

art

Kohler, Michael: Freuden des Sehens

No.4/2020

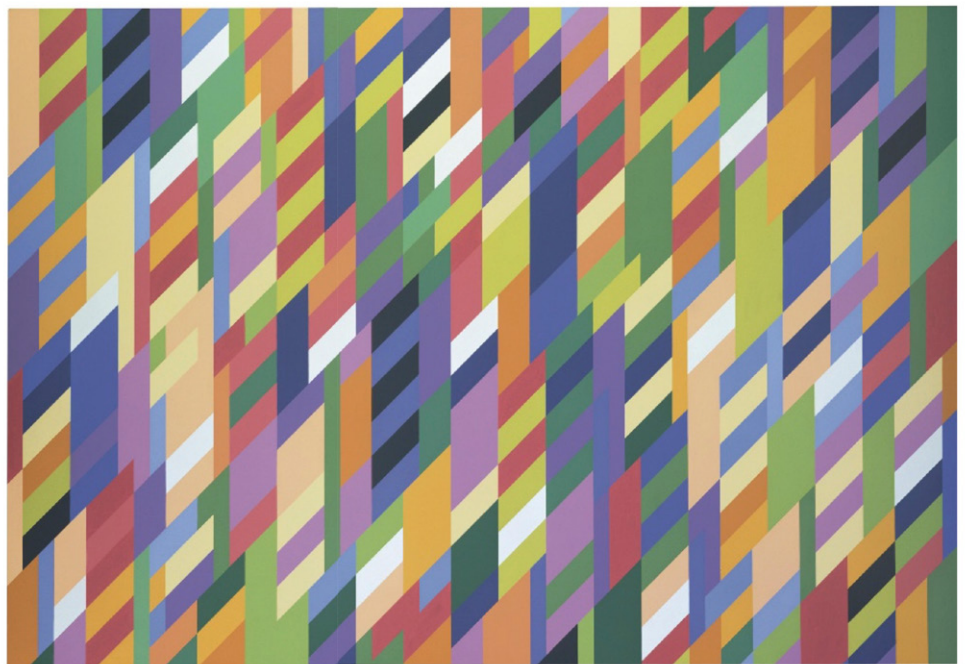
**BRIDGET RILEY**  
FROM HERE, 1994,  
157 X 227 CM

# Freuden des Sehens

Die britische Malerin wollte die Schönheit der Natur so darstellen, wie es nur die Malerei vermag. Für dieses Ideal musste sie ein Opfer bringen: die Wirklichkeit. Und dennoch verzaubert »**From Here**«, Bridget Rileys abstrakt-impressionistisches Meisterwerk, mit absoluter Sinnlichkeit

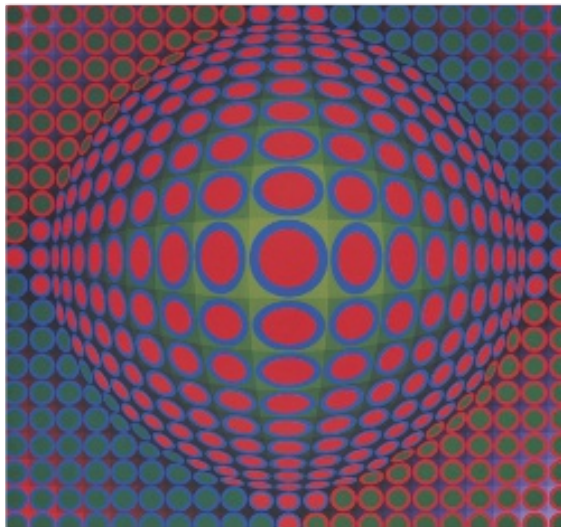
---

**TEXT: MICHAEL KOHLER**



^  
Alles ist Licht, Farbe,  
Bewegung, Rhythmus,  
Struktur, und doch  
lässt sich in dieser  
Malerei aufgelöste  
Wirklichkeit erahnen

Die Natur  
erscheint in  
ihrem Bild als  
Dynamik  
visueller Kräfte



< Die Kugelform tritt scheinbar aus der Bildfläche heraus  
VICTOR VASARELY: VEGA 200, 1968, 200 X 200 CM

> Bevor eines von Rileys Zickzack-Bildern entstand, probierte sie mit farbigen Rhomboiden aus Pappkarton Kombinationsmöglichkeiten auf einer Tischplatte in ihrem Atelier aus

FOTO: IAN MCKINNELL, 1992

>> Wichtiges Arbeitsmittel: Pappen, die in verschiedenen Farbtönen bemalt sind

<< Die Zickzack-Bilder gibt es in vielen Farbvariationen  
CERTAIN DAY, 1989, DETAIL

**W**enn sich Bridget Riley an ihre Kindheit im Krieg erinnert, gerät sie ins Schwärmen. Riley wuchs ohne Vater in einem Landhaus in Cornwall auf, das nur fließendes Wasser hatte, wenn es durchs löchrige Dach regnete, und auch sonst ein malerisches Bild des Elends bot. Für ihre Mutter muss es eine Zeit der Sorgen gewesen sein, so Riley später, vor denen sie auf die rauen Klippen der englischen Küste floh. Auf diesen Spaziergängen versuchte die Mutter, ihre Tochter für das Farbenspiel der Natur zu begeistern, für das Glitzern des Taus am Morgen oder die wechselnden Stimmungen über dem Meer. Und der jungen Bridget gingen tatsächlich die Augen auf.

Liest man die Erinnerungen der 1931 geborenen Künstlerin, könnte man beinahe glauben, sie hätte ihre Kindheit in einem Gemälde von Claude Monet verbracht. Sie sah ein Himmelblau, das im Spiegel eines sandigen Tümpels von Gelb über Jade nach Türkis changiert, oder verlor sich im »flüchtigen, schwankenden, flirrenden Zusammenhang« der Meereswellen. Im Grunde war sie dazu verdammt, die Welt durch die Brille der impressionistischen Malerei zu sehen, und tatsächlich ähneln ihre ersten eigenen Bilder denen des Pointillisten Georges Seurat. Anfang der sechziger Jahre wandte sich Riley dann jedoch der abstrakten Kunst zu, ohne darüber die Liebe zum Sinnlichen zu verlieren. Mit dem scheinbar widersprüchlichen Ergebnis, dass sie über das Spiel des Lichts in

#### DIE KUNST DER TÄUSCHUNG

Genau genommen ist Optical Art ein recht alberner Begriff für eine Strömung der Malerei – denn welche Malerei wäre nicht optisch? Trotzdem blieb das in den sechziger Jahren geprägte Kürzel Op Art an den Bildern Bridget Rileys oder Victor Vasarelys haften – wohl auch weil es sich so schön auf Pop Art reimt. Vasarelys Gemälde sind ähnlich bunt wie die Andy Warhols, aber eher streng als poppig: Mithilfe geometrischer Figuren und abstrakter Farbmuster schuf Vasarely optische Täuschungen, die seine Werke scheinbar flimmern, pulsieren oder sich je nach Perspektive in verschiedene Richtungen wölben lassen. So machte die Op Art aus Leinwand und Farbe bewegte Bilder und löste dabei mitunter sogar Schwindelgefühle beim Betrachter aus. Diese Dynamisierung der Kunst hat die Op Art mit der etwa zur gleichen Zeit populär werdenden kinetischen Plastik und den ZERO-Künstlern Heinz Mack und Günther Uecker gemein. Wichtige Vorläufer waren der **BAUHAUS**-Maler Josef Albers, die russischen Konstruktivisten sowie Spätimpressionisten wie Georges Seurat und Robert Delaunay.

einem Baumwipfel in Verzückerung geraten kann, um dann beseelt von diesem Erlebnis die immer gleiche Schablone auf ihre Leinwände zu setzen und auszumalen.

Im Jahr 1987 schuf Riley ihre ersten Zickzack-Bilder, so die spielerische (und inoffizielle) Bezeichnung ihres Mitarbeiterstabs für die ansonsten *Rhomboids* getauften Werke. Sie bestehen aus unzähligen Parallelogrammen, Vierecken ohne rechte Winkel und mit paarweise unterschiedlich langen Seiten, die in abwechselnden Farben diagonal, im Zickzack, über die Bilder »laufen«. Eigentlich kopierte sie damit lediglich das Grundprinzip der impressionistischen Malerei und setzte Pinselstriche so nebeneinander, dass man sie als Pinselstriche erkennen kann. Allerdings wirken diese bei Riley ganz und gar nicht spontan, sondern scharfkantig und mathematisch abgezirkelt. Bevor sie überhaupt ein Zickzack-Bild zu malen begann (oder ihre Assistenten damit beauftragte), probierte sie mit farbigen Rauten aus Pappkarton die potenziell unendlichen Kombinationsmöglichkeiten auf einer Tischplatte aus. Die Vierecke streben dabei stets von links unten nach rechts oben, zwei Farben bilden den Grundkontrast. Und selbst wenn man weiß, dass auf diesen Studien wenig dem Zufall überlassen wurde, wirken sie doch zauberhaft wie Schüttelbilder, in denen bunte Formen gerührt in immer neue Variationen fallen.

1994 entstand *From Here*, ein Meisterstück dieser Werkphase, Öl auf Leinwand im Format 157 mal 227 Zentimeter. Selten hat Riley eine derartige Vielfalt an Farben auf eine Leinwand gebracht und diese so formvollendet ausbalanciert. Die Natur erscheint auf diesem Bild als Dynamik visueller Kräfte, Kontrast und Kontrolle ergeben eine stets bedrohte und gerade deswegen fesselnde Harmonie. Das Auge verliert den Halt, nur um



Die Malerin sucht für jede Farbe den richtigen Ort



ihn wieder zu gewinnen. Aus der Bewegung entsteht ein sinnliches Erlebnis, wie es nur die Malerei erreichen kann. Wer glaubte, dass Monets semiabstrakte Seerosen den Endpunkt des Impressionismus markierten, wird hier eines Besseren belehrt: *From Here* ist ganz Licht, Farbe, Bewegung, Rhythmus und Struktur, und doch lässt sich die darin aufgelöste Wirklichkeit erahnen.

Auf den ersten Blick könnte man in Rileys abstraktem Impressionismus selbstredend auch einen allumfassenden Verrat vermuten: an der Natur, der Malerei, ihrer Kindheit, der Freude am Sehen. Aber dieses Urteil würde schwerlich vor der Sinnlichkeit ihrer Kunst bestehen und auch nicht vor ihr selbst. Wer beispielsweise einmal erlebt hat, wie Riley mit schwingenden Armen die Bewegungen ihrer späten Farbformen illustriert, fragt nicht mehr, wie der Abstraktionsgrad ihrer Werke und die gestische Lebendigkeit, mit der Riley diese beschreibt, zusammengehen. Sie werden vielmehr eins, so wie Statik und Dynamik auf den Farbmeditationen eines Paul Cézanne oder die Rhythmen und Harmonien der Musik, die sich für Riley auf wunderbare Weise in Malerei übersetzen lässt. »Ich versuche, den Menschen etwas zum Sehen zu geben«, sagt die Malerin, die auf der Weisheit scheinbarer Selbstverständlichkeiten besteht.

In der Malerei ist nämlich nichts selbstverständlich – das ist wohl eine der wichtigsten Erkenntnisse der Moderne. Schließlich gibt es in der Welt schon genug zu sehen, warum sollte man ihr überhaupt eine künstliche Wirklichkeit zur Seite stellen? Die Antwort der Impressionisten lautete: Weil uns

#### OP ART - GROSS IN MODE

Als Bridget Riley im Februar 1965 durch New York gefahren wurde, um an der ersten großen Op-Art-Ausstellung im MOMA teilzunehmen, sah sie in den Schaufenstern überall abstrakte geometrische Motive. Op Art war in Mode, wurde auf T-Shirts und Haute-Couture-Kleider gedruckt, und die MOMA-Schau »The Responsive Eye« entwickelte sich zur Sensation. Riley war plötzlich ein Star: Josef Albers hätte sie am liebsten adoptiert, Salvador Dalí machte ihr seine Aufwartung und brachte einen echten Leoparden mit. Während Victor Vasarely, der ältere »Erfinder« der Op Art, den Erfolg bejubelte, war die 34-jährige Riley über den damit einhergehenden Rummel entsetzt. Sie fühlte sich missverstanden, klagte, ihre Arbeit würde durch die Modeindustrie trivialisiert, und fürchtete, von der Kunstwelt nicht mehr ernst genommen zu werden. Zu Unrecht: 1968 erhielt sie auf der VENEDIG-BIENNALE als erste Frau den Internationalen Preis für Malerei.

die Malerei davor bewahrt, nur das zu sehen, was wir bereits zu kennen glauben. Also malten sie Schatten nicht schwarz, sondern violett, und das Meer nicht nur blau, sondern auch gelb, grün und weiß, weil das wechselnde Licht die Welt in genau diese Farben taucht – wenn auch manchmal nur für Momente. Aber vor allem wollten die Impressionisten die Unmittelbarkeit des Sehens bewahren; dafür mussten sie eine Form finden, denn Malerei war für sie weder Spiegel der Natur noch Seismograf des inneren Erlebens.

Als Bridget Riley Anfang der sechziger Jahre zu malen begann, stand sie vor genau demselben Problem: Wie lässt sich nicht nur das Gesehene festhalten, sondern auch das Vergnügen, etwas gesehen zu haben? Und wie kann man aus dem Gefühl für die Wunder der Natur ein Gefühl für die Wunder der Malerei ableiten? Anfangs versuchte sie es mit Bildern, auf denen sich die Landschaft wie bei Seurat in Punkte aufzulösen beginnt. Aber bald begriff sie, dass sie ein größeres Opfer bringen musste, um das Sehen als Ereignis zu feiern, ohne die Lehren der Impressionisten einfach zu wiederholen. Und so opferte sie die gegenständliche Welt und malte farblose Bilder, die das menschliche Auge lustvoll in die Irre führen. Ein verzerrtes Reibemuster suggeriert Tiefe, wo keine ist, Wellenlinien lassen dem Betrachter die Augen flimmern, und mathematisch exakt gesetzte Punkte erzeugen auf scheinbar wundersame Weise Bewegungen im Bild. Formen und (unbunte) Farben beginnen im Auge des Betrachters buchstäblich zu schwingen und setzen, so Riley, Energien frei.

Für diese Kunst wurde in den sechziger Jahren der Begriff der Op(tical) Art geprägt. Gemeinsam mit Victor Vasarely gehörte Riley zu deren Stars, nicht zuletzt, weil man in ihren Gemälden eine Brücke zwischen Wissenschaft, Augenkitzel und Kunst vermutete.

<  
Modemacher begeisterten sich in den Sechzigern für die Op Art

ABENDROBE MIT FEDERN  
VON ROBERTO CAPUCCI  
(ROM), 1960, DANEBEN:  
ZWEI KLEIDER VON NAKA  
(LONDON), 1966

>  
Der Komposition  
liegen geometrische  
Muster zugrunde

GEORGES SEURAT:  
EIN SONNTAGNACHMITTAG  
AUF DER INSEL LA  
GRANDE JATTE, 1884/86,  
208 X 308 CM



Tatsächlich ähneln vor allem Rileys frühe Kompositionen Anwendungen mathematischer und wahrnehmungspsychologischer Prinzipien, eine Nähe, die sie allerdings rein intuitiv und durch das Prinzip von Versuch und Irrtum erreichte. Auf diese Weise tastete sie sich voran und erweiterte mit jeder neuen Werkphase ihr Formen- und Farbenspektrum. Es dauerte mehrere Jahre, bis sich die Grauin-Grau-Malerin daran wagte, die Dynamik bunter Farben zu erforschen; erst Mitte der sechziger Jahre tupfte Riley erstmals mehr als drei verschiedene Farbtöne auf dieselbe Leinwand. Auch hier stellte sie alte Fragen der Kunstgeschichte neu: Was geschieht, wenn ich eine Farbe neben eine andere setze? Und wie entsteht aus dem Zusammenspiel der Farben ein Bild der Welt?

Zunächst zog Riley gerade Linien vertikal über die Leinwand und ließ jeweils weißen Raum zwischen den mehrfarbigen Streifen. Dabei zeigt sich nicht nur, dass verschiedene Farben unterschiedlich miteinander reagieren, sich also anders im Auge »vermischen« oder mehr oder weniger stark zu flimmern beginnen. Sondern auch, dass Farben auf der Leinwand aktiver sind als in der Natur. Auch das ist im Grunde eine Selbstverständlichkeit, aber eben eine, die den Kern der als Intensivierung der Wirklichkeit verstandenen Malerei berührt. Die hohe Kunst besteht darin, die Farbkontraste so zu setzen, dass sie das Bild in Bewegung bringen, ohne dass es chaotisch wirkt. Also suchte Riley für jede Farbe den richtigen Ort, um ihren Bildern etwas Unausweichliches zu geben. Und sie erhöhte dabei schrittweise das Risiko, indem sie die geraden Linien durch diagonale und geschwungene ersetzte; bei-

#### IN DER NACHFOLGE VON SEURAT

Ähnlich wie Bridget Riley glaubte schon Georges Seurat (1859 bis 1891), dass man die Sensationen der Natur nicht malen, sondern nur durch optische »Tricks« beschwören könne. Er baute seine Gemälde sonniger Urlaubstage nach geometrischen Mustern auf und setzte sie aus unzähligen kleinen Farbpunkten zusammen. Diesen »Pointillismus« leitete Seurat aus populären wissenschaftlichen Ansichten des 19. Jahrhunderts ab, nach denen wir die Welt anders sehen, als diese tatsächlich ist. Mit seinen Bildern wollte Seurat die Wirklichkeit so darstellen, wie sie auf unsere Netzhaut trifft: als Bombardement sinnlicher Lichtreize, das sich erst im Auge zu festen Dingen zusammensetzt, und nannte seine Malerei »peinture optique«. Obwohl Seurat weltberühmte Gemälde wie *Ein Sonntagnachmittag auf der Insel La Grande Jatte* schuf, schien seine Kunst den Impressionismus in eine Sackgasse zu führen. Die Optical Art und vor allem Bridget Rileys abstrakter Impressionismus knüpften erfolgreich an seine Ideen an.

des bringt die Farben laut Riley stärker in Bewegung. Anfang der achtziger Jahre eliminierte sie dann die weißen Sicherheitsabstände zwischen den Streifen und führte eine an der altägyptischen Kunst geschulte Farbpalette ein.

Mit ihrem Werk *From Here*, das einer Gruppenausstellung abstrakter Künstler in London 1995 sogar den Titel gab, zog Riley die Summe all dieser vorsichtig tastenden Experimente. Mitte der achtziger Jahre verließ sie ihr altes Londoner Atelier, zog in einen anderen Stadtteil, weil sie durch den Wechsel hoffte, alten Gewohnheiten entgegen zu können. Sie begann, die Farben auf ihren Gemälden noch einmal völlig neu zu organisieren. Sie holte sich Inspiration bei »diagonalen« Bildern alter und moderner Meister, ließ den Augenkitzel optischer Täuschungen hinter sich und kehrte zu den Quellen (nicht nur) der impressionistischen Malerei zurück, indem sie die gemalte Welt bis an den Punkt trieb, an dem diese sich, wie bei der mikroskopischen Vergrößerung, in einzelne Pinselstriche auflöst und als künstlich zu erkennen gibt.

Man kann die Sensation einer Landschaft nicht naturgetreu wiedergeben, so das Urteil der Künstlerin. Aber eine malerische Entsprechung zu dieser Sensation erschaffen. Sie führt direkt in Rileys Kindheitserinnerungen zurück und ins Herz einer Malerei, in der Sinnlichkeit und Intellektualität keine Widersprüche, sondern einander steigernde Kontraste sind. Riley gibt ihrem Publikum im besten Sinne etwas zu sehen, und obwohl sie auf ihren Bildern vordergründig alle Merkmale einer Handschrift tilgt, sind diese doch unverwechselbare Beispiele dafür, wie eine Künstlerin die Farben und Linien »richtig« setzt. Letztlich ist das, Abstraktion hin, Konkretion her, die Voraussetzung aller großen Malerei. //