

LORENZ DITTMANN

Otto Greis – Die Spannungsharmonie

Wie Leitmotive ziehen durch die Reflexionen von Otto Greis Gedanken zum »Raumkörper« und zur künstlerischen »Konfliktkonstellation«. Schon 1960 schreibt er: Das »eigentliche Problem der Malerei beginnt bei der Durchdringung mit der dritten Dimension.« »Für mich ist auch ein ungegenständliches Bild ein Bild wie jedes andere oder frühere, an das sich das Wort ›Bild‹ richtet: ein ›Raumkörper‹ ...« »Ich arbeite so lange, ich versuche, meine Erregung so lange den Widerständen der dritten Dimension und meiner Bildkonzeption entgegenzusetzen, daran zu brechen, bis ein ›Bildraumkörper‹ entsteht. Bis die Formen in allen Dimensionen unendlich fortmoduliert sind und eine Verknotung mit allen drei Dimensionen erreicht ist.« »Alle Teile sind (dann) verankert und bewegen sich zugleich nach der Tiefe hin und zurück; ich möchte die Bewegung in der Ruhe, (möchte,) daß Dynamik und Statik zusammenfallen.« Im gleichen Jahr wird die Erkenntnis formuliert, es sei ein Merkmal des »Kunstraumes, daß sich widersprechende Dinge im Hinblick auf eine höhere Einheit zusammenschließen.« 1967 notiert Greis: »... die Konfliktkonstellation: ›Farbe – Form – Licht‹, das heißt, einen Raumkörper in einer Fläche zu bilden, indem immer eines von den Dreien die beiden anderen anruft und bedingt zu seiner Realisation. Denn nichts lebt ohne das andere, das eine ist der Träger des anderen, und so wird das andere zum Lebelement der Ersteren.« 1974 heißt es: »Meine Malerei vollzieht sich innerhalb der

Konstellation Farbe – Form – Licht und diese Konstellation schließt extreme Gegensätze ein.« Die Form suggeriert eine dritte Dimension, erscheint als plastisches Volumen. Das Licht unterstützt die Suggestion, die Bildebene aufzubrechen. »Umgekehrt hat die Farbe ihren größten Ausdruckswert auf einer Fläche – es handelt sich also um eine Konfliktkonstellation heterogener Gegebenheiten, die sich nur einer ideellen Einheit nähern kann.« Und neben der Abbildung von *Arco de la Imagen* (Abb. S. 133), des 1994/95 gemalten Bildes, findet sich in diesem Buche Greis' Aussage, anknüpfend an ein Wort von Goethe: »Der Künstler will zur Welt durch ein Ganzes sprechen. Dieses Ganze ist die Einheit, die uns in einem Kunstwerk anrührt – kennen wir das nicht, daß wir vor einem Kunstwerk sprachlos standen und nur schwer in die Gegenwart zurückgefunden haben? Und wenn wir nun nach einem Warum und Weshalb suchen, finden wir Ordnungen von Disziplinen (denn Farbe, Form, Licht, Rhythmus, Volumen und Farbraum unterliegen Disziplinen) und entdecken, daß Gegensätzlichkeiten in einem autonomen Ordnungssystem auf wunderbare Weise vereint sind.« Greis' Reflexionen sind ganz aus seiner künstlerischen Arbeit erwachsen. Gleichwohl nimmt er in einzelnen Begriffen Bezug auf seine Lektüre kunstphilosophischer Schriften. So entstammt, eigener Aussage zufolge, der Begriff der »Konfliktkonstellation« dem erstmals 1913, in zweiter Auflage 1919 veröffentlichten Buch von Max Raphael »Von

Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei«. In diesem Buch, das den Künstler schon vom Titel her interessieren mußte, konnte er lesen, daß »jede Kunst ihre höchste Vollendung nur dadurch erreichen kann, daß sie die ihr immanenten Möglichkeiten rein zur Geltung bringt. – Jedes Material ist in Kombination mit einem ihm gleichartigen Element Raumträger: Farben treten vor oder ziehen sich zurück, Lichtwerte ergeben Raumgefälle, Linien verkürzen sich durch ihre Lage. Aber nicht Raumwerten an sich haben die Materialien zu dienen, sondern der Modellierung und den Raumwerten, die in die Formbildung eingegangen sind ...« Diesen Gedanken verbindet Max Raphael mit Spekulationen über den »schöpferischen Trieb« als »sich selbst setzenden Konflikt« und bemerkt: »Für die Bildende Kunst nun steht dieser Konflikt unter der Bedingung, daß er niemals ein nur linearer, flächenhafter Kontrast sein kann, sondern nur ein räumlicher (dreidimensionaler), weil erst dann der letzte, nicht mehr reduzierbare Konflikt der Bildenden Kunst entsteht: der Ausgleich der dritten Dimension mit der Fläche. Erst dann ist es nicht mehr ein konstruierbares Auseinander von gegensätzlichen Motiven, sondern ein Durchdringen untrennbarer Kontraste zu einer Einheit ...«¹

Max Raphael verfolgt und bewertet nur die Entwicklung »von Monet zu Picasso«. Für Otto Greis aber ist die Gestaltung eines »Raumkörpers«, wie er immer wieder betonte, gerade ein Kriterium dafür, daß sich auch die abstrakte Malerei einstellt in die Tradition der großen abendländischen Kunst. So begründete er seine Entscheidung, in Paris zu arbeiten, gegenüber R. v. Gindertael 1961 mit folgenden Worten: »Die Malerei ›in ihrem eigentlichen Sinne‹ beschäftigt mich, ich meine die Erzeugung des farbigen, von innen leuchtenden, poetischen Kunstraumes, aus den der Malerei immanenten Mitteln heraus. Mit Poussin verlagerte sich die Tradition

der Malerei von Italien nach Frankreich, seitdem schließen sich hier die Werke der Vergangenheit und der Gegenwart zu einer Kette zusammen, jeweilige Gegenwart erweckte Vergangenheit zu neuem Leben, und Paris blieb das lebendige Zentrum der Malerei. ... Diese Fülle der Werke richtet sich auf dem Weg jedes Malers wie eine Mauer auf und verlangt ihm eine Entscheidung ab: Er hat die Möglichkeit, die Tradition zu ignorieren oder sich ihr auszusetzen, das heißt, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Für diese Auseinandersetzung bietet Paris das Feld. ... In dem Zustand des Sich-Selbst-Überlassenseins trifft mich der Ruf der großen Beispiele, und dieser wird mir wie zu einem Leitstern auf meinem weiteren Weg.« Und in einem Brief an Raoul Ubac erwähnte er 1962 eine Äußerung von 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 bemerkt dazu: »Ich halte diesen Satz für wichtig, da er den der Malerei eigenen Konflikt trifft: die Verwandlung eines haptischen Empfindens in ein optisches Phänomen.«

Der werknahe Kunstgeschichtswissenschaft ist dieser »Konflikt« nicht entgangen. So handelt etwa ein weitgespannter, erstmals 1938 veröffentlichter Aufsatz Theodor Hetzers »Vom Plastischen in der Malerei«. Giotto steht am Beginn der nachmittelalterlichen Malerei, in der das Plastische wieder zu Ehren kommt. Bei ihm wird »das Plastische als Ordnung, als Kategorie in die Ordnung, Kategorie und Kunst der Malerei, in die Fläche hineingenommen, wie ja auch das Räumliche als die Kategorie der Architektur sich der Malerei verbindet. Es ist nicht einfach das organisch Lebendige der Körper, das Giotto mit leichter Hand uns im Gemälde vorzaubert; das stereometrisch Gewichtige der Bildhauerei, das Bilden

eines Körpers in der Schwere des Steines ... bekommen wir zu spüren. ... Das ist es ja, was Giotto seine weltliche Bedeutung und durch ihn der Malerei ihre künftige überragende Stellung gibt: daß in seiner Malerei Gesetz und Würde der Architektur und der Plastik *mitenthalten* sind, daß die Fresken der Arenakapelle das Erbe der Kathedrale antreten.« Dies hat Folgen für die Fläche: »Gegen diesen Angriff der Körper und des Raumes muß sich die Fläche, der Träger und das Urelement des Bildes, stark machen. Die Antike hat von einem solchen Kampf nichts gewußt, im Mittelalter war der Fläche Herrschaft unbestritten. Jetzt muß sie sich mit Kräften erfüllen; das mächtige, aber auch wie träumende Sein erschließt und gliedert sich im Spiel der Richtungen, der Orthogonalen, der Schrägen, des dichtgespannten idealen Netzes.« »Die im Planimetrischen erschlossene und bestimmte Fläche aber, vom Rahmen begrenzt und auf ihn bezogen, ist imstande, die Kraft der Plastik und des Raumes zu tragen. Im Mathematischen finden und vereinigen sich die drei Kategorien der Fläche, des Körpers und des Raumes.« Eine bedeutsame, alle spätere Entwicklung bestimmende Wende erkennt Hetzer im Neuansatz der italienischen Kunst des frühen sechzehnten Jahrhunderts. Nun wird aus dem »Bildkörper« ein »Bildleib«. Dessen wichtigstes Medium ist die Farbe. »Das Plastische und das Malerische vereinigen sich im frühen 16. Jahrhundert und entfalten sich zusammen. ... Das ist es auch, was bei aller Verehrung für das Altertum die Hochrenaissance von der Antike unterscheidet, daß – vor allem durch das Mittel der Farbe – Landschaft und Raum das Körperliche und den Menschen durchdringen.« Neben das Phänomen der »potentiellen Farbe« tritt das der »potentiellen Plastik«. Mit »potentieller Farbe« ist gemeint« jene neue Fähigkeit, im Grau einer Wand etwa das Rot schon vorzubereiten, das dann im Gewand einer Figur in voller Stärke

aufleuchtet.« Entsprechend meint »potentielle Plastik« das Entstehen der plastischen Form aus dem Bildgrund und aus dem Reliefgrund. Damit geht zusammen, daß sich der Raum zu einer »Substanz verdichtet«.² Die von Hetzer benannten bildnerischen Probleme kehren verwandelt wieder im Werk von Otto Greis.

Dicht fügen sich kurvig schwingende Farbformen aneinander in der *Landschaft mit hellgrünem Baum* (1947) (Abb. S. 37), kühle und warme, dunkle und helle Grüntöne zusammenklingend mit Grau und Gelb. Der Maßstab des Realen entgleitet. Die hellgrüne Form mag an einen Baum erinnern, aber im Gelb daneben wachsen pilzartig kleine Bäume auf, und auch im Grau, und lindgrüne schwarzumrandete Flecken schweben über dem tiefen Grün. Ein Keimen ist es überall, ein Wachsenwollen und Empordrängen. Noch ineinandergefaltet warten hier die Kräfte des Spannungsgefüges auf ihre Zeit. Otto Greis' Schaffen setzt mit solchen Bildern ein.

Das *Rote Boot* (1948) (Abb. S. 39) klärt die Dingbedeutung der Formen und steigert zugleich die Farbgegensätze zum entschiedenen Komplementärkontrast von Rot und Grün. Das Boot ist Sinnbild der künstlerischen Existenz. Wie eine Tuschfederzeichnung von 1947 gibt es des Künstlers Sehnsucht nach dem Meer, nach Ausfahrt ins Freie anschauliche Gestalt.

1951, bei der *Quelle im Walde* (Abb. S. 43), schwingen die Farbformen freier. Ein Augenpaar läßt eine Quellnymphe erinnern. Ein blaues Band steigt kurvig auf, begleitet von dunklem Braun, ovaloide Zentren umkreisend. Vielfarbigkeit entspricht dem gelösteren Linienrhythmus und Auseinandertreten von Dunkel und Hell: die braunen Formen heben sich von einem Grund in hellem Ocker ab. Die Farben schaffen Raum und scheinen doch wie Teile eines Puzzles ineinandergesteckt.

Claude (Abb. S. 45) 1951/52 entstanden, liegt als Breitbild eine ähnliche Formfiguration zugrunde. Nun

aber sind die Formteile Dunkelbalken. Weißliche Helle bricht zwischen ihnen aus. Glühendes Rot kreist im Ring oder stürzt in Winkelformen. Lichtes Blau erscheint. Sonst herrscht Finsternis, durchzuckt von gelben und weißen Flecken. Aus Kampf von Licht und Dunkel und dessen Bindung an die Fläche entsteht das Kontrastgefüge.

Die Formteile treten auseinander bei *Agonie* (1952) (Abb. S. 47), werden zu schwebenden Dunkelbögen, die in schwarzen Flecken abtropfen, in finsternen Wolken träge sich auszubreiten scheinen. Der Farb-raum übernimmt nun die Führung. Schwelendes Rot sinkt aus der Bildmitte, weißliche, bräunliche, spinnwebgleich von Schwarzfäden durchzogene Helle steigt darüber auf. Drohende Stille herrscht, getragen von einem »substantiellen Raum«, der alle Spannungen des Bildkörpers nach innen wendet und in sich verbirgt.

Im *Jardin volcanique* (Abb. S. 49) von 1952 wird substantieller Raum zur krustigen Farbmaterie. Die Energien brechen aus. Wie ein magischer Blick trifft gelbe und weiße, in dunklen Ringen gefangene Helle den Betrachter. Weiß senkt sich von links herab, dicht und kostbar wie Email, aufgerissen jedoch in mildes Braun. Als Kelchform öffnet es sich zu Braungold und Purpur, eingebettet in üppig-schwere Dunkelheit. Wie phosphoreszierend leuchten gelbe Punkte, leuchtet die körnige, äußeres Licht empfangende Oberfläche der Schwarzmaterie auf.

Wie anders der im selben Jahr entstandene *Blaue Aufbruch* (Abb. S. 51)! Nun kehren sich die schwarzen Bögen nach oben, bergen aufstrahlendes Blau und Rot und Ocker, entlassen Blau zur Höhe. Weiße Materie steigt aus der Tiefe auf, belebt von roten und ockergelben Flecken. Die Ausdrucksdimensionen des Dunkels, der Farben, der Farbräume werden erkundet.

Vielschichtig wird dann *Ikarus* (1953) (Abb. S. 52/53). Durch Öffnungen von Schwarz und Grau dringt das Blau, davor aber kreisen, wie schnell ziehende, von Winden gepeitschte Wolken, halbtransparent, Weißflecken. Je länger der Blick auf dem Bilde verweilt, desto tiefer, reicher im Farbräumlichen wird es. Zu einem schwebenden Gleichgewicht sind die Bildteile versammelt. Weißgraue Fäden rinnen von den Rändern nach innen. Schwarz zieht zur Mitte. Oder dehnt es sich aus? Steigen und Sinken, Weiten und Verengen, Aufglimmen und Verlöschen wechseln, werden eins. Von einer Stelle zur anderen ändert die Farbmaterie ihr Erscheinen. »Die zerfaserten und zersplitterten Bildteile... sind gebildet durch die Gewalten von Zerstörungsprozessen auf der Bildfläche, die in ständigen Überschneidungen sich vollziehen. So finde ich neue Aspekte, die dann vielleicht im Bilde zu Realitäten werden können und auf der extremen Seite von Ratio und bekannter Ordnung liegen – bei Irratio und Wagnis«, formulierte Greis 1954. Die Folge *Funktionales von Fleck und Strich*, 75 Mischtechnikvariationen auf Japanpapier (Abb. S. 54, 55), entstanden 1953, dient der systematischen Erforschung der Ausdruckswerte von Farbe, Linie, Raum, Licht und Dunkel an der Grenze zu »Irratio und Wagnis«, an der Grenze zwischen Form und Zufall. Die anschließenden Werke (*Sog*, 1956, *Fetisch*, 1957) (Abb. S. 57, 58) verdichten das Expressive zu zeichenhaften Gebilden vor Dunkelheit.

Ein Neuanfang beginnt mit Zeichnungen und Aquarellen. Ihn erläutert die Gegenüberstellung zweier *Tuschpinselzeichnungen* (Abb. S. 60, 61). Die eine entstand 1957. Dunkles ballt sich hier zu Bogen und Winkel, die ein Inneres umklammern. Zartere, körnig-lockere oder als dünne Linie gefaßte Pinselstriche antworten ihnen kontrapunktisch, weiten die Form. Bei der anderen, 1958 geschaffenen, aber bauen sich Zellen übereinander,

umgrenzt von Kurven und verbunden durch in sich bewegte Dunkelsäume. Ein kontinuierlicher Raumkörper aus Licht und Dunkel ist im Entstehen.

In *Aquarellen* von 1958 dehnt sich die Zellstruktur, die umgrenzenden Linien entfernen sich voneinander, werden raumdurchlässig. Das Zellgebilde als Ganzes erscheint als Verdichtung des unmeßbar weiten weißen Raumes des Papiergrunds, plastisch gehöhnt mit zart schimmerndem Rot (Abb. S. 63, 65).

1959 folgen Bilder wie *Bramabiau* (Abb. S. 67) und *Semiramis* (Abb. S. 69). In ihnen, so der Künstler, »beginnt sich für die Verwandlung meines stets plastischen und taktilen Empfindens eine adäquate Transformation zu entwickeln«, »die optischen Wirkungen der Farbenempfindungen (erzeugen) den ihm gemäßen Raum in unserem geistigen Auge. ... Es ist die Umsetzung des taktilen Empfindes 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 Gerüsts« seine eigene poetische Aussage realisiert – eine faszinierende Erkenntnis.«

Bei *Semiramis* ist jede Raumzelle eigens in sich bewegt. Jeweils anders farbig abgestuft, mit gelben Vertikalakzenten links, roten Kurvenzügen rechts oben, zu rosa- und grünbetonten Bezirken unten führend, ist jeder Farbraumkörper eine eigene Welt, die auf ihre Weise alle Farben repräsentiert, durchzogen von Weiß, mit zarten Dunkelbahnen abgegrenzt. Alle zusammen bilden einen großen, organisch-rhythmisch belebten Kosmos, einen »Bidleib«. Der Blick kann sich verlieren in diesem Bild, immer neue Farbformkonstellationen entdeckend, die aber nur Momente dieses Einen, Ganzen sind.

Vestiges (Abb. S. 71) nimmt die Farbenfülle zurück, konzentriert sich auf vielfältig abgestuftes Blau, Grünlich- und Violettbrechungen, konzentriert zugleich die Farbformen auf schmale, zungenartige, gegeneinander schnellende Gebilde – und bettet sie in Weiß. Weiß wird nun zum substantiellen Raum, jede Farbform zur gestaltgewordenen Energie dieses weißen Raumes. Der Weg zur Übermacht des Lichts ist so geöffnet. Immer heller werden die Bilder, immer stärker auch die halbverborgene Kraft der von der Helligkeit provozierten, sich dagegen behaupten müßenden Farben.

Die Übermacht des Lichts ruft die mathematische, die stereometrisch strukturierte Bildform auf, den aus dem Weiß geschichteten plastischen Raum. Graugrün, Weiß und helles Blau werden zu Gebilden wie Felsen, überströmt von Wasserfluten, vor dem lichten Blau des Himmels (*Kleines Geäst*, 1963) (Abb. S. 81). Braun, als Grauweiß herabstürzend, von hellblauen und rosafarbenen Bahnen strähnig durchzogen, wird zu einem Dickicht aus Licht (*Elia*, 1965) (Abb. S. 83).

L'eau des antres (1966) (Abb. S. 91) gliedert sich in kraftvolle Äste aus Stufungen von Braun und Grau und fließendem, glitzerndem Weiß. Es ist, als wären die vier Elemente der frühen Naturphilosophie: Erde, Wasser, Luft und Feuer, zu einer zugleich festen und unstofflichen, körperlich-unkörperlichen Materie vereint. Mit der stereometrischen Struktur aber steigert sich, im Kontrastgefüge des Bildes, die Bewegungsenergie.

Der nächste Schritt führt – über *Aquarelle* (Abb. S. 95, 97) – zur Verfeinerung und Schärfung der lichtbestimmten Bildform, zur Anspannung der planimetrischen Kräfte der Fläche, zur Straffung der Farbigkeit, zur Rückkehr vom Bidleib zum Bildkörper – zu Werken kristalliner Härte und Klarheit.

Matin dévêtu (1972) (Abb. S. 99) verdichtet Weiß zu Violett und Gelb an den Kanten und Binnenzonen bild-

gliedernder Kurven, Winkel und Geraden. Der weiße Raum des Bildes entläßt höchst präzise und dennoch gleichsam schnell verwehende geometrische Formen – Teilformen, die schon wieder in den Lichtraum hinein sich lösen.

Révélation d'un midi (Abb. S. 103), im selben Jahr entstanden, erreicht ein schwebendes Gleichgewicht von Bewegung und Ruhe, Raum und Fläche. Um die Mitte kreisend, bieten sich die Farblichtformen gelassener dar, im ruhigen Klang von Blau und Orange, im rhythmischen Bezug von Horizontalen und Schrägen. Licht wird konstruktives Element, der Bildkörper ein solcher des Lichts.

Stillere Bilder entstehen aus Akkorden von Weiß und Blauviolett und ganz wenig Gelb. Dünnen Glasflächen gleich stehen die Farben im Weiß, bilden einen Baum aus Licht (*Augure secrete*, 1975) (Abb. S. 105), schweben kurvig empor und sammeln sich an fragilen Lichtkanten (*Défi à l'été*) (Abb. S. 107). Greis' künstlerische Entwicklung gleicht selbst einem Kontrastgefüge: erneut setzt nun Steigerung und Zuspitzung der bildnerischen Konflikte ein. Bei *Eloge* (1977) (Abb. S. 109) brechen Lichtströme in einen nach Weiß, Gelb und Orangenbraun facettierten Lichtraum ein, violette Schattenflächen zerreißend. Die Farben kennen kein Verharren, vor unseren Augen scheinen sie zu entstehen und zu vergehen. Gleichwohl sind sie gehalten vom Gesetz des stereometrisch sich auffaltenden Raumes. Form und Bewegung vereinen sich im Raum des Lichts.

Messerscharf schneiden violette Dunkelbahnen durch blendende Helle, begleitet von zarten, lichterem, die mit gegengerichteten spitzen Winkel bilden. Schroffste Formgegensätze in einem alles auflösenden Licht! *Rideau d'Iris* (1984) (Abb. S. 119) fügt Farbe, Licht, Raum, Fläche, Form zur entschiedensten Konfliktkonstellation.

Ein neues Kontrastmotiv wird in der Gegenführung von Oval und Schräge gefunden. Die Ovalform ist Reminiszenz an die »Geometrie der Natur«, an vulkanische, rote Gesteinsfaltungen der Wüstenberge bei Almeria in Südspanien, die den Künstler faszinierten. Formationen der Erde, harte, feste, von Dauer geprägte, verwandelt Greis in Gebilde aus Licht, Farbe und Bewegung. Mit höchster Spannkraft stoßen sie an stürzende Gerade, sind selbst durchzogen von in sich vibrierenden Geraden. Weiß moduliert nach hellem Grün und Violett, Grün bedrängt Gelb und Rot. (Aus der *Alhamilla*-Serie, 1990) (Abb. S. 123) *Hommage à Messiaen* (1991) (Abb. S. 125) steigert die Farbkontraste, setzt dunkleres Rot gegen aufblitzendes Gelb und Grün. Heller strahlt das Oval nun auf, da seine »Saiten« in Weiß und farbigen Dunkelheiten schwingen. *Sonnenwagen* (1992) (Abb. S. 129) leuchtet in den Farben des Lichts, in Weiß, Gelb und Rot, *Arco de la Imagen* (1994/95) (Abb. S. 133) vereinfacht die Farbenwahl auf Weiß und Gelb, an einer Stelle nur wird Rot noch zugelassen. Umso gewaltiger, feierlicher wirkt die Form des Lichts, der Kreis, den die Heftigkeit der Bewegung ins Oval verwandelt, umso schneller wird auch sein Rotieren. Sein ist Licht, Licht Macht zugleich und Maß.

Greis' letzte Bilder gestalten eine neue Synthese. Grün tritt wieder in die Farbwelt ein. Der Kontrast der Formen löst sich im alles ergreifenden Rhythmus.

In Sturz und Aufstieg enfallen sich die Farbformen von *Daphnes Geist* (1998) (Abb. S. 141), erneut in farbigem Helldunkel kontrastiert. Schimmerndes Braungrau führt im Bogen – der Restform des Ovals – in freudiges Weiß. Aus ihm steigt kühles Grün wie eine Flamme auf, rauschend, in herrlichem Akkord mit hellem Blau, wie ergriffen vom heiteren, begeisternden Wehen der reinen Himmelsluft, des »Äthers«, aufwärts und hinab in einen

Farbraum, der einzig nun Ort ist für »des Lebens Leben: Geist«.

Greis' Bezug zur Tradition einer Malerei in »ihrem eigentlichen Sinne« ist selbst der einer Kontrastharmonie. Denn etwas ganz Eigenes ist aus seinem Studium dieser Tradition geworden, in Einsamkeit, geführt nur von der eigenen »Imago«.

Eine mittelmeerische Welt ruft Otto Greis in seinen Bildern auf. So zeigt sich auch die anfänglich als »Konfliktkonstellation« bezeichnete Spannungsharmonie der Greis'schen Bilder, ja seines Schaffens insgesamt, als Wirkung eines Gesetzes, das Heraklit als erster in Worte faßte: »Das Widereinanderstehende zusammenstimmend und aus dem Unstimmigen die schönste Harmonie«.³

Anmerkungen

1 Zitiert nach der von Klaus Binder herausgegebenen Neuauflage, Frankfurt/M., Paris 1983, S. 60, 61, 62.

2 Nach dem Wiederabdruck in: Theodor Hetzer, Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo. Band 4 der Schriften Theodor Hetzers, herausgegeben von Gertrude Berthold, Stuttgart 1996, S. 55–94. Zitate auf den Seiten 63, 64, 76, 77, 79.

3 Heraklit. Fragmente. Griechisch und deutsch herausgegeben von Bruno Snell. München, Zürich, 9. Auflage, 1986, S. 9. In seinem Nachwort schreibt Snell: »Der Einfluß Heraklits ragt weit in die neue Zeit. ... Wenn ... Goethe sich nicht durch Newton hat ausreden lassen wollen, daß die Farben auch als sichtbare Farben bestimmten Gesetzlichkeiten unterstehen, ... wenn er also die Farben als Phänomene nahm und die Gesetze ihrer Gegensätze suchte, so leben darin heraklitische Motive nach ...« (S. 52, 53).