

## Schweben im Farbraum

In einem eher banalen psychologischen Test werden die Probanden dazu angehalten, eine Streichholzschachtel nach besonderen Regeln zu drehen und zu wenden. Beiläufig nennt der Testleiter Begriffe, auf die spontan mit einem Wort reagiert werden soll, während die Testpersonen sich auf das richtige Drehen der Streichholzschachtel konzentrieren. Die Stichworte lauten „Farbe“, „Musikinstrument“, „Werkzeug“ usw. Die Pointe des Tests besteht darin, dass am Ende die Streichholzschachteln geöffnet werden und auf den darin befindlichen Zetteln zur allgemeinen Überraschung die Antworten stehen, die tatsächlich gegeben wurden. Offenbar fällt den meisten Menschen zu den Stichworten jenes kleinen Assoziationstests immer etwas Ähnliches ein: Auf „Farbe“ reagieren nahezu alle mit „Rot“. Über die Ursachen gibt es verschiedene Theorien.

Sicher scheint, dass „Rot“ die Farbe ist, die uns Menschen am tiefsten erregt, bis ins physisch Spür- und Messbare hinein. Wahrscheinlich tut sie dies, weil sie elementar mit dem Leben verbunden ist – als Farbe des Blutes, ohne das kein menschliches oder tierisches Leben möglich ist – und als Farbe des Feuers, ohne das jede höhere Zivilisation undenkbar wäre. Die Farbpsychologen haben vielfach bewiesen, dass „Rot“ – gestuft nach seinen verschiedenen Tönungen - erregt, erwärmt, belebt und Aktivität ausdrückt bis hin zur Aggressivität.

Goethe, dessen Farblehre bis in die Gegenwart die umfassendste Untersuchung des Phänomens Farbe ist und auf dessen Einsichten und Gedanken über die „sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe“ mehr oder weniger alle Farbpsychologen aufbauen, maß ihm in seinem Farbkreis die oberste Stellung zu. Das hängt mit seiner Vorstellung vom Entstehen der Farben aus der Polarität von Licht und Dunkelheit zusammen, die ihm von den „Urfarben“, dem Gelb für das Sonnenlicht und dem Blau für die Nacht verkörpert wurden, und die jede eine Hälfte des Goetheschen Farbkreises dominieren. Eine Plus- und eine Minuseite, gemäß der Anmutung von Wärme und Aktivität bzw. Kälte und Passivität. Diese Polarität ist allerdings nicht als ein starrer Gegensatz zu verstehen. Durch „in sich selbst Drängen, Sättigung, Beschattung der Farben“ steigern sich Gelb und Blau hin zum Roten, in dem sie dann im tiefen Purpur kulminieren, seit alters her dem Signum der Majestät, des tiefsten Ernstes und des höchsten Wertes. „Das Rot, worin weder Gelb noch Blau zu entdecken ist, macht hier den Zenit.“ (1) Die Steigerung ist keine Mischung: Auch für Goethe ist Rot eine „Urfarbe“ – oder, wie wir heute sagen würden, eine Primärfarbe. Das Vermischen von Gelb und Blau ergibt natürlich Grün, aber ihre Steigerung im Sinne Goethes ist Bewegung auf eine höhere Synthese hin. Grün, so schreibt er, sei ein Produkt der Vereinigung des unteren Endes des Gegensatzes, Rot hingegen die obere Vereinigung.

Die von Goethe gemeinte Synthese der Gegensätze hat symbolische Implikationen, die über den nahezu universell mit den Worten Blut und Feuer, Leidenschaft und Emotion umrissenen Vitalbereich und über die Anmutung der Majestät hinausreichen. Man könne sich kaum enthalten, sagt Goethe, „wenn man die Polarität Gelb-Blau unterwärts das Grün und oberwärts das Rot hervorbringen sähe, dort an die irdischen, hier an die himmlischen Ausgeburten der *Elohim* zu gedenken“ (2). Freilich schreibt er dies nicht ohne einige abwehrend-ironische Nachbemerktungen, die seine Erkenntnisse nicht aufheben, aber von einem anderen Standpunkt aus beleuchten. Ungeachtet seiner hermetischen Denkweise ist er weit entfernt von jenen trivialen Vereinfachungen, die sich damals in zahlreichen okkulten Traktaten äußerten, und die in der zeitgenössischen Esoterik jeder Farbe einen ganz konkreten Symbolwert zuordnen wollen. Dass den Farben eine große symbolische Kraft innewohnt, bleibt gleichwohl unbestritten.

Die Farbe, die im malerischen Werk von Almut Wöhrle-Ruß eine essentielle Rolle spielt, fordert solche Überlegungen geradezu heraus. Sie, die in vielfachen Schichtungen, Schattierungen und Nuancen aufgetragen ist, nimmt eine derart herausragende Stellung ein, dass es legitim erscheint, nach ihrer Bedeutung zu fragen. Häufig bewegen sich ihre Figuren und figurativen Zeichen auf roten oder zumindest rötlichen Gründen – oder sollte man besser sagen *in* ihnen –, denn diese Gründe, entstanden aus vielen sorgsam übereinandergelegten Schichten verschiedener Helligkeitsstufen, verfügen über eine unbestimmbare Tiefe. Sie sind *Farbräume*, in denen die Formen schweben und die sich dem einfühlsamen Betrachter öffnen und etwas Geheimnisvolles andeuten, ohne es gänzlich preiszugeben. Der Blick fällt dabei nicht in Illusionsräume, die von der Zentralperspektive beherrscht und strukturiert werden, sondern in Räume der Imagination.

Häufig sind es weiblich anmutende Figuren, die diese Räume bewohnen, in schwingende Gewänder gehüllt, die mitunter an Blütenkelche erinnern. Von einer reduzierten Zeichnung umrissen, schweben sie befreit von aller Erden- und Alltagsschwere, in sich gekehrt und in sich ruhend. Nichts Individuelles ist ihnen eigen, und oft sind nicht einmal ihre Füße ausgeführt, als handle es sich um ätherische Wesen. Diese, sich in rätselhafter Balance haltenden Figuren sind nicht mit den Engeln der christlichen Ikonographie vergleichbar, aber alles an ihrer Darstellung unterstreicht, dass sie aus dem kollektiven Reich urtümlicher Bilder und Phantasien kommen, das letztlich die Quelle aller menschheitlichen Symbole ist, wie unterschiedlich diese auch von Kultur zu Kultur, von Zeitalter zu Zeitalter überformt und gedeutet werden. In Träumen und Imaginationen höchst individuell erfahrbar, können sie zur künstlerischen Transformation und Formung anregen. Dann entstehen persönliche und aufgrund ihrer Vielschichtigkeit kaum „auf den Begriff zu bringende“ Chiffren, die diejenigen zu berühren vermögen, die gewillt sind, sich auf sie einzulassen.

Die Rottöne, in denen sie so oft erscheinen, vereinen in unterschiedlichem Maße vitale und meditative Anmutungswerte und visieren die Kulmination im Goetheschen Sinne an, bald von der Seite des Gelb, bald von der des Blau her. Der jeweilige Anmutungswert wird dabei von der Wechselwirkung zwischen dem Farbton und den Formen und Zeichen bestimmt. Bilder wie „Honig“, „Milch“ oder „Pastorale I und II“ wecken Assoziationen von Blut, organischen Stoffen und Lebenssäften. Bilder wie „Fern davon“ oder „Wanderer“ vermitteln den Eindruck einer Balance zwischen Vitalem und Geistigem. Sicher ist es kein Zufall, wenn die Figur in „Fern davon“, die weniger rätselhaft erscheint als die figurativen Zeichen anderer Bilder, ikonographisch an den Archetypen des „guten Hirten“ erinnert, der in Purpur gekleidet ist. Rot ist auch in den meisten jener Arbeiten anwesend, in denen es nicht dominiert – etwa in der reichen Violettskala des Bildes „Wie die Nacht“ – vor der die Gelb- und Rottöne eine zauberische Leuchtkraft entfalten und der Halbmond-Frau Präsenz verleihen. Auch an Grün fehlt nicht – es prägt in zarten, wie verregnet wirkenden Tönen das „Märzbild“ und in sommerlicher Fülle die „Ferien vom schweren Gefühl“.

Ein wesentlicher Impuls, der von diesen Arbeiten ausgeht, besteht in der Vereinigung von Gegensätzen, die in einem langen und konzentrierten Arbeitsprozess erreicht wird. Dass die Malerin der quadratischen Form eine privilegierte Stellung beimisst, erscheint folgerichtig, da das Quadrat durch das Gleichmaß seiner Seiten schon *per se* eine zentrierende und konzentrierende Kraft besitzt. Es taucht daher in ihren Arbeiten fast überall auf. Entweder schafft sie „Quadratbilder“, oder sie kombiniert zwei Quadrate zu einem liegenden Rechteck, wie in der Serie „Synthese“. Diese vereint zudem Abstraktion und Figuration, indem sie beide in Diptychen aufeinander bezieht: Die jeweils links neben den figürlich gestalteten Teil gestellten Quadrate, die in verschiedenfarbige, ebenfalls quadratische Flächen unterteilt sind, weisen gleichsam analytisch alle Farben und Farbtöne auf, die auch in die Schichtungen der von den Figuren bewohnten, benachbarten Farbräume eingegangen sind.

Noch weiter getrieben ist das Wechsel- und Widerspiel von Gegenständlichkeit und Abstraktion in den Farbradiierungen. Hier sind die ebenfalls oft quadratischen Farbfelder entweder monochrom und kontrastieren mit den zeichenhaft verdichteten Gebilden aus subtilen Linien und schwarzen Flächen, oder sie bergen das figürliche Element, während sich neben ihnen die reine Farbe oder ein adernähnliches Lineament ausbreitet. Im Vergleich mit den Bildern möchte man hier von technischer Raffinesse sprechen, haftete diesem Wort nicht das Odium des willkürlich Kalkulierten und der zur Schau gestellten Könnerschaft an. Doch Eitelkeit ist diesen Blättern fremd. Ihre hohe handwerkliche Qualität ist gleichsam nur eine Voraussetzung, um zu den Inhalten vorzudringen.

Sowohl die Bildern als auch die Graphiken überzeugen durch die Sicherheit, mit der nur das Notwendige aufs Blatt oder die Leinwand gesetzt wurde. Da ist nichts Dekoratives, Überbordendes oder Barockes. Was Erich Neumann, ein Schüler C.G. Jungs, vor mehr als fünfzig Jahren zu den Werken Marc Chagalls bemerkte, kann auch für diese Bilder und graphischen Blätter gelten: „Die Leuchtkraft der inneren Farben und die vom Strom der Symbole gelenkte innere Bewegung konstellierte hier eine Bildwirklichkeit, die ein echtes Gleichnis des inneren Erlebens der Psyche ist.“ (3) Durch ein sorgfältig aufeinander abgestimmtes Wechselspiel von Farbe und Form, Figur und Abstraktion ist dieses Erleben Bild geworden.

Andreas Kühne / Christoph Sorger

Literatur:

(1) Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 13. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1998, S. 44.

(2) siehe Anm. 1, S. 521.

(3) Neumann, Erich: Kunst und Zeit. In: Kunst und schöpferisches Unbewusstes. Zürich: Rascher, 1954, S. 129.