

Barbara Ehring. Malen als unablässiges Wagnis

Künstlerische Arbeiten und Konzepte der in letzten Kriegszeiten Geborenen haben beim persönlichen „Neuanfang“ um 1960 eine besonders harte Probe zu bestehen. Als Enkel sozusagen der russischen und niederländischen Pioniere erben sie ein fundiertes, breit entwickeltes Repertoire elementarer, konstruktiver und systematischer Darstellungsweisen und Kunstformen. Diese haben allerdings in und zwischen den beiden Weltkriegen ihre weltanschaulichen Rückbindungen eingebüßt. Das gilt ebenso für das Weimarer und Dessauer Bauhaus. Obwohl seine Impulse überlagert und verblasst sind, wird nach 1950 an deutschen Kunst- und Gestalterschulen mehr oder weniger überzeugend versucht, an seine Lehren und Ausbildungsziele anzuknüpfen. Da diese aber seinerzeit von ganz konträren Persönlichkeiten vertreten worden sind, fallen auch die Anleihen und Übernahmen ihrer Nachfolger ganz unterschiedlich aus. Das zeigt schon eine oberflächliche Unterscheidung. Wer sich auf Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky oder Oskar Schlemmer beruft, braucht die Auseinandersetzung mit der phänomenalen Welt nicht auszuschließen oder aufzugeben. Wer sich auf Josef Albers und deutlicher noch auf László Moholy-Nagy bezieht, entscheidet sich für einen Zugang zur abbildfreien, geometrisch formulierten Kunst. Er kann sogar auf die Theorie der „konkreten Kunst“ von Theo van Doesburg und seinen Kollegen zurückgreifen, die um 1930 auf äußerste Objektivität der künstlerischen Mittel dringt. In „absoluten“ Gestaltungen sollen sowohl Anregungen durch oder Anspielungen auf gegenständliche Motive als auch inhaltliche Implikationen vollständig ausgeschlossen sein.

In jener Klasse am Bauhaus, die keine Entscheidungen zwischen figurativ, abstrakt oder konstruktiv voraussetzt, lehren und lernen die Textilkünstlerinnen, allen voran die Leiterin Gunta Stözl und namentlich auch Anni Albers. An ihren Arbeiten erweist sich: Entwurf und Herstellung textiler Flächen erfolgt prinzipiell, selbst bei kurvigen Mustern, in der überlieferten Struktur rechtwinklig gekreuzter Fäden. Zugleich erheben gestalterisch entworfene Textilien in der Regel nicht den Anspruch, als freie Kunstwerke zu gelten. Bis auf einige Ausnahmen (Bildteppiche) ist ihre Einbindung in unterschiedlichste praktische Lebenszusammenhänge beabsichtigt. Insofern dürfen sich textilkünstlerische Gestalter weniger der Sinnfrage ihres Metiers ausgesetzt fühlen als die Maler und Plastiker der Moderne. Trotzdem sind sie ein Stück weit in die Erklärungsversuche und Standortbestimmungen der frei schaffenden Künstler involviert, weil sie permanent im Austausch mit deren Potentialen stehen. Das ist so offensichtlich wie selbstverständlich bei Barbara Ehring der Fall.

Falls eine textile Fläche aus verschiedenen Farben besteht, müssen die Fäden von Beginn an gekonnt aufeinander abgestimmt sein, weil ihr geringes Quantum im fertigen Stoff spontan optische Mischungen erzeugt. Diese unmittelbar auftretende Relativität der Farben kann beim nahen Hinschauen immer wieder überraschen, und von heute aus mag es erstaunen, dass ein so eindrückliches Farbphänomen erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts praktische Beachtung findet, nachdem seine Beobachtung zuverlässig registriert worden ist. Johann Wolfgang von Goethe und Michel-Eugène Chevreul haben die Kompensation einzelner Licht- und Farbreize im Auge erfasst und erforscht. Es handelt sich dabei um den unwillkürlich ausgelösten Kontrast der Gegenfarben, der häufig pauschal und ungenau als Komplementärkontrast bezeichnet wird. In der Farbidaktik von Josef Albers, weltweit verbreitet in seiner ‚Interaction of Color‘, spielt er mittlerweile eine unverzichtbare Rolle, vornehmlich für Maler und Designer. Ganz selbstverständlich nutzt auch Barbara Ehring dieses spezifische Vermögen unserer visuellen Wahrnehmung,

um die Wechselwirkungen zwischen den Farben herauszuarbeiten. Demnach entwickeln sich die Varianten ihrer professionellen *Colorits*, aus denen dann, beinahe als Nebeneffekt, ihre wichtigen *Color Blocks* hervorgehen. Diese Farbsätze bringen die Eigenständigkeit der Einzelfarben zur Anschauung, halten sie meistens auf Distanz zueinander, ähnlich den nebeneinander angeordneten Farbpasten auf Malerpaletten.

Was hat nun Barbara Ehring aus ihren biografischen Voraussetzungen gemacht? Von der Karlsruher Akademie wechselt sie nach Krefeld in die von Elisabeth Kadow geleitete *Meisterklasse für Textilkunst*, deren Gründung und Erhalt den Bauhausmeistern Johannes Itten und Georg Muche zu verdanken ist. Doch Barbara Ehrings malerische Ambition fordert wohl am stärksten der überragende Paul Klee durch seine nuancenreiche Farbkultur heraus. Ihm widmet sie das Gemälde *Homage à Klee*, das aus dem lichten Ertrag seiner Tunisreise schöpft. Allerdings taucht sie nicht ein in Klees hintergründige Verschattung und Dunkelheit, und insgesamt wirkt ihre Komposition kompakter und farbkraftiger. Das Streben nach Äquivalenz und das Verlangen nach stabiler Balance äußern sich in ihren spiegelsymmetrischen Formationen, in die allenfalls minimale Abweichungen eingelassen sind. Mit ihrer 1977 erklärten Liebe zur Geometrie (*L'amour de la Géométrie*) ist sie in jenen frühen Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg nicht allein. In zahllosen Varianten und Dosierungen bestimmen gerade Konturen, exakte Kurven und entschiedene Winkel den Bildaufbau, wenngleich zunehmend herausgefordert von informellen, gestischen Malweisen. Manche Künstler suchen beide Ausdrucksweisen zu verbinden, wie etwa Günther C. Kirchberger, ein Kollege von Barbara Ehring in Krefeld. Doch für sie ist nach Jahren professioneller Entwurfstätigkeit in der Textil- und Modebranche die Reduktion auf geometrische, austarierte Bildordnungen vorrangig. Dazu passend geben frühe Werktitel mehrfach Hinweise auf hieratische Themen bzw. Quellen, rufen legendäre Gestalten auf. Hierbei bevorzugt die Malerin vorwiegend kräftige Farben in Bildfeldern, die oval, schräg und diagonal gegliedert sein können. Schließlich erscheinen flächige Großform und elementhafte Detailform miteinander verquickt und verwoben, sich wechselseitig kontrastierend, begrenzend und durchdringend. Das bilateral ausgewogene Ölbild *Flirrender Wald* ist hierfür noch 1983 ein typisches Beispiel, während die im folgenden Jahr entstandenen sechs *Farbsequenzen einer ‚Landschaft‘* auf Eindrücken basieren, die Ehring bei Fahrten von Krefeld nach Hirschberg in NRW durch „offene, freie, und farblich sich ständig ändernde Landschaften“ aufgenommen hat. Die in diesen asymmetrischen Kompositionen wirksam werdende Verspannung und Spannung erfährt einen Höhepunkt im Atelier-Bild von 1984 (*Verlorenes Atelier*) mit seinen erkennbar kalkulierten Größen- und Farbkontrasten.

Merklich ist die Rücknahme großflächiger, gestalthafter Formationen zugunsten von kleinteiligen Mustereinheiten oder sogar Elementen. Das hat früh schon Georg F. Schwarzbauer gesehen, der 1978 resümierend zu den Gouachen von Barbara Basqué-Ehring schreibt: „Deutlicher als die Gesamtlösungen [...] decken die Kleinformen doch die eigentlichen, gestalterischen Absichten auf.“ Und so schätzt sie auch selbst den Fortgang ihrer Arbeiten ein. Im gleichen Sinne differenziert sie die Farbrelationen: Wie sich die Teile im Bild figurieren oder konstellieren, hängt von Kontrast oder Assimilierung zwischen den Farben ab, das heißt vom optischen Trennen oder Vermitteln benachbarter Flächen. Der Weg in Richtung serieller Bildlösungen wäre zu diesem Zeitpunkt freigegeben, einer der *Color Blocks* mit kreisförmigen Elementen lässt das ahnen. Dazu ermuntern mochte in den 1960er Jahren der am Kunstmarkt führende Victor Vasarely. Denn in seinem Werk wird die eingangs angesprochene Grenze zwischen Abstraktion und Konkretion ausgespielt. Mit dem Bild *Hanse* wagt sich Barbara Ehring 1980 deutlich ins Revier der gegenstandsfreien Gestaltung hinein. Aber spätestens seit Mitte der 1980er Jahre beschäftigt sie sich

überwiegend mit Architekturen und Landschaften, in ihren aktuellen Studien und Gemälden zunehmend mit Dachformationen. Dementsprechend gewinnt der anschauliche Bezug zu vorgegebenen Situationen an Bedeutung.

Im Sauerland befindet sie sich im „Licht durchfluteten Haus“ ihres Ehemanns Heinrich Ehring und sieht, wie sie notiert hat, „immer wieder die Schieferdächer, auf der gegenüber liegenden Seite des Dorfes. Der Schiefer konnte schwarz und stumpf sein, oder glänzend und silbrig, je nach Jahreszeit, oder Sonnenbestrahlung hatte er immer eine andere Farbe - die mich zum Malen von Dächern inspirierte. „Natürlich ist die malerische Umsetzung derartiger Seherlebnisse eine so schwierige Aufgabe, dass sie erheblicher künstlerischer Erfahrung bedarf.“ Gewiss auch deswegen bleibt Barbara Ehring bei der Sache, hält beharrlich den Augenkontakt mit diesen Schieferdächern, „die bei Sonne reizvolle, grau bis silbrig scheinende Farbabstufungen zeigen, die aber bei Regen und Schnee tiefschwarz erscheinen. Im Gegensatz dazu gibt es in Berlin rote Dächer in allen Schattierungen, die mich so faszinieren, dass sie ab 2016 Sujet meiner Arbeit sind.“ Mit dem letzten Satz hat sie ihr aktuelles Arbeitsgebiet angesprochen. Die Malerin greift zum Stift und sammelt in ihrem Skizzenbuch großzügig umrissene Ansichten von Dach- und Hausmotiven, manche davon bearbeitet sie anschließend digital. Barbara Ehrings Arbeitsprozess zeugt von der Wachheit eines empfindsamen Auges und der Tatkraft einer zupackenden Hand.

Hans Joachim Albrecht
4. Oktober 2021

