

Lorenz Dittmann

ALFONS LACHAUER:
MALEREI.
GEOMETRIE UND FARBE

„Wissenschaftlichkeit + Sinnlichkeit x Farbe = Malerei.“ Dieser 1999 notierte Satz Lachauers faßt die Quintessenz seiner Kunst zusammen. Ein Satz von 1994 lautet: „Ein Kunstwerk, welches an sich und in sich bereits intellektuell formuliert ist, braucht keine verbale Erklärung.“¹ Diese beiden Sätze im Bewußtsein – und die intensive Erfahrung einiger seiner Werke – will ich die Eigenart der Lachauerschen Malerei, die Dimensionen ihrer „Wissenschaftlichkeit“ und „Sinnlichkeit“ und ihrer Farbe erörtern.

Lachauer nennt als Grundlagen seiner Malerei die Theorie seines Lehrers Günter Fruhtrunk und den Konstruktivismus. Auf Aspekte der Fruhtrunkschen Theorie komme ich zurück. Der Konstruktivismus teilt sich in zwei Grundpositionen, die sich stellenweise als Gegensätze artikulieren.

13

Piet Mondrian

Mondrians künstlerische Entwicklung verläuft kontinuierlich und zugleich spannungsreich. Auf eine frühe theosophische Phase folgt ein umfangreiches naturnahes Werk und darauf, unter Verarbeitung einer kubistischen Formensprache und nach verschiedenen Stufen der Abstraktion, sein Werk der „neuen Gestaltung“. Mondrian betont, daß „alles, was der nicht-gegenständlich malende Künstler von der Außenwelt aufnimmt [...] nicht nur nützlich [ist], sondern unerläßlich, weil es ihm Anregung gibt, das zu schaffen, was er nur vage fühlt. Ohne diesen Kontakt mit der sichtbaren Wirklichkeit und dem Leben, das ihn umgibt, käme es zu keiner wahren Gestaltung. Auf die Realität ist es zurückzuführen, daß er malend objektiviert, was er seiner Subjektivität entgegenzustellen wünscht. So bestimmt die sichtbare Wirklichkeit seine Ausdrucksmittel; in der Beobachtung seiner Umgebung gewinnt er das, was aus ihm einen abstrakten Künstler macht.“²

1 Alfons Lachauer in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. Ausgabe 62. Heft 14. 2.Quartal 2003, S.15.

2 Nach: L.C. Jaffé: *De Stijl, 1917-1931. Der niederländische Beitrag zur modernen Kunst*. Berlin, Frankfurt/M., Wien 1965, S.90.

Mondrians Aufsatz in *Dialogform* von 1919/20, der den Titel trägt *Natürliche und abstrakte Realität* beschreibt in immer neuen Wendungen den Prozeß des „Abstrahierens“. Hier heißt es etwa: „Die Ruhe dieser Landschaft ist so groß, weil die Horizontale und die Vertikale darin wirksam sind: die Beziehung der Positionen kommt in der natürlichen Harmonie zur Erscheinung. Allerdings nicht in reinem Gleichgewicht.“³ Mondrians 1937 in London erschienene Essaysammlung *Plastic Art and pure Plastic Art* enthält den Bericht: „Ich beobachtete die See, den Himmel und die Sterne. Ich suchte ihre plastische Funktion durch eine Vielzahl sich kreuzender Vertikalen und Horizontalen festzulegen. Beeindruckt von der Weite der Natur, versuchte ich immer wieder, ihre Ausdehnung, ihre Ruhe und Einheit auszudrücken.“⁴

Mondrians Werke sind keine Farb-Form-„Untersuchungen“, befassen sich nicht mit den bildnerischen Mitteln als solchen, nicht mit einer selbstgenügsamen, „autonomen“ Bildwelt, sondern sind Ausdruck seiner Weltauffassung.

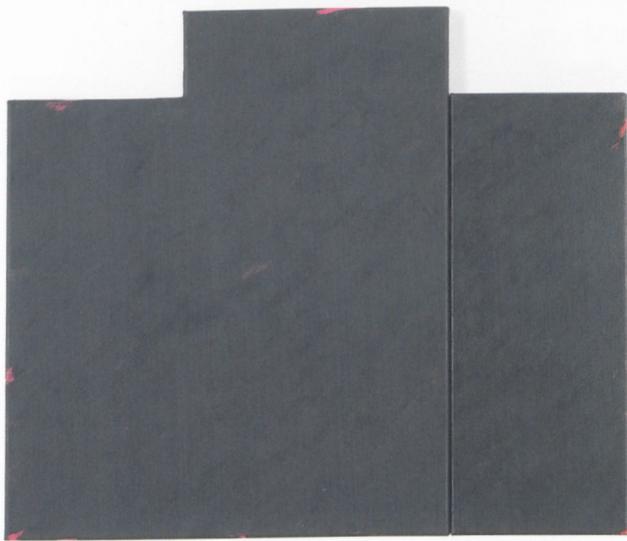
So definiert Mondrian in dem Band *Neue Gestaltung, Neoplastizismus, Nieuwe Beelding*, erschienen 1925 als fünftes der *Bauhausbücher*, Kunst als den „bildlichen Ausdruck unseres ganzen Wesens“. Was ist darunter zu verstehen? „Unser ganzes Wesen“, so Mondrian, ist sowohl „das Unbewußte und das Bewußte, das Unbewegliche und das Bewegliche; entstehend und Form wechselnd in wechselnder Aktion. Diese Aktion enthält alles Leid und alles Glück des Lebens, – das Leid entsteht durch fortgesetzte Scheidung, das Glück durch immerwährende Erneuerung des Veränderlichen. Als Unbewegliches steht über allem Leid und allem Glück – das Gleichgewicht.“ Mondrian fährt fort: „Durch unser Unbewegliches verschmelzen wir uns mit allen Dingen. Das Veränderliche zerstört unser Gleichgewicht, es trennt und scheidet uns von allem, das anders ist als wir. – Aus diesem Gleichgewicht, dem Unbewußten und dem Unbeweglichen, entsteht die Kunst. Sie enthält sichtbaren Ausdruck durch das Bewußtwerden. Daher ist die Erscheinung der Kunst der gestaltete Ausdruck des Unbewußten und des Bewußten. Er zeigt den Zusammenhang des einen mit dem anderen [...]“⁵

Näher an seinen Werken ist Mondrian mit Aussagen über die „neue Gestaltung“. Die „neue Gestaltung“ ist „eine Komposition farbiger Recht-

3 Nach: Michel Seuphor: *Piet Mondrian. Leben und Werk*. Köln 1957, S. 304.

4 Nach: Jaffé: *De Stijl*. S. 89.

5 Piet Mondrian: *Neue Gestaltung, Neoplastizismus, Nieuwe Beelding. Neue Bauhausbücher*. Mainz, Berlin 1974, S. 5.



ecke, welche die tiefste Realität ausdrücken. Dahin kommt sie durch den gestalteten Ausdruck der Verhältnisse, und nicht durch die natürliche Erscheinung. Sie verwirklicht das, was alle Malerei gewollt hat, aber nicht anders, als in verschleierter Form ausdrücken konnte. Die farbigen Flächen drücken sowohl durch ihre Lage und Größe als durch die Stärke ihrer Farben nur Verhältnisse und nicht Formen aus [...]“⁶

Immer wieder kommt Mondrian auf die neue Veranschaulichung allein von Verhältnissen und die daraus notwendige Überwindung von Formdarstellungen zu sprechen: „So lange die Gestaltung sich irgendwelcher 'Form' bedient, ist es ausgeschlossen, reine Verhältnismäßigkeiten zu gestalten. Aus diesem Grunde hat sich 'die neue Gestaltung' von jeder 'Form'bildung befreit. So ist die Malerei dazu gekommen, sich durch ein Gestaltungsmittel auszudrücken, das rein malerisch ist: nämlich durch die reine Farbe, flächenhaft auf der Fläche [...]“⁷ An anderer Stelle erläutert Mondrian das Verhältnis der Gestaltungsmittel zueinander genauer: Die „neue Gestaltung“ hat die „neue Realität errichtet durch die Komposition von rechtwinkligen Flächen von Farbe und Nicht-Farbe, die die umgrenzte Formdarstellung ersetzen. Dies Universalausdrucksmittel ermöglicht den exakten Ausdruck der großen ewigen Gesetzmäßigkeit, im Verhältnis zu der die Objekte und alles Sein nur ihre undeutlichen Verkörperungen sind. 'Die neue Gestaltung' drückt diese Gesetzmäßigkeit, dieses 'Unveränderliche' aus durch das Verhältnis von Stand, d.h. das Rechtwinklige. Sie bedient sich dazu insofern des 'Veränderlichen', als das Verhältnis der Dimensionen (Maß), das Verhältnis der Farben und das Verhältnis von Farbe zu Nicht-Farbe. In der Komposition drückt sich das Unveränderliche (das Geistige) aus durch die gerade Linie und die Flächen in Nichtfarbe (schwarz, weiß, grau), während das Veränderliche (das Natürliche) Ausdruck findet in den Farbflächen und im Rhythmus.“⁸

Mondrians Werke lassen eine derartige Scheidung der Ausdrucksdimensionen nicht zu. Die geraden Linien sind ja entscheidend mitbestimmt vom Rhythmus ihrer Setzungen und Unterteilungen, die Farbgestalt lebt aus dem Wechselverhältnis bunter und unbunter Flächen. „Geistiges“ und „Natürliches“, „Unveränderliches“ und „Veränderliches“ sind untrennbar ineinander verschränkt.

6 Ebenda, S. 11.

7 Ebenda, S. 32.

8 Ebenda, S. 30/31.



Mondrians Verhältnissetzungen sind intuitiv und nie errechnet, seine Kompositionen nie symmetrisch, sondern immer asymmetrisch, und somit in einem betonten Sinne „ganzheitlich“.

Mondrian faßt die „Farbflächen“ als „Ausdruck des Natürlichen“, aber er beschränkt sich auf die „Grundfarben“ Rot, Blau, Gelb und legt keinen Wert auf farbige Differenzierung. Mondrians Unterscheidung von „Farben“ und „Nicht-Farben“ geht an der farbigen Wirklichkeit vorbei.

Ein Satz Lachauers von 1991 lautet: „Es liegt in der Natur dieser Malerei, die außer Farbe vermeintlich nichts darstellt, daß eine neue Natur entsteht.“⁹ In allem, was Farbe betrifft, steht Lachauers Malerei in striktem Gegensatz zur Kunst Mondrians, und dennoch geht sie in manchem mit ihr überein.

Auch Lachauers Malerei ist „Ausdruck unseres ganzen Wesens“, ist Ausdruck des „Gleichgewichts von Bewußtem und Unbewußtem, Geistigem und Natürlichem“, auf ihre ganz eigene Weise. Auch Lachauers Malerei lebt aus Verhältnisbestimmungen. Auch sie ist verankert in Erfahrungen der Wirklichkeit.

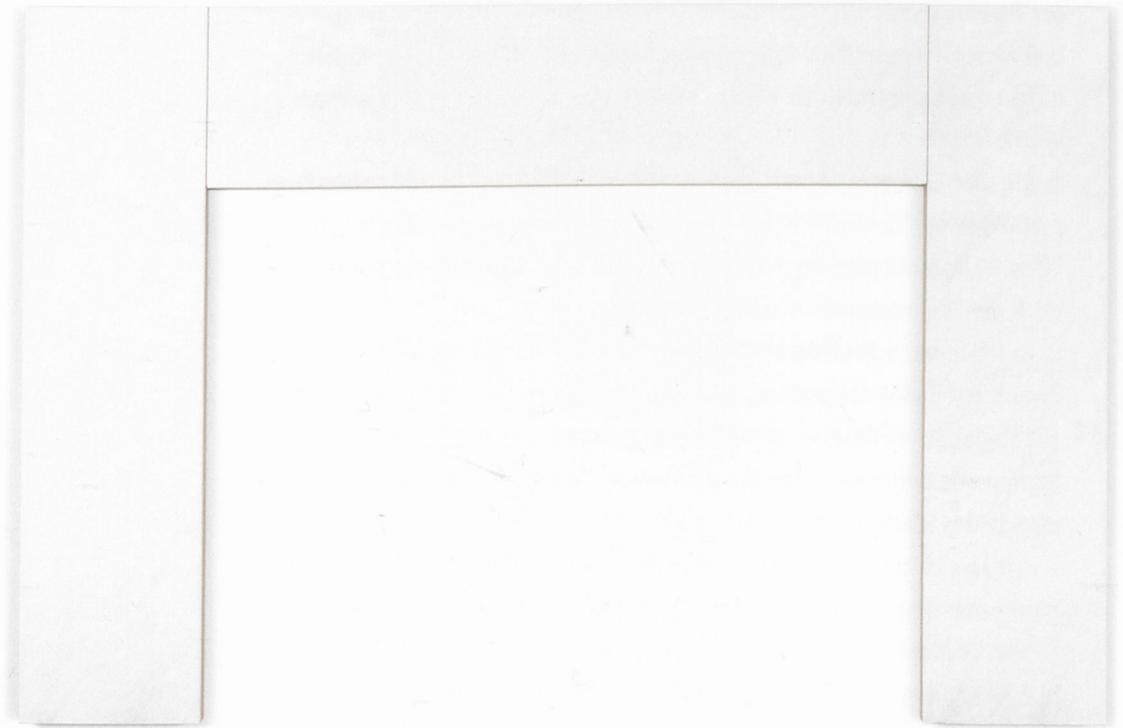
18

Kasimir Malewitsch

Malewitsch nimmt die technische Welt in seine Kunst auf, stellt seine Werke in den Dienst der Politik, sucht letztlich aber die Befreiung von aller gegenständlichen Wirklichkeit und allem Nützlichkeitsdenken. In Malewitschs sprunghafter künstlerischer Entwicklung wird eine anthroposophisch inspirierte Phase abgelöst von einer impressionistischen, diese von einer, grob gesprochen, futuristischen und von einer dadaistischen, um plötzlich eine eigene gegenstandslose Welt, den „Suprematismus“, zu begründen.

Malewitschs Theorie sei skizziert an Hand seiner Publikation *Die gegenstandslose Welt*, erschienen 1927 als elftes der *Bauhausbücher*. Im ersten Teil dieses Buches, betitelt *Einführung in die Theorie des additionalen Elementes in der Malerei*, behandelt Malewitsch auf eine reichlich naiv anmutende Weise das Verhältnis der Kunst zu der Umgebung, in der sie entsteht. „Futuristen und Kubisten“ sind, so Malewitsch, „ausgesprochene Großstädter. Sie sind vollkommen auf die Energie der Stadt, der Großindustrie, konzentriert und spiegeln ihre straffe, dynamische Geometrik

⁹ *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, S. 14.



wider. Das Stampfen der Maschinen, die rasenden Räder [...] gehören zu der inspirierenden Umgebung ihres metallischen Schaffens.“ Über die „inspirierende Umgebung ('Realität') des Akademikers“ führt Malewitsch aus: „Ein Maler der Cézanneschen Kultur wird dagegen immer aus der Großstadt hinausstreben; ihm ist der Bauer und das 'Land' nicht fremd. Besondere Vorliebe zeigt er jedoch für die Vorstadt und die mittleren Provinzstädte. Es ist somit anzunehmen, daß man eine weit höhere Leistungsfähigkeit bei einem Maler erreichen könnte, wenn man ihn stets in der entsprechenden Umgebung arbeiten ließe. So müßte z.B. die Gruppe der Cézanneisten eine Akademie außerhalb der Großstadt haben, denn in der Provinz würde ein Maler dieser Gruppe am wenigsten der Einwirkung ihm wesensfremder Elemente ausgesetzt sein und bräuchte seine Kräfte nicht zu verschwenden. Er könnte mit geringerem Kraftaufwand stärkere Werke schaffen.“

Die dem „Suprematismus“, also Malewitschs eigener Kunst „entsprechende Umgebung“ schließlich „ist durch die neuesten Errungenschaften der Technik, insbesondere der Aviatik gegeben, so daß man den Suprematismus auch den 'aeronautischen' nennen könnte.“

In scheinbar schroffem Widerspruch zu dieser Auffassung entwickelt der zweite Teil dieser Abhandlung Malewitschs Theorie des „Suprematismus“ mit folgender Definition: „Unter Suprematismus verstehe ich die Suprematie der reinen Empfindung in der bildenden Kunst. – Vom Standpunkte des Suprematisten sind die Erscheinungen der gegenständlichen Natur an sich bedeutungslos; wesentlich ist die Empfindung-als-solche, ganz unabhängig von der Umgebung, in der sie hervorgebracht wurde.“

Was aber für den Suprematismus gilt, gilt in einem weiteren Sinne für alle Kunst, denn, so Malewitsch: „der bleibende, tatsächliche Wert eines Kunstwerks (welcher 'Schule' es auch immer angehören mag) liegt ausschließlich in der zum Ausdruck gebrachten Empfindung. [...] Für den Suprematismus ist [...] immer jenes Mittel der Darstellung das gegebene, das die Empfindung-als-solche möglich voll zum Ausdruck bringt und das Gewohnte der Gegenständlichkeit ignoriert.“ „Die Empfindung ist das Entscheidende [...] und so kommt die Kunst zur gegenstandslosen Darstellung – zum Suprematismus. Sie gelangt in eine 'Wüste', in der nichts als die Empfindung zu erkennen ist.“

Sinnbild dieser „Wüste“ ist für Malewitsch das *Schwarze Quadrat auf weißem Feld* von 1913, das in dem genannten Buch in einer Zeichnung mit dem Titel *Das grundlegende suprematistische Element* reproduziert ist.

Östliches Zeichen 2

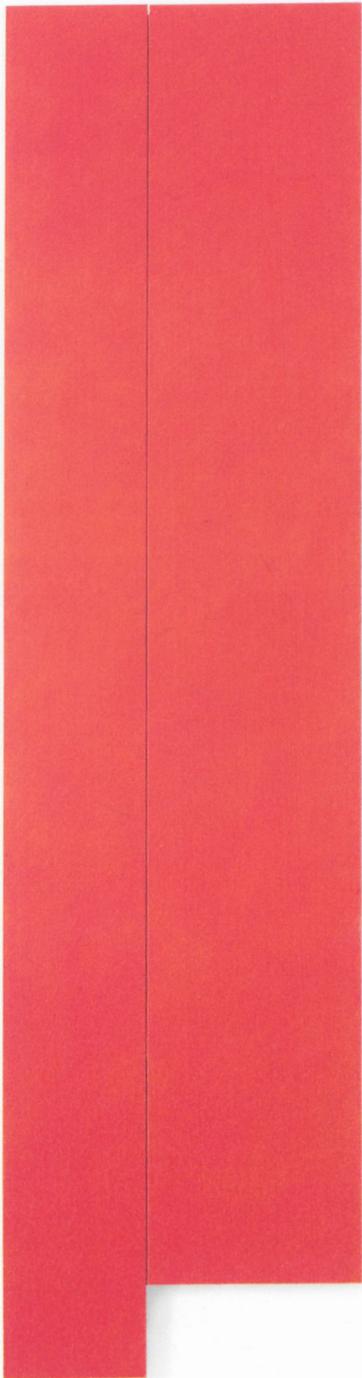
1987

Öl/Holz

210 x 54 cm, 2-teilig

Bayerische Staatsgemäldesammlung

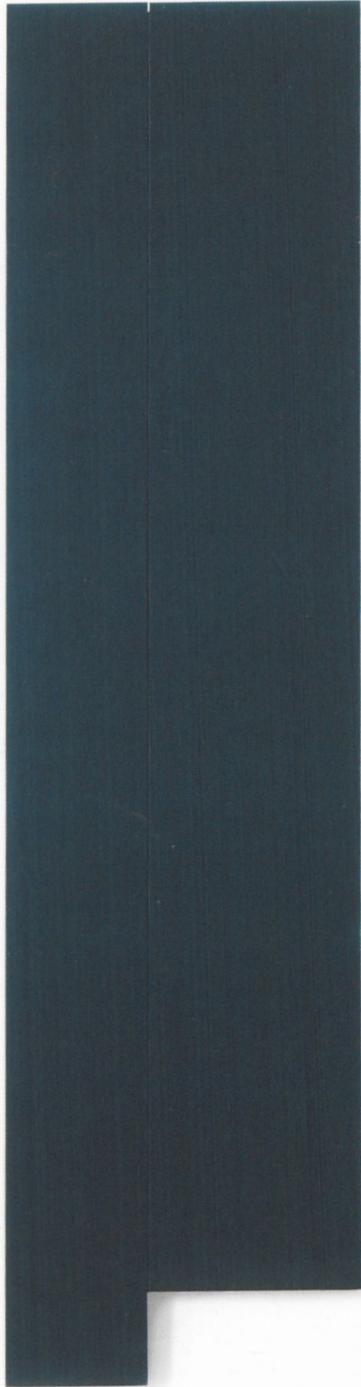
München



Malewitsch schreibt dazu: „Die Wüste aber ist erfüllt vom Geiste der gegenstandslosen Empfindung, der alles durchdringt. – Auch mich erfüllte eine Art Scheu bis Angst, als es hieß, 'die Welt des Willens und der Vorstellung' zu verlassen, in der ich gelebt und geschaffen hatte und an deren Tatsächlichkeit ich geglaubt hatte. Aber das beglückende Gefühl der befreienden Gegenstandslosigkeit riß mich fort in die 'Wüste', wo nichts als die Empfindung Tatsächlichkeit ist [...] – und so ward die Empfindung zum Inhalte meines Lebens. – Es war dies kein 'leeres Quadrat', was ich ausgestellt hatte, sondern die Empfindung der Gegenstandslosigkeit.“

„Empfindung“ ist für Malewitsch untrennbar verbunden mit „Bewegung“. So ist es nur konsequent, daß der Künstler die weiteren suprematistischen Elemente als Bewegungsformen des Quadrats entwickelt: den Kreis durch Drehung des Quadrats als „die erste aus dem Quadrat entstandene suprematistische Form“, das stehende Rechteck als Bewegungsbahn des Quadrats mit dem Titel „das verlängerte suprematistische Quadrat“, schließlich das Kreuz als horizontal-vertikale Durchdringung der Bewegungsbahnen zweier Quadrate als das „zweite suprematistische grundlegende Element“.

Bei weiterer Lektüre löst sich der Widerspruch zwischen dem ersten und zweiten Teil der Malewitsch'schen Publikation, zwischen soziologischer „Widerspiegelungstheorie“ und „Empfindungslehre“, denn Malewitsch faßt auch alle praktischen Tätigkeiten und Geräte als aus der „Empfindung“ erwachsen auf. Er schreibt: „Es ist nichts als die Empfindung der Schnelligkeit [...], des Fluges [...], – die, indem sie nach einer Gestalt – einer Form – suchte, das Flugzeug entstehen ließ. Denn das Flugzeug ist nicht dazu erbaut, um Geschäftsbriefe von Berlin nach Moskau zu tragen, sondern um dem unwiderstehlichen Triebe der gestaltwerdenden Empfindung 'Schnelligkeit' Folge zu leisten.“ „Die Empfindungen des Sitzens, Stehens oder Laufens sind vor allem plastische Empfindungen, die die Entstehung der entsprechenden 'Gebrauchsgegenstände' veranlassen und auch ihre Gestalt im wesentlichen bestimmen. Der Stuhl, das Bett, der Tisch sind nicht Zweckmäßigkeiten, sondern die Gestalt plastischer Empfindungen, so daß der allgemein üblichen Ansicht, alle Gegenstände des täglichen Gebrauchs seien das Resultat praktischer Erwägungen, falsche Voraussetzungen zugrunde liegen.“ Noch weiter greift Malewitsch aus mit seinen Thesen: „Aus der Empfindung Gottes entstand die Religion – und aus der Religion die Kirche. – Aus der Empfindung des Hungers entstanden die



Begriffe der Zweckmäßigkeit – und aus diesen Begriffen: Gewerbe und Industrie.“¹⁰

„Empfindung“ ist somit für Malewitsch das Grundlegende, das Ursprüngliche schlechthin. Die dem Buche beigegebenen Abbildungen von suprematistischen Zeichnungen verweisen dementsprechend in ihren Titeln immer auf „Empfindungen“: *Komposition suprematistischer Elemente (Empfindung des Fluges)* zeigt eine schwebende, diagonal ausgerichtete Kreuzform, die noch an ein Flugzeug erinnern kann; *Kombinierte suprematistische Komposition (Empfindung metallischer Laute – dynamisch; blaß-metallische Färbung)*: eng gereimte Schrägformen scheinen im Aneinanderstoßen Geräusche auszusenden, angedeutet durch Zickzacklinien, Gerade und Kurven; *Suprematistische Komposition (Empfindung des Stromes. Telegraphie)*: Linien, die an Morsezeichen erinnern; *Suprematistische Elemente des Verklingens*: eine Graufäche löst sich in das Weiß des Papiergrundes; – *Suprematistische Komposition (Empfindung magnetischer Anziehung)*: eine langgezogene Schrägform zieht kleinere, stabförmige Elemente in ihren Bann; *Suprematistische Komposition (Empfindung des Weltalls)*: verklingende Bogenformen, Gerade und Durchkreuzungen schweben fern im Weiß des Papiergrundes; *Suprematistische Komposition (Empfindung einer mystischen 'Welle' aus dem Weltall)*: ein zartes Linienkreuz, umhüllt von Graunebel, verharrt wie ortlos im Weiß.

In einem anderen Text Malewitschs, seinem 1922 verfaßten Manuskript *Suprematismus als Gegenstandslosigkeit* tritt an die Stelle des Begriffs „Empfindung“ der Begriff „Erregung“. Nur Aussagen über Farben seien hier herausgegriffen. „Das Weltall oder der Kosmos erscheint mir“, so Malewitsch, „als eine unendliche Zahl von Kraftfeldern, die sich um ihre Erregungszentren drehen [...]“. „Jedes Material und jede Kraft hat ihre eigene Farbe, und nur die farbige Ausstrahlung verändert ihre Intensität in den verschiedenen Zonen. Je mehr sich diese Ausstrahlung dem Erregungszentrum nähert, um so mehr wird sie von Schwarz oder Weiß absorbiert, wobei ich Schwarz und Weiß als die beiden äußersten Grenzen der Bewegungszustände, als höchste Kultur betrachte.“ „In unserer Gesellschaftsordnung“, fährt Malewitsch fort, „hat die Intensität der Erscheinungen noch nicht den weißen Zustand erreicht. Erreicht wurde dieser Zustand

10 Nach: Kasimir Malewitsch: *Die gegenstandslose Welt. Mit einer Anmerkung des Herausgebers und einem Vorwort von Stephan v. Wiese. Neue Bauhausbücher.* Mainz, Berlin 1980, S. 58, 59, 65, 66, 72, 74, 96, 86.



bisher nur in der Kunst, und zwar im Suprematismus, im schwarzen und weißen Quadrat." Buntfarben sind für Malewitsch nur Übergänge zwischen Schwarz und Weiß. Im Weiß findet der Suprematismus seine Erfüllung. Der „neue Künstler“, der „die Natur als einen Kosmos der Erregung“ erfährt, sieht auch eine „weiße Natur“ voraus, eine „weiße Natur“, die „eine Ausweitung der Grenzen unserer Erregung“ sein wird.¹¹

Diese Skizze der Theorie von Kasimir Malewitsch, wie auch die der Theorie Mondrians, dient hier allein der genaueren Bestimmung des „Konstruktivismus“ Lachauers.

Auch Lachauer nimmt ein Rechteck als Ausgang seiner Konstruktionen, allerdings kein Quadrat, sondern Hoch- oder Querrechtecke, – immer mehrere – und Quadrate nur in Kombination mit Rechtecken. Das Quadrat ist für ihn – wie der Kreis – die vollkommene Form, die eben deshalb keiner Entwicklung bedarf und zu keiner Entwicklung fähig ist.

Auch Lachauer faßt geometrische Formen als Bewegungsformen, wie allein aus Bildtiteln *Großes Kniendes Rot*, *Rot/Schwarz kniend*, *Grau/Weiß kniend*, *Gelb/Grau kniend* (Abb. S. 35) hervorgeht.

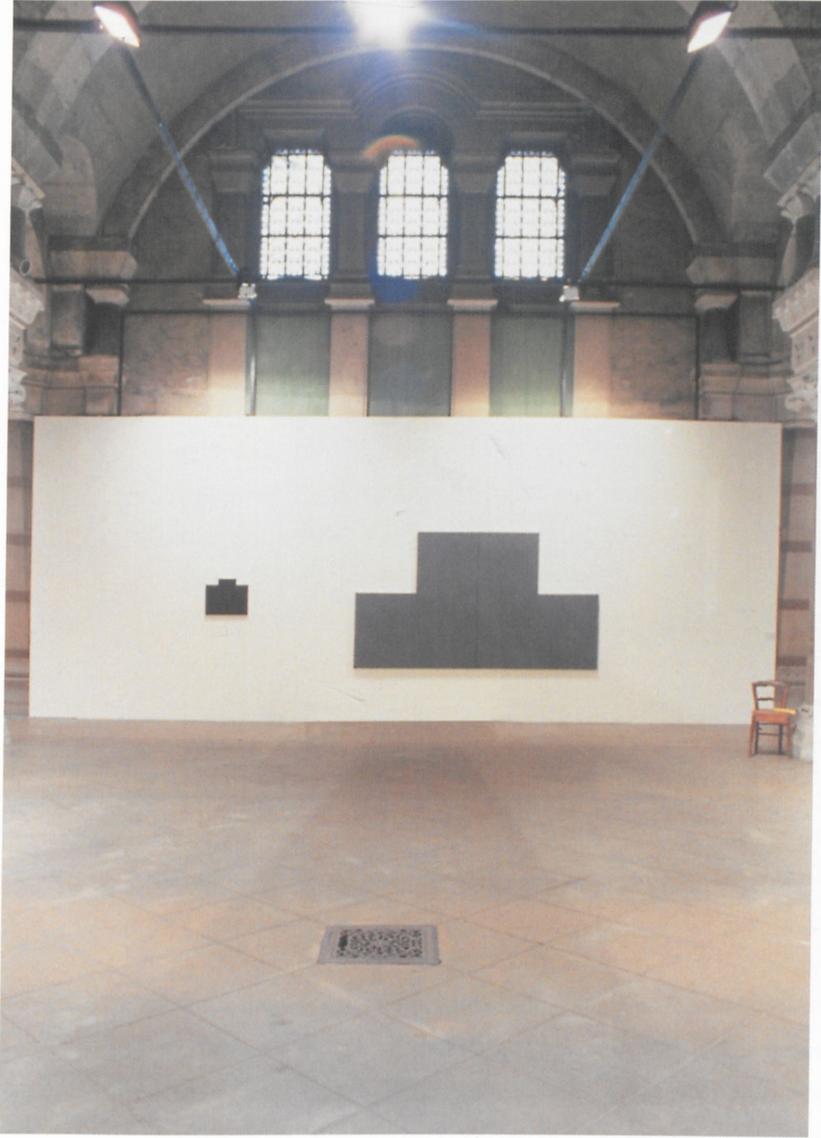
In Lachauers Kunst sind, wie bei Malewitsch, geometrische Formen „Empfindungsträger“. Sie sind nicht bloße Zeichen für „Rationalität“. „Ausdruck“ kommt nicht allein den Farben, sondern „schon“ den geometrischen Formen zu.

Die Eigenart des Lachauerschen Konstruktivismus läßt sich noch in anderer Hinsicht gerade im Vergleich zum Suprematismus Malewitschs erkennen. Bei Malewitsch die Zuordnung zur (damals) höchstentwickelten Technik, der „Aviatic“, und der „Suprematismus“ als Ausdruck der Überwindung der irdischen Wirklichkeit, der irdischen Natur. Bei Lachauer gerade das Gegenteil. Gemäß der „Soziologie“ von Malewitsch gehört Lachauer zur Gruppe der „Cézanneisten“.

Lachauers Konstruktivismus ist „bodenständig“, bezogen auf diese Erde und auf konkrete Orte dieser Erde, ihre Landschaften, ihre Jahreszeiten, ihre Städte, ihre Bauten.

Wie zu Mondrian, so besteht auch ein prinzipieller Unterschied zu Malewitsch in der Rangordnung der Farbe. Für Malewitsch sind Buntfarben bloße Übergänge zu Weiß (und Schwarz), bloße Äußerungen kosmischer

11 Nach: Kasimir Malewitsch: *Suprematismus - Die gegenstandslose Welt*. Übertragen von Hans von Riesen. Köln 1962, S. 210, 211, 216, 217.



Energien, bei Lachauer werden sie anerkannt in ihrer eigenen, auf nichts anderes zurückführbaren Besonderheit.

Ein frühes Werk Fruhtrunks, ein Bild von 1954, trägt den Titel *Monument für Malewitsch*.¹²

Von Fruhtrunk aus gab es für Lachauer einen kürzeren Weg zu Malewitsch als zu Mondrian.

Fruhtrunk bleibt Malewitsch nahe. Lachauer nimmt letztlich eine Gegenposition zum Suprematismus ein.

Alfons Lachauer, Baumeister

„Seine Räume baut er in Flächen, seine Raumkörper gründen sich auf Malerei, seine dritte Dimension ist die Farbe. Kaum einer, der wie er die Metapher von der Bildarchitektur beim Worte nimmt“.

Mit diesen Sätzen beginnt der hellsichtige Essay von Bernhard Holeczek *Höhe x Breite x Farbe*.¹³

Bildarchitektur bedarf, wie Architektur, der richtigen Proportionen. Lachauer geht aus von Rechtecken. Die Zeichnung *18/11/81* (Öl/Zeichenkarton)¹⁴ bezeichnet er als „Grundgerüst“: Drei gleiche, leicht querformatige Rechtecke nebeneinander, ein viertes unter dem mittleren, alle Formen nur durch Konturlinien gegeben. Die Proportionen sind intuitive, keine errechneten. Darin stimmt Lachauer mit Mondrian überein.

Die Zeichnung *19/11/81*¹⁵ zeigt die „stehende“ Variante: Drei gleiche, leicht hochformatige Rechtecke nebeneinander, ein viertes unter dem mittleren. (Die Hochrechtecke sind etwas schmaler proportioniert als die Breitrechtecke von *18/11/81*.) In diesem „Grundgerüst“ sind angelegt: Symmetrie, Mittebetonung, Breitenerstreckung, Bezug auf einen Sockel. Die Zeichnung *Ohne Titel* von 1982¹⁶ zeigt ein liegendes Rechteck in schwarzen Öl-Konturlinien, darin, in zarten Bleistiftlinien, ein mittleres Hochrechteck herausgehoben, in den Maßen der beiden liegenden Rechtecke links und rechts, aber nun nach unten gezogen, zur Sockelbildung. Das Breitrechteck könnte, nach Malewitsch, verstanden werden als Verlängerung der Ausgangseinheit, charakteristisch für Lachauer aber sind die anschauliche Bewahrung der Ausgangseinheit und die Verwandlung des

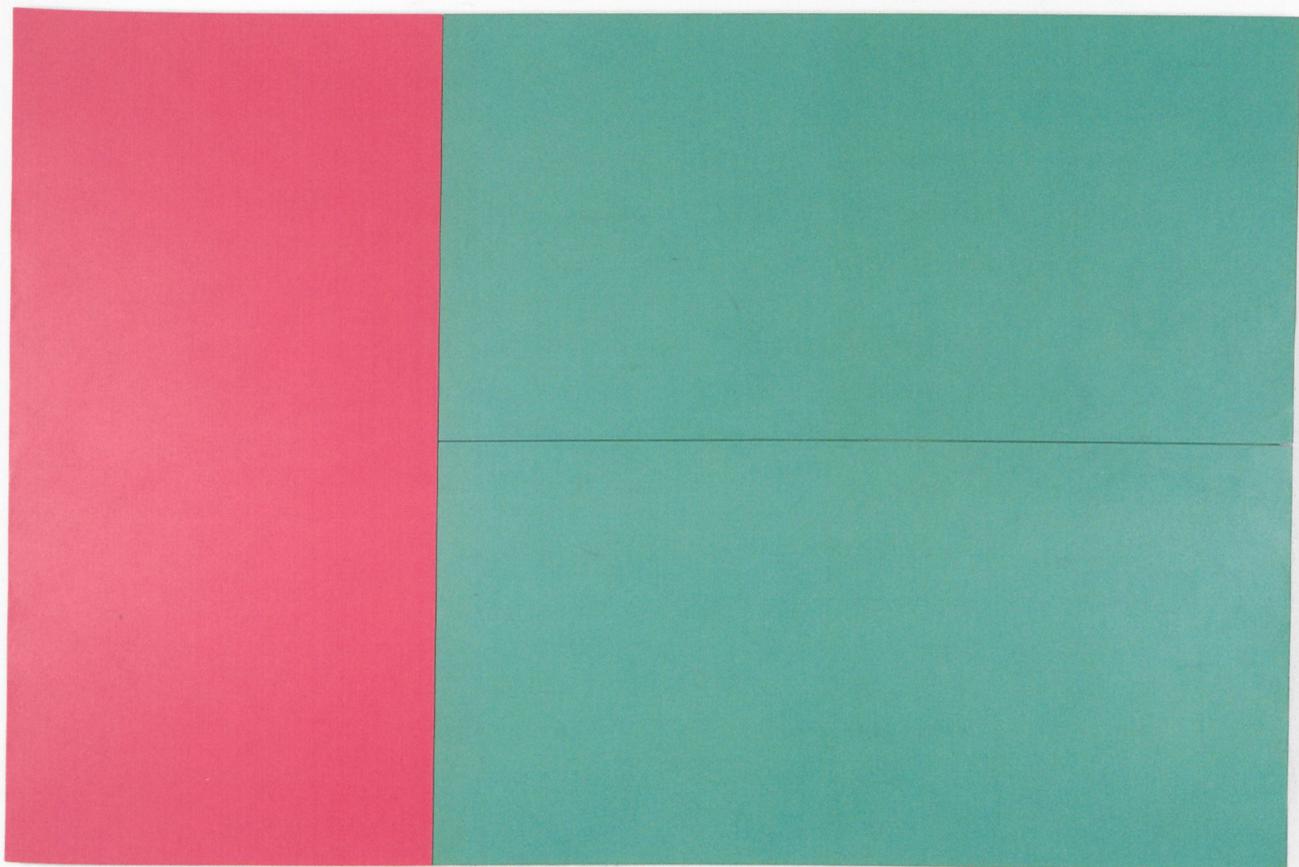
12 Abgebildet in: *Günter Fruhtrunk. Retrospektive*. Herausgegeben von Peter-Klaus Schuster. München 1993, Nr. 1, S. 43. Dazu auch: Schuster: *Fruhtrunks Frühwerk*, S. 35/36.

13 In: *Alfons Lachauer. Malerei*. Katalog Städtische Galerie Rosenheim 1993, S. 49-50.

14 *Lachauer. Zeichnungen*. München 2004, S. 23.

15 Ebenda, S. 21.

16 Ebenda, S. 25.



Breitrechtecks in ein Hochrechteck zu dessen Ausbildung als Basis.

Die entsprechende Betonung der Höhenachse repräsentiert die Zeichnung 16/11/81¹⁷: zwei gleiche Hochrechtecke übereinander, die Hochrechtecke beträchtlich schmäler proportioniert als die Hochrechtecke von 19/11/81.

Lachauer arbeitet mit der Kombination von Rechtecken und gewinnt daraus eine Fülle von Variationen. Auf Zeichnung 17/7/87 erscheint oben eine Dreierkombination: ein größeres Hochrechteck links, angeschlossen zwei kleinere, gleiche rechts, leicht über der horizontalen Achse – unten ein Hochrechteck links, ein Breitrechteck rechts, angeschlossen leicht unterhalb der Horizontalachse. Das obere Hochrechteck ist mit zart bläulichem Grau ausgefüllt, das Querrechteck unten mit Schweinfurter Grün. Die wechselnde farbige Akzentuierung faßt die zwei Einzelstudien zur Gesamtkomposition zusammen. Die Farbränder sind über die Bleistiftkonturen hinweggezogen, Hinweis auf die malerisch freie Behandlung der Ränder auf den Bildern. Nur durch zarte senkrechte Bleistiftstriche oder schmale senkrechte Farbstreifen strukturierte Papierarbeiten erkunden die Proportionierung des weißen Papiergrundes. Bei 78 - 14¹⁸ entspricht die Höhe der von unten und oben in die Blattfläche eindringenden Striche dem leeren Abstand zwischen ihnen. In der Breite bezeichnen sie die vertikale Mittelachse und die Abstände einer Sechserteilung zum linken und zum rechten Bildrand. Bei 78 - 318¹⁹ sind an die Stelle der Bleistiftstriche gelbe Farbstreifen getreten. Wieder entspricht die Höhe der Streifen der mittleren Leere; die vertikale Metrisierung bezeichnet die Mittelachse und die Abstände einer Viererteilung nach links und rechts. Über der Metrik aber entfaltet sich nun ein farbiger Rhythmus: die beiden Streifen links und der mittlere unten sind in einem helleren Gelb gehalten als die drei übrigen. Der „unmeßbare“ Weißraum des Papiergrundes wird metrisch und rhythmisch gegliedert und räumlich erschlossen. – Eine Variante bietet 78 - 319²⁰ mit zart bläulichen Farbstreifen, die beiden linken und nun der mittlere oben heller als die drei übrigen. Noch weiter ist die Rhythmisierung in 80 - 14²¹ getrieben: ein bläulicher Streifen teilt von unten her symmetrisch das Blatt, eine weitere Mitterteilung aber erfolgt nur rechts. Die Streifen, ein Viertel der Blatthöhe messend, sind in

17 Ebenda, S. 19.

18 Ebenda, S. 11.

19 Ebenda, S. 13.

20 Ebenda, S. 15.

21 Ebenda, S. 17.

Italienische Reise

1990

Öl/Leinwand

je 320 x 160 cm, 2-teilig

Ausstellung:

Kunstforum, München 1990

Slg. Städtische Galerie im Lenbachhaus

München



der Helldunkelqualität hälftig geteilt, sind unten dunkler, oben heller.

Lachauers Zeichnungen sind, neben ihrem künstlerischen Eigenwert, auch „didaktische Modelle“ zur Einführung in seine künstlerische Sprache. Die Zeichnung 16/11/61 mit den zwei gleichen Hochrechtecken übereinander bietet das „Gerüst“ für die Papierarbeit 2/1/92²² mit einem roten Hochrechteck unten, einem schwarzen oben, und damit für eine Reihe von Gemälden. Auf der Zeichnung 4/1/84²³ erscheint ein oben „eingeknicktes“ Quadrat, aber der „Knick“ bezeichnet die vertikale Mittelachse, so daß das Quadrat zerlegt wird in ein höheres Hochrechteck links, ein etwas niedrigeres rechts. In der Papierarbeit Z 1895²⁴ trägt ein schwarzes Querrechteck aus zwei Quadraten rechts ein gleiches Quadrat in tiefem Blau.

In Papierarbeit Z 895²⁵ schließt an ein blaugraues Quadrat links ein schwarzes Querrechteck rechts, das in der Breite zweimal die Quadratseite enthält, in der Höhe eineinhalbmals.

Die Papierarbeit Z 1095²⁶ stellt dazu eine Variante dar mit den gleichen Proportionsbezügen, aber nun mit einem gelben Quadrat: ein Farbakord, der das Schwarz anders erklingen läßt, und ein anderes Gleichgewicht zwischen den beiden Farbwerten zur Geltung bringt.

Z 1595²⁷ verdeutlicht exemplarisch die Dreiteilung eines Querrechtecks: das linke Drittel in Schweinfurter Grün, die beiden anderen in Schwarz, als „Modell“ einer Anzahl von Gemälden.

Lachauers Werke der Malerei erschließen sich also in ihrer Konstruktion aus dem Studium der Zeichnungen (allerdings ist eine Nachhilfe durch den Künstler nicht zu verachten).

So erschließt sich etwa die merkwürdige Komposition der „knienden“ Formen als Konstruktion aus einem liegenden und einem daran rechts anschließenden stehenden Rechteck gleicher Proportion – in der Malerei durch den Farbauftrag „verschleiert“, da zu einer Gesamtform zusammengefaßt.

Für den architektonisch denkenden Maler sind Höhe und Breite nicht gleichwertig. In der Breite wird das Gewicht, der Bezug zur Erde sichtbar, in der Höhe das Aufragen, die Überwindung der Schwere. Dementsprechend sind die Unterteilungen von „monochromen“ Malereien Lachauers charak-

22 Ebenda, S. 41.

23 Ebenda, S. 27.

24 Ebenda, S. 43.

25 Ebenda, S. 45.

26 Ebenda, S. 47.

27 Ebenda, S. 49.

Kölnergrün

1990

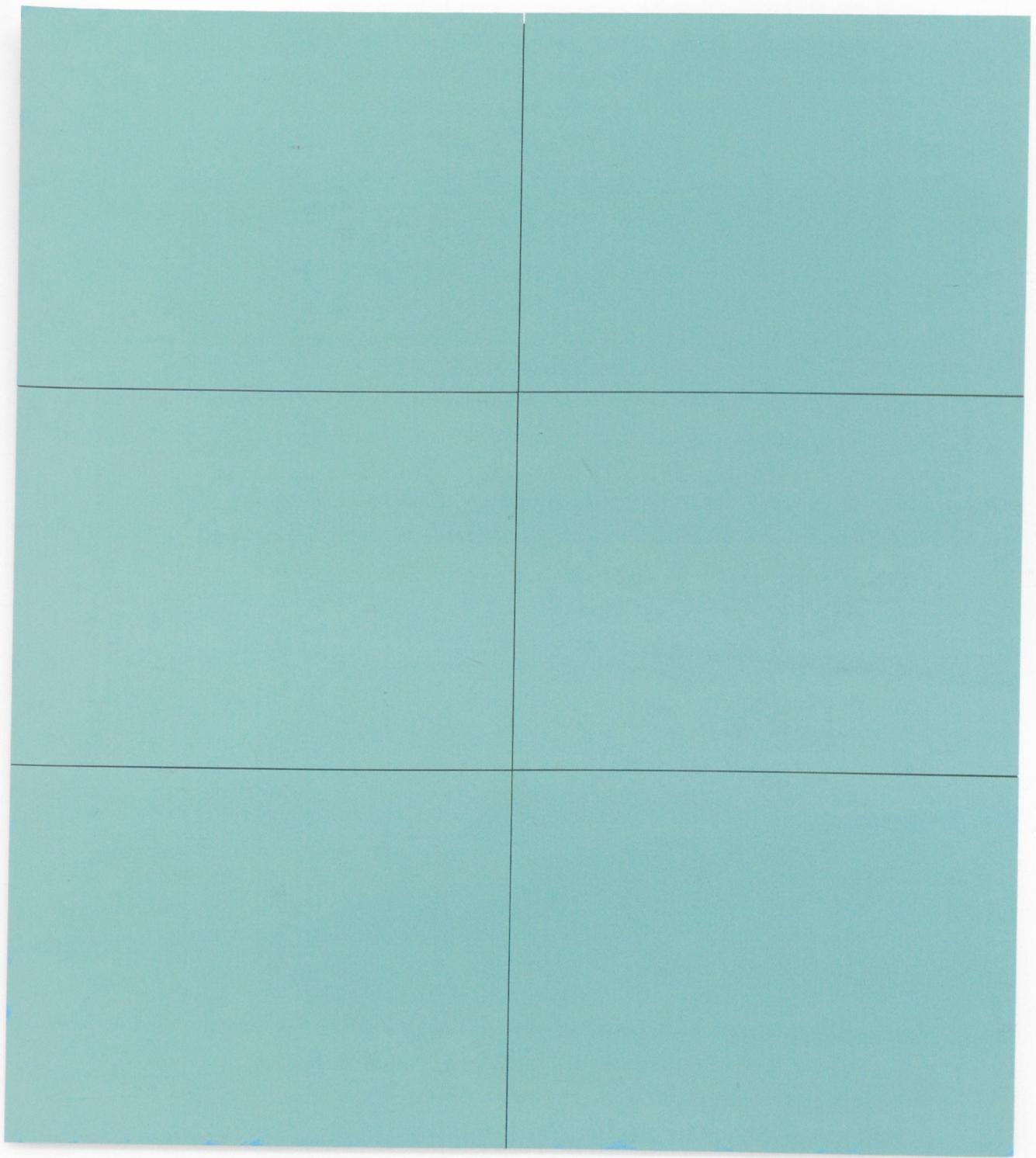
Öl/Hartfaser

360 x 320 cm, 6-teilig

Ausstellung:

Kunstraum Fuhrwerkswaage

Köln 1990



teristisch verschieden. Die Unterteilung durch eine Mittelsenkrechte, – wie etwa bei *Geteiltes Grün* von 1990 (210 x 140 cm), *Geteiltes Gelb* von 1991/1994 (270 x 180 cm) – gibt es nur bei Hochformaten, die Unterteilung in 1, 1, 1/2 dagegen nur in Querformaten, wie *Dreiteiliges Schwarz* von 1994 (250 x 300 cm) oder *Dreiteiliges Rot* aus demselben Jahr (250 x 300 cm) veranschaulichen (Abb. S. 39). Es treten hier spezifisch architektonische Phänomene auf: das untere Stück wirkt als Sockel, das obere als „Attika“. Deshalb „funktioniert“ diese Teilung, wie der Künstler sagt, nur im großen Format. – Auch die Verschiebung zweier gleicher Teile gegeneinander ist nur im Querformat möglich. Beispiele sind: *Zeichen 1*, 1990 (18 x 34 cm, rot), *Zeichen 5*, 1990 (90 x 189 cm, schwarz), *Doppeltes Grün*, 1994 (140 x 160 cm). Eine Verschiebung dieser Art im Hochformat würde das Gleichgewichtsempfinden allzu stark tangieren. Bei *Eckstück* wird gerade die untere Bildkante, die Basis, dynamisiert. *Eckstück* von 1992 (112 x 128 cm) ist eine Koordination von Rechtecken verschiedener Höhe, anwachsend von links nach rechts, mit gleich breiter Unterkante, so daß die Proportion der zu erschließenden Rechtecke sich stetig ändert. Das statische Element ist die rechte obere Ecke – deshalb der Titel *Eckstück*.

Alle proportionalen Zuordnungen Lachauers sind einfach, „lakonisch“: *Rote Figur*, 1982 (72 x 132 cm) und *Schwarze Figur* 1982 (84 x 156 cm) sind Koordinationen von Rechtecken gleicher Proportion, links stehend, rechts liegend, mit gleicher Oberkante. Bei *Graue Figur* von 1982 (36 x 168 cm) schließt an ein Querrechteck eines von gleicher Breite, aber um ein Drittel geringerer Höhe rechts an, beide wiederum in der Oberkante zusammengefaßt (Abb. S. 11). *Geöffnetes Zeichen*, 1984 (160 x 400 cm) ist eine „torartige“ Koordination dreier schmaler Rechtecke gleicher Proportion, *Torcello*, 1984 (120 x 180 cm; Abb. S. 19) eine Koordination gedrungener Rechtecke nach derselben Grundidee: stehend, liegend, stehend. Beispielhaft vergegenwärtigt *Großes offenes Zeichen* von 1988 (260 x 260 cm; Abb. S. 25) die Koordination von – hier sechs – Rechtecken der gleichen Proportion. Derartige Proportionsberechnungen und -abschätzungen ließen sich weiterführen.

Der Betrachter ist aufgefordert, die proportionalen Bezüge aufzuspüren und zugleich die unterschiedlichen Ausdruckswerte des Stehens und Liegens, der Verschmälerung und Verbreiterung, des Links und Rechts bei den Rechtecken zu erfassen.

Gelb/Grau kniend 1991
Öl/Leinwand, 160 x 480 cm, 2-teilig
ME 1 1991
Öl/Hartfaser, 160 x 60 cm, 2-teilig
Privatsammlung Stuttgart
Ausstellung:
Städtische Galerie Rosenheim, 1993



Lachauer schafft keine „belanglosen“ Bildarchitekturen. Ein Satz Lachauers von 1979 lautet: „Meine Malerei verstehe ich als systematische Untersuchung des Archaischen.“²⁸

Lachauer reiste zu den gotischen Kathedralen Frankreichs und Spaniens und zu den monumentalen Stätten Italiens. Als drei „magische Orte“ nennt er: Castel del Monte, Mont St. Michel, Santiago de Compostela.

Seine Bilder geben Zeugnis von den Erfahrungen solcher Orte – doch nicht allein durch ihre „Architektur“, sondern gleichermaßen durch ihre Farbe.

Venedig

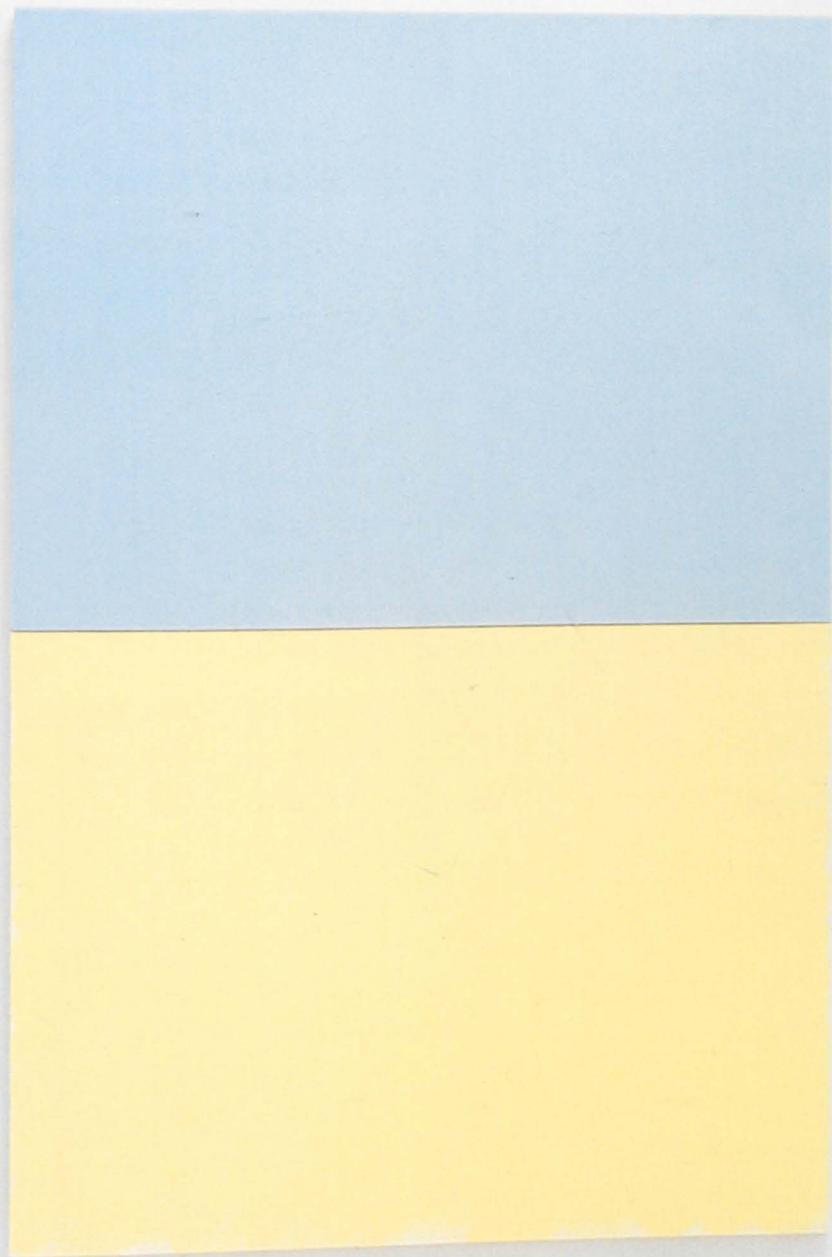
1983 arbeitet Lachauer als Stipendiat am Deutschen Studienzentrum in Venedig.

Der Katalog zur Ausstellung *San Michele* in der Galerie Rupert Walser versammelt 1984 um Lachauers Bild *San Michele* Venedig-Photographien Lachauers und vom Künstler ausgewählte Textstellen aus Hippolyte Taines *Voyage en Italie*. Die Photos zeigen Marmorinkrustationen aus San Marco, den Blick durch die Fensterarkaden des Studienzentrums und eine Straßenwand Venedigs mit stellenweise abgerissenen Plakaten.

Der Umschlag bildet die Friedhofsinsel San Michele ab mit ihrer weißen Umfassungsmauer, ihren dunklen Baumsilhouetten und dem Meer in bewegten Grautönen davor. Die Textstellen lauten: „[...] zu seinen Füßen schaut man das Meer. Es rollt in langen, schmalen Dünungen über rötlichen Sand; die herrlichsten, seidigen, miteinander verschmolzenen Farben, geäderte Rosentöne, Violetts, blaß wie die Gewänder Veroneses, Goldgelbs, gepurpurt, leuchtend und weinfarben wie die Schleppkleider Tizians, verwischtes, in dunkles Blau getauchtes Grün und silbergestreifte oder funkelnd flitternde Töne wogen, vereinen sich und verschmelzen [...]

Die dunklen oder ziegelfarbenen Gründe werden bläulich oder grünlich durch das Meer, das sie bedeckt; je nach dem Aussehen des Himmels wechselt das Gewässer, und all das vermischt sich inmitten Strömen von Licht [...]. Der Bereich und die Gewohnheiten des Auges werden verwandelt und erneuert. Der Augensinn entdeckt eine andere Welt. An Stelle der starken, trockenen Farbe des festen Landes ist hier ein Schillern, ein Auflösen, ein unaufhörlicher Glanz verschmolzener Farben, die einen zweiten Himmel darstellen, ebenso leuchtend, aber bunter, wechselnder, reicher

28 *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, S. 14.



und intensiver als der andere, gebildet aus vermischten gebrochenen Tönen, deren Verbindung eine Harmonie ist.

Man könnte Stunden zubringen mit der Beobachtung dieser Abstufungen, dieser Nuancen, dieser Pracht ...“

Der Text von Hippolyte Taine beschreibt vorzüglich Venedigs Farbigkeit und einige Stellen daraus könnten unmittelbar auf Lachauers Bild bezogen werden. Dieses Bild von 1984 ist zweigeteilt aber dreigliedrig und mißt 120 x 280 cm (Abb. S. 12). Der linke Teil ist ein liegendes Rechteck. Daran schließen sich, durch eine sichtbare Kante getrennt, ein großes liegendes Rechteck und ein stehendes Rechteck, oben abgetreppt, aber ohne senkrechte Grenzlinie, an. Mildes Grau verbindet alle Teile. Der linke aber zeigt in einzelnen Randflecken eine rote Unterma- lung, der rechte ein grüne, in größeren Randflecken, der mittlere Grün nur in einigen kleinen Flecken am Rand. Rot und Grün aber wirken auch durch das Grau in den betreffenden Feldern. Was liegt näher, als in der Unterscheidung der roten und grünen Unterma- lung eine Anspielung zu sehen auf die Farben des Landes und jene des Meeres: „Die dunklen oder ziegelfarbenen Gründe werden bläulich oder grünlich durch das Meer, das sie bedeckt[...]“

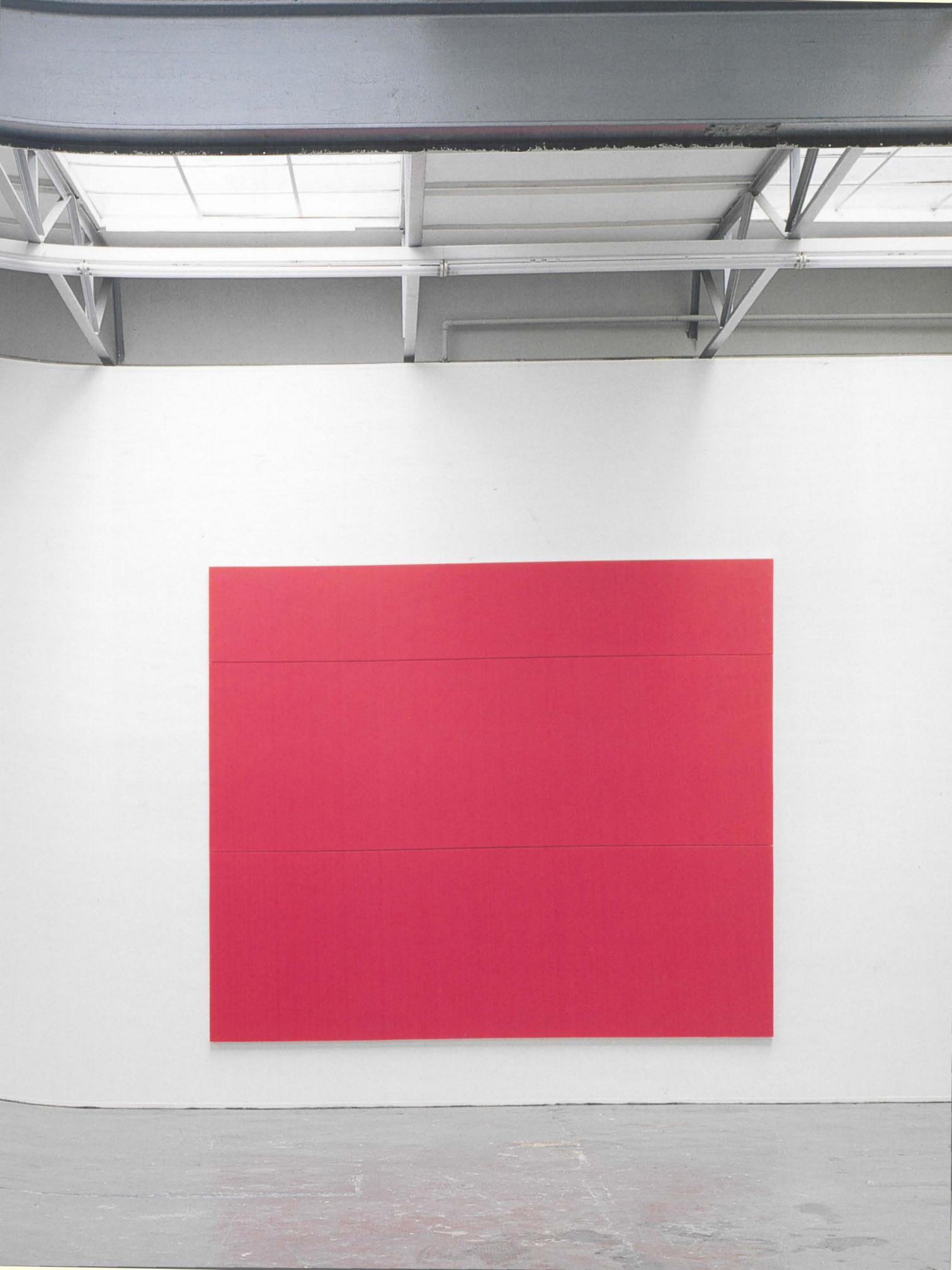
38

Lachauer muß sich in Venedig bestätigt gefunden haben in seinen künstlerischen Intentionen. So ist es, um zu erkennen, in welch großen Traditionen Lachauers Kunst steht, nützlich, Genaueres über die Eigenart der venezianischen Malerei in Erinnerung zu rufen.

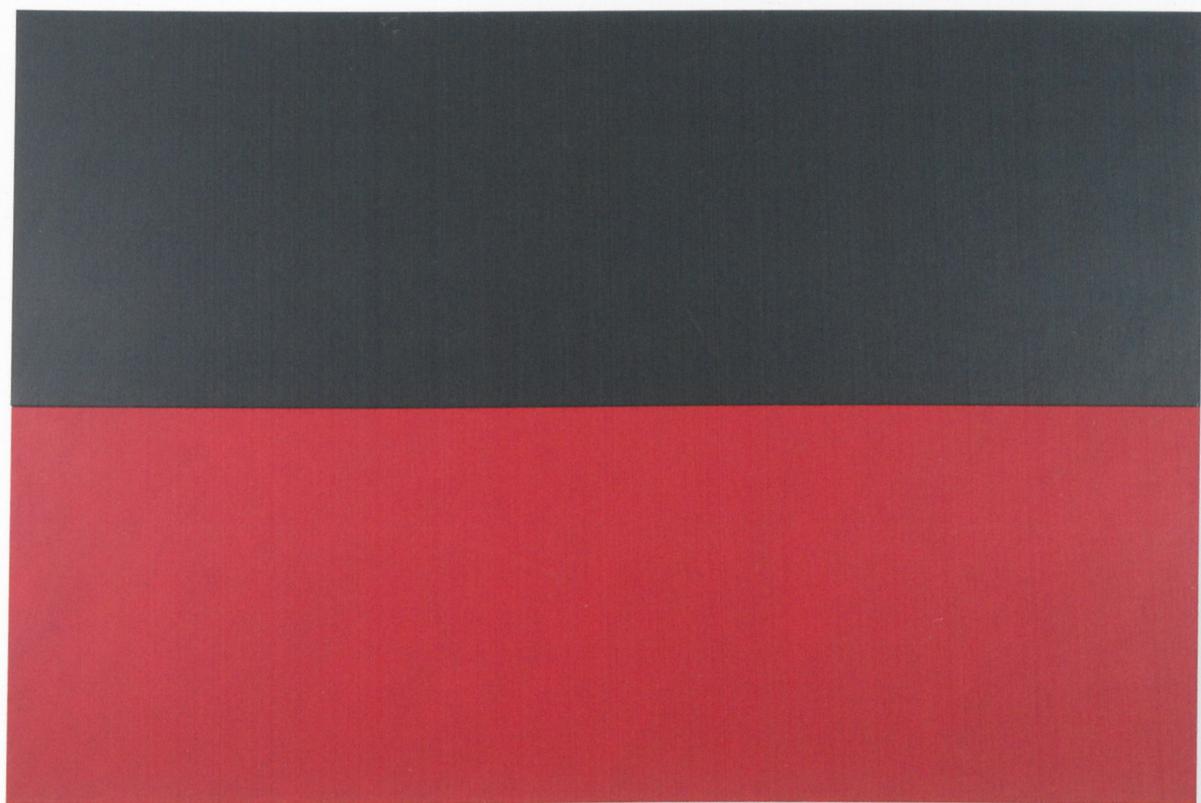
Ich zitiere einige Stellen von Theodor Hetzer, dem Kunsthistoriker, der sich, wie kaum ein zweiter, dem Künstlerischen der Kunst, vor allem der italienischen, gewidmet hat.

In seinem Band *Venezianische Malerei von ihren Anfängen bis zum Tode Tintoretto*²⁹ schreibt Hetzer unter dem Titel *Ausführliche Bemerkungen zur ornamentalen Gestaltung der Venezianer*: Der Charakter der venezianischen Fläche bestimmt sich dadurch, „daß sie vor allem als ausgedehnt empfunden wird. Die Ausdehnung ist wichtiger als die Begrenzung. Während in Florenz Fläche und Rahmen in einem sehr bestimmten Verhältnis zueinander stehen, der Rahmen das Bild so deutlich umschließt, wie die Idee des Künstlers fertig und geschlossen ist, legt der Venezianer den Rahmen gern wie ein leichtes Band um seine Tafel und hält ihn unbestimmt. Auf dem Bildfeld aber sind die Erscheinungen so angeordnet, daß

29 *Schriften Theodor Hetzers*. Herausgegeben von Gertrude Berthold. Band 8, Stuttgart 1985, S. 70, 71, 74, 75, 76, 77, 82, 84.



auch die Weite und Ausdehnung der Fläche zur Geltung kommen lassen; die Dinge schwimmen nicht selten in der Fläche. Daher hat man oft im Lauf der Jahrhunderte venezianische Bilder anstücken oder verkleinern können, ohne sie zu vernichten, und daher fällt es heute selbst erfahrenen Leuten schwer zu entscheiden, ob ein venezianisches Bild sein ursprüngliches Format hat. Daß aber die Venezianer die unbestimmte Ausdehnung dem begrenzenden Rahmen vorgezogen haben, läßt sich durch manches beweisen. Man betont also in Venedig den Rahmen dadurch weniger, daß man ihn dünner und zarter hält, ihn schwächer profiliert. In den Anconen des 14. Jahrhunderts pflegen im Gegensatz zu Florenz, im Gegensatz auch schon zu Oberitalien die Leisten flach zu sein, dem Beschauer nicht im spitzen Winkel entgegenzukommen. Ihre trennende Kraft, ihr vertikaler Drang wird außerdem durch eine kleinteilige, alle Rahmenteile gleichmäßig überspinnende Ornamentik paralytisiert. (Das nämliche beobachtet man später beim Rahmen mit Renaissanceornament; auch da wird anders als in Florenz nicht zwischen tragenden und ruhenden Teilen unterschieden). Die Ancona soll eine einheitliche Fläche sein, nicht ein Gefüge klar umgrenzter Einzelteile. Diese Wirkung verstärkt sich weiter dadurch, daß die Venezianer alle Rahmenformen meiden, die der Fläche eine bestimmte Richtung geben oder sie fest zusammenhalten. Der Spitzbogen der gotischen Zeit setzt so hoch oben an, hat einen so weichen, lahmen Schwung und verschwimmt so im Geflimmer kleiner, enggestellter Zacken, daß es möglich gewesen ist, solche Bildtafeln zu Rechtecken zu ergänzen, ohne daß aufmerksame Gelehrte es bemerkt hätten. Ganz selten sind in Venedig die straff konzentrierenden Drei-, Vier- und Sechspässe, wie sie gerade die Florentiner Präzision so herrlich kennzeichnen (Andrea Pisano, Ghiberti). Im 15. Jahrhundert fehlt das Tondo, die Kreisform, der Inbegriff des Geschlossenen [...]. Aus demselben Grunde haben die Venezianer keine Vorliebe für das quadratische Altarbild [...]. Immer ist es dem Venezianer um die weite und unbestimmte Flächenausdehnung zu tun." „Das venezianische Bild wirkt deshalb als betonte und ornamentale Fläche, weil die Maler die Dinge in kleine Formteile zerlegen und mit diesen das Bild gleichmäßig und dicht füllen, eine Gewohnheit also derjenigen analog, die wir bei den Rahmen und den Decken beobachtet haben. Der Umriß wird gelockert, unterbrochen, geöffnet. Während im übrigen Italien von Padua bis Rom, am deutlichsten wieder in den klassischen Antipoden Venedigs, in Florenz, der Umriß die Dinge zusammenhält, sie isoliert und im kräftigen Körperspiel gegeneinander wirken läßt, verschmelzen sie in

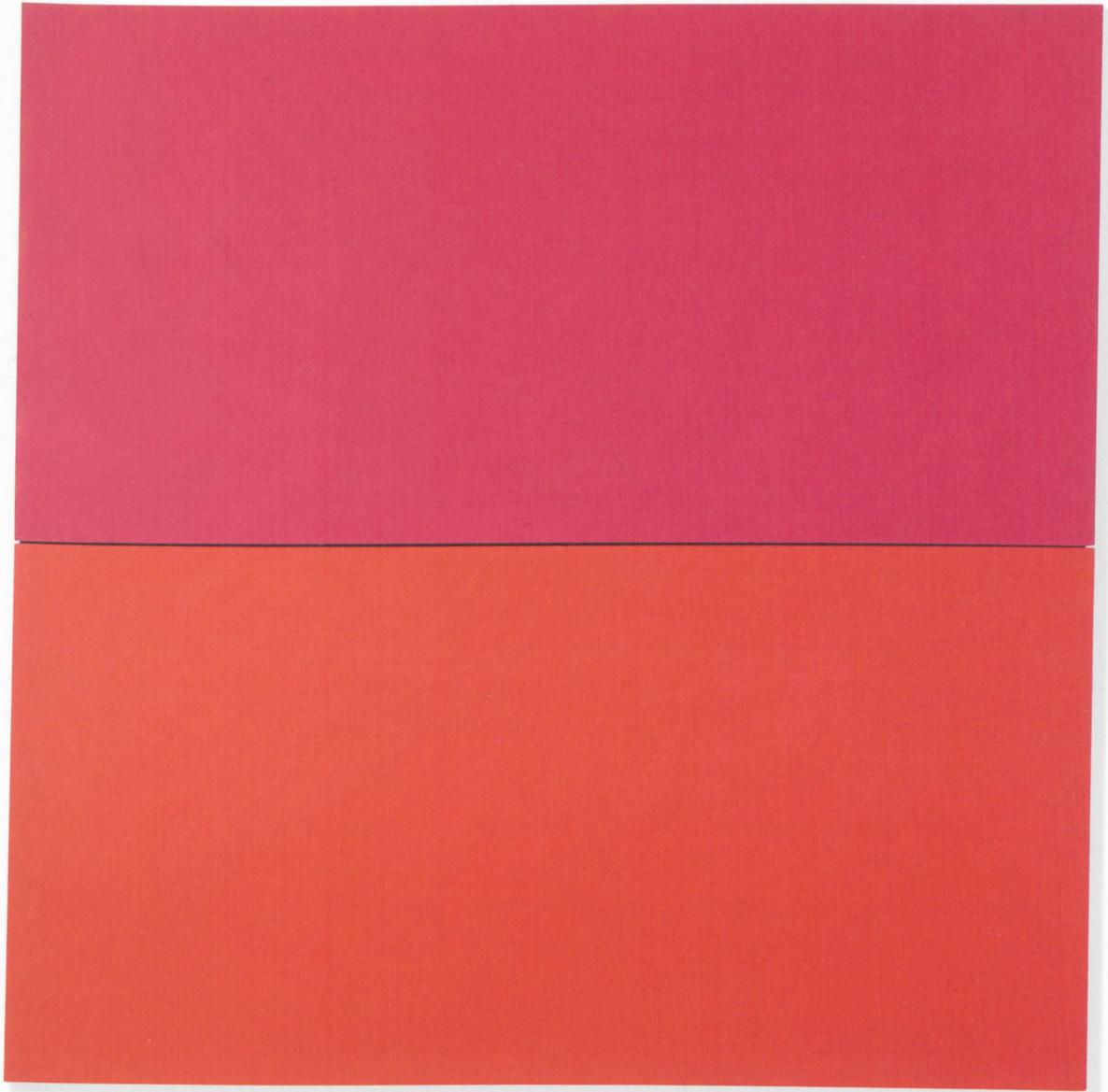


Venedig wie im Email, verweben sie ineinander wie im Teppich. Der Kontur trennt nicht, er bindet in der Fläche." „Die einzelnen Bildteile ordnen sich, indem sie auf die immanenten Grundrichtungen jeder Fläche, auf die Senkrechte und die Waagrechte, bezogen werden. Diese Grundrichtungen wiederholen sich häufig durch das ganze Bild. [...] Wir empfinden in Stämmen, Zweigen, Mauern, Gittern das lineare Hin und Wider der Richtungen, das sich wie ein Netz bindend und regulierend über die Bildfläche spannt und die Erscheinungen fixiert. Dieses Netz gibt allen anderen Richtungen Maß und Halt. Im 15. Jahrhundert dominieren die Orthogonalen, im 16. flechten sich Schrägen und später Kurven hinein [...]“ „Dieses Netz nun, das die Venezianer über ihre Bildfläche legen, ist so dicht und gleichmäßig geknüpft, daß alle Richtungen darin ins Gleichgewicht gebracht werden. [...] Die Richtungen werden in der Bildfläche zur Ruhe gebracht.“ „Im venezianischen Bild ist jede Stelle farbig, der Hintergrund eines Tizianschen Porträts ist farbiges, nicht schattiges Dunkel. Wenn wir uns ein venezianisches Bild in die Erinnerung rufen, so haben wir wohl die Vorstellung eines farbigen Ganzen, es fällt uns aber schwer, genau anzugeben, in welchen Farben diese oder jene Figur gehalten ist.“ „Wie aber in der formalen Gestaltung das venezianische Bild vielleicht am stärksten durch den linearen Parallelismus geordnet wird, so in der koloristischen durch die farbige Relation. Es wird dem aufmerksamen Betrachter nicht lange verborgen bleiben, daß die venezianischen Maler auch in den Zeiten der vollendeten Illusion die Farben nach einem rein künstlerischen Prinzip im Bild verteilen und aufeinander beziehen, nach einem Prinzip, das ausgesprochen auf dem Absoluten der farbigen Erscheinung beruht, also ornamental ist [...]“

Hetzer identifiziert das „Ornamentale“ hier mit „dem Absoluten der farbigen Erscheinung“ – und in diesem Sinne mag auch Lachauers Kunst „ornamental“ genannt werden. Letztlich aber genügt dieser Begriff zur Kennzeichnung nicht.

Die geringe Rahmenbetonung in der venezianischen Malerei wird in Lachauers Malerei durch die Verminderung der Farbigkeit an den Bildrändern bewirkt. Was in venezianischer Malerei von der unbestimmt weiten Fläche gilt, wird in Lachauers Malerei der Rhythmik der Pinselzüge verdankt. Wodurch sich venezianische Malerei auszeichnet, die farbigen Relationen, gilt in betonter Weise auch Lachauers Malerei. Auch manches, was hinsichtlich orthogonaler Relationen die venezianische Malerei charakterisiert, kann auf Lachauers Kunst übertragen werden.

Zwei Rot
1997
Acryl/Leinwand
240 x 240 cm, 2-teilig



Lachauer aber kontrastiert die Rhythmik seiner Farbzüge und den Reichtum seines Farbauftrags mit der Strenge seiner Bildformate – darin liegt ein entscheidender Unterschied zu allem Venezianischen.

Farben

Bei Lachauers Farbgebung muß eine Erörterung der Farbkontraste vor einer Benennung der Farbwahl stehen, denn Einzelfarben im strengen Sinne gibt es in ihr nicht, sondern Farbakkorde – auch bei monochromen Bildern, denn immer sind diese in sich unterteilt.

In der Kontrastordnung lassen sich unterscheiden: große Kontraste, mittlere Intervalle, kleine Intervalle³⁰ und Monochromien.

– Als große Kontraste prägen sich ein: Rot/Schwarz, Rot/Blau, Blau/Schwarz, Gelb/Schwarz, Grün/Schwarz, Grün/Weiß, Weiß/Schwarz, Grau/Schwarz, Weiß/Rot, Orange/Schwarz;

– als mittlere Intervalle: Gelb/Hellgrün, Weiß/Hellgrün, Grün/Grau, Blau/Grau, Rot/Gelb, Rot/Orange;

– als kleine Intervalle: Abstufungen im Gelb und im Grau, um nur ein Beispiel zu nennen;

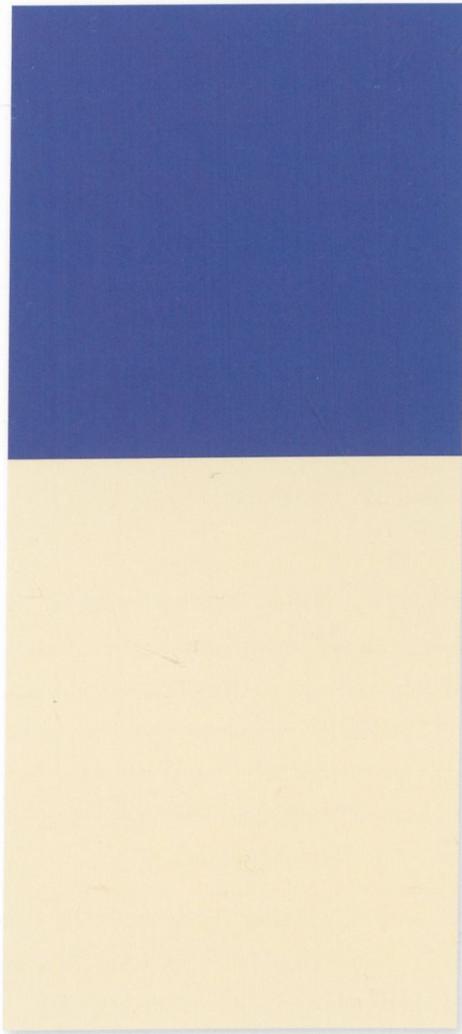
– als Monochromien: Rot, Schwarz, Gelb, Grün, Grau, Weiß.

Grün erscheint in der Regel als Schweinfurter Grün, alle anderen Farben sind vielfältiger Abwandlungen fähig.

Letztlich aber bleiben die genannten Unterscheidungen zwischen mittleren und kleinen Intervallen vorläufig und hilflos gegenüber dem Reichtum des Lachauerschen Farbkosmos.

Als Besonderheit macht sich schon bei dieser Aufzählung geltend die häufige Kombination von Buntfarben und Schwarz oder Weiß. Schwarz und Weiß sind im Farbkosmos Lachauers den Buntfarben völlig gleich-

30 Ernst Strauss unterscheidet in seiner Dissertation *Untersuchungen zum Kolorit in der spätgotischen deutschen Malerei ca. 1460 bis ca. 1510 an Beispielen der schwäbischen, fränkischen und bayerischen Schule*. München 1928, folgendermaßen: „Unter den mittleren Intervallen verstehen wir solche, in denen die Farben einerseits schon zu weit voneinander entfernt sind, um noch als Nuance einer und derselben Farbqualität aufgefaßt werden zu können, andererseits aber doch nicht weit genug, um unter sich große, gegenseitig sich stützende Kontraste bilden zu können.“ In einer Anmerkung werden als Beispiele genannt: Gelb und Zinnoberrot, Zinnober und Purpur, Mennigrot und Karminrot, Violett und Grünblau [...] „Der Gefühlswirkung nach stehen den mittleren farbigen Intervallen nahe die kleinen, wobei wir [...] unterscheiden müssen zwischen solchen, die nur Helligkeitsstufen einer und derselben Farbqualität darstellen (also etwa helle Licht- und dunkle Schattenfarben) und denjenigen, die aus zwei verschiedenen Farbqualitäten gebildet werden, welche sich nur im Farbkreis besonders nahestehen.“ (Zitiert nach: Ernst Strauss: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*. Herausgegeben von Lorenz Dittmann. München, Berlin 1983, S. 291, 292.) Vgl. auch: Lorenz Dittmann: *Die Farbe bei Grünewald*. Diss. München 1955, S. 38 f., S. 143, Anm. 40.



berechtigte Werte. Lachauer erkundet die Nähe von Blau und Schwarz, die Nähe der Farben zum Weiß und deren Annäherung nahe bei Weiß.

In der Kraft der Helldunkelkontraste vieler Bilder Lachauers darf man eine verwandelte, eine farbige Wiederkehr des wesentlichsten Gestaltungselementes der neuzeitlichen Helldunkelmalerei erkennen.

Als zweite Besonderheit ist zu nennen das Nebeneinander großer, kraftvoller Kontraste und zartester Differenzierungen in Mikro-Intervallen. Papierarbeiten Lachauers von 2000 und 2001 tragen Farbnamen: Karmin, Violett, Hellblau, Dunkelgrau, Junigelb, Titanblau, Eisblau, Barockrosa, Malachitgrün, Vanille³¹. Die Farben füllen jeweils, im Querrechteck, die obere Hälfte eines Hochrechtecks und klingen zusammen mit dem Weiß des Papiertones. Eine Reihe bilden Gelbtöne, Titangelb, Chromgelb etc. Seit 1999 entstehen bisher rund 80 Blätter mit verschiedenen Farbwerten, auch mit eigens geprägten Titeln benannt: Oliv, Pfirsich, Tomate, Pfeffer, Kupfer, Aubergine, Sumatra [...] Aufgetragen ist jeweils nur eine Farbschicht, diese aber durch die Pinselschrift, durch die wechselnde Fülle der Farbe im Pinsel in sich leicht und frei bewegt.

Auch was an Kontrasten fehlt, ist aufschlußreich für Lachauers Farbwelt. Es fehlen die beiden „grundlegenden koloristischen Gestaltungsmittel der neuzeitlichen Malerei“, die Trias der Grundfarben und das Farbenpaar Grau und Braun³² und es fehlen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die (besonders für die Farbenlehren, genauer die farbigen Harmonielehren³³, so bedeutsamen) Komplementärkontraste Rot/Grün, Blau/Orange, Gelb/Violett und deren Abwandlungen.

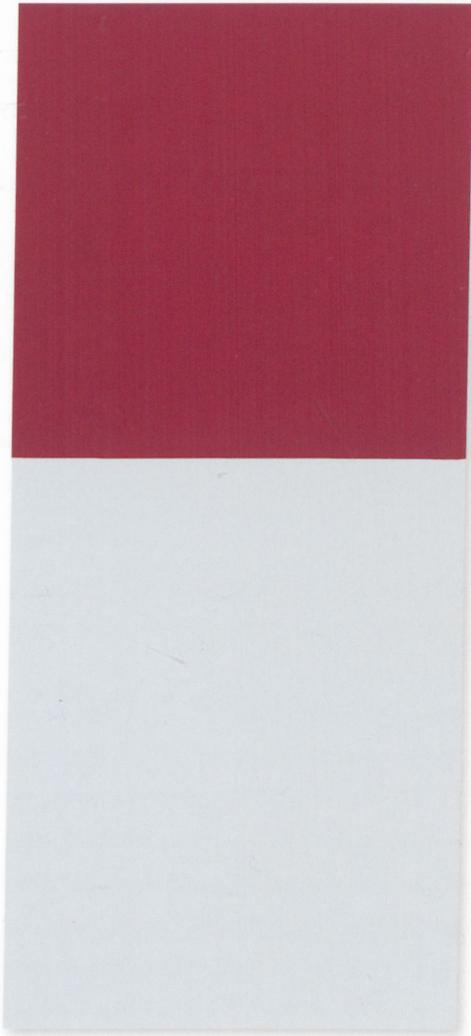
Doch ist mit der Benennung der Kontraste nur eine Ordnung der Farbgebung Lachauers benannt. Lachauers Werke aber verändern sich, bedingt auch durch die verschiedene Entfernung des Betrachters vom Bild.

Die großen Formate beherrschen die Räume schon von weitem. Die Beurteilung der formalen Relationen, der subtilen Bezüge der Proportionen, fordert eine angemessene Entfernung, und ebenfalls die Erfahrung

31 Lachauer. *Zeichnungen*, S. 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67, 69, 71, 73.

32 Vgl. Ernst Strauss: *Über zwei grundlegende koloristische Gestaltungsmittel der neueren Malerei. Betrachtungen zur Primärfarbentrias und zum Farbenpaar Grau-Braun.* In: Strauss: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien.* S. 113-121.

33 Vgl. Walter Hess: *Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian.* Neuauflage. Mittenwald 1981, S. 147-155.



der Verhältnisse von Form und Farbe³⁴ (etwa die Relation von dunklem Grau zum *Großen offenen Zeichen*, 1988 [260 x 260 cm; Abb. S. 25], von Grün zu den großen Formen des *Kölnergrün*, 1990 [360 x 320 cm; Abb. S. 33]). In zunehmender Nähe aber erschließt sich das Leben der Farben, ihre Oberfläche als oberste Schicht eines komplexen farbigen Aufbaus, und die Rhythmik der Pinselzüge.³⁵

Diese Rhythmik entfaltet sich von links nach rechts, der malenden Hand entsprechend. Diese Rhythmik bestimmt nun wesentlich die Folgeordnung der Tafeln.

Als Beispiele seien genannt *Italiensche Reise* (Abb. S. 31) und die im Jahr 2000 im Maximiliansforum München gezeigten sechs Bilder im Format 205 x 205 cm (Abb. S. 53). Das am ehesten in Nahaussicht sich erschließende, der Pinselduktus, bestimmt die Folgeordnung im Großen mit.

Bei monochromen Bildern, die aus Einzelteilen bestehen, ergibt sich die richtige Anordnung der Teile aus der Rhythmik der Pinselschrift. Bei Kompositionen aus verschiedenfarbigen Teilen entspricht die Pinselschrift der Koordination der Teile, die jeweils der Folgeordnung von links nach rechts entsprechen.

Das Zusammenwirken der Ansichten bei verschiedener Entfernung trägt wesentlich bei zur Zeitstruktur der Lachauerschen Werke, ihrer Präsenz in einer erfüllten Zeit.

Die Koordination gleichproportionierter Bilder ist nicht willkürlich, sondern erfüllt sich in der Folge von links nach rechts. So setzt *Italienische Reise* (1989, 1990, je 320 x 160 cm; Abb. S. 31) ein mit dem Akkord von Gelb und Schwarz (*Assisi*), es folgt der Akkord von (getöntem) Weiß und Dunkelgrau (*Orvieto*), der Klang von zweierlei Gelb (*Siena*), der Akkord von (getöntem) Weiß und (Schweinfurter) Grün (*Lucca*) und der Schlußakkord von kraftvollem, warmem Rot und Schwarz (*Venedig*). Selbstverständlich lassen sich die Bilder auch anders betrachten. Die genannte Abfolge aber

34 Darin bekundet sich ein grundsätzlicher Unterschied der Bilder Lachauers zu Werken von Barnett Newman und ihrer Akzentuierung des Sublimen, des Erhabenen. Vgl. Max Imdahl: „Die auch für 'Vir heroicus sublimis' ausdrücklich geforderte Nahdistanz des Beschauers vom Bild verbietet es, sämtliche Streifen und ihre Stellenwerte im Bildfeld zu überschauen und aufeinander zu beziehen. Als Newman sein Bild 'Vir heroicus sublimis' zusammen mit anderen Riesenbildern zum ersten Mal ausstellte, hat er die folgende Anweisung gegeben: „Es besteht die Tendenz, große Bilder aus Distanz zu betrachten. Die in dieser Ausstellung gezeigten großen Bilder sollen aus geringer Entfernung gesehen werden. [...]“ *Barnett Newman: Who's afraid of red, yellow and blue III. Einführung von Max Imdahl*. Stuttgart 1971, S.16/17.

35 Vgl. Joachim Heusinger von Waldegg über Alfons Lachauer. In: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 62. Heft 14. 2003, S. 3-11. Dort weitere Literatur. – Gert Reising: *Lachauers Leuchtkraft der Lakonik*. In: *Lachauer: Zeichnungen*. München 2004, S. 5-38.



entspricht der Absicht des Künstlers. Es zeigt sich darin der Rhythmus der Gesamtkomposition mit der strahlenden Mitte des Gelb (*Siena*), dem Beginn mit Gelb und Schwarz (*Assisi*), der Erfüllung im Rot und Schwarz (*Venedig*) und den beiden von Weiß getragenen Farben Dunkelgrau (*Orvieto*) und Grün (*Lucca*), als Überleitungen. Das Weiß weicht in eine größere Tiefe zurück, scheint sich zu entziehen. Der starke Kontrast von Weiß zu Dunkelgrau links mildert sich zum Akkord von Weiß und Grün rechts.

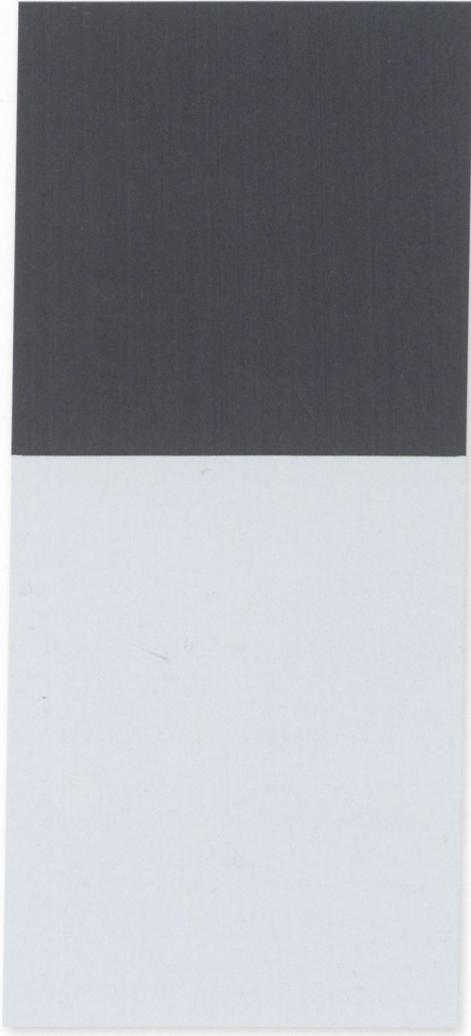
Von Lachauers Farbenkosmos aus erklärt sich auch die Wahl seiner „Lieblingekünstler“. Dazu gehören: Giotto (wegen der Klarheit seiner Farbkontraste), Piero della Francesca (wegen der Einheit seiner Farben in der mittleren Helligkeit eines Grau), Tizian (der Künstler rühmt den Klang von Rot und Schwarz in einigen von Tizians Bildnissen – vielleicht daher auch die Wahl von Rot und Schwarz für das Bild *Venedig*?), Grünewald, aber auch Manet und Monet (Lachauer bewundert Monets Bilder der Kathedrale von Rouen mit ihren im Licht erstrahlenden Farben.)

Jedes Werk Lachauers bedarf der eingehendsten Betrachtung. Ich beschränke mich auf einige Bemerkungen zum Triptychon *B 703* (160 x 196 cm) von Ende 2003. Es entstand im Paar mit dem Triptychon *B 803* (Abb. S. 71) mit den gleichen Maßen. Bei *B 703* (Abb. S. 73) wird eine weiße Mitteltafel begleitet von zwei roten Tafeln, links in einem in sich bewegten gedämpften Zinnoberrot, rechts in einem noch bewegteren Pompejanischrot, *B 803* zeigt eine blaue Mitteltafel und zwei weiße Tafeln links und rechts, links ein grünliches Weiß, rechts ein bläuliches. Von vornherein werden Farben miteinander in Beziehung gesetzt, Rot mit Rot, Rot mit Blau, beide Farbwerte mit unterschiedlich getöntem Weiß. Von vornherein wird eine Farbe im Hin-Blick auf andere entwickelt, sie wächst, gewinnt ihre Prägnanz im Vergleich mit anderen in einem potentiell unermeßlichen Farbkosmos.

Der Prägnanz der Einzeltafel dient auch ihre Rahmung und dienen die Abstände. Schon früher waren die Einzelteile der mehrteiligen Arbeiten Lachauers einzeln gerahmt und mit sichtbaren Kanten, deutlich wahrnehmbaren optischen Grenzlinien aneinander gesetzt. Seit einigen Jahren stehen die Tafeln in Abständen von einigen Zentimetern nebeneinander, und die Rahmen in Buchenholz werden in Abschrägungen zur Wand geführt, so daß das Bild vor der Wand zu schweben scheint und einen zarten Schattenrand, je nach Lichteinfall wechselnd, um sich legt.

Streng genommen gibt es keine sich identisch wiederholende Farbe in

Trouville
1998
Öl/MDF
180 x 80 cm, 2-teilig



der Farbwelt Lachauers, denn jede Farbe wird wieder individuell gemischt, die Anzahl der übereinanderliegenden Schichten ist individuell verschieden, je nach Auswägung mit anderen Werten.

Das Zinnoberrot von Triptychon *B 703* befindet sich anfänglich vor dem Pompejanischrot der rechten Tafel, daß Weiß rückt in die Tiefe. In der Folge der Betrachtung gleichen sich die beiden Rottöne einander an und im Weiß produziert das Auge Rötlichschleier und dann hellgrünliche Simultankontraste. Ein Leben der Farben beginnt sich zu entfalten, ohne jedoch die Ruhe, die Feierlichkeit des Gesamten zu stören.

Die Sprache müßte sich nun ändern, müßte ihren sachlich-berichtenden Tenor verlieren, um das zu beschreiben, was sich für den aufmerksamen Betrachter jetzt vollzieht: die Entrückung in eine andere Welt, in eine Welt der Freude.

Lachauer notierte 1978: „Meine Malerei ist ein Transponieren von Werten.“ „Werte“ sind Farbwerte, die aber Werte einer „Ideenwelt“ in sich tragen. Ein anderer Ausspruch, 1988 formuliert, lautet: „Nur das permanente Hinterfragen eigener Arbeitsergebnisse kann letztlich zum radikalen, möglicherweise sogar zum idealen Kunstwerk führen.“³⁶ Was das „ideale Kunstwerk“ sei, wird nicht definiert, nur eines scheint mir sicher: es geht Lachauer nicht um Farbe-als-Farbe, sondern um Farbe als Ausdrucksträger, als Träger des Ausdrucks einer geistigen, einer idealen Welt.

Vor dem Doppelbild *Tristan und Isolde*, zwei quadratischen Tafeln im Gesamtformat von 160 x 320 cm, entstanden 2003 (Abb. S. 69), links in dunklem Grau, rechts in stellenweise grünlich und rötlich schimmerndem – und dennoch ganz reinem Weiß, hatte ich die spontane Empfindung, nie zuvor ein schöneres Weiß gesehen zu haben. Und vollkommen ist die Auswägung von Farbgewicht (im Grau) und Strahlkraft (im Weiß).

Präsenz

Der wesentliche Eindruck, den ich vor Lachauers Werken erfahre, ist der ihrer Präsenz.

Was meint Präsenz? Es gilt, Lachauers Kunst auf dem theoretischen Niveau zu erörtern, das Günter Fruhtrunk, Lachauers Lehrer, vorgegeben hat, und das Lachauer für sich verbindlich erachtet. In seinem wichtigen Text *Individuum – Zeit – Zukunft* kommt Fruhtrunk einleitend auf Husserls

36 *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst.* S. 14.

ohne Titel

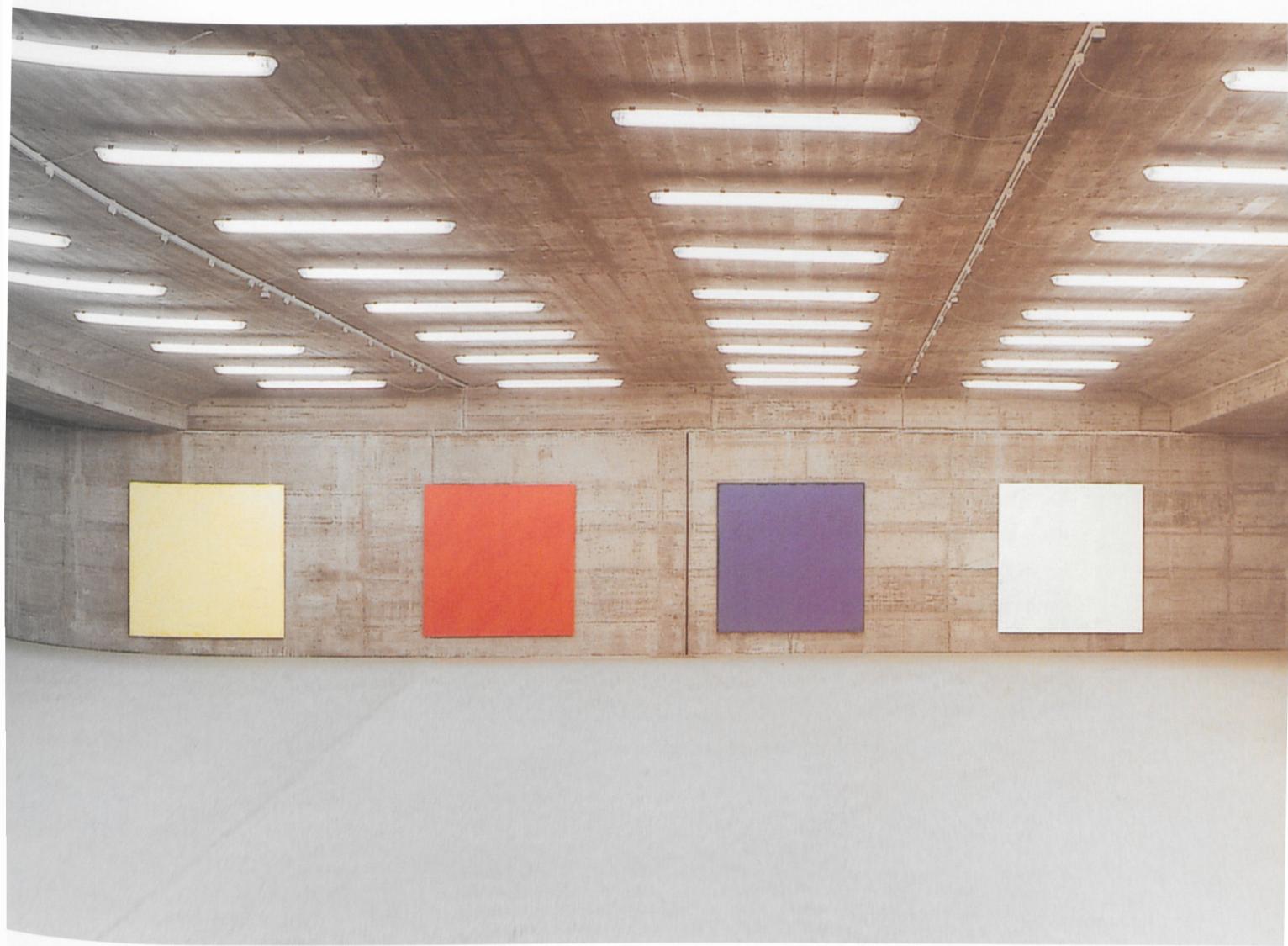
2000

Acryl/MDF

je 205 x 205 cm

Ausstellung:

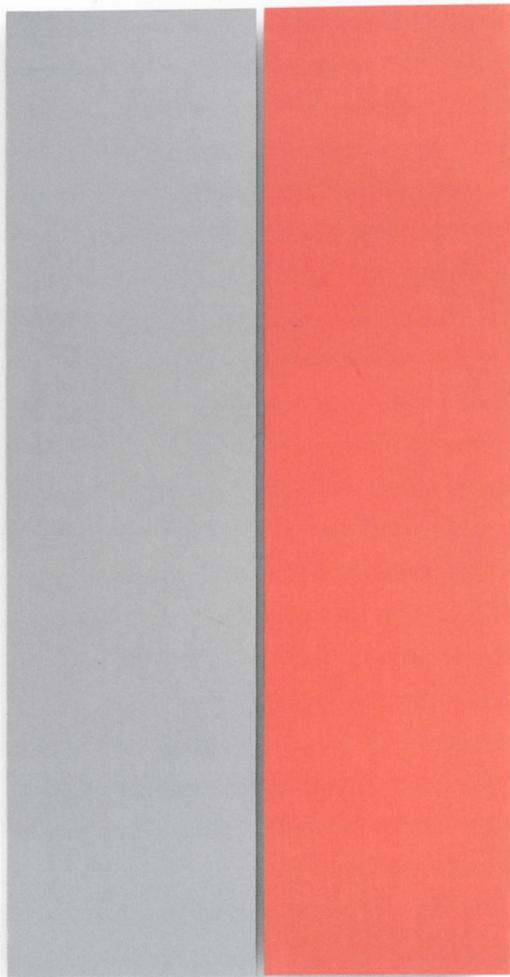
Maximiliansforum München 2000



Phänomenologie der inneren Zeiterfahrung zu sprechen³⁷. Diesen Hinweis greife ich auf. Edmund Husserl führt in seinen, 1905 bis 1917 ausgearbeiteten, 1928 von Martin Heidegger herausgegebenen *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*³⁸, nach „Ausschaltung der objektiven Zeit“, eine „Analyse des Zeitbewußtseins“ durch und zwar vornehmlich bei „Zeitobjekten im speziellen Sinn“, also „Objekten, die nicht nur Einheiten in der Zeit sind, sondern die Zeitextension in sich enthalten“, Ton und Melodie: „Wenn ein Ton erklingt, so kann meine objektivierende Auffassung sich den Ton, welcher da dauert und verklingt, zum Gegenstand machen und doch nicht die Dauer des Tones oder den Ton in seiner Dauer. Dieser als solcher ist ein Zeitobjekt. Dasselbe gilt für eine Melodie, für jedwede Veränderung, aber auch jedes Verharren als solches. Nehmen wir das Beispiel einer Melodie oder eines zusammenhängenden Stückes einer Melodie. Die Sache scheint zunächst sehr einfach: wir hören die Melodie, d.h. wir nehmen sie wahr, denn Hören ist ja Wahrnehmen. Indessen der erste Ton erklingt, dann kommt der zweite, dann der dritte usw. Müssen wir nicht sagen: wenn der zweite Ton erklingt, so höre ich ihn, aber ich höre den ersten nicht mehr usw.? Ich höre also in Wahrheit nicht die Melodie, sondern nur den einzelnen gegenwärtigen Ton. Daß das abgelaufene Stück der Melodie für mich gegenständlich ist, verdanke ich – so wird man geneigt sein zu sagen – der Erinnerung; und daß ich, bei dem jeweiligen Ton angekommen, nicht voraussetze, daß das alles sei, verdanke ich der vorblickenden Erwartung. Bei dieser Erklärung können wir uns aber nicht beruhigen, denn alles Gesagte überträgt sich auch auf den einzelnen Ton. Jeder Ton hat selbst eine zeitliche Extension, beim Anschlagen höre ich ihn als jetzt, beim Forttönen hat er aber ein immer neues Jetzt, und das jeweilig vorangehende wandelt sich in ein Vergangenes.“

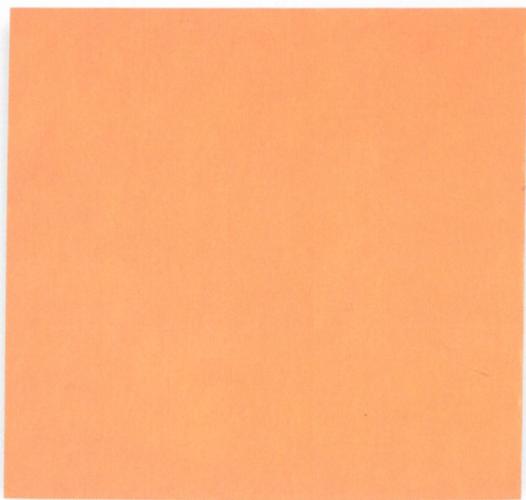
37 In: Günter Fruhtrunk. *Retrospektive*, S.158-167, Hinweis auf S. 159, S.160: „Die Beschreibung besteht in unserem Fall nicht darin, eine Genese zu erklären, sondern eine Präsenz zu beschreiben. Das heißt also, nicht in eine Vergangenheit zu gehen, sondern in eine Totalität der Inhalte einer Präsenz. Diese Beschreibung wird allerdings in erster Person gemacht werden müssen [...]. Aber damit das beschriebene Objekt Wirklichkeit sei, muß es homogen liiert sein in ein und dem gleichen Bewußtsein. Es ist also das gleiche, das man beschreiben muß, und es ist das gleiche, was beschrieben wird, und dies ist die fundamentale Wahrheit für die Beschreibung, auch für die Beschreibung eines Bildes. Es ist aber auch die fundamentale Bedingung der phänomenologischen Methode; und hier ist nichts weiter zu entwickeln – es darf auf die Phänomenologie der inneren Zeiterfahrung von Husserl hingewiesen werden. Es ist der gleiche, der beschreibt und der beschrieben ist. Der gleiche, das sei nun eine konkrete Person, und das sei eine Person, die, während sie nach sich selbst greift, auch allgemein umgreifend und allgemein sei und konkret gegeben. Das Subjekt in erster Person kann allgemein gültige Sachen beschreiben.“

38 Zitiert nach: Edmund Husserl: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (1863-1917). Herausgegeben von Rudolf Boehm. *Husserliana*. Band X. Haag 1966. Zitate auf den Seiten 23, 24, 25, 27, 28 (mit „Diagramm der Zeit“), 29, 38-40, 57, 58.



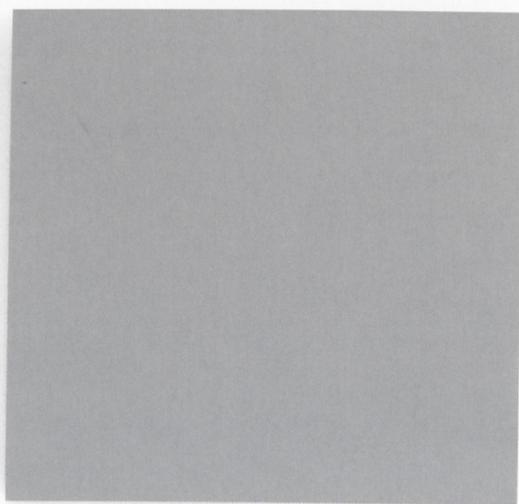
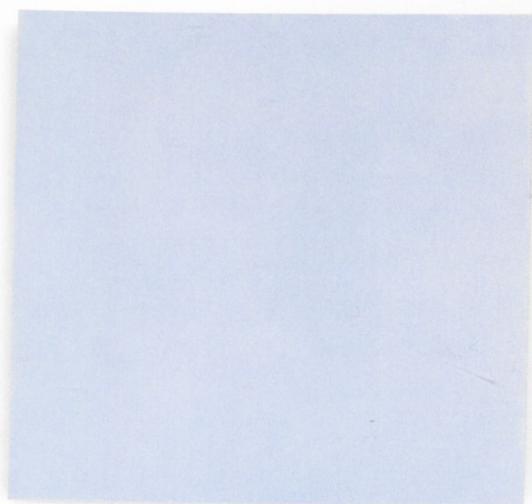
Also höre ich jeweils nur die aktuelle Phase des Tones, und die Objektivität des ganzen dauernden Tones konstituiert sich in einem Aktkontinuum, das zu einem Teil Erinnerung, zu einem kleinsten, punktuellen Teil Wahrnehmung und zu einem weiteren Teil Erwartung ist." Der Ton „fängt an und hört auf, und seine ganze Dauereinheit, die Einheit des ganzen Vorgangs, in dem er anfängt und endet, 'rückt' nach dem Enden in die immer fernere Vergangenheit. In diesem Zurücksinken 'halte' ich ihn noch fest, habe ihn in einer 'Retention', und solange sie anhält, hat er seine eigene Zeitlichkeit, ist er derselbe, seine Dauer ist dieselbe. Ich kann die Aufmerksamkeit richten auf die Weisen seines Gegebenseins. Er und die Dauer, die er erfüllt, ist in einer Kontinuität von 'Weisen' bewußt, in einem 'beständigen Flusse'; und ein Punkt, eine Phase dieses Flusses heißt 'Bewußtsein vom anhebenden Ton', und darin ist der erste Zeitpunkt der Dauer des Tones in der Weise des Jetzt bewußt. Der Ton ist gegeben, d.h. er ist als jetzt bewußt; er ist aber als jetzt bewußt, 'solange' irgendeine seiner Phasen als jetzt bewußt ist. Ist aber irgendeine Zeitphase (entsprechend einem Zeitpunkt der Ton-Dauer) aktuelles Jetzt (ausgenommen die Anfangsphase), so ist eine Kontinuität von Phasen als 'vorhin' bewußt, und die ganze Strecke der Zeitdauer vom Anfangspunkt bis zum Jetztpunkt ist bewußt als abgelaufene Dauer, die übrige Strecke der Dauer ist aber noch nicht bewußt. Am Endpunkt ist dieser selbst als Jetztpunkt bewußt, und die ganze Dauer bewußt als abgelaufen (bzw. so ist es am Anfangspunkt der neuen Strecke der Zeit, die nicht mehr Ton-Strecke ist). 'Während' dieses ganzen Bewußtseinsflusses ist es der eine und selbe Ton als dauernder bewußt, als jetzt dauernder. 'Vorher' (falls er nicht etwa erwarteter war) ist er nicht bewußt. 'Nachher' ist er 'eine Zeitlang' in der 'Retention' als gewesener 'noch' bewußt, er kann festgehalten und im fixierenden Blick stehend bzw. bleibend sein." „Der Ton ist derselbe, aber jeder Ton, 'in der Weise wie' er erscheint, ein immer anderer.“ Was für den musikalischen Ton gilt, gilt in verwandter Weise auch für den Farbton, auch wenn dieser „an sich“ keine Zeitdimension in sich enthält. Die „Präsenz“ Lachauerscher Bilder gründet im Festhalten und im zugleich ständigen Verwandeln der Erscheinungsweise eines Tones.

„Die Kontinua der Ablaufsphänomene. Das Diagramm der Zeit“ lautet der Titel eines folgenden Abschnitts. Hier heißt es: „Von dem Ablaufsphänomen wissen wir, daß es eine Kontinuität steter Wandlungen ist, die eine untrennbare Einheit bilden, untrennbar in Strecken, die für sich sein könnten, und unteilbar in Phasen, die für sich sein könnten, in Punkte der



Kontinuität. Die Punkte, die wir abstraktiv herausheben, können nur im ganzen Ablauf sein, und ebenso die Phasen, die Punkte der Ablaufskontinuität. Auch können wir evidentermaßen von dieser Kontinuität sagen, daß sie in gewisser Weise ihrer Form nach unwandelbar sei. Es ist undenkbar, daß die Kontinuität der Phasen eine solche wäre, die denselben Phasenmodus zweimal enthielte oder ihn gar ausgebreitet enthielte über eine ganze Teilstrecke. So wie jeder Zeitpunkt (und jede Zeitstrecke) von jedem, 'individuell' sozusagen, verschieden ist, keiner zweimal vorkommen kann, so kann kein Ablaufsmodus zweimal vorkommen. Doch werden wir hier noch weiter scheiden und deutlicher bestimmen müssen. Zunächst heben wir hervor, daß die Ablaufsmodi eines immanenten Zeitobjektes einen Anfang haben, sozusagen einen Quellpunkt. Es ist derjenige Ablaufsmodus, mit dem das immanente Objekt zu sein anfängt. Er ist charakterisiert als Jetzt. Im steten Fortgang der Ablaufsmodi finden wir dann das Merkwürdige, daß jede spätere Ablaufsphase selbst eine Kontinuität ist, und eine stetig sich erweiternde, eine Kontinuität von Vergangenheiten. Der Kontinuität der Ablaufsmodi der Objektdauer stellen wir gegenüber die Kontinuität der Ablaufsmodi eines jeden Punktes der Dauer, die selbstverständlich in der Kontinuität jener ersten Ablaufsmodi beschlossen ist: also die Ablaufskontinuität eines dauernden Objektes ist ein Kontinuum, dessen Phasen die Kontinua der Ablaufsmodi der verschiedenen Zeitpunkte der Objektdauer sind. Gehen wir der konkreten Kontinuität entlang, so schreiten wir in den steten Abwandlungen fort, und es wandelt sich darin stetig der Ablaufsmodus, d.h. die Ablaufskontinuität der betreffenden Zeitpunkte. Indem immer ein neues Jetzt auftritt, wandelt sich das Jetzt in ein Vergangenes und dabei rückt die ganze Ablaufskontinuität der Vergangenheiten des vorangegangenen Punktes 'herunter', gleichmäßig in die Tiefe der Vergangenheit. In unserer Figur [einem spitzwinklig ansetzenden, nach rechts unten führenden rechtwinkligen Dreieck] illustriert die stetige Reihe der Ordinaten die Ablaufsmodi des dauernden Objektes. Sie wachsen von A (einem Punkt) an bis zu einer bestimmten Strecke, die das letzte Jetzt zum Endpunkt hat. Dann hebt die Reihe der Ablaufsmodi an, die kein Jetzt (dieser Dauer) mehr enthalten, die Dauer ist nicht mehr aktuelle, sondern vergangene und stetig tiefer in die Vergangenheit sinkende. Die Figur gibt also ein vollständiges Bild der Doppelkontinuität der Ablaufsmodi."

Die – wenn auch nur metaphorische – Angemessenheit des geometrischen „Diagramms der Zeit“ macht deutlich, daß auch geometrische



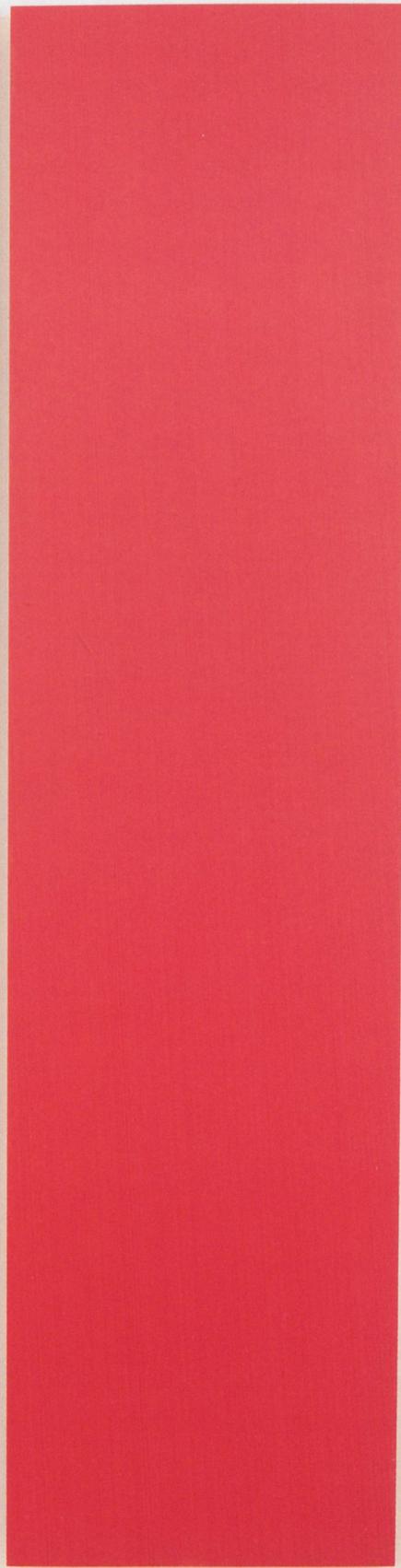
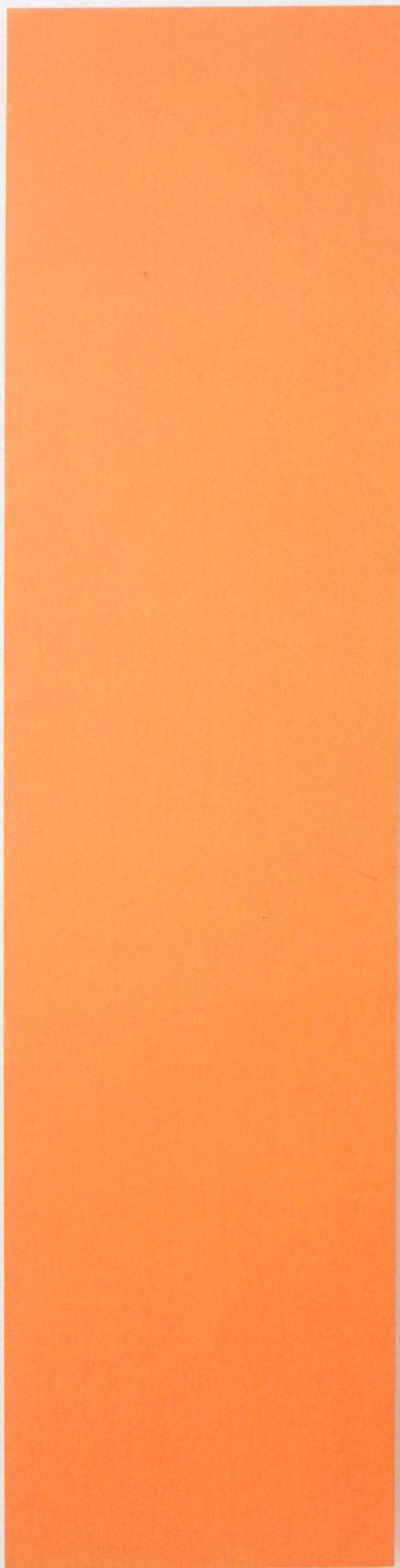
Formen Zeitgehalte in sich tragen, was übrigens auch schon aus Malewitschs Interpretation geometrischer Formen als Bewegungsträger erschlossen werden kann.

Die „Präsenz“ Lachauerscher Werke gründet im Verhältnis der Zeitgestalt ihrer geometrischen Formen zum In-Sich-Bewegten der Farbtöne.

Es kommt hinzu die Bedeutung der Teilung in Lachauerschen Werken, die Rolle des Aufbaus mehrteiliger Objekte (in unterschiedlichem Sinne: mehrteilige Einzelobjekte, Zuordnung von zweiteiligen Objekten etwa in der *Italienischen Reise*). Zur Analyse des Phänomens der „Teilung“ kann folgende Betrachtung Husserls hilfreich sein:

„Bei der 'Wahrnehmung der Melodie' scheiden wir den jetzt gegebenen Ton und nennen ihn den 'wahrgenommenen' und die vorübergegangenen Töne und nennen sie 'nicht wahrgenommen'. Andererseits nennen wir die ganze Melodie eine wahrgenommene, obschon doch nur der Jetztpunkt ein wahrgenommener ist. Wir verfahren so, weil die Extension der Melodie in einer Extension des Wahrnehmens nicht nur Punkt für Punkt gegeben ist, sondern die Einheit des retentionalen Bewußtseins die abgelaufenen Töne noch selbst im Bewußtsein 'festhält' und fortlaufend die Einheit des auf das einheitliche Zeitobjekt, auf die Melodie bezogenen Bewußtseins herstellt. Eine Objektivität derart wie eine Melodie kann nicht anders als in dieser Form 'wahrgenommen' werden, originär selbst gegeben sein. Der konstituierende, aus Jetztbewußtsein und retentionalem Bewußtsein gebaute Akt ist adäquate Wahrnehmung des Zeitobjekts. Dieses will ja zeitliche Unterschiede einschließen, und zeitliche Unterschiede konstituieren sich eben in solchen Akten, in Urbewußtsein, Retention und Protention [Erwartungsintention]. Ist die meinende Intention auf die Melodie, auf das ganze Objekt gerichtet, so haben wir nichts als Wahrnehmung. Richtet sie sich aber auf den einzelnen Ton für sich oder einen Takt für sich, so haben wir die Wahrnehmung, solange eben dies Gemeinte wahrgenommen ist, und bloße Retention, sobald es vergangen ist. In objektiver Hinsicht erscheint dann der Takt nicht mehr als 'gegenwärtig', sondern als 'vergangen'. Die ganze Melodie aber erscheint als gegenwärtig, solange sie noch erklingt, solange noch zu ihr gehörige, in einem Auffassungszusammenhang gemeinte Töne erklingen. Vergangen ist sie erst, nachdem der letzte Ton dahin ist.

Diese Relativierung überträgt sich [...] auf die einzelnen Töne. Jeder konstituiert sich in einer Kontinuität von Ton-Daten, und nur eine punktuelle Phase ist jeweils als jetzt gegenwärtig, während die anderen sich als



retentionaler Schweif anschließen. Wir können aber sagen: ein Zeitobjekt ist wahrgenommen [...], solange es noch in stetig neu auftretenden Urimpressionen sich erzeugt. Wir haben sodann die Vergangenheit selbst als wahrgenommen bezeichnet. In der Tat, nehmen wir nicht das Vergehen wahr, sind wir in den beschriebenen Fällen nicht direkt des Ebengewesenseins, des 'soeben vergangen' in seiner Selbstgegebenheit, in der Weise des Selbstgegebenseins bewußt? [...] Zeitobjekte, das gehört zu ihrem Wesen, breiten ihre Materie über eine Zeitstrecke aus, und solche Objekte können sich nur konstituieren in Akten, die eben die Unterschiede der Zeit konstituieren. Zeitkonstituierende Akte sind aber Akte – und zwar wesensmäßig –, die Gegenwart und Vergangenheit konstituieren [...]. Das besagt: Ein Akt, der den Anspruch erhebt, ein Zeitobjekt selbst zu geben, muß in sich 'Jetztauffassungen', 'Vergangenheitsauffassungen' usw. enthalten und zwar in der Weise ursprünglich konstituierender.

Beziehen wir nun die Rede von Wahrnehmung auf die Gegebenheitsunterschiede, mit denen Zeitobjekte auftreten, dann ist der Gegensatz von Wahrnehmung die hier auftretende primäre Erinnerung und primäre Erwartung (Retention und Protention), wobei Wahrnehmung und Nicht-Wahrnehmung kontinuierlich ineinander übergehen. In dem Bewußtsein direkt anschauender Erfassung eines Zeitobjektes, z.B. einer Melodie, ist wahrgenommen der jetzt gehörte Takt oder Ton oder Tonteil, und nicht wahrgenommen das momentan als vergangen Angeschaute. Die Auffassungen gehen hier kontinuierlich ineinander über, sie terminieren in einer Auffassung, die das Jetzt konstituiert, die aber nur eine ideale Grenze ist. Es ist ein Steigerungskontinuum gegen eine ideale Grenze hin; ähnlich wie das Kontinuum der Rot-Spezies gegen ein ideales reines Rot konvergiert. Wir haben in unserem Falle aber nicht einzelne Auffassungen, den einzelnen Rotnuancen entsprechend, die ja für sich gegeben sein können, sondern wir haben immer nur und können dem Wesen der Sache gemäß nur haben Kontinuitäten von Auffassungen oder vielmehr ein einziges Kontinuum, das stetig sich modifiziert. Teilen wir dieses Kontinuum irgendwie in zwei angrenzende Teile, so ist derjenige, der das Jetzt einschließt bzw. es zu konstituieren befähigt ist, ausgezeichnet und konstituiert des 'grobe' Jetzt, das sofort wieder in ein feineres Jetzt und in ein Vergangen zerfällt, sowie wir es weiter teilen usw. Wahrnehmung ist hier also ein Aktcharakter, der eine Kontinuität von Aktcharakteren zusammenschließt und durch den Besitz jener idealen Grenze ausgezeichnet ist."

Wahrnehmung von Zeitobjekten bedarf also der Konstitution von Teilungen, bedarf der „idealen Grenze“. Lachauer macht in den Teilungen seiner Werke die Zeit-Teilungen von Kontinuitäten („Jetzt“ „Vergangen“), die „ideale Grenze“ ausdrücklich sichtbar – ein wesentliches Moment der „Präsenz“ seiner Werke³⁹.

Bemerkenswerterweise vergleicht Husserl die Zeitkonstitution mit der Farb-Wahrnehmung, mit dem Bezug von Rot-Nuancen auf ein „ideales reines Rot“. Damit kommt ein letztes Moment der Vergleichung von Lachauers Werken mit Zeitobjekten im Hinblick auf „Präsenz“ ins Spiel: die anschauliche Erinnerung.

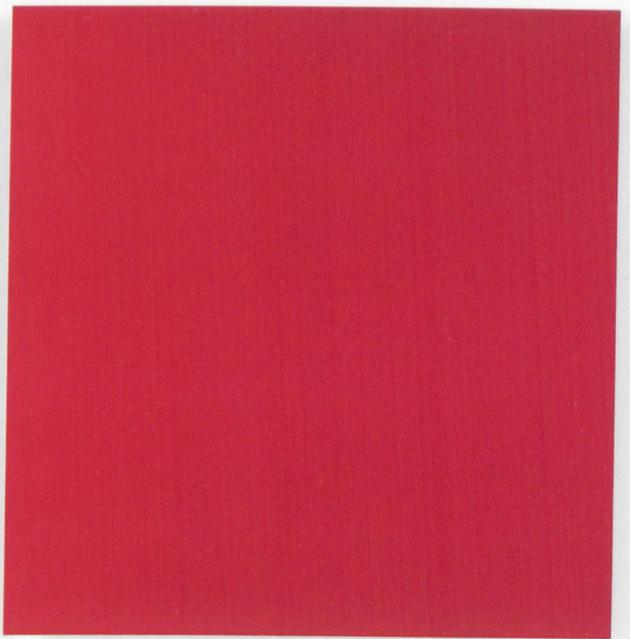
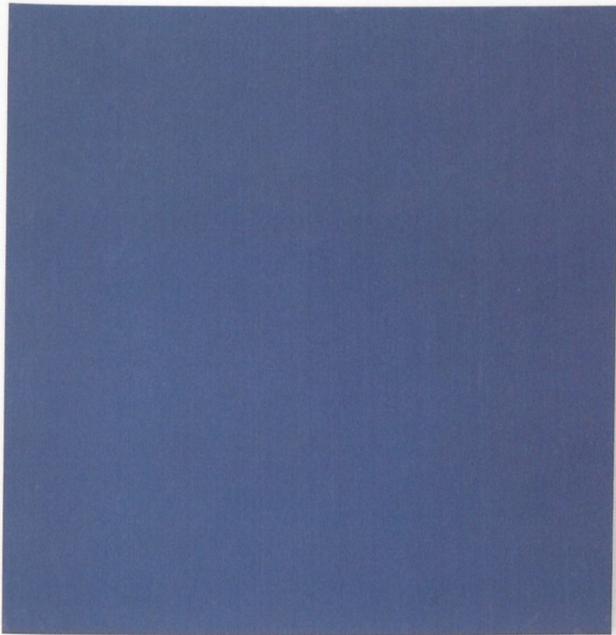
Husserl kommt darauf zu sprechen im Abschnitt: „Erinnerung als Bewußtsein vom Wahrgenommen-gewesen-sein.“ Hier schreibt er: „Zum Wesen der Erinnerung gehört primär, daß sie Bewußtsein vom Wahrgenommen-gewesen-sein ist“. Er erläutert dies an einem Beispiel: „Ich erinnere mich an das erleuchtete Theater – das kann nicht heißen: Ich erinnere mich, daß ich wahrgenommen habe, daß ich das Theater wahrgenommen habe usf. Ich erinnere mich an das erleuchtete Theater, das sagt: 'In meinem Inneren' schaue ich jetzt das erleuchtete Theater als gewesenes. Im Jetzt schaue ich das Nicht-Jetzt. Wahrnehmung konstituiert Gegenwart. Damit ein Jetzt als solches mir vor Augen steht, muß ich wahrnehmen. Um ein Jetzt anschaulich vorzustellen, muß ich 'im Bilde', repräsentativ modifiziert, eine Wahrnehmung vollziehen. Aber nicht so, daß ich eine Wahrnehmung vorstelle, sondern ich stelle das Wahrgenommene vor, das in ihr als gegenwärtig Erscheinende.“

Lachauers Bilder haben die Fähigkeit, infolge der Intensität und des allseitigen Verweisungszusammenhangs ihrer Farben, in einem Werk an viele andere zu erinnern – auch dies ein Aspekt ihrer „Präsenz“.

Die Ausdruckscharaktere der Farben tragen bei zur Ausdrucksdimension der Präsenz, ihrer Wirkung als erfüllte, in sich gespannte, kraftvolle Gegenwart.⁴⁰

39 In seiner Erörterung *Probleme einer Phänomenologie der Sinnesfelder* schreibt Husserl: „Sowohl für die kontinuierliche Zeitordnung als für jede lokale Ordnung, insbesondere die visuelle, sind gewisse formal ähnliche Begriffe zu bilden. So der Begriff des Punktes, der Strecke mit Streckenlänge und Streckenrichtung, der Reihe als 'gerader' Reihe. Der Form nach ist die Zeit eine eindimensionale kontinuierlich-'gerade' Reihe ('homogen'), das visuelle Feld ebenso der Form nach eine zweidimensionale Mannigfaltigkeit, die als kontinuierliche Doppelreihe (Reihe von Reihen) zu fassen ist.“ (Edmund Husserl: *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918-1926*. Hrsg. von Margot Fleischer. *Husserliana*. Bd. XI. Den Haag 1966. S. 147.)

40 Bei Husserl heißt es: „Umfang der Präsenz ist Umfang der Lebendigkeitssphäre.“ (*Analysen zur passiven Synthesis*, S. 412.)

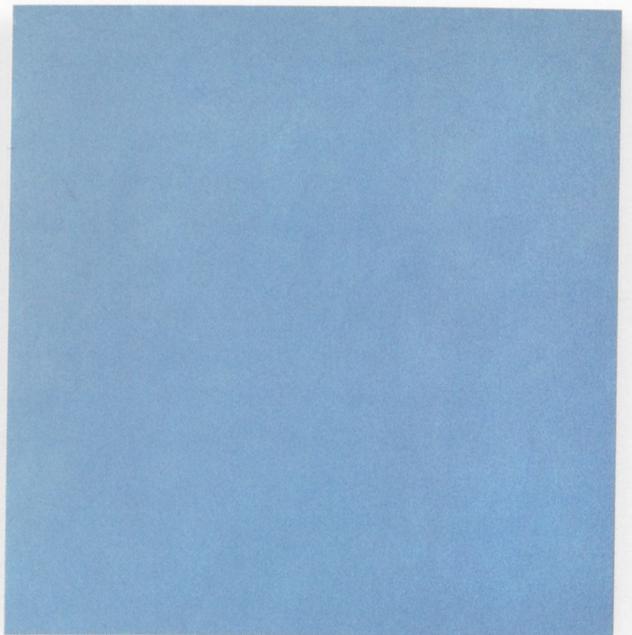
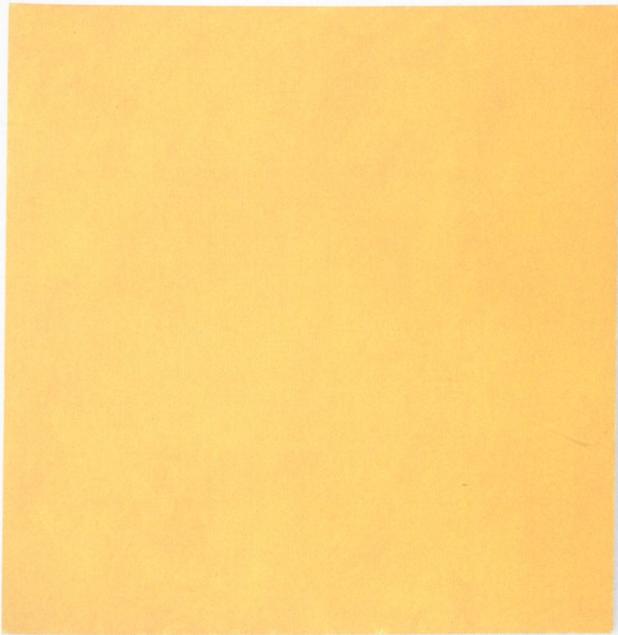


Geometrie und Farbe

In seiner letzten großen Arbeit *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, im Hauptmanuskript 1935-36 entstanden, geht es Edmund Husserl⁴¹ u.a. darum, die „Lebenswelt als vergessenes Sinnesfundament der Naturwissenschaft“ aufzuweisen. Nach dieser Hinsicht wird dieses späte Hauptwerk Husserl hier herangezogen, denn dabei kommt auch Wesentliches über das Verhältnis von Geometrie und Farbe zur Sprache.

Im zweiten Teil handelt Husserl über „Galileis Mathematisierung der Natur“ und fragt nach dem „Sinn“ dieser Mathematisierung: „Die Welt ist vorwissenschaftlich in der alltäglichen sinnlichen Erfahrung subjektiv-relativ gegeben. Jeder von uns hat seine Erscheinungen, und jedem gelten sie als das wirklich Seiende. Dieser Diskrepanz unserer Seinsgeltungen sind wir im Verkehr miteinander längst innegeworden. Wir meinen aber darum nicht, es seien viele Welten. Notwendig glauben wir an die Welt mit denselben, uns nur verschieden erscheinenden Dingen. Haben wir nichts weiter als die leere notwendige Idee von an sich objektiv seienden Dingen? Ist nicht in den Erscheinungen selbst ein Gehalt, den wir der wahren Natur zusprechen müssen? Dahin gehört doch – [...] die das Galileische Denken motivierende 'Selbstverständlichkeit' – alles, was in der Evidenz absoluter Allgemeingültigkeit die reine Geometrie und überhaupt die Mathematik der reinen Raumzeitform hinsichtlich der in ihr idealiter konstruierbaren reinen Gestalten lehrt.“ Husserl kontrastiert nun „reale Praxis“ und „ideale Praxis“: „Die Dinge der anschaulichen Umwelt stehen ja überhaupt und in allen ihren Eigenschaften im Schwanken des bloß Typischen; ihre Identität mit sich selbst, ihr Sich-selbst-Gleichsein und in Gleichheit zeitweilig Dauern ist ein bloß ungefähres, ebenso wie ihr Gleichsein mit anderem. Das greift in alle Veränderungen ein, und in ihre möglichen Gleichheiten und Veränderungen. Entsprechendes gilt also auch für die abstrakt gefaßten Gestalten der empirisch anschaulichen Körper und ihrer Beziehungen. Diese Gradualität charakterisiert sich als eine solche größerer oder geringerer Vollkommenheit. Praktisch gibt es wie sonst auch hier ein Vollkommenes schlechthin in dem Sinne, daß das spezielle praktische Interesse dabei eben voll befriedigt ist.“ Dagegen erreichen wir in der

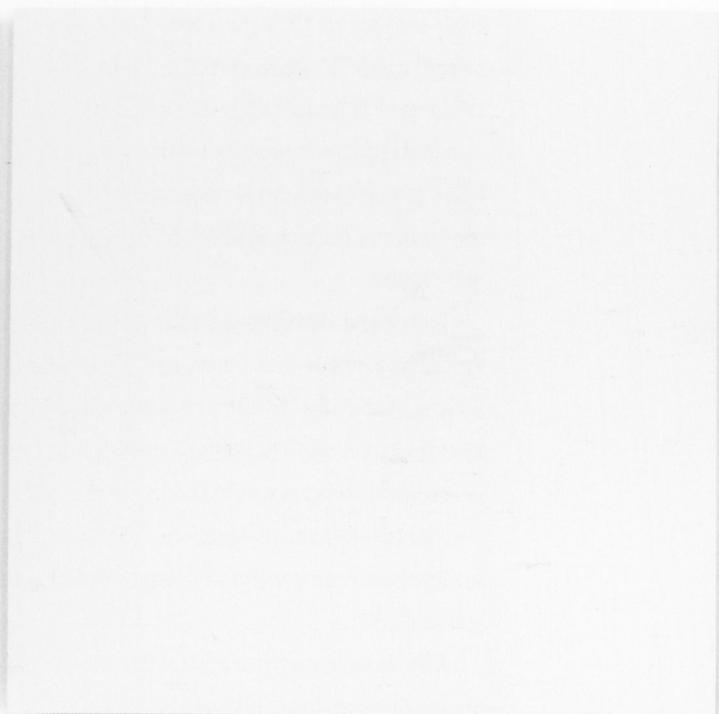
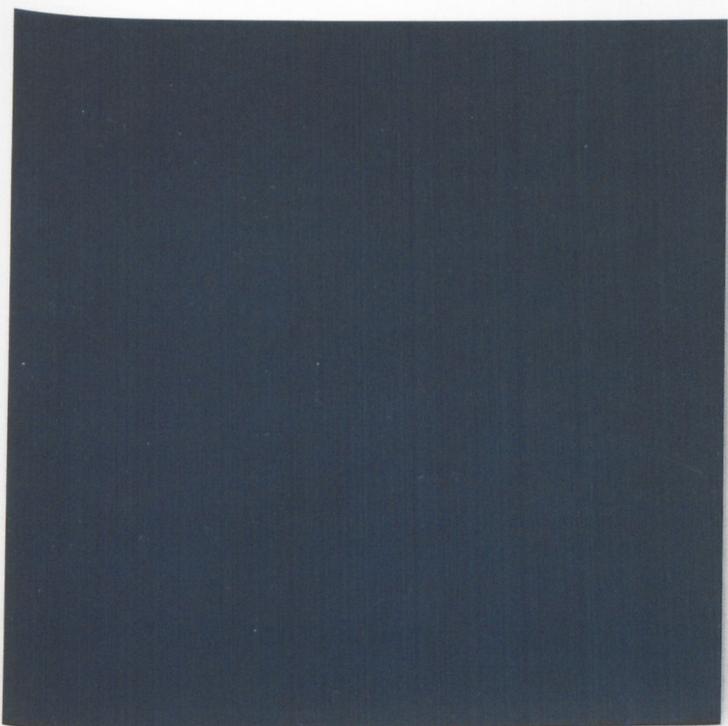
41 Zitiert nach: Edmund Husserl: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie.* Herausgegeben von Walter Biemel. *Husserliana*. Band VI. Haag 1954.
Zitate auf den Seiten 20/21, 22, 24, 48/49, 27, 32, 54.



mathematischen Praxis, „was uns in der empirischen Praxis versagt ist: 'Exaktheit'; denn für die idealen Gestalten ergibt sich die Möglichkeit, sie in absoluter Identität zu bestimmen, sie als Substrate absolut identischer und methodisch-eindeutig bestimmbarer Beschaffenheiten zu erkennen. [...] In dieser Hinsicht sind einzelne Gebilde ausgezeichnet, wie gerade Strecken, Dreiecke, Kreise. Es ist aber möglich – und das war die Entdeckung, die die Geometrie schuf – mittels jener vorweg als allgemein verfügbar ausgezeichneten Elementargestalten und nach allgemein mit ihnen zu vollführenden Operationen nicht nur immer wieder andere Gestalten zu konstruieren, die vermöge der erzeugenden Methode intersubjektiv eindeutig bestimmt sind. Denn schließlich eröffnete sich die Möglichkeit, alle überhaupt erdenklichen idealen Gestalten in einer apriorischen, allumfassenden systematischen Methode konstruktiv eindeutig zu erzeugen.“

Husserls Interesse konzentriert sich im Folgenden darauf, die „Unterschiebung der idealisierten Natur für die vorwissenschaftlich anschauliche Natur“ aufzuzeigen: „Aber es ist nun höchst wichtig zu beachten eine schon bei Galilei sich vollziehende Unterschiebung der mathematisch substruierten Welt der Idealitäten für die einzig wirkliche, die wirklich wahrnehmungsmäßig gegebene, die je erfahrene und erfahrbare Welt – unsere alltägliche Lebenswelt. Diese Unterschiebung hat sich alsbald auf die Nachfolger, auf die Physiker der ganzen nachfolgenden Jahrhunderte vererbt.“

Galilei war hinsichtlich der reinen Geometrie selbst Erbe. Die ererbte Geometrie und die ererbte Weise 'anschaulichen' Erdenkens, Erweisens, 'anschaulicher' Konstruktionen war nicht mehr ursprüngliche Geometrie, war selbst schon in dieser 'Anschaulichkeit' sinnentleert. [...] Der Geometrie der Idealitäten ging voran die praktische Feldmeßkunst, die von Idealitäten nichts wußte. Solche vorgeometrische Leistung war aber für die Geometrie Sinnenfundament, Fundament für die große Erfindung der Idealisierung: darin gleich mitbepaßt die Erfindung der idealen Welt der Geometrie bzw. der Methodik objektivierender Bestimmung der Idealitäten durch die 'mathematische Existenz' schaffenden Konstruktionen. Es war ein verhängnisvolles Versäumnis, daß Galilei nicht auf die ursprünglich sinngebende Leistung zurückfragte, welche, als Idealisierung an dem Urboden alles theoretischen wie praktischen Lebens – der unmittelbar anschaulichen Welt (und hier speziell an der empirisch anschaulichen Körperwelt) – betätigt, die geometrischen Idealgebilde ergibt. [...]“

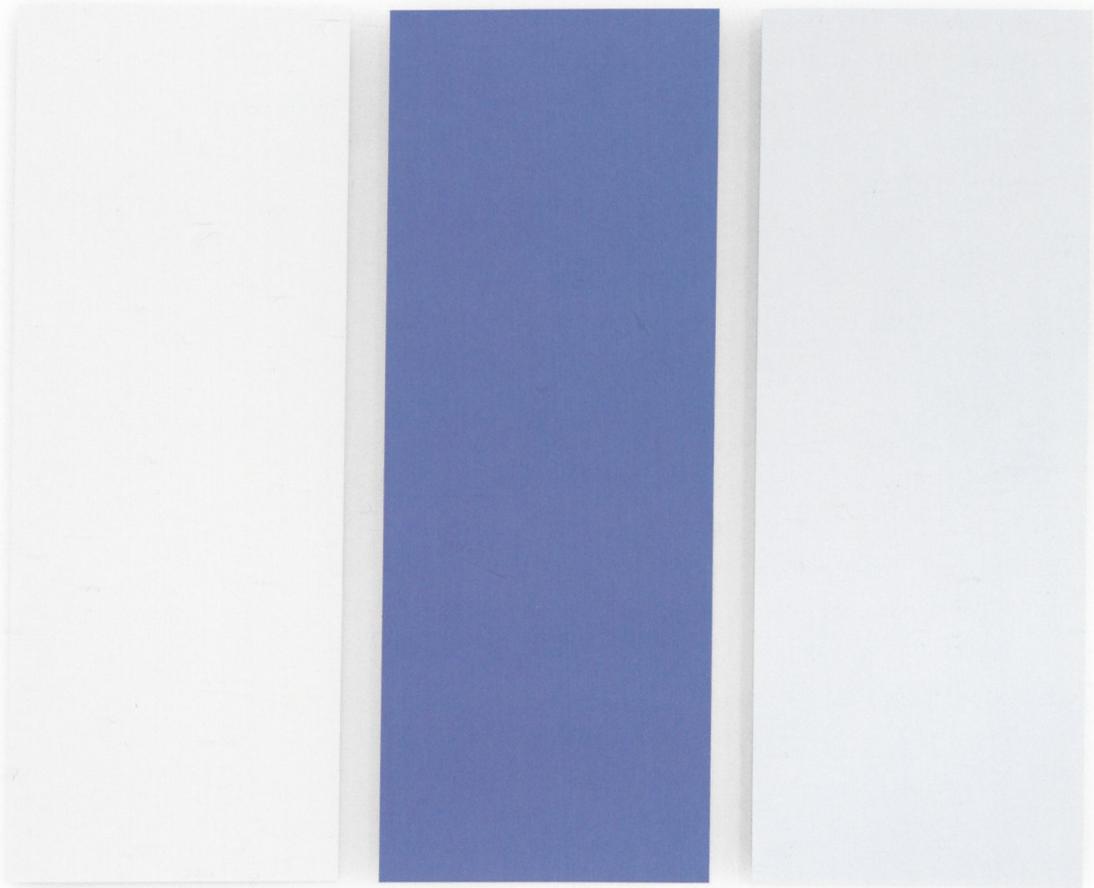


Die „Unterschiebung der idealisierten, mathematisch konstruierten Natur“ als die einzig „wahre Welt“ ist zur Selbstverständlichkeit geworden. Es bleibt das Problem der „Lebenswelt“. Dieses Problem äußert sich u.a. – für unseren Zusammenhang wichtig – als Problem der „Mathematisierbarkeit der Füllen“, der „bloßen Subjektivität der spezifisch sinnlichen Qualitäten“. Husserl schreibt dazu: „[...] diese ganze reine Mathematik hat es mit den Körpern und der körperlichen Welt in einer bloßen Abstraktion zu tun, nämlich nur mit den abstrakten Gestalten in der Raumzeitlichkeit, und zudem mit diesen nur als rein 'idealen' Limesgestalten. Konkret aber sind uns, zunächst in der empirischen sinnlichen Anschauung, die wirklichen und möglichen empirischen Gestalten bloß als 'Formen' einer 'Materie', einer sinnlichen Fülle gegeben; also mit dem, was sich in den sogenannten 'spezifischen' Sinnesqualitäten, Farbe, Ton, Geruch und dergleichen, und in eigenen Gradualitäten darstellt.“

„Überlegen wir zunächst den tieferen Grund, der eine direkte Mathematisierbarkeit (oder ein Analogon einer approximativen Konstruktion) aufseiten der spezifisch sinnlichen Qualitäten der Körper prinzipiell unmöglich macht.

Auch diese Qualitäten treten in Gradualitäten auf, und in gewisser Weise gehört auch zu ihnen, gehört zu allen Gradualitäten Messung – 'Schätzung' der 'Größe' der Kälte und Wärme, der Rauigkeit und Glätte, der Helligkeit und Dunkelheit usw. Aber es gibt hier keine exakte Messung, keine Steigerung der Exaktheit und der Maßmethoden. Wo wir Heutigen von Messung, von Maßgrößen, Maßmethoden, von Größen schlechthin sprechen, meinen wir in der Regel immer schon auf Idealitäten bezogene 'exakte'[...].“

„Mit Galileis mathematisierender Umdeutung der Natur setzen sich auch über die Natur hinausreichende, verkehrte Konsequenzen fest, die von ihr aus so naheliegend waren, daß sie alle weiteren Entwicklungen der Weltbetrachtung bis zum heutigen Tage beherrschen konnten. Ich meine Galileis berühmte Lehre von der bloßen Subjektivität der spezifisch sinnlichen Qualitäten, die bald nachher von Hobbes konsequent gefaßt wurde als Lehre von der Subjektivität der gesamten konkreten Phänomene der sinnlich anschaulichen Natur und Welt überhaupt. Die Phänomene sind nur in den Subjekten; sie sind in ihnen nur als kausale Folgen der in der wahren Natur stattfindenden Vorgänge, die ihrerseits nur in mathematischen Eigenschaften existieren. Ist die anschauliche Welt unseres Lebens bloß subjektiv, so sind die gesamten Wahrheiten des vor- und außer-



wissenschaftlichen Lebens, welche sein tatsächliches Sein betreffen, entwertet. [...]“

„Farbe“ steht exemplarisch für die „spezifisch sinnlichen Qualitäten“ und für die Wahrheit der Lebenswelt. „Farbe ist die naheliegendste Sprache“ lautet eine Notiz Lachauers aus dem Jahr 1992⁴².

Alle konstruktivistische Kunst hat die beschriebene mathematische „Idealisierung der Natur“ zur Voraussetzung.

Lachauer verbindet, wie niemand sonst, Konstruktivismus mit der Fülle, Kraft und Ausdruckstiefe der Farben.

Er zeigt so die Lebensmöglichkeit, die Wahrheit des Sinnlichen, in einer Welt mathematischer Idealisierung.

