
1 Einleitung

Was another painting necessary after Las Meninas?¹ (Frederic Matys Thursz)

Das Ende der Malerei wurde in der Vergangenheit oft proklamiert.² Doch ist kein Künstler oder Kunstkritiker soweit gegangen, diese Frage bereits bei dem Bild *Las Meninas* von Diego Velázquez de Silva (1599-1660) aufzuwerfen.³

Mit der steten Auflösung der repräsentativen Tafelbildmalerei und der Verweigerung jeglicher Gegenständlichkeit haben sich zugleich Selbstverständnis wie Status der Malerei zunehmend verändert. Die Abkehr von Traditionen und Regeln stellte die malereiimmanenten Aspekte wie Farbe, Material, Bildträger oder die Bedeutung von Licht in den Vordergrund.

Das Œuvre von Frederic Matys Thursz (1930-1992) spiegelt diese Entwicklung wider. So stellte der Künstler die Malerei immer wieder grundsätzlich in Frage und verpflichtete sich aus dieser kritischen Reflexion heraus ganz der Farbe und dem Licht als Maximen seiner Malerei. Innerhalb von vier Jahrzehnten schuf Frederic Matys Thursz ein Werk, das in seiner Eigenständigkeit und Ausstrahlung ohne Vergleich ist. Heute zählt er zu den bedeutendsten Vertretern der Farbmalerie der 80er und 90er Jahre in Europa und Amerika (Abb.26).⁴

Sein Frühwerk der 50er bis 70er Jahre prägt das Experiment mit unterschiedlichen Stilen, Techniken und Materialien – von der Gegenständlichkeit bis hin zur Farbfeldmalerei. Immer wieder finden sich Anklänge an künstlerische Vorbilder aus der europäischen Maltradition wie beispielsweise an Matthias Grünewald, Rembrandt, Vertreter der klassischen Moderne oder auch der amerikanischen Nachkriegsmoderne – vor allem an Jean Fautrier und Mark Rothko. Ab den 80er Jahren kristallisierte sich immer stärker sein eigener, „radikaler“ Stil heraus.

In seinem Hauptwerk der 80er und 90er Jahre schuf Frederic Matys Thursz in einer Art moderner, polychromer Schichtenmalerei mit bis zu 100 Farbschichten, großformatige, scheinbar „monochrome“ Arbeiten, bei denen er sich in einer radikalen Reduktion auf Farbe und Licht,

¹ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (1990), S. 16-17.

² Vgl. bspw. MEINHARDT, J. (1997), PINCZEWSKI, A. (2001).

³ Diego Velázquez de Silva: *Las Meninas (La Familia de Felipe IV)*, 1656, Öl auf Leinwand, 318x276cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

⁴ Abb. 26: Installationsaufnahme der Ausstellung *Frederic Matys Thursz*, Musée d'Art Moderne in Saint-Etienne, Frankreich.

konzentrierte – für ihn *“the totality of painting”*.⁵ Diese Arbeiten sind bestimmt durch ihre Materialität und spezielle Faktur. Ausserdem bestechen sie durch ihre besondere Farbwirkung sowie die intensive Strahlkraft und behaupten aus der Symbiose von Farbe und Licht ihre Eigenständigkeit.⁶

Ab 1978 nahm Frederic Matys Thursz an Treffen, Ausstellungen und Publikationen von Künstlern teil, die sich ebenfalls der Infragestellung bzw. Erneuerung der Malerei verschrieben hatten. Dazu gehörten Raimund Girke, Marcia Hafif, Joseph Marioni, Olivier Mosset, Phil Sims, Günter Umberg und Jerry Zeniuk. Laut Marcia Hafif war es notwendig geworden,

*“to turn inward, to the means of art, the materials and techniques with which art is made. Artists still interested in painting began an analysis – or deconstruction – of painting, turning to the basic question of what painting is, not so much for the purpose of defining it as to actually be able to vivify it beginning all over again.”*⁷

Unter der Etikettierung *Radical Painting* gipfelten die gemeinsamen Aktivitäten in der Ausstellung *Radical Painting: An Exhibition of Painting* im Williams College Museum of Art, Williamstown, MA.⁸ In Europa fand *Radical Painting* ebenfalls in verschiedenen Ausstellungen sein Echo, doch zerschlug sich das gemeinsame Unterfangen Mitte der 80er Jahre.

Trotz ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Malerei erfuhren Frederic Matys Thursz und *Radical Painting* in den USA und Europa kaum Anerkennung. Erst in den 80er und 90er Jahren wurde dem Werk von Frederic Matys Thursz wachsende Anerkennung zuteil. 1988 widmete ihm das Musée d'Art Moderne in Saint-Etienne seine erste Retrospektive.⁹ Während seiner letzten Ausstellung 1992 auf der *Documenta IX*, als sich die ersehnte, öffentliche Wahrnehmung einzustellen schien, verstarb der Künstler.¹⁰ Trotzdem ist das Œuvre von Frederic Matys Thursz nahezu in Vergessenheit geraten und bisher nicht umfassend kunsthistorisch behandelt worden. Auch zu *Radical Painting* existieren keine Publikationen, die sich eingehend mit dieser „Gruppe“ von Künstlern auseinandersetzen.

⁵ THURSZ, F.M. (1999), o. S.

⁶ Frederic Matys Thursz zitiert aus NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999), o. S.

⁷ HAFIF, M. (1978), S. 34-40.

⁸ WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984).

⁹ MUSÉE D'ART MODERNE (1989).

¹⁰ MUSEUM FRIDERICIANUM (1992).

Die künstlerische Radikalität und Konsequenz, mit der Frederic Matys Thursz der Frage nachgegangen ist, was Malerei sein kann, weist weit über den malereiimmanenten Diskurs hinaus. Vielmehr stieß er mit seiner Malerei an deren Grenzen, erweiterte sie und eröffnet dem Betrachter ganz neue Erfahrungswelten – ganz im Sinne von Jean-François Lyotard, demzufolge die „*Frage nach dem Undarstellbaren*“ die einzige ist, „*die im kommenden Jahrhundert den Einsatz von Leben und Denken lohnt.*“¹¹

1.1 Fragestellungen und Zielsetzungen

*Color and light are the totality of painting.*¹²
(Frederic Matys Thursz)

Der Fokus der Dissertation richtet sich auf das Œuvre von Frederic Matys Thursz. Was ist das Besondere der Malerei dieses Künstlers? Wie gelangt er zu seinen beiden Parametern Farbe und Licht, und warum erhebt er sie zu den Maximen seiner Malerei? Wie setzt er diese in seiner Malerei um? Einen weiteren Aspekt stellt die kunsthistorische Analyse und Interpretation seines Werkes dar. Welche Einflüsse sind erkennbar, welche Parallelen lassen sich ziehen? Wie ist das Œuvre von Frederic Matys Thursz kunstwissenschaftlich einzuordnen und zu deuten? Bei einer Malerei, die ihre eigenen Grenzen und Möglichkeiten auslotet, geht es zudem immer um grundsätzliche Wahrnehmungsphänomene und deshalb um das Erfordernis einer kritischen Hinterfragung dieser Zusammenhänge. Das Hauptaugenmerk gilt den Wirkungsweisen der Werke und somit auch dem Betrachter. Wie erlebt er die Bilder, welche Reaktionen lösen diese in ihm aus?

Als zweiter Schwerpunkt wird die „Gruppe“ *Radical Painting* unter verschiedenen Aspekten beleuchtet. Wie entstand *Radical Painting*? Welche Künstler schlossen sich zusammen und warum? Welche Rolle spielte dabei Frederic Matys Thursz? Einen zusätzlichen Gesichtspunkt stellt die kunsthistorische Interpretation und Kontextualisierung dar. Welche Einflüsse oder Vorläufer lassen sich erkennen? Welche Rolle spielte *Radical Painting* für die Entwicklung der Malerei? Außerdem gilt es, den Gründen für die mangelnde Rezeption nachzugehen. Welche Faktoren spielten dabei eine Rolle?

¹¹ Lyotard, Jean-François zitiert aus PRIES, C. (1989), S. 91-118.

¹² THURSZ, F.M. (1999), o. S.

Die zentralen Fragestellungen hinsichtlich des Werkes von Frederic Matys Thursz werden bereits im Frühwerk aufgeworfen. Es gilt zu klären, wie sich bereits in den 50er bis 70er Jahren die entscheidenden Parameter seiner Malerei, Farbe und Licht, artikulieren, und welche wesentlichen Stilmerkmale des Hauptwerkes sich bereits in den ersten Jahrzehnten seines Schaffens herauskristallisieren. Wie ist das Experimentieren mit verschiedenen Materialien, Techniken und Stilen zu erklären? Auch wird der Frage nachgegangen, welche biographischen und philosophischen Aspekte sowie kunsthistorische Referenzen bei der Entwicklung seines „radikalen“ Stils von Bedeutung sind.

Das Hauptaugenmerk richtet sich aber auf das Hauptwerk der 80er und 90er Jahre und auf die beiden Gestaltungsmaximen des Künstlers: Farbe und Licht. Es gilt herauszufinden, was Frederic Matys Thursz unter Farbe versteht – sowohl hinsichtlich ihrer immateriellen Erscheinungsweise als auch materiellen Konsistenz. Wie erreichte er die besondere Farbwirkung seiner Bilder? Welche Rolle spielten dabei seine Materialwahl, Technik und auch die Formate seiner Bilder? Welche Auswirkung hatte dies auf die Faktur seiner Bilder? Ebenso wird untersucht, ob Frederic Matys Thursz Vorbilder hinsichtlich seiner Farben und Farbbehandlung hatte und welchen Einfluss diese auf seine Malerei ausübten.

Diesen Fragestellungen schließt sich die Untersuchung der zweiten Gestaltungsmaxime von Frederic Matys Thursz, des Lichts, an. Warum erhebt er das Licht neben der Farbe zur alles bestimmenden Komponente seiner Malerei? Wie erreicht er die enorme luzide Wirkung seiner Bilder? Vor allem wird die Frage thematisiert, wie Frederic Matys Thursz das Paradoxon innerhalb seines Werkes, zwischen der Materialität der Farbe und der geforderten Immaterialität des Lichtes, vermeidet. Welche Parallelen lassen sich ziehen? Zum anderen muss geklärt werden, was diese Radikalität für den Status des Bildes bedeutet.

Die bisher vage Bezeichnung bzw. Betitelung von *Radical Painting* weist auf das Fehlen einer anerkannten Definition hin. Dabei werden zunächst die Entstehung und Entwicklung von *Radical Painting* geklärt, um die Frage nach der Definition und auch den Intentionen der einzelnen Künstler, sich zusammenzuschließen, folgen zu lassen. Was war das verbindende Credo? Welche Unterschiede gab es? Auch ist es erforderlich, auf die einzelnen Künstler selbst einzugehen, nach der Verbindung zwischen *Radical Painting* und Frederic Matys Thursz sowie nach den Gründen für das Auseinanderbrechen der „Gruppe“ zu suchen.

Zudem werden die Gründe für die erstaunlich geringe Rezeption und mangelnde öffentliche und auch kunsthistorische Wahrnehmung gesucht. Warum sind das Werk von Frederic Matys Thursz und auch *Radical Painting* nur einem kleinen Kreis von Kunsthistorikern, Kuratoren, Kritikern und Sammlern bekannt? Worin ist das Fehlen der kunsthistorischen Anerkennung begründet? Daran

schließt sich die Frage nach der Bedeutung von *Radical Painting* für die Entwicklung der Malerei an und wie *Radical Painting* als auch die Malerei von Frederic Matys Thursz in die Geschichte der zeitgenössischen Malerei einzuordnen sind.

Das übergeordnete Ziel dieser Dissertation ist es, das 40jährige Schaffen von Frederic Matys Thursz, dabei besonders seine Werke ab den späten 70er Jahren erstmals umfassend zu analysieren und in einen breiteren kunsthistorischen, ästhetischen und philosophischen Kontext zu stellen. Ebenso wird angestrebt, *Radical Painting* zum ersten Mal eingehend zu untersuchen sowie zu kontextualisieren. Intention ist es, durch die Analyse des Werkes von Frederic Matys Thursz als auch von *Radical Painting* die vorhandene Forschungslücke zu schließen und einen Beitrag zur Diskussion über die Geschichte der Farbmalerie liefern. Auf die radikal gestellten und die Malerei in Frage stellenden Fragen dieser Künstler und vor allem Frederic Matys Thursz gilt es Antworten zu finden, ihre Bedeutung für die Entwicklung der Malerei und Kunstgeschichte zu verifizieren und ihre Einzigartigkeit herauszustellen.

Zu betonen bleibt, dass diese Dissertation einen Anfang darstellt, sich mit dem Werk von Frederic Matys Thursz und *Radical Painting* auseinanderzusetzen, und somit keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann. Ziel dieses Promotionsvorhabens ist es demzufolge, die wichtigsten Aspekte zu benennen und ebenso darüberhinaus weisende Teilaspekte aufzuzeigen, um die Grundlage für zukünftige Forschungsarbeiten zu schaffen.

1.2 Forschungsmethode

Among the few painters whose work resists language is Frederic Matys Thursz.¹³ (Carter Ratcliff)

Carter Ratcliff beschreibt eine der größten Herausforderungen dieser Dissertation – etwas zu analysieren, zu beschreiben, was scheinbar nicht beschreibbar ist. In Bezug auf das Werk von Frederic Matys Thursz gibt er zu bedenken:

„Covering the canvas with luminous color, he gives a formalist next to nothing to say – no depths to measure, no arrangement of volumes to chart, no play of contrasting

¹³ RATCLIFF, C. (1999), o. S.

*colors to trace across the surface. The relentless delicacy of Thursz's surfaces makes them though, invulnerable even to labelling, the most insistent of criticism's devices.*¹⁴

Nach Klaus Honnef ist diese Art von Malerei „*weder abstrakt, noch gegenständlich; es sind einfach Bilder, vor denen das angestammte Vokabular der Kunstkritik versagen muss.*“¹⁵ So gesehen eröffnen sich vor allem im Hinblick auf das Hauptwerk von Frederic Matys Thursz und *Radical Painting* Herausforderungen an die offensichtlichen Grenzen der Sprache. Es handelt sich hier um eine Malerei, deren wesentliches Merkmal die individuelle Wahrnehmung und Seherfahrung ist. Jean-François Lyotard weist der Kunst die Bestimmung zu, vom Unaussprechlichen zu künden, und zieht folgenden nüchternen Schluss: „*Die Farbe, das Bild ist als Vorkommnis, als Ereignis nicht ausdrückbar, und davon hat sie Zeugnis abzulegen.*“¹⁶

Diese Problematik erweitert sich gleichermaßen auf die Abbildungen, die unerlässlich für das Verständnis sind. Was als einfarbige Oberfläche erscheint, ist meist eine aus mehrfachen Schichtungen unterschiedlichster Farbklingen gewonnene, ungemein differenziert angelegte Farbverbindung. Oftmals erscheinen die Bilder verschiedener Künstler gleich, obwohl sie sich in Farbauftrag, Oberflächenbeschaffenheit, Farbstoff und Bildgrund völlig unterscheiden. Klaus Honnef gibt zu Bedenken:

*„Wer ihre dingfesten Ergebnisse fotografiert, erhält entweder ein farblesches Abbild, das der originalen Einfärbung nicht einmal annähernd entspricht oder ein graues Konterfei mit einer verschwommenen und unfassbaren Oberfläche.“*¹⁷

Durch begleitende Detailaufnahmen im Abbildungsteil wird versucht, diese Problematik zu umgehen. Trotz aller scheinbaren Herausforderungen dieses Dissertationsvorhabens, ist es nicht unmöglich, über diese Art von Malerei zu schreiben. Nach Reinhard Ermen lassen sie sich zwar nur schwer erfassen, und Sprachlosigkeit dominieren. Doch die „*Wörter und Begriffe umschreiben den Kern des eigentlichen Seherlebnisses, sie können helfen, das Außerordentliche zu erinnern.*“¹⁸ Ein Schwerpunkt muss demnach auf der Beschreibung der Wahrnehmung des Betrachters liegen. So betont Matthias Bleyl, dass die Sprache wesentlicher Bestandteil des Bildverständnisses sei:

¹⁴ RATCLIFF, C. (1999), o. S.

¹⁵ Klaus Honnef zitiert aus RHEINISCHES LANDESMUSEUM BONN (1978), S. 9.

¹⁶ LYOTARD, J.-F. (1987), S. 225.

¹⁷ Klaus Honnef zitiert aus RHEINISCHES LANDESMUSEUM BONN (1978), S. 9.

¹⁸ ERMEN, R. (1990), S. 14.

„Der parallele, deskriptive, sprachliche Erweis künstlerischer Phänomene trägt somit zum Verständnis einer vordringlich apperzeptiven Malerei bei, indem er einerseits das unverständlich scheinende Phänomen strukturiert und andererseits dem Bewusstsein hilft, das nötige Sensorium als Voraussetzung überhaupt erst bereitzustellen. Sprache legitimiert hier nicht im Nachhinein, sondern macht das Wesen des künstlerischen Phänomens im Augenblick der Rezeption bewusst. Sie objektiviert damit – jedoch nicht im Sinn eines ‚Beweises‘ – das subjektive Kunsterlebnis. Erst dadurch wird ästhetische Erfahrung diskutabel.“¹⁹

Um den zuvor beschriebenen Schwierigkeiten zu entgehen, ist es erforderlich, die entsprechenden Forschungsmethoden zu wählen. Dabei ist es entscheidend, auf die unterschiedlichen Aspekte der Dissertation, die das Frühwerk sowie das Hauptwerk von Frederic Matys Thursz als auch *Radical Painting* betreffen, einzugehen. Demzufolge werden verschiedene Methoden und Vorgehensweisen bei der Analyse verfolgt.²⁰

Zum großen Teil stellt die vorliegende Arbeit eine Grundlagenforschung im Sinne des Erschließens und Interpretierens von bisher fast unerschlossenen, primären Quellen dar. Diese beinhalten vor allem die Kunstwerke von Frederic Matys Thursz sowie dessen überlieferte Schriften und Aufzeichnungen. Dies impliziert ebenso das Konzipieren, Führen und Auswerten der zahlreichen Interviews, die mit Künstlern, Familienangehörigen, Kritikern, Galeristen und Museumsdirektoren in Europa und den USA geführt worden sind. Somit liegt der Forschungsschwerpunkt auf eigenen Recherchen, dem Auswerten der Primärquellen, der eigenständigen Werkanalyse und Interpretation. Bei allen Ausführungen stehen aber stets die Werke von Frederic Matys Thursz und seine Sichtweisen im Vordergrund.

Das Gleiche gilt für *Radical Painting*. Die einzelnen Künstler selbst sind bisher eingehend untersucht worden, das Phänomen an sich aber blieb bisher unbeachtet. Hier wird Primärforschung betrieben, da primäre Quellen, Kataloge, Publikationen, von der Autorin geführte Interviews mit den Künstlern, Kritikern und Kuratoren in Europa und Amerika sowie bisher unveröffentlichte Quellen analysiert werden.

Die Untersuchung des Frühwerkes dient der Diskussion um die Stilfindung von Frederic Matys Thursz. Dementsprechend wird durch die Form- und Stilanalyse der Werke der 50er bis in die 70er Jahre erörtert, welche stilistischen Merkmale seines Hauptwerkes sich bereits hier erkennen lassen. In chronologischer Abfolge wird anhand von Einzelbeispielen die Genese des Werkes dargestellt. Parallelen zu anderen Künstlern und philosophischen Theorien ergänzen die Form- und Stilanalyse.

¹⁹ BLEYL, M. (1988a), S. 231.

²⁰ Vgl. hierzu KOHLE, H. / BRASSAT, W. (2003), KULTERMANN, U. (1996).

Dagegen unterscheidet sich die Herangehensweise an das Hauptwerk grundlegend. Hier werden nicht mehr Einzelbeispiele stilistisch untersucht, sondern eine Material- und Technikanalyse des finalen, radikalen Stiles von Frederic Matys Thursz unternommen. Der Fokus richtet sich auf elementare Einzelaspekte seiner Malerei, nicht mehr auf einzelne Werke gemäß der Forderung von Klaus Honnef: *„Beschreibbar ist lediglich ihr Herstellungsprozess, ihre Funktion innerhalb der gesamten Bilderwelt, eventuell noch die subjektive Betroffenheit des Betrachters. Sie selbst sind es nicht.“*²¹

Die chronologische Darstellung wird demnach, da die Stilfindung abgeschlossen ist, zugunsten einer themenspezifischen Beschreibung bzw. Interpretation aufgegeben. Neben der kunstwissenschaftlichen und philosophischen Interpretation stehen die Untersuchung der Wahrnehmung des Betrachters und dessen Anschauungsverhalten im Vordergrund. Matthias Bleyl betont die Wichtigkeit dieses rezeptionsanalytischen Ansatzes:

*„Die Gestaltung ist der Weg, der eine bereits gefundene Erkenntnis in ein sichtbares Ergebnis umsetzt oder auch überhaupt erst zu einer zunächst nicht notwendig intendierten Erkenntnis hinführt. Das Nachgehen dieses Weges durch unsere Wahrnehmung führt zu den direkten Wurzeln jeder bildnerisch zu leistenden Erkenntnis.“*²²

Da in der Forschung bereits detaillierte Werkanalysen zu den Arbeiten der einzelnen Künstler von *Radical Painting* existieren, wird nicht mehr von den einzelnen Kunstwerken ausgegangen. Der Fokus richtet sich ausschließlich auf die Analyse der Entstehung und Definition, auf die Grundzüge der einzelnen Œuvres und der Kontextualisierung von *Radical Painting*. Die Verlagerung des Schwerpunktes auf das Umfeld von Frederic Matys Thursz dient zudem der notwendigen Kontextualisierung des Werkes des Künstlers.

²¹ Klaus Honnef zitiert aus RHEINISCHES LANDESMUSEUM BONN (1978), S. 12.

²² BLEYL, M. (1988a), S. 18.

1.3 Gang der Untersuchung

*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.*²³ (Frederic Matys Thursz)

Die Dissertation ist in drei Teile gegliedert: das Früh- und Hauptwerk von Frederic Matys Thursz sowie *Radical Painting*. In dem ersten Teil werden, dem Postulat des Künstlers – „*Intuition through knowledge*“²⁴ – folgend, die verschiedenen Einflussfaktoren untersucht, die stilistischen Tendenzen herausgearbeitet und beleuchtet, welche Konstanten des Hauptwerkes bereits während der ersten Jahrzehnte seines Schaffens reifen. Die Analyse des Frühwerkes thematisiert somit die Stilfindung von Frederic Matys Thursz.

In dem Unterabschnitt *Elegia Judaica* werden die persönlichen Hintergründe des Künstlers erforscht, seine Flucht nach Amerika und die ersten Jahre in New York sowie die Bedeutung der jüdischen Religion seiner Familie für ihn und seine Kunst. Anschließend wird auf seinen starken Bezug zu Europa anhand seines Studienaufenthaltes in Paris eingegangen. Dieser hat den Künstler nachhaltig geprägt und ihm ebenso das Studium zahlreicher Künstler der *Klassischen Moderne* ermöglicht. Folgerichtig wird dem Einfluss von Paul Cézanne, Chaim Soutine und Jean Fautrier nachgegangen, die der Künstler immer wieder zitierte. Ebenso gilt es, die Auseinandersetzung von Frederic Matys Thursz mit dem Philosophen Henri Focillon zu untersuchen und den Einfluss auf sein Verständnis von Malerei nachzuweisen, wie es im folgenden Zitat anklingt: „*The point of making is to return to the beginning of making paintings since there is no end.*“²⁵ Betrachtet man die Titel der einzelnen Arbeiten, eröffnet sich ein ganzer Kosmos an biographischen, kunsthistorischen, religiösen und philosophischen Referenzen, die es zu entschlüsseln gilt.

Die 60er Jahre sind ebenfalls durch das Experimentieren mit verschiedenen Stilen, Techniken und Materialien gekennzeichnet, die sowohl durch die amerikanische Nachkriegsmoderne als auch die europäische Malereigeschichte bestimmt sind. Eine Serie von Bildern weist dementsprechend einen starken Bezug zu Franz Kline auf. Eine andere Werkgruppe erinnert wiederum stark an das *Hardedge Painting*. Zudem beginnt in dieser Zeit die bildnerische Auseinandersetzung mit

²³ THURSZ, F.M. (1981), S. 155.

²⁴ THURSZ, F.M. (1999), o. S.

²⁵ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.

Rembrandt, einem der wenigen Künstler, die für Frederic Matys Thursz „*authority (...) in the making of the painting*“ besaßen.²⁶ In der Serie der *Supercolorance* findet die Suche des Künstlers nach der luziden Wirkung seiner Bilder einen vorläufigen Höhepunkt. Die Auseinandersetzung mit der literarischen Strömung des französischen Symbolismus bildet die philosophische Ergänzung der Analyse.

In den 70er Jahren setzte der Künstler das Experimentieren fort, allerdings nicht mehr in derart hohem Maße wie in den Jahren zuvor und näherte sich immer stärker dem finalen Stil der 80er und 90er Jahre. In der Serie der *Envelope Paintings* setzte sich der Künstler mit dem amerikanischen *Colorfield Painting* auseinander. Ein künstlerischer Vergleich wird zu Barnett Newman und Ad Reinhardt gezogen. Vor allem aber steht Mark Rothko im Zentrum der Untersuchung. Das Œuvre von Mark Rothko stellte eine der großen Einflussfaktoren für Frederic Matys Thursz dar, für ihn die „*Quintessenz der Malerei*“.²⁷ Die wichtigen künstlerischen Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede werden herausgestellt.

Im zweiten Teil wird das Hauptwerk mit Arbeiten der 80er und 90er Jahre untersucht. Er setzte nun seine beiden Maximen Licht und Farbe konsequent um bzw. ordnete diesen alles unter. Deshalb wird in diesem Teil der Dissertation explizit auf die Farbe und das Licht in der Malerei von Frederic Matys Thursz eingegangen.

Dabei unterschied der Künstler Farbe sowohl hinsichtlich ihrer farblichen Erscheinung (*Color*) als auch materiellen Konsistenz (*Paint*). Demzufolge wird die Farbe im Werk von Frederic Matys Thursz im Sinne von *Color* untersucht und die Serie von Arbeiten näher beschrieben, die sich mit dem *Isenheimer Altar* von Matthias Grünewald auseinandersetzt. Der Künstler selbst bezeichnete den Altar als „*a revelation*“ und verwies immer wieder auf die Bedeutung des Altars für sein Verständnis von Farbe.²⁸ Zudem werden die alchemistischen Bezüge des Werkes von Frederic Matys Thursz im Hinblick auf seine Farbbehandlung diskutiert.

Der Aussage „*Painting is about paint!*“ folgend, wird anschließend die herausragende Gewichtung der Farbe im Sinne von *Paint* erörtert, indem die genaue Zusammensetzung der Farben, die Wahl der Pigmente, Bindemittel und anderer Zusatzstoffe analysiert werden.²⁹ Ebenso wird an einzelnen

²⁶ THURSZ, F.M. (1999), o. S.

²⁷ THURSZ, F.M. (1996), o. S.

²⁸ THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44.

²⁹ Frederic Matys Thursz zitiert aus NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999), o. S.

Beispielen gezeigt, welche Wechselwirkungen und unterschiedlichen Farbwirkungen die einzelnen Komponenten hervorrufen.

Diese Analyse setzt sich in der Betrachtung des Malprozesses von Frederic Matys Thursz gemäß seinem Postulat „*Life is a matter of timing, while art is the timing of matter*“ fort.³⁰ Besonders seine spezielle Technik der Schichtenmalerei wird genauestens untersucht und ihre Auswirkungen auf die Bildwirkung beschrieben. Neben dem Duktus erfahren die Faktionen der Arbeiten besondere Aufmerksamkeit, da sie sich zum Teil vollkommen voneinander unterscheiden und ein wesentliches Merkmal der Arbeiten darstellen. Ähnlich verhält es sich mit den Formaten. Die unterschiedlichen Größen und Typen werden aufgezeigt und ihre Funktion für die Bildwirkung thematisiert.

Das folgende Kapitel widmet sich der zweiten Maxime, dem Licht, und untersucht die Aussage: „*There is no color, only light.*“³¹ Dabei wird zunächst die luzide Strahlkraft der Bilder analysiert. Es wird der Frage nachgegangen, wie die Symbiose aus Farbe und Licht zu der einzigartigen ästhetischen Wirkung der Bilder führt. Dabei wird besonders das Zusammenspiel der Schichtenmalerei mit den verwendeten Materialien untersucht. Die enorme Strahlkraft wirft zudem Fragen nach der Immaterialität und dem Raum auf. Im Vergleich mit den Vitraux der Kathedrale von Chartres, einer persönlichen Pilgerstätte von Frederic Matys Thursz, werden die Anregungen, die er dort erfuhr, thematisiert und auf die Diskussion über Licht und Raum übertragen. In der Auseinandersetzung mit der mittelalterlichen Lichtmetaphysik wird die theoretisch-philosophische Grundlage für dieses Streben des Künstlers vermutet.

Die Interpretation teilt sich zum einen in die Thematisierung des Status des Bildes angesichts des außerordentlich reduktiven, radikalen Ansatzes von Frederic Matys Thursz auf und stellt die Frage nach der Autonomie des Kunstwerkes. Zum anderen geht sie einem der zentralen Punkte für das Verständnis der Malerei von Frederic Matys Thursz nach, der Wahrnehmung des Betrachters. Dabei werden sein Anschauungsverhalten und die verschiedenen Wahrnehmungsebenen, auf denen er das Bild erfährt, beschrieben. Die Offenheit und damit verbundene Interpretationsvielfalt für den Betrachter stellt einen weiteren Aspekt der Rezeptionsanalyse dar.

Den Schwerpunkt der Interpretation bildet die Frage, ob man das Seherlebnis als sublim bezeichnen kann. Es gilt, folgenden Ausspruch von Frederic Matys Thursz zu verifizieren: „*Beyond the physicality of a painting there is spirituality, transcendence. For me, painting is substance, its color*

³⁰ Frederic Matys Thursz zitiert aus GALERIE LELONG (1999), S. 3-16.

³¹ Frederic Matys Thursz zitiert aus NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999), o. S.

and its light can give meaning to everything.”³² Hierzu wird erst eine kurze Definition des Sublimen geliefert, die sich allerdings auf die relevanten Momente für das Werk von Frederic Matys Thursz beschränkt und somit keine historische Abhandlung darstellt. Anschließend wird die sublimine Seherfahrung des Betrachters beschrieben und diskutiert.

Den dritten Teil bildet die Untersuchung von *Radical Painting*. Dabei werden zunächst die Entstehung thematisiert und die gemeinsamen Gruppenausstellungen beschrieben. Vor allem richtet sich der Fokus auf die Ausstellungen *Radical Painting: An Exhibition of Painting* in Williamstown sowie *Radical Painting – Präsenz der Farbe* in Oberhausen.³³ Die Definition von *Radical Painting* schließt sich diesen Ausführungen an. Nach Marcia Hafif begannen Künstler „*still interested in painting (...) an analysis – or deconstruction – of painting, turning to the basic question of what painting is*”.³⁴ Es wird herausgearbeitet, was das verbindende Credo von *Radical Painting* war und welche künstlerischen Ziele die einzelnen Künstler verfolgten. Ebenso wird ergänzend auf die gewandelte Rolle des Betrachters bei dieser „radikalen“ Malerei eingegangen.

Daran anschließend werden die grundlegenden Züge der Œuvres der „radikalen“ Künstler Marcia Hafif, Joseph Marioni, Olivier Mosset, Phil Sims, Günter Umberg und Jerry Zeniuk vor- und deren künstlerische Ziele dargestellt. Die Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede werden diskutiert und anhand von einzelnen Werkbeispielen verifiziert.³⁵ Nach der Diskussion über die Rolle von Frederic Matys Thursz innerhalb von *Radical Painting* werden das Ende von *Radical Painting* thematisiert und die Gründe für das Auseinanderbrechen herausgearbeitet. Für Olivier Mosset bestand *Radical Painting* aus Künstlern „*with different backgrounds and intends, doing different works. At one time it just happened that they made a statement what art or painting could be.*”³⁶

Wesentlicher Bestandteil des dritten Teiles ist die Kontextualisierung von *Radical Painting* und damit ebenso von dem Œuvre von Frederic Matys Thursz. Als kleinster gemeinsamer Nenner und Vorläufer wird die *Minimal Art* herangezogen. Die verbindenden Elemente werden kurz herausgearbeitet. In der Betrachtung des Werkes von Robert Ryman wird beispielhaft die Verbindung zwischen der *Minimal Art* und *Radical Painting* offensichtlich gemacht, trotz der sehr eigenständigen Position des Künstlers.

³² Frederic Matys Thursz zitiert aus CEYSSON, B. (1989), S. 13.

³³ WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984); VEREIN FÜR AKTUELLE KUNST E.V. (1984).

³⁴ HAFIF, M. (1978), S. 34-40.

³⁵ Zu betonen ist an dieser Stelle, dass dabei nicht auf alle Künstler von *Radical Painting* eingegangen werden kann, sondern eine Auswahl getroffen wird, die möglichst viele Aspekte von *Radical Painting* verdeutlicht.

Anschließend wird *Radical Painting* in Bezug zur *Analytischen Malerei* gesetzt und die starken Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede herausgearbeitet. Exemplarisch dient das Werk von Raimund Girke, der sowohl als einer der Hauptvertreter der *Analytischen Malerei* gilt als auch für *Radical Painting* wichtig war. Es wird der Frage nach der historischen Verankerung von *Radical Painting* nachgegangen und ob, wie es Matthias Bleyl feststellt, sie sich „in radikalisierte Weise um die Mitte der 80er Jahre“ wiederbelebt.³⁷ Das letzte Kapitel geht den Gründen für die mangelnde Rezeption sowohl von *Radical Painting* als auch dem Werk von Frederic Matys Thursz nach.

1.4 Stand der Forschung

*But there is always a gap between seeing and knowing and there is always a gap in the experiencing of painting.*³⁸ (Frederic Matys Thursz)

Die mangelnde Rezeption und Anerkennung von Frederic Matys Thursz und *Radical Painting* schlägt sich gleichermaßen in der Literatur nieder und spiegelt die defizitäre Forschungssituation wider. Zu Frederic Matys Thursz existiert keine einzige Publikation, die sich umfassend mit dem Œuvre des Künstlers auseinandersetzt und es kunsthistorisch untersucht. Das Gleiche gilt für *Radical Painting*.

Von Frederic Matys Thursz selbst ist nur sehr wenig veröffentlicht worden. Zum einen handelt es sich um wenige, vom Künstler selbst verfasste Texte, die in Zeitschriften oder Ausstellungskatalogen abgedruckt worden sind.³⁹ Besonders hervorzuheben sind *Monochrome: Definitions, Amplifications, Repercussions & more. A painting, the painting* 1981 erschienen in *Art in America* und *Has Anyone Seen Lèger's Palette Recently?* 1986 publiziert in *A Journal for Artists*, die auf Grund ihrer inhaltlichen Dichte tiefe Einblicke in das Denken des Künstlers gewähren.⁴⁰

³⁶ Olivier Mosset zitiert nach KAMES, B. (2005c), o. S.

³⁷ BLEYL, M. (2000), S. 359.

³⁸ THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

³⁹ THURSZ, F.M. (1996), o. S., THURSZ, F.M. (1958), S. 19-22, THURSZ, F.M. (1988), S. 242-243, THURSZ, F.M. (1999), o. S.

⁴⁰ THURSZ, F.M. (1981), S. 155, THURSZ, F.M. (1986b), S. 43-44, THURSZ, F.M. (1986/87), S. 28-29.

Zum anderen wurden einige wenige Interviews mit dem Künstler veröffentlicht, die auf Grund der wenigen überlieferten Aussagen des Künstlers von unschätzbarem Wert sind. Insbesondere das von Bernard Ceysson geführte Gespräch anlässlich der Retrospektive in Saint-Etienne stellt eine unverzichtbare Quelle dar.⁴¹

Während der Recherchen kam zudem eine große Anzahl bisher nicht veröffentlichter Schriften zu Tage. Diese datieren aus Zeiten des Frühwerkes bis hin zu den 90er Jahren.⁴² Diese von dem Künstler selbst verfassten, oftmals nur in fragmentarischer Form formulierten Gedanken erwiesen sich als unverzichtbarer Bestandteil der Argumentation. In ihnen offenbart der Künstler seine kunsttheoretischen Gedanken, künstlerischen Ziele und Einflüsse. Ebenso existieren Aufsätze und Kritiken einzelner Autoren in Zeitschriften und Ausstellungskatalogen wie bspw. von Reinhard Ermen oder Kenneth Wahl.⁴³

Eine unverzichtbare Grundlage stellen zudem die verschiedenen Ausstellungskataloge dar, die oftmals das einzig verfügbare Bildmaterial liefern. Zu nennen ist hier der Katalog der Retrospektive *Frederic Matys Thursz* im Musée d'Art Moderne in Saint-Etienne.⁴⁴ Durch seine umfangreichen Aufsätze und Interviews stellt er eine wertvolle Grundlage dar und setzt sich als eine der wenigen Quellen auch mit dem Frühwerk des Künstlers auseinander. Ebenso ist der Galerie Lelong, die den Nachlass des Künstlers verwaltet, die Publikation mehrerer Kataloge zu verdanken. Durch zahlreiche Abbildungen bilden sie eine wichtige Ergänzung zu dem Katalog der Retrospektive.⁴⁵

⁴¹ CEYSSON, B. (1989), S. 9-20, THURSZ, F.M. / CEYSSON, B. (1991), S. 2-14, WEI, L. (1989a), o. S., WEI, L. (1990), S. 16-17.

⁴² Die unveröffentlichten Texte wurden von der Familie, der Witwe von Frederic Matys Thursz, Nina Lünenborg, und der ehemaligen Lebensgefährtin, Lilly Wei, bereitgestellt. THURSZ, F.M. (1992), o. S, THURSZ, F.M. (ohne Datum-a), o. S, THURSZ, F.M. (ohne Datum-b), o. S, THURSZ, F.M. (ohne Datum-c), o. S, THURSZ, F.M. (ohne Datum-d), o. S, THURSZ, F.M. (ohne Datum-e), o. S, THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S, THURSZ, F.M. (ohne Datum-g), o. S.

⁴³ CAMUS, R. (1996), S. 20, ERMEN, R. (1989b), S.22-42, ERMEN, R. (1990), S. 14, ERMEN, R. (1991), S. 18-22, GIBSON, A. (1987), S. 114-126, GIBSON, A. (1992), S. 123-151, RATCLIFF, C. (1999), o. S., WAHL, K. (1990), S. 15, WAHL, K. (1991), , WEI, L. (1989b), S. 45-69.

⁴⁴ MUSÉE D'ART MODERNE (1989).

⁴⁵ GALERIE LELONG (1990), GALERIE LELONG (1991), GALERIE LELONG (1996), GALERIE LELONG (1999).

Das Gleiche gilt für den Katalog der Wanderausstellung *Frederic Matys Thursz: 1930-1992 - Malerei*, den die Staatlichen Museen Kassel zusammen mit dem Museum De Zonnehof in Amsterdam und dem Von der Heydt-Museum Wuppertal 2001 herausgegeben haben.⁴⁶ Dagegen ist nur eine verschwindend kleine Anzahl von Publikationen aus der Zeit des Frühwerkes von Frederic Matys Thursz erhalten. Überwiegend datieren sie aus der Zeit seiner Lehrtätigkeit in Lexington, KY. Kaum mit Text versehen und nur mit Abbildungen in Schwarz-Weiß liefern sie nur bedingt Informationen über diese wenig dokumentierte Zeit des Künstlers.⁴⁷

Ähnlich verhält es sich mit den anderen Ausstellungskatalogen von Galerien oder Ausstellungsinstitutionen aus den 70er bis 90er Jahren, die meist nur rudimentäre Informationen liefern.⁴⁸ Selbst der Katalog zur *Documenta IX* bietet wenig Anhaltspunkte und kann nur als Referenz dienen.⁴⁹ Aufschlussreich für die Zeit seiner Lehrtätigkeit an der *New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture* erweist sich lediglich deren Katalog *Frederic Matys Thursz – The Pulse of Painting*.⁵⁰ Auf Grund der geringen Anzahl von Quellen, die aus den ersten Jahrzehnten des Schaffens von Frederic Matys Thursz stammen, erweisen sich die wenigen Rezensionen aus den 70er und 80er Jahren oftmals als die einzige Quelle zu bestimmten Werkzyklen wie bspw. der Artikel *Vermilion-Series* von 1973 in *Artweek*.⁵¹ Die zahlreichen Ausstellungsrezensionen der folgenden Jahre, die sowohl in amerikanischen als auch europäischen Zeitschriften und Zeitungen erschienen sind, geben meist nur das Bekannte wieder.⁵²

⁴⁶ STAATLICHE MUSEEN KASSEL et al. (2001). Zu nennen sind hier ebenso die folgenden Publikationen der Staatlichen Museen Kassel: NEUE GALERIE KASSEL (2002), STAATLICHE MUSEEN KASSEL / EISSENHAUER, M. (2002).

⁴⁷ JEFFERSON PLACE GALLERY (1959), RENAISSANCE SOCIETY AT THE UNIVERSITY OF CHICAGO (1979), UNIVERSITY OF KENTUCKY (1963), UNIVERSITY OF KENTUCKY GALLERY OF ART (1965).

⁴⁸ KRINGS-ERNST GALERIE (1987), MASSIMO AUDIELLO GALLERY (1986), NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1994), RENAISSANCE SOCIETY AT THE UNIVERSITY OF CHICAGO (1979), FIAC (1989).

⁴⁹ MUSEUM FRIDERICIANUM (1992), STAATLICHE MUSEEN KASSEL / EISSENHAUER, M. (2002).

⁵⁰ NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999). Ebenso hielt Robert C. Morgan eine Rede über das Werk von Frederic Matys Thursz in der ehemaligen Lehrstätte des Künstlers. Vgl. MORGAN, R.C. (1995), o. S.

⁵¹ N.N. (1973), S. 6. Exemplarisch sei ebenso genannt: LUBELL, E. (1978), S. 10.

⁵² ADAMS, B. (1991), S. 139-140, ALBERTAZZI, L. (1990), S. 88-89, BOUYEURE, C. (1988), S. 14, BROCK, H. (1992), o. S., ERMEN, R. (1989a), S. 357, ERMEN, R. (2003), S. 347-348, FINK, A. (2000), S. 48, FRANZ, E. (2000), o. S., KRAFT, M. (1999), S. 75, MACK, G. (1999), S. 41, MÜLLER, S. (2000), o. S., MÜLLER, S. (2001), o. S., POSCA, C. (2001), S. 315, RIBI, T. (1999), S. 46, SACHAROW, A. (1992), S. 21, SORENSON, D. (1991), S. 81, WEBER, N.F. (1997), S. 29, WEI, L. (1984b), S. 44-45, WEI, L. (1999), S. 96-97.

Neben den unveröffentlichten Quellen und den Ausstellungskatalogen stellen vor allem die zahlreichen Interviews der Autorin in Europa wie in den USA die mit Abstand wichtigsten Quellen dar. Bei den Interviewten handelte es sich um dem Künstler nahestehende Personen (seine Witwe und Künstlerin, Nina Lünenborg, seine Tochter, Michelle Thursz, seine ehemalige Lebensgefährtin, Lilly Wei), enge Verwandte (Ala Damaz, Marcel Mendelsohn, Hadassah Thursz), Freunde oder befreundete Künstler (Jean-Luc Herman, James Reineking, Eugene Tulchin, Kenneth Wahl), Kritiker (Reinhard Ermen, Kenneth Wahl), Galleristen (Patrice Cotensin, Jean Frémon, Mary Sabbatino, Edward Thorp) oder Museumsdirektoren (Dr. Susanne Gänsheimer, Bernard Ceysson) sowie Restauratoren (Andreas Hoppmann, Michael Trier).⁵³ Zusammen mit den Interviews, die *Radical Painting* betreffen, wurden von der Autorin insgesamt mehr als 40 Interviews in Europa und Amerika geführt.

Gleichermaßen stellen das direkte Studium und Dokumentieren der einzelnen, oftmals weitverstreuten Werke von Frederic Matys Thursz eine Grundlage dieser Dissertation dar. Die Recherchen konzentrierten sich dabei zum einen auf die USA, vor allem auf New York City und New York State. Doch erstreckten sich die Untersuchungen auch auf Washington, D.C., Boston, MA und Lexington, KY. Daneben richtete sich der Fokus auf Europa. Den intensiven Recherchen in Deutschland und Frankreich bzw. Paris schlossen sich Forschungsaufenthalte in Holland und der Schweiz an.

Dabei handelt es sich um Museen (Bibliothèque National de France, Paris; Fonds national d'art contemporain, Paris; Jewish Museum, New York, NY; Karl Ernst Osthaus Museum der Stadt Hagen, Hagen; Kunstmuseum Bonn, Bonn; Kunstmuseum Basel, Basel; Kunstmuseum des Erzbistums Köln, Köln; Speed Art Museum, Louisville, KY; Staatliche Museen Kassel, Kassel; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; University of Kentucky Art Museum, Lexington, KY; Williamstown Museum of Art, Williamstown, MA), Galerien (Edward Thorp Gallery, New York, NY; Galerie Lelong, New York, NY, Paris und Zürich; Galerie Nordenhake, Berlin; Galerie Rupert Walser, München) und private Sammlungen (Black, New York, NY und Boston, MA; Bleiweiss, Washington, D. C.; Damaz, Paris; Ermen, Stuttgart; Lasker, New York, NY; Lünenborg, München; Rumpf, Köln; Sammlung Mondstudio, Bad Homburg; Sloan, Lexington, KY; Stahel, Basel; Hadassah Thursz, Washington, D.C.; Michelle Thursz, New York, NY; Tulchin, New York,

⁵³ KAMES, B. (2002a), o. S, KAMES, B. (2002b), o. S, KAMES, B. (2002c), o. S, KAMES, B. (2002d), o. S, KAMES, B. (2002e), o. S, KAMES, B. (2003c), o. S, KAMES, B. (2003h), o. S, KAMES, B. (2003j), o. S, KAMES, B. (2004a), o. S, KAMES, B. (2004b), o. S, KAMES, B. (2004d), o. S, KAMES, B. (2004e), o. S, KAMES, B. (2004g), o. S, KAMES, B. (2004i), o. S, KAMES, B. (2004k), o. S, KAMES, B. (2004m), o. S, KAMES, B. (2005b), o. S.

NY; Uniplan Art Collection, Kerpen; Vogl, Kassel; Wahl, Paris und New York, NY; Wei, New York, NY; Weinstock, Basel). Insgesamt wurden ca. 200 Werke von Frederic Matys Thursz im Original studiert oder in Einzelfällen anhand schriftlicher Quellen dokumentiert, der derzeitige Ort nicht festzustellen war.

Zu *Radical Painting* existiert ebenfalls keine einzige Veröffentlichung, die sich eingehend mit diesem Phänomen auseinandergesetzt und dieses kunsthistorisch reflektiert hat. Die einzelnen Künstler selbst fanden größeres kunsthistorisches Interesse, allerdings setzen sich diese Publikationen nicht mit *Radical Painting* auseinander bzw. berücksichtigen die „Gruppe“ nur marginal.

Hinsichtlich der Entstehung und auch Definition von *Radical Painting* sind die Artikel *Beginning Again* im Artforum 1978 und *Getting on with Painting* in *Art in America* 1981 von Marcia Hafif unerlässlich.⁵⁴ Auf europäischer Seite haben sich Günter Umberg und Joseph Marioni durch ihre Publikation *Outside the Cartouche – Zur Frage des Betrachters in der radikalen Malerei* besonders hervorgetan. Es handelt sich hierbei um eine Schrift, die sich vor allem mit der Rezeption von radikaler Malerei auseinandersetzt, deren Thesen jedoch nicht von allen Künstlern von *Radical Painting* geteilt wurden.⁵⁵

Von *Radical Painting* selbst existiert kein Manifest. Es sind nur wenige Auszüge aus gemeinsamen Diskussionen oder kurze Abhandlungen in Zeitschriften überliefert, die trotz ihrer Kürze die damals aktuellen Themen der Künstler widerspiegeln und die unterschiedlichen Positionen sichtbar werden lassen. Zu nennen sind vor allem *Monochrome in New York*, erschienen 1979 in *Flash Art* und unter Beteiligung von Raimund Girke, Marcia Hafif, Joseph Marioni, Olivier Mosset, Doug Sanderson, Phil Sims, Jerry Zeniuk, *Conversation*, eine Diskussion zwischen Marcia Hafif, Olivier Mosset, Howard Smith und Jerry Zeniuk publiziert 1980 im *Cover Magazine* sowie *Letters: More on Monochrome* mit Texten von Anders Knutsson, Joseph Marioni, Olivier Mosset, Steven Rosenthal, Douglas Sanderson, Phil Sims, Susanna Tanger, Frederic Matys Thursz und Jerry Zeniuk veröffentlicht 1981 in *Art in America*.⁵⁶

⁵⁴ HAFIF, M. (1978), S. 34-40, HAFIF, M. (1981), S. 132-139, HAFIF, M. (1984), S. 32-34.

⁵⁵ MARIONI, J. / UMBERG, G. (1986). Vgl. ebenso UMBERG, G. / MARIONI, J. (1986), S. 14-15.

⁵⁶ GIRKE, R. et al. (1979), S. 13-15, HAFIF, M. et al. (1980), S. 5-7, KNUTSSON, A. et al. (1981), S. 8/9 und 155.

Während der Recherchen sind zudem einige, bisher unveröffentlichte Texte ausfindig gemacht worden, vor allem Unterlagen der Ausstellung in Williamstown. Diese erwiesen sich als wesentlicher Bestandteil für die Definition von *Radical Painting* und lieferten bis dato unbekannt Informationen.⁵⁷

Daneben sind die Ausstellungspublikationen zu nennen, vor allem die begleitenden Kataloge zu den zwei großen Ausstellungen im Jahre 1984: *Radical Painting: An Exhibition of Painting* im Williams College Museum of Art in Williamstown, MA und *Präsenz der Farbe – Radical Painting* im Verein für aktuelle Kunst in Oberhausen.⁵⁸ Besonders der Erstere stellt mit seinen Abbildungen, Aussagen der Künstler und einer genauen Chronologie der Entstehung und Entwicklung von *Radical Painting* eine unverzichtbare Quelle dar.⁵⁹ Darüber hinaus existiert mit *Painting about Painting* eine Publikation der ersten gemeinsamen Ausstellung von *Radical Painting* aus dem Jahr 1981. Die Einführung von Nancy Einreinhofer liefert eine erste Definition und befasst sich ebenso mit der mangelnden Rezeption von *Radical Painting*.⁶⁰

Nach dem Zusammenbruch von *Radical Painting* war es die Ausstellung *La Couleur Seule: l'expérience du monochrome* des Musée Saint-Pierre d'Art Contemporain in Lyon 1988, die fast alle radikalen Maler noch einmal zeigte und auch in dem Katalog mit Texten bedachte.⁶¹ Daneben existieren nur wenige Kataloge von Gruppenausstellungen, bei denen mehrere Künstler von *Radical Painting* vertreten sind, und meist liefern diese keine neuen Informationen.⁶² Zudem haben sich mehrere Museen und Ausstellungsinstitutionen mit dem Thema Farbe und Malerei in den 80er und 90er Jahren auseinandergesetzt und somit das Thema *Radical Painting* gestreift, jedoch ohne tieferegehende Analysen zu liefern.⁶³

⁵⁷ GIRKE, R. et al. (1984a), o. S, GIRKE, R. et al. (1984b), o. S, HAFIF, M. (1980), o. S, RYMAN, R. (1983), o. S. Darüber existieren noch weitere Unterlagen wie Briefe oder Manuskripte, die der Autorin von Marcia Hafif zur Verfügung gestellt wurden und die Ausstellung in Williamstown betreffen. Sie liefern ein sehr gutes Bild von der Entstehung der Ausstellung.

⁵⁸ WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984); VEREIN FÜR AKTUELLE KUNST E.V. (1984).

⁵⁹ Ebenso liefert Lilly Wei in dem Katalog eine Beschreibung von *Radical Painting* und stellt die einzelnen Künstler vor. Vgl. WEI, L. (1984a). Thomas Krens gibt in seiner Einleitung einen kurzen Überblick über die Entstehung und versucht *Radical Painting* in den kunsthistorischen Kontext einzuordnen. Vgl. KRENS, T. (1984).

⁶⁰ BEN SHAHN GALLERY / WILLIAM PATERSON COLLEGE (1981).

⁶¹ MUSÉE ST. PIERRE ART CONTEMPORAIN (1988).

⁶² HOWARD YEZERSKI GALLERY (1998), JAN MAIDEN FINE ART (1999), LA CRIÉE - HALLE D'ART CONTEMPORAIN (1988), NEWHOUSE CENTER FOR CONTEMPORARY ART (1997), WISMER, B. (1995).

⁶³ Exemplarisch seien hier genannt: FRANZ, E. (2003), SAMMLUNG MONDSTUDIO (2001), KUNSTMUSEUM BONN (1996), KUNSTMUSEUM BONN (2004).

In den letzten Jahren hat ein verstärktes Interesse für *Radical Painting* eingesetzt, das zwar nicht durch die breite Öffentlichkeit, aber durch einen kleinen Kreis von Sammlern, Ausstellungsinstitutionen und Museen getragen wird. Zu nennen sind vor allem der Ausstellungskatalog *Die Farbe (Rot) hat mich* des Karl Ernst Osthaus Museums in Hagen und *Radical Painting und Präsenz der Farbe in den achtziger Jahren*, herausgegeben von Nino Weinstock.⁶⁴ Darüber hinaus existieren noch Ausstellungskataloge jüngeren Datums. Allerdings gehen sie nicht in die Tiefe wie die beiden erst genannten bzw. setzen andere Schwerpunkte wie bspw. der Katalog *Soziale Fassaden u.a. – Farbe und Oberfläche in der Gegenwartskunst*, den die Städtische Galerie im Lenbachhaus herausgegeben hat. In der Ausstellung selbst waren u. a. Arbeiten von Marcia Hafif und Frederic Matys Thursz zu sehen.⁶⁵

Auf Grund der mangelnden Resonanz in den 80er Jahren sind kaum nennenswerte Kritiken aus dieser Zeit zu finden. Die größte Aufmerksamkeit erfuhr die Ausstellung *La Couleur Seule: l'expérience du monochrome* in Lyon 1988.⁶⁶ Im Laufe der Jahre sind zudem einige wenige Artikel in Zeitschriften erschienen. Vornehmlich zu nennen ist die Ausgabe *Malerei – Radikale Malerei* des Kunstforum International von 1987, die *Radical Painting* unter kunsthistorischen, philosophischen sowie wahrnehmungstheoretischen Aspekten untersucht. Besonders hervorzuheben sind die Aufsätze von Matthias Bleyl, der sich mit den jüngeren, radikalen Positionen auseinandersetzt sowie von Jerry Cooke, der die amerikanische Seite beleuchtet. Zudem liefert Klaus Honnef eine kurze Kontextualisierung von *Radical Painting*.⁶⁷

Essentielle Malerei in Deutschland – Wege zur Kunst nach 1945 von Matthias Bleyl und 1988 erschienen widmet sich ebenfalls dieser Art von Malerei. Hier bleibt der Fokus auf Deutschland eingegrenzt, und der Autor vermeidet den Begriff von *Radical Painting*, sondern entwickelt seinen eigenen Begriff der *Essentiellen Malerei*.⁶⁸ In der Definition der *Essentiellen Malerei* sind viele Aspekte von *Radical Painting* enthalten, und auch die Einzelanalysen einiger radikaler Maler sind äußerst wertvoll für das Verständnis der einzelnen Künstler. In zahlreichen Artikeln hat er sich

⁶⁴ KARL ERNST OSTHAUS MUSEUM (2000), WEINSTOCK, N. (2000).

⁶⁵ ESSO GALLERY (2000), HUNTERS COLLEGE OF THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK (2001), STÄDTISCHE GALERIE IM LENBACHHAUS (2003), VILLA AICHELE STÄDTISCHE GALERIE (2001).

⁶⁶ Exemplarisch werden folgende Artikel genannt, die sich vor allem auf die Ausstellung in Lyon beziehen: BREERETTE, G. (1988), COTTER, H. (1997), ERMEN, R. (1989c), S. 4-5, GLUECK, G. (1983), HANIMANN, J. (1988), HORPS, D. (1991), S. 11, WESTFALL, S. (1983), S. 102-103.

⁶⁷ BLEYL, M. (1987b), S. 159-169, COOKE, J. (1987), S. 186-191, DITTMANN, L. (1987b), S. 90-95, GIBSON, A. (1987), S. 114-126, HAASE, A. (1987a), S. 84-89, HAASE, A. (1987b), S. 81-83, HONNEF, K. (1987), S. 127-133.

⁶⁸ BLEYL, M. (1988a).

zudem der *Essentiellen Malerei* bzw. zeitgenössischen Farbmalerie gewidmet.⁶⁹ *Seeing Red: On Non-objective Painting and Color Theory* 2004, herausgegeben von Michael Fehr und Sanford Wurmfeld, liefert mit seinen zahlreichen Aufsätzen und auch der Dokumentation der begleitenden Ausstellungen in Europa und Amerika, in denen zahlreiche, "radikale" Maler vertreten sind, einen aktuellen Beitrag zur Diskussion über Farbe und Farbmalerie. Doch liegt der Schwerpunkt nicht auf *Radical Painting*.⁷⁰

Wiederum erwiesen sich die Interviews mit den Künstlern selbst – Marcia Hafif, Joseph Marioni, Olivier Mosset, Steven Rosenthal, Phil Sims, Howard Smith, Günter Umberg, Merrill Wagner, Jerry Zeniuk – , die in Europa und Amerika geführt worden sind, und die sich daran anschließenden Atelierbesuche als die mit Abstand wichtigsten Quellen.⁷¹ Die Recherchen beinhalteten ebenso Interviews und Atelierbesuche bei Künstlern, die zu dem engeren Umkreis oder zu der Folgegeneration von *Radical Painting* zählen – Christiane Fuchs, Ingo Meller, Eric Saxon, Peter Tollens, Dieter Villinger, Ulrich Wellmann.⁷² Darüber hinaus wurden Kritiker und Autoren befragt wie bspw. Matthias Bleyl, Bernard Ceysson, Reinhard Ermen oder Lilly Wei.⁷³

Somit basiert die Doktorarbeit hauptsächlich auf eigenen Recherchen und selbst erarbeiteten Thesen. Demzufolge stützt sich der Großteil der Dissertation auf die durchgeführten Untersuchungen in Europa sowie in Amerika, auf die Interviews mit Künstlern, Freunden oder Verwandten von Frederic Matys Thursz, Kritikern, Sammlern und Museumsdirektoren sowie vornehmlich auf selbst erstellte Analysen der Kunstwerke. Die philosophisch-ästhetische

⁶⁹ BLEYL, M. (1985), S. 22-23, BLEYL, M. (1998), BLEYL, M. (2000).

⁷⁰ FEHR, M. / WURMFELD, S. (2004).

⁷¹ KAMES, B. (2003d), o. S, KAMES, B. (2003g), o. S, KAMES, B. (2004f), o. S, KAMES, B. (2004j), o. S, KAMES, B. (2004l), o. S, KAMES, B. (2004o), o. S, KAMES, B. (2005a), o. S, KAMES, B. (2005c), o. S., KAMES, B. (2004n), o. S.

⁷² KAMES, B. (2003a), o. S, KAMES, B. (2003b), o. S, KAMES, B. (2003e), o. S, KAMES, B. (2003f), o. S, KAMES, B. (2003i), o. S, KAMES, B. (2003k), o. S, KAMES, B. (2004c), o. S.

⁷³ KAMES, B. (2003j), o. S, KAMES, B. (2004g), o. S, KAMES, B. (2005d), o. S.

Interpretation folgt vollständig eigenen Ansätzen. Die zuvor angeführte dürftige Quellenlage, die wenigen Ausstellungskataloge von Museen und Galerien, die einzelnen Artikel und Rezensionen ergänzen somit nur die vorliegende Forschungsarbeit.