

Georg Frieztzsche – Das Spätwerk

Lorenz Dittmann

Das Spätwerk Georg Frieztzsches, Blätter aus dem Zeitraum von 1976 bis 1985, gehört zu den bedeutendsten Leistungen der deutschen Gegenwartsmalerei, in seinem Rang erst von wenigen erkannt und hinreichend gewürdigt.

Diese Blätter stellen ein Spätwerk in der vollen Bedeutung des Wortes dar. Welch anderer Eindruck als jener, den die Werke vermitteln, die zwischen 1962 und 1972 entstanden sind. Rauschende Farbenpracht jene, freie, ausholende Bewegung wie die vom Wind durchfahrener Blätter, von Sonnenlicht durchstrahlten Dickichts – nun Stille, Verhaltenheit, Verdichtung, Verinnerlichung, Zurücktreten aus der Erscheinung.

Eine neue künstlerische Technik ist Voraussetzung, mehr noch: Medium dieser künstlerischen Wirkung. Matthias Bleyl hat die wichtigste Modifikation dieser neuen Technik genau beschrieben: „Frieztzsche begann mit einem aquarellierten Grundton, den er anschließend mit Wachs überzeichnete, wodurch sich lineare Strukturen bildeten. Da das farblose Wachs kaum zu sehen ist, bedurfte das quasi ‚Blindzeichnen‘ einer großen Imaginationskraft der zu erzielenden Strukturdichte. ... Daraufhin wurde das Blatt weiter mit Aquarell bemalt, wobei die Farbe von den Linienstrukturen abperlte; eventuell konnte noch eine weitere Bearbeitung mit Wachs folgen. Die einzelnen Aquarellschichten sind im Ton meist verwandt, also ohne grelle Farbwechsel, so daß sie sich harmonisch addieren und zwischen der oder den ersten, unter den Wachslinien liegenden, und der letzten Schicht eine tonale Verbindung besteht. Da jede Schicht der Aquarellmalerei farblich auf die vorige eingeht, lassen sie sich letztlich alle auf den Ausgangsfarbton zurückführen. Nach Beendigung der Übermalungen wurde das Wachslineament, und damit auch alle gegebenenfalls darüberliegenden Farbspuren, sorgfältig entfernt, ohne daß das Wachs sich mit dem Papier verbinden konnte. Das Ergebnis ist ein materiell nicht von der Malerei zu unterscheidendes Liniengeflecht, das auf andere Weise, etwa durch Deckweiß, nicht zu erzielen wäre. Da auch diese Linien, oder eher: lineare Aussparungen, aquarelliert sind, weisen sie einen hohen Anteil Tiefenlichts auf, also Helligkeit des unter der ersten Lasur liegenden Papiers.“ Bei den Aquarellschichten dazwischen ist der Anteil an Tiefenlicht geringer, gegeben ist er auch hier, „beide, Aussparungen und dazwischen angeschwemmte Farbe, sind ‚hinterlichtet‘.“⁽¹⁾

Nicht alle Bilder Frietzsches sind in solch komplexer Technik entstanden, einige sind reine Aquarelle, aber auch sie in vielen Lagen übereinandergeschichtet, so zu besonderer, aus der Tiefe dringender Bewegtheit geführt.

Doch betrachten wir Frietzsches Blätter genauer! Viele von ihnen entfalten sich, wie in der Beschreibung der Maltechnik schon angedeutet, aus der Dialektik von Linie und Farbe. Sie setzen eine Spannung zwischen Linie und Farbe und heben sie zugleich wieder auf. In engen Netzen, Gespinsten, ziehen sich Linienscharen durch die Blätter, oft so dicht, daß von dem Grund, auf dem sie liegen könnten, nichts mehr sichtbar wird, dieser Grund selbst in zarte Strichlagen sich zerlegt, bisweilen in kaum mehr wahrnehmbare Mikroelemente hinein. Fast durchwegs konstituiert sich dies Liniengespinnt aus Horizontalen und Vertikalen, hinzu kommen einige Schrägen; Kurven, wenn, dann flache Kurven, sind sehr selten. Aber diese Geraden, diese Horizontalen und Vertikalen, bilden kein „Raster“, befinden sich vielmehr in ständiger Verwandlung, ihre Abstände wechseln, ihre Breite verändert sich; bis zum lichthaften Fleck können sie sich erweitern, bis zum dünnsten Strich zusammenziehen. Mit der Orientierung auf die Grundrichtungen ist ein gewissermaßen anonymes Schema angelegt. Die selbstverständlichen, gleichsam „natürlichen“ Richtungen der Waagrechten und Senkrechten lassen jeden Gedanken an individuelle Willkür schwinden – und dennoch sind diese Linien in ihrer steten Veränderung graphische Spur, Kundgabe seelisch-geistiger Lebendigkeit. In der Zartheit ihrer Variation aber bekunden sie sich nicht als „gestisches“ Element, der Anteil leiblicher Bewegung ist vielmehr auf das gerade nötige Mindestmaß zurückgedrängt. Mit solcher Absage an die ausgreifende, über den Arm aus dem ganzen Leib schwingende Bewegung – und mit dem gleichzeitigen Verzicht auf geometrische Eindeutigkeit und Schematisierung werden sie zum Medium, zum Gefäß verhalten psychischer Bewegungen, zur Kundgabe von Seelischem. Und nicht beliebig wechseln die Abstände, ändert sich die Dichte des Liniengespinntes, sondern in einem die Bildgeschlossenheit betonenden Rhythmus: an den Rändern verdichten sich die Strichlagen, schaffen innere Rahmen, mit je wechselnder Verengung nach links und rechts, oben und unten. Keins dieser Blätter öffnet sich nach außen, weist über seine Bildgrenzen hinaus, jedes bleibt, mitunter auf ganz zurückgenommene Art, in sich geschlossen. Dabei aber, und dies akzentuiert die Besonderheit dieser Bildstruktur, entfaltet sich nicht etwa eine Bewegung aus der Bildmitte, die an den Rändern zum Stehen käme, sondern ein insgesamt gleichmäßiges Liniengeflecht setzt sich an den Bildrändern selbst die Grenzen. So zeigt sich schon in der Linienstruktur die Eigenart von Frietzsches Schaffen, das sich gleichermaßen freihält von der dogmatischen Enge eines Systems, eines rationalen Kalküls – wie auch von aller Beliebigkeit,



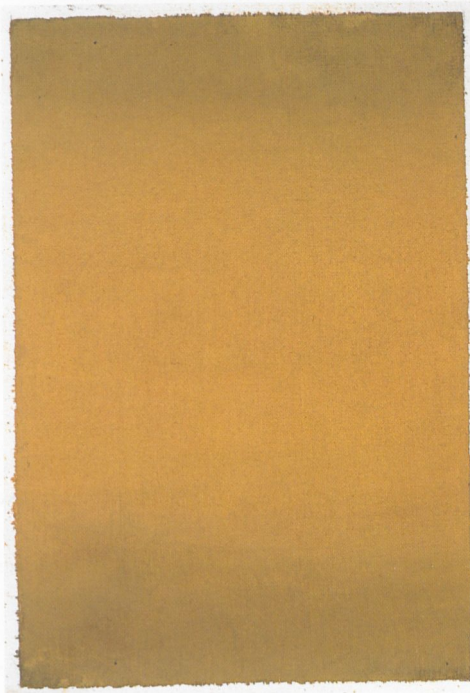
39 Tusche, Wachs 1980 22,5 x 18,4 cm

aller Willkür, die sich oft genug in der spontanen Aktion der Gestik verbirgt.

Aber ist es denn sinnvoll, bei der Betrachtung dieser Blätter von der Liniengestaltung auszugehen? Handelt es sich nicht um Arbeiten, die aus der Farbe heraus entstanden? In der Tat stehen ja neben den linienbestimmten Werken nahezu monochrome. Sind diese deren reiner Gegenpol? Auch hier gilt es, genauer hinzusehen – wie überhaupt lange, geduldige Betrachtung die Voraussetzung einer angemessenen Erfahrung dieser Kunstwerke ist. Die „monochromen“ Blätter sind eben nur annähernd monochrom. Nirgendwo gibt es eine unbewegte, oder eine nach vorgegebenem Konzept, etwa in der Helldunkelvalenz oder der Farbnuancierung regelmäßig bewegte Farbe. Auch in seiner Farbigkeit meidet Fritzsche jede Schematik. Aufs freieste entfalten sich die Farben zu eigenem Leben. Aus gedämpftem Blau heben sich wolkenartig hellere, grünbläuliche Zonen ab, ein kräftig orangetoniges Blatt wird an einer Stelle ins Olivbräunliche getrübt, an anderen in orangerötliche Flecken und Säume verdichtet. Und wiederum: auch hier ist alles bloße Spontaneität, alles zur Willkür, Beliebigkeit neigende vermieden: sieht man genauer zu, dann erkennt man, daß auch diese zarten Farbbewegungen zumeist einer verborgenen Ausrichtung auf die Waagrechte und Senkrechte folgen.

Zarte, gebrochene Farben bestimmen die Bildwirkung, Grautöne, Grauviolett, Purpurbraun, Olivbraun, verhangenes Orange, gedämpfte Ockertöne, zurückgenommenes Blau. Keine selbstherrliche Pracht, keine dekorative Schönheit ist diesen Farben eigen. Fritzsches Kunst ist, wie alle Dogmatik und alle Willkür, so auch das bloß Kulinarische, das nur Schmückende fremd. Die Farben sollen aber auch nicht nur sich selbst präsentieren, es geht Fritzsche nicht um Farbe um der Farbe willen. Die Farben dienen jedoch auch nicht dem Licht oder dem Dunkel, wie die zahlreichen weißen und schwarzen Bilder der gegenwärtigen Malerei, die in Lichtintensität ausbrechen oder in Dunkelheit versinken. Fritzsches Bilder stehen in einem Halblight oder Halbdunkel, schon der Farbigkeit nach eignet ihnen etwas Verhangenes, Verhülltes – und in diesem ihren anschaulichen Charakter gehen sie überein mit den Liniengespinnsten, die wie Schleier, wie in sich bewegte feine Netze sind.

Es ist die besondere Leistung der modernen Malerei, einen „inneren“ Raum der Bildfläche entdeckt und eröffnet zu haben. Schon mit dem Kubismus setzt diese Erkundung ein, indem er die Bildfläche zum Gegenstand des Eintiefens, des Aushöhlens machte. Die Kunst Paul Klees bedeutet einen weiteren Schritt in diese, rein aus den bildkünstlerischen Möglichkeiten selbst gewonnene Innenwelt. Fritzsches Kunst möchte ich hieran anschließen. Anders als Klee, der Farben und Linien in der Regel als zwei getrennte Stimmen behandelte, bringt Fritzsche Linien



40 Aquarell 1983 17,7 x 12,3 cm

und Farben in das erwähnte Wechselverhältnis, verdichtet zugleich damit den in der Bildfläche konstituierten inneren Raum. Zartheit der Linien und Farben, verhülltes Licht, nach innen gewandter Raum, in alledem verweisen Frietzsches Blätter auf ein Inneres, auf die Dimension des Psychischen. Ihr entspricht er auch in den Formaten. Frietzsch begnügte sich, anders als die Mehrzahl der gegenwärtig arbeitenden, auf Großformate fixierten Maler, mit kleinen, bestenfalls mittleren Formaten, wobei eine Abmessung von 70 mal 50 cm nicht überschritten wird. Dieser Dimension des Inneren ist schließlich auch die fragile Materialität, Aquarell und Wachs auf Papier, gemäß.

Doch ist die Thematisierung des Psychischen bei Frietzsch genauer zu bestimmen. Seine Werke sind gekennzeichnet durch die Synthese einer unüberschaubaren Mannigfaltigkeit in die Einheit, in die Gleichzeitigkeit. Die Mannigfaltigkeit wird getragen von den Linien, die Einheit von der Farbe – aber beides steht ja in untrennbarem Wechselbezug, ja ist gewissermaßen dasselbe, von zwei Aspekten aus betrachtet.

Darin erscheint mir Frietzsches Malerei als Verwirklichung des Bildes innerer, geistig-seelischer Dauer. Hier ist auch darauf zu verweisen, daß sich die Blätter Frietzsches, ungeachtet ihrer Bildgeschlossenheit, zu Folgen ordnen, die der Künstler selbst durch die Art der Numerierung anzeigte.

Diese Dauer, die „durée“ im Sinne Henri Bergsons, trägt das innere Leben. Sie „ist weder ein homogenes Kontinuum, noch eine aus wohlunterschiedenen Elementen gebildete Mannigfaltigkeit“⁽²⁾, sondern eben die Synthese beider, der Mannigfaltigkeit und des Kontinuums. Bergson formulierte: „Mehrere Bewußtseinszustände gehen untereinander eine organische Verbindung ein, durchdringen sich gegenseitig, werden immer inhaltsreicher, und können auf diese Weise einem Ich, das von keinem (äußeren) Raum wüßte, das Gefühl der reinen Dauer vermitteln.“ „Je weiter wir in die Tiefe des Bewußtseins eindringen“, desto klarer zeigt sich die Dauer als diese Durchdringung aller Einzelerlebnisse, Einzelerfahrungen, „das innere Ich, das da fühlt und sich leidenschaftlich erregt, das da abwägt und Entschlüsse faßt, ist eine Kraft, deren Zustände und Modifikationen sich aufs Innigste durchdringen...“⁽³⁾

Frietzsches Werke sind Bilder innerer Dauer in ihrer ständig neu vollzogenen Aufhebung einer Mannigfaltigkeit in das Kontinuum ihrer über längere Zeiträume hin verfolgten Modifikation von Grundmotiven, ihrer zarten Variation, die unterschiedlichen Stimmungslagen innerhalb eines sich durchhaltenden Gleichen Raum gewährt. Sie vereinen Verhaltlichkeit mit Kraft, Transparenz mit innerer Fülle, erscheinungsmäßige Kostbarkeit mit einer nach innen gewandten Intensität.

Frietzsches Werke sind Bilder innerer Dauer aber auch noch in einem anderen Sinne – im Sinne der Rückkehr zu sich selbst als Summe eines

gelebten Lebens. Eine andere Beschreibung Bergsons lautet: „Dauer ist Kontinuität der Veränderung, Fortbestehen der Vergangenheit in der Gegenwart.“⁴⁾ Fortbestehen der Vergangenheit in der Gegenwart bedeutet, ins Ethos der künstlerischen Existenz gewendet: Treue zu dem einmal als richtig erkannten Weg, ohne Rücksicht auf Zeitgeist und Erfolg. Frieztzsche bezeugte, wie wenige andere, in seiner Existenz diese Treue zu sich selbst, ohne Zugeständnisse an äußere Einreden, auch um den Preis eines Daseins am Rande der künstlerischen Zeitereignisse. Und nur deshalb konnte Frieztzsche in seinem Spätwerk Bilder innerer, seelisch-geistiger Dauer schaffen, weil er zeit seines Lebens jener ethischen Dimension von Dauer, dem Vollzug des eigenen Lebensentwurfes, treu geblieben war.

- 1) Zitiert nach: Matthias Bleyl, Essentielle Malerei in Deutschland, Wege zur Kunst nach 1945, Nürnberg 1988, S. 82.
- 2) Wolfgang Wieland in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, Darmstadt, Basel 1972, Spalte 27.
- 3) Henri Bergson, Zeit und Freiheit, Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinsstatsachen. Dt. Jena 1920, S. 95, 98.
- 4) Henri Bergson, Schöpferische Entwicklung. Dt. von Gertrud Kantorowicz, Jena 1912, S. 29.