

Lorenz Dittmann

OTTO GREIS: MALEREI

Mit Bildern eines flächig entspannten Spätkubismus beginnt Greis' Malerei in den vierziger Jahren, Bildern in der Nachfolge eines Georges Braque. Meist kurvig begrenzte Farbfelder passen ineinander wie Stücke einer Intarsie, in Braun-, Grün- und Ockertönen zwischen ausgebreitetem, mildem Schwarz und grauweißen Akzenten. („Stilleben“, 1946) ¹⁾

Daneben entstehen Werke vegetabler Thematik: „Landschaft mit zwei Bäumen“, „Les arbres d'un paysage“, „Baumlandschaft mit hellgrünen Bäumen“, die die Nähe zur Kunst Ernst Wilhelm Nays, mit dem Greis sich befreundet hatte, spüren lassen: leichter lösen sich die Motive vom Grund, beweglicher werden die Konturen, Teile des Grundes verweisen auf Tiefenräumliches. Ein Kreisen geht durch die Farbformen, Wachstum, Entfaltung werden sichtbar, das langsame, bedächtige Wachsen der Bäume. Es kommt auch in den gedämpften, bergenden Farben zur Anschauung, im Erdbraun, Grün, im warmen Grau und Ocker.

Was bedeutet nach solchem Beginn der „informelle Aufbruch“? Für Greis die Befreiung der Farbe aus der Form- und Flächenbindung („**Blauer Aufbruch**“, 1952), Befreiung aber auch des Dunkels und des Bildlichts, zugleich Sprengung enger formaler Verschränkungen.

Bei „**Claude**“ (1951/52) sind die Dunkelheiten noch in breite Säume gebunden. Wie Glieder einer gesprengten Kette streben sie voneinander weg. Fahles, weißliches Licht schimmert auf zwischen ihnen, oder es ziehen schwarze Nebel über sie hinweg. Gelbe Kreise durchbrechen das Dunkel, helles Blau öffnet einen eigenen Farbraum, Rot sammelt sich zeichenhaft, läßt durch den Ring einen weißen Kreis wie ein Auge blicken.

Die Dynamik eines farbig verdichteten Helldunkels ergreift die Bildwelt. Die Schwarzbahnen lassen die Erinnerung aufkommen an Werke des späten Klee, bestimmt durch eine Versammlung schwarzer „Zeichen“ von bannender Eindringlichkeit. Klee hatte innerhalb der Malerei des 20. Jahrhunderts die Tradition der neuzeitlichen Helldunkelmalerei, ins Farbige, in die Kontrastik von Weiß und Schwarz, übersetzt, wiederaufgenommen. In seiner Bauhauslehre erläuterte Klee: „In der Natur hat Weiß sicher an Ursprünglichkeit der Aktivität den Vorrang zu beanspruchen. Das Weißgegebene ist das Licht an sich. Aller Widerstand ist zunächst tot und das Ganze ohne jede Bewegung, ohne jedes Leben. Da heißt es denn Schwarz entgegensetzen und zum Kampf auffordern. Die gestaltlose Übermacht des Lichts bekämpfen.“²⁾

Ähnlich aktiviert Greis das Dunkel zum Energiepol gegen Weiß. Denkwürdig: der Lichtmaler Greis setzt ein mit Werken, die aus der Dunkelintensität, der Kraft des Schwarz leben! **Und dieser Lichtmaler Greis war sich immer der „gestaltlosen Übermacht des Lichts“ bewußt, denn in all seinen Werken versöhnt er „Licht“ mit „Gestalt“, mit prägnanten Formen.**

1952 gibt Schwarz seine Konturbegrenzung weithin auf, wird Dunkelform und Dunkelgrund, wird körnige Materie, wird im selben Maße unauslotbare Finsternis, rahmt und durchsetzt Buntfarben und Weiß. Wie Augen, in Kreisformen, glühen Gelb, Blau, Weiß auf, lassen Blumen ahnen und dazwischen schollenartig verklumptes verkarstetes Rot und Ockerbraun: **„Jardin volcanique“**. Licht scheint Buntfarben und Weißzonen zu durchstrahlen, wie im Glasfenster, gesteigert durch das Schwarz des Bleilots, – und es ist doch die Lichtkraft der Farben allein, die hier zu machtvoller Wirkung gelangt, zu fast magisch-emotionaler Intensität wie dunkelleuchtendes Rot im Bild **„Die Hexe“**.

Die große Folge **„Funktionales von Fleck und Strich“**, 75 Mischtechnikvariationen auf Japanpapier, entstanden 1953, stellt dann das Experimentierfeld dar für eine Übernahme aller Bildwert durch die Farbe: Form, Raum, Licht, Dunkel, Expression werden nun von der Farbe und ihrer Auftragsart bestritten. Vor einem Grund aus Schwarz und Weiß und Buntfarbe, – aus Nacht und Wolken und Sturm und Wellen -, schweben

Weißformationen, schlierig, hastig, hingewischt, linear verdünnt, auflodernd und versickernd, in heftigster Bewegung wie gebannt verharrend, bloße Formstudien so scheint es, und doch **Inbilder ständiger Metamorphose, des Werdens, Aufblühens und Vergehens, und Symbole einer atmenden Welt, eines sich regenden Weltkörpers, der vor unseren Augen sich zu verwandeln scheint.**

Zwei Wege öffnen sich von hier aus: die Entmaterialisierung der Farbformgebilde (als Konsequenz der Verflüchtigung von Weißmotiven zu Bewegungsspuren) in den Bildern der „**Tuareggserie**“ und die Verdinglichung der Farbe in den Materiebildern.

Graue, streifige, stellenweise transparente Bänder schlingen sich im „**Großen Knoten**“ (1956) vor nachtfahlem Grund locker ineinander, brechen um, weichen aus, lassen Leere zwischen sich. Eine Maske scheint uns entgegenzublicken und entzieht sich doch sogleich wieder. Noch geisterhafter steigt „**Orakel**“ aus dem Dunkel auf, mit grauen, geheimnisträchtig aufschimmernden Linienlaken, in gestischen Schwüngen und Gegen Schwüngen. Verbirgt sich eine Figur, ein Gesicht darin? Maßstäblichkeit zergeht, Unfaßbares wird Erscheinung.

Der andere Weg führt zur Aufschichtung der Farbmaterie, zum aufgerauhten, zerklüfteten Farbrelief. Aber auch diese körperhaft beschwerte Farbe bleibt dem Dunkel verhaftet, drängt aus dem Finsteren hervor, ohne sich daraus befreien zu können. So kreist auch dieser Weg im selben Ausdrucksbezirk, gebannt in das nächtig-Unge- wisse („**Fetisch**“ 1957).

In einem Brief vom November 1967 schrieb Greis: „Bis zum Jahre 1957 nehmen diese etwas magischen Bilder sehr stark an Materie zu. Fast ein expressives Unternehmen, die Ausdruckskraft der Bilder noch zu steigern und gleichzeitig die Fläche durch den großen Materialanteil zu sichern. Doch sehr bald merkte ich, wie dieses Unterfangen auf Kosten der poetischen Kraft der Farbe ging, deren Stimme dann, letzten Endes, verinselt, zu ersticken droht. Heraus aus dieser `Felslandschaft` verhalfen mir dann viele Tuschzeichnungen und eine große Reihe von Aquarellen. ... Die Bilder, die dann 1959

beginnen, stellen für mich das Problem wieder neu, jene Konfliktkonstellation `Farbe – Form – Licht`, das heißt, einen Raumkörper in einer Fläche zu bilden, in dem immer Eines von den Dreien die beiden Anderen anruft und bedingt zu seiner Realisation ...“³⁾

Der Brief wurde in La Frette sur Seine geschrieben, wohin der Maler 1957 gezogen war. Er hatte einen Ort der Weite, des klaren und gebrochenen Lichts, des heiteren und verhangenen Himmels, des reflektierenden und spiegelnden Wassers gesucht und gefunden und seinen Werken damit eine neue geistig-natürliche Dimension erschlossen.

Es sind helle Bilder, die seitdem entstehen. Greis wird zum Maler des Lichts, eines Lichts, das in den Farben sich verdichtet und diese dennoch überstrahlt. Das Medium dieses Lichts ist die „chromatische Farbe“. „Chromatismus“ zielt darauf ab, „mittels farbiger Kontraste und ausschließlich durch sie, lichthafte Wirkung hervorzurufen“, wobei jedoch „die kontrastierenden Buntwerte nicht als mehr oder weniger ausgebreitete einfarbige Flächen eingesetzt“ werden, „sondern entweder als subtile Abstufungen, Nuancierungen eines vorgegebenen Farbwertes – oder aber auch als eine Mikrostruktur aus Partikeln und kleinsten Fleckenformen unterschiedlicher Farbe.“⁴⁾

Paul Cézanne entfaltete die Gestaltungsmöglichkeiten der „chromatischen Farbe“ zur nicht überholbaren Vollendung, gewann aus der nirgends unterbrochenen Modulation der Farben eine neue, farbig-musikalische Makro- und Mikrostruktur des Bildes und zugleich, – in stets neu zu bewundernder Komplexität künstlerischer Realisation –, die Konstitution der Bildgegenstände, des Bildraums und des Bildlichts! Cézanne vollzog solche Synthese aller Bildelemente aus der Farbe vor dem „Motiv“, im Angesicht der Natur. „Der Louvre ist das Buch, in dem wir lesen lernen. Doch dürfen wir uns nicht damit begnügen, die schönen Formeln unserer berühmten Vorgänger zu behalten. Suchen wir, aus ihnen herauszukommen, um die schöne Natur zu studieren ...“, schrieb Cézanne 1905 an Emile Bernard. Was war für Cézanne die „schöne Natur“? Sie war ihm das Vorbild unendlicher Fülle, unerschöpflicher Mannigfaltigkeit. So äußerte sich der Künstler am 12. Mai 1904 gegenüber Bernard: „Ich arbeite sehr langsam, da die Natur sich mir sehr vielgestaltig darbietet und es unablässig gilt, Fortschritte zu machen.

... Das wahre und wunderbare Studium, das es zu unternehmen gilt, ist das der Mannigfaltigkeit des Naturbildes“. Und am 8. September 1906, wenige Wochen vor seinem Tode, schrieb er an seinen Sohn: „Schließlich will ich Dir sagen, daß ich als Maler vor der Natur helllichtiger werde, doch daß bei mir die Realisierung meiner Empfindungen immer sehr mühselig ist. Ich kann nicht jene Intensität erreichen, die sich vor meinen Sinnen entwickelt, ich besitze nicht jenen wundervollen Farbenreichtum, der die Natur belebt. Hier, am Ufer des Flusses, sind die Motive sehr vielgestaltig, derselbe Gegenstand, unter einem anderen Blickwinkel gesehen, bietet einen Studiengegenstand von äußerstem Interesse und derart verschieden, daß ich glaube, ich könnte mich während einiger Monate beschäftigen, ohne den Platz zu wechseln, indem ich mich einfach zeitweise mehr nach rechts, zeitweise mehr nach links wende ...“⁵⁾

Diese bewegenden Worte Cézannes wurden in die Erinnerung zurückgerufen, **weil Greis auf seine Weise die Cézannesche Naturzuwendung fortführt. Dies begründet seine Sonderstellung in der deutschen Malerei des 20. Jahrhunderts. Der „Louvre“ – das ist heute „die Kunst als Kunst“, die „autonome Kunst“. Kunst im Sinne jener Tradition aber erneuert sich stets im Kontakt mit der Natur, durch demütiges Studium ihrer Vielfalt.**

In großen Kreisschwüngen durchziehen geteilte Farbbahnen das 1959 gemalte Bild „**Semiramis**“. Rötliche, grünliche, gelbliche Farbzonen, durchsetzt von Weißpartikeln, verketteten sich zwischen grau/buntonigen „Gräben“ zu kugeligen Gebilden und zur in sich vibrierenden, pulsierenden plastischen Gesamtform. Jeder Farbleck bestimmt seinen eignen „Ort“ im Relationsgefüge und wird gleichzeitig Element eines atmenden, in Systole und Diastole sich entfaltenden Bildkörpers. Wie Licht zwischen Ästen, wie Reflexe auf Wasser mag dies Farbenspiel erscheinen und bleibt doch Rhythmik und Harmonie „parallel zur Natur“. „Alle Teile sind verankert und bewegen sich zugleich nach der Tiefe hin und zurück; ich möchte die Bewegung in der Ruhe, daß Dynamik und Statik zusammenfallen“, so der Künstler in einem Brief vom 23. Oktober 1960.⁶⁾

Es folgen Reduktion der Vielfarbigkeit, Beschränkung auf wenige, aber reich modulierte Töne, zugleich Straffung und Monumentalisierung der Form, Steigerung der optischen Geschwindigkeit, **es folgt vor allem die Konstitution einer neuen spannungsvollen Einheit von Bildfarbe, Bildlicht und Bildkörper.**

In einem Brief an Raoul Ubac vom 12. Januar 1962 erwähnt Greis eine Äußerung Malraux' über Giotto: „Um seine Fresken zeichnen zu können, mußte er ein großer Bildhauer sein, ein großer Maler jedoch, um ihnen den Charakter der Plastik zu nehmen,“, und fügt daran die Erläuterung: „Ich halte diesen Satz für wichtig, da er den der Malerei eigenen Konflikt trifft: die Verwandlung eines haptischen Empfindens in ein optisches Phänomen. Malraux meint zu Giotto, um eine monumentale Form machen zu können, mußte er ein starkes haptisches Empfinden besitzen – um ein Maler zu sein, mußte er sich jedoch in ihm eine farbige Sensation bilden, und er mußte in der Farbe etwas erfinden, das das Haptische übernahm.“ Es ist dies auch ein Hauptproblem für Greis: „Ich glaube, wesentlich bei all unserem Tun ist die Frage, wie und wodurch erreichen wir jeweils unsere höchste Komplexität, in der die volle Entfaltung des Haptischen zum Ausdruck kommen soll; denn für uns kann der Konflikt und somit die Bildung von Form nur in der Kommunikation mit dem Körperhaften entstehen.“⁷⁾

Giotto schuf die für die neuzeitlich-italienische Malerei grundlegende Synthese von plastischer Bildform, Bildfarbe und Bildlicht durch Schaffung eines Reliefraumes, einer Schichtung von Reliefflächen, deren Gliederung Zonen von Reflexlicht und Reliefschatten übernehmen.⁸⁾ Ergebnis sind Bilderfindungen von monumentaler Strenge, Prägnanz, gelassener Freiheit.

Im Kubismus entsteht eine neue Einheit von Farbe, Licht und plastischen Elementen im Bild, eine Einheit aus engster Verschneidung von Bildfiguren und Bildgrund. Ihr Mittel ist die aus der Radikalisierung Cézannescher Konturmodulationen gewonnene „Passage“. Werke des Frühkubismus, Bilder Picassos und Braques aus den Jahren 1908 und 1909, entwickeln das „Passagen“-Relief am Motiv von Landschaften und Stilleben, vereinzelt auch an Bildnissen.

An diese bildnerische Problemstellung knüpft Greis an. Auch die Farben der zwischen 1963 und 1967 entstandenen Bilder, vornehmlich Braun- und Olivgrüntöne, können von ferne an die Klänge von Ocker und Grün frühkubistischer Werke erinnern.

Doch sogleich sind auch die entscheidenden Unterschiede zu benennen. Vergleicht man Greis' Bilder dieser Jahre etwa mit Braques „Schloß bei La Roche-Guyon“ von 1909⁹⁾, so erkennt man, wie dort die Passagen meist in ein Bilddunkel führen, wie sie die Bildgegenstände hinterschneiden auf einen dichten, in Dunkelheit sich entziehenden Grund. Greis aber läßt gerade die Säume, die Passagen zumeist in Weiß erstrahlen und der Grund seiner Bilder ist hell, erfüllt sich, ein graugrünes Fundament in vielen Schichten überlagernd, in lichthaftem Weiß. Und „Licht“ markiert den zweiten, entscheidenden Unterschied zum Frühkubismus. Dessen Bilder verweisen ja noch auf gegenständliche Motive, auf Häuser, Bäume usf. Wie Tafeln, wie zerlegte Kuben, wie Kristalle wachsen sie im erwähnten Bild Braques hinter- und ineinander auf. **Bei Greis aber wird das Farblicht-Relief, wird die „Passagen“-Verschneidung zu einem Geschehen im Lichte selbst.**

Und das mit fortschreitender Entwicklung dieses Bildmotivs umso mehr. Erscheinen im „**Bois de Luthier**“ (1963) die Formteile noch fest, an einzelnen Bildstellen den Körper eines Saiteninstrumentes umspielend, so zerteilt „**Exaltation d'un jour**“ (1965) die bräunlichen Formelemente streifig, gleicht sie den hellen, weißlich-gelben und lichtblauen Streifen an, läßt sie einander durchdringen. Zu einem monumentalen, aus kurviger Anspannung links zu befreitem Emporschnellen rechts verlebendigten Bildkörper fügen sich in „**Sarment d'espace**“ (1965) bräunliche, gelbe und weiße, rosafarbene und graue Streifen zusammen, durchtrennt und kontrastiert von „Pfeilen“, die in Gelb, Weiß und Grau nach oben schießen. In „**Lumières affleurantes**“ (1967) umkreisen kelchartige Gebilde aus Weiß und Braunströmen ovale Raumzonen, wie Wälder aus Licht und Dunkel Lichtungen, Orte des Verweilens, in einem Prozeß der ständigen Verwandlung von weißem Licht zu braunem Dunkel, von Braun zu Weiß. Braun, die verhaltene, in sich zurückgenommene, bergende und verbergende Farbe, wird zu einem Moment der Selbstbeschließung des Lichts¹⁰⁾, Licht trägt sein eigenes Dunkel in sich. Dieser

polaren, kontrastischen Erfahrung des Lichts entspricht der gegensätzliche, immer mehrere Motive einander konfrontierende Aufbau der Bilder. **Bilder werden Spannungsgefüge, Orte des ausgetragenen Konflikts.** Von einer „Konflikt-Konstellation: „Farbe – Form – Licht““ spricht, dies Thema berührend, Greis in einem Brief vom November 1967. ¹¹⁾

Werden die Bilder jener Jahre gespeist von den Erfahrungen des Lichts, der Wasserspiegelungen, der Uferfarben der Seine, Loire und Rhône, so ändert sich mit der Wahrnehmung neuer Naturmotive auch die Erscheinung der Bilder. Seit 1969 lebt und arbeitet der Künstler jährlich mehrere Monate im Mittelmeerraum.

Er suchte diesen neuen Ort, weil seine innere „Imago“ sich verwandelt hatte. „Durch das südliche Meer entdeckte ich also nur etwas für mich auf meine Weise neu, was schließlich schon vorgebildet war. Ich fand meine Welt, meine Vision, irgendwann treffen wir auf unser Bild, ich möchte dies die Begegnung mit der Imago nennen. ... Und augenblicklich nährt sich meine optische Sensation, wenn man dies sagen kann, von ‚der hellen Durchsicht eines ersten Morgens‘. Sicherlich waren es immer Visionen, die dem Maler seinen Weg ins Unbekannte vorausgeleuchtet haben.“ ¹²⁾ „Außen“ und „Innen“ sind für den Maler keine Gegensätze, der Künstler ist „homo additus naturae“ (Klee).

Weiß wird nun zur bildbestimmenden Farbe. Es hüllt alle Farbformen ein. Sie werden zu Faltungen innerhalb eines dichten, hellen Bildraums, der sich in blaugrauen, ocker-, rosatonigen, gelben Passagen nach innen öffnet. „**Replis nacrés**“ (1970) bildet ein Kernmotiv aus, das nach den Seiten hin sich lockert, „**L’Orient d’une perle**“ (1970) reduziert die Farbformelemente und betont die Vertikalbewegung, „**Matin dévêtu**“ (1972) verzahnt einen wellenförmig aufsteigenden Bewegungsschwung mit einem nach unten zielenden, und dort, wo die Formenergien aneinander stoßen, ineinander sich verkeilen, verdichten sich die Farben. **Form wird „Träger eines Ereignisses“, drückt ein Wesen, hier der Farben, aus.** ¹³⁾ Gelb und Violett begegnen sich hier, die Gegenfarben, die das Auge fordert: „Wenn das Auge die Farbe erblickt, so wird es gleich in Tätigkeit gesetzt, und es ist seiner Natur gemäß, auf der Stelle eine andre, so unbewußt

als notwendig, hervorzubringen, welche mit der gegebenen die Totalität des ganzen Farbkreises enthält. Eine einzelne Farbe erregt in dem Auge, durch eine spezifische Empfindung, das Streben nach Allgemeinheit“ (Goethe, Farbenlehre) ¹⁴⁾.

„**Révélation d'un midi**“ (1972) entspannt die farbige Bilderscheinung zum Klang von Gelb und Blau, eingebettet in und durchströmt von Weiß. Gelb und Blau können, mit Goethe ¹⁵⁾, verstanden werden als Repräsentanten des „Plus“ und „Minus“, des „Lichts“ und des „Schattens“ in der Farbwelt, einer Polarität, die Greis im Weiß aufhebt und zugleich bewahrt und der eine fließende, gelöste Formbewegung entspricht.

„**L'Empreinte de L'Orient**“ (1973) aber kehrt zurück zum Kontrast von Rotviolett und Gelb, umfaßt von Weiß, nun jedoch versammelt zu enger Schichtung, zur Durchkreuzung nahe der Bildmitte, in einem Bild, das vibrierende Spannung und Statik zum Ausgleich bringt.

Der Kontrast von Rotviolett und Gelb, weißlich umhüllt, bildet den Grundakkord auch der Werke der folgenden Jahre, nun aber in machtvoller Steigerung und Schärfung der Form. Senkrecht stürzen Lichtbahnen nieder, steigen auf, werden zur Seite getrieben, in „**Ouverture de l'aube**“ (1978). Hellblaue Streifen öffnen sich in die Tiefe. Gelb-, Weiß- und Rosatöne verdichten sich zu einem Lichtnebel, verschwimmen jedoch nicht im Einerlei, sondern entfalten in zart getrennten Schichten ihr Energiepotential. Formstraffung fordert Vergrößerung des Bildformats. „**Rosée flamboyante**“ (1981) mißt 100 x 170 cm. Ein Breitformat wird zum Ort eines senkrechten Bildmotivs, eines spitzen Winkels, einer V-Form, oder genauer: einer Mehrzahl solcher Formen, die, dynamisch kurviert, einander durchdringen oder auch nur als Lichtbahnen in die Erscheinung treten. Sie öffnen einen Lichtraum unermeßlicher Tiefe. Sein Gelbton antwortet dem hauchzarten dunklen Violett als „Gegenfarbe“. **Das innere Bild, die „Tätigkeit des Auges“, wird eins mit dem Bildgeschehen einer in Licht verklärten Welt.**

„**Calice d'été**“ (1982) spitzt die Formen weiter zu, gelbe Lichtsäume lassen violette „Passagen“ vibrieren. „**Eos se mire**“ (1984) rhythmisiert die Farblichtbahnen in anderer

Weise: Den violettgetönten, nach Weiß und Gelb modulierten Streifen links kontrastiert eine gelbe Winkelfläche rechts: Spiegelung, Umkehrung wird zum Bildmotiv.

„**Rideau d’Iris**“ (1984) setzt neue Farbakzente: Rotviolett, Purpur fährt wie ein dunkler Blitz in den gelbweißlichen Lichtraum. Die optische Erfahrung der südspanischen Gebirgswelt, die der Maler seit 1983 aufsucht, mag daran ihren Anteil haben. Rotviolett wird zum Träger der Bildmaterie, Gelb und Weiß bringen Licht und Raum zur Anschauung.

Helle Purpurrosa-Streifen bereiten auf die dunklen, schneidenden Akzente vor: Purpur gehört dem Lichte wie dem Dunkel an. Nicht zufällig erfährt gerade diese Farbe besondere Auszeichnung. Goethe bemerkt in seiner Farbenlehre: „Wer die prismatische Entstehung des Purpurs kennt, der wird nicht paradox finden, wenn wir behaupten, daß diese Farbe teils actu, teils potentia alle anderen Farben enthalte. ‚Ferner:‘ ... so entsteht bei physischen Phänomenen diese höchste aller Farbenerscheinungen aus dem Zusammentreten zweier entgegengesetzter Enden, die sich zu einer Vereinigung nach und nach selbst vorbereitet haben. ... Die Wirkung dieser Farbe ist so einzig wie ihre Natur. Sie gibt einen Eindruck sowohl von Ernst und Würde, als von Huld und Anmut ...“¹⁶⁾ Solch „sinnlich-sittliche Wirkungen“ teilen sich auch den Bildern von Otto Greis mit.

„**Ikarisch**“ (1986) steigert die Härte und Schroffheit der Formkomposition. Eine Gitterstruktur stößt nach rechts, kontrastiert kühn mit den Schrägbahnen links. Diese durchschneiden einander messerscharf. Nicht spannungslose Harmonie erfüllt dies Bild, sondern **Herbheit, Konflikte, Widersprüche, – aufgehoben allein im Strahlen des Lichts.**

Und so auch bei „**La belle idée**“ (1987): Schönheit ist „Spannungsharmonie“, gemäß dem apollinisch-heraklitischen Wort der „gegenstrebigen Fügung“ wie bei „Bogen und Leier: „Heraklit sagt: ‚sie verstehen nicht, wie das Auseinandergezogene mit sich selbst zusammengezogen wird: gegenstrebige Fügung wie die des Bogens und der

Leier‘. . . Die Gegenstrebigkeit steht zu der Fügung der Einheit nicht im Widerspruch, sondern ist selbst diese Fügung; eben in ihr besteht das Wesensgefüge von Bogen und Leier.“¹⁷⁾

Im Herben, Gegenstrebigem, – komprimiert in der V-Form dieser Bilder und im „Widerspruch“ von Licht und Form –, gründet der „apollinische“ Charakter der Bilder von Otto Greis.

Er kulminiert in Greis’ neuen Bildern.¹⁸⁾ Denn diese prägt der Kontrast von „Gegenformen“, die schroffe Gegenführung von Oval und Dreieck, von Formen, die nur schwer sich miteinander vermitteln lassen. Auch für solche Ovalformen sind Vorbilder in der „Geometrie der Natur“ zu benennen, vulkanische, rote Gesteinsfaltungen der Wüstenberge bei Almeria in Südspanien. **Die Bildformen aber transzendieren die motivischen Vorgaben, werden zu Zeichen von Gesetzmäßigkeit der Natur überhaupt** und, in ihrer schwingenden Rhythmik, selbst Bilder der „Lyra“, eines Spannungsgefüges aus Geraden und Kurven.

Gegenstrebiges, höchste Dynamik, sie sind eingelassen in Ruhe, Festigkeit des Gefüges. Das Oval des „**Windkamms**“ (1990) dringt von rechts oben zur Bildmitte vor und ruht zugleich im Winkel der V-Form. Nicht mehr im Kontrast der Gegenfarben erschöpft sich nun die Farbigekeit, vielmehr scheint sich das alledurchdringende, aus vielen Schichten aufgebaute Weiß jetzt in die Vielzahl der Buntfarben zu spalten, in Purpurrosa, Gelb, Goldbraun, in Bläulichtöne und Grün. Die heftige lineare Bewegung wird zum Pulsieren „auf der Stelle“, zum Vibrieren im Raum.

„**Lichtmuschel**“ (1990) differenziert die Bewegungsströme: als reißen Strom zielt eine weiße Bahn nach unten, über ihr schwebt, von Grünmodulationen bewegt, die Ovalform. Eine zweite, kleinere begleitet sie in der Ferne.

Im „**Äolischen Aufbruch**“ (1991) umschlingt eine große Kurve die beiden Ovale, die schräg zur Bildmitte stürmen, führt so die Bewegung zu ihrem Beginn zurück. Die über

die Weite des Bildfelds verteilten Purpurbahnen balancieren das Spannungsgefüge farbig aus.

Den Bildern von 1992 und 1993 eignen **neue Einfachheit und Monumentalität**.

Der geometrisch-einfachen Form angenäherte Bögen umkreisen Schrägstreifen, die entgegengesetzt gerichtete Schrägen abstützen. In den Bögen alternieren, fugenartig versetzt, Purpurrosa- und Weißlich-Töne. Weiße Säume begrenzen die Bögen. „**Alles fließt**“, so lautet der Titel dieses Bildes – und dennoch erscheint dessen Tektonik gestärkt im Vergleich zu früheren Werken dieser Motivreihe. Die Bögen ruhen auf einem Fundament von Goldbraun. Die offene Form des Bogens gewinnt Ganzheit im Gleichgewicht der Bildkräfte. **Öffnung und Geschlossenheit, Bewegung und Ruhe werden eins.**

„**Fliehender Winter**“, ein Hochformat, läßt Streifen von Purpurrot, Purpurbraun, Weiß und ein wenig Gelb wie Zähne von Kämmen ineinandergreifen. Aufwärts gerichteten Bewegungsimpulsen antworten nach unten führende. Der Weißstreifen der Mittelachse bricht am oberen Bildrand winkelig um. Stärkste Dynamik verwandelt sich in ein Bewegungsloses. Jede Einzelform wird Teil des alles umfassenden Weiß. Links hebt die Bildkomposition an mit einer breiten, zugespitzten Rotbahn, einer kühlen Flamme gleich, rechts klingt sie aus in Weißmodulationen. Aber Weiß kommt nach vorne, Rot zieht sich in die Bildtiefe zurück: Nähe und Ferne werden eins.

Straffung, Schärfung, Konzentration der Form, Vereinfachung des Farbklangs zu gelbsäumtem Purpurrosa und aus Grüngraubezirken aufsteigendem Weiß charakterisiert „**Intonation**“. Vielfältiger, reicher an Einzelementen waren die vorangegangenen Bilder dieses Kompositionsmotivs, des „Zelts“, der umgekehrten V-Form, gestaltet („Modul“, 1991, „Fest der Winde“, 1992). Die einfache Form steht am Ende einer Entwicklung, sie ist niemals bloßes Schema, **sondern Verwesentlichung einer von Mannigfaltigkeit der Anschauung gespeisten Bilderfindung. Deren Lebendigkeit bleibt in der monumentalen Form bewahrt.**

Rotbahnen, von gelbem Schein umflackert, züngeln flammengleich, ekstatisch, zwischen den Strömen eines nach Weiß und Grüngrau schwingenden Lichts empor. In kühner Asymmetrie nimmt beim Bild „**Lichtfuge**“ von 1993 der rechte, schließende Teil der Komposition die Einzelformen fast gänzlich in das Weiß zurück.

In „**Júbilo**“, dem letzten Werk, verklingt das Rot zu zartestem Rosa, und mit ihm gibt die Bogenform ihre dominierende Stellung auf. Ocker gewinnt, in Gelb- und Goldbrauntöne entfaltet, die Oberhand. Es sammelt sich in einer Folge schräg stürzender Streifen links, rechts öffnet sich das Bildgefüge in vibrierende, farbig nuancierte Weißbahnen, durchsetzt von lichtem, freudigem Blau. **Neue Freiheit herrscht. „Júbilo“: das Bild wird Rühmung, Feier der Welt im Licht.** ¹⁹⁾

„Alles fließt“: dieser Titel eines Bildes von 1992 erinnert an die Grundthese Heraklits. „Wer in denselben Fluß steigt, dem fließt anderes und wieder anderes Wasser zu.“ „Wir steigen in denselben Fluß und doch nicht in denselben; wir sind es, und wir sind es nicht,“ so lauten zwei Fragmente Heraklits.

Andere rühmen die gegenstrebige Harmonie: „Das Widerstrebende vereinige sich und aus den entgegengesetzten (Tönen) entstehe die schönste Harmonie, und alles Geschehen erfolge auf dem Wege des Streites.“

Wieder andere berichten vom Weltgesetz: „Diese Welt ... hat weder der Götter noch der Menschen einer gemacht, sondern sie war immer und ist und wird immer sein ein lebendiges Feuer, nach Maßen sich entzündend und nach Maßen erlöschend.“ ²⁰⁾ Nimmt man „Feuer“ als Metapher für ein gestaltgewordenes Licht, für ein „raumkörperliches“ Licht der Dinge, dann kann Greis' Kunst erinnern an diese frühe, ursprüngliche Welterfahrung. Greis' Malerei ragt in unsere Zeit als Rühmung eines südlichen, eines mediterranen Lichts und seiner scharf geprägten Formen, erfahren mit einer der Frühe europäischer Weltbegegnung vergleichbaren Leidenschaft der Wahrnehmung.

ANMERKUNGEN:

- 1) Farbabbildungen der frühen Werke von Otto Greis finden sich bei Ursula Geiger: Die Maler der Quadriga: Otto Greis – Karl O. Götz – Bernard Schultze – Heinz Kreutz und ihre Stellung im Informel. Nürnberg 1987, S. 50-72
- 2) Paul Klee: Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller. Basel-Stuttgart 1956, S. 10, ähnlich S. 423.
- 3) Zitiert nach: Otto Greis. Bilder der 50er Jahre. Ausst. Kat. Galerie Ostertag, Frankfurt/M. 1975, o.S.
- 4) Ernst Strauss: Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe. In: Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Hrsg. von Lorenz Dittmann. München, Berlin 1983. Zitat auf S. 25.
- 5) Paul Cézanne: Briefe. (Dt. von Jakob Vontobel). Einleitender Text von Gotthard Jedlicka. Erlenbach-Zürich, Leipzig o.J., S. 324, 308, 309, 337. – Paul Cézanne: Correspondance, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald. Nouv. édition révisée et augmentée. Paris 1978, S. 313/314, 301, 302, 324.
- 6) Zitiert nach: Otto Greis: Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen 1946-1977. Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen, Staatliche Kunstsammlungen Kassel. 1978, o.S.
- 7) Ebenda. – Abgedruckt auch in: Otto Greis. Retrospektive zum 75. Geburtstag. Landesmuseum Mainz 1988, S. 11.
- 8) Vgl. Ernst Strauss: Überlegungen zur Farbe bei Giotto. In: Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen ..., S. 63-79.
- 9) Farbabbildung etwa in: William Rubin: Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus. München 1990, S. 131.
- 10) Vgl. 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, Hinweis auf S. 365.
- 11) Greis: Retrospektive zum 75. Geburtstag. Mainz 1988, S. 13.
- 12) Greis in einem Brief an René Drouin, 1974, zitiert nach Greis-Retrospektive 1988, S. 13, 14.
- 13) Greis, ebenda, S. 13.

- 14) Zitiert nach: Goethe. Farbenlehre. Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften. Tübingen 1953, S. 332
- 15) Goethe, ebenda, S. 312.
- 16) Goethe: Zur Farbenlehre. Sechste Abteilung: Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe. A.a.O., S. 330, 331.
- 17) Georg Picht: Kunst und Mythos. Mit einer Einführung von Carl Friedrich von Weizsäcker. Stuttgart 1986, S. 565, 566. – Vgl. auch: Kurt Riezler: Traktat vom Schönen. Zur Ontologie der Kunst (Philosophische Abhandlungen, Bd. III). Frankfurt/M. 1935, S. 30, 31 33. – Kurt Badt: Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik. Köln 1963, S. 146.
- 18) Dazu weiterführend: Verf.: Die neuen Bilder von Otto Greis: Licht – Farbe- Rhythmus. In: Otto Greis. Bilder 1989-1992. Ausst. Kat. Galerie Katrin Rabus. Bremen 1993, o.S.
- 19) Vgl. Kurt Badt: Feiern durch Rühmung. In: Badt: Kunsttheoretische Versuche. Ausgewählte Aufsätze, hrsg. von Lorenz Dittmann. Köln 1968, S. 103-140.
- 20) Zitiert nach: Die Vorsokratiker. Die Fragmente und Quellenberichte übersetzt und herausgegeben von Wilhelm Capelle. Stuttgart o.J. (1953), S. 132, 134, 142.