

Anette Naumann

Rainer Jochims: FarbFormBeziehungen  
Anschauliche Bedingungen seiner Identitätskonzeption



K&N

## Einleitung

In der Forschungsliteratur wird der Maler und Kunsttheoretiker Rainer Jochims oft als Einzelgänger beschrieben, dessen Werk nicht ohne weiteres zugänglich sei. Die Wende in seiner Arbeit, als er nach den Verlaufsblättern der 60er Jahre anfang, die Bildform aus Spanplatten zu brechen und aus mehreren Teilen zusammenzusetzen, mit dem Ziel, eine Übereinstimmung zwischen Farbe und Form zu erreichen, konnten einige Kritiker nicht nachvollziehen – bis heute ist seine künstlerische Leistung umstritten.

Jochims' für sich entdeckte Einsicht, dass Farbe nicht rechteckig sei, ist in der Kunstszene heute eine Besonderheit – zwar gibt es zahlreiche Versuche, vom rechteckigen Bildträger abzugehen, man vergleiche Stellas shaped canvases, Kellys geometrisierende Bildkörper u.v.a., aber bei ihnen kann man eher von der Einsicht sprechen, dass die Form nicht rechteckig sein muss. Die von Jochims angestrebte notwendige Zuordnung bestimmter Farben zu einer entsprechenden Form stellt zunächst eine Behauptung dar, die der anschauende Blick geduldig zu entschlüsseln hat – wobei sich auf Seiten der Betrachtenden eine Beurteilungsgrundlage für diese Zusammenhänge erst entwickeln muss.

Die Tatsache, dass Rainer Jochims seine künstlerische Produktion fast von Anfang an durch theoretische Auseinandersetzung in Form zweier Bücher und ungezählter tagebuchartiger Selbstreflexionen begleitet hat,<sup>1</sup> trug ihm den Ruf eines *Pictor doctus* ein, was laut Gottfried Boehm den Zugang zu seinem bildnerischen Werk nicht immer erleichtert hat.<sup>2</sup> Dennoch beruft sich jeder, der über Jochims schreibt, auf seine Äußerungen, wie es in der Moderne unumgänglich geworden ist, und gewinnt daraus Kenntnis über seine künstlerischen Intentionen – diese vermögen einem aber mehr als nur einen Hinweis auf die Lesart seiner Bilder zu geben. In dem aus seinen Vorlesungen an der Frankfurter Städelschule hervorgegangenen Buch „Visuelle Identität – konzeptionelle Malerei von Piero della Francesca bis zur Gegenwart“ (Frankfurt 1975) entwickelt Jochims eine eigene veritabile Ästhetik, die im Anschluss an Konrad Fiedlers Kunstanschauung stark erkenntnistheoretische Züge trägt und sich vor allem mit den geschichtlichen Bedingungen des Sehens beschäftigt. In einer Umwandlung des üblichen Kunst- und Bildbegriffs stellt Jochims neue Ansprüche an die Kunstproduktion hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Betrachtenden. Die zentrale Kategorie, um die sich Schrift und Bild herumrankt, ist die der Identität – künstlerisch verstanden als Einheit von

---

<sup>1</sup> „Visuelle Identität – konzeptionelle Malerei von Piero della Francesca bis zur Gegenwart“, Frankfurt a. M. 1975; „Kunst und Identität – Visuelle Erkenntnis als Lebens-Erfahrung“, Ostfildern 1996; eine Auswahl aus über 600 Typoskriptseiten bietet der Band „Farbe sehen – Arbeitsnotizen 1973-1994“, hrsg. von Stefan Majetschak, Düsseldorf/Bonn 1998. (In der Folge werden Jochims' Publikationen nur als Kurzbeleg zitiert; die alte Schreibweise des Namens, „Reimer Jochims“, wurde vereinheitlicht.)

<sup>2</sup> Gottfried Boehm: „Form und Identität. Zum Werk von Rainer Jochims“, in: „Jochims 1961-1982“, (Ausstellungskatalog Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen), Frankfurt 1983, S. 7.

Form- und Farbbewegung in der Vereinigung verschiedenster formaler Gegensätze,<sup>3</sup> personal verstanden als akzeptierende Integration aller Persönlichkeitsanteile, die das Spannungsverhältnis von Leben und Tod ohne Fluchten auszuhalten im Stande sei. Die Kunst nimmt in dieser Frage eine entscheidende Rolle ein, da sie den Betrachtenden auf ihrem Weg zur eigenen Identität Hilfestellung leisten und neue „Seinsweisen“ entwerfen kann, die letztlich gesellschaftsverändernd wirken sollen.

Im heutigen Kunstbetrieb stellen sowohl seine Kunsttheorie als auch seine Bilder eine Herausforderung dar, deren Ursachen in der vorliegenden Arbeit untersucht werden sollen. Zum einen macht die Erstbegegnung mit Jochims' Werken deutlich, dass sie ein irritierendes Moment enthalten; die Kriterien, mit denen Bilder üblicherweise eingeschätzt werden, greifen bei ihnen nicht. Bezüglich der von Jochims aufgestellten Hypothese einer Kongruenz von Farbe und Form steht den Betrachtenden nicht ad hoc ein Beurteilungsorgan zur Verfügung, anhand dessen zu sagen wäre, ob ein Werk in dieser Hinsicht besonders gut oder weniger geglückt ist. Welche Anschauungsleistungen werden von diesen Farbformen gefordert? Einige von Jochims Bildern können auf den ersten Blick schockierend wirken, hässlich, aufdringlich, süßlich oder gewaltig, andere dagegen erscheinen unmittelbar lebendig und komplex, auf eine ihnen eigene Weise lebenswahr. Liegt darin ein Qualitätsunterschied oder kommt darin nur die Unvertrautheit mit den visuellen Formen, ein Festhalten an Sehkonventionen, die Jochims beharrlich aufzubrechen gewillt ist, zum Tragen?

Neben der Provokation, welche die ungewohnten Formen in ihrer Widerspenstigkeit zunächst bedeuten, stellt sich die Kunsttheorie von Jochims ebenso wenig eingängig und problemlos dar. Dadurch, dass er in „Visuelle Identität“ eine scharfe Trennung vollzieht zwischen konzeptioneller Kunst, die sich der Weiterentwicklung des Sehens und der darauf bezogenen Wahrheit verschrieben hat, und kommerzieller Kunst, die eher außerkünstlerische Ziele im Interesse der Autoren zu verwirklichen trachtet, liest sich der Text trotz seiner Sachlichkeit polemisch, ein Eindruck, der sich verstärkt, wenn man seine Reflexionen in „Farbe sehen“ daneben hält. Dennoch ist die Bedeutung dieser Vorlesungen hervorzuheben, da sie das positive Wagnis eingehen, künstlerische Qualität zu diskutieren, und in der Unübersichtlichkeit postmoderner Belieblichkeit eine deutliche Position beziehen, der mehr Beachtung zu wünschen wäre.

Es ist die Absicht, das künstlerische und das theoretische Werk von Raimar Jochims genauer zu analysieren und aufeinander zu beziehen. Zum einen, weil er in beiden Sparten einen innovativen Ansatz aufzeigt, der in seiner Tragweite noch zu wenig gewürdigt wurde, zum anderen weil beide Bereiche sich zur gegenseitigen Klärung verhelfen können in der Frage, was der Begriff „Identität“ für das Bild bedeutet und an welchen Wirkungen diese sich bemisst. Ob die intendierte Übereinstimmung von Farbe und Form in seinem künstlerischen Werk auch nachvollziehbar realisiert werden konnte, wurde in der Literatur bisher noch nicht thema-

<sup>3</sup> In „Visuelle Identität“ ist eher noch die Vereinigung von „Licht, Raum und Zeit“ gemeint – zu der künstlerischen Ausformulierung der biomorphen Figurationen und ihrer speziellen Identitätsbeziehung kommt er erst später.

tisiert, entwickelt sich aber in der Betrachtung seines Œuvres zu einer spannenden Frage. (Allein Stefan Majetschak fügt im Nachwort zu den in „Farbe sehen“ publizierten Arbeitsnotizen der Auslegung des Identitätsgedankens einen einschränkenden Halbsatz bei – „In ihm [dem Bild] ist, wenn es qualitativ von Rang ist, ein die visuelle Identitätserfahrung bestimmender ‚schwingungsausgleich‘ der jeweiligen Farbbeziehungsdynamik erzielt.“<sup>4</sup> [Hervorhebung A. N.]

## Forschungslage

Bei der Frage, wie die gebrochenen Spanplattenbilder auf die Rezipienten wirken, handelt es sich nicht allein um eine kunstpsychologische Frage, denn in der Annahme, dass es ein Korrespondenzverhältnis zwischen Ausdruckscharakter und Betrachtereindruck gibt, dass also die ästhetische Emotion durchaus zu kennzeichnen ist, kann die Behauptung der Erkenntnishaftigkeit von Kunst, die Raimar Jochims in Anlehnung an Konrad Fiedler vertritt, erst verifiziert werden. Hier ist besonders die Frage der Symbolisierung angesprochen, die es im Vergleich zwischen „Visuelle Identität“ und der Symboltheorie der amerikanischen Philosophin Susanne K. Langer zu untersuchen gilt. Jochims nimmt explizit Bezug auf sie, und es zeigt sich, dass er in größerem Maße mit ihren Ideen übereinstimmt, als ihm selbst bekannt ist. Gottfried Boehm wies in seinem Nachwort zu „Visuelle Identität“ darauf hin, dass die dort formulierten Ideen in den Kontext der Philosophie Wittgensteins, Heideggers und Whiteheads gehören.<sup>5</sup> Da Jochims allerdings Susanne Langer zitiert, die in der Nachfolge Whiteheads steht, muss sie den Referenzpunkt darstellen. Fragen, die Langer in ihrer eigentlichen Kunsttheorie „Feeling and Form“ entwickelt hat, beantwortet Jochims, ohne sie zu kennen, in „Visuelle Identität“ auf sehr ähnliche Weise; und Langers Hauptthese – „Art is the creation of forms symbolic of human feeling“<sup>6</sup> – trifft ins Zentrum von Jochims' malerischem Anliegen, seinem Wirklichkeitsbezug.

In den einzelnen Katalogbeiträgen kommen natürlich die Themen zur Sprache, um die es Jochims geht: die Rolle der Erinnerung bzw. der Zeit bei der gewollt langsamen Rezeption der Werke, das einzuübende freie Sehen, die damit zusammenhängenden Lebensfragen und die Utopie einer besseren Lebenspraxis. Seine Konzeption wird gewürdigt, sein Farbgedanke geschätzt. Seine „Theorie“ wird insofern ernst genommen, als sie den Identitätsgedanken entwickelt, der vielen Kritikern eingängig zu sein scheint, sie wird jedoch nicht auf seine eigenen Werke angewendet; ich vermute, weil dies dem „stereotypen Vorurteil“<sup>7</sup>, dass Jochims seiner Theorie hinterhermalte, Vorschub leisten würde. In diesem Zusammenhang ist Stefan Gronert der Meinung, dass Jochims sich nur im Nachhinein seiner eigenen malerischen Tätigkeit bewusst zu werden versuche, wie es in einer Notiz zum

<sup>4</sup> Stefan Majetschak: „Visuelle Identität und Lebens-Kunst. Über Raimar Jochims' Arbeitsnotizen“, Nachwort zu Raimar Jochims: „Farbe sehen – Arbeitsnotizen 1974-1994“, Düsseldorf/Bonn 1998, S. 178.

<sup>5</sup> Gottfried Boehm: „Die Ursprünglichkeit des Bildes“, Nachwort zu „Visuelle Identität“, a. a. O., S. 232.

<sup>6</sup> Susanne K. Langer: „Feeling and Form – A Theory of Art“, New York 1953, S. 40.

<sup>7</sup> Gottfried Boehm: „Form und Identität“, a. a. O., S. 7.

Ausdruck kommt: „warum theorie? ich will wissen, was ich mache. ich behaupte nicht, dass ich es weiß.“<sup>8</sup> Daher dürfe man laut Gronert darin keine Aufschlüsse für eine anschauliche Auseinandersetzung mit der Malerei erwarten.<sup>9</sup> Ich halte das aus zwei Gründen für nicht ganz richtig. Zum einen sind die in verschiedenen Fassungen existierenden Identitätstexte zu einem Zeitpunkt erschienen, wo sich die für Jochims typische Arbeitsweise überhaupt erst anbahnte: 1973 kommen die „Identitätstexte 1962-1973“ heraus, und in diesem Jahr erst beginnt Jochims mit den gebrochenen Spanplattenbildern. Zum anderen sind seine Schriften im Ganzen gesehen sehr wohl dazu angetan, einen Forschungsbeitrag „in eigener Sache“ zu leisten. Indem die Arbeitsnotizen Erfahrungen zu den Gesetzmäßigkeiten des Form- und Farbverhaltens aufzeichnen, können sie den Betrachtenden ein Instrumentarium des Schauens anbieten, das für die Frage nach der Notwendigkeit der Form Grundlagen schafft.<sup>10</sup> Auch sind die in „Visuelle Identität“ ausgeführten inhaltlich-technischen Dimensionen des Kunstwerks, die Jochims im Zusammenhang mit den drei Grundfunktionen konzeptioneller Kunst – ästhetische Funktion, Erkenntnisfunktion und Freiheitsfunktion – entwickelt hat, für eine umfassende Rezeptionsreflexion zu nutzen – nicht nur bezüglich der Klärung seines eigenen malerischen Werks, sondern auch im Hinblick auf Werke anderer Kunstschaffender. Hier wäre nach ihrer Allgemeingültigkeit, d. h. nach ihrem Wert für den kunstphilosophischen Diskurs, zu fragen.

Da die Forschung über Jochims vornehmlich auf Erläuterung seines Kunstwollens angelegt ist, und mit Ausnahme eines Artikels von Bernhard Growe<sup>11</sup> keinerlei skeptische Anmerkungen zu seinen Werken publiziert worden sind, steht eine kritische Würdigung seiner Position auch heute noch aus – diese Einschätzung, die Gottfried Boehm schon 1982 in seinem Text „Form und Identität“<sup>12</sup> formulierte, gilt gegenwärtig noch immer.

## Ziele und Methoden

Die vorliegende Arbeit ist so aufgebaut, dass zunächst die Schwierigkeiten und Probleme, die beim ersten Kennenlernen von Jochims' Bildern auftreten können, beschrieben werden; kurze Bildbesprechungen dienen als Skizzierung des ersten Eindrucks. Nachdem in einem zweiten und dritten Teil die theoretischen Untersuchungen folgen, werden zuletzt dieselben fünf Spanplattenbilder analysiert und im Zusammenhang mit den entwickelten Ergebnissen noch einmal betrachtet. Im

<sup>8</sup> Raimer Jochims: „Farbe sehen“, S. 45 (4.1.80).

<sup>9</sup> Stefan Gronert: „Die Sprache der Farbe und die Wirklichkeiten des Sehens. Betrachtungen zu Raimer Jochims' Bild 'Hieros Gamos'“, in: „Raimer Jochims. Bilder/Paintings 1961-1993“, (Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bonn), Bonn 1994, S. 109.

<sup>10</sup> Hajo Düchting erwähnt, dass Jochims' Findung der Bildform auch allgemeinen wahrnehmungspsychologischen Gesetzmäßigkeiten folge. Er zitiert ein Gespräch zwischen Jochims und H.-M. Schmidt, in welchem das Farbverhalten von Schwarz, Weiß und Grau resümiert wird; es gibt jedoch noch zahlreiche andere Stellen in Jochims' Arbeitsnotizen, die sich mit diesen Grundbeziehungen auseinandersetzen. Hajo Düchting: „Raimer Jochims. Von der Utopie der befreienden Farbe“, in: „Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst“, Ausgabe 29, München 1995, S. 10.

<sup>11</sup> Bernhard Growe: „Erzwungene Identität“, in: „Weltkunst“ (53), 1983, S. 552 f.

<sup>12</sup> Gottfried Boehm: „Form und Identität“, a. a. O., S. 7.

Hinblick auf einen Künstler, der die öffentliche Meinung polarisiert und einerseits kritiklose Anerkennung, andererseits Unverständnis erntet, erschien das als geeigneter Weg, eine eigene Stellungnahme zu etablieren. Anfängliche Fragen und Zweifel gilt es im Verlauf der Untersuchung zu klären und gegebenenfalls zu revidieren.

Jochims' weitere Arbeitsfelder wie die Papierarbeiten, Malbücher, Zeichnungen und Steine werden in dieser Arbeit außer Acht gelassen, da sich in ihnen die Frage nach der Identitätsbeziehung nicht so schroff wie in der Gegenüberstellung mit den Bildobjekten stellt. (Die Papierarbeiten, die ihnen thematisch am nächsten stehen, sind durch den Bezug der einzelnen unverbundenen Papierstücke zum traditionellen Bildrahmen nicht in dem Maße der visuellen Neuorientierung ausgesetzt und schulden dem untergelegten viereckigen Blatt kompositionell mehr als das gebrochene Bild der architektonischen Wand, an der es hängt.) Die losgelöste, frei exponierte Farbform besitzt in auffälliger Weise einen Zeichencharakter und der darin erscheinende Farbsatz wird in hohem Grade körperlich erfahrbar, um vieles mehr als das farbliche Binnengeschehen eines rechteckigen Bildfeldes.<sup>13</sup> Daher provozieren die Spanplattenbilder auch in viel stärkerem Maße als die Papierarbeiten eine psychophysische Reaktion, die hier zum Thema gemacht wird.

In einem zweiten Teil werden daher die Wahrnehmungsbereiche gekennzeichnet, mit deren Hilfe wir das Phänomen Farbform erschließen. In Bezug auf die Farbe werden die Teilbereiche dieses komplexen Phänomens untersucht, und zwar im Hinblick auf die Frage, inwieweit Jochims' dem üblichen Kanon der Farbcharakterisierung folgt und wo er neue Kriterien in die Betrachtung hineinbringt. Unter anderem geht es um die Farbsymbolik und -systematik, sowie die verschiedenen Versuche, energetische Farb- und Formwerte als synästhetische Beziehungen aufzufassen, wobei in erster Linie Jochims' Verhältnis zu Kandinsky zu untersuchen ist. Hinsichtlich der Form wird der Frage nachgegangen, mit welchen Sinnen wir sie wahrnehmen und worauf die starken Empfindungen beruhen, die Jochims' Farbformen mitunter hervorrufen. Der in der Literatur häufig erwähnte „Leibbezug“ seiner Bilder<sup>14</sup> soll mit Hilfe einer Kompilation verschiedener kunstpsychologischer Theorien besser als bisher geschehen begründet werden: Zu diesem Zweck werden Forschungsergebnisse der allgemeinen Sinnesphysiologie, der Gestaltpsychologie, des homöostatischen Spannungs-/Entspannungsmodells des Behaviorismus und der psychologischen Ästhetik herangezogen.

Der dritte Teil der Arbeit hat zum Ziel, die Kunsttheorie von Raimer Jochims in ihrem geistesgeschichtlichen Kontext einzuordnen. Neben den weitreichenden Übereinstimmungen mit der Kunsttheorie Konrad Fiedlers und Susanne Langers werden auch die Parallelen zum Denken von Theodor W. Adorno aufgezeigt. Meine These ist, dass Jochims Adornos Zielvorstellungen, wie zeitgenössische Kunst zu sein hätte – nämlich nicht traditionell, nicht normativ und nicht beliebig – teilt,

<sup>13</sup> Bei dem Symposium „Konzept: Farbe“ in Düsseldorf (1993) lautete z. B. ein Diskussionsbeitrag von Raimer Jochims, dass eine große gelbe Form von Elsworth Kelly, die auf dem Boden gelegen habe, starkes Unwohlsein bei den Aufsicht habenden Studierenden verursachte. In: „Konzept: Farbe. Albers, Dienst, Erben, Geccelli, Graubner, Jawlensky, Jochims, Lohse, Minnich, Nay, Poliakoff, Rothko, Saro, Zeniuk“, hrsg. von der Galerie Karin Fesl, Stuttgart 1993, S. 95.

<sup>14</sup> Vgl. z. B. Lorenz Dittmann: „Zur Leiblichkeit der Farbe“, in: „Raimer Jochims. Bilder und Papierarbeiten 1974-86“, (Ausstellungskatalog Badischer Kunstverein Karlsruhe), Klagenfurt 1987, S. 24-34.

dessen vage bleibende Rede von der gesellschaftlichen Wirkung der Kunst aber auf den Boden gebracht und konsequent weitergedacht hat. Schließlich werden (im Anschluss an die Thesen von Günter Seubold), auch Heideggers Ansätze einer zukunftsweisenden, generativ-destruktiven Ästhetik dargelegt, welche dieser nach der Begegnung mit der ostasiatischen Kunst und der Malerei Klees und Cézannes entworfen hat – ihre Charakterisierung findet einen Widerhall sowohl in den theoretischen Äußerungen als auch in der Malerei von Jochims.

Im vierten Teil werden die fünf Werkbeispiele ausführlich beschrieben und auf die theoretischen Problemstellungen – die wahrnehmungspsychologischen Beobachtungen und die in „Visuelle Identität“ dargelegten kognitiven Kategorien – rückbezogen. Die von Jochims aufgestellten Qualitätskriterien werden demgemäß anhand seiner eigenen Werke exemplifiziert; um jedoch ihre darüber hinausgehende Relevanz deutlich zu machen, seien sie in einem letzten Schritt auf eine Arbeit angewandt, die, auch wenn es sich nicht um Malerei handelt, entsprechend Jochims' Maßstäben zur konzeptionellen Kunst zu rechnen wäre: John Cages „Writings through the Essay 'On the Duty of Civil Disobedience'“.

Jochims' theoretisches und malerisches Werk bringt Themen zur Sprache, die heute nicht zum Allgemeingut künstlerischen Denkens und Erlebens gehören. Die vorliegende Erörterung seiner Identitätskonzeption und der damit verbundenen Probleme soll dazu dienen, eine weitergehende Diskussion darüber anzuregen – da, auch wenn Jochims die in „Visuelle Identität“ dargelegten Ansprüche heute nicht mehr in diesem Stil formulieren würde,<sup>15</sup> deren Grundlagen noch ebenso aktuell sind wie zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung.

---

<sup>15</sup> Mündlich mitgeteilt.