

Lorenz Dittmann

Rupprecht Geiger: Farbe, Licht und Dunkel als »Urphänomene«

»Farbe ist Element.« – »Farbe ist Licht.« – »Farbe macht Licht, Raum, Bewegung und Zeit.« Farbe bestimmt Form. Unter »Farbform« versteht Geiger dabei »nicht ein vorgegebenes Objekt, das bis an seine Objektbegrenzung mit Farbe bemalt wird, sondern die Dimension der Farbe selbst«, den »Ablauf einer Modulation von hell nach dunkel auf einem bestimmten Farbweg«. So lauten einige Aussagen Rupprecht Geigers, formuliert in einem Brief an Helmut Heißenbüttel vom 1. Mai 1967. »Rot ist *die* Farbe.« – »Rot ist Leben, Energie, Potenz, Macht, Liebe, Wärme, Kraft«, ergänzen Notizen von 1978 und 1988¹.

Sie stellen keine »subjektiven«, beliebigen »Künstlerbekenntnisse« dar, sondern bezeugen klarste Einsicht in das Wesen der Farbe. Sie stimmen überein mit maßstabsetzenden Theorien, die Farbe aus übergreifenden Zusammenhängen heraus verstehen.

Dem Nachweis dieser Entsprechung dienen die folgenden Zeilen.

I

Goethe² begriff Farben als »Taten und Leiden des Lichts«, als »die gesetzmäßige Natur in bezug auf den Sinn des Auges.« Zum Licht muß Dunkel treten, und so stellte Goethe fest, »daß das Auge keine Form sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes voneinander, fürs Auge unterscheidet«. Zur Farbentstehung bedarf es jedoch noch des »trüben Mittels«. Goethe erläuterte dies »trübe Mittel« folgendermaßen: »Der Raum, den wir uns leer denken, hätte durchaus für uns die Eigenschaft der Durchsichtigkeit. Wenn sich nun derselbe dergestalt füllt, daß unser Auge die Ausfüllung nicht gewahr wird, so entsteht ein materielles, mehr oder weniger körperliches, durchsichtiges Mittel, das luft- und gasartig, flüssig oder auch fest sein kann.« (Zur Farbenlehre, 1810, Abschnitt 145) Das »trübe Mittel« erregt die Farbigkeit der Sonne und des Himmels: »Das höchstenergische Licht, wie das der Sonne [...], ist blendend und farblos [...]. Dieses Licht aber durch ein auch nur wenig trübes Mittel gesehen, erscheint uns gelb. Nimmt die Trübe eines solchen Mittels zu oder wird seine Tiefe vermehrt, so sehen wir das Licht nach und nach eine gelbrote Farbe annehmen, die sich endlich bis zum Rubinroten steigert.« (s. o., 150) Wird hingegen »die Finsternis des unendlichen Raums durch atmosphärische, vom Tageslicht erleuchtete Dünste hindurch angesehen, so erscheint die blaue Farbe. Auf hohen Gebirgen sieht man am Tage den Himmel königsblau, weil nur wenig feine Dünste vor dem unendlichen finstern Raum schweben; sobald man in die Täler herabsteigt, wird das Blaue heller, bis es endlich, in gewissen Regionen und bei zunehmenden Dünsten, ganz in ein Weißblau

übergeht.« (s. o., 155) Dieser Erscheinungszusammenhang wurde Goethe zu einem »Urphänomen«: »Wir sehen auf der einen Seite das Licht, das Helle, auf der andern die Finsternis, das Dunkle, wir bringen die Trübe zwischen beide, und aus diesen Gegensätzen, mit Hilfe gedachter Vermittlung, entwickeln sich, gleichfalls in einem Gegensatz, die Farben, deuten aber alsbald, durch einen Wechselbezug, unmittelbar auf ein Gemeinsames wieder zurück.« (s. o., 175)

Rupprecht Geigers Farbwelt gründet in der intensiven Erfahrung der Farben des Himmels, des Sonnenlichts, der Atmosphäre. So lassen sich seine Farberlebnisse zwanglos mit den Goetheschen vergleichen: »[...] meine ersten Bilder, kleine skizzenhafte Aquarelle, habe ich in Rußland gemacht. Das Farbenmeer (das die reine kontinentale Luft dort hervorbringt, die Morgen- und Abendstimmungen insbesondere, bei denen sich die Himmelstönungen in einer unglaublichen Breitenausdehnung von unten nach oben ziehen, waren vielleicht die bestimmenden, nachwirkenden Erlebnisse.« Als »Kriegsmaler« arbeitete Geiger nach seinem Rußland-Einsatz in Griechenland. Hier erlebte er »das Schimmern des Meeres, die Berge, die im Dunst versinken, die kulissenhaften, wie nebelhafte Gebilde aufeinander folgenden Bergmassive, die ohne Perspektive, als reine Fläche erschienen [...]«³. Geigers Rußland- und Griechenland-Aquarelle geben davon Zeugnis. Die künstlerische Entwicklung Geigers läßt sich verstehen als Weg zur immer reineren Darstellung dessen, was Goethe »Urphänomene« nannte, »[...] weil nichts in der Erscheinung über ihnen liegt, sie aber dagegen völlig geeignet sind, daß man stufenweise, wie wir vorhin hinaufgestiegen, von ihnen herab bis zu dem gemeinsten Falle der täglichen Erfahrung niedersteigen kann [...]« (s. o., 175). Begreift man Geigers Kunst als Vergegenwärtigung von »Urphänomenen«, so werden ihr universaler Charakter wie ihre Verankerung in der konkreten »gestimmten« Lebenswirklichkeit in eins gefaßt. – Den Farben als »Urphänomenen« entsprechen bei Geiger nicht zufällig »archetype Formen«⁴.

Aus dem *Gegensatz* von Licht und Finsternis entstehen, Goethe folgend, die Farben, um sich sogleich in *Gegensätze* zu trennen. »Entstehen der Farbe und sich entscheiden ist eins.« (Zur Farbenlehre, Abschnitt 695) Sie scheiden sich in eine Polarität des »Plus« und »Minus«. »Die Farben von der Plusseite sind Gelb, Rotgelb (Orange), Gelbrot (Mennig, Zinnober). Sie stimmen regsam, lebhaft, strebend.« (s. o., 764) »Die Farben von der Minusseite sind Blau, Rotblau und Blaurot. Sie stimmen zu einer unruhigen, weichen und sehnenenden Empfindung.« (s. o., 777) – *Rot* aber entsteht aus der Steigerung von beiden Polen her. Rot ist die Steigerung der Farbe überhaupt: »Das Blaue und Gelbe läßt sich nicht verdichten, ohne daß zugleich eine andere Erscheinung mit eintrete [...]. Sie erhält einen Schein, den wir mit dem Worte rötlich bezeichnen.« (s. o., 699) »Dieser Schein wächst immerfort, so daß er auf der höchsten Stufe der Steigerung prävaliert. Ein gewaltsamer Lichteindruck klingt purpurfarben ab [...]« (s. o., 700) »Wer die prismatische Entstehung des Purpurs kennt, der wird nicht paradox finden, wenn wir behaupten, daß diese Farbe teils actu, teils potentia alle andern Farben enthalte.« (s. o., 793) Rot ist so die »höchste aller Farberscheinungen«, entstanden »aus dem Zusammentreten zweier entgegengesetzter Enden, die sich zu einer Vereinigung nach und nach selbst vorbereitet haben« (s. o., 794)⁵. »Rot ist *die* Farbe, Rot ist schön«⁶, schreibt Geiger, der sich auch hier mit Goethe trifft.

Rupprecht Geiger aber fand zur »abstrakten« Farbe. Um dem abstrakten Gehalt der Geigerschen Farben gedanklich zu entsprechen, ist es nötig, über Goethes in der sichtbaren Wirklichkeit gegründete Farbenlehre hinauszugehen, um zu einer prinzipieller gefaßten Farbtheorie zu gelangen. (Der Versuch einer gedanklichen Rekonstruktion legitimiert sich aus Geigers Diktum: »Farbe kann nicht richtig gesehen werden. Wenn wir sie anschauen, ist sie oft nur ein Symbol für eine Stimmung, ein Vermittler für Illusion. Um Farbe wirklich zu sehen, muß man die Augen schließen und an sie denken.«⁷) Die Farbtheorie von Hedwig Conrad-Martius⁸, einer Schülerin Edmund Husserls, des Begründers der Phänomenologie, kann dieser gedanklichen Rekonstruktion dienen.

Goethes Farbenlehre faßt in sich die theoretisch formulierbare Quintessenz der neuzeitlichen Helldunkelmalerei, eine in phänomenologischer Forschung gegründete Farbtheorie wie die von Conrad-Martius kann Möglichkeiten der Farbgestaltung im 20. Jahrhundert entsprechen.⁹

Conrad-Martius stellte sich die Aufgabe, das »abstrakte« Licht in seiner »eigenen inneren Dynamik« und daraus die Entstehung der Farben zu begreifen. So vertiefte sie Goethes naturalistische Lehre von den »trüben Mitteln« zu einer Theorie des Lichtes in seiner »offenbarenden« und »selbstbeschließenden« Funktion. Farbigeit bedarf einer »*Entgegensetzung*, einer »Spannung« eigentümlicher und immer neu zu bestimmender Art im Licht selbst *zu ihm selbst* [...]: sein eigener innerer Selbsttranszendenz- und Hingabe- (und damit Offenbarungs- und Licht-) Charakter tritt in eine Opposition und Spannung, in eine eigentümliche konfliktartige Vermischung mit einem an ihm und in ihm selbst auftretenden Selbstbeschließungs- und Selbstbewahrungs- (und damit Finsternis-) Charakter.«

Mit Goethe unterschied Conrad-Martius »Licht-« und »Finsternisfarben«. Hierbei handelt es sich nicht einfach um Unterschiede in der bloßen Helligkeit und Dunkelheit der Farben. »Stellen wir ein lichtiges Blau einem glühenden Rot gegenüber, so ist die »Herrschaft«, das Übergewicht des Lichtes über die Finsternis beim Blau entschieden größer.« Es handelt sich vielmehr um »ein andersartiges seinsmäßiges Verhältnis zu Licht und Finsternis«, nämlich um »ein *Hintergrunds- und Vordergrundsverhältnis*. Bei den Lichtfarben ist das Licht der Hintergrund, bei den Finsternisfarben die Finsternis. Es kommt darauf an, ob das Licht von der sich gleichsam darüber lagernden (also als »*Vordergrund*« wirkenden) Finsternis »bedrängt« und dadurch in seiner ihm eigenen Dynamik mehr oder minder »zurückgestaut« oder gleichsam »gebannt« wird oder ob es in die – *als Hintergrund wirkende* – Finsternis hineingedrängt und gebannt erscheint, diese kraft seiner in der Bannung mehr oder minder frei wirkenden Dynamik mehr oder minder auflockernd oder aufhellend.« Für die Farbentstehung ist mithin maßgebend »ein das Licht in seiner freien Lichtdynamik bannender oder zurückstauender Faktor. *Ohne Bannung des Lichtes keine Farben* [...]«.

Der Begriff »Bannung des Lichtes« kennzeichnet vortrefflich den Charakter der Kraft, ja der Gewalt, der gerade Geigers Farben eigentümlich ist.

Das Konzept der als »Vordergrund« oder »Hintergrund« wirkenden Finsternis bezeichnet genau den aus Licht- und Dunkelfolien konstituierten Bildraum Rupprecht Gei-

gers. In Bildern Geigers findet sich fast durchgängig ein Wechselspiel von kontinuierlichen Farb- und Helldunkelübergängen mit scharfen, präzisen Farb- und Helldunkelgrenzen. Die »Modulation« dient der Steigerung der Farbenergie und zugleich der Konstitution des Bildraumes. Helldunkelübergänge bestimmen wesentlich die Farbgestaltung der neuzeitlichen Helldunkelmalerei, ja sie ermöglichen erst deren spezifische farbige Erscheinungsweise, das Transitorische der Farben »in gleitendem, verschmelzendem Übergang«¹⁰. Scharfe Farb- und Helldunkelkanten sind ihr fremd – sie gerade erweisen sich als charakteristisch für Geigers Farbgestaltung.

Die Entgegensetzung übergänglicher und abrupter Helldunkel- und Farbunterschiede läßt keinen gleichmäßig sich erstreckenden Bildraum entstehen, sondern einen solchen, in dem sich Dunkel- und Farbschichten »kulissenartig« überlagern, Vorder- und Hintergründe gegeneinander kontrastieren. So wird die Wirkung über- und unterlagernder Finsternisgründe unmittelbar anschauliche Gestalt. Und es sind – auch dies keineswegs selbstverständlich – nicht Dunkelheitsstufen der jeweiligen Buntfarben, sondern Schwarzfolien, *Finsternisgründe*, die so gegeneinander kontrastieren.

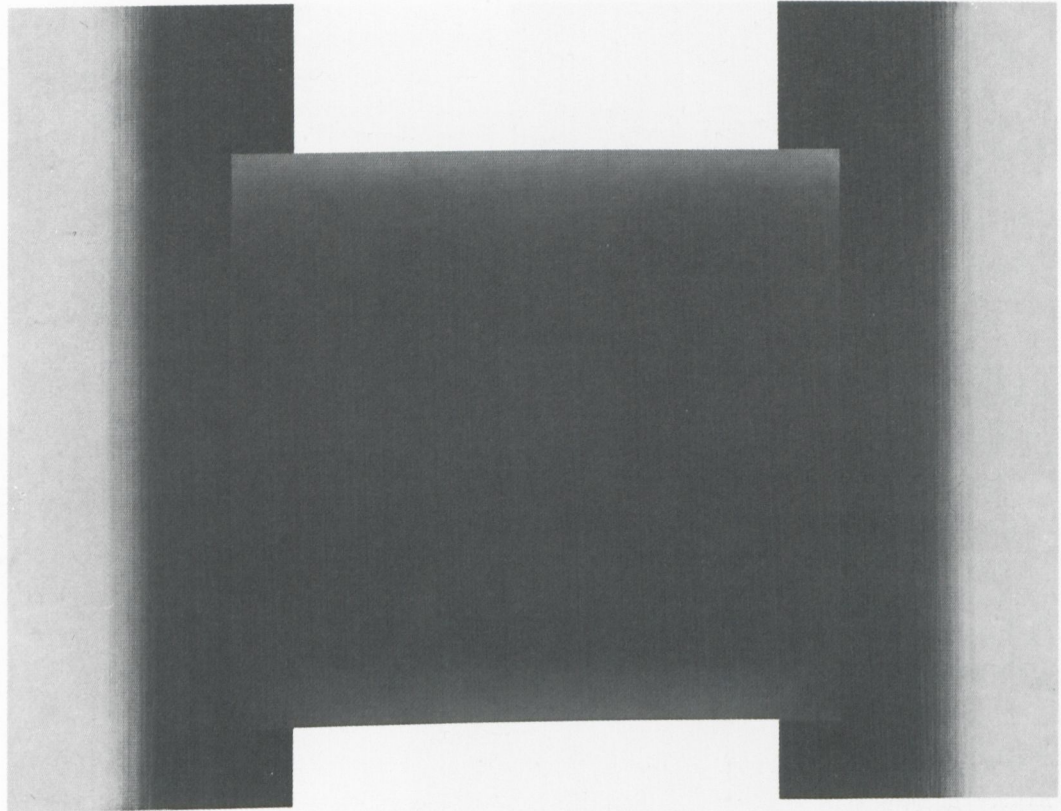
Geigers Werke leben aus dem Widerspiel von farbigen und dunklen Vorder- und Hintergründen, die ihre Orte vertauschen können: Dunkelheit dringt nach vorne, Farbe rückt nach hinten, strahlt wiederum nach vorne aus. So kann im Bild »387/62« (*Abb. in Katalog Geiger, München 1988, Tafel 71, vgl. Anm. 1*) von 1962 der sich nach oben zu verdichtende Dunkelflor, konzentriert zur scharfen Grenze eines Finsternishorizontes, vor dem leuchtenden Rot des oberen Streifens, des »Himmels« erscheinen, das doch ob seiner Strahlkraft in unmeßbare Nähe dringt. Dann wird die ontische Konstitution des Rot unmittelbar sichtbar, die Conrad-Martius wie folgt beschreibt: »Rot ist »verhaltene Glut«, die Farbe der Leidenschaft. Wir können auch sagen: Glut schlechthin. Denn in diesem Ausdruck liegt eo ipso, daß Lichthafte hier nicht zum freien Ausdruck kommt, sondern »zurückgebannt« ist.« Rot ist das »verhüllte Offenbare. »Verhüllt« – denn hier ist Licht als das sich Offenbarende und Offenbare schlechthin hinter einen Finsternisvordergrund zurückgedrängt«. Im Bild Geigers aber steigert der Finsternisvordergrund zugleich gerade die Lichtkraft des Rot, entbindet das farbige Licht, den »Geist der Farbe«.

III

Rupprecht Geiger war Gründungsmitglied der Gruppe ZEN 49, ja der Name dieser Gruppe geht auf ihn zurück¹¹. Gleichwohl wurde zu Recht bemerkt, wie sehr sich Geigers Bilder von den Werken der anderen Mitglieder von ZEN 49 unterscheiden¹². In der Tat entspricht das Vierteilig-Schwebende, Rhythmische, »lyrisch« Schwingende, das Handschriftliche, ja Kalligraphische, das ins Unbestimmte sich Entziehende in Bildern von Rolf Cavael, Gerhard Fietz, Hubert Berke, Julius Bissier, Theodor Werner, auch mancher Werke von Willi Baumeister und Fritz Winter viel eher dem Geist des Zen, wie er auch in ursprünglicher Zen-Kunst sich zeigt¹³, als die schon damals entschiedene Präsenz und Einfachheit der Bilder Rupprecht Geigers.

Geigers Suche ging nach der »geistigen Farbe«, nach der Farbe als einer »geistigen Kraft«, dem »farbigen Licht« als dem »Geist der Farbe«¹⁴.

1 G 18/82, 1982
Graphit auf Karton,
102 × 135 cm
Privatbesitz

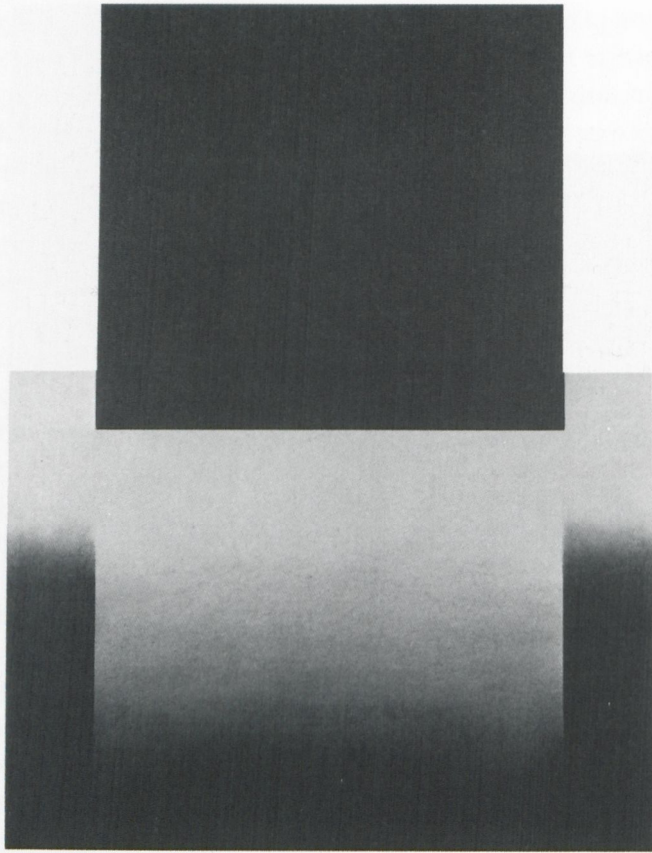


Diese »geistige Farbe« wird in den Werken Rupprecht Geigers Gestalt. Ihrer Erläuterung diene die folgende Parallelisierung, nicht mit Gedanken des ostasiatischen Kulturkreises, sondern mit solchen der europäischen Tradition am Ursprung von Philosophie und Wissenschaft, mit dem Seinsdenken des Parmenides.

Parmenides' »Lehrgedicht«¹⁵ setzt ein mit Bildern einer Auffahrt auf »dem Weg der Göttin«. Mädchen lenken die Stuten, die den Wagen ziehen,
»Sonnenmädchen [...] hinter sich das Haus der Nacht,
dem Lichte zu [...]
Da ist das Tor der Straßen von Nacht und Tag,
und ein Türsturz umschließt es und steinerne Schwelle.
Das Tor selber, aus Ätherlicht, ist ausgefüllt von großen Türflügeln [...]«

Es sind Bilder strahlenden Lichts, des geschlossenen und geöffneten Lichttores, Bilder, wie sie kaum angemessener als in Zeichnungen Rupprecht Geigers konkrete Gestalt gewinnen können (Abb. 1, 2, 3).

Die Göttin empfängt den Jüngling und erläutert ihm
»Sowohl der runden Wahrheit unerschütterliches Herz
wie auch das Dünken der Sterblichen, worin keine wahre Verlässlichkeit ist [...] [...]



2 11/82 count down, 1982
Graphit auf Karton,
129 x 98 cm
Privatbesitz

Richtig ist, das zu sagen und zu denken, daß Seiendes ist; denn das kann sein;
Nichts ist nicht [...]«

Seiendes ist

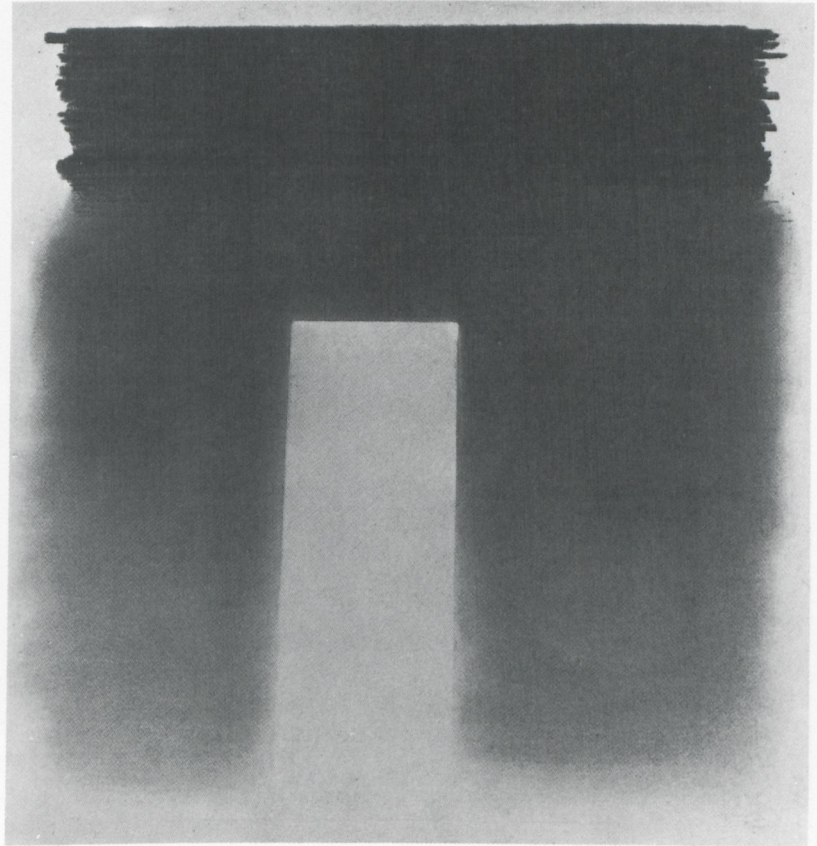
»ungeworden und unvergänglich,
ganz und einheitlich, und unerschütterlich und vollendet [...]«

Dichteste Präsenz und Einfachheit sind hier ausgesagt, wie sie erfahren werden können
in den Licht-, Dunkel- und Farbformen Geigers.

»Weil aber nun eine Grenze zuäußerst ist, ist es vollkommen
von allen Seiten her, gleich der Masse eines wohlgerundeten Balles,
von der Mitte aus nach allen Seiten gleich sich schwingend [...]«

Ist es bloßer Zufall, daß die Rundform, bei Parmenides Inbild des in sich ruhenden
Seienden (Seins), das »anschauliche Symbol« der Kunst Rupprecht Geigers ist, sowohl
seines malerischen wie seines plastischen Werks? Gerade weil keinerlei »illustrative
Absicht« gegeben war, ist solche Übereinstimmung aufschlußreich (so im Bild »773/
85«, Abb. in Katalog Geiger, München 1988, Tafel 100, vgl. Anm. 1).

3 61/2, 1961
Graphit auf Karton,
22 x 22 cm
Privatbesitz



Das Gedicht endet mit der Erläuterung »sterblichen Wähnens«, der Scheidung »zweier Erscheinungsformen«:

»[...] hierin das ätherische Feuer der Flamme
als das milde, ganz leichte, sich selber überall gleiche,
[...]
auf die entgegengesetzte Seite, die unbewußte Nacht, als dichte, schwere Gestalt
[...]«

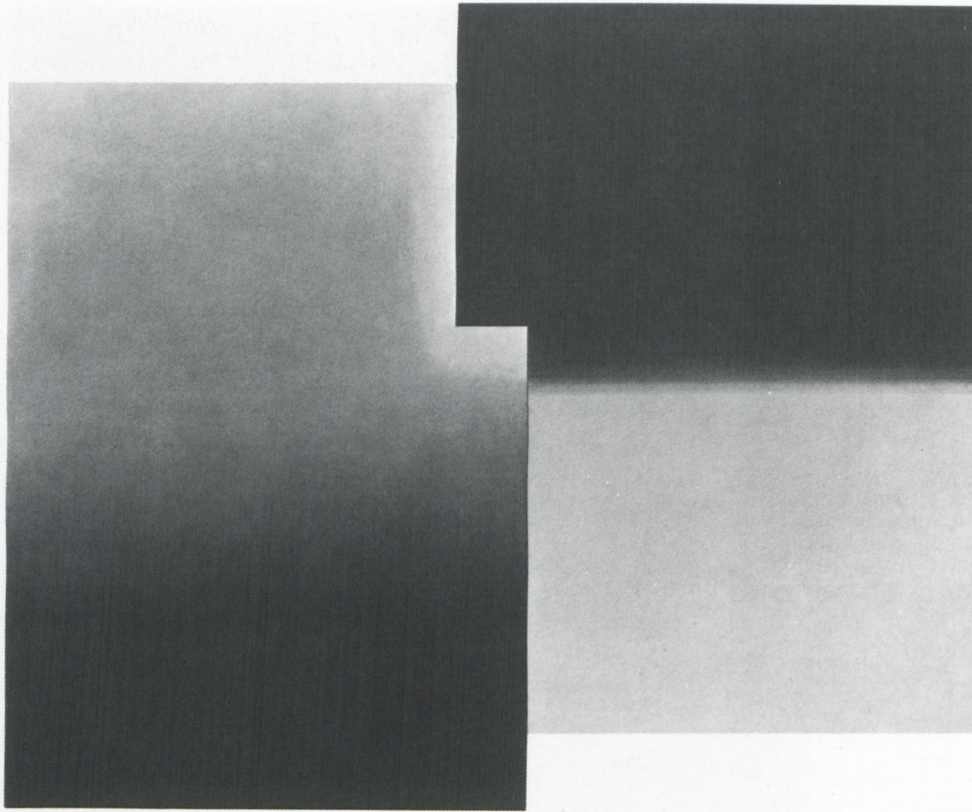
Noch einmal erscheint der Gegensatz von Licht (Feuer) und Dunkel (Nacht) – als die Erfahrung des Seienden (Seins) durch die »Sterblichen«, in deren Leben und Tod.

Es ist die *Polarität* von Licht und Finsternis, von Rot und Schwarz, aus der die Kunst Rupprecht Geigers lebt (*Abb.4*).

Auch andere Fragmente des Parmenides sprechen von Sonne und Mond, von den Elementen Hell und Dunkel.

Fragment 10 enthält die Zeilen:

»Kennen sollst du die Ätherbildung und alle Zeichen im Äther
und des reinen hell leuchtenden Sonnenstrahls
[...]
Erfahren sollst du die Umlaufätigkeit des rundäugigen Mondes [...]«



4 G 19/82, 1982
Graphit auf Karton,
112 × 136 cm
Privatbesitz

Erinnerungen an Geigers »kosmische« Bilder steigen auf.

Fragment 9 lautet:

»Aber nachdem nun alles Licht und Nacht benannt ist
oder mit den ihren Kräften entsprechenden Namen, jeweils für die verschiedenen
Dinge,
so ist das Ganze voll von Licht zusammen und unsichtbarer Nacht,
beiden gleichstarken, da bei keinem der beiden ein Nichts ist.«

Wiederum wären Zeichnungen Rupprecht Geigers dafür die angemessene Veranschaulichung.

Simplicius überlieferte über Parmenides' Weltauffassung: »Auf Seiten des ersteren (des Feuers) ist das Dünne, das Heiße, das Licht, das Weiche und das Leichte; während das Dichte als Kälte und Dunkel, als hart und schwer benannt worden ist. Denn diese Qualitäten haben sich je nach den beiden Richtungen geschieden.«

Auch Rupprecht Geiger kontrastiert in seinen Werken nicht nur Helles gegen Dunkles, sondern auch Dünnes und Dichtes, Warmes und Kaltes, Weiches und Hartes, Leichtes und Schweres – wenn auch in unterschiedlichen Zuordnungen (etwa dünnes, kaltes, leichtes Rot gegen dichtes, warmes, schweres Rot). Die »anschaulichen Charaktere«, mit denen Geiger arbeitet, sind solche elementarer Gegensätze.

Plutarch faßte zusammen: »Parmenides hat ja sogar die Weltbildung beschrieben, hat als Elemente das Helle und Dunkle sich mischen und aus ihnen und durch sie alle Erscheinungen hervorgehen lassen.« Ergänzt man »Mischung« um »Entgegensetzung«, so wäre diese Zusammenfassung auch gültig für die Welt der Geigerschen Zeichnungen.

Die willkürlich anmutende Zitatensammlung sei hier abgebrochen. Es geht nicht darum, eine absonderlich erscheinende Entsprechung von Textstellen des Parmenides als »Metaphern« mit Werken Rupprecht Geigers festzustellen, sondern um den Versuch, diese mögliche Entsprechung zu *verstehen*. Hierzu gebe ich einige Hinweise.

Karl Reinhardt wies in seinem bahnbrechenden Parmenides-Werk auf den phänomenologischen Ansatz des Parmenides hin: »Was ich sehe, ist zusammengesetzt aus Licht und Schatten, was ich fühle, aus Lockerem und Festem. Die Prinzipien sind rein phänomenologisch – man bedenke, was es heißen mußte, in einer Gesellschaft radikaler Physiker wie Anaximenes und Anaximander Licht und Finsternis, das Alleräußerlichste, Oberflächenhafteste, Unmateriellste an den Dingen für deren Wesen und Grundstoff zu erklären [...].« »Licht und Finsternis bedeuten in der Tat in der Parmenideischen Kosmogonie der Gegensätze als Temperaturen Warm und Kalt, als Aggregatzustände Locker und Fest, als Körper Himmel und Erde, als Energien Zeugung und Zerstörung, als Farben Schwarz und Weiß.« Und Reinhardt betonte, wie wichtig »die Farben, als die Ursache der Sichtbarkeit« für Parmenides geworden waren¹⁶.

Klaus Held unternahm eine lebensweltlich-phänomenologische Interpretation frühgriechischen Denkens¹⁷. Unter diesem Aspekt zeigt sich als ein Grundthema des parmenideischen Denkens, »daß die Orientierung in seiner Welt, die der Mensch in Sätzen ausspricht, auf einer vorprädikativen Erschlossenheit beruht: Wenn wir im Alltag in Sätzen sprechen, so im selbstverständlichen Vertrauen darauf, daß die qualitativen Bestimmtheiten, mit denen wir operieren, in irgendwelchen erfahrungsbegründenden Situationen unmittelbaren Sich-Zeigens sich uns erschlossen haben, sich erschließen werden oder sich zumindest erschließen können.«

Parmenides' Denken richtet sich auf »das reine Seiende, d. h. das gegenwärtig Anwesende, das über dieses sein gegenwärtig Vorliegen und Sich-Zeigen hinaus keine andere Bestimmung aufweist, d. h. also weder vorliegt als etwas, »woran« anderes auftritt, noch als etwas, was »an« etwas anderem auftritt [...].« Dies aber ist auch die Dimension der »absoluten Farbe«, der »Farbe als Element«, die weder als Eigenschaft eines Farbträgers, noch als Träger anderer Eigenschaften auftritt.

Der Seinsgedanke des Parmenides gründet in der Erfahrung der »Totalität der einzigen Gegenwart« im »absoluten, einzigen Hier«, das »das Hier meiner selbst in meinem leiblichen Da« ist. »Wenn es nach Parmenides in Wahrheit nur das gegenwärtig, d. h. hier und jetzt Anwesende gibt, dann kann es nach ihm ein »Dort« und ein »Andermal« beim Seienden für die wahrheitserkennende Vernunft nicht geben. Mit anderen Worten: Die über das Hier und die vielen Dort bzw. über das Jetzt und die vielen Früher und Später verteilte Vielfalt der Dinge, die wir mit den Sinnen zu erfassen glauben, schmilzt für das parmenideische Denken [...] gewissermaßen zur Einheit eines einzigen dinglichen Hier und Jetzt zusammen.« »Das eine und einfache »es ist« findet in einer

Dimension ohne jede Flexion in zeitlicher oder räumlicher Hinsicht statt, weil diese Indifferenz selbst die Grundlage für jegliches Erscheinen und Erfahrenwerden von Räumlichem und Zeitlichem ist.«¹⁸

Als *menschliche* Erfahrung, als Erfahrung der Sterblichen, ist dieser Seinsgedanke nicht festzuhalten. Sie wird eingeholt vom Wechsel, letztlich vom Tode. Für Parmenides ist »menschliches Erkennen eine Mischung aus hellem und dunklem Vernehmen«. In Licht und Wärme erschließt sich das Lebendige, als Dunkel dasjenige, in dem »unser Erleben oder Erfahren eine Einbuße, einen Mangel erleidet, [...] ein Gefälle zum Tod hin«, in »Krankheit, Schlaf, Vergessen, Alter, Krieg, Zwietracht und Begierde«.

Parmenides konnte so den Weg vom wahren Seinsgedanken zur Erfahrung der Sterblichen nicht verständlich machen. Die Wahrheit offenbart eine Göttin...¹⁹ Hier aber unterscheidet sich der parmenideische Seinsgedanke auf das entschiedenste von der Welterfahrung eines Künstlers unserer Zeit.

Der »Umweg« über den Hinweis auf das »Lehrgedicht« des Parmenides konnte das geistig-sinnliche Grundthema der Kunst Geigers verdeutlichen: Diese Kunst entspringt dem Rückbezug auf phänomenologische Grundgegebenheiten im Lebensvollzug des Menschen.

Rupprecht Geiger thematisiert die vorprädikative, allen Aussagen vorausliegende Wahrnehmung einer »absoluten Gegenwart« des Hier und Jetzt²⁰. Diese immer erneut beschworene Gegenwart wird Bild in strahlkräftigen Farben und »archetypen« Formen.

Solches Grundthema ermöglicht eine ferne Entsprechung zum Denken des Parmenides.

In Geigers Kunst aber wird die absolute Wahrnehmungsgegenwart des Hier und Jetzt Gestalt aus *menschlicher* Erfahrung: in der Polarität von Licht und Dunkel, in Farben, die oft in Kontrasten zusammenstehen, als »Kontrapunkt«, als »Exponent« begleitet von Leuchttrot²¹ als Inbild der Lebendigkeit.

Nicht im Licht allein kann diese Erfahrung Anschauung werden, sondern in einem Licht, das des Dunkels bedarf, einem Dunkel, das nicht zuerst Mangel meint und Abwesenheit, in Farben, die Licht und Dunkel in sich selbst verdichten.

Anmerkungen

¹ Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), Rupprecht Geiger, München 1988, S. 134, 135, 143.

² Goethe, Farbenlehre. Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften, Tübingen 1953, S. 168, 175, 176, 209, 210, 211, 215.

³ Rupprecht Geiger (wie Anm. 1), S. 52, 53.

⁴ Ebenda, S. 103.

⁵ Goethe, Farbenlehre (wie Anm. 2), S. 312, 328, 329, 313, 330.

⁶ Rupprecht Geiger (wie Anm. 1), S. 102.

⁷ Zitiert nach: Form und Farbe – Farbe und Form. Konkrete Farbformen heute, Katalog Stadtgalerie Saarbrücken 1988, o. S.

- ⁸ Hedwig Conrad-Martius, *Farben. Ein Kapitel aus der Realontologie*, in: Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet. Ergänzungsband zum Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Halle a. d. Saale 1929, S. 339–370. Zitate auf den S. 357, 345, 346/347, 363. – Vgl. dazu Lorenz Dittmann, *Bemerkungen zur Farbenlehre von Hedwig Conrad-Martius*, in: Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München, 5: *Über Farbe, Licht und Dunkel*, München 1959, S. 20–28.
- ⁹ Auch der Farbgestaltung Klees. Vgl. Lorenz Dittmann, »Wachstum« im Denken und Schaffen Paul Klees, in: *Wachstum regt sich. Klees Zwiesprache mit der Natur*. Ausstellungskatalog Saarland Museum Saarbrücken, hrsg. von Ernst-Gerhard Güse, München 1990. S. 39–50 – Für Rupprecht Geiger war Klee ein Vorbild: »[...] Ich möchte keinerlei Kompromisse eingehen, möchte die Grundidee der abstrakten Malerei weiterverfolgen, im Sinne von Kandinsky, vor allem auch im Sinne von Klee, dem es in seinen Farbkompositionen, besonders in seinen kleinen Mosaikbildern, gelungen ist, den geistigen Gehalt der Farbe zu manifestieren.« (Rupprecht Geiger, wie Anm. 1, S. 102)
- ¹⁰ Ernst Strauss, *Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe*, in: Ernst Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, hrsg. von Lorenz Dittmann, München/Berlin 1983, S. 23.
- ¹¹ Vgl. Dirk Teuber, »ZEN 49, dieser Name paßt mir nicht«. Zum Selbstverständnis einer deutschen Künstlergruppe, in: ZEN 49, Katalog Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1986/87, S. 25–54, bes. S. 39 ff.
- ¹² Peter-Klaus Schuster, *Rupprecht Geiger – Die Münchner Jahre*, in: Rupprecht Geiger (wie Anm. 1), S. 30/31.
- ¹³ Vgl. etwa Hugo Munsterberg, *Zen-Kunst*, Köln 1978.
- ¹⁴ Vgl. die Aussagen Geigers in der Festschrift »Für Rupprecht Geiger«. Eine Ausstellung zum 75. Geburtstag von Rupprecht Geiger am 26. Januar 1983, Idee und Durchführung Wolferg Pöhlmann und Walter Storms, o. S.
- ¹⁵ Deutsche Übersetzung nach: Parmenides, *Vom Wesen des Seienden*. Die Fragmente, griechisch und deutsch, herausgegeben, übersetzt und erläutert von Uvo Hölscher, Frankfurt/M. 1969. Zitate auf den Seiten 11, 13, 15, 17, 19, 25, 29, 31, 33, 37.
- ¹⁶ Karl Reinhardt, *Parmenides und die Geschichte der griechischen Philosophie*, Frankfurt/M. ²1969, S. 19, 73.
- ¹⁷ Klaus Held, *Heraklit, Parmenides und der Anfang der Philosophie und Wissenschaft. Eine phänomenologische Besinnung*, Berlin/New York 1980. Zitate auf den Seiten 504, 513, 549, 540, 538, 508, 569, 557.
- ¹⁸ Vgl. auch Georg Picht, *Die Epiphanie der Ewigen Gegenwart: Wahrheit, Sein und Erscheinung bei Parmenides*, in: Georg Picht: *Wahrheit, Vernunft, Verantwortung*. Philosophische Studien, Stuttgart 1969, S. 36–86.
- ¹⁹ Vgl. Held, *Heraklit, Parmenides* (wie Anm. 17), S. 574 ff.
- ²⁰ 1975 beschrieb Geiger eine schockartige Farb- und Klangwahrnehmung: »Isoliert man Klang (Farbe) oder Geräuschimpulse, so werden sie reiner, unmittelbarer empfunden. [...] Es ist dies die Wirkung des Schocks, dem wir in diesem Moment ausgesetzt sind [...].« (Rupprecht Geiger, wie Anm. 1, S. 142)
- ²¹ Vgl. Rupprecht Geiger (wie Anm. 1), S. 102.