

Farbe – Licht – Energie

Zum malerischen Werk Clapekos

Wenn jemand »Rot« sagt (als Bezeichnung einer Farbe) und wenn fünfzig Personen zuhören, darf man erwarten, daß 50 verschiedene Rot in ihrem Bewußtsein auftauchen. Man darf sicher sein, daß all diese Rot verschieden sind.

Josef Albers¹

I.

Gleich der erste Satz in Josef Albers' Buch »Interaction of Color« umreißt dessen komplexe Thematik. Unter der Überschrift »Farberinnerung – visuelles Gedächtnis« legt Albers dar, wie »schwer, wenn nicht unmöglich« es sei, sich an bestimmte Farben zu erinnern. Demgegenüber sei das auditive Gedächtnis in der Lage, Melodien nach nur ein- oder zweimaligem Hören zu wiederholen. Hinzu komme, dass unsere Farbnomenklatur, also die Liste der in der Alltagssprache zur Verfügung stehenden Farbnamen, »äußerst spärlich« sei, obwohl es unzählige Farben, Farbstufen und Farbwerte gebe.

Mit der 1963 in New Haven/USA veröffentlichten Schrift legte der ehemalige Schüler von Paul Klee und Wassily Kandinsky und spätere Lehrer am Bauhaus, der 1933 in die USA emigriert war und dort wiederum ein einflussreicher akademischer Lehrer wurde, ein didaktisches Grundlagenwerk der modernen Farbtheorie vor, das rasch mehrere Auflagen und Übersetzungen erfuhr. Darin untersucht Josef Albers die Farbe als optische Erscheinung, als durch die Augen und das Gehirn vermittelten Sinneseindruck, unter dem Aspekt ihrer relativen Wahrnehmung und Wirkung. Zugrunde liegt die Erfahrung, dass die Farbwahrnehmung und -wirkung von zahlreichen Faktoren, etwa der Nachbarschaft zu anderen Farben oder auch der psychischen Disposition des Betrachters, abhängig ist. Wechselnde Konstellationen bedingen also unterschiedliche Wahrnehmungen und Wirkungsweisen. »Uns geht es hier«, so Albers, »um die Wechselwirkungen der Farbe, d. h. darum, zu sehen, was zwischen den Farben geschieht«.²

Interaktion von Farben, Wahrnehmung und Wirkung von Farbe,

Erinnern von Farbe, Sprechen über Farbe – wer sich mit Malerei beschäftigt, kommt nicht umhin, diese elementaren Fragen einzubeziehen. Das gilt für den Betrachter ebenso wie für den Maler selbst. Clapeko van der Heide, dessen künstlerisches Hauptthema von jeher die Farbe ist, setzt sich tagtäglich aufs Neue im Atelier damit auseinander. Vielleicht ist Malen auch für ihn, wie es Fred Thieler einmal für sich formuliert hat, »ein Prozeß, dessen Wesensgehalt forschendes Tun ist – forschendes Tun als Ergebnis offener Analyse«.³

Denn »forschendes Tun«, das stetiges Experimentieren einschließt, und die Offenheit des Malprozesses, der kontrollierte Zufälle und Überraschungen einkalkuliert, sind konstitutive Merkmale der Kunst Clapekos. Ihr liegt keine festgelegte Programmatik und kein Dogma zugrunde, seine Bilder illustrieren keine Theorie. Die Maxime seines Schaffens ist vielmehr die Freiheit des Malers, den die Lust am Malen antreibt und der sich, jenseits aller naturnachahmenden Ambitionen, von der Substanz der Farbe, dem Widerstand des Materials, dem Vorgang des Machens inspirieren lässt. »Sie müssen die Farbe schmecken«, zitiert Clapeko gern einen seiner Lehrer an der Karlsruher Kunstakademie, Fritz Klemm, »Sie müssen sie kauen wie Griesbrei«.⁴ Dabei ist in den letzten Jahrzehnten ein Œuvre gewachsen, das eine staunenswerte Wandlungsfähigkeit und Vielfalt bei gleichzeitiger Konsequenz des bildnerischen Ansatzes erkennen lässt. Die Offenheit gegenüber künstlerischen Herausforderungen und das Interesse an Innovationen belegt jüngst die Erprobung neuer Materialien und Techniken, etwa die Verwendung von Recycling-Matten aus farbigem Kunststoff in B-768/99/15 (Abbildung Seite 34) oder der Entwurf für den 69 x 1185 cm großen, in Meissen für die EnBW Energie Baden-Württemberg AG gefertigten Porzellanfries mit dem Titel »Geordnete Kraft« (Abbildung Seite 17-20).

Für diesen Porzellanfries schuf Clapeko einen 1:1-Entwurf auf kreidegrundigem Papier, auf das der Künstler zeichnete, malte und »stupperte« (eine alte Technik, bei der mit kurzen Pinseln in senkrechten, staccatoartigen Bewegungen Farbe auf das Papier gesetzt wird). Der Entwurf besteht aus in rhythmischer Reihung angeordneten vertikalen Strei-

fen unterschiedlicher Länge und Breite, mit denen einige wenige Horizontalstreifen sowie runde bzw. Fleckenformen korrespondieren. Die Farbigkeit ist auf die drei Grundfarben Rot, Blau und Gelb sowie Schwarz auf weißem Fond beschränkt, wobei von Rot und Blau eine ganze Palette unterschiedlicher Töne das Spektrum erweitert. Für die traditionsreiche, 1710 gegründete Staatliche Porzellan-Manufaktur Meissen bedeutete die Realisierung des künstlerischen Entwurfes von Clapeko eine Herausforderung. Eine Reihe von Innovationen war nötig, um Farbigkeit und Größe der Farbflächen umzusetzen. Der Fries besteht aus 24 Platten à 69 x 49 x 0,8 cm. Einige Farben, die heißer gebrannt werden können, sind in Untergrasur aufgebracht — darunter das bekannte »Zwiebelmusterblau« —, der Rest in Aufglasur. Das aus der Malerei bekannte und von Clapeko gern verwandte Coelinblau befand sich noch nicht in der Palette der Porzellanfarben, es musste eigens im Labor entwickelt werden. Die glasierten Flächen werden von einigen Biskuitporzellanflächen unterbrochen, die unglasiert und von seidig-matter Oberfläche sind. Je nachdem, ob die Farben unter oder auf der Glasur liegen oder ob es sich um unglasierte Partien handelt, reflektieren oder absorbieren sie in unterschiedlicher Weise das Licht, was ein reizvolles Spiel an der Oberfläche ergibt. In enger Zusammenarbeit zwischen dem Künstler und den Porzellanern entstand in langwieriger, manueller Feinarbeit ein reizvoller Wandfries, der bündig mit der Wandoberfläche in Augenhöhe angebracht ist und den Betrachter dazu einlädt, ihn optisch und haptisch zu erleben.

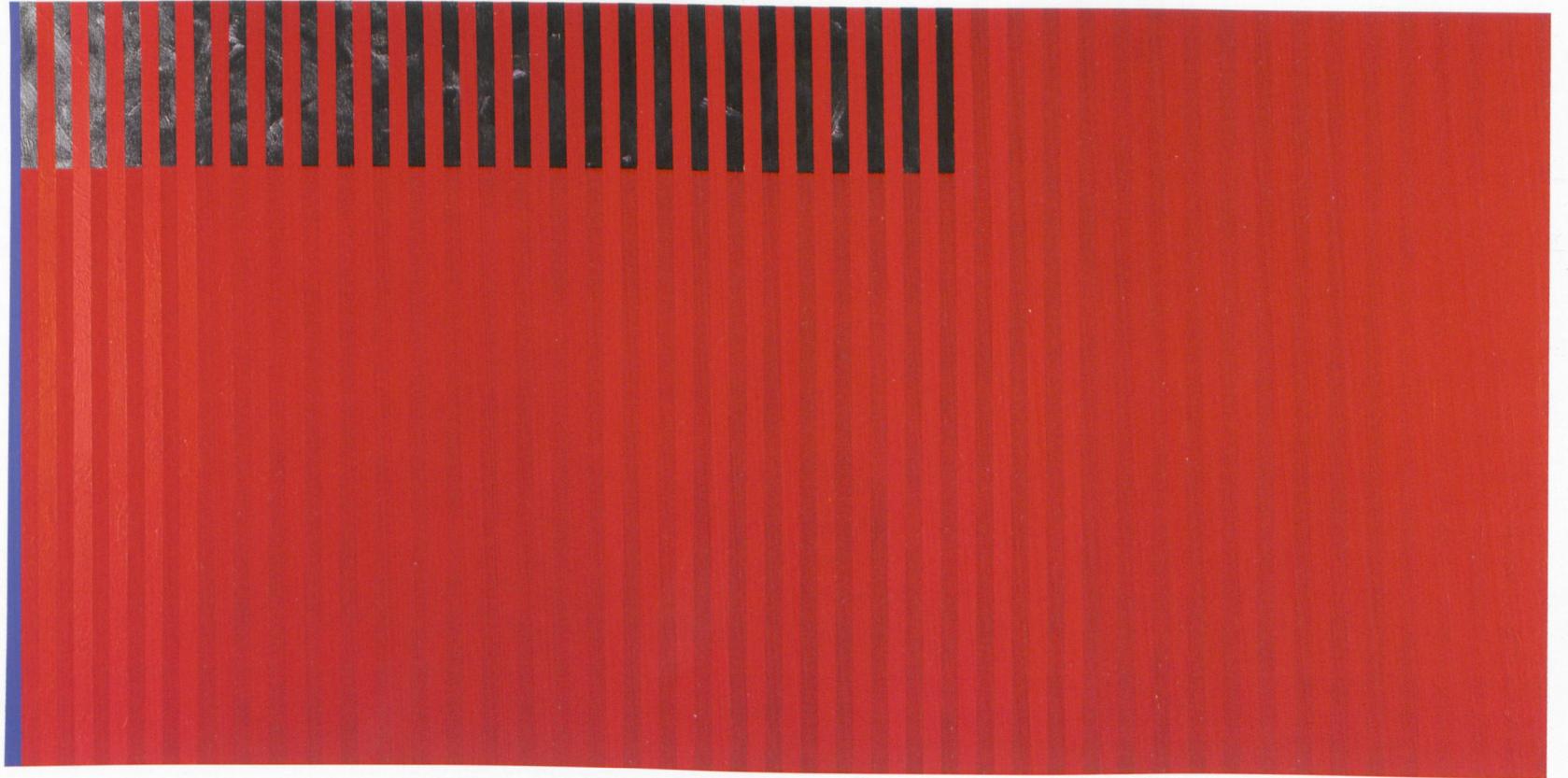
Versucht man, das Œuvre Clapekos vor dem Hintergrund der künstlerischen Entwicklungen im 20. Jahrhundert stilgeschichtlich einzuordnen, so zeigen sich gleich mehrere Anknüpfungspunkte zur Kunst der Moderne. Die Betonung der Eigengesetzlichkeit von Form und Farbe findet sich in der »Konkreten Kunst«; der gestisch-expressive, zum Teil vom kontrollierten Zufall bestimmte Malvorgang erinnert an das »Informel«; und das Interesse für Phänomene der Wahrnehmung schließlich lässt an die »Op-Art« denken. Entscheidend ist indessen, dass Clapekos Kunst keiner dieser stilistischen Strömungen eindeutig zugeordnet werden kann, sondern vielmehr eine ganz eigenständige Position behauptet.⁵

Dies führen die in diesem Katalog versammelten Werke exemplarisch vor Augen. Sie sind zwischen 1994 und 2000 entstanden und dokumentieren mithin die jüngste Schaffensphase des 1940 in Leipzig geborenen Künstlers, der in Dortmund bei Ulrich Knispel und in Karlsruhe bei

Herbert Kitzel, Emil Schumacher und Fritz Klemm studierte und seit 1991 in Nußloch bei Heidelberg lebt. Schon auf den ersten Blick lassen sich einige Gemeinsamkeiten feststellen: Die Bildwelten sind abstrakt in dem Sinne, dass sie die äußere, sichtbare Wirklichkeit nicht nachbilden. Eine leuchtende, von Rot dominierte Farbigkeit sowie eine parallele Reihung von meist vertikalen Streifen bestimmen die Oberfläche der Bilder. Diese zeichnen sich durch eine Körperhaftigkeit aus, die die Frage aufwirft, ob denn der Begriff »Bild« diese Werke überhaupt adäquat beschreibt. In der Tat ist ihre ästhetische Struktur ebenso wie ihr Entstehungsprozess äußerst komplex.

Vergegenwärtigen wir uns Clapekos Arbeitsweise. Handelt es sich um großformatige oder gar mehrteilige Arbeiten, so verwendet der Künstler keinen üblichen Keilrahmen, sondern baut zuerst einen Hohlkörper (Ponton) aus Holz, über den dann die Leinwand gespannt wird. Bei der Leinwand handelt es sich um so genanntes »Cotton Duck«, eine grobe und feste englische Baumwoll-Leinwand. Mitunter malt Clapeko aber auch direkt auf Holz. Der Künstler hat nach eigener Aussage noch nie eine Staffelei besessen. Zum Malen befestigt er den Bildträger in der Regel an der Atelierwand. Vorzeichnungen gibt es nicht (bei der auf Seite 32 abgebildeten Zeichnung handelt es sich nicht um einen Entwurf, sondern um eine *nach* Ausführung des Bildes entstandene Skizze). Der eigentliche Malprozess beginnt nun damit, dass Clapeko in gestisch-expressivem Duktus mehrere Acrylfarbschichten übereinander legt. Hier liegt die Erfahrung zugrunde, dass Farbe, die eine andere überdeckt, anders wirkt als Farbe, die auf einer weißen Fläche steht. Der differenzierten polychromen Grundierung verdanken die Bilder ihre reich modulierte Oberfläche. In der nächsten Phase wird die Oberfläche partiell mit Klebestreifen abgedeckt. Wieder werden Farbschichten darübergerlegt, so dass sich nach Entfernen der Bänder das charakteristische Streifenmuster mit den feinen Kanten ergibt. Teilweise liegen mehr als zwanzig oder dreißig Farbschichten übereinander, die in manchen Bildern — etwa bei B-620/95/73 (Abbildung Seite 31) oder B-621/96/01 (Abbildung Seite 23) — von einer grauen Schicht, die freilich ihrerseits aus Buntfarben gemischt ist, überdeckt werden.

Durch diesen Malprozess, in dessen Verlauf das Werk zahlreiche Metamorphosen erlebt, ergeben sich verschiedene Bildebenen mit glatten und matten Oberflächen, die das Licht unterschiedlich reflektieren.



B-748/98/13A
Acryl auf Cotton Duck
115 x 226 cm

Für manche der kleineren Arbeiten baut Clapeko am Ende hölzerne Kästen, die gleichsam als Rahmen dienen und dem Kunstwerk an der Wand optisch Halt geben (Abbildung Seite 8). Die plastische, mitunter geradezu objekthafte Erscheinung der Bilder Clapekos, die sich den oben erwähnten Pontons und Kästen sowie der um die Kanten herum geführten Leinwand verdankt, klingt in dem vom Künstler selbst geprägten Begriff »Malstücke« an. Zugleich ist die Bezeichnung »Stück«, ähnlich dem englischen »piece«, in seiner Semantik offen und verweist auf einen Ausschnitt aus einem größeren Ganzen.⁶

Die bemerkenswerte Vielfalt und Breite der bildnerischen Lösungen macht deutlich, wie experimentell und durchaus auch spielerisch sich Clapeko innerhalb seines konzeptionellen Rahmens bewegt. Manche Bilder sind ausgesprochen buntfarbig und kleinteilig, sie scheinen ihr Format regelrecht zu sprengen. Andere sind farblich reduzierter und wirken dadurch beruhigter, ihre Erscheinung wird von größeren Flächen und von einem farblichen Doppelklang — etwa Rot und Grau, Rot und Gelb, Rot und Blau — bestimmt. B-747/98/12 (Abbildung Seite 22) erscheint nahezu monochrom, das Streiflicht gibt jedoch unter der roten Fläche im oberen Bilddrittel eine elliptische Form und im unteren Bereich Vertikalstreifen frei. Ganz anders B-752/98/17 (Abbildung Seite 24). Über einem in leuchtenden Rosa-, Gelb-, Rot- und Blautönen und in gestischem Duktus ausgeführten Fond liegen dunkle, freihändig gezogene Querstreifen, die ihrerseits von regelmäßigen grauen Längsstreifen überdeckt werden. Es ergibt sich eine starke räumliche Wirkung, die das Auge des Betrachters im Abtasten der einzelnen Bildebenen erfährt. Prinzipiell verwandt ist der Aufbau von B-758/99/05 (Abbildung Seite 26). Hier ist es ein rot-weiß-gelber Hintergrund, der von freihändig gemalten hellblauen Querstreifen und regelmäßigen, silbrig-chamoisfarbenen Längsstreifen überzogen wird. Die Längsstreifen bestehen aus transluzider, also lichtdurchlässiger, nicht-deckender, irisierender Farbe. Je nach Lichteinfall und Betrachterstandpunkt wird die Epidermis des Bildes unterschiedlich wahrgenommen. Aus deckender roter Farbe sind hingegen die Längsstreifen in B-759/99/06 (Abbildung Seite 25), das einen blau-weißen Fond hat und keine Querstreifen aufweist.

Während bei diesen zuletzt genannten Arbeiten die Streifen ein regelmäßiges Raster bilden, das die ganze Bildoberfläche überspannt, verhält es sich bei B-682/96/62 (Abbildung Seite 6) anders. Ein tieferer

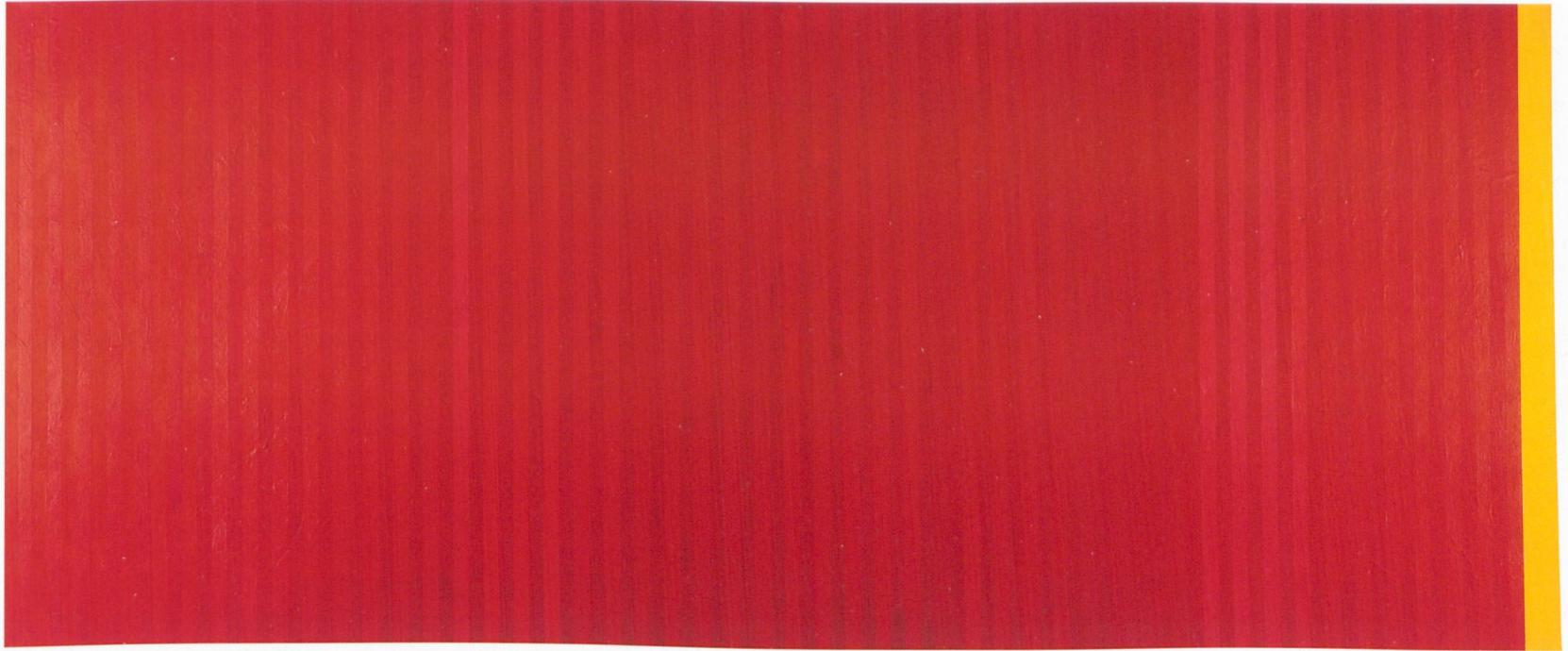
Hintergrund bildet hier die Folie für ein großes Feld aus nebeneinander gesetzten, verschiedenfarbigen Längsstreifen unterschiedlicher Breite. In dieses Feld schiebt sich von links eine ebenfalls aus Längsstreifen bestehende Form hinein, die spitz zuläuft und an ein Bügeleisen erinnert. Das Spiel von einander optisch durchdringenden Raumschichten, die Illusionierung von Tiefe allein mit Mitteln der Farbe wird hier auf die Spitze getrieben.

Mit dem Elan und der Neugier eines Entdeckers erkundet und erprobt Clapeko die Eigenschaften, Wirkungen und — im Sinne Josef Albers' — Wechselwirkungen der Farbe in unterschiedlichsten formalen Konstellationen und Rhythmen. Er setzt die Farbe autonom und absolut, d. h. unabhängig von der sichtbaren Wirklichkeit und ohne außerbildliche Konnotationen symbolischer oder emotionaler Art. Im Gegenteil: Gegenständliche Assoziationen und erzählerische Momente sucht Clapeko gänzlich zu vermeiden. Daher gibt er den einzelnen Bildern auch in aller Regel keine Titel, sondern Nummern.

II.

Farbe ist Licht. »Die Farben sind Thaten des Lichts, Thaten und Leiden«, erkannte schon Goethe im Vorwort zu seiner Farbenlehre.⁷ In der Tat sind Gegenstände an sich farblos. Das menschliche Auge nimmt Farben nur in Form von elektromagnetischen Lichtwellen unterschiedlicher Länge wahr, welche durch die Dinge unserer Umgebung absorbiert oder reflektiert werden. Rot hat die längste, Violett die kürzeste Wellenlänge. Im Dunkeln erscheinen alle Gegenstände farblos.

Clapeko setzt das Licht als künstlerisches Mittel ein, das für die Entfaltung der ästhetischen Qualitäten seiner Bilder eine wesentliche Rolle spielt. Es belebt die Epidermis des Bildes, lässt den nuancenreichen farbigen Fond als irisierende Farbige hervortreten oder im Hintergrund versinken und die glänzenden oder matten Oberflächen unterschiedlich reflektieren. Das Licht und sein Einfluss auf die optische Erscheinung der Malerei aktivieren den Betrachter, das Werk sukzessive zu erschließen, indem er Distanz und Blickwinkel wechselt. Auf diese Weise leitet uns das Werk Clapekos, ganz im Sinne von Josef Albers, zu kreativem Sehen, d. h. zu neuen Seherfahrungen an.



B-748/98/13B
Acryl auf Cotton Duck
115 x 270,5 cm

Welcher Lebendige,
Sinnbegabte
Liebt nicht vor allen
Wundererscheinungen
Des verbreiteten Raums um ihn
Das allerfreulichste Licht —
Mit seinen Strahlen und Wogen
Seinen Farben,
Seiner milden Allgegenwart
Im Tage. [...]
Wie ein König
Der irrdischen Natur
Ruft es jede Kraft
Zu zahllosen Verwandlungen
Und seine Gegenwart allein
Offenbart die Wunderherrlichkeit
Des irrdischen Reichs. [...]
Novalis⁸

III.

Licht ist Energie. Damit ist der zentrale Begriff für das Verständnis von Clapekos Kunst gefallen. Denn es geht ihm letztlich um die Sichtbarmachung und Bündelung von Energie, um Ordnung von Kraft. Hierin liegt auch die Bedeutung des Streifenmusters: »Die Senkrechte fasziniert mich, sie ist die Kraft, die Energie«, sagt der Künstler, »die Waagerechte ist der ruhende Horizont.« Jedes seiner Bilder kann als spannungsgeladenes, dynamisches Energiefeld verstanden werden, in welchem unterschiedliche Kräfte miteinander im Wettstreit liegen. Gebändigt werden die Kräfte durch das geometrische Formenrepertoire und durch das rationale, konstruktive Streifenraster. Dichotomien wie Chaos und Ordnung, Dynamik und Kalkül, gestisches und konstruktives Gestaltungsprinzip können als Grundzüge im Werk Clapekos bezeichnet werden.⁹

Als Betrachter, so scheint mir, nehmen wir das Streifenmuster nicht nur deshalb dankbar an, weil es unseren Augen Halt und Orientierung bietet, sondern auch, weil es sich virtuell ins Unendliche fortsetzt. Meist überziehen die Streifen in Clapekos Bildern ja die gesamte Leinwand, laufen sogar um die Rahmenkante herum, so als ob das Bild nur

einen Ausschnitt aus einem größeren Ganzen, einem unendlichen räumlichen Kontinuum, repräsentiere. In Peter Handkes Erzählung »Die Lehre der Sainte-Victoire« erinnert sich der Ich-Erzähler, dass er als Kind Bildern vornehmlich in Kirchen oder an Bildstöcken begegnet sei, er sie aber von Anfang an nur als bloßes Zubehör gesehen und sich von ihnen lange nichts Entscheidendes erwartet habe. Stattdessen fühlte er sich zu Abstraktem hingezogen, wenn er schreibt: »War ein in das Endlose fortsetzbares Ornament, indem es mein Unendlichkeitsbedürfnis ansprach, weiterleitete und bekräftigte, nicht das richtigere Gegenüber?«.¹⁰

Unendlichkeit, unendlicher Raum, Weltraum. Kosmos und Raumfahrt faszinieren Clapeko seit Jahren. Ein Sternatlas zählt seit einiger Zeit zu seinen Lieblingsbüchern. Das jüngste hier reproduzierte Werk, »KOS-MOS« (Abbildung Seite 4/5), entstand 1999 und hat die stattlichen Maße 195 x 550 cm. In einem die gesamte Leinwand bedeckenden leuchtend-roten Feld schweben unregelmäßig verteilte, sich zu den seitlichen Rändern hin verdichtende graue Punkte. Diese liegen nicht in einer Bildebene, sondern, bedingt durch den für Clapeko typischen schichtweisen Farbauftrag über polychromer Grundierung, in unterschiedlichen Farbschichten und Raumebenen. Der im Titel anklingende Gedanke an den Weltraum mit seinen Gestirnen liegt nahe. Wer ganz nah an das Bild heran tritt, so nah, dass es den Blickwinkel völlig ausfüllt, sieht sich plötzlich nicht *vor*, sondern *im* Bild (ein Effekt, den schon Barnett Newman in seiner vierteiligen, monumentalen Gemäldefolge »Who's afraid of Red, Yellow and Blue« von 1966-1970 intendiert hatte). Die rote Fläche, für Clapeko Ausdruck reiner Energie, öffnet sich in den Raum des Betrachters und saugt diesen förmlich hinein in die unendliche Tiefe.

Christoph Zuschlag

Anmerkungen

¹ Josef Albers, *Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, Nachdruck, Köln 1997, S. 22.

² Ebenda, S. 24.

³ Fred Thieler, in: *Wegzeichen im Unbekannten. Neunzehn deutsche Maler zu Fragen der zeitgenössischen Kunst*, Heidelberg 1962, S. 40-43, hier S. 42.

⁴ Clapeko in einem Ateliergespräch mit dem Verfasser am 19. Juni 1994. In Vorbereitung dieses Textes fanden weitere Gespräche am 21. Dezember 1999 und am 18. Januar 2000 statt.

⁵ Vgl. Peter Anselm Riedl, *Coniunctio Oppositorum. Gedanken zur Kunst Clapeko van der Heides*, in: Hans Gercke (Hg.), *Clapeko van der Heide*, Ausstellungskatalog Heidelberg/Leipzig 1993/94, Leimen 1993, S. 11-29, hier S. 29.

⁶ Vgl. Hannelore Paflik-Huber, *Malstücke*, in: *Clapeko van der Heide, Malstücke*, Ausstellungskatalog Schwetzingen, Leimen 1996, S. 7-10, hier S. 7.

⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil [1808]*, in: *Goethes Werke*. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin von Sachsen. 2. Abtheilung, *Goethes Naturwissenschaftliche Schriften*. 1. Band, Weimar 1890 (Nachdruck München 1987, Band 64), S. IX.

⁸ Novalis, *Hymnen an die Nacht*, in: *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Zweite, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden. Erster Band: *Das dichterische Werk*, Stuttgart 1960, S. 130.

⁹ Vgl. Richard W. Gassen, *Der Streifen im Bild oder die Bändigung der Energie. Zu den jüngeren Arbeiten von CLAPEKO van der Heide*, in: Hans

Gercke/Hans Jung (Hgg.), *CLAPEKO van der Heide*, Ausstellungskatalog Bautzen/Leimen 1996/97, Leimen 1996, S. 17-27, hier S. 17.

¹⁰ Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt am Main 1984, S. 15.