

2 Frederic Matys Thursz

We should not accept the conventions per se. We should ask why put it on an easel? Why does it have to be parallel or perpendicular to a still life?⁷⁴
(Frederic Matys Thursz)

Frederic Matys Thursz stellte die Malerei immer wieder radikal in Frage. Aus dieser kritischen Haltung heraus entwickelte er innerhalb von 40 Jahren ein Œuvre, das die Antwort, was Malerei ist, in der Reduktion auf die Farbe und das Licht gibt.

Im folgenden wird das Werk von Frederic Matys Thursz in all seinen Facetten beleuchtet, die Genese seines Frühwerkes dargestellt und die Stilfindung des Künstlers untersucht. Es werden die unterschiedlichen Phasen und Serien analysiert, die Techniken und verwendeten Materialien hinterfragt und auf ihre Relevanz für das Hauptwerk geprüft. Ebenso werden die verschiedenen kunsthistorischen und philosophischen Einflüsse untersucht und die Relevanz für das Verständnis von Malerei des Künstlers diskutiert.

Schließlich wird das Hauptwerk von Frederic Matys Thursz detailliert analysiert. Vor allem richtet sich diese Analyse nach den beiden Maximen des Künstlers, Farbe und Licht. Sein Verständnis von Farbe im Sinne von *Color* und *Paint* wird erörtert, die Materialien und die Technik des Künstlers thematisiert und die Werke hinsichtlich ihrer Faktur und Format untersucht. Ebenso wird geklärt, wie und warum er das Licht zur zweiten Maxime seiner Malerei erhob. Die Interpretation setzt sich dann mit dem Status des Bildes und der Rolle des Betrachters auseinander. Final geht es um die Frage, was Malerei sein kann, was die Werke beim Betrachter auslösen, und ob sie tatsächlich vom Undarstellbaren künden, wie es Jean-François Lyotard für die Kunst gefordert hat.⁷⁵

⁷⁴ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

⁷⁵ Vgl. Jean-François Lyotard zitiert aus PRIES, C. (1989), S. 91-118.

2.1 Frühwerk

*Intuition through knowledge.*⁷⁶
(Frederic Matys Thursz)

Die Anfänge des Schaffens von Frederic Matys Thursz lassen auf den ersten Blick wenig von der späteren Radikalität seiner Arbeiten erkennen. Dennoch ist es unerlässlich, auf das Frühwerk des Künstlers einzugehen, da sich bereits hier entscheidende Parameter seiner späteren Werke benennen lassen. Die verschiedenen Phasen des Frühwerkes lassen erkennen, wie Frederic Matys Thursz nach einem eigenen Stil suchte, welche künstlerischen oder philosophischen Strömungen ihn beeinflussten, und welche persönlichen Begebenheiten ihn geprägt haben. Vor allem überrascht die extreme Experimentierfreudigkeit des Künstlers, das Ausprobieren unterschiedlichster Stile, Techniken und Materialien.⁷⁷

Darüber hinaus sind es die beiden Pole Amerika und Europa, seine intensive Auseinandersetzung mit der europäischen Maltradition und der amerikanischen Nachkriegsmoderne, die das Frühwerk geprägt haben. Frederic Matys Thursz betonte:

*„This making is inclusive, not recipes, and I cannot reject anything which I think necessary to painting. This includes choosing from all the paintings I have known, from all the paintings I have wanted to paint and finding a residuum which is not referential or anecdotal, which is not depiction or alliteration (meaning the recognition of color, shape and proportion of anything external to painting) and by a relationship of mark, color and sequence, invest this residuum with everything.“*⁷⁸

Die ersten Jahrzehnte seines Schaffens stellen demnach eine Zeit des Experimentierens dar, und dementsprechend sind die 50er bis hin zu den 70er Jahren geprägt von einem Stilpluralismus, der die Suche nach einer finalen, radikaleren Form erkennen lässt. Gegenständliche Anfänge münden in gestischer Abstraktion bzw. Arbeiten, die dem *Colorfield Painting* nahe stehen. Manchmal sind

⁷⁶ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

⁷⁷ Richard Wollheim verwies in seinem Aufsatz *The Work of Art as Object* von 1970 auf Verfahren, die das Repertoire der Malerei im 20. Jahrhunderts erheblich erweitert haben, so u.a. auf die zunehmende Betonung der Textur und der Eigenschaften der Bildfläche, auf die Preisgabe der Linearperspektive, auf die Vorliebe für große undifferenzierte oder kaum modulierte Farbflächen, auf die Einbeziehung des Leinwandrandes oder modellierten Bildträgers und der ungründeten Leinwand sowie auf die Kontrastierung des Werkkerns mit disparaten oder entlehnten Elementen, die bspw. aufgeklebt sein können. Die Auflistung der Erweiterungsversuche im Medium Malerei Wollheim's lassen sich im Grunde genommen auch auf das Frühwerk von Frederic Matys Thursz übertragen. Vgl. WOLLHEIM, R. (2003).

⁷⁸ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S. und THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.

eklektische Zitate an Vorbilder wie Jean Fautrier oder Mark Rothko zu erkennen. Nichtsdestotrotz kündigen sich bereits hier Merkmale seiner späteren Bilder der 80er und 90er Jahre stilistisch an, und der Künstler setzt die Maximen seiner späteren Malerei fest: Farbe und Licht.

2.1.1 50er Jahre

*All of my life is in these paintings. These paintings are my biographies. They are diaries.*⁷⁹ (Frederic Matys Thursz)

Die künstlerischen Anfänge von Frederic Matys Thursz waren geprägt durch seine Biographie. Das Leben des Künstlers spiegelt nicht nur die historischen Umbrüche des zweiten Weltkrieges auf tragische Weise wider, sondern seine persönlichen Erfahrungen stellten eine Prägung und – im positiven Sinne – Inspiration für sein gesamtes Schaffen dar. Die Judenverfolgung in seiner Heimat Casablanca und die damit verbundene Flucht seiner Familie nach Amerika, seine ersten Ausbildungsjahre in New York und Paris strahlen auf sein gesamtes Leben und Œuvre aus.

In den folgenden Kapiteln wird deswegen auf den jüdischen Hintergrund von Frederic Matys Thursz eingegangen und welche Rolle dieser bis in sein Hauptwerk der 80er Jahre spielen sollte. Zudem erfährt sein Paris-Aufenthalt in den 50er Jahren verstärkte Aufmerksamkeit, da er hier mit seinen europäischen Wurzeln, der europäischen Maltradition sowie der zeitgenössischen Kunstszene in Paris konfrontiert wurde. Abschließend wird seine intensive Auseinandersetzung mit Henri Focillon und dessen Verständnis von Geschichte diskutiert. Durch die Analyse der Titel wird ein persönliches Referenzsystem offenbar, das zeigt, welche kunsthistorischen, philosophischen und auch biographischen Faktoren seine Werke von den 50er bis in die 90er Jahre prägten. Dem schließt sich die Untersuchung der künstlerischen Parallelen zu Paul Cézanne und Chaim Soutine an. Vor allem aber wird der Bezug zu Jean Fautrier herausgestellt und die Wichtigkeit des französischen Malers für das Werk von Frederic Matys Thursz herausgearbeitet.

⁷⁹ Frederic Matys Thursz zitiert nach SABBATINO, M. (1992), o. S.

2.1.1.1 Elegia Judaica

*May there be much peace from Heaven, and satiety, and salvation, and comfort, and saving / and healing and redemption and forgiveness and atonement and relief and deliverance / for us and for all His people of Israel; and say, Amen.*⁸⁰

Die ersten Zeilen geben einen Ausschnitt aus einem Kaddish wieder, einem jüdischen Trauergebet. Kaddish ist auch der Titel eines Werkes, das Frederic Matys Thursz 1960 vollendete (Abb.3).⁸¹

1930 wurde der Künstler in Casablanca geboren. Die Jugend von Frederic Matys Thursz war geprägt durch den zweiten Weltkrieg, Antisemitismus, Verfolgung sowie dem Nachkriegsamerika der 50er Jahre. Die jüdische Herkunft seiner Familie und das politische Engagement des Vaters, Jonathan Thursz, zwang diese 1941 aus Angst vor den Nationalsozialisten, Marokko zu verlassen und nach Amerika zu fliehen.⁸² Zu diesem Zeitpunkt waren bereits mehrere Familienmitglieder in Konzentrationslagern ums Leben gekommen – u.a. als unmittelbarer Verwandter der Onkel Jakob Gutglass.

Aufgrund des erneuten politischen und publizistischen Engagements zählte Jonathan Thursz zu den ersten Opfern Senator McCarthys. Die ehemalige Lebensgefährtin von Frederic Matys Thursz und Kunstkritikerin Lilly Wei bestätigt:

„The Nazi death camps where many members of his family were killed, as well as the affects of the McCarthy persecutions on his father, were the impulse for much of Thursz’ work. Images referring to these events would sometimes be encoded beneath

⁸⁰ DONIN, R.H.H. (1980), S. 57.

⁸¹ Abb. 3: *Kaddish I*, 1960, Öl auf Leinwand, 51x46cm, University of Kentucky Art Museum, Lexington, KY; Vgl. auch Kap. Jean Fautrier. *Kaddish* (Hebräisch: Heiligsprechung) bezieht sich auf ein zentrales Moment des jüdischen Gebetes. Das zentrale Thema des Kaddish ist die Preisung und Heiligsprechung Gottes. Oftmals wird aber der Terminus *Kaddish* nur auf die spezielle Form des Trauergebetes bezogen und ist Bestandteil von allen Trauer Ritualen innerhalb der Gottesdienste. „Kaddish sagen“ bedeutet umgangssprachlich trauern. Vgl. HERLITZ, G. / KIRSCHNER, B. (1929), S. 519-522.

⁸² Angeblich war dieser Mitherausgeber der zionistischen Wochenzeitschrift *L’avenier Illustrée* in Casablanca (1926-41) und arbeitete für die *Associated Press*. ERMEN, R. (2000b), o. S. Bezüglich der dramatischen Flucht aus Casablanca auf einem der letzten Schiffe siehe Andreas Fink, *Reutlinger General Anzeiger*; KAMES, B. (2005b), o. S. und KAMES, B. (2004e), o. S.

the surface of his paintings and drawings, although the work itself was completely non-objective. ⁸³

Wie sehr ihn diese Themen sein Leben lang beschäftigten, bezeugt die stete Auseinandersetzung in seinen Bildern bis in die 90er Jahre. Der Künstler selbst beschrieb seine Erinnerungen wie folgt:

„I had a recurrent image of Jews who were chased, caught, tied up in their phylacteries and burnt alive, like my fathers. It obsessed me. At that time I was totally involved with the horror of that, with documents, with talking to survivors. It was a vision which haunted me. ⁸⁴

Immer wieder finden sich in seinem Œuvre Anklänge an sein persönliches Leben, seine Vergangenheit und seine jüdische Familie. Für Frederic Matys Thursz spiegelten seine Werke all das wider: *“I see my life history in my paintings - all I have known and seen both ordinary and extraordinary (...). Like a personal diary recounting my life.* ⁸⁵

Allerdings ist zu betonen, dass er seinen Glauben nie streng ausübte, sondern dass dieser vielmehr eine tiefe *„kulturelle Prägung“* darstellte. Die Künstlerin und Witwe von Frederic Matys Thursz, Nina Lünenborg, erklärt:

„Er war weit davon entfernt, orthodoxer Jude zu sein. Er ging nie in die Synagoge. Als kulturelle Prägung aber war das Judentum für ihn entscheidend, auch durch die Geschichte, die seine Familie durchlebt hat. Es gab an allen Stellen Implikationen, die für ihn und für seine Kunst von Bedeutung waren. ⁸⁶

Erstmals thematisierte er dies in einer Serie von Arbeiten, die Anfang der 60er Jahre entstanden und vornehmlich in Schwarz und Weiß gehalten sind.⁸⁷ Seinem im Konzentrationslager Dachau

⁸³ WEI, L. (1992), o. S. Vgl. ebenso KAMES, B. (2004g), o. S. sowie KAMES, B. (2005b), o. S. Sein Vater arbeitete in Amerika für das *State Department* in Washington D.C. und verschiedene Presseorgane wie die *Voice of America*. Vgl. KAMES, B. (2002a), o. S. 1951 löste in den USA das Vordringen des Kommunismus in Ostasien und der Aufstieg der UdSSR zur Atommacht die Vorstellung einer antiamerikanischen Verschwörung aus, die im Innern durch einen von Senator Mc Carthy geführten Untersuchungsausschuss zur Verfolgung kommunistischer Personen und Organisationen führte. Jonathan Thursz zählte laut verschiedener Interviewpartner zu den ersten Opfern. Vgl. KAMES, B. (2004g), o. S., ERMEN, R. (2000b), o. S. Ungeklärt bleibt, ob ein Grund für die starke Auseinandersetzung von Frederic Matys Thursz mit dem *Abstrakten Expressionismus* bzw. dem *Colorfield Painting* in der politischen Dimension dieser Kunstströmungen liegt. Künstler wie bspw. Barnett Newman sahen in der Abkehr von der traditionellen Komposition und Hinwendung zum autonomen Bildkonzept ein Äquivalent zur Gesellschaft. Der Betrachter und seine Wahrnehmung rückten ins Zentrum des Interesses. Diese Individualisierung wurde als Symbol gegen die totalitären Bestrebungen der Zeit interpretiert. Vgl. hierzu CRAVEN, D. (1999).

⁸⁴ WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. ebenso WEI, L. (1990), S. 16-17.

⁸⁵ CEYSSON, B. (1989). Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999).

⁸⁶ Nina Lünenborg zitiert nach KAMES, B. (2005b), o. S.

⁸⁷ Vgl. Kap. Franz Kline.

verstorbenen Onkel, Jakob Gutglass, widmete er das Bild *Ashes to Dust* von 1986/88/89, das sich heute im *Jewish Museum* in New York befindet (Abb.13).⁸⁸ Weitere Beispiele stellen die Arbeiten *Ashes and Dust, Cendres III* von 1982/84 oder *Ash to Dust* von 1986/88/89 dar.⁸⁹

Darüber hinaus existiert die Serie *Elegia Judaica*, die zwischen 1990 und 1992 entstand. Sie umfasst zahlreiche Werke, zu denen neben Arbeiten auf Leinwand auch Radierungen zählen.⁹⁰ Mit dem Werk *Kuba G./ Dachau 1942 (Ottava Elegia Judaica)* schuf Frederic Matys Thursz ein weiteres Werk im Andenken an seinen Onkel. „*Kuba*“ bezieht sich auf den Spitznamen des Onkels und „*G.*“ steht für den Nachnamen Gutglas (Abb.18).⁹¹ Anlässlich der *Documenta IX* entstand darüber hinaus die Graphik-Serie *Elegia Judaica: Dachau 1943-1992*. Weitere Beispiele sind die Werke *Orison I Prayer Ottava Elegia Judaica #2* (Abb.20).⁹²

Jan Hoet, Leiter der *Documenta IX*, sieht die persönlichen Erlebnisse ebenfalls als ein tragendes Moment in dem Werk des Künstlers. Allerdings äußerte sich dies auf eine sehr indirekte und subtile Weise: „*The inner struggle of the artist, internal to the work, stops at the very moment when its generous presence surfaces and abandons itself fully yet vulnerable, fragile, sensitive, personal.*“⁹³ Nach Reinhard Ermen habe sich Frederic Matys Thursz in den letzten Jahren seines Lebens immer stärker als jüdischer Maler empfunden. Doch blieb dies stets im „*im Sprachlosen stecken.*“⁹⁴ Der Künstler selbst fasste seine Gedanken zu der Serie *Elegia Judaica* wie folgt zusammen:

⁸⁸ Abb. 13: *Ashes to Dust*, 1986-88/89, Öl auf Leinwand, 56x112cm, Jewish Museum, New York, NY.

⁸⁹ *Ashes and Dust, Cendres III*, 1982/84, Öl auf Leinwand, 85x221,5cm, Courtesy Galerie Lelong; *Ash to Dust*, 1986/88/89, Öl auf Leinwand, 85x221cm, Courtesy Galerie Lelong.

⁹⁰ *Elegie* bezeichnet ein oft in Distichen verfasstes Gedicht, das nach heutigen Verständnis meist traurige, klagende Themen zum Inhalt hat. Meist herrscht eine sehnsuchtsvolle, schwermütige Grundstimmung vor. Als *Judaica* wird zum einen die handschriftliche oder gedruckte Literatur aller Sprachen und jeglicher Autorenschaft bezeichnet, die sich zum großen Teil mit dem Judentum (Kultur, Religion, Judaistik) oder jüdischen Themen beschäftigt. Zum anderen wird der Sammelbegriff für jüdische, meist antiquarische Schriften und Manuskripte sowie rituelle oder sakrale Objekte verwendet. Vgl. hierzu GALERIE LELONG (1999).

⁹¹ Abb. 18: *Kuba G./ Dachau 1942*, Ottava *Elegia Judaica*, 1990/91, Öl auf Leinwand und Jute, 173x51,3cm, Courtesy Galerie Lelong. Vgl. hierzu ERMEN, R. (2000b), o. S.

⁹² Abb. 20: *Orison I. Prayer Ottava Elegia Judaica #2*, 1990/92, Diptychon (linker Teil), Öl auf Leinwand auf Aluminium, 221x74x3,5cm, Uniplan Art Collection, Kerpen; *Orison II. Prayer Ottava Elegia Judaica #3*, 1990/92, Diptychon (rechter Teil), Öl auf Leinwand auf Aluminium, 221x74x3,5cm, Uniplan Art Collection, Kerpen. Vgl. ebenso: *Elegia Judaica: Dachau 1942-1992*, 1992, Radierung (Aufl. 45), 57x38cm, FNAC, Paris oder auch Bibliothèque Nationale, Paris.

⁹³ HOET, J. (1992a), o. S. Dies geschieht ganz im Sinne Theodor Adornos, dass die existentiellen Dinge unseres Lebens ohnehin nicht darstellbar seien: „*Wesentlich an der Kunst ist, was an ihr nicht der Fall ist, inkommensurabel dem empirischen Maß aller Dinge.*“ ADORNO, T.W. (1973), S. 499ff.

⁹⁴ Reinhard Ermen zitiert nach KAMES, B. (2003j), o. S. Vgl. ebenso ERMEN, R. (2000b), o. S.

„It is as it is. Was it ever before as it is now? Perhaps not. Is Kassel 1992 that distant from Dachau 1942? Fifty years of repetition: it is all being lived, written, painted again. To be in the same place, to return once more to the beginning: one palpable death before the millions. Fifty years ago. Dachau. Jakob Gutglass scratched into the sulphur yellow wall KUBA G.42. He was my mother's younger brother. I met him only once in 1935 in Poland near Warsaw on his wedding day. We had come from Morocco to see the family for the last time. Six years later in the Warsaw Ghetto he and his young brother were there when their mother, my grandmother told them to escape to America while she later that year was deported to Auschwitz, and we escaped to America on the last boat from Casablanca. I know that his ashes became my pigment, that his blood legacy is my prescient medium and that his elegy is now my coherence.“⁹⁵

Vergleichbare abstrakte und „religiöse“ Werke schufen die Hauptvertreter des *Abstrakten Expressionismus* wie bspw. Barnett Newman mit der Bildfolge *Station of the Cross*, die die Kreuzwegstationen Christi repräsentiert, zugleich aber auch die Gottverlassenheit Christi bzw. des Judentums nach der Erfahrung des Holocaust als Menetekel für das 20. Jahrhundert formuliert.⁹⁶ Zu nennen ist hier ebenfalls die *Rothko-Chapel* in Houston (vollendet 1971) (Abb.47).⁹⁷ Frederic Matys Thursz betonte:

„I think of Soutine and our Byelorussian ancestries, in the ghettos of Central Europe, common ancestors I also share with Rothko and Newman, who lived through pogroms and died in the Holocaust later.“⁹⁸

Allerdings sollte man diesen Aspekt seines Werkes nicht nur auf den Holocaust und die Verfolgung der Juden beschränken, wie es der Künstler postulierte:

„The concentration camps are part of my memory but the theme is not the camps. It is persecution, suffering, humiliation, horror, pain, death, and whatever courage and dignity can be sustained in the face of that.“⁹⁹

⁹⁵ THURSZ, F.M. (1992), o. S.

⁹⁶ Vgl. bspw. Barnett Newman: *First Station*, 1958-1966, Magna auf Leinwand, 197,8x153,7cm, National Gallery of Art, Washington D.C. Vgl. hierzu ebenso MEYER, F. (2003), SALOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM (1966). Vgl. ebenso Kap. Barnett Newman und APEL, D. (2002).

⁹⁷ Abb. 47: Mark Rothko: *Rothko-Chapel*, 1971 (vollendet), Houston, TX. Vgl. hierzu ROSENBLUM, R. (1975), NODELMAN, S. (1997). Vgl. ebenso Kap. Mark Rothko.

⁹⁸ THURSZ, F.M. (ohne Datum-c), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (1996).

⁹⁹ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. ebenso WEI, L. (1990), S. 16-17.

Seine Verwandte Ala Damaz hebt hervor: „*Sein Glaube war die Malerei.*“¹⁰⁰ Nina Lünenborg summiert es folgendermaßen: „*Nothing was lost; everything was melted into his paint and memory*“ – ganz im Sinne von Frederic Matys Thursz selbst: „*Paint is matter. As matter, memory is one of its attributes.*“¹⁰¹

2.1.1.2 Paris

*I had spent my youth in New York and then I came to Paris. For me, the two worlds existed side by side.*¹⁰²
(Frederic Matys Thursz)

Die künstlerischen Anfänge von Frederic Matys Thursz waren durch die beiden Pole Amerika und Paris bestimmt. Seine Ausbildung genoss der Künstler Anfang der 50er Jahre in New York. Als ebenso prägend sollten sich aber seine Aufenthalte in Paris erweisen, das seit dieser Zeit seine zweite Heimat wurde.¹⁰³ Zum einen war es der Kontakt zu zahlreichen Künstlern der *Ecole de Paris*, zum anderen die Auseinandersetzung mit der europäischen Maltradition und Kunstgeschichte, die auf den jungen Künstler nachhaltigen Einfluss ausübten.¹⁰⁴ Frederic Matys Thursz erinnerte sich:

¹⁰⁰ Ala Damaz zitiert aus KAMES, B. (2002a), o. S. Vgl. ebenso KAMES, B. (2004f), o. S.

¹⁰¹ Nina Lünenborg zitiert aus NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999). Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. ebenso WEI, L. (1990), S. 16-17. Zu dem wiederkehrenden Thema Tod und Erinnern in den Werken von Frederic Matys Thursz siehe Kap. Titel.

¹⁰² Frederic Matys Thursz zitiert nach CEYSSON, B. (1989), S. 12.

¹⁰³ Bereits 1954 mit 23 Jahren erhielt Frederic Matys Thursz an der *Arts Students League of New York* den *Bachelor of Arts*. Zwei Jahre später schloss er einen *Master of Fine Arts* an der *Columbia University* in New York an. 1956 erhielt der Künstler ein Fulbright-Stipendium und ging für zwei Jahre nach Paris. In der Metropole an der Seine verfolgte er kunsthistorische Studien und vollendete seine Doktorarbeit an dem *Institut d'Art et d'Archéologie* der *Université de Paris* über Pablo Picasso, währenddessen er den Maler auch persönlich kennenlernte. Vgl. THURSZ, F.M. (1999). Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S. und KAMES, B. (2005b), o. S. Später verlegte der Künstler über Jahre seinen Lebensmittelpunkt nach Frankreich und unterhielt Ateliers in Paris und New York. Vgl. ebenso Anhang (Lebenslauf).

¹⁰⁴ *Ecole de Paris* wird hier als allgemeiner Überbegriff für die Künstlerszene in Paris verstanden, die sich zwischen 1920 bis zu dem Ende der 50er Jahre dort versammelte. Viele davon lebten in Montmatre oder Montparnasse und waren oftmals osteuropäischer bzw. jüdischer Abstammung – eine weitere Parallele zu Frederic Matys Thursz. Vgl. HULTEN, K.G.P. (1981), SILVER, K.E. / GOLAN, R. (1986).

„In a furnished room in the 13eme doing things at random in no precise order toward no particular goal, vaguely in search of what something to quell a drone of questions about the sensations of Cézanne and the feelings for Soutine (in Paris I think of these two fathers, in New York I think of other uncles and myriad relatives) which could explain anything about the relevance of life and art to matter and memory (Bergson) in the sum of nostalgia, things past remembered which codify the present and the future.“¹⁰⁵

Ein persönlicher Kontakt bestand u.a. zu Pablo Picasso (1881-1973), Marcel Duchamp (1887-1968), Giorgio Morandi (1890-1964), André Malraux (1901-1976), Georges Braque (1882-1963), Pierre Soulages (geb. 1919) oder Alberto Giacometti (1901-1966).¹⁰⁶ Ebenso setzte er sich mit den Arbeiten von Piet Mondrian (1872-1944) intensiv auseinander.¹⁰⁷ Allerdings stehen die Arbeiten von Frederic Matys Thursz in keinem direkten Bezug zu den Arbeiten dieser Künstler. Er selbst betonte:

„I wasn't looking at the Abstract Expressionist or the School of Paris at that time. I knew Nicolas de Staël and Jean Fautrier; they influenced me as did Soulages. But they weren't considered the School of Paris. And I wasn't thinking about color black, about calligraphy, gesture or other Abstract Expressionist concerns.“¹⁰⁸

Doch mündete 1965 der enge Bezug zu Paris und der dortigen Kunstszene in der von Frederic Matys Thursz in den USA organisierten Wanderausstellung *Graphics '65*.¹⁰⁹

¹⁰⁵ THURSZ, F.M. (1991), o. S.

¹⁰⁶ Vgl. hierzu KAMES, B. (2005b), o. S., NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999), WEI, L. (ohne Datum), o. S., WEI, L. (1990), S. 16-17.

¹⁰⁷ Frederic Matys Thursz bekannte in seinem Essay *Has anyone seen Lèger's Palette Lately?: „Plus and minus. Mondrian. I have also seen facades, trees, piers and oceans. I also recognize plus and minus (more or less). But as mark first, sign later. As symbol of belief, later still. As equation, perhaps. After zero (an invention) and measure (an abstraction). As polarities, say anode and cathode, they have been useful. But current exists between. There is provenance and consequence. Connecting, making.“* THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.

¹⁰⁸ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. ebenso WEI, L. (1990), S. 16-17.

¹⁰⁹ Durch diese trat er mit zahlreichen Künstlern der klassischen Moderne wie Auguste Herbin, Julius Bissier, Pierre Alechinsky, Karel Appel, Eduardo Chillida, Sonia Delaunay, Jean Dubuffet, Hans Hartung, Alfred Manessier, Georges Mathieu, Joan Miro, Zoran Music, Serge Poliakoff, Pierre Soulages, Kumi Sugai, Pierre Tal-Coat, Zao Wou-Ki in Kontakt und baute diesen weiter aus. Vgl. UNIVERSITY OF KENTUCKY (1965). Vgl. ebenso CEYSSON, B. (1989), S. 12. Seine Intention für diese Ausstellung beschrieb er wie folgt: *„Ces œuvres émanent de Paris. Ainsi, dire qu'il n'y a pas de ‚Ecole de Paris‘, l'enseignement de ceux qui toujours classifient. L'artiste s'appuiera encore sur les murs, même ravalés du creuset de l'art contemporain. Le mépris ingrat de ceux qui clament la prééminence comme centre international de New York vis-à-vis de Paris, les compromet plutôt que la situation existante. Or cette dichotomie comme tant d'autres est déjà surmenée.“* Siehe UNIVERSITY OF KENTUCKY (1965).

Einen besonderen Bezug baute Frederic Matys Thursz zu Ferdinand Léger (1881-1955) auf. In dem Essay *Has anyone seen Léger's Palette lately?* beschrieb er das Atelier des Künstlers und lässt darin zahlreiche Parallelen zu seinem eigenen Schaffen vor allem hinsichtlich der Materialien und Vorgehensweise erkennen.¹¹⁰ Ebenso verband ihn eine enge Freundschaft zu Nicolas de Staël (1914-1955).¹¹¹ Von herausragender Bedeutung aber waren Paul Cézanne, Jean Fautrier und Chaim Soutine für den jungen Amerikaner. Diese Künstler hinterließen bleibenden Eindruck bei ihm und prägten seine Arbeiten. Besonders Jean Fautrier taucht bis in die 90er Jahre immer wieder als Referenz in seinen Werken auf.¹¹²

Europa stellte mit Paris für Frederic Matys Thursz einen steten, künstlerischen Nährboden dar, der ihm zu einem intensiven, kunsthistorischen Diskurs diente. Zu nennen ist hier seine Auseinandersetzung mit der Gotik sowie der europäischen Maltradition wie bspw. mit Rembrandt, Matthias Grünewald oder auch der italienischen Frührenaissance, „*as visions, inventions to venerate, insistences, and pulses never to be emulated.*“¹¹³ Der Künstler, Kunstkritiker und Freund von Frederic Matys Thursz, Kenneth Wahl, fasst die Bedeutung von Paris für ihn wie folgt zusammen:

*„He came of age in the Fifties during the heyday of the French School in Paris and Abstract Expressionism in New York. Moving between Paris and New York, Thursz witnessed the conflict between drawing and gesture as opposed to the pure substance and effect of paint. Eventually, it was those painters that could best handle paint that came to interest him more than those just exploring drawing's emotional capacity.“*¹¹⁴

¹¹⁰ Vgl. THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44. Siehe ebenso Kap. Paint und Malprozess. Laut Reinhard Ermen war Ferdinand Léger zeitweise der Lehrer von Frederic Matys Thursz. Diese Aussage ist nicht weiter gesichert, vor allem da Ferdinand Léger bereits 1955 starb. Vgl. ERMEN, R. (1990), S. 14.

¹¹¹ Frederic Matys Thursz besuchte den Künstler sogar in Südfrankreich, wo er den zweiten Teil seines Stipendiums verbrachte und ihn während seines Aufenthaltes dort mehrmals besuchte: „*Met de Staël in Antibes and talked with him.*“ THURSZ, F.M. (1999). Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S. und KAMES, B. (2005b), o. S.

¹¹² Vgl. hierzu Kapitel über Paul Cézanne, Jean Fautrier, Chaim Soutine.

¹¹³ THURSZ, F.M. (ohne Datum-c), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (1996). In demselben Text nannte Frederic Matys Thursz weitere Einflussgrößen wie Petrus Christus (ca. 1410/20 – 1473), Cimabue (Giovanni Cenni di Pepo) (1240-1302) oder Giotto di Bondone (ca. 1267-1337): „*It was also the ghost of Cimabue at Assisi opposed to the sublime performance of the Giotto frescoes (...).*“ Vgl. Kap. Rembrandt, Matthias Grünewald und Chartres.

¹¹⁴ WAHL, K. (1991), o. S.

2.1.1.3 Henri Focillon

So beginnt immer wieder von neuem ein gewaltiges Einst.¹¹⁵ (Henri Focillon)

Die Jahre in Paris zeigen exemplarisch wie stark sich Frederic Matys Thursz während seines gesamten Schaffens mit der europäischen Maltradition auseinandersetzte. Er selbst bekannte sich zur Geschichtlichkeit der Malerei: „*All paintings begin with the tradition of the painted mark, the stroke applied to a flat surface. The painted mark is prehistoric, preceding the word and binds all painting into a continuum.*“¹¹⁶ Damit bezieht er sich direkt auf die Theorien des französischen Philosophen Henri Focillon (1881-1943). In dessen Hauptwerk *Èloge de la main* (Lob der Hand) heißt es: „*Überall im Atelier des Künstlers sind die Versuche, die Erfahrungen, die Ahnungen der Hand, die Jahrtausende alten Erinnerungen einer menschlichen Rasse eingezeichnet (...).*“¹¹⁷

Frederic Matys Thursz bekannte: *“I assume that all painting has indeed abstracted the first painting ever made on that cave wall, the only actual painting ever made. It set the pulse of painted mark as primal need before the word.”*¹¹⁸ Zudem stellt Henri Focillon die Hände des Künstlers in das Zentrum seiner Überlegungen:

*„Die Kunst aber wird mit den Händen gemacht. Sie sind das Werkzeug der Schöpfung und vor allem das Organ der Erkenntnis. Für jeden Menschen, (...), und für den Künstler in noch höherem Maße und nach seiner besonderen Bestimmung. Denn er beginnt alle ursprünglichen Erfahrungen wieder von neuem (...). Wir begnügen uns mit einer jahrtausendealten Erfahrung, mit einer automatischen und vielleicht abgenützten Erkenntnis, die tief in uns vergraben ist. Er aber befreit sie, er erkennt sie – er geht vom Anbeginn aus.“*¹¹⁹

Diese Auffassung teilte Frederic Matys Thursz zutiefst. Wie stark seine Bewunderung für Henri Focillon war, beweist eine ganze Serie von Arbeiten, die er dem Literaten und dessen Werk *Eloge*

¹¹⁵ FOCILLON, H. (1958), S. 43.

¹¹⁶ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

¹¹⁷ FOCILLON, H. (1958), S. 35.

¹¹⁸ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44. Vgl. Auch den Aufsatz von THURSZ, F.M. (1958), S. 19-22.

¹¹⁹ FOCILLON, H. (1958), S. 31.

de la main widmete. Zu nennen sind hier u.a. das Werk *Focillon Eloges aux mains (II)* von 1988/90 oder *A Focillon – Eloges aux Mains I (Vermilion)* von 1988/90 (Abb.14).¹²⁰

Darüber hinaus vertiefte ein schwerer Unfall Frederic Matys Thursz Bezug zu dem französischen Philosophen. Dieser ereignete sich in seinem Studio in New York, zerstörte Teile seines Ateliers, und der Künstler selbst erlitt Verbrennungen dritten Grades an seinen Händen.¹²¹ Reinhard Ermen sieht in dem Loblied auf die Hände demzufolge auch ein Loblied auf die eigenen Künstlerhände.¹²² Der Titel des Werkes *In Praise of Hands/ Aux Mains Brulées* von 1987/90, das 1992 auf der *Documenta IX* gezeigt wurde, scheint diese These zu bestätigen.¹²³ Ebenso wird in diesem Zusammenhang immer wieder auf das Werk *Bloodpainting* verwiesen.¹²⁴

Das Verständnis von der Geschichtlichkeit der Malerei bezog sich für den Künstler auf die gesamte Geschichte der Malerei und umschließt die gesamte Entwicklung sowie deren genaue Kenntnis. Carter Ratcliff stellt fest, dass die Arbeiten von Frederic Matys Thursz „*become sites not so much charged with history as willingly overwhelmed by it.*“¹²⁵ Reinhard Ermen hebt hervor, dass Frederic Matys Thursz sowohl ein „*puristischer Farbmaler*“ gewesen ist, dem es aber ebenso gelang

¹²⁰ Abb. 14: *A Focillon – Eloges aux Mains I (Vermilion)*, 1988/90, Papier auf Leinwand, 156x50cm, Städtische Galerie, Staatliche Museen Kassel, Kassel. Weitere Arbeiten, die sich auf Henri Focillon beziehen: *Focillon Eloge aux Mains II (In Praise of Hands)*, Diptychon (rechter Teil), Öl auf Leinwand, 221x74,5cm, 1988/90, Uniplan Art Collection, Kerpen; *Eloge aux Mains Spectra I (In Praise of Hands/ Spectra I)*, Diptychon (linker Teil), Öl auf Leinwand, 222,5x74,5cm, 1987/88/90, Uniplan Art Collection, Kerpen; *Eloges aux Mains Henri Focillon (In Praise of Hands)*, 1988/90, Öl, Pastell auf Papier und Leinwand, 156x50cm, Privatsammlung München; *In Praise of Hands*, 1992, Radierung auf Papier (Aufl. 9), 76x56cm, FNAC, Paris; *Eloge aux Mains Maintenant! (Lapis)*, 1987/90, Öl und Pastell auf Papier auf Leinen, 107x39cm, Courtesy Galerie Lelong; *Eloge aux Mains Maintenant! (Vermilion)*, 1987/90, Öl und Pastell auf Papier auf Leinen, 107x39cm, Courtesy Galerie Lelong; *Eloge aux Mains D’Isenheim*, 1987/90, Öl und Pastell auf Papier auf Leinen, 107x36cm, Ort unbekannt; *A Focillon – Eloges aux Mains I (Lapis)*, 1987/90, Öl und Pastell auf Papier, 156x50cm, Ort unbekannt; *A Focillon – Eloges aux Mains I (Vermilion)*, 1987/90, Öl und Pastell auf Papier, 156x50cm, Ort unbekannt.

¹²¹ Vgl. KAMES, B. (2005b), o. S. Ebenso CEYSSON, B. (1989). GALERIE LELONG (1999).

¹²² Reinhard Ermen zitiert nach KAMES, B. (2003j), o. S.

¹²³ *In Praise of Hands/ Aux Mains Brulées*, Öl auf Leinwand, 302x201cm, Courtesy Galerie Lelong.

¹²⁴ *Bloodpainting*, 1983/86, Öl auf Leinwand, 244x254cm, Ort unbekannt (Nennung im MUSÉE D’ART MODERNE (1989), S. 73, Nr. 9); Vgl. ebenso KAMES, B. (2005b), o. S.

¹²⁵ RATCLIFF, C. (1999), o. S.

„Spuren von Geschichte in seine Bilder hineinzunehmen.“¹²⁶ Der Künstler selbst postuliert:

*„Tools, knowledge, intuition are the service of the painting’s reaction to place and time, tracing the history of making and painting. The point of making is to return to the beginning of making paintings since there is no end.“*¹²⁷

2.1.1.4 Titel

*The painting is metamorphosis of a painting. It becomes immanence and intuition: presence. It is a manifestation of Painting and an icon to itself. In the painting, seeming contradictions of past and present will focus.*¹²⁸ (Frederic Matys Thursz)

Das Verständnis von der Geschichtlichkeit der Malerei und die starke europäische Prägung werden auch bei den Titeln offenbar. Zudem erweisen sich die Titel als Indikatoren für die einzelnen Einflüsse auf das Werk von Frederic Matys Thursz und dienen als Anhaltspunkte dafür, mit welchen Themen und Künstlern er sich auseinandergesetzt hat. Die Titel stellten somit für den Maler ein Referenzsystem aus dem dar, was ihn prägte bzw. ihm wichtig war. Dementsprechend weisen sie biographische, kunsthistorische, philosophische, religiöse oder werkimmanente Bezüge auf. Frederic Matys Thursz selbst bekannte:

*„I always think about Rembrandt’s Jewish Bride, the Isenheimer Altarpiece, people like my father, Thomas Merton, Mark Rothko and a few others who meant a great deal to me, whom I loved. A critic said that the titles of my paintings don’t help; well, they help me. I am referring back and forth to the things, which have formed me.“*¹²⁹

Ebenso kennzeichnend ist der hermetische und spielerische Charakter der Titel. Oftmals wechselte Frederic Matys Thursz zwischen dem Französischen, Englischen oder Lateinischen und vermischte die verschiedenen Sprachen. Wortfragmente wurden aneinandergesetzt, Neologismen erzeugt und

¹²⁶ Reinhard Ermen zitiert nach KAMES, B. (2003j), o. S.

¹²⁷ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44. Die Bezüge zu Henri Bergson und seine Theorien des Erinnerns seien an dieser Stelle erwähnt, aber nicht näher ausgeführt. DELEUZE, G. (2001), JANKELEVITSCH, V. / SCHWAB, F. (2004), KAMES, B. (2004g), o. S, MEINER VERLAG FÜR PHILOSOPHIE (1991), WEI, L. (1989b).

¹²⁸ THURSZ, F.M. (1981), S. 155.

¹²⁹ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. ebenso WEI, L. (1990), S. 16-17.

der Betrachter ist mit rätselhaften Titeln konfrontiert, die es zu entschlüsseln gilt. Nur wenn dieser um die kunsthistorischen, philosophischen, religiösen oder auch biographischen Anspielungen weiß, kann ihm die Dechiffrierung gelingen.

Manche der Titel besitzen einen sehr persönlichen Charakter und beziehen sich auf Personen, die dem Künstler nahestanden. Ein Beispiel hierfür ist das Werk *Envelope for Teresa in Love*, das sich auf seine zweite Ehefrau Teresa bezieht (Abb.6).¹³⁰ Manche der Titel verweisen auch auf den Verlust von Freunden oder Familienmitglieder. Im Sinne einer Gedächtnismalerei stehen hier der Tod, das Erinnern im Vordergrund, seit jeher ein anthropologischer Bezugspunkt des Bildermachens.¹³¹ Ein Beispiel stellt das Werk *Ashes and Dust (In Memoriam H. Lünenborg)* dar, das sich auf seinen verstorbenen Schwiegervater bezieht, oder *For Thomas Merton*, das einem sehr engen Freund gewidmet ist (Abb.8).¹³² Renaud Camus betont:

„Sie haben nach Sinn verlangt, er kommt herab, hier ist er. Die Asche Hans Lünenborgs ist mit der Farbe vermischt. Der Mensch wird ein Bild. Es gibt kein Abbild, dennoch sind wir im Zentrum der Kunst, im Zentrum des Sinns, im Zentrum der Evidenz und des Geheimnisses, durch diese Transsubstantion des Menschen ins Werk.“¹³³

Im Sinne des Begriffes von Walter Benjamin können diese Werke als Gedächtnisbilder gedeutet werden, als eine konkrete Form des Erinnerns. Michael Fehr postuliert:

„Dieses ist als solches ein konkretes Gedächtnisbild. Denn weder stellt es eine bestimmte Erinnerung losgelöst aus ihrem Kontext dar, noch tritt es als ein Instrument für die Erkundung der Vergangenheit auf, sondern ist ein Medium des Erlebten, des Erinnerbaren (...).“¹³⁴

¹³⁰ Abb. 6: *Envelope for Teresa in Love*, 1965-68, Öl auf Leinwand, 213x305cm, Speed Museum, Louisville, KY.

¹³¹ Das Bild entsteht in der Lücke, welche die Toten in ihrem sozialen Umfeld hinterlassen und wird gegen den Körper, den sie verloren haben, eingetauscht. Im Sinne Jean Baudrillard kann man von einem symbolischen Tausch von Körper und Bild sprechen. Zu dem Thema Tod, Bild und Repräsentation vgl. ASSMANN, J. (2000), BAUDRIALLARD, J. (1976), BELTING, H. (2001).

¹³² Abb. 8: *For Thomas Merton*, 1971, Öl auf Leinwand, 216x251,5cm, Ort unbekannt; *Ashes and Dust (In Memoriam Hans Lünenborg)*, 1989, Öl auf Leinwand, 220x86cm, Karl Ernst Osthaus Museum Hagen, Hagen. Vgl. auch Kap. Elegia Judaica sowie *Envelope Paintings*.

¹³³ CAMUS, R. (1996), S. 20. Obwohl immer wieder erwähnt, enthält es keine Asche des Verstorbenen. Vgl. hierzu FEHR, M. (2001), KAMES, B. (2005b), o. S., FINK, A. (2000). Vgl. ebenso CAMUS, R. (1997).

¹³⁴ FEHR, M. (2001), S. 8. Vgl. ebenso BENJAMIN, W. (1974).

Ein immer wiederkehrendes Motiv findet sich in den Werken, die auf den jüdisch-familiären Hintergrund von Frederic Matys Thursz anspielen.¹³⁵ Neben den bereits genannten Werken wie der Serie der *Elegia Judaica* tauchen immer wieder Titel wie *Kaddish* oder *Orison* auf, die auf verschiedene, jüdische Gebetsformen verweisen, wie bei dem Werk *Orison I Prayer Ottava Elegia Judaica #2* (Abb.3/20).¹³⁶ Das Werk *Goblet*, das als Synonym für eine Chalice bzw. religiöses Gefäß gilt, thematisiert ebenfalls den starken religiösen bzw. jüdischen Bezug.¹³⁷

Wiederum andere Titel verweisen auf Stationen seines Lebens, auf Orte, an denen Frederic Matys Thursz gelebt, gelehrt oder ausgestellt hat. Eine Serie von Arbeiten mit Werken wie *Large Aspen (Blue)* verweist zum Beispiel auf seine Lehrtätigkeit an der *Aspen School of Contemporary Art* zwischen 1967 und 1969 bzw. auf seine Einzelausstellungen im Aspen Museum in denselben Jahren.¹³⁸ Ein weiteres Beispiel ist das Werk *Comme Passe Rose*.¹³⁹ Dieses spielt auf die Galerie *Compass Rose* an, eine Galerie für moderne und zeitgenössische Kunst in Chicago, bei der Frederic Matys Thursz 1992 an einer Gruppenausstellung teilnahm.

Des Weiteren finden sich immer wieder alchemistische Anspielungen. Ein Beispiel hierfür sind die Werke, die das Wort „Rose“ beinhalten wie *A Rose is not a Rose*.¹⁴⁰ Oftmals spielen diese wie das Diptychon *Rosesseppalavy I* und *II* zusätzlich auf Marcel Duchamp (1887-1968) an, den Frederic Matys Thursz in Paris kennengelernt hatte.¹⁴¹ Die Rose gilt als alchemistisches Symbol, und ebenso bezeichnete sich Marcel Duchamp, der selbst immer wieder alchemistische Theorien aufgriff, als

¹³⁵ Vgl. hierzu Kap. *Elegia Judaica*.

¹³⁶ Abb. 20: *Orison I. Prayer Ottava Elegia Judaica #2*, 1990/92, Diptychon (linker Teil), Öl auf Leinwand auf Aluminium, 221x74x3,5cm, Uniplan Art Collection, Kerpen; *Orison II. Prayer Ottava Elegia Judaica #3*, 1990/92, Diptychon (rechter Teil), Öl auf Leinwand auf Aluminium, 221x74x3,5cm, Uniplan Art Collection, Kerpen.

¹³⁷ Abb. 3: *Kaddish*, 1960, Öl auf Leinwand, 51x46, University of Kentucky Art Museum, Lexington, KY; *Goblet (Black)*, ohne Datum, Öl auf Leinwand, 51x66cm, Privatsammlung Lexington, KY.

¹³⁸ *Large Aspen (Blue)*, 1964-68, Öl auf Leinwand, 183x183cm, Privatsammlung Lexington, KY; *Aspen in Red Green Black Brown Yellow*, 1968, Öl auf Leinwand, 70x70cm, Privatsammlung Lexington, KY; *Small Aspen (Blue)*, 1968, Öl auf Leinwand, 81x81cm, Privatsammlung Lexington, KY.

¹³⁹ *Comme Passe Rose*, 1990, Öl auf Aluminium, 69,5x71cm, Ort unbekannt.

¹⁴⁰ *A Rose is not a Rose*, 1986/89, Öl auf Leinen, 126,5x63,5cm, Courtesy Galerie Lelong; *A Rose is not*, 1986/89, Diptychon, Öl auf Leinwand, 128x63cm, Courtesy Galerie Lelong; *Rose of Yore*, 1984/88/89, Öl auf Leinwand, 135x45cm, Courtesy Galerie Lelong.

¹⁴¹ Vgl. Kap. Paris. Den Bezug zu Marcel Duchamp bestätigt auch Jean Fremon. Vgl. KAMES, B. (2002c), o. S.

Rose Sélavy.¹⁴² Die lautliche Nähe zu dem Französischen „*C'est la vie*“ ist sicherlich kein Zufall und zeugt abermals von dem spielerisch-hermetischen Charakter der Titel.

Ein weiteres Beispiel ist das oftmalige Zitieren von *Lapis* (lat. Stein) in den Bildtiteln wie bei *Lapis Isole*.¹⁴³ Zum einen könnte dies einen Verweis auf Lapislazuli darstellen, der seit dem frühen Mittelalter in der Malerei verwendet und auf Grund seiner blauen Strahlkraft geschätzt wurde. Zudem ist es ein Material, das sich in manchen Werken von Frederic Matys Thursz wieder-findet. Zum anderen verwundert es aber, dass der Künstler nur den ersten Wortteil *Lapis* verwendet hat. So liegt die Vermutung nahe, dass es sich hier ebenso um einen Verweis auf den Stein der Weisen (lat. lapis philosophorum) handeln könnte. Als Stein der Weisen oder auch *Azoth* bezeichneten die Alchemisten seit der Spätantike eine Substanz, mit deren Hilfe sie hofften, unedle Metalle wie bspw. Quecksilber in Gold oder Silber zu verwandeln.¹⁴⁴

Ebenso lassen sich zahlreiche philosophische Bezüge bei Titeln wie *Focillon Eloge aux Mains II (In Praise of Hands)* oder *Eloge aux Mains Spectra I (In Praise of Hands/ Spectra I)* feststellen, die auf Henri Focillon und sein Werk *Lob der Hand* bzw. *Éloge de la main* verweisen (Abb.24).¹⁴⁵ Zudem spiegelt sich in manchen Titeln die Nähe zu Henri Bergson (1859-1941) wider, mit dessen Schriften wie *Matière et Memoire* sich Frederic Matys Thursz intensiv auseinandergesetzt hat und die ebenfalls das Erinnern und die damit verbundene Wahrnehmung thematisieren.¹⁴⁶ So könnten Titel wie *Jusqu' aux Murs sans Memoires* oder *Memorably Earth Red* auf den Philosophen und seine Theorien anspielen (Abb.2/4).¹⁴⁷

¹⁴² *Rosesseppalavy I*, 1986/89, Diptychon (linker Teil), Öl auf Leinwand, 251x126cm, Kunstmuseum Bonn; *Rosesseppalavy II*, 1986/89, Diptychon (rechter Teil), Öl auf Leinwand, 251x126cm, Kunstmuseum Bonn. Zu der alchemistischen Bedeutung der Rose siehe GAGE, J. (1997), S. 150. Zu Marcel Duchamp und seinen alchemistischen Theorien siehe MOFFITT, J.F. (1986), MASHECK, J. (1975), MOFFITT, J.F. (1986), MOLDERINGS, H. (1987), PAZ, O. (1991), SCHWARZ, A. (1969), STAUFFER, S. (1981).

¹⁴³ *Lapis Isole*, 1986/89, Öl auf Leinwand, 128x63cm, Ort unbekannt; *Diary, Lapis Vitraux*, 1982, Öl auf Leinen, 76x76cm, Ort unbekannt; *Lapis Isole Vitrail I*, 1983, Öl auf Leinwand, 69x71cm, Ort unbekannt.

¹⁴⁴ Vgl. SURYA, G.W. (1923), ASCHNER, B. (1984). Siehe Kap. Alchemie.

¹⁴⁵ Abb. 24: *Focillon Eloge aux Mains II (In Praise of Hands)*, 1988/90, Öl auf Leinwand, 221x74x5,5cm, Uniplan Art Collection, Kerpen; *Eloge aux Mains Spectra I (In Praise of Hands/ Spectra I)*, 1987/88/90, Öl auf Leinwand, 222,5x74x4,5cm, Uniplan Art Collection, Kerpen. Vgl. ebenso FOCILLON, H. (1958) und Kap. Henri Focillon.

¹⁴⁶ Vgl. Interview mit Lilly Wei KAMES, B. (2004g), o. S., siehe ebenso MUSÉE D'ART MODERNE (1989). Zu Henri Bergson siehe MEINER VERLAG FÜR PHILOSOPHIE (1991), JANKELEVITSCH, V. / SCHWAB, F. (2004), DELEUZE, G. (2001).

¹⁴⁷ Abb. 4: *Jusqu' aux Murs sans Memoires*, 1963, Öl auf Leinen, 97x107cm, University of Kentucky Art Museum, Lexington, KY; Abb. 2: *Memorably Earth Red*, 1960, Öl auf Leinwand, 61x61cm, Privatsammlung Washington D.C. (Haddasah Thursz).

Musik spielt innerhalb des Referenzsystems von Frederic Matys Thursz ebenfalls eine große Rolle. Dabei bezieht er sich sowohl auf sakrale Musikformen wie bei dem Titelzusatz *Psalmodia*, das auf ein seit dem Mittelalter bekannten Chorgesang verweist wie bei dem Werk *Prisma Psalmodia (Ottava Elegia Judaica)*.¹⁴⁸ Das Werk *Coda Oblata (Vermilion)* verweist auf die musikalische Form der *Coda* (Abb.19).¹⁴⁹ *Coda* bezeichnet den separaten Schlussteil eines Musikstückes, meist als Abschluss in der Sonatenhauptsatzform. Ein weiteres Beispiel stellt die Graphik-Serie *Razz-Ma-Tazé* dar. Zum einen bezieht sie sich auf den Drucker der Serie, René Tazé. Zum anderen aber greift sie das Jazz-Stück *razzmatazz* von Fats Waller auf.¹⁵⁰

Leicht erkennbar sind viele kunsthistorische Bezüge zu Künstlern wie Mark Rothko, Jean Fautrier, Rembrandt und seinem Werk der *Jüdischen Braut* oder auch zu Matthias Grünewald und dem *Isenheimer Altar*.¹⁵¹ Werke wie *For Mark Rothko/ Pour Fautrier, The Jewish Bride* oder *D'or a D'or (Isenheim)* zeugen davon (Abb.16/17/7/22).¹⁵² Auch spiegeln sich die Bezüge zur Gotik und besonders zu der französischen Kathedrale in Chartres und deren Glasfenster in den Titeln wider, wie bspw. bei *Chartres, Penultimate Light of Chartres* oder *Vitrail I* (Abb.11/15).¹⁵³ Zudem finden sich in Werken wie *Diadem and Roses* Bezüge zur Lichtmystik und u.a. zu den Schriften von Abt Suger.¹⁵⁴

Ebenso unverkennbar sind die häufigen Nennungen seiner ihm wichtigen Materialien und Pigmente. Besonders Vermilion taucht immer wieder auf, wie bei dem Werk *Vermilion No.3*. Aber

¹⁴⁸ *Prisma Psalmodia (Ottava Elegia Judaica)*, 1990/91, Mischtechnik auf Leinwand, 206x69x4,5cm, Courtesy Galerie Lelong.

¹⁴⁹ Abb. 19 : *Coda Oblata (Vermilion)/ Ottava Elegia Judaica*, 1990/91, Öl auf Leinwand, 57x60cm, Karl Ernst Osthaus Museum Hagen, Hagen.

¹⁵⁰ *Razz-Ma-Tazé*, 1992, Radierung auf Papier, (Aufl. 9), 35x24cm.

¹⁵¹ Vgl. Kap. über Mark Rothko, Jean Fautrier, Matthias Grünewald, Rembrandt.

¹⁵² Abb. 16: *For Mark Rothko/ Pour Fautrier*, 1988/92, Öl auf Leinwand, 72x69cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Abb. 17: *Pour Fautrier/ For Mark Rothko*, 1988/91, Öl auf Leinwand, 71x69cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Abb. 7: *The Jewish Bride*, ohne Datum, Öl auf Leinwand, 152,5x152,5cm, Privatsammlung Lexington, KY; Abb. 22: *D'or a D'or (Isenheim)*, 1984/86, Öl auf Leinwand, 289,5x224cm, Städtische Galerie, Staatliche Museen Kassel, Kassel.

¹⁵³ Abb. 11: *Chartres*, 1980/ 83, Öl auf Leinwand, 251x126cm, Privatsammlung Köln; Abb. 15: *Penultimate Light of Chartres*, 1989/92, Öl, Pastell und Papier auf Leinwand, 163x52,5x4cm, Courtesy Galerie Lelong; Vgl. ebenso: *Cathedral I*, 1959, Öl auf Leinwand, 62x79cm, Privatsammlung Washington, D.C.; *Ohne Titel (Diary Light Blue)*, Öl auf Leinwand, 59x57cm, Courtesy Galerie Lelong; *Vitrail I*, 1983, Öl auf Leinen, 142,5x71,5cm, Courtesy Galerie Lelong. Siehe Kap. Chartres, Matthias Grünewald.

¹⁵⁴ *Diadem and Roses*, 1986/89, Öl auf Leinwand, 110x43cm, Ort unbekannt. Vgl. Kap. Lichtmystik.

auch andere Pigmente wie zum Beispiel *Fuchsin* kommen vor.¹⁵⁵ Zudem bestimmen immer wieder Zuweisungen zu bestimmten Serien wie den *Supercolorance* oder den *Diaries* die Bezeichnungen der Werke (Abb.21).¹⁵⁶ Manchmal überwiegt auch der deskriptive Moment wie zum Beispiel bei *Movement in White* oder *Old Gold*.¹⁵⁷

Paradox ist hierbei, dass Frederic Matys Thursz einerseits für seine Werke eine größtmögliche Autonomie forderte. Andererseits scheint die geforderte Radikalität seiner Malerei seinen mit Bedeutung und Referenzen aufgeladenen Titeln zu widersprechen. Doch weisen die Titel keinen repräsentativen Charakter auf, sondern sind rein persönlicher Natur, ein persönliches Referenzsystem, das dem Betrachter nur bedingt als Instrument bei der Bedeutungsgenerierung dienen kann. Michael Fehr formuliert es folgendermaßen:

*„Aus der Spannung zwischen dem, was gesehen, und dem, was durch das Malen realisiert werden kann, entsteht das Bild als ein individueller Organismus, als eine konkrete Synthese von Material und Form, in der nichts als Farbe und Licht zur Geltung und doch alles zur Anschauung kommt. Denn ein solches Malen ist ein selbstreflexiver Prozess, in den die geistige Reflexion eingeschlossen ist.“*¹⁵⁸

2.1.1.5 Paul Cézanne

Die Natur ist nicht an der Oberfläche, sie ist in der Tiefe. Die Farben sind der Ausdruck dieser Tiefe an der Oberfläche. Sie steigen von den Wurzeln der Welt auf.¹⁵⁹ (Paul Cézanne)

Den Anfang des Frühwerkes von Frederic Matys Thursz bilden gegenständliche Arbeiten, die einen starken Bezug zu Paul Cézanne erkennen lassen. Vor allem sind es die Farbenlehre und das Kolorit

¹⁵⁵ *Vermilion No.3*, 1983/84, Mischtechnik auf Leinwand, 206x213cm, Courtesy Galerie Lelong; *Fuchsin*, 1986/88/89, Öl auf Leinwand, 146x73x5cm, Galerie Walser, München. Vgl. Kap. Paint.

¹⁵⁶ Abb. 21: *A Diary II*, 1982/84, Öl auf Leinwand, 75x77cm, Courtesy Galerie Lelong, Zürich; *Supercolorance I*, 1968, Öl auf Leinwand, 153x153cm, Ort unbekannt (Nennung im MUSÉE D'ART MODERNE (1989), S. 73, Nr. 2); *Diary Lapis Vitraux No. 2*, 1982/90, Öl auf Leinwand, 69x71cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

¹⁵⁷ *Movement in White*, ohne Datum, Öl auf Leinwand, 44,5x60cm, Privatsammlung Lexington, KY; *Old Gold*, 1986/88/89, Öl auf Leinwand, 21x49,5cm, Privatsammlung New York, NY.

¹⁵⁸ FEHR, M. (2001), S. 8.

¹⁵⁹ Paul Cézanne zitiert aus WALTHER, I.E. (2000), S. 21.

in den Bildern des Franzosen, für die sich der Künstler begeisterte. Nach Ernst Strauss beruht das

„grundsätzlich Neue in Cézannes Malerei (...) darin, dass (...) er bewusst die Farbe allein und eindeutig zu dem bildkonstituierenden Element schlechthin machte. Durch diese entscheidende Rangerhöhung änderte er von Grund auf ihr Verhältnis zu den anderen bildnerischen Mitteln: Sie erschienen in seiner Malerei nicht mehr gleichwertig mit der Farbe, sondern als deren Funktion oder bedingt durch sie.“¹⁶⁰

Das Frühwerk von Frederic Matys Thursz begann Anfang der 50er Jahre mit gegenständlichen Stilleben und Portraits. Als eines seiner frühesten Werke ist ein Stilleben von 1950 erhalten, das zwei Äpfel und verschiedene Kürbissorten samt einer Kanne zeigt, die sich auf einem Tuch befinden (Abb.1).¹⁶¹ Der Hintergrund ist unbestimmt gelassen. Das Bild selbst besticht durch seinen pastosen Farbauftrag und die groben Pinselstriche, welche die Stofflichkeit des Dargestellten betonen, sowie durch seine leuchtenden Farben. Das Werk erinnert formal an die Werke von Paul Cézanne (1839-1906), den Frederic Matys Thursz Zeit seines Lebens bewunderte (Abb.38).¹⁶² In unveröffentlichten Notizen des Künstlers über seine Zeit in Paris bezeichnete er Paul Cézanne neben Chaim Soutine als einen „Vater“ seiner Malerei.¹⁶³

Paul Cézannes Bilder verabschiedeten die bislang an Motiv und Gehalt fixierten Bindungen der künstlerischen Mittel und emanzipierten Farbe und Form: die inneren Prinzipien des Bildes lösten sich von Darstellungsinteressen und wurden autonom. Kunst, so Paul Cézanne, sei eine „*Harmonie parallel zur Natur*“, eine nicht abschreibbare, nicht kopierbare, sondern allein durch Farbe zu repräsentierende Erfahrung der Präsenz und damit von Wahrheit.¹⁶⁴ Der Künstler strebte nach eigenen Worten nach Erfassung des „*Wesentlichen*“, nach Fixierung der

„Natur hinter der Natur: Die Natur ist nicht an der Oberfläche, sie ist in der Tiefe. Die Farben sind der Ausdruck dieser Tiefe an der Oberfläche. Es gelte, die beiden gleichlaufenden Texte, die gesehene Natur, die empfundene Natur, die dort draußen (gemeint ist die Außenwelt) und die hier drinnen (die Innenwelt) zu verschmelzen, um zu dauern, zu leben.“¹⁶⁵

¹⁶⁰ STRAUSS, E. (1983), S. 170.

¹⁶¹ Abb. 1: o.T. (*Stilleben*), 1950, Öl auf Karton, 49,5x49,5cm, Privatsammlung Washington D.C. Ein weiteres frühes Werk: o.T. (*Mutter und Kind*), 1952, Aquarell auf Papier, 38x47cm, Privatsammlung Washington D.C.

¹⁶² Abb. 38: Paul Cézanne: *Stilleben mit Äpfeln und Pfirsichen*, um 1905, Öl auf Leinwand, 81x100,5cm, National Gallery of Art, Washington D.C. Zu dem Werk von Paul Cézanne und insbesondere seine Stilleben vgl. ARIANI, G. (1992), KITSCHEN, F. (1995), REWALD, J. / FEILCHENFELDT, W. (1997), DITTMANN, L. (2005).

¹⁶³ THURSZ, F.M. (ohne Datum-c), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (1996).

¹⁶⁴ HESS, W. (1980), S. 12.

¹⁶⁵ HESS, W. (1980), S. 29.

Vor allem sind es zwei Aspekte, die einen Vergleich zwischen Paul Cézanne mit Frederic Matys Thursz nahelegen: die Farbenlehre des französischen Malers und die damit verbundene Lichtwirkung seiner Bilder. Das Besondere der in Farbe transponierten Natur-Darstellung von Paul Cézanne liegt in der von ihm entwickelten *Logik der Farben*, nach der Licht und Schatten, Sonne und Erde, Baum und Feld durch Farbstufungen wiedergegeben werden. Aus den Farbtönen, Gelb, Rot, Grün, Blau und Schwarz entwickelte er farbige Abstufungen, welche die Konturen der Dinge dialektisch aufheben und die Körperlichkeit der Dinge bewahren. In dieser vorherbestimmten Richtung liegt für Paul Cézanne das eigentliche Geheimnis der Malerei, nämlich der Zusammenhang von Harmonie und der Illusion der Tiefe:

„Die Farbe muss diesen Sprung in die Tiefe ausdrücken. Daran erkennt man das Können des Malers. (...) Aus der genauen Beziehung der Farbtöne geht die Modellierung hervor. Wenn die Töne harmonisch nebeneinander stehen, modelliert sich das Bild von selbst.“¹⁶⁶

Für Frederic Matys Thursz stellte Paul Cézanne damit die Malerei an sich in Frage: *„This is a probing of the canvas within its own parameters.“¹⁶⁷* Darüber hinaus betonte er die Vorgehensweise des Franzosen:

„Cézanne, on the other hand, painted brushstrokes of paint against brushstrokes of paint using the same or opposite colors to build tension points creating his sense of realisation.“¹⁶⁸

Genau dieses Harmonieprinzip der Farbe beschäftigte Frederic Matys Thursz, und er schrieb in seinem Artikel *On Abstract Painting*:

„Representation is not the problem in modern painting nor is it perception; it is the simultaneous coordination of the abstract field of vision and the material field of canvas and paint. What we finally admire in the works of man is not mere fidelity to resemblances, but rather it is the quality of harmony in the system of the work.“¹⁶⁹

Vor allem aber faszinierte Frederic Matys Thursz, welche Lichtwirkung Paul Cézanne innerhalb seiner Malerei erzielte. Der Künstler legte das Licht den Dingen immer weniger als Reflex auf, sondern gewann es aus der harmonischen Farbgebung selbst, um die Gegenstände mit Licht

¹⁶⁶ HESS, W. (1980), S. 32.

¹⁶⁷ THURSZ, F.M. (ohne Datum-b), o. S.

¹⁶⁸ THURSZ, F.M. (ohne Datum-b), o. S.

¹⁶⁹ THURSZ, F.M. (1958), S. 19-22.

„einzuhüllen“ und wie aus einer „geheimen Sonne“ zu speisen.¹⁷⁰ Frederic Matys Thursz bekannte in seinem Essay *Has anyone seen Lèger's palette lately?*:

„I think of Cézanne's metaphor: light as the envelope. Mind, memory, sheath, coffin, earth, air, all envelop. But painting is more. It is surface, which conceals, an envelope with an address but it could be returned to sender. Inside, there is the content, sometimes unexpected, sometimes a revelation.“¹⁷¹

Diese Gedanken sollten Frederic Matys Thursz sein gesamtes Schaffen über begleiten und sich sowohl in den 70er Jahren in der Serie der *Envelope Paintings* als auch in seinem Hauptwerk direkt äußern und weiter manifestieren.¹⁷² Anfang der 50er Jahre konnte er dies noch nicht bildlich umsetzen. Entscheidend ist aber die Betonung der Farbe und des Lichtes bzw. deren kompositioneller Aufbau, Modellierung der Farben im Bild sowie der darunter liegenden Bedeutungsschichten. Frederic Matys Thursz selbst bestätigte:

„Yet there is an internal logic in the making of the painting and this logic is the whole of the painting; it is the painting. Everything else is disguise and illusion, thralls in the realm of recognition. Who knows painting?“¹⁷³

Matthias Bleyl hebt in Bezug auf das Werk von Paul Cézanne Folgendes hervor, das auch für das Spätwerk von Frederic Matys Thursz gilt: *„Seine Farbe war nicht Mittel zum Zweck (der Lichtillusion), sondern schon soweit autonom, dass sie Licht nicht reproduzieren mußte, sondern repräsentieren konnte.“¹⁷⁴*

¹⁷⁰ Vgl. REWALD, J. (1941).

¹⁷¹ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.

¹⁷² Vgl. Kap. über *Envelope Paintings* und Licht.

¹⁷³ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

¹⁷⁴ BLEYL, M. (1988a), S. 22.

2.1.1.6 Chaim Soutine

*It all depends on the way you mix color, catch it, place it.*¹⁷⁵ (Chaim Soutine)

Schon bald aber emanzipierte sich der Stil von Frederic Matys Thursz weiter, löste sich immer mehr von dem Gegenstand und wandte sich, nicht zuletzt durch seinen Parisaufenthalt, der gestischen Abstraktion zu:

*„Thirty years ago in Paris. I didn't know it then, I confess, but I did recognize that painting couldn't but had forever tried to be: a meshed web of word and image, alliterative idea illustrated and measured; accretion of obscure explanations to explain a hint of meaning. It was epexegesis. It is abstraction.“*¹⁷⁶

Hinsichtlich der Farbe und Textur seiner Werke kam die intensive Auseinandersetzung des Künstlers mit Chaim Soutine und insbesondere Jean Fautrier zum Tragen. Dabei vermied er stets, seine Vorbilder zu kopieren, sondern konzentrierte sich vielmehr auf einzelne Aspekte, die er in seiner Malerei umsetzte. Besonders in dieser Phase seines Schaffens stand die Farbe, ihre Materialität und Wirkung im Vordergrund.¹⁷⁷

In *Memorably Earth Red* von 1960 wird das Bildgeschehen von verschiedenen Orange- und Rottönen dominiert, die an zwei Stellen in der Mitte des Bildes zu kulminieren scheinen (Abb.2).¹⁷⁸ Es herrscht kaum noch eine Bildkomposition vor, und Frederic Matys Thursz verfolgte hier eine Malerei, die zum nicht-relationalen, antikompositionellen *All-over* tendiert. Die Farbe wurde pastos in Schichten aufgetragen, eine Vorgehensweise, die auch sein späteres Werk kennzeichnet. Die Textur lässt vermuten, dass er unterschiedliche Utensilien für den Farbauftrag benutzte. Die Klümpchen und Knoten weisen darauf hin, dass er alte Farben mit neuen vermischte und meistens seine Farben in ein und demselben Topf anrührte – ebenfalls ein Verfahren, dass er bis in die 90er Jahre anwenden sollte.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Chaim Soutine zitiert aus TUCHMANN, M. / DUNOW, E. (2002), S. 78.

¹⁷⁶ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.

¹⁷⁷ Weitere Werke aus dieser Zeit: *o.T. (Abstraktion)*, 1956, Aquarell auf Papier, 19,5x6,5cm, Privatsammlung Westchester, NY; *o.T. (Abstraktion in Blau)*, o.D., Öl auf Leinwand, 27x35cm, Privatsammlung Westchester, NY.

¹⁷⁸ Abb. 2: *Memorably Earth Red*, 1960, Öl auf Leinwand, 61x61cm, Privatsammlung Washington D.C.

¹⁷⁹ Vgl. Kap. Malprozess.

Die Arbeit von Frederic Matys Thursz weist eine künstlerische Nähe zu Chaim Soutine (1893-1943) auf. Neben Paul Cézanne bezeichnete er diesen als einen seiner „Väter“, und nicht nur ihr jüdischer Glaube und künstlerisches Schicksal verband beide Künstler. Frederic Matys Thursz benannte folgende Parallelen:

“But in Soutine the paint, the flattering of the visual world, the overlapping of the 17th century canvasses bought at flea markets for sous, the sacrifice implicit in the need to paint at whatever cost is my reverence also.”¹⁸⁰

Chaim Soutine tauchte immer wieder in den Texten von Frederic Matys Thursz auf, und dieser schrieb in *Fragments of A TORN ENVELOPE; A DIARY* über den Maler:

„I think of Soutine and his hallucinatory landscapes in Céret, his slaughtered oxen after Rembrandt in the Louvre, paintings haunting the Stedelijk and Grenoble; (...). His life drama was in his work and his work was his life as matter of timing and timing of matter.“¹⁸¹

Chaim Soutine gelangte ab 1917 zu seiner werkbestimmenden kräftigen, gestisch-expressiven Malweise. Von Bedeutung sind vor allem die im so genannten *Céret-Stil* gemalten Landschaften und Porträts, bei denen das Motiv durch die ungestüme Pinselführung zurücktritt. Diese Bilder stehen an der Grenze zur gestischen Abstraktion. Neben unzähligen bis ins Karikaturhafte verzerrten En-face-Porträts entstanden seit 1923 vor allem Bilder nach alten Meistern wie Jean Siméon Chardin oder auch Rembrandt.

Chaim Soutines Versionen des *Geschlachteten Ochsens* von Rembrandt werden dabei zu Meisterwerken des Malaktes an sich, bei dem sich die Farbe in ihrer Leuchtkraft und materiellen Eigenschaft verselbstständigt (Abb.39).¹⁸² Völlig außerhalb der gängigen zeitgenössischen Strömungen wird die kompromisslose, subjektiv-expressive Malweise Chaim Soutines sowie sein Gebrauch der Farbe als dichte kompakte Masse als Vorwegnahme der gestischen Malerei des Abstrakten Expressionismus der 50er Jahre gewertet.¹⁸³ Willem de Kooning gab seiner Bewunderung für Chaim Soutine folgendermaßen Ausdruck:

¹⁸⁰ THURSZ, F.M. (ohne Datum-c), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (1996).

¹⁸¹ THURSZ, F.M. (ohne Datum-c), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (1996).

¹⁸² Abb. 39: Chaim Soutine: *Rinderkadaver*, 1923, Öl auf Leinwand, 81,6x60cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

¹⁸³ Zu dem Werk von Chaim Soutine vgl. COURTHION, P. (1972), DUNOW, E. (1981), NICOIDSKI, C. (1992), SZITTYA, E. (1955), TUCHMANN, M. (1993).

„I’ve always been crazy about Soutine. Maybe it’s the lushness of the paint. He builds up a surface that looks like a material, like a substance. There’s a kind of transfiguration, certain fleshiness in his work. I remember when I first saw the Soutines in the Barnes Collection; the Matisse’s had a light of their own, but the Soutines had a glow that came from within the paintings – it was another kind of light.“¹⁸⁴

Diese Aussage hätte auch Frederic Matys Thursz treffen können. Vor allem war es der Umgang mit der Farbe, für den sich der Künstler begeisterte: die expressive Malweise, der extrem pastose sowie materialschwere Farbauftrag verbunden mit einer enormen Leuchtkraft. Dabei ist zu betonen, dass der Künstler nicht direkt den Stil Chaim Soutines kopierte und sich somit kaum direkte, stilistische Parallelen finden lassen. Vielmehr nahm er einzelne Aspekte der Malerei Chaim Soutines für sich in Anspruch. Lilly Wei zieht folgende Parallele zwischen den beiden Künstlern: *„It was the tactility of the paint and how it gave form to the color, how the color’s identity meshed into the handling of the paint which intrigued Thursz.“¹⁸⁵* Clement Greenberg betonte 1951: *“One has to go back to Rembrandt to find anything to which his [Soutines] touch can be likened”* – eine Untersuchung, die Frederic Matys Thursz in den darauf folgenden Jahren unternommen hat.¹⁸⁶

2.1.1.7 Jean Fautrier

Keine Form von Kunst kann Gefühle wiedergeben, wenn nicht ein Teil des Wirklichen darin hineingemischt ist. Wie winzig auch immer, wie unmerklich diese Andeutung auch sein mag, diese unreduzierbare Parzelle ist wie der Schlüssel zum Werk. Sie macht es lesbar; sie erhellt seine Bedeutung, sie erschließt seine tiefe, essentielle Wirklichkeit der ästhetischen Wahrnehmung, die die wahrhafte Intelligenz ist.¹⁸⁷ (Jean Fautrier)

Neben Chaim Soutine war es vor allem Jean Fautrier, einem der Hauptvertreter des *Informel*, mit dem sich Frederic Matys Thursz intensiv auseinandersetzte. Künstlerische Themen wie Farbe,

¹⁸⁴ Willem de Kooning zitiert aus TUCHMANN, M. / DUNOW, E. (2002), S. 53.

¹⁸⁵ WEI, L. (1989b), S. 54.

¹⁸⁶ Clement Greenberg zitiert aus TUCHMANN, M. / DUNOW, E. (2002), S. 88.

¹⁸⁷ Jean Fautrier zitiert aus WALTHER, I.E. (2000), S. 253.

Farbauftrag und die „Form“ der Farbe bzw. die Frage nach ihrer Materialität legen einen Vergleich zu dieser Kunstströmung und Künstler nahe.

Das *Informel* bestimmte die Kunstszene in Paris in den 50er Jahren. 1951 hatte der Kritiker Michel Tapié in der Ausstellung *Significants de l'Informel* führende Vertreter der *art informel* vorgestellt, wie zum Beispiel Jean Fautrier (1898-1964), Jean Dubuffet (1901-1985), Henri Michaux (1899-1984) oder Georges Mathieu (geb. 1921). Wie bereits erwähnt, kannte Frederic Matys Thursz die meisten Vertreter dieser neuen Kunstrichtung persönlich, und nicht zuletzt Jean Fautrier sollte sich als eines seiner großen Vorbilder herausstellen. Dabei verband diese Künstler eine neue künstlerische Freiheit und Arbeitsmethode, die Frederic Matys Thursz sehr entgegenkommen musste.¹⁸⁸ Die „offene Form“, das Formlose (*dans un informel*), die unmittelbare, spontane Gestaltung der Oberfläche, auch durch instrumentale Bearbeitung wie die *Grattage* waren Kennzeichen dieser neuen Kunstrichtung.

Vor allem aber musste Frederic Matys Thursz von der freien Verwendung und der Betonung der stofflichen Qualitäten der Farbe fasziniert gewesen sein, deren plastisch-haptischer Charakter oft durch Beigabe von Füllmaterial wie Sand, Asche, Stroh etc. akzentuiert wurde und somit Zeichencharakter erhielt. Nach Marcel Brion zielte die *informelle Malerei* nicht mehr darauf ab, darzustellen oder auszudrücken, „*sondern einzig darauf, da zu sein: das Bild ist reines Sein.*“¹⁸⁹ So gesehen erwiesen sich manche der Errungenschaften des *Informel* als Bausteine der späteren künstlerischen Vorgehensweise von Frederic Matys Thursz.

Vor allem aber war es Jean Fautrier (1898-1964), für den der Künstler eine tiefe Bewunderung hegte. Immer wieder verwies er auf die Retrospektive 1964 im Musée d'Art Moderne de la Ville in Paris und widmete dem Künstler zahlreiche Werke wie zum Beispiel *For Rothko/ Pour Fautrier* von 1989/91 (Abb.16/17).¹⁹⁰

¹⁸⁸ Mit dem *Informel* verband man eine Reihe von Begriffen wie *Art Informel*, *Tachismus*, *Art Autre*, *Lyrische Abstraktion*, *Automatismus* und derart unterschiedliche Künstler wie Wols, Jean Fautrier, Mark Tobey oder Georges Mathieu. So gesehen kann *Informel* nur als ein Oberbegriff aufgefasst werden und wird auch im folgenden so verstanden. Deswegen werden die grundsätzlichen und für das Werk von Frederic Matys Thursz relevanten Charakteristika des *Informel* gesucht. Über die Anfänge des *Informel* in Paris vgl. TAPIÉ, M. (1952). Zur grundlegenden Unterscheidung des *Informel* siehe DE LA MOTTE, M. (1976), GEIGER (1987), GROHMANN, W. (1958).

¹⁸⁹ BRION, M. (1958), S. 47.

¹⁹⁰ Vgl. THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S. Abb. 16: *For Rothko/ Pour Fautrier*, 1989/ 91, Öl auf Leinwand, 72x69cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Abb. 17: *Pour Fautrier/ For Rothko*, 1988/92, Öl auf Leinwand, 71x69cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Weitere Beispiele sind: *Diary #59 Pour Fautrier* (Diptychon), 1989/91, Öl auf Leinen, 72x70cm, Courtesy Galerie Lelong.

Zieht man das Werk *Kaddish* von 1960 als Vergleich heran, so ergeben sich zahlreiche Parallelen zu dem französischen Künstler (Abb.3).¹⁹¹ Die Bildkomposition ist bestimmt von zwei Farbflächen, die jeweils den rechten oder linken Teil des Bildes dominieren. Ein malerisches Zentrum wurde vermieden. Bei genauerem Hinsehen erfährt der Betrachter, dass die jeweiligen Farbtöne changieren, von Orange über Dunkelrot bis hin zu Schwarzlila. In mehreren Schichten aufgetragen erstaunt die glänzend und extrem pastos aufgetragene Maloberfläche. Vor allem in der Mitte scheint die Malpaste spachtelartig aufgetragen worden zu sein und betont die extreme Materialität des Werkes. Die Ränder sind nahezu unbearbeitet.

Die Parallelen zu Jean Fautrier sind sowohl formaler als auch inhaltlicher Art.¹⁹² Anfang der 40er Jahre begann dieser, die Farbe, *haute pâte*, mit Messer und Spachtel auf den mit Papier und Gips grundierten Grund aufzutragen und farbige Pulver einzusetzen. Im Krieg wurde der Künstler Zeuge von Geislerschießungen, ein Erlebnis, das er in der Serie der *Otages* (Geiseln) verarbeitete. Das Leid der gequälten Kreatur ist hier in stark abstrahierten Köpfen visualisiert (Abb.40).¹⁹³ Frederic Matys Thursz selbst verwies auf diese Werkgruppe in Bezug auf seine Arbeiten, die den Holocaust thematisieren.¹⁹⁴ Genauso wie Jean Fautrier die Qual der Opfer in Farbschichten und aufgewühlte Maloberfläche legte, verband Frederic Matys Thursz seine Arbeiten immer wieder mit Verfolgung und Tod.¹⁹⁵

Insbesondere aber interessierte Frederic Matys Thursz das Substantielle der Farbe in Jean Fautriers Arbeiten, und dass sich dieser auf die evozierende Qualität der Farboberfläche selbst konzentrierte: „*I prefer the substance of Fautrier.*“¹⁹⁶ Lilly Wei betont, es sei vor allem Jean Fautriers Umgang mit Farbe und den unterschiedlichsten Materialien gewesen, die den Künstler faszinierten, „*forcing the materials into a new identity, pushing and shaping them to create an overwhelming sense of mass and fullness.*“¹⁹⁷

¹⁹¹ Abb. 3: *Kaddish*, 1960, Öl auf Leinwand, 51x46cm, University of Kentucky Art Museum, Lexington, KY. Vgl. Kap. Elegia Judaica.

¹⁹² Zu dem Werk von Jean Fautrier siehe: FOGG ART MUSEUM et al. (2002), I'ILE-DE-FRANCE, M.D. (1998), MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS (1989), PEYRÉ, Y. (1990), ROCCA, F.M. (2004).

¹⁹³ Abb. 40: Jean Fautrier: *Tête d'otage No. 1*, 1944, Öl auf Papier auf Leinwand, 35,5x27cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA.

¹⁹⁴ WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. WEI, L. (1990), S. 16-17. Vgl. ebenso Kap. Franz Kline.

¹⁹⁵ Vgl. Kap. Elegia Judaica und Titel.

¹⁹⁶ Frederic Matys Thursz zitiert aus CEYSSON, B. (1989), 14. Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999).

¹⁹⁷ WEI, L. (1989b), S. 54.

Exemplarisch sei hier die Verwendung von *Black Oil* in dem Werk *Kaddish* genannt. *Black Oil* wird seit der Renaissance angewendet, und Frederic Matys verwendete es angeblich bis in die 90er Jahre.¹⁹⁸ Aus Leinsamen-Öl hergestellt wird es meist unter Hinzunahme von Blei bei hohen Temperaturen über Stunden gekocht. Durch die veränderte Molekularstruktur wird das Öl dunkel und erhält eine sehr dicke Konsistenz, die aber sehr transparent ist. Es eignet sich u.a. für den Auftrag sehr dünner Farbschichten und Lasuren, und durch den Bleigehalt wird die Lichtreflektion unterstützt. *Black Oil* kam somit dem sehr pastosen Farbauftrag von Frederic Matys Thursz, dem Arbeiten mit Farbschichten und Lasuren sehr entgegen und steigerte zudem die Leuchtkraft seiner Bilder.

In Werken wie den *Otages* fand Frederic Matys Thursz jenen gestalterischen und haptischen Eigenwert der Farbe, den er in seinen Arbeiten zu verwirklichen suchte. Ihn faszinierte das starke *impasto*, der satte, fast raue Farbauftrag, der oftmals unkonventionelle Umgang mit verschiedenen Materialien und Techniken, die „Substanz“ der Farbe, die auch seine späteren Arbeiten kennzeichnen sollte.

2.1.1.8 Zusammenfassung der 50er Jahre

Die künstlerische Entwicklung von Frederic Matys Thursz in den 50er Jahren offenbart verschiedene Aspekte, die sein gesamtes Werk kennzeichnen. Die Referenzen sind dabei persönlicher Natur wie bei der Thematisierung der Judenverfolgung und des Holocaust. Ebenso finden sich Hinweise philosophischer Art wie bei der intensiven Auseinandersetzung mit dem Werk von Henri Focillon, der das Verständnis von Malerei von Frederic Matys Thursz bzw. ihrer Geschichte nachhaltig prägte. Dies verdeutlicht ebenso die Analyse der einzelnen Werktitel.

Vor allem hat sich gezeigt, wie sehr die ersten Jahre von Europa und vor allem von Paris bestimmt sind. Die künstlerische Entwicklung der 50er Jahre ist geprägt von der Konfrontation mit der *Ecole de Paris* und mit Künstlern wie Paul Cézanne, Chaim Soutine und insbesondere Jean Fautrier. Die

¹⁹⁸ Diese alte Rezeptur, die seit der Renaissance angewendet wurde, ist angeblich von Jaques Maroger, dem ehemaligen Kurator des Louvre, Anfang des letzten Jahrhunderts wiederentdeckt worden. Ungewiss ist, ob Frederic Matys Thursz in Paris auf dieses „alte“ Medium stieß. Jedenfalls wurde es in Interviews immer wieder als wichtiger Bestandteil seiner Werke genannt. Vgl. KAMES, B. (2005b), o. S.; KAMES, B. (2003g), o. S.; KAMES, B. (2004i), o. S.

Entwicklung vom Gegenständlichen zur Abstraktion stellt die logische Konsequenz dieser künstlerischen Auseinandersetzung dar.

Die Farbe wird für Frederic Matys Thursz zu dem bestimmenden Moment seiner Malerei. Bereits bei Paul Cézanne faszinierte ihn die Dominanz der Farbe, ihre Modellierung und Komposition. Ebenso setzte mit dem Gedanken, das Dargestellte mit Licht umhüllen zu wollen, die Fokussierung auf das Licht als zweite Maxime innerhalb der Malerei von Frederic Matys Thursz ein. Doch muss man feststellen, dass diese frühen Arbeiten nicht die Luminisizität der späteren Arbeiten erreichen.

Die Auseinandersetzung mit den Werken von Chaim Soutine und Jean Fautrier bestimmte ebenso das Streben, der Farbe größtmögliche Intensität zu verleihen und ihren materiellen Charakter bzw. ihre „Substanz“ hervorzuheben. Das Arbeiten mit dünnen und dicken Farbschichten, die intensive Beschäftigung mit dem Material an sich wie zum Beispiel die Verwendung von *Black Oil* sind Beispiele hierfür. Dementsprechend variierten der Farbauftrag, Duktus und Textur seiner Werke und zeugen von der extremen Experimentierfreudigkeit und Suche nach einem eigenen Stil. Doch wird ersichtlich, dass die Farbe und ihr materieller Charakter sowie die Faktur seiner Bilder das künstlerische Denken von Frederic Matys Thursz seitdem bestimmten.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich bereits in den ersten Jahren seines Schaffens entscheidende Parameter benennen lassen, die für sein gesamtes Werk gelten. Außerdem sind die ersten Jahre noch stark von der europäischen Maltradition und Paris geprägt. Frederic Matys Thursz selbst erkannte, dass er sich weiterentwickeln und neue Wege einschlagen musste: „*I was looking for something that didn't exist in the lyric or gestural abstractions of the Parisian School.*“¹⁹⁹ So gesehen befand sich Frederic Matys Thursz mitten in dem Konflikt, der sich damals zwischen der europäischen und der amerikanischen Moderne abzeichnete. Laut Carlo Argan sei dies „*ein ständiger Konflikt der neuesten europäischen Kunst überhaupt*“ gewesen, „*die dementsprechend auch nie die wesentliche radikalere Form – besser gesagt: der Farbe als Form – erreichte, die das Werk amerikanischer Maler, etwa eines Mark Rothko, kennzeichnet.*“²⁰⁰

¹⁹⁹ Frederic Matys Thursz zitiert aus CEYSSON, B. (1989), S. 12.

²⁰⁰ Carlo Argan: *Europa. Tradition und Neubeginn* zitiert aus LUCIE-SMITH, E. et al. (1985), S. 23.

2.1.2 60er Jahre

I set the pulse of painted mark as primal need before the word.²⁰¹ (Frederic Matys Thursz)

Waren die 50er Jahre von der Auseinandersetzung mit der europäischen Maltradition, vor allem der *Ecole de Paris* bestimmt, fand in den 60er Jahren eine zunehmende Auseinandersetzung mit der amerikanischen Nachkriegsmoderne statt. Eine Kehrtwende setzte in dem Schaffen von Frederic Matys Thursz ein. Dieses war nun nicht mehr ausschließlich europäisch, sondern ebenso amerikanisch orientiert.²⁰²

So sind die ersten Jahre geprägt von abstrakten Arbeiten, die einen vollkommen neuen Stil markieren. Neben der Farbe spielte jetzt die Form wieder eine gehobene Rolle. Diese Serie ist ganz auf die Farben Schwarz und Weiß reduziert, und formal lässt sich eine Nähe zu den Arbeiten von Franz Kline erkennen. Die Suche nach der Form wird ebenso an der Auseinandersetzung von Frederic Matys Thursz mit der symbolistischen Literatur sowie der *Hardedge Malerei* deutlich. In diese Zeit fallen ebenso Arbeiten, in denen der Künstler mit der Technik der Collage experimentierte.

Dass dies nur eine kurze Experimentierphase war, zeigen die nachfolgenden Kapitel, in denen der Einfluss von Rembrandt auf das Werk von Frederic Matys Thursz untersucht wird, speziell seinem Werk der *Jüdischen Braut*. Hier kündigt sich die Rückkehr zu bestimmten Materialien und Techniken an, die Frederic Matys Thursz in den 50er Jahren bereits ausprobiert hatte und die für sein Hauptwerk relevant bleiben sollten. Schließlich endet dieser Abschnitt mit der Analyse der Serie der *Supercolorance*, die den Übergang zu den 70er Jahren markieren und Frederic Matys Thursz Rückkehr zu Farbe und Licht als künstlerische Maximen darstellen.

²⁰¹ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.

²⁰² Bereits 1957/58 zog Frederic Matys Thursz direkt im Anschluss an Paris zurück nach Amerika und nahm für die folgenden zehn Jahre einen Lehrauftrag an der Universität von Lexington, KY an. Trotzdem ist anzunehmen, dass er New York und Paris nie ganz den Rücken kehrte. Vgl. KAMES, B. (2002a), o. S, KAMES, B. (2002d), o. S, KAMES, B. (2004g), o. S, KAMES, B. (2004m), o. S, KAMES, B. (2005b), o. S. und Anhang (Lebenslauf). Zu der Vormachtstellung der amerikanischen Kunst nach dem zweiten Weltkrieg und dem Aufstieg von New York als neue Kunstmetropole siehe GUILBAUT, S. (1997).

2.1.2.1 Franz Kline

*Dark is a peagant of descending color / in lights' sudden absence, / indistinct as water is in water; in the shadow of French valor, / in the after-image of chance / the death-mask Napoleon hardens in plaster; since the torch is out, melted into air, / the remembrance / of its find final red is torture; so it must be: now only black can vesper.*²⁰³ (Robert Hazel)

Das Gedicht *The Red and the Black – After Frederic Matys Thursz* entstammt dem Ausstellungskatalog der Jefferson Place Gallery von 1959 und kündigt eine neue Serie von Arbeiten an, die ab Anfang der 60er Jahre entstanden. Es ist eine Serie von Werken, in denen der Kolorist Frederic Matys Thursz fast ausschließlich in Schwarz, Weiß und verschiedenen Creme- bzw. Brauntönen arbeitete.

Bei *Jusqu'aux Murs sans Memoires* von 1963 wird der Bildeindruck von Schwarz dominiert, das nur vereinzelt von einem cremefarbenen Hintergrund umgeben wird (Abb.4).²⁰⁴ Zwei kleinere hellbraune Farbflächen setzen zusätzlich Akzente. Der Farbauftrag ist pastos gehalten, auch wenn nicht in der starken Ausformulierung wie bei den Farbabstraktionen zu Ende der 50er Jahre. Nicht nur durch die reduzierte Farbigkeit, sondern auch durch die Bildkomposition bzw. Betonung der Form mit großen, geometrischen Farbflächen unterscheidet sich die Arbeit fundamental von den Arbeiten der 50er Jahre. Frederic Matys Thursz lieferte folgende Begründung:

*„I was not concerned with action/ reaction nor was I exploring black and white as color. In fact, I wasn't using black paint; they were made with ash and bone and had a very specific content: concentration camps, heads, hands, mutilations. They were a series, untitled, based mostly on the ‚Hostages‘ of Fautrier (...).“*²⁰⁵

In dem Katalog zu der Ausstellung in Kentucky finden sich zahlreiche, handschriftliche Verweise von Frederic Matys Thursz, die von dem starken Bezug zum Holocaust zeugen: *„Evil triumph until moral judgement. I CAN ONLY EXIST WITHIN THESE REVERSEALS. Mostly grey ashes heaped*

²⁰³ Das Gedicht geht wie folgt weiter: *„the once / bright blood, and all is done with wonder; the sound of elusive music in the streets passes over / and unifies Paris; / then goes, and in the Mediterranean vision of a painter; the city's windows close endlessly on the somber / darkness / and the artifice of gardens becomes clear.“* Robert Hazel, ein enger Freund von Frederic Matys Thursz, zitiert nach JEFFERSON PLACE GALLERY (1959), o. S.

²⁰⁴ Abb. 4: *Jusqu'aux Murs sans Memoires*, 1963, Öl auf Leinen, 97x107cm, University of Kentucky Art Museum, Lexington, KY.

²⁰⁵ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. ebenso WEI, L. (1990), S. 16-17.

to FORM.²⁰⁶ Der Künstler maß dieser Serie einen enormen, symbolischen Gehalt bei und beschrieb seine Intention wie folgt:

*„Afterwards I went to Dachau. In the crematorium at Dachau, I saw my uncle’s name, scratched into the wall. I was also overwhelmed by a sense of burning. It was this sensation of burning which I wanted the paintings to convey.“*²⁰⁷

Dementsprechend verwendete er bei der Herstellung der Farben ein spezielles Öl, das aus Tierknochen gewonnen wird: *„I used animal oil made from animal bones bound in a new medium I found in Germany, a restorer’s glue.“*²⁰⁸ Damit wollte er eine bestimmte Farbwirkung erreichen, die sich auch in dem Werk *Jusqu’aux Murs sans Memoires* wiederfindet. Nach Frederic Matys Thursz sollte das Schwarz aussehen wie verbrannt, *„burnt, ashlike.“*²⁰⁹ Wiederum schuf er hiermit Arbeiten, die einen direkten Bezug zum Holocaust aufweisen: *„Those paintings were not abstractions to me, they were figurative.“*²¹⁰ Formal weist die Serie sowohl hinsichtlich der Bildkomposition als auch der Farben eine Nähe zu Franz Kline auf. Frederic Matys Thursz selbst bestätigte: *„Black forces White. White dense Black final. Kline Black de Staël White.“*²¹¹

Franz Kline (1910-1962) gilt als einer der Hauptvertreter des Abstrakten Expressionismus. Unter dem starken Einfluss von Willem de Kooning und Jackson Pollock entstehen Ende der 40er Jahre die ersten Gemälde mit balkenartigen, schwarzen Gesten auf leerer, weißer Leinwand (Abb.41).²¹² Dabei hob Franz Kline immer wieder hervor, dass ihm das Weiß ebenso wichtig sei wie das Schwarz. Der Künstler übermalte schwarze Stellen, „korrigierte“ sie und verschob so das Figur-Grund-Verhältnis.

Neben der Nähe zur Kalligrafie und der Anregung durch Willem de Koonings Skizzen bringen diese Bilder vor allem die Faszination der Großstadt New York mit ihrem stakkatoartigen Rhythmus und ihrem rauen, urbanen Charakter zum Ausdruck. Wichtig ist dem Künstler aber nicht

²⁰⁶ Frederic Matys Thursz zitiert nach UNIVERSITY OF KENTUCKY (1963), o. S.

²⁰⁷ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. WEI, L. (1990), S. 16-17.

²⁰⁸ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. WEI, L. (1990), S. 16-17.

²⁰⁹ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. WEI, L. (1990), S. 16-17.

²¹⁰ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. WEI, L. (1990), S. 16-17. Vgl. Kap. Elegia Judaica.

²¹¹ Frederic Matys Thursz zitiert nach UNIVERSITY OF KENTUCKY (1963), o. S.

²¹² Abb. 41: Franz Kline: *Painting No. 7*, 1952, Öl auf Leinwand, 144,8x205,7cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, NY.

nur die freie, dynamische Form und der malerische Farbauftrag, sondern auch das Gleichgewicht der Helldunkel-Effekte, die er in vielen Vorskizzen ausprobierte.²¹³

Vergleicht man die Arbeiten der beiden Künstler miteinander, fällt auf, wie sehr sie sich formal bzw. kompositionell nahestehen. Auch bei Frederic Matys Thursz dominieren balkenartige, schwarze Farbflächen den Bildeindruck sowie die Ausbalancierung von Hell-Dunkel-Kontrasten zwischen den weißen, creme- und braunfarbenen Partien und den schwarzen Stellen stellt eine weitere Parallele dar. Zudem klingen in dem gestischen, malerischen Farbauftrag die Arbeiten der 50er Jahre an. Alles in allem kann man diese Phase innerhalb des Werkes von Frederic Matys Thursz als weiteres Experimentierfeld hinsichtlich der kompositionellen und strukturellen Möglichkeiten der Farbe werten. Erstaunlich ist, wie stark sich der Stil von Frederic Matys Thursz gewandelt hatte und sich weiter verändern sollte. Nicht nur die starke Reduktion der Farbigkeit auf Weiß und Schwarz erstaunt. Ebenso erstaunlich ist, wie sich Frederic Matys Thursz scheinbar von seinem Weg hin zu einer Farbautonomie und Konzentration auf das Licht immer weiter wegbewegte und die Form und Bildkomposition in den Vordergrund seiner Malerei stellte. Frederic Matys Thursz gab Jahre später in seinem Artikel *On Abstract Painting* zu:

*„The liberation of the internalized form has been the motivation of the abstract movement. It has also been as search for an absolute in form and color, a pursuit for the infinite at the edge of ascetism.“*²¹⁴

2.1.2.2 Symbolismus

MER, Á MER, AMER, AMERS, MÈRE, VIERGE, VAGUE.²¹⁵ (Frederic Matys Thursz)

Für das Streben nach einer festen Form bzw. Bildkomposition steht die Auseinandersetzung von Frederic Matys Thursz mit der französischen, symbolistischen Literatur. Der Künstler bezog sich

²¹³ Ende der 50er Jahre ging Franz Kline zu intensiven Farben über wie bei dem Werk *Zinc Yellow* von 1959, um ihre strukturellen Eigenschaften auszuloten. Zu dem Werk von Franz Kline siehe: GAUGH, H.F. (1979), GAUGH, H.F. (1985), ZEVI, A. (1987).

²¹⁴ THURSZ, F.M. (1958), S. 19-22.

²¹⁵ Frederic Matys Thursz zitiert aus UNIVERSITY OF KENTUCKY GALLERY OF ART (1965), o. S.

immer wieder auf die Hauptvertreter dieser literarischen Strömung wie bspw. Joris-Karl Huysman (1848-1907), Paul Valéry (1871-1945), Lautréamont (1846-1870) oder Saint-John Perse (1887-1975) und widmete ihnen zahlreiche Werke.

Referenzen finden sich hinsichtlich Saint-John Perse und Lautréamont bspw. bei den Werken *A Perse* oder *A Ducasse* von ca. 1964/65.²¹⁶ *Ducasse* bezieht sich dabei auf Lautréamont, der zwar unter seinem Pseudonym bekannt wurde, aber mit bürgerlichem Namen Isidore Lucien Ducasse hieß. Frederic Matys Thursz verweist in dem Katalog zu der Ausstellung der Arbeiten auf eines der bekanntesten Werke des Franzosen, *Die Gesänge des Maldoror* von 1868: „*Vicil Océan, tu es un immense bleu, appliqué sur le corps de la terre. LAUTRÉAMONT, MALDOROR.*“²¹⁷ Saint-John Perse widmete er in demselben Katalog folgende Aussage und bezog sich damit auf den Roman *Amers* von 1957: „*De mer aussi, le savais-tu? Nous vient parfois ce grand effroi de vivre. PERSE, AMERS.*“²¹⁸ Ebenso verhält es sich mit dem Werk *La Mer sur sa page* von 1964-65, dem der Künstler folgende Zeilen widmete: „*La Mer sur sa page comme un récitatif sacré. Á PERSE*“ (Abb.5).²¹⁹ Frederic Matys Thursz lieferte für seine Faszination für den Symbolismus folgende Begründung:

„*I went on a sort of quest which could be compared to that of the symbolist poets, that search which gives a purer sense to tribal words. (...) I wanted to find something which told me about a system.*“²²⁰

Dieses Zitat zeugt von der Suche des Künstlers nach einer klaren Form für seine Malerei. In seinem Essay *Has anyone seen Lèger's Palette lately?* zitierte Frederic Matys Thursz Saint-John Perse in Bezug auf die nostalgische Litanei der Abstraktion:

“*Abstraction is futile. Ambiguity leads nowhere. Parallels never touch. Matisse once said that all painting is abstract. I assume that all painting has indeed abstracted the*

²¹⁶ *A Perse*, ohne Datum (ca. 1964/65), Öl auf Leinwand, 127x112cm, Privatsammlung Lexington, KY; *A Ducasse*, ohne Datum (ca. 1964/65), Öl auf Leinwand, 127x112cm, Ort unbekannt (Nennung im Kat. University Kentucky Art Gallery 1966 *Frederic Thursz – Exhibition of Paintings 1964-65*). Das Entstehungsdatum müsste entsprechend dem Titel der Ausstellung um 1964/65 liegen.

²¹⁷ Frederic Matys Thursz zitiert aus UNIVERSITY OF KENTUCKY GALLERY OF ART (1965), o. S. Vgl. SCHMIDT, W. (1985).

²¹⁸ Frederic Matys Thursz zitiert aus UNIVERSITY OF KENTUCKY GALLERY OF ART (1965), o. S. Vgl. KEMP, F. (Amers).

²¹⁹ Frederic Matys Thursz zitiert aus UNIVERSITY OF KENTUCKY GALLERY OF ART (1965), o. S. Abb. 5: *La Mer sur sa page (The Sea itself on its Page)*, 1964-65, 118x381cm, Acryl und Collage auf Leinwand, University of Kentucky Art Museum, Lexington, KY.

²²⁰ Frederic Matys Thursz zitiert aus CEYSSON, B. (1989), S. 12.

first painting ever made. (...) Et maille à maille se répète l'immense trame prosodique – la Mer elle-même, sur sa page, comme recitatif sacré."²²¹

Vielmehr strebte er nach einer neuen, klaren Struktur. Dieser Ansatz ist mit der *poésie pure* von Paul Valéry vergleichbar, die ebenso auf die Darstellung von Gefühlen und äußeren Realitäten verzichtet und Präzision und formale Vollendung anstrebt.²²² Frederic Matys Thursz postulierte dementsprechend: „*Painting has become for me the questioning of purities – purities of stroke, movement, and color as themselves (...).*“²²³ Dieses Postulat sollte der Künstler im Laufe der Jahre konsequent weiterverfolgen und in seinem Hauptwerk der 80er und 90er Jahre münden.

Darüber hinaus lassen sich weitere Bezüge zum Symbolismus ausmachen. So bestätigte der Künstler seine Bewunderung für den Roman *A Rebours* von Joris-Karl Huysman.²²⁴ Vergleicht man die Aussagen des Künstlers mit denen des Romanhelden *Des Esseintes*, finden sich zahlreiche Gemeinsamkeiten hinsichtlich des Sinns für das Schöne sowie der Faszination für das Kostbare und Einzigartige. Frederic Matys Thursz selbst bekannte: „*I was carried along by the same desire in my paintings.*“²²⁵

Ebenso könnte sich eine Serie von Cathedral-Bildern auf einen Roman von Huysman beziehen, *La Cathédrale* von 1898.²²⁶ Der im Umkreis der Kathedrale von Chartres spielende Roman wurde Huysmans größter Erfolg, ist aber heute nahezu unbekannt. Frederic Matys Thursz setzte sich Zeit seines Lebens mit der gotischen Glasmalerei auseinander, und die Kathedrale von Chartres avancierte zu einer persönlichen Pilgerstätte des Künstlers.²²⁷ Die Arbeiten *Cathedral I* von 1959, *Cathedral Rouge* und *Cathedral Noir* von 1964 unterscheiden sich vor allem durch den

²²¹ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.

²²² Zu Paul Valéry siehe: KÖHLER, W. (1976), SCHMIDT-RADEFELDT, J. (1999), WUTHENOW, R.-R. (1997).

²²³ THURSZ, F.M. (ohne Datum-b), o. S.

²²⁴ Frederic Matys Thursz zitiert aus CEYSSON, B. (1989), S. 12.

²²⁵ Frederic Matys Thursz zitiert nach CEYSSON, B. (1989), S. 12. Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999) und HUYSMANS, J.-K. (1981), S. 71-73. Die minimale Handlung kreist um einen dekadenten und neurotischen jungen Aristokraten namens Des Esseintes, der sich aus der Realität zurückzieht, sich in seinem Vorstadthäuschen in eine artifizielle Welt des Ästhetizismus und Mystizismus einspinnt und am Rande geistiger Umnachtung endet. Obwohl vom Autor eigentlich noch als naturalistische Studie im Sinne Zolas über ein erblich belastetes und „dekadentes“ Individuum gedacht, wurde aus *A Rebours* eine Art „Bibel der Dekadenz“. Vgl. hierzu Kap. Paint.

²²⁶ Vgl. FARIN, S. / FARIN, M. (1990).

²²⁷ Vgl. hierzu Kap. Chartres. Verschiedene Künstler wie Chaim Soutine oder Barnett Newman, die für Frederic Matys Thursz von hoher Bedeutung waren, haben sich ebenso intensiv mit der Kathedrale von Chartres auseinandergesetzt. Vgl. bspw. Chaim Soutine: *Chartres Cathedral*, 1934, Öl auf Leinwand, 93x50cm, Museum of Modern Art, NY; Barnett Newman: *Chartres*, 1969, Acryl auf Leinwand, 305x280,5cm, Sammlung Daros, Schweiz.

vorherrschenden Farbton, Weiß, Rot oder Schwarz.²²⁸ Frederic Matys Thursz betonte:

*„The Cathedral of Rouen, haystack or poplar are polarizations of matter, abstracted from architecture and landscape, simultaneously physical and painterly. (...) Abstraction has reigned supreme since the invention of word and number. Since Monet, the isolation of phenomena, in series, has been characteristic. Inherent in this serialization is the struggle of abstraction as both object and subject of painting.“*²²⁹

Weitere Parallelen lassen sich zu den Schriften von Huysman über den *Isenheimer Altar* (1506-1515) von Matthias Grünewald ziehen, ebenfalls eine wichtige Inspirationsquelle für Frederic Matys Thursz.²³⁰ Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Frederic Matys Thursz in der symbolistischen Literatur sowohl formale als auch inhaltliche Anregungen fand.

2.1.2.3 Hardedge Painting

*Schon wenn man eine Linie oder ein Zeichen auf ein Bildfeld setzt, ist man in den Akt der Abbildung verwickelt.*²³¹ (Ellsworth Kelly)

Die Suche nach der Form begründete eine Serie von geometrischen Abstraktionen, die Frederic Matys Thursz Mitte der 60er Jahre schuf. Zum Teil arbeitete er vermehrt mit der Technik der Collage, zum anderen verstärkte sich immer mehr der Hang zu klar abgegrenzten, geometrischen Formen und zu einer Malerei, die dem *Hardedge Painting* nahe steht.²³²

²²⁸ *Cathedral I*, 1959, Öl auf Leinwand, 62x79cm, Privatsammlung Washington D.C.; *Cathedral Rouge*, 1964, Öl auf Leinwand, 63,5x80cm, Privatsammlung Lexington, KY; *Cathedral Noir*, 1964, Öl auf Leinwand, 59,5x90cm, Privatsammlung Lexington, KY.

²²⁹ THURSZ, F.M. (1999), o. S.. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

²³⁰ HUYSMANS, J.-K. (1923), MARTIN, K. (1966). Vgl. hierzu auch Kap. Grünewald.

²³¹ Ellsworth Kelly zitiert aus FREIBURGER KUNSTVEREIN E.V. (2001), S. 7.

²³² Vgl. UNIVERSITY OF KENTUCKY (1963). Wahrscheinlich stellte die Ausstellung von Frederic Matys Thursz, die 1968 in der Merida Gallery in Louisville, KY gezeigt wurde, einige Werke aus dieser Phase aus.

In *La Mer sur sa page* von 1964/65 herrschen das Prinzip der Collage und bei der Bildkomposition geometrische Formen vor (Abb.5).²³³ Frederic Matys Thursz legte nicht mehr Farbschichten übereinander, vielmehr ergaben sich die Schichten durch das Übereinanderlegen der einzelnen Collage-Elemente, die selbst aus bemalten Leinwandstücken bestehen. Dadurch entsteht ein vollkommen neuer Bildeindruck. Die Form steht wieder im Vordergrund und wird dominiert von geometrischen Farbflächen. Neben dem vorherrschenden Rot stechen vor allem die blauen, schwarzen und weißen Partien hervor. Ebenso lassen sich bei näherem Herantreten grüne und gelbe Partien sowie Abstufungen der vorherrschenden Farben erkennen.

Bemerkenswert ist, dass sich Frederic Matys Thursz einem vollkommen neuen Bildprinzip zuwendete, das seinen späteren Arbeiten zu widersprechen scheint. Nicht mehr die Farbe, die Tiefe der Farben und das Licht stehen im Vordergrund, sondern die Collage und geometrische Form. Obwohl sich der Grossteil seiner späteren und auch zeitlich parallel entstehenden Werke fundamental von diesen Werken unterscheidet, sollte Frederic Matys Thursz das Prinzip der Collage nie ganz verwerfen. Bei dem Werk *Fuchsin* von 1986/88/89 zum Beispiel legte er auf die Farbschichten eine dünne Papierschicht und übermalte diese.²³⁴

Bei dem Triptychon *Envelope for Teresa in Love* von 1965-68, das kurz nach dem ersten Triptychon entstanden ist, ist die Collage-Technik zugunsten einer ausschließlich auf geometrische Formen ausgerichtete Bildkomposition aufgegeben, die sich auf eine über 3m breite Leinwand erstreckt (Abb.6/27).²³⁵

Der linke Flügel wird durch eine schwarz-lila Form dominiert, die an ein auf den Kopf gestelltes Dreieck erinnert. Dieses befindet sich in einem Meer aus Blau, das auf beiden Seiten durch gelbe und rot-orange Farbpartien akzentuiert wird. Das mittlere Stück ist ebenfalls durch geometrische Formen bestimmt. Der Großteil des Bildes ist in einem Orange-Rot gehalten. Ein blau-graues Dreieck scheint diese Fläche auf der linken Seite aufzubrechen. Die Seiten flankieren Grün und Lila. Als Gegenpol fungiert ein geometrisches Gebilde auf der rechten unteren Bildseite, bestehend aus Rot, Blau und Grün. Der rechte Teil ist wiederum durch die Farben Rot, Grün und Blau bestimmt, die sich das Bild aufzuteilen scheinen und durch einen schmalen blauen Streifen in der Mitte getrennt werden.

²³³ Abb. 5: *La Mer Sur sa page*, 1964-65, Acryl und Kollage auf Leinwand, 118x381cm, University of Kentucky Art Museum, Lexington, KY.

²³⁴ *Fuchsin*, 1986/88/89, Öl auf Leinwand auf Holzkeilrahmen, 146x73x5cm, Galerie Walser, München.

²³⁵ Abb. 6: *Envelope for Theresa in Love*, 1965-1968, Öl auf Leinwand, 213x304,8cm, Speed Museum, Louisville, KY; Abb. 27: Frederic Matys Thursz in seinem Atelier in Lexington, KY.

Frederic Matys Thursz kehrte hier nicht zu der anfangs verfolgten, mehrschichtigen und materialschweren Farbmalerie zurück, sondern setzte die Farbe dünn und unpastos auf die Leinwand. Vielmehr fügte er einschichtige Formelemente aneinander, nur vereinzelt sind mehrere Schichten erkennbar. Aufnahmen aus seinem damaligen Atelier beweisen, dass er zu dieser Zeit mit Farben aus der Tube arbeitete, eine Wahl, die er schon bald zurückweisen und Barnett Newman vorwerfen sollte.²³⁶

So gesehen weisen diese Bilder eine starke Nähe zum *Hardedge Painting* auf. Der Begriff *Hardedge* steht für eine geometrische, „hartkantige“, abstrakte Malerei.²³⁷ 1959 wurde der Terminus von Lawrence Alloway auf verschiedene Maler wie Ellsworth Kelly (geb. 1923), Agnes Martin (1912-2004) und später auf die Künstler der Ausstellung *Toward a New Abstraction* von 1963 im Jewish Museum in New York, darunter Frank Stella (geb. 1936) und Kenneth Noland (geb. 1924), angewandt, um sie gegen die gestisch-lyrische Abstraktion abzugrenzen (Abb.42).²³⁸

Allgemein gilt *Hardedge Painting* als "Gegenbewegung" zum *Abstrakten Expressionismus*, bei dem die Bilder die Erlebnissituation des Künstlers wiedergeben. Diese Künstler negieren die künstlerische Handschrift und betonen das rationale Moment innerhalb ihrer Arbeiten. Mit dem *Colorfield Painting* hat diese Kunstrichtung die großen Farbfelder gemeinsam, nur sind die Farbfelder bei dem *Hardedge Painting* scharf voneinander abgegrenzt. Es dominieren schablonenhafte, flächige, geometrische Malformen mit harten Kanten. Diese Haltung spiegelt sich auch bei der Farbwahl wider, die ebenfalls bewusst rational und eher kalt erscheint sowie meist auf zwei oder drei Farben beschränkt ist.

Bei Frederic Matys Thursz ist die Komposition ebenfalls durch flächige, geometrische Malformen geprägt, und die Formen setzen sich durch „harte Kanten“ voneinander ab. Auch sprechen hierfür die zurückgenommene Handschrift des Künstlers und der eher emotionslose und rational wirkende Farbauftrag. Die Farbpalette ist auf bestimmte Hauptfarben beschränkt, Valeurs oder feine Farbabstufungen wurden vermieden. Zudem verweist die enorme Größe des Triptychon mit über

²³⁶ Vgl. Kap. Barnett Newman und die Abbildungen in UNIVERSITY OF KENTUCKY (1963), UNIVERSITY OF KENTUCKY GALLERY OF ART (1965).

²³⁷ Der amerikanische Kunstkritiker Jules Langsner hatte den Begriff der *Hardedge Malerei* bereits im Zusammenhang mit einer von ihm im Sommer 1959 organisierten Ausstellung im Los Angeles im County Museum verwendet, um damit die besondere nichtfigürliche, abstrakte Darstellung zu kennzeichnen. Als Folgeausstellungen sind zu nennen: *Toward a New Abstraction in New York* (1963) und *Post-Painterly Abstraction* in Los Angeles (1964). Vorläuferfunktion hatten Josef Albers mit seiner *Interaction of Colour* und die Collagen (papiers découpés) von Henri Matisse. Zur *Hardedge Malerei* siehe: ALLOWAY, L. (1966), SANDLER, I. (1988).

²³⁸ Abb. 42: Ellsworth Kelly: *Blue, Green, Yellow, Orange, Red*, 1966, Öl auf Leinwand, 152x609cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, NY.

drei Meter Länge auf die zunehmende Beschäftigung von Frederic Matys Thursz mit großen Formaten hin.²³⁹

Die Vermutung liegt nahe, dass der Künstler hier eine Experimentierphase durchlief, die, wie sich schon bald zeigen sollte, ein schnelles Ende hatte. Zu vieles widersprach den Grundzügen seiner Malerei. Es sollte vielmehr Mark Rothko und die Farbfeldmalerei sein, die sich als viel versprechender Nährboden für das Schaffen von Frederic Matys Thursz herausstellte. Der Künstler selbst bekannte später:

*„The frustration of making a painting which was an abstraction resulted in a sequence which made a cube of the stage and the window – Giotto to Monet. It was a finite progression and the responsibility of painting to an architectural space ended with the cubed view of the universe. One can see how much of the painting was sacrificed to make an abstraction of reality.“*²⁴⁰

2.1.2.4 Rembrandt Harmenszoon van Rijn

*The difference between Rembrandt and his followers is that he had authority in the making of the painting. Emulators want to find out how it is done but they miss the point. They miss the pulse. They miss the need.*²⁴¹ (Frederic Matys Thursz)

Dass die *Hardedge Malerei* nur von kurzer Dauer sein konnte, wird umso evidenter, zieht man die intensive Beschäftigung von Frederic Matys Thursz mit den Arbeiten Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) in Betracht. Für ihn besaß das Œuvre von Rembrandt einen außerordentlich hohen Stellenwert.²⁴²

²³⁹ Vgl. Kap. Format.

²⁴⁰ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

²⁴¹ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

²⁴² Zu den Arbeiten von Rembrandt siehe: ALBERTINA (2004), BOCKEMÜHL, M. (1985b), BROWN, C. et al. (1991), FIELD, D.M. (2003), SCHAMA, S. (2000), STÄDTISCHE GALERIE IM STÄDEL (2003), TÜMPEL, C. (1986), TÜMPEL, C. (2003).

Insbesondere aber war es ein Werk, *Die jüdische Braut* von 1667, die Frederic Matys Thursz sein Leben lang faszinierte (Abb.43).²⁴³ Angeblich verbrachte er bei jedem Besuch in Amsterdam Stunden vor dem Gemälde, „to scrutinize one square meter of the Vermilion dress to the bride's sex, in perennial search for paint as metaphor“²⁴⁴ Für Frederic Matys Thursz besaßen nur wenige Werke „authority“ und dieses zählte eindeutig dazu.

So gesehen erstaunt es wenig, dass der Künstler sich immer wieder auf das Bild Rembrandts bezog und ihm zahlreiche Werke widmete. Frühe Beispiele sind *The Jewish Bride* und *Bride* von 1964/1965 (Abb.7). Ebenso existieren verschiedene Arbeiten auf Papier.²⁴⁵ Diese fungieren zum Teil als Skizzen, können teilweise aber auch als eigenständige Werke gesehen werden, da sie sich von der Farbigkeit als auch von der Komposition grundlegend von den ersten Arbeiten unterscheiden.

Das Werk *The Jewish Bride* von 1964/65 zählt somit zu den frühesten Arbeiten aus dieser Serie. Die Arbeit ist in verschiedenen Rottönen gehalten, die von Dunkelrot bis hin zu einem goldschimmernden Orange-Gelb changieren. In mehreren Schichten aufgetragen wird die Dominanz der Farbe durch das große Format zusätzlich unterstrichen. Die getrennten Farbflächen, wie sie noch in dem Triptychon *Envelope for Teresa in Love* zu sehen waren, scheinen zu verschmelzen, und die harten geometrischen Formen münden in weiche Farbübergänge. Die Bildkomposition ist geprägt von einzelnen, abstrakt-organischen Formen, doch bestimmt der Farbeindruck das Bildgeschehen.

Besonders die Farbigkeit bzw. das Kolorit erinnert stark an *Die jüdische Braut* von Rembrandt. Dieses zählt zu dessen bekanntesten und auch rätselhaftesten Werken. Ein Grund liegt u.a. in der Ungeklärtheit des Sujets. Doch interessierte Frederic Matys Thursz vor allem Rembrandts Umgang

²⁴³ Abb. 43: Rembrandt Harmenszoon van Rijn: *Die jüdische Braut*, 1667, Öl auf Leinwand, 122x167cm, Rijksmuseum Amsterdam.

²⁴⁴ THURSZ, F.M. (ohne Datum-c), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (1996).

²⁴⁵ Abb. 7: *The Jewish Bride*, 1964/65, Öl auf Leinwand, 152,5x152,5cm, Privatsammlung Lexington, KY; *Bride*, 1964/65, Öl auf Leinwand, 213x213cm, Ort unbekannt (Nennung im UNIVERSITY OF KENTUCKY GALLERY OF ART (1965)), *Bride*, 1983, Öl auf Leinwand, 224x231cm, Ort unbekannt (Nennung im WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 48), *ohne Titel (Bride Series)*, 1964/65, Öl auf Papier, 81x81cm, Ort unbekannt (Nennung im UNIVERSITY OF KENTUCKY GALLERY OF ART (1965)).

mit der Farbe und dem Licht.²⁴⁶ Rembrandt gilt als Meister des Lichtes, und besonders seine Hell-Dunkel-Technik des *Clair-obscur*, das Arbeiten mit starken Licht- und Schattenkontrasten, musste auch Frederic Matys Thursz, der ebenfalls das Licht als eine Maxime seiner Malerei ansah, faszinieren.²⁴⁷ Erstaunlicherweise aber ist es der Umgang mit der Farbe, für den sich Frederic Matys Thursz begeisterte.

Entscheidend hierbei ist, dass es sich bei der *Jüdischen Braut* um ein Spätwerk von Rembrandt handelt. In seinen letzten Schaffensjahren hatten sich dessen Technik, der Farbaufrag und auch die Farbwahl merklich gewandelt. Rembrandt bevorzugte in seiner letzten Schaffensphase verstärkt verschiedene Rot- und Brauntöne sowie Goldgelb. Besonders bei der Kleidung des Paares und insbesondere dem Kleid der „Braut“ kommt dies zum Tragen. Laut Frederic Matys Thursz seien die Farben bei Rembrandt „*so taut and precise that it had a pulse: it had become animate.*“²⁴⁸

Zudem verlieh Rembrandt seinen Farben eine extreme Tiefe. Dies begründet sich in seiner Schichtenmalerei und gewandelten Malweise ab 1650. Während Rembrandt in seiner Anfangszeit als Künstler noch sehr fein und detailliert zu Werke ging, malte er ab Mitte des 17. Jahrhunderts auf eine eher „grobe Art und Weise“. Dementsprechend wandte Rembrandt bei der *Jüdischen Braut* verschiedene Maltechniken an. Breite Pinselstriche wechseln sich ab mit feinen Linien sowie dicke Kleckse mit dünnen Strichen. Gesichter und Hände sind sehr glatt gemalt, aber die Kleidung wurde mit dicken Klecksen auf die Leinwand gebracht. In den Farbschichten auf dem Ärmel sind sogar Abdrücke des Spachtels zu sehen, mit dem Rembrandt die Farbe aufbrachte und ihr dadurch Tiefe verlieh.

²⁴⁶ Ein prächtig gekleidetes Paar ist zu sehen, das sich in einem vagen, dunklen Raum befindet. Der Mann hat seinen Arm um die Schulter der Frau und eine Hand auf ihre Brust gelegt. Sie dagegen berührt mit den Fingerspitzen seine Hand. Beide schauen vor sich hin, scheinen in Gedanken versunken zu sein. Den Titel *Die jüdische Braut* erhielt das Werk zu Beginn des 19. Jahrhunderts vom Amsterdamer Kunsthändler Van der Hoop. Er sah in diesem Bild einen jüdischen Vater, der seiner Tochter anlässlich ihrer Hochzeit eine Kette umhängt. Mittlerweile wird diese Auffassung bezweifelt. Vielmehr handelt sich hier wahrscheinlich um ein Liebespaar, obwohl die Identität nicht eindeutig geklärt ist. Die Gesichter scheinen Portraits zu sein. Die Kleidung ist für diese Zeit sehr unüblich und die Vermutung liegt nahe, dass sich Zeitgenossen Rembrandts als biblische Figuren porträtieren ließen. Zu verneinen ist jeglicher jüdischer Einfluss.

²⁴⁷ Ein weiterer Vergleich lässt sich zu der speziellen Technik Rembrandts ziehen, Lichtpunkte mit so genannten Weißhöhungen darzustellen. Eine Weißhöhung ist in diesem Fall eine kleine Menge heller Farbe oder weißer Kreide auf dunklem Untergrund. Meistens wird eine solche Weißhöhung angewandt, um eine Bildtiefe zu suggerieren, sie kann aber auch Glanz oder Lichteinfall imitieren. Dies sind beides Aspekte, die auch für Frederic Matys Thursz eine große Rolle spielten. Die Farbe, die für solche Weißhöhungen genutzt wird, ist meist Bleiweiß. Nina Lünenborg bestätigt, dass der Künstler dieses Material ebenfalls verwendete. So gesehen ließe sich vermuten, dass Frederic Matys Thursz eventuell Bleiweiß in seinen Farbmischungen verwendete, um den Glanz seiner Bilder zu erhöhen. KAMES, B. (2005b), o. S.

²⁴⁸ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (1989b), S. 54.

Ebenso ist an manchen Stellen zu erkennen, dass Rembrandt in die noch nasse Farbe kratzte, um die helle Farbe des Untergrundes zum Vorschein zu bringen. Dies könnte ebenso Frederic Matys Thursz als Anregung gedient haben. Dieser scheute sich ebenso nicht, in die Farbschichten zu kratzen und diese mit unterschiedlichsten Utensilien zu traktieren.

Alles in allem finden sich in dem Spätstil von Rembrandt und insbesondere bei der *Jüdischen Braut* viele Parallelen zu Frederic Matys Thursz hinsichtlich der Maltechnik als auch der Farbbehandlung. Besonders sind diese bei den Partien der Kleidung zu finden, bei denen Rembrandt eher unkonventioneller und „gröber“ vorging, um eine größtmögliche Farbtiefe zu erreichen. Die Tiefe der Farben und deren Strahlkraft sind künstlerische Ziele, die auch Frederic Matys Thursz in seinem gesamten Schaffen zu erreichen suchte:

„For me, that was the painting that started it, that made painting more a matter of light: metallic Vermilion light. (...) A passage from the beginning of the painting through the surface as a prism back to the beginning. It was a rejection of surface as reflected color. For the sake of memory.“²⁴⁹

Konsequenterweise kehrte Frederic Matys Thursz später wieder zu seiner polychromen Schichtenmalerei zurück. Er beschrieb folgendermaßen seine künstlerische Entwicklung:

„It has been a progression toward painting not as something which becomes surface but rather the process of applying paint which becomes a dialogue between the layers of paint and what they mean in totality.“²⁵⁰

Bei Frederic Matys Thursz rückte die Farbe wieder in das Zentrum des künstlerischen Interesses, ihre Strahlkraft und gleichzeitig ihre Materialität wurden fokussiert. Die Form trat als gestalterisches Element immer mehr in den Hintergrund, eine Entwicklung, die sich in den kommenden Jahren noch weiter verfestigen sollte. Dies alles sind Aspekte, die ihn stark mit Rembrandt verbinden. Zu betonen ist, dass der Künstler sein großes Vorbild nicht kopierte, sondern bestimmte Aspekte in seine Malerei übernahm. Reinhard Ermen betont:

“Thursz hat Rembrandt nicht imitiert, er hat eine aus Farben geschichtete Idee gesetzt, die ähnlich von innen leuchtet wie das rote Kleid der Judenbraut. Er hat ein diamantenschweres Rot gesetzt, das nicht so sein will wie Rembrandts, das aber von der Judenbraut weiß.“²⁵¹

²⁴⁹ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. ebenso WEI, L. (1990), S. 16-17.

²⁵⁰ THURSZ, F.M. (ohne Datum-b), o. S.

²⁵¹ ERMEN, R. (1989b), S. 26.

2.1.2.5 Supercolorance

*Die Monochromie ist die einzige physische Art zu malen, die erlaubt das geistige Absolute zu erlangen.*²⁵² (Yves Klein)

Wie sich bereits bei *The Jewish Bride* ankündigte, nahm Frederic Matys Thursz die geometrische Abstraktion bzw. das *Hardedge Painting* immer mehr zurück und wandte sich stärker dem *Colorfield Painting* zu. Farbe und Licht standen nun wieder verstärkt im Fokus seines Schaffens.

In der Serie der *Supercolorance*, die Frederic Matys Thursz zwischen 1968 und 1974 schuf, führte der Künstler diesen Weg konsequent weiter. Leider befinden sich keine Werke in öffentlichen Sammlungen. Lediglich die Arbeiten *Supercolorance I* und *Supercolorance II* von 1968 sind in der Retrospektive von Saint-Etienne 1989 gezeigt worden und im Katalog genannt.²⁵³ Trotzdem wurde immer wieder die Bedeutung dieser Serie von verschiedenen Seiten hervorgehoben. Da die Autorin trotz intensiver Recherchen keine Werke aus dieser Serie studieren konnte, stützen sich alle Aussagen auf Beschreibungen sowie auf Aussagen von Interviewpartnern.²⁵⁴

Demnach zeichnet die *Supercolorance* aus, dass nur eine Farbe in verschiedenen Tonalitäten in wenigen Schichten aufgetragen wurde, entgegen der polychromen, vielschichtigen Malerei, die Frederic Matys Thursz bereits für sich entdeckt hatte. Die Bezeichnung *Supercolorance* bezieht sich dabei auf den Namen der Farben, die der Künstler verwendete und die ihn wegen ihres besonderen Farbchromas fesselten, wie Nina Lünenborg bestätigt.²⁵⁵ Zudem ist belegt, dass Frederic Matys Thursz beim Farbauftrag trockenes Pigment verwendete; damit erhielten die Oberflächen einen matten Charakter. Laut Lilly Wei erreichte er „*the ultimate color produced impenetrable and mysterious.*“²⁵⁶ Reinhard Ermen betont zudem, dass die Arbeiten in Saint-Etienne durch Einritzungen in der Malfläche geprägt waren und versteht dieses Aufreißen der Oberfläche als „*Demonstration der Farbmächtigkeit, als materielle Konkretion*“.²⁵⁷

²⁵² RESTANY, P. (1982), S. 194.

²⁵³ *Supercolorance II*, 1968, Öl auf Leinwand, 186x153cm, Ort unbekannt und *Supercolorance I*, 1968, Öl auf Leinwand, 153x153cm, Ort unbekannt. Vgl. MUSÉE D'ART MODERNE (1989), S. 73 (Nr. 1 und 2).

²⁵⁴ Vgl. WEI, L. (1989b) S. 51ff. Vgl. KAMES, B. (2005b), o. S., ERMEN, R. (1989a), S. 357.

²⁵⁵ KAMES, B. (2005b), o. S.

²⁵⁶ WEI, L. (1989b), S. 52. Vgl. hierzu Kap. über Raum und Immaterialität.

²⁵⁷ ERMEN, R. (2006), o. S. und ERMEN, R. (1989a), S. 357.

Das Ergebnis seiner speziellen Materialwahl und Technik war zudem eine vollkommen andere Lichtwirkung seiner Werke, die das Licht nicht reflektierten und in den Raum ausstrahlten, sondern vielmehr absorbierten. Als Inspirationsquelle für diese Werke werden die Vitraux der Sainte-Chapelle in Paris genannt. Im Gegensatz zu seinen Erfahrungen in Chartres habe er hier die Lichtwirkung, die man von außen wahrnimmt, studiert. Die Fenster hätten von diesem Standpunkt aus gesehen nicht Licht reflektiert, sondern geschluckt. Lilly Wei betont:

*„The prism paintings were light reflectors; the new paintings held the light within accumulations of gritty, opaque paint. Like the vitraux of Sainte-Chapelle which mingled light within the dirt of centuries. Thursz wanted to irradiate the primal material of paint, to give it interior light and life.“*²⁵⁸

Hinsichtlich der *Supercolorance* besteht eine Verbindung zu Yves Klein (1928-1962). Die 50er und 60er Jahre stellten für Frederic Matys Thursz eine Zeit des Experimentierens mit verschiedenen Materialien dar: *„It was in the 60's (...), that I dug around pretty well in every direction looking for colors, not nameless colors, but colors which were rare, unique or unusual in order to mix them (...).“*²⁵⁹ Diese Suche nach außergewöhnlichen Materialien und Pigmenten verband beide Künstler. Angeblich kauften Frederic Matys Thursz und Yves Klein zusammen bei dem Chemiker und Farbenhändler Adam in Paris dessen komplette Farbvorräte auf, Frederic Matys Thursz die gesamten Rottöne und Yves Klein das gesamte Ultramarin Blau, das er sich später als *IKB*, International Klein Blue, patentieren ließ.²⁶⁰

Yves Klein selbst gilt als einer der Vorreiter der monochromen Malerei, die er nicht wie viele seiner Nachfolger formal als einfarbige Fläche zur Demonstration von Farbwerten, sondern als Ausdruck höchster Spiritualität verstand (Abb.44).²⁶¹ Hierzu entwickelte er sein spezielles, tiefes

²⁵⁸ WEI, L. (1989b), S. 62.

²⁵⁹ Frederic Matys Thursz zitiert aus CEYSSON, B. (1989), S. 11. Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999).

²⁶⁰ Vgl. WEI, L. (1989b), S. 67, KAMES, B. (2005b), o. S. Yves Klein hatte das Ultramarinblau als Pigment bereits bei einem Londoner Rahmenhändler entdeckt. Doch es stellte sich heraus, dass alle Versuche mit herkömmlichen Bindemitteln die Intensität und Wirkung der Farbe verblassen ließen. Klein setzte seine Untersuchungen in Paris fort, und dort taucht auch der Name Adam auf. Mit dem Pariser Chemiker und Apotheker führte er intensive Experimente durch und fand schließlich die Lösung: Ultramarin wurde mit Rhodopas (einer Mischung aus hochentzündlichem Ether und Petroleumextrakten) als Bindemittel vermischt und auf den Malgrund aufgetragen. Das genaue Rezept ist jedoch bis heute geheim und wurde unter der Bezeichnung *International Klein Blue* patentiert.

²⁶¹ Abb. 44: Yves Klein: *Untitled blue monochrome (IKB 82)*, 1959, Pigment in Kunstharz auf Leinwand auf Holz, 91,5x71x2,5cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Ultramarinblau und eine besondere Auftragstechnik.²⁶² Dieses übertrug Yves Klein auf die Leinwand und manchmal auf verschiedene Gegenstände wie Schwämme, wobei er sich zunehmend für die pure geistige Energie, die „immaterielle Komponente der Malerei“ interessierte. Final sollte die reine Präsenz der Farbe, das monochrome Blau der Bilder und Objekte den Betrachter aufgrund seiner Tiefenwirkung in das Bild oder Objekt hineinziehen und geistige Prozesse auslösen:

„Es ist die Doppelnatur der Farbe, die einerseits als matter Puder stoffliche und haptische Qualität besitzt, doch nach längerer Betrachtung das Materielle in sein Gegenteil auflöst und in unergründliche Tiefen entrückt. Ein solcher Transformationsvorgang bewirkt die Transzendierung dieser Farbe und erklärt ihre Magie.“²⁶³

Es ist ungeklärt, inwieweit Frederic Matys Thursz im künstlerischen Austausch mit Yves Klein stand und inwieweit er sich mit den Werken des Franzosen auseinandersetzte. Allerdings lassen sich gewisse Parallelen ziehen und anhand des Vergleiches mit Yves Klein die künstlerische Entwicklung von Frederic Matys Thursz in dieser Zeit herausstellen.

Zum einen verbindet beide die Monochromie ihrer Arbeiten und das Streben nach der „Präsenz der Farbe.“ Das Blau bzw. Rot wird zum alleinigen Bildgegenstand. Zum anderen verbindet beide die Wahl ihrer Materialien, das Ausprobieren neuer Techniken wie zum Beispiel der Farbauftrag mit trockenem Pigment. Beiden ging es darum, die Grenzen der Farb- und Lichtwirkung auszuloten und eine „mystische“ Tiefenwirkung der Farbe zu erreichen. Vor allem in dem Hauptwerk von Frederic Matys Thursz wird ersichtlich, dass seine Bilder nicht nur auf das rein ästhetische, sondern auch transzendente Seherlebnis des Betrachters abzielten.²⁶⁴

Doch ist hierbei zu betonen, dass Frederic Matys Thursz keineswegs monochrome Arbeiten schaffen wollte, sondern vielmehr das Experiment unternahm, die Möglichkeiten einer Farbe voll auszuschöpfen und deren Grenzen erfahrbar zu machen. Lilly Wei betont:

„While technically these might have been monochrome paintings, Thursz does not consider them as such since he has never been interested in reductivism per se or in ideologies of color. When he began to make one color paintings, it was an empirical attempt to determine one color’s capacity (...).“²⁶⁵

²⁶² Zu dem Werk von Yves Klein siehe: RESTANY, P. (1997), STICH, S. (1994), WEITERMEIER, H. (1994), WEMBER, P. (1969).

²⁶³ GERCKE, H. (1990), S. 426.

²⁶⁴ Vgl. Kap. Sublime bei Frederic Matys Thursz.

²⁶⁵ WEI, L. (1989b), S. 52.

Frederic Matys Thursz stieß bald an Grenzen, die ihn zu der polychromen Schichtenmalerei zurückführten. Laut Lilly Wei entdeckte er, dass er sich damit selbst beschränkte:

„What he discovered was that one color palette could never produce the dimensionality of the phenomenal world. What he set out to find was a process that would make painted color equal of phenomenal color.“²⁶⁶

2.1.2.6 Zusammenfassung der 60er Jahre

In den 60er Jahren führte Frederic Matys Thursz seine Experimente mit verschiedenen Stilen, Materialien und Techniken fort. Dabei sind die ersten Jahre gekennzeichnet von der Auslotung der strukturellen und kompositorischen Möglichkeiten der Farbe und dem starken Streben nach einer klaren Form.

Die von Schwarz dominierte Serie stellt nicht nur einen weiteren Verweis auf den Holocaust dar, sondern ist ebenso durch die Reduktion der Farbigkeit und die Fokussierung auf die Form bzw. Bildkomposition gekennzeichnet. Die Parallelen zu Franz Kline deuten daraufhin, dass sich Frederic Matys Thursz zunehmend für die amerikanischen Kunstrichtungen öffnete. Die intensive Auseinandersetzung mit der literarischen Strömung des Symbolismus und ihrer formalen Theorien wie der von Paul Valéry zeugen ebenso von der Suche nach einer klaren Struktur.

Eine weitere Radikalisierung fand durch die geometrischen Abstraktionen statt, die an das *Hardedge Painting* erinnern. Die Tiefe und Leuchtkraft der Farbe wurde nicht mehr betont, die Schichtenmalerei zugunsten einer „flachen“, auf streng abgegrenzte Farbflächen konzentrierten Malerei aufgegeben. Die Technik der Collage kündigt ebenso von dem Experimentieren des Künstlers mit verschiedenen Formen und der Abwendung von seinem Vorhaben, Farbe und Licht in seinen Bildern dominieren zu lassen.

Erst durch die Auseinandersetzung mit Rembrandt kristallisierten sich für Frederic Matys Thursz seine künstlerischen Ziele heraus. Die geometrische Abstraktion wurde zugunsten einer organischen Abstraktion aufgegeben, bei der wieder die Farbe als bestimmendes Element dominiert. Der Fokus richtete sich erneut auf die Materialität der Farbe, ihre Tiefenwirkung und Leuchtkraft. Wesentlich

²⁶⁶ WEI, L. (1989b), S. 52.

ist hierbei die Rückkehr des Künstlers zu der polychromen Schichtenmalerei als bestimmende Technik seiner Malerei. Gesteigert wurde dies durch die Serie der *Supercolorance*, mit denen sich Frederic Matys Thursz auf eine Farbautonomie bzw. Monochromie hinbewegte. Allerdings stellte er dabei auch die Grenzen der Monochromie für sich fest.

2.1.3 70er Jahre

*In rare instances, transcendence occurs. The painting appears. A pilgrimage to Urbino is directed not to a painting, not to Piero, but to the painting, votary of Painting.*²⁶⁷ (Frederic Matys Thursz)

Die 70er Jahre beginnen mit der Serie der *Envelope-Paintings*. In diesen näherte sich Frederic Matys Thursz dem *Colorfield Painting*, und künstlerische Parallelen lassen sich u.a. zu dem Werk von Barnett Newman ziehen. Vor allem aber ist es die Auseinandersetzung mit dem Œuvre von Mark Rothko, einem der wichtigsten Einflussgrößen für das Werk von Frederic Matys Thursz, das die Arbeiten der 70er Jahre prägte und werkbestimmend für das gesamte Œuvre des Künstlers wurde.

Die genaue Analyse des Werkes *For Mark Rothko* und der Vergleich mit Mark Rothko zeigen, dass sich sowohl hinsichtlich der Technik, der verwendeten Materialien als auch der künstlerischen Ziele grundlegende Parameter für das Werk von Frederic Matys Thursz ausmachen lassen. So erstaunt es nicht, dass Frederic Matys Thursz diesen Weg konsequent fortsetzte und eine Gruppe von Arbeiten folgen ließ, die fast monochromen Charakter aufweisen. Hierzu wird Ad Reinhardt als künstlerischer Bezug herangezogen.

Deutlich wird, dass Frederic Matys Thursz die beiden Pole seines Lebens und Schaffens, Europa und Amerika, *Ecole de Paris* und *Abstrakter Expressionismus*, Jean Fautrier und Mark Rothko, langsam zu verbinden wusste und dadurch den Weg ebnete für sein Hauptwerk der 80er und 90er Jahre. Meyer Schapiro schrieb 1956 über die Entwicklung der amerikanischen Malerei Folgendes, das auch auf die Werke von Frederic Matys Thursz zutrifft:

*“The consciousness of the personal and spontaneous in the painting and sculpture stimulates the artist to invent devices of handling, processing, surfacing (...). Hence the great importance of the mark, the stroke, the brush, the quality of the substance of the paint itself, and the surface of the canvas as a texture and field of operation.”*²⁶⁸

²⁶⁷ THURSZ, F.M. (1981), S. 155.

²⁶⁸ SHAPIRO, M. (1956), S. 38.

2.1.3.1 Envelope Paintings

Draw; But it is the reflection which envelops, light, through the general reflection is the envelope.²⁶⁹
(Paul Cézanne)

Die Serie der so genannten *Envelope Paintings* begann Frederic Matys Thursz Ende der 60er Jahre, wahrscheinlich um 1968. Die ersten dokumentierten Werke stammen aus den Jahren ab 1970. Zu der Serie zählten neben Ölgemälden auch Collagen, Papierarbeiten und vermutlich verschiedene Studien.

Eine ganze Reihe von Arbeiten ist dem Theologen und engen Freund von Frederic Matys Thursz, Thomas Merton (1915-1968), gewidmet.²⁷⁰ Das erste Bild dieser Serie, *For Thomas Merton*, wurde in der Retrospektive in Saint-Etienne gezeigt und stammt von 1970.²⁷¹ Angeblich arbeitete Frederic Matys Thursz gerade an dem Bild, als er im Radio vom Tod des Freundes hörte. Die Papierarbeit *For Thomas Merton XI* von 1972 stellt ein weiteres Beispiel dar.²⁷²

Thomas Merton selbst wird heute zu den wichtigsten Theologen des 20. Jahrhunderts in Amerika gezählt. Ebenso war er in der Kunstszene bekannt und u.a. mit Ad Reinhardt befreundet. Hinsichtlich seiner Vita, seines Wirkens und seiner zahlreichen Publikationen lassen sich verschiedene Parallelen zu Frederic Matys Thursz feststellen. Dass dieser dem Freund eine ganze Serie von Arbeiten widmete, beweist die immense Bedeutung für ihn.²⁷³

²⁶⁹ CÉZANNE, P. (1941), S. 251.

²⁷⁰ Frederic Matys Thursz erinnerte sich: „*Talked to Merton often and read, immediately after his death, a last letter he had sent to me to arrange a rendez-vous (...). The coincidence was peculiar and very sad.*“ Vgl. THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

²⁷¹ *For Thomas Merton*, 1970, Öl auf Leinwand, 206x196cm, Ort unbekannt. Ein weiteres Beispiele ist: *For Thomas Merton*, 1971, Öl auf Leinwand, 85x99cm, Ort unbekannt.

²⁷² *For Thomas Merton IX*, 1972, Öl auf Papier, 56x77cm, Privatsammlung Basel.

²⁷³ Thomas Merton zählt zu den wichtigsten katholischen Autoren des 20. Jahrhunderts in Amerika. In Frankreich geboren, begann er seine Ausbildung an der Columbia University in New York. 1938 trat er der katholischen Kirche bei. Bald darauf veröffentlichte er seine Dissertation *On Nature and Art in William Blake*. Nach einer Zeit von Lehraufträgen an der Columbia University und dem St. Bonaventure's College, Olean, New York trat Thomas Merton 1941 der Abbey of Gethsemani in Trappist, KY bei. Dort schrieb er seine Biographie *The Seven Storey Mountain* (1948), die ein Bestseller wurde und zu den meist publizierten, christlichen Werken in Amerika zählt. In den nächsten 20 Jahren veröffentlichte Thomas Merton unzählige Bücher und Schriften, in denen er sich mit dem Christentum, anderen Religionen, Philosophie und gesellschaftlichen Themen auseinandersetzte. Ungeklärt ist, woher sich Frederic Matys Thursz und er kannten. Es besteht die Möglichkeit, dass sie sich in New York oder in Kentucky kennenlernten. Vgl. <http://www.merton.org/> und <http://www.mertonfoundation.org/>.

Das Bild *For Thomas Merton* von 1971 ist ein weiteres Bild aus dieser Serie (Abb.8).²⁷⁴ Farbflächen in leuchtenden Rottönen beherrschen den Bildeindruck. Im Gegensatz zu den Arbeiten, die sich auf die *Jüdische Braut* von Rembrandt beziehen, dominieren nicht mehr organische, sondern große, rechtwinklige Farbflächen das Bildgeschehen. Im Zentrum des Bildes ist eine geometrische Form zu sehen, die sich durch ihr leicht dunkleres Rot vom ebenfalls roten Hintergrund abhebt. An ihrem unteren Ende schließt sich eine weitere, rechwinklige Form an, die wiederum einen etwas dunkleren Rotton aufweist. Die unteren Kanten sind jeweils durch hellere, ins Gelb-Orange tendierende Ränder akzentuiert, die sich auch an den Rändern des Bildes wiederfinden. An der dominierenden, zentralen Farbfläche sind ebenso schmalere, dunkelrot-lilafarbene Streifen zu erkennen. Erstaunlich ist zudem die Dimension des Bildes, das mit 216 cm Höhe und 252 cm Breite deutlich über den Maßen der meisten früheren Werke aus den 50er und 60er Jahren liegt.

Alles in allem dominieren die verschiedenen, roten Farbflächen das Bildgeschehen, und die gesamte Bandbreite der roten Farbpalette wird zur Schau gestellt. Laut Lilly Wei arbeitete Frederic Matys Thursz in dieser Zeit verstärkt mit Vermilion und verschiedenen Cadmium-Pigmenten.²⁷⁵ Besonders Vermilion sollte sich als ein Schlüsselpigment für das gesamte Werk von Frederic Matys Thursz herausstellen und sich in fast allen späteren Bildern finden lassen.²⁷⁶ Zu vermuten ist, dass die so genannte *Vermilion-Series* ebenfalls zu der Serie der *Envelope Paintings* gezählt werden kann. Ein Beispiel stellt die Arbeit *California No.1 (Vermilion-Series)* von 1973 dar. Leider ist kein Werk dieser Serie erhalten, und nur einzelne Rezensionen von Ausstellungen sind dokumentiert.²⁷⁷

Sichtbar ist, dass Frederic Matys Thursz in mehreren, polychromen Farbschichten arbeitete, das Bild sukzessiv mit den einzelnen Farbflächen aufbaute und sich bestimmter „Strukturen“ beim Bildaufbau bediente. Der Künstler beschrieb es folgendermaßen:

²⁷⁴ Abb. 8: *For Thomas Merton*, 1971, Öl auf Leinwand, 216x251,5cm, Ort unbekannt.

²⁷⁵ WEI, L. (1989b), S. 55.

²⁷⁶ Vgl. Kap. Pigment.

²⁷⁷ *California No.1 (Vermilion-Series)*, 1973, Öl auf Leinen, 251,5x223,5cm, Ort unbekannt. Vgl. hierzu ebenso N.N. (1973), S. 6. In dieser Rezension der Ausstellung *Vermilion Series* in der Ruth Schaffner Gallery von 1973 wird behauptet, Frederic Matys Thursz habe von 1969-1973 nur mit Vermilion gearbeitet. Zudem wird die ganze Serie dieser Arbeiten mit neun großen, vier kleinen Gemälden und elf Collagen beschrieben. Weiter heißt es: „*In large canvases, as California No.1, the surface shimmers with color, drawing the spectator into the painting. The presence of the square is almost felt rather than seen and deep in the paint there is the suggestion of a square within a square. Undefined edges of overlapping colors are created by layers built up beneath the surface. The colors interact harmoniously and there is no struggle between opposing forces or the ground and picture plane.*“

„I realized that the use of a shaped configuration held tension against the shape of the canvas only because of its insistent repetition and because of its sense of ratio. Then it seemed more desirable to become linear and to use linear stresses against the geometry of the canvas. I believe they probed the canvas more. Therefore I am still using the concept of skeletal structures, which eventually might be avoided or evaded.“²⁷⁸

Der Grundgedanke des „Envelope“ ist dabei, dass die verschiedenen Farbflächen an die Struktur eines „Briefumschlages“ erinnern, der in seinem Inneren etwas verborgen hält – die Tiefen der Farben und die Reflektion des Lichtes. Diese Kompositionsweise verweist wiederum auf Paul Cézanne, der postulierte, *„light, through the general reflection is the envelope.“²⁷⁹* Frederic Matys Thursz selbst bekannte:

„I thought of Cézanne’s metaphor: light as the envelope. At that moment, for me, it was painting, which became the envelope. Its surface, a flap. Which could conceal or reveal unexpected content. Literally, as collage. At the upper edges of the quadrum, spilling color in shreds of change dimension and origin. Mind, memory, sheath, coffin, earth, air: all envelop. Paint, painting. Envelopes, envelop. Alliteration. Abstraction. Actual.“²⁸⁰

Final soll der Betrachter von der Farbe und auch der Lichtwirkung der Bilder „umhüllt“ werden. Der Galerist von Frederic Matys Thursz aus dieser Zeit, Edward Thorp, bestätigt: *„He loved to envelope the viewer as the viewer stood in front of his paintings. He wanted to feel them that the canvas enveloped them.“²⁸¹*

²⁷⁸ THURSZ, F.M. (ohne Datum-b), o. S.

²⁷⁹ CÉZANNE, P. (1941), S. 251.

²⁸⁰ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S. Auch Nina Lünenborg bestätigt, dass Frederic Matys Thursz diese Vorstellung Paul Cézannes zu dieser Zeit beschäftigt hat. Vgl. KAMES, B. (2005b), o. S., KAMES, B. (2003g), o. S. und WEI, L. (1989b), S. 55.

²⁸¹ Edward Thorp zitiert nach KAMES, B. (2004b), o. S.

2.1.3.2 Colorfield Painting

*Undeniable roots in Abstract Expressionism (...).
Rothko. Why deny them?²⁸² (Frederic Matys Thursz)*

Die Serie der *Envelope Paintings* lehnt sich stark an die amerikanische Farbfeldmalerei an, eine Stilvariante des *Abstrakten Expressionismus*, die ab 1950 im Gegensatz zum gestischen, vielfarbigen *Action Painting* die Farbe in großen, oft monochromen Flächen einsetzt.²⁸³ Allen Künstlern gemeinsam ist, dass sie die Farbe in intensiven, großen Flächen, die das gesamte Bildformat ausfüllen, zur Anschauung bringen. Damit gehen eine stark reduzierte Komposition bzw. die Abschaffung des Hintergrundes sowie der Hang zu großen Formaten einher.

Der Begriff stammt von Irvine Sandler, der in seiner Publikation *Abstract Expressionism* von 1970 ein Kapitel mit *The Colour Field Painters* betitelte und damit den Terminus festlegte.²⁸⁴ Hauptvertreter waren Clyfford Still (1904-1980), Mark Rothko (1903-1970) und Barnett Newman (1905-1970). Ab 1960 wurde dieser Stilbegriff auf Arbeiten u.a. von Helen Frankenthaler (geb. 1928), Morris Louis (1912-1962), Kenneth Noland (geb. 1924) und Ad Reinhardt (1913-1967) erweitert. Besonders zu den Werken von Barnett Newman und vor allem Mark Rothko lassen sich zahlreiche Parallelen und „undeniable roots“, wie es Frederic Matys Thursz formulierte, feststellen.

2.1.3.3 Barnett Newman

Nur die reine Idee hat Bedeutung.²⁸⁵ (Barnett Newman)

Der gewandelte Stil von Frederic Matys Thursz legt einen Vergleich zu Barnett Newman nahe. Zu betonen ist, dass es sich hier wiederum nicht um eine künstlerische Adaption des Künstlers handelt.

²⁸² THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

²⁸³ Vgl. ANFAM, D. (1990), GREENBERG, C. (1962), S. 24-32, LEJA, M. (1993), POLICARI, S. (1991), SANDLER, I. (1970), SANDLER, I. (1978).

²⁸⁴ Vgl. SANDLER, I. (1970). Ebenso zu nennen ist Clement Greenberg's Essay *American Type Painting* von 1955. Clement Greenberg betont, dass Clyfford Still, Barnett Newman oder Mark Rothko dazu tendieren würden, die Farbe grossflächig bzw. in „fields“ aufzutragen. Siehe GREENBERG, C. (1955), S. 179-196.

Vielmehr lassen sich bestimmte Aspekte des Werkes von Barnett Newman in den Arbeiten von Frederic Matys Thursz wiederfinden.²⁸⁶

Charakteristisch für das Werk des Amerikaners sind monochrome, ohne Pinselspuren gemalte Flächen, die durch einen oder mehrere, senkrechte Streifen, so genannte *zips*, unterteilt sind. Diese Elemente werden ständig variiert, sei es in der Anordnung und Beschaffenheit der Farbstreifen, der Größe der Leinwände, dem Format oder den Farben. Ein frühes Beispiel ist seine Arbeit *Vir Heroicus Sublimis* von 1950/51 (Abb.45).²⁸⁷ Durch diesen strengen Stil war Barnett Newman im New York der 50er Jahre isoliert, da der Durchbruch des *Abstrakten Expressionismus* einer gestischen Malerei den Vorzug gab. Die Gemälde seines Hauptwerkes wie bspw. *The Stations of the Cross* von 1958-66 ziehen die Summe seiner künstlerischen Existenz, die vom Glauben an die Möglichkeit spiritueller Botschaften in der abstrakten Malerei getragen ist. Zwischen 1966-70 entstand seine bedeutsame Serie *Who's afraid of Red, Yellow and Blue*.²⁸⁸

Frederic Matys Thursz und Barnett Newman verbindet auf den ersten Blick die meist enorme Größe ihrer Bildformate, ein Kennzeichen der amerikanischen Nachkriegsmoderne, der Abstrakten Expressionisten und vor allem auch von Barnett Newman. Die materiellen Grenzen des Bildes liegen so außerhalb des Blickfeldes. Max Imdahl schrieb in seinem Aufsatz *Barnett Newman: Who's afraid of red, yellow and blue?:*

„Ein Charakteristikum der amerikanischen Malerei ist das große, unüberschaubare Bildformat ‚big canvas‘ als eine Verneinung des europäischen Tafelbildes und der im Tafelbild verwirklichten Komposition: Der Unüberschaubarkeit des Bildes entspricht dessen antikompositionellen Binnenstruktur.“²⁸⁹

Eugene Goosen übernimmt in seinem Aufsatz *Big Canvas* die Auffassung von Harold Rosenberg, nach der die Leinwand zur Welt wird: *“It is no longer a window to a world, but the world,*

²⁸⁵ Barnett Newman zitiert aus WALTHER, I.E. (2000), S. 290.

²⁸⁶ Zu dem Schaffen von Barnett Newman siehe: EGENHOFER, S. (1996), GACHNANG / SPRINGER (1996), LYOTARD, J.-F. (1986a), MEYER, F. (2003), O'NEILL, J.P. (1990), ROSENBERG, H. (1978), SHIFF, R. (2004), ZWEITE, A. (1997).

²⁸⁷ Abb. 45: Barnett Newman: *Vir Heroicus Sublimis*, 1950/51, Öl auf Leinwand, 242x514cm, Museum of Modern Art, New York, NY.

²⁸⁸ Vgl. bspw. Barnett Newman: *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV*, 1969-70, Acryl auf Leinwand, 274x604,5cm, Neue Nationalgalerie, Berlin.

²⁸⁹ IMDAHL, M. (1971), S. 24.

immanent and autonomous."²⁹⁰ Auch Mark Rothko benutzte den Begriff „*to envelop the viewer*“.²⁹¹ Der Künstler bekennt:

*„I realize that historically the function of painting large pictures is painting something very grandiose and pompous. The reason I paint them, however (...) it is precisely because I want to be very intimate and human.“*²⁹²

Die Größe der Leinwand lässt die Farbe als das entscheidende Moment der Malerei hervortreten. Die Betonung der Farbe, der Farbfläche und die Schaffung eines Farbraumes verbinden beide Künstler. Doch hinsichtlich ihrer Komposition unterscheiden sie sich. Frederic Matys Thursz verfolgte die kompositionelle Struktur seiner *Envelope Paintings*, arbeitete mit polychromen Farbschichten und setzte die einzelnen Farbflächen übereinander, eine vollkommen unterschiedliche Kompositionsweise im Vergleich zu dem Farbauftrag von Barnett Newman und den „*zips*“ als strukturelles Element seiner Malerei.

Frederic Matys Thursz betonte immer wieder, dass er sich außer von Mark Rothko grundlegend von den anderen Künstlern des *Colorfield Painting* unterscheidet. So warf er Barnett Newman und Ad Reinhardt vor:

*„The colour in Reinhardt and in Newman does not have a particular source. It is arbitrary. It is colour available in a tube and applied. That lack of regard for the sources of colour and how a colour arrives differentiates my work and my concerns from theirs, particularly Newman.“*²⁹³

Darüber hinaus betonte Frederic Matys Thursz, dass er andere künstlerische Ziele in seiner Malerei verfolge und hob das Licht als Maxime seiner Malerei hervor:

*“He uses the same color thirty times but he puts each layer one on top of the other like a sheet on a sheet. His painting becomes deep and opaque. As far as I’m concerned there is no such thing as color, only light.“*²⁹⁴

Frederic Matys Thursz selbst benannte den fundamentalen Unterschied zwischen sich und Barnett Newman. Dem Künstler ging es einerseits um das Licht, die Leucht- bzw. Strahlkraft der Farbe, die wiederum eine andere Art des Farbraumes erzeugt. Andererseits strebte er danach, der Farbe

²⁹⁰ GOOSSEN, E. (1958), S. 47.

²⁹¹ Mark Rothko zitiert aus WEISS, J. (1998), S. 306.

²⁹² Mark Rothko zitiert aus WEISS, J. (1998), S. 307.

²⁹³ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. WEI, L. (1990), S. 16-17.

²⁹⁴ Frederic Matys Thursz zitiert aus CEYSSON, B. (1989), S. 19.

Substanz zu verleihen. Doch findet bei beiden Künstlern eine Überantwortung des Bildes an den individuellen und durch nichts zu ersetzenden Wahrnehmungsakt statt. Der Betrachter soll in beiden Fällen Farbe erleben, in einen Farbraum fallen, hinter dem sich final weitere Sinnzusammenhänge verbergen.²⁹⁵ So gesehen kann man festhalten, dass gewisse formale Parallelen existieren und manche Aspekte der künstlerischen Ziele sehr ähnlich sind, auch wenn der Weg dorthin verschieden ist.

2.1.3.4 For Mark Rothko

*Ich denke mir meine Bilder als Dramen.*²⁹⁶ (Mark Rothko)

Für Frederic Matys Thursz stellten die Werke von Mark Rothko, den er persönlich kannte, die „*Quintessenz der Malerei*“ dar.²⁹⁷ Die Retrospektive in der Marlborough Gallery in New York bezeichnete er als eines seiner einflussreichsten Kunsterlebnisse:

*„If I were to select the last exhibition which moved me to the level of sublimity and crux of painting, it would be the retrospective held at Marlborough Gallery after Rothko died in 1971. The panoply of those canvases stays indelibly etched as the essence of paint as meaning.“*²⁹⁸

Doch ist vor der stilistischen Analyse und dem Vergleich zu den Arbeiten von Mark Rothko zu betonen, dass die Bewunderung für den Künstler sich nicht nur auf einer künstlerischen Nähe gründete.

Charakteristisch für die New Yorker Schule und für die Arbeiten der beiden Künstler spielen drei Ebenen eine Rolle, die persönliche, die ästhetische und die kulturelle. David Joselit hebt hervor:

„These two experiences – the painter’s externalization of private emotion and the spectator’s recognition of such emotion as pertinent to him or herself – are the book-

²⁹⁵ Zu der Rolle des Betrachters und dessen Wahrnehmung siehe Vgl. Kap. Betrachter.

²⁹⁶ Mark Rothko zitiert aus WALTHER, I.E. (2000), S. 293.

²⁹⁷ THURSZ, F.M. (1996), o. S.

²⁹⁸ THURSZ, F.M. (ohne Datum-c), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (1996), WEI, L. (ohne Datum), o. S., WEI, L. (1990), S. 16-17.

ends of a single representational slippage between inside and outside, psyche and representation, individual and public sphere. ²⁹⁹

Frederic Matys Thursz erkannte viel von sich selbst in dem Schicksal von Mark Rothko, die starke europäische Verbundenheit, den Zwiespalt zweier Kulturen, den jüdischen Glauben und die eigene tragische Familiengeschichte, laut Nina Lünenborg „*eine Schicksals-Ähnlichkeit unter Immigranten jüdischer Herkunft*“.³⁰⁰ 1947 hatte Mark Rothko bereits erklärt: „*I think of my pictures as dramas.*“³⁰¹ Nina Lünenborg bestätigt:

*„Persönlich und künstlerisch war ihm Rothko sehr wichtig, auch dessen Schicksal und das seiner Werke, sowie die komplexe und tragische Geschichte seines Nachlasses. Das Buch ‚The Legacy of Mark Rothko‘ beschäftigte Frederic sehr.“*³⁰²

So gesehen verbindet beide Künstler auch der starke persönliche, emotionale Gehalt ihrer Arbeiten. Frederic Matys Thursz selbst bestätigte immer wieder, dass seine Bilder auch sein Leben widerspiegeln, „*all I have known and seen both ordinary and extraordinary (...). Like a personal diary recounting my life (...).*“³⁰³

Es verwundert nicht, dass Frederic Matys Thursz Mark Rothko eine ganze Serie von Arbeiten widmete. Wie viele Arbeiten die Serie umfasst, ist ungewiss. Doch spricht das Hinzufügen von Nummerierungen bei den Bildtiteln für einen größeren Umfang der Serie sowie für die intensive Beschäftigung des Künstlers mit seinem Vorbild. Als eines der frühesten Werke dieser Serie gilt die Arbeit *For Mark Rothko* von 1972, die anschließend näher analysiert wird (Abb.9).³⁰⁴ Das Werk *Homage a Rothko* aus demselben Jahr stellt ein weiteres frühes Beispiel dar.³⁰⁵

²⁹⁹ JOSELIT, D. (2003), S. 27.

³⁰⁰ Nina Lünenborg zitiert nach KAMES, B. (2005b), o. S.

³⁰¹ Mark Rothko zitiert aus JOSELIT, D. (2003), S. 23.

³⁰² Darüberhinaus erinnert sich Nina Lünenborg an folgende Erzählung des Künstlers: „*Ich erinnere mich, dass Frederic von einer Episode bei einem Essen sprach, bei dem Rothko versuchte, Geld für die Zahnspange seiner Tochter aufzutreiben. Zu dem Zeitpunkt konnte er sich diese nicht leisten, niemand wollte ihm ein Bild abkaufen.*“ KAMES, B. (2005b), o. S. Vgl. SELDES, L. (1996).

³⁰³ Frederic Matys Thursz zitiert nach CEYSSON, B. (1989), S. 20. Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999).

³⁰⁴ Abb. 9: *For Mark Rothko*, 1972, Mischtechnik auf Leinwand, 185,5x213cm, Kolumba, Köln.

³⁰⁵ *Homage a Rothko*, 1972, Öl auf Leinwand, 228,6 x 177,8 cm, Privatsammlung New York, NY. Ein weiteres Beispiel ist: *For Mark Rothko IV*, 1971, Öl auf Papier, 56x76cm, Privatsammlung New York.

In seinem Hauptwerk bezog sich Frederic Matys Thursz abermals auf seine beiden großen Vorbilder, Jean Fautrier und Mark Rothko und widmete verschiedene Diptychen den beiden Meistern. Beispiele hierfür sind *For Rothko/ Pour Fautrier* von 1988/92 oder *Diary #58 For Rothko* von 1989/91 (Abb.16/17).³⁰⁶

Das Bild *For Mark Rothko* von 1972 befindet sich heute im Kunstmuseum des Erzbistums in Köln. Mit einer Breite von 185,5 cm und einer Höhe von 213 cm hielt Frederic Matys Thursz seine Vorliebe für große Formate bei. Das Werk ist von zwei Farbflächen bestimmt: ein dunkleres, dunkelrot-lila Farbfeld im Zentrum und eine hellere, rot-rosa Farbfläche, die den Rest der Bildfläche ausfüllt. Die Übergänge sind fließend. Besonders an den Schnittstellen zu den Farbfeldern lassen sich polychrome Unterschichten erkennen. Die Farben sind mit unterschiedlichen Utensilien aufgetragen worden, wie bspw. mit Pinseln oder Spachteln.³⁰⁷ Dementsprechend ist die Faktur des Bildes relativ glatt und eben und lässt wenig von der strukturierten Textur der späteren Werke erkennen.

Eine Schichtenanalyse während der Restaurierung des Bildes hat ergeben, dass der Künstler an einer Stelle bis zu 22 Schichten übereinander legte. Nach der weißen Grundierung folgen verschiedene Farbschichten von Blau-Grün, über Zinnober-Rot bis hin zu Rosa und gelblichen Tönen. Darüber hinaus arbeitete Frederic Matys Thursz mit verschiedenen Lasuren, meist Violett und mit einem abschließenden Firnis.³⁰⁸ Entscheidend bei diesem Bildaufbau ist die Alternation zwischen dünnen, deckenden Farbschichten und durchsichtigen Lasuren. Dies bedeutet für das Bild *For Mark Rothko*, dass entweder die Grüntöne sich in den Farbeindruck mischen oder die hellere Nuance des Rosa-Fleischfarbenen zur Geltung kommt. Bestimmend sind aber die Zinnoberrottöne und die violette Lasur. Der Firnis betont das bläuliche Schillern des zentralen Farbfeldes.

Zudem beweisen die Ränder des Gemäldes, dass Frederic Matys Thursz die Leinwand erst an der Wand befestigt bzw. eventuell auf einen Tisch liegend bemalt und erst später auf einen Keilrahmen aufgetackert hat. Photos aus seinem späteren Atelier in Ossining in New York State zeigen, dass er diese Vorgehensweise bis in die 80er Jahre beibehalten hat (Abb.25).³⁰⁹

³⁰⁶ Abb. 16: *For Rothko/ Pour Fautrier*, 1989/91, Öl auf Leinwand, 72x69cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Abb. 17: *Pour Fautrier/ For Rothko*, 1988/92, Öl auf Leinwand, 71x69cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; *Diary #58 For Rothko* (Diptychon), 1989/91, Öl auf Leinwand, 70x72cm, Courtesy Galerie Lelong.

³⁰⁷ Vgl. KAMES, B. (2004a), o. S.

³⁰⁸ Vgl. Kap. Schichtenmalerei.

³⁰⁹ Abb. 25: Frederic Matys Thursz in seinem Atelier in Ossining, NY.

Überraschenderweise erkennt man ebenso, dass Frederic Matys Thursz vermutlich Klebestreifen als Kompositionshilfen auf die Leinwand bzw. einzelne Farbschichten geklebt hat. Reste dieser Markierungen befinden sich zum Teil immer noch in den Farbschichten oder die nachträgliche Entfernung bzw. Übermalung ist heute noch zu sehen. Die anfänglichen Einschnitte wandeln sich im Laufe der Jahre zu linearen bzw. horizontalen Markierungsstreifen, die der Künstler entweder mit dem Pinsel zog oder manchmal auch, wie in diesem Fall, durch Klebestreifen ersetzte, die er später wieder abnahm. Interessant ist hierbei, dass Frederic Matys Thursz bei dem Farbauftrag und der Schichtenmalerei kompositionell vorging und eine Vorgehensweise für sein gesamtes Schaffen entwickelte.

Zu betonen bleibt, dass alle Schichten sich gegenseitig beeinflussen und das Bilderlebnis bzw. die Bildwahrnehmung bestimmen. Ein Wechsel der Beleuchtung des Gemäldes, sei das Licht kühler, wärmer, intensiver oder milder, spricht jeweils andere Komponenten des Schichtengefüges an und bringt sie zur Geltung. Jedes Mal entsteht ein neuer Farbklang, der sich aus den polychromen Farb- und Lasurschichten ergibt. So erfährt der Betrachter nicht nur eine einzelne Farbe, sondern eine Art Farbsumme. Im Idealfall entsteht ein Farbraum und die Farben entwickeln Tiefe. Nicht nur der Titel der Serie legt einen Vergleich zu Mark Rothko nahe, sondern auch die beschriebene, künstlerische Ausformulierung zeigt, wie immens der Einfluss des russischen Künstlers auf Frederic Matys Thursz war.

2.1.3.5 Mark Rothko

Ein Bild lebt nur durch Gemeinschaft, sich erweiternd und bleibend, in den Augen des feinfühligem Betrachters.³¹⁰ (Mark Rothko)

Auf andere Weise wie Barnett Newman wollte Mark Rothko (1903-1970) den Raum unmittelbar durch Farbe und ohne direkten Realitätsbezug erfahrbar machen.³¹¹ Ab 1950 fand Mark Rothko zu seiner klassischen Bildsprache: vage, rechteckig geformte Farbfelder, die durch eine besondere

³¹⁰ Mark Rothko zitiert aus BOCKEMÜHL, M. (1985a), S. 14.

³¹¹ Zu dem Werk von Mark Rothko siehe: ANFAM, D. (1998), BRESLIN, J.E.B. (1995), CHAVE, A.C. (1991), GLIMCHER, M. (1991), WEISS, J. (1988), WEISS, J. (1998).

Lasurtechnik und dem gewischten Farbauftrag vor einem farbigen Grund zu schweben scheinen. Die beruhigte Spannung dieser Bilder wird durch weich abgestimmte Farbkontraste erreicht (Abb.46).³¹²

Dementsprechend ist das Zentrum der Malerei Mark Rothkos der Farbraum, der weit in das Innere der Bilder zu reichen scheint. Die Farben besitzen eine Tiefe und meditative Kraft, die den Betrachter in das Innere der Bilder hineinzuziehen vermag. Darüber hinaus besitzen sie ein inneres Leuchten, ein „*color-light*“, das den transzendenten Eindruck verstärkt.³¹³ Seine Bilder sind über den Rand fortsetzbar, und was für Barnett Newman die Senkrechte ohne Anfang und Ende (*zip*) war, das stellte für Mark Rothko die fließende, über den Bildrand hinausdrängende Farbe dar. Final sind die entstehenden Gefühle des Betrachters für den Künstler wichtiger als die ästhetische Bewertung der Farben und Formen. Mystische Lesarten sind aufgrund Mark Rothkos jüdischer Herkunft ebenso wenig auszuschließen wie der bewusste Rückgriff auf die Tradition des Erhabenen.³¹⁴

Vergleicht man die Arbeit von Frederic Matys Thursz mit den Werken des russischen Künstlers, werden deutliche Parallelen erkennbar. Unübersehbar ist die kompositionelle Nähe zu Mark Rothko. Rechteckig geformte Farbfelder bestimmen den Bildeindruck von *For Mark Rothko*, die durch die fließenden Übergänge, den speziellen Farbauftrag, durch das Überlagern polychromer Farbschichten ihre starre Geometrie verlieren.

Zieht man insbesondere die Bilder der *Rothko-Chapel* in Houston zum Vergleich heran, erstaunt die verwandte Farbigkeit, die durch dunkelrot-lila Töne bestimmt ist (Abb.47).³¹⁵ 1971 wurde diese nach dem Selbstmord von Mark Rothko vollendet. Laut Lilly Wei bewunderte Frederic Matys Thursz „*the ambiguity of color, the indeterminacy of the space they created, the enveloping scale and mystical allusions*“.³¹⁶ Der Künstler selbst drückte seine Bewunderung wie folgt aus: „*I like the notion that in the works of Rothko and also on Velázquez, the paint seems to hover and doesn't get involved with the inner structure of the painting.*“³¹⁷

³¹² Abb. 46: Mark Rothko: *No. 46 (Black, Ochre, Red over Red)*, 1957, Öl auf Leinwand, 252x207cm, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA.

³¹³ Der Künstler Max Kozloff prägte den Begriff. Siehe hierzu KOZLOFF, M. (1965), S. 39-44.

³¹⁴ Vgl. hierzu Kap. Sublime und Sublime bei Frederic Matys Thursz.

³¹⁵ Abb. 47: Mark Rothko: *Rothko-Chapel*, 1971 (vollendet), Houston, TX.

³¹⁶ WEI, L. (1989b), S. 54.

³¹⁷ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (1989a), o. S. Vgl. ebenso WEI, L. (1990), S. 16-17.

Beiden Künstlern ist der Anspruch gemein, durch den sublimer Farbeindruck, durch die Tiefe der Farben und den so geschaffenen Farbraum, der Malerei Transzendenz zu verleihen. Lilly Wei bestätigt:

*„Implicit in his view of painting is a belief in the absolute and the transcendent, in the self-referential, auratic work of art: the Cézanne-Malevich-Mondrian-Rothko sequence of modernism, the locus of which is the idealized space of the museum.“*³¹⁸

Für Frederic Matys Thursz verlieh Mark Rothko der Malerei größtmögliche Freiheit, *“the myth that painting is totally about itself.“*³¹⁹ Dementsprechend verkündete er in einem Interview:

*“The paintings of both Velázquez and Rothko are about the natural state of paint before it is put on the canvas. Paint is seldom free of its implements: of palette, brush and canvas. The paint is only seen when objectified on the canvas but both Rothko and Velázquez create a vapour of paint, independent of the support, the brush and the palette. Then painting can be about its own myth.“*³²⁰

Dieses künstlerische Ziel strebte auch Frederic Matys Thursz an, der Farbe Autonomie zu verleihen und sie unabhängig von jeglicher Gegebenheit werden zu lassen. Seine späteren Arbeiten werden zeigen, dass er dorthin einen anderen Weg als Mark Rothko fand. Wiederum ist an dieser Stelle zu betonen, dass Frederic Matys Thursz trotz der starken Verbundenheit zu Mark Rothko und den künstlerischen Parallelen keine reine Adaption vornahm. Vielmehr lassen sich wesentliche Unterschiede feststellen.

Grundlegend ist, dass Frederic Matys Thursz nie das Schweben der Farbfelder erreichte, keine weichen, fast mystischen Farbübergänge seine Werke kennzeichnen, für die die Werke Mark Rothkos so berühmt sind. Der Künstler selbst bestätigt:

*„Rothko (...) never anchored his mark, his color, with reference to the quadrum. It is washed color, parallel to the picture plane. There is no measure for his color which is flat yet hangs in space mysteriously. His paintings hover in an indeterminate space, invade the environment and because of this, all bound to architecture. Wondrous as they are, they refer to the void. I do not know what color is going or from where it came and I prefer être to néant.“*³²¹

³¹⁸ WEI, L. (1989b), S. 46.

³¹⁹ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. ebenso WEI, L. (1990), S. 16-17.

³²⁰ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. ebenso WEI, L. (1990), S. 16-17.

³²¹ THURSZ, F.M. (1999). Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

Auch wenn die beiden Künstler das Arbeiten mit Farb- und Lasurschichten verband, so weisen die Werke von Frederic Matys Thursz bereits zu diesem Zeitpunkt eine größere Anzahl von Schichten auf. Die passive, unpersönliche Faktur von Mark Rothkos Arbeiten unterscheidet sich von der strukturierten Oberfläche, insbesondere der späteren Arbeiten von Frederic Matys Thursz.

Laut Kenneth Wahl habe Frederic Matys Thursz stets *“the veils of inner light”* in den Arbeiten von Mark Rothko bewundert, *“through wiping and rubbing with rags, paint he applied with his hands.”* Aber für Frederic Matys Thursz habe immer das Problem bestanden, dass *“the paint was used to attain an effect somewhat like the Impressionists rather than achieving an effect through its own substance.”*³²² Frederic Matys Thursz zufolge verfolgte Mark Rothko *“a form which has no substance but which is like a curtain which is very seductive, but not for me.”*³²³

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Frederic Matys Thursz wichtige Impulse aus der Malerei von Mark Rothko zog, aber auch erkannte, dass er einen eigenen Weg einschlagen und beides verbinden musste: Europa und Amerika, Jean Fautrier und Mark Rothko, die Substanz mit der Transzendenz. Laut Lilly Wei habe der Künstler danach gestrebt *“to hold the elusive color and doubt of Rothko in a solid matrix. It was, in some ways, the romance of the alchemist.”*³²⁴ Frederic Matys Thursz fasste es folgendermaßen zusammen: *„This perhaps explains why in the past I was caught in a sort of anonymity. I felt myself between Rothko and Fautrier, as I wanted both of them.”*³²⁵

³²² WAHL, K. (1991), o. S.

³²³ Frederic Matys Thursz zitiert aus CEYSSON, B. (1989), S. 13. Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999).

³²⁴ Vgl. WEI, L. (1989b), S. 55.

³²⁵ Frederic Matys Thursz zitiert aus CEYSSON, B. (1989), S. 14. Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999).

2.1.3.6 Ad Reinhardt

The one object of fifty years of abstract art is to present art-as-art and as nothing else, to make it not the one thing it is only, separating and defining it more and more, making it purer and emptier, more absolute and more exclusive – non-objective, non-representational, non-figurative, non-imagist, non-expressionist, non-subjective.³²⁶ (Ad Reinhardt)

Ab Mitte der 70er Jahre setzte bei Frederic Matys Thursz eine zunehmende farbliche und kompositorische Reduktion ein. Die Arbeit *IV* von 1974, die im folgenden näher analysiert wird, stellt vermutlich eines der ersten Beispiele aus dieser Serie von Arbeiten dar, die weitgehend verschollen sind (Abb.10).³²⁷

In der Literatur wird u.a. von Lilly Wei eine Serie von Arbeiten beschrieben, die in ihrer starken Reduktion der Farbe und Form sowie durch ihre dunkle Farbigkeit und das Format Ad Reinhardt nahestanden. Diese Arbeiten seien meist in schwarz-violetten Tönen gehalten sowie kleiner in den Maßen (ca. 150 cm) gewesen.³²⁸ Ebenso nennt sie die Reihe der *Prism Paintings*, in der angeblich zum ersten Mal eine *All-over* Struktur und monochromer Bildeindruck vorherrscht.³²⁹ Leider sind in beiden Fällen keine Bilder erhalten. Zudem kündigt die Teilnahme an der Gruppenausstellung *In Realm of the Monochromatic* 1978/79 in der Renaissance Society in Chicago von den zunehmend reduktiven bzw. monochromen Tendenzen innerhalb des Werkes von Frederic Matys Thursz.³³⁰

Das Werk *IV* von 1974 ist durch ein Blau-Grün bestimmt und nähert sich dem scheinbar monochromen Bildeindruck. Im Zentrum des Bildes befindet sich ein Rechteck, das in der Mitte der

³²⁶ Ad Reinhardt zitiert aus REINHARDT, A. (1975), S. 53.

³²⁷ Abb. 10: *IV*, 1974, Öl auf Leinwand, 74x74cm, Privatsammlung New York, NY.

³²⁸ Zu der ausführlicheren Beschreibung dieser Arbeiten vgl. WEI, L. (1989b), S. 56f.

³²⁹ Die ersten *Prism-Paintings* entstanden angeblich 1974. Lilly Wei sieht in den ersten *Prism-Paintings*, die sie mit *Isenheim I* und *II* benennt, sowohl eine Konzentration auf das Licht als auch die Farbe. Leider ist das Werk *Isenheim I* verschollen und nur in einem Artikel von Marcia Hafif besprochen und abgebildet (*Isenheim I*, 1974/79, Öl auf Leinwand, 251,5x223,5cm, Ort unbekannt). Vgl. HAFIF, M. (1981), S. 132-139. Das Werk *Isenheim II* befindet sich heute im Williamstown College Museum of Art (*Isenheim II*, 1978/79/80, Öl auf Leinwand, 206x213cm, Williamstown College Museum of Art, Williamstown, MA). Vgl. WEI, L. (1989b). Ebenso ALBERTAZZI, L. (1990), S. 88-89. Nina Lünenborg erinnert sich, dass Frederic Matys Thursz in Bezug auf Pierre Bonnard (1867-1947) bereits von einer "all-over" Struktur sprach. Vgl. KAMES, B. (2005b), o. S.

³³⁰ Leider ist nicht mehr nachvollziehbar, welche Werke Frederic Matys Thursz in dieser Ausstellung zeigte. Vgl. aber LUBELL, E. (1978), S. 10, RENAISSANCE SOCIETY AT THE UNIVERSITY OF CHICAGO (1979).

oberen Kante beginnt und über die Mitte des Bildes hinausreicht. Das Rechteck selbst ist wiederum in zwei Quadrate unterteilt und hebt sich durch seine etwas dunklere Farbigkeit von dem monochromen Hintergrund ab. Die Ränder des Rechteckes sind durch Markierungslinien abgesetzt. Die Textur von *IV* ist relativ eben und zeugt von einem gleichmäßigen Farbauftrag. Von der ausgeprägten Strukturiertheit der 80er Jahre ist hier noch nichts zu erkennen. Auffallend ist ebenso die dominante Signatur samt Datum und Titelverweis „*IV*“ am unteren Rand des Bildes, die sich durch die hellere Farbigkeit abhebt.³³¹

Entscheidend ist aber, dass Frederic Matys Thursz zwar noch die Komposition von Farbfeldern wie bei der *Rothko-Series* beibehält, sich aber bereits der Monochromie nähert, in dem er nur die Tonalität des Grüns variiert, nicht aber den Farbton. Der Künstler verkündete: „*The joy of making paintings for me is that so much is so little and so little is so much. It is almost miraculous. Nothing comes easily but I do not believe that painting is about ease.*“³³²

Dabei ist anzumerken, dass der Künstler seine Entwicklung bzw. sein Bildstreben nicht als Reduktion sah. Lilly Wei bestätigt: „*His, however, he called it a summation, not a reduction since reduction is a negative process, a weeding out.*“³³³ Vielmehr stellte für ihn jedes einzelne Gemälde die Summe all dessen dar, was seine Malerei ausmachte, „*distilled on to the surface of a rectangle.*“³³⁴ So gesehen ist diese Entwicklung auch als die Summe aller bisherigen Phasen des Frühwerkes zu bewerten, die schließlich in dem Hauptwerk der 80er und 90er Jahre mündete. Frederic Matys Thursz zog folgende Bilanz:

„*From Impressionism through Abstract Expressionism, experiment in the construction of a painting has dominated. Now, a century of consecutive premises based on these experiments define the construct of Painting. To isolate any single phenomenon in a painting from this context is to render both phenomenon and painting meaningless. Induction, here, leaps not to experience but into a vacuum. Isolating phenomena leads to recipes. Recipes for making a painting will make a painting, merely.*“³³⁵

³³¹ Dies lässt vermuten, dass es sich hierbei um eine Art Skizze handelt, da Frederic Matys Thursz normalerweise vermied, Datum und Titel als gestalterisches Element in seine Malerei aufzunehmen.

³³² THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

³³³ Vgl. WEI, L. (1989b), S. 45.

³³⁴ WEI, L. (1989a), o. S.

³³⁵ THURSZ, F.M. (1981), S. 155.

Final suchte er eine Malerei, die alle Reduktionen, alle Möglichkeiten für sich ausgelotet hat: „*It becomes immutable because all the possibilities have been essayed.*“³³⁶ Darüber hielt er fest:

„ (...) *one must emulate the highest sense of meaning in that which one admire and eliminate the rest. This reduction, this elimination is one of the hardest things to do because painting is subject to all of the processes of life.*“³³⁷

Ganz im Sinne von Hans Hoffmann „*to simplify means to eliminate the unnecessary so that the necessary may speak.*“³³⁸ Michael Fehr sieht die Malerei von Frederic Matys Thursz als Summe, mit der er versuche, durch Ausschließung Freiheit für die Malerei zu gewinnen.³³⁹ Laut Edward Thorp war „*his strongest move*“, „*finding his own signature, giving up the window for the most part and just working and pursuing pure color.*“³⁴⁰

Hinsichtlich dieses autonomen Bildkonzeptes liegt ein Vergleich zu Ad Reinhardt (1913-1967) nahe.³⁴¹ Dieser malte ab den 1950er Jahren abstrakte und formal reduzierte Bilder (Abb.48).³⁴² Meist arbeitete er mit quadratischen Formaten, auf die er wiederum geometrische Formen wie Rechtecke oder Quadrate systematisch anordnete. Ad Reinhardt wendete sich immer mehr der Monochromie zu, bei der nur noch die feinen Abstufungen der Farbe den Bildeindruck bestimmten. Dieses Vorgehen führt zu einer gewissen Unschärfe und Verunklärung der Wahrnehmung. Die einzelnen Formen lassen sich kaum noch voneinander trennen, die Ränder verschwimmen.

In den nächsten Jahren verfolgte Ad Reinhardt sein Postulat von einer „*reinen Malerei*“ bzw. der „*Purifikation des Pikturalen*“. 1957 verkündete er:

„*Keine Textur, keine Pinselspuren oder Kalligraphie. Kein Skizzieren oder Zeichnen. Keine Formen. Kein Design. Keine Farben. Kein Licht. Kein Raum. Keine Zeit. Keine Größe und kein Maßstab. Keine Bewegung. Kein Objekt. Kein Subjekt, keine Materie. Keine Symbole, Abbildungen oder Zeichen.*“³⁴³

³³⁶ THURSZ, F.M. (ohne Datum-b), o. S.

³³⁷ THURSZ, F.M. (ohne Datum-b), o. S.

³³⁸ Hans Hofmann zitiert aus FEHR, M. / WURMFELD, S. (2004), S. 13.

³³⁹ FEHR, M. (2001), S. 8. Vgl. ebenso FEHR, M. (2000a).

³⁴⁰ Edward Thorp zitiert nach KAMES, B. (2004b), o. S.

³⁴¹ Zu dem Werk von Ad Reinhardt siehe: BOIS, Y.-A. (1991), INBODEN, G. (1985), KELLEIN, T. (1984), REINHARDT, A. (1962), S. 37, ROSE, B. (1991), ROWELL, M. (1980), HEERE, H. (1986).

³⁴² Abb. 48: Ad Reinhardt: *Abstract Painting, No. 34*, 1964, Öl auf Leinwand, 153x153cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.

³⁴³ KELLEIN, T. (1984), S. 144.

Ad Reinhardt kam an einem Endpunkt an, dem „letzten Bild“. Seine Bilder stellten nur noch Malerei als Malerei, Kunst als Kunst dar, *art-as-art*.

Die Radikalität des Ansatzes von Ad Reinhardt verbindet ihn mit Frederic Matys Thursz. Die Bilder von Ad Reinhardt mussten ihn in seinem Weg der zunehmenden Reduktion hin zu einer autonomen, puren Malerei bestärken, zu einer Malerei, bei der allein die Farbe und das Licht zählt. Frederic Matys Thursz selbst bestätigt:

*“The purest painting is painting which uses the same configurations without any structure because structure implies further steps. The terms, structural line, structural color means that the line and the color are used as a support and requires further elaboration. Hence, the non-structural is that which has no further elaboration.”*³⁴⁴

Zudem steht Ad Reinhardt ihm in dem Glauben nahe, dass *„the making of painting is the sole importance of painting“*.³⁴⁵ Dieser postulierte, dass der Inhalt der abstrakten Malerei nicht bestimmt sei durch *„a subject matter or story“*, sondern *„in the actual painting activity“* liege.³⁴⁶

Doch lassen sich vor allem hinsichtlich der Farbe Unterschiede zu Ad Reinhardt feststellen. Frederic Matys Thursz betonte, dass er den materiellen, haptischen Charakter der Farbe bei Ad Reinhardt vermisse. Der Künstler beschrieb es folgendermaßen: *„Reinhardt’s colour is more conceptual, more theoretical.“*³⁴⁷ Darüber hinaus führte er seine Überlegungen weiter aus:

*„Reinhardt used multiple layers of different colours for his so-called blacks. He is not a monochrome painter. I think of him as Post-Impressionist, more interested in the psychology of color than the phenomena. (...) I think of them as a sublime color, which is a color with origin and no finality. It just hovers. I appreciate it but I can’t do it.“*³⁴⁸

Lilly Wei betont, dass Frederic Matys Thursz letztendlich das Werk von Ad Reinhardt als auch von Barnett Newman und Mark Rothko als zu *“dünn”* bezeichnet habe: *“They did not embody paint and*

³⁴⁴ THURSZ, F.M. (ohne Datum-b), o. S.

³⁴⁵ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.

³⁴⁶ Ad Reinhardt: *Abstraction versus Illustration*. In: ROSE, B. (1991), S. 49.

³⁴⁷ Frederic Matys Thursz zitiert aus WEI, L. (ohne Datum), o. S.

³⁴⁸ Frederic Matys Thursz zitiert aus WEI, L. (ohne Datum), o. S.

each, in his own way, seemed embarrassed by its sensuality and physicality.”³⁴⁹ Vielmehr suchte Frederic Matys Thursz nach einer Synthese der vergangenen Schaffensjahre und Einflussfaktoren. Er beschrieb dies folgendermaßen: *“It is different from abstraction and it is not field painting. (...) Paint must be non-illustrative and show itself within its own dimensions and its own clarity.”*³⁵⁰

2.1.3.7 Zusammenfassung der 70er Jahre

Die 70er Jahre bilden die Synthese aus den bisherigen Polen von Frederic Matys Thursz, der *École de Paris* und dem *Abstrakten Expressionismus* bzw. dem *Colorfield Painting*, Europa und Amerika.

Die Serie der *Envelope Paintings* zeugt von der intensiven Auseinandersetzung mit dem *Colorfield Painting*, mit der Farbe, der Reduktion der Komposition, dem Verhältnis der verschiedenen Farbflächen zueinander und deren strukturellem Aufbau. Der Vergleich zu Barnett Newman beweist, dass trotz mancher kompositorischer Unterschiede und auch der Kritik von Frederic Matys Thursz an Materialart und Farbauftrag des Amerikaners sich viele Parallelen hinsichtlich der Formate, der Generierung eines Farbraumes und final der Fokussierung auf das sublime Farberleben des Betrachters ziehen lassen.

Die künstlerischen Parallelen werden noch evidenter bei der Gegenüberstellung mit Mark Rothko. Der große Einfluss des russischen Künstlers auf das gesamte Werk von Frederic Matys Thursz wird nicht nur in der starken kompositorischen Anlehnung sichtbar. Die Auseinandersetzung mit Mark Rothko führte ihn vor allem zu einer künstlerischen Weiterentwicklung hinsichtlich seiner Maltechnik, der polychromen Schichten- und Lasurtechnik, der Farb- und deren Tiefenwirkung. Die Erzeugung eines Farbraumes und nicht zuletzt die transzendente Bilderfahrung des Betrachters wurde von beiden Künstlern angestrebt. Doch lässt sich ebenso erkennen, dass Frederic Matys Thursz auch hier keine reine Adaption unternahm. Vielmehr konzentrierte er sich auf das Medium der Farbe. Deren Materialität, deren Leuchtkraft und mediumimmanente Grenzen galt es für ihn auszuloten und zu überwinden.

³⁴⁹ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (1989b), o. S.

³⁵⁰ THURSZ, F.M. (ohne Datum-b), o. S.

Das Aufgeben der Farbfelder hin zu einer monochromen Oberfläche schien die logische Konsequenz zu sein und lässt bei den Arbeiten der folgenden Jahre eine Nähe zu Ad Reinhardt erkennen. In dieser Zeit steigerte Frederic Matys Thursz seine farbliche und formbezogene Reduktion fast zur Monochromie, einer „puren“ Malerei, die von jeglicher Form und deren Abstraktion befreit ist. Die vollkommene Autonomie der Farbe der 80er und 90er Jahre kündigt sich unmittelbar an.

Doch erkannte Frederic Matys Thursz gerade durch die Auseinandersetzung mit dem *Colorfield Painting* und seinen einzelnen Vertretern wie Barnett Newman und vor allem Mark Rothko, dass er seine europäischen Wurzeln mit seinen amerikanischen Einflüssen verschmelzen musste, die neu gewonnene Autonomie der Farbe mit ihrer Substanz. Laut Kenneth Wahl realisierte er, dass er „*the overwhelming sublimity of the Abstract Expressionists with the subtlety he so admired in the French School*“ verbinden musste.³⁵¹ Frederic Matys Thursz selbst fasste es folgendermaßen zusammen:

*„The pronouncements of Mondrian, Abstract Expressionism, the School of Paris were monumental. But they did not attack the central issue, which is the making of the painting, plus something. (...) How does one make a painting? This is a more crucial question than what a painting is.“*³⁵²

2.1.4 Zusammenfassung des Frühwerkes

Für Frederic Matys Thursz stellte sein Schaffen eine stete Reflektion seiner eigenen Arbeiten dar. Er selbst bezeichnete diesen Diskurs folgendermaßen: „*For me, painting is elliptical.*“³⁵³ In einem Interview bestätigte der Künstler, „*that his latest works have returned to some of the concerns*

³⁵¹ WAHL, K. (1991), o. S.

³⁵² THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

³⁵³ Frederic Matys Thursz zitiert aus WEI, L. (1990), S. 16-17.

which shaped the canvases of the late 60's.”³⁵⁴ Grundlegend für das künstlerische Schaffen von Frederic Matys Thursz war das ständige Infragestellen, Experimentieren und des sich Erinnerns. So gesehen bauen die unterschiedlichen Phasen des Frühwerkes aufeinander auf und bilden die Basis für sein Hauptwerk der 80er und 90er Jahre. Bereits hier kristallisieren sich die wesentlichen Kennzeichen der Malerei von Frederic Matys Thursz heraus.

Die Arbeiten der 50er Jahre sind noch geprägt von der Abwendung von der Gegenständlichkeit und Hinwendung zur Abstraktion. Vor allem aber sind sie auch bestimmt durch seine Erfahrungen in Paris. Die Auseinandersetzung mit Paul Cézanne, Chaim Soutine und insbesondere Jean Fautrier lieferten Frederic Matys Thursz wichtige Impulse hinsichtlich des kompositionellen Aufbaus, dem Substantiellen der Farbe sowie deren Leuchtkraft. Durch die intensive Auseinandersetzung mit diesen Künstlern formierten sich essentielle Techniken wie die Schichtenmalerei sowie die Konzentration auf das Medium der Farbe an sich und deren Materialität heraus. Zudem zeigte sich gleich zu Beginn seines Schaffens die enorme Bedeutung seines jüdischen Hintergrundes, der sich bis in die 90er Jahre in seinen Arbeiten widerspiegelt.

Die Werke der 60er Jahre sind dagegen gekennzeichnet von einem Stilpluralismus und einer gewissen künstlerischen Kehrtwendung. Waren die letzten Jahre von einer Reduktion der Komposition und Konzentration auf die Farbe an sich geprägt, wendete sich Frederic Matys Thursz Anfang der 60er Jahre wieder verstärkt den strukturellen, formgebundenen Möglichkeiten der Farbe zu. Hierfür steht die Serie der Arbeiten, die Parallelen zu Franz Kline aufweisen, sowie die Hinwendung zur *Hardedge Malerei*. Geometrische Abstraktionen, neue Techniken wie die Collage oder auch die Auseinandersetzung mit dem französischen Symbolismus manifestieren eine Konzentration auf die formgebundenen Aspekte der Farbe.

Erst die Auseinandersetzung mit Rembrandt und seinem Bild *Die Jüdische Braut* führte Frederic Matys Thursz auf seinen ursprünglichen Weg zurück. Er stellte die Farb- und Lichtwirkung seiner Werke wieder in den Vordergrund, und bei der Serie der *Supercolorance* scheint dies das erste Mal das zentrale und einzige Ziel seiner Malerei zu sein. Seine spezielle Technik der Schichtenmalerei lieferte hierfür das technische Fundament. So gesehen stehen die 60er Jahre exemplarisch für das Experimentieren mit neuen Stilen und Techniken, für das Ausloten der verschiedenen künstlerischen Mittel und die stilistische Weiterentwicklung.

Die Arbeiten der 70er Jahre sind bestimmt durch die Auseinandersetzung mit dem *Colorfield Painting*. Die Serie der *Envelope Paintings* besticht durch ihre künstlerische Anlehnung an Barnett

³⁵⁴ WEI, L. (1989a), o. S.

Newman und vor allem an Mark Rothko. Diese Zeit bildet den entscheidenden Ausgleich zu den europäischen Tendenzen in dem Werk von Frederic Matys Thursz. Es bot ihm die Möglichkeit, seine künstlerischen Ziele weiter zu konkretisieren. Zudem setzte er die Reduktion der Farbe und Form konsequent fort, wie sich in dem Vergleich zu Ad Reinhardt zeigte. Die Auseinandersetzung mit den einzelnen Künstlern führte ihn zu der künstlerischen Finalisierung seines Stiles hinsichtlich seiner Maltechnik und Formate, aber vor allem hinsichtlich der Farbe, ihrer Strahlkraft, Erzeugung eines Farbraumes und nicht zuletzt der transzendenten Bilderfahrung des Betrachters.

Ebenso erkannte Frederic Matys Thursz aber auch, dass sich seine Werke hinsichtlich der Forderung nach der Substanz der Farbe bzw. ihrer Materialität grundsätzlich vom *Colorfield Painting* unterschieden und in dieser Hinsicht durch seine europäischen Vorbilder bestimmt waren. Die strukturierten Oberflächen der folgenden Jahre sind das Resultat.

Erstaunlich ist auch, dass trotz mancher stilistischer Ausbrüche eine enorme Stringenz innerhalb des Werkes von Frederic Matys Thursz von Anfang an zu erkennen ist. Seine beiden Maximen Farbe und Licht sind in unterschiedlicher Ausprägung immer präsent. Entscheidend ist, dass Frederic Matys Thursz in den kommenden Jahren beide elementaren Komponenten in seinem Schaffen, die europäische Maltradition und die amerikanische Moderne, miteinander zu verbinden wusste – Jean Fautrier mit Mark Rothko. Die Synthese aus Europa und Amerika ist somit eines der bezeichnenden Momente für die Malerei von Frederic Matys Thursz. Kenneth Wahl summiert:

*„His skins of paint do not stop at an intense material presence but they're subsumed by the idea: a luminescent presentation of color, light and mood. In fact, by his own admission, Thursz's aspirations and inspirations derive from the heights of the past five hundred years of painting.”*³⁵⁵

³⁵⁵ WAHL, K. (1991), o. S.

2.2 Hauptwerk

The point of Painting is not to span edge to edge with color, just as it is not the aim of Literature to cover a page with words. To transform that which is a painting, through painting, into the painting is the quest.³⁵⁶ (Frederic Matys Thursz)

Das Hauptwerk von Frederic Matys Thursz umfasst die Werke von Beginn der 80er Jahre, bei denen der Künstler seinen finalen, radikalen Stil gefunden hat. In diesen Arbeiten setzte er seine beiden Maximen, Farbe und Licht, in der reinsten und radikalsten Weise um. In diesen Werken kommt zum Ausdruck, was sich in den Jahrzehnten davor ankündigte und nun in einer künstlerischen Synthese mündet.

Der erste Teil thematisiert die Maxime Farbe. Dabei unterschied der Künstler den Begriff der Farbe in *Color* und *Paint*. *Color* steht für den immateriellen Aspekt der Farbe, die verschiedenen Farbtöne und deren Bedeutung für den Künstler selbst. Anschließend richtet sich der Fokus auf die Farbe im Sinne von *Paint*. Die verschiedenen Materialien und deren Zusammenwirken werden erörtert. Der Malprozess von Frederic Matys Thursz, seine spezielle Technik der Schichtenmalerei sowie sein Duktus werden diskutiert. Darüber hinaus wird die Frage beantwortet, welche Auswirkungen dies auf die Faktur und Bildwirkung hat. Eine Analyse der Formate schließt sich diesen Ausführungen an.

Der zweite Teil widmet sich der zweiten Maxime von Frederic Matys Thursz, dem Licht. Die besondere luzide Wirkung der Bilder und die Reflektionsprozesse durch die einzelnen Farbschichten werden untersucht. Darüber hinaus liegt der Schwerpunkt auf der Dreidimensionalität der Bilder und ihrer Strahlkraft in den Raum. Dementsprechend wird die Immaterialität der chromatischen Erscheinung analysiert und anhand der Vitraux von Chartres sowie der Lichtmetaphysik, beide große Einflussfaktoren für Frederic Matys Thursz, erörtert.

Den dritten Teil bildet die Interpretation. Was bedeutet dieser radikale künstlerische Ansatz für den Status des Bildes? Die Selbstreferentialität bzw. Autonomie der Werke werden diskutiert. Vor allem aber wird die Rolle des Betrachters aus verschiedenen Blickwinkeln erörtert. Fragen nach dessen Wahrnehmungsfähigkeit werden gestellt und die einzelnen Ebenen, auf denen sich dieser den

³⁵⁶ THURSZ, F.M. (1981), S. 155.

Bildern von Frederic Matys Thursz nähert, diskutiert. Als philosophischer Rahmen wird die Idee des Sublimen als Interpretationsgrundlage herangezogen.

2.2.1 Farbe

*Paint will outlive painting. Paint has precedence. I believe in paint?*³⁵⁷ (Frederic Matys Thursz)

Was bedeutete Farbe für Frederic Matys Thursz? Warum proklamierte er Farbe und Licht zu den Maximen seiner Malerei? „*Painting died in 1921; its obsequies are by now ritualistic.*“³⁵⁸ So lautet die Begründung des Künstlers selbst. Die Malerei starb, und was blieb, ist die radikale Reduktion auf die Farbe und ihre Strahlkraft. Gert Reising stellt fest: „*Die Erforschung der Farbe erfordert ein Maximum an logischer Reduktion. Sie führt aber nicht in das unendliche Unbestimmte, sondern an die Ränder von Farbe, Form und Wahrnehmung.*“³⁵⁹

Dieser sehr radikale Ansatz artikuliert sich bei Frederic Matys Thursz in dem Streben, die Farbe dominieren zu lassen, sie zu transformieren und daraus eine wieder gefundene Legitimität der Malerei zu gewinnen. Der Künstler selbst betonte:

*„Making, then, is knowing. Structure sensed and ultimately seen is cognition. It cannot reject anything necessary to painting. Painting is invention, not reference or anecdote, neither depiction nor alliteration (recognized color shape or proportion external to the painting). The residuum of the painting is (the) primordial mark, (of) invented color in (given) sequence.“*³⁶⁰

Zu betonen ist hierbei, dass in der englischen Sprache die Unterscheidung zwischen *color* und *paint* existiert. *Color* bezeichnet den Farbton und ist somit ein Phänomen der physikalischen Gesetze. *Paint* dagegen bezieht sich auf die Farbmaterie und beinhaltet die Pigmente, Bindemittel und Konsistenz. Demzufolge wird im folgenden ebenso zwischen *Color* und *Paint* unterschieden.

³⁵⁷ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (1990), S. 16-17.

³⁵⁸ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (1990), S. 16-17.

³⁵⁹ REISING, G. (2000), S. 43.

Zuerst wird die Farbe im Sinne von *Color* untersucht. Es wird herausgestellt, welches Verständnis von Farbe Frederic Matys Thursz im Laufe der Jahre entwickelt hat und welche Impulse er durch die Auseinandersetzung mit dem *Isenheimer Altar* von Matthias Grünewald und der Alchemie erhielt.

Dem schließt sich die Untersuchung der Farbe im Sinne von *Paint* an. Die herausragende Stellung der verwendeten Pigmente, vor allem von Vermilion, wird thematisiert und das Zusammenwirken mit zusätzlichen Materialien wie Wachs und anderen Bindemitteln diskutiert. Die Analyse des Malprozesses, insbesondere die sehr eigenständige Technik der Schichtenmalerei des Malers liefert das Fundament für die Erörterung des Farbauftrages bzw. Duktus. Darüber hinaus wird die Frage beantwortet, welche Auswirkungen dies auf die Struktur, Oberfläche und Wirkung der Bilder hat. Die Analyse der Formate ist ebenfalls auf die Frage der Farbwirkung ausgerichtet.

2.2.1.1 Color

But I want something else. Something, which does not refer. I want a green, which is not grass or trees. I want to know green. To invent a green which will alter the perception of green and which is not prescriptive, not associative.³⁶¹ (Frederic Matys Thursz)

Frederic Matys Thursz ist stets auf der Suche nach dem absoluten Farbton bzw. der Autonomie der Farbe gewesen. Die malerische Konsequenz ist die absolute Dominanz der Farbe, die durch keine Linie, Form oder Komposition eine Einschränkung erfährt und auf nichts anderes verweist als auf sich selbst. Lilly Wei bestätigt: „*What all these paintings attempt to do is to void the clichés of color, to re-invent it as unique and idiosyncratic lexicon of hues.*“³⁶²

Betrachtet man das breite Farbspektrum innerhalb des Werkes von Frederic Matys Thursz, so fällt auf, dass die Werke stets von sehr speziellen, seltenen, manchmal undefinierbaren Farben bestimmt

³⁶⁰ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.

³⁶¹ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

³⁶² WEI, L. (1989b), S. 51.

sind. Dies hängt u.a. mit der besonderen Materialwahl und Technik des Künstlers zusammen, auf die in den folgenden Kapiteln näher eingegangen wird.³⁶³ Grundlegend ist aber der Farbeindruck, der bleibt und meist Rätsel aufgibt.

Maßgeblich sind immer wiederkehrende Farbtöne wie zum Beispiel ein Goldgelb, ein Grün, das an den *Isenheimer Altar* von Matthias Grünewald erinnert, bestimmte Blau- und Violetttöne bis hin zu einem Grau-Schwarz. Oftmals rufen Farbtöne Assoziationen an viele seiner Vorbilder wie bspw. Rembrandt oder auch die Vitraux der Kathedrale von Chartres hervor. Aber keineswegs sind sie reine Kopien, sondern vielmehr polychrome Steigerungen dieser Vorbilder.³⁶⁴

Doch nimmt Rot wie keine andere Farbe den höchsten Stellenwert ein. Begründet in seiner Vorliebe und Verehrung für das Pigment Vermilion (Zinnober) weist sein Œuvre die unterschiedlichsten Rottöne auf. Dementsprechend hoben Interviewpartner und Künstlerkollegen immer wieder seine rot leuchtenden Bilder hervor (Abb.19/33).³⁶⁵ Laut der Künstlerin Merrill Wagner bestechen die Bilder von Frederic Matys Thursz durch ihr „*pink or red that were totally different from anybody else’s pink or red.*“³⁶⁶

Generell lässt sich feststellen, dass sich die Farbpalette von Anbeginn seines Schaffens bis hin zu seinem Hauptwerk zunehmend aufhellte. Die Serie der *Supercolorance* zum Beispiel zeugt von dieser steten Entwicklung.³⁶⁷ In seinem Hauptwerk „öffnete“ Frederic Matys Thursz laut Edward Thorp schließlich seine Palette: „*I was so taken that he opened up his palette (...). He started with new colors. I thought that was a very, very positive move.*“³⁶⁸ Nina Lünenborg erinnert sich, dass Frederic Matys Thursz bei der Wiederaufnahme der *Elegia Judaica* in den 90er Jahren einen „*helleren Farbklang für diese ganz neue Werkgruppe*“ anstrebte.³⁶⁹

Generell muss festgehalten werden, dass eine chromatische Entwicklung innerhalb seines Hauptwerkes nur bedingt zu benennen ist. Frederic Matys Thursz arbeitete immer parallel an

³⁶³ Vgl. Kap. Paint, Pigmente und Bindemittel.

³⁶⁴ Vgl. Kap. Rembrandt, Chartres und Matthias Grünewald.

³⁶⁵ Abb. 19: *Coda Oblata (Vermilion) (Ottava Elegia Judaica)*, 1990/91, Öl auf Leinwand, 57x60cm, Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen; Abb. 33: *Vermilion KLC*, 1983, Öl auf Leinwand, 213x221cm, Courtesy Galerie Lelong, Zürich. Vgl. zum Beispiel KAMES, B. (2003d), o. S, KAMES, B. (2004f), o. S, KAMES, B. (2004j), o. S.

³⁶⁶ Merrill Wagner zitiert nach KAMES, B. (2004i), o. S.

³⁶⁷ Vgl. Kap. Supercolorance.

³⁶⁸ Edward Thorp zitiert nach KAMES, B. (2004b), o. S.

³⁶⁹ Nina Lünenborg zitiert nach KAMES, B. (2005b), o. S.

verschiedenen, unterschiedlich farbigen Werken. Zeitliche Phasen, die durch eine bestimmte Farbe geprägt gewesen wären, sind nicht auszumachen.³⁷⁰ Bei dem Künstler stand immer die materielle Einzigartigkeit und Strahlkraft der Farben im Vordergrund. Nina Lünenborg hebt hervor:

„Er besaß eine Bandbreite an Rot- und Violettönen, die sehr eigenwillig und typisch für ihn waren. Er hat immer argumentiert, dass die Farbe nicht auf Grund ihrer Schönheit wichtig ist. Er verwendete sie, weil sie zu einem bestimmten Licht beitrug. Es ging ihm um das Spektrum, das Prisma.“³⁷¹

Steven Rosenthal betont: *„He was involved with color. It wasn't just a technique. It meant something more to him than that.“³⁷²*

2.2.1.1.1 Matthias Grünewald

They should have named it revelation. Instead it was named the Isenheimer Altarpiece.³⁷³ (Frederic Matys Thursz)

Der *Isenheimer Altar* von Matthias Grünewald (1475/1480-1528) stellte eine stete Inspirationsquelle für Frederic Matys Thursz und seine Auseinandersetzung mit Farbe dar. Dies belegen zahlreiche Werke, die zwischen Ende der 70er Jahre bis in die 90er Jahre entstanden und diesem Meisterwerk gewidmet sind, wie zum Beispiel *Isenheim II* von 1978/79/80, *D'or a D'or*

³⁷⁰ Zudem ist nicht bekannt, inwieweit sich Frederic Matys Thursz mit dem wahrnehmungstheoretischen Aspekt der einzelnen Farben auseinandersetzte und bestimmte Farbtöne wie zum Beispiel Zinnober-Rot auf Grund ihres Symbolcharakters für den Betrachter wählte. Vgl. hierzu GAGE, J. (1997), GAGE, J. (1999), DITTMANN, L. (1987a), STRAUSS, E. (1983). Vgl. Kap. Betrachter. Eine zusätzliche Schwierigkeit besteht darin, dass jedes Individuum Farbe anders empfindet und für jeden Betrachter Farbe eine andere, persönliche Bedeutung hat. Robert Motherwell betonte bereits: *„The pure red of which certain abstractions speak does not exist. (...) Any red is rooted in blood, glass, wine, hunter's caps, and a thousand other concrete phenomena.“* Motherwell, Robert zitiert aus BALL, P. (2001), S. 375/6.

³⁷¹ Nina Lünenborg zitiert nach KAMES, B. (2005b), o. S.

³⁷² Steven Rosenthal zitiert nach KAMES, B. (2004o), o. S.

³⁷³ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (1999) und THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

(*Isenheim*) von 1984/86 oder *Still Isenheim* von 1987/90 (Abb.22).³⁷⁴ Ebenso existiert eine Serie von *Diaries* mit Werken wie *Isenheim Diary #39* von 1986/88/89 oder *Diary Still (Isenheim)* von 1987/90.³⁷⁵ Für die enorme Bedeutung des Altars für den Künstler spricht auch seine Aussage, „*Chartres, as did the Isenheim Altarpiece, has also shown me the way.*“³⁷⁶

Der *Isenheimer Altar* stellt eines der Hauptwerke von Mathis Gothart-Nithart, eher bekannt als Matthias Grünewald, dar und kündigt von der Kreuzigung bis hin zur Auferstehung Christi. Die Entstehungszeit ist nicht gesichert und wird um 1515 angenommen. Heute zählt der Altar zu den Meisterwerken der deutschen Malerei.³⁷⁷

Es war vor allem die Auferstehung Christi, die Frederic Matys Thursz begeisterte (Abb.49).³⁷⁸ Durch ihre außergewöhnliche Farbigekeit gilt sie als eine der strahlendsten Auferstehungen in der abendländischen Malerei. Die Figur Christi ist von einer leuchtenden Aureole umgeben, die sich von dem dunklen Nachthimmel abhebt.³⁷⁹ Das Haupt Christi wirkt wie der strahlende Mittelpunkt und scheint nahezu in goldenen Farben aufzugehen bzw. erscheint selbst als die Quelle des Lichtes. Das Leinentuch ist stark torsiert und verbindet die göttliche und irdische Sphäre. Das Tuch wandelt sich von Blau, Blauviolett, Rotviolett, Braunrot, Rot, Gelb, Gelborange bis hin zu Rotorange. Die Male Christi leuchten ebenfalls in hellen Gelb-Goldtönen. Die Körperfarbe Christi tendiert dagegen ins Weiß. Den Übergang in den Nachthimmel schließt ein blau-grüner Kreis ab.

³⁷⁴ Abb. 22: *D'or a D'or*, 1084/86, Öl auf Leinwand, 298,5x224cm, Staatliche Museen Kassel, Kassel; *Isenheim I*, 1974/79, Öl auf Leinwand, 251,5x223,5cm, Ort unbekannt; *Isenheim II*, 1978/79/80, Öl auf Leinen, 206x213cm, Williamstown College Museum of Art, Williamstown, MA; *Still Isenheim*, 1987/90, Öl auf Leinwand, 284,5x274,5cm, FNAC, Paris; *Isenheim IV*, 1980/84, Öl auf Leinwand, 205x213cm, Kunstmuseum Bonn, Bonn.

³⁷⁵ *Isenheim Diary #39*, 1986/88/90, Öl auf Leinwand, 56x54x4cm, Privatsammlung Bad Homburg; *Diary Still/Isenheim*, 1987/90, Öl auf Leinwand, 134x45,5x5cm, Privatsammlung München. Vgl. hierzu auch MÜLLER, S. (2001).

³⁷⁶ THURSZ, F.M. (1996), o. S.

³⁷⁷ Über Grünewald und den *Isenheimer Altar* siehe FRAENGER, W. (1983), MARTIN, K. (1966), REICHENAUER, B. (1992), RICHTER, G. (1997), RIEPERTINGER, R. et al. (2002), ZIERMANN, H. / BEISSEL, E. (2001).

³⁷⁸ Abb. 49: Detailaufnahme von Matthias Grünewald: *Isenheimer Altar (Auferstehung Christi)*, ca. 1506-1515, Öl auf Holz, ca. 269x307cm, Musée d'Unterlinden, Colmar.

³⁷⁹ Der Künstler schuf eventuell mit *Isenheim IV/ Aureolin* eine direkte Referenz. *Isenheim IV/ Aureolin*, 1982/84, Öl auf Leinen, 143,5x72cm, Courtesy Galerie Lelong.

Die enorme Farb- und Strahlkraft dieser Auferstehung beinhaltet vieles, was Frederic Matys Thursz in seiner Malerei zu erreichen suchte. Besonders von dem Nachthimmel zeigte sich der Künstler fasziniert. Laut Lilly Wei war es „*emanated light that Thursz wanted, the glow he saw in the night sky of the Crucifixion panel of Matthias Grunewald's Isenheim Altarpiece.*“³⁸⁰ Der Künstler selbst bestätigte: „*The sky of this has no color green in it, but yet it is a golden green.*“³⁸¹

Dieses Gold-Grün kennzeichnet die meisten der *Isenheim*-Bilder von Frederic Matys Thursz wie bei dem Bild *D'or a D'or (Isenheim)* von 1984/86. Dabei ist zu betonen, dass der Künstler keineswegs versuchte, die Farbigkeit des *Isenheimer Altars* zu imitieren. Vielmehr schuf er eine eigene Version des berühmten Vorbildes. Er beschrieb seine Bewunderung wie folgt:

*“I no longer see icon or image in it. Only paint and its making. I sense the dense, almost opaque paint: a light, green without traces of green pigment. It is awkward. Pushed against its own gravity, paint seldom falls into being; it fights back: a dissonance between intent, content and execution.”*³⁸²

Der *Isenheimer Altar* stellte für Frederic Matys Thursz eine wichtige Inspirationsquelle für die intensive Auseinandersetzung mit der Farb- und Lichtwirkung seiner Werke dar. Hier wurde er in seiner Vorgehensweise bestärkt, seine Bilder in polychromen Schichten aufzubauen, ohne das entsprechende, farbige Pigment zu verwenden, „*green without traces of green pigment in it*“.³⁸³ Final strebte er danach, einen bestimmten Farbton zu generieren, den absoluten Farbton zu schaffen: *“To invent a green which will alter the perception of green and which is not prescriptive, not associative.”*³⁸⁴

³⁸⁰ WEI, L. (1989b), S. 58.

³⁸¹ Frederic Matys Thursz zitiert aus CEYSSON, B. (1989), S. 19. Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999).

³⁸² THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (1999) und THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

³⁸³ Vgl. Kap. Schichtenmalerei.

³⁸⁴ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

2.2.1.1.2 Alchemie

Alle Farben, die sich der Mensch auf Erden nur vorstellen kann, erscheinen dort [im Weiß] und werden dann gebunden und beenden das Werk (...). Die Weißung ist nämlich der Ursprung und die Kraft und wird nicht weiter in verschiedene Farben verwandelt, außer in Rot, das das endgültige Ziel darstellt.³⁸⁵ (Albertus Magnus)

Frederic Matys Thursz und ebenso einzelne Interviewpartner stellten immer wieder den Bezug zur Alchemie innerhalb seines Werkes her.³⁸⁶ Dabei ist zu betonen, dass die Alchemie in der Antike und im Mittelalter als Naturwissenschaft und Philosophie galt. Ein wesentlicher Aspekt war die Untersuchung verschiedener Materialien und deren Transmutation.³⁸⁷ In diesem Sinne wird auch der Bezug zum Werk von Frederic Matys Thursz verstanden. Der Künstler selbst bezeichnete seine Vorgehensweise als „*chemistry, alchemy*“.³⁸⁸

Dies ist zum einen in der Technik des Künstlers begründet, in seinem steten Experimentieren mit neuen Verfahrensweisen und Materialien.³⁸⁹ Wie sich bereits in seinem Frühwerk abzeichnete, stellte dieses Vorgehen einen Grundzug seines gesamten Schaffens dar. Er selbst bestätigte: „*In my opinion, painting relies not so much on talents as on invention. (...) To paint is to invent the means of integrating color, light and the material itself without drawing.*“³⁹⁰

³⁸⁵ Albertus Magnus, *De lapide philosophorum*, zitiert nach GAGE, J. (1997), S. 141.

³⁸⁶ Viele Interviewpartner, wie zum Beispiel seine Tochter Michele Thursz, bestätigen, dass sich Frederic Matys Thursz mit alchemistischen und kabbalistischen Texten auseinandergesetzt hat. Vgl. CEYSSON, B. (1989), KAMES, B. (2002c), o. S., KAMES, B. (2003g), o. S., KAMES, B. (2004g), o. S., KAMES, B. (2004m), o. S., KAMES, B. (2005b), o. S. Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999).

³⁸⁷ Die Alchemie ist ein alter Zweig der Naturphilosophie und wurde im 17. und 18. Jahrhundert nach und nach von der modernen Chemie und Pharmakologie abgelöst. Die Diffamierung seit dem Mittelalter durch die Kirche trug zum heutigen, fragwürdigen Ruf der Alchemie bei. Die Alchemisten selbst bezeichnen die Alchemie als „Königliche Kunst“. Oft wird angenommen, die "Herstellung" von Gold und anderer Edelmetalle sei das einzige Ziel der Alchemisten. Die Adepten (großen Alchemisten) dagegen sehen diese Transmutationen eher als Nebenprodukt einer inneren Wandlung. Vielmehr stellt die Alchemie für sie eine Philosophie dar, die sowohl den Mikro- als auch Makrokosmos umfasst. Über Alchemie siehe bspw.: GEBELEIN, H. (1996), GEBELEIN, H. (2004), PRIESNER, C. / FIGALA, K. (1998).

³⁸⁸ Frederic Matys Thursz zitiert aus BOUYEURE, C. (1988), S. 14

³⁸⁹ Vgl. Malprozess.

³⁹⁰ Frederic Matys Thursz zitiert nach CEYSSON, B. (1989), S. 10. Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999).

Zum anderen liegt dies an seiner Vorliebe für besondere und kostbare Stoffe, Pigmente, „*rare substances, minerals and expensive materials*.“³⁹¹ Nina Lünenborg sieht folgende Nähe zur Alchemie:

*„Er kannte sich mit der Zusammensetzung der Farben, welche Erden und Metalle darin enthalten waren, sehr gut aus. In der Alchemie sind den benutzten Stoffen bestimmte Figuren oder Bedeutungen zugeordnet.“*³⁹²

Besonders aber Vermilion, eines der ältesten, künstlich hergestellten Pigmente hatte Frederic Matys Thursz begeistert. Dieses Pigment setzt sich aus Schwefel und Quecksilber zusammen, die in den alchemistischen Schriften als Grundkomponenten sämtlicher Metalle angesehen wurden.³⁹³ Der Künstler stieß erstmals bei den Wandmalereien in Pompeji auf diese „alchemistischen“ Farbzusammensetzungen:

*„There they used to mix mercury, which is the base of the color Vermilion, with ox blood. The discovery of this ‚alchemistic‘ mixture confirmed a certain feeling of weariness in me. (...) This mystical chemistry, the colors of the middle ages and of the classical times had begun to fascinate me.“*³⁹⁴

Zudem nehmen Farben innerhalb der Alchemie eine herausragende, symbolische Stellung ein. Bedingt durch ihren naturwissenschaftlichen Anspruch, dem Erforschen von Metallen und Substanzen und deren Umwandlung spielte die Farbwahrnehmung eine zentrale Rolle in der Darlegung alchemistischer Ideen. Farbe wurde als Ausdruck der Dynamik und Veränderung aufgefasst. Die genaue Identifikation der Farben, die sich durch die Veränderungen in der äußeren Erscheinung der Metalle und Materialien ergab, stellte eine wesentliche Basis für die alchemistischen Forschungen dar. Insbesondere Rot erlangte seine enorme Bedeutung dadurch, dass das vorletzte Stadium des Großen Werkes, d.h. die Umwandlung edler Metalle in Gold mit der Farbe Weiß bzw. der weißen Königin verbunden wird. Für die Vollendung steht die Farbe Rot bzw. der rote König – eine farbliche Entwicklung wie sie auch Albertus Magnus beschreibt.³⁹⁵

³⁹¹ Frederic Matys Thursz zitiert nach CEYSSON, B. (1989), S. 11. Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999).

³⁹² Nina Lünenborg zitiert nach KAMES, B. (2005b), o. S.

³⁹³ THOMPSON, D.V. (1933), S. 62-69. Siehe ebenso GAGE, J. (1997), S. 139.

³⁹⁴ Frederic Matys Thursz zitiert nach CEYSSON, B. (1989), S. 10. Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999). Bereits in Pompeji nahm die Farbe Rot bzw. Zinnober einen besonders hohen Stellenwert ein. Rot galt als die Farbe des Lichtes, des Feuers und des Göttlichen. Vgl. hierzu WUNDERLICH, E. (1925); Vgl. ebenso GAGE, J. (1997).

³⁹⁵ GAGE, J. (1997), S. 144ff.

Darüber hinaus lassen viele Titel der Bilder von Frederic Matys Thursz zahlreiche, alchemistische Einflüsse erkennen. Die häufige Nennung des alchemistischen Symbols der „Rose“ ist bei vielen seiner Werke evident.³⁹⁶ Ebenso existieren zahlreiche alchemistische Parallelen zu Werken wie dem *Isenheimer Altar*. John Gage wagt den Vergleich zwischen dem Christus der Auferstehung und dem Roten König als Personifikation des Steins der Weisen. Interessant ist hierbei, dass das Gewand des Königs hauptsächlich mit Vermilion gemalt wurde.³⁹⁷

Doch läuft man leicht Gefahr, diese Parallelen überzubewerten und den Künstler als auch sein Werk zu verklären. Es ist nicht bekannt, wie intensiv sich Frederic Matys Thursz mit den alchemistischen Texten auseinandersetzte und welche Quellen er benutzte. Erschwert wird diese Analyse dadurch, dass sich der Künstler weder über seine Techniken und Farbzusammensetzungen äußerte noch irgendwelche Aufzeichnungen überliefert sind.³⁹⁸ So gesehen lässt sich eine gewisse Nähe zur Alchemie innerhalb des Werkes von Frederic Matys Thursz feststellen, die herausragende Gewichtung der Farbe sowie der verschiedenen Stoffe, ihrer Zusammensetzung und ihres Zusammenwirkens. Allerdings bleibt es Spekulation, wie fundiert die Kenntnisse des Künstlers hinsichtlich der Alchemie wirklich waren und ob sie über eine Faszination und oberflächliches Wissen hinausreichten.

2.2.1.2 Paint

*Painting is about paint.*³⁹⁹ (Frederic Matys Thursz)

Der Vergleich mit der Alchemie beweist, dass sich Frederic Matys Thursz nicht nur mit der Farbe im Sinne von *Color* auseinandergesetzt hat, sondern dass für ihn die Farbe im Sinne von *Paint* die gleiche Gewichtung besaß. Laut Nina Lünenborg war „*das Pigment gewissermaßen*

³⁹⁶ GAGE, J. (1997), S. 144ff. Vgl. hierzu Kap. Titel.

³⁹⁷ John Gage geht davon aus, dass Matthias Grünewald alchemistische Experimente durchführte und mit dem Ofen der Alchemisten, Athanor, arbeitete. Die polychrome Aureole des Christus spiegelt angeblich Farben wider, die der Künstler bei diesen Experimenten gesehen hat. Vgl. hierzu GAGE, J. (1997), S. 149f.

³⁹⁸ Vgl. hierzu auch die kritischen Äusserungen von Joseph Marioni KAMES, B. (2004f), o. S. Vgl. ebenso KAMES, B. (2003g), o. S., KAMES, B. (2005a), o. S.

³⁹⁹ Frederic Matys Thursz zitiert aus NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999), o. S.

Geschichtsträger seiner Malerei. ⁴⁰⁰ Für den Künstler stellte die Farbe mehr dar als ihre reine, farbige Konsistenz:

*“Paint as it is transformed into being, forgotten as essence it is within the realms of imagination, wonder or nostalgia as presumption of ideal. It should be elixir or balm, not an addendum to structure to realization and ambition. In suspension between inert and active phases, between cognition and recognition, paint is virtue, painting is merely virtuosity.”*⁴⁰¹

Lilly Wei betont: *„A committed modernist, he passionately believed in form and materials – specifically paint itself – as the ultimate location of meaning.“*⁴⁰²

Unzufrieden über die mangelnde Qualität der industriellen Farben und um die entsprechende Farbwirkung zu erreichen, setzte sich der Künstler intensiv mit der Zusammensetzung seiner Farben auseinander, konsultierte verschiedene Farbenhersteller und ging dazu über, seine Farben selber zu mischen: *“I bought hundreds of substances and mixed together all kinds of unheard things.“*⁴⁰³ Dabei war für ihn die Qualität und Einzigartigkeit seiner Materialien von größter Wichtigkeit. So verwundert es kaum, dass Bernard Ceysson eine Parallele zu dem Roman *A Rebours* von Joris K. Huysmans und dem Protagonisten *Des Esseintes* zieht.⁴⁰⁴ Eine ähnliche Vorstellung von Ästhetik und Schönheit sowie die Faszination von seltenen, edlen Materialien und Stoffen verbindet beide.

Die Ölfarbe, das Mischen reinen Pigmentes mit den unterschiedlichsten Bindemitteln, stellt somit die Grundlage der Malerei von Frederic Matys Thursz dar. Von enormer Bedeutung war für ihn die Publikation von Max Doerner *The Materials of the Artists*, die 1934 ins Englische übersetzt wurde und bereits für die Abstrakten Expressionisten von großer Wichtigkeit war.⁴⁰⁵

Auch wenn die Suche nach der optimalen Farbzusammensetzung nie beendet zu sein schien, so lässt sich in seinem Hauptwerk doch eine gewisse Konsequenz der verwendeten Materialien und

⁴⁰⁰ Nina Lünenborg zitiert nach KAMES, B. (2005b), o. S. Vgl. Kap. Alchemie.

⁴⁰¹ Frederic Matys Thursz zitiert aus GALERIE LELONG (1991), S. 24. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. / CEYSSON, B. (1991).

⁴⁰² WEI, L. (1992), o. S. Vgl. hierzu auch WAGNER, M. (1998), S. 195ff.

⁴⁰³ Frederic Matys Thursz zitiert nach CEYSSON, B. (1989), S. 11. Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999). Im inhaltlichen wie materiellen Austausch stand er dabei u.a. mit den Farbenherstellern Adam in Paris, David Jacobs in New York und Georg Kremer. Vgl. Kap. Supercolorance und Paris sowie KAMES, B. (2004g), o. S.

⁴⁰⁴ HUYSMANS, J.-K. (1981). Vgl. Kap. Symbolismus.

⁴⁰⁵ DOERNER, M. (1934). Die Bedeutung des Buches für den Künstler bestätigten u.a. KAMES, B. (2003g), o. S. KAMES, B. (2004j), o. S. Nina Lünenborg nennt ebenso die Publikation von Ralph Mayer. Vgl. MAYER, R. (1982).

Farbzusammensetzungen feststellen. Gerade im Hinblick auf den Stilpluralismus und Materialmix der ersten Jahrzehnte seines Frühwerkes ist die Zeit des Experimentierens nicht beendet, doch der Rahmen enger gesetzt. Für Frederic Matys Thursz stand nun fest, dass die Farbe im Zentrum seiner Malerei stand - *Painting is about Paint!*

2.2.1.2.1 Pigmente

*Vermilion is the base of the triad: the color key.*⁴⁰⁶
(Frederic Matys Thursz)

Wie bereits erwähnt nahm Vermilion (Zinnober) eine Sonderstellung innerhalb des Werkes von Frederic Matys Thursz ein.⁴⁰⁷ Bereits Anfang der 70er Jahre schuf er die *Vermilion-Series* und widmete auch in den darauf folgenden Jahren diesem Pigment zahlreiche seiner Werke wie zum Beispiel *Vermilion No.3* von 1983/84 oder *Vermilion KLC* von 1983 (Abb.33).⁴⁰⁸ Seine Begründung lautete:

„*This volatile color salmon with clay-gray glow has been admired by painters I admire, has been sought, has sometimes been subdued: from Pompeji where it was protected in beeswax, to Rembrandt, to Soutine.*“⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ Frederic Matys Thursz zitiert aus WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 41.

⁴⁰⁷ Als Mineral kommt Zinnober natürlich vor, kann aus Quecksilber und Schwefel aber auch künstlich hergestellt werden. Bereits der arabische Alchemist Geber (8. Jhr.) und Albertus Magnus (13. Jhr.) kannten die künstliche Herstellung. Siehe Kap. Alchemie. Über die spezifischen Eigenschaften siehe DOERNER, M. (1994), S. 56. Über Pigmente siehe ebenso: KÜHN, H. (1988), MAYER, R. (1987), OSBORNE, R. (1980), PATTON, T.C. (1973).

⁴⁰⁸ Abb. 33: *Vermilion KLC*, 1983/84/87, Öl auf Leinwand, 213x221cm, Courtesy Galerie Lelong; *Vermilion II*, 1983, Öl auf Leinwand, 213x221cm, Ort unbekannt (Nennung im WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 48); *Vermilion No.3*, 1983/84, Mischtechnik auf Leinwand, 206x213cm, Courtesy Galerie Lelong. Zur *Vermilion-Series* siehe Kap. Envelope Paintings. Weitere Beispiele sind: *Vermilion No. 4*, 1983/84, Öl auf Leinen, 71x69cm, Courtesy Galerie Lelong; *Diary Isenheim Vermilion No. 53*, 1986/90, Öl auf Leinen, 69x72cm, Ort unbekannt; *Diary/ Perhaps, Vermilion Rose*, Mischtechnik auf Leinwand, 1987/90, 134,5x45x5cm, Courtesy Galerie Lelong; *Perhaps/ Vermilion Rose*, 1987/90, Öl auf Leinen, 302x151cm, Courtesy Galerie Lelong; *Eloge auf Mains Maintenant! (Vermilion)*, 1987/90, Öl und Pastell auf Papier auf Leinen, 107x39cm, Ort unbekannt; *A Focillon – Eloges aux Mains I (Vermilion)*, 1988/90, Papier auf Leinwand, 156x50cm, Städtische Galerie, Staatliche Museen Kassel, Kassel. Als Druckgraphik ist zu nennen: *Elegia Judaica, Triptych Vermilion*, 1992, Radierung auf Papier (Aufl. 9), 36x35cm.

⁴⁰⁹ Frederic Matys Thursz zitiert aus WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 41.

Vermilion schätzte der Künstler vor allem wegen der besonderen Farbigkeit und enormen Leuchtkraft. Er selbst drückte seine Faszination wie folgt aus:

„Cobalt, Vermilion. The Vermilion is grey, totally grey, because it has nuances of pink, something of the same color as the salmon, and of blood red in it. It's a color like gold or copper, a metallic color which can easily be guided by „congruent“ colors.“⁴¹⁰

Erst gegen Ende der 80er Jahre beschnitt Frederic Matys Thursz die dominante Stellung von Vermilion innerhalb seines Werkes, wie Kenneth Wahl bezeugt:

„He no longer uses one pigment, namely Vermilion, as a theme from which to base all variations but experiments with a range discovered through his use of one governing color. The strong internal light remains, but a certain control has been shed to further discovery and invention.“⁴¹¹

Frederic Matys Thursz selbst bestätigte, er habe seine Palette stetig erweitert, *„not nameless colors, but colors which were rare, unique or unusual in order to mix them to this Vermilion.“⁴¹²* 1984 findet sich in einem Manuskript der Gruppe *Radical Painting* folgende Auflistung seiner verwendeten Pigmente und Farben:

„Blockx, Old Holland, Lefranc Bourgeois #301 / Tube Oil Colors / Vermilion / Quinacridone Magenta, Rose / Cobalt Violet, Green / Blue, Yellow (Aureolin) / Terre Verte / Gold and Red Ochre / Mixed White Titanium - Zinc White.“⁴¹³

Die Titel zahlreicher seiner Werke beinhalten zudem Hinweise auf weitere Pigmente, die Frederic Matys Thursz sehr schätzte wie bspw. Lapislazuli oder Fuchsin Rot.⁴¹⁴ Grundlegend für die Wahl seiner Pigmente waren stets deren Leuchtkraft und besondere Farbigkeit, manchmal auch ihre Fähigkeit, andere Farben zu unterstützen bzw. stärker hervortreten zu lassen. Laut Nina Lünenborg besitzen manche dieser Pigmente die Fähigkeit,

„sehr transparent zu sein und die Tiefe anderer Pigmente zu unterstützen oder stärker hervorzubringen, obwohl sie transparent sind. Und wenn man sie nicht mit Weiß

⁴¹⁰ Frederic Matys Thursz zitiert nach CEYSSON, B. (1989), S. 16. Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999).

⁴¹¹ WAHL, K. (1991), o. S.

⁴¹² Frederic Matys Thursz zitiert nach CEYSSON, B. (1989), S. 11. Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999).

⁴¹³ GIRKE, R. et al. (1984b), o. S.

⁴¹⁴ *Fuchsin*, 146x73cm, 1986/88/89, Öl auf Leinwand, Galerie Walser, München; *Diary, Lapis Vitraux*, 1982, Öl auf Leinen, 76x76cm, Ort unbekannt; *Diary Lapis Vitraux No.52*, 1982, Öl auf Leinen, 78x76cm, Courtesy Galerie Lelong; *Diary/ Lapis Vitraux*, 1982, Öl auf Leinwand, 76x69cm, Courtesy Galerie Lelong; *Diary/Lapis Vitraux No.2*, 1982/90, Öl auf Leinwand, 69x71cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; *Lapis Isole Vitrail I*, 1983, Öl auf Leinwand, 69x71cm; *Lapis Isole*, 1986/89, Öl auf Leinwand, 128x63cm, Ort unbekannt.

*mischt, sind sie nicht sehr farbig. Sie haben keinen starken Eigencharakter, sondern forcieren die anderen Farben.*⁴¹⁵

Zudem ging es Frederic Matys Thursz nicht nur um das einzelne Pigment. Er beschrieb seine Erfahrungen in dem Atelier seines kurzzeitigen Lehrers, Fernand Léger, in seinem Essay *Has anyone seen Léger's Palette lately?* wie folgt: „*You need to have seen Léger working. (...) He would use pure colors, blue, red, yellow. His 'palette' was like an ancient hill and he would put the color in a sort of crater.*“⁴¹⁶ Folgende Beschreibung trifft auch auf das Atelier von ihm selbst zu:

„The palette was on a stool in a dark corner of the studio: mounds of dried paint, pigment piled centimetres high like volcanoes; in each crater, wet paint of primary color oozed over edges, lava over layers of dust, over grit and ashes of chain smoked Gauloises. It was always perpendicular to the distant painting nailed to the wall under the skylight.“⁴¹⁷

Dadurch mischten sich neue und alte Pigmente. Frederic Matys Thursz fasste seine Arbeitsweise und seinen Bezug zu Fernand Léger wie folgt zusammen:

“I put the color in pots of old colors which are thus changing all the time; I start a dialogue, a combat between old and new. I need these traces of the old color, a color filled with memories.“⁴¹⁸

Nina Lünenborg bestätigt: „*Er machte Farbe an und fügte sie hinzu. Es kamen im Laufe der Zeit immer wieder neue Pigmente und Flüssigkeiten hinzu. Somit blieb der Anfang erhalten.*“⁴¹⁹ Für Frederic Matys Thursz stellte das „Verunreinigen“ alter Farbreste mit neuen Farben keinen Widerspruch dar, vielmehr meinte er dadurch die Farbtintensität und deren Substanz zu erhöhen: „*The physicality of all the colors present in the painting make the blue so much precise. I want to achieve purity through impurity.*“⁴²⁰

Diese Aussage bestätigen bspw. Mikroskopaufnahmen, die bei der Restaurierung von *For Mark Rothko* entstanden sind. Darauf lassen sich kleine Farbkümpchen erkennen. Es handelt sich hier um Staub und andere Verunreinigungen, aber wahrscheinlich auch um Reste anderer Farben. Frederic Matys Thursz postulierte:

⁴¹⁵ Nina Lünenborg zitiert nach KAMES, B. (2005b), o. S. Vgl. ebenso OSBORNE, R. (1980).

⁴¹⁶ Frederic Matys Thursz zitiert nach CEYSSON, B. (1989), S. 14.

⁴¹⁷ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.

⁴¹⁸ CEYSSON, B. (1989), S. 14. Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999).

⁴¹⁹ Nina Lünenborg zitiert nach KAMES, B. (2005b), o. S.

⁴²⁰ THURSZ, F.M. (ohne Datum-b), o. S.

“Paint matches the appearance of things. That is the wonder of it – that dirt and ground pigment give the illusion of matching. This has sustained painting for centuries. Paint may then give the illusion of making, but it is not.”⁴²¹

Das Verständnis von der Geschichtlichkeit der Malerei, wie sie auch schon Henri Focillon proklamierte, spielt hier eine entscheidende Rolle.⁴²²

2.2.1.2.2 Bindemittel und Malstoffe

Diejenige Technik ist die beste, die dem Maler erlaubt, möglichst restlos und ohne Umwege zu sagen, was er zu sagen hat.⁴²³ (Max Doerner)

Bei der Wahl der Bindemittel konzentrierte sich Frederic Matys Thursz darauf, das Licht und die Farbe in seinen Bildern zu verstärken. Nach Nina Lünenborg war es *„ein ständiges, neues Zusammenfügen von Ingredienzien, um ein bestimmtes Licht und einen bestimmten Klang zu erzeugen.“⁴²⁴* Der Künstler selbst hob die Bedeutung des Bindemittels für ihn hervor:

„Layers require a certain medium for translucency; it is the medium which makes the painting flow as does the palette. Painters invent their palette and medium. It is their particular syntax and signifies what they understand painting to be.“⁴²⁵

Im Hinblick auf die verwendeten Pigmente und vor allem Vermilion suchte Frederic Matys Thursz nach Bindemitteln und Materialien, um einen eigenen originären Farbton zu schaffen. Er selbst betonte:

„I spent quite a bit of time looking for a single color, or rather the rare pigment, the true Vermilion that is mercury sulphate. (...) I then thought about the medium – how, or

⁴²¹ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44. Dies bestätigte auch der Restaurator des Bildes, Andreas Hoppmann. KAMES, B. (2004a), o. S.

⁴²² Vgl. Kap. Henri Focillon und FOCILLON, H. (1954), S. 54ff.

⁴²³ DOERNER, M. (1994), S. 264.

⁴²⁴ Nina Lünenborg zitiert nach KAMES, B. (2005b), o. S.

⁴²⁵ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

*rather with what, was I going to mix it so as to get something not what I could already buy in art stores, but something, which would be my own.*⁴²⁶

Demzufolge arbeitete Frederic Matys Thursz mit den unterschiedlichsten Ölen, wie zum Beispiel Leinöl bzw. der eingedickten Version, dem Standöl. Dieses spezielle Öl ist dickflüssiger, verlangsamt den Trocknungsprozess und steigert vor allem Glanz, Schmelz und Transparenz der Bilder.⁴²⁷ Standöl wird seit Jahrhunderten benutzt und wurde von zahlreichen Künstlern wie Rembrandt verwendet. Hier zeigt sich abermals die starke Beschäftigung von Frederic Matys Thursz mit traditionellen Techniken und Materialien. Der Künstler Joseph Marioni meinte hierzu: „*Few people in the late modern era have been so rooted in the historic tradition of oil painting and struggled so hard to move that tradition forward into the dilemma of high modernism.*“⁴²⁸

Angeblich verwendete Frederic Matys Thursz ebenso venezianische Öle, die manchen Bildern einen feucht-fetten Glanz verliehen, Mohnöl oder Distelöl, verschiedene Harze wie bspw. Dammarharz oder auch venezianisches Terpentin, wie sich Bruce Gagnier und Nina Lünenborg erinnern (Abb.22).⁴²⁹ In dem bereits erwähnten Manuskript der Gruppe *Radical Painting* ist folgende Mischung von Pigmenten und Bindemitteln von Frederic Matys Thursz zu finden: „*Polymerized Stand Oil / Damar Varnish (surfín) / Venice Turpentine / Beewax*“.⁴³⁰

Generell kann man auf Grund der Bindemittelsättigung und somit dem Brechungsindex von einem relativ hohen Bindemittelanteil ausgehen. Dadurch wird die Farbtransparenz weiter gesteigert. Die vielen Lasuren, Zwischenfirnisse und Firnisse tragen darüber hinaus zu der erhöhten Transparenz bzw. dem Tiefenlicht und Glanz der Bilder bei.⁴³¹ Nina Lünenborg erinnert sich, dass Frederic Matys Thursz manchmal die zuvor verwendeten Malmittel bzw. seine Bindemittel als Schlusschicht verwendete, um der Ölfarbe einen feucht-fetten Glanz zu verleihen.⁴³² Zu betonen ist

⁴²⁶ Frederic Matys Thursz zitiert aus GALERIE LELONG (1999), o. S. Vgl. auch CEYSSON, B. (1989), S. 11.

⁴²⁷ KAMES, B. (2003h), o. S. Vgl. ebenso DOERNER, M. (1994), S. 81-82. Marcia Hafif über die Konsistenz der Farbe bei Frederic Matys Thursz: „*It seemed to suck or to run. It didn't run like a thin paint but it had a heaviness that seemed affected by gravity.*“ KAMES, B. (2004j), o. S.

⁴²⁸ Joseph Marioni zitiert aus NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999), o. S.

⁴²⁹ Abb. 22: Detailaufnahme von *D'or a d'Or (Isenheim)*, 1984/86, Öl auf Leinwand, 289,5x224cm, Städtische Galerie, Staatliche Museen Kassel, Kassel; Bruce Gagnier zitiert aus NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999), o. S. Vgl. ebenso KAMES, B. (2005b), o. S.

⁴³⁰ GIRKE, R. et al. (1984b), o. S. Nina Lünenborg hält ebenso eine Mischung aus Leinöl, Dammar (Harzstücke in Terpentin aufgelöst) und reinem Terpentin für wahrscheinlich. Vgl. KAMES, B. (2005b), o. S.

⁴³¹ Vgl. KAMES, B. (2004a), o. S., KAMES, B. (2003h), o. S. Vgl. auch Kap. Schichtenmalerei.

⁴³² Vgl. KAMES, B. (2005b), o. S.

hierbei, dass sich der Künstler nie genau über seine Materialien, deren Zusammensetzung und die Herstellung seiner Farben äußerte und nur bedingt Aussagen restauratorisch belegt sind.⁴³³

Genauere Angaben sind zudem schwer zu treffen, da der Künstler sehr spezielle Verfahrensweisen für die Herstellung bzw. Mischung seiner Farben pflegte. Ein Beispiel hierfür ist sein Arbeiten mit erwärmbaren Farbtöpfen, seinen „*electric crock pots*“. Nicht nur mischten sich in diesen alte und neue Pigmente, wie zuvor beschrieben, sondern sie boten ihm auch die Möglichkeit, seine Farben ganz im Stile von Fernand Léger zu kochen. Frederic Matys Thursz selbst bestätigte: „*Paint, just paint. I boil it.*“⁴³⁴ Das Erhitzen verändert die gesamte Struktur der Farben bzw. die Konsistenz der Bindemittel. Selbst wenn man die genauen Farbzusammensetzungen kennen würde, verschleiern die sehr eigenen Farzubereitungen von Frederic Matys Thursz den Erkenntnisgewinn. Zum Beispiel verdünnte er manche seiner Farben stark mit Terpentin. Doch ist anzunehmen, dass sich dieser hohe Terpentinanteil durch das Erhitzen wieder reduzierte.⁴³⁵ Trotzdem kann davon ausgegangen werden, dass die Farben durch das Terpentin im Gegensatz zum Standöl schneller trockneten und das Medium somit stärker dem Einfluss der künstlerischen Handschrift unterlag.

Dieser Eindruck wurde durch das Hinzufügen von Wachs noch verstärkt. Die Materialanalyse des Werkes *For Mark Rothko* von 1972 beweist, dass der Künstler bereits Anfang der 70er Jahre Wachs als Komponente seiner Farbmischung aufgriff.⁴³⁶ Ebenso bestätigen Interviewpartner, dass Frederic Matys Thursz Wachs als festen Bestandteil seiner Malerei benutzte (Abb.23).⁴³⁷ Das Kochen der Farben stellt ein weiteres Indiz dar. Das Wachs bewirkt, dass sich die Struktur der Farben und damit

⁴³³ Als einziges Bild wurde *For Mark Rothko* von 1972, Öl auf Leinwand, 213x185,5cm, Kolumba, Köln bisher eingehend untersucht. Ebenso bestehen fragmentarische Analysen für das Werk *D'or a D'or* von 1984/86, Öl auf Leinwand, 298,5x224cm, Neue Galerie, Staatliche Museen Kassel, Kassel. Die restlichen Angaben beruhen auf Interviews sowie eigenen Recherchen.

⁴³⁴ Frederic Matys Thursz zitiert aus WEI, L. (ohne Datum), o. S.

⁴³⁵ Vgl. KAMES, B. (2005b), o. S. Vgl. Interviews mit den Restauratoren KAMES, B. (2004a), o. S. KAMES, B. (2003h), o. S.

⁴³⁶ Vgl. Kap. Mark Rothko.

⁴³⁷ Abb. 23: Detailaufnahme von *Coda Oblata (Vermilion) (Ottava Elegia Judaica)*, 1990/91, Öl auf Leinwand, 57x60cm, Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen. KAMES, B. (2003h), o. S., KAMES, B. (2004a), o. S., KAMES, B. (2004b), o. S., KAMES, B. (2004g), o. S., KAMES, B. (2005b), o. S. Ebenso hat eine Laboruntersuchung von Prof. Dr. Elisabeth Jägers dies bestätigt. Demnach besteht „*das Bindemittel der rosafarbenen Schichten aus einem Gemisch aus einem trocknenden Öl mit Anteilen von Wachs. Das Bindemittel enthält deutliche Mengen an Seifen (Emulgatoren). Mit hoher Wahrscheinlichkeit hat der Künstler die beiden Komponenten des Bindemittels in einer wässrigen Emulsion verarbeitet. (...) Die violett-farbene Schicht besteht aus Kobaltviolett und Bariumsulfat, gebunden in der oben beschriebenen Öl-Wachs-Emulsion. Der Bindemittelanteil und der Anteil des Emulgators (Seifen) scheinen hier deutlich höher zu sein als in der rosafarbenen Schicht. Die stärker bläuliche UV-Fluoreszenz spricht ebenfalls für einen höheren Anteil des Wachs.*“ Vgl. JÄGERS, E. (2006), o. S.

die Faktur wandeln. Eine haptischere Oberfläche ist das Resultat, das besonders für die Werke der 80er und 90er Jahre typisch ist. Obwohl Ölfarbe sein vorherrschendes Medium darstellte, experimentierte Frederic Matys Thursz mit anderen Medien wie bspw. Pastellkreiden. Ebenso wechselte er manchmal das Trägermedium. Es existieren nicht nur Arbeiten auf Leinen, meist belgisches Leinen, das seiner Meinung nach die höchste Qualität besaß, sondern auch Arbeiten auf Jute oder Papier (Abb.15/14).⁴³⁸ Manche der Leinwände sind durch Aluminium oder Fiber- bzw. Plexiglas verstärkt.⁴³⁹

Für die Wahl seiner Pigmente, Bindemittel oder weiterer Zusatzstoffe ist zum einen die Leuchtkraft und Strahlkraft der Farben bzw. das Forcieren eines bestimmten Farbtones grundlegend. Zum anderen aber, wie das Hinzufügen von Wachs oder die Verwendung der verschiedenen Träger zeigt, arbeitete Frederic Matys Thursz die haptische Komponente seiner Bilder heraus, betonte ihre Struktur und Oberfläche.⁴⁴⁰ Laut Lilly Wei basieren die Arbeiten „upon the sheer facility of color and the gravity of paint for affect, (...) dominated by physical paint and the process of its application.“⁴⁴¹

Die genannten Stoffe und Materialien stellen sicherlich nur einen Bruchteil von dem dar, was Frederic Matys Thursz während seiner Schaffensjahre ausprobierte und in seine Werke integrierte. Durch seine speziellen Verfahrensweisen und seine Experimentierwut lässt sich bei jedem einzelnen Kunstwerk nur vermuten, um welche genauen Farbzusammensetzungen, Pigmente oder Bindemittel es sich handelt. Frederic Matys Thursz selbst bestätigte:

“Thus my life is this substance, this something which is like ash, like something which burns. There is glue, wax, Venetian turpentine, all kinds of substances used in proportion, but when they all mixed and cooked together and I then use them, there are traces of things from twenty-five or thirty years ago.“⁴⁴²

⁴³⁸ Abb. 15: *Penultimate Light of Chartres*, 1989/92, Öl, Pastell auf Papier auf Leinwand, 163x52x4cm, Courtesy Galerie Lelong. Abb. 14: *A Focillon – Eloges aux Mains I (Vermilion)*, 1988/90, Papier auf Leinwand, 156x50cm, Städtische Galerie, Staatliche Museen Kassel, Kassel; *Eloges aux mains du début I/II/III*, 1987/90, Öl und Pastell auf Arches Papier Marouflé, 107x38cm, Courtesy Galerie Lelong; Vgl. THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44. Vgl. Hierzu KAMES, B. (2004k), o. S.

⁴³⁹ Beispiele hierfür sind: *Eloges aux Mains Henri Focillon (In Praise of Hands)*, 1988/90, Öl und Pastell auf Papier auf Leinwand auf Plexiglas montiert, Privatsammlung München; *Orison I. Prayer Ottava Elegia Judaica #2*, 1990/1992, Öl auf Leinwand auf Aluminium, 221x74x3,5cm, Diptychon (linker Teil), Uniplan Art Collection, Kerpen; *Orison II. Prayer Ottava Elegia Judaica III*, 1990/1992, Öl auf Leinwand auf Aluminium, 221x74,3x3,7cm, Diptychon (rechter Teil), Uniplan Art Collection, Kerpen.

⁴⁴⁰ Vgl. auch Kap. Faktur.

⁴⁴¹ WEI, L. (1989b), S. 50.

⁴⁴² CEYSSON, B. (1989), S. 14.

2.2.1.3 Malprozess

*Life is a matter of timing, while art is the timing of matter.*⁴⁴³ (Frederic Matys Thursz)

Der Malprozess war grundlegend für die Malerei und künstlerischen Ziele, die Frederic Matys Thursz zu erreichen suchte. Er selbst betonte:

*„Yet there is an internal logic in the making of the painting and this logic is the whole of the painting; it is the painting. Everything else is disguise and illusion, thralls in the realm of recognition. Who knows painting?“*⁴⁴⁴

Trotzdem kennzeichnet ebenso das Experimentieren, die Suche nach immer neuen Techniken den Malprozess von Frederic Matys Thursz. Der Künstler besaß keine feste, immer gleich bleibende Vorgehensweise:

*„One would think one could predict what the color will do but this is not true. It is a matter of scale, of height, of what went on, what brush I used, the manner of application, what is occurring at the edges and corners.“*⁴⁴⁵

Interviewpartner, Kollegen und Restauratoren bestätigen, dass sich Frederic Matys Thursz als Maler vielmehr nach dem Bild gerichtet habe.⁴⁴⁶ Der Künstler selbst meinte, dass das Bild an einem bestimmten Punkt ein Eigenleben entwickeln würde, *„a life of its own.“*⁴⁴⁷ Er beschrieb diese Symbiose zwischen Kunstwerk und Künstler wie folgt:

*„It is the painting which dominates, which demands. I must meet the demands with coherence. I serve the painting and I must have the empirical knowledge to match it, which comes out of knowledge of the problems of painting. (...) To my amazement the painting is already declaring the next step. It is already assuming a light. It is going into this grey. And I can lose the painting at every stage.“*⁴⁴⁸

⁴⁴³ Frederic Matys Thursz zitiert aus GALERIE LELONG (1991), S. 24.

⁴⁴⁴ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

⁴⁴⁵ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

⁴⁴⁶ Der Restaurator Andreas Hoppmann bestätigt bspw., dass Frederic Matys Thursz kein Konzept für seine Bilder gehabt habe und sich dieses erst während dem Malprozess erarbeitet hat. Vgl. KAMES, B. (2004a), o. S. Der Künstler selbst bestätigte: *„No part of making the painting can either be predicted or preconceived.“* THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.

⁴⁴⁷ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

⁴⁴⁸ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

Nach Matthias Bleyl muss sich der Künstler der „*Farbe bedienen*“. Doch sei sie ebenfalls ein Medium, das auch „Ansprüche“ an den Maler stelle. Er muss „*ihre Gesetze berücksichtigen und seine Vorstellungen gemäß ihrer Vorgabe entwickeln*.“⁴⁴⁹

Die extrem lange Dauer ist kennzeichnend für den Malprozess bei Frederic Matys Thursz. Bedingt durch die spezielle Wahl seiner Materialien, die Technik der Schichtenmalerei, die im folgenden beschrieben wird, den oftmals langsamen Trocknungsprozess seiner Bilder sowie durch das stete Experimentieren zog sich der Malprozess oft bis zu vier Jahren hin. Davon zeugen die Jahresangaben der Werke wie bei dem Bild *Eloges aux Mains Spectra I* von 1987/88/90.⁴⁵⁰ Nina Lünenborg bestätigt:

*„Ein Bild mit so vielen Schichten ist sehr ungewöhnlich und komplex. Je länger man an einem Bild malt, desto größer ist die Gefahr, dass früher gemalte Farben schneller trocknen als die folgenden. Alles hängt von der Zusammensetzung von Pigment und flüssigen Malmitteln ab. Mit der Summe der Schichten wächst die Gefahr, dass sich während des Trocknungsprozesses Risse bilden. Bei den Arbeiten von Frederic dauerte der vollständige Trocknungsprozess oft Jahre. Die Bilder haben extrem lange gerochen.“*⁴⁵¹

So verwundert es nicht, dass Frederic Matys Thursz an mehreren Werken gleichzeitig arbeitete. Ebenso ist bestätigt, dass er Skizzen verwendete. Diese stellen keine Studien im klassischen Sinne dar. Vielmehr dienten sie beim Experimentieren als Vorstudien für seine Leinwandarbeiten. Oftmals handelt es sich dabei um Arbeiten auf Papier oder schwerem Bütten, die mit Pigmenten bzw. Ölfarbe oder auch Pastellkreiden bearbeitet sind.⁴⁵²

Je nach Größe verfuhr Frederic Matys Thursz mit den Leinwänden auf unterschiedliche Art und Weise. Die kleineren Formate befestigte er an der Wand, zum Teil bearbeitete er diese Bilder auch auf Böcken oder Tischen, selten auf dem Boden liegend. Meist war das der Fall, wenn er den Oberflächen eine bestimmte Behandlung zukommen lassen wollte. Sei es, dass er mit einem Bügeleisen

⁴⁴⁹ BLEYL, M. (1988a), S. 10.

⁴⁵⁰ *Eloge aux Mains Spectra I (In Praise of Hands/ Spectra I)*, 1987/88/90, Öl auf Leinwand, 222,5x74x4,5cm, Uniplan Art Collection, Kerpen. Vgl. auch ALBERTAZZI, L. (1990), S. 88-89, ADAMS, B. (1991), S. 139-140.

⁴⁵¹ Nina Lünenborg zitiert nach KAMES, B. (2005b), o. S.

⁴⁵² Vgl. KAMES, B. (2005b), o. S., KAMES, B. (2004m), o. S., KAMES, B. (2004g), o. S. Leider sind die meisten dieser Skizzen verschollen oder befinden sich in Privatbesitz.

die Farben „glatt bügelte“, um die Farbschichten miteinander zu verschmelzen. Sei es, dass er sie mit Schwämmen bearbeitete, um die Farben ineinander zu pressen. Lilly Wei betont: „*He wanted a surface which would be able to endure a certain degree of violence as well as work which would be even more physical, even more immediate in their impact.*“⁴⁵³

Meist spannte er sie erst zum Schluss auf einen Keilrahmen auf. Der Künstler beschrieb seine Vorgehensweise wie folgt. Die Bilder „*were made on the wall, taken down and then placed on tables. I then work on them on the tables, stretch them on to a frame and then finish them on the frame (...)*“⁴⁵⁴ Das lässt sich u.a. an den Rändern mancher Werke nachvollziehen, da die Farbe um die Bildkante herumreicht. Generell spielten die Ateliers von Frederic Matys Thursz wie in Ossining, NY oder in Paris eine wesentliche Rolle während des Entstehungsprozesses. Der Künstler suchte sich jedes Mal Orte, die durch besondere Lichtverhältnisse bestimmt waren. In Bezug auf sein New Yorker Atelier begründete dies Frederic Matys Thursz folgendermaßen:

„*The painting is in the middle of my studio, away from walls, measuring its gravity and scale against the spacious cube, assessing its inner color light against the massive volume of physical light which penetrates the seven twenty-one foot windows.*“⁴⁵⁵

Seine New Yorker Galeristin, Mary Sabbatino, erinnert sich: „*The studio was full of light, dark light, white light, light from the clerestory windows, the tallest windows I have ever seen after the gothic cathedrals, light everywhere.* (...)“⁴⁵⁶

Meist waren die größeren Formate an mobilen Einheiten befestigt. In seinem Atelier in Ossining waren dies große, verschiebbare Kleiderstangen. Der Vorteil für Frederic Matys Thursz bestand darin, dass er die Kleiderständer und dementsprechend die Bilder nach dem Licht ausrichten und kontrollieren konnte, wie sie sich bei Tageslicht verhielten (Abb.25).⁴⁵⁷ Der Künstler bekannte: „*Alone, I am witness to its making. It is a sensation. I have needed to know that the making of a painting is the sole importance of painting.*“⁴⁵⁸

⁴⁵³ WEI, L. (1989b), S. 62.

⁴⁵⁴ Frederic Matys Thursz zitiert aus CEYSSON, B. (1989), S. 17.

⁴⁵⁵ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.

⁴⁵⁶ SABBATINO, M. (1992), o. S. Vgl. auch NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999).

⁴⁵⁷ Abb. 25: Frederic Matys Thursz in seinem Atelier in Ossining, NY. Sein Studio in New York hatte früher als Textilfabrik gedient und die Kleiderstangen waren Überbleibsel dieser industriellen Nutzung des Ateliers. Vgl. KAMES, B. (2005b), o. S.

⁴⁵⁸ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44. Vgl. Hierzu KAMES, B. (2004k), o. S.

Für Frederic Matys Thursz stellte der Moment des Malens, das Schaffen neuer Werke einen nahezu gesegneten Zustand dar. Es bedeutete für ihn nicht nur das reine Experiment, die Suche nach bestimmten Farbwirkungen, sondern eine Reduzierung auf das Maximale: „*For me, it is a blessed state, a state of wonder and very complete in which I feel the importance of things which matter against things which do not.*“⁴⁵⁹

2.2.1.3.1 Schichtenmalerei

*Painting is historical. It is plane transformed by color in consequent response to all planes so altered. Painting is the summation of all such responses; its dimensions are a factor of time.*⁴⁶⁰ (Frederic Matys Thursz)

Wie bereits mehrfach erörtert sind für das Streben von Frederic Matys Thursz seine beiden Maximen Farbe und Licht von grundlegender Bedeutung. Entscheidend war für das Erreichen seines Zieles die Technik der Schichtenmalerei, die der Künstler bereits in seinem Frühwerk für sich entdeckt hatte, aber erst in den 80er Jahren weiter entwickelte und zu einer bestimmenden Komponente seiner Malerei erhob.⁴⁶¹ Frederic Matys Thursz selbst argumentierte wie folgt: „*One knows that light is broken through a prism into its components. In painting, light cannot be broken (...) unless the colors are applied in layers.*“⁴⁶²

Die Schichtenmalerei ist seit der Antike bekannt und wurde durch die Jahrhunderte hinweg praktiziert. Als Beispiele seien hier Pompeji und Rembrandt genannt – beide wichtige

⁴⁵⁹ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

⁴⁶⁰ THURSZ, F.M. (1981), S. 155.

⁴⁶¹ Vgl. Kap. Frühwerk

⁴⁶² THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

Einflussgrößen für Frederic Matys Thursz.⁴⁶³ Besonders Rembrandt wird für seine komplexe Schichtenmalerei geschätzt, um seine dramatischen und expressiven Lichtwirkungen sowie bestimmte Farbigekeit zu erzielen. Frederic Matys Thursz steht somit in der langen Tradition dieser Technik, die in der Antike bereits verwendet wurde, seit dem Mittelalter gängige Praxis war und in der zeitgenössischen Kunst nahezu verloren ging. Nach Reinhard Ermen

„realisiert sich das ‚Sublime‘ bei Thursz mit dieser Mischung aus Altmeisterlichkeit und Materialbewegung. Thursz entlässt die Technik der Schichtenmalerei endgültig aus ihrer dienenden Funktion, um sie im Sinne einer Farbautonomie zu radikalisieren.“⁴⁶⁴

In der Regel baute der Künstler über mehrere Jahre hinweg seine Bilder aus unzähligen isolierten und verschmolzenen Farbschichten auf. Manchmal lässt sich an den Bildrändern dieser Entstehungsprozess nachvollziehen. Die einzelnen polychromen Farbschichten werden sichtbar und zeugen von ihrer immensen Anzahl. Deswegen übermalte der Künstler bei manchen Werken bewusst nicht die Randpartien:

„The start of my paintings should be visible to the viewer, in order that he knows its history and must, therefore, consider more than the surface phenomenon. I want him to be aware of the passage from the phenomenon of beginning to the phenomenon of end.“⁴⁶⁵

Der Schichtenaufbau folgt dabei keinem festgelegten Bauplan. Auf die vorgrundierte Leinwand setzte Frederic Matys Thursz meist eine „zweite“ Grundierung aus einer Farbe, gemischt aus reinem Pigment. Oftmals handelt es sich dabei um sein „Lieblingpigment“ Vermilion. Der Künstler selbst beschrieb dies folgendermaßen:

„I put Vermilion first! A thick layer of it! Of pure Vermilion! This is the base, and on this Vermilion goes another color, usually a greenish color made with cobalt and natural pigments and earth. Thus I compose an imprimatura (...). This particular layer is very thin; it's transparent, but with a lot of pigment.“⁴⁶⁶

⁴⁶³ Vgl. Kap. Alchemie, Rembrandt. Bereits in Pompeji forcierte man die Farbintensität durch Unterschichten. Die Licht- und Glanzwirkung wurde gesucht und u.a. mit Lasuren gearbeitet. Dies begründet sich in dem antiken Denken, den Wert einer Farbe nach ihrer Lichtwirkung zu beurteilen – einem Denken, das auch Frederic Matys Thursz sehr entgegen kam. Plinius der Ältere (23-79 n.Chr.) beschreibt in der seiner *Naturalis historia*, wie rote Flächen durch schwarze, rosarote, braune oder graue Untermalungen intensiviert wurden. Vgl. Plinius der Ältere, Naturgeschichte, Buch XXXV, 26 und XXXV, 12 aus SWINDLER, M.H. (1929). Vgl. KLINERT, W. (1957), GAGE, J. (1997), S. 27.

⁴⁶⁴ ERMEN, R. (1989b), S. 24.

⁴⁶⁵ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

⁴⁶⁶ CEYSSON, B. (1989), S. 16.

Manchmal mischte er auch noch „*Old Holland Mixed White (lead and zinc)*“ bei.⁴⁶⁷ Dieser Grundierung folgen polychrome Schichten, die im konträren oder komplementären Verhältnis zueinander stehen und sich gegenseitig beeinflussen. Frederic Matys Thursz betonte: „*In making paintings, I try to invent color paint from Vermilion pigment as base and key. With this constant, paint as color and invented medium, I improvise in contemplementary layers.*“⁴⁶⁸ Bereits Max Doerner hatte in seinem Werk *The Materials of the Artist* hervorgehoben:

„*Contrast, opposition of colors, gives life to a picture. The painter is here not concerned simply with the coarser, all too common contrasts, such as green-red, blue-yellow, etc., of the various ‚color-circles‘, but with the color combinations which are his own, and which have not been seen and felt by others. He can harmonize in this way seemingly impossible contrasts, and, relying on his own emotions, create new color values.*“⁴⁶⁹

Frederic Matys Thursz nutzte Gegensätze, um bestimmte Farbtöne zu erreichen sowie ihre Intensität zu steigern. Laut Kenneth Wahl bestimmt die Arbeiten „*combinations of isolated and blended layers originating from a primary layer from which all the others departed like a commentary.*“⁴⁷⁰ Frederic Matys Thursz selbst beschrieb sein Vorgehen in Bezug auf das Werk *Chartres* von 1980/83 wie folgt (Abb.11).⁴⁷¹:

„*It is chemistry, alchemy. To give the illusion of red I use purple and add green, which makes the red verge on violet. Then another layer of green and a passage of violet are needed. The result of these overlappings is a reddish glow. Then I add Vermilion and the red becomes so deep that it is more red than real red. But at this time one cannot assert that the painting is red because I use Vermilion and green in order to obtain it. It is more a red shade, a refraction crossing several veils or screens....*“⁴⁷²

Die Anzahl der Schichten variierte im Laufe der Jahre. Während mancher Phasen seines Frühwerkes arbeitete Frederic Matys Thursz mit wenigen Schichten und steigerte dies in den 70er Jahren zu einer ausgeprägten Komplexität seiner Arbeiten. Bereits bei dem Bild *For Mark Rothko* legte er 22 Farbschichten übereinander.⁴⁷³ Dies verdrei- bzw. vervierfachte sich in den kommenden

⁴⁶⁷ Frederic Matys Thursz zitiert aus WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 41.

⁴⁶⁸ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.

⁴⁶⁹ DOERNER, M. (1934), S. 167.

⁴⁷⁰ WAHL, K. (1991), o. S.

⁴⁷¹ Abb. 11: *Chartres*, 1980/83, Öl auf Leiwand, 251x126cm, Privatsammlung Köln.

⁴⁷² Frederic Matys Thursz zitiert aus BOUYEURE, C. (1988), S. 14. Vgl. auch die Beschreibung des Künstlers in CEYSSON, B. (1989), S. 19 sowie dessen Aussagen in WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 41.

⁴⁷³ Vgl. Kap. Mark Rothko.

Jahren. In der Phase von 1985-88 baute der Künstler seine Bilder aus bis zu hundert Schichten auf.⁴⁷⁴ Erst Ende der 80er Jahre wendete sich Frederic Matys Thursz wieder davon ab und reduzierte: „*At the moment I can do them much more quickly, because I have invented another medium which is less mysterious but which gives the effect that I want perhaps in a more expressionist way.*“⁴⁷⁵ Ein Beispiel ist die Serie der *Elegia Judaica*, die zwischen 1990 und 1992 entstanden ist und bei der weniger Schichten bzw. Farben zum Tragen kommen (Abb.20).⁴⁷⁶

Grundlegend für die Wirkung der Schichtenmalerei ist darüber hinaus die Beschaffenheit der einzelnen Farbschichten bestehend aus Pigment und Bindemittel, ihrer Dicke bzw. die damit verbundene Gewichtung. Je nach Höhe des Bindemittelgrades erreichte Frederic Matys Thursz eine andere Leuchtkraft bzw. Transparenz der Farben. Manche der Farbschichten haben dadurch eher einen deckenden Charakter, andere besitzen eher eine unterstützende Funktion, indem sie andere Farbtöne intensivieren. Bei manchen Bildern lässt sich erkennen, dass Frederic Matys Thursz bei den unteren Schichten meist hellere Farbtöne verwendet hat. Bei den oberen Schichten dominieren dagegen dunklere Farbtöne. Ein Grund hierfür könnte sein, dass der Künstler dadurch versuchte, die Leuchtkraft der Farben zu steigern.⁴⁷⁷ Ebenso arbeitete Frederic Matys Thursz mit verschiedenen Lasuren wie zum Beispiel Krapplacklasuren, Harzen oder Firnissen, die er oftmals als Zwischenschicht einsetzte. Diese bewirken, dass die einzelnen Farbschichten stärker voneinander getrennt sind. Die Schichtenanalyse bzw. der Malschichtausbruch der Arbeit *For Mark Rothko* weist dementsprechend folgende Struktur auf:

⁴⁷⁴ Vgl. ALBERTAZZI, L. (1990), S. 88-89, PROSCA, C. (2001), S. 315, WEI, L. (1999), S. 96-97. Der Restaurator Michael Trier bestätigte, dass in den Arbeiten der 80er Jahre bis zu 80 Schichten die Struktur des Bildes bilden. Vgl. KAMES, B. (2003h), o. S. Vgl. ebenso Andreas Hoppmann, KAMES, B. (2004a), o. S.

⁴⁷⁵ CEYSSON, B. (1989), S. 17.

⁴⁷⁶ Abb. 20: *Orison I. Prayer Ottava Elegia Judaica #2*, 1990/92, Diptychon (linker Teil), Öl auf Leinwand auf Aluminium, 221x74x3,5cm, Uniplan Art Collection, Kerpen; *Orison II. Prayer Ottava Elegia Judaica #3*, 1990/92, Diptychon (rechter Teil), Öl auf Leinwand auf Aluminium, 221x74x3,5cm, Uniplan Art Collection, Kerpen. Laut Michael Fehr wurden die Arbeiten dieser Serie angeblich nur mit einer Farbe bzw. Abwandlungen eines Farbtones gemalt. Die Autorin kann dies nach einer eigenen Analyse der Arbeiten nicht bestätigen. Allerdings kann durchaus von der Tendenz der Reduktion ausgegangen werden. Vgl. FEHR, M. (2001), GALERIE LELONG (1999).

⁴⁷⁷ Der Restaurator Michael Trier vermutet, dass dies der Hauptgrund für dieses Vorgehen ist. Vgl. KAMES, B. (2003h), o. S. und ebenso KAMES, B. (2002c), o. S.

SCHICHT	FARBTON	AUSPRÄGUNG
Grundierung	Weiß	Deckend
Farbe	Braungrün	Deckend
Farbe	Feuriges Grün	Deckend
Farbe, ca. 15 Schichten	Rosa-fleischfarben	Rötlich bis gelblich
Farbe	Kräftiges Zinnoberrot	Deckend
Farbe	Heller, cremiger, gelblich-rosafarbener Ton	Deckend
Lasur	Krappartig	Durchsichtig
Farbe	Leuchtendes Zinnoberrot	Deckende Farbe mit sehr dünnem Auftrag, Bruchteil der Schichtstärke der Lasuren darunter und darüber
Lasur	Violett	Durchsichtig mit dickem Auftrag
Lasur	Bläulich-violett	Durchsichtig, sehr dünn
Firnis	Originaler Firnis	Vermutlich PVAC-Dispersion, stark hygroskopisch

Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an (HOPPMANN, A., 2005)

Was ergibt sich daraus für die Vorgehensweise des Künstlers? Laut des Restaurators des Bildes ist davon auszugehen, dass die Schichten malerisch aufgetragen wurden, d.h. an anderer Stelle des Bildes möglicherweise andere Schichtenfolgen festzustellen sind.⁴⁷⁸ Wahrscheinlich ist, dass Frederic Matys Thursz nicht einheitlich, Schicht für Schicht vorging, sondern dass er an bestimmten Stellen einen unterschiedlichen Farb- und Schichtenaufbau wählte. Zudem bezeugen die vielen verschiedenen Schichten, die zwischen deckend und lasierend, dick und dünn wechseln, dass Frederic Matys Thursz kein systematisches Vorgehen hatte, sondern vielmehr ein stetes Experimentieren den Aufbau seiner Werke bestimmte.⁴⁷⁹ Frederic Matys Thursz bekannte:

⁴⁷⁸ Vgl. KAMES, B. (2004a), o. S.

⁴⁷⁹ Die rasche Abfolge von Lasuren und deckenden Farben und wahrscheinlich das zu schnelle Übereinanderlegen der Schichten ohne den Trocknungsprozess abzuwarten, scheint der Grund dafür zu sein, dass sich die einzelnen Schichten manchmal nicht richtig verbinden konnten, Farbschichten absackten oder sich voneinander trennten. Vgl. KAMES, B. (2003h), o. S, KAMES, B. (2004a), o. S, KAMES, B. (2004i), o. S, KAMES, B. (2005b), o. S.

„I have no program, no idea, where I am going with this concept. I believe I can make paintings until doomsday and my minute variations and changes in intensity create a whole new vocabulary. Thus, every painting will be new.“⁴⁸⁰

Entscheidend bei diesem Bildaufbau ist die Alternation zwischen dünnen, deckenden Farbschichten und dicken, durchsichtigen Lasuren. Für den Restaurator Michael Trier ergibt sich dadurch *„dieses Relief und andererseits diese empfindliche Transparenz.“⁴⁸¹* Zu betonen ist hierbei, dass der polychrome Schichtenaufbau, die einzelnen Lasuren und Malschichten unterschiedliche Abschnitte des Lichtspektrums ansprechen. Konträre oder komplementäre Schichten verstärken oder reduzieren die Helligkeit und Strahlkraft der Farben, indem sie entweder die Lichtstrahlen absorbieren oder verstärken. Je nach Lichteinfall kommen andere Farb- und Lasurschichten zur Geltung. Bei besonders starkem Licht entfalten auch die tieferen Schichten ihre Wirkung, und das Tiefenlicht wird gesteigert.

Dies bedeutet für das Bild *For Mark Rothko*, dass sich entweder die Grüntöne in den Farbeindruck mischen oder die hellere Nuance des Rosa-Fleischfarbenen zur Geltung kommt. Bestimmend sind aber die Zinnoberrottöne und die violette Lasur. Der Firnis betont das bläuliche Schimmern des zentralen Farbfeldes und erhöht den Glanzgrad des Bildes. In diesem Sinne nahm Frederic Matys Thursz für sich das Axiom Ad Reinhardts in Anspruch *“that the ‘content’ of an abstract painting is not in a subject matter or story, but in the actual painting activity.“⁴⁸²* Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich alle Schichten gegenseitig beeinflussen und das Bilderlebnis bestimmen. Ein Wechsel der Beleuchtung des Gemäldes, ob das Licht kühler, wärmer, intensiver oder milder ist, spricht jeweils andere Komponenten des Schichtengefüges an und bringt sie zur Geltung. Die Lichtstrahlen wandern durch die Farbschichten, Lasuren, Zwischenfirnisse, sind dort unterschiedlichen Reaktionen ausgesetzt und werden von der untersten Schicht reflektiert.

Ergebnis dieser modernen Schichtenmalerei ist nicht eine definierbare Farbe, sondern vielmehr eine Farbsumme entsprechend des Lichtprismas, das sich aus dem Zusammenwirken der Lichtstrahlen mit den einzelnen Schichten ergibt. Dabei spielen die Farbe, die verwendeten Pigmente, Bindemittel

⁴⁸⁰ THURSZ, F.M. (ohne Datum-b), o. S.

⁴⁸¹ Michael Trier zitiert nach KAMES, B. (2003h), o. S.

⁴⁸² RATCLIFF, C. (1999), o. S. Bei manchen Werken lässt sich eine Papierschicht, schweres Büttens oder auch dünnes Papier, auf der Leinwand bzw. den Farbschichten finden, die in den Prozess der Schichtenmalerei integriert und übermalt ist. Auf den ersten Blick scheint diese Technik den ursprünglichen Intentionen wie dem Zusammenwirken der einzelnen Farbschichten und der damit erreichten Strahlkraft zu widersprechen. Doch Reinhard Ermen betont: *„Thursz hat zeitweilig Papierarbeiten gemacht, die an Strippen aufgehängt waren. Das waren im Grunde genommen Gemälde. Man konnte bei diesen Bildern sehen, wie dick die Farbe ist. Ich vermute, dass er die Bilder, die ihm zu schwer und nicht mehr zu handhaben waren, auf Leinwände aufgeklebt hat.“* KAMES, B. (2003j), o. S.

und Materialien, die Textur der Oberflächen sowie die Grundierung eine offensichtliche Rolle. Für Frederic Matys Thursz kam bei der Technik der Schichtenmalerei zudem eine geschichtsphilosophische Komponente zum Tragen. Laut ihm ist dies der Weg von der „untersten Schicht des Bildes zur Oberfläche, welche als Prisma zum Anfang zurückführt. Die Ablehnung der letzten Schicht als reflektierende Fläche, statt dessen eine Rückschau, Erinnerung.“⁴⁸³ Für Kenneth Wahl liegt darin die übergeordnete Bedeutung: *“Great painting gives one a sense of its presence without separating the process from its meaning.”*⁴⁸⁴

2.2.1.3.2 Duktus

*It is a matter of scale: the brush I use, the application. What goes on from the palette to the painting and back?*⁴⁸⁵ (Frederic Matys Thursz)

Dem Duktus bzw. dem Farbauftrag maß Frederic Matys Thursz hohe Bedeutung bei: *“Color and brushstroke have meaning; if they have meaning, they are essential, not anecdotal. One has only to look. It is history.”*⁴⁸⁶ In dem Katalog zu der Ausstellung *The Brushstroke and its Guises*, die 1994 die *New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture* organisierte und in der die Arbeiten von Frederic Matys Thursz u.a. zusammen mit Willem de Kooning (1904-1997), Hans Hofmann (1880-1966), Franz Kline (1910-1962), Sigmar Polke (geb. 1941), Gerhard Richter (geb. 1932), Robert Ryman (geb. 1930) oder Chaim Soutine (1893-1943) gezeigt wurden, heißt es:

*„Frederic Matys Thursz’s work also simulates the blown up brushstroke. Thursz’s monochromatic fields resemble the brushstroke under a microscope where every detail adds to a compositional unity.”*⁴⁸⁷

⁴⁸³ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (1990), S. 16-17.

⁴⁸⁴ WAHL, K. (1991), o. S.

⁴⁸⁵ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.

⁴⁸⁶ Frederic Matys Thursz zitiert aus NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999), o. S.

Entscheidend bei der Aussage von Frederic Matys Thursz als auch dem oben genannten Zitat ist, welche Bedeutung dem Pinselduktus bzw. der Oberfläche beigemessen wird. Der Künstler selbst zog folgende Parallele zum *Abstrakten Expressionismus*:

„It is a matter of scale, of height, of what went on, what brush I used, the manner of application, what is occurring at the edges and corners. (...) In fact, I am back in the arena of Abstract Expressionism where the arena becomes the danger.“⁴⁸⁸

Das Resultat ist je nach Material und Vorgehensweise eine unterschiedliche Faktur, die hinsichtlich ihrer Struktur, Glanz und Transparenz variiert. Der Künstler verwendete dabei die verschiedensten Gegenstände und Malutensilien. So arbeitete er auch bei großformatigen Arbeiten mit relativ kleinen Pinseln mit runden Spitzen.⁴⁸⁹ Frederic Matys Thursz betonte: *„The stroke is the mark in terms of painting. The mark is a graphic impulse. (...) Gesture is an acquired and conditioned physical response to pulse. It is a constraint.“⁴⁹⁰* Schwämme, Lappen oder die eigenen Hände kamen zum Einsatz, um Farben zu verwischen, zu entfernen oder sie tiefer in die Leinwand zu drücken. Der Künstler selbst bestätigte:

„I pass a brush over it, but afterwards I also use my hands as if I were hammering in the color (...). There is something which comes out of the Vermilion, and crosses the first layers which are always grey.“⁴⁹¹

Dabei schreckte Frederic Matys Thursz nicht zurück, in die Farbschichten zu schrammen oder in die Oberfläche zu kratzen. Kenneth Wahl bestätigt: *„Now, this repertoire has evolved into a rawness consisting of gouging and scraping, scratching into the surface and painting over.“⁴⁹²* Überraschenderweise trug Frederic Matys Thursz die Farben kalt oder heiß auf, benutzte heiße Eisen, um die Farbschichten miteinander zu verschmelzen: *„Either I can leave the painting as it is, cold, or I can heat it and that melts the inside layer.“⁴⁹³* Der Künstler lieferte folgende Begründung: *“I like a painting to be really raw, wild and impromptu.“⁴⁹⁴*

⁴⁸⁷ Vgl. NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1994).

⁴⁸⁸ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

⁴⁸⁹ Vgl. KAMES, B. (2005b), o. S.

⁴⁹⁰ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. auch WEI, L. (1990), S. 16-17.

⁴⁹¹ Frederic Matys Thursz zitiert nach CEYSSON, B. (1989), S. 16.

⁴⁹² WAHL, K. (1991), o. S.

⁴⁹³ CEYSSON, B. (1989), S. 16. Vgl. Kap. Bindemittel.

⁴⁹⁴ Frederic Matys Thursz zitiert nach CEYSSON, B. (1989), S. 18. Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999).

Zudem wandelte sich im Laufe der Jahre seine kompositorische Herangehensweise bzw. die Ausrichtung seines Farbauftrages. In den 70er Jahren arbeitete Frederic Matys Thursz noch mit Klebestreifen als Markierungslinien oder Einschnitten bzw. Ritzungen in die Farbflächen, die als Kompositionshilfen dienten. Ein Beispiel hierfür ist die Arbeit *For Mark Rothko* von 1972.⁴⁹⁵ Ab den 80er Jahren wandelte sich die Kompositionsweise. Anstelle von Markierungslinien baute der Künstler seine Bilder vertikal auf und arbeitete von oben nach unten. Dies ermöglichte ihm ein gleichmäßiges Arbeiten und Aufeinandersetzen der polychromen Farbschichten. Laut Frederic Matys Thursz erübrigte diese Methode die Zuhilfenahme von Markierungs- bzw. Kompositionslinien:

*„It was a torturous method, but it eliminated the need for incisions and surface divisions (...). The translucent layers themselves served to situate the strokes, to mark rhythms of the painting’s creation.“*⁴⁹⁶

Ebenso wird im Laufe der Jahre die Diagonale immer wichtiger. Kennzeichnend für den „diagonalen“ Pinselduktus sind eine gewandelte Struktur des Bildaufbaus und Überschneidungen, die die Struktur der Schichten verändern. Laut Nina Lünenborg habe Frederic Matys Thursz manchmal den Pinsel alternierend rechts oder links oben angesetzt. Das Resultat ist eine Schnittstelle bzw. Linie, an der

*„sich die Pinselspuren überschneiden und aufeinander treffen. Die Spur des Pinsels bleibt also nicht immer vertikal, und an dieser Schnittstelle entsteht so etwas wie eine Spur, an der sich das Licht bricht. Es passt zu der Idee des Farbprismas.“*⁴⁹⁷

Durch diese Überschneidungen lässt sich das Licht gewissermaßen steuern. Dieses Beispiel zeigt, wie wichtig der Farbauftrag der einzelnen Schichten für die Lichtwirkung des Bildes ist. Zu betonen ist an dieser Stelle, dass das soeben genannte Vorgehen nur als Beispiel dienen kann. Es ist leider nicht genau überliefert, welche Vorgehensweisen hinsichtlich des Duktus Frederic Matys Thursz noch verfolgte.

⁴⁹⁵ Vgl. Kap. For Mark Rothko.

⁴⁹⁶ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (1989b), S. 57.

⁴⁹⁷ Nina Lünenborg zitiert nach KAMES, B. (2005b), o. S.

2.2.1.4 Faktur

Every discoloration of the stone, / every accidental crack or dent, / seems a water-course or an avalanche, / or softly slope where it still snows.⁴⁹⁸
(W.B. Yeats – Lapis Lazuli)

Neben den übergeordneten Maximen Farbe und Licht sind die Materialität und die Struktur der Oberflächen bzw. die Fakturen die ergänzenden Parameter der Malerei von Frederic Matys Thursz. Für den Künstler wurde dieser Aspekt in der zeitgenössischen Kunst stets unterbewertet:

„For millennia, paint has been manipulated, shaped to eventually become surface. Surface is residue of making or as resemblance to other recognized surfaces has given us pictures: surface, then, is facade and recognizable. This is a grave misunderstanding. It is prey to verbal paraphrase and exegesis. It becomes equivalent to developed film, judged and taught as projected slide. Such oblique parallels sustain the misapprehension.“⁴⁹⁹

Für Frederic Matys Thursz war die Konzentration auf die Oberfläche, auf das Zusammenwirken der verschiedenen Schichten und ihrer Struktur wesentlicher Bestandteil seiner Malerei:

“But beyond circumstance and description is the structure of painting and a making immune to art criticism and art history. How painting is made has concerned few. Yet there is an internal logic to making, it is the painting.“⁵⁰⁰

Der Künstler strebte eine ganz bestimmte Oberfläche in seinen Bildern an:

„When I am building a scaffold of color, which is multi-dimensional, I am no longer aware of color because I am intent on making the structure precise. I am matching the pulse, meeting the rhythms of paint.“⁵⁰¹

Eine konsequente Entwicklung hinsichtlich der Struktur der Oberflächen ist nicht auszumachen. Das Experimentieren überwiegt, und durch den ihm eigenen Farbauftrag sowie die Verwendung der unterschiedlichsten Malutensilien sind die Fakturen jeweils unterschiedlich strukturiert und weisen einen jeweils anderen Farbrhythmus auf.

⁴⁹⁸ W.B. Yeats zitiert aus ROSE ART MUSEUM (1998), S. 23.

⁴⁹⁹ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.

⁵⁰⁰ THURSZ, F.M. (1986a), S. 43-44.

⁵⁰¹ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

Doch bestätigt Howard Smith, ein Künstler des *Radical Painting*, dass Frederic Matys Thursz seinen Farbauftrag immer mehr verfeinerte: „*He became more refined. He could control it better.*“⁵⁰²

Manchmal wirken die Oberflächen glatt und glänzend. Manchmal sind sie aufgeraut und zeugen von einer speziellen Vorgehensweise, wie bspw. in die Farbschichten zu kratzen. Unterschichten sind dadurch verstärkt sichtbar (Abb.24).⁵⁰³ Nach Nina Lünenborg gab es Ende der 80er bzw. Anfang der 90er Jahre eine zunehmende „Öffnung“ der Bilder. Dementsprechend bestätigt 1990 Kenneth Wahl:

“*Surfaces that were once smooth have become terrain, color that was once consistent has taken on a glutinous quality by being deliberately overcooked in his electric crock-pots used for years to blend colors.*“⁵⁰⁴

Laut Nina Lünenborg lassen die Bilder „den Betrachter näher heran. Zuvor waren sie homogen und unnahbar. In den 90er Jahren wirken sie emotionaler und offener, expressiver, schwerer, und die Präsenz ist noch einmal gesteigert.“⁵⁰⁵ Unterstützt wird dieser Eindruck durch das Erhitzen der Farbschichten. Dieses führt laut Kenneth Wahl dazu, dass „*burnt paint coagulates faster than that of previous work and leaves a crust which is more immediate than the sole reliance on melded layers. (...) now, his particular application, his handwriting reigns.*“⁵⁰⁶

Der Wachsanteil der Farben spielt zudem eine wesentliche Rolle. Er verleiht manchen Arbeiten einen enkaustischen und haptischeren Charakter und eine matt wirkende Oberfläche (Abb.23).⁵⁰⁷ Künstler des *Radical Painting* verwiesen immer wieder auf die „*elephantskin-like surface*“. Dies hängt mit der enormen Materialität seiner Werke zusammen, spielt aber auch auf die haptisch-matten Faktionen an.⁵⁰⁸ Ganz im Sinne von de Kooning, dass ein Bild immer so aussehen müsse, als sei es gerade erst gemalt, scheinen andere Oberflächen zu fließen. Seinem Ruf als Alchemist alle

⁵⁰² KAMES, B. (2005a), o. S.

⁵⁰³ Abb. 24: Detailaufnahme von *Eloge aux Mains Spectra I (In Praise of Hands/ Spectra I)*, 1987/88/90, Diptychon (linker Teil), Öl auf Leinwand, 222,5x74,5cm, Uniplan Art Collection, Kerpen

⁵⁰⁴ WAHL, K. (1991), o. S.

⁵⁰⁵ KAMES, B. (2005b), o. S.

⁵⁰⁶ WAHL, K. (1991), o. S.

⁵⁰⁷ Abb. 23: Detailaufnahme von *Coda Oblata (Vermilion) (Ottava Elegia Judaica)*, 1990/91, Öl auf Leinwand, 57x60cm, Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen. Vgl. auch Kap. über Paint.

⁵⁰⁸ Vgl. KAMES, B. (2003g), o. S, KAMES, B. (2004f), o. S, KAMES, B. (2004j), o. S, KAMES, B. (2005a), o. S. und Vgl. Kap. Bindemittel.

Ehre machend, gestand Frederic Matys Thursz, er habe immer von einer *“Substanz geträumt, die fließt (...). Da ist etwas, das strömt, rieselt, das immer feucht ist.“*⁵⁰⁹ Die verführerische Schönheit von frischer Farbe suchte er in seinen Bildern zu erreichen.⁵¹⁰ Unterstützt wird dieser Eindruck durch das Auftragen von Firnissen als abschließende Schicht, die den Glanz erhöhen.

Die Faktur des Bildes wird zu einem optischen Erlebnis ersten Ranges, bei dem der Betrachterblick über die unregelmäßige Oberfläche gleitet, matte oder glänzende Flächen wahrnimmt, auf Kanten stößt, auf Grate oder untere Schichten trifft. Alles fügt sich laut Dina Sorenson zu einem Gesamteindruck zusammen: *„All the details add up to an oneness of color, light, time and space.“*⁵¹¹ Claude Bouyeure betont, man könne die Oberfläche nicht fokussieren: *„It is from this impossible focusing that Thursz’s paintings draw their suggestive power and create their form.“*⁵¹²

Unsicherheit bestimmt demnach die Wahrnehmung des Betrachters: aus der Ferne ist es die undefinierbarkeit der Farbe, das Wahrnehmen einer Farbsumme, aus der Nähe ist es das Nicht-Fokussieren-Können der Oberfläche und deren Unregelmäßigkeit. Für Frederic Matys Thursz ermöglichten seine Werke ganz elementare Erfahrungswerte, die weit über das bloße Wahrnehmen von Farben und Oberflächenstrukturen hinausreichen:

*„Paint is silence, its color an intrusion as sound is in timed silence. These intrusions bring sensations, recognitions, simulations, simultaneous meanings which shake the fascination of silence between absence and presence, elemental not minimal (for the elemental has the capacity for musicality).“*⁵¹³

⁵⁰⁹ GALERIE LELONG (1999), S. 7. Vgl. ebenso CEYSSON, B. (1989), S. 13.

⁵¹⁰ Vgl. hierzu KAMES, B. (2005b), o. S.

⁵¹¹ SORENSON, D. (1991), S. 81.

⁵¹² BOUYEURE, C. (1988), S. 14.

⁵¹³ THURSZ, F.M. (ohne Datum-c), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (1996).

2.2.1.5 Format

*A painting is specific as to shape and color.⁵¹⁴
(Frederic Matys Thursz)*

Seit Beginn seines Schaffens experimentierte Frederic Matys Thursz mit verschiedenen Formaten. Bereits in den 60er Jahren arbeitete er nicht nur mit rechteckigen Leinwänden, sondern setzt sich mit runden Tondi oder Rauten auseinander.⁵¹⁵ Ende der 60er Jahre hörten diese formalen Experimente auf, und Frederic Matys Thursz blieb dem Format des klassischen Tafelbildes treu, dass weiterhin sein Werk prägen sollte. Der Künstler kam nach all seinen Experimenten zu folgendem Schluss:

“I am sceptical about the shape of a painting except for rectangles. I think that the bar, the circle, or any shape other than the surface of the canvas is subject matter. Only that and the going from edge to edge on that surface is not subject matter.”⁵¹⁶

Waren ganz zu Anfang seiner künstlerischen Laufbahn kleinere Formate vorherrschend, dominieren ab Mitte der 60er Jahre großformatige Arbeiten. Der Künstler selbst gestand:

„For years it was very difficult to paint large formats I wanted a uniform surface which is difficult to get with the pigments I was using as they dried too quickly. (...) This is why there are only thirty odd paintings. It takes years.”⁵¹⁷

Frederic Matys Thursz war der Auffassung, dass Farbe nur in den entsprechend großen Ausmaßen der Leinwand vollständig zur Entfaltung kommen und unabhängig von ihrer Umgebung wirken könne. Laut dem Künstler reagiert jedes Bild auf sein Umfeld: *“It reacts to its situation and position in the room, whether it is on the easel or on a wall or on the floor.”⁵¹⁸* Die Nähe zu der amerikanischen Nachkriegsmoderne, Künstlern wie Barnett Newman oder Mark Rothko, ist evident. Max Imdahl schrieb hierzu:

„Ein Charakteristikum der amerikanischen Malerei ist das große, unüberschaubare Bildformat (‘big canvas’) als eine Verneinung des europäischen Tafelbildes und der im

⁵¹⁴ THURSZ, F.M. (1981), S. 155.

⁵¹⁵ *Ohne Titel* (Tondo), ohne Datum, Öl auf Leinwand, Ø 81,5cm, Privatsammlung Lexington, KY; *Flora*, 1968, Öl auf Leinwand, 183x183cm, Speed Art Museum, Louisville, KY.

⁵¹⁶ THURSZ, F.M. (ohne Datum-b), o. S.

⁵¹⁷ CEYSSON, B. (1989), S. 18.

⁵¹⁸ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

*Tafelbild verwirklichten Komposition: Der Unüberschaubarkeit des Bildes entspricht dessen antikompositionelle Binnenstruktur.*⁵¹⁹

Durch das große Format wird u.a. die Vormachtstellung der Farbe untermauert, und der Betrachter soll von der Farbe überwältigt werden.⁵²⁰ Für Mark Rothko bringt dies eine sehr persönliche und menschliche Komponente mit sich, die auch für Frederic Matys Thursz eine wesentliche Rolle spielte:

*„Ich weiß, dass große Bilder zur Darstellung von etwas Grandiosem, Pompösen benutzt wurden. Ich hingegen male sie, gerade weil ich sehr persönlich und menschlich sein will. Wenn man ein großes Bild malt, ist man selber mit darin. Man beherrscht es nicht.“*⁵²¹

Zudem kamen für Frederic Matys Thursz bei der Wahl seiner Formate auch ganz pragmatische Gründe zum Tragen. So war es ihm wichtig, dass er seine Arbeiten selbst noch bewegen und hantieren konnte. Mit einer Körpergröße von 2,07 m bildete die entsprechende Spannweite seiner Arme oftmals die natürliche Begrenzung der Breite. Die Höhe seiner Werke dagegen konnte fast 3 m betragen wie bei dem Bild *D'or a D'or* von 1984/86, das mit 298,5 cm Höhe und einer Breite von 224 cm zu den größten Werken von Frederic Matys Thursz zählt (Abb.22).⁵²²

Darüber hinaus finden sich immer wieder Arbeiten, die als Diptychon oder sogar Triptychon konzipiert sind wie bei dem Werk *Orison I* und *II* aus der Serie der *Elegia Judaica* von 1990/92 (Abb.20).⁵²³ Frederic Matys Thursz wählte damit eine Form, die bereits seit den Altären der Gotik von Künstlern benutzt wird. Meist handelt es sich dabei um die Gegenüberstellung verschiedener Sujets, Geschichten oder Personen. Frederic Matys Thursz dagegen stellte Farben und Fakturen gegenüber. Auch bei dem Diptychon *Orison I* und *II* unterscheiden sich die einzelnen Arbeiten hinsichtlich des Farbtones, der bei dem linken Teil merklich dunkler als bei dem rechten ist, sowie der jeweiligen Oberflächenstruktur.

Ebenso kennzeichnend ist das Arbeiten in Serien, wie die an Mark Rothko erinnernden Bilder oder die *Vermilion-Series* beweisen. Zudem lässt sich ab den 80er Jahren eine Serie von kleineren

⁵¹⁹ IMDAHL, M. (1971), S. 24. Zu diesem Aspekt siehe auch GOOSSEN, E. (1958), S. 47.

⁵²⁰ Vgl. Kap. Sublime bzw. Sublime bei Frederic Matys Thursz

⁵²¹ Mark Rothko zitiert aus LUCIE-SMITH, E. et al. (1985), S. 65.

⁵²² Abb. 22: *D'or a D'or (Isenheim)*, 1984/86, Öl auf Leinwand, 224x298,5cm, Staatliche Museen Kassel, Kassel.

⁵²³ Abb. 20: *Orison I. Prayer Ottava Elegia Judaica #2*, 1990/1992, Öl auf Leinwand auf Aluminium, 221x74x3,5cm, Diptychon (linker Teil), Uniplan Art Collection, Kerpen; *Orison II. Prayer Ottava Elegia Judaica III*, 1990/1992, Öl auf Leinwand auf Aluminium, 221x74,3x3,7cm, Diptychon (rechter Teil), Uniplan Art Collection, Kerpen; *Eloge aux mains debut I-III*, 1987/90, Öl auf Papier auf Arches paper marouflé, 107x38cm, Courtesy Galerie Lelong.

Formaten ausmachen, die mit den großen Arbeiten hinsichtlich ihrer Farbe und Textur korrespondieren. Frederic Matys Thursz selbst betonte, dass es sich bei diesen sogenannten *Diaries* in Bezug auf die großen Arbeiten um gleichwertige Werke handelt, die zeitgleich entstanden sind.⁵²⁴ Wahrscheinlich dienten sie Studienzwecken und technischen Experimenten, als Komplement der großen Arbeiten und Erinnerung an den Malprozess (Abb.21).⁵²⁵ Mark Rothko meinte in Bezug auf seine eigenen, kleinen Formate: „*small pictures since the Renaissance are like novels; large pictures are like dramas in which one participates in a direct way.*“⁵²⁶

Wiederum andere Formate richten sich angeblich nach gotischen Maßen. Als Referenz fungieren hier abermals die Vitraux der Sainte-Chapelle (1239-1248) in Paris sowie der Kathedrale von Chartres (1194-1260). Der Künstler beschäftigte sich laut Interviewpartnern mit der mittelalterlichen Zahlensymbolik bzw. –mystik, und dementsprechend würden manche Maße auf bestimmten mystischen Zahlensystemen basieren.⁵²⁷ Um welches konkretes Zahlensystem es sich hierbei handelt, ist ungeklärt, und der Vergleich aller Formate konnte kein dahinter liegendes Muster bestätigen. Reine Spekulation bleibt ebenso, ob die Vorstellungen von Frederic Matys Thursz soweit reichten, dass sie auch die Hängung der Arbeiten betrafen und zum Beispiel die Werke in Modulen, d.h. in entsprechenden Abständen von Wand zu Werk, gehängt werden sollten.⁵²⁸

Bei anderen Werken, vor allem der 80er Jahre, sprengte Frederic Matys Thursz das traditionelle Bildformat, indem er Leinwände zuschnitt und die Kanten freistehen ließ. Brooks Adams beschreibt sie wie folgt: „*Several small vertical works are mounted on metal bolts with strange little protruding tabs at the corners (...).*“⁵²⁹ Frederic Matys Thursz weist damit eine formale Nähe zu Künstlern wie bspw. Robert Ryman auf, die versuchen, das klassische Tafelbild zu umgehen. Laut Lilly Wei wollte er die Eigenständigkeit des Bildes hervorheben: „*Because the paint was so heavy*

⁵²⁴ Vgl. hierzu KAMES, B. (2005b), o. S.

⁵²⁵ Abb. 21: Detailaufnahme von Frederic Matys Thursz: *A Diary II*, 1982/84, Öl auf Leinwand, 75x77cm, Courtesy Galerie Lelong, Zürich.

⁵²⁶ Siehe BRESLIN, E.B. (1993), WEISS, J. (1998), S. 262.

⁵²⁷ Vgl. GALERIE LELONG (1999) KAMES, B. (2002c), o. S., WEI, L. (1989b), S. 62. Vgl. ebenso Kap. Chartres und Lichtmystik.

⁵²⁸ Nina Lünenborg bestätigt, dass während ihrer Anwesenheit bspw. bei der Retrospektive in Saint-Etienne die Bilder mit Abstandshaltern gehängt wurden, so dass der Eindruck entstand, dass die Bilder vor der Wand „schwebten“. Die Diptychen und Triptychen wurden laut ihrer Aussage immer in denselben Abständen gehängt. Final ging es darum, „*jeder Arbeit den Raum zu geben, in dem sie ihr eigenes Licht entfalten konnte.*“ Vgl. KAMES, B. (2005b), o. S.

⁵²⁹ ADAMS, B. (1991), S. 139-140.

and built up along the edges in a way he found intrusive, Thursz cut it back. (...) As a metaphor for a free-standing painting.⁵³⁰ *Penultimate Light of Chartres* von 1989/92 oder *For Ester Cabral/ In Memoriam MCMXC/ Diary/ In Praise of Hands* von 1987/90 sind Beispiele hierfür (Abb.15).⁵³¹ Bei manchen Bildern wie *Kuba G./ Dachau 1942* von 1990/91 ließ der Künstler ganz bewusst an der unteren Kante die Leinwand über den Keilrahmen hinausreichen (Abb.18).⁵³² Eine Markierungslinie ist zu erkennen, welche die übliche Bespannung der Leinwand andeutet. Der Entstehungsprozess ist abermals sichtbar gemacht und deutlicher Teil des Bildeindrucks.

Warum Frederic Matys Thursz so viele unterschiedliche Formate ausprobierte, liegt in seiner Intention begründet, dem Bild bzw. der Farbe eine größtmögliche Autonomie zu verleihen. Daher war er stets auf der Suche nach einem optimalen Format: „*I want a finite measure against which all the events in the painting occur.*“⁵³³ Laut Beate Epperlein ist dem nicht strukturierten, monochromen Bild eine „*radikale Freiheit von ‚Fremdbestimmung‘*“ verwehrt, wie sie sich bei Bildern mit Rahmung und innerer Struktur artikuliere. Bei flächiger Monochromie stelle sich die Frage nach dem Format und der Gestalt des Bildes mit ganz anderer Dringlichkeit.⁵³⁴

Frederic Matys Thursz dagegen strebte nach einer größtmöglichen Freiheit der Farbe und suchte diese gerade durch die Vermeidung jeglicher Begrenzung zu erreichen. Diesem Gedanken entspricht auch die Tatsache, dass der Künstler auf Rahmen verzichtete. Laut Nina Lünenborg wollte er stets „*die Farbe vom Keilrahmen befreien, d.h. die optische Dominanz des Objektes*

⁵³⁰ WEI, L. (1989b), S. 63.

⁵³¹ Abb. 15: *Penultimate Light of Chartres*, 1989/92, Öl auf Leinwand, 163,3x52,5x4cm, Ort unbekannt, Courtesy Galerie Lelong; *For Ester Cabral/ In Memoriam MCMXC/ Diary/ In Praise of Hands*, 1987/90, Öl und Pastell auf Leinen, 102x33cm, Courtesy Galerie Lelong. Ob die Intention des Malers auch zu dem gewünschten Resultat führte, ist zweifelhaft, da diese Sprengung des Formates beim Betrachter nicht zur Wahrnehmung eines von der Wand befreiten Objektes führt, sondern im Gegenteil das „Aufgehängt-sein“ noch stärker betont. Vielmehr darf dies als ein weiteres Experiment gewertet werden, und die geringe Anzahl dieser Formate unterstützt diese These.

⁵³² Abb. 18: *Kuba G./ Dachau 1942*, Ottawa Elegia Judaica, 1990/91, Öl auf Leinwand und Jute, 173x51cm, Courtesy Galerie Lelong.

⁵³³ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

⁵³⁴ EPPERLEIN, B. (1997), S. 184.

*mindern, um den Eindruck zu erzielen, dass die Farbe schwebe.*⁵³⁵ Er wollte die Farbe dominieren und schweben lassen unabhängig von ihrem Träger, der Leinwand bzw. dem Keilrahmen. Lilly Wei bestätigt: *„He would like to liberate the paint; he would like it to exist in air, thick folds of color without a wall, without support.*⁵³⁶

2.2.1.6 Zusammenfassung Farbe

Bei der Analyse der Farbe wurde gezeigt, dass Frederic Matys Thursz Farbe in zwei Kategorien unterschied: *Color* und *Paint*. Zum einen ging es ihm um *Color*, die chromatische Erscheinungsweise, die Einzigartigkeit seiner Farben und deren Autonomie. In der Auseinandersetzung mit dem *Isenheimer Altar* und der Alchemie reifte sein Verständnis von Farbe, bei dem es ihm darum ging, deren Leuchtkraft in den Vordergrund zu rücken. Seine Farbpalette hellte sich dementsprechend im Laufe der Jahre immer mehr auf und ist durch immer wiederkehrende, dem Künstler eigene Farbtöne bestimmt: Goldgelb, Grün, Blau- und Violetttöne bis hin zu einem Grau-Schwarz und vor allem verschiedene Rottöne.

Zum anderen hob er die Bedeutung der Farbe im Sinne von *Paint* hervor. Seine intensive Auseinandersetzung mit den einzelnen Pigmenten, vor allem Vermilion, Bindemitteln, das Experimentieren mit verschiedensten Materialien und das Ausprobieren des Zusammenwirkens all dieser Komponenten legen davon Zeugnis ab. Seine spezielle Technik der polychromen Schichtenmalerei, dem Auftragen der einzelnen Farbschichten, Lasuren und Firnisse in bis zu 100facher Ausführung, liefert das Fundament zum einen für die enorme Materialität seiner Arbeiten, zum anderen für die besondere Farbwirkung und enorme Strahlkraft. In den Reflektionsprozessen durch die einzelnen Farbschichten hindurch und der sich ergebenden Farbsumme sowie in der austarierten Wahl seiner Materialien liegt das Geheimnis für die luzide Wirkung seiner Bilder. Frederic Matys Thursz erreichte dadurch eine einzigartige Farbigkeit, die sich nur schwer bestimmen lässt, da sie sich aus so unterschiedlichen Komponenten zusammensetzt.

⁵³⁵ Nina Lünenborg zitiert nach KAMES, B. (2005b), o. S.

⁵³⁶ WEI, L. (1989b), S. 63.

Ebenso betonte er durch seine speziellen Techniken wie das Verschmelzen einzelner Farbschichten und seinem besonderen Pinselduktus die Oberflächen seiner Bilder. Die Faktur wird so zu einem wesentlichen Element der Bildwirkung und unterstreicht die enorme Materialität seiner Werke. Die Oberflächen variieren dabei zwischen glänzend und matt, glatt oder stark strukturiert. Auch zeigte die Analyse der Formate, dass die Unabhängigkeit der Farbe und ihre Wirkung stets im Vordergrund stehen. Generell lässt sich feststellen, dass Frederic Matys Thursz beide Komponenten der Farbe, ihre chromatische, luzide Erscheinung und ihre materielle Konsistenz betonte.

2.2.2 Licht

This illumination is the sole meaning of making the painting. In Painting, is there another?⁵³⁷
(Frederic Matys Thursz)

Innerhalb der Malerei findet die praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Lichtes seit jeher statt.⁵³⁸ So gesehen ist es nicht verwunderlich, dass sich ein Farbmaler mit dem Phänomen des Lichtes und dessen Wirkungen auf die Farbe auseinandersetzt. Doch für Frederic Matys Thursz hatte das Licht einen herausragenden Stellenwert, und dementsprechend erhob er es neben der Farbe zu dem übergeordneten Ziel seines Schaffens.

In dem folgenden Teil wird der Frage nachgegangen, wie sich diese Auseinandersetzung in den Bildern von Frederic Matys Thursz äußert. Dabei wird die Strahlkraft und luzide Farbwirkung der Bilder untersucht und mit dem Reflektionsprozess, der durch die Schichtenmalerei hervorgerufen wird, begründet. Es gilt herauszufinden, wie Frederic Matys Thursz das scheinbare Paradoxon von der enormen Materialität seiner Arbeiten und der geforderten Immaterialität seiner Werke überwand. Demzufolge wird die Räumlichkeit dieser Malerei diskutiert, die durch die Radiation der "Farb-Lichtstrahlen" entsteht. Der immaterielle Charakter dieser Lichtmalerei wird erörtert und in den Kontext der Vitraux von Chartres gestellt. Daran schließt sich die Einordnung der künstlerischen Ziele des Künstlers in die Theorien der mittelalterlichen Lichtmetaphysik an.

2.2.2.1 Licht als Substanz

There is no color, only light.⁵³⁹ (Frederic Matys Thursz)

Die luzide Strahlkraft ist wesentlich für die ästhetische Wirkung der Bilder. Dies bestätigt die zuvor zitierte Aussage von Frederic Matys Thursz, es gäbe nur Licht und keine Farbe. Dabei negierte der

⁵³⁷ Frederic Matys Thursz zitiert aus WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 41.

⁵³⁸ Vgl. hierzu GOMBRICH, E. (1962), JACOBS, T. (1988), ROOD, R. (1941), WEALE, R. (1973), SCHÖNE, W. (1954).

⁵³⁹ Frederic Matys Thursz zitiert aus NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999), o. S. Vgl. ebenso WAHL, K. (1991), o. S.

Künstler nicht den Stellenwert der Farbe für seine Malerei. Vielmehr ging er nun einen Schritt weiter und betonte die herausragende Stellung des Lichtes, das aus der polychromen Schichtenmalerei und somit der Farbe resultiert.

Bei der Schichtenmalerei von Frederic Matys Thursz dringen die Lichtstrahlen durch die einzelnen Farbschichten und werden schließlich von der untersten Schicht reflektiert. Der Künstler selbst beschrieb diesen Reflektionsprozess wie folgt: *„The source of light in my paintings is the painting itself rather than an illusion. It is based on refraction. There is never an opaque color or layer in them.“*⁵⁴⁰

Dabei sprechen die Farbschichten und Lasuren unterschiedliche Bereiche des Lichtspektrums an und verstärken somit einen Farbton oder minimieren ihn. Ebenso spielen die verschiedenen Materialien eine enorme Rolle. Pigmente, Öle, Harze und die vielen anderen Stoffe tragen zu der jeweiligen Lichtwirkung der Bilder bei.⁵⁴¹ Auch die unterschiedlichen Oberflächen kommen zum Tragen. Je nach Ihrer Beschaffenheit und Textur tragen sie ihrerseits zu der jeweiligen Licht- und Farbwirkung bei. Allerdings liegt der Schwerpunkt auf der Tiefenwirkung und nicht auf der oberflächlichen Reflektion, wie es Kenneth Wahl betont. Vielmehr gehe es um die Absorbierung von Licht:

*„It is this transformed light that results in the color seen on the surface, a color that is the result of refracted light, light that has passed through different mediums, rather than merely reflected light which is bounced off the surface. This absorption of light most occupies Thursz in his aspirations and the making of painting.“*⁵⁴²

Der Bildeindruck ist nach Reinhard Ermen *„das Ergebnis von Illusion der natürlichen Reaktion der Farbtöne auf das Auge der dabei sich unvermeidlich einstellenden Solarisationsprozesse.“*⁵⁴³

Deswegen ist die Beleuchtung der Bilder von großer Bedeutung. Je nach Lichteinfall kommen unterschiedliche Farb- und Lasurschichten zur Geltung, und das Bild erhält eine andere Erscheinung. Interessanterweise wirkt die enorme Strahlkraft der Bilder nur bei Tageslicht, und im

⁵⁴⁰ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

⁵⁴¹ Vgl. hierzu Kap. Schichtenmalerei.

⁵⁴² WAHL, K. (1991), o. S.

⁵⁴³ ERMEN, R. (1989b), S. 23.

Idealfall kommen bei starker Sonneneinstrahlung verstärkt die unteren Schichten zum Tragen.⁵⁴⁴ Bei künstlichem Licht verschließen sich meist die Werke. Der Reflektionsprozess kommt nicht in Gang, die Oberflächen werden matt und die Faktur dominiert den Bildeindruck. Reinhard Ermen beschreibt dies folgendermaßen:

„Die Farbsummen ändern sich sowieso ständig mit dem Wechsel des Tageslichtes, denn Licht blättert diese Arbeiten auf wie ein Buch. (...) Lichtdurchflutet wird Ocker zu Gold. Wenn das Kunstlicht seine Herrschaft antritt, schließen sich die Bilder. Übrig bleiben monochrome Farbflächen, durch deren konsequent vertikale Malbewegung ein konzeptueller Zug geht.“⁵⁴⁵

Lilly Wei bestätigt, dass bei Tageslicht *„the multiple layers of colors are more clearly visible, purer, the paintings more yielding.“* Darüber hinaus führt sie aus:

„In other kinds of lights, their presence changes. The paintings may reveal less but are no less compelling. In the half-light of evening, they withdraw into themselves. They become mysterious and brooding, solitary lenities reminiscent of the sensation of Rothko paintings but achieved in so different a manner. In this light, the solidity of their color is emphasized. They are confrontational and dimensional, not veils of illusions suspended over an abyss, yet the discourse is the same: distance, silence, stillness.“⁵⁴⁶

Somit ist das Ergebnis dieses gesamten Prozesses die Summe aller Schichten und verwendeten Materialien, die Transformation der Lichtstrahlen durch die einzelnen Farbschichten und dessen Reflektion. Kenneth Wahl stellt den summerischen Charakter dieser Malerei heraus: *„It is this pass of light into, instead of off, the painting which is the lifeblood of Thursz’s work. As light is pulled into the painting, unity is achieved: all layers become one.“⁵⁴⁷* Frederic Matys Thursz selbst betont den Moment der Zeit innerhalb seiner Lichtmalerei: *„I speak of light as a measurable entity which is not obtained through mixing colors and cannot be pre-determined.“⁵⁴⁸* Für Claude Bouyeure werden die Bilder des Künstlers zu

⁵⁴⁴ Zu Vergleichen ist dieses Phänomen mit den Theorien von Wolfgang Schöne hinsichtlich des *Zwischenmediums* und *Standortlichts*. *Zwischenmedium* bezieht sich dabei auf das Licht, das einem Medium inhärent ist und auf die Frage, wie dieses zum Leuchten gebracht werden kann. Das *Standortlicht* dagegen ist dem Medium nicht inhärent und wäre in diesem Fall Tageslicht oder künstliches Licht. Vgl. SCHÖNE, W. (1954). Eine kritische Reflexion hierzu liefern: BOHLMANN, C. et al. (2002), S. 5-13.

⁵⁴⁵ ERMEN, R. (1989a), S. 357.

⁵⁴⁶ WEI, L. (1989b), S. 59.

⁵⁴⁷ WAHL, K. (1990), S. 15.

⁵⁴⁸ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

„diffuse quivering of an unspeakable light at once fluid and contained, an almost indistinct pulsation, indication – and so slight – of the instant that, barely having occurred, reabsorbs itself and becomes the uninterrupted mass of time and its gliding.“⁵⁴⁹

Für Reinhold Hohl ist Licht zu einer Funktion der Farbe geworden, und er sieht hierin einen grundlegenden Wandel in der Malerei:

„Der entscheidende Unterschied zwischen dem Eigenlicht des Mittelalters und dem Bildlicht der gegenwärtigen Malerei beruht auf einem tief greifenden Umschlagen im Verhältnis von Farbe und Licht. Die Farbe ist nicht mehr, eine Funktion des Lichtes, sondern umgekehrt: das Licht ist zu einer Funktion der Farbe geworden.“⁵⁵⁰

Kenneth Wahl fasst es folgendermaßen zusammen:

„greens yield quicksilver sheens of light, reds encrust with rawness and warmth, blues transform into violets like grapes glowing with the sun they’ve absorbed, and yellows become the same sun’s glint off a distant field. The light has become to exist as substance.“⁵⁵¹

2.2.2.2 Immaterialität und Raum

Der Urgrund des Schönen besteht in einem gewissen Zusammenklang der Gegensätze.⁵⁵² (Thomas von Aquin)

Wesentlich für die Bilder von Frederic Matys Thursz sind ihre Dreidimensionalität bzw. Strahlkraft in den Raum über die Bildgrenzen hinaus. Bei idealen Lichtverhältnissen entsteht ein Farbraum und

⁵⁴⁹ BOUYEURE, C. (1988), S. 14.

⁵⁵⁰ HOHL, R. (2000), S. 25.

⁵⁵¹ WAHL, K. (1991), o. S.

⁵⁵² SCHÖNBERGER, R. (2006), S. 98.

die Werke sind von einer Aura bestimmt, die grundlegend für das ästhetische Erlebnis der Werke ist und stark an die Arbeiten von Mark Rothko erinnert.⁵⁵³

Durch ihre Dreidimensionalität unterscheiden sich die Arbeiten von Frederic Matys Thursz fundamental von der vorherrschenden Kunstkritik der 60er und 70er Jahre, die den Künstler durchaus noch beeinflusst hat und in den 80er Jahren noch nachklang. Der Kunstkritiker Clement Greenberg verkündet in seinen Schriften *Modernist Painting* von 1961 und *Post-Painterly Abstraction* von 1964, dass die Kunst nach Purity, Integrität, Einzigartigkeit des Mediums streben müsse. Die Einzigartigkeit der Malerei gründe sich u.a. in „*the flat surface, the shape of the support, the properties of pigment*“.⁵⁵⁴

Frederic Matys Thursz hat sich sicherlich mit den Thesen von Clement Greenberg auseinandergesetzt, aber vor allem im Hinblick auf das Postulat der “Flatness” tendierten seine Ansichten ins Gegenteil. Der Künstler selbst betonte:

„*The shibboleth of flatness in modern painting annoys me. Everything we see now is flat – newspapers, television, cinema, etc. We look at a painting and we want to see it as flat. If there is any dimension to it, we doubt. We say it is illusion. But in my reality of painting, I see an elliptical space in which I consider all the other possibilities.*“⁵⁵⁵

Vielmehr stand er der Auffassung Frank Stellas nahe, dass „*abstract painting had lost its ability to create space it had once been able to create.*“⁵⁵⁶ Frederic Matys Thursz proklamierte, Werke zu schaffen, die unabhängig von Ihrem jeweiligen Träger seien und ebenso unabhängig von der jeweiligen Ausstellungssituation bzw. Wand: „*I dream of painting released from the wall, to*

⁵⁵³ Vgl. hinsichtlich des Farbraumes SCHAWELKA, K. (1998). Innerhalb des gesamten Œuvres von Frederic Matys Thursz scheint nur die Serie der *Supercolorance* dieser Lichtwirkung zu widersprechen. Diese Arbeiten wurden mit anderen Materialien und insbesondere Pigmenten gemalt. Das Ergebnis ist u.a. ein Absorbieren des Lichtes. Die Lichtwirkung dieser Bilder unterscheidet sich somit fundamental von dem Farb- bzw. Lichtraum des Hauptwerkes. Vgl. Kap. *Supercolorance*.

⁵⁵⁴ GREENBERG, C. (1960), S. 103-104. Später sollte Clement Greenberg seine Definition revidieren bzw. abmildern und insbesondere auf das Werk von Barnett Newman, Clyfford Still und Mark Rothko bezogen postulierte er „*a new kind of flatness, one that breathes and pulsates.*“ Diese Bezeichnung kann man eher für das Werk von Frederic Matys Thursz gelten lassen. Vgl. GREENBERG, C. (1965), S. 208. Vgl. ebenso GREENBERG, C. (1966).

⁵⁵⁵ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

⁵⁵⁶ STELLA, F. (1986), S. 43.

*correspond to how I paint, away from walls.*⁵⁵⁷ Joseph Marioni bestätigt: *„he claimed his paintings have no relationship to the wall and then there was this light from the painting, independent of its material support. The painting equivalent of the rose window.*⁵⁵⁸

Doch war sich Frederic Matys Thursz der Ambiguität zwischen Raum und Werk bewusst: *„I consider Painting to be achromatic light within the essential ambiguity of space.*⁵⁵⁹ So wirken die Werke je nach Ausstellungsort anders. In der Wahrnehmungstheorie ist dies u.a. damit begründet, dass wir stets nach einer Figur-Grund-Beziehung suchen. Eine isolierte Wahrnehmung einer und im Falle von Frederic Matys Thursz scheinbar monochromen Arbeit findet nicht statt. Formal tendiert ein solches Werk immer dazu in einen Dialog mit der Wand bzw. der Ausstellungssituation zu treten. Laut Beate Epperlein spielen *„phänomenologische Aspekte“* eine Rolle, *„die den autonomen Status des monochromen Bildes ins Wanken bringen.*⁵⁶⁰

Doch entgehen die Werke gerade durch ihre Leuchtkraft einer zu starken Beschränkung ihrer Autonomie. Nach Jerry Cooke sei Frederic Matys Thursz *„Lichtmalerei (...) dem Geist jener mittelalterlichen Malerei ähnlich, die ganz offensichtlich jede materielle Abhängigkeit von sich weist und sich in ätherische Höhen aufschwingt.*⁵⁶¹ In letzter Konsequenz bedeutet dies, dass die Arbeiten gerade durch ihre scheinbare Immaterialität ihre Autonomie erlangen, eine Immaterialität, die im krassen Widerspruch zu der Schichtenmalerei, der Größe und der enormen Materialität der Arbeiten steht – ein grundlegendes, aber von Frederic Matys Thursz erstrebtes Paradoxon innerhalb des Werkes.

Auf der einen Seite stehen Licht, Immaterialität und Autonomie der Farbe. Auf der anderen Seite sind die Werke durch ihre enorme Materialität, Schwere und Größe bestimmt. Laut Gerhard Mack verleiht Frederic Matys Thursz *“dem Farbmaterial größtmögliche physische Präsenz und tut zugleich alles, um sie wieder aufzuheben. Wenn man will, inszeniert er einen Kampf des Geistigen mit der Materie.*⁵⁶² Dieses Paradoxon zeigt sich vor allem an der intensiven Auseinandersetzung von Frederic Matys Thursz mit der Gotik und insbesondere der Kathedrale von Chartres.

⁵⁵⁷ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

⁵⁵⁸ Joseph Marioni zitiert aus NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999), o. S.

⁵⁵⁹ THURSZ, F.M. (1981), S. 155

⁵⁶⁰ EPPERLEIN, B. (1997), S. 181.

⁵⁶¹ COOKE, J. (1987), S. 186-191.

⁵⁶² MACK, G. (1999), S. 41. Vgl. ebenso KAMES, B. (2005b), o. S.

2.2.2.3 Chartres

*Light in godly space breaks the prism of dank darkness inside and defines the separation of ritual worship from external didactic performance of lure.*⁵⁶³ (Frederic Matys Thursz)

Für Frederic Matys Thursz stellt die Auseinandersetzung mit der Gotik und insbesondere der gotischen Glasmalerei eine äußerst wichtige Inspirationsquelle dar. Zu nennen sind hier vor allem die Glasfenster der Sainte-Chapelle in Paris und der Kathedrale von Chartres. Beides sind Bauten der Hochgotik, die durch ihre diaphane Lichtstruktur bestechen und zu den wenigen Bauten zählen, deren Glasfensterprogramm zum großen Teil noch erhalten geblieben ist. Somit ist auch der besondere Innenraum- und Lichteindruck, den der Betrachter erfährt, von einzigartiger Imposanz. Frederic Matys Thursz fasste seine Erlebnisse in Paris wie folgt zusammen:

*“The vitraux of Sainte-Chapelle. Early morning light illuminates one side of the stained glass. The other side is dim. Gray layers of dust and grit on old rusted lead trap what light is available. In the dark, a vitrail waits, glowing. In sunlight, it blazes. As a diadem, metaphor of glory.”*⁵⁶⁴

Die Kathedrale von Chartres avancierte im Laufe der Jahre zu einer privaten Pilgerstätte des Künstlers. Frederic Matys Thursz widmete in seinem Essay *Has anyone seen Lèger’s palette lately?* der Kathedrale folgenden Absatz:

*„Chartres: a mysterious, medieval stone space of grey violet-green haze, of dust, grit, soot. No Gauloises here, I presume. Instead, incense and endless candles, pierced by a clear, indescribably blue light. I should be called faith.“*⁵⁶⁵

Die Gesamtplanungs- und Bauzeit der Kathedrale *Notre-Dame de Chartres* dauerte von 1194, als nach einem Brand der Vorgängerbau fast vollständig zerstört worden war, bis zu ihrer Weihung 1260.⁵⁶⁶ Die Glasfenster der Kathedrale stellen ein Gesamtkunstwerk dar, dass durch seine Qualität und durch seine Ausmaße einzigartig ist. 172 Fenster sind erhalten, die zwischen 1145 und 1235

⁵⁶³ THURSZ, F.M. (ohne Datum-c), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (1996).

⁵⁶⁴ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.

⁵⁶⁵ THURSZ, F.M. (1986a), S. 43-44.

⁵⁶⁶ Über die Kathedrale von Chartres siehe: CHARPENTIER, L. (1977), DEVILLERS, M. (1986), HOUVET, É. (1966), KURMANN-SCHWARZ, B. / KURMANN, P. (2001), SAUERLÄNDER, W. (1954), JANTZEN, H. (1957), SCHLINK, W. (1978), SUCKALE, R. / KIMPEL, D. (1985).

entstanden sind. Dabei zählen die Fenster über dem Königportal zu den frühesten Werken (ca. 1145). Der Großteil der Glasfenster ist erst zwischen 1210 und 1235 vollendet worden. Den Abschluss bildet die Nordrose, die um 1240 entstanden ist.⁵⁶⁷

Besonders und für Frederic Matys Thursz entscheidend ist aber der Gesamteindruck, den der Betrachter erfährt. Der Künstler beschrieb diesen wie folgt:

„Each facet of the cathedral is atonal and separate from the rest, but the ensemble is eroded and shaped into a staggering harmony of faith as each transient, temporal detail is melded into a singular, disproportionate cathedral of splendor reigning forever.“⁵⁶⁸

Die einzigartige Anziehungskraft der Glasmalerei beruht auf dem Spannungsverhältnis zwischen dem Material Glas und dem sich ständig wechselnden, die Farben zum Leben erweckenden Licht. Bei der Kathedrale von Chartres tauchen die vielen Glasfenster das Innere der Kathedrale in ein sanftes, farbiges Licht. Frederic Matys Thursz war von diesem Gesamtkunstwerk, der Transformation von Licht und dessen farbigem Spiel auf den Steinen fasziniert. Er versuchte den Moment einzufangen, wenn die Lichtstrahlen auf den Stein treffen. Demzufolge ging es dem Künstler weniger um eine inhaltliche Auseinandersetzung mit den religiösen, metaphorischen oder kunsthistorischen Dimensionen der Kathedrale oder um die genaue Untersuchung einzelner Glasfenster. Vielmehr sah er in der Kathedrale und der Wirkung ihrer Fenster ein Sinnbild für seine beiden Maximen Licht und Farbe verwirklicht:

„In the dark they are ponderous monoliths rusted and glowing, and as shafts of light finally penetrate the prisms of leaded glass, they radiate a majestic splendor that delimits my understanding of color as light ...“⁵⁶⁹

Von seiner enormen Bewunderung für dieses gotische Meisterwerk zeugen die zahlreichen Arbeiten, die Frederic Matys Thursz der Kathedrale bzw. seiner Fenster widmete. Bereits Anfang der 80er Jahre entstanden die ersten Werke wie bspw. *Chartres* von 1980/83 (Abb.11). Einige Jahre

⁵⁶⁷ Das ikonographische Programm weist sowohl sakrale wie auch weltliche Bezüge auf. Über die Glasmalerei von Chartres siehe: CHIEFFO RAGUIN, V. (2003), MANNHES-DEREMBLE, C. / DEREMBLE, J.-P. (1993).

⁵⁶⁸ THURSZ, F.M. (ohne Datum-c), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (1996).

⁵⁶⁹ THURSZ, F.M. (ohne Datum-c), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (1996).

später folgte *Penultimate Light of Chartres* von 1989/92 (Abb.15).⁵⁷⁰ Ebenso existieren zahlreiche Werke, die sich auf die Glasfenster im weiteren Sinne beziehen, wie zum Beispiel *Diary/ Lapis Vitraux* von 1982 oder *Vitraux* von 1982/84.⁵⁷¹

Meist ist diesen Werken eine Tendenz zu Blau oder Rot-Violett gemeinsam, Farbtöne, die auch den Innenraum von Chartres bestimmen. Eines der berühmtesten Glasfenster der Kathedrale, das Marienbildnis des südlichen Chorumganges *Notre Dame de la belle verrière*, um 1180 entstanden, besticht durch seine besondere Qualität des Blautones, der sich von einem dunkelroten Hintergrund abhebt (Abb.50).⁵⁷² Doch wie bereits erwähnt, ging es Frederic Matys Thursz nicht um eine inhaltliche Auseinandersetzung mit den einzelnen Glasfenstern, sondern um das Licht und den damit verbundenen Farbeindruck:

*“I construct the path of the viewer to blue. It is really my blue and it is not an abstraction. The light of Chartres is blue but it is not an abstraction. The light of Chartres is blue but it does not describe sky, nor is it abstract since it is the blue light of Chartres. Yet it leads the viewer towards glory and had it been made another way, that blue would be something else.”*⁵⁷³

Frederic Matys Thursz betonte immer wieder, dass man blaues Licht nicht durch blaue Farbe erreichen könne. Es würde immer flach und eine Farbe aus der Tube bleiben.⁵⁷⁴ Bei dem Bild *Penultimate Light of Chartres* von 1989/92 dagegen schenkt man seiner Aussage Glauben, er wolle das Leuchten und die Transformation des Lichtes in seinen Werken einfangen:

„Blue light is not obtained through blue paint. I get blue by using violets and greens, constructing a prism out of them, against a Vermilion ground. In prismatic light, there is no blue in the blue we see. This is an elliptical light as opposed to the color wheel.

⁵⁷⁰ Abb. 11: *Chartres*, 1980/83, Öl auf Leinwand, 251x126cm, Privatsammlung Köln; Abb. 15: *Penultimate Light of Chartres*, 1989/92, Öl auf Leinwand, 163x52,5x4cm, Courtesy Galerie Lelong; *Study for Chartres*, 1983, Öl auf Leinwand, 251x126cm, Ort unbekannt (Nennung im WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 48).

⁵⁷¹ *Diary/ Lapis Vitraux*, 1982, Öl auf Leinwand, 76x69cm, Courtesy Galerie Lelong; *Vitraux*, 1982/84, Öl auf Leinwand, 214x225cm, Courtesy Galerie Lelong. Weitere Beispiele sind: *Diary/ Lapis Vitraux No. 52*, 1982, Öl auf Leinen, 78x76cm, Courtesy Galerie Lelong; *Diary/ Lapis Isole Vitrail*, 1983, Öl auf Leinen, 69x71cm, Courtesy Galerie Lelong; *Diary/ Lapis Isole Vitrail I*, 1983, Öl auf Leinwand, 69x71cm, Ort unbekannt; *Vitrail I*, 1983/84, Öl auf Leinen, 143x72x3,5cm, Courtesy Galerie Lelong; *Vitrail IV*, 1984/86, Öl auf Leinen, 143,5x71cm, Ort unbekannt; *Diary/ Lapis Vitraux No.2*, 1982/90, Öl auf Leinwand, 69x71cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

⁵⁷² Abb. 50: Glasfenster *Marienbildnis (Notre Dame de la belle verrière)*, 1180, Notre-Dame de Chartres, Chartres

⁵⁷³ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

⁵⁷⁴ Vgl. THURSZ, F.M. (ohne Datum-c), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (1996).

*Cobalt blue in a tube is local color and scrim; it stays on top and is flat. Blue light is obtained by avoiding blue paint. Blue light has dimension and requires violets and greens for its parameters. In prismatic light, there is no blue in the blue we see.*⁵⁷⁵

2.2.2.4 Lichtmetaphysik

*What I was looking for was brilliance.*⁵⁷⁶ (Frederic Matys Thursz)

Das Paradoxon innerhalb des Werkes von Frederic Matys Thursz hinsichtlich der angestrebten Immaterialität und der Materialschwere seiner Arbeiten kennzeichnet seine Werke. In Bezug auf die Kathedrale von Chartres betonte Frederic Matys Thursz:

*„This white light pierces the cavernous inner vault with pointed shafts of blue colorlight through grey leaded stained glass, violet green panels of unparalleled matter and time, paint close to immateriality.*⁵⁷⁷

Die Nähe zur mittelalterlichen Lichtmetaphysik ist dabei unverkennbar. Der Künstler selbst bezog sich immer wieder auf die Schriften Abt Sugers (1081-1151):

*„I liked St. Denis and took the opportunity to find out about Suger who insisted that art provides a luminous sumptuousness, which caused artists to work with precious materials. I had had enough of the gamut of palette colors. (...) What I was looking for was brilliance.*⁵⁷⁸

Dabei ist zu betonen, dass die Lichtmetaphysik Abt Sugers sich u.a. auf die Schriften des Pseudo-

⁵⁷⁵ Frederic Matys Thursz aus WEI, L. (1989b), S. 60; Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (1999) und THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

⁵⁷⁶ Frederic Matys Thursz zitiert nach CEYSSON, B. (1989), S. 11. Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999).

⁵⁷⁷ THURSZ, F.M. (ohne Datum-c), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (1996).

⁵⁷⁸ Frederic Matys zitiert nach CEYSSON, B. (1989), S. 11. Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999).

Dionysius Areopagita (ca. 500 n.Chr.) stützt.⁵⁷⁹ Seine *Hierarchia caelestia* avancierte zum Kultbuch der christlichen Lichtmetaphysik. Darin vereinigte Pseudo-Dionysius Areopagita die „neuplatonische Überzeugung von der fundamentalen Einheit und leuchtenden Lebendigkeit der Welt mit den christlichen Dogmen des dreieinigen Gottes, der Ursünde und der Erlösung“, wie es Erwin Panofsky summiert.⁵⁸⁰ Pseudo-Dionysius Areopagita identifizierte Gott als den Vater der Lichte (*pater luminum*), als die Quelle aller Herrlichkeit, das physische Licht als göttliche Immanenz bzw. als Zeichen von Transzendenz.

Der anagogische Weg (*anagogicus mos*), der „nach oben führende Weg“, von der materiellen zur immateriellen Welt ist ein grundlegender Aspekt der Thesen des Pseudo-Dionysius Areopagita.⁵⁸¹ Alles Göttliche spiegelt sich im wahrsten Sinne des Wortes in der materiellen Welt wider. Das göttliche Licht wird von den materiellen Dingen reflektiert wie bspw. von kostbaren Edelsteinen. Durch die Betrachtung der strahlenden und leuchtenden Dinge und die meditative Versenkung wird der Geist über das göttliche Licht zu Gott selbst geführt. Der menschliche Geist, der sich der Harmonie und dem Leuchten überlässt, findet sich „nach oben“ geleitet, zur transzendenten Ursache dieser Harmonie und des Leuchtens, zu Gott:

„Jede Kreatur, sei sie sichtbar oder unsichtbar, ist ein Licht, vom Vater aller Lichte ins Dasein gerufen. (...) denn ich nehme wahr, dass es gut und schön ist. (...) Wenn ich solche und ähnliche Dinge wahrnehme, werden sie Lichte für mich, das will sagen, sie erleuchten mich. Denn ich beginne zu denken, von woher der Stein mit solchen Eigenschaften ausgestattet ist...; und bald werde ich unter Führung der Vernunft durch alle Dinge hindurch zu jener Ursache aller Dinge geleitet, die sie mit Platz und Ordnung, mit Zahl, Gattung und Art, mit Güte und Schönheit (...) ausstattet.“⁵⁸²

Abt Suger setzte sich intensiv mit den Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita auseinander und baute auf dessen Theorien auf. Über sein Erleben der kostbaren Steine, die auf dem Hauptaltar in St. Denis schimmerten, schrieb er:

⁵⁷⁹ Vgl. NIDA-RÜMELIN, N. / BETZLER, M. (1998), ECO, U. (1991). Dionysius Areopagita, auch *Pseudo-Dionysius Areopagita* genannt, ist das Pseudonym des unbekanntes Autors einer Sammlung von Büchern, die zwischen 500 und 532 entstanden sind, aber irrtümlich dem in der Apostelgeschichte (17,34) erwähnten, von Paulus angeblich auf dem Athener Areopag bekehrten, Dionysios zugeschrieben wird. Heute stimmt die Wissenschaft darin überein, dass der von Paulus bekehrte Dionysius nicht der Verfasser der ihm zugeschriebenen Schriften sein kann, die vielmehr erst im frühen 6. Jhr. entstanden sind. Des Verfassers wirkliche Identität ist unbekannt. Man vermutet, er könne ein syrischer Mönch gewesen sein.

⁵⁸⁰ PANOFKSY, E. (1975), S. 145.

⁵⁸¹ Vgl. PANOFKSY, E. (1975), S. 147.

⁵⁸² Pseudo-Areopagita zitiert nach PANOFKSY, E. (1975), S. 146.

„Dann scheint es mir, als ob ich mich gewissermaßen in einer sonderbaren Region des Universums aufhalte, die weder völlig im Schlamm der Erde noch völlig in der Reinheit des Himmels existiert; und dass ich durch die Gnade Gottes auf anagogische Weise von dieser niedrigeren in jene höhere Welt versetzt werden kann.“⁵⁸³

Das materielle Leuchten soll den Geist des Betrachters zur geistlichen Illumination führen. Laut Abt Suger wird der Gläubige durch die wahren, nur sinnlich wahrnehmbaren Lichter (*lumina vera*) der strahlenden Kostbarkeiten zum „wahren Licht“ (*verum lumen*) bzw. Christus geführt:

“*Portarum quisquis atollere quearis honorem, aurum nec sumptus, operis mirare laborem. Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret. Clarificet mentes, ut eant per lumina vera. Ad verum lumen, ubi Christus janua vera. Quale sit intus in his determinat aurea porta: Mens hebes ad verum per materialia surgit, et demersa prius hac visa luce resurgit.*“⁵⁸⁴

Für Frederic Matys Thursz spielten die Gotik, die gotische Lichtmetaphysik und die Schriften des Abt Sugers eine herausragende Rolle, und wahrscheinlich ist, dass er in dessen Schriften wichtige Anregungen fand.

Das grundlegende Paradoxon zwischen Materiellem und Immateriellem bzw. dem Licht, zwischen dem Irdischen und Metaphysischen kennzeichnen auch seine Werke bzw. künstlerische Auffassung. Eine weitere Parallele lässt sich hinsichtlich der Fokussierung von Frederic Matys Thursz auf kostbare Materialien ziehen. Bei der Wahl seiner Pigmente und Stoffe standen immer deren Einzigartigkeit und Strahlkraft im Vordergrund – gemäß dem Postulat des Künstlers „*What I was looking for was brilliance.*“⁵⁸⁵ Vor allem aber wird in den Schriften Abt Sugers der Leuchtkraft und dem Glanz der Dinge eine übergeordnete, transzendente Bedeutung zuteil. Auch die Arbeiten von Frederic Matys Thursz hegen durch ihre Luminiszenz einen transzendenten Anspruch, der in der Interpretation weiter ausgeführt wird.⁵⁸⁶

⁵⁸³ Abt Suger zitiert nach PANOFKSY, E. (1975), S. 147-148. Vgl. ebenso PANOFKSY, E. (1979).

⁵⁸⁴ Abt Suger zitiert nach PANOFKSY, E. (1975), S. 150: „*Wer immer du seiest, die Herrlichkeit dieser Tore rühmend / Bestaune nicht das Gold und die Kosten, sondern die Kunstfertigkeit des Werkes / Leuchtend ist das edle Werk; doch edel leuchtend sollte das Werk / Die Geister erleuchten, sodass sie durch die wahren Lichter hinziehen mögen / Zum wahren Licht, wo Christus das wahre Tor ist / Auf welche Weise es dieser Welt innewohnt, gibt das goldene Tor zu erkennen: / Der dumpfe Geist erhebt sich zur Wahrheit durch das, was materiell ist / Und erhebt sich, indem es dieses Licht sieht, aus seinem früheren Untergetauchtsein.*“

⁵⁸⁵ Frederic Matys Thursz zitiert nach CEYSSON, B. (1989), S. 11. Vgl. Kap. Paint

⁵⁸⁶ Vgl. Kap. Sublime. Einen weiteren Forschungsaspekt stellt das Verständnis von Schönheit im Mittelalter dar. Luminiszenz bzw. *claritas* wurde als ein göttliches Prinzip sowie als eines der prinzipiellen Kriterien von Schönheit betrachtet. Vgl. hierzu ASSUNTO, R. (1963), ECO, U. (1991).

Die Theorien des Abt Suger flossen auch in die gotische Kathedralarchitektur bzw. Glasmalerei ein. Dort wird dem Streben nach einem Licht durchfluteten Kirchenraum Folge geleistet, und genau dieses transzendente Erlebnis begeisterte auch Frederic Matys Thursz bei der Kathedrale von Chartres.⁵⁸⁷ Durch die Glasmalerei erhält das Licht eine physische, farbige Präsenz. Die Farbstrahlen treffen als bunte Flecken und Punkte auf das Mauerwerk und dematerialisieren dieses.⁵⁸⁸ Final ist es wiederum das grundlegende Paradoxon zwischen Materialität und Immaterialität, zwischen Farbe bzw. Substanz und dem farbigen Licht, das Frederic Matys Thursz hierbei bewegte.

2.2.2.5 Zusammenfassung Licht

Die Untersuchung des Lichtes innerhalb der Malerei von Frederic Matys Thursz hat gezeigt, dass Licht zu einer Funktion der Farbe geworden ist. Die Bildwirkung generiert sich aus der Summe aller Farbschichten und verwendeten Materialien bzw. aus der Transformation der Lichtstrahlen durch die einzelnen Farbschichten und deren Reflektion. Die Faktur verstärkt die luzide Wirkung der Bilder, indem sie die Lichtstrahlen lenkt. Darin ist die enorme Strahlkraft und der dreidimensionale Charakter der Arbeiten begründet. Bei entsprechenden Lichtverhältnissen wird ein Farbraum erzeugt, der weit über die Grenzen des tatsächlichen Bildes hinausweist und den Werken eine auratische Wirkung verleiht.

Der Vergleich zu Chartres verdeutlicht, wie das scheinbare Paradoxon von Materialität und Immaterialität überwunden wird und das Licht eine physische, farbige Präsenz erhält. Zudem gelangte Frederic Matys Thursz durch die Auseinandersetzung mit der gotischen Glasmalerei zu seinem Verständnis vom Zusammenwirken von Farbe und Licht, der Erzeugung eines bestimmten Farbchromas sowie der Räumlichkeit seiner Malerei. Seine Bilder sollten ähnlich strahlen wie die

⁵⁸⁷ Vgl. hierzu JANTZEN, H. (1951), JANTZEN, H. (1957), PANOFKSY, E. (1951).

⁵⁸⁸ Vgl. hierzu die Theorien von Hans Jantzen, vor allem seinen Begriff der „*diaphanen Wandstruktur*“. Vgl. JANTZEN, H. (1951).

Vitraux der gotischen Kathedralen. Farbe und Licht sollten eine Einheit werden. Für den Künstler Joseph Marioni sind diese Gemälde *“a physical presence in opposition to metaphysical light.”*⁵⁸⁹

Die Auseinandersetzung mit der mittelalterlichen Lichtmetaphysik, insbesondere mit den Theorien von Abt Suger, kündigt zudem von dem Anspruch, das Erleben seiner Bilder um eine spirituelle Dimension zu erweitern. Inspiriert durch dessen Schriften verlieh Frederic Matys Thursz durch die Luminiszenz seiner Arbeiten, die malerische Transformation der Farbe in Licht, die Lösung des scheinbaren Paradoxon der Materialität und Immaterialität seinen Werken transzendente Bedeutung, wie sich in den folgenden Kapiteln zeigen wird.

⁵⁸⁹ Joseph Marioni zitiert aus NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999), o. S.

2.2.3 Interpretation

*Color and light are the totality of painting.*⁵⁹⁰
(Frederic Matys Thursz)

Frederic Matys Thursz verwirklichte genau seine beiden Maximen. Er verlieh der Farbe eine ungeahnte Stofflichkeit und Autonomie und seinen Bildern eine Leuchtkraft, die über die Grenzen des Bildes hinausstrahlt. Der Künstler suchte das Paradoxon von Materialität und Immaterialität, Körperlichkeit und Transzendenz zu überwinden. Was bedeutet dies nur für den Status des Bildes und vor allem für den Betrachter? Wie nimmt er dieses Paradoxon wahr?

Im folgenden wird die Selbstreferentialität bzw. Autonomie des Kunstwerkes angesichts der radikalen Reduktion auf Farbe und Licht untersucht. Ergänzt wird dieser philosophisch-ästhetische Ansatz durch die Idee des *offenen Kunstwerkes* von Umberto Eco. Zudem stellt diese Art von Malerei den Betrachter vor ungeahnte Herausforderungen hinsichtlich der eigenen Wahrnehmung und Selbstbehauptung gegenüber diesem radikalen, bildnerischen Konzept. Die verschiedenen Wahrnehmungsebenen des Betrachters werden anhand der Theorien von David Katz und seiner Unterscheidung von *Flächenfarbe*, *freier Farbe* und *Raumfarbe* diskutiert. Darüber hinaus wird in den folgenden Kapiteln das Sublime in den Werken von Frederic Matys Thursz herausgearbeitet und als grundlegender Interpretationsansatz seiner Malerei herangezogen.

2.2.3.1 Autonomie des Kunstwerkes

*Malerei zelebriert kein anderes Rätsel als das der Sichtbarkeit.*⁵⁹¹ (Maurice Merleau-Ponty)

Die Werke von Frederic Matys Thursz stellen in ihrer Konzentration auf Farbe und Licht eine Malerei dar, die befreit ist von dem Diktat des Gegenstandes, dessen Abstraktion oder

⁵⁹⁰ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

⁵⁹¹ MERLEAU-PONTY, M. (1984), S. 19.

Repräsentation.⁵⁹² Der Künstler selbst definierte dies als eine Position zwischen Abstraktion und Aktualität: „*But for me, painting has ceased to be abstract. I can no longer refer. I am between abstraction and actuality, on the edge.*“⁵⁹³ Volker Adolphs postuliert:

*„In der Farbe vergewissert sich die Malerei ihrer selbst, und zwar vor allem in dem Maße, in dem die Malerei die Farbe von der Verpflichtung auf die Darstellung von Außerbildlichem befreit, sie nicht mehr verdeckt durch zugeordnete symbolische Bedeutungen, nicht mehr stilllegt in vorab entschiedenen Systematiken, sondern die Farbe selbst als Thema und Inhalt des Bildes begreift und sichtbar macht. Das so verstandene Bild wird nicht von äußeren Zwängen erzwungen, sondern realisiert und legitimiert sich aus der Farbe heraus als eine autonome Totalität.“*⁵⁹⁴

Für Frederic Matys Thursz hatte sich die Funktion der Malerei entscheidend gewandelt und mit dem Aufkommen der Photographie ihr Untergang begonnen: „*(...) photography was born and painting simultaneously died.*“⁵⁹⁵ Dem Künstler zufolge wurde diese Entwicklung innerhalb der Malerei oftmals missverstanden bzw. nicht erkannt, „*despite all the slogans, because the premise is ageless that painting is about something else. And we tolerate this misapprehension, repeat the trap, set it, pay homage to it.*“⁵⁹⁶ Für den Künstler sind Farbe und Licht die alleinigen Inhalte seiner Malerei, die nichts darzustellen sucht außer sich selbst. Die sinnliche Präsenz der Farbe, des Lichtes und somit des Bildes ist das grundlegende Moment seines künstlerischen Strebens. Für Dina Sorenson schafft Frederic Matys Thursz „*a surface no longer about illusion, representation, or even abstraction, but of being a painting.*“⁵⁹⁷ Demzufolge fallen *Signifikant* und *Signifikat* zusammen. Die Bilder sind nicht mehr Zeichen für etwas anderes, sondern geben Auskunft über sich selbst als Zeichenträger.⁵⁹⁸ Für Michael Fehr stellt dementsprechend die Malerei von Frederic Matys Thursz

⁵⁹² Vgl. hinsichtlich der Repräsentation bzw. Negation dieser innerhalb der Malerei BELTING, H. (1998), BELTING, H. (2000), BELTING, H. et al. (2002), DIDI-HUBERMAN, G. (1999), GINZBURG, C. (1992), S. 2-23, PRENDERGAST, C. (2000).

⁵⁹³ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

⁵⁹⁴ ADOLPHS, V. (1996), S. 9.

⁵⁹⁵ THURSZ, F.M. (ohne Datum-d), o. S.

⁵⁹⁶ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

⁵⁹⁷ SORENSON, D. (1991), S. 81.

⁵⁹⁸ Marshall McLuhan postulierte bereits 1964 in seiner Publikation *Understanding Media*, „*the medium is the message*“ und erklärte, jedes menschliche Artefakt sei selbst Bedeutungsträger innerhalb eines vernetzten Systems. Vgl. MCLUHAN, M. (1964). Diese Gedanken wurden u.a. weitergeführt von Charles Peirce, der eine Grundstruktur entwarf, die sich auch auf die Abstraktion innerhalb der Malerei übertragen lässt: *semantics* als ein Referenzsystem zwischen dem Zeichen und der externen Welt, *syntactis* als interne Gesetze Zeichen innerhalb eines Systems zu strukturieren und *pragmatics*, welche die Beziehung zwischen Zeichen und deren Benützer bzw. dem Betrachter thematisiert. Vgl. hierzu BUCHLER, J. (1955), MCLUHAN, M. (1964), ECO, U. (1972).

ein Paradigmenwechsel dar, denn „in Thursz Bildern entfällt grundsätzlich die ansonsten immer anzutreffende Differenz zwischen Bildstoff und Bild. Sie sind non-relationale Malerei, nicht als Konzept, sondern als Malerei.“⁵⁹⁹

Grundlegend für die Malerei des Künstlers ist somit ihre Selbstreferentialität bzw. Autonomie.⁶⁰⁰ Für Carter Ratcliff ist bei den Werken des Künstlers das Ideal der Moderne, das autonome Kunstwerk, verwirklicht: „For we can see his work as a realization of the modern dream of the absolutely autonomous painting, the work of visual art as abstract and as independent of language as a concerto.“⁶⁰¹ Reinhard Ermen betont den Widerspruch zwischen der Autonomie der Farbe bzw. des Bildes und dem Streben von Frederic Matys Thursz seine Malerei mit Bedeutung aufzuladen: „Thursz' Malerei ist körperlich, aber nicht ‚gegenständlich‘, und diese vom Abbildungszwang befreite, aber trotzdem auf bestimmte Dinge bezogene Malerei ist autonom.“⁶⁰²

Doch der Künstler betonte immer wieder: „But the viewer is not the end of painting. A painting has a life of its own (...).“⁶⁰³ Seine Werke bieten dem Betrachter die Möglichkeit, sich einfach in der Farbe und der Schönheit der Werke zu verlieren. Dementsprechend spiegeln die Arbeiten von Frederic Matys Thursz die Suche nach dem ästhetisch Vollkommenen und Schönen wider.⁶⁰⁴ Die Künstlerin Marcia Hafif, Mitbegründerin von *Radical Painting*, postulierte:

⁵⁹⁹ FEHR, M. (2001), S. 8.

⁶⁰⁰ Vgl. hierzu IMDAHL, M. (1979), IMDAHL, M. (1981), JANHSEN-VUKICEVIC, A. (1996), WEIBEL, P. (1992).

⁶⁰¹ RATCLIFF, C. (1999), o. S.

⁶⁰² ERMEN, R. (1989b), S. 25, ERMEN, R. (2000b), o. S., OEVERMANN, U. (2000), S. 458ff.

⁶⁰³ WEI, L. (ohne Datum), o. S.

⁶⁰⁴ Die Idee des Schönen innerhalb des Werkes von Frederic Matys Thursz ist ein weiterer noch zu untersuchender Forschungsaspekt seiner Malerei. Der Begriff des Schönen erfuhr im Laufe der Jahrhunderte unterschiedliche Bedeutungszuweisungen und Interpretationen. Für die Interpretation der Werke von Frederic Matys Thursz ist vor allem die europäische Philosophie des 18. Jahrhunderts von Relevanz. Dieses Jahrhundert füllt den Begriff des Schönen positiv aus. Hier wurde die Wahrnehmungs-, Gestalt-, und Wertbestimmung zur konstituierenden Kraft des Begriffes zusammengezogen und zwischen Sinnlichem, Ganzheitlichem und Rationalem, zwischen Wahrnehmung, Reflexion und Erkenntnis stets die Seite des Subjektiven, Singulären, Sensitiven und Vollkommenen als dominante Definitionsmomente verstanden. Bspw. postulierte Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1981): „Die harte Rinde der Natur und der gewöhnlichen Welt machen es dem Geiste saurer, zur Idee durchzudringen, als die Werke der Kunst.“ HEGEL, G.W.F.H. (1970), S. 23. Die Schönheit eines Dinges ist immer eine Funktion seiner in Erscheinung tretenden Geistigkeit. Sie ist das „sinnliche Scheinen der Idee.“ Um wahr sein zu können, muss sich die Kunst über das Leben erheben, muss schöner als dieses, *ideal* sein. HEGEL, G.W.F.H. (1970), S. 151. Vgl. ebenso BOETTCHER, M. (1998), JAUSS, H.R. (1968), KOPPE, F. (1983), SCHMIDT, S. (1976), ZELLE, C. (1995). Über die jüngste Diskussion über die Wiederkehr des Schönen siehe GEULEN, E. (2002) sowie GILBERT-ROLFE, J. (1999).

„In that search for the present, for perception of being, the artist discovers a wholeness, a means of deriving beauty from within the area set out, from the nature of the materials together with the techniques and human attributes chosen to be dealt with.“⁶⁰⁵

Man könnte Frederic Matys Thursz als einen Idealisten ganz im Sinne Arthur Schopenhauers (1788-1860) bezeichnen, der in der Überzeugung malte, dass Ideen anschaulich bzw. Abstrakta von Wirklichkeit sind:

„Die Ideen aber sind wesentlich ein Anschauliches und daher, in seinen näheren Bestimmungen, Unerschöpfliches. Die Mitteilung eines solchen kann daher nur auf dem Wege der Anschauung geschehen, welcher der der Kunst ist. Wer also von der Auffassung einer Idee erfüllt ist, ist gerechtfertigt, wenn er die Kunst zum Medium seiner Mitteilung wählt.“⁶⁰⁶

So gesehen zeigen sich Frederic Matys Thursz Werke als hochkonzentrierte Modelle einer gewordenen wie seienden Malerei. Reinhard Ermen fasst es allgemeiner zusammen und zieht folgenden Vergleich zu der Philosophie Arthur Schopenhauers:

„Es sind Denkmodelle vom Kern der Dinge. So stellen sich auch Thursz Arbeiten als hochkonzentrierte Modelle dar, als verdichtete Paradigmen, die niemals abbilden, aber trotzdem darstellen im Sinne jener in die Zukunft projizierten Erinnerung an einen Urzustand.“⁶⁰⁷

2.2.3.2 Betrachter

No one sees painting.⁶⁰⁸ (Frederic Matys Thursz)

Die Negation der Repräsentation lässt den Betrachter als entscheidenden Faktor in Erscheinung treten. Es geht nicht mehr darum, was in dem Bild zu finden ist, sondern darum, was sich erst in dem intimen und hermetischen Dialog zwischen dem Bild und dem Betrachter artikuliert. Michael Fehr betont, dass es keine definierte, „objektivierbare Lesart“ für die Bilder von Frederic Matys

⁶⁰⁵ HAFIF, M. (1978), S. 34-40.

⁶⁰⁶ SCHOPENHAUER, A. (1977), S. 482. Vgl. ebenso LÜTKEHAUS, L. (1988).

⁶⁰⁷ ERMEN, R. (1989b), S. 25.

⁶⁰⁸ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

Thursz gäbe. Laut ihm wird das Sehen „re-personalisiert“ und ist von einer reflexiven Wahrnehmung bestimmt.⁶⁰⁹ Final ist die Interaktion zwischen Bild und Betrachter entscheidend. Bereits Johannes Itten konstatierte über die Farbe: „*Ihr innerstes Wesen bleibt unserem Verstand verborgen und kann nur intuitiv erfaßt werden.*“⁶¹⁰

Bereits in der Romantik kündigte sich dieser Paradigmenwechsel an. Werner Busch definiert in seiner Schrift *Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst*: „*Lässt sich der Betrachter auf das Kontemplationsangebot ein, so ist es an ihm, das ‚Was‘ in Auseinandersetzung mit dem Dargestellten selbst zu setzen.*“⁶¹¹ Dieser Ansatz wird durch die amerikanische Nachkriegsmoderne in aller Konsequenz weitergeführt und erfährt mit der Gruppe *Radical Painting* eine weitere Radikalisierung.⁶¹² Matthias Bleyl betont:

„*Verstehen heißt für den Betrachter (...), die eigene Persönlichkeit in ihrer ganzen Subjektivität einzubringen. Nur auf diese Weise wird das ‚Betrachter-Ich‘ als intellektuelle Organisationseinheit Schöpfer einer so oder so bestimmten Bedeutung.*“⁶¹³

Final geht es um die innere Vorstellung des Betrachters, seine visuelle Wahrnehmung, die Präsenz des eigenen Blickes. Martin Schulz betont hinsichtlich dieses Vordringens in den Raum des Betrachters:

„*Je mehr der Körper als Gegenstand der Repräsentation aus dem Bild verschwunden ist und je undurchdringlicher die mediale Oberfläche der Zeichen wird, desto mehr wird man auf die Präsenz eines bloßen Objektes verwiesen und auf die Präsenz seines eigenen Körpers und seines eigenen Blickes.*“⁶¹⁴

⁶⁰⁹ FEHR, M. (2001), S. 8. Vgl. Ebenso FEHR, M. (2000a).

⁶¹⁰ ITTEN, J. (1961), S. 94.

⁶¹¹ BUSCH, W. (1987), S. 27. Sigrid Hinz schreibt in Bezug auf das Werk *Mönch am Meer* von 1808-1810 (Öl auf Leinwand, 110x171,5cm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin) von Caspar David Friedrich (1774-1840): „*Dieses aber (das Erleben der echten Natur) ist vor dem Bild unmöglich, und das, was ich in dem Bild selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bild, nämlich den Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild tat; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, fehlte ganz.*“ Vgl. hierzu HINZ, S. (1968), S. 213-217. Ebenso KOERNER, L.J. (1998), S. 239 ff; BUSCH, W. (1993).

⁶¹² Vgl. Kap. Radikaler Betrachter.

⁶¹³ BLEYL, M. (1988a), S. 15.

⁶¹⁴ Martin Schulz zitiert aus BELTING, H. et al. (2002), S. 13.

Michael Bockenmühl hebt in seinem Buch *Die Wirklichkeit des Bildes* hervor, dass angesichts der radikalen Reduktion „*das Anschauen in die Extremsituation reiner Erfahrung*“ überführt werde.⁶¹⁵ Der Betrachter wird mit sich selbst konfrontiert und seine sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit bis aufs Äußerste auf die Probe gestellt.

Durch die Radikalität der Malerei von Frederic Matys Thursz, durch ihre alleinige Reduktion auf Farbe und Licht sind die Werke für den Betrachter schwer zugänglich. Sie fordern eine extreme Offenheit des eigenen Sehens. Der Betrachter muss fähig und gewillt sein, sich auf das Farb- und Lichterlebnis in den Werken von Frederic Matys Thursz einzulassen. Matthias Bleyl betont: „*Je reduzierter die Mittel sind, desto intensiveres Sehen ist erfordert.*“⁶¹⁶ Die Gefahr besteht laut Frederic Matys Thursz darin, dass die Betrachter diese geforderte Offenheit nicht mehr zeigen bzw. besitzen. Er beurteilte sie meist nur als „*visitors who glance and label.*“⁶¹⁷

Der Künstler beschrieb die Situation des Betrachters folgendermaßen: „*You mustn't have any preconceived ideas. You have to hang it up like that, as if the color has just been placed and it will be like that forever.*“⁶¹⁸ Frederic Matys Thursz erwartete vom Betrachter, die unterschiedlichen Nuancen innerhalb seiner Malerei zu erkennen und sich darauf konzentrieren zu können. Gabriele Evertz betont im Rahmen des Symposiums *On Non-objective Painting and Color Theory*:

„*But it takes a special viewer, one who not only loves color, but one who is willing to enter into the logic of the painting. With sustained attention this viewer may experience the painted surface to 'light up' or fields of color to change to a completely different color expression. These are just some of the 'alive' effects a painting bestows on us; it reveals its existential self.*“⁶¹⁹

⁶¹⁵ BOCKEMÜHL, M. (1985a), S. 14.

⁶¹⁶ BLEYL, M. (1998), S. 121.

⁶¹⁷ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

⁶¹⁸ Frederic Matys Thursz zitiert aus CEYSSON, B. (1989), S. 13.

⁶¹⁹ Gabriele Evertz, Associate Professor of Art am Hunter College, zitiert aus FEHR, M. / WURMFELD, S. (2004), S. 84. Zur Forschung über Wahrnehmung von Farbe siehe KEMP, M. (1990), HALL, M. (1992), GAGE, J. (1999), ARNHEIM, R. (1954), KATZ, D. (1935), IMDAHL, M. (1988), DAVIS, S. (2000), GOLDSTEIN, B.E. (1980). Zur Schwierigkeit bei der Rezeption monochromer bzw. radikaler Werke siehe u.a. FEHR, M. (2000b).

2.2.3.2.1 Präsenz des eigenen Blickes

*Fullness is emptiness given direction.*⁶²⁰ (Jean-Paul Sartre)

Die „*Präsenz des eigenen Blickes*“ richtet sich dabei auf die einzelnen Komponenten der Malerei von Frederic Matys Thursz: die Oberflächenstruktur der Bilder sowie deren Tiefe bedingt durch die Schichtenmalerei, die Wirkung der Farbe aus der Distanz sowie die Strahl- bzw. Leuchtkraft der Werke. Die Wahrnehmung dieser einzelnen Komponenten ist abhängig von der örtlichen Situation, den Lichtverhältnissen, vor allem aber von der Entfernung zwischen Betrachter und Bild. Bereits David Katz hat sich in seiner Schrift *Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung* mit dem Verhältnis zwischen der Entfernung des Betrachters zum Bild und der daraus resultierenden Bild- bzw. Farbwahrnehmung auseinandergesetzt.⁶²¹

David Katz unterscheidet dabei zum einen zwischen *Oberflächenfarbe* bzw. *Gegenstandsfarbe*, zum anderen zwischen *Flächenfarbe*, *freier Farbe* bzw. *gegenstandsloser Farbe* sowie *Raumfarbe* bzw. *raumhafter Farbe*. Dabei bezieht sich der Begriff der *Oberflächenfarbe* direkt auf den Gegenstand und dessen Textur bzw. Faktur. Sie ist an den Gegenstand gebunden und lokal. Die *Flächenfarbe* dagegen weist keine Mikrostruktur auf. Sie ist zweidimensional, einheitlich und nicht lokal gebunden. Die *Raumfarbe* schließlich ist transparent und dreidimensional. Die unterschiedlichen Farbkategorien beziehen sich somit auf die Entfernung zwischen Betrachter und Bild bzw. spiegeln die verschiedenen Wahrnehmungsebenen wider, die der Betrachter durchläuft.

Beim näheren Herantreten an ein Bild von Frederic Matys Thursz wird der Betrachter der *Oberflächenfarbe* gewahr. Der Blick schweift über die Textur der Faktur, konzentriert sich auf die leichten Unregelmäßigkeiten und die sichtbar werdenden, polychromen Unterschichten. Der Betrachter wird sich der Beschaffenheit der verwendeten Materialien, der Schichtenmalerei, der enormen Materialität der Arbeiten von Frederic Matys Thursz bewusst. Dies entspricht der herausragenden Bedeutung, die der Künstler der Farbe im Sinne von *paint* zuteil werden ließ.⁶²² Die Betonung des Sinnlichen und Poetischen erscheint hier als das bestimmende Moment.

⁶²⁰ Jean-Paul Sartre zitiert nach WEISS, J. (1998), S. 303.

⁶²¹ Die Studie *Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung* von David Katz (Leipzig 1911) war in den USA sehr bekannt und wurde 1935 ins Englische übersetzt. Vgl. KATZ, D. (1935). Vgl. ebenso ARNHEIM, R. (1954), VON ALLESCH, G.J. (1925), S. 22.

⁶²² Vgl. Kap. Paint. Werner Haftmann bekundete bereits, dass „*die evokativen Möglichkeiten des Materials zu einer Art von poetischer, irrationaler Erkenntnis*“ führen können. Vgl. HAFTMANN, W. (1987), S. 495.

Die *Flächenfarbe* bzw. *freie Farbe* erfährt der Betrachter, wenn er die Distanz zwischen sich selbst und dem Bild vergrößert. Ist er weit genug entfernt, nimmt sein Auge den farbigen Gesamteindruck wahr, und die Farbe befreit sich von den Oberflächenstruktur. Jetzt tritt der chromatische Effekt ein, dass sich die einzelnen Farbschichten zu einem Farbton summieren. Der Betrachter wird von der Intensität und der Besonderheit der nicht zu bestimmenden Farbe überwältigt und erfährt ein einzigartiges Farberlebnis. Diese Intensität wird durch die Tiefe der Bilder verstärkt, die sich aus den Farbschichten generiert. Kenneth Wahl beschreibt es folgendermaßen: „*As with anything of depth, the more one penetrates into Thursz' painting, the more one knows and is comfortable with it, the more profound the reward.*“⁶²³ Das Erleben der Farbe im Sinne von *color* ist hier grundlegend.

Bei entsprechenden Lichtverhältnissen entwickeln die Werke durch ihre enorme, luzide Strahlkraft die von David Katz definierte *Raumfarbe*. Dann tritt genau der Fall ein, dass die Werke ihre Zweidimensionalität aufbrechen und in den Raum strahlen. Manchmal stellt sich ein Flimmern der Farbe ein, das zusätzlich zu dem luziden Erlebnis beiträgt. Die Bilder weisen dann jegliche Materialität von sich und erreichen eine ungeahnte Transzendenz.⁶²⁴ Frederic Matys Thursz betonte: „*There is no symbol, no literature, only a light which generates its own evolution.*“⁶²⁵ Das Bild greift in den Raum des Betrachters und macht ihm die Präsenz des eigenen Körpers unmittelbar bewusst.

Doch betonte Frederic Matys Thursz immer wieder, dass die Synthese aller Komponenten das Bild ausmache. Erst das Zusammenspiel aus *Oberflächenfarbe*, *freier Farbe* und *Raumfarbe*, das Zusammenfügen der einzelnen Komponenten konkretisiert die Totalität des Bildes. Er selbst schrieb:

„*Seeing a painting is inverse to making it. Making is the measure of a painter's intelligence, infinite in its reactions to acts of Painting, past and present. Seeing the isolated phenomena which comprise a painting is not seeing the incomparable synthesis of the painting.*“⁶²⁶

Final bedeutete dies für Frederic Matys Thursz, den „*Puls*“ eines Bildes zu fühlen. Dies ist vergleichbar mit dem Ansatz von Wilhelm Worringer, ein Betrachter müsse das Bild fühlen. Der Künstler verwies immer wieder auf diesen Terminus und forderte den Betrachter dementsprechend

⁶²³ WAHL, K. (1991), o. S.

⁶²⁴ Vgl. Kap. Licht.

⁶²⁵ Frederic Matys Thursz zitiert aus CEYSSON, B. (1989), S. 13.

⁶²⁶ THURSZ, F.M. (1981), S. 155.

heraus.⁶²⁷ Erst wenn der Betrachter diese Wahrnehmungsebene erreicht hat, erschließt sich ihm das Bild vollständig. Frederic Matys Thursz fasste es wie folgt zusammen:

„Denotation and connotation: color-light in time space. Summation: a painting in its own refracted light. Color, light, time and space: the totality of painting. Paint and painter bound to painting pulse. Meshed inner need and knowledge to intuition, to eloquence, to authority.“⁶²⁸

2.2.3.2.2 Offenes Kunstwerk

*De la musique avant toute chose / et pour cele préfère
l'impair / plus vague et plus soluble dans l'air / sans
rien lui qui pèse et qui pose (...) Car nous voulons la
nuance encore, / pas la couleur, rien que la nuance.⁶²⁹
(Paul Verlaine)*

Der Inhalt der Malerei von Frederic Matys Thursz besteht nicht darin, was man sieht, sondern welches Sehen jeweils ausgelöst wird. Das Subjektive, Nicht-Dargestellte ist dabei das bestimmende Moment. Läßt sich der Betrachter laut dem Künstler auf dieses vage Angebot ein, wird er mit einem Erkenntnisgewinn belohnt: “(...) *the observer, who looks at the painting as a metaphor, rather than as a figurative or abstract motif, sees it as a revelation of its own.*”⁶³⁰ Für Gert Reising ist diese Art von Malerei

⁶²⁷ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44. Vgl. FEHR, M. (2001), WORRINGER, W. (1986), S. 30ff.

⁶²⁸ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.

⁶²⁹ Paul Verlaine: „Musik vor allem anderen / und dafür am liebsten das Ungerade / eher vage und sich schneller in der Luft verflüchtigend / ohne irgendetwas Schweres oder Gesetztes darin (...). Denn wir wollen noch mehr Nuance / keine Farbe, nur die Nuance.“ VERLAINE, P. (1951), S. 206/207. [Übs. der Autorin]

⁶³⁰ Frederic Matys Thursz postulierte weiter: „This is something Foucault talks about, as well as Kierkegaard.“ Vgl. WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. ebenso WEI, L. (1990), S. 16-17.

„kein Wahrnehmungsexperiment. Indem sie auf alles ‚Überflüssige‘ verzichtet, zeigt sie uns die nackte Bedeutungsfunktion, die allein darin besteht, Relationen herzustellen. Diese sind beliebig, dass heißt offen bis hin zum Rauschen.“⁶³¹

Die Intensität der sinnlichen Erfahrung ist entscheidend. Durch die Negation des Gegenstandes bzw. dessen Repräsentation, der scheinbar farbigen Leere der Leinwand muss der Betrachter diese mit seinen Gefühlen, Erinnerungen, Assoziationen füllen. Carter Ratcliff hebt hervor:

“The emptiness of each work is plenitude, a site that attracts memory and feeling and thought in an endless stream, and that is why Thursz called his art “elliptical”. Recalling by excluding, his paintings bring to mind, induce us to feel, all that the artist knows he can’t state explicitly.”⁶³²

Ebenso postuliert Stephan Kraus, dass die Präsenz dieser radikalen Malerei beim Betrachter zu Erfahrungen führe, die *„sich aus seiner Erinnerung speisen und die für ihn ebenso ‚real‘ sind, wenn nicht realer, als der vermeintlich abgebildete Gegenstand.“⁶³³*

Diese Offenheit des Bildes ist fundamental für die Interpretation der Bilder von Frederic Matys Thursz. Bereits Umberto Eco erkannte in seiner Publikation *Offene Kunstwerk* von 1962 diesen Paradigmenwechsel innerhalb der Moderne.⁶³⁴ In seiner Schrift diskutiert er u.a. die Öffnung des Bildes in den Raum sowie dessen Ausweitung durch die gewandelte Rolle des Betrachters bzw. dessen individueller Wahrnehmung. Umberto Ecos Thesen folgend findet das Sehen im Kunstwerk kein festes Gegenüber mehr, das sich in einen abschließenden Rahmen fügen lässt. Die visuellen Bezüge sind nicht mehr allein an den Bildleib gebunden, sondern der Fokus richtet sich auf Strukturen, Prozesse und Systeme, die nicht auf Begrenzung abzielen. Umberto Eco postuliert:

„Offenes Kunstwerk als Vorschlag eines ‚Feldes‘ interpretativer Möglichkeiten, als Konfiguration von mit substantieller Indeterminiertheit begabten Reizen, sodass der Perzipierende zu einer Reihe stets veränderlicher ‚Lektüre‘ veranlasst wird.“⁶³⁵

⁶³¹ REISING, G. (2000), S. 50. Bereits seit den Symbolisten, einer literarischen Strömung, mit der sich Frederic Matys Thursz intensiv auseinandersetzte, wurde dem scheinbaren Vakuum, dem Hiatus zwischen sprachlichen oder bildnerischen Formelementen, eine große Bedeutung eingeräumt. Schon Paul Verlaine (1844-1896) deutete die Betonung des Vagen, Ungesagten in seiner *Art poetique* an. Vgl. Kap. Symbolismus.

⁶³² RATCLIFF, C. (1999), o. S.

⁶³³ KRAUS, S. (2004), o. S.

⁶³⁴ Vgl. ECO, U. (1998). Die erste Ausgabe erschien 1962 unter dem Titel *Opera aperta*. Darin entwickelt Umberto Eco seine Theorie des offenen Kunstwerkes, zunächst angelehnt an die Musik und Poesie, um diese dann auf die visuellen Künste der 50er und 60er Jahre zu übertragen. Vgl. ebenso FRANZ, E. (1992).

Die intime Kommunikation mit dem Betrachter ist dabei integraler Bestandteil des offenen Kunstwerkes. Umberto Eco fasst damit jene Werke zusammen, die

„zwar schon physisch abgeschlossen, aber dennoch ‚offen‘ sind für ständige Neuknüpfungen von inneren Beziehungen, die der Rezipierende im Akt der Perzeption der Reiztotalität entdecken und auswählen soll.“⁶³⁶

Zudem seien diese Werke „wesensmäßig offen“ für eine „virtuell unendliche Reihe möglicher Lesarten, deren jede das Werk gemäß einer persönlichen Perspektive, Geschmacksrichtung, ‚Ausführung‘ neu belebt.“⁶³⁷ Diese Offenheit schließt auch den Künstler mit ein:

„I pose no question and have no answer. I mistrust them equally now. I still prefer the pause, the nostalgic bridge over a river to an ancient sea. A useful invention, that bridge. Otherwise, I sink or swim.“⁶³⁸

Gert Reising fasst es folgendermaßen zusammen: „Demnach ist ein Kunstwerk eine epistemologische Metapher, eine Art von transzendentelem Schema, das es uns erlaubt, Neues in der Welt zu entdecken.“⁶³⁹ Clement Greenberg meinte hierzu in seinem Aufsatz *Die Krise des Staffeleibildes*:

„Gerade diese Einförmigkeit, diese Auflösung des Bildes in bloße Textur, bloße Sinnesempfindung in eine Ansammlung ähnlicher Wahrnehmungseinheiten scheint auf etwas zu antworten, das tief in der heutigen Sensibilität verwurzelt ist.“⁶⁴⁰

Umberto Eco steigert diese Aussage noch:

“Von hier aus erhält eine offene Kunst ihre Funktion als epistemologische Metapher: in einer Welt, in der die Diskontinuität der Phänomene die Möglichkeit für ein einheitliches und definitives Weltbild in Frage gestellt hat, zeigt sie uns einen Weg, wie wir diese Welt leben, ‚sehen‘ und damit anerkennen und unserer eigenen Sensibilität integrieren können. Ein offenes Kunstwerk stellt sich die Aufgabe, uns ein Bild von der Diskontinuität zu geben: es erzählt sie nicht, sondern ‚ist sie‘.“⁶⁴¹

⁶³⁵ ECO, U. (1998), S. 154.

⁶³⁶ ECO, U. (1998), S. 57.

⁶³⁷ ECO, U. (1998), S. 57.

⁶³⁸ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.

⁶³⁹ REISING, G. (2000), S. 50.

⁶⁴⁰ GREENBERG, C. (1997), S. 149-155.

⁶⁴¹ ECO, U. (1998) S. 164-65.

2.2.3.2.3 Sublime

Ein wahrer Künstler muss die Betrachter in großzügiger Weise zu täuschen wissen.⁶⁴² (Edmund Burke)

Durch den offenen Charakter der Werke von Frederic Matys Thursz und durch die gewandelte Rolle des Betrachters wird den Arbeiten ein sublimes, transzendentes Moment zuteil. Der Künstler bestätigte: *“Beyond the physicality of a painting there is spirituality, transcendence. For me, painting is substance, its color and its light can give meaning to everything.”*⁶⁴³ Carter Ratcliff zieht folgenden Schluß:

*„Each of his work, however dark and slab-like it may be, is also luminous – also in defiance of its undeniable materiality, able to direct the attention beyond the world of palpable things to a realm we are tempted to call transcendent.“*⁶⁴⁴

Frederic Matys Thursz steht mit diesem transzendenten Anspruch und seiner Nähe zu Künstlern wie Barnett Newman oder Mark Rothko in der Tradition des Sublimen. Auch wenn diese Übertragung des Begriffes des Sublimen auf die Moderne oftmals sehr kritisch gesehen wird und laut Werner Busch der *„historischen Verifizierung“* entbehrt, so gelten doch bestimmte Teilaspekte der einzelnen Theorien des Sublimen für das Werk von Frederic Matys Thursz.⁶⁴⁵ Bereits Robert Rosenblum weist in seiner Publikation *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition – Friedrich to Rothko* auf die Fortführung romantischer Gedanken und vor allem auf die Präsenz des Erhabenen innerhalb der Moderne hin:

*“Yet their somber, mysterious presence should be sufficient to convince the spectator that they belong to a sphere of experience profoundly different from the French art-for-art’s sake ambience of Matisse (...)”*⁶⁴⁶

⁶⁴² Edmund Burke zitiert aus DEUTSCHE GUGGENHEIM BERLIN (2001), S. 19.

⁶⁴³ Frederic Matys Thursz zitiert aus CEYSSON, B. (1989), S. 13. Vgl. ebenso GALERIE LELONG (1999).

⁶⁴⁴ RATCLIFF, C. (1999), o. S.

⁶⁴⁵ Laut Werner Busch hatte das Sublime seinen historischen Ort im 18. Jahrhundert, *„indem es einerseits zu ästhetischen Erweiterung angesichts naturwissenschaftlicher Erkenntnis geführt, andererseits zur Subjektbildung beigetragen hat. Das Sublime der Gegenwart scheint eher der Subjektauflösung zu dienen. Es läßt sich nicht leugnen, dass dies offenbar eine zeitadäquate Erfahrung darstellt.“* BUSCH, W. (2005), S. 83-109. Ebenso erkennt Christine Pries eine *„Renaissance des Erhabenen seit Mitte der 80er Jahre“* und sieht diese Entwicklung ebenfalls nicht unkritisch. Vgl. hierzu ebenso Vorwort von Christine Pries aus PRIES, C. (1989).

⁶⁴⁶ ROSENBLUM, R. (1975), S. 215.

Prägend für die Vorstellung des Sublimen sind u.a. die Theorien Edmund Burkes (1729-1797) über das Sublime und das Schöne in seiner Schrift *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* von 1756.⁶⁴⁷ Eine der Grundthesen des Engländers lautet, dass durch die Erschütterung der individuellen Wahrnehmung wie durch die Kontemplation einer schrecklichen Situation natürlicher, künstlerischer oder intellektueller Art stärkste Emotionen hervorgerufen werden können:

„Die Leidenschaft, die von dem Großen und Erhabenen in der Natur verursacht wird, wenn diese Ursachen am stärksten wirken, heißt Erschauern. Erschauern aber ist derjenige Zustand der Seele, in dem alle ihre Bewegungen gehemmt sind, und ein gewisser Grad von Schrecken besteht. In diesem Falle ist das Gemüt so ausschließlich von einem Objekt erfüllt, dass es weder irgendeinem anderen Zutritt gewähren noch auch in folgerichtiger Weise über jenes, das ihn beschäftigt, rasonieren kann.“⁶⁴⁸

Immanuel Kant (1724-1804) setzte sich erstmals in seinen *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* von 1764 mit den Schriften von Edmund Burke auseinander.⁶⁴⁹ 1790 betont er in der *Kritik der Urteilskraft*:

„Kühne, überhängende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u.d.gl. machen unser Vermögen zu widerstehen, in Vergleichung mit ihrer Macht, zur unbedeutendsten Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen, und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.“⁶⁵⁰

Doch unterscheiden sich die Auslegungen Immanuel Kants vor allem hinsichtlich der Rolle des Subjekts. Der Philosoph stellt die Wichtigkeit des subjektiven Vermögens, diese Gefühle

⁶⁴⁷ BOULTON, J.T. (1958). Der Begriff des Sublimen existiert mit den Schriften von Longinus seit der griechischen Antike und hat seitdem unterschiedliche Bedeutungszuweisungen und Interpretationen erfahren. Über die geschichtliche Entwicklung des Sublimen und eine genauere Definition der einzelnen Theorien siehe: BOULTON, J.T. (1958), CROWTHER, P. (1989), EAGLETON, T. (1990), GRAVE, J. (2001); PRIES, C. (1989) HISTORISCHES KOLLEG MÜNCHEN (2004).

⁶⁴⁸ Edmund Burke zitiert aus MEINER (1989), S. 91.

⁶⁴⁹ Vgl. KANT, I. (1977).

⁶⁵⁰ KANT, I. (1974), S. 185.

wahrnehmen zu können, in den Vordergrund. Das Sublime ist ihm zufolge kein universelles Gut, nicht den Objekten innewohnend, sondern eine individuelle Reaktion. Immanuel Kant sieht im Erhabenen eine Selbstbehauptung des Subjekts angesichts des Droh- und Schreckenspotentials des Wahrgenommenen.⁶⁵¹

Dieser Aspekt und die Fokussierung auf den Betrachter und seine Emotionen waren auch für die amerikanische Nachkriegsmoderne und für Maler wie Mark Rothko oder Barnett Newman prägend. Der Fokus richtet sich dabei auf die Wahrnehmung des Betrachters. Das sublimale Erlebnis, die Erschütterung unserer Wahrnehmung setzt u.a. dann ein, wenn etwas zu groß oder zu mächtig ist, um von unserem Vorstellungsvermögen ganz erfasst zu werden.⁶⁵² 1948 postuliert Barnett Newman in seinem Artikel *The sublime is now*:

„Wir bekräftigen unser natürliches menschliches Verlangen nach dem Erhabenen, nach absoluten Emotionen. Wir sind nicht angewiesen auf die abgenutzten Requisiten einer verloschenen und antiquierten Legende. Wir schaffen Bilder, deren Realität selbstverständlich ist und ohne Stützen und Krücken oder Assoziationen mit veralteten Bildern, sublimen oder schönen auskommen. Wir entledigen uns des Ballastes des Gedächtnisses, der Assoziation, Nostalgie, Legende, des Mythos oder was auch immer die Errungenschaften der europäischen Malerei waren. Anstatt Kathedralen aus Christus, dem Menschen oder dem Leben zu machen, schaffen wir Bilder aus uns selbst und aus unseren eigenen Gefühlen. Das Bild, das wir hervorbringen, ist das Selbstverständnis einer Offenbarung, einer realen oder konkreten; ein Bild, das von allen, die es nicht durch die nostalgischen Brillengläser der Kunstgeschichte anschauen, verstanden werden kann.“⁶⁵³

Das Erhabene soll der Betrachter im Bild unmittelbar erfahren. Die Wahrnehmung der riesigen, leuchtenden Farbflächen soll zu einem befreiten und gesteigerten Bewusstsein führen – ganz im Sinne des „*Sich-über-etwas-Erhebens*“. Der Betrachter kann die von diesen Bildern geforderte Selbsterfahrung bzw. -behauptung als bewusstseinsweiternd im Sinne von Transzendenz deuten, und das Bild wird so zum Träger der sinnlich, erfahrbaren, materiell greifbaren Idee als Resultat eines ebenso radikalen wie pathetischen, bildnerischen Denkens.

⁶⁵¹ KANT, I. (1974), S. 187-189.

⁶⁵² Vgl. KERBER, B. (1969), S. 31-36, KUSPIT, D. (1986), LYOTARD, J.-F. (1987), LYOTARD, J.-F. (1989), PRIES, C. (1989). Hinsichtlich der Idee des Schönen und Theorien des Erhabenen vgl. GILBERT-ROLFE, J. (1999), VON ZIMA, P. (2005).

⁶⁵³ Barnett Newman zitiert nach GACHNANG / SPRINGER (1996), S. 179.

2.2.3.2.4 Sublime bei Frederic Matys Thursz

*The Painting, in its own, can lead the spirit towards the unknown.*⁶⁵⁴ (Frederic Matys Thursz)

Wie äußert sich das Sublime in den Bildern von Frederic Matys Thursz? Lilly Wei hebt in Bezug auf die Werke des Künstlers hervor, er sei getrieben gewesen von „*a belief in the absolute and the transcendence, in the self-referential, auratic work of art: the Cézanne-Malevich-Mondrian-Rothko sequence of modernism (...)*“.⁶⁵⁵

Der Betrachter wird durch die Farb- und Lichtgewalt der Bilder überwältigt, seine Wahrnehmung erschüttert. Das Zusammenspiel der beiden Maximen Farbe und Licht führt zu einer starken Verunsicherung des Betrachters, die auf allen drei Wahrnehmungsebenen *Oberflächenfarbe*, *Flächenfarbe* und *Raumfarbe* stattfindet. Das Bild ist als eine Verkörperung von intensiven Gefühlen intendiert und konfrontiert den Betrachter zugleich mit sich selbst.

Dies geschieht u.a. durch die überwiegend großen Formate. Der Betrachter sieht sich mit einer riesigen Farbfläche konfrontiert, die er nur aus größter Distanz überblicken kann. Nähert er sich aber dem Bild und betritt die Wahrnehmungsebene der *Oberflächenfarbe* bzw. *Flächenfarbe*, wird er von der Farbe eingenommen. Die Grenzen des Bildes sind aus seinem Blickfeld gerückt.

Hier tritt derselbe Effekt ein wie bei den Arbeiten Barnett Newmans, der von seinem Betrachter sogar forderte, möglichst nah an seine Bilder heranzutreten. Besonders bei den überdimensionalen Formaten Barnett Newmans hat der Betrachter nicht mehr die Chance, das gesamte Werk zu erfassen, und der Betrachter sieht sich einem in vielen übereinander liegenden Schichten gemalten Farbkontinuum ausgeliefert. So sind auch die vertikalen *zips* aus kurzer Distanz nicht mehr zu überblicken; sie wirken als Bruchlinien zwischen verschiedenen Erlebnisräumen, als Verstärker und Kontrastmittel im Kontinuum der Farbflächen (Abb.45).⁶⁵⁶ Nach Matthias Bleyl erreicht Barnett Newman dadurch eine „*formale Transzendenz, jenseits der gezeigten Grenzen*“.⁶⁵⁷ Nach Max

⁶⁵⁴ Frederic Matys Thursz zitiert nach CEYSSON, B. (1989), S. 13.

⁶⁵⁵ WEI, L. (1989b), S. 46.

⁶⁵⁶ Vgl. bspw. Abb. 45: Barnett Newman: *Vir Heroicus Sublimis*, 1950/51, Öl auf Leinwand, 242x513,5cm, Museum of Modern Art, New York, NY und Kap. Barnett Newman, ebenso über den Aspekt des Sublimen innerhalb des Werkes des Künstlers EGENHOFER, S. (1996), LYOTARD, J.-F. (1986b).

⁶⁵⁷ BLEYL, M. (1988a), S. 50.

Imdahl greift der Künstler „auf den Fundus der absoluten Emotion“ zurück. Weiter heißt es und das Gleiche gilt auch für die Arbeiten von Frederic Matys Thursz:

*„Das Bild selbst ist dann der Anlaß oder die Nötigung, auf diesen Fundus zurückzugehen. Mit Emotion ist hier aber nicht ein einzelner Affekt oder ein Ensemble von Affekten gemeint, sondern das Erlebnis des Erhabenen, das sich verknüpft mit einer neuen Erfahrung und Erhöhung des eigenen Selbst gerade unter Aufruf zur menschlichen Selbstständigkeit, Selbstverwirklichung und Selbstentfaltung.“*⁶⁵⁸

Darüber hinaus ergeben sich bei Frederic Matys Thursz noch weitere Aspekte der sublimes Seherfahrung. Besonders bei der *Flächenfarbe* tritt die Tiefe der Farben hervor, die der Künstler durch seine spezielle Technik der Schichtenmalerei erreichte. Vergleichbar den Arbeiten von Mark Rothko wird das Farbfeld zu einem Farbraum, den der Betrachter erfährt. Dies ist nicht nur ein Effekt der besonderen Farbbeschaffenheit, sondern einer des Lichtes, das die Farbe zum Glühen zu bringen scheint. Die Wahrnehmung des Betrachters wird weiter auf die Probe gestellt und um eine räumliche Dimension erweitert (Abb.47).⁶⁵⁹ Folgende Aussage von Max Imdahl über die transzendente Seherfahrung bei Mark Rothko könnte man auch auf die Arbeiten von Frederic Matys Thursz übertragen:

*„Rothkos Malerei veranlasst eine jenseits allen Wollens und aller Selbstbehauptung geschehende Hingabe der anschauenden Subjektivität in Erscheinung. Das Bild eröffnet dem Beschauer eine Möglichkeit seiner bedingungslosen, selbstvergessenen Versenkung in eine imaginäre Traum- und Jenseitswelt. (...) Rothkos Gemälde begünstigt die Selbstvergessenheit und Versenkung des Beschauers in die Erscheinung, weil diese eine in innerbildlichen Farbformen sich erfüllende diffuse Raumillusion ist.“*⁶⁶⁰

Zudem führt die undefinierbarkeit der Farben zu einer weiteren Verunsicherung des Betrachters. Dieser sieht sich nicht einer konkreten Farbe gegenüber, sondern ist einem chromatischen Farbfeld ausgesetzt. Für Reinhard Ermen erscheint die Farbmalerie von Frederic Matys Thursz *„vielmehr als chromatisch changierendes Feld im Umkreis eines Tones, der seine Energie aus unterschiedlich relevanten Tiefen bezieht.“* Der Betrachter kann die verschiedenen Schichten durchdringen, bis zu dem Punkt *„an dem die Farbe zu vibrieren beginnt und sich der Tiefeneindruck gleichsam*

⁶⁵⁸ IMDAHL, M. (1971), S. 5.

⁶⁵⁹ Vgl. bspw. Abb. 47: Mark Rothko: *Rothko-Chapel*, 1971 (vollendet), Houston, TX und Kap. Mark Rothko. Darüberhinaus siehe ROSENBLUM, R. (1961), S. 39ff. Vgl. ebenso O'DOHERTY, B. (1973), SANDLER, I. (1983).

⁶⁶⁰ IMDAHL, M. (1971), S. 23.

entmaterialisiert.⁶⁶¹ Die Erschütterung der Wahrnehmung als wesentliches Element des Sublimen kommt hier abermals zum Tragen.

Zudem ist mit dem „Vibrieren“ der Farbe ein zusätzliches Moment genannt. Dieses kommt durch die enorme Leuchtkraft der Farben zustande, die sich in der *Raumfarbe* äußert. Die Intensität der Farben, das Flimmern und die Strahlkraft der Bilder in den Raum basieren auf der zweiten Maxime von Frederic Matys Thursz, dem Licht. Der Künstler überwindet damit die Grenzen des klassischen Tafelbildes und öffnet es in den Betrachterraum. Der Betrachter erfährt nicht nur die Tiefe der Farben und deren Farbraum, sondern ebenso die Öffnung des Bildes und die Gefährdung seines eigenen Betrachterstandpunktes. Eine gewisse Nähe zu den Lichtinstallationen von James Turrell (geb. 1943) lässt sich ausmachen. Diese spielen ebenfalls zwischen Zwei- und Dreidimensionalität, sind durch den wechselnden Eindruck von Opazität und Transparenz gekennzeichnet und formulieren in ihrer Wirkung einen über die Bildfläche hinausreichenden Farbraum (Abb.51).⁶⁶² Nach Frances Richard kippt der Betrachter bei den Werken von James Turrell „*nach vorn oder nach hinten in eine polydimensionale Verunsicherung, in das verdinglichte Erhabene*.“⁶⁶³

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich das unmittelbare Erleben des Sublimen bei den Werken von Frederic Matys Thursz auf mehreren Ebenen äußert. Final geht es immer um die Erschütterung der Wahrnehmung des Betrachters und die dadurch hervorgerufenen Emotionen. Die Paradoxa innerhalb des Werkes von Frederic Matys Thursz wie die enorme Materialität und geforderte Immaterialität, die Tiefe der Farben und deren Strahlkraft in den Raum des Betrachters, das Zusammenspiel der verschiedenen Wahrnehmungsebenen führt zu einem extremen, ästhetischen Erlebnis.

⁶⁶¹ ERMEN, R. (1991), S. 18-22.

⁶⁶² Vgl. bspw. Abb. 51: James Turrell: *Spread*, 2003, Lichtinstallation, Henry Art Gallery, Seattle, WA. Ab 1966 wandte sich James Turrell der Erforschung von Licht und Raum zu. In den frühen *Shallow Space Constructions* werden aus unsichtbar angebrachten Projektoren Lichtkegel erzeugt, die den abgedunkelten Raum, in den der Betrachter tritt, in immateriell wirkende Lichtflächen zerlegen wie bspw. bei der Arbeit *Wedgewood III* von 1969). In den *Mendota Stoppages* (1969-74) entwickelte der Künstler lichterfüllte Erfahrungsräume, die betreten werden können und die Wahrnehmung irritieren, so genannte *Ganzfeld Pieces* (*Danae* von 1983). Ergänzt werden diese Lichträume durch so genannte *Dark Pieces*, dunkle Räume, in denen der Betrachter durch schwache Lichtreizungen seiner eigenen Wahrnehmung bewusst wird wie bei dem Werk *Pleiades* von 1983. Zu dem Werk von James Turrell siehe ADOCK, C. (1990), HELFENSTEIN, J. / SCHENKER, C. (1991), LONDON, H.G. (1993), SVESTAK, J. (1991).

⁶⁶³ FRANCES, R. (2001), S. 103.

In diesem Sinne stellen die Werke von Frederic Matys Thursz eine Synthese dar. Sie verbinden verschiedene Elemente des Sublimen, wie sie sich zum Beispiel bei Mark Rothko, Barnett Newman oder James Turrell finden lassen und schaffen daraus eine eigene Form des Erhabenen.⁶⁶⁴

Durch die Negation der Repräsentation, durch die alleinige Beschränkung auf Farbe und Licht und durch das sublimale Moment in den Werken von Frederic Matys Thursz werden extreme Emotionen beim Betrachter hervorgerufen. Der Künstler betonte den Unterschied zwischen dem reinen Sehen und Erleben eines Kunstwerkes: *„I require one thing from my paintings: that there is a distinction between what one senses in them and what one sees.“*⁶⁶⁵ In diesem Sinne hatte ebenso Mark Rothko für seine Malerei die Emotionen und Gefühle des Betrachters als ultimatives Ziel seiner Malerei benannt: *“I am not interested in relationships of color or form or anything else. (...) I am interested only in expressing the basic human emotions – tragedy, ecstasy, doom, and so on (...).“*⁶⁶⁶

Der Betrachter wird mit sich selbst konfrontiert. Selbstwahrnehmung und Selbstbehauptung sind die entscheidenden Gegenpole. Jean-François Lyotard fordert in seiner Schrift *Das Erhabene und die Avantgarde*:

*„Angespornt durch die Ästhetik des Erhabenen, können und müssen die Künste, welches auch immer ihre Materialien sind, auf der Suche nach intensiven Wirkungen von der Nachahmung lediglich schöner Vorbilder absehen und sich an überraschenden, ungewöhnlichen und schockierenden Kombinationen versuchen. Und der Schock par excellence ist, dass es geschieht, dass etwas geschieht und nicht nichts (...).“*⁶⁶⁷

Das Ereignis aber unterbricht, es ist *„eine Art Loch, eine Bresche im Gegebenen selbst.“* Es reißt den Betrachter aus dem Fluss der Zeit heraus, hinein in das Jetzt, das Sein des Augenblicks. Der Betrachter ist überwältigt, und durch dieses *„Präsenzerlebnis“*, wie es Max Imdahl bezeichnete, soll dieser zu *„menschlicher Selbstständigkeit, Selbstverwirklichung und Selbstentfaltung“* aufgerufen werden.⁶⁶⁸ Frederic Matys Thursz beschrieb dies wie folgt: *„It is a refraction of a new concern, not a reflection, and through confrontation, painting forces perception; afterwards, the world is different from what it was before.“*⁶⁶⁹

⁶⁶⁴ Vgl. hierzu DEUTSCHE GUGGENHEIM BERLIN (2001).

⁶⁶⁵ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

⁶⁶⁶ ROSENBLUM, R. (1975), S. 215.

⁶⁶⁷ LYOTARD, J.-F. (1987), S. 262.

⁶⁶⁸ LYOTARD, J.-F. (1987), S. 261ff.

⁶⁶⁹ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

Neben dem transzendenten, sublimer Moment innerhalb der Malerei von Frederic Matys Thursz wird den Arbeiten ebenso ein religiöser Aspekt zuteil. Zieht man den jüdischen Hintergrund von Frederic Matys Thursz, die enge Verbindung des jüdischen Bilderverbots und der symbolischen Aufladung der sublimer Abstraktion in Betracht, kann man die Werke des Künstlers zudem auf der religiösen Ebene der *negativen Theologie* interpretieren.⁶⁷⁰ Robert Rosenblum betont:

*“The sense of divinity in boundless voids, where figures, objects, and finally matter itself are excluded, belongs to a Romantic tradition primarily sustained by non-Catholic artists – Protestants, Jews, or by members of such modern spiritualists sects as Theosophy – for the iconoclastic attitudes of these religions were conducive to the presentation of transcendental experience through immaterial images, whether the impalpable infinities of horizon, sea, or sky or their abstract equivalents in the immeasurable voids of Mondrian or Newman.”*⁶⁷¹

Für Gerhard Mack verweist die Malerei von Frederic Matys Thursz ebenso auf den „deus absconditus“ der jüdischen Religion:

*„Ist er traditionellerweise nur durch einen leeren Raum anzudeuten, so benennt diese Leere in Frederic Matys Thursz Gemälden eine geistige Epochenlage: Sie repräsentieren ein Absolutes, das nach diesem Jahrhundert unwiederbringlich scheint und doch in der Lücke, die es hinterlässt, spürbar bleibt. Seine Bilder sind Rentabeln einer Sehnsucht, die ihr Ziel nicht mehr kennt.“*⁶⁷²

⁶⁷⁰ Das Bilderverbot in der jüdischen Religion und die Transzendierung der abstrakten Malerei wird immer wieder mit der *negativen Theologie* in Verbindung gebracht. Vgl. hierzu BAIGELL, M. / HEYD, M. (2001). Generell sucht die *negative Theologie* den religiösen Glauben mit der Philosophie und der Vernunft zu vereinbaren und darüber auszulegen. Sie bestreitet die Möglichkeit der objektiven Erkenntnis bzw. Beweis eines Gottes. Alle Eigenschaften, Benennungen oder Definitionen des Göttlichen werden konsequent negiert, so dass das Göttliche ein unvorstellbares und nicht beweisbares Etwas jenseits der Welt ist und bleibt. Die negative Theologie trat schon in der Antike im Zusammenhang mit der griechischen Philosophie auf und hier besonders mit dem Neuplatonismus. Bedeutendster Vertreter einer negativen Theologie im Mittelalter ist Meister Eckhart, der den personalen dreieinigen Gott zusammen mit allen weltlichen Phänomenen zum unerkennbaren Einen hin transzendiert. Zur negativen Theologie vgl. MATTER, P. (2004), STRIET, M. (2003).

⁶⁷¹ ROSENBLUM, R. (1975), S. 212. Vgl. ebenso BLAND, K. (2000).

⁶⁷² MACK, G. (1999), S. 41.

2.2.3.3 Zusammenfassung Interpretation

Frederic Matys Thursz proklamierte durch die radikale Reduktion auf die Farbe und das Licht als Maximen seiner Malerei die Autonomie des Kunstwerkes. Durch die Negation des Gegenstandes und der Repräsentation verweisen die Werke nur noch auf sich selbst und bestehen somit durch ihre Selbstreferentialität.

Dadurch tritt der Betrachter als entscheidender Faktor bei der Bedeutungsgenerierung hervor. Final geht es um dessen visuelle Wahrnehmung bzw. Wahrnehmungsfähigkeit, um die Präsenz des eigenen Blickes. Anhand der Theorie von David Katz wurden die verschiedenen Wahrnehmungsebenen, die der Betrachter bei den Werken von Frederic Matys Thursz durchläuft, verdeutlicht.

Aus der Nahsicht erfährt der Betrachter die *Oberflächenfarbe*. Die lokale Farbe, die Faktur, eventuell die sichtbaren Unterschichten, die enorme Materialität im Sinne von *Paint* bestimmen den Bildeindruck. Die *freie Farbe* aus einer größeren Entfernung prägt den farbigen Gesamteindruck. Die Oberfläche verschmilzt zu einem chromatischen Ganzen. Der Betrachter erfährt die Intensität und Besonderheit der Farben. Das Erleben der Farbe im Sinne von *Color* ist hier grundlegend. Die luzide Strahlkraft der Farben äußert sich schließlich in der *Raumfarbe*. Das Bild erzeugt so einen Farbraum und greift in den Raum des Betrachters. Die Absage an die Gegenständlichkeit begründet die Offenheit der Werke von Frederic Matys Thursz. Im Sinne des *Offenen Kunstwerkes* von Umberto Eco ist der Betrachter gefordert, die farbige Leere der Leinwand mit seinen Gefühlen und Assoziationen zu füllen und damit die Bedeutung des Kunstwerkes zu generieren.

Doch als wesentliche Interpretationsgrundlage erweisen sich die Theorien des Sublimen. Nicht nur die künstlerische Nähe zu Barnett Newman und Mark Rothko künden bereits von dem transzendenten, erhabenen Anspruch der Malerei von Frederic Matys Thursz. Greift man vor allem die Subjektivierung des Sublimen, wie es Immanuel Kant forderte, auf, ergeben sich Parallelen hinsichtlich der Selbsterfahrung des Betrachters und der Erschütterung seiner Wahrnehmung.

Diese wird bei Frederic Matys Thursz auf den einzelnen Wahrnehmungsebenen erreicht. Der Vergleich zu Barnett Newman zeigte, dass durch die übergroßen Formate, durch die endlos scheinenden Farbkontinuen eine Verunsicherung des Betrachters erreicht wird. Die *freie Farbe* zeichnet sich dagegen durch ihre undefinierbarkeit und, bedingt durch die Schichtenmalerei, räumliche Tiefe aus. Ähnlich der Arbeiten Mark Rothkos wird ein Farbraum erzeugt. Dieser wird durch die luzide Strahlkraft der Farben, der *Raumfarbe*, in den Betrachtterraum erweitert und dessen Standpunkt gefährdet.

So gesehen äußert sich das Sublime in den Werken von Frederic Matys Thursz auf verschiedenen Ebenen. Doch stehen jedes Mal die hervorgerufenen Emotionen des Betrachters und dessen Selbstbehauptung im Zentrum der Malerei. Folgendes Zitat von Robert Rosenblum über Mark Rothko lässt sich dementsprechend auch auf die Malerei von Frederic Matys Thursz übertragen: „Die endlos schimmernde Leere trägt uns über die Vernunft hinaus ins Erhabene. Wir haben keine andere Wahl, als uns in blinden Glauben ihr zu überlassen und in ihren strahlenden Tiefen aufzugehen.“⁶⁷³

2.2.4 Zusammenfassung Hauptwerk

In den Werken der 80er und 90er Jahre fand Frederic Matys Thursz zu seinem eigenen, radikalen Stil. Es scheint, als diene ihm das Frühwerk, das Experimentieren mit den unterschiedlichsten Stilen, Techniken und Materialien dazu, seine künstlerischen Ziele zu schärfen und seinen eigenen, radikalen Stil zu verfeinern. Sein Hauptwerk stellt die Symbiose der vorausgegangenen Jahre dar, und in diesem ordnete der Künstler konsequent alles seinen beiden Maximen Farbe und Licht unter.

Dabei war für ihn die Unterscheidung zwischen *color* and *paint* selbstverständlich, und er maß beiden Komponenten gleichgroße Bedeutung bei. Dies zeigt sich u.a. an seiner Auseinandersetzung mit dem *Isenheimer Altar*. Fasziniert von dessen Farbgewalt bzw. *color* sucht er diese ebenfalls in zahlreichen Werken zu erreichen. Dabei geht es ihm nicht um eine reine Adaption, sondern um die Inspiration. Final ging es ihm stets um die Einzigartigkeit seiner Farben, um den absoluten Farbton.

Ebenso sehr setzte sich der Künstler mit der Beschaffenheit seiner Farben auseinander, und die Wahl seiner Pigmente, Bindemittel und zahlreicher, oftmals ungewöhnlicher Materialien stellen das Geheimnis der besonderen Materialität und Farbigkeit seiner Arbeiten dar. Die Betonung des materiellen Aspektes seiner Malerei, der sich ebenfalls in der Konzentration auf die Oberflächenstruktur widerspiegelt, zeugt von der herausragenden Stellung der Farbe im Sinne von *Paint* im Werke des Künstlers.

⁶⁷³ ROSENBLUM, R. (1961), S. 39ff.

Bei der speziellen Schichtenmalerei von Frederic Matys Thursz vereinen sich diese beiden Komponenten und tragen zu der außerordentlichen Farb- sowie Lichtwirkung der Bilder bei. Die Summe aller Schichten und verwendeten Materialien, die Transformation der Lichtstrahlen durch die einzelnen Farbschichten und die Reflektion dieser fügen sich zu dem chromatischen Gesamterlebnis zusammen.

Dabei wird ein Paradoxon der Malerei von Frederic Matys Thursz offenbar, das zwischen der enormen Materialität und der luziden Strahlkraft seiner Bilder. Das Streben nach Immaterialität wird in der steten Beschäftigung mit der Gotik und insbesondere den Vitraux der Kathedrale von Chartres und der mittelalterlichen Lichtmystik evident. Hier manifestiert sich das Streben von Frederic Matys Thursz, das Paradoxon zwischen Farbe und Licht, Materialität und Immaterialität zu überwinden und dem Licht farbige Substanz zu verleihen. Seine beiden Maximen gehen eine Symbiose ein und manifestieren das Besondere der Malerei des Künstlers.

Zudem erreichte Frederic Matys Thursz durch die radikale Reduktion auf Farbe und Licht größtmögliche Autonomie. Durch die Negation der Repräsentation bekräftigte er nicht nur einen neuen Status des Bildes, sondern formulierte ebenso eine vollkommen neue Rolle des Betrachters. Dieser selbst muss das Bild final beenden und mit seinen Gefühlen füllen. Diese Offenheit des Bildes findet sich auch bei Umberto Eco und seinem Begriff des *offenen Kunstwerkes*.

Diese autonome, radikale Malerei stellt somit eine enorme Herausforderung an die Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters dar, und lässt sich dieser darauf ein, führt diese zu extremen, emotionalen Reaktionen. Durch die Dominanz und besondere Materialität der Farbe, ihrer Tiefe und zugleich Strahlkraft in den Betrachtterraum und dessen Gefährdung, wird sich der Betrachter seiner eigenen Präsenz und seines eigenen Blickes gewahr. Schließlich führt diese Erschütterung der eigenen Wahrnehmung und die geforderte Selbstbehauptung zu einem sublimen Erlebnis, das auf mehreren Wahrnehmungsebenen stattfindet. Doch hat Frederic Matys Thursz trotz der starken Nähe zu Künstlern wie Mark Rothko seinen eigenen künstlerischen Weg gefunden, final durch die Verbindung von Farbe (*Color* und *Paint*) und Licht.

Auch in seinem Hauptwerk zeigen sich die Pole seines gesamten Schaffens, Europa und Amerika, Vergangenheit und Gegenwart. Nina Lünenborg fasst es wie folgt zusammen: *“The past and the present are implied in his paintings and are revealed while light travels through colors and matter.”*⁶⁷⁴ Der Künstler selbst sei hier abschließend genannt: *“Color, light, time, space: the totality of painting. Paint and painter bound to painting pulse. Meshed inner need and knowledge to intuition, to eloquence, to authority.”*⁶⁷⁵

⁶⁷⁴ Nina Lünenborg zitiert aus NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999), o. S.

⁶⁷⁵ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.