
4 Schlußbetrachtung

*Was another painting necessary after Las Meninas?*⁹⁰⁷ (Frederic Matys Thursz)

Frederic Matys Thursz fand die Antwort auf obige Frage nicht in der Gegenständlichkeit und auch nicht in der Abstraktion. Seine Antwort war die radikale Reduktion auf Farbe und Licht, deren Synthese die Bedeutung seines Œuvres ausmacht.

Dabei fällt die Konsequenz auf, mit der Frederic Matys Thursz sein künstlerisches Ziel verfolgte. Bereits in seinem Frühwerk legte er die Parameter für seine Malerei fest und versuchte diese schrittweise zu vervollkommen. Schon in den ersten Schaffensjahren manifestierte sich so der Rahmen für das Hauptwerk der 80er und 90er Jahre, und es sind immer wieder diese beiden wiederkehrenden Komponenten seiner Malerei, Farbe und Licht, die Frederic Matys Thursz auf seinem Weg begleiteten.

Dabei waren die ersten Jahrzehnte seines Schaffens bestimmt durch das Experimentieren mit verschiedenen Materialien, Techniken, Formen und Stilen. Außerdem setzte er sich intensiv mit der europäischen Maltradition, der amerikanischen Nachkriegsmoderne und mit so unterschiedlichen Künstlern wie Matthias Grünewald, Rembrandt, Paul Cézanne, Chaim Soutine, Franz Kline, Barnett Newman oder Ad Reinhardt auseinander. Auch zeichneten sich immer wieder philosophische Einflüsse ab, wie beispielsweise der französische Symbolismus, Henri Focillon oder auch das naturphilosophische Phänomen der Alchemie.

Vor allem aber waren es Jean Fautrier und Mark Rothko, die sein Verständnis von Malerei bzw. von Farbe und Licht nachhaltig prägten. „*I felt myself between Rothko and Fautrier, as I wanted both of them.*“⁹⁰⁸ So lautete das Bekenntnis des Künstlers selbst. In der Auseinandersetzung mit seinen beiden Vorbildern formulierten sich wesentliche Grundzüge seines Hauptwerkes. Dabei verweisen die Betonung des Substantiellen der Farbe, ihre Materialität und das Hervorheben der Faktur als ein wesentliches Merkmal seiner Malerei auf Jean Fautrier.

⁹⁰⁷ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (1990), S. 16-17.

⁹⁰⁸ Frederic Matys Thursz zitiert nach CEYSSON, B. (1989), S. 14.

Die Dominanz der Farbe, unterstützt durch eine spezielle Schichtenmalerei und Lasurtechnik, die Intensität und Tiefe der Farben und die Erzeugung eines Farbraums verbindet Frederic Matys Thursz dagegen mit Mark Rothko. Der Künstler entwickelte aus diesen beiden Positionen eine ganz eigene Form von Malerei, die in den radikalen Stil der 80er und 90er Jahre mündete.

In seinem Hauptwerk stellt Farbe sowohl im Sinne von *Color* als auch *Paint* einen der bestimmenden Wesenszüge seiner Malerei dar. Die Autonomie der Farbe, ihre Einzigartigkeit, Intensität und Leuchtkraft waren für den Künstler dabei maßgebend. In der Auseinandersetzung mit dem *Isenheimer Altar* und der Alchemie artikulierte sich sein Anspruch, ein vollkommen neues Erleben von Farbe zu ermöglichen: *“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.”*⁹⁰⁹

Dieser hohe Anspruch bedingte, dass Frederic Matys Thursz im Umgang mit der Farbe neue Wege gehen musste, und äußerte sich in der Untersuchung, dem Experimentieren und Verwenden von besonderen und ungewöhnlichen Materialien. Die Einzigartigkeit, Farbintensität und Leuchtkraft standen dabei stets im Zentrum seines Interesses. Unterschiedlichste Pigmente, vor allem Vermilion, verschiedene Bindemittel und andere Stoffe fanden dabei Verwendung.

Darüber hinaus entwickelte Frederic Matys Thursz eine spezielle Technik der polychromen Schichtenmalerei. In bis zu hundert Farbschichten, ergänzt durch Lasuren und Firnisse, verlieh er der Farbe Dominanz, Intensität und eine ihr eigene Beschaffenheit und Wirkung – gemäß seinem Postulat: *„Life is a matter of timing, while art is the timing of matter.”*⁹¹⁰ Damit unterwarf er seine Malerei dem scheinbaren Paradoxon von Materialität und Immaterialität.

Zum einen betonte Frederic Matys Thursz den materiellen Aspekt der Farbe. Durch die Wahl seiner Materialien, seiner Technik und auch dem speziellen Farbauftrag begründete er die starke Materialität seiner Arbeiten. Daraus resultiert eine starke Strukturierung der Oberfläche, die je nach Bild unterschiedlich ist. Die Faktur, das Haptische und das Substantielle wurden so zu einem wesentlichen Element seiner Malerei: *“Painting is about paint!”*⁹¹¹

⁹⁰⁹ THURSZ, F.M. (1999), o. S.

⁹¹⁰ Frederic Matys Thursz zitiert aus GALERIE LELONG (1999), o. S.

⁹¹¹ Frederic Matys Thursz zitiert aus NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999), o. S.

Zum anderen beschränkte sich der Künstler nicht nur auf die Farbe als übergeordnetes künstlerisches Ziel, sondern erhob ebenso das Licht zur zweiten Maxime seiner Malerei. Er wollte dem Licht farbige Substanz verleihen bzw. die Farbe aus dem Licht entstehen lassen: *“There is no color, only light.”*⁹¹² In der Auseinandersetzung mit der gotischen Glasmalerei, vor allem den Vitraux von Chartres, und der mittelalterlichen Lichtmetaphysik reifte seine Vorstellung von der Synthese aus Farbe und Licht und deren spiritueller Bedeutung.

Er erreichte dies vor allem durch die polychrome Schichtenmalerei. Bedingt durch die Reflektionsprozesse des Lichtes generiert sich der farbige Gesamteindruck aus der Summe aller Schichten, der durch die Tiefe der Farben einen besonderen Unterton erhält. Zudem reicht die Farbe über die Grenzen des Bildes hinaus, strahlt in den Raum und unterstreicht ihren immateriellen Charakter. In diesem Zusammenspiel aus materieller Beschaffenheit der Farbe und seiner besonderen Technik erreichte Frederic Matys Thursz das Ziel, ein vollkommen neues Erleben von Farbe zu ermöglichen, das sowohl ihrem materiellen wie immateriellen Charakter Rechnung trägt – *„Color and light are the totality of painting.”*⁹¹³

Die radikale Reduktion auf Farbe und Licht bzw. die Negation jeglicher Repräsentation konstituiert die Selbstreferentialität der Werke, die eine größtmögliche Autonomie erreichen. Carter Ratcliff betont: *„This is the imaginary region where pure art reveals its purity – the autonomy which is easiest for us to understand as a state of being untouched, uncontaminated, by language.”*⁹¹⁴ Die Absage an den Gegenstand 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. Das Bild ist als eine Verkörperung von intensiven Gefühlen intendiert und konfrontiert so den Betrachter zugleich mit sich selbst.

Zudem stellen die Werke für diesen durch die alleinige Fokussierung auf Farbe und Licht eine immense Herausforderung an die eigene Wahrnehmung dar. Dabei erfährt der Betrachter das Bild auf verschiedenen Wahrnehmungsebenen wie sie David Katz definiert hat. Aus der Nähe wird er der *Oberflächenfarbe* gewahr und mit ihrem haptischen, substantiellen Charakter sowie der stark strukturierten Faktur konfrontiert. Die zweite Wahrnehmungsebene eröffnet ihm die *freie Farbe*, bei der sich die einzelnen Farbschichten zu einem Farbton summieren. Er wird von der Farbe an sich,

⁹¹² Frederic Matys Thursz zitiert aus NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999), o. S.

⁹¹³ THURSZ, F.M. (1999), o. S.

⁹¹⁴ RATCLIFF, C. (1999), o. S.

ihrer Intensität und auch Tiefe überwältigt. Auf der dritten Ebene, der *Raumfarbe*, kommt der immaterielle Charakter der Farbe zum Tragen. Sie strahlt über die Grenzen des Bildes und greift in den Raum des Betrachters. So gesehen stehen die einzelnen Wahrnehmungsebenen für die einzelnen Komponenten bzw. künstlerischen Ziele der Malerei von Frederic Matys Thursz: Farbe (*Paint – Color*) und Licht.

Doch beschränkt sich die Ausstrahlungskraft der Bilder nicht nur auf ihre Farb- und Lichtwirkung. Vielmehr löst sie bei dem Betrachter Prozesse aus, die weit über die bloße Wahrnehmung hinausreichen. Die künstlerische Nähe zu Malern wie Mark Rothko oder Barnett Newman kündigt bereits vom transzendenten, sublimen Anspruch der Werke. Zieht man die Subjektivierung des Sublimen, wie es Immanuel Kant postulierte, als Interpretationsgrundlage heran, ergeben sich zahlreiche Parallelen hinsichtlich der Selbsterfahrung bzw. -behauptung des Betrachters und der Erschütterung seiner Wahrnehmung.

Diese findet auf allen drei von David Katz formulierten Wahrnehmungsebenen statt. Durch die übergroßen Formate, durch das endlos scheinende Farbkontinuum, das man aus der Nahaussicht erfährt, wird eine erste Verunsicherung des Betrachters erreicht. Die Farbe an sich zeichnet sich zudem durch ihre undefinierbarkeit und der durch die Schichtenmalerei bedingten räumlichen Tiefe aus. Darüber hinaus wird durch den dreidimensionalen Charakter der Farben ein Farbraum erzeugt, der in den Betrachtterraum greift. Durch die Dominanz und besondere Materialität der Farbe, ihre Tiefe und Strahlkraft wird die Wahrnehmung erschüttert. So steigert sich die geforderte Selbstbehauptung zu einem sublimen Erlebnis. Frederic Matys Thursz formulierte durch die Symbiose aus Farbe und Licht einen transzendenten Anspruch seiner Malerei und erreichte ihn auf eine ihm eigene Art und Weise – der Synthese aus Farbe und Licht.

Demnach liegt die Besonderheit des Werkes von Frederic Matys Thursz in der oft zitierten Symbiose aus Farbe und Licht, in der Verbindung von scheinbaren Gegensätzen wie Materialität und Immaterialität, Selbstreferentialität und der herausragenden Rolle des Betrachters, europäischer Maltradition und amerikanischer Moderne, Vergangenheit und Zukunft. Er schuf mit seinem Werk eine vollkommen eigenständige malerische Position, die durch außergewöhnliche Parameter bestimmt ist. Nina Lünenborg summiert die Malerei von Frederic Matys Thursz wie folgt: „*The past and the present are implied in his paintings and are revealed while light travels through colors and matter.*”⁹¹⁵

⁹¹⁵ Nina Lünenborg zitiert aus NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999), o. S.

Frederic Matys Thursz stieß an die Grenzen der Malerei, erweiterte sie und ihre Möglichkeiten. Durch die radikale Infragestellung der Malerei und die maximale Ausschöpfung ihrer medialen Mittel leistete er seinen Beitrag zu ihrer Erneuerung in den 80er und 90er Jahren. In dieser Diskussion um Malerei und Farbe zieht Ulrich Oevermann folgenden Schluss:

“Wenn diese Vermutung stimmt, wenn also vereinfacht ausgedrückt die künstlerische Prägnanz der sinnlichen Präsenz von Farbigekeit in dieser Evokation von krisenhaft bedeutsamen Ur-Szenen liegen sollte, von der aus der sich öffnende müßige Betrachter gereizt würde, sich auf eine fruchtbare, erfahrungserweiternde Krise einzulassen, dann wäre damit zugleich auch eine Basis bezeichnet von der her die bildende Kunst sich immer wieder unerschöpflich erneuern könnte.”⁹¹⁶

Die Infragestellung der Malerei, die Untersuchung ihrer malerischen Mittel bzw. deren radikale Reduktion und das Streben nach neuen Ausdrucksformen verband Frederic Matys Thursz mit *Radical Painting*. In diesem Sinne ist auch *Radical Painting* an sich zu verstehen, als die Fortführung der Untersuchung der Malerei, die in Europa bereits mit Strömungen wie der *Analytischen Malerei* ihre Vorläufer hatte. *Radical Painting* war dementsprechend keine Gruppe, vielmehr ein Zusammenschluss von verschiedenen Künstlern wie Marcia Hafif, Raimund Girke, Joseph Marioni, Olivier Mosset, Phil Sims, Günter Umberg, Jerry Zeniuk und Frederic Matys Thursz – verbunden durch gemeinsame Fragestellungen und dem Bedürfnis der Malerei neue Impulse zu geben.

Die Künstler einte aber ebenso eine isolierte Situation in den USA und Europa, die durch mangelnde Rezeption und Anerkennung geprägt war. Immer wieder wurde dieser Malerei mit harscher Kritik oder auch Unverständnis begegnet. Die außerordentliche Herausforderung an die Wahrnehmungsfähigkeit und Offenheit des Betrachters begründet, dass sich nur ein kleiner Kreis von Kuratoren, Galeristen, Sammlern und Kritikern für diese Malerei begeisterte. Dies gilt im besonderen Maße für Frederic Matys Thursz, der erst kurz vor seinem Tode wachsende Anerkennung erfuhr.

Die Bedeutung von *Radical Painting* liegt in ihrem wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der Malerei in den 80er und 90er Jahren, bedingt durch den damals proklamierten Neuanfang, der Konzentration auf die Malerei an sich und der malereiimmanenten Mittel. Sie befruchtete damit nicht nur das Werk der einzelnen radikalen Maler selbst, sondern auch das vieler jüngerer Künstler. Matthias Bleyl bestätigt:

⁹¹⁶ OEVERMANN, U. (2000), S. 426-473.

„Es zeigt sich seit den 70er Jahren vorläufig (...) eine gewisse Tendenz zur Radikalisierung der Positionen. Gelegentlich wurden die Begriffe wie ‚analytische‘, ‚fundamentale‘ oder ‚geplante‘ Malerei für die jüngsten Künstler oder auch der Begriff ‚radikale‘ Malerei geprägt. Dabei baut die jüngere Generation bereits auf den erreichten Errungenschaften auf, verfeinert und erweitert sie.“⁹¹⁷

So gesehen stellt *Radical Painting* eine wichtige Position innerhalb der Geschichte der Malerei und auch in der Diskussion um ihr immer wieder prognostiziertes Ende dar. Gerade in der radikalen Infragestellung, in der Reduktion auf den minimalsten Nenner schufen die Künstler von *Radical Painting* eine Basis für die Wiedergeburt der Malerei bzw. einen wichtigen Beitrag in dieser endlos und manchmal sinnlos scheinenden Diskussion um ihr Ende. 1991 hielt Robert Ryman in New York seine berühmte Rede über Malerei:

„Ich habe nie geglaubt, dass die Malerei tot wäre, und ich denke, dass es noch große Möglichkeiten für die Malerei gibt. Ich denke, dass die Malerei noch an ihrem Anfang steht (...) Es wird Veränderungen geben. Und ich weiß, was normalerweise mit ‚die Malerei ist tot‘ gemeint ist. Es scheint eben, als wäre alles schon gemacht worden und als wären alle Sonnenuntergänge gemalt, so dass es keine große Herausforderung ist, das nochmal zu machen. Aber ich glaube nicht, dass es so ist. Ich meine, dass es immer neue Dinge zu finden gibt.“⁹¹⁸

Die Bedeutung liegt darüber hinaus nicht nur in der Erweiterung der Malerei, sondern ebenso in einer Sensibilisierung des Betrachters und der Formulierung einer neuen Ästhetik, wie es Michael Bockemühl betont:

„Die offenen Rätsel um die Farbe zeigen zugleich, dass wir nicht am Ende, sondern am Anfang einer Entdeckungsreise stehen, die uns gewiss noch viele Überraschungen bieten wird. Es kommt darauf an zu bemerken, wie durch die Farbmalerie neue Möglichkeiten entstehen, durch das Sehen selbst zu einem bewussten Durchdringen der Sinneserfahrung vorzudringen. Insofern wird gerade durch die Farbmalerie ein außerordentlich wichtiger Beitrag für ein neues Verständnis einer auf die Anschauungspraxis reflektierenden Ästhetik gegeben.“⁹¹⁹

Die vorliegende Dissertation stellt somit einen Anfang in der Auseinandersetzung mit dem Œuvre von Frederic Matys Thursz und *Radical Painting* dar. Es gilt nun in weiteren Forschungsarbeiten die einzelnen Teilaspekte zu vertiefen und auch die kunstwissenschaftliche Forschung über diese radikale Malerei fortzuführen. Besonders die Bedeutung für die jüngeren Künstler und auch die Relevanz für die zeitgenössische Malerei gilt es zu verifizieren.

⁹¹⁷ BLEYL, M. (1988a), S. 73.

⁹¹⁸ RYMAN, R. (1991a), S. 57-69.

Im Hinblick auf das Werk von Frederic Matys Thursz könnte man das Erhabene und Schöne in seinem Werk in Zusammenhang mit zeitgenössischen Tendenzen diskutieren und die grundsätzliche Frage stellen, ob eine unter diesen Vorzeichen neu gewonnene Ästhetik einen Gegenpol zu den momentanen Strömungen innerhalb der Malerei bilden kann. Laut Eva Geulen gibt es zu den *„jüngsten überbietenden Radikalisierungen des Endes der Kunst (...) inzwischen eine gegenläufige Alternative. Sie lautet: Kunst statt Ende, also die programmatische Rehabilitierung der Ästhetik und sogar des Schönen.“*⁹²⁰

*„Was another painting necessary after Las Meninas?“*⁹²¹ Frederic Matys Thursz hat mit seinem einzigartigen Œuvre nicht nur einen wichtigen Beitrag zur Malerei geleistet, sondern Werke geschaffen, die nicht nur sich selbst genügen. Sie fordern den Betrachter, erschüttern ihn und bescheren ihm daraus Momente, die weit über das bloße Wahrnehmen von Farbe und Licht hinausreichen. Sie künden vom *„Undarstellbaren“*, wie es Jean-François Lyotard gefordert hatte.⁹²²

⁹¹⁹ BOCKEMÜHL, M. (2000), S. 373.

⁹²⁰ GEULEN, E. (2002), S. 18.

⁹²¹ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (1990), S. 16-17.

⁹²² Lyotard, Jean-François zitiert aus PRIES, C. (1989), S. 91-118. Vgl. Einleitung