

Lorenz Dittmann

Zur Leiblichkeit der Farbe

I.

Raimer Jochims führt in seinen Bildern der sechziger und frühen siebziger Jahre die Farbe zu einer koloristischen, ganz aus ihren eigenen Möglichkeiten gewonnenen Interpretation: Farblicht glüht aus Dunkel, Farbdämmer lichtet sich ins Scheinen; die „chromatischen Reliefs“ lassen monochrome Werte übergänglich durch die Helldunkelskala und von Farbton zu Farbton gleiten, lassen sie anschwellen und abebben, lösen und verdichten sie. Auch hellt sich Dunkelheit plötzlich in lichte Streifen auf, ist Dunkles in Dunkles eingelassen, unterschieden nur nach glänzend oder stumpf, oder Weiß wird zart in sich bewegt.¹

II.

Solche Ausmessung der farbigen Helldunkeldimension wird 1974 von einer anderen bildnerischen Thematik abgelöst. Die Farbgestaltung dieser neuen Bilder verbindet zwei Traditionen koloristischer Problemstellung zu neuer, überraschender Synthese, Reflexion auf das Verhältnis von Farbe und Form und Erscheinungs- wie Ausdrucksdifferenzierung der Farben als solcher. Beide Problemreihen wurden in der Malerei des 20. Jahrhunderts zumeist getrennt verfolgt, aus ihrer fruchtbaren Durchdringung gewinnt Jochims sein sich ständig erweiterndes Feld forschend-meditativer Gestaltung.

Zuvor hatte insbesondere Kandinsky die „sinnliche-sittliche“ Wirkung, den „Klang“ der Farben wie ihre Korrespondenz und Opposition zur Form gleichermaßen zum Thema theoretischer und

künstlerischer Reflexion erhoben.² Seine erstmals 1912 erschienene programmatische Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ enthält Kandinskys Untersuchungen zur Farbe, „das Wägen des inneren Wertes des Materials auf der großen objektiven Waage“, Untersuchungen, die sich allerdings mit der „elementaren Darstellung der einfachen Farbe“ begnügen.³ Kandinsky unterscheidet die Farben nach Wärme und Kälte wie nach Helligkeit und Dunkelheit des Farbtons. Wärme und Kälte der Farbe sind für Kandinsky „eine Neigung ganz im allgemeinen zu Gelb und Blau“. Hierin kann eine Verwandtschaft mit Goethes Farbenlehre gefunden werden, die gleichfalls Gelb und Blau als Ur-Polarität setzt: „Im allgemeinen betrachtet entscheidet sich die Farbe nach zwei Seiten. Sie stellt einen Gegensatz dar, den wir eine Polarität nennen und durch ein + und – recht gut bezeichnen können. Plus: Gelb. Wirkung. Licht. Hell. Kraft. Wärme. Nähe. Abstoßen. – Minus: Blau. Beraubung. Schatten. Dunkel. Schwäche. Kälte. Ferne. Anziehung.“⁴ Anders aber als Goethe fügt Kandinsky als Repräsentanten von Hell und Dunkel das Paar Weiß und Schwarz hinzu. Darin zeigt sich der Unterschied einer noch von der Helldunkelvision bestimmten Farbauffassung Goethes, der Farben „Taten und Leiden des Lichts“ sind, zur koloristischen Kandinskys, die von den Farben aus Licht und Dunkel gewinnt, als Ergebnis einer das ganze 19. Jahrhundert bestimmenden Entwicklung.

Von den Grundunterscheidungen nach Wärme/Kälte und Helligkeit/Dunkelheit aus gelangt Kandinsky sogleich zu Beobachtungen von Farbbewe-



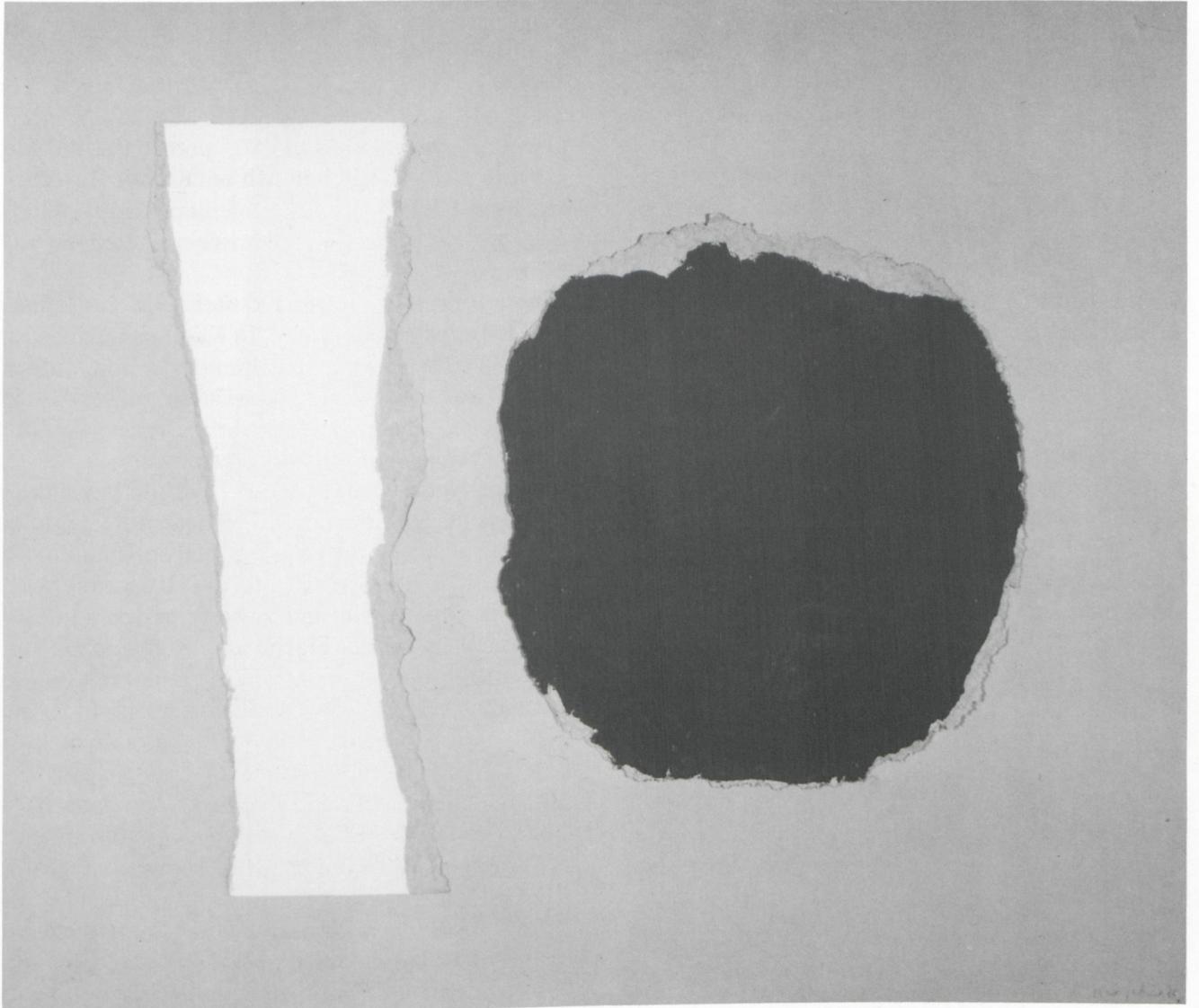
große Mauer, Acryl-Spanpl., 1980, 132 x 114 cm

gungen. (Auch sie lassen sich mit Goethes Ausführungen vergleichen.) Warme und kalte Farben stehen in einer „horizontalen Bewegung“, „wobei das Warme sich auf der horizontalen Fläche zum Zuschauer bewegt, zu ihm strebt, das Kalte sich vom Zuschauer entfernt.“ Die Bewegung zum Betrachter ist eine „körperliche“, die vom Betrachter weg eine „geistige“. Auch der Weiß/Schwarz-Gegensatz enthält diesen Bewegungskontrast, wenngleich in „erstarrter Form“. Gelb und Blau unterscheiden sich bewegungsmäßig aber noch in anderer Hinsicht: Gelb strahlt aus, Blau entwickelt eine konzentrische Bewegung, „(wie eine Schnecke, sich in ihr Häuschen verkriecht)“.

Damit sind die Grundlinien entworfen auch für die Charakterisierung der anderen Farben. Weiß und Schwarz sind gekennzeichnet durch „Bewegungen des Widerstandes“: Weiß ist „ewiger Widerstand und trotzdem Möglichkeit (Geburt)“, Schwarz „absolute Widerstandslosigkeit und keine Möglichkeit (Tod)“, im Grün vermischen sich die beiden entgegengesetzten Bewegungen von Gelb und Blau und es entsteht „volle Unbeweglichkeit und Ruhe“. Im „moralischen Werte“ steht dem Grün Grau nahe, nur daß im Grün „Gelb und Blau als paralysierte Kräfte verborgen sind, die wieder aktiv werden können“, eine „lebendige Möglichkeit“ enthalten, „die im Grau ganz fehlt“. So ist Grau für Kandinsky „klanglos und unbeweglich“, es ist „die Unbeweglichkeit, die trostlos ist“. (In diesen Farbbezirken unterscheidet die Jochimsche Farbauffassung ungleich differenzierter.) Im stärksten Gegensatz zu Grau steht Rot, und so behandelt Kandinsky Rot im Anschluß an – und als einen „Hoffnungsschimmer“ von Grau: „Bei Aufhellen (des Grau) kommt eine Art Luft, Möglichkeit des Atmens in die Farbe, die ein gewisses Element von versteckter Hoffnung enthält. Ein ähnliches Grau entsteht durch optische Mischung von Grün und Rot: es entsteht aus geistiger Mischung der selbstzufriedenen Passivität und eines starken aktiven Glühens in sich.“ Rot ist erfüllt von „beinahe zielbewußter immenser Kraft“, von „Brau-

sen und Glühen, hauptsächlich in sich und sehr wenig nach außen“; im Orange bildet sich ein „Anfang der Bewegung des Ausstrahlens, des Zerfließens in die Umgebung“, im Violett wird Rot durch Blau zurückgezogen, in ihm entfaltet sich die Neigung, „vom Menschen sich weg zu bewegen“.

Wie Kandinsky Farben als kraft-, als bewegungserfüllte auffaßt, so entwickelt er auch ihren Bezug zur Welt der Formen aus den dynamischen Qualitäten der künstlerischen Mittel. Kandinskys erstmals 1926 als Band 9 der „Bauhausbücher“ erschienener „Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente“: „Punkt und Linie zu Fläche“ entfaltet die Analogien von Form und Farbe aus den Raumspannungen der Linien: „Die azentralen freien Geraden sind die ersten Geraden, die eine spezielle Fähigkeit haben – eine Fähigkeit, die sie in eine gewisse Parallele mit den ‚bunten‘ Farben bringt und die sie von Schwarz und Weiß unterscheidet. Speziell Gelb und Blau tragen in sich verschiedene Spannungen – die Spannungen des Vor- und Zurücktretens. Die rein-schematischen Geraden (Horizontale, Vertikale, Diagonale und besonders die erste und zweite) entwickeln ihre Spannungen *auf* der Fläche und zeigen keine Neigung, sich von der Fläche zu entfernen. An den freien Geraden, und besonders an den azentralen, bemerken wir ein lockeres Verhältnis zur Fläche: sie sind weniger mit der Fläche verschmolzen und scheinen sie manchmal zu durchstechen. Diese Linien sind am weitesten von dem sich in die Fläche krallenden Punkt entfernt, da besonders sie das Element der Ruhe verlassen haben.“ So entdeckt Kandinsky eine „Verwandschaft“ in den Spannungen der azentralen freien Geraden und in denjenigen der bunten Farben, und entsprechend eine Vergleichbarkeit der „schematischen Geraden“, also vornehmlich von Horizontale und Vertikale, mit Schwarz und Weiß: „Ebenso wie diese beiden Farben ... schweigende Farben sind, so sind auch die beiden genannten Geraden schweigende Linien. Hier und da ist der Klang auf das Minimum



Weiß und Schwarz, Temp.-gr.-Kart., 1976, 44 x 51 auf 60 x 70 cm

reduziert: Schweigen oder eher kaum hörbares Flüstern und Ruhe ...“

Kandinsky gelangt so zu einer Liste von „Verwandtschaften, die nicht als vollkommen gleiche Werte, sondern nur als innere Parallelen zu verstehen sind“: „Horizontale – Schwarz, Vertikale – Weiß, Diagonale – Rot (oder Grau, oder Grün), Freie Gerade – Gelb und Blau.“ Und über die Weitung von „Winkellinien“ über den spitzen zum rechten und zum stumpfen Winkel und schließlich zum Kreis entsteht folgende Zuordnung von primären Farben und primären Formen: „Das Kalt-warme des Quadrats und seine ausgesprochen flächenartige Natur werden sofort Wegweiser zu Rot, das eine Mittelstufe zwischen Gelb und Blau darstellt und die kaltwarmen Eigenschaften in sich trägt.“ Der spitze Winkel – und damit das gleichseitige Dreieck – ist „innerlich gelb gefärbt“, das „Passive des stumpfen Winkels, die fast ausbleibende Spannung nach vorne gibt diesem Winkel eine leicht blaue Färbung“ und läßt somit auch einen Zusammenhang von Kreisform und Blau entstehen.

Kandinsky betonte, daß die „natürlichen Zusammenhänge der ‚zeichnerischen‘ und der ‚malerischen‘ Elemente, die wir heute bis zu gewissen Grenzen erkennen können, für eine künftige Kompositionslehre von einer unermeßlichen Wichtigkeit“ sind. „Nur auf diesem Wege können planmäßige, exakte Experimente in die Konstruktion gemacht werden ...“ Raimer Jochims hat sich auf diesen Weg begeben.

III.

Nicht als großangelegten geistigen Entwurf mit systematischer Absicht wie Kandinsky, sondern in einzelnen tagebuchartigen Aufzeichnungen formuliert Raimer Jochims seine Gedanken über die Farbe und deren Verhältnis zur Form.⁶ Dennoch vereinen sich auch seine Überlegungen und Beobachtungen zu einem in sich stimmigen Geflecht, zu

einem „Ganzen“, das sich jedoch offenhält für neue Erfahrungen.

Kandinsky war sich darüber klar, daß seine Charakterisierungen „dieser nur einfachen Farben sehr provisorisch und grob sind“. Er wollte nur eine erste Grundlage schaffen. Auch war er sich bewußt, daß die „Töne der Farben, ebenso wie die der Musik, viel feinerer Natur sind, viel feinere Vibrationen der Seele erwecken, die mit Worten nicht zu bezeichnen sind“, und daß deshalb „Worte nur Winke, ziemlich äußerliche Kennzeichen der Farben“ sind und bleiben müssen. Gleiches gilt auch für die Jochimschen Aussagen zur Farbe.

Einige seiner Überlegungen stehen in unmittelbarer Übereinstimmung mit den Kandinskyschen, so etwa: „helle, warme, leuchtende farben wirken schnell und expansiv ...“, „rot steht, im verhältnis zu braun“, „ändere ich die farbe, ändert sich die form“, „mein weiß ist stillst-ekstatisch“.

Andere Bemerkungen lassen sich in Beziehung bringen zu Farbsystematisierungen, die parallel zur oder nach der Kandinskyschen entstanden. So läßt sich die Beobachtung: „je gesättigter und heller eine farbe im verhältnis zur anderen, desto kleiner ihre fläche“ vergleichen mit den schon von Goethe formulierten, in der Farbenlehre von Johannes Itten als „Quantitätskontrast“ fixierten Größenverhältnissen zwischen zwei oder mehreren Farben. Sollen Farben in einem gleichgewichtigen Verhältnis stehen, so ergeben sich danach als „harmonische Flächengrößen der Primär- und Sekundärfarben folgende Relationen: „Gelb : Orange : Rot : Violett : Blau : Grün wie 3 : 4 : 6 : 9 : 8 : 6“.⁷ Charakteristischerweise aber fehlen bei Jochims alle zahlenmäßigen Festlegungen. Eine andere Arbeitsnotiz führt den Gang der Beobachtung in einen von Itten nicht mehr bedachten Bereich: „ja größer die fläche, desto ungesättigter die farbe, je kleiner, desto gesättigter. je intensiver die farbe, desto bewegter der umriß. die unintensivere (dunklere, ungesättigtere, kühlere) liegt, die intensivere richtet sich auf ...“



Flaschen nach Morandi, Aquarel.-Jap., 1983-84, 55,5 x 62,5 auf 70 x 78 cm.

„je intensiver die farbe, desto bewegter der umriß“: damit kommen wir zu einer dritten Kategorie der Jochimschen Arbeitsnotizen zur Farbe, zu Aufzeichnungen, in denen sich ganz sein eigenes künstlerisches Schaffen reflektiert. Auch hier kann nochmals Kandinskys Farbenlehre zum Vergleich herangezogen werden. Wie Kandinsky (und wie auch Klee) erfaßt Jochims Farben als Bewegungen: „alles ist farbe. farbe ist bewegung. alles ist bewegung. bewegung ist rund“. Warum ist Bewegung „rund“? Weder für Kandinsky noch für Klee ist Bewegung schlechterdings rund. Für Jochims ist Bewegung „rund“, weil sie die Bewegung des Leibes ist. „man erfährt meine bilder mit dem körper. wer keinen zugang zu seinem körper hat, versteht sie nicht.“ „bilder müssen knochen, fleisch, blut und atem haben.“ Damit ist die entscheidende Differenz auch zu Kandinsky gesetzt und das Eigenste der Jochimschen Kunst benannt: Jochims' Bilder sind in einem neuen Sinne von und für die Erfahrung des Leibes bestimmt. Kandinsky untersuchte die Bezüge der Farben zu den primären geometrischen Formen, Jochims erforscht und gestaltet sie unter dem Aspekt der leibbezogenen Form.

Allerdings ergeben sich hieraus neue Probleme für die Farbgestaltung. Wie verhält sich Farbe zur leiblichen Erfahrung?

Die Natur hat den menschlichen Körper seiner Farbe nach nicht ausgezeichnet. Auch die figurale Malerei mußte sich für die Farbe des Inkarnats in engen Grenzen halten. Gelbliche, bräunliche, rosafarbene, Elfenbein- und Pfirsich-Töne konnten allein den starkfarbigen Werten von Gewändern, ornamentalem Dekor oder Bildgründen entgegengesetzt werden. Das Inkarnat zum Leuchten zu bringen, wie in der italienischen Renaissance-Malerei, war *eine* Möglichkeit seiner Bedeutungssteigerung. In der Farbsteigerung ging wohl Rubens am weitesten, indem er in das Inkarnat die Trias der Grundfarben als zartgelbliche, rosafarbene, hellbläuliche Tönungen, aufschimmernd wie Reflexe, spielen ließ.⁸

Nicht mit der naturhaft gegebenen Farbe des menschlichen Leibes, dem Inkarnat, kann sich ein Künstler begnügen, wenn er zugleich der inneren Unendlichkeit der Farbwelt Rechnung tragen will. „kühne und eigenartige farben realisieren!“ stellt Jochims sich zur Aufgabe. Primärfarben tauchen in seinem Œuvre nur selten auf – es sind gebrochene Werte, „Zwischentöne“, durch die Neutralfarben verwandelte, die ihn in ihren Ausdrucksdimensionen faszinieren.

Aber auch diese Farbwahl kann nicht zum gemeinsamen Nenner zwischen Farbwelt und Leiblichkeit werden. Jochims findet ihn auf eine gänzlich unnaturalistische Weise, indem er die Farbe, jede Farbe, leib analog gestaltet, und zwar analog der inneren Empfindung des Leibes, gemäß der Erfahrung seiner Befindlichkeit.

Diesem Ziel dienen unterschiedliche Verfahren, so vor allem die Beziehung der Farben auf für sich stehende Formen – Kandinsky erforschte auf Bildgründen liegende farbige Formen. Andere Verfahren thematisieren eine besondere Art der farbigen Zeitlichkeit und Materialität. Arbeitsnotizen, die meist nur Einzelprobleme ansprechen, deren Zusammenhang der künstlerischen Realisation überlassen, lauten hierzu: „die ungleichmäßigkeiten des spachtelzugs ... halten das auge fest und erlauben der farbe, ihre bewegung, ihre ‚zeit‘ zu entfalten.“ „das auge tastet die gebrochenen oder gerissenen kanten langsamer ab als die geschnittenen ... während der zeit des abtastens kann die farbe beginnen zu arbeiten,“ „man soll die farbe anfassen können“ usf.

Farbe ist selbst Materie. Leibhaft, leib analog aber kann sie nur erscheinen, wenn sie als gewachsene, von einem Inneren heraus nach eigenem Gesetze gebildete erfaßt und künstlerisch realisiert wird. Und es ist eine wesentliche Leistung der Farbgestaltung Raimers Jochims', daß mit der leib analogen Konstitution der Farbe zugleich ein neuer systematischer Zusammenhang der Farbwelt selbst verwirklicht wird – in einem und demselben künstlerischen Prozeß.

IV.

Ein Hauptproblem des innerfarbigen Zusammenhangs ist das Verhältnis der „Bunt“- und „Neutral“-farben. In den Schemata der Farbenlehren ist dieser Zusammenhang nur schwer darzustellen. Farbskalen, etwa die Albertische, die Schwarz und Weiß strikt von den „*veri colori*“ trennen, werden der Bedeutung dieser Farben in Natur und Kunst nicht gerecht, andere, wie etwa die Aristotelische oder die von Leonardo, die Schwarz und Weiß als Skalenden der Buntfarbenreihe ansetzen, berücksichtigen die undurchstreichbare Verschiedenheit der Bereiche zu wenig. Die erstmals von Newton entworfene Ordnung der Farben im Kreis schließt die Spektralfarben ringförmig in sich, die Neutralwerte eben deshalb von sich aus. Nur der Farbkörper, die Rungesche Farbkugel etwa, ist imstande, Bunt- und Neutralfarben in einem Zusammenhang zu veranschaulichen, der ihre Ähnlichkeit wie Verschiedenheit zugleich in Rechnung stellt. Aber auch hier müssen die beiden Kategorien an weit entfernten Orten, die keine Vermittlung zulassen, zu liegen kommen: die Spektralfarben am „Äquator“ der Kugel, Weiß und Schwarz an den Polen, Grau im unsichtbaren Zentrum.⁹

Aber die Farbordnungen spiegeln nur die in der künstlerischen Gestaltung selbst vollzogene Ordnung. Die Helldunkel-Malerei der Neuzeit setzt die Trennung der beiden Farbkategorien insofern voraus, als die Grauwerte, zusammen mit Braun- und Olivtönen, in erster Hinsicht der Veranschaulichung einer Helldunkeleinheit dienen, die Buntfarben dagegen als kontrastierende Entfaltungen im Spannungsbogen von Licht und Dunkel sich konstituieren.¹⁰ Die vielfältigen, phantasievollen Vermittlungen heben diese grundsätzliche Trennung nicht auf. Erst mit dem Schwinden der Helldunkelvision im 19. Jahrhundert wird auch eine engere Bindung zwischen Bunt- und Neutralfarbigkeit möglich.

Hier war es vor allem, gleichzeitig mit Cézanne

und in der Nachfolge Delacroixscher Beobachtungen, Vincent van Gogh, der einen vertieften Zusammenhang der beiden Farbbereiche entdeckte. So stellte er in einem Brief von November 1885¹¹ an seinen Bruder Theo vier Skalen auf, die erste „von Gelb bis Violett“ reichend, die zweite „von Rot bis Grün“, die dritte „von Blau bis Orange“ und als „Summe“ eine vierte, „die der neutralen Töne, die von Rot + Blau + Gelb“, also „die von Weiß bis Schwarz“, wobei wiederum Weiß als „die extremste Mischung des nach Möglichkeit hellsten Rot, Blau, Gelb“, Schwarz als „die extremste Mischung von dunkelstem Rot, Blau und Gelb“ aufgefaßt wird. Grau entsteht durch Mischung von Komplementärfarben (oder der drei Grundfarben) und bewirkt „Harmonie“, die Buntfarben selbst entfalten sich zu Kontrasten. Van Goghs Aufstellung faßt „Harmonie“ und „Kontraste“ der Farben in *eine* Ordnung.

Jochims überträgt den in van Goghs Malerei auf die Gewinnung eines farbigen Schwarz beschränkten Farbaufbau auf alle Neutralwerte und weitergehend auch auf die Buntfarben. Dabei durchmißt die Schichtenfolge in seinen Bildern den Farbenkosmos in der Regel gemäß der Reihenfolge der spezifischen Helligkeiten. Ein weißes Bild wird weiß grundiert, darauf folgen in Schichten dunkles Blau, mittleres Rot, helles Kadmiumgelb und schließlich farbige Brechungen von Weiß selbst: Weißbläulich, Weißgelblich, in der Überlagerung zu einem grünlichen Schimmer sich vereinend, Weißrötlich, das der Tafel stellenweise einen Hauch von Rosa verleiht. Dem Weg von Dunkel nach Hell entspricht die umgekehrte Abfolge von Hell nach Dunkel bei einem schwarzen Bild, über weißer Grundierung von Gelb nach Blau und schließlich Schwarz. Ein graues Bild kann unterschiedlich aufgebaut sein: auf weißer Grundierung über Blau und Rot nach Gelb, oder umgekehrt über Gelb zu Rot und Blau, schließlich auch in der Skala der Sekundärfarben von Violett nach Grün und Orange, – wobei immer andere Graunancen sich ergeben.

Der Aufbau aus vielen, in unterschiedlicher Dichte aufgetragenen und so die unteren Lagen an wechselnden Bildstellen, in Streifen und fluktuierenden Flächen zur Geltung bringenden Farbschichten, läßt die Bilder Jochims' atmen, verleiht ihnen zarte Lebendigkeit – eine Lebendigkeit, die, auch in ihrer langsamen Entfaltung, an pflanzliches Leben erinnert – und zugleich das rein „Nach-Außen-Gewandte“ der Pflanzen transzendiert in ein „Inneres“: „Vegetabilisches“ vertieft sich in „Animalisches“: erst beim tierischen und menschlichen Leib ist von einem „Inneren“ zu sprechen,¹² erst sie bedürfen deshalb einer „Haut“.

Jochims' Bilder sind mit dem Leib zu erfassen, aber wie sie weder farbige noch formal ein Bild des menschlichen Leibes geben, erweitern sie diesen in ein Medium des Leibhaften schlechthin. Sie geben ihm die Erfahrung der Blumen, der Vögel und Fische, von Lebewesen, die in besonderer Weise ihrem Element verbunden sind – und deshalb zugleich die Erfahrung dieser Elemente selbst, von Blumen im Licht, Vögeln in der Luft, Fischen im Wasser: in ihnen blühen, fliegen und schwimmen wir.

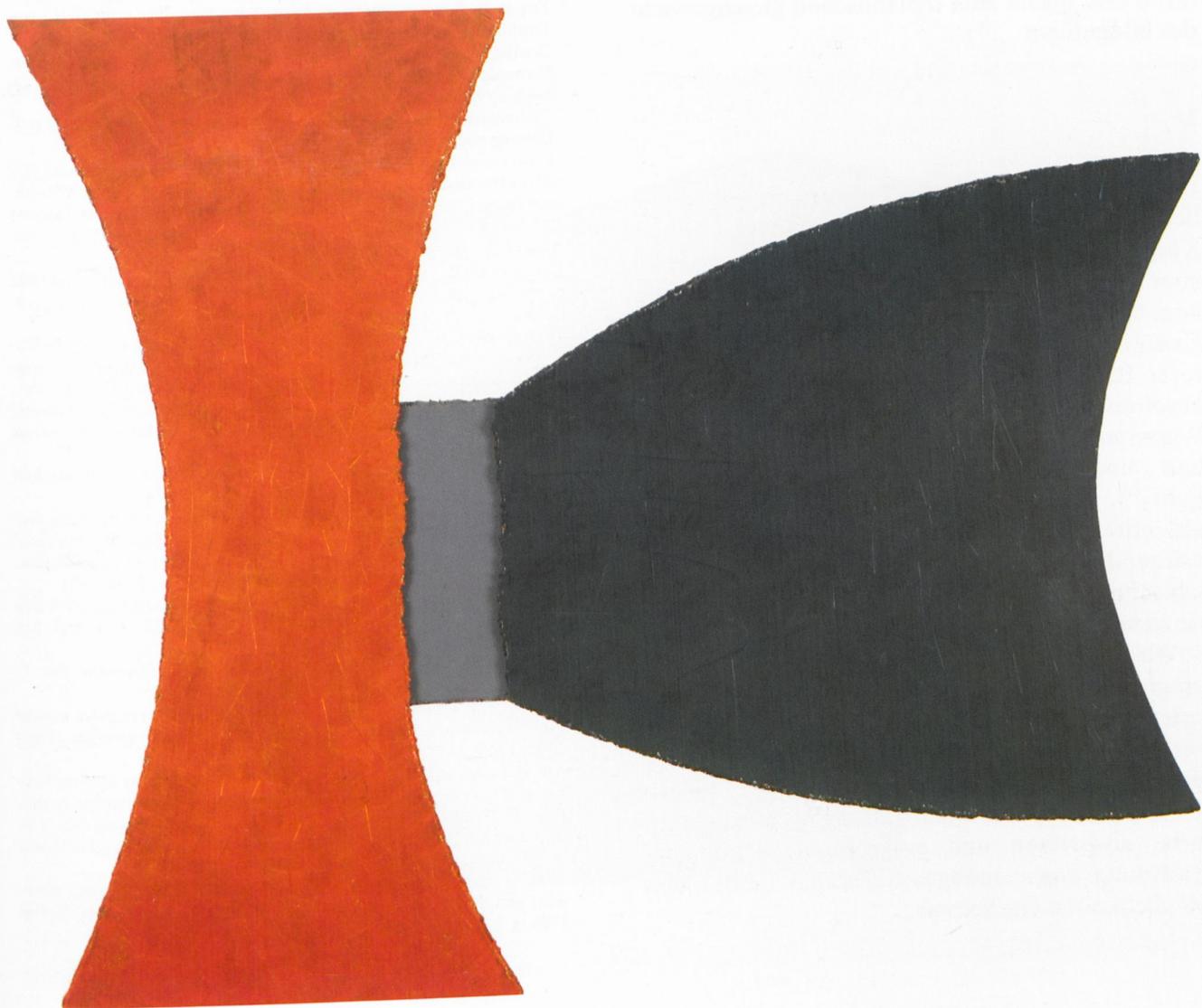
Nie geht es dabei um die Zuordnung vorgewußter „Bedeutungen“, immer um eine entdeckende Erfahrung im Leibseelischen – und in eins damit um die Verwirklichung einer Ordnung der Farbwelt selbst.

Kein Leib existiert für sich allein, jeder bedarf des ständigen Austausches mit seiner Umwelt. So auch Jochims' Bilder. Das Spannungsgefüge ihrer Formen, die Offenheit ihrer Grenzen beziehen den Umraum, die Fläche der Wand, auf der sie hängen, auf sie – bis zu einer nicht exakt definierbaren Grenze. Je aktiver der Leib, desto offener ist er auf die Umgebung. Nur neutrale Farben können sich so mit Einzelformen begnügen. „das dreieck, das auf der basis steht, ist grau, je schlanker, desto heller“. „für die starke dynamik der gesättigten farben gibt es keine form wie für weiß, schwarz oder grau, sondern die form nur als beziehung ...“

Konsequent vollzieht Jochims den weiteren Schritt zu den zwei- und mehrteiligen Bildern und zu deren Spannungsgleichgewicht in Farben und Formen – und gleichzeitig zu den Buntfarben. „buntfarben bedürfen prinzipiell der entgegensetzung und relativierung, besonders wenn sie gesättigt und entschieden sind.“

Nun werden (beim Bild „Frühling“) Gelb und Blau, in den ihnen zukommenden Formen und wiederum mehrschichtig aufgebaut – Weiß über Orange zu Gelb, Weiß über Gelb zu zwei Lagen von Blau geführt –, miteinander ins Gleichgewicht gebracht, getrennt durch einen grauen Steg als Neutralzone; Orange (aus Orange über Rosa, Braun und Weiß) wird mit Blau (aus mehrschichtigem Blau über Violett und Weiß) ausgewogen („Auto“), Gelb (von Weiß über Gelbgrün und Orange entwickelt) mit Blauschwarz (aus Weiß und Braun zu Blau, im Bild „Pazifik“) usf. Das dreiteilige Bild „Astarte“, gewidmet der Herrin der Pflanzen, spaltet dunkles Violett in Rosa und Hellblau, Blumenfarben in ihrem Sichöffnen und Verschließen. Das vierteilige Bild „Gleichmaß“, in Kreuzesform gefügt, wägt Grün, Orange, Rosa und Blau gegeneinander aus, wobei in der darunterliegenden Schicht die jeweils nächste Farbe vorbereitet wird: unter Grün liegt Blau, unter Orange Grün, Orange liegt unter Rosa, Rot unter Blau: ein sich überlagernder Kreislauf von Werden und Vergehen, Tod und Auferstehung.

„wie relativiere ich farbe mit einem minimum an vergewaltigung“, fragt Jochims sich und greift damit eine Idee farbigen Gleichgewichtes auf, die vordem Matisse am entschiedensten verwirklicht hatte. Dessen farbige Ordnung will jeder einzelnen volle Selbständigkeit bewahren: „La relation entre les tons s'établira de telle sorte qu'elle les soutiendra au lieu de les abatre“, schreibt Matisse in seinen „Notes d'un peintre“ von 1908.¹³ In seinen späten „papiers découpés“ schneidet Matisse in die Farbe selbst, schneidet aus ihr die ihnen zukommenden Formen¹⁴ aus, fügt diese zu noch immer gegenstandsassoziiierenden Gebilden zu-



Athen, Acryl-Spanpl., 1985–86, 102 x 90 cm

sammen. Jochims spürt dem freien farbigen Gleichgewicht jenseits aller Gegenstandsbindung nach, verwandelt darin auch Bildideen Mondrians („mondrian ist unter den modernen malern dialektisch am weitreichendsten. er synthetisiert farbe und fläche zum dynamischen gleichgewicht des bildgefüges ...“).

V.

Leiblichkeit ist bestimmt von einer Ambivalenz der Außen- und Innenerfahrung. Mein Leib ist Körper im Raum wie alle anderen auch, zugleich aber auf eine nur mir zugängliche Weise mir gegeben. Solche Zweideutigkeit prägt die leibseelische Existenz des Menschen. „Was die Zentrierung unserer Existenz ermöglicht, ist zugleich, was ihre absolute Zentrierung verhindert: das anonyme Wesen unseres Leibes ist unauflöslich in eins Freiheit und Knechtschaft“ (Maurice Merleau-Ponty¹⁵).

„Identität“ kann einer Leibesehrfahrungen thematisierenden Kunst immer nur Aufgabe, nie schlechthin Gegebenes sein. Immer von neuem ist sie zu suchen und zu erproben.

So wird auch die Farbgestaltung, die solche Erfahrungen in sich aufnimmt, eine tastende, suchende, jeder Fixierung abhold. Und das Verhältnis von Farbe und Form ist keines der schlichten Tautologie, sondern ein je neu zu gewinnender „Identitätsspielraum“, der auch „dieselbe form durch farbe anspannen und entspannen“ kann, die Eröffnung eines unabgeschlossenen Feldes von Möglichkeiten des Sehens.

Anmerkungen:

- ¹ Abb. im Katalog „Jochims 1961–1982“, Wilhelm Hack-Museum Ludwigshafen 1982/83.
- ² Vgl. aber auch den 1924 in der Sorbonne gehaltenen Vortrag von Juan Gris „Über die Möglichkeiten der Malerei“, dt. u. a. im Katalog der Juan-Gris-Ausstellung Baden-Baden 1974, S. 44–52.
- ³ Zitiert nach der sechsten Auflage, Bern-Bümplitz 1959 (mit einer Einführung von Max Bill), S. 86–104.
- ⁴ Goethe, Zur Farbenlehre, 1810, Abschnitt 696. Zitiert nach: Goethe, Farbenlehre, Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften, Tübingen 1953, S. 312.
- ⁵ Zitate nach der siebten Auflage, Bern-Bümplitz 1973 (mit einer Einführung von Max Bill), S. 63–79.
- ⁶ Zitiert nach dem Katalog „Jochims 1961–1982“, Ludwigshafen 1982/83 und nach dem Katalog „Raimar Jochims, Bilder, Papierarbeiten, Malbücher“, Galerie Carinthia, Klagenfurt, modern art Galerie Wien (1980), o. S. Die den Arbeitsnotizen beigegebenen Daten wurden fortgelassen.
- ⁷ Johannes Itten, Kunst der Farbe, Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Studienausgabe, Ravensburg, 2. Aufl., 1970, S. 60.
- ⁸ Vgl. hierzu Hans Sedlmayr, Bemerkungen zur Inkarnatfarbe bei Rubens, wiederabgedruckt in: Sedlmayr, Epochen und Werke, Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte, III, Mittenwald 1982, S. 165–178; und: Verf., Versuch über die Farbe bei Rubens, in: Rubens, Kunstgeschichtliche Beiträge, hrsg. von Erich Hubala, Konstanz 1979, S. 37–72.
- ⁹ Siehe: Thomas Lersch, Farbenlehre, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 7, Stuttgart 1974, Sp. 157–274.
- ¹⁰ Vgl. hierzu: Ernst Strauss, Über zwei grundlegende koloristische Gestaltungsmittel der neueren Malerei, in: Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, hrsg. von Lorenz Dittmann, München, Berlin 1983, S. 113–121.
- ¹¹ Vincent van Gogh, Sämtliche Briefe, in der Neuübertragung von Eva Schumann, hrsg. von Fritz Erpel, Zürich 1965, Bd. 3, S. 318, 319 (Brief Nr. 428).
- ¹² Siehe: Hedwig Conrad-Martius, Schriften zur Philosophie, Bd. 1, München 1963, insbes. S. 293–314.
- ¹³ Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art, Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris 1972, S. 46.
- ¹⁴ Schon bei seinem Bild „La musique“ von 1910 gestaltete Matisse Farben und Formen in ihrer Wechselwirkung. Er selbst bemerkte zu diesem Werk: „Signe particulier, la couleur était proportionnée à la forme. La forme se modifiait selon les réactions des voisinages colorés ...“ (Écrits et propos sur l'art, S. 96.)
- ¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm, Berlin 1966, S. 110.



Fels oder Meer, Acryl-schw.-Pap., 1982, 54 x 76 auf 70 x 92 cm