen grünen Schimmer umschlägt.

Villingers Bilder sind in einem einzigen, kontinuierlichen Arbeitsgang gemalt. Jedes Stück entsteht während eines durchgängigen Prozesses, der bei Formaten wie in Landshut gut einen Tag in Anspruch nimmt. Früher, etwa zur Zeit der Impressionisten, hätte man diese Arbeitsweise als *alla prima*-Malerei charakterisiert, die – im Gegensatz zur traditionellen Technik, ein Tafelbild Schicht um Schicht

aufzubauen – unmittelbar auf dem frischen Farbauftrag beruht. Doch während die Wiedergabe von Marktszenen, Akten oder Blumenstilleben, auch wenn sie rasch und direkt erfolgt, später immer noch Korrekturen und Ergänzungen erlaubt, läßt die monochrome Malerei Villingers solche Nachbesserungen nicht zu. Um die gewünschte Farbwirkung zu erlangen, muß der Malvorgang ohne längere Unterbrechung bis zu seinem definitiven Abschluß durchgehalten werden.

Mehr als dreizehn Quadratmeter Gewebe waren zu bewältigen, und zwar bei jedem der vier Bilder, die Villinger für die Fachhochschule (FH) Landshut gemalt hat. Die beiden gelben Rechtecke im Gang zwischen Cafeteria und Garderobe haben mathematisch den gleichen Flächeninhalt wie die blauen Arbeiten im Auditorium maximum (Audimax). Dort sind die Bilder quadratisch. Villinger hat sich für dieses Format entschieden<sup>1</sup>, weil es seine Autonomie gegenüber der Architektur des Raumes wahrt. Diese folgt zwar klaren Linien und symmetrischen Ordnungsmustern, umfaßt aber eine Vielzahl gestalterischer Elemente wie extrem schmale und hohe Fensteröffnungen an beiden Seiten der Stirnwand oder auffällige Unterzüge. Hinzu kommt die technische Ausrüstung, die an der Deckenkonstruktion montiert ist. Die Form des Quadrats, die Villinger für seine Arbeiten wählte, verhält sich zu alledem neutral. Sie läßt sich nirgends mit den architektonischen Details in Relation bringen: Quadrate kommen in diesem Saal ansonsten nicht vor.

Die blauen Malereien halten also auf Distanz – zum Umraum, aber auch untereinander. Denn anders als bei den gelben Arbeiten ist diesmal die Basis, der Malgrund, gleich, wohingegen die Farbabmischung variiert, weshalb der Farbeindruck auseinanderdriftet. Für die rechte Fläche hat Villinger ausschließlich reines Kobaltblau verwendet, dessen Anteil beim linken Gegenstück um ein Drittel reduziert ist: Hier gibt trotz der geringen Beimengung Türkis den Ton an.

Würde Villinger mit seiner Malerei symbolisch argumentieren (was nicht der Fall ist), stünde das Blau auch auf dieser Bedeutungsebene für einen Zustand, der den umliegenden Verhältnissen entrückt ist. Allein in der abendländischen Kultur hat sich, teilweise in Fortsetzung alttestamentarischer Auffassungen, eine lange Tradition herausgebildet, die Farbe des Himmels ins Göttliche oder Kosmisch-Universelle zu transzendieren. So spricht etwa Konrad von Megenberg, der im 14. Jahrhundert etliche mariologische, ethische und politische Traktate verfaßte, in seinem Buch der Natur vom »*saphir, der dem lautern himel geleicht*«<sup>2</sup> und der die Abkehr von den weltlichen Dingen fördert, denn er bewirkt, daß wir »*die werlt versmæhen*«<sup>3</sup>. Der publizistisch überaus aktive Kleriker greift damit eine ästhetisch-theologische Überhöhung dieses Minerals und der Farbe Blau auf, die in der christlichen Ikonographie des Mittelalters einen festen Platz einnimmt<sup>4</sup>. Am eindrucksvollsten erstrahlt diese blau leuchtende Spiritualität wohl in den Westfenstern der Kathedrale von Chartres. Wie die meisten Zeugnisse mittelalterlicher Kunst wurden sie in der Romantik wiederentdeckt und neu gewürdigt – in einer Epoche, die zumindest in Deutschland bildhaft mit der Farbe Blau in Verbindung gebracht wurde: Die im Traum aufschimmernde »blaue Blume«, die Novalis zum Leitmotiv seines Fragment gebliebenen Romans *Heinrich von Ofterdingen* erkor, ist zum Synonym für einen poetisch-philosophischen Weltentwurf geworden, der das Nahe im Fernen, das Sensuelle im Rationalen, das Individuelle im Universellen versöhnt. Er wird im 20. Jahrhundert aufgenommen, fortgesetzt, weiterentwickelt, wobei wiederum die Farbe Blau als Bedeutungsträger bei zahlreichen Künstlern eine virulente Rolle spielt.

Unter ihnen hat Yves Klein die Konjunktion von Blau und Weite nach zwei Richtungen hin *in extremis* ausgedehnt. Zum einen dringt er in mikroskopische

Größenordnungen vor, indem er das blaue Pigment nicht mehr nur als chemisch-physikalische Materie, sondern durch den quasi-wissenschaftlichen Namen IKB (International Klein Blue) zu einer Art semantischer Substanz erhob, die bereits in geringsten Dosen ihre gesamte spirituelle Kraft birgt. Zum anderen durchstößt Klein die Sphären der Schwerkraft und erklärt selbst den Weltraum zum potenziellen Aktionsfeld seiner Kunst, so etwa, als er 1958 in einem ambivalenten Gestus der absurden Übersteigerung und gleichsam sakralen Umwertung des technologischen Fortschritts vorschlägt, atomare Explosionen künftig monochrom blau einzufärben<sup>5</sup>. Aus der Sicht Kleins bedeutete auch ein solcher supraglobaler Eingriff nur eine Zwischenstufe, Klein wollte weiter, viel weiter – bis sich »die plötzliche Möglichkeit« eröffnet, »über das Unendliche hinauszusehen«<sup>6</sup>.

## Die Objektivität der Farbe

Bei Villinger ist die Entrückung der Farbe real und messbar: Die Keilrahmen der vier großformatigen Arbeiten halten mittels einer einfachen Unterkonstruktion Abstand zur Wand. Die blauen und gelben Farbextensionen sind als Flächen nicht Teile einer noch größeren Fläche, sind nicht wie Giotto's Fresken oder Sol Le Witts Farbinprägnerungen eingebunden in das Gesamterscheinungsbild einer Wand, sondern sie setzen sich als distinkte Einheiten von ihrem gebauten Hintergrund ab. Villinger hebt den Objektcharakter seiner Arbeiten hervor und betont damit deren Objektivität. Die Farbe ist weder Symbol noch Ausdruck, Spur oder Abklatsch subjektiver Verfassung – sie steht für sich. Zu sehen ist *Farbe als Farbe* (so der Titel von zwei seiner Einzelausstellungen),<sup>7</sup> und dieses strikt sachliche Verhältnis zur Materie der eigenen Kunst findet seinen Niederschlag unter anderem in der genauen Benennung der Pigmente, deren monochrome Verdichtung der Maler Villinger unternimmt. Die Titel der Arbeiten sind auf Farbangaben verknüpft: *Krapprot* (1985) oder *Zinkweiß* (1996), *Hansascharlach* (1988) oder *Heliogrün* (1985), *Pariserblau* (1991) oder *Permanentrot Neutralrot* (1999).

Indem Villinger seine Malereien als Objekte definiert, sie zu Einzelstücken erklärt, trifft er eine indirekte Aussage über die Konsistenz und über die Präsenz seiner Malerei. Villingers Farbobjekte sind Körper, keine Flächen. In dieser Körperhaftigkeit setzt sich die Beschaffenheit der Malerei fort, die ja nun auch nicht glatt und gleichmäßig verstrichen, sondern in reliefartiger Plastizität ausgetrocknet ist. Sie hat nachgerade greifbare, haptisch erlebbare Form erlangt. Die wiederum birgt einen Hinweis auf die Faktur der Arbeiten, auf das bewußt Handwerkliche des Farbauftrags. Malen ist bei Villinger kein medialer Vorgang, der darauf angelegt wäre, mit Hilfe von Farbe eine wie auch immer geartete, realistische oder abstrakte, impressionistische oder informelle Textur zu erzeugen, die dann als Informationsträger fungiert. Der Farbauftrag dient nicht dem Verfassen einer nonverbalen, hinterher doch noch in Worte, Erzählungen, Lehrbeispiele oder Fragen zu übertragenden Botschaft, sondern hat zum Ziel, einen Zustand zu erreichen, in dem ein Grün, ein Rot, ein Weiß oder – wie in Landshut – ein Gelb und zwei Sorten Blau zu wirken beginnen und statt als bloßer Anstrich nunmehr als signifikante Entität wahrgenommen werden. Wobei die Signifikanz darin liegt, daß die Farbe an sich und nicht als Akzidens (das Blau einer Bluse, das Gelb eines Geländers) erscheint, genauer: da steht, präsent ist. Der Prozeß des Malens, das Bearbeiten der Leinwand, das Durcharbeiten der Farbe, trägt entscheidend dazu bei, daß dieser – wortwörtlich: elaborierte – Zustand erreicht wird und die Farbe Präsenz gewinnt.

Der Schein der Farbe bleibt explizit an die Materie gebunden. Doch der an sich neutrale Grundstoff, die Mischung aus Pigment und Binder, muß aktiviert werden: Erst durch den malerischen Einsatz und Energieaufwand wird nachher die Farbe als Farbe erkannt und nicht etwa nur als Beimengung einer halbtransparenten

Acrylmasse gesehen. Zugleich wird durch den Faktor Arbeit der Objektcharakter der Malereien hervorgehoben. Es ist offensichtlich, daß an ihnen wie an einem Werkstück *geschafft* wurde; auch das kennzeichnet sie als Objekte und trennt sie beispielsweise vom britischen *New Modernism* der neunziger Jahre, zumindest was dessen Merkmale »matte topfebene Platte« und »banale oder industrielle Farbigeit«<sup>8</sup> anbelangt. Darüber hinaus ist die Körperhaftigkeit der Malerei Villingers aber auch an die Physis des Malers geknüpft. Einerseits, weil Villinger seine Formate danach auswählt, ob er sie ohne besondere Hilfskonstruktionen bewältigen kann, andererseits weil er Malen als einen in sich abgeschlossenen und nur dadurch schlüssigen einheitlichen Akt auffaßt, der sich weder portionieren (heute so viel, morgen vielleicht etwas mehr), noch im Sinne moderner Arbeitsrationalisierung (täglich von sechs bis zwölf) aufspalten läßt. Das Farbfeld will in einem bestellt werden. Und so ist mit dem Beginn der Arbeit immer bereits ihr Ende festgelegt. Es läßt sich nicht beliebig auf irgendwann verschieben: Ist der Anfang gemacht, muß der Malvorgang bis zu seinem Abschluß durchgehalten werden. Diese innere Kohärenz zwischen dem Herstellungsprozeß, den Herausforderungen des Materials und dem künstlerischen Resultat ist für Villingers malerisches Vorgehen konstitutiv und wird in Landshut zusätzlich dadurch betont, daß nicht nur die einzelnen Farbobjekte je aus einem Guß gefertigt, sondern auch die Abstände zwischen den Arbeitsphasen knapp bemessen wurden.

Durch die zeitliche Selbstdisziplinierung wollte Villinger, wie bereits erwähnt, dafür sorgen, daß alle vier Arbeiten unter den gleichen Voraussetzungen entstehen. Weder die vegetative Verfassung und seelische Gestimmtheit des Künstlers, noch die Lichtverhältnisse oder die für das Durchtrocknen der Farbe ausschlaggebende Raumtemperatur sollten zu sehr differieren, zumal Villinger *in situ* arbeitete und die Fachhochschule damals noch Baustelle war. Es galt auszuschließen, daß die Malerei – etwa in monochromer Fortführung der Tageslichtstudien Monets – als Zustandsbeschreibungen mißdeutet werden. Dabei mußte Villinger in Kauf nehmen, daß sich die Angleichung der Arbeitsbedingungen nicht wie im Labor immer wieder absolut genau, sondern nur näherungsweise erreichen ließ. Das Wetter wechselt, und mag die eigene Verfassung in ihrem Generalbass auch Bestand haben, so ist sie doch täglichen Schwankungen ausgesetzt, und seien sie noch so minimal. Selbst derlei Momente des Zufälligen und Unwägbareren erweisen sich jedoch als Belege für die Objektivität der Arbeiten. Sie bekräftigen die reale Präsenz der Malerei, denn neben der Oberflächenstruktur sind sie es, die den prinzipiellen Unterschied zu mechanisch hergestellten Farbarealen markieren.

Es bleibt bei Villingers monochromen Objekten durchweg kenntlich, daß sich die Farbe nur deshalb als Farbe zeigt, weil sie durch das Eingreifen des Malers erschlossen wurde. Die Grundbedingung der Kunst Villingers ist das materielle Durcharbeiten der Farbe (und nicht etwa das künstlerische Vermögen, dreidimensionale Effekte oder kompositorische Spannungen erzeugen zu können). Dieser enge funktionale Zusammenhang zwischen Farbe und Arbeit ist der essentielle Kern der Malerei Villingers. Er ist der entscheidende Parameter, der die Farbobjekte an die Welt der Dinge bindet und der sie, auf die Architektur bezogen, gegen jene Scheinhaftigkeit immun macht, wie sie im suggestiven Repertoire sowohl der historischen, als auch der zeitgenössischen Kunst auftaucht: Die typologischen Szenen, mit denen Giotto die Scrovegni-Kapelle in Padua ausgestaltet hat, transzendieren den Haftgrund, auf den sie gemalt wurden. Das lichte, raumfüllende Blau, in das der Künstler das biblische Geschehen eingebettet hat, soll den Blick über alle irdische Befangenheit hinauslenken, blendet den Umstand aus, daß es auf den profanen Putz einer nicht minder profanen Mauer gemalt wurde. Aber auch die homogen monochromen Flächen, die Günther Förg für ein Treppenhaus im Frankfurter Museum für Moderne Kunst entworfen hat, unterlaufen die materiellen Sachverhalte. Hier rückt der Farbeindruck in den Vordergrund, die visuelle

Sensation, die – durch Komplementärkontraste gesteigert – das architektonische Gefüge außer Kraft zu setzen scheint.

Villinger stellt sich diesseits solcher Entgrenzungen. Seine Malereien sind reale Objekte im Raum. Sie sind ebenso konkret zu benennen wie ein Stuhl, ein Pult, ein Podest. Somit überwinden sie den Diskurs des Sublimen, dem die monochrome Kunst, ob bei Barnett Newman, Yves Klein oder Gerhard Merz, wiederholt gefolgt ist. Wenn Jean François Lyotard das »Augenblickliche«<sup>9</sup> als den eigentlichen Inhalt der Malerei Newmans ausmacht, so kapriziert sich Villinger in seinen Anstrengungen zur Realisierung von Farbe gerade nicht darauf, Bilder zu fertigen, die eine spezifische Seherfahrung provozieren sollen. Lyotard vergleicht den Augenblick, wie er bei Newman inszeniert wird, mit dem Blitz, der trennt, teilt, inmitten des Unbestimmten einen Unterschied begründet. »Ohne diesen Blitz gäbe es nichts oder das Chaos. Der Blitz ist *die ganze Zeit* da (wie der Augenblick), und er ist nie da. Die Welt hört nicht auf zu beginnen«<sup>10</sup>.

Malerei als Wiederholung der Genesis, als visueller Urknall: Hier wird eine Rhetorik der Überwältigung beschworen, zu der Villingers Farbobjekte allein schon durch ihre Dinglichkeit im Gegensatz stehen. »Die Vergegenwärtigung der Farbe«<sup>11</sup>, die Villinger betreibt, impliziert eine grundsätzliche Absage an jede Form von narrativer, metaphorischer, symbolischer oder metaphysischer, psychologischer oder idealisierender Intention. Farbe dient Villinger nicht als Bedeutungsakkumulator, der sich beim Betrachten entlädt. Sie ist die Bedeutung. Aber indem ihre semantische Reinheit herausgearbeitet wird, steigert sich die Wirkung der Farbe, wobei Villinger durchaus mit einkalkuliert, daß sich sensuelle oder physiologische Rückkopplungen zwischen dem monochromen Feld und seinem menschlichen Gegenüber einstellen: Weil im Audimax unter anderem Prüfungen abgenommen werden, enthielt sich Villinger eines lauten farblichen Eingriffs und verlagerte die Farbe aus dem langwelligen Segment des Spektrums (Rot, Orange) in den Bereich von etwa 440 bis 495 nm. Das ist die Wellenlänge, die das neuronale System des Menschen als Blau interpretiert.

## Disposition im Raum

Die Herrschaft über den Blick und das überrumpelte Staunen als Reflex auf den Gestus ästhetischer Dominanz werden in der Fachhochschule Landshut auch durch die Disposition der vier Farbobjekte verhindert. Sie bilden zwar eine in sich geschlossene Einheit, weil sie aufeinander bezogen sind: Die beiden Blau-Varianten im Auditorium maximum antworten auf das Doppelgelb im Durchgangsbereich, der *vis-à-vis* liegt. Innerhalb dieser einfachen symmetrisch-frontalen Ordnung bleiben indes alle Wege offen, steht es frei, ein je eigenes Verhältnis zu den monochromen Elementen herzustellen. Villinger schreibt keine Idealsituation vor. Da die beiden gelben Rechtecke in einem Flur hängen, dem Betrachter oder Passanten also recht nahe kommen, könnte man Parallelen zu Barnett Newmans Variationen über die Frage »Who's Afraid of Red, Yellow and Blue« vermuten; diese Bilder sollten dadurch, daß man vor ihnen nicht ausweichen kann, grenzenlos scheinen. Eine solche Engführung erübrigt sich bei Villingers Installation für die Fachhochschule Landshut schon deshalb, weil eine Seite des Flurbereichs komplett verglast ist. Außerdem erlauben Schiebetüren die vollständige Öffnung zum Hof. Das gleiche gilt für die gegenüber liegende Seite: Auch beim Audimax, läßt sich die Trennung zwischen Innen- und Außenraum aufheben, so daß diverse Optionen der Wahrnehmung durchgespielt oder erprobt werden können – vom mikroskopischen *close up* bis zur Supervisionsperspektive des distanzierten Beobachters.

Der Maler Robert Ryman hat einen solchen Freiraum als Vorstellung ins Weltall projiziert: »Ich weiß nicht, aber vielleicht würde die Farbe genau dort bleiben, wo man sie hinmalt, und sie würde umherschweben und man könnte die Vorderseite, die Rückseite und den Rand sehen, und alles würde einen Sinn ergeben«<sup>12</sup>. Bei Villinger bleiben die Rückseiten verborgen und die Orte der Farbobjekte sind genau bestimmt, und alles, was zwischen diesen fixen Größen liegt, ist der unabhängigen begrifflichen Aneignung des Betrachters überlassen. Mit dem Standpunkt den er einnimmt, wird jedoch immer eine Referenz zu den vier Arbeiten definiert (nah bei Gelb bedeutet unweigerlich fern zu Blau, gleicher Abstand zu allen verhindert Nahsicht). Diese wechselnde Abhängigkeit zwischen Betrachter und Objekt stellt sich erst einmal als räumlicher Funktionszusammenhang dar: Wenn Position A, dann Wahrnehmung  $W_A$ , wenn Position B, dann Wahrnehmung  $W_B$  und so fort, wobei der Index die jeweils veränderten Abstände zu den beiden blauen und den beiden gelben Malereien bezeichnet. Damit ist die Grundlage geschaffen für ein Modell der Konstruktion von Wirklichkeit. Über die vier Arbeiten, die sich in der FH Landshut zu einer Rauminstallation zusammenfügen, wird beispielhaft die relative Bedingtheit von Wahrnehmung und Erkenntnis vor Augen geführt: Jedes Element bedeutet für sich eine – mehr oder minder – fest umrissene Realität, aber diese Bedeutung verschiebt und ändert sich im Kontext mit weiteren Elementen.

Man hat die nicht-gegenständliche Malerei, für die sich Mitte der achtziger Jahre der Begriff *Radikale Malerei*<sup>13</sup> durchsetzte, ähnlich wie die *Minimal Art* als asketische Antwort auf die Obszönität der Reizfülle und Informationsübersättigung entwickelter Konsumgesellschaften erklärt. Villingers Arbeit erweist sich hier als diskursive Erweiterung, denn statt sich auf den Gestus der Enthaltung zurückzuziehen, zielt sie auf Klärung. Die Präsenz der Farbobjekte innerhalb des Gesamtkomplexes der Landshuter Installation wäre mithin ein fortgesetzter Hinweis darauf, daß sich auch das global verstärkte Rauschen der Informationsströme in seine Bestandteile zerlegen und in analytische Denkbewegungen überführen läßt.

Michael Hübl

## Anmerkungen

- 1 Die folgenden Angaben beruhen auf einem Gespräch mit dem Künstler am 16. Mai 2001 in situ.
- 2 Konrad von Megenberg: *Das Buch der Natur. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache*. Herausgegeben von Franz Pfeiffer, Hildesheim/Zürich/New York 1994 (= 3. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1861), S. 458.
- 3 *ibid.*
- 4 vgl. Beate Bender: *Color caelestis*. Anmerkungen zur Farbe Blau im Mittelalter. In: Hans Gercke (Hg.): *Blau: Farbe der Ferne*. Heidelberg 1990, S. 82 – 103.
- 5 Dominique Bozo u.a.: *Yves Klein*. Katalog zur Ausstellung Centre Georges Pompidou Paris, Paris 1983, S. 334.

- 6 Yves Klein: *Des bases (fausses), principes, ... et condamnation de l'évolution*. In: *Soulèvement de la jeunesse*, Paris 1952, Nr. 1, zit. nach Bozo, Klein, a.a.O., S. 180 – 182.
- 7 kunst komplex Neuss 1987 und Städtische Galerie im Lenbachhaus/Kunstforum München 1989.
- 8 "This new British Painting shares with Minimalism and Pop Art the anonymous look, detachment from the artist, dead pan flatness, banal or industrial colour, the rejection of composition and a commitment to the 'real' material object." – Brian Muller: *Real Art*. In: *Real Art*, Katalog zur Ausstellung Southampton 1995, Stedelijk Museum Aalst 1995/96, Leeds City Art Gallery 1996, S. 6 – 23, hier S. 7.
- 9 Jean François Lyotard: *Der Augenblick, Newman*. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Aisthesis*, Leipzig 1990, S. 358 – 369, hier S. 362. (= dt. Übersetzung von L'instant, Newman, erstmals publiziert im Katalog zur Ausstellung, Palais des Beaux Arts, Brüssel 1984).
- 10 *ibid.*
- 11 s. Eberhard Simons: *Die Vergegenwärtigung der Farbe. Zu den Arbeiten von Dieter Villinger und ihren Voraussetzungen als radikaler Malerei*. In: Reinhard Ermen (Hg.): *Dieter Villinger. Die Anwesenheit der Farbe*, München/Köln 1986, S. 13 – 20, hier S. 15.
- 12 Robert Ryman. Interview mit Robert Storr am 17. Oktober 1986. In: Galerie nächst St. Stephan (Hg.): *Abstrakte Malerei aus Amerika und Europa*, Wien 1988, S. 199 – 209, hier S. 206.
- 13 zur Genese des Begriffs und seiner weiteren Diskussion vgl. u.a. Stefan Kraus: *Joseph Marioni und die Ikonographie ›radikaler‹ Malerei*. In: Michael Fehr (Hg.): *Die Farbe hat mich. Positionen zur nicht-gegenständlichen Malerei*, Essen 2000, S. 153 – 156.