

HANS-DIETER HUBER

rupprecht geiger
phänomenologie
des rot

Die Flüchtigkeit der Farbe

Farbe ist ein flüchtiges Phänomen. Sie ist in ständiger Veränderung begriffen, ohne dass man dies als Betrachter unbedingt bemerkt. Ihre spezifische Erscheinung hängt von zwei Bereichen ab. Auf der einen Seite ist sie von der Materialität der Farbe, wie der Korngröße des Pigments, dem Bindemittel, dem Lösungsmittel, dem Bildträger, der Grundierung, dem Farbauftrag sowie der Oberfläche des Bildes (rau, glatt, glänzend, matt, pastos oder dünn) abhängig. Auf der anderen Seite wird sie von der Beleuchtung des Raumes, der spektralen Zusammensetzung der Lichtquelle und der relativen Position des Bildes zur Strahlungsquelle beeinflusst. Ein »reines« Rot gibt es daher ebenso wenig wie ein Ding »an sich«. Wir können nur verschiedene Erscheinungsweisen von Farbe beobachten.¹ Die Art und Weise, wie eine Farbe dem wahrnehmenden Betrachter erscheint, ist daher immer situativ. Sie kann zu unterschiedlichen Zeitpunkten, in unterschiedlichen Räumen und in unterschiedlichem Licht ganz anders aussehen. Farbkonstanz entsteht erst durch die Benennung einer Farbe mithilfe von sprachlichen Begriffen, die ihrerseits wiederum unterschiedlich allgemein oder spezifisch sein können. Durch ihre Versprachlichung wird Farbe zu einem Begriff. Man sieht sie dann nur noch durch das Wort hindurch, das man ihr gegeben hat und es wird sehr schwer, die ästhetische Wahrnehmung wieder von dieser Begrifflichkeit abzulösen.²

Die Form der Farbe

Farbe gibt es niemals an sich. Sie ist stets durch eine Form beschränkt. Es gibt keine grenzenlose Farbe. Immer wieder in der Geschichte der Kunst haben Maler versucht, die Farbe aus dem Gefängnis der Form zu befreien. Aber Farbe braucht eine Kontur, eine Kante, eine Grenze, einen Kontrast, also letzten Endes eine Form, um überhaupt als solche, nämlich als Farbe, wahrgenommen werden zu können. Eine in Ganzfeldversuchen dargebotene, monochrome Farbe ohne jegliche Begrenzung wird nicht als Farbe, sondern als gleichmäßige Helligkeit empfunden. Formen haben also die Funktion, Farbe überhaupt erst sichtbar zu machen. Eine Farbe braucht den Kontrast zu einem anderen Farbton, um sichtbar zu werden. Sie ist daher ein zutiefst interaktives Phänomen.³

Die Isolierung der Farbe von ihrer Form

Rupprecht Geiger stellt die Form als Begrenzung von Farbe jedoch infrage. Seit seiner frühesten Zeit als Maler versuchte er, die Gefangenschaft der Farbe in der Form aufzuheben und sie zu befreien, sie zu isolieren, wie er selbst sagte. Durch die Modulation von Farbe entlang ihrer Helligkeits- oder Tonwerte verräumlicht sich die Wahrnehmung des Betrachters. In seinem ästhetischen Erlebnis erzeugt er einen virtuellen Raum, den es nur in seiner Wahrnehmung gibt. Bestimmte Teile der Bildoberfläche scheinen weiter vorn zu stehen als andere, die räumlich weiter hinten zu liegen kommen. Die Bildfläche krümmt sich konkav, obwohl sie völlig eben ist.

¹ Vgl. Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 12f.: »Wenn sich das Phänomen als *transzendent* offenbaren soll, muss das Subjekt selbst die Erscheinung auf die totale Reihe hin transzendieren, von der sie ein Glied ist. Es muss *das Rot* über seinen Eindruck von Rot erfassen. *Das Rot*, d. h. die Regel der Reihe; [...] Aber wenn die Transzendenz des Objekts sich auf die Notwendigkeit gründet, dass sich die Erscheinung immer transzendieren lässt, ergibt sich daraus, dass ein Objekt prinzipiell die Reihe seiner Erscheinungen als unendlich setzt.« ² Vgl. Gisela Ulmann, *Wahrnehmung und Sprache. Verfestigen und Aufbrechen von Anschauungen durch Wörter*, Frankfurt am Main/New York 1975. ³ Siehe hierzu die grundlegende Arbeit von Josef Albers, *Interaction of Color*, New Haven u.a. 1963 (deutsche Ausgabe *Die Wechselbeziehungen der Farbe*, Starnberg 1973).

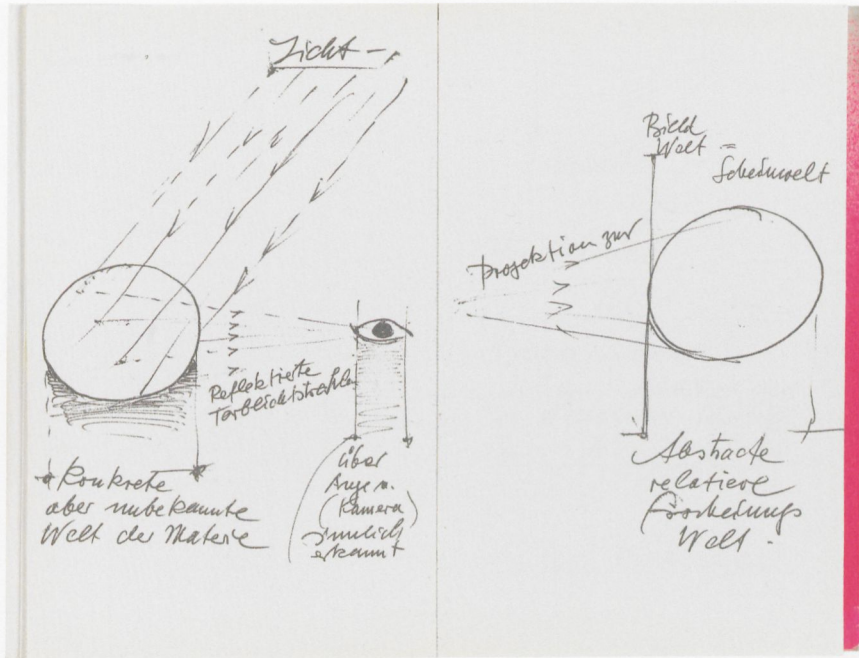
Darüber hinaus können auch seitliche Scheinbewegungen, insbesondere bei Binnenformen, auftreten. In der Hervorrufung virtueller Farbräume wird der Versuch Geigers sichtbar, die Farbe von ihrer notwendigen Begrenzung durch eine Form zu befreien und sie in einen geistigen, immateriellen Raum zu übertragen. Farbe realisiert sich in einer dynamisch-ästhetischen Wahrnehmung des Betrachters, in einem pulsierenden Zusammenziehen und Ausdehnen, einer räumlichen Scheinbewegung der Farbe. Farbe kann folglich nur in der ästhetischen Wahrnehmung aus ihrer physischen Begrenzung durch eine Form ausbrechen und zu geistiger Wirkung gelangen. Rupprecht Geiger hat diese Notwendigkeit klar erkannt, wenn er schreibt:

»DIE IRREALITÄT DER FARBE ERSCHWERT DAS BEWUSSTE SEHEN UND ERKENNEN. LICHT UND UMWELTFARBEN BEEINFLUSSEN DAS OBJEKTIVE ERLEBNIS ›FARBE‹. MAN WIRD VERSUCHEN MÜSSEN, FARBE VON DIESEN ÄUSSEREN STÖRUNGEN FERNZUHALTEN, INDEM MAN SIE ISOLIERT.«⁴

Was passiert an der Bildoberfläche?

In der ökologischen Optik unterscheidet man zwischen einer Strahlungsquelle und dem Umgebungs- oder Beleuchtungslicht.⁵ Während eine Strahlungsquelle meist ein punktförmiger Strahler ist, der seine Lichtwellen in alle Richtungen gleichzeitig aussendet, bis er auf andere Oberflächen trifft, ist das sogenannte Beleuchtungslicht ein diffuses Reflexionslicht. Die Lichtwellen einer punktförmigen Strahlungsquelle treffen auf Oberflächen und Hindernisse im Raum und am Erdboden auf. Ihre spektrale Zusammensetzung wird durch die Oberflächenmoleküle in einen Teil aufgespalten, der als Energie in die Moleküle aufgenommen wird, und in einen anderen Teil, der als Farbe reflektiert wird. Dieser Mechanismus von Energieabsorption in das Farbmolekül und der anschließenden Energieabgabe durch ein intensives, farbiges Leuchten ist besonders bei den von Rupprecht Geiger verwendeten Tagesleuchtfarben zu beobachten.⁶ Das Reflexionslicht, das von einer Oberfläche (außer einem Spiegel) abgestrahlt wird, leuchtet diffus in alle Richtungen des umgebenden Raumes. Dieses Reflexionslicht bezeichnet Gibson als farbig strukturiertes Umgebungslicht.⁷ Es trifft auf die Netzhäute eines sich im Raum umherbewegenden Akteurs und liefert ihm die relevanten Informationen über die farbige Zusammensetzung seiner Umgebung. Rupprecht Geiger war sich dieser Bedingungen bewusst und er kannte sie sehr genau:

»ALLE DINGE SIND SO WIE SIE SIND EINE QUELLE DES LICHTS – DIESES DAS FARBIGE LICHT, DIE GEISTIGE FARBE IST FÜHLBAR ZU ERKENNEN IM LICHT DER ATMOSPHÄRE, IM SCHATTEN UND IM LICHT DER RÜCKSTRAHLUNG AUCH ALS SIMULTANFARBE, WIE SIE SICH AM FARBRAND EINSTELLT / IST AUCH NOCH IN DER DÄMMERUNG ERKENNBAR GERADE DANN, WENN DIE MATERIELLE OBJEKTGEBUNDENE FARBE IN DER DUNKELHEIT VERBLAST [SIC!] [...] / DIE DEM OBJEKT ANHAFTENDE (MATERIELLE) FARBE IST OPTISCH SO LAUTSTARK, DASS SIE DIE FEINEREN FARBLICHTSTRAHLEN ÜBERTÖHNT [SIC!] (BEI TAGESLICHT), GUT ERKENNBAR AUCH BEI TAG SIND DAGEGEN DIE RÜCKSTRAHLWELLEN VON FLUORESZENZ FARBEN Z. B.«⁸



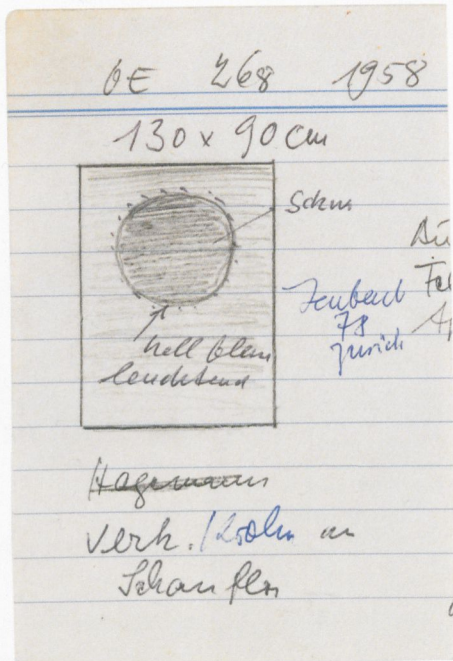
Die Wirkung von Farbe auf den menschlichen Organismus

Es ist bekannt, dass Farben eine stimulierende oder beruhigende Wirkung auf das vegetative Nervensystem ausüben können. Warme Farben sind in der Lage, Atemfrequenz und Herzschlag zu beschleunigen sowie den Blutdruck zu erhöhen. Kalte und dunkle Farben verlangsamen dagegen Atemfrequenz und Herzschlag und können blutdrucksenkend wirken.⁹ Am stärksten treten psychosomatische Wirkungen bei den Farben mit der größten Sättigung, also bei Gelb, Rot und Blau auf. In sekundären und tertiären Farbmischungen vermengen sich auch die physischen und psychischen Wirkungen der Farben miteinander und schwächen sich gegenseitig ab.

Die Interaktion zwischen den Bildelementen

Sehr früh verließ Rupprecht Geiger die gegenständliche Abbildung der Wirklichkeit und reduzierte seine Formsprache auf organische Formen und flache Rechteckstrukturen. Er begann, aus der Begrenzung der rechteckigen Leinwand auszubrechen, indem er trapezoide Bildträger aus Holz und Leinwand entwarf, die Jahrzehnte später, in der amerikanischen Kunst der 1960er-Jahre, als »shaped canvases« bezeichnet wurden. Dadurch kommt es zu einer verstärkten Interaktion zwischen den Binnenelementen und der Gesamtform des Bildes. Die »shaped canvases« beschränken sich bei Rupprecht Geiger auf die Jahre 1948 und 1949, bevor sie später, in den 1970er- und dann verstärkt in den 1980er-Jahren, unter der Bezeichnung *Farbräume* wieder auftauchen. Als ob

⁴ Rupprecht Geiger, *Farbe ist Element*, Düsseldorf 1975, o.S. [fol. 2v]. ⁵ James J. Gibson, *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*, München u.a. 1982, S. 53. ⁶ Felicitas Klein, »Die Verwendung von Tagesleuchtfarben in der modernen Kunst am Beispiel von Rupprecht Geiger«, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 9. Jg., Heft 2, 1995, S. 349–365. ⁷ Gibson 1982 (wie Anm. 5), S. 54. ⁸ Rupprecht Geiger, *Rotbuch 1975/78*, o.S. [fol. 3r, 4r, 5r]. ⁹ Heinrich Frieling, *Das Gesetz der Farbe*, Göttingen 1968, S. 187.



links
Karteikarte zu OE 268 | 1957
 Archiv Geiger, München

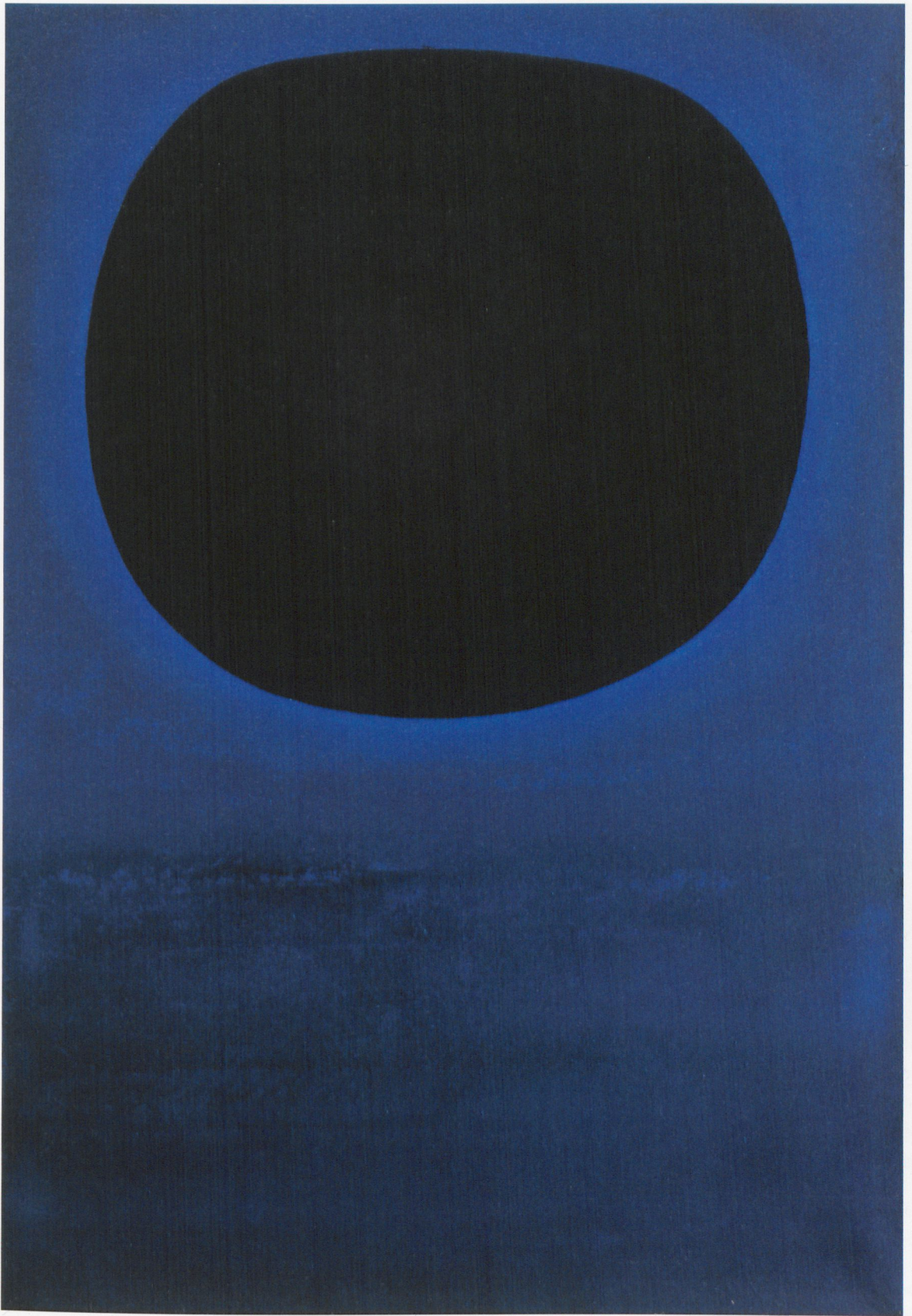
rechts
**OE 268 (Schwarzes Rund
 vor blauem Grund) | 1957**
 Öl auf Leinwand | 130 × 90 cm
 WV 223 | SCHAUWERK Sindelfingen

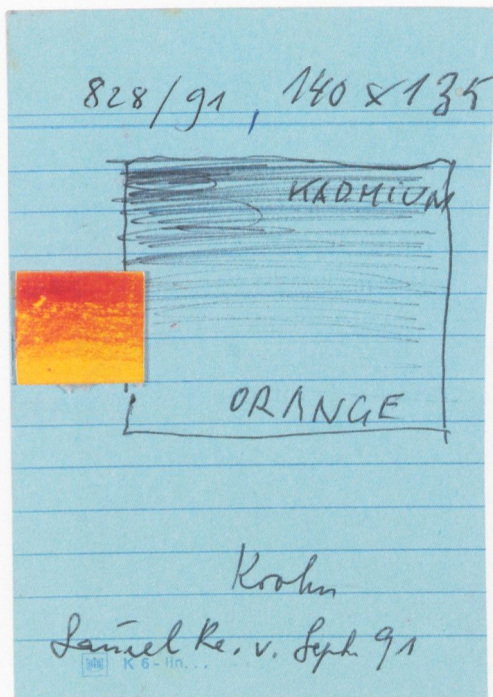
ihm das Wechselspiel zwischen den expressiven Formaten und den ebenso expressiven Binnenformen zu komplex geworden wäre, verwendete Geiger ab 1950 wieder ausschließlich rechteckige Bildformate und konzentrierte sich auf die Interaktion einiger Binnenelemente untereinander und mit dem Bildformat.

In der Arbeit *OE 268 (Schwarzes Rund vor blauem Grund; WV 223)* von 1957 befindet sich in der oberen Bildhälfte ein unregelmäßig gedrückter Kreis. Er wurde in matter, schwarzer Ölfarbe aufgetragen. In seiner Mitte erkennt man bei genauerer Beobachtung einen farblich etwas abweichenden, braunschwarzen, ausfransenden Fleck. Der Kreis ist oben leicht gedrückt und schwingt bäuchlings nach unten aus. Umrahmt wird diese Form von einem sehr dunklen, rötlichblauen Hochrechteck. Je näher das Dunkelblau mit seinen rotblauen Vibrationen der schwarzen Scheibe kommt, desto stärker tritt der blauviolette Anteil in zunehmender Aufhellung mit Weiß hervor. Um die Kontur herum wird der Farbauftrag dünner und feiner. Sie ist wahrscheinlich, wie bei vielen anderen Gemälden Geigers aus dieser Zeit, mithilfe einer Schablone angelegt worden.¹⁰ Das leicht rötlich glimmende Dunkelblau wurde in waagerechten Streifen, als zähflüssige Masse aufgetragen. Je dicker die blaue Farbschicht wird, desto dunkler und schwärzer erscheint sie und desto weniger Licht reflektiert sie.

Die frühen Bilder Geigers werden in der ästhetischen Wahrnehmung von Betrachtern oft narrativ interpretiert.¹¹ Die rundlichen Formen erinnern an Bilder von Sonnen, Meteoriten oder Planeten. Rechteckige Binnenformen können als Fenster, Durchblicke oder Durchbrüche, waagerechte Linien als Horizonte aufgefasst werden.

¹⁰ Klein 1995 (wie Anm. 6), S. 356. ¹¹ Diese narrative Interpretation entsteht wahrscheinlich durch das kognitive Bemühen, die wahrscheinlichste Erklärung für eine Wahrnehmungssituation zu finden. Siehe hierzu die Forschungen zur MLE-Theorie (maximum likelihood estimation) von Ernst und Bühlhoff zusammenfassend in Charles Spence, »Multisensory Perception, Cognition und Behavior: Evaluating the Factors Modulating Multisensory Integration«, in: Barry E. Stein (Hg.), *The New Handbook of Multisensory Processes*, Cambridge, Mass./London 2012, S. 250f.





links
Karteikarte zu 828/91 | 1991
 Archiv Geiger, München

rechts
828/91 | 1991
 Acryl auf Leinwand | 140 x 135 cm
 WV 818 | SCHAUWERK Sindelfingen

Der Betrachter begreift die Interaktion der Binnenelemente als virtuellen Lichtraum, in dem bestimmte Formen vor oder hinter anderen zu stehen scheinen, als ein Hervortreten und ein Verdecktwerden. Helligkeitsunterschiede an Konturen und Kanten, welche oft die Grenzen einer Binnenform verstärken und hervorheben, werden als eine hinter dem Körper verborgene Lichtquelle gedeutet. Andere Kombinationen von Farbformen können als transparentes Glimmen oder Leuchten aufgefasst werden. Um das Funktionieren dieser virtuellen Interaktionen zu verstehen, bietet es sich an, den Farbauftrag eines Bildes genau zu beschreiben.

Der Farbauftrag

Das Gemälde 828/91 (WV 818) aus dem Jahr 1991 wurde in Acryl auf Leinwand gemalt. Oben ist ein dunkles Kadmiumrot aufgetragen, welches in ein stark leuchtendes Rotorange übergeht.¹² Die Farbe wurde in einem scholligen, gratigen und inselartigen Farbauftrag pastos und als relativ zähe Masse aufgebracht. Dies erfolgte in waagerechten Bahnen mit stuftendem Flachpinsel. Es handelt sich insgesamt um vier verschiedene Rottöne oder -schichten, wobei die dunkleren über die helleren gesetzt wurden. Oben schimmert die weiße Grundierung in Form eines kalten Rosatons durch. Die letzte Farbschicht ist als dünne Lasur angelegt. Bei dem verwendeten Bildformat von 140 x 135 cm handelt es sich um ein sogenanntes optisches Quadrat. Es ist etwas höher als breit, wird aber als Quadrat wahrgenommen.¹³ Das Bild wirkt wie eine Landschaft aus Feuer oder eine vulkanisch sprudelnde Magmamasse. Dadurch öffnet sich ein virtueller Farbraum, in dem der rotorange, stark

¹² Siehe hierzu auch die zugehörige Karteikarte mit den Farbbezeichnungen von 1991 im Archiv Geiger, München. ¹³ Zum optischen Quadrat ausführlicher Hans-Dieter Huber, *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, München 2005, S. 231.



fluoreszierende, untere Teil des Gemäldes räumlich nach vorn tendiert, während das Kadmiumrot oben weiter entfernt zu stehen scheint. Auf diese Weise entsteht der Eindruck einer parallelen Farb-/Luft-/Licht-Schichtung. Das Bildfeld wirkt räumlich gekrümmt, obwohl es tatsächlich völlig flach ist.

Die Metapherzahlen

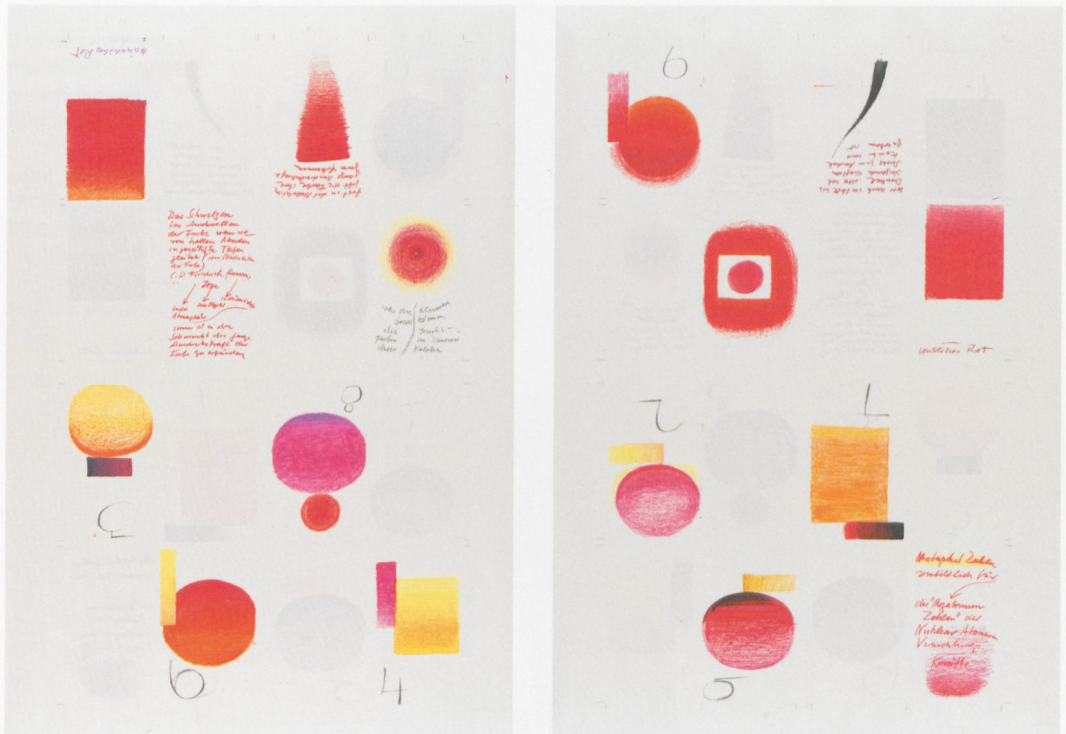
In den beiden 1975 begonnenen Skizzenbüchern *Farbe ist Element* und *Rotbuch 1975/78* entwickelt Rupprecht Geiger eine umfassende Farbtheorie. Er unterscheidet dort zwischen materieller und geistiger Farbe. Die geistige Farbe entstehe erst durch ein intensives, meditatives Betrachten der materiellen, physischen Farbe. Durch bewusste Wahrnehmung werde Farbe in eine Form von Energie übertragen.¹⁴ Die emotional-kognitive Übersetzung einer materiellen, physischen Farbe in eine geistige Vorstellung kann man als Metapher bezeichnen. Ein Phänomen wird aus einem bestimmten, physisch-materiellen, Bereich in einen anderen, geistig-immateriellen, Bereich übertragen. Damit wird es zu einer Metapher. Farbig strukturiertes Licht wird in die geistige Bildwelt des Betrachters übersetzt. In diesem Zusammenhang verwendet Geiger auch den Begriff der Farbmethapher.¹⁵ Geistige Farbe ist für Geiger eine Farbmethapher.

Genauso müssen wir den Begriff der Zahlenmetapher auffassen. Es geht um die Übersetzung einer sichtbaren Ziffer in die geistige Bildwelt des Betrachters. Die *Metapherzahlen* müssten aber eigentlich »Metapherziffern« oder »Metapherzeichen« heißen. Denn eine Zahl ist lediglich ein abstrakter, geistiger Wert, der in verschiedenen Kulturen durch ganz unterschiedliche Schriftzeichen ausgedrückt wird.¹⁶ Die Ziffer als konventionell verabredetes Zeichen für eine Zahl ist die sichtbare Form dieses Wertes. Man muss die Verbindung der Zahl zu einem Zeichen, das den Zahlenwert ausdrückt, erlernen. Als Kind lernt man zunächst zählen, indem man die Zahlen laut ausspricht und erst später in der Schule lernt man die zugehörige Ziffer schreiben. Man kann den mit einer Ziffer verbundenen Wert einer Zahl nur denken, aber nicht sehen. Andererseits verweisen die Ziffern auf die Unendlichkeit des abstrakten Zahlenraums. Die zehn aus Indien stammenden und zu Unrecht »arabisch« genannten Ziffern,¹⁷ die seit dem frühen Mittelalter in Europa Verwendung fanden, sind die kleinsten Einheiten des Zählens. Sie haben eine ähnliche Funktion wie die Partikel einer Farbe, mit denen man ebenfalls unendlich viele Farbtöne herstellen kann. Aber es braucht die Übersetzungsleistung eines Betrachters, der, von den Zahlzeichen angeregt, den unendlichen, geistigen Zahlenraum in seinem emotional-kognitiven System konstruiert.

Rupprecht Geiger reduzierte die zehn Ziffern auf jeweils zwei Bildelemente, einen Kreis und ein Rechteck, denen er eine bestimmte Farbe zuordnet. 1981 entstanden Entwürfe für Metapherbuchstaben, in denen er verschiedene Buchstaben aus dem Alphabet in weibliche, männliche und militante Typen unterteilte und ihnen verschiedene Berufe oder Tätigkeiten zuordnete. Im Prinzip wird der bedeutungsmäßig neutralen Form eines Buchstabens oder einer Zahl eine symbolische Bedeutung zugesprochen. Geiger re-semantisierte also Buchstaben und Zahlen, indem er ihnen neue Formen, neue Farben und neue Bedeutungen zuschrieb. Man kann zu Zahlen aber auch eine sehr emotionale, ja sogar abergläubische Beziehung in Form von Lieblingszahlen oder Unglückszahlen haben.

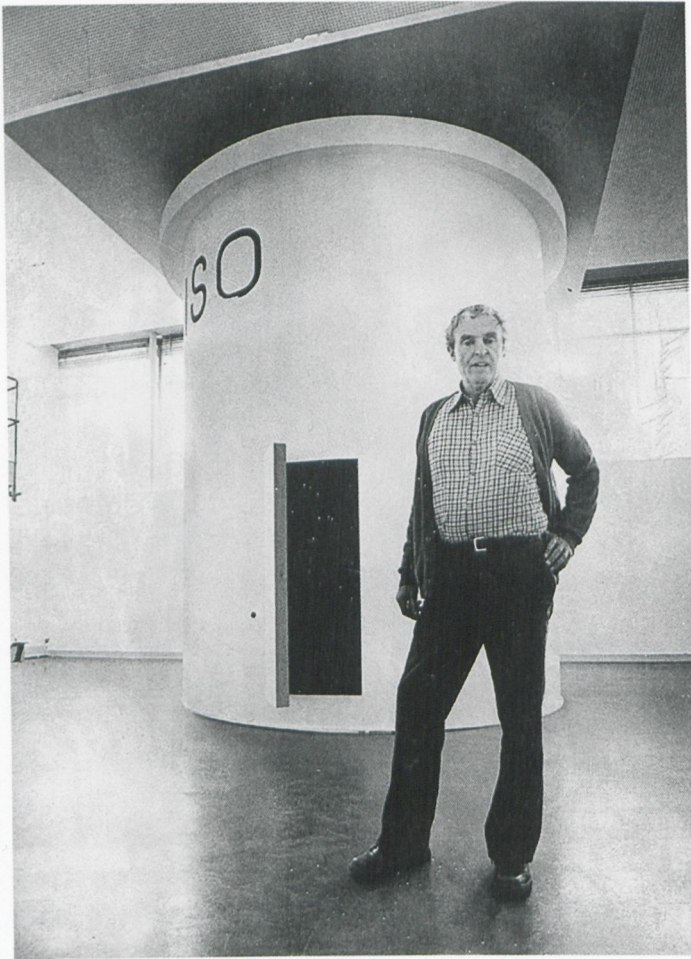
¹⁴ Geiger 1975/78 (wie Anm. 8), o. S. [siehe folii 11r, 12r und 22r]. ¹⁵ Geiger 1975 (wie Anm. 4), fol. 29r. ¹⁶ Vgl. Georges Ifrah, *Universalgeschichte der Zahlen*, Frankfurt am Main u. a. 1986. ¹⁷ Siehe Georges Ifrah, *Die Zahlen. Die Geschichte einer großen Erfindung*, Frankfurt am Main/New York 1992, S. 194.

**Faksimiles
(ungeschnitten)
zum Rotbuch
1975/78 | 1998**
je 100 x 70 cm
Archiv Geiger, München



1984 entstand eine Serie von neun kleinen Holzreliefs, welche man als Vorstudien zu der großen Reliefsreihe desselben Jahres auffassen kann. Die Serie der großen *Metapherzahlen* besteht aus je drei Bildelementen, einer hochrechteckigen Grundplatte in den Maßen 110 x 72 cm sowie zwei darauf applizierten Formen. Bei diesen handelt es sich entweder um ein Rechteck und einen gestauchten Kreis, um einen kleinen Kreis und einen großen, leicht gedrückten Kreis wie bei der »8«, oder wie bei der »1« und der »4« um ein Hoch- und ein Querrechteck. Nur die »0« besteht lediglich aus zwei Elementen, dem Hochrechteck als Grundplatte und einem nach rechts versetzten, leicht gedrückten Kreis. Das große Hochrechteck bildet den Hintergrund oder die Nullebene des Reliefs, auf welche dann in zwei unterschiedlichen Stärken entweder eine gestauchte Kreisform, ein Querrechteck oder ein Hochrechteck appliziert sind. Jede Schicht ist 7 cm hoch, sodass sich eine gesamte Reliefehöhe von 21 cm ergibt. Die Farbe der Grundplatte überzieht die Seitenflächen der vorderen Bildelemente. Deren Farbe ist ausschließlich auf der Vorderfläche des Bildelements aufgetragen. Dies führt zu dem Wahrnehmungseindruck, dass das gesamte Bildobjekt eine homogene Grundfarbe besitzt. Die Farben der beiden vorderen Reliefelemente erscheinen dagegen deutlich als aufgetragene und flächige Farbe, also als zusätzliches Akzident zur Essenz der Grundplatte.

Insgesamt gesehen ergibt sich eine überaus starke, räumlich-architektonische Gliederung, in der die Farbformen auf drei verschiedenen Raumebenen vor dem Betrachter stehen. Der ausgebildete Architekt Rupprecht Geiger übertrug das Prinzip des virtuellen, nur kognitiv existierenden Farbraums, den er in den Jahrzehnten zuvor virtuos ausgearbeitet hatte, in einen physischen, dreidimensionalen Farbraum, der sich in Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund differenzieren lässt.



links

**Rupprecht Geiger,
Farbraum Unisono im
Museum Folkwang,
Essen | 1975**

rechts

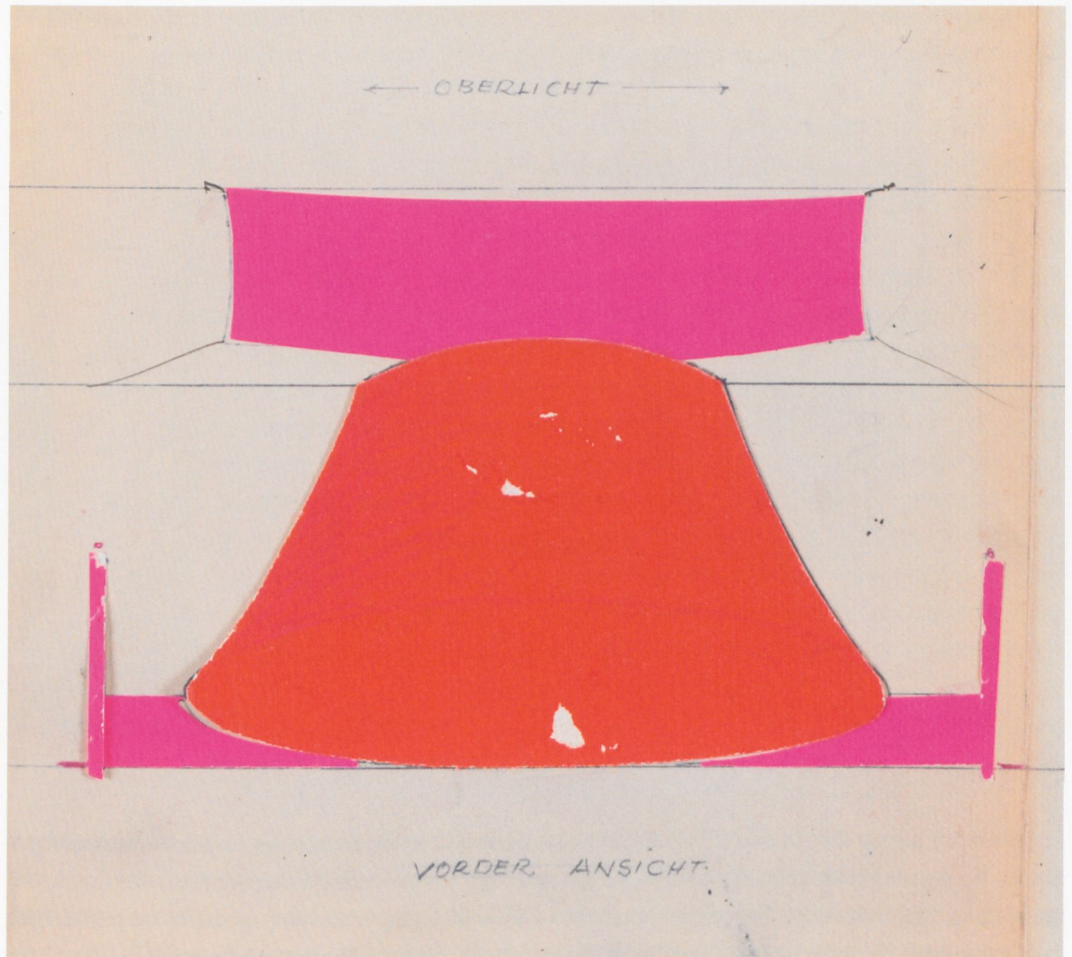
**Skizze (Detail) zu Rote
Trombe | 1985**

Collage auf Papier
und Stift | 50,8 × 77,7 cm
Archiv Geiger, München

Die Rote Trombe

Eine wichtige Arbeit von Rupprecht Geiger ist die *Rote Trombe* aus dem Jahr 1985, die in Zusammenarbeit mit seinem Sohn Florian Geiger entstanden ist. »Trombe« ist ein altes, aus dem Italienischen stammendes Wort für Trompete (»tromba«). Die Rauminstallation steht in Zusammenhang mit den jahrelangen Versuchen des Künstlers, einen Farbraum zu erzeugen, welcher den Betrachter vollständig wie ein Ganzfeld umgibt und in dem er, wie Geiger sagte, Farbe als Energie »tanken« kann. Einen wichtigen Vorläufer stellt die Arbeit *Unisono* dar, ein Farbraum, den Geiger 1975 für eine Ausstellung im Folkwang Museum Essen realisieren konnte. Dabei handelt es sich um einen zylindrischen Raum von 5,5 m Höhe und 3 m Durchmesser, der an der Decke mithilfe einer leicht abgehängten, quadratischen Farbfläche von circa 3 × 3 m abgeschlossen wurde. Man konnte diesen Farbraum durch eine Tür betreten. Die Innenwände und die Decke waren mit leuchtend roter Farbe gestrichen und durch eine im oberen Ring des Zylinders verdeckt umlaufende Stabbeleuchte indirekt angestrahlt.

Die *Rote Trombe* besteht aus zwei mithilfe von Seilen an der Decke des Ausstellungsraums aufgehängten Stoffobjekten. Das untere Objekt besitzt eine Glockenform. Sie hat oben und unten kreisförmige Öffnungen, von denen die obere einen Durchmesser von circa 3 m und die untere einen Durchmesser von 7 m besitzt.



Zur Spreizung der Kelchöffnungen sind oben und unten Glasfibernetze in den gefärbten Stoff eingeführt. Die Trombe ist leicht schräg zum Erdboden aufgehängt, sodass sich auf der einen Seite eine etwas größere Öffnung ergibt, durch die man in den Kelch hineinkriechen und sich dort auf eine Filzmatte legen kann. Darüber hängt ein rechteckiges Segel mit den Maßen von 5,6 x 6,8 m, welches mit Seilen an der Decke befestigt ist. Es liegt jedoch nicht direkt auf dem oberen Ring der Trombe auf, sondern besitzt einen kleinen Abstand, sodass Licht von außen in den Kelch hineinfallen kann. Wenn der Betrachter dann nach oben blickt, kann er die rosarote Farbigkeit des Stoffes ganz in sich aufnehmen. Im Prinzip ähnelt die Anordnung dem Farbraum *Unisono* mit dem einzigen Unterschied, dass es sich hier um eine extrem leichte und schwebende Stoffkonstruktion und nicht um einen schweren, statischen Betonzylinder handelt. Frühere Zeichnungen weisen darauf hin, dass ursprünglich eine pinkfarbene, dreiseitige Einhegung des Objekts geplant war, sodass man auch im Liegen nicht aus dem »Rotraum« hätte hinausblicken können. Die *Rote Trombe* ermöglicht eine Ganzfelderfahrung roter Tagesleuchtfarbe.

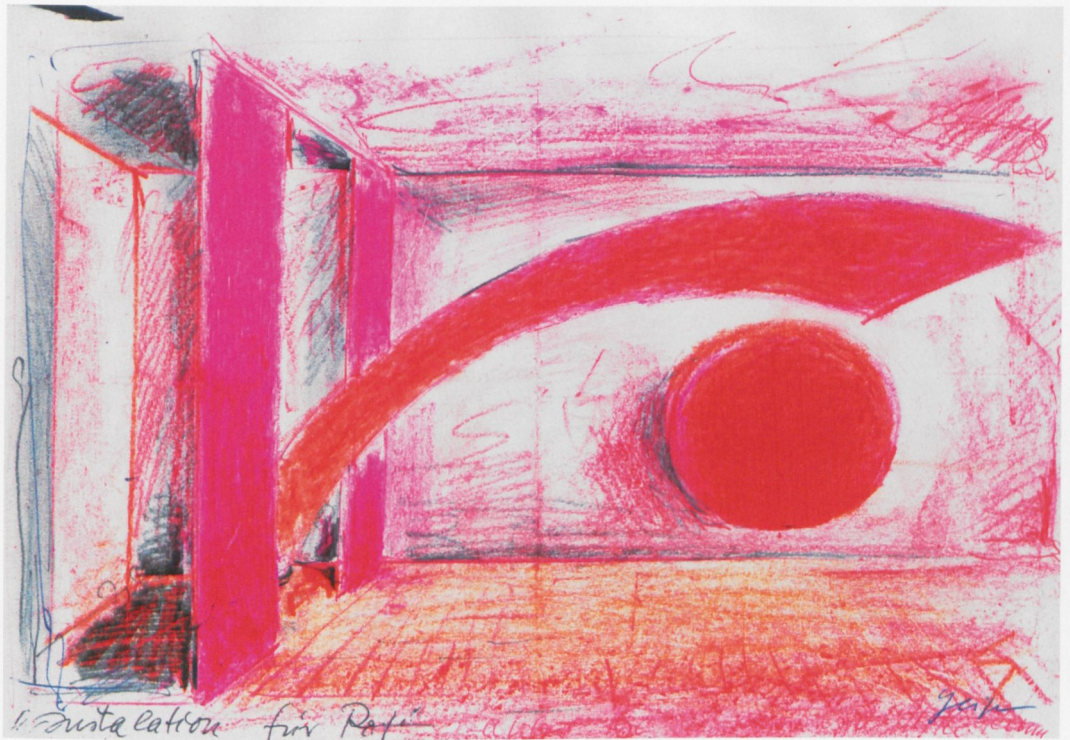
1975 fertigte Rupprecht Geiger in *Farbe als Element* eine Beschreibung seines ästhetischen Erlebens im *Unisono*-Raum an. Sie lässt sich in vergleichbarer Weise auf die Wahrnehmungserfahrung der *Roten Trombe* übertragen:

»ICH STEHE IN EINEM RUNDUM GESCHLOSSENEN RAUM.
DIE WÄNDE SIND VON UNTEN NACH OBEN HELL NACH DUNKEL-ROT
ABGEWANDELT (MODULIERT). ICH STEHE IN DER FARBE / ICH BEOBACHTETE:
NACH UND NACH ERKENNE ICH DAS STRAHLENDE HELL IN (ZONE 1)
[...] DANN KANN ICH DIE LANGSAME VERDICHTUNG DER FARB-/PARTIKEL
IN RICHTUNG NACH OBEN ERKENNEN. DAS ANSCHWELLEN DER FARBKRAFT
ZU INTENSIVSTER WIRKUNG. (ZONE 2) WEITER GLEITET MEIN BLICK
NACH OBEN. ICH ERKENNE HIER DIE IMMER DICHTER UND ZUR FLÄCHE SICH
ÜBERLAGERNDEN FARBTEILCHEN (ZONE 3) BIS AN DEN RAND DES RUNDEN,
HIER IST DIE FARBE. TIEFE LEUCHTENDE GLUT, IN SICH GESÄTTIGT UND
VERHARREND – ICH HABE BEIM DURCHWANDERN DER EINZELNEN FARBZONEN
MEDITIERT. JETZT STELLE ICH FEST, – HIER HAT FARBE AUS EIGENEN KRAFT-
QUELLEN EINE MERKWÜRDIGE/ WIRKUNG AUSGELÖST HAT MICH IN STIMMUNG
UND ERREGUNG VERSETZT FARBE HAT SICH IN EINER IHRER WESENTLICHSTEN
FUNKTIONEN ZU ERKENNEN GEGEBEN ›FARBE‹ HAT SICH OFFENBART.«¹⁸

Farbraum, Installation für Rot

Im selben Jahr wie die *Rote Trombe* (1985) entsteht eine weitere Rauminstallation, der *Farbraum, Installation für Rot*, für die Galerie Waßermann in München. Geiger nutzt den schmalen Galerieraum und installiert dort zwei hochrechteckige, pinkfarbene Paneele in den Maßen 297,5 × 99,5 × 5 cm. Aus dem in der Mitte befindlichen Durchgang greift ein dynamisch gekrümmter Farbbogen in den Maßen 650 × 98,5 × 1,5 cm, der in einem wärmeren, rotorangen Farbton bemalt ist, massiv in den Raum hinaus. Er überwölbt eine gedrückte, ovale Kreisscheibe in einem kräftigen Orangerot mit den Maßen 151 m × 165 × 2 cm. Der Galerieraum war insgesamt nur 7 m lang, 3 m breit und 3 m hoch. Man konnte zwischen den beiden Paneelen hindurchschlüpfen und auf diese Weise in das Büro des Galeristen gelangen. Der gespannte Bogen überfängt den Akteur beim Betreten des Raumes. Er gibt sein farbiges Leuchten direkt auf Kopf und Oberkörper des Betrachters ab. Gleichzeitig wird dieser seitlich von der Kreisscheibe angestrahlt. Der gespannte rote Farbbogen fungiert wie eine Art Dach oder Schutzkonstruktion für die Kreisscheibe. Die beiden pinkfarbenen Paneele wirken dagegen wie zwei strenge, kühle Torwächterfiguren, die den hinteren Durchgang noch einmal besonders akzentuieren. Damit wird die Raumsituation zu einer bewussten Schwelle. Man muss bereit sein, durch dieses Tor hindurch zu treten. Es wirkt wie ein Initiationsritual zum Farbetanken.

■ Skizze zu
Farbraum, Installation
für Rot | um 1985
Blei- und Buntstift auf
Papier | 21 x 29,5 cm
Sammlung Maximilian
und Agathe Weishaupt



Der São-Paulo-Raum

2002 wurde der 94-jährige Rupprecht Geiger zusammen mit dem 39-jährigen Franz Ackermann zur Biennale von São Paulo eingeladen. Er entwarf für diese Ausstellung vier neue Gemälde mit den Titeln *Brasilia*, *Rio*, *Sao Paulo* und *Trans-Atlantic*.

Es handelt sich bei diesen vier Werken um »shaped canvases«, die in einem eigens für den Ausstellungsort entworfenen und gebauten Raum präsentiert wurden. In der São-Paulo-Installation sind die beiden gegenüberliegenden Ecken eines Quadrats von circa 10 m Kantenlänge um je 1,78 m gegeneinander versetzt worden. Dadurch öffnen sich zwei Ein- oder Ausgänge. Im Innenraum entsteht ein virtueller Raum in Form eines kleineren Querrechtecks. Zwei der Bilder, nämlich *Trans-Atlantic* und *Sao Paulo*, hängen an einer Wand, bei der die Wandstärke von 50 cm um die Hälfte reduziert wurde, sodass sich eine kleine Nische für beide Werke ergibt. Dadurch können das halbe (*Trans-Atlantic*) und das vollständige Querereoval (*Sao Paulo*) über den Raum hinweg miteinander interagieren. Um 90 Grad gedreht, bilden die beiden rechteckigen Formate *Brasilia* und *Rio* eine zweite Raumachse. *Rio* besteht aus einem Querrechteck und einem Hochrechteck, während *Brasilia* aus einem gelben, leicht unregelmäßigen Kreis und einem Querrechteck besteht. Auch hier interagieren die Querrechtecke mit ihren aus dem Bildformat ausgreifenden Formen. Einmal sackt die Form nach links unten, das andere Mal tendiert sie nach rechts oben. Beide Bilder üben eine starke räumliche Interaktion aus. Gerade das Werk *Rio*, bei dem das orangefarbene Hochrechteck rechts oben in Richtung Ausgang hängt, erzeugt eine virtuelle Bewegung, die aus der Koje hinausführt, während das gegenüber befindliche Werk *Brasilia* durch die Absenkung des gelben Kreises eine ästhetische Vertiefung und Verankerung im Raum selbst erzeugt.

Stimulation durch Farbe

Rupprecht Geiger war über sein ganzes künstlerisches Leben hinweg daran interessiert, die Farbe aus dem Gefängnis der Form zu befreien und ihr eine von der gegenständlichen Abbildungsfunktion losgelöste, möglichst direkte, maximale Wirkung auf den Betrachter mitzugeben. Dies hat ihn zur Verwendung von Tagesleuchtfarben, den monochromen Farbfeldmodulationen der 1970er-Jahre und den Farbräumen der 1980er-, 1990er- und 2000er-Jahre geführt. Damit hat er in der Geschichte der Malerei eine einzigartige Position entwickelt, die weit über vergleichbare Spektren monochromer Malerei hinausgeht:

»ICH GLAUBE AN DEN PSYCHOLOGISCHEN EFFEKT VON FARBE AUF DEN MENSCHEN. FARBE HAT EINE EIGENSCHAFT, DIE DEN MENSCHEN ANSPRICHT, IHN GEWISSERMASSEN STIMULIERT UND TATSÄCHLICH ERREGT. DAS KANN MAN SEHR SCHWER BEWEISEN. ICH DENKE DABEI AN DÜSTERE ODER FRÖHLICHE STIMMUNGEN IN LANDSCHAFTEN, DIE DOCH UNBEDINGT AUF MENSCHEN EINFLUSS HABEN. AUCH EIN BILD KÖNNTE EINE STARKE WIRKUNG AUF EINEN MENSCHEN AUSÜBEN, REIN VON DER KRAFT DER FARBE HER, UND DAS IST SCHON ETWAS SEHR WESENTLICHES AN DER FARBE.«¹⁹

¹⁹ Rupprecht Geiger im Interview mit Rolf-Gunter Dienst, in: Rolf-Gunter Dienst (Hg.), *Noch Kunst. Neuestes aus deutschen Ateliers*, Düsseldorf 1970, S. 99 ff.