

DIE WIEDERGEBURT DER FARBE: BILDER VON CHRISTIAN AWE

Donald Kuspit

„Aus dem Wettstreit der Farben ... entsteht unsere Harmonie“, schrieb Kandinsky 1911, und Apollinaire ergänzte 1912: „Die Gleichzeitigkeit der Farben ... ist die einzige Realität, die durch Malerei erschaffen werden kann.“ Für beide war der „Farbenkomplex“, Hans Hofmann prägte den Begriff 1948, das Fundament der „reinen Malerei“, der sich alle drei Künstler verpflichtet fühlten. Für Hofmann war Farbe „in einem wissenschaftlichen Sinn ein Zustand reinen Lichts“, und „in einem künstlerischen Sinn die Wahrnehmung von plastischen und psychologischen Unterschieden in der Qualität des Lichts. Diese Differenzen werden als Farbintervalle, die Spannungen ähneln, wahrgenommen.“ Reines Malen war nur überzeugend, ästhetisch wie psychologisch, wenn die Spannung zwischen den Farben erhalten blieb. Gleichzeitigkeit hieß jedoch auch, so nannte es Kandinsky, ein „dynamisches Gleichgewicht“ zwischen den Farben zu erzeugen, was ihnen eine charismatische Unmittelbarkeit verleihen konnte. Diese Dynamik brachte zum Ausdruck, dass es sich um ein instabiles, gefährdetes, sich vorwärts tastendes, inhärent ungewisses „Gleichgewicht“ handelte, das symbolhaft für den „Balance-Verlust“ der Moderne stand. Kandinsky sprach oft von der „Dissonanz“ der Farben, vor allem der Primärfarben Rot und Blau, welche für ihn extreme Gegensätze darstellten; wenn sie jedoch „zusammen gespielt“ wurden wie musikalische Noten, so konnten sie doch miteinander versöhnt werden.

Diese Begeisterung für die „Vielfalt der Farbvibrationen“, welche die reine Malerei bot, das Streben, „die Vielfalt der Farbschwingungen zusammenzufassen und zu intensivieren, sie zu synthetisieren“, dieses Gefühl, dass Farben so kostbar wie „Juwelen“ sind – so Hofmanns eigene Worte – erlischt 1953 mit Ad Reinhardts Ablehnung der, wie er es nannte, „bunten Malerei“ zugunsten der „farblosen“ Malerei. Die Ablehnung Reinhardts richtete sich gegen die „verdunkelte, Werte dämpfende Wärme der Farben in den Bildern von Newmann, Rothko und Still.“ Ihre sogenannten Farbfeldmalereien stellten danach den ironischen Höhepunkt der modernistischen Tradition simultaner Farbkontraste dar – „ironisch“ deshalb, weil, wie Clement Greenberg anmerkte, die Farben oftmals in „gefährlich knappen Intervallen“ siedelten und sich die Spannungen zwischen ihnen abflachten, weil damit ein Verlust „dramatischer Wirkung“ einherging und sich eine Flüchtigkeit einstellte, die einen Verlust jener libidinösen Kraft zur Folge hatte, die sich in den „hellen und heißen“ Farben der ursprünglichen reinen Malerei so offensichtlich gezeigt hatte. Farben wurden rein „positivistisch“ – sie wurden zum bloßen Material eines Mediums und büßten, so Green-

berg weiter, jene psycho-symbolische und metaphysische Dimensionen ein, die sie noch für Kandinsky und Apollinaire gehabt hatten. Farbe wurde „lokal“, war nicht mehr „kosmisch“, und der Farbenkomplex vereinfachte und verlor seine Intensität. Bei Newmann, Rothko und Still ist Farbe nicht mehr genussvoll, sondern seltsam schmerzhaft.

Welche Rolle und welchen Platz nimmt die Malerei von Christian Awe in diesem Zusammenhang ein? Ich würde sie als die Wiederauferstehung von Farbe als libidinöse Kraft bezeichnen, sie befreit sich aus der entropischen Enge des „raumlosen Raums“ der nachmalerischen Abstraktion. Genauer: Seine Bilder stellen die sinnliche und affektive Komplexität von Farbe wieder her, welche die ersten Protagonisten der reinen Malerei anstrebten. Daraus leitet sich die aufrüttelnde Präsenz, um nicht zu sagen: Verführungskraft ihrer Farben ab. Das ursprüngliche Ideal der Modernisten von sinnlicher Fülle, von der Farbe als eine Art Kompendium und Füllhorn intensiven Sinneserlebens, als eines Offenbarung versprechenden Behältnisses aller sinnlicher Erfahrung, hat schon Hans Hofmann betont: „Die Malerei kann nicht allein auf dem Sichtbaren beruhen, denn mit den physischen Augen zu schauen, grenzt an Blindheit. In der Tat sehen wir mit allen unseren Sinnen. Alle unsere Sinne hängen voneinander ab und wirken zusammen auf unseren Geist ein, in dem sie sich verbünden und überlappen.“ Kandinsky war ein Synästhetiker – bestimmte Töne ließen ihn Farben sehen und umgekehrt (die Synästhesie, erklärt der Psychologe Andrew Coleman, „ist eine sensorische Erfahrung, die durch den Stimulus einer anderen sensorischen Modalität ausgelöst wird“) – und es scheint, dass auch Hofmann über diese Gabe in noch ausgeprägterem Maße verfügte. Hofmann zufolge schließt die Malerei alle Sinne ein und ist ein Medium, durch das jeder Sinneserfahrung eine physische Gegenwart gegeben werden kann. Hofmans Bilder *Fragrance* von 1959 und *The Whisper of the South* von 1962 scheinen denn auch einen Duft zu verströmen bzw. einen Klang abzugeben. Jeder Duft und jeder Ton ist mit einem Gefühl verbunden, weshalb es eine reine Sinneswahrnehmung ebensowenig gibt wie reine Malerei. Die beste reine Malerei ist deshalb heimtückischerweise „unrein“, und die Bilder von Awe gehören deshalb zu den besten Abstraktionen, weil sie das emotionale Schauspiel in der Abstraktion wiederherstellen, das die Konzeptualisten und Minimalisten zu expressiver Inkonsequenz reduziert hatten. Die Bilder von Awe sind Treibhäuser, in denen die Farben wie wilde Orchideen blühen.

Bei Awe wird die Tradition des synästhetischen Malens, die so grundlegend für die Moderne ist, wiederbelebt, etwa in dem Bild *Peppermint* von 2012, das buchstäblich auf der Zunge zu kitzeln scheint. Er gibt der Synästhesie zudem eine erotische Wendung, arbeitet ihren impliziten Erotismus heraus. *Honey, Girls r nothing but Trouble* von 2011 – sie schmecken nach süßem Honig, beunruhigen jedoch auch, weil das Schmecken das Ich ins Wanken bringt. So merkt der Kunsthistoriker Ernst Grombich an, dass die „Verlockung der Regression ins Primitive“ das Es der modernen Kunst motiviert, wobei er der Unterscheidung von Freud zwischen Es, „der primitivsten Schicht unseres mentalen Seins, identisch mit den instinktiven Trieben“, und Ich, „die Kräfte der Kontrolle“ folgt, die den „anarchischen Kräften des Unterbewusstseins“ Widerstand leisten. Es gibt nichts Primitiveres als die sinnliche Erfahrung, es sei denn, sie ist sexuell; die sexuelle Erfahrung ist intensiv sinnlich, ja sie spricht alle Sinne an, das Sehen, Hören, Riechen ebenso wie das Hören und Berühren. Immer wieder konfrontiert uns Awe mit hinreißenden erotischen Bildern – verschwenderischen Bildern, in denen die Farbe unbekümmert genussvoll ist und eine synästhetische

Atmosphäre erschafft, in der jedwede Sinneserfahrung möglich ist. Die sexuelle Energie in den Bildern von Awe öffnet die „Pforten der Wahrnehmung“, um auf einen Titel Aldous von Huxley anzuspielen. Man könnte sogar sagen: Sie sind Experimente ekstatischen Empfindens, Abenteuer extremen Empfindens, wie Hofmanns Ecstasy von 1947. Die Herangehensweise ist jedoch anders, zum Teil, weil sich das Medium unterscheidet – Ölfarbe bei Hofmann, Acryl und Sprühlack bei Awe –, doch beiden ist die voranstürzende Energie gemein und das, was Greenberg die „Lebhaftigkeit und Wissenskraft“ der Farbe nannte, sowie würde ich hinzufügen: die Wollust der Farbe.

In *Secret Thought* und *Sommernachtsflimmern*, beide von 2011, verweilen dunkle Farbtropfen – einige an Genitalien gemahnend – in einer rosaroten, leuchtenden Stimmung, während in *Caged Bird Breaking Free* und *Returning From the Moon* von 2012 ein strahlender Komplex heller Farben durch den dunklen Himmel schießt wie eine kometenhafte Rakete. Alle Bilder von Awe verströmen ein manisches Gefühl, die sinnliche Entladung von Energie, die typisch für den Orgasmus ist. Farben sind der Motor von Awe, sie bewegen sich im Delirium, auf eine Art und Weise, wie wir sie seit Hofmann nicht gesehen haben. Awes Bilder sind jedoch intensiver, ozeanhafter als die von Hofmann, sie verfügen über erotische Eleganz und nicht nur über ästhetische Beredsamkeit.

Kandinskys „dynamisches Gleichgewicht“ ist bei Awe zum „Delirium der Komplexität“ geworden: irrwitzige Farbkompositionen, geboren aus reinem Instinkt, ausgeklügelte Farbdifferenzen, die paradoxerweise rohen Instinkt vermitteln. Awe gibt der Abstraktion den Instinkt zurück, rettet sie vor der Dekadenz, von der Nietzsche meinte, sie folge dem Verlust des Instinkts. Awe lässt die Farben aufmarschieren – fast immer heiß und leidenschaftlich, manchmal auch zurückhaltend kühl, wenn er auf Blau und Grün setzt (mit den Extremen hat er ohnehin keine Probleme) – und gibt der Abstraktion die Lebenskraft zurück, wodurch sie noch verführerischer wird, als sie je war. Kunst sollte zu einem gesünderen Leben verführen, meinte Nietzsche zur allerletzten Rechtfertigung von Kunst in einer Gesellschaft, die er als zunehmend krankhaft ansah. So seltsam es erscheinen mag, die gute erotische Gesundheit der Bilder von Awe – ihre „erleuchtenden“ Farben, die sich einen aufregenden Weg durch unser Sehen und Fühlen bahnen –, legt eine untergründige Affinität mit dem frühen deutschen Expressionismus nahe, und eine wie auch immer geartete obergründige Affinität mit der freudigen kalifornischen Version des Abstrakten Expressionismus von Sam Francis. Man braucht nur an Karl Schmidt-Rottluffs farbintensiven Deichdurchbruch von 1910 denken, um den deutschen Ansatz zu sehen. Die Künstler der Brücke fühlten sich durchaus Nietzsches Vorstellung vom gesundheitsfördernden Instinkt verpflichtet, auch wenn sie in ihrer Berliner Zeit besessen waren von der Pathologie des Urbanen. Im Berlin der Weimarer Republik gedieh das Pathologische, wie die Künstler der Neuen Sachlichkeit veranschaulichten, und das Krankhafte fand eine ideologische Rechtfertigung, als Berlin den Nazis anheim fiel. Awe lebt und arbeitet heute in einem anderen Berlin, was nahelegt, dass die Stadt zu einem guten Platz geworden ist, um gute Kunst zu machen.