

## GEORGES DÜBLIN

VERNISSAGEREDE 25.01.2004  
DR. DES. THIERRY GREUB, BASEL

„Der Grund des Absoluten“ oder: Nach dem Nichts die Schönheit.  
Die Farbe Schwarz in den Bildern von Georges Düblin

Die 1940er Jahre markieren in dreifacher Hinsicht einen entscheidenden Schritt hin zur Akzeptanz und Wahrnehmung der Farbe Schwarz.

In seinem künstlerischen Kurzmanifest „Schwarz ist eine Farbe“ hat der Altmeister Henri Matisse seine Position zum Thema formuliert. Der knappe Text entstand anlässlich einer Ausstellung in der Galerie Maeght im Dezember 1946 und beginnt mit einem Selbstbekenntnis: „Früher pflegte ich Schwarz zu nehmen, wann immer ich im Zweifel war, was für eine Farbe ich setzen sollte.“ Jetzt würde er Schwarz „in der gleichen Art wie die anderen Farben – Gelb, Blau oder Rot“ – benutzen. Gleichsam prophetisch notierte Matisse zum Schluss: „[...] der Anteil von Schwarz an der farblichen Orchestrierung [des Malers] wird immer gewichtiger, vergleichbar der Verwendung des Kontrabasses als Soloinstrument.“

Wichtig ist, dass Matisse mit diesem Galerienbeiwort erstens der Farbe Schwarz ein Eigenrecht neben den anderen bunten Farben (gleichrangig mit den Primärfarben „Gelb, Blau oder Rot“) zugesteht. Zweitens könnte man fast übersehen, welche Sprengkraft der vermeintlich schlichte Titel des Textes besitzt: „Schwarz ist eine Farbe“ ordnet nicht nur Schwarz den drei Grundfarben zu, sondern erhebt die Farbe Schwarz allererst in den Rang einer Farbe.

Denn – so kann mit einigem Recht gefragt werden (und die Kunsttheorie hat lange dieses Paradigma vertreten) – ist Schwarz überhaupt eine Farbe? Ist sie nicht genau wie Weiss gar keine Farbe? Wenn Weiss am Beginn der traditionellen Farbskala steht, so Schwarz an deren Ende – und beide ausserhalb der eigentlichen Bestimmung dessen, was Farbe genannt wurde. Ist Weiss die Noch-Nicht-Farbe, dann Schwarz die Nicht-Mehr-Farbe.

Indem Matisse Schwarz zu den grundlegenden Farben zählt, reagiert er jedoch nicht nur auf eigene Erfahrungen. Hat der französische Maler mehr die Beimischung von schwarzer Farbe zu den „farbigen“ Farben und den Gebrauch des Schwarz als Umrisslinie im Sinn, war andernorts der von Matisse beschriebene Vormarsch der Farbe Schwarz bereits im vollen Gange. Um nur die wichtigsten Beispiele zu nennen:

Kasimir Malewitsch hatte 1913 (bis 1929) sein Schwarzes Quadrat gemalt, 1949 wird Francis Picabia Das schwärzeste Schwarz malen und in den 1960er Jahren werden die Black Paintings und Last Paintings der Amerikaner Frank Stella und Ad Reinhardt entstehen. Plötzlich erobert das Schwarz als eigenständige Farbe die gesamte Leinwand und bewahrheitet in ungeahnter Weise die Vorahnungen von Matisse.

Neben diesen beiden künstlerischen Strategien, dem Ausstellungstext und im praktischen Bereich dem Schwarze-Bilder-Malen, steht solitär ein kunsthistorischer Aufsatz. Genauer sind es Splitter von Notizen, die sich Max Raphael (1889-1952) im Metropolitan Museum of Art in New York während seines USA-Exiles notierte. Siebzehn Bildnisse von Alten Meistern bis in die nähere Gegenwart Max Raphaels (von Rogier van der Weydens Francesco d'Este, um 1460, bis zu Manets Dame mit einem Papagei, 1866) werden minutiös untereinander verglichen, um der Daseins- und Wirkqualität der Farbe Schwarz nachzuspüren. Auch hier analysiert Raphael keineswegs monochrome Bilder, sondern vergleicht etwa Frans Hals' Portrait eines Mannes (frühe 1650er Jahre) mit Francisco de Goyas Porträt von Tiburcio Pérez y Cuero (1820). Das jeweils dunkle Wams, der Hintergrund und ähnliche Dinge geraten derart in den Blick – Raphael geht es jedoch genaugenommen um eine allgemeine Definition der Farbe Schwarz und weniger um eine reine Aufzählung schwarzer Motive in den Gemälden. Schwarz zeichnet sich nach ihm durch eine „innere Dialektik zwischen absoluter Indifferenz und



Immaterialität einerseits und einer gleichwohl äussersten Potenz zu koloristischer Differenzierung andererseits“ aus. „Dominant ist der neutrale, unbestimmte Ausdruckswert der Farbe Schwarz“ . Die Farbe Schwarz besitzt „drei Eigentümlichkeiten“. Sie stellt (und diese Bestimmungen von Max Raphael aus den 1940er Jahren lassen sich problemlos auf spätere Schwarz-Bilder applizieren) „ein[en] völlig neutrale[n] Grund“ dar. Schwarz hat „selbst keinen Ausdruckswert“ – deshalb konnte es so lange als Nicht-Farbe gelten – „als den, keinen zu beanspruchen“. „Es bildet einen neutralen Grund, weil es der Grund des Absoluten ist, das alle Inhalte in sich trägt, obwohl es keinen zur Erscheinung kommen lässt. Das Schwarz hat die Weite der Unbestimmtheit, der Allbestimmtheit. Es scheint als sei die Einheit aller bestimmten Inhalte schwarz [...]“

Fassen wir unsere bisherigen Stränge zusammen. Seit den 1940er Jahren etabliert sich das Phänomen des Schwarzen in der Malerei sowohl in der künstlerischen Produktion als auch in der Theorie – und ein eminenter Farbflächenmaler wie Henri Matisse kommt nicht darum herum, im Dezember 1946 darauf hinzuweisen, dass „Schwarz eine Macht“ ist. Max Raphaels hellsichtige Studien untersuchen „die Frage, ob dem Schwarz nicht [...] – im Unterschied zu allen anderen Farben – eine spezielle Funktion und ein spezieller Gefühlston zukommt.“

Die Eigenart der Farbe Schwarz liegt (nach Raphael, und nach ihm ist dazu nicht viel substantiell Neues gesagt worden) erstens in der „Allgemeinheit“, Neutralität der Farbe, da sie völlig ohne Ausdruckswert ist, wenigstens scheint sie keinen zu beanspruchen. Zweitens trägt sie alle Inhalte in sich (sie ist ja auch aus allen Farben entstanden), sie stellt eine inhaltliche Allbestimmtheit, Totalität dar. Paradoxaerweise lässt Schwarz jedoch keinen der Inhalte zur Erscheinung kommen, insofern hat es die Weite der Unbestimmtheit, wie Raphael schön schreibt.

Mit Hilfe solcher relativ präziser Definitionen hütet man sich davor, Schwarz als (wie allgemein üblich) eine Nicht-Farbe, als Darstellung des Chaos oder des Nichts oder gar (inhaltlich gefüllt und gesellschaftlich determiniert) als Farbe der Trauer, des Terrors oder des Todes zu beschreiben. Das Paradigmatische und Offene an Max Raphaels Text ist die Vielfalt der erfassten Erscheinungsformen, in denen sich Schwarz materiell konstituieren kann. Neben der oben wiedergegebenen Definition von Schwarz spricht Raphael ebenso von der Realisierungsweise (S. 32), der Ausdehnungstendenz (S. 39-40), der Lichthaltigkeit (S. 64), der Geistigkeit (S. 67) und dem sozialen Aspekt dieser Farbe, die „die Ruhe einer sozial-aristokratischen Haltung“ – etwa in den Gemälden von Frans Hals – ausstrahlt.

Versuchen wir mit diesem Instrumentarium uns den Bildern von Georges Düblin zuzuwenden. Dazu empfiehlt es sich, die drei verschiedenen Bildträger der vier ausgestellten Werkgruppen zu unterscheiden. Düblin ist ein Maler, der viel von seiner Lehre als Schreiner und Begegnungen mit realen Künstlern (wie Rémy Zaugg) und Gemälden gelernt und seither nicht abgelegt hat. Das Machen, die technische, künstlerische Seite seiner Arbeit, das Arbeiten selbst ist ihm ebenso wichtig wie die visuelle Seite des fertigen Produkts, das Atelieregemälde oder gekaufte Bild. Er steht somit in der langen Tradition des Künstlers als Homo faber, der nie (wie etwa Sol Le Witt) seine Ideen einem Ausführenden am jeweiligen (Ausstellungs-)Ort delegieren könnte. Deshalb macht es Sinn, zuerst nach dem Material des Bildgrundes zu fragen und dann in dieser Reihenfolge die Werke zu besprechen.

Es gibt Arbeiten auf Papier, solche auf Leinwand und einige auf Well-Polyester. Fangen wir beim Polyester an, denn er kann uns einige Hinweise zu Dübkins künstlerischem Vorgehen liefern. Die Wahl des Well-Polyesters rührt von der Begeisterung für ungewöhnliche Materialien her. Zwar kennt jeder Gartenfreund diese gewellten Objekte, doch als Grund für ein Gemälde scheinen sie doch unkonventionell. Die Verfremdung durch den Standortwechsel (Schrebergarten – Kunstaussstellung) verrechnet sich mit den inhärenten optischen Qualitäten des Polyesters. Eine durchlässige, durchscheinende Transluzidität charakterisiert diesen künstlichen Werkstoff. Scheint bereits die wellenförmige Beschaffenheit der Oberfläche jeder Vorstellung von Malgrund Hohn zu sprechen, bemalt Dübkin noch zusätzlich den grössten Teil des gewählten Well-Polyester-Formats mit Asphalt. In klarer vertikaler und horizontaler Ausrichtung folgt dabei das bemalte Feld dem vorgegebenen „Rahmen“ des



Polyesterstückes. Mag dieser Auftrag inhaltlich an eine Flagge (speziell die amerikanische) und kunsthistorisch an Gemälde von Jasper Johns erinnern, bleibt doch stets die Doppelung von Transparenz, dort wo nichts aufgemalt ist, und deckender, dichter Asphalt-Malerei. Opazität und Luzidität halten sich die Waage und gestalten den biedereren Well-Polyester zu einem schmunzelnden Kunstobjekt, auf den der Begriff Bild oder gar Gemälde nicht mehr richtig passen will – obwohl die Ingredienzien (Malgrund und malerischer Auftrag) noch dieselben sind. Lassen die unbemalten Polyesterenden Licht sichtbar machen, blockt der gleichmässig, dünn und (der Natur des Werkstoffes getreu) wellenförmig aufgetragene Teer jede Durchlässigkeit. Dennoch produziert aber auch dieser Bildteil sein eigenes Licht – bei aller Unbestimmbarkeit der Schwärze. Gerade darin liegt der Zauber, die Schönheit von Dübblins „Flaggen“-Bildern: Sie fangen Licht ein und lassen es gleichzeitig durchscheinen. Sie spiegeln Licht und sind selbst Licht.

Eine zweite Werkgruppe bilden kleine rechteckige Bildtäfelchen, die stets breiter als hoch und sich für ihre Grösse ungewohnt tief (auch wenn es nur wenige Zentimeter sein mögen) von der Wand abstossen. Sie sind rasch und immer nur in horizontaler Weise mit Asphaltlack bemalt worden. Der Malgrund ist auch diesmal nicht die traditionelle Leinwand, sondern Papier. Es hat die Eigenheit, dass die Farbe leichter ins Papier einzieht. Dadurch entsteht eine Verschmelzung von Grund und Malmaterial. Die Furchen, entstanden durch das schnelle Über-das-Papierziehen des Pinsels, lassen zusammen mit dem Format an die Gattung der Landschaftsmalerei denken. Genügt doch eigentlich eine querformatige Malvorlage, um zusammen mit einem waagrechten Strich dem Betrachter bereits die Vorstellung einer Landschaft zu vermitteln – genauso wie ein hochformatiges Format vor allem für die Gattung des Porträts steht. Es sind karge Landschaften, Aussichten auf Erdverwerfungen oder eher eine Vogelperspektive auf Ackerland, bearbeitete Furchen? Auf alle Fälle schliessen sich die Arbeit des Betrachters, die Imagination der Feldtätigkeit und die Arbeit des tätigen Malers zusammen: die Ackerfurchen sind und bleiben, bzw. werden immer wieder zu Malspuren, die den entscheidenden Pinselzug sichtbar lassen.

Auch die dritte Werkgruppe – nun auf alterwürdiger Leinwand – lässt trotz der oben festgestellten Trias (inhaltliche Neutralität, formale Totalität und der spezifischen „Weite der Unbestimmtheit“ des Schwarz des Teers) ganz eigene und je nach Werkserie und Bild individuelle Eigenheiten erkennen. War es bei den Polyester-„Flaggen“ eine luzide Opazität und bei den Landschaftsbildern die das Kunstwerk setzende Pinselspur, die als Naturgrund gelesen werden kann, spielt diese doppelte Serie ihrerseits noch auf einer anderen Klaviatur – Matisse hätte wohl gesagt: einem anderen „Soloinstrument“. Beides Mal bildet die Leinwand den Malgrund, den Hintergrund, der jedoch (entgegen der herkömmlichen Malerei) nie völlig zum Verschwinden gebracht wird. Bei der einen Gruppe hat Dübblin gekochten Teer auf die quadratischen Tafeln geleert, um ihn dann mit einem harten Gegenstand von hinten, also von der Bildrückseite her, wieder abzuschlagen. Jede der Tafeln hat dadurch einen völlig anderen Charakter erhalten. In einer ans Aggressive grenzenden Heftigkeit sieht der Betrachter das Resultat der verschiedenen Erhärtungs- und Abschlagmomente. Einmal ist der Asphalt schon dicht auf der Leinwand verteilt (und wurde dann noch zusätzlich zugegeben), ein andermal sind noch die Schraffur der Leinwandfäden zusammen mit der Zerstörung der ursprünglichen Maloberfläche sichtbar geblieben. Es bilden sich Mal- und Gewaltspuren von lavaartigem bis zu kristallinem Zuschnitt. Der gesamte technische und gefühlsmässige Prozess der schweren Arbeit am Bild hat sich in diesen Werken in unterschiedlichen Stufen und Schichtungen abgelagert und ist so sichtbar geblieben.

Die andere Werkserie steht in schroffem Gegensatz zur vorherigen. Klassisch beruhigt und glatt ausgespachtelt präsentieren diese Bilder ihre völlig flache Oberfläche. Wie ein ruhiger See nach dem Gewitter glänzt die Maloberfläche verführerisch schön und lässt jede subjektive Regung des Künstlers abperlen. Mögen die emotionalen Wellen bei dieser Gruppe auch ausgebügelt sein, der hohe Dispersions-Acrylbinder-Anteil ergibt einen dichten und undurchdringlichen Glanz. Diese Bilder sind schwarze Spiegel. Die ganze Wucht, Kraft und undefinierbarkeit dieser Farbe (wie sie Raphael analysierte) zentriert sich in diesen irrisierenden Bildern. Glatt, verführerisch, eben und doch prall an den Rändern,



überquellend: hier hat sich die Materie des Malers über den Rand verteilt und ist dort pompejisch erhärtet. Im Verbund mit dem Licht und seinen wandernden Wechseln erhellt sich auf diesen Eisseen eine Metapher des Anti-Bildes (ohne Sujet, ohne Spiegelfunktion, ohne Bestimmbarkeit etc.), die jedoch in ihrer schieren Schwärze Bildtotalität von seltener Radikalität verkörpert.

Lichtopake Well-Polyester, eingespurte Landschafts-“Päckchen“, Leinwandbilder, die die Mühen der Arbeit vulkanisch vorzeigen oder spiegelnd negieren – die kurzen Beschreibungen und Analysen haben zu zeigen versucht, wie in den Arbeiten von Georges Düblin neben der Bestimmung der Farbe Schwarz als einer neutralen Unbestimmbarkeit doch die Malspur, das Licht, der darin sich entfaltende und verschluckte Umraum und zuletzt die jeweilige Wirkung jedes Bildes, Objektes, Werkes (oder wie man es nennen möchte) entfaltet. Schwarz ist nicht nur „nichts“ und schon gar keine Höllenfarbe, sondern vielleicht das, was Raphael als „Grund des Absoluten“ benannte. Was als Grund jeder Seherfahrung vor den gemalten Relief-Wand-Plastiken von Georges Düblin haften bleibt, hat Mallarmé bündig formuliert: „Nachdem ich das Nichts gefunden hatte, fand ich die Schönheit.“