

Lorenz Dittmann

Otto Greis: Zeichnungen

Wie zeichnet ein Maler des Lichts und der helltönenden Farben, wie läßt er Striche, Strichfolgen, Flecke, Punkte auf Papier zu Trägern von Form, Licht, Körper und Raum werden?

Die stille Sprache der Zeichnung mußte einen Künstler herausfordern, dem es in seiner Malerei um die Gestaltwerdung der Rhythmik einer Welt im Lichte geht.

Der Weg dieses Künstlers als Zeichner sei am Beispiel weniger Werke hier verfolgt.

Aus einem Gesamtbestand von etwa 280 Zeichnungen wählte Otto Greis für diesen Band 32 Blätter aus, die als exemplarisch gelten können.

»Die formale Charakteristik meiner Zeichnungen, vom Jahr 1947 ab, ist gekennzeichnet durch das Arbeiten an wesenhaften Bildformen, Formen, die ihr Wesen beinhalten, also Formwesen, die mir als Bildform dienten. Der Ausgangspunkt meiner Bildvorstellungen ist immer der Raum, nicht das Ding oder Objekt, mein Blick ist auf ein Ganzes gerichtet, nämlich für die Bildform einen adäquaten Raum, also einen »Bildraum« (keinen illusionistischen Raum) zu finden, mittels der Flächenquantitäten den entsprechenden hermetischen Raum zu bilden; alles, was auf der Zeichenfläche erscheint, ist der gleichen Konzeption unterworfen. So sollten diese Zeichnungen gesehen werden, denn schon damals ging es mir um die Hermetik einer gestalterischen Ordnung, in der meine Vorstellungen Form annehmen sollten.«

Mit diesen Worten umreißt Otto Greis im Dezember 1991 die künstlerischen Prinzipien seines Schaffens als Zeichner.¹ Von »Formwesen«, »Bildform«, von »hermetischem Raum«, von der »Hermetik einer gestalterischen Ordnung« ist hier die Rede, in konzentrierten Sätzen, die sich dem Verständnis nicht sogleich erschließen. Sie dienen jedoch dem genaueren Verstehen der Werke selbst und sollen deshalb, wie auch andere Aussagen des Künstlers, präsent bleiben bei einer Betrachtung seiner Zeichnungen.

1947 entstand die Tuschfederzeichnung »Boot«. Eine dünne Linie folgt den Grenzen des querrchteckigen Blattes. Innerhalb dieses Rahmens setzt eine kurze, annähernd horizontale Linie in der linken Bildecke das Gliederungsmaß. Eine leicht geneigte Schräge kreuzt sie, und dies liegende Kreuz entläßt die »Formwesen« nach rechts über das Bildfeld, unten den Diagonalzug, der aufsteigt zu einer Dreiergruppe von flachen Kurven, gekrönt von Dreiecken, darüber begleitet ihn eine kürzere Schräge, bricht scharf vertikal ab, wird so zum Zeichen für »Welle«. Am oberen Ende der Kreuzform richtet sich eine Senkrechte auf, als innere Grenze der Bildform, die sich nun nach rechts entfaltet im Schwingen und Sich-Durchdringen stehender und liegender Gerader und Kurven wechselnder Krümmung, gesetzt in wechselnden Abständen. Vor unseren Augen entsteht ein rhythmisches Gebilde einander antwortender Formen: ein »Boot«, das sein »Außen« und »Innen« zugleich präsentiert, das eins wird mit seinem Element, dem wellenbewegten Wasser.

Der Blick wird nicht müde, dem Zug der Linien zu folgen, ihrem Aufsteigen und Sinken, ihrem Kreisen und Kreuzen. Er erkennt, wie »dividuelle« Gliederung zum Teilmoment »individueller« Formgebilde wird – in Begriffen Paul Klees² formuliert –, was heißt: wie die dichten Reihungen von Flachkurven und Geraden sich eingliedern in individuelle Gebilde höherer Ordnung, so in die rhythmische Figur zweier hochragender Vierecke in der linken Bildhälfte.

Greis studierte Klees Bild-Grammatik. In einem Brief von 1981 an Frau Dr. Geiger heißt es über die vierziger und fünfziger Jahre: »Analog zur »Elementarlehre« in Klees »Pädagogischem Skizzenbuch« fand ich, daß der Fleck auch als Element benutzt werden kann... Folgende Bücher beschäftigten mich: »Über die moderne Kunst«, Paul Klee, 1924, erschienen 1945... und Paul Klee: »Wege des bildnerischen Denkens« von Haftmann 1950...«

Abbildung 1

2 »Die Frage, ob dividuell oder individuell, wird entschieden durch unübersichtliche Ausdehnung oder übersichtliche Knappheit. Denn bei unübersichtlicher Ausdehnung können Teilungen willkürlich vorgenommen werden, ohne die vorliegende Gliederungsart zu stören. Bei übersichtlicher Knappheit aber kann nichts durch Teilung wegfallen und auch nichts hinzutreten, ohne das Individuum zu verwandeln.« (Paul Klee: Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller. Basel/Stuttgart 1956, S. 237).

Die Stufe der 1953 geschaffenen Folge »Funktionales von Fleck und Strich«,³ auf die sich im erwähnten Zitat die Passage über den Fleck bezieht, ist mit der »Boot«-Zeichnung noch nicht erreicht. Aber das Blatt zeigt, daß Greis auch in der Zeichnung Klees »Elementarlehre« eigenständig verarbeitete.

In seinem »Pädagogischen Skizzenbuch« unterscheidet Klee drei Arten von Linien: die »aktive Linie, die sich frei ergeht, ein Spaziergang um seiner selbst willen, ohne Ziel. Das agens ist ein Punkt, der sich verschiebt«, die »mediale Linie, welche zwischen Punktbewegung und Flächenwirkung steht« – man denke an konturdefinierte geometrische Formen wie Viereck, Dreieck etc. – und schließlich die »passiven Linien, die aus einem Flächenactivum (fortschreitende Linie) resultieren«. Gemeint ist hier die Querverschiebung einer Geraden zu einem schwarzen Viereck oder die Drehung einer Geraden um ihren Mittelpunkt zu einem schwarzen Kreis, in Klees Kommentar: »Passive Viereckslinien und passive Kreislinie, zugleich aktive Flächenbildung«.⁴

Greis' »Boot«-Zeichnung führt das Werden konturbestimmter Flächenformen aus aktiven Linien vor Augen, macht zugleich sichtbar, wie diese Formen durch Überschneidungen ins Räumliche kippen, erhöht die Flächen-Raum-Spannung durch zartes Ausfransen, durch Zickzack- oder Kurvenreihungen der aktiven Linien, die schon dadurch Flächenhaftes in sich aufnehmen.

»Flächenactiva« aber finden sich in dieser »Boot«-Zeichnung erst in Ansätzen, als Schraffenreihen in Winkeln, wie Schatten, die sich in Raumecken eingenistet haben.

Das ändert sich bei der »Boot«-Zeichnung des folgenden Jahres. Nun wechseln linien- und flächenbestimmte Abschnitte einander ab. Auch größer sind sie geworden, kontrastreich gegen die Leere des Grundes gesetzt. Die Flächenzonen aber bewahren ihre Herkunft aus Linie und Punkt, zeigen sich nicht homogen verdichtet, sondern als Füllungen von Schraffen oder Punkten, lassen so die Helligkeit des Grundes durchschimmern und bekunden ihre Verwandtschaft

Abbildung 2

3 Abgebildet in: Ursula Geiger: Die Maler der Quadriga, Otto Greis – Karl O. Götz – Bernard Schultze – Heinrich Kreuz – und ihre Stellung im Informel. Nürnberg 1987, S. 58 – 69.

4 Paul Klee: Pädagogisches Skizzenbuch (1925). Zitiert nach: Neue Bauhausbücher. Mainz/Berlin² 1968, S. 6, 8, 9.

mit den krakeligen »aktiven« Linien und den von ihnen umgrenzten, von einzelnen Punkten besetzten Konturflächen. Zugleich steigert sich die Phantastik des Gebildes: Wie ein Delphin scheint das Boot aus dem Wasser zu springen, festlich begleitet von Flaggen und Wimpeln mit Augen und Nasen: eine Erinnerung an die Meerfahrt des Dionysos stellt sich ein, an die verwandelnde Macht des ekstatischen Gottes, die Seeleute zu Delphinen werden ließ. Die Sehnsucht des Künstlers nach Meer und Boot wird hier Gestalt und verwandelt alles Erscheinende. Dem »archaischen« Bild entspricht das vom Alter gebräunte und gefleckte Papier, die Rückseite eines Briefes.

Ähnlich den »Boot«-Zeichnungen kann auch die Tuschfederzeichnung »Variation Insekt« von 1949 als Vergegenwärtigung eines in der Wirklichkeit entdeckten Wunschbildes der inneren Existenz gelten. Otto Greis bewundert Libellen, aber erst in Ockenheim konnte er ihnen einen Ort für ihren Lebenskreislauf einrichten und ihren erstaunlichen Verwandlungsprozeß beobachten, von der Larve zum anmutig-fremdartigen Fluginsekt mit farbig schimmernden Flügeln, der Weite des Himmels anheimgegeben. Naturhafte Metamorphose als Metapher des eigenen »Stirb und Werde« eines Künstlers, der, hindurchgehend durch mehrere Verwandlungen seiner bildnerischen Ausdrucksform sich immer freier im unbegrenzten Reich des Unbekannten bewegt. Und zeigt die Zeichnung nicht schon die verborgene Identität von Insekt und Mensch? Das dem Insektenhaften Eigene wird bewahrt, die Facettenaugen, die Fühler, die kühnen Flügelschwünge, aber zugleich strahlt dies Wesen gleichsam weiblichen Charme aus, selbstbewußt-kokett.

Abbildung 4

Wie ein Bau aus einem orientalischen Märchen steigt die »Kathedrale« in der Tuschfederzeichnung von 1948 vor uns auf, ein schwebendes, traumhaftes Gespinnst aus über- und nebeneinandergestapelten Rund- und Spitzbogengliedern: sie werden zu Fenstern, zu Giebeln, zu Türmen, zu Zellen einer riesigen Kuppel, oder, hängend, zu Elementen eines netzartigen Strebewerks. Wie Skizzen eines visionären Baumeisters reihen sich die zartlinigen Gebilde – einige von

Abbildung 3

ihnen fein schraffiert oder punktiert, ständig wechselnd im Maßstab und in der Ansicht: von drinnen, von draußen, von oben, von unten. Der bildnerischen Phantasie ist der Künstler hier auf der Spur, der Imagination in ihrem Reichtum an Ideen und ihrer Kraft des Suchens, die frei ihre Zeichen setzt und sie verwandelt, zugleich bildlogisch und überraschend – so Inbild des Zeichners und Malers Otto Greis selbst.

Vom Insekt als Metamorphose des Menschen und vom Bau als Wesensbild künstlerischer Phantasie führt der Weg zur Figur, zur Zeichnung »Abstrakte Komposition« von 1950. Statt einer Tuschfederzeichnung haben wir nun eine Tuschpinselzeichnung vor uns. Der sehr dünne Pinsel läßt Linien entstehen, die in ihrer Zartheit durchaus noch vergleichbar sind den Linien der Federzeichnungen. Aber der Rhythmus ist anders geworden, gleichmäßiger, in großen, ruhigen Kurven schwingend. Formen, die sich vielfach überschneiden und durchdringen, wiegen sich in Schwung und Gegenschwung, kreisen wie in einem selbstverliebten Tanz. Entlang der vertikalen Mittelachse bilden sich aus feinen Kreuzschraffuren Dunkelkerne, Zentren von Kraft, die in den Bewegungsbahnen sich nach außen entläßt.

Abbildung 5

Greis stellt in der Notiz »Zu meinen Zeichnungen« fest: »In den Jahren 1951 bis 1956 entstehen keine Zeichnungen, die Gestik ist hier in die Malerei einbezogen, wie es an den Arbeiten aus dieser Zeit zu sehen ist.«

In den Jahren von 1951 bis 1956 konnten keine Zeichnungen entstehen, denn dies ist die Zeit der »informellen« Malerei von Otto Greis, die Zeit aus Dunkelheit glühender Farben. Es sind dies die Jahre von Traumbildern, die Licht geheimnisvoll aus Finsternis wachsen lassen. Die Farben, leuchtendes Rot, wie in »Agonie« von 1951/52, unergründliches, strahlendes Blau wie in »Blauer Aufbruch« von 1952, sind umfaßt von ringförmigen, kurvigen oder fleckenartigen Finsterniszonen, die Schwarzlotbändern gleichen. In »Claude« und »Jardin volcanique«, beide 1952 gemalt, wird dann die Dunkelheit selbst farbig, wird

tiefes, von Schwarz durchstimmtes Blau, und zwischen seinen Bahnen brechen die Lichtfarben auf, Rot, Ockerbraun, Zitrongelb und Weiß. Alles Farbige erscheint wie zur dichten, emailartigen Materie geronnen: Licht und Finsternis und Materie werden eins – in Farben.⁵

Aus solchen Bildern der inneren Sicht wird die Wirklichkeit neu gewonnen, die Erfahrung der Natur im Licht, in La Frette sur Seine bei Paris. Es ist, als ob Greis nun die impressionistische Weltschau für sich entdeckte, im täglichen Erleben des Lichtes und seiner mannigfaltigen Reflexe auf Wasseroberflächen und von milder Luft bewegten Blättern.

Schon Werner Haftmann hat die Aura dieses Ortes und dieser Landschaft beschrieben: »Um die Sache mit La Frette recht zu begreifen, muß man etwas von dessen kunstgeschichtlicher Ortung wissen. Es war nämlich im gleichen Seinebogen zwischen Argenteuil und La Frette, wo die Impressionisten einiges von der entmaterialisierenden, a-perspektivischen – sagen wir: »halluzinatorischen« – Bedeutung des Naturlichts erfuhren: die Wandlung nämlich vom Beleuchtungslicht zum Bedeutungslicht, die dem natürlichen Licht nicht allein eine gewisse darstellerische Selbständigkeit zuerkannte, sondern es auch bereits als Konstruktionselement innerhalb der formalen Bildorganisation zu verstehen begann...«⁶

In Greis' Artikel »Zu meinen Zeichnungen« heißt es dazu: »Erst wieder in La Frette sur Seine, in den Jahren 1957 und 1958, entsteht eine lange Reihe von Formfiguren in Tusche und mit Lavierungen. Bei den letzten kommt es dann zu der Entdeckung, daß sich das in der Zeichnung »Gefundenes« mit dem erlebt »Gesehenen« verbindet: die Schwingungen und Stufungen der Lichtmassen in der Landschaft, die ich täglich vor Augen hatte, fallen zusammen mit den Stufungen und Valeurgefällen in meinen Zeichnungen.« Und in einem Schriftstück vom Januar 1991 erinnert sich Otto Greis: »1957 entstehen nun auch in La Frette sur Seine nebenher ca. 100 Tuschezeichnungen auf Japanpapier von Formfiguren. Die Bildebene ist hier durch gestufte Übergänge in Schwingung versetzt. Angeregt

5 Farbabbildungen in: Otto Greis: Malerei. Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt/Main 1994.

6 Werner Haftmann: Otto Greis. Die Feier des Lichts (1978). Zitiert nach: Otto Greis: Retrospektive zum 75. Geburtstag. Katalog Landesmuseum Mainz 1988/89, S. 31.

durch die schwingungsreiche Landschaft der Seine, die ich ständig vor mir hatte, mit ihren feinen Stufungen der Lichtmassen und dem besonderen Licht der Ile de France, gleichzeitig durch die zufälligen Entdeckungen jener Schwingungen in meinen Tuschezeichnungen verbanden sich in mir das Gesehene mit dem Gefundenen: ich sah die Möglichkeit, meine taktilen Empfindungen in Farbvorstellungen zu übersetzen und die Bildfläche neu zu organisieren.«

Die Tuschpinselzeichnungen des Jahres 1957 (Abbildungen 6-10) lassen das »Zufällige« der informellen Bilder wie auch deren Gefühlsgehalt noch nachklingen.

Abbildungen 6-10

In der Verwendung des Tuschpinsels stellen sie eine Antithese dar zur Tuschpinselzeichnung von 1950 (Abbildung 5). Mit einem viel breiteren Pinsel zeichnet der Künstler nun, schnell, in plötzlichen Entladungen: Flecken entstehen und breite Bahnen, in Dunkelheit verdichtet oder in körnige Felder entspannt. Sie werden zu Trägern von Kräften – kosmischen Kräften? – wie auch die »aktiven« Linien, die sie begleiten (vgl. Abbildung 6).

Abbildung 5

Abbildung 6

In gewisser Weise ist die Unterscheidung von »aktiven« und »passiven« Linien, Flächen »activa« und -»passiva«, auch in den Tuschpinselzeichnungen wiederzufinden, vornehmlich in solchen, deren Schwarzbahnen stellenweise in finsternen Grenzen enden, wie bei der Tuschpinselzeichnung Abbildung 7. Hier treten Hell- und Dunkelzonen in entschiedene Kontraste, akzentuiert wiederum vom Zug »aktiver« Linien.

Abbildung 7

Dagegen macht die Tuschpinselzeichnung Abbildung 8 den Punkt und seine Vergrößerung, den Fleck, erneut zum »Urelement«. Dem Punkt und dem Fleck ist Konzentration wesentlich, Bezugnahme auf das eigene Zentrum, und solcher Besonderheit entspricht das Konzentrierte der Gesamtkomposition dieses Blattes.

Abbildung 8

Versehen aber mit körnigen, aus Mikroelementen gebildeten Umfeldern können Flecken auch der Wirkung explosionsartigen Auseinanderstiebens dienen, wie bei der Tuschpinselzeichnung Abbildung 9, auch hier von »aktiven« Linien unterstützt.

Abbildung 9

An der Folge dieser Werke ist zu erfahren, daß Greis den Fleck in ähnlicher Weise nach seinen bildnerischen Möglichkeiten analysierte wie Klee die Linie.

In der Tuschpinselzeichnung Abbildung 10, ebenfalls noch 1957 entstanden, ist die Bewegung langsamer geworden, mehr einen Wachstumsprozeß veranschaulichend denn ein Nach-außen-Geschleudertwerden. Punktmengen vereinen sich zu Dunkelbahnen und werden von aktiven Linien überlagert, in denen sich eine neue Struktur vorbereitet.

Abbildung 10

Voll ausgebildet zeigt sich diese in der Tuschpinselzeichnung von 1958 (Abbildung 11). Sie besteht aus neben- und übereinanderliegenden Oval- und Spitzovalelementen mit körnigen, von Lichtpunkten durchdrungenen Dunkelsäumen und zügigen schmalen Linien, die sich gegen die Dunkelbahnen zu verschieben scheinen und so den Eindruck flirrenden, ständig bewegten Lichts auf zarten Wasserwellen erwecken – aber transponiert in eine autonome, selbst »erfundene« Sprache der Zeichnung.

Abbildung 11

Der Künstler fährt in dem genannten Schriftstück fort: »Circa 1958 entsteht jene Reihe von ungefähr 30 Aquarellen und die daraus folgenden Bilder, zunächst in derselben Handschrift: »Rafale«, »Daphne«, »Orphine«, »Semiramis« u. a. m.

In diesen Bildern beginnt sich für die Verwandlung meines stets plastischen und taktilen Empfindens eine adäquate Transformation zu entwickeln –, ich will sagen, daß die optischen Wirkungen der Farbenempfindungen auf der Bildebene den ihm gemäßen Raum in unserem geistigen Auge erzeugen. Es ist die Umsetzung des taktilen Empfindens in ein optisches Phänomen.

An unendlichen Beispielen habe ich gefunden, daß dies das optische Wunder großer Malerei in ihrem »eigentlichen Sinne« ist. Ich erkannte die geistige Welt eines Cézanne, Delacroix, Chardin und Poussin. Jeder von ihnen hat

innerhalb seines »hermetischen Gerüstes« seine eigene poetische Aussage realisiert – eine faszinierende Erkenntnis...«

Damit benannte Greis die für ihn entscheidenden bildnerischen Probleme und die für ihn verbindliche künstlerische Tradition.

Wie prägen sie sich in der Methodik der Zeichnung aus?
Es geht um die Synthese des »Optischen« und des »Plastischen«.

Delacroix gehört zu den von Greis bewunderten Künstlern. Er formulierte eine wichtige Einsicht über die »plastische« Zeichnung.

Gegen Ende seines Lebens notierte Delacroix: »Eine einzelne Linie bedeutet nichts; eine zweite ist nötig, um ihr Ausdruck zu verleihen. Wichtiges Gesetz.«

Kurt Badt kommentiert dieses »Gesetz« in folgender Weise: »In der Kunst finden wir zwei Arten von Linien verwandt: man kann eine Linie derart ziehen, daß das Auge veranlaßt wird, ihrem Zuge zu folgen, dem Rhythmus ihrer Biegungen und der Eleganz und der Schönheit ihrer Bewegung... Dann aber kann man Linien zeichnen – nicht eine einzelne; zwei zum mindesten scheinen für diesen Zweck erforderlich –, die aufeinander bezogen sind, und zwar derart, daß das Auge gezwungen wird, sie als Grenzen einer körperlichen, einer plastischen Form zu deuten, die dazwischen liegt. Diese aufeinander bezogenen Linien sind so geführt, daß das Auge daran gehindert wird, ihnen in der Längsrichtung zu folgen. Vielmehr muß es sie in einer Richtung auffassen, die von derjenigen der Linien selbst unabhängig ist. Das Auge muß von dem flächigen Stück Papier, auf dem die Linien liegen und an das sie gebunden sind, in einem neuen Akt des Verstehens sich loslösen und in die für die Anschauung körpererfüllte Vorstellungswelt des Raumes fortschreiten, die sich sogleich als Ort bestimmt. In diesem Falle haben die Linien eine »Bedeutung«, die über den Reiz ihrer eigenen Führung und ihre beschreibende Kraft hinausgeht; sie »bedeuten« räumliche

Ausdehnung und sind gleichzeitig ausdrucksvoll, indem sie durch ihre Formen die innere Spannung, die lebendige Kraft des Körpers anzeigen, den sie sichtbar machen.«

Badt verweist ferner auf das Buch von Jean Gigoux, betitelt: »Causeries sur les artistes de mon temps« (Paris 1885), das Buch eines Malers, der viele Künstler seiner Zeit kannte. Darin berichtet Gigoux über folgende Begegnung mit Delacroix: »Eines Tages zeigte ich Delacroix einen Marmorkopf, den ich wenige Tage zuvor aus Italien mitgebracht hatte. ›Ich habe ihn sehr gerne‹, sagte ich, ›aber ich weiß nicht, ob er antik ist.‹ Er betrachtete ihn genau und sagte: ›Nein, lieber Freund, das ist eine Arbeit der Renaissance. Sehen Sie, die Künstler des Altertums verstanden die Dinge von den Mitten her; die Renaissance aber faßte sie mittels der Linie. Les antiques prenaient par les milieux, au lieu que la Renaissance prenait par la ligne. Passen Sie einmal auf.‹ Dann nahm er eine Feder, zeichnete eine Reihe von großen, mittleren und kleinen Ovalen auf ein Papier und begann, diese Ovale – oder, wenn Sie wollen, Eier – mit flüchtigen, aber klug gezogenen Strichen zu verbinden. Endlich, als er das letzte Stück gezogen hatte, zeigte er mir – wie ein Zauberer – ein prachtvolles Pferd, das sich bäumte und mit seinen Füßen den Boden scharrte, voll von Leben und Bewegung. Er zeichnete dann noch fünf oder sechs andere in verschiedenen Stellungen und, weil mich das faszinierte und es ihm selber Vergnügen machte, später noch in derselben Art einen Mann von vorn und von hinten, sitzend und stehend usw. Delacroix fuhr fort, mit großer Begeisterung über die ›Eier‹ zu reden. Als ich in fragte, ›Sagen Sie mir, wie haben Sie das herausbekommen?‹, antwortete er, ›Mr. Gros (der Baron Gros) hatte es von den Griechen, und Géricault von Mr. Gros; da er aber damit nicht zufrieden war, fand er es selbst bei den Griechen und Etruskern heraus.«⁷

Die hier beschriebene »Atelierregel« ergänzt Delacroix' »wichtiges Gesetz« von der Notwendigkeit mindestens zweier aufeinander bezogener Linien, soll eine Zeichnung plastische Wirkung erzielen. Die Methode der »Eier« betont dabei den geschlossenen Umriß von Einzelelementen. Die Relation mindestens zweier Linien kann sich verbinden mit einer offenen, aufgebrochenen Gegenstandskontur.

Auch Cézanne folgte dieser Methode des Zeichnens.

Immer umgrenzt Cézanne die Bildgegenstände seiner Zeichnungen mit mehreren, meist unterbrochenen, in den umgebenden Raum geöffneten Linien. Häufig vermitteln Schraffenlagen zwischen Körper und Raum. Die Körper sind aus einander durchdringenden Wölbflächen gebildet.

Cézanne gab sich darüber Rechenschaft in einigen lapidaren Sätzen, wie sie etwa Emile Bernard aus seinen Begegnungen mit dem Künstler 1904/05 überliefert: »Alles in der Natur modelliert sich wie Kugel, Kegel und Zylinder. Man muß auf Grund dieser einfachen Figuren malen lernen, dann wird man alles machen können, was man will.«

»Zeichnung und Farbe sind niemals scharf getrennt. Im selben Grad wie man malt, zeichnet man. Je harmonischer die Farbe wird, desto bestimmter wird die Zeichnung. Wenn die Farbe den höchsten Reichtum zeigt, zeigt die Form die größte Fülle. Der Kontrast und die Beziehungen der Farbtöne: darin liegt das Geheimnis der Zeichnung und der Modellierung. Wenn die Töne harmonisch nebeneinander stehen und lückenlos vorhanden sind, modelliert sich das Bild von selbst. Man sollte nicht sagen modellieren, man sollte sagen modulieren.«⁸

Greis' Werke fügen sich bruchlos ein in diese Tradition, jedoch Formen- und Farbensprache transponiert auf die Ebene des »Ungegenständlichen«.

Für sein zeichnerisches Œuvre hält der Künstler in seiner Notiz vom Dezember 1991 fest:

»Im Jahr 1960 beginnt in der Zeichnung die Zeit, in der ich die Fugen, also die Bildtiefen, in rhythmischen Folgen organisiere, von denen aus sich die plastischen Massen formen.«

Als Beispiel sei die Bleistiftzeichnung von 1961 (Abbildung 12) genannt. Das Weiß des Papiergrundes rhythmisieren Schraffenfolgen von Bleistiftstrichen, ständig Richtung, Abstand und Ton – von zartem Silbergrau zu Schwärzlich – wechselnd, so den Eindruck lebendigen Strömens erweckend. Die Schraffenzonen beziehen

Abbildung 12

⁸ Zitiert nach: Paul Cézanne: Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet und Briefe. Mit einem Essay »Zum Verständnis des Werkes« und einer Bibliographie herausgegeben von Walter Hess. Hamburg 1957, S. 76. – Der französische Text etwa in: Conversations avec Cézanne. Edition critique présentée par P. M. Doran. Paris 1978, S. 36.

sich über die »Zwischenräume« hinweg aufeinander, lassen diese als die »Höhen« des Bildreliefs erscheinen. Von links her setzt die Komposition mit Fleckenformen ein, verdichtet sich zur Mitte in Ovale, aufsteigend von unten und in zarten Schrägbahnen oben verklingend, und kommt rechts in Elementen, die Rechteckformen umspielen, zur Ruhe. Die Linien sammeln sich zu Schraffenbündeln und bewahren doch, dank ihres Variationsreichtums, ein hohes Maß an Individualität.

Bei der Bleistiftzeichnung desselben Jahres (Abbildung 13) scheinen die Striche sich zu zerfasern, sie werden kürzer, richtungsdifferenter. Reliefhaftes tritt zurück zugunsten einer Modulierung der Grautöne und der Helligkeit des Papiergrundes, die sich auch hier zu einer rhythmischen Gestalt schließt.

Abbildung 13

Einige Jahre später, in der Bleistiftzeichnung von 1966 (Abbildung 14), hat Greis sein Linieninstrumentarium gestrafft. Den Schraffenbündeln eignet nun etwas Stachelig-Strahlendes. Die Linien, überwiegend Gerade, erhalten den Charakter von Aktivität, von Richtungsenergie zurück, sie gleichen Pfeilbündeln mit schwärzlichen Energieknoten. In heftigen Umbrüchen strahlt die Kraft des Gebildes nach den Seiten aus.

Abbildung 14

Auch die Bleistiftzeichnung von 1967 (Abbildung 15) fügt gerade Linien zu Schraffenzonen zusammen, diese selbst aber gewinnen nun an geometrischer Präzision, orientieren sich an Dreieck- oder Trapezformen. Ähnlich klären sich die Raum-, die Distanzbereiche. Punktfolgen dynamisieren einzelne Ränder:

Abbildung 15

Die Gesamtkomposition entspricht in ihrer Straffung den Einzelementen. Steil richtet sie sich auf. Einem Kristall gleich nimmt sie allseitig Licht in sich auf und reflektiert es.

Zu vergleichen wäre diese Zeichnung mit Bildern wie »Lumières affleurantes« desselben Jahres, in dem strömende Farb- und Helligkeitsbahnen zu »Lichtbäumen« werden.

Wieder einige Jahre später, in der Bleistiftzeichnung von 1971 (Abbildung 16), nehmen die Schraffenlagen dichtere Kontakte auf. Sie ähneln kubistischen »Passagen«, also geometrischen Teilelementen, die sich in den Grund und zueinander öffnen. Greis' Zeichnung läßt geometrische Formfragmente, Gerade und flache Kurven in reicher Graustufung, aus dem Licht des Papiergrundes entstehen, aus einem alles durchstrahlenden Licht, das zugleich Bewegung ist, so daß die geometrisch-gesetzlichen Formen wie flüchtige Schattengespinste an unserem Auge vorüberziehen. Gesetzhaftes teilt sich so der Bewegung mit, sie wird Rhythmus, vielgliedrige, komplexe Zeitgestalt.

Abbildung 16

Rhythmik erschließt sich in neuer Weise Raum bei der Bleistiftzeichnung von 1973 (Abbildung 17), wie durch Drehung und Faltung grauer Säume und Schraffenflächen, die häufig zu Dreiergruppen zusammenfinden. Ein geistvolles Spiel von »Halblichtern« und »Halbschatten« vollzieht sich, die Modulation der grauen Graphitstriche wird eins mit der Setzung von Form, Raum und Bildzeit. Beschreibende Worte bleiben ohnmächtig vor der Fülle, Freiheit und Strenge solcher Werke. Dem Auge aber erschließen sich immer neue Akkorde und Harmonien.

Abbildung 17

Die Bleistiftzeichnung des folgenden Jahres (Abbildung 18) verdichtet die Schraffenlagen zu Bereichen von neuer Oberflächenqualität, schiefbrig schimmernd, dann wieder aufzüngelnd oder wie von Wellen zart bewegt. Eine Gesamtform bildet sich aus unterschiedlichen rhythmischen Einheiten, hin- und herwogenden Schraffenbündeln unten, breiter aufsteigenden Spitzformen darüber, die in einem Quadrat ihren Ruhepol finden, und einem eng angelegten Kurvengebilde rechts. Der Formenvielfalt entspricht eine reiche Lichtmodulierung.

Abbildung 18

Im selben Jahr 1974 entsteht die Zeichnung Abbildung 19, ähnlich schimmernd in den Oberflächen, aber plastischer, kristallhaft wirkend, mit Schattengraden wie Kanten von Felsgestein. Härtestes, geologisch Uraltes zeigt sich als Gebilde aus Licht und Rhythmus.

Abbildung 19

Vergleichbar mit diesen Zeichnungen sind etwa das Gemälde »Replis nacrés« von 1970, das einen dichten Weißraum wie an Kristallkanten zu Blaugrau- und Orangerosa-Tönen bricht, mit stärkeren Kontrasten arbeitende Bilder von 1972 (»Matin dévêtu«, »Révélation d'un matin«) oder das von Weiß nach Gelb und Violett schimmernde, die zarten Farbtöne an wenigen Graten und Flächenpassagen sammelnde Werk »L'empreinte de l'orient« von 1973. Von solchen Gemälden aus geurteilt, übersetzt die Zeichnung Buntfarbqualitäten in Helligkeitsgrade der Grauskala.

1976 ist ein Jahr der Zeichnungen. Aus der Folge großformatiger Bleistiftzeichnungen seien zwei vorgestellt. Schon Format und Technik weisen auf einen erhöhten bildhaften Anspruch hin.

Greis bemerkt zu solchen Werken in seiner Notiz von 1991: »Im weiteren Verlauf bleibt der weiße Grund des Papiers nicht nur, oder nicht mehr, der Träger der Zeichnung. Durch rhythmisch gesetzte Formzeichen, die das Weiß des Papiers umklammern, erfährt der Grund eine Umkehrung, die ihn zur Form und zum Träger des Lichtes verwandelt. Das Weiß wird hier zu einem »Lebenselement« der Zeichnung.«

Oder, weiterführend, in einer späteren Notiz: »In einer Zeichnung widerfährt dem Weiß des Papiers eine Umwandlung, durch die es seine passive Eigenschaft, nur Träger der Zeichnung zu sein, verliert – es ist der tastende Weg des Stiftes, der ein Nichts, eine Leere, dem Bereich des Sichtbaren, der Wahrnehmung zuführt, dies ist die eigentliche Entdeckung. Auf dem Entstehungsweg eines Bildes, nun im Bereich der Farben, geschieht eine ähnliche Verwandlung.«

Die Zeichnung Abbildung 20 ähnelt einer mehrsätzigen musikalischen Komposition, aufsteigend von unten links nach rechts oben, zu den Seiten in Variationen der Hauptmotive sich verästelnd. Gleichzeitig erinnert sie an ein in viele Facetten aufgebrochenes Felsmassiv, in dem Licht und Schatten sich

Abbildung 20

fangen – vielmehr: aus Licht und Schatten wird das Stereometrische geboren, in ihnen pulsiert es, einem Lebendigen gleich.

Die Zeichnung Abbildung 21 bildet eine Gesamtform aus schmalen Dunkelgraten in Horizontal-Vertikal-Teilungen des ganzen Blattes. Schraffuren vereinen sich hier und da zu nahezu homogenen Bezirken, verwischen an anderen Stellen, gleiten ins Weiß des Grundes. Dann wieder durchstoßen Weißgrate die Dunkelzonen, die Bildfläche wird raumhaltig: es ist, als würde eine Felswand von Wasserschleiern überflort.

Abbildung 21

Eine Bleistiftzeichnung des Jahres 1978 (Abbildung 22) erreicht monumentale Einfachheit im Auswägen von Horizontal- und Kurvenelementen um eine senkrechte Mittelachse. Nicht aus der Geste entstehen die Striche, sondern aus der langsamen, sorgfältigen Reihung von Schraffenlagen, die nichts dem Zufall überläßt. Die zu Individualitäten ausgeformten Einzelmotive sind in ein freies Gleichgewicht gebracht. Feierliche Ruhe strahlt aus von diesem Blatt, Gelassenheit, wie sie auch einer ostasiatischen Berglandschaft eignet.

Abbildung 22

Ähnlich ist die Wirkung der Bleistiftzeichnung von 1979 (Abbildung 23), wengleich von stärkerer Dynamik erfüllt: eine Dreiecksform erscheint, einem vom Wind erfaßten Segel gleich, in die Schräge geneigt, die punktiert kurzen Schraffen branden wie Wellen aufwärts, zerstäuben und werden doch gehalten von einem halb verborgenen Gerüst aus bildmäßig organisierten Geraden. Ein auf der Spitze des Augenblicks erfaßtes Motiv gewinnt zeitüberwindende Dauer.

Abbildung 23

Greis' Bemerkungen zu seinen Zeichnungen, formuliert im Dezember 1991, schließen mit folgenden Sätzen: »Ich bin immer wieder fasziniert von Elementarformen, Urformen und genetischen Gestaltungen, vom Formgestalten parallel zur Natur (ich denke an das Bild der »Urpflanze« von Goethe). In diesem Sinne erwächst auch eine Zeichnung aus der anderen.«

In diesem Sinne, so darf ergänzt werden, erwächst auch eine Form aus der anderen, und solches Gestalten aus wenigen, auseinander sich entfaltenden »Elementarformen« intensiviert sich in den seit 1990 entstandenen Zeichnungen.

Sie entsprechen darin den Gemälden dieser Jahre: »Windkamm« und »Lichtmuschel« von 1990, »Äolischer Aufbruch« von 1991, »Alles fließt« und »Jubilo« von 1992 und 1993, Gemälden mit großen Ovalformen, von Lichtbahnen durchzogen, wie Harfen von Saiten, und an gegenlaufende Schrägen stoßend, Bildern gegenstrebigter Harmonie: Das Widerstrebende vereinigt, aus dem Entgegengesetzten die schönste Harmonie entstehend, und alles Geschehen aus solchem Streit (Heraklit).

Die Bleistiftzeichnung von 1990 (Abbildung 24) setzt ein mit einem aus Schrägen unterschiedlicher Richtung und Kurven gefügten Motiv links unten, das sich nach oben und nach rechts hin in eine Vielzahl von Variationen und Kontrasten verwandelt, um in dünnen kurvigen und schräggeführten Säumen zu enden.

Abbildung 24

Die Bleistiftzeichnung des folgenden Jahres (Abbildung 25), beschränkt das Formenvokabular auf Ovalringe und deren Variationen, die sich allseitig in die weiße Weite des Papiergrundes öffnen, oder aus ihm entlassen werden, so das Geschlossene des Kreismotivs mit dem Grenzenlosen eines Lichttraumes versöhnend.

Abbildung 25

Die Bleistiftzeichnung Abbildung 26, ebenfalls von 1991, gleicht einem frei über das Weiß der Papierfläche gespannten Netz, geknüpft aus Ovalkurven, Horizontal- und Schrägbahnen, mit Zäsuren, Pausen vom gleichen Bildwert wie die Grauförmungen aus an- und abschwellenden Bleistiftstrichen, die sich in ihrer Wiederkehr ständig wandeln, sich spiegeln, aufgliedern und in zarten Punkten verklingen.

Abbildung 26

In den Zeichnungen der letzten Jahre steigert sich noch der Formenreichtum bei gleichzeitiger Stärkung der kompositorischen Einheit. Jedes Blatt wirkt wieder anders, und gleichwohl sind es dieselben Elemente und deren Variationen, die als sein Instrumentarium dienen.

Die Bleistiftzeichnung von 1992 (Abbildung 27) bildet zwei Motivgruppen gleichsam spiralig bewegter, wie von einem heftigen Luftzug erfaßter Blätter, die nach rechts zu einem Gitter aus Kurvenornamenten sich beruhigen, aus einem Schleier von zart vibrierendem Weiß auftauchend und wieder vergehend.

Abbildung 27

1993 entsteht die Zeichnung Abbildung 28, eine Arabeske nahezu symmetrisch gegeneinander gekrümmter Ringfragmente, lebendig gespannt wie Delphine, denen aufschäumende Wogen und Spiegelungen antworten.

Abbildung 28

Bei der Zeichnung von 1994 (Abbildung 29) befinden sich Geraden und flache Kurven in ständiger Modulation der Bleistiftstriche von zartestem Silbergrau zu Schwarzgrau, durchdrungen vom alles umfassenden, in sich ruhenden Weiß des Grundes, so als dessen Gestaltwerdung wirkend, vergleichbar züngelnden Flammen oder Blättern – oder Bäumen?

Abbildung 29

Licht ist Urmaterie, die sich in grautonigen Einzelformen konkretisiert, entlassen aus dem Weiß des Flächengrundes: bei der Zeichnung von 1995 (Abbildung 30) in kleinen, von Höfen umgebenen Kreisformen, entlang eines Gerüstes aus Schrägen und Waagerechten, bei der Zeichnung desselben Jahres (Abbildung 31) in weitgeschwungenen Kurvenbögen, die, Wellen gleich, über die Bildfläche hinweg aufsteigen, jedoch durchdrungen von Helligkeitsgraten und begleitet von raumhaft sich weitenden Vibrationszonen und so in ihrer Einfachheit gebrochen.

Abbildung 30

Abbildung 31

Das erneut flächiger aufgerichtete Motiv der Zeichnung Abbildung 32, ebenfalls 1995 entstanden, faßt Ovalbögen wechselnder Größe und Krümmung, auch als Rand oder Gliederung gradifferenzierter Bezirke, mit Stücken von Geraden zu einem vielteiligen, nach allen Seiten sich drehenden, öffnenden und zugleich in

Abbildung 32

sich kreisenden Wesen von gezügelter Kraft und feierlicher Ordnung, zu einem Inbild der sich selbst erneuernden Natur:

Die Betrachtung des Zeichnungswerkes eines Künstlers, der selbst sein Schaffen versteht als »Formgestalten parallel zur Natur«, als Formgestalten, das »Goethes Bild der »Urpflanze«« erläutern kann, sei beschlossen mit einem Zitat aus Goethes Skizze »Bildung und Umbildung organischer Naturen« von 1807:

»Der Deutsche hat für den Komplex des Daseins eines wirklichen Wesens das Wort Gestalt. Er abstrahiert bei diesem Ausdruck von dem Beweglichen, er nimmt an, daß ein Zusammengehöriges festgestellt, abgeschlossen und in seinem Charakter fixiert sei.

Betrachten wir aber alle Gestalten, besonders die organischen, so finden wir, daß nirgends ein Bestehendes, nirgends ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern daß vielmehr alles in einer steten Bewegung schwanke. Daher unsere Sprache das Wort Bildung sowohl von dem Hervorgebrachten, als von dem Hervorgebrachtwerdenden gehörig genug zu brauchen pflegt...

Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschauen der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele mit dem sie uns vorgeht...

Jedes Lebendige ist kein Einzelnes, sondern eine Mehrheit; selbst insofern es uns als Individuum erscheint, bleibt es doch eine Versammlung von lebendigen selbständigen Wesen, die der Idee, der Anlage nach, gleich sind, in der Erscheinung aber gleich oder ähnlich, ungleich oder unähnlich werden können. Diese Wesen sind teils ursprünglich schon verbunden, teils finden und vereinigen sie sich. Sie entzweien sich und suchen sich wieder und bewirken so eine unendliche Produktion auf alle Weise und nach allen Seiten.

Je unvollkommener das Geschöpf ist, desto mehr sind diese Teile einander gleich oder ähnlich, und desto mehr gleichen sie dem Ganzen. Je vollkommener das Geschöpf wird, desto unähnlicher werden die Teile einander. In jenem Falle ist

das Ganze den Teilen mehr oder weniger gleich, in diesem das Ganze den Teilen unähnlich. Je ähnlicher die Teile einander sind, desto weniger sind sie einander subordiniert. Die Subordination der Teile deutet auf ein vollkommneres Geschöpf...«⁹

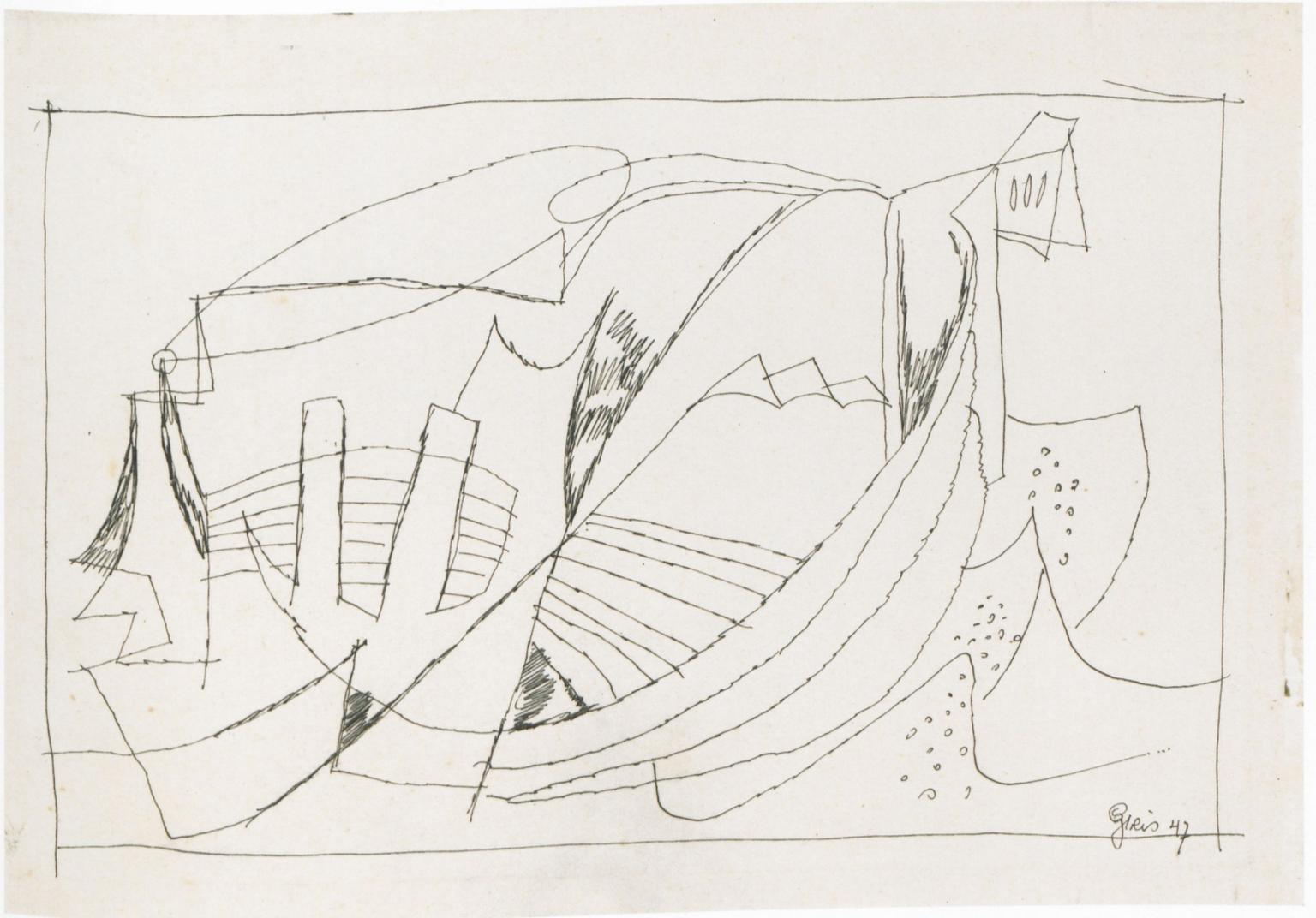
Diese Sätze geben nicht nur eine Anleitung zum Verständnis der Zeichnungen als lebendiger Gebilde, sie lassen das Zeichnungswerk von Otto Greis als Ganzes, in seiner Entfaltung, seiner Bildung und Umbildung, seiner Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, als ein »vollkommenes Geschöpf« erfahren.

I

Boot. 1947

Tuschfederzeichnung

160 x 230 mm

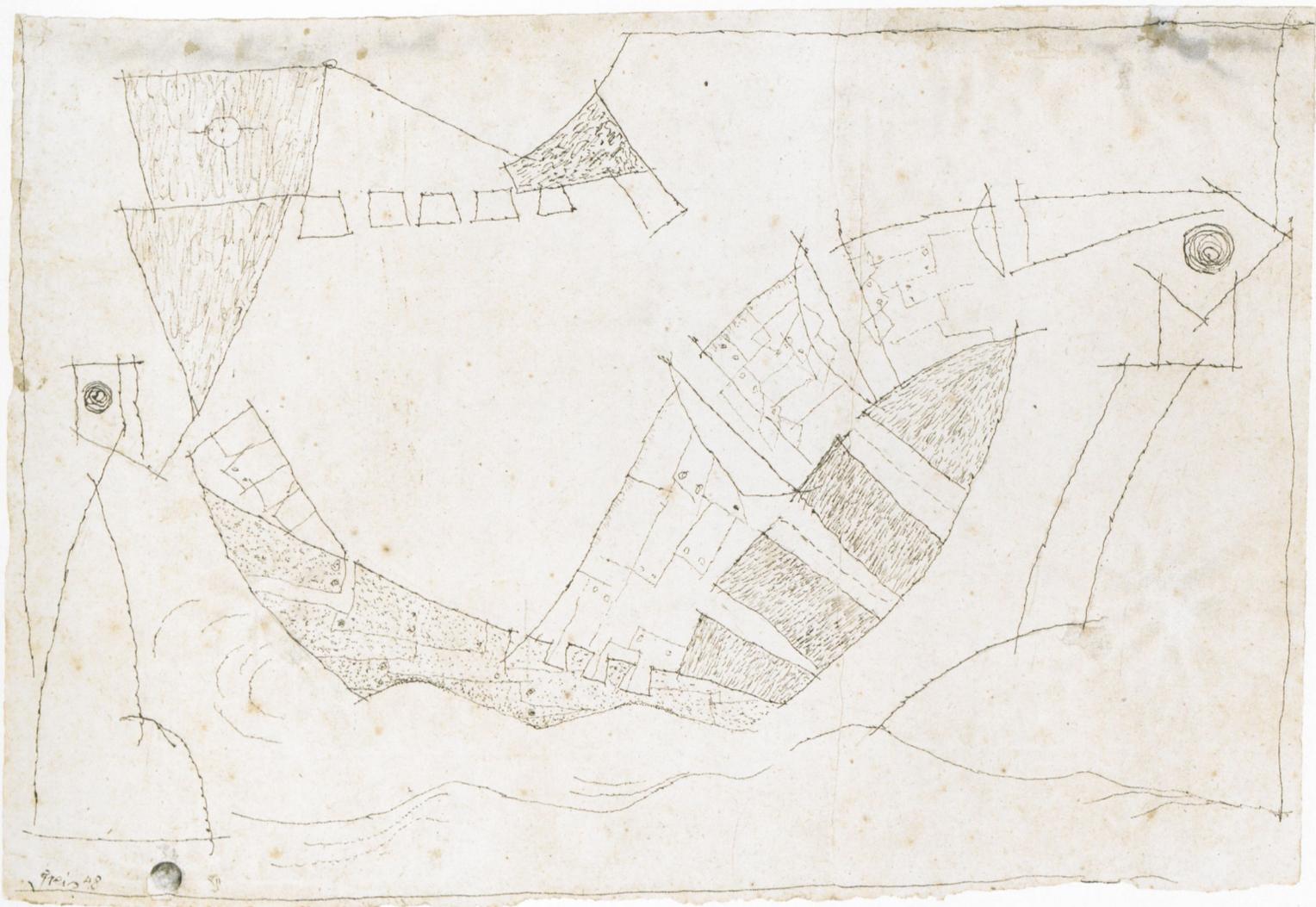


2

Boot. 1948

Tuschfederzeichnung

280 x 415 mm

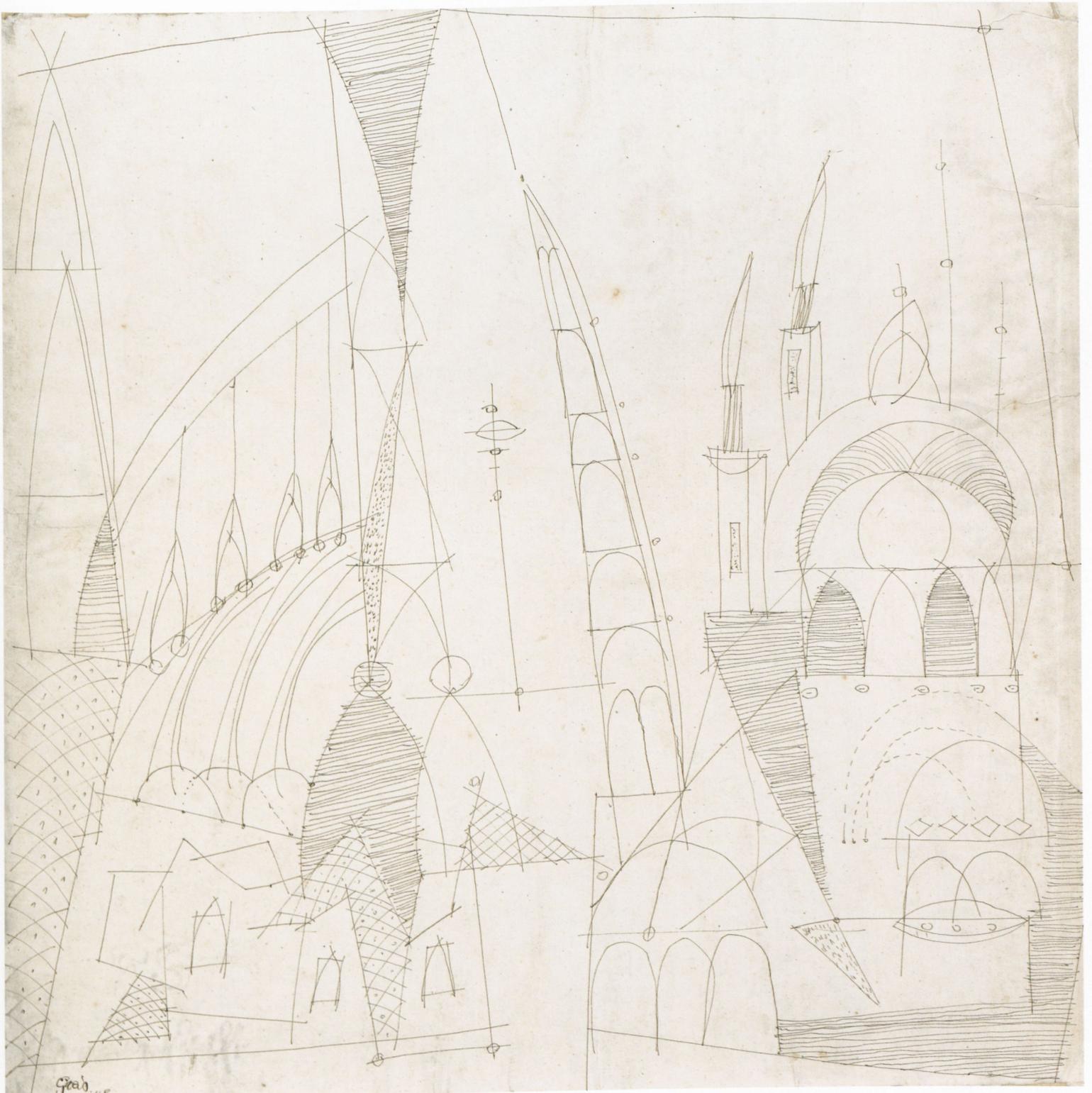


3

Kathedrale. 1948

Tuschfederzeichnung

450 x 452 mm



4

Variation Insekt. 1949

Tuschfederzeichnung

326 x 240 mm



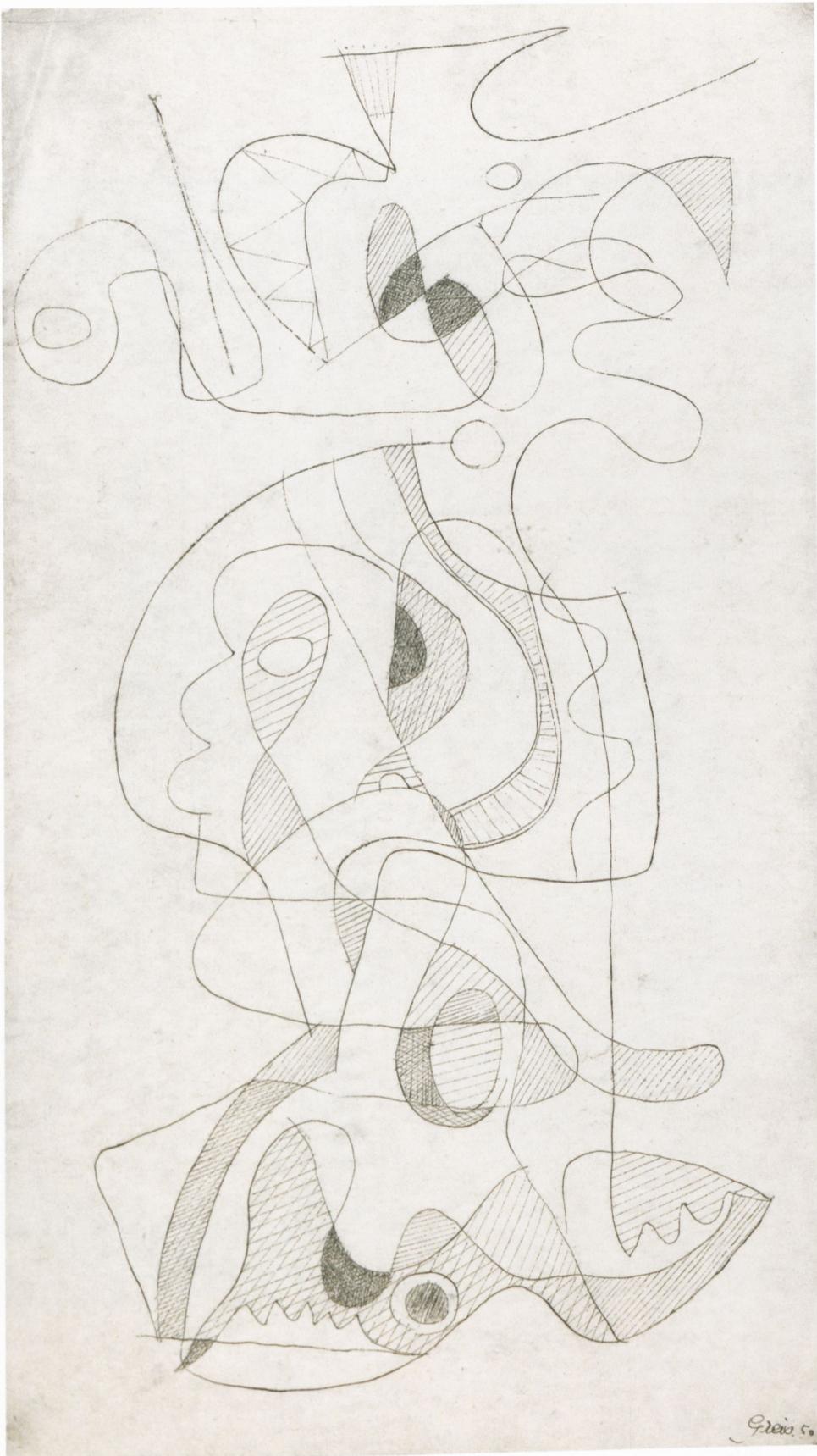
greis. 49

5

Abstrakte Komposition. 1950

Tuschpinselzeichnung

490 × 275 mm



6

Ohne Titel. 1957
Tuschpinselzeichnung
170 x 150 mm



7

Ohne Titel. 1957
Tuschpinselzeichnung
180 x 150 mm



May 29, 1957

8

Ohne Titel. 1957
Tuschpinselzeichnung
175 x 145 mm



9

Ohne Titel. 1957
Tuschpinselzeichnung
175 x 150 mm



10

Ohne Titel. 1957

Tuschpinselzeichnung

170 x 140 mm



12.10.92 Greis.

II

Ohne Titel. 1958
Tuschpinselzeichnung
175 x 140 mm



12

Ohne Titel. 1961

Bleistiftzeichnung

320 x 240 mm



3.7.61 Grey

13

Ohne Titel. 1961

Bleistiftzeichnung

320 x 240 mm



25.7.01 Szekis

14

Ohne Titel. 1966

Bleistiftzeichnung

315 x 235 mm



Gris / 66

29.10.66

15

Ohne Titel. 1967

Bleistiftzeichnung

320 x 240 mm



Mai 67 Greis

1967

16

Ohne Titel. 1971

Bleistiftzeichnung

235 x 160 mm



17

Ohne Titel. 1973

Bleistiftzeichnung

230 x 160 mm



Spencer
15.10.73

18

Ohne Titel. 1974

Bleistiftzeichnung

235 x 160 mm



92015 74

20.1.74

19

Ohne Titel. 1974

Bleistiftzeichnung

235 x 160 mm



S. 1917

11. 2. 24

20

Ohne Titel. 1976
Bleistiftzeichnung
auf grundiertem Papier
495 x 380 mm



Greis Oct. Nov. 76

21

Ohne Titel. 1976

Bleistiftzeichnung

auf grundiertem Papier

495 x 380 mm



Speis

Nov. 76

22

Ohne Titel. 1978
Bleistiftzeichnung
auf grundiertem Papier
495 x 380 mm



23

Ohne Titel. 1979

Bleistiftzeichnung

283 x 250 mm



Greis Nov. 79.

24

Ohne Titel. 1990

Bleistiftzeichnung

248 x 298 mm



Grcis 18. XII 90

25

Ohne Titel. 1991

Bleistiftzeichnung

245 x 290 mm

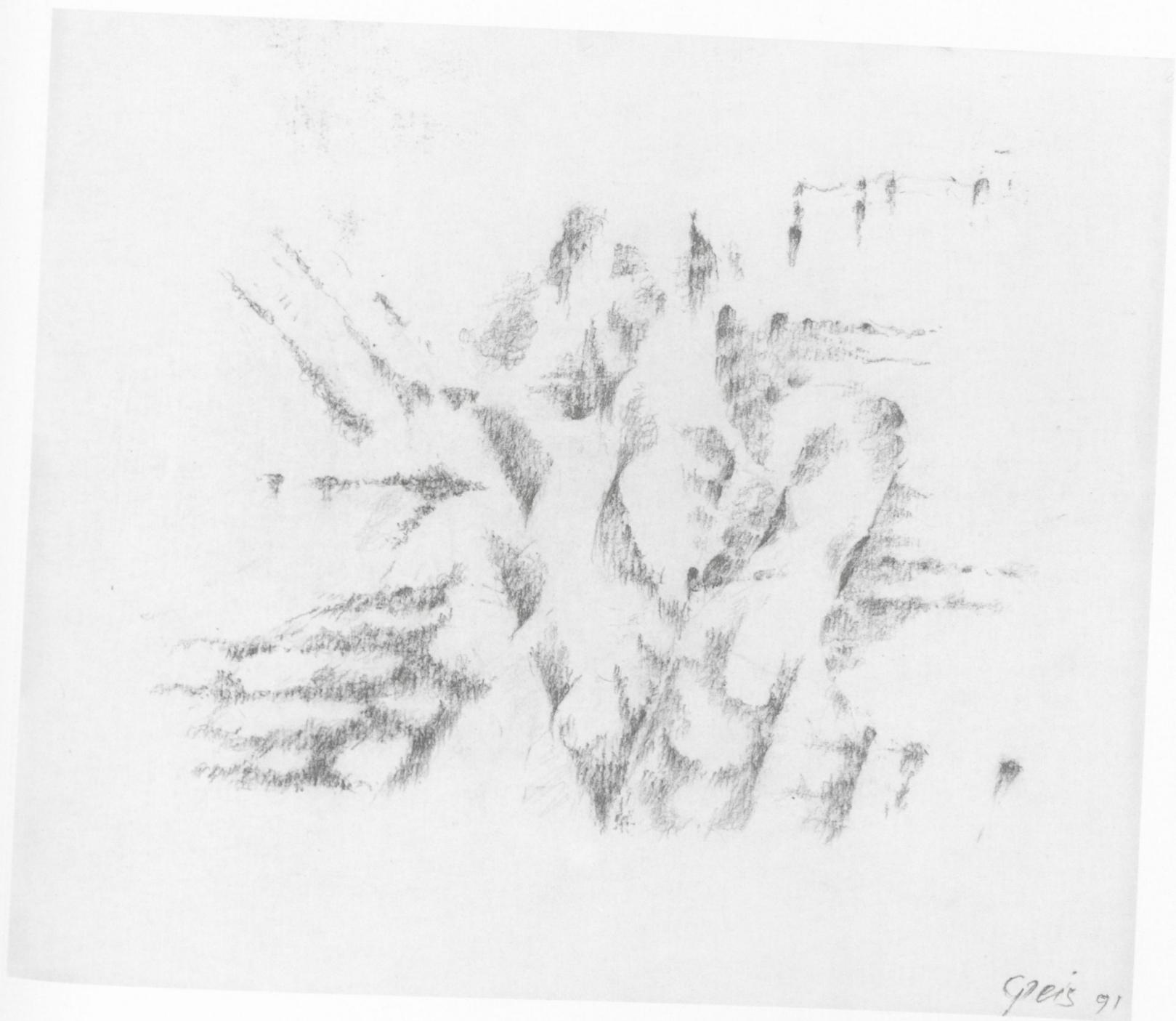


26

Ohne Titel. 1991

Bleistiftzeichnung

250 x 295 mm



Speis 91

27

Ohne Titel. 1992

Bleistiftzeichnung

270 x 236 mm



ARCHES MADE IN FRANCE M B M

Almeria 16.4.92

28

Ohne Titel. 1993

Bleistiftzeichnung

285 x 247 mm



Greis / 93

Figure 12.4.93 Fingline
V.d.A.

29

Ohne Titel. 1994

Bleistiftzeichnung

250 x 290 mm



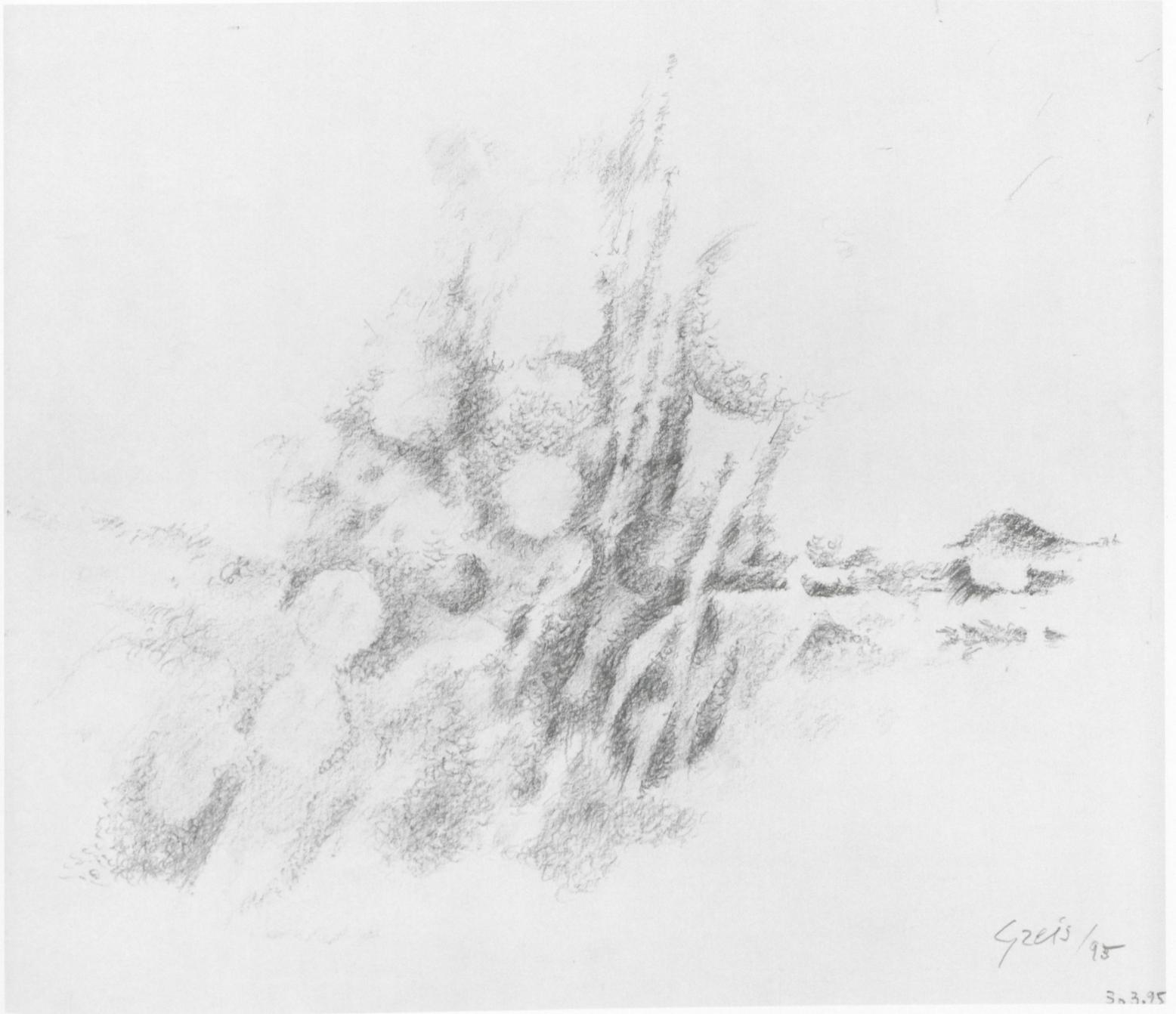
19.4.94

30

Ohne Titel. 1995

Bleistiftzeichnung

250 x 295 mm



Greis / 98

3.3.95

31

Ohne Titel. 1995

Bleistiftzeichnung

285 x 292 mm



Cois / 95

25.4.95

32

Ohne Titel. 1995

Bleistiftzeichnung

250 x 295 mm



10.6.95