

## Farbe: Transzendenz und Konkretion Die Bilder Frank Badurs

Badurs Bilder, die der Konkreten Kunst nahestehen, öffnen sich auf eine andere Welt.<sup>1)</sup>

Einen Ansatzpunkt zur Erörterung dieser These bildet Badurs Ausstellung »Hommage à Otto Freundlich« des Kunstvereins Oerlinghausen in der dortigen Synagoge vom 5. November bis zum 17. Dezember 1989.

Der jüdische Bildhauer und Maler Otto Freundlich – sein bekanntestes Werk ist die 1929 geschaffene Bronzeplastik »Ascension« (Aufstieg) – hatte selbst mehrere kunst- und gesellschaftstheoretische Texte verfaßt. Seine Kunstauffassung mag folgendes Zitat beleuchten. Freundlich schrieb: »Die Verknüpfung der kosmischen und erdenhaften Kräfte vollzieht sich in ... Konstruktionen, die die Leere füllen. Diese Leere der Zwischenräume ist entstanden, nachdem die Transionen und Mythologien ihre verbindende Kraft zwischen Himmel und Erde erschöpft hatten. Es fällt also dem Menschen zu, neue Verbindungen zu schaffen... Diese intellektuelle Krise hat uns aber die kostbare Gewißheit verschafft: die Gewißheit der Solidarität der Menschheit... Es kann gar nicht anders sein, als daß dieses Ethos alle die Leeren auszufüllen berufen ist, die von den sie ehemals füllenden Kräften verlassen sind.«<sup>2)</sup>

Aufstieg, Aufbruch, moralische Kraft und metaphysische Sehnsucht in der Gewißheit einer menschlichen Solidarität, bestimmten das Schaffen Otto Freundlichs. Seinem Gedenken widmete Frank Badur diese Ausstellung. Er tat das aber nicht, indem er sich in eine künstlerische Nähe zu Freundlich brachte. Vom Drängenden, Dynamischen, bisweilen vegetativ Quelenden seiner Werke sind Badurs stille Bilder weit entfernt. Er näherte sich der geistigen Welt Freundlichs auf eine andere Weise, nämlich indem er die Farbsymbolik der jüdischen Mystik anschaulich erinnerte.

Gemäß der kabbalistischen Mystik stellt die »Welt der Farben eine Widerspiegelung der verschiedenen Potenzen und Aspekte des Göttlichen« dar, so Gershom Scholem in einem Zitat des Oerlinghausener Kataloges.

Dies ist die geistige Welt, aus deren Impulsen Badurs Schaffen sich nun speist.

Freundlichs Satz: »Es fällt also dem Menschen zu, neue Verbindungen zu schaffen«, seine Forderung, im Ethos der Solidarität die »Leere der Zwischenräume« auszufüllen, können auch auf Badurs Kunst bezogen werden.

Wie ist dies möglich? Wie kann sich in Bildern, die viel mit der Konkreten Kunst gemeinsam haben, eine andere, transzendente Welt auf tun?

Es ist dies eine Frage, die ins Grundsätzliche führt. Das Verhältnis von »Transzendenz« und »Konkretion« steht hier zur Diskussion.

»Transzendenz« meint wörtlich: »Überstieg«. »Der Begriff Transzendenz (von transcendere = überschreiten, übersteigen) wird durch die Erfahrung gewonnen, daß der Mensch auf der Suche nach Wirklichkeit ist. Dieser Ausdruck sagt, daß eine Differenz besteht zwischen vorhandener Wirklichkeit, um die es dem Menschen nicht oder nicht allein geht, und jener Wirklichkeit, um die es ihm geht. Diese ... Differenz trennt vorhandene und gesuchte Wirklichkeit nicht voneinander. Vielmehr ist sie eine Negation vorhandener Wirklichkeit derart, daß sie zugleich ein Übergehen oder Überschreiten zu anderer Wirklichkeit bedeutet. Diese ist nicht gleicher Art, aber auch nicht so andersartig, daß sie keinen Bezug mehr zur vorhandenen Wirklichkeit hätte, soll sie doch die Suche nach Wirklichkeit wirklich beantworten...«<sup>3)</sup>

Diese philosophische Beschreibung könnte auch als eine Beschreibung des Weges zur gegenstandslosen Kunst unseres Jahrhunderts gelesen werden, geht es dieser doch gleichfalls darum, die unmittelbar vorhandene, gegenständlich bestimmte Wirklichkeit zu überschreiten, – um einer anderen, wesentlicheren Wirklichkeit willen.

Die genannte Definition macht deutlich, daß die Bewegung des Überschreitens, des Übersteigens, des »Transzendierens« rückgebunden bleiben muß auf die empirisch gegebene, die unmittelbar »vorhandene« Wirklichkeit.

Bezogen auf die bildende Kunst ergibt sich daraus die Frage: Welche Phänomene in der vorhandenen Wirklichkeit können zur Bewegung des Überschreitens führen? Umgekehrt formuliert: Wie kann sich Transzendenz in dieser gegebenen Wirklichkeit »zeigen«?

Eine vollständige Beantwortung dieser Frage hieße die Möglichkeiten der modernen Kunst analysieren, – aber auch die der alten Kunst, war diese doch ebenso sehr auf Transzendenz hin angelegt.

Nur ein Gesichtspunkt sei akzentuiert. Zweifellos bietet die Raumanschauung eine ausgezeichnete Möglichkeit der Erscheinung von Transzendenz. Der Himmel ist der Ort von »Transzendenz« par excellence. Das galt für eine Vielzahl mythischer Religionen<sup>4)</sup> und ist auch der heutigen Raumanschauung noch nachvollziehbar. Insofern der Himmel nun der Ort des Lichtes, der Dunkelheit und der atmosphärischen, d. h. schlechthin ungegenständlichen Farben ist, des Himmelsblaus, der Sonnenfarben, der Gradationen von Weiß und Grau, ist er die ausgezeichnete Wahrnehmungsgegebenheit der gegenstandslosen Farbe und damit des wichtigsten künstlerischen Mittels der Malerei des 20. Jahrhunderts. Die Entstehung und ständige Rückbindung der gegenstandslosen Farbe

bei Kandinsky, bei Delaunay, aber auch bei Malewitsch oder Barnett Newman wäre daraufhin zu untersuchen.

Aufgabe der Kunst aber ist es, Transzendenz, die Unermeßlichkeit des Himmels, des Lichtes und des Dunkels, die Grenzenlosigkeit der Farben, zu »konkretisieren«, einzubringen in die Entschiedenheit und Begrenztheit des Bildes.

Die Größe der Aufgabe wird hieran sichtbar, wie auch die Fülle unterschiedlicher Lösungsmöglichkeiten ahnbar.

Wie stellt sich Badurs Kunst dieser Aufgabe?

Badur verzichtet auf entschieden große Formate. Er verzichtet damit auf eine seit Newman naheliegende Möglichkeit, durch Quantität, die in Qualität umschlagen soll, auf Transzendenten zu verweisen. Das macht seine Aufgabe um so schwieriger.

Durch Verdichtung muß er erreichen, was er durch den Verzicht auf Ausbreitung und Ausdehnung, durch den Verzicht auf faktische Länge und Höhe des Bildformats aufgegeben hat. »Verdichtet« bis hin zu materieller Dichte werden im Ansatz, im Ursprung »atmosphärische« Farbe, mithin in einem inneren Gegensatz, einer verhaltenen Spannung zu ihrer immer noch mitwirkenden Wahrnehmungsbasis. Sie gewinnen damit eine neue Art von »Präsenz«.

»Präsenz« erweist sich so als wesentlichstes Charakteristikum der Kunst Badurs; Präsenz als Gegenwart, als stilles, selbstverständliches Da-Sein. Präsenz: aber nicht starr und statisch, sondern in sich bewegt.

Dem In-sich Bewegten dienen die Phänomene des gelockerten Farbauftrags, die in der Regel zu beobachtenden Unterschiede in Farbdichte, Farbhelligkeit und Farbintensität, das daraus resultierende Pulsieren der Farbgrenzen sowie die gerade bei Badurs Farben zu erfahrenden Simultankontraste, die Veränderungen der Farben in ihren Tonqualitäten und -helligkeiten durch die Tätigkeit des Auges selbst.

Badur gestaltet Farbe – als Licht, als Dunkelheit, als Farbe zwischen Licht und Dunkelheit, leuchtend oder verschattet.

Jedes Bild Badurs ist anders, individuell, einzigartig, »konkrete« Realisation aus einem schier unendlichen Potential im Kontinuum von Farbigkeit:

Tiefes, leuchtendes Schwarz kontrastiert mit kaltem, lichthafem, grünlichem Weiß.

Gelbliches Weiß, texturhaft strukturiert, durch pastosen Farbauftrag wie von innerem, quellendem Leben erfüllt, im Zusammenklang mit grünlichem, kaltem, dünnem Weiß im schmalen Streifen.

Blau, zugleich pastos und aus der Tiefe strahlend, das sich entfaltet aus einem nur wenig dunkleren, transparenten Anthrazitgrau, in labiler Balance von Farb- und Dunkelwerten.

Rot, anhebend mit einem dunklen, rotbraunen Streifen links, im strahlenden Rot der großen Fläche sich erfüllend. Tiefenlicht im Dunkel steht hier gegen Oberflächenlicht im helleren Bereich. Immer geht, bei asymmetrischer Teilung, ein Weg von links nach rechts, wobei dunklere und hellere Farbe je neu ein schwebendes Gleichgewicht suchen.

Aufgehelltes Chromoxydgrün, sehr kalt, eine »künstliche« Farbe, begleitet von grünweißlichen Streifen.

Damit sind nur einige Bilder des Jahres 1990 andeutend benannt. Und jede Farbfamilie wird nach den Nuancen des Wärmeren und Kälteren, wie deren Konsonanzen und Kontrasten erkundet.

Farbe als Licht, Farbe als Dunkelheit, Farbe als Farbe, – doch so, daß nun verstärkt der Farbleib, die physische Farbpräsenz zur Geltung kommt. Zugleich aber steigert sich das Prozeßhafte, die Spur des Malaktes als Bezeugung menschlicher Subjektivität, in verhaltener Spannung zur materiellen Farbdichte. Diese entsteht durch vielfache Untermalung. Auch Schwarz und Grau und Weißlich sind mit Buntfarben unterlegt, Schwarz bisweilen mit Ocker und Violett oder Rot und Grün. Die Farben stehen im Dialog; es bilden sich Zweiklänge, Dreiklänge, Akkorde aus vier Farbtönen, in wechselseitiger Steigerung und Verlebendigung. Jedes Bild wird so ein je anderes Ganzes, in seiner Geschlossenheit betont auch durch die Randgestaltung. Schmale Randsäume lassen zart eine unterliegende Schicht, die bisweilen den ergänzenden Farbstreifen entspricht, in Erscheinung treten, – als definitive und doch höchst behutsam gesetzte Grenze.

»Präsenz« ist Kriterium auch der Formgebung Badurscher Bilder. Nichts weist über deren Grenzen hinaus. Die evidenten Teilungen, die Bevorzugung des Goldenen Schnittes, akzentuieren die Ganzheit, die Überschaubarkeit der Bilder.

Nun könnten derartige Teilungen auch durch Horizontalen vollzogen werden. Badur aber arbeitet fast ausschließlich mit Vertikalen. In seinem »Hand Hollow Skizzenbuch« zitiert er einen Satz Richard Paul Lohses: »Unser Zeitalter ist durch die Vertikalen bestimmt, so, wie der Spitzbogen die Gotik kennzeichnete.« In solcher Allgemeinheit trifft dieser Satz zweifellos nicht zu, fast uneingeschränkt aber gilt er für Badurs Bilder. Welche anschauliche Bedeutung kommt Vertikalen zu? Sie dienen im selben Maße wie die angedeuteten Verfahren der Farbgestaltung einer inneren Anspannung und Verlebendigung von »Präsenz«. In einer Studie über »Transzendenz und Raumanschauung« findet sich folgende aufschlußreiche Passage: »Die Ausbildung des irdischen Raumes nach Höhe und Tiefe hat einen dynamischen Sinn, denn sie ist Dimensionierung nach der Senkrechten. Sie entspricht der in der Schwere der irdischen Dinge begründeten Richtung ihres Falles und bedeutet unmittelbar eine spezifische Ausrichtung dieses Raumes selbst. Wir können daher eine derart bestimmte Räumlichkeit als ›dynamische‹ im Unterschied von einer ›statischen‹ bezeichnen.«<sup>5)</sup>

Vertikalen sind Schwerelinien, und im Gegenzug dazu Richtungen des Aufstiegs, des Transzendierens.

In sich gespannte, belebte »Präsenz« kann aufgefaßt werden als anschauliches Symbol des Absoluten, des Transzendenten.

»Transzendenz« aber ist nichts einfach »Gegebenes«, sondern fordert den Mitvollzug des Betrachters, – einen Mitvollzug, wie er erscheinungsmäßig schon in der Entfaltung farbiger Simultankontraste oder in der Erfassung formaler Proportionen angelegt ist.

Badurs Kunst, die die Spanne zwischen Transzendenz und Konkrektion auszumessen wagt, wird so anschauliches Symbol der Forderung, in Solidarität »neue Verbindungen zu schaffen«, die die »Leere der Zwischenräume« ausfüllen.

Lorenz Dittmann

<sup>1)</sup> Vgl. dazu: Peter Thurmman: Einiges zu Frank Badur. In: Frank Badur. Bilder. Ausstellungskatalog Schleswig-Holsteinischer Kunstverein und Kunsthalle zu Kiel, 1990.

<sup>2)</sup> Zitiert nach: Joachim Heusinger von Waldegg: Otto Freundlich. Ascension. Frankfurt/M. 1987, S. 26/27.

<sup>3)</sup> Eberhard Simons: Transzendenz. In: Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Hrsg. von Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner und Christoph Wild. Studienausgabe Bd. 6. München 1974, S. 1540–1556. Zitat auf S. 1540.

<sup>4)</sup> Vgl. Mircea Eliade: Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte. Deutsch von M. Rasse und I. Köck. Salzburg 1954. II. Kapitel: Der Himmel. Uranische Götter, Himmels-Symbole und -Riten.

<sup>5)</sup> Hans Voss: Transzendenz und Raumschauung. Philosophische Abhandlungen, Bd. IX. Frankfurt/M., 1940, S. 132.