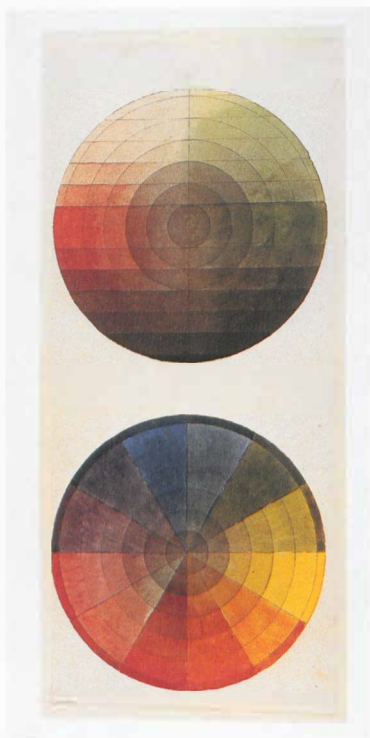


## Jo Enzweilers *Compostela-Projekt*

Lorenz Dittmann



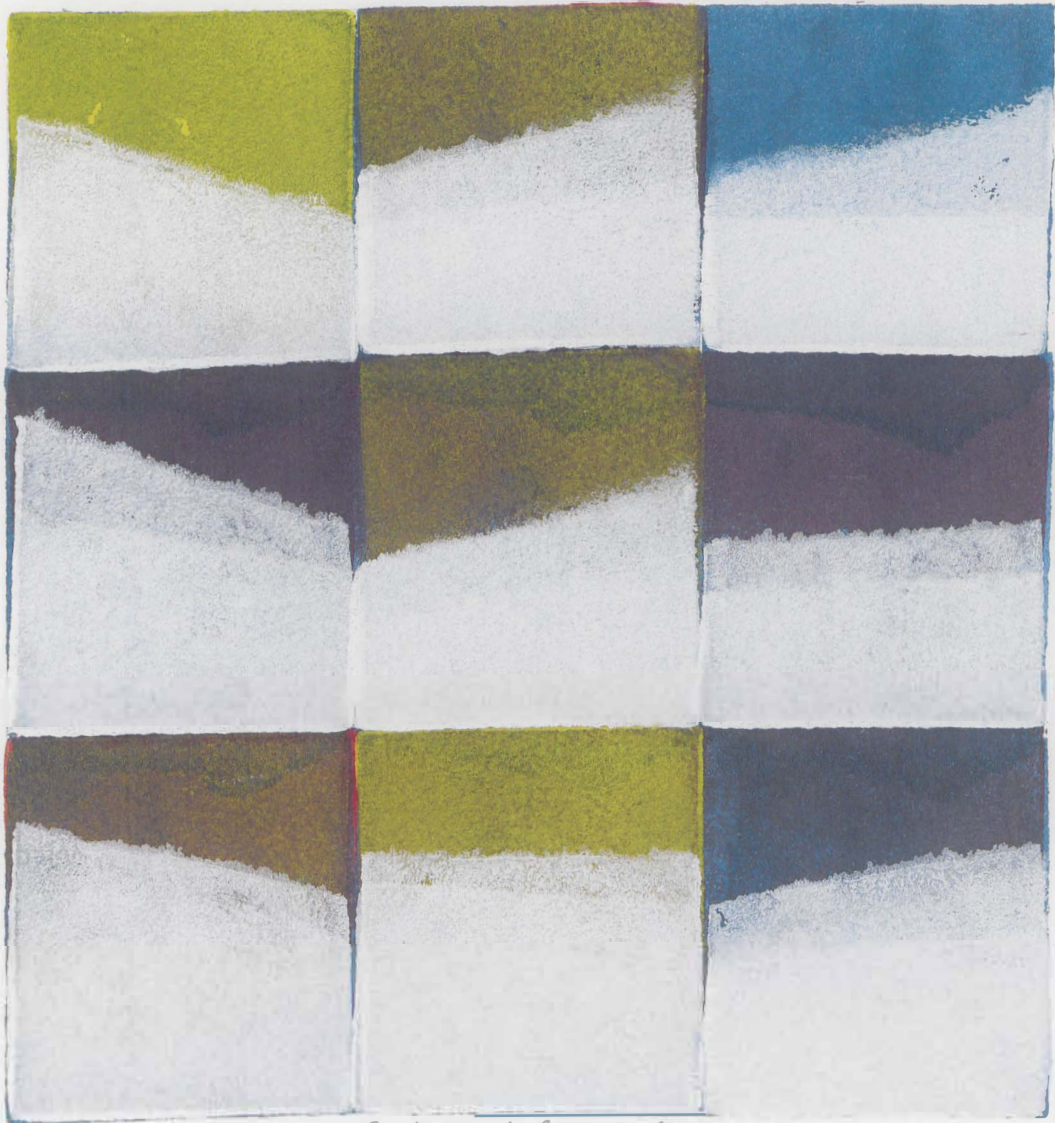
Philipp Otto Runge: Modellstudien zur »Farbenkugel«: Querschnitt und Längsschnitt, 1809. Hamburger Kunsthalle. Nach: Runge in seiner Zeit. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle 1977, Taf. XX.

Eine »Folge von zwanzig zusammengehörigen Unikaten in drei Serien – Gouachen (Stempeldrucke), Aquatec auf Arches, mit demselben strukturellen Aufbau – Blattgröße 45 x 32 cm, Motiv ca 21 x 20 cm, signiert und in der Blattfolge gekennzeichnet« (Abbildungen Seite 55-81) fasst Jo Enzweiler unter dem Titel *Compostela-Projekt* zusammen. Gemeint ist *Santiago de Compostela*, die nordspanische Stadt, im Mittelalter Ziel wichtiger Wallfahrten und Ort berühmter Kirchen und Skulpturen, für Jo Enzweiler ein Ort der Erinnerung für seine autonomen, gegenstandsfreien Gouachen, die gleichwohl etwas von der *Aura* dieser Vergangenheit in sich nachklingen lassen. Enzweilers Gouachen sind Werke der konkreten Kunst und zugleich farbig reich nuancierte Kompositionen. Der strukturelle Aufbau ist die Neunteilung eines nahezu quadratischen Hochrechtecks, die Teilung in neun nahezu quadratische Elemente unterschiedlicher Farbgestaltung. Das bildnerische Problem dieser Folge lautet: Welche Möglichkeiten bietet eine *konkrete* Gestaltung der Farbe, welchen Spielraum öffnet sie ihr? Der erste Eindruck lehrt, dass in allen Farbelementen der Kontrast von Weiß zu verschiedenen Buntfarben unterschiedlicher Helligkeit und Dunkelheit wiederkehrt.

Enzweilers Gouachen sind Stempeldrucke, Abdrucke von Kartoffelstempeln.<sup>1)</sup> Zuvor bestimmte Farben werden in der Regel mehrfach auf ein Rechteckfeld gestempelt. Daraus ergeben sich unterschiedliche Kombinationsmöglichkeiten bei entschiedener Einschränkung der farbigen Ausgangselemente. Jo Enzweiler wählte für diese Folge die drei Grundfarben Rot – Gelb – Blau, Karminrot, Kadmiumgelb, Preußischblau – und Weiß. Die Wahl der Kartoffel als Stempel erlaubt eine unterschiedliche Dichte der farbigen Erscheinungsweise, vom Porösen zum Körnigen und zum *Substantziellen* und erlaubt das Übereinanderschichten verschiedener Farben, ohne deren jeweiligen Bunt- und Helldunkelgehalt zu zerstören, also in Mischungen aufgehen zu lassen. Als bildnerische Probleme ergeben sich mithin: Das Verhältnis von Weiß zu den Buntfarben (nicht aber zu einem reinen Schwarz, das in dieser Serie des Künstlers ausgespart bleibt), die Übereinanderschichtung der Farben, die wechselnde Dichte der Farboberfläche.

Die Eigenart der Enzweilerschen Lösung dieser Probleme wird sichtbar bei einem Blick auf die Geschichte der Farbtheorie und der Farbgestaltung.

In einem Farbkreis ist Weiß nicht unterzubringen. Runge verband in seiner *Farben-Kugel* von 1810 die Buntfarben mit der Helldunkelskala von Schwarz nach Weiß in der Weise, dass die ersteren den Äquator dieser Kugel besetzten, die Helldunkelskala die Vertikalachse mit Weiß als oberem, Schwarz als unterem Pol. Schon in einem Brief vom November 1807 hatte Runge dieses räumliche Farbmodell beschrieben: »Das Verhältnis der drey Farben zu Schwarz und Weiss liesse sich sehr gut durch einen Globus darstellen, nämlich so: den Aequator teile ich in sechs Teile, nämlich in der Abteilung der drei Farben im Triangel, durchschnitten von dem Triangel der drey reinen dazwischenliegenden Mischungen. Der Nordpol sei weiss, der Südpol schwarz. [...] Der Aequator ist



Santiago de Compostela

Serie I

Blatt No 1

*Santiago*

Dec 2000



Santiago de Compostela  
Serie I  
Blatt No 2

*Santiago de Compostela*

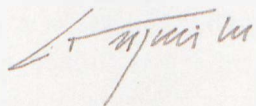
Dec. 2000



Santiago de Compostela

Serie I

Blatt No 3

 Santiago Lu

Dec 2000



William Turner: Studie eines Sonnenunterganges. Um 1833. London, British Museum. Nach: William Turner und die Landschaft seiner Zeit. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle 1976, Taf. V.

die brillante Eigenschaft der Farbe; diese verliert sich nach Norden in allen Mischungen ins Weisse und nach Süden ins Schwarze. Durchschneide ich diese Kugel von dem Nordpol nach dem Südpol, so vermischt sich im Mittelpunkt dieser Linie Weiss und Schwarz in Grau; durchschneide ich sie durch den Aequator, so vermischen sich im Mittelpunkt die Farben in dasselbe Grau.«<sup>2)</sup>

Paul Klee, um nur diesen Künstler zu erwähnen, folgte mit einigen Veränderungen dem Rungeschen *Raummodell* der Farben.

Aber stellt dieses Modell nicht eine zu große Rationalisierung der Farbwelt dar? Die Farbgestaltung jedenfalls geht damit in vielen Fällen nicht überein. Und in den Werken der beiden genannten Künstler spielt Weiß auch keine große Rolle. William Turner dagegen brachte innerhalb der neueren Malerei Weiß zu erhöhter Bedeutung. Ernst Strauss analysierte genau ein Aquarell Turners vom Charakter der *colour-beginnings*, seine um 1833 entstandene *Studie eines Sonnenunterganges* im British Museum, London: »In ihren oben und unten noch unbesetzt gelassenen Grund ist in dünnangelegten, breitgewischten Farbzügen eine Zonenstruktur eingetragen, die sich zu Wolkenstreifen, Himmels- und Meeresfläche und zu noch kaum identifizierbaren Abendwolken vor der ausgesparten Sonnenscheibe zu konkretisieren beginnt. Von besonderem Interesse sind hier die Übergänge der beiden äußersten Farblagen zum Grund, denn sie lassen deutlich Turners Behandlung eines koloristischen Grundproblems erkennen, welches sich zwangsweise daraus ergibt, dass das von Natur aus unbunte Weiß im Kosmos der Farben durch einen 'Sprung' von dem Bereich der Buntwerte radikal geschieden erscheint, während diese selbst innerhalb ihres Kreises durch Intervall-Schritte untereinander erreichbar bleiben. Turners Lösung dieses Problems erfolgt so, dass er in das (die Buntfarbe ja immer nur annehmende, nie aber aus sich selbst hervorbringende) Weiß die ihm nach ihrem spezifischen Helligkeitsgrad nächststehenden Werte, Gelb und Grau, in zunehmender Verdünnung einfließen und schließlich restlos in ihm aufgehen lässt. In dem Maß wie, umgekehrt gesehen, die aus dem Weiß sich befreienden Buntwerte sich verdichten, erscheint die ursprüngliche Diskrepanz zwischen den beiden Farbkategorien überwunden, ein kontinuierlicher Übergang hergestellt.«<sup>3)</sup>

Auch in Cézannes Aquarellen ist Weiß von bildkonstitutiver Bedeutung, und zwar in seiner Unterschiedenheit von den Buntfarben, sind diese doch, um noch einmal Ernst Strauss das Wort zu geben, gekennzeichnet durch »die Offensichtlichkeit ihrer Gründe, das Weiß als deren Eigenfarbe und die Transparenz der Wasserfarben. Dank dieser Qualitäten lassen die Gründe als Substrate der farbigen Blätter sich durchgehend verfolgen und bleiben un schwer unterscheidbar von den sie besetzenden 'taches colorées'.« Dabei bietet der weiße Aquarellgrund »einen zweifachen Aspekt, je nachdem ob das Weiß sich als stoffliche Objektfarbe (des Papiers) manifestiert, gänzlich an sein flächiges Substrat gebunden, oder ob es als reiner Repräsentant höchster Lichthelligkeit in Erscheinung tritt, immateriell, der Fläche entstrahlend.



Santiago de Compostela

Serie I

Blatt No 4

*[Signature]*

Dec 2000



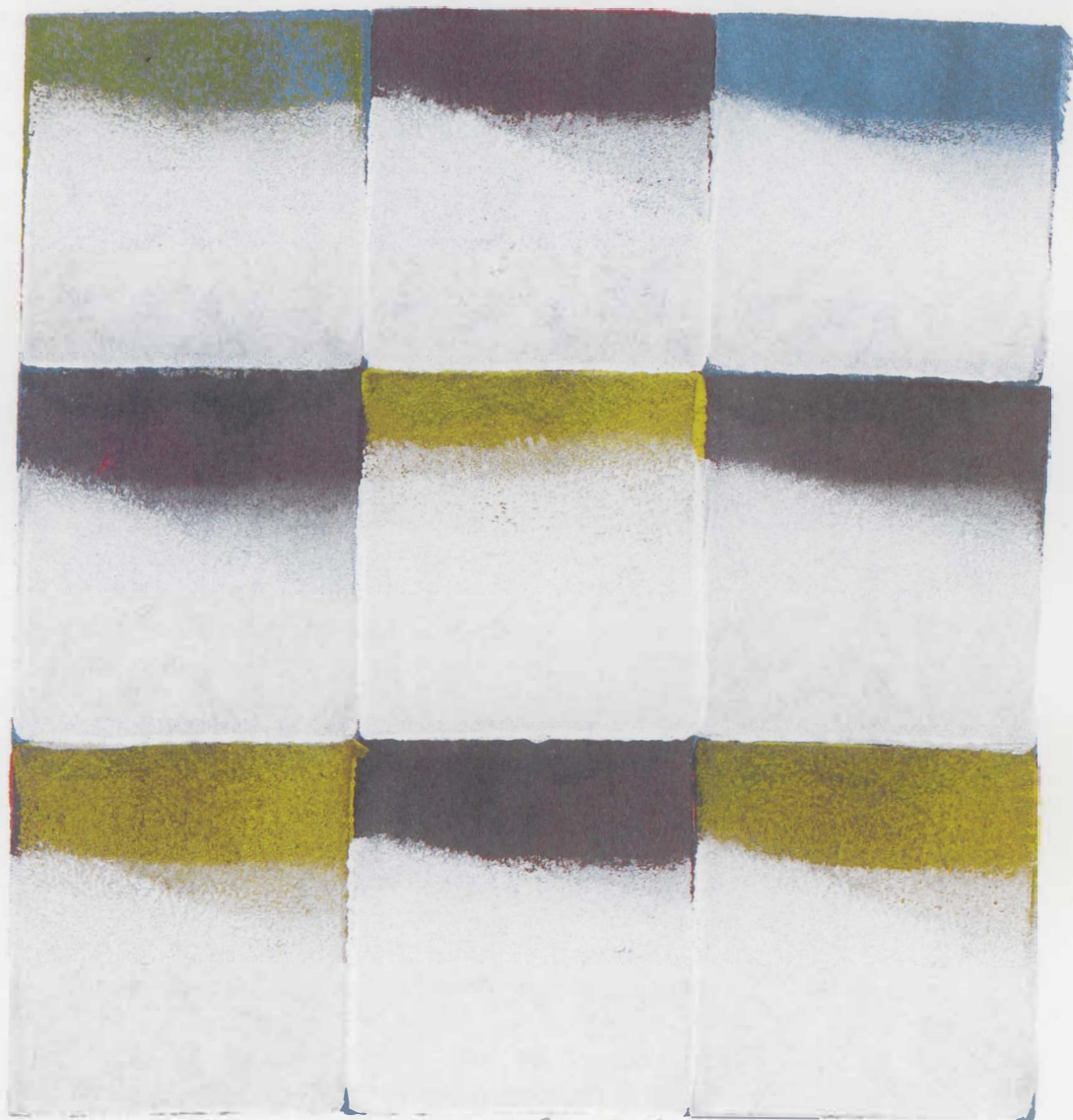
Santiago de Compostela

Serie I

Blatt No 5

*[Signature]*

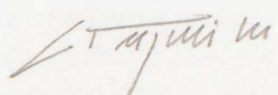
Dec 2000



Santiago de Compostela

Serie II

Blatt No 1



Nov 2000



Noch am deutlichsten als 'greifbare' weiße Fläche wird das Blatt in seinen Randzonen empfunden, während es seinem Innern zu kontinuierlich das Aussehen eines 'diffundierten Lichts' [...] annimmt, das einen 'fond' von unbestimmbarer Tiefe erfüllt. Die Wandlung der einen Erscheinungsform des Weiß zur anderen vollzieht sich unmerklich, ohne sichtbare Übergänge; oft wird man ihrer erst in dem Maße gewahr, wie die hinzukommenden Farbformen Hinweise auf gegenständliche Elemente geben, die das Weiß als Grund foliiert oder umschließt.«<sup>4)</sup>

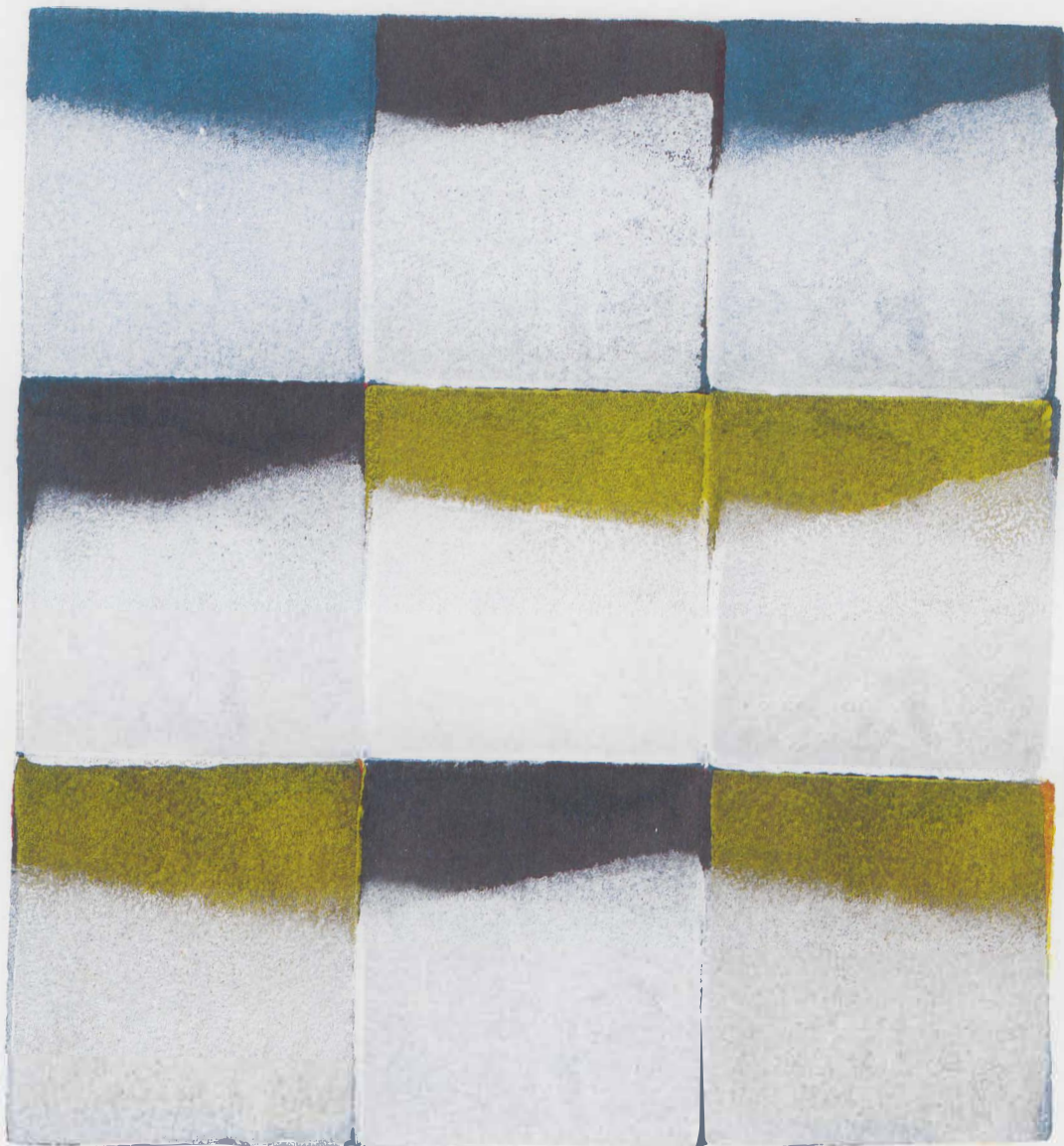
In Enzweilers Gouachen aber erscheint Weiß als *Vordergrund*. Welche Wirkung ergibt sich daraus? Weiß erscheint hier dicht und körperlich.

Ludwig Wittgenstein widmete eine Reihe seiner *Bemerkungen über die Farben*<sup>5)</sup> dem Verhältnis von Weiß zu den übrigen Farben, wobei er auch Runge's Unterscheidung durchsichtiger von undurchsichtigen Farben aufgriff. »Wie komme es, dass etwas Durchsichtiges grün, aber nicht weiß sein kann? [...]« (S. 14; I, 9) – »Warum kann man sich durchsichtig-weißes Glas nicht vorstellen, – auch wenn es in Wirklichkeit keins gibt? Wo geht die Analogie mit dem durchsichtigen gefärbten schief?« (S. 17; I, 31) – »Warum ist ein durchsichtiges Weiß nicht möglich? – Mal einen durchsichtigen roten Körper, und dann ersetze Rot durch Weiß! – Schwarz und Weiß haben bei der Durchsichtigkeit einer Farbe schon ihre Hand im Spiele. – Ersetzt Du das Rot durch Weiß, so kommt der Eindruck der Durchsichtigkeit nicht mehr zustande; [...]« (S. 46; III, 24) – »Durchsichtigkeit und Spiegeln gibt es nur in der Tiefendimension eines Gesichtsbilds.« – »Von etwas, was durchsichtig ausschaut, sagen wir nicht, es schaue weiß aus.« (S. 78; III, 150; 153) – »Weiß als Stofffarbe (in dem Sinne, in welchem man sagt, Schnee ist weiß) ist heller als jede andre Stofffarbe; Schwarz dunkler. Hier ist die Farbe eine Verdunklung, und ist dem Stoff jede solche entzogen, so bleibt Weiß, und darum kann man es 'farblos' nennen.« (S. 22; I, 52) – »Die Beimischung des Weiß nimmt der Farbe das Farbige; dagegen nicht die Beimischung von Gelb. – Ist das am Grunde des Satzes, dass es kein klar durchsichtiges Weiß geben kann?« (S. 35; II, 2) – »Ist nicht weiß das, was die Dunkelheit aufhebt?« – »'Die Beimischung von Weiß verwischt den Unterschied zwischen Hell und Dunkel, Licht und Schatten': bestimmt das die Begriffe näher? Ich glaube schon.« (S. 36; II, 6, 9) – »Worin liegt der entscheidende Unterschied zwischen Weiß und den andern Farben? Liegt er in der Asymmetrie der Verwandtschaften? Und das heißt eigentlich in der besondern Stellung im Farbenoktaeder? Oder ist es vielmehr die ungleiche Stellung der Farben gegen Dunkel und Hell?« (S. 92; III, 197) – »Es ist nicht richtig, dass in einem *Bild* das Weiße stets die hellste Farbe sein muss. Wohl aber in einer flächenhaften Kombination von Farbflecken. Ein Bild könnte ein Buch weißen Papiers im Schatten darstellen und heller als dieses einen gelb, oder blau, oder rötlich leuchtenden Himmel. Beschreibe ich aber eine ebene Fläche, eine Tapete z.B.: sie bestehe aus rein gelben, roten, blauen, weißen und schwarzen Quadraten, so können die gelben nicht heller sein als die weißen, die roten nicht heller als die gelben. – Darum waren die Farben für Goethe Schatten.« (S. 54/55; III, 57) – »Würden alle Farben weißlich,



Santiago de Compostela  
Serie II  
Blatt No 2

  
Nice 2000



Santiago de Compostela

Serie I

Blatt NO. 3

*[Signature]*

Dec 2000



Santiago de Guaystela

Serie II

Booth No 4

*Santiago de Guaystela*

Dec 2000

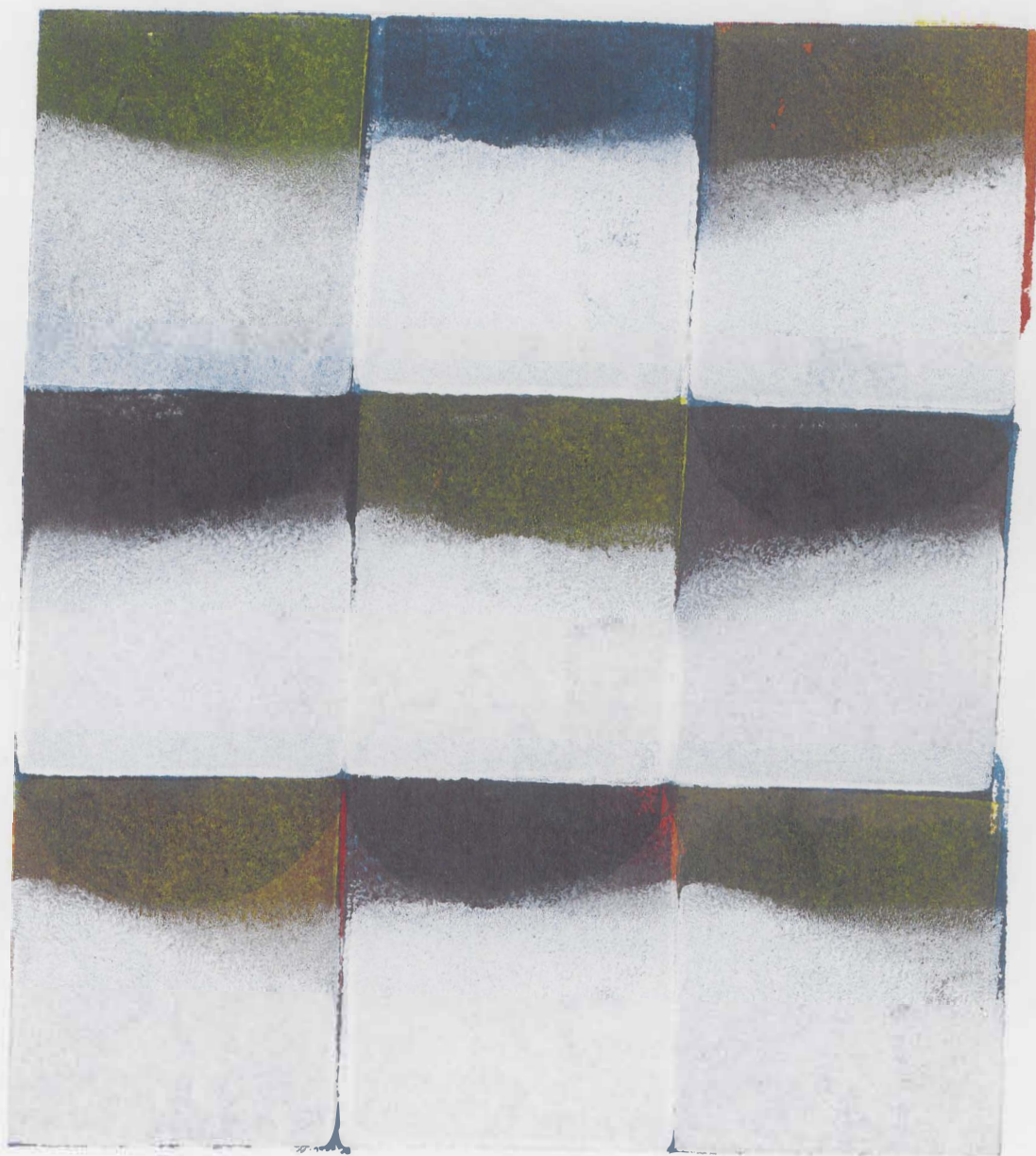
so würde das Bild mehr und mehr an Tiefe verlieren.« (S. 92; III, 195) – »Zu sagen, Weiß sei körperlich; ist seltsam, da ja auch Gelb und Rot die Farben von Oberflächen sein können und man sie als solche nicht kategorisch von Weiß unterscheidet.« (S. 93; III, 202) – » [...] Warum nennt man z.B. ein weißliches Grün oder Rot 'nicht satt'? Warum schwächt das Weiß diese Farben, aber nicht das Gelb? [...]« – »Hängt das damit zusammen, dass Weiß *alle* Gegensätze nach und nach aufhebt, während Rot das nicht tut?« (S. 95; III, 211, 212) – »Unsre Farbbegriffe beziehen sich manchmal auf Substanzen (Schnee ist weiß), manchmal auf Oberflächen (dieser Tisch ist braun), manchmal auf Beleuchtung (im rötlichen Abendschein), manchmal auf durchsichtige Körper. Und gibt es nicht auch eine Anwendung auf eine Stelle im Gesichtsfeld logisch unabhängig von einem räumlichen Zusammenhang?« (S. 104; III, 255) – Schließlich füge ich noch eine Bemerkung Wittgensteins hinzu: » [...] Schwarz ist eine Oberflächenfarbe. Das Dunkel nennt man keine Farbe. Im Gemälde *kann* das Dunkel auch durch Schwarz dargestellt werden. [...]« (S. 80; III, 56)

Aus Wittgensteins fragenden Bemerkungen ergibt sich Weiß als hellste, und dabei körperliche Farbe, ja als »Substanzfarbe«, unfähig zur Durchsichtigkeit. Damit sind einige Gesichtspunkte bereitgestellt zur Betrachtung der *Compostela*-Gouachen Jo Enzweilers.

Enzweilers *Compostela*-Gouachen sind Variationen *eines* Themas, der Relation von Weißflächen zu Farb- oder Farbdunkelzonen, wobei unter *Farben* immer *Buntfarben* zu verstehen sind. Variiert werden die Weißflächen selbst nach Reinheit, Dichte, Helligkeit, die Beziehungen der Weißflächen untereinander und zu den Farb- oder Farbdunkelzonen, die Farben nach Reinheit, Dichte, Helligkeit oder Dunkelheit und nach ihrer Mischung, d.h. vor allem: ihrer Schichtung, variiert werden ihre Relationen zueinander; ihre Verwandtschaften und Gegensätze, variiert die Übergangszonen zwischen Weiß und den Farben oder Farbdunkelheiten, variiert die Proportionen und Begrenzungen des Weiß und der Farben, variiert die aus alledem sich bildenden Rhythmen.

Sehr bald erkennt man die Unzulänglichkeit sprachlicher Benennungen, handelt es sich doch meist um *Mischfarben*, *Zwischenfarben*, die der Betrachter als solche erfasst, auch wenn er die tatsächliche Mischung nicht nachvollziehen kann. »Menschen könnten den Begriff der Zwischenfarbe oder Mischfarbe haben, auch wenn sie nie Farben durch Mischung (in welchem Sinne immer) erzeugt haben, [...]« (Wittgenstein, S. 11; I,8) So kann es sich vor allem nur darum handeln, »Verwandtschaft und Gegensatz« der Farben festzustellen, – Wittgenstein fügte hinzu: »Und das ist Logik.« (S. 52; III, 46)

Die neun leicht hochrechteckigen Elemente des gewählten strukturellen Aufbaus eines Motivs im Format von 21 x 20 cm seien, zur leichteren Beschreibung der einzelnen Blätter nach den Grundzügen ihrer Gestaltung, von oben links nach unten rechts horizontal durchnummeriert.



Santiago de Guzmán

Serie II

Blatt No 5

Santiago

Nov 2000



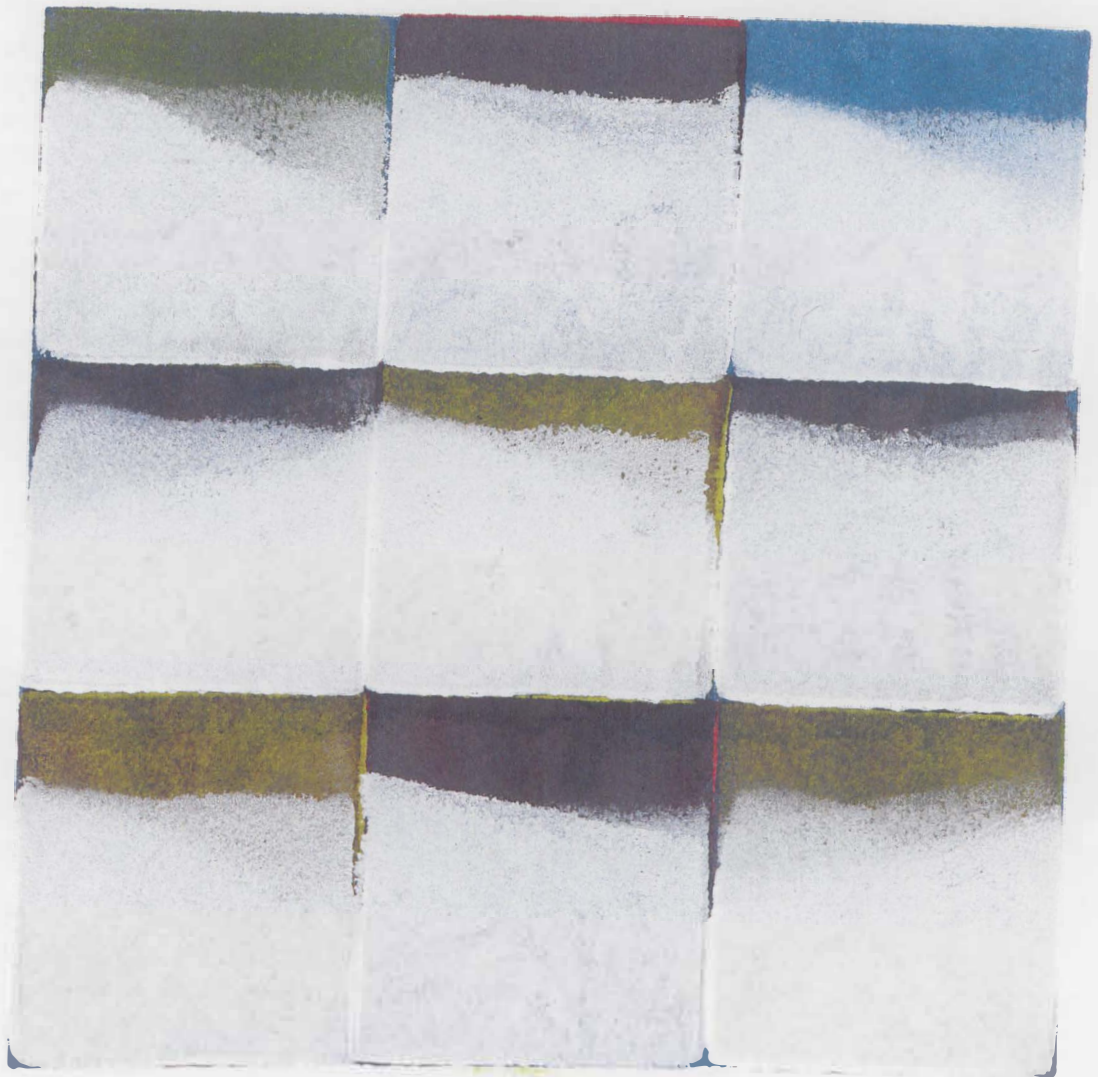
Santiago de Compostela

Serie II

Blatt No 6

*Estimote*

Nov 2000



Santiago de Burquakka

Serie II

Beatt No 7

*Santiago de Burquakka*

Dec 2000



Blatt 1 der Serie I exponiert das Thema: die Entgegensetzung von Weiß im *Vordergrund* zu Farb- und Farbdunkelzonen darüber bei jedem einzelnen Element, und hier die Polarität von Grüngelb links oben (1) zu Blau rechts oben (3), getrennt durch eine *Zwischenfarbe*, bei welcher der Charakter von Dunkelheit den der Farbe übertönt, – durch eine olivgelbe, körnige Dunkelheit (2). Diese olivgelbe Dunkelheit erscheint im Element darunter (5) noch vertieft und links unten (7) leicht aufgehellt in ein olivtoniges Dämmern. Die mittlere Reihe zeigt rotviolette Dunkelheit links (4) und rechts (6). Die untere Reihe wird in Grüngelb: Gelb über Blau, zentriert (8) und in einer blautonigen Dunkelheit rechts (9) geschlossen. Es kontrastieren also, innerhalb des Grundgegensatzes von Weiß und Farben, warme und kühle Farben (Grüngelb und Blau), warme (gelbliche) und kühle (violette) Dunkelheiten, Farben und Farbdunkelheiten. Was unterscheidet Farben von Farbdunkelheiten? Dunkelheit wirkt immer räumlich.

Jo Enzweiler, der *Mehrschichtige* <sup>6)</sup>, legt die Farben immer in mehreren, optisch trennbaren Schichten an. (Oft zeigt er an den Rändern der Farbzonen die *Grundfarben* der Mischungen.) Tieffarbigkeit aber nähert die Farben anschaulich einander an und lässt räumliche Wirkungen entstehen.

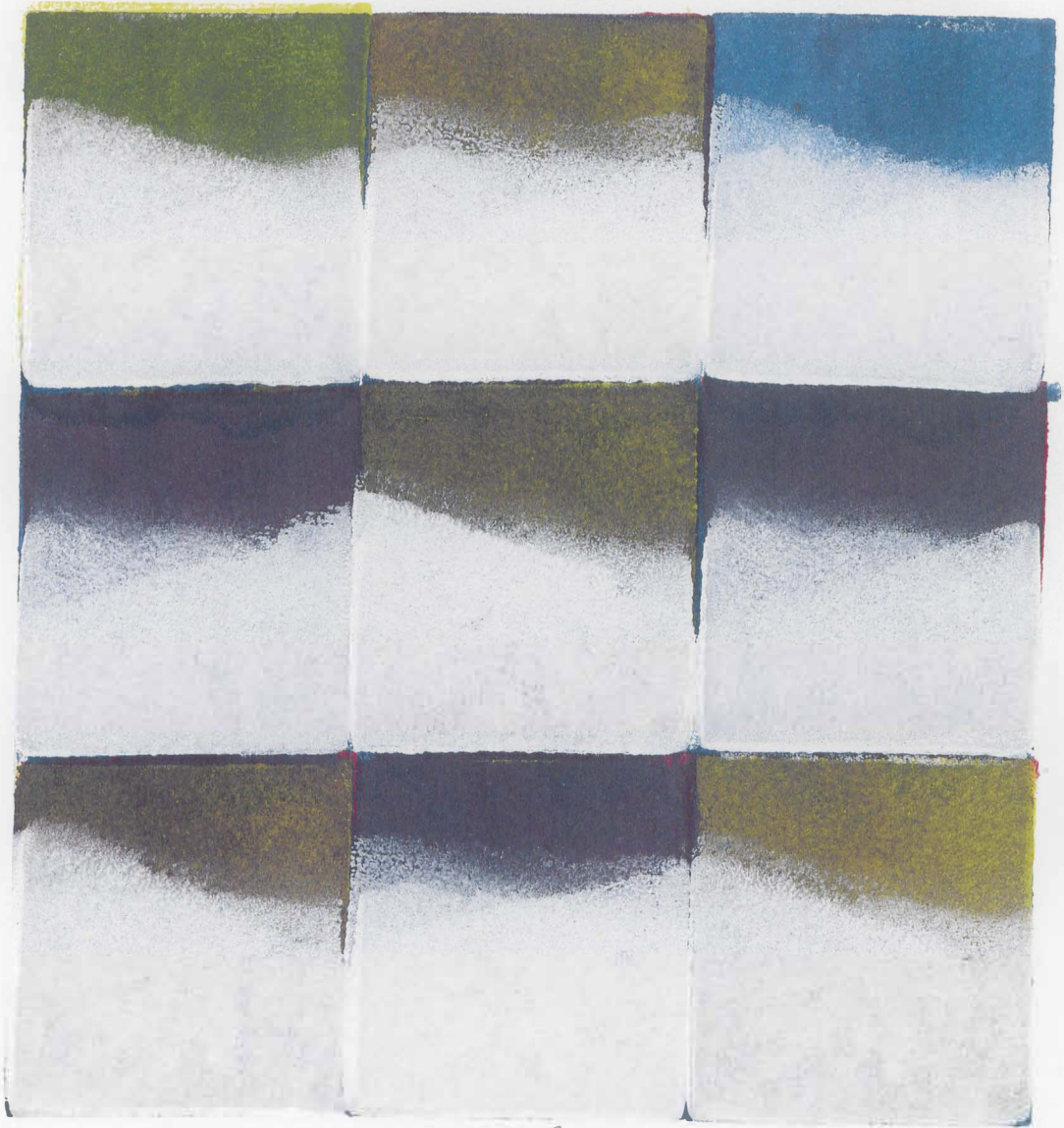
Blatt I, 2 transponiert Gelb nach Grün, nach Hell-Olivgrün (1), mitteldunklem Grün (3) und drei Varianten eines dunklen Oliv (5, 7, 9). Blau wird zur Dunkelheit geführt (2, 4, 6, 8), wobei in den Schwarzblaufeldern der mittleren Reihe links und rechts (4, 6) in der Mitte kleine Rotpunkte sichtbar werden. Weiß erscheint in seiner Helligkeit zurückgenommen, vor allem im linken Element der Mittelreihe (4).

Erneute Aufhellung findet sich in Blatt I, 3. Weiß reicht höher empor, Buntfarben gewinnen an Prägnanz: links oben Grün (1), rechts oben ein relativ helles Blau (3), links unten ein schwärzlich *punktiertes* Gelb <sup>7)</sup>, Blau tönt sich rötlich, wendet sich nach Violett, vor allem in 3 und 4.

Blatt I, 4 zeigt eine weitere Zunahme an Buntfarbigkeit: Blau, von einem zarten Weißschleier überflort in 1, mildes mittleres Grün in 3, und in beider Mitte warmes Braun (2), in der Mittelreihe zwei Olivbrauntöne (4, 5) und in 6 purpurviolette Dunkelheit in starkem Kontrast zum strahlenden Weiß seines *Vordergrunds*. In der unteren Reihe wird ein Schwarzoliv (8) gerahmt von zwei Blaudunkeltönen, der rechte (9) von dünnem Weiß überflort.

Noch intensiver erscheint das Blau (3) bei Blatt I, 5, noch tiefer die Dunkelheit in 5, als purpurbräunlich-blaue Finsternis, die das ganze Blatt zentriert. Der Weißschleier in 9 reicht von bläulicher zu braunvioletter Tönung.

Schon die erste Serie zeigt als das alles verbindende Gestaltungsmoment Weiß und seine Andersartigkeit den übrigen Farben und Dunkelheiten



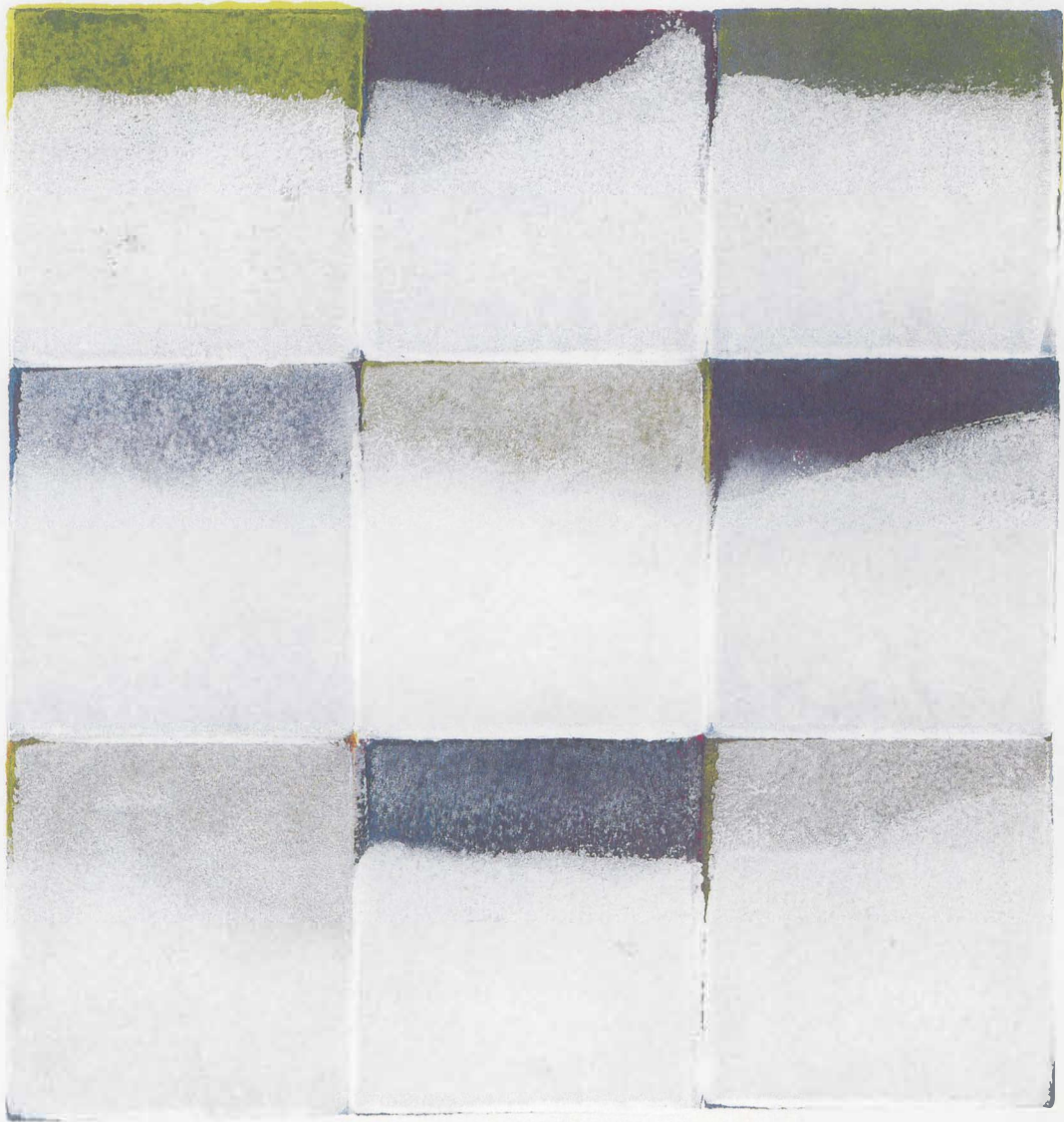
Santiago de Compostela

Serie II

Blatt No 8

*[Signature]*

Dec. 2000



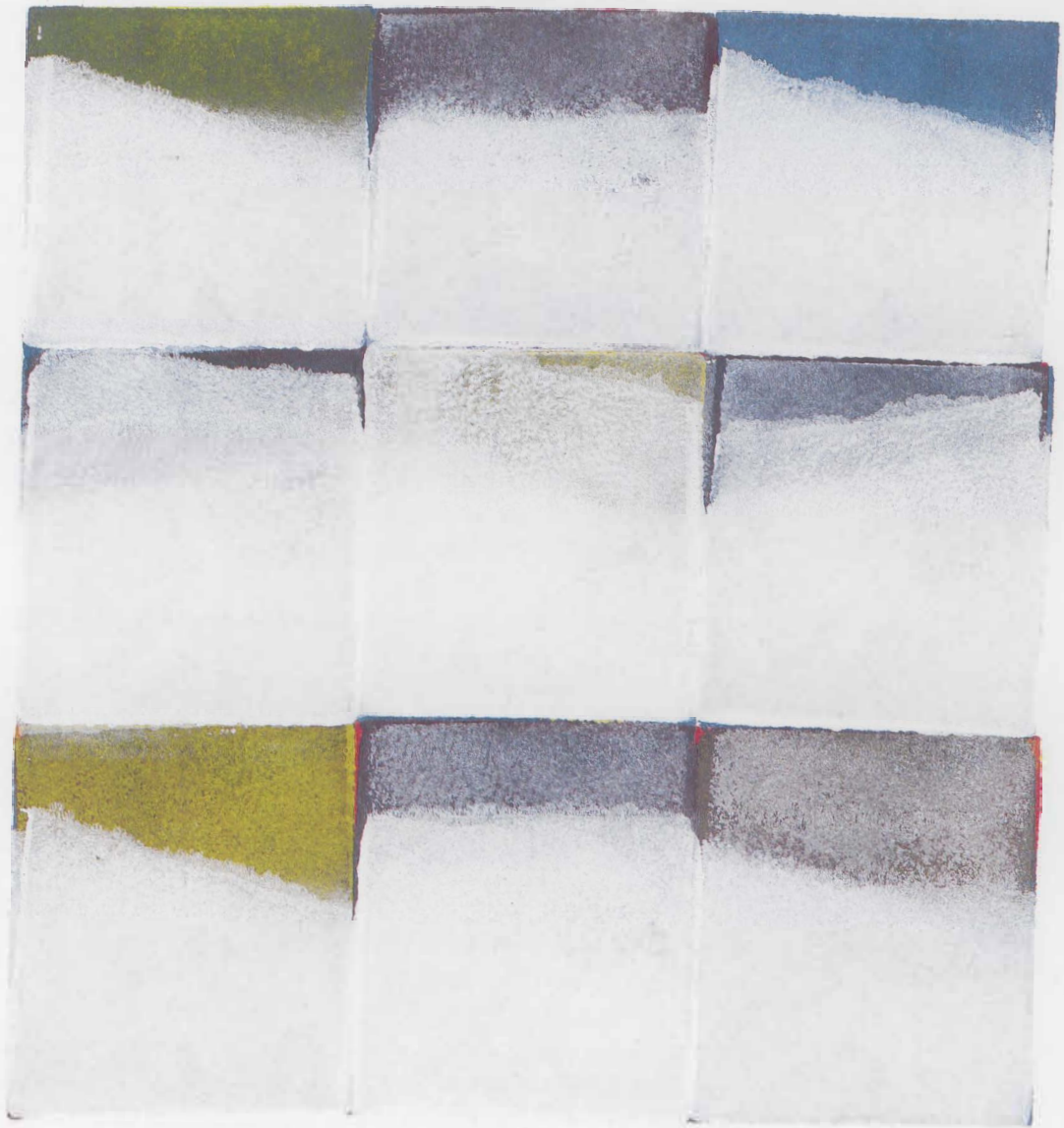
Santiago de Compostela

Serie III

Blatt No 1

*[Signature]*

Dec 2000



Santiago de Compostela

Serie III

Blatt No 2

*Santiago de Compostela*

Dec 2000

gegenüber. Dabei wird das Weiß gesteigert auch durch seinen Kontrast zum leicht gelblichen Ton des Papiers. Dieser Papierton verbindet sich enger mit den Farben als mit dem Weiß. Andererseits nimmt das Weiß die Körnung des Papiers sichtbarer in sich auf als die meisten Farben und wirkt dadurch körperhaft, ja bisweilen *substanziell* (im Sinne Wittgensteins). Innerhalb der ganzen Serie kann Blatt 3 als Mitte und Ruhepunkt gesehen werden, Blatt 4 als Überleitung von Blatt 3 nach Blatt 5, aber auch eine gewisse Entsprechung von Blatt 2 zu Blatt 5.

Serie II setzt ein mit dominierendem Weiß im ersten Blatt. Weiß, in seiner Klarheit betont vor allem in 5 und 8, dehnt sich weit nach oben hin aus, in 1 gegen ein ein sich deutlich überlagerndes Grün-Blau, in 3 gegen Blau. In der Mittelreihe rahmen purpurblaue Dunkelheiten (4, 6) dunkelüberflortes Gelb (5), und unten wird umgekehrt tiefe Dunkelheit (8) von in dunklen Punkten pulsierenden Olivgelbfeldern (7, 9) gerahmt.

Bei Blatt II, 2 fehlt das klare Blau, die Buntfarben sind dunkler und verhüllter gegeben.

In Blatt II, 3 kehrt das Blau wieder (1, 3), Gelb gewinnt Prägnanz über Dunkelheit (5), schwarzviolette Dunkelheiten in 2, 4, und 8 entsprechen einander annähernd, wie auch dunkelüberflortes Oliv in 6, 7 und 9. Helles Blau kontrastiert mit purpurfarbener Dunkelheit.

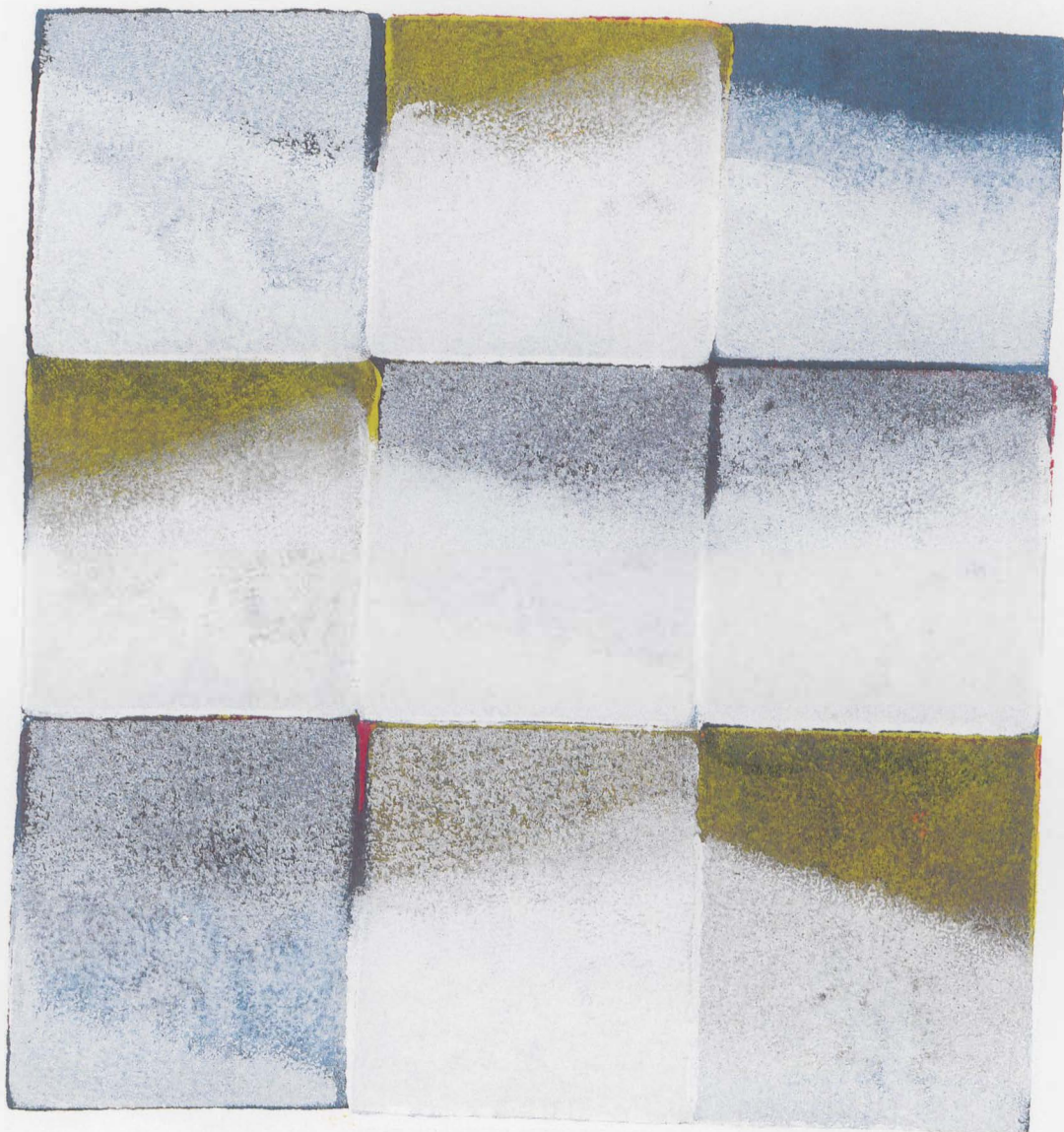
Dunkelheit vertieft sich in Blatt II, 4, repräsentiert im Violett-Blauschwarz der drei Felder im Mittelstreifen, während der obere Streifen durch die Farbkontraste von Blau (1), Olivbraun (2) und Grün (3) bestimmt wird.

Blatt II, 5 stellt eine Variation zur Dunkelheit hin dar, in dunkelüberflortem oder aus Dunkel aufglimmendem Grün (1, 3, 5, 7, 9), dunklem Blau (2) und violetter Dunkelheit (4, 6, 8), in starkem Kontrast zum Weiß.

Blatt II, 6 dagegen ist eine Variation zu den Farben, zu Blau (1) und Grün (3), zur farbigen, gelbschwärzlichen Dämmerung (5, 7, 9) und zur farbigen Dunkelheit (4, 6, 8).

Weiß dominiert erneut in Blatt II, 7 und belässt nur dünne Farbstreifen über sich: Grün (1), Blau (3), olivtonige Dämmerfarben (5, 7, 9) und violettbläuliche Dunkelheiten (2, 4, 6, 8).

Blatt II, 8 schließlich gestaltet ein schwebendes Gleichgewicht zwischen Weiß, Farben und Dunkelheiten: zwischen Grün (1), Blau (3), grünen (2, 5, 7, 9) und bläulichen (4, 6, 8) Dunkelheiten.



Santiago de Compostela

Eric II

Blatt No 3

Santiago

Dec 2000



Santiago ole Compostela

Serie III

Blatt No 4

*Santiago*

Nov 2000



Santiago de Compostela

Serie III

Blatt Nr 5

Santiago III

Dec 2000



Weiß dominiert in Serie II und erscheint wie in ständiger Bewegung begriffen und im steten Wechsel seiner Kontraste, milderer in Blatt 3 und Blatt 7, stärkeren in Blatt 4 und Blatt 5.

Thema von Serie III ist die Entspannung und Ausweitung von Weiß zu Weißnebeln und weißen Flockenschleiern, bisweilen in Kontrast zu ausgeprägten Buntfarben.

Blatt III, 1 zeigt Grün (1), kühles, dunkles Grün (3), blaue Dunkelheiten (2, 6, 8) und weiße Flocken über blauer Dunkelheit (4), über Grün (5) und über einer farblich unbestimmbaren Dämmerung (7, 9).

Bei Blatt III, 2 erscheinen Grün (1), Blau (3), olivgelbüberflorte Dämmerung (7) und weiße Schleier, sehr dicht (4, 5), etwas weniger dicht (8, 9) oder nur hauchartig dünn (2, 6).

Sehr bewegt, asymmetrisch, expressiv wirkt Blatt III, 3, mit dichten Weißschleiern über Blau (1, 7), verbunden mit homogenem Weiß über Blau (5, 6) und über Olivgrün (8), dazu Zonen in Olivgrün (2, 4, 9) und Blau (3).

Eine wieder andere Verteilung der Weißschleier bringt Blatt III, 4: sehr dicht, über Blau, ohne Weißzone (9), etwas weniger dicht, über Blau (4, 6, 8). Blauviolette Dunkelheit erscheint (2) und olivgelbe Dämmerung (5, 7). Links oben besetzt ein nur dünner Weißschleier über Grün auch die untere Zone, rechts oben legt sich zarter Weißflor über Grün.

Blatt III, 5 ändert erneut die Anordnung der weißen Schleier, legt sie über schwarze Dunkelheit (2), über Blaudunkel (8) oder über eine Dunkelheit, in der ein Gelbstreifen aufschimmert (9). Hinzu kommen Grün (1), Blau (3), Oliv (5, 7) und violette Dunkelheiten (4, 6).

In Blatt III, 6 ist neu, dass zwischen Weißzonen und Weißschleiern ein schmales Farbfeld freibleibt, in Oliv (5), Dunkeloliv (7, 9), Bläulich (8). Grün erscheint relativ farbig (1) neben Olivbraun (2) und entschieden ausgeprägtem Blau (3). Element 4 ist dicht *verschneit*, noch stärker Element 6.

Auch Serie III schließt, in Blatt 7, mit einer Komposition des Ausgleichs, des Gleichgewichts, im Farbigen zwischen Grün (2, 4, 6, 8), Blau (3, 9) und bläulich-violetter Dunkelheit (1, 5), zwischen Trennung von Weiß und Dunkelheit (1) und Weißverschleierung (5, 7, 8, 9). In der ganzen Serie aber sind Blatt 3 und 4 stellenweise spiegelbildlich zueinander komponiert und die Blätter 5 und 6 schließen sich nach Art ihrer Weißverschleierung näher zusammen.



Santiago de Compostela

Serie III

Blatt Nr 7

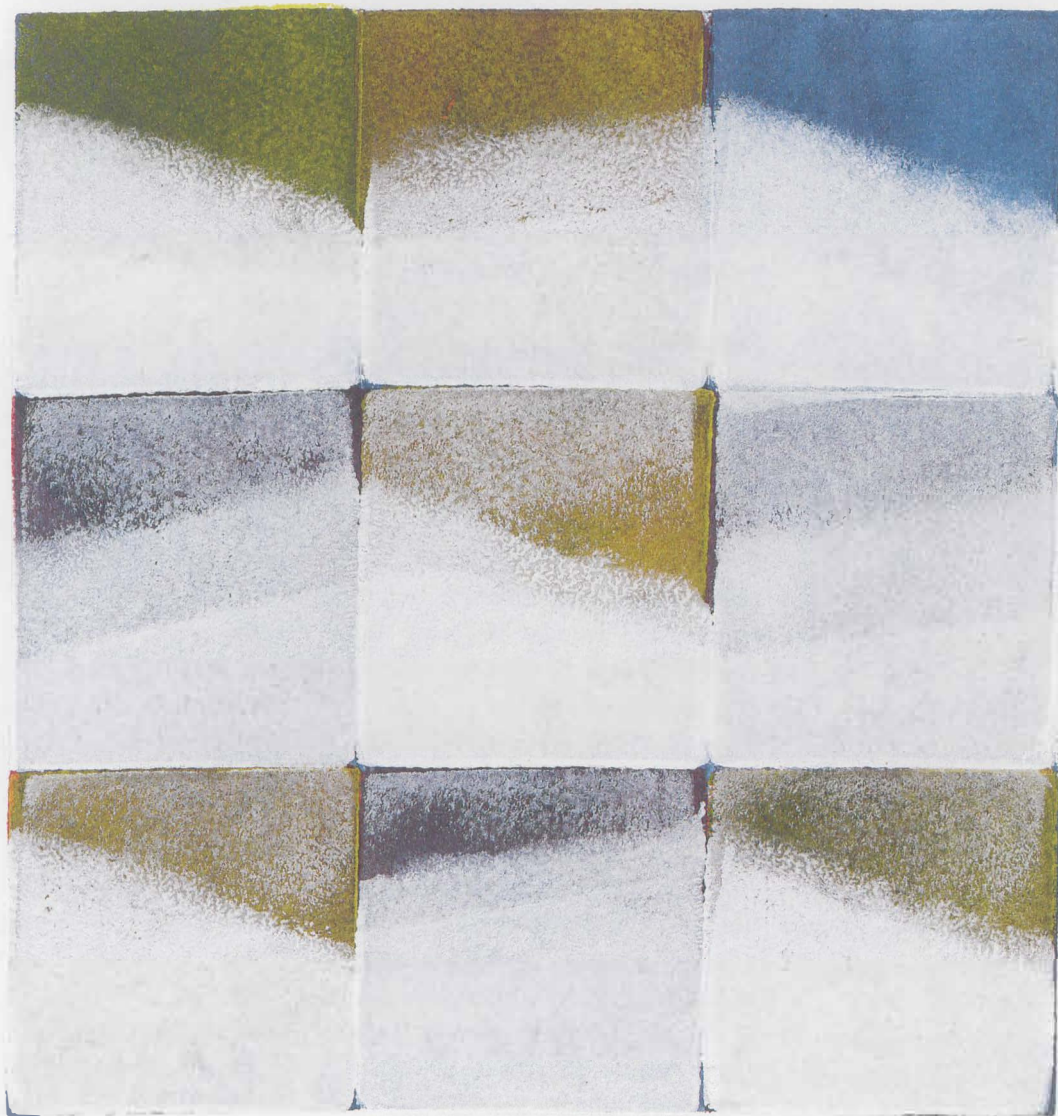
✓ + 11/11/00

Dec 2000

Wie musikalische Variationen sind JoENZweilers Gouachen der *Compostela-Folge* komponiert, subtil und komplex in ihren Verbindungen und Verwandlungen, in der Einheit der drei Serien wie in jedem einzelnen Blatt.

Anmerkungen:

- 1) Vgl. dazu weiterführend: Michael Jähne: Die Gouachen von JoENZweiler. In: JoENZweiler im Kunstverein Dillingen im Alten Schloß. Gouachen – Made in Spain – . Saarbrücken 1999, S. 8 ff. Und: JoENZweiler im Gespräch mit Monika Bugs, Saarbrücken 1999, S. 25 f
- 2) Zitiert nach: Heinz Matile: Die Farbenlehre Philipp Otto Runges. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. München, Mittenwald 1979, S. 155
- 3) Ernst Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Hrsg. von Lorenz Dittmann. München, Berlin 1983, S. 128/129
- 4) L.c. S. 174, 175
- 5) Nach: Ludwig Wittgenstein: Bemerkungen über die Farben. Hrsg. von G. E. M. Anscombe. Bibliothek Suhrkamp, Bd.616, 1979
- 6) Vgl.: Eugen Gomringer: JoENZweiler – der Mehrschichtige. In: JoENZweiler zum 60. Geburtstag, Saarbrücken 1994, S. 11



Santiago de Bucarestela

Serie III

Blatt No 6

Santiago de Bucarestela

Dec 2000