

## Lorenz Dittmann

### Michael Rögler: Farbe und Wirklichkeit

In einem Gespräch zwischen Michael Rögler und Horst Appel am 24.11.91 beschrieb der Künstler seine Auffassung der Farbwelt mit folgenden Worten: „Im unendlichen Band der Farben haben wir zwei entgegengesetzte Tendenzen, nämlich die Tendenz zum Dünklen (blau), und die Tendenz zum Hellen (gelb). Beide können für sich zum Rot hin intensiviert oder zum Grün zusammengemischt werden. Das heißt, daß es streng genommen nur zwei wirklich entgegengesetzte Farben gibt, die blauen und die gelben, die ja auch in der Tat den härtesten Kontrast abgeben, den man sich vorstellen kann. Blau wird umso blauer, je mehr Gelb in seiner Nachbarschaft vorhanden ist.“<sup>1</sup>

Diese Konzeption steht offensichtlich in der Tradition der Goetheschen Farbenlehre. Entschiedener als andere Maler des 20. Jahrhunderts<sup>2</sup> orientiert Michael Rögler sich an Goethes Auffassung der Farben.

Goethe charakterisierte Gelb als „die nächste Farbe am Licht“, als Farbe, die „in ihrer höchsten Reinheit immer die Natur des Hellen mit sich führt“, andererseits „kann man sagen, daß Blau immer etwas Dunkles mit sich führe“. Und schon Goethe begriff Rot als „Steigerung“ von Gelb und Blau: „Das Blaue und Gelbe läßt sich nicht verdichten, ohne daß zugleich eine andre Erscheinung mit eintrete. Die Farbe ist in ihrem lichtesten Zustand ein Dunkles, wird sie verdichtet, so muß sie dunkler werden, aber zugleich erhält sie einen Schein, den wir mit dem Worte rötlich bezeichnen.“ „Wenn wir beim Gelben und Blauen eine strebende Steigerung ins Rote gesehen und dabei unsre Gefühle bemerkt haben, so läßt sich denken, daß nun in der Vereinigung der gesteigerten Pole eine eigentliche Beruhigung, die wir eine ideale Befriedigung nennen möchten, stattfinden könne. Und so entsteht bei physischen Phänomenen diese höchste aller Farbenscheinungen aus dem Zusammen-

treten zweier entgegengesetzten Enden, die sich zu einer Vereinigung nach und nach selbst vorbereitet haben.“ Goethe verstand die Welt der Farben als bestimmt durch Polarität: „Entstehen der Farbe und sich entscheiden ist eins. ... Im allgemeinen betrachtet entscheidet sie sich nach zwei Seiten. Sie stellt einen Gegensatz dar, den wir eine Polarität nennen und durch ein + und - recht gut bezeichnen können.

Plus.	Minus.
Gelb.	Blau.
Wirkung.	Beraubung.
Licht.	Schatten.
Hell.	Dunkel.
Kraft.	Schwäche.
Wärme.	Kälte.
Nähe.	Ferne.
Abstoßen.	Anziehen.“

Entsprechend heißt es bei Michael Rögler über „die gelbroten und die blauvioletten Farben“: „Die gelbroten sind hell, warm, aktiv, aggressiv, nach vorne drängend; die blauvioletten sind dunkel, kalt, passiv, zurückweichend, in die Tiefe ziehend.“<sup>3</sup>

Goethes Polarität der Farben aber gründet in der Polarität von Licht und Dunkel, sind Farben für Goethe doch „Taten des Lichts, Taten und Leiden“; und es ist die Polarität der Natur selbst, über die auch die Farben Zeugnis geben! So fährt Goethe fort: „Farben und Licht stehen zwar untereinander in dem genauesten Verhältnis, aber wir müssen uns beide als der ganzen Natur angehörig denken, denn sie ist es ganz, die sich dadurch dem Sinne des Auges besonders offenbaren will. ... Mit leisem Gewicht und Gegengewicht wägt sich die Natur hin und her, und so entsteht ein Hüben und Drüben, ein Oben und Unten, ein Zuvor und Hernach, wodurch alle die Erscheinungen bedingt werden, die uns im Raum und in der Zeit entgegentreten. Diese alle-

meinen Bewegungen und Bestimmungen werden wir auf die verschiedenste Weise gewahr, bald als ein einfaches Abstoßen und Anziehen, bald als ein aufblickendes und verschwindendes Licht, als Bewegung der Luft, als Erschütterung des Körpers, als Säuerung und Entsäuerung; jedoch immer als verbindend oder trennend, das Dasein bewegend und irgendeine Art von Leben befördernd.“ Und als „Hauptabsicht“ seiner Schrift „Zur Farbenlehre“ nennt Goethe, „diese universellen Bezeichnungen, diese Natursprache auch auf die Farbenlehre anzuwenden, diese Sprache durch die Farbenlehre, durch die Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen zu bereichern, zu erweitern und so die Mitteilung höherer Anschauungen unter den Freunden der Natur zu erleichtern. ...“

Es ist also ein ontologischer Entwurf, ein Konzept über das Sein (der Natur), der sich (auch) durch die Farben kundgibt. So kann Goethe die entscheidenden Sätze formulieren: „Wir sagten: die ganze Natur offenbare sich durch die Farbe dem Sinne des Auges. Nunmehr behaupten wir, wenn es auch einigermaßen sonderbar klingen mag, daß das Auge keine Form sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes voneinander, fürs Auge unterscheidet. Und so erbauen wir aus diesen dreien die sichtbare Welt und machen dadurch zugleich die Malerei möglich, welche auf der Tafel eine weit vollkommener sichtbare Welt, als die wirkliche sein kann, hervorzubringen vermag.“<sup>4</sup> Malerei macht Prinzipien der Wirklichkeit sichtbar.

Michael Rögler verfügt über keinen ausgearbeiteten ontologischen Entwurf, aber auch er begreift Farben innerhalb eines ontologischen Horizonts, wenn er, im genannten Gespräch darlegt: „Farbe hat keine materielle Substanz, sie benötigt diese, um zu erscheinen. Mit anderen Worten: wo Licht und Materie aufeinandertreffen, entsteht immer Farbe, und zwar immer als mehr

oder weniger flüchtige Erscheinung.“ Und schon 1967 erkannte der Künstler: „Wirklich bildhaft sind streng genommen nur die Farben, weil eben nur Farben vom Auge wahrgenommen werden.“

Ist es ein Zufall, daß nun nicht mehr von der Dreiheit „Hell, Dunkel und Farbe“ die Rede ist, wie bei Goethe, sondern nur noch von „Farbe“, zeigt sich hierin nicht vielmehr auch der Wandel in der Geschichte der Malerei, der Wandel von der neuzeitlichen Helldunkel-Malerei, – die auch in der Romantik noch fortlebte und noch Goethes Verständnis der Farben in der Malerei bestimmte –, hin zur Farbmalerie des 20. Jahrhunderts? Diesem Wandel entspricht auch die veränderte Stellung zu Schwarz und Weiß. Goethe, der, wie erwähnt, Farben aus der Spannung von Licht und Dunkel heraus begriff, handelte nur am Rande von Weiß und Schwarz, Rögler aber schreibt: „Ob man schwarz und weiß zu den Farben rechnen dürfe oder müsse, ist eine alte und müßige Streitfrage. Entscheidend ist nur die Ausgangsposition und eine einfache Willenserklärung. Ich rechne sie zu den Farben.“<sup>5</sup>

Bei der Charakterisierung von Weiß und Schwarz wird man sich für die Malerei des 20. Jahrhunderts immer zuerst der Ausführungen in Kandinskys Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ erinnern, da diese beiden Farben auch in dessen Kunst eine konstitutive Rolle spielen. Weiß ist für Kandinsky „wie ein Symbol einer Welt, wo alle Farben, als materielle Eigenschaften und Substanzen, verschwunden sind. Diese Welt ist so hoch über uns, daß wir keinen Klang von dort hören können. Es kommt ein großes Schweigen von dort, welches, materiell dargestellt, wie eine unübersteigliche, unzerstörbare, ins Unendliche gehende kalte Mauer uns vorkommt“ ... Aber: „Es ist ein Schweigen, welches nicht tot ist, sondern voll Möglichkeiten. ... Es ist ... ein Nichts, welches vor dem Anfang, vor der Geburt ist.“ Im äußersten Gegensatz dazu steht das Schwarz: „Und wie ein Nichts ohne Möglichkeit, wie ein totes Nichts

nach dem Erlöschen der Sonne, wie ein ewiges Schweigen ohne Zukunft und Hoffnung klingt innerlich das Schwarz. ... Das Schwarz ist etwas Erloschenes, wie ein ausgebrannter Scheiterhaufen, etwas Unbewegliches, wie eine Leiche, was zu allen Ereignissen nicht fühlend steht ... Es ist wie das Schweigen des Körpers nach dem Tode, dem Abschluß des Lebens.“<sup>6</sup>

Erstaunlich klingen dazu die gegensätzlichen Assoziationen Röglers: „Schwarz repräsentiert die Finsternis, die stoffliche Welt, die Materie gleichsam von innen. Schwarz ist die Farbe, die alle anderen in sich verbirgt, die Farbe der Möglichkeiten, des Zukünftigen. – Weiß hingegen ist ein Bild der Vergangenheit, des nicht mehr Möglichen, des Entschiedenen. Es ist die vollzogene Umwandlung des Materiellen ins Gedankliche.“

Wie sind solch konträre Aussagen zu verstehen? Lassen sie schließen auf eine bloße Beliebigkeit im Ausdrucksverständnis der Farben? Nein, vielmehr bezeugen sich in ihnen unterschiedliche Auffassungen von Wirklichkeit und der Stellung der Farben zur Wirklichkeit.

Für Rögler verbergen sich im Schwarz alle anderen Farben, Schwarz als Repräsentant der stofflichen Welt ist zugleich die Farbe des Zukünftigen: das heißt: in der Materie liegen Potenzen, Entwicklungsmöglichkeiten bereit, – Wachstum und Entfaltung, die im Weiß als Symbol des Gedanklichen, des Begrifflich-Fixierten zu einem Endpunkt gekommen sind.

Damit hängt zusammen Röglers Parteinahme für das „Nicht-Eindeutige, das Unbestimmte, das Mehrdeutige, das sich Widersprechende“<sup>7</sup> – worin er sich sowohl von Goethes geordneter „Polarität“ wie von Kandinskys entschiedenen „Gegensätzen und Widersprüchen“ unterscheidet. Spricht Kandinsky über den „Kampf der Töne, das verlorene Gleichgewicht, fallende ‚Prinzipien‘, unerwartete Trommelschläge, große Fragen, scheinbar zielloses Streben ...“,<sup>8</sup> so findet sich bei Rögler Widersprechendes zusammengedrängt auf engstem Raum: „Ein Gelb muß auch blau sein.“<sup>9</sup>

Und das besagt zugleich, daß Röglers Farben ein anderes, ein besonders enges Verhältnis konstituieren zu ihrem „Grund“, zum Grund des Bildes, der die „Materie“ repräsentiert und damit den Bereich des Potentiellen. Röglers Farben wachsen auf aus dem Grund oder stehen zu ihm im Kontrast enger oder auch weiter Intervalle. Gerade hierin liegt eine, noch genauer zu fassende, Besonderheit der Malerei Röglers.

Kehren wir noch einmal zurück zu einer Aussage des Künstlers selbst. Über den Bildraum schreibt Rögler: „Der imaginäre Bildraum oder Bildleib, wie ich ihn im Sinn habe, vermeidet alle unwahre Eindeutigkeit und konstituiert sich aus der Wechselwirkung der Farbelemente, aus der sich gegenseitig bestimmenden Tiefe der Teile, die schließlich so verspannt, verzahnt sind, daß kein Entrinnen mehr möglich ist. Hier fallen Begriffe wie Dynamik und Statik. Hervortreten und Zurückweichen, Höhe und Tiefe, Raum und Fläche, auch: Kraft und Zärtlichkeit, in eins zusammen.“<sup>10</sup>

Will man diese Aussage verstehen, so darf man das „In-eins-Fallen der Begriffe“ nicht gleichsetzen mit einer Nivellierung der Phänomene, sondern muß es beziehen auf die Forderung einer „Wechselwirkung der Farbelemente“, einer „sich gegenseitig bestimmenden Tiefe der Teile“, das heißt: auf den Wechsel von „Hervortreten und Zurückweichen“ des Einzelelements selbst im Verhältnis zu den anderen Elementen.

Nun gibt es zwei grundsätzliche Möglichkeiten reiner Farbgestaltung, unterschieden auch im Verhältnis der Teile zueinander, die „koloristische“ und die „chromatische“.

Das „koloristische Prinzip“ definiert Ernst Strauss, der diese Begriffsbestimmung einführte, folgendermaßen: „Dominiert im Gesamteindruck einer Malerei offensichtlich die Buntkomponente der Farben, so stehen diese, unabhängig von ihrem Buntheitsgrad, ihrer Anzahl, Ausbreitung und Lage, über das ganze Bild hin in Kontrasten zusammen, deren Stärkegrad sich nach der

Größe der Abstände zwischen den einzelnen Buntheiten bemißt, die selbst wiederum durch kleinere Stufen von Buntheiten unterteilt oder miteinander verbunden werden. Jeder dieser Buntheiten kommt ein durch die Kontrastgrenze oder Konturlinie deutlich definierter Bezirk im Bildfeld zu. Das Bildlicht geht in diesem Falle aus der Totalität der Eigenhelligkeiten sämtlicher Bildfarben hervor.“

Bei Anwendung des „chromatischen Prinzips“ werden dagegen „die kontrastierenden Buntwerte nicht als mehr oder weniger ausgebreitete einfarbige Flächen eingesetzt, ... sondern entweder als subtile Abstufungen, Nuancierungen eines vorgegebenen Farbwertes, oder aber auch als eine Mikrostruktur aus Partikeln und kleinsten Fleckenformen unterschiedlicher Farbe. Diese als 'divisionistisch' bezeichneten Verfahren bewirken, bei angemessener Entfernung vom Bilde, eine 'optische Mischung' der Farbteile im Auge des Betrachters, die im ersten Falle eine Belebung und Intensivierung der Buntheit, im Letzteren den Eindruck eines auf der Stelle schwingenden Lichtmediums hervorruft.“<sup>11</sup>

Michael Rögler in den siebziger Jahren dominierenden, bisweilen „impressionistisch“ wirkenden Bilder folgen dem „chromatischen Prinzip“, wobei die Farbflecken allmählich größer werden und die Buntheiten sich ganz unterschiedlich zusammensetzen, von Abwandlung eines Farbwertes zu Kontrasten mehrerer Farben bis zur „Totalität“ einer unüberschaubaren Farbmenge. Von „atmosphärischem“ Flimmern und Flirren bis zum Eindruck überquellender, sinnlicher, blühener Fülle reicht die optische Wirkung. Meist folgen die Farbflecken kreisenden Rhythmen, verdichten und lösen sich in einer über das ganze Bildfeld ziehenden organischen Bewegung, die sich häufig an den Bildrändern selbst begrenzt. Bei längerer Betrachtung können dann auch die Tiefenrelationen sich verändern, anfänglich nach vorne Stoßendes sinkt zurück, und umgekehrt. Das Bild wird zum Inbild naturhafter Rhythmik: „Mit leisem Gewicht

und Gegengewicht wägt sich die Natur hin und her ...“, durchaus in einem Goetheschen Sinne, aber komplexer und unvorhersehbar, einfacher Polarität sich entziehend.

In den achtziger Jahren wird das „chromatische Prinzip“ weitgehend abgelöst vom „koloristischen“, das heißt, ein dominierender Farbwert bestimmt nun das Bild, immer aber durchdrungen von andersfarbigen Flecken und meist begleitet von andersfarbigen Rändern, – so lebt „Chromatisches“ auch im „Koloristischen“ fort.

Die „Flecken“ können gesehen werden als Öffnungen auf einen dahinterliegenden „Grund“ oder aber schwebend vor der dominierenden Farbe. Der „Rand“ kann wirken als Saum eines die Hauptfarbe folierenden Grundes oder aber als Fassung durch eine „Gegenfarbe“, – dann nämlich, wenn die „Flecken“ einen anderen Farbwert zeigen als der Rand, das Bild mithin bestimmt ist von einem Dreiklang anstelle eines Zweiklangs (wobei jeder Farbwert selbst einen in sich abgestuften Akkord darstellt).

Was im Verhältnis der „Hauptfarbe“ zu den „Farbflecken“ als Vorder-, was als Hintergrund wirkt, hängt ab auch von der „Erscheinungsweise der Farbe“ und ihrem Wechsel. Hier ist zu erinnern an eine von dem Farbphänomenologen David Katz eingeführte Unterscheidung farbiger „Erscheinungsweisen“ nach Oberflächen-, Flächen- und Raumfarbe. „In der Erscheinungsweise der Oberflächenfarbe haftet die Farbe für die unbefangene Wahrnehmung an der Oberfläche von Gegenständen (der Begriff Gegenstand ist weit zu fassen, umschließt zum Beispiel auch Rauchwolken). Die Oberflächenfarbe ist eine Wahrnehmungseinheit: Farbe und Gegenstand sind in ihrer wahrnehmungshaft nicht voneinander zu sondern. Man spricht daher von ihr auch als von Gegenstandsfarbe oder Körperfarbe.“

Davon ist zu unterscheiden die „freie Farbe“ oder „Flächenfarbe“: „Als freie Farben erscheinen zum Beispiel: die Spektralfarben im Spektralfarbenapparat gesehen:

das Blau des unbedeckten oder das Grau des gleichmäßig stark bedeckten Himmels; das Weiß einer Nebelwand. ... Im Unterschied zur Oberflächenfarbe ist die freie Farbe durch folgende Eigenschaften charakterisiert: 1. Sie besitzt keine Mikrostruktur, repräsentiert daher nicht wie die Oberflächenfarbe eine Gegenständlichkeit, sondern ist gegenstandsfrei. 2. Sie ist wesentlich zweidimensional, aber weniger dicht, lockerer gefügt als die Oberflächenfarbe; der Blick kann daher tiefer in sie eindringen. 3. Sie entfaltet sich stets wesentlich frontalparallel vor unserem Auge, senkrecht zu unserer Blickrichtung, enthält also keine anderen Richtungen und Krümmungen in sich. 4. Sie ist 'unbestimmt lokalisiert'. Das heißt: im Unterschied zur bestimmt lokalisierten Oberflächenfarbe ... befindet sich die Flächenfarbe in einer unbestimmten ... Entfernung von uns.<sup>12</sup>

Die dritte Erscheinungsweise, die „Raumfarbe“, spielt für unseren Zusammenhang keine Rolle. (Ein Beispiel dafür wäre „das Grün des Wassers in einem Aquarium mit Fischen und Pflanzen darin ...“)

In Röggers Bildern kann die Erscheinungsweise umschlagen von „Flächenfarbe“ zur „Oberflächenfarbe“, – und umgekehrt –, abhängig von der Einstellung des Betrachters, aber auch von der Selbstbewegung der Farbe, ihrer wechselnden Dichte oder Lockerheit, ihrem Ort innerhalb der Bildfläche, nahe der Mitte oder gegen den Rand zu, usf. Als „Oberflächenfarbe“ wirkt Farbe dabei im Verhältnis zum Bild als „Gegenstand“, als „Träger“, als faktische Fläche; zur „Flächenfarbe“ wird sie, indem sie sich vom Bildkörper, vom Bildding löst.

In solchem Wechsel ändert sich, wie erwähnt, auch das Verhältnis von farbigem Vorder- und Hintergrund, und es zeigt sich, daß in Röggers Kunst prinzipiell jede Farbe jeder anderen als „Grund“ dienen kann: Wechselbeziehungen erfassen und verändern nunmehr auch die Begründungsverhältnisse (und darin bekundet sich auch eine Veränderung gegenüber Röggers Aussage von 1978,

die Schwarz als die Farbe bezeichnete, „die alle anderen in sich verbirgt“, und das heißt auch: alle anderen in sich gründen läßt).

Rot zeigt grünen Grund oder gelben, ist umgeben von violetter oder grauem Rand,<sup>13</sup>

Grün ist rot-foliiert, mit blauem oder blaugrauem Rand,

Gelb erscheint mit rötlichem, oder blauem, oder blaugrauem oder grauem Grund, mit bräunlichen Flecken, Blau mit gelbem Grund oder grauem oder schwarzem oder blauem, mit einem Rand in Blau, Dunkelviolett, intensivem Grün, Grünblau oder Graubraun, Blauviolett mit hellgrüngrauem Rand,

Grau (immer als Mischfarbe gemalt) mit lichtem, grünlichem Blaugrund, mit zitrongelbem oder bräunlichem oder lilafarbenem Rand,

um nur einige der möglichen Kombinationen zu nennen.

Rögger präsentiert die Farben in unterschiedlichen Graden ihrer Helligkeit und Dunkelheit und wechselnden kalten und warmen Variationen.

Auch faßt er häufig die Bilder zu Paaren zusammen, von Rot und Grün, von Gelb und Blau, von Grün und Blaugrau usf.

Farben sind für Rögger Kontrastphänomene. Eine Farbe verweist auf die andere, und seine Bilder zusammen verweisen auf die Kontinuität und Totalität der Farbwelt. Alle Farbkontraste sind zugleich Tiefenkontraste, lassen Spannungen entstehen zwischen Fläche und Raum, Fläche, Raum und Grenze, Farbe, Farbdunkel, Farblicht: Licht scheint über den Farben zu liegen oder durch sie hindurchzuwirken, Dunkelheit kann sie beschatten oder als finsterer Grund sie foliieren.

Nicht der malenden Hand scheint sie ihre Bewegung zu verdanken, sondern ihrer eigenen, autonomen Rhythmik. Und es eröffnet sich in ihnen die ganze Fülle der Ausdrucksqualitäten, der „sinnlich-sittlichen Wirkungen der Farbe“ im Sinne Goethes.

So ist es die Welt der Farben selbst, die uns hier begegnet. Aber anders als die „chromatischen“, vielfarbigen Bilder der siebziger Jahre, die Natur als Wachstum, als „Blütenmeer“, als „natura naturans“ erfahren lassen, wird in den „koloristischen“ Bildern nun eine andere Zeit erfahrbar: Ruhe, Gelöstheit, Gelassenheit, als Einheit von Subjekt und Welt.

Aber ist solche Einheit, verstanden als Totalität eines Bildes, nicht „Utopie“?

Röglers Denken kreist um „Utopie“ und „Totalität“, vergegenwärtigt durch Farben. In einem Brief an den Autor vom 12.9.95 schreibt der Künstler: „... mit rot-grünen Bildern soll die Ausstellung beginnen. Sie stammen meistens aus dem Beginn der 80er Jahre. Ich verfolgte damals die Utopie, Rot und Grün gleichwertig in einem Bild unterzubringen, so daß man nicht sollte sagen können, ob das Bild nun rot oder grün sei. Mir schien die Herausforderung von Rot und Grün die größtmögliche und zugleich die nächstliegende, ... (liegen doch) Rot und Grün ... an der gleichen Stelle zwischen Helle und Dunkelheit; es mußte möglich sein, sie so zu vereinen, daß eine Komplexität an Farbe schlechthin erscheint, und zwar eindeutig definiert und nicht sich aufhebend im irgendwie Unfarbigen. – Es ging aber, wie mit allen Utopien: unversehens modifizieren sie sich. Es begann also der Rückzug ins mehr Rote oder (statt: und) mehr Grüne, und dananach entschlossen ins Blaue oder Gelbe. – Fest steht: eine Farbe braucht zu ihrer Definition eine zweite, womit ich hier zu einem mehr formalen Aspekt komme. Bei der Utopie von zwei (oder auch mehr) Farben zugleich ineinander ist ein gewisses 'allover' von Farbflecken naheliegend, es ergibt sich der Graubnersche Kisseneffekt durch die optisch jeweils höher oder tiefer in der Fläche liegenden Flecken. Um eine Bildeinheit herzustellen, muß man nach den Rändern hin möglichst flach in der Textur bleiben und das „Kissen“ hier optisch „zusammennähen“. – Ich spreche vom Problem des Bildrandes: Es hat sich mir im

Lauf der Zeit ergeben, daß eine der sich gegenseitig definierenden Farben nach außen gewandert ist und von dort aus die Definition der Hauptfarbe im Innern des Bildes erfolgt. Ich betone das deswegen, weil man leicht annehmen könnte, es handle sich bei diesem 'Rand' um einen aus dekorativen Gründen gemalten Rahmen, was ein ganz übles Mißverständnis wäre. Ich habe gelegentlich versucht, dem durch Asymmetrien und Farbüberlagerungen entgegenzuwirken, wie man an vielen Bildern leicht sehen kann. – In letzter Zeit entstehen häufiger Bilder, die sich zu Paaren oder auch Dreiergruppen zusammenfügen lassen. Sie bestehen für sich allein, sie haben aber so viel miteinander zu tun, daß sie sich steigern und beleben können. Es scheint, der Prozeß des Entfernens von der Utopie der völligen Durchdringung zur Totalität ist über die Trennung von innen und außen einen Schritt weitergegangen auf verwandte, aber getrennte Bilder ...“

Diese Selbstäußerung des Künstlers benennt präzise seine bildnerischen Problemstellungen und die Wege zu ihrer Lösung.

Sie läßt zugleich ahnen, daß die im Sichtbaren, in den Farben vollziehbare Einigung von Subjekt und „Welt“ immer nur eine vorläufige, das heißt: in die „künstlerische Entwicklung“, in den Lebens-Weg eingebettete sein kann, in den Weg des Lebens, dessen „Ziel“ und „Sinn“ der Verfügbarkeit im Sichtbaren sich entziehen. Vielleicht lassen sich so die einander zu widersprechen scheinenden Goethe-Zitate verstehen, die der Künstler als Motto für seine Ausstellung auswählte:

„Das Höchste wäre: zu begreifen, daß alles Faktische schon Theorie ist. Die Bläue des Himmels offenbart uns das Grundgesetz der Chromatik. Man suche nur nichts hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre.“

Und:

„Die größten Wahrheiten widersprechen oft geradezu den Sinnen, ja fast immer.“

## Anmerkungen

- 1) Katalog Michael Rögler. Bilder und Gouachen. Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt, Galerie Katrin Rabus, Bremen, 1992, o.S.
- 2) Vgl. hierzu: Lorenz Dittmann: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung. Darmstadt 1987, S. 391, 405, 406, ferner S. 325 ff und passim.
- 3) Katalog Michael Rögler. Galerie Appel und Fertsch. Frankfurt am Main, o.J. (1979), o.S.
- 4) Zitiert nach: Goethe: Farbenlehre. Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften. Tübingen (Wissenschaftliche Buchgemeinschaft) 1953, S. 327, 329, 313, 330, 312, 168, 169, 175.
- 5) Wie Anm. 3
- 6) Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst (1912). Zitiert nach der 6. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümpliz 1959, S. 96, 98.
- 7) Wie Anm. 3.
- 8) Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, S. 108/109.
- 9) Wie Anm. 3.
- 10) Ebenda.
- 11) Ernst Strauss: Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe. In: Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Hrsg. von Lorenz Dittmann. München, Berlin 1983, S. 24, 25.
- 12) Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei. 1. Aufl. Berlin 1954, S. 231, 232, nach David Katz: Der Aufbau der Farbwelt. Zeitschrift für Psychologie. Ergänzt.-Bd. 7, Leipzig 1930.
- 13) Vgl. dazu auch: Matthias Bleyl: Essentielle Malerei in Deutschland. Wege zur Kunst nach 1945. Nürnberg 1988, S. 149-152. Wiederabgedruckt im Katalog Michael Rögler: Bilder und Zeichnungen. Galerie Katrin Rabus, Bremen 1989, o.S.