

# Der Puls des Lebendigen

Die Arbeit von Raimer Jochims

Gottfried Boehm

Für Raimer Jochims in seinem  
fünfundsiebzigsten Lebensjahr

## Werke und Vorbilder

Das Haus der Gratianusstiftung, das wurde bereits anlässlich seiner Eröffnung (2004) deutlich, folgt mit Sammlung und Präsentation einer eigenen Intuition. Einer anderen als in der Kunstwelt sonst, die meist auf Beschleunigung und schnellen Wechsel setzt, auf die Abfolge sich gegenseitig überbietender ›events‹. Wer traut sich schon – landauf, landab – einer *Ausstellung* mehrere Jahre Laufzeit einzuräumen? Wo selbst Museen dazu übergehen, die Ordnung ihrer Schauräume fortlaufend zu revidieren, aus Besorgnis, die Aufmerksamkeit gegenüber den Werken könnte sonst erlahmen. Ein Besucher dagegen, der wie derjenige Thomas Bernhards in den ›Alten Meistern‹ durch die Jahre hin das gleiche Gemälde am gleichen Ort besucht und wiederfindet (bekanntlich im Kunsthistorischen Museum zu Wien), wird unweigerlich zum Unzeitgemäßen, der sich zukünftig wappnen muss.

Die Gratianusstiftung segelt also gegen starke Trends auf Gegenkurs. Dennoch sind ›Entschleunigung‹ oder ›Meditation‹ trügerische Stichworte. Die ›Entdeckung der Langsamkeit‹ verkam selbst schon zur Masche. Für sich genommen bedeutet sie noch nichts. Worum aber geht es dann?

Wer an einem der gewöhnlichen Öffnungstage dieses Haus besucht, der bekommt es mit einem *Anspruch* zu tun: eines denkwürdigen *Sehens in der Stille*, das sich seine eigenen Gedanken macht, Unterschiede erkennt, auf die Schärfe seiner Sinne baut. Was aber ist *Sache*? Was geht da vor in und zwischen den Werken von Raimer Jochims und jenen ›Vorbildern‹, die sich in der Abfolge der Hängung eingeknistet haben?

Im Begriff des Vorbildes liegt zunächst eine Überlegenheit, die Bezugnahme oder gar Nachfolge nahelegt. Wie aber ist dieses Verhältnis beschaffen, denn auf den ersten Blick wollen sich weder Ähnlichkeiten noch Einflüsse – zwischen den so verschiedenen Werken der Vergangenheit und denen des Künstlers einstellen. Um sogenannten ›Primitivismus‹ (W. Rubin), das heißt die Anleihe bei externen Kulturen, handelt es sich so wenig wie um Nostalgie oder kulturelles Fernweh. Was aber macht dann gewisse *Bilder zu Vorbildern*? Besser gesagt: *wer* macht sie dazu? Nichts anderes als *der moderne Blick*, repräsentiert durch den Künstler und sein Wollen, schafft jenen Standpunkt, von dem aus sich denkbar heterogene Objekte zu einem globalen *Horizont* zusammenschließen. Das Sammeln, genauer: dieses Sammeln ist mithin Teil eines künstlerischen Konzeptes, das sich einen Resonanzraum schafft, weil es seiner bedarf.

Damit kommt zwischen Werken und Vorbildern eine ganz eigene, bislang unbekannt Art des Dialogs zustande. Es lohnt sich, ihn genauer zu beschreiben, zumal er eher auf anthropologischen als historischen Fundamenten aufbaut. Jochims ist es nämlich nicht darum zu tun, an diese oder jene historische Tradition anzuschließen, um sie – wie verwandelt auch immer – aufzunehmen und fortzuführen. Stattdessen entwirft er einen komplexen geistigen Raum, in dem ganz heterogene Kulturen und Zeitstufen vereinigt und sichtbar werden. Dieses *Procedere* des Künstlers formt die Ausstellung, mit Beständen der Gratianusstiftung, nach. An seinem Lebensort, in Hochstadt bei Hanau, haben Jochims' Vorbilder mittlerweile die institutionelle Form einer auch öffentlich zugänglichen Sammlung angenommen, der die eigenen Werke, in wechselnder Weise, zugeordnet werden. Eine Ausstellung des Frankfurter Portikus hatte – unter dem Titel ›Bilder und Vorbilder‹ – dieses künstlerische Konzept von Jochims im Jahre 1990 erstmals erkennbar gemacht. Unter Einschluss werkanalytischer Texte des Künstlers selbst.

Doch weiter: die versammelten Werke weisen, einer Windrose vergleichbar, nach allen möglichen Himmelsrichtungen und Kontinenten. Wir begegnen Objekten aus Japan, von der Elfenbeinküste, aus Tibet, Mexiko, Griechenland und Ägypten, aus Mesopotamien und von den Kykladen, aus Indien, Ecuador, Australien, Kolumbien, vom Sinai, aus Nigeria oder China. Es handelt sich des Weiteren um Artefakte von Vor- und Spätkulturen, von Stammesgesellschaften oder ausdifferenzierten, feudalen oder modernen Sozietäten, um Werke unterschiedlichster Materialität, Form und Funktion; um Figuren aus Stein, Holz, Ton oder Bronze, um Skulpturen, Objekte, Gewebe und Gewirke, Gefäße oder Geräte, um Kalligraphien, Ikonen, Idole und Gemälde. Ebenso weit spreizt sich das chronologische Spektrum: über die Stufen unterschiedlicher Jahrhunderte weist es, mit der Moderne beginnend, immer weiter zurück, bis hinter die Ränder geschriebener Geschichte, in nichtalphabetisierte Kulturen, von denen wir wenig wissen, die sich umso eindrucksvoller mittels ihrer Hervorbringungen in Erinnerung halten.

Schließlich sprengt der Einschluss von Faustkeilen, deren älterer vor etwa einer halben Million Jahren entstanden ist, jede Vorstellung von ›Geschichte‹. Die horrende, zeitliche Tiefe, in die wir blicken, belebt der lange Atem der Evolution, der Herausbildung des *homo sapiens*. Mit historischen Skalen lässt er sich nicht ausmessen. Die unverbundenen Vorbilder belegen oder erzählen keine Geschichte, sondern sie eröffnen einen gewaltigen Raum des kollektiven Erinnerns, einen Horizont der Imagination: in dessen Zentrum sich der Künstler mit seinen Werken befindet. Wie es mit Horizonten auch sonst zu sein pflegt: auch dieser ist allerorten im Spiel und niemals erreichbar. Die Metapher eines *Raumes der Vorbilder* steht gegen diejenige einer *zeitlichen* Entwicklung und Tradition. Unterschiedlichstes tritt nebeneinander: das anonyme Beil oder Gefäß behauptet sein visuelles Recht gegen elaborierte Werke, zum Beispiel eine Ikone. Die in die Ausstellung eingeschobenen Stücke streuen Differenz und Fremdheit ein: sie wollen auf andere Weise gesehen werden. Durch ihre Unverbrüchlichkeit stellen sie stellvertretend und dauerhaft vor Augen, dass die

Kunst in einem kulturellen Großraum der Menschheit entsteht und existiert. Das macht sie, die Vorbilder, zu Zeugen und Partnern eines aktuellen Dialogs.

### Die fragile Identität des Bildes

Von dessen inhaltlichen Aspekten war bislang noch nicht die Rede. Wir nähern uns ihnen, indem wir einen genaueren Blick auf Jochims' Arbeiten und die ihnen zugrundeliegenden Ideen und Triebkräfte werfen. Wir beginnen bei dem, was jeder Betrachter kennt, nämlich zwei unterschiedlichen, scheinbar gegensätzlichen Impulsen: *Verläufe* der Farbe, die *Kontinuitäten* stiften, den Flächengrund mobilisieren und dem *Riss* als einer trennenden, *diskontinuierlichen Gegenkraft*. Beide manifestieren sich bereits im Entrée der Ausstellung am Gemälde ›Schmerz‹, 1972–1980 (Abb.S.73), das gegen das Spanplattenbild ›Arab I‹, 2005 (Abb.S.29) zu stehen scheint oder gegen die beiden Papierarbeiten (von 1992, ›geheimer Ort‹, Abb.S.123 und 1994, ›Schwebe‹, nicht abgebildet). In den weiteren Räumen des Hauses kehrt diese Konstellation *con variazione* wieder. Aber was haben Verlauf und Riss miteinander zu tun? Was bringt sie zusammen, was treibt sie auseinander? Schließen sie sich *aus*, schließen sie sich *ein*? Oder bringen sie nicht beide zum lebendigen Puls hervor, den der Betrachter in vielerlei Gestalt beobachtet?

Die große künstlerische Idee des jungen Jochims war zweifellos der *Verlauf*. Ihre Subtilität und ihr Tiefsinn verdienen eine weitergehende Analyse. Es ging ihm darum – wie er es selbst im ersten seiner ›Identitätstexte‹ (1962) gesagt hat – das ›*Spannungskontinuum Farbfläche*‹ zu gestalten. Tendenzen zu intensiver Figur-Grund-Oszillation regten ihn dabei an, wie man sie aus der Geschichte der Kunst kennt und wie sie in der Moderne, bei Cézanne, Mondrian oder Matisse zum Beispiel, verstärkt wieder aufgetreten sind. Jochims radikalisierte sie und arbeitete sich an einen Punkt vor, an dem etwas Denkwürdiges entsteht.

Wir partizipieren an einer Ur-Szene des Bildes. Eine bemalte Fläche, das heißt eine Größe der *materiellen* Welt zeigt sich gleichzeitig als *visuelle Bewegung*, das heißt als eine *bildliche Größe*. Das Faktische einer Farbverteilung gewinnt Lebendigkeit und ein Gesicht, in dem wir einen vieldeutigen Sinn erkennen. Die Fluktuation zwischen Farbe und Fläche, wie sie Jochims damals zu malen begann, darf ein wirkliches Schlüsselphänomen des Bildlichen genannt werden. Wir partizipieren an jenem rätselvollen Umschlag, an dem sich in der materiellen Welt (in der jeder Maler arbeitet) eine elementare *Differenz* einnistet.

Wie müsste ein Werk aussehen, so lässt sich Jochims' künstlerischer Ansatz umschreiben, in dem Grund und Figur einerseits verschmelzen und sich andererseits elementar unterscheiden? Der Künstler sprach in diesem Zusammenhang von ›Identität‹ (eines seiner Lieblingsworte): Farbe und Fläche sollen ›identisch‹ gesetzt werden. Die Antwort auf diese Frage geben die Verlaufs bilder, die seit 1962 entstanden

sind, in verschiedenen Ausprägungen. Im historischen Rückblick wird noch klarer, dass Jochims mit seinen tragenden Ideen an eine alte, koloristische Traditionslinie anschloss, die mit der Unruhe und der Kraft der Farbe gearbeitet hat. Von Tizian, Rubens oder Delacroix herkommend, pflanzte sie sich über die frühe Moderne bis in sein unmittelbares Lebensumfeld fort, zu Malern wie Morandi, Albers oder Calderara. Auch künstlerische Generationsgenossen wie Girke, Graubner oder Gecelli suchten diesen Faden aufzunehmen und gelangten dabei zu eigenen, anderen Lösungen. Sucht man nach einem historischen Stichwort, um Jochims' Position zu kennzeichnen, dann mag ›Farbmalerie‹ dazu taugen, ein sehr vager Begriff allerdings, der auch amerikanische Autoren, zum Beispiel Mark Rothko einschließt.

Was Jochims unterscheidet, ist die luzide Strenge und geistige Durchdringung der Farborganisation. Die Verlaufsbilder arbeiten zum Teil mit minimalen Differenzen, etwa der Farbtemperatur, um damit die visuellen Prozesse in Gang zu setzen. Darüber wäre vor jedem einzelnen Bild viel zu sagen. Jochims hat die *Farbe gemalt* und – unter Bedingungen seiner Arbeit – zugleich auch kalkuliert und konzipiert, er hat sie *gedacht*. Die frühen Verlaufsbilder sind deshalb exemplarische Synthesen von Sinnlichkeit und intellektueller Energie. Davon zeugen auch die erwähnten 24 Identitätstexte, die in kurzen Abständen zwischen 1962 und 1973 entstanden sind, bildkritische Reflexionen, die den Bedingungen des Bildes nachfragen, Arbeitsstadien und Gedankenbewegungen spiegeln (Edition UND Planegg/München 1973, ohne Pagina).

Was verschafft Bildern ›Identität‹, was verleiht ihnen jenes Moment von *Einheit*, das sich in ihrer *sinnlichen Vielfalt* durchhält, sie evident und sinnvoll erscheinen lässt? Diese Umschreibung charakterisiert seine Intention und jenes genannte Büchlein, das eine halbwegs vergessene Fundgrube an Einsichten darstellt.

Es ging Jochims nicht um attraktive, ikonographische Programme, auch nicht um üppige Farbinszenierungen, die sich ihrer visuellen Rhetorik sicher sind. Was ihn damals und heute umtreibt, ist die Erneuerung des Bildes aus der von ihm entdeckten Quelle.

Aus der Differenz von Farbe und Fläche ergeben sich weitere Phänomene. Die virtuelle Bewegung wurde bereits genannt, hinzu kommt das Licht, ein anderer Raum, der Niederschlag geschichtlicher Erfahrungen und selbst was er die ›Freiheit des Sehens‹ nennt. Natürlich bleiben die äußerst knappen Texte – keiner ist länger als eine Seite – hinter der Erscheinungsfülle seiner Malerei zurück. Doch sind sie auch für diese Gelegenheit hilfreich, weil sie dem Betrachter Orientierungen geben. Ihm zum Beispiel verdeutlichen, dass starke Bilder Realität nicht nachstellen oder folgenlos spiegeln, sie ebenso sehr auch formen. Wir müssen uns in die Logik der *Bilder* vertiefen, wenn wir die Logik der *Realität* verstehen wollen. Das eine existiert nicht ohne das andere. Die vom Künstler im Bild eröffneten Sichtweisen entscheiden darüber, wie Wirklichkeit *erscheint* und damit: wie sie *ist*. Damit tritt er in eine große

Verantwortung ein. Wie uns Bilder visuell lenken, wirkt auf die Struktur unserer Wahrnehmung und unseres Denkens ein.

Dafür ein berühmtes, oft wiederholtes Beispiel. Die Erfindung der Zentralperspektive im 15. Jahrhundert beruht auf einer ganz bestimmten Auslegung dessen, was Jochims die Relation von Farbe und Fläche nennt. So wird die Fläche zum Beispiel transparent als ein offenes Fenster konzipiert und durch geometrische Parameter aufgeschlossen, die zu einem starren, sich verjüngenden Bildraum führen. Seinem Fluchtpunkt verbindet sich der Augpunkt nach strengen Regeln – und so fort. Die Kunst der Moderne empfand dieses Konzept einer statischen Weltsicht bekanntlich als unangemessen und sie hat seit Delacroix, den Impressionisten und Cézanne Alternativen zur wissenschaftlichen Perspektive entworfen. Tatsächlich sieht die Welt *nach* Cézanne anders aus, als *vor* oder *ohne* ihn. Jochims' dynamisches Bildkonzept schließt hier an. Er versteht die Wirklichkeit als Prozess und Dauer, als einen ausgezeichneten Moment. Mit seinen eigenen Worten umschrieben: ›die in sich reflektierte Einheit von Farbe – Fläche – Fluktus heißt ... DAUER.‹

Die Einsicht in die Bildabhängigkeit des Realen gibt aber auch den ›Vorbildern‹ einen neuen Stellenwert. Wenn Kunst unterschiedliche Wahrnehmungs- und Ordnungsmuster hervorbringt, dann bieten die Weltkulturen nicht nur ein ›musée imaginaire‹, eine Ansammlung von Stilen und Ikonographien, sondern einen gewaltigen Schatz an unterschiedlichen Erfahrungsformen. Die europäische Kunst mit ihren Dominanzansprüchen relativiert sich angesichts der Fülle anderer Möglichkeiten. Jochims' Werke erproben einen ganz bestimmten Zugang zur Realität und sie gesellen sich anderen Artefakten zu, den Vorbildern, die ihre Wege zum Teil schon lange vor ihm gebahnt haben. Auf dieser Ebene korrespondieren die Werke mit den Vorbildern, beide sind Muster möglicher Weltdeutung.

### Die Krise von 1974. Vom Verlauf zum Riss

Ein heikler Punkt in der Arbeit des jungen Jochims war die *Unterbestimmung* der *Form*. Die Verlaufs bilder mit ihren liquiden Fluktuationen scheinen ganz ohne sie auszukommen. Auf den zweiten Blick zeigt sich dann, dass Form als etwas Transitorisches ins Spiel kommt: als die *Dauer* in der Bewegung. Eine farbige Dynamik wölbt sich beispielsweise konvex auf und nimmt so etwas wie eine (vorübergehende) *Form* an. Diese behält etwas Virtuelles, ist eine ›imaginäre‹ Größe, wie Jochims einmal gesagt hat. Ihre Realität bereitet sich auf der Leinwand vor, existiert im eigentlichen Sinne aber nur intern, im Akt des vernehmenden Bewusstseins.

In den Verlaufs bildern verlagert sich das Problem der externen Form in jene Schnitte, die das Bildfeld ausgrenzen. Sein Format, das Wechselspiel von Höhe und Tiefe ist in diesem Sinne eine Formentscheidung, die sich auf die Eigenart der farbigen Fluktuation jeweils auswirkt. Auch sind mehrflächige Bildwerke entstanden, in

denen Schnittlinien zu visuellen Konfliktzonen werden. Insgesamt aber wurde Jochims klar, dass die von ihm erstrebte Entfaltung der Farbe weiterdrängt. Sie lässt sich beispielsweise nicht mehr überzeugend ins rektanguläre Bildformat zurückverweisen, und er begann damit, sich von dieser scheinbar selbstverständlichen Basis der Malerei zu verabschieden. Ein ebenso weitreichender, wie folgenreicher Schritt, den vor ihm zwar Künstler wie zum Beispiel Hans Arp bereits erprobt hatten, der jetzt aber ein ganz anderes arbeiten, zum Beispiel mit dem Spachtel erforderte, aber auch ganz neue Materialien, zum Beispiel die Spanplatte. Jochims' Intuition bestand darin, die Form vom *Bruch* her zu bearbeiten. Aber er wäre nicht der bedeutende Künstler, der er ist, wenn er sich in dieser krisenhaften Zeit des Übergangs nur von kunstimmanenten Gesichtspunkten hätte leiten lassen. Was ihn zugleich peinigte und vorantrieb, war die Einsicht, dass zur Realität Zäsuren, Brüche, Abrisse, Absenzen gehören, die Macht der Negation, die Unvermeidbarkeit des Tragischen und die Unausstilgbarkeit des Schmerzes. Die Arbeit mit dem Riss, die zweite leitende künstlerische Erfindung von Jochims, reagierte darauf. Sie lässt sich als Adaption an eine komplexe Erfahrung des Lebens verstehen. Hatte er im zweiten der Identitätstexte (1963) geschrieben: ›Die Fläche macht keine *Sprünge*‹, so trägt er jetzt einer veränderten Wahrnehmung Rechnung. Die Fläche *reißt* sogar, und dieser Riss stellt sie nicht nur in Frage, sondern er bringt sie und die Möglichkeiten der Farbe auf eine neue Weise hervor. Der Riss mit seinen Valenzen, so darf man sagen, ist jener unvordenkliche Sprung, der den Kosmos durchfährt. Er schafft aber nicht nur eine Zäsur, sondern jenen fruchtbaren Rand, an dem sich etwas zugleich zeigt und entzieht, von dem her sich die Lebendigkeit des Bildes in Gang setzt. Diesen gebrochenen oder gerissenen Rand hat Jochims seitdem künstlerisch kultiviert und ihn als eine Erscheinungsweise der Farbe ausgedeutet. Stets dessen eingedenk, dass Form aus Schmerz geboren ist.

Die Krise von 1974 brachte Jochims auch dazu, sein künstlerisches Repertoire zu erweitern. Hatte er in frühen Jahren unter anderem mit visueller Poesie oder dem Film experimentiert, selbstverständlich auch gezeichnet, so tritt jetzt die Arbeit an Steinen, die Malbücher und das Zeichnen nach der Natur neu hinzu. Die geistige Arbeit schlägt sich auch in offeneren Arbeitsnotizen nieder, den berühmt gewordenen Stadel-Vorlesungen oder einem zweiten Buch, das mit dem Titel ›Kunst und Identität. Visuelle Erkenntnis als Lebenserfahrung‹ (Ostfildern 1996) dem ersten, zur ›Visuellen Identität. Konzeptionelle Malerei von Piero della Francesca bis zur Gegenwart‹ (Frankfurt 1975) gefolgt ist. Wie kühn, unerwartet und unverstündlich Jochims' Schritt damals empfunden wurde, wird an Reaktionen des Publikums deutlich. War er nicht ein etablierter und erfolgreicher Künstler, der mit dem Verlauf eine eigene Marke kreiert hatte? Jochims verlor damals die meisten seiner Galeristen und Sammler, Teile der Kritik und nicht wenige seiner Freunde: sie alle wollten diesen Schritt nicht mitgehen. Ein Weg, der sich – mindestens im Nachhinein – nicht als Verirrung, als ein Abkommen vom eingeschlagenen Kurs erweist, sondern als eine *Kehre*, die in der Konsequenz seiner Intentionen von Anfang an gelegen war. Immer deutlicher wurde schließlich, dass Verlauf und Riss nicht als Antagonisten

gegeneinander stehen müssen. Eher handelt es sich um Wahlverwandte, und es kommt darauf an, sich der Chemie von Verschmelzung und Abstoßung zu vergewissern. Seit den achtziger Jahren blüht die Farbe von Jochims' Bildern auf, sie kräftigt und dynamisiert sich, changiert zwischen Mystik und Exaltation. Zur gleichen Zeit beginnt sich Verlaufsmalerei auch in den Rissarbeiten einzufinden. Wovon der Besucher dieser Ausstellung reichliche Anschauung gewinnt.

### Auf einen Klang stimmen

Was aber zeichnet den Riss als bildkünstlerische Strategie aus? Sein Reichtum entstammt gegenstrebigen Kräften, die es zu kennen lohnt. Die eine der Kräfte hat, wie erwähnt, mit dem Aspekt des Reißens bzw. Zerreißens, oder – im Falle der Spanplatten – des splitternden Brechens zu tun. Damit findet eine definitive Trennung statt, eine Zäsur entsteht, die sich nicht zurückführen lässt. Es gibt den Kleber nicht – und nichts würde ihn im Übrigen künstlerisch rechtfertigen – um die Akte formschaffender Negation rückgängig zu machen. Zu heilen ist da nichts. Und es kommt hinzu, dass sich bei dieser Arbeit stets auch ein Wechselspiel von Zufall und Intention einstellt. Auch bei größter Erfahrung hat der Künstler nicht völlig in der Hand, was beim Angriff auf Papier oder Spanplatte tatsächlich entsteht. Die Spuren der Aktion teilen sich dem Gedächtnis des Materials mit, von ihm unwiderruflich registriert. Ein *destruktives Können* war für die Formgenese auch schon traditionell verantwortlich, man denke an den Steinmetz oder den Holzschnitzer.

Die zweite der beteiligten Kräfte zeigt sich am Resultat des Reißens: dem *Umriss* (der da und dort auch eine Schnittkante aufweisen kann). Aus Akten der Negation entstanden, eröffnet er einen ganz anderen Aspekt: er *gibt zu sehen*, stellt vor Augen und schafft *Überblick*. Eine *Gestalt* entsteht durch den verfransten Kontur. Dieser positive Bezug zu einem Ganzen lässt sich auch an der Begriffsgeschichte ablesen. Der Riss war (und ist immer noch) eine zentrale Kategorie des *Entwurfs*: des künstlerischen, des architektonischen oder technischen. Auf Reißbrettern entstehen mit Reißschiene Risse, das heißt transparente Konstrukte, die Beschaffenheiten oder Funktionen offenlegen. Der Grundriss oder Aufriss verfügt über offensichtliche kognitive Kapazitäten, nicht zu reden von der Kartographie, deren Veranschaulichungsleistung des Beweises nicht bedarf. Die ganze Erde vermag sie vors Auge zu stellen. Dieser Aspekt des Risses war in der alten Künstlergeometrie präsent und wurde darin jeweils ausgearbeitet, zum Beispiel von Dürer in seinem Buch ›Die Unterweisung mit Zirkel und Richtscheit‹ (1525). Einen vorzüglichen Überblick über die Geschichte des Wortgebrauchs und die vielfältigen Aspekte des Begriffs vermittelt, einmal mehr, das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, unter den Stichworten Risz und Visierung.

Die Wiederkehr der starken Form wirkt sich via Umriss aber auch auf das aus, was innerhalb des ausgegrenzten Feldes erscheint: die Dynamik koloristischer Prozesse.



Jochims geht es – er hat es immer wieder betont – um die *Form der Farbe*, ihre wechselseitige Optimierung, ihre Befreundung, Befriedung oder Verschmelzung, in der die Beteiligten jedoch ihre Souveränität nicht verlieren. Es geht um Spannung und Balance. Für sie sind die Ränder mit ihrer charakteristischen Beschaffenheit bedeutsam. Jochims tut nichts, um sie zu bereinigen oder zu glätten. Wesentlich bleibt, die Spur des Eingriffs lesbar zu halten, die fasrige *Verfransung*, immer wieder auch den *Schnitt*, wirksam zu machen. An den Rändern eröffnet sich aber auch ein Einblick in die farbige Genese des Bildes: überdeckte Schichten, Ausmischungen und chromatische Anteile lassen sich an kleinen Partikeln erschließen. Im Falle der Papierarbeiten korrespondiert der äußeren Risskante, an der das Papier oft auch ausdünnert, ein innerer, farbig gefasster Kontur, in den das gemalte Feld ausläuft. Ein *Saum* entsteht.

Alle diese Maßnahmen verlangsamen den Blick des Betrachters, weil sie ihm kleinteiligen Stoff bieten. Entsprechend tastet er sich voran. Es *braucht Zeit* und *schafft Zeit*, sich sehend darauf einzulassen. Das wird womöglich noch deutlicher, wenn man sich für einen Moment an Ellsworth Kellys Bildwerke erinnert, deren Konturen glatt geschritten ausschwingen, mitunter blitzartige Präsenzen erzeugend. Jochims ist daran, auch an der Eleganz und Leichtigkeit des Erscheinens nicht interessiert. Er registriert, detailreich, die Spuren eines Prozesses, der nicht nur ein- und ausgrenzt, sondern auch auf komplexe Bedeutungen anspielt.

Jochims ist den Weg vom Verlauf zum Riss gegangen und er lotet – bis heute – das damit eröffnete Terrain aus. Seine Werke werden dabei zunehmend bedeutungsgesättigt. Hier hat auch die Auseinandersetzung mit den Weltkulturen ihren sachlichen Ort. Es handelt sich nicht um die Marotten eines Künstlers, der auch noch am Sammelfieber leidet. Sondern um den nachdrücklichen Versuch, die Kunst aus relevanten Lebensordnungen heraus zu verstehen, die sich in einzelnen Kulturen zum Teil maßgeblich ausgebildet haben. In der Absicht, damit auch die eigene Kunst zu erproben. Hält sie stand? Was hat sie zu sagen? Wie weit trägt sie? Jochims ist darüber nicht nur ein Meister der Farbe, sondern auch der Lebenskunst geworden, einer betont biblischen, die ein- und ausatmet, große Zusammenhänge integriert. Jochims, der Weltweise, bemisst die Kunst, nicht zuletzt die eigene, nicht an Markt oder Betrieb, sondern daran, ob sie ein freies, verantwortliches und anspruchsvolles Leben fördert. Bilder als Lebens-Mittel, als Speise, die schmeckt, Leib und Geist und Seele kräftigt – darum ist es ihm zu tun.

Natürlich erhebt sich an dieser Stelle auch die Frage, ob und wie abstrakte Kunst überhaupt *Inhalte* zu generieren vermag. Die gängige Meinung steht dagegen. Abstrakt bedeutet danach: leer und selbstreflexiv, gegenständlich bedeutet: inhaltlich, weltbezogen und womöglich engagiert. Es ist hier nicht der Moment, die spezielle Weise abstrakten Bedeutens genauer zu erörtern: Hundert Jahre abstrakte Kunst bieten ein reiches Anschauungsmaterial. Jochims geht es jedenfalls nicht um ein Sehen, das lediglich bekräftigt oder wiederholt, was wir schon wissen. Seine Stra-



ategie zielt auf Anzeichen und Anspielungen, die einen komplexen Prozess des Erinnerns bzw. der Imagination in Gang setzen.

Wer offenen Auges durch das Haus gegangen ist, der weiß oder ahnt zumindest, wie das gelingt. Der Spannungs- oder Schwingungsausgleich, den er mit einer subtilen Kunst der Balance lenkt, erweist sich als kontrastreich, vielsagend und ambivalent. Der Sinn, der dabei entsteht, lässt sich nicht in ein paar Sätzen abfüllen. Er bedarf des Resonanzraumes betrachtender Individuen, ohne dass es um die Abgründe unkommunizierbarer Gefühle allein zu tun wäre. Die Metaphorik von Jochims ist universeller Art. Von hervorstechender Bedeutung erscheint vor allem die vertikale Relation von Unten und Oben, das kulturelle Ordnungsgefüge von Erde und Himmel mit seinen vielfältigen Aspekten. Seine Bildwelten handeln von Zuständen, die wir in der Natur, in der Kultur, in der Gesellschaft oder in uns selbst beobachten. In prekären Balancen steigt zum Beispiel aus dem Schweren etwas Schwebendes auf, das Flüssige erscheint als Dauer, Undurchdringliches und Transparenz kommunizieren, Feuoriges mit dem Dumpfen etc. Wer darauf achtet, der wird in vielen seiner Werke fündig werden. Wichtig ist jedenfalls ein spezifischer Puls, ein *visueller Klang*: der Puls des Lebendigen. Mehr als Details der Form oder der Farbe bleibt von diesen Werken eine genuine Stimmung, Gestimmtheit oder Stimmigkeit in Erinnerung. Die Werke sind auf ihren jeweiligen *Ton* gebracht. Die Steine übrigens auch in einem unmittelbar auditiven Sinn. Jochims schlägt sie an, er *hört*, ob sie sich ihrer Form genähert haben.

Für diese inhaltliche Sichtweise spielen die Bildtitel eine besondere Rolle. Sie bezeichnen nicht, was wir sehen – wie zum Beispiel der Titel ›Sonnenblumen‹ als *Inhaltsangabe* eines Gemäldes gelesen werden kann. Nicht wenige Titel sind ganz kryptisch, etwa der eingangs erwähnte ›Arab I‹, andere werden kryptisch, weil sie sich des Kontextes entkleidet haben, aus dem sie herrühren. Was sich also zwischen Titel und Bild tut, kann nicht Gegenstand einer Übersetzung sein. Doch bringen Bezeichnungen wie ›Ägypten‹ (Abb.S.113), ›Ursprung‹ (Abb.S.130), ›Carnac I‹ (Abb. S.112) oder ›Sais‹ (Abb.S.127) Bedeutungswelten ins Spiel: sie benennen nicht, was wir sehen, aber sie stimmen ein. Sie lassen dem Betrachter die Freiheit, sich selbst einen Reim zu machen, sich zuzuwenden.

**GRATIANUS STIFTUNG**

Sammlungskatalog 2

**Raimer Jochims**

Werke und Vorbilder

aus der

Gratianusstiftung

Reutlingen