

Anna Schrepper

DOMINATOR UND MODERATOR ZUR EMANZIPATION DER FARBE SCHWARZ BEI GÜNTER FRUHTRUNK

EMANZIPATION DER FARBE SCHWARZ

Der Farbe Schwarz kommt in den Gemälden und Siebdrucken Günter Fruhtrunks eine besondere Funktion zu. Malereigeschichtlich stellt dies keinen Sonderfall dar. Von Gustave Courbet bis in die klassische Moderne und die Optical Art war es gerade das Schwarz, dessen forcierte Verwendung konventionalisierte Bildbegriffe in Frage stellte und gewohnte Wahrnehmungsweisen irritierte. Der vielschichtige Diskurs, der sowohl in künstlerischen Arbeiten als auch in der Philosophie, der Wahrnehmungs- und Farbtheorie um diese Nichtfarbe, wie es bisweilen heißt, geführt wurde und wird, befragt sie oftmals zu ihr innewohnenden, vermeintlich existentiellen Dimensionen, ihrer Beschaffenheit und den spezifischen Bedingungen ihrer Wahrnehmung. Schwarz steht dabei meist mit seinem Kontrahenten Weiß den bunten Farben gegenüber. Der diesen Nichtfarben in der Kunsttheorie eingeräumte Sonderstatus findet in der künstlerischen Praxis sein Analogon. Auch hier übernimmt die schwarze Farbe stets eine gesonderte Bildfunktion. In der Fläche lässt sie Schatten und Dunkelheit entstehen, als Linie konturiert sie die Bildgegenstände und verleiht ihnen somit Konsistenz.

Schwarze Farbe wird bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hauptsächlich dazu eingesetzt, Räumlichkeit illusionistisch auf der Fläche darzustellen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfährt das Schwarz, neben Fotografie und Film, maßgeblich durch die Malerei eine neue Aufwertung.¹ Besonders in der Kunst nach dem Ende des Ersten Weltkriegs wird das Schwarz in seiner Bildfunktion neu bestimmt. Im Abstraktionsprozess der Malerei emanzipiert sich das Schwarz immer mehr von den Funktionszuschreibungen, denen es bisher deterministisch unterlegen war, und wird zusehends als autonomer Farbwert präsent.²

Vor dieser Folie markieren die Arbeiten Günter Fruhtrunks einen Höhepunkt der malerischen Auseinandersetzung mit Schwarz. Im Unterschied zur bisherigen Forschung, die die Arbeiten Fruhtrunks oftmals im Sinne einer Entwicklungsgeschichte von einer „Reduktion der Formen“ zugunsten „einer Erweiterung der Farbentwicklung“³ versteht, sollen im Folgenden werkübergreifend die unterschiedlichen bildli-

chen Funktionen der Farbe Schwarz analysiert werden, um zu fragen, wie Fruhtrunk diese eingesetzt und welche Bedeutung er ihr in seinen unterschiedlichen Gebrauchsweisen zugeschrieben hat. Dabei steht keine Kulturgeschichte der Farbe Schwarz im Zentrum des Interesses, wie sie jüngst Thema war.⁴ Vielmehr soll es um das Versprechen des Schwarzes im Bild gehen, das es gibt, wenn es in Segmenten, die eine neue funktionale Qualität übernehmen, erprobt und *als es selbst* ins Bild gesetzt wird.

AUFLÖSUNG DES FIGUR-GRUND-VERHÄLTNISSSES

In Fruhtrunks Gemälde *Ohne Titel* (Abb. 1) schweben schwarze Konturen geometrischer Formen und zwei kleine Vierecke in Gelb und Rot sowie eine schwarze Linie vor einem hellgrauen Hintergrund, ohne die Bildränder zu überschneiden. Die schwarz gerahmten geometrischen Formen schneiden je mindestens ein weiteres Element, sodass durch diese ständige Überlagerung der Elemente Schnittmengen und neue Formen entstehen. Es lässt sich nicht mehr differenzieren, welche schwarzen



Abb. 1: Günther Fruhtrunk: *Ohne Titel*, ohne Jahr (wohl 1952-1954), 97,7 x 112 cm, Öl auf Rupfen.

Linien eine übergeordnete Form bilden und wie die entstehenden Rahmen in ein stringentes räumliches Verhältnis zueinander gesetzt werden können. Als Trapeze, Dreiecke und Polygone stehen sie wie Richtungspfeiler in der dynamischen Komposition. So wandert der Blick über die Linien, die stets neue Zuordnungen herausfordern. In der rechten oberen Bildhälfte akzentuiert hingegen das rote Viereck, das von einem schwarzen Kontur überlagert wird, aufgrund seiner Farbigkeit vor dem matten Grau des Hintergrunds einen deutlichen Schwerpunkt in der Betrachtung des Gemäldes. Seine Längsseiten verlaufen nicht parallel und suggerieren so ein tiefenräumliches Moment. Dem schwarzen Liniengeflecht steht kompositorisch das gelbe Viereck gegenüber, das sich zwar der steil aufragenden Linie am rechten Bildrand nähert, aber unberührt von schwarzen

Konturen bleibt. Mittels einer körnigen rauen Struktur der Bildoberfläche, die sich an einigen Stellen verdichtet, wird die Unterscheidung von Figur und Grund haptisch aufgehoben, indem die Körnung der ohnehin rauen Rupfenoberfläche nicht den kompositorischen Elementen folgt. Die plastizierte Fläche, die die Materialität des Gemäldes sichtbar macht, vollzieht die innerbildliche Konstruktion von Räumlichkeit mittels der Differenzierung von Figur und Grund auf anderer Ebene.

Zu einer Erschwerung dieser Unterscheidung kommt es aufgrund der schwarzen Formen auch bei der Betrachtung des Gemäldes *Betonung auf Weiß* (Abb. 2). Aus „dem atmosphärischen Grund“,⁵ der von feinen schwarzgrauen Strahllinien durchzogen und von helleren amorphen Bereichen optisch akzentuiert wird, heben sich in ihrer Größe und Farbigkeit ganz unterschiedliche Kreise voneinander ab. Schwarze Linien, Quadrate, Kurven und bumerangähnliche Gebilde schieben sich ihnen vor. Durch die undurchsichtige und vielschichtige Überlagerung der Elemente entsteht eine unruhige Komposition: Die konträre Ausrichtung der schwarzen Geraden, Strahllinien und gekrümmte Gebilde lenken die Bewegung des Blicks in gegensätzliche Richtungen. Die Betrachter*innen bleiben durch die entstandene Vergitterung auf die Fokussierung von Ausschnitten angewiesen, die es ihnen ermöglichen und sie dazu drängen, die einzelnen Teile in Bezug auf ihr Nächstes, Vorgestelltes, Hinterliegendes zu erkennen. Eine eindeutige Zuordnung von einem Hinter- oder Vordergrund schlägt auch für das Gemälde *Weiß Positionen* (Abb. 3) fehl. Die Schwierigkeit im Benennen eines deutlich differenzierten Hinter-



Abb. 2: Günter Fruhtrunk: *Betonung auf Weiß*, 1954, 101,5 x 97,8 cm, Öl auf Hartfaser.



Abb. 3: Günter Fruhtrunk: *Weiß Positionen Komposition II*, 1958, 85 x 51 cm, Mischfarbe auf Hartfaser.

grundes macht sich schon in der ähnlich monochromen Flächigkeit der verschiedenen Farbformen bemerkbar. Es sind zwar Elemente wiederzufinden, die auch in *Betonung auf Weiß* zu beobachten sind, doch Kreise und Vierecke tauchen nicht als freischwebende Figuren aus einem Hintergrund auf, sondern schweben jeweils im unmittelbaren Verhältnis über- oder ineinander. Sie sind gleichwertig in ihre dichte Umgebung eingebunden, sodass sie sowohl als Figur *als* auch als Grund erscheinen. Oder anders: Sie sind *weder* Figur *noch* Grund. Indem Fruhtrunk anstelle einer „elementare[n] Isoliertheit“ der einzelnen geometrischen Bildelemente ihre „dichte[n] Verschränkungen“⁶ vornimmt, schließt er die Zwischenräume, die in anderen Bildern den Blick auf einen Grund freigeben. So „schieben [die geometrischen Bildelemente] sich [...] aber ineinander, wachsen auseinander hervor und bedrängen einander mit ihren gegensätzlichen Farbenergien.“⁷ Die glatte Bildoberfläche und die konsequente Präzision des homogenen Farbauftrags in den deutlich voneinander differenzierten, intensivierten Farbflächen radikalieren diese Wirkung.⁸ Dieses Prinzip einer dynamischen Kontrastierung, die den „Eindruck einer konstruktiv im Bild gebundenen Bewegtheit des Motivs“ vermittelt,⁹ hat Fruhtrunk in der Beschäftigung mit Fernand Légers Arbeiten studiert und in seine Bildsprache übersetzt. Dominant sind hier nun die auffallenden schwarzen Balken, die neben den weniger präsenten Linien die kompositorische Bildstruktur wesentlich bestimmen. Die schwarzen Geraden, die auch in den zuvor beschriebenen Werken *Ohne Titel* und *Betonung auf Weiß* eine dynamisierende Funktion übernehmen, „artikulieren Richtungsenergien“.¹⁰ Sie bilden das Pendant zu den schwarzen Balken. Anstatt den Blick zu lenken und die Bildkomposition entweder zu unterstützen oder in sanfte Schwingungen zu versetzen, initiieren die Balken eher eine Pause, ein Verweilen im Betrachten innerhalb der Bildkomposition.

An frühen Bildern Kasimir Malewitschs, dem Günter Fruhtrunk mit dem Gemälde *Monument pour Malevitch* von 1974 explizite Huldigung erwies, sowie an Werken Légers, in dessen Pariser Atelier Fruhtrunk 1952 für einige Monate arbeitete,¹¹ lässt sich nachvollziehen, wie auch diese beiden Maler das Schwarz in unterschiedlichen Bildfunktionen zu befragen und dessen alte funktionale Strukturen aufzulösen begannen. Léger verwendete in dem Gemälde *Komposition* (Abb. 4) runde und senkrecht ausgerichtete Formen. Er differenzierte gleichmäßig kolorierte gelbe, rote und schwarze Flächen von denjenigen, die in sich einen Verlauf von Weiß über Grauwerte bis hin zu einem dunklen Grau oder Schwarz abbilden. Die starke Schatti-

erung ist so kontrastvoll gesetzt, dass sich die schwarzen Partien gewissermaßen schon als eigenständige Balken in der räumlichen Verschachtelung der Bildstruktur formieren.

In Malewitschs *Die Waschfrau* (Abb. 5) fungiert das tiefe, deutlich von den anderen verwendeten Farben abgesetzte Schwarz vor allem als ein starker Kontur. Den umrandeten Farben kommt auf diese Weise ein verstärkt flächenhafter Charakter zu.¹²



Abb. 4: Fernand Léger: *Komposition*, 1920, Öl auf Leinwand.



Abb. 5: Kasimir Malewitsch: *Die Waschfrau*, 1911, 98 x 105 cm, Gouache auf Papier.

Malewitsch deutete die Räumlichkeit, das meint hier die Körperlichkeit der Beine und der Rückenpartie, nur noch in einem leichten Verlauf mit Verdunklung bzw. Aufhellung innerhalb der Farbflächen an.

Die traditionelle Funktion von Schwarz in der Malerei wird mittels ihrer spielerischen Auflösung *ad absurdum* geführt: Konturen, die vorher noch für die Profilierung eines Gegenstandes gesetzt wurden, dienen nun der Isolierung einer farbigen Fläche. Die schwarze Schattierung, die bislang die Verortung des Gegenstandes im Bildraum vornahm und somit maßgeblich zur räumlichen Illusion beitrug, irritiert stattdessen die Wahrnehmung einer innerbildlichen Konstruktion von Räumlichkeit. Die flächenhafte Verwendung von Schwarz, die ehemals Dunkelheit suggerierte, wird nun als eigenständiges Bildmittel und Bildgegenstand erprobt.

Der Kunstkritiker John Anthony Thwaites, der mehrere Kritiken zu Frühtrunks Arbeiten verfasst hat, maß dem Schwarz eine „sehr aktive Funktion“ in der „Wirkung der Farbelemente zueinander“ bei.¹³ Dieser Eindruck manifestiert sich besonders in den hier aufgeführten Gemälden *Ohne Titel*, *Betonung auf Weiß* und *Weißer Posi-*

tionen. Die schwarze Farbe, die Fruhtrunk in präzisesten Strahllinien, Geraden, bumerangförmigen Gebilden und Balken einbringt, übernimmt eine wesentliche, aktivierende Funktion im Bild. Die schwarzen Elemente formulieren Richtungspfeiler, Bewegungslinien und Ruhebalken, die sich, an einer Stelle verdichtet und an anderer auseinanderstäubend, hinter, neben und vor die übrigen Formen auf der Bildfläche schieben und eine eindeutige Figur-Grund-Unterscheidung gezielt unterlaufen und aufheben. Die Bildfläche wird stattdessen regelrecht ins Wanken gebracht. Die zunächst scheinbar starrgewordene Komposition hält sich nur in einem konzentrierten, kurzen Augenblick des Betrachtens, der in dem Versuch, die Anordnung der Teile als ein Ganzes zu fassen, die Elemente anhält, bevor sie sich aus dem gesamtheitlichen Blick winden und wieder in ihren eigenen Bewegungsverlauf entlassen werden müssen. Nicht zuletzt aufgrund der Anordnung von geometrischen Elementen auf der Bildfläche wird besonders den früheren Bildern Fruhtrunks die Nähe zum Konstruktivismus zugesprochen. Daran hätten ihn, so Thwaites, aber weniger formale Maßstäbe und Komposition interessiert, als vielmehr beides in einer farblich-kontrastierenden Wechselwirkung umzusetzen.¹⁴

DER STREIT UM DAS RICHTIGE SCHWARZ

Die Konsequenz, mit der Günter Fruhtrunk der Übersetzung eines malerischen Originals in das Medium Siebdruck begegnete, ist in den schriftlichen Korrespondenzen zwischen ihm und den Siebdruckereien, die nach Vorlage seiner Originale Serigraphien anfertigten, dokumentiert. Darin wird die Schwierigkeit deutlich, die Farbwerte, insbesondere die des Schwarzes, umzusetzen. Fruhtrunk arbeitete seit den späten 1950er Jahren mit verschiedenen Siebdruckereien, unter anderem Hans-Peter Haas (Kornthal/Stuttgart) und Domberger (Stuttgart), zusammen.¹⁵ Sein malerisches Œuvre wurde somit um ein umfangreiches druckgraphisches Werk von Mappen und Einzelblättern ergänzt, die durch ihre bestechende formale und farbige Qualität auffallen. In der Auswahl und der Kritik an Farben und Papier kommen daher entscheidende Ansprüche und Bewertungskriterien zum Ausdruck, die sich sowohl auf die Genauigkeit des Tons und die Intensität der Farben als auch auf die Qualität des zu verwendenden Papiers beziehen. Aus den umfassenden Erläuterungen des Malers kristallisieren sich außerdem die verschiedenen Funktionen heraus, die der Kontur, eine Beränderung des Bildes und einzelne Farben übernehmen sollen und wie sich diese in Relation zur Qualität des Papiers und der Farbe verändern. Stets präsent ist dabei die Akribie und Vehemenz, mit der Fruhtrunk für das richtige Schwarz streitet.

Als grundlegende Bedingung für das richtige Schwarz betrachtet er den angemessenen materialeigenen Weißton des Blattes, der gleichbedeutend ist mit der Qualität des verwendeten Papiers. Es solle ein „kaltes weisses und möglichst glattes Papier“¹⁶ sein, außerdem müsse das Weiß des Papiers genügend Lichtstärke besitzen, so erklärte Fruhtrunk der Druckerei Domringer, damit es nicht in einen gelblich-rötlichen Ton ver falle und „dadurch warm und müde“¹⁷ werde. Um die erzielte Luminosität des Bildes zu erreichen, dürfe es dem Material also nicht an Helligkeit mangeln.¹⁸ Das Weiß des Papiers trägt Fruhtrunk zufolge maßgeblich die Strahlkraft des Bildes und damit auch die des Schwarzes, die der des Originals nahekommen soll.¹⁹ Auch die Qualität der Farbe wird durch ihren Lichtwert gemessen. Um beispielsweise einem Gelb eine hohe *Giftigkeit* zu verleihen, soll sein Lichtwert gehoben werden, damit die Farbe kontrastreich hervortreten könne. Mit einer Luminosität des Bildes mag die Präsenz gemeint sein, die sich in der vermeintlich reinen und ungemischten, d.h. allein durch den eigenen Ton bestimmten, weißen und bunten Farbe ausbildet und auf das gesamte Bild übertragen soll bzw. rückwirkt. Innerhalb der einzelnen Farbflächen lässt in Fruhtrunks Siebdrucken die Tonintensität der Farbe nicht nach, die nur durch sich, nicht durch außerbildliche Kontexte konnotiert zu sein scheint. Einer Luminosität des Papiers und der bunten Farben steht das tiefste Schwarz gegenüber. Die unzureichende Präsenz und Satttheit des Schwarzes gaben Fruhtrunk in den Auseinandersetzungen mit den Siebdruckereien über einzelne Blätter und Mappen Anlass zu eindringlicher Kritik: „Auf diesem gibt es ja überhaupt kein Schwarz!!! Das ist mir unverständlich, wo doch der tiefe Glanzton, den ich im Original verwendete, die höchste Schwärze demonstriert“,²⁰ klagt er anlässlich eines gelben Blattes die Druckerei Domberger an. Für ein entweder mattes oder glänzendes Schwarz seines Bildes fordert er, die „tiefsten Schwarz“²¹ zu verwenden, um der „höchste[n] Schwärze“²² seiner Originale gerecht zu werden, wie es heute vielleicht das aus Kohlenstoffnanoröhren hergestellte Vantablack leisten könnte.²³ Ein Mangel in der Tiefe des Schwarzes oder eine „Lichteinbusse“²⁴ des Papiers könne an mancher Stelle nur durch den vorhandenen, starken Hell-Dunkel-Kontrast aufgehoben werden.²⁵ Überdies charakterisiert Fruhtrunk die Funktionen des Schwarzes im Bild, die sich nicht in Dynamik, Räumlichkeit oder Flächigkeit erschöpfen. Erst das richtige Schwarz könne „die entsprechende Intensivierung der anderen Farben bewirken“,²⁶ ein „Vibriieren“²⁷ einer blauen Lineatur veranlassen oder als ein millimeterstarker schwarzer Rand die Bewegung im Bild auffangen.²⁸

Ob der aufwendig geführte Schriftverkehr als Zeugnis dafür gelesen werden kann, dass das Medium des Siebdrucks für Fruhtrunks Anspruch unzureichend blieb oder der Aufwand gerade doch für dessen Aufwertung spricht, kann an dieser Stelle nicht abschließend beantwortet werden.

Fruhtrunk verstand das Gemälde stets als das Original, das als unumstößliche und gültige Vorlage dient und dessen Wirkung in das andere Medium übersetzt werden soll. Allein, die Übersetzung bildete für ihn die Möglichkeit, das Original in anderer Weise zu erproben und Variationen vorzunehmen, deren Vervielfältigung in Serigrafien noch bis in die späten 1970er Jahre reicht.²⁹ Der Übersetzungsprozess barg die Anforderung, Farbe, Format und Proportionen so anzupassen, dass sie der ursprünglichen Wirkung des Originals entsprechen.³⁰ Die Argumentation für die wahrnehmungsrelevanten Wirkungsweisen von Schwarz und den bunten Farben deutet ein farbpraktisches und –theoretisches Verständnis an. Fruhtrunk geht von einer gegenseitigen Beeinflussung farbiger benachbarter Objekte aus, wie es beispielsweise im 19. Jahrhundert der Chemiker und Farbtheoretiker Eugène Chevreul für die Wirkung des Simultankontrasts nachwies³¹ oder der Maler und Kunstpädagoge Josef Albers in seiner 1963 publizierte Farbtheorie *Interaction of Colour* ausarbeitete.³²

DOMINATOR UND MODERATOR: DAS VERHÄLTNIS VON SCHWARZ ZUR FARBE

In der Versprachlichung seiner Bilder bedient sich Günter Fruhtrunk für die Beschreibung und Interpretation des Schwarzes eines Vokabulars, das sich mittlerweile sowohl in Forschung und Kritik, als auch im Ausstellungskontext etabliert hat. In seiner kunstwissenschaftlichen Rezeption erhält das Schwarz zusätzlich ein Konvolut an Rollenzuschreibungen, die seine Bildfunktion kommentieren. Die Autor*innen beziehen sich damit hauptsächlich auf die sogenannten *Präzisen*. Damit sind diejenigen Werke Fruhtrunks gemeint, die durch homogene und von einem gestischen Duktus freibleibende Farbflächen und -formen auffallen.³³ Die Versprachlichung der Bilder findet für die sogenannten *Freien*, das heißt für jene Arbeiten, in denen der Farbauftrag sichtbar ist, einen entsprechend differenzierenden Ausdruck.³⁴ Als Annäherungsmethode wird für die *Präzisen* der Standpunkt von etwaigen objektiven Betrachter*innen gewählt, der sich in einer scheinbar aus der bloßen Seherfahrung heraus argumentierenden Sprache niederschlägt, ohne die subjektive und situative Bedingtheit dieses Prozesses auszustellen. In das sprachliche Erfassen der *Freien* mischen sich hingegen zunehmend metaphorische Gehalte, die oftmals an die von

Fruhtrunk formulierten Bildtitel wie *Normabrain* oder *Orpheus* angelehnt sind und in einer interpretatorischen Einheit von Leben und Werk münden.³⁵

Im Folgenden soll, anstelle der sprachlichen wie methodischen Unterscheidung zwischen den Arbeiten der 1950er Jahre und den sogenannten Streifenbildern, das Verhältnis des Schwarzes und der übrigen Farben werkübergreifend betrachtet werden. Anhand einer vergleichenden Präsentation sollen somit Kontinuitäten sichtbar gemacht werden. Wie tritt das Schwarz jeweils ins Bild und wie verhält es sich gegenüber den bunten Farben und wie ist seine Bildfunktion bisher seitens Forschung und Kritik bestimmt und sprachlich eingeholt worden?

Breite schwarze Pinselstriche überziehen das Aquarell *Ohne Titel (Berglandschaft)* (Abb. 6) von 1950. Die kurvenförmigen Linien verdichten sich an mancher Stelle derart, dass sie undurchsichtige Flächen ausbilden, nur um sich an nächster Stelle wieder voneinander zu lösen und weiter ihrem jeweiligen Verlauf nachzugehen. Sie konturieren auf diese Weise beinahe zufällig die hinter ihnen liegende, freigewordene Farbe. Es entstehen so kleinere und länglichere schmale Farbpartien in Gelb, Blau und Rot. Diese frühe Arbeit zeigt ein diffuses Verhältnis, in dem sich Schwarz und Farben zueinander bewegen. In seiner eigensinnigen Verlaufsweise mit scheinbar lockerer Pinselführung überschattet und verdeckt das Schwarz, hier dominanter und dort etwas schwächer, den farbigen Grund und lässt ihn teilweise nur kaum merklich aus sich hervorblitzen. Doch aus dieser bildergreifenden Dominanz stellen sich dann



Abb. 6: Günter Fruhtrunk: *Ohne Titel (Berglandschaft)*, 1950, 27,2 x 57,3 cm, Aquarell.

die Farbpartien umso kontrastreicher als schmale Augenblicke der Revolte heraus. Erst das Gegeneinander der beiden Entitäten verhilft ihnen augenscheinlich zur Wirkkraft ihrer eigenen Qualitäten.

In den prominentesten, oftmals als sogenannte Streifenbilder bezeichneten Gemälden, die als Beispiele der präzisen Werkgruppe gelten, erhalten die schwarzen Partien meist einen quantitativ gleichwertigen Anteil gegenüber den anderen Farben. Aufgrund des homogenen Farbauftrags und der klaren Konturierung der Bänder sind sie von diesen hierarchisch nicht unterschieden. Bezüglich einer innerbildlichen Rahmung der Farben, die Fruhtrunk mit der Setzung einer feinen Konturlinie vornimmt, spricht der Kunsthistoriker Florian Illies von einer Festschreibung der „Beißenergie“³⁶ im Bild, die sich auf die Be-



Abb. 7: Günter Fruhtrunk: *Ohne Titel (Diagonale Progression)*, ohne Jahr (wohl 1964–1968), 110 x 108,5 cm, Acryl auf Leinwand.

trachter*innen übertrage. So treffen in dem Gemälde *Ohne Titel (Diagonale Progression)* (Abb. 7) breite und schmale Bänder in Rot und Schwarz aufeinander, die sich parallel, leicht aus der Diagonale des nahezu quadratischen Formats gerückt, von links oben nach rechts unten ziehen. In zwei Bildecken treffen versetzt laufende Bänder in denselben Farben auf das Rot und Schwarz, sodass an der Schnittstelle je eine konträre Gerade zu entstehen scheint. Nur vereinzelt setzen sich die Bänder über die

angedeutete Gerade hinaus fort. Die vorerst gleichmäßig rhythmisierte Komposition wird mit zwei violetten Geraden im mittleren Bänderverlauf akzentuiert. Mit fortsetzender Betrachtung ergibt sich, dass der Wechsel der roten und schwarzen Partien an manchen Kanten schärfer oder verschwommener wirkt. Das Schwarz erhält dadurch eine eher matte oder eine leuchtende Beschaffenheit. Einzelne Bänder sind in verschiedenen Stärken von einer violetten Konturierung eingefasst, die maßgeblich die Wahrnehmung einer leuchtenden Unschärfe der roten Bänder evoziert. So heißt es beispielsweise, wie der Kunsthistoriker Helmut Friedel äußert, Fruhtrunk setze „auf die Beobachtung, daß in der Vibration unterschiedlicher Töne erst die Farbe zu ihrer vollen Wirkung gelangen kann.“³⁷ Während des stetig anhaltenden Versuchs, die komplexe Struktur des Bildes in seiner Gesamtanschauung zu erfassen, wechselt der Blick immer wieder von einem Farbband zum nächsten.

Verunsichert in der Wahrnehmung, ob es sich um denselben Farbton handeln könne, verläuft sich der Blick auf dem Bild, über das sich ein durch schwarze Partien durchwandertes und belebtes Rot erstreckt. Die Belebung der roten Farbe gelinge durch eine Befeuernung des Dunklen, wie Illies es nennt,³⁸ nämlich durch die Eingliederung der schwarzen Partien, die weiterhin „nuanciert und aktiviert [werden] von farbigen Randzonen“.³⁹

In Siebdrucken ebenso wie in Gemälden hat Fruhtrunk das Schwarz anstelle von Komplementär- oder ähnlichen Farben als Antagonisten genutzt, um die Wirkung von Farben herauszufordern und zu verstärken. Zwischen den Kontrasten leuchtender Farben steht das Schwarz als vermittelnde Position, das „Licht und seine Negation als Dunkelheit“.⁴⁰ Der Kunsthistoriker Maurice Besset schreibt dem Schwarz „im gewissen Maße die Rolle des Moderators“⁴¹ zu, der in dem bildbestimmenden Gegensatz einer oder zweier Hauptfarben innerhalb der Rasterkonstellation das „metastabile‘ Gleichgewicht auf der bemalten Fläche“⁴² herstelle. Dieses Gleichgewicht ist aber keinesfalls mit einer Harmonie zu übersetzen. Die Vermittlung ist kein mildern des Vorhaben hinsichtlich der bestechenden Farbe: Das Schwarz ist „majestätisch, störend, ordnend, drängelnd, mahnend“,⁴³ es ist „Störer“⁴⁴ und Widerstand.⁴⁵ *Ohne Titel (Diagonale Progression)* steht exemplarisch für diese Beobachtung.

In dem Gemälde *Un(b)gemessen* (Abb. 8) treffen wieder Schwarz, Rot und Blau aufeinander. Anstelle von Bändern, Streifen oder der Überlagerung von Formen, die deutlich gegeneinander abgegrenzt werden, bestimmt allein die Dichte der Farbe und die Intensität des Farbauftrags die Komposition des Gemäldes. Der

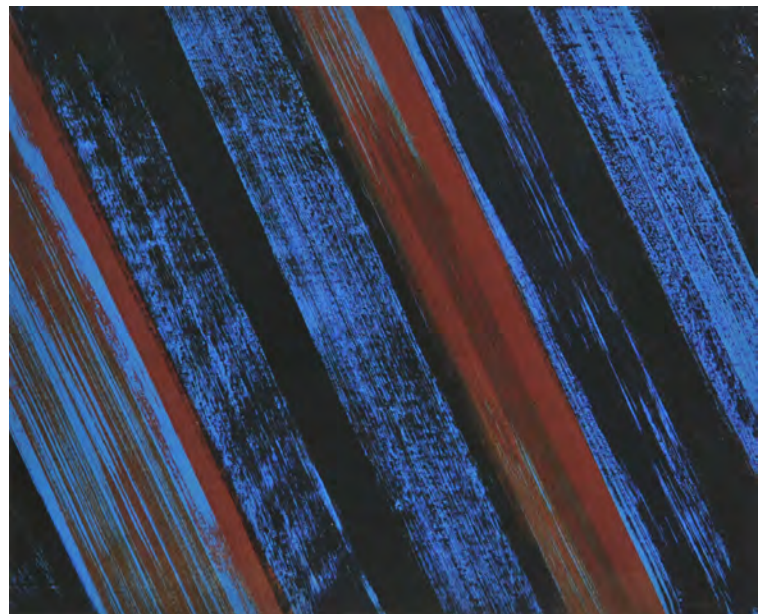


Abb. 8: Günther Fruhtrunk: *Un(b)gemessen*, 1981, 41,5 cm x 50,5 cm, Acryl auf Leinwand.

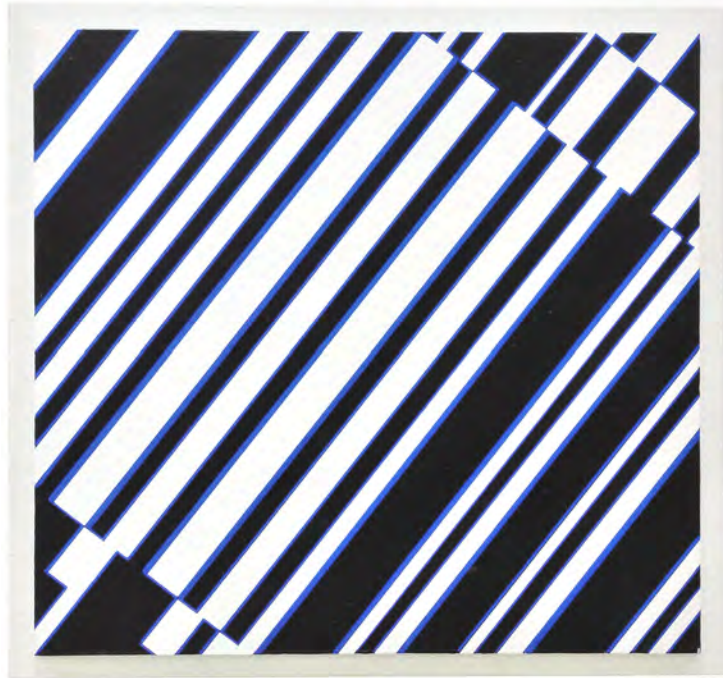
deutlich reduzierter gehaltene, lineare Farbverlauf erfährt eine ähnliche Ausrichtung wie die Bänder in *Ohne Titel (Diagonale Progression)*, doch mittels des offenen Auftrags der Farben entstehen durchgehend Schlieren und Überschattungen zweier

oder mehrerer Farben, ähnlich wie im Aquarell *Ohne Titel (Berglandschaft)*. Die Wirkung der Farben, Schwarz eingeschlossen, wird mit ihrem unmittelbaren An- und Ineinander verhandelt, kein abgrenzender oder vermittelnder Kontur steht zwischen ihnen. Während sich die Farben in dem Gemälde trotz ihrer starken Überlagerung nicht durchmischen, kommt es besonders in der oberen Bildhälfte von *Ohne Titel (Berglandschaft)* zu einer partiellen Überlagerung der Töne. So liegt das Rot im Blau, Schwarz durchstreift das Rot und überschattet gleichzeitig blaue Bahnen. Es gibt keinen erkennbaren Grund, nur die immer wiederkehrende Bewegung der sich neigenden Farbbahnen, die in ihrer Wiederholung jedoch immer Neues ausbilden. Zarte Schlieren von Rot in Blau, eine Summe von schwarzen Partikeln über Rot, dann wieder ein undurchsichtiges Schwarz.

VIBRATION UND SPONTANITÄT: FRUHTRUNKS SCHWARZ-WEIß-BILDER

Das Gemälde *Ohne Titel* (Abb. 9) erscheint wie ein Ausschnitt eines größeren Bildes, in dem sich im annähernd diagonal verlaufenden Wechsel schwarze und weiße Bahnen voneinander abgrenzen. Diese langgezogenen parallelen Rechtecke bilden jeweils schmalere und breitere schwarz-weiße Bahnen, die ebenfalls fast diagonal und parallel versetzt zueinander die Bildfläche bestimmen. Feine blaue Linien konturieren auch hier die schwarzen Balken. In dieser Setzung intensiviert sich der Ausdruck eines matten oder glänzenden Schwarzes. Der in dem differenten Kontrast zwischen Schwarz und Weiß bestehende Figur-Grund-Austausch wird durch die akzentuierende Rahmung in Vibration versetzt, sodass die eindeutige Zuordnung von Figur und Grund offenbleiben muss. In der Betrachtung dominiert lediglich entweder das Schwarz oder gleichermaßen das Weiß als positiv hervortretend. Die blaue Konturierung schaltet sich in dieses Flimmern ein, indem sie offenlässt, ob sie sich gerade auf ein schwarzes oder auf ein weißes Rechteck bezieht. Mit ihrer Breite wächst auch ihr Leuchten, das sich auf die weißen Bahnen überträgt. An mancher Stelle wird sie allerdings so fein, dass sie kaum auffällt. Sie konstituiert dennoch eine andere Wahrnehmung derjenigen Bahnen, zu denen sie ins Verhältnis gesetzt wird. Die blau umrandeten schwarzen Flächen erwecken den Anschein ihrer Ausdehnung, während die blau umrahmten weißen Flächen so scheinen, als würden sie sich zusammenziehen.

Die optische Irritation, die hierdurch hervorgerufen wird, hat oftmals zu einer Einordnung von Frühtrunks Schwarz-Weiß-Bildern als Werke der Optical Art geführt, nämlich wenn mit OpArt „ein Vorhandensein optischer Irritationen, das ein Erleben visueller Provokationen im Betrachter auslöst“,⁴⁶ beschrieben ist. Die Bilder gehen jedoch über deren optisches Flirren weit hinaus.



„Immer wieder taucht bei ihm der Anschein nach Regelmäßigkeit auf, von Stabilität“, schreibt Illies und kritisiert damit die Vereinnahmung Frühtrunks durch die OpArt, „aber eigentlich nur, um einer näheren Betrachtung nicht standzuhalten.“⁴⁷ Das Erkennen eines vermeintlichen Systems des strukturellen Bildverlaufs, das im ersten Augenblick des Betrachtens so nachvollziehbar scheint, muss immer wieder scheitern. Das Bild präsentiert sich qua der „Ansätze von Regelmäßigkeit, von Wiederholungen, übergreifenden Gruppierungen, Achsen- und Symmetriebildungen“⁴⁸ als Ausschnitt eines größeren und regt damit ein Weiterdenken der Bänder über die Bildgrenzen hinaus und somit ein Fortführen des Systems an. Doch die konkrete Setzung der Teile und ihre Akzentuierung im Bild erweisen sich als unnachahmlich. Sie bestätigen kein rationales kalkuliertes System, sondern Individualität. In der strengen und präzisesten Ausführung der kontrastierten Gitterstruktur findet sich somit das, was Frühtrunk selbst als „domestizierte Energie“⁴⁹ bezeichnet. In der undurchdringbaren Gitterstruktur liegt insofern Spontanität, als mit Spontanität hier nicht einen gestischen Auftrag des Malers bezeichnet, sondern die Spontanität der „Freiheit gegenüber den Zwängen der Rationalität“⁵⁰ in der Bildstruktur meint, auch gegenüber gängigen Farbtheorien und ihrer Farbwahrnehmung.

SCHWARZ ALS EMANZIPIERTE FORM

In seinem relationalen und gleichzeitig stark dominanten Wirken wird das Schwarz bei Frühtrunk mit einer bestimmten Wirkung unterlegt, die sich immer auch in Be-

zug auf das Andere, das neben ihm Stehende, das Mitdargestellte vollzieht. Dabei wird das Schwarz durch mehrere künstlerische Setzungen wesentlich bestimmt: Die Ausprägung seiner Dominanz konstituiert sich mit seiner quantitativen Ausdehnung auf der Bildfläche und mit der dynamisierenden und rhythmisierenden Anordnung von schwarzen Partien. Seine Wirkung variiert zudem zwischen Mattheit und Glanz sowie dem Grad seiner Dunkelheit. Eine Konturierung bindet die schwarzen Bänder in das Angrenzende und in das Bildganze ein. Je nach Farbigkeit und Stärke der Konturierung vermittelt sie subtil oder kontrastierend und bestimmt die Einbindung des Schwarzes in seiner flächigen und räumlichen Dimension. Bei Fruhtrunk gibt sich das Schwarz nicht mehr als ein bloß darstellerisches Mittel zum Zweck, wie beispielsweise der Kontur oder die Schattierung zugunsten der gerahmten Fläche oder einer räumlichen Perspektive, sondern es steht und wirkt *als es selbst* und versetzt durch seine Emanzipation die bildinternen kompositionellen Verhältnisse ins Wanken. Mehr noch: Es wird selbst konturiert und erprobt seine autonome Gestaltungsqualität im Zusammenwirken mit der farbigen Linie.

¹ Vgl. Pastoureaux, Michel: Schwarz. Geschichte einer Farbe, aus dem Französischen v. Birgit Lamerz-Beckschäfer, Darmstadt 2016 (Originalausgabe 2008 erschienen), S.7f, 149ff, S. 172ff und S. 180.

² Vgl. dazu bspw. Westheider, Ortrud: Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns, Berlin 1995, besonders S. 69–99.

³ Wissmann, Jürgen in: Ausst. Kat.: 47. Günter Fruhtrunk, Lorenzelli Arte, Mailand 1989, S. 7–8, hier S. 7.

⁴ Aktuell ist im künstlerischen wie kunsthistorischen Kontext ein wachsendes Interesse an einer Auseinandersetzung mit dem Thema Schwarz zu beobachten. Es scheint sich von den bisher geführten Diskussionen deutlich zu differenzieren. Während sich bereits wiederholt Monografien mit der individuellen Verwendung von Schwarz im Œuvre eines Künstlers beschäftigten, erschien nun 2016 die deutsche Ausgabe einer umfassenden Aufarbeitung: Michel Pastoureaux widmete sich allein der Farbe Schwarz und ihrer kunst- und sozialgeschichtlichen Kontextualisierung. Erst 2018 zeigte das Museum Kunstpalast in Düsseldorf mit der Ausstellung Black & White. Von Dürer bis Eliasson die visuelle Geschichte der (Nicht)Farbe.

⁵ Franz, Erich: Expansion und Konzentration. Fruhtrunks Bildauffassung im Kontext Moderne, in: Günter Fruhtrunk. Werkverzeichnis der Bilder 1952–1982 (Berlin 2018), S. 13–24, hier S. 18.

⁶ Ebd., S. 19.

⁷ Ebd., S. 19.

⁸ Vgl. Friedel, Helmut: Rote Vibration. Professor Dr. Helmut Friedel zu Bildern von Günter Fruhtrunk, in: Ausst. Kat: Günter Fruhtrunk im Arithmeum, hg. v. Ina Prinz, ARITHMEUM, Bonn 2002, S. 1–5, hier S. 2.

⁹ Wendt, Karin: Günter Fruhtrunk Monographie und Werkverzeichnis. Möglichkeiten und Grenzen des konkreten Bildes (Schriften zur Bildenden Kunst, Bd. 10), Frankfurt am Main 2001, S. 34.

¹⁰ Franz 2018, S. 17.

¹¹ Vgl. Reiter, Silke: Biographie, in: Günter Fruhtrunk. Werkverzeichnis der Bilder 1952–1982 (Berlin 2018), S. 81–106, hier S. 85.

¹² Vergleichbare frühere Werke finden sich bereits Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Malerei Paul Gauguins und der Max Beckmanns. Zwar mehr noch der gegenständlichen Malerei verpflichtet, entwickeln sie eine sich durch ihre Beränderung differenzierende Farbfläche. An dieser Stelle soll nun nicht weiter darauf eingegangen werden, da dies schlicht nicht dem Umfang der hier angestellten Auseinandersetzung entspricht. Doch zumindest diese beiden Maler sind als vorgehende Pfeiler in der Emanzipationsgeschichte der Farbe (Schwarz) zu benennen. Zu Beckmann s. z.B. Westheider 1995.

¹³ Thwaites, John Anthony: Günter Fruhtrunk, in: Ausst. Kat.: Kunst am Bau in Leverkusen, Städtisches Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen 1966, o.P.

¹⁴ Entgegen der bisher prominent vertretenen Position eines konstruktivistischen frühen Fruhtrunks unternimmt Silke Reiter aufgrund der Ergebnisse einer werkumfassenden Analyse eine differenzierte Kategorisierung. Sie ordnet die in den 1950er-Jahren entstandenen Arbeiten in eine Werkgruppe, die sich unter seinem damaligen künstlerischen Anspruch subsumierten, eine „Optimierung und Harmonisierung

des Bildes und dessen (geometrischer) Einzelteile“ herzustellen. (Reiter, Silke: *Mathematik der Intuition. Bildversionen im Œuvre Günter Fruhtrunks*, in: Günter Fruhtrunk. *Werkverzeichnis der Bilder 1952–1982* (Berlin 2018), S. 45–55, hier S. 45.)

¹⁵ Vgl.: Kirchhoff, Peter: Günter Fruhtrunk. Serigraphien, Berlin München 2016, o.P.

¹⁶ Fruhtrunk, Eva-Maria: Korrespondenz an Herrn Dietz Offizin am 20.09.66, Typoskript, Deutsches Kunstarchiv. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Konvolut 548.

¹⁷ Fruhtrunk, Günter: Korrespondenz an Herrn Domberger am 28.01.67, Typoskript, 1. Bl., Deutsches Kunstarchiv. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Konvolut 566.

¹⁸ Vgl. Fruhtrunk, Günter: Korrespondenz an Herrn Domberger am 18.02.67, Typoskript, 1. Bl., Deutsches Kunstarchiv. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Konvolut 566.

¹⁹ Vgl. Fruhtrunk, Günter: Korrespondenz an Herrn Domberger am 28.01.67, Typoskript, 1. Bl., Deutsches Kunstarchiv. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Konvolut 566.

²⁰ Fruhtrunk, Günter: Korrespondenz an Herrn Domberger am 28.01.67, Typoskript, 2. Bl., Deutsches Kunstarchiv. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Konvolut 566.

²¹ Vgl. Fruhtrunk, Günter: Korrespondenz an Herrn U. Haas, Atelier für Siebdruck 23.09.67, Typoskript, 1. Bl., Deutsches Kunstarchiv. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Konvolut 550.

²² Fruhtrunk, Günter: Korrespondenz an Herrn Domberger am 28.01.67, Typoskript, 2. Bl., Deutsches Kunstarchiv. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Konvolut 566.

²³ Vgl. Lee, Linda: *Gazing Into the Void*, *The New York Times*, 05.11.2014, unter: https://www.nytimes.com/2014/11/06/garden/what-you-can-do-with-vantablack-the-darkest-material-ever-made.html?_r=0 (Stand: 14.12.2018).

²⁴ Fruhtrunk, Günter: Korrespondenz an Herrn Domberger am 18.02.67, Typoskript, 2. Bl., Deutsches Kunstarchiv. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Konvolut 566.

²⁵ Vgl. ebd. und vgl. auch Fruhtrunk, Günter: Korrespondenz an Herrn Domberger am 28.01.67, Typoskript, 1. Bl., Deutsches Kunstarchiv. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Konvolut 566.

²⁶ Fruhtrunk, Günter: Korrespondenz an Herrn Domberger am 18.02.67, Typoskript, 3. Bl. Deutsches Kunstarchiv. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Konvolut 566.

²⁷ Fruhtrunk, Günter: Korrespondenz an Herrn Domberger am 28.01.67, Typoskript, 2. Bl., Deutsches Kunstarchiv. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Konvolut 566.

²⁸ Vgl. ebd., 2. Bl.

²⁹ Vgl. dazu auch Katharina Carpentier in dieser Ausgabe: Carpentier, Katharina: Günter Fruhtrunks Serigraphien. *Vervielfältigung und Variation*, in: GA2. *Kunstgeschichtliches Journal für studentische Forschung und Kritik*, Nr. 3 Günter Fruhtrunk. Aus der Reihe, 01/2019, S. 62-67.

³⁰ Vgl. Fruhtrunk, Eva-Maria: Korrespondenz an Herrn Dr. von Wiese am 29.11.75, Typoskript, Deutsches Kunstarchiv. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Konvolut 564/565.

³¹ Vgl. Pastoureau 2016, S. 172.

³² Vgl. zur Anbindung Fruhtrunks an die Farbtheorien auch Tobias Brenscheidt und Emmanuel Giagtzoglu in dieser Ausgabe: Brenscheidt, Tobias und Giagtzoglu, Emmanuel: *Lautmalerei. Musikalische Termini in Günter Fruhtrunks Bildtiteln*, in: GA2. *Kunstgeschichtliches Journal für studentische Forschung und Kritik*, Nr. 3 Günter Fruhtrunk. Aus der Reihe, 01/2019, S. 97-106.

³³ Vgl. Franz 2018, S. 22.

³⁴ Vgl. Reiter 2018, S. 52 und 97.

³⁵ Vgl. Reiter 2018, S. 97; Friedel 2002, S. 4f. und Illies, Florian: Günter Fruhtrunk. *Das Ich muss ins Bild*, in: *Gerade war der Himmel noch blau. Texte zur Kunst* (Frankfurt am Main 2017), S. 277–287, hier S. 286. Vgl. zur Kritik daran: Wolff, Vera: *Polkografien. Über die Schwierigkeit, eine Biografie des Zeitgenossen Sigmar Polke zu verfassen*, in: Sigmar Polke: *Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen. Die 1970er Jahre*, hg. v. Petra Lange Berndt, Dietmar Rübel, Köln 2009, S. 438–446.

³⁶ Illies, Florian: *Dem Sehen zuschauen. Zur Bedeutung der Druckgraphik im Werk von Günter Fruhtrunk*, in: Günter Fruhtrunk. *Serigraphien* (Berlin/München 2016), o.P.

³⁷ Friedel 2002, S. 3. Er bezieht sich hier auf *Sechs Grün* (1968/69) und *Offenes Grün* von 1969.

³⁸ Vgl. Illies 2017, S. 285.

³⁹ Wissmann, Jürgen: *Farbe als Energie des Lichts*, in: Günter Fruhtrunk, hg. v. Gomringer, Eugen/Imdahl, Max/Fahr-Becker, Gabriele, Starnberg 1978, S. 71-73, hier S. 71.

⁴⁰ Ebd., S. 71.

⁴¹ Besset, Maurice, in: *Ausst. Kat.: Günter Fruhtrunk*, Galerie Denise René Hans Mayer, Krefeld 1970, o.P.

⁴² Ebd., o.P.

⁴³ Illies 2017, S. 284, 285.

⁴⁴ Illies, Florian: *Zehn Bildtitel von Günter Fruhtrunk. Zehn Thesen zu seiner Kunst*, in: *Ausst. Kat.: Fruhtrunk – Agitation*, Villa Grisebach, Berlin 2017, o.P.

⁴⁵ Vgl. Franz 2018, S. 21.

⁴⁶ Stecker, Raimund: *Günter Fruhtrunk. Ein deutscher Maler visuell betörender und verbal nicht fassbarer Bildirritationen*, in: Günter Fruhtrunk. *Die Schenkung Defet und andere Werke im Neuen Museum*, hg. v. Neuen Museum in Nürnberg 2007, S. 9–19, hier S. 11.

⁴⁷ Illies 2017, S. 287.

⁴⁸ Franz 2018, S. 14.

⁴⁹ Imdahl, Max: *Zu Günter Fruhtrunk*, in: *Ausst. Kat.: Günter Fruhtrunk*, Kunstverein Braunschweig, Braunschweig 1983–1984, S. 6–21, hier S. 10.

⁵⁰ Wissmann 1989, S. 8.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Günter Fruhtrunk: Ohne Titel, ohne Jahr (wohl 1952-1954), 97,7 x 112 cm, Öl auf Rupfen, in: Günter Fruhtrunk. Werkverzeichnis der Bilder 1952–1982 (Berlin 2018), S. 149.

Abbildung 2: Günter Fruhtrunk: Betonung auf Weiß, 1954, 101,5 x 97,8 cm, Öl auf Hartfaser, in: Günter Fruhtrunk. Werkverzeichnis der Bilder 1952–1982 (Berlin 2018), S. 158.

Abbildung 3: Günter Fruhtrunk: Weiße Positionen Komposition II, 1958, 85 x 51 cm, Mischfarbe auf Hartfaser, in: Günter Fruhtrunk. Werkverzeichnis der Bilder 1952–1982 (Berlin 2018), S. 180.

Abbildung 4: Fernand Léger: Komposition, 1920, Öl auf Leinwand, in: Koella, Rudolf/Schwarz, Dieter (Hg.): Kunstmuseum Winterthur, Frankfurt am Main 1991, S. 118.

Abbildung 5: Kasimir Malewitsch: Die Waschfrau, 1911, , 98 x 105 cm, Gouache auf Papier, in: AK Basel: Kunstmuseum Basel. Die Meisterwerke, Ostfildern 2011, S. 181.

Abbildung 6: Günter Fruhtrunk: Ohne Titel (Berglandschaft), 1950, 27,2 x 57,3 cm, Aquarell. Foto: aus privatem Besitz. © 2019 VG Bild-Kunst, Bonn.

Abbildung 7: Günter Fruhtrunk: Ohne Titel (Diagonale Progression), ohne Jahr (wohl 1964–1968), 110 cm x 108,5 cm, Acryl auf Leinwand, in: Günter Fruhtrunk. Werkverzeichnis der Bilder 1952–1982 (Berlin 2018), S. 316.

Abbildung 8: Günter Fruhtrunk: Un(b)gemessen, 1981, 41,5 x 50,5 cm, Acryl auf Leinwand, in: Günter Fruhtrunk. Werkverzeichnis der Bilder 1952–1982 (Berlin 2018), S. 492.

Abbildung 9: Günter Fruhtrunk: Ohne Titel, ohne Jahr (wohl 1965–1967), 37,2 x 35 cm, Öl auf Holz, in: Günter Fruhtrunk. Werkverzeichnis der Bilder 1952–1982 (Berlin 2018), S. 311.