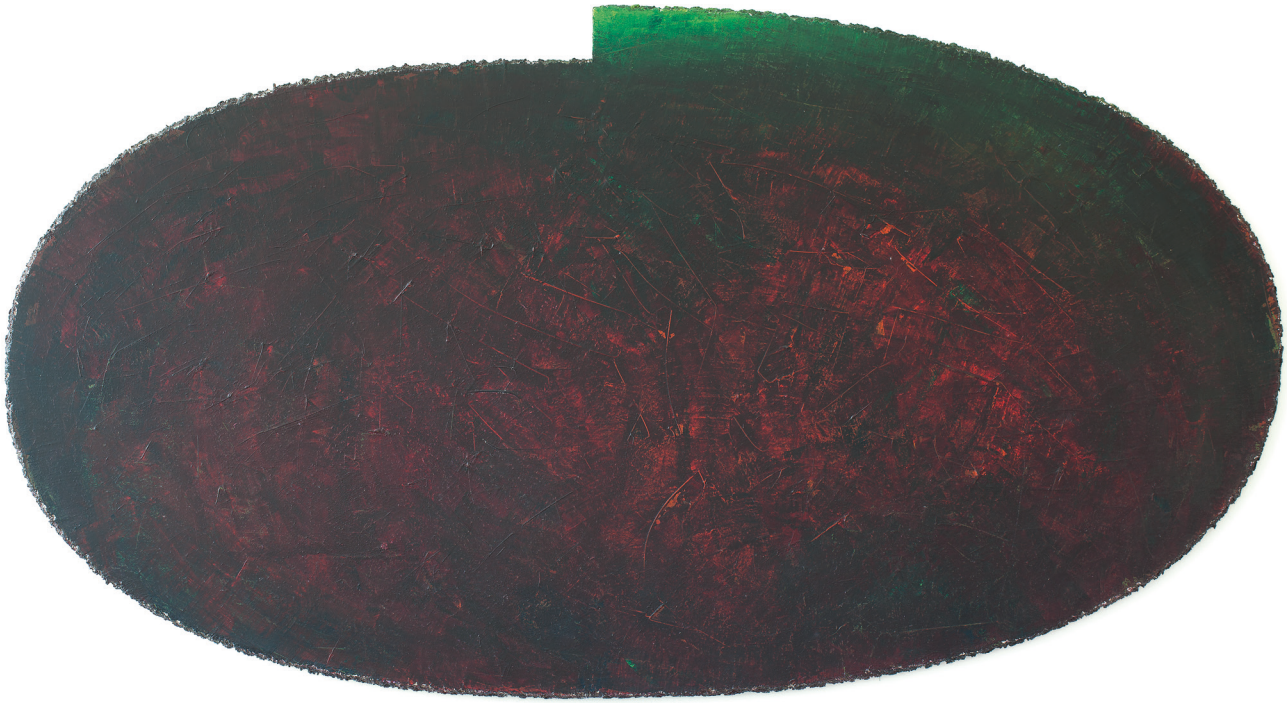
Texte für den Museumskatalog »Geist und Erinnerung – Anziehungskraft Farbe«
Gratianus-Stiftung, Reutlingen · Eröffnung der Ausstellung 21.5.16



»Lebens-Erfahrungen« im Werk von Raimer Jochims

»die gesetze der farben sind die gesetze des lebens«[1] – diese so wenig bewusste Tatsache anschaulich zu machen, ist Inhalt allen Wirkens von Raimer Jochims, in erkenntnisphilosophischer wie auch künstlerischer Hinsicht. In der Konsequenz geht es um nichts weniger als eine Veränderung der gesellschaftlichen Realität, die sich von einem sinnvollen, lebenserhaltenden Dasein so gefährlich weit entfernt hat. Jochims' Kritik an der desintegrierten, ausbeutenden Gesellschaft wurde für ihn zum Antrieb, an einer »Wirklichkeit, wie sie sein sollte« zu arbeiten. Mit der an Kunst oder Nichtkunst, Haltung oder Handlung gerichteten Frage, ob sie in ihrer Wirkung lebensfördernd sei oder nicht, macht er auf etwas Entscheidendes aufmerksam, dessen Bedeutung heute vielleicht erst richtig ermessen werden kann.

In der Tat sind seine künstlerischen Werke – Bilder, Zeichnungen und Steine – mächtige Anziehungs- und Ausstrahlungspunkte, deren geduldige Wahrnehmung ihre integrierende Wirkung erkennen lässt. Was Jochims seine »Identitätskonzeption«[2] nennt, beruht auf einem Verständnis der Wechselbeziehung zwischen Künstler und Rezipient: Wenn es ihm gelingt, nicht nur einzelne Aspekte der Realität zu zeigen, sondern die vielfältigen Polaritäten des Lebens miteinander zu vereinigen – was letztlich harte Arbeit bedeutet – ist auf visuellem Gebiet eine Art Befriedung geleistet, die das Leben der Adressaten berührt und auf lange Sicht steigert.

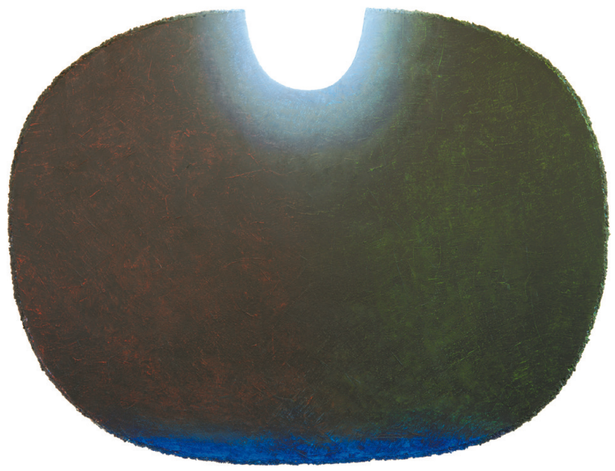
Voraussetzung dafür ist sein Erkennen wollen durch Sehen. Der Geist umfasst mehr als das einseitig-rationale Denken, das der Westen so hoch schätzt. Diesem stellt Jochims die anschauliche Erkenntnis gegenüber – nicht nur das durch Konrad Fiedler vermittelte freie, begrifflose Sehen, sondern auch die Schau, welche transzendente Wahrheitserfahrungen ins Dasein hereinträgt. So wie die ursprünglich aus dem Kultischen heraus entstandenen Artefakte vergangener Jahrhunderte nicht vorstellbar sind ohne die Anbindung an den Kosmos, müssen auch wir

Menschen im 21. Jahrhundert wieder ein auf die Ganzheit ausgerichtetes Handeln und Gestalten lernen, wenn wir überdauern wollen.[3] Erinnerung ist dafür ein Schlüssel: Worte und Werke von Jochims zielen auf eine Vergegenwärtigung der Grundbedingungen des Lebens auf der Erde, die in spirituelle Tiefenschichten reicht und einen Bogen aufspannt, der frühere Kulturen und außereuropäische Religionen in einem weiten Gedächtnisraum umfasst.

Lebensfördernd ist zum Beispiel Jochims' Verzicht auf einen beherrschenden, machtausübenden Umgang mit dem Material, vielmehr horcht er auf das, was die Farbe bereithält oder was das Gestein unter seiner Oberfläche zu zeigen hat. Seine Arbeit am sogenannten Schwingungsausgleich – das Austarieren von Farbbewegungen und Formenergien sowie das Verschränken polar entgegengesetzter Qualitäten – führt mitten hinein in essentielle Prozesse, die alle menschliche Erfahrung kennzeichnet. Was seine Werke zu produktiven Lebenssymbolen werden lässt, ist vor allem die Auflösung eines Hauptwiderspruchs: Bewegung in der Ruhe zu erzeugen oder »permanence-in-motion«, wie es in Susanne Langers Symboltheorie heißt.[4]

Der von der Tendenz her ruhige Umriss des Bildes »Lascaux« etwa (Abbildung 1), eine in sich geschlossene und in die Breite gedehnte Ei-Form, wird durch einen kleinen Schnitt auf der oberen Kante so aktiviert, dass er eine ellipsoide, sowohl einwickelnd als auch auswickelnd zu lesende Spiralbewegung erzeugt – Ursymbol für das Einatmen und Ausatmen, für den Geburts- und Sterbevorgang. Dem schnellen Blick, der das dunkle Feld wie mit dem Lasso umfängt, antwortet die langsamere Farbwahrnehmung, die nach und nach die unterschiedlich durchlichteten, Gewölle-artigen Strukturen differenziert. Dem aufscheinenden, wie Feuer glimmenden und allmählich expandierenden Rot begegnet von oben her grünliches Licht, das wie durch einen Spalt ins Dunkel fällt. In dem Hinein- und Hinausgelangen in einen bildlichen Innenraum voll Wärme, Dumpfheit und Erdgeruch werden frühzeitliche Höhlenerfahrungen evoziert.

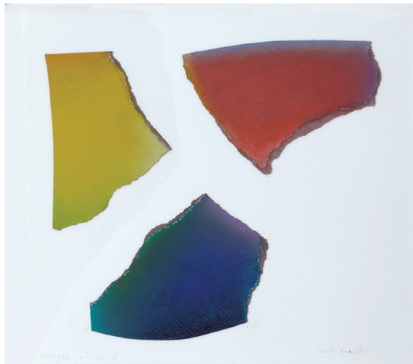
Zeit wird bei Jochims nicht nur inhaltlich zum Thema, sondern vornehmlich bei der Rezeption relevant, deren Dauer er durch den Wechsel zwischen Ruhe und Bewegung zu verlängern sucht. Nicht nur die Form-, sondern auch die Farbwahrnehmung besitzt unterschiedliche Tempi – Jochims hat den Wert der Geschwindigkeit als neue Bestimmungskategorie der Farbe eingeführt.[5] Überhaupt versucht er, in seinen Arbeitsnotizen sich dem Wesen der Farbe mithilfe verschiedenster synästhetischer Sinnesbereiche anzunähern. Dabei rekurriert die Einheit aller gegensätzlichen Qualitäten – schnell/langsam, offen/verschlossen, beherrscht/ungehemmt etc. – auf die universale Einheit des Kosmos.



Ein besonderes Beispiel für diese Art des Wirklichkeitsbezugs stellt »Limoges V« (Abbildung 2) dar. Die Spannungen zwischen dem gebrochenen Umriss und dem scharfkantigen Ausschnitt, zwischen Licht- und Schattenqualitäten der Farbe, zwischen kreisbildend-zentrierten und expandierenden Kräften verleihen dem Bild einen atmenden Puls.[6] Es entsteht darin ein Farbraum, der eine große Tiefe auslotet, sich weit nach hinten wölbt, wie wenn man sich im Inneren eines Schachtes befände. Das weißblaue Farb-Licht, am Rand der Aussparung noch dicht und opak, breitet sich immer mehr ausdünnend nach unten aus, bis es doch noch den Boden erreicht, auf dem sich gesättigtes Blau angesammelt hat und die Rückverbindung nach oben gewährleistet – fast könnte man sagen, die Helligkeit verdunstet. Mit der Zeit wechselt die Farbbewegung in ihr Gegenteil und wölbt sich nach vorn. Die Schultern der bergenden Dunkelheit, aus der auf der einen Seite rote und der anderen grüne Farbtöne langsam hervortreten, lassen den Tag aufdämmern – oder den auratischen Nachtmond erscheinen. In der Auslassung, die auf prägnante Weise die weiße Wand zum Mitgestalter bestimmt, wird der Negativraum zu einer gleißenden, geradezu hitzigen Stelle. In zauberhafter Schönheit kündet das Bild von der Vermählung der Gegensätze: von Wärme und Kälte, Tag und Nacht, von aufsteigendem und absteigendem Licht, Trübe und Leuchtkraft – als könne man etwas Ätherisches berühren. Zweifelsohne ist es Jochims' herausragende Leistung, in seinen Werken zum ersten Mal Zeichen gefunden zu haben für Vorgänge des Lebens, die sich der Sichtbarkeit ansonsten entziehen.

Für »Hamr« (Abbildung 3) ist der Gegensatz zwischen Zusammenziehen und Ausdehnen, Vor- und Zurücktreten kennzeichnend: In der Mitte des Bildes kontrahiert das chromatische Schwarz und schiebt zugleich aus dem Zentrum sein Inneres nach außen, das farblich verschiedene Ausbuchtungen hervorruft. Am weitesten wagt sich das Orangebraun oben rechts heraus. Diese aktivere Streckung ist wichtig, damit nicht der Eindruck wohliger Kissenweichheit entsteht; die allseitige Gespanntheit der Farbform erscheint als ein sich dehnendes und reckendes, wie gegen eine Membran drückendes Wesen – eines, das geboren werden will. Nachdem Jochims in den Hof in Hochstadt eingezogen war, entstand dieses Bild, für welches er den aus der nordischen Mythologie stammenden Titel fand. Zu dem Wort Hamr, das Lebenskraft bedeutet, gehört das Verb »hamen«: kraftvoll wohnen.

Die starke Körperlichkeit der Spanplattenbilder, die mit den Gleichgewichtssinnen des eigenen Leibs erfahren wird, weicht in den Papierarbeiten einer besonderen Leichtigkeit.
Bei dem Werk »mit einander« (Abbildung 4) sind die drei in den Grundfarben gemalten einzelnen Teile des aus einem Stück gerissenen Kartons etwas auseinandergerückt, aber nur so-



weit, wie ihr innerer Zusammenhalt es zulässt. An den einander gegenüberliegenden Kanten sind die jeweiligen Mischfarben auszumachen, als Überbrückungszonen, die das Gemeinsame hervorheben, auch wenn das papierweiße Areal zwischen ihnen eine Art magnetischer Abstoßung hervorruft. Die sich nach rechts öffnende größere Freifläche spielt als ein unsichtbarer Teilnehmer mit, und der leere Untergrund vibriert derart, dass auf ihm alle Teile potentiell positionsverändernd wahrgenommen werden.

Die Leere ist vor allem ein geistiger Raum, den spirituelle Traditionen als den Ort jenseits der Formen – den Seinsgrund – ansehen, der in der Meditation aufgesucht wird. Bildgewordene Meditation sind Jochims' Steine, welche die Betrachtenden unmittelbar in die Stille führen. Ihre starke Wirkung verdankt sich auch der Haltung, die Jochims diesen Eiszeit-Findlingen entgegenbringt: In einem langen, hingebungsvollen Prozess klopft er ihnen die lockere Oberflächenschicht ab, um das Charakteristische des jeweiligen Steines freizulegen. Erst wenn die zum Vorschein gekommene Farbe und Struktur der Oberfläche in ein allseits gestrafftes, atmendes Volumen gebracht ist, und die Schwere des Steins ausbalanciert ist durch den Eindruck des Schwebens, hat der Künstler dessen Individualität zum sprechen gebracht. Ein Gefühl der Andacht kommt auf angesichts der entwicklungsgeschichtlichen Vorgänge, die das Gestein durch umwälzende Transformationsprozesse hindurch haben entstehen lassen. Auch menschliche Körper bestehen aus Mineralien und Wasser und sind den gleichen Einwirkungen wie Druck, Hitze, Kälte und 'Verwitterung' ausgesetzt: »wie die steine die menschen«[7] – an diese Verwandtschaft sollen wir uns erinnern und »Geduld«, so der Name des in der Ausstellung ruhenden Steines, können sie uns lehren. Ehrfurcht entsteht auch im Realisieren, welch unausgesetzte, wertschätzende Aufmerksamkeit der Künstler dem steinernen Gegenüber widmet. Möge es ein Vor-Bild sein, jedwedem Menschen oder Ding, dessen Sprache uns unvertraut ist, so lauschend zu begegnen. Raimer Jochims zeigt uns nicht nur in ideellem Sinne eine Wirklichkeit, wie sie sein soll.

Anette Naumann
Januar 2016

1 *Arbeitsnotiz vom 18.7.78, in: »Raimer Jochims – Papierarbeiten, Malbücher, Zeichnungen 1975-1995«, hrsg. von der Hans-Thoma-Gesellschaft, Reutlingen, 1995, S. 20.*

2 *Vgl. Raimer Jochims: »Visuelle Identität – Konzeptionelle Malerei von Piero della Francesca bis zur Gegenwart«, Frankfurt 1975[1], durchgesehene Neuauflage mit neuem Vorwort des Autors und einem Nachwort von Gottfried Boehm, Künstlerselbstverlag Frankfurt 2011*

3 *Vgl. Raimer Jochims: »Kunst und Identität – Visuelle Erkenntnis als Lebens-Erfahrung«, Ostfildern 1996, S. 64.*

4 *Über die erkenntnistheoretischen Parallelen zu den Schriften von Susanne Langer und dem Begriff der produktiven Semantik vgl. die Autorin: »Raimer Jochims: FarbFormBeziehungen – Anschauliche Bedingungen seiner Identitätskonzeption«, Würzburg 2003, S. 104-124.*

5 *Ebd., S. 43 ff. U.a. heißt es: »je deckender und monochromer der farbauftrag, desto schneller wirkt die farbe.« (25.4.86)*

6 *Dieses leichte Atmen wirkt auch in den beiden Spitzen, die sich in der Vorstellung wie bei einer Gefäßöffnung oder einem Halsausschnitt schließen. Die Bildform lässt an breitflächige ägyptische Halsketten mit mehrschichtig aufgetragener Emailkunst denken – ein Verfahren, für das die Stadt Limoges im Mittelalter berühmt wurde.*

7 *Arbeitsnotiz vom 14.2.77, in: »Raimer Jochims – Steine«, hrsg. von der Domino Planungsgesellschaft Reutlingen, 2003, S. 10*

Norbert Prangenberg

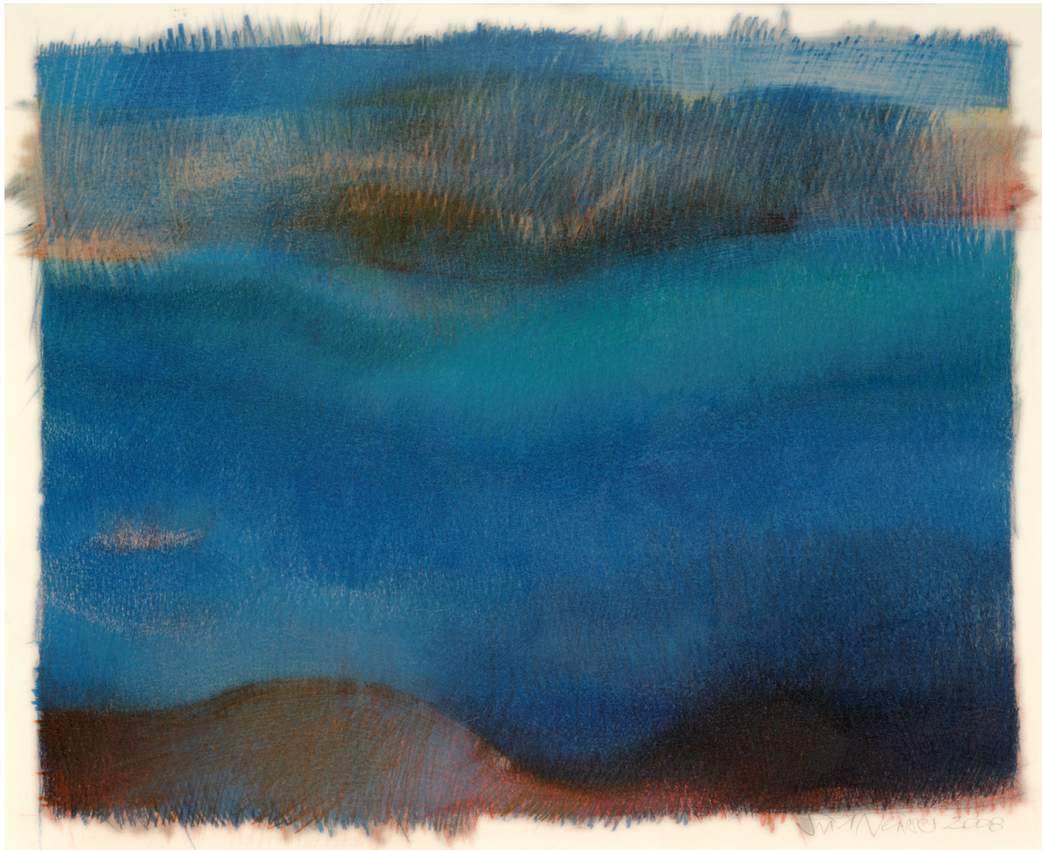
»Grotte«

In allen Werken Prangenbergs, seien es Graphiken, Gemälde oder Keramikskulpturen, bleibt seine Verbindung zur Zeichnung, zur bewegten Linie, spürbar. Sie dient ihm nicht nur zur Formfindung, sondern stellt als unmittelbarste gestaltende Äußerung, mit der man auf die Welt reagieren kann, für ihn den Raum permanenter geistiger Auseinandersetzung dar. In der Interaktion mit der Farbe mag es so aussehen, als ließe er die Gegensätzlichkeit der beiden Akteure Linie und Farbfläche unvermittelt aufeinandertreffen, doch ihr ebenso risikofreudiges wie subtiles Zusammenspiel ist von besonderer Ausdruckskraft.

Hier umgibt ein hauchzartes Gespinst von Bleistiftschwüngen eine kompakte, bräunlichrote, bis ins Schwarz sich verdunkelnde Fläche fast im Zentrum des Blattes. Kraftvoll gesetzt, wirkt die abgerundete Kreuzform mit dem fedrig-weichen Saum prägnant und verletzlich zugleich. Ihr tief klingendes Rot und das verdorrt wirkende Schwarz rechts oben geben ihr einen schmerzlich-klagenden Ton, während die Fläche im unteren Teil durch transparente Stellen aufgelockert und lebhafter strukturiert wird durch die parallelen Pinselstriche, die in wechselnden Richtungen und Farben die hellviolette kreisförmige Nabe umtänzeln. Dies verleiht dem Wesen einen spielerischen Zug, ebenso wie die karminroten Tupfen in den lasierten Randbereichen und das flaumig auslaufende Rot-Grau-Violett, das sich raupenartig über die Kuppen bewegt.
Die in dem weit offenen Feld aus Licht behutsam auf seine Form reagierenden Bleistiftchiffren umgeben wie sorgend die organische Gestalt: Die Leere materialisiert sich durch sie zu einem durchsichtigen Fluidum, in dessen Schwingungsraum die Farbform sich reckt und dehnt.
Eingedenk des Titels kann das Bild als eine gestische Öffnung gelesen werden, die in ihrem einsaugenden Dunkel kostbar anmutenden Inhalt birgt. In der Vorstellung vermag sie sich auch wieder zu schließen, als wäre die Erscheinung nur für eine Weile sichtbar, bevor sie sich wieder zu dem Punkt in ihrer Mitte zusammenzieht.

Für Norbert Prangenberg sind seine im Werden begriffenen Formen keine bloßen Abstraktionen, sondern nach eigenen Worten eine »andere Art Gewächs«. Etwas zeitlos Archaisches geht von dem Aquarellblatt aus, vielleicht weil es dem Ziel des Künstlers, in seinem »grundlegenden Vokabular« Einfachheit und Komplexität zu vereinen, so hervorragend verkörpert. Auch weil es durch die Verbindung vieler konträrer Qualitäten seine Dauer erhält: Eine simple Schönheit gibt es bei Prangenberg nicht, immer ist sie durch ihr Gegenteil belebt und durch Umstülpungsprozesse auf einer neuen Stufe errungen.

Anette Naumann
Januar 2016



Gerd Neisser

»Fast nur Blau«

Gerd Neisser ist ein Maler der Farbe, auch wenn er zeichnet. Mit Farbstiften gelingt es ihm, feinste chromatische Übergänge zu erzeugen, die Schraffuren durch viele Schichten hindurch in fließende Farbflächen zu überführen. Entzündet sich sein Interesse an der Farbe in der Natur – zahlreiche Arbeitsreisen in die Mittelmeerländer geben davon Auskunft – gelten seine künstlerischen Intentionen doch dem Wirken der autonomen Farbe auf dem Bildgrund. Vor Ort gesammelte und bereits in die Abstraktion geführte Sinneseindrücke werden im Nachklang verdichtet zu rhythmisch schwingenden Bildern.

»Fast nur Blau« entwickelt sich in der Horizontalen in geschwungenen Segmenten: Ein breites Band nuancierter Blautöne in weicher, duftiger Oberfläche erstreckt sich von einer Seite zur anderen, gesäumt durch dunkeltonige Flächen, die ähnlichen Verlaufsbewegungen folgen. Am unteren Bildrand sind die geschichteten Rot- und Brauntöne mit hellblauen Schleiern überzogen, die sie mit dem blauen Raum darüber verbinden, gleichzeitig bilden wechselnde Helligkeitskontraste eine hügelige Kontur. Farbiges Licht strahlt hinter diesem Grat auf, während rechts eine geheimnisvolle Schwärze von unten herauf diffundiert.
Im oberen Bildviertel grenzen die wogenden Türkis- und Grünschattierungen an ein Flächengewebe, das mit gelber, orangeroter und ockerfarbener Untermalung etwas über die lebendigen Bildgrenzen hinausragt und von chromatischen Braun- und Grüntönen übermalt ist. Hier, wo auch schilfartig aufragende Strichfelder sich zu beiden Seiten neigen, erscheint das Gebiet spitziger und fester. Der Blick durchwandert das Areal gewissermaßen von einer trockenen Stelle zur anderen springend, bevor er das strömende zentrale Blau durchmisst, dessen Nuancen unterschiedliche Tiefen suggerieren.
Das Verfließen in die Breite wird aufgehalten durch die Betonung der Höhe des Bildes, akzentuiert durch die annähernd senkrechten Schraffuren sowie durch die Anziehungskraft, die sich zwischen den beiden übereinander schwebenden dunklen Kurvaturen aufbaut. So entsteht in der Wahrnehmung ein pulsierender Wechsel zwischen Ausdehnen und Zusammenziehen, begleitet von einem leichten Schaukeln und Driften, das sich dem Versuch des Auges verdankt, den aperspektischen Farbraum in seinem beständigen Alternieren zwischen Ansicht und Aufsicht zu erschließen.

Neissers Werke lassen durch die filternde Erinnerung hindurch Erlebnisse von Atmosphären und Empfindungen zum Bild werden. Gedächtnisorte verwandelt er zu geistig-seelischen Räumen im Bewusstsein der Betrachtenden, in denen durch die erfahrungsgesättigte Gestaltung der Farbe eine Sehnsucht geweckt und gestillt wird.

Anette Naumann
Januar 2016