

Tobias Brenscheidt und Emmanuel Giagtzoglou

LAUTMALEREI

MUSIKALISCHE TERMINI IN GÜNTER FRUHTRUNKS BILDTITELN

Die Verwendung musikalischer Termini in den Bildtiteln zahlreicher Werke Günter Fruhtrunks mag für den/die Betrachter*in zunächst befremdlich wirken. Was könnten die charakteristischen Streifen und Linien in Fruhtrunks Gemälden mit einem *Cantus Firmus* oder *Orgelpunkt* zu tun haben? Fruhtrunks Gemälde *Cantus Firmus III* (1965) (Abb. 1) besteht aus drei horizontal verlaufenden Balken, von denen der mittlere etwa drei Viertel des Bildes einnimmt. Diese Balken sind wiederum durch vertikal verlaufende, unterschiedlich breite weiße, schwarze und blaue Streifen gegliedert.

Im musikalischen Sinne versteht man unter einem *Cantus Firmus* eine fest gefügte Melodie mit weitgehend unveränderter Tonfolge, die von anderen variierenden Stimmen umspielt wird. Diese Kompositionstechnik findet sich vor allem in der geistlichen Musik des Barock; die Kantaten und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach entsprechen häufig diesem Schema.¹ Fruhtrunk greift hier also

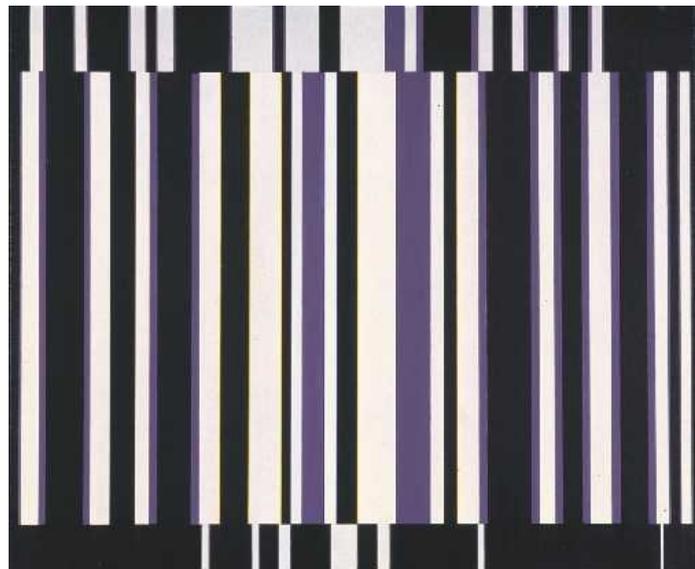
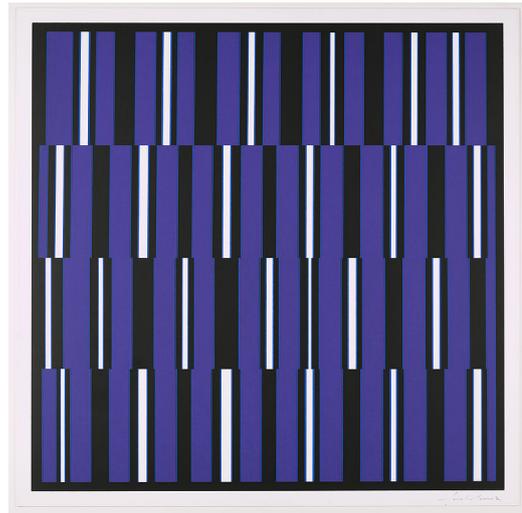


Abb. 1: Günter Fruhtrunk: *Cantus Firmus III*, 1965, 62,5 x 75 cm, Acryl auf Hartfaserplatte.

nicht auf eine spezifische Melodie, sondern auf ein musikalisches Konzept zurück, das er offenbar auf seine Gemälde überträgt. Ähnlich verhält es sich mit dem Gemälde *Orgelpunkt* (1965) (Abb. 2), in dem vier horizontal verlaufende Balken auf gleiche Weise gegliedert sind und das Blau einem Violettton weicht.² Die musikalische Entsprechung des *Orgelpunktes* beschreibt ein Prinzip, bei dem ein konstanter oder rhythmischer tiefer Grundton von höheren Tönen und Melodien begleitet wird.³ Auch die anderen der Musik entlehnten Bildtitel Fruhtrunks verweisen nie auf spezifische Kompositionen, sondern auf strukturelle Konzepte.

Fruhtrunk selbst machte kein Geheimnis aus seiner Musikleidenschaft. Die zahlreich entsprechend betitelten Gemälde wie *Große Kadenz* (1972) oder seine Reihe der *Cantus Firmi* sind ein Indiz für sein musiktheoretisches Verständnis ebenso wie für seine musikalischen Vorlieben. Fast schon emblematisch wird in der Rezeption seines Werks überdies seine Erfahrung mit Franz



Schuberts Liederzyklus *Die Winterreise* zitiert, die sein Schaffen geprägt haben soll:

Abb. 2: Günter Fruhtrunk: Orgelpunkt, 1967, 62 x 62 cm, Druckgrafik.

„Unterschwellig klang, klingt mir noch immer, ein Lied Schuberts, das ich, acht Jahre alt, in schmerzlichen Erfahrungen hörte und zugleich in Glückseligkeit [...] Die Winterreise kannte mich noch nicht, sie stand mir noch bevor [...].“⁴

Fruhtrunk soll, so wird kolportiert, auf langen Autofahrten von Deutschland nach Paris sowie in seinen Münchener Räumlichkeiten Musik gehört und umfangreiche Schallplattensammlungen besessen haben. Seine Stereoanlagen ließ er an beiden Wohnorten von Spezialisten einbauen.⁵ Musik hat sowohl privat als auch im Atelier eine zentrale Rolle für den Maler gespielt, der allerdings nicht, wie manches Klischee vom inspirierten Künstler nahelegen mag, unmittelbar zur Musik malte.⁶

Doch wie passen nun Fruhtrunks Leidenschaft für die Musik und die sachliche, musikwissenschaftliche Betitelung seiner Bilder und schließlich deren strenge, formelle Gestaltung zusammen? Diese Frage soll im Folgenden zunächst durch eine kursorische Untersuchung der Verwendung musikalischer Termini in der bildenden Kunst seit dem späten 19. Jahrhundert geklärt und vor dieser Folie daraufhin Fruhtrunks spezifische Handhabung profiliert werden; dabei werden auch seine Anmerkungen *Motivation zu Bildern*, auf die Frauke Drewer in diesem Heft näher eingeht, hinzugezogen.

EINE KURZE GESCHICHTE MUSIKALISCHER BEGRIFFE ALS BILDITEL

Der Gebrauch musikwissenschaftlicher Terminologie in Bildtiteln ist weder eine Erfindung Fruhtrunks noch ein exklusives Phänomen gegenstandsloser, abstrakter oder sogenannter konkreter Kunst. Populär wird die Musikanalogie im Bildtitel bereits in

der gegenständlichen Malerei. Der Maler James Abbott McNeill Whistler (1834–1903) brach in den 1860er Jahren mit seinen als „Symphonien“ betitelten Gemälden mit der akademischen Norm, der zufolge der Bildtitel eine das gegenständliche Bildthema beschreibende Funktion des Werkes besitze.⁷ So zeigt sein Gemälde *Symphony in White No. 3* (1865–1867) (Abb. 3), das Teil einer Reihe ähnlicher Arbeiten ist, zwei junge, dunkelhaarige Frauen in langen weißen Kleidern. Die linke Frau befindet sich, halb sitzend, halb liegend, in entspannter Haltung auf einem weißen Sofa, während die Rechte sich, auf dem Boden sitzend, an das Sofa lehnt. Zu ihren Füßen liegt eine Farbpalette, auf der die im Bild verwendeten Farben nebeneinander aufgereiht sind. Whistler suchte nicht das figürliche, sondern das farbliche Zusammenspiel mithilfe musikalischer Analogie zu beschreiben.⁸ Der Bildtitel funktionierte als Hinweis, als Denkanstoß für den/die Betrachter*in, der/die somit über das Motiv hinaus blicken und in der Komposition der Farben das eigentliche Sujet erkennen sollte.⁹ „So wie die Musik die Poesie des Klanges ist, ist die Malerei die Poesie des Gesehenen“, erklärte Whistler die Bezüge zwischen Malerei und Musik.¹⁰ Kandinsky erachtete die wohl auch von Whistler geschätzte Ungegenständlichkeit der Musik als Vorteil gegenüber der Malerei; die Musik sei eine Kunstform, „die das Glück schon besitzt, auf reinpraktische Zwecke vollkommen zu verzichten.“¹¹



Abb. 3: James Abbot Mcneill Whistler: *Symphony in White No. 3*, 1865-67, 51,5 x 67,9 cm, Öl auf Leinwand.

Ähnlich wie vielleicht einige Werke Frühtrunks sorgte auch der experimentelle Ansatz Whistlers zunächst für Ratlosigkeit, der Bezug von Bildtitel und Dargestelltem war alles andere als selbstberedt. So konstatierte der englische Kunstkritiker Philipp Gilbert Hamerton eine gewisse Unstimmigkeit, wenn er bemerkte, dass die Farbe

Weiß in Whistlers Gemälde auftauche, daneben aber, wie etwa bei Haut und Haar, zahlreiche weitere Farben zu sehen seien. Das Gemälde als *Sinfonie in Weiß* zu bezeichnen, sei deshalb verfehlt. Whistler erwiderte entsprechend: „[...] Bon Dieu! Erwartet dieser weise Mann weißes Haar und kreideweisse Gesichter? Und glaubt er

denn in seiner erstaunlichen Logik, eine Sinfonie in D-Dur enthalte keine andere Note, sondern sei eine beständige Wiederholung von D D D – Dummkopf!“¹²

Offensichtlich treffen in dieser kurzen Auseinandersetzung zwei grundlegend verschiedene Verständnisse von Bildtiteln aufeinander. Whistlers schlagfertige Antwort offeriert uns dabei eine mögliche Herangehensweise auch an ungegenständliche Werke und ihre Titelgebung.

ABSTRAKTE MALEREI BESCHREIBEN

Welch prominente Rolle Begrifflichkeiten aus der Musik insbesondere bei der Beschreibung von abstrakter Malerei spielen, hat unter anderem der Kunsthistoriker Felix Thürlemann in seiner Beschäftigung mit Kandinskys Versuch, eine Kompositionslehre zu erstellen, ausführlicher diskutiert. Ein gutes Beispiel für diese Überblendung der beiden Bereiche in der Beschreibungs-*Praxis* ist sicherlich Max Imdahl; der Gründungsordinarius des Kunstgeschichtlichen Instituts der Ruhr-Universität Bochum schrieb über Fruhtrunks 2 × 2 Meter großes Gemälde *Grüne Akzente* von 1969 (Abb. 4), das aus schwarzen und weißen diagonalen Streifen¹³ unterschiedlicher Breite besteht und an verschiedenen Stellen durch grüne, ebenfalls diagonal gehaltene Streifen akzentuiert wird, dass es unmöglich sei, Unter- von Vordergrund zu unterscheiden. Er argumentiert, „daß sich das Ganze des Bildes im zeitlichen Nacheinander der jeweilig schwarzen und weißen rhythmischen Elemente wie ebenso im Nacheinander ihrer wechselnden Dominanzen allmählich entfaltet und dem Besucher eine allmähliche Bildwerdung als ein vielfältiges Geschehen bewußt wird“.¹⁴

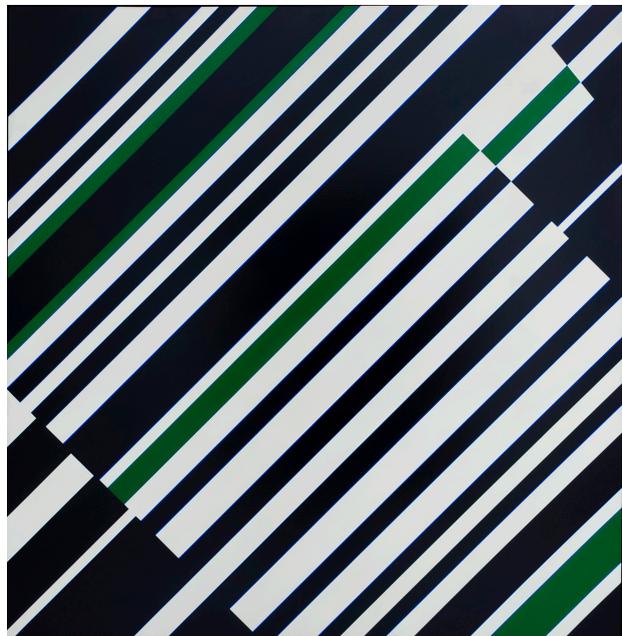


Abb. 4: Günter Fruhtrunk: *Grüne Akzente*, 1969, 152 x 147 cm, Acryl auf Leinwand.

Imdahls Ansatz, Fruhtrunks gegenständloser Malerei nahe zu kommen, fokussiert ein Zusammenspiel einzelner Bildteile und die dadurch entstehenden Wechselwirkungen. Mit seiner außermalerischen, musikalischen Referenz auf den Rhythmus zielt er darauf ab, einen gewissen Effekt der Bewegung und damit letztlich eine Wirkweise des (ja an

sich statischen) Gemäldes zu beschreiben – ein, wie Thürlemann feststellt, beliebtes Vorgehen bei der Beschreibung abstrakter Malerei.¹⁵ Und er fährt fort, dass eine solche Untersuchung „praktisch“ „einer Umsetzung des untersuchten Gemäldes in eine schematische Zeichnung, ein elementares geometrisches Liniengerüst gleicht, das die gestalterischen Hauptgewichte, Symmetriebezüge und dynamische Wirkkraft der untersuchten Vorlage sichtbar machen sollte. Doch die Verfahren zur Erfassung und Darstellung der kompositorischen Struktur waren immer stark von Intuition geleitet“.¹⁶ Ist also von Rhythmus oder Dynamik die Rede, so indiziert und suggeriert dies eine allgemein verständliche und geteilte (Erlebnis)Basis, die de facto allerdings immer nur persönlich und subjektiv sein kann.

Die Verwendung musikalischer Begrifflichkeiten ist in den Beschreibungen von Frühtrunks Arbeiten immer wieder zu finden. So spricht Maurice Besset beispielsweise von einem *visuellen Kontinuum* seiner Kunst und sucht zu verdeutlichen, dass einzelne Teile eines Gemäldes in Abhängigkeit zum Gesamtwerk stehen: „Für Frühtrunk kann das „visuelle Kontinuum“, das den Dialog der Formen „ersetzen“ soll, in der Tat nur als Feld chromatischer Interferenzen erlebt werden, die das rhythmische Raster, an dem die Licht-Farbe erzeugende Erosion der Formen sich ereignet, auslöst und zugleich steuert.“¹⁷ Auch wenn eher am Rande, so taucht doch auch in diesem Analyseansatz der Begriff des Rhythmus auf. Musikalische Termini bedürfen, dies wird hier deutlich, keiner weiteren Erklärung oder Begründung; sich ihrer für die Erfassung bildender Kunst zu bedienen, scheint schlicht gang und gäbe zu sein.

ÜBERTRAGUNG STATT ÜBERSETZUNG

2012 zeigte das Kunstmuseum Liechtenstein, nachdem Frühtrunks Arbeiten über viele Jahre kaum in Ausstellungen präsentiert worden waren, eine große Retrospektive, deren Hängung streng chronologisch organisiert war. Allein ein eigens abgegrenzter Raum unterbrach die aufgezeigte Entwicklungslinie und enthielt (zeitenübergreifend) ausschließlich Werke, deren Titel sich explizit auf musikalische Themen beziehen. Sie wurden ohne Zusatzinformation wie Künstler*in, Titel, Entstehungsjahr, etc. ausgestellt, die auf eigenen Wunsch der Besucher*innen in einem ausgelegten Flyer nachgelesen werden konnten. Diese Trennung und Absetzung vom Rest der in Chronologie gezeigten Werke erscheint allein aufgrund der Bildtitel, kei-

neswegs jedoch auf Basis optischer Analogien oder struktureller Besonderheiten rechtfertigbar.

Kann man also von davon ausgehen, dass Fruhtrunk seine Bildtitel beliebig auswählte, wenn bei der Beschreibung von Werken wie *Grüne Akzente* (Abb. 4) auf die gleiche musikalische Metaphorik zurückgegriffen wird wie bei Werken, die einen musikalischen Begriff im Titel haben? Was dieser Ansatz beziehungsweise Anspruch der Allgemeingültigkeit für das einzelne Gemälde bedeutet, mag ein anderes Beispiel veranschaulichen. So verwendet Imdahl in seiner Bildbeschreibung Fruhtrunks Gemälde *Skansion* (1972) (Abb. 5) den exakt gleichen Wortlaut wie in seiner Beschreibung zum Gemälde *Grüne Akzente* (Abb. 4). Beide Bilder weisen durchaus frappierende Ähnlichkeiten miteinander auf, allerdings sind sie keineswegs gleich: In *Skansion* (Abb. 5) ist keine Spur von grünen Akzenten zu finden, eine Tatsache, die Imdahl in

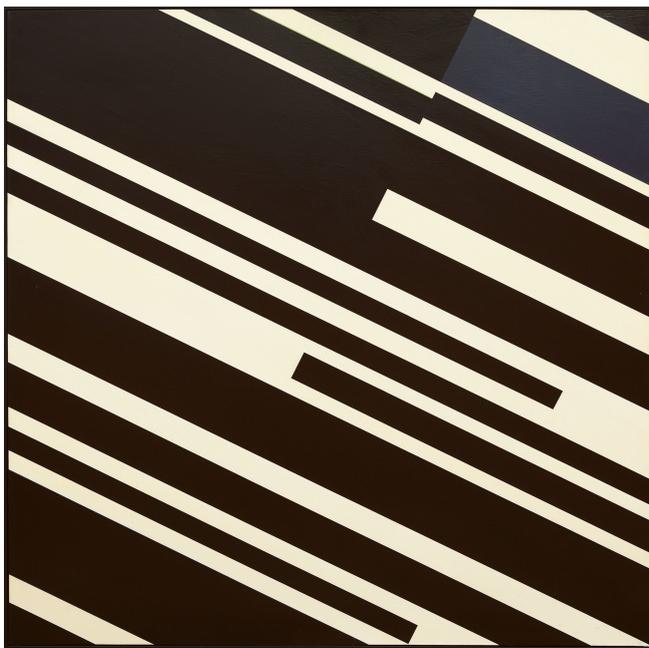


Abb. 5: Günther Fruhtrunk: *Skansion*, 1972, 193 x 195 cm, Acryl und Kasein auf Leinwand.

seiner Analyse einfach übergeht, wodurch der Eindruck entsteht, der titelgebende Teil des Gemäldes sei nicht relevant.

Grundsätzlich erweist sich also der Rückgriff auf musikalische Termini zur Beschreibung von Fruhtrunks Werken als hilfreich, obgleich es dem Maler selbst weder um eine Übersetzung von Musik in die Malerei ging, noch seine Werke umgekehrt direkt ins Musikalische übersetzt werden könnten; Formen- und Farbrelationen lägen bei Fruhtrunk, wie Karin Wendt zu recht

konstatiert, keiner bestimmaren, spezifischen, optischen Organisation zugrunde. Die musikalisch inspirierten Bildtitel verwiesen demnach auf musikalische Strukturen, die in das Malerische auf einer eher im Allusiven und Assoziativen bleibenden Ebene übertragen würden. Dies werde Wendt zufolge beispielsweise am Bild *Staccato* (1970) (Abb. 6) deutlich, bei dem die Regelmäßigkeit des sprunghaften Wechsels zwischen den schwarzen Linien und den weißen und roten Feldern

gleichzeitig ein sprunghaftes Nachverfolgen durch das Auge erfordere. Die scheinbare Regelmäßigkeit der Intervallordnung evoziere schließlich das Gefühl eines zusammenhängenden, bildnerischen Rhythmus.¹⁸

MOTIVATIONEN UND GRUNDANTRIEBE

Fruhtrunks ebenso wie Whistlers Bildtitel sind eher Angebote potentieller Lesarten ihrer Gemälde, keine unmittelbaren Erklärungen. Fruhtrunk selbst notierte Ähnliches in den 1970er Jahren auf einer mehrfach überarbeiteten Liste betitelt mit *Motivation zu Bildern*, die zu einigen seiner Gemälde heterogene Stichworte und metaphorische Umschreibungen festhielt.¹⁹ Zu dem Gemälde *Große Kadenz* schrieb Fruhtrunk die Bemerkung „Öffnung ins Dunkel. (Gedanke bei Monet)“²⁰. Ein Bezug zum Bildtitel oder die musikalische Grundlage des Gemäldes sind hier nicht ersichtlich. Sein Gemälde *Orgelpunkt* (Abb. 2) verstand er dieser Liste zufolge als „schmerzliche Wiederkehr des Gleichen im anderen und im Anderssein.“²¹ Auch diese



Abb. 6: Günter Fruhtrunk: *Staccato*, 1971, 60 x 60 cm, Druckgrafik.

strukturelle, titelgebende Prinzip auf das Gemälde *Cantus Firmus III* (Abb. 1) zu übertragen, dann würden die vertikalen Streifen den Teil des musikalischen Gesangs übernehmen. Doch wäre es das dominante Weiß, das den Grundton vorgibt und zwischenzeitlich von verschiedenen Blautönen umspielt wird? Oder bliebe der Grundton gleich dem Blau, konstant im Hintergrund, während wir zuallererst auf die

Erklärung wirkt zunächst losgelöst vom Titel des Werks. Versteht man sie jedoch als metaphorische Umschreibung des Prinzips des Rhythmus, könnte sie als Verweis auf die musikalische Struktur des Gemäldes gelesen werden.

Während die Bildtitel Musik und Gemälde strukturell analogisieren, verweisen die Erklärungen auf einen, wie er es selbst nennt, „Grundantrieb – nicht Grundlehre“.²²

Versucht man nun das

auffälligen hellen Töne achten? Ebenso könnten die drei horizontalen Bahnen, die durch den Versatz der Vertikalen entstehen, den Grundton bilden, während die Farbe selbst das melodische Schema repräsentierte.²³ Demnach wäre, laut Wendt, die bildnerische Simultanität der Farb-Form-Interaktion vergleichbar mit dem Ausklingen des gehaltenen Tons in den abschließenden Takten, wobei sie sich hier auf das Prinzip des *Orgelpunkts* bezieht. Die daraus resultierende Sehspannung sei, Wendt zufolge, zudem vergleichbar mit der akustischen Erfahrung ineinanderfließender Töne.²⁴ Fruhtrunk suchte, beim/bei der Betrachter*in durch die Verbildlichung von Rhythmen die Erfahrung von „seelische[r] Wirkung, Freude, Leid, Anklage, Rebellion, Hoffnung und Enttäuschung“ zu evozieren, also Emotionen, die nicht explizit mit musikalischen Strukturen verknüpft, aber durchaus mit Fruhtrunks „Grundantrieben“ vergleichbar sind. Kann die *Motivation zu Bildern* also möglicherweise sowohl als Antrieb zur Erschaffung der Werke durch Fruhtrunk als auch als emotionale Bewegung des/der Betrachter*in verstanden werden²⁵, die durch die Erfahrung des Rhythmus im Gemälde ausgelöst wird?

Letztendlich gibt es in Fruhtrunks Gemälden keine eindeutigen, diktierten Lesarten. Betrachter*innen stehe es, ganz im Sinne von Umberto Eco's „offenem Kunstwerk“, frei, sich entweder um das Erkennen einer intentionalen Botschaft zu bemühen oder aber sich dem vitalen und unkontrollierten Fluss ihrer unwägbareren Reaktionen zu überlassen.²⁶

Und so stehen wir wieder vor Fruhtrunks Gemälden. Wir wissen nun, dass in *Orgelpunkt* (Abb. 2) nicht die malerische Übersetzung emotionaler Erfahrung klassischer Musik zu sehen ist.

Es geht nicht um den synästhetischen Ansatz, den beispielsweise Kandinsky verfolgt haben soll,²⁷ noch handelt es sich um ein impulsives, spontanes Interpretieren des Gehörten, wie es aufgrund ihrer Entstehung die Gemälde Jackson Pollocks nahelegen.²⁸ In Fruhtrunks Gemälden scheinen stattdessen Farben und Formen analog zu den ihnen zugrunde liegenden musikalischen Strukturen umgesetzt. „Orientiert habe ich mich für ein in Bild Einzubringendes an der *Verdinglichung* von Erfahrung, an gesteigerter Lebensintensität im Sinne des musikalischen Erlebens [...]“, so Fruhtrunk selbst.²⁹ Er übersetzte also nicht den Klang, sondern strukturelle Prinzipien und Wirkweisen der Musik in Farbe. Im Zentrum stand nicht das Einfangen eines einzigen prägnanten Momentes, sondern der Prozess, das „Vollziehen“ und „das

ständig werdende“, wie es der sukzessiv sich entfaltenden Musik eigen ist und wie es Frühtrunk selbst charakterisierte.³⁰

¹ Auktionshaus Karl&Faber: Beschreibung. Günter Frühtrunk. „Cantus Firmus“ <https://www.karlundfaber.de/produkt/cantus-firmus/> (Stand: 19.12.18).

² Danelzik, Christoph: Violette Balken, schwarze Linien, 08.03.1993, <http://www.taz.de/!1626710/> (Stand: 20.12.18).

³ Rieger, Eva: Klingende Bilder, in: Ausst. Kat.: Günter Frühtrunk. Farbe, Rhythmus, Existenz, hg. von Malsch, Friedemann, Kunstmuseum Liechtenstein, Ostfildern 2012, S. 28.

⁴ Liechtenstein 2012, S. 26.

⁵ Kreuzer, Karl: Günter Frühtrunk. Ein Maler und unvergessener Freund, <http://www.karlkreuzer.de/> (Stand: 20.21.18).

⁶ Sabine Buchmann im Gespräch im Workshop vom 11.-12.10.18 zur Ausstellung: Frühtrunk. Aus der Reihe (2019).

⁷ Kim, Sukmo: Bildtitel. Eine Kunstgeschichte des Bildtitels (Diss.), in: Schriften zur Kunstgeschichte 55 (2015), S. 13.

⁸ Welchmann, John C.: Invisible Colors. A visual history of titles, New Haven 1997, S. 136.

⁹ Vogt, Tobias: Untitled. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngsten Moderne, Paderborn 2006, S. 13/ Welchmann, 1997, S. 122.

¹⁰ Welchmann 1997, S. 122.

¹¹ Maur, Karin (Hrsg.): Vom Klang der Bilder, München 1985, S. 354.

¹² Kim 2015, S. 138.

¹³ Zur Beschreibung: Streifen dient hier nur als behelfsmäßige Bezeichnung. Genauso könnte man die verschiedenen Flächen auch als Linien oder Zonen bezeichnen. Dies ist inhaltlich keine gesonderte Setzung, sondern soll nur Einheitlichkeit im Artikel ermöglichen.

¹⁴ Max Imdahl, Günter Frühtrunk. Grüne Akzente, 1969, in: Erläuterungen zur modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl, seinen Freunden und Schülern, hg. v. Nobert Kunisch, Richter Verlag 1992, S. 67–69, S. 67f.

¹⁵ Vgl. Thürlemann, Felix: Wer sehen kann, wird das richtige fühlen, in: Wassily Kandinsky Gesammelte Schriften 1889-1916, Hg. V. Helmut Friedel, Gabriele Münter und Johannes Eichner-Stiftung München, Prestel Verlag 2007, S.689-694.

¹⁶ Ebd. S.690.

¹⁷ Besset, Maurice: Über Frühtrunks Arbeit, 1970, in: Frühtrunk (1978), S.65-67, hier S.67.

¹⁸ Wendt, Karin: Günter Frühtrunk, Frankfurt a.M. 2001, S. 109

¹⁹ Frauke Drewer geht in ihrem Artikel in dieser Ausgabe detailliert auf das Verhältnis zwischen Frühtrunks Bildtiteln und seiner *Motivation zu Bildern* ein: Drewer, Frauke: Versprachlichung vom Bild im Titel? Günter Frühtrunks Bildtitel und seine *Motivation zu Bildern*, in: GA2. Kunstgeschichtliches Journal für studentische Forschung und Kritik, Nr. 3 Günter Frühtrunk. Aus der Reihe, 01/2019, S. 39-51.

²⁰ Frühtrunk, Günter: Motivation zu Bildern, in: Gomringer, Eugen/Imdahl, Max (Hrsg.): Frühtrunk, Starnberg 1978, S. 21.

²¹ Ebd., S.21.

²² Ebd., S. 21.

²³ LWL – Museum für Kunst und Kultur: Günter Frühtrunk: Cantus Firmus III

<https://www.lwl.org/AIS5/Details/collect/38852> (Stand 20.12.18) / Museums-Plattform NRW: Günter Frühtrunk.

<http://www.nrw-museum.de/kuenstler/guenter-fruhtrunk.html> (20.12.18).

²⁴ Wendt 2001, S. 106.

²⁵ Frühtrunk, Günter: Orientiert habe ich mich..., in: Gomringer, Eugen/Imdahl, Max (Hrsg.): Frühtrunk, Starnberg 1978, S. 59.

²⁶ Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt 1973, S. 179.

²⁷ Maur 1985, S. 354.

²⁸ Beisswanger, Lisa: Join the Joyride. Malerei und Musik bei Daniel Richter, 20.10.15,

<https://www.schirn.de/magazin/kontext/join-the-joyride-malerei-und-musik-bei-daniel-richter/> (Stand: 26.11.18).

²⁹ Frühtrunk 1978, S. 63.

³⁰ Frühtrunk 1978, S. 63 / Franz, Erich: Ständiges Werden, in: Günter Frühtrunk. Retrospektive, hg. von Schuster, Peter-Klaus, München 1993, S. 75.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Günter Frühtrunk: Cantus Firmus III, 1965, 62,5 x 75 cm, Acryl auf Hartfaserplatte, entnommen aus: <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/g%C3%BCnter-fruhtrunk/cantus-firmus-iii-aBeRdO2LweaVnkShBjS6iQ2> (Stand: 10.01.18). © 2019 VG Bild-Kunst, Bonn.

Abbildung 2: Günter Fruhtrunk: Orgelpunkt, 1967, 62 x 62 cm, Druckgrafik, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München: <https://sammlungonline.lenbachhaus.de/objekt/orgelpunkt-30031987.html> (Stand: 10.01.18). © 2019 VG Bild-Kunst, Bonn.

Abbildung 3: James Abbot Mcneill Whistler: Symphony in White No. 3, 1965-67, 51,5 x 67,9 cm, Öl auf Leinwand, entnommen aus: https://arthive.com/jameswhistler/works/334289~Symphony_in_white_No_3 (Stand: 10.01.18). © 2019 VG Bild-Kunst, Bonn.

Abbildung 4: Günter Fruhtrunk: Grüne Akzente, 1969, 152 x 147 cm, Acryl auf Leinwand, entnommen aus: http://www.schlichtenmaier.de/logicio/pmws/indexDOM.php?client_id=schlichtenmaier&page_id=werk&online_id=27&werk_id=1020 (Stand: 10.01.18). © 2019 VG Bild-Kunst, Bonn.

Abbildung 5: Günter Fruhtrunk: Skansion, 1972, 193 x 195 cm, Acryl und Kasein auf Leinwand, entnommen aus: <https://www.karlundfaber.de/produkt/skansion/> (Stand: 10.01.18). © 2019 VG Bild-Kunst, Bonn.

Abbildung 6: Günter Fruhtrunk: Staccato, 1971, 60 x 60 cm, Druckgrafik, entnommen aus: https://www.storms-galerie.de/kuerstler/guenter-fruhtrunk/werke#view_9 (Stand: 10.01.18). © 2019 VG Bild-Kunst, Bonn.