

WAS BEDEUTET: BEFREIUNG DER BILDFARBE?

VON LORENZ DITTMANN

In der Malerei des 20. Jahrhunderts wird Farbe zum autonomen Gestaltungsmittel. Möglichkeiten und Grenzen solcher Autonomie seien im folgenden am Beispiel einiger ausgewählter Werke erörtert.

Hans Jantzen schloß seinen für die Koloritforschung grundlegenden Aufsatz »Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei« mit einem Hinweis auf die Entwicklung der neuzeitlichen Farbgestaltung: »Die Entwicklung der Prinzipien in der Farbgebung ist bedingt gemäß der Absicht, Raumdarstellung durch immer neue Eroberung von Darstellungswerten der Farbe zu vereinen mit intensiven Eigenwerten der Farbe. Diese Entwicklung hat sich bis zum Schlusse des 19. Jahrhunderts vollzogen, dessen Ziel bezeichnet werden kann mit der Forderung: alle Darstellungswerte zu intensiven Eigenwerten zu erheben und zu harmonisieren.¹ Erst im 20. Jahrhundert aber vollendet sich diese Entwicklung, dieser Prozeß der »Befreiung der Bildfarbe.«²

Wovon befreit sich die Bildfarbe? Jantzen sprach von einer Erhebung farbiger »Darstellungswerte« in farbige »Eigenwerte« und verstand unter »Darstellungswerten« die farbige Anweisung auf einen »Farbeträger«, die Möglichkeit, »aus der Farbe allein auf Bedeutung, Stofflichkeit des Gegenstandes, seine Stellung im Raume, seine Beziehung zu andern Dingen und so fort (zu) schließen.« Von Bildlicht und Helldunkel ist hier noch nicht die Rede. Gerade die vertief-

te Erkenntnis des *Helldunkels* aber läßt auch die Besonderheit der Bildfarbe in der neuzeitlichen Malerei deutlicher hervortreten.

Jan van Eycks um 1435 gemalte »Lucca-Madonna« im Frankfurter Städel (Abb. 1) gehört zu den Gründungswerken neuzeitlicher Helldunkelmalerei.³ Olivgraubraune Raumdunkelheit rahmt ein Licht, das sich im weißgelblichen Inkarnat Mariens und des Christuskindes sammelt und läßt einen in sich geschlossenen Kosmos entstehen. Die Asymmetrie des von einer Bildseite einfallenden Beleuchtungslichtes ist vermieden, vielmehr stehen Licht und Dunkel in einem freien Gleichgewicht. Die linke, verschattete Wand ist dunkler, aber diese Dunkelheit wird aufgewogen vom hell aufstrahlenden Kind wie auch von den hellen, zarten Blautönen im Fenster. »Alle holländische Malerei ist konkav; womit ich sagen will, daß ihre Gestaltungsmittel bestehen: einmal in einer Linienführung, die um einen Punkt gravitiert, der seinerseits bestimmt ist durch das Interesse, das das Bild erwecken soll und zum anderen in einer Verteilung der Schatten, die sich um ein dominierendes Lichtzentrum gruppieren. Alles das ist gezeichnet, gemalt und belichtet nach Analogie der Kugelform, ... mit abgerundeten Ecken, die nach dem Mittelpunkt zusammenstreben ...« Diese Charakteristik Eugène Fromentins aus seinem Buche »Die alten Meister«⁴ gilt schon für das Bild Jan van Eycks. In dessen Kugelgestalt fügt sich auch die Bildzeit: links steigen die Falten des Marienmantels auf, rechts fallen

sie, in langsamer Bewegung, so der Darstellung eine in sich kreisende Lebendigkeit verleihend.

Dunkles, edelsteinhaftes Rot breitet sich im Mantel Mariens aus, ein zugleich machtvolles und verhaltenes Rot, das alle anderen Farben bindet und sie gleichwohl in ihrer Vielfalt zur Geltung kommen läßt. Schon das Rot ist mannigfach in sich abgewandelt, variiert von kühleren zu wärmeren Tönen und wird stellenweise von zarten Weißhöhungen überlagert — im Vergleich aber zur in anderen Geweben verdichteten Farbenfülle wirkt es einfach. Mittelhelles, grautoniges Blau, ins Weißliche aufglänzendes Goldgelb, Rot in kleinen Flecken, sind in das Olivgrün des Grundes gebettet beim Brokatstoff des Baldachins. Braunrot, gedämpf-



JAN VAN EYCK, *Lucca-Madonna*, um 1435, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt

tes Gelb, Graublau sind die Hauptfarben des Teppichs; sie lassen die Trias der Grundfarben leise anklingen. Ein helles Graublau leuchtet aus dem Branton der Fliesen auf. Der Rot-Grün-Kontrast dominiert die Farbakkorde des Baldachins, wie auch das in sich bewegte kostbare Rot Mariens zu den Olivgrünlichtönen des Innenraums, insbesondere der rechten Wand, in einer verborgenen Komplementärspannung steht. So erscheint hier die Totalität der Farbwelt in einzelnen Bezügen schon nach den wesentlichen Gesetzen geordnet, dem Rot-Grün-Kontrast, der Trias der Grundfarben, auch dem Rot-Blau-Klang — all dies aber wie verhüllt, wie verschleiert von einem Dunkel, das ins Licht sich

öffnet. Das Helldunkel entfaltet sich in Neutraltöne, in warme bräunliche und kühle bläulichgraue. Das Dunkel selbst ist unterschiedlich dimensioniert, im Teppich, der Basis des Bildes, wird es von dichter Materie getragen, an der oberen Bildgrenze aber breitet sich Raumdunkelheit aus, die den Baldachin umfängt.

Doch vereinfacht eine solche Beschreibung die farbige Gestalt in fast unzulässiger Weise. Tatsächlich entzieht sich das Schwebende, die unendliche Farbdifferenzierung dieses Bildes einer sprachlichen Erfassung. Nur soviel sollte deutlich werden: daß das Helldunkel die Farben nicht hindert, sie selbst zu sein und sich nach ihren eigenen Gesetzen zu ordnen. Im Gegenteil: vor uns steht ein Werk vollkommenen farbigen Gleichgewichts, über das hinaus es keinen »Fortschritt« geben kann — etwa zu Werken, die intensiver »aus der Farbe heraus« gestaltet wären. Wohl aber sind die Farben geborgen in einer anderen Dimension, in einer ebenso vielfältigen Abwandlung von Helldunkelnuancen — so daß dies Helldunkelbild geradezu »polyphon« wirken kann in solcher Überlagerung von Stimmen der Farbe und des Helldunkels.

Der Farbauftrag erschöpft sich nicht in Stofflichkeitsschilderung. Meist ist die Farbe in einer Tiefenlicht ermöglichenden Lasurtechnik aufgetragen, bisweilen findet sich aber auch die Methode der Farbteilung, der »chromatischen« Zerlegung einer Farbfläche, so beim Grün des Baldachinstoffes, das von zartgelblichen und zartweißlichen Streifen durchzogen ist. Gestrichelt ist auch das Gold in den Borten des Mantelsaums aufgetragen, fleckenhaft das aufleuchtende Graublau der Fliesen, körnig die Farben im Teppich: immer ist die Materieschilderung auch eine Methode eigenwertiger Farbgestaltung. Die gegenständliche Darstellungsaufgabe hindert mithin nicht die Entfaltung der den Farben eigentümlichen Möglichkeiten, im Gegenteil, sie kann diese geradezu befördern.

Die prinzipielle Bindung der Farbe betrifft ihre Eingliederung in einen Helldunkelkosmos. Im Dunkel aber entzieht sich die Farbe der Sichtbarkeit, im Glanz übersteigt sie diese: Als Helldunkelkosmos entzieht sich das Werk einer totalen Verfügbarkeit durch das Subjekt, bleibt ihr nach seinen Grenzen hin, den Polen des Lichtes und der Finsternis, transzendent.

Begnügt sich nun die mit der »befreiten Bildfarbe« arbeitende Malerei des 20. Jahrhunderts mit einer »Selbstpräsentation« der Farbe? Zwei Werke sollen unterschiedliche Möglichkeiten der Gestaltung auf der Grundlage der befreiten Farbe veranschaulichen.

Bei den »Fenster«-Bildern *Robert Delaunays* wird »zum ersten Mal in der Malerei die Farbe zum alleinigen Träger der Bildkonstruktion . . . , sie tritt ein für das Thema, die Form, den Raum und die Bewegung des Lichtes.«⁵ Die »befreite« Bildfarbe wird zur »konstruktiven« Farbe, muß aber eben deshalb wiederum etwas von ihren »Eigenwerten« opfern, wenn man darunter, mit Jantzen, Starkfarbigkeit in flächiger Ausbreitung versteht: »Das Wesen der Farbe als Eigenwert spricht sich . . . am wirkungsvollsten in der

Elementarkraft der Farbe aus, in allen den Momenten, die den allgemeinen, elementaren, rohen Eindruck der Farbe fördern. Dahin gehören Intensität, die an reine und gesättigte Qualitäten gebunden ist, große, einfache Fleckenform, die eine gewisse quantitative Ausbreitung der Farbe erlaubt, ferner Homogenität des Farbkörpers, insofern damit die Brillanz oder Kraft der Farbe erreicht werden kann, und schließlich, nicht zuletzt, die Zusammenstellung mit solchen Farben, die die eigene Schönheit stärken durch Verwandtschaft oder Kontrast.« Das »ideale Schönheitsprinzip« einer »Malerei als Gestaltung von Eigenwerten der Farbe« lautet dementsprechend: »reine und starke Werte als Komposition nach Gesetzen des Kontrastes oder der Harmonie in der Fläche auszubreiten.«⁶ Jantzen hatte hier eine Farbgestaltung gemäß dem »koloristischen Prinzip« vor Augen, wie sie zu Beginn unseres Jahrhunderts von Henri Matisse verwirklicht wurde, — immer aber gebunden an gegenstandsverweisende Farbträger.

Für Kandinsky dagegen war die Gestaltung in homogenen Farbflächen nur *eine* Möglichkeit, wichtiger war auch ihm die vielfältig in sich bewegte Farbe.

Überhaupt steigt die von Cézanne sich herleitende »geteilte Farbe«, die lichtrepräsentierende »chromatische« Farbe, die mit der kubistischen Facettierung der Bildgegenstände und des Bildraums zur Übereinstimmung gebracht werden kann, in der Farbgestaltung des 20. Jahrhunderts zu höchster Bedeutung auf. Denn sie vermag in vielfältiger Weise die Funktionen der anderen Bildmittel in sich aufzunehmen — wofür Delaunays Werke die ersten, wichtigen Beispiele abgeben.

Die koloristisch-homogene Farbe aber beschränkt sich keineswegs auf »Eigenwertek«, die einem farbigen Schönheitsprinzip entsprechen wollen. Sie wird vielmehr, schon bei den »Brücke«-Malern, zum ersten Medium des Ausdrucks.

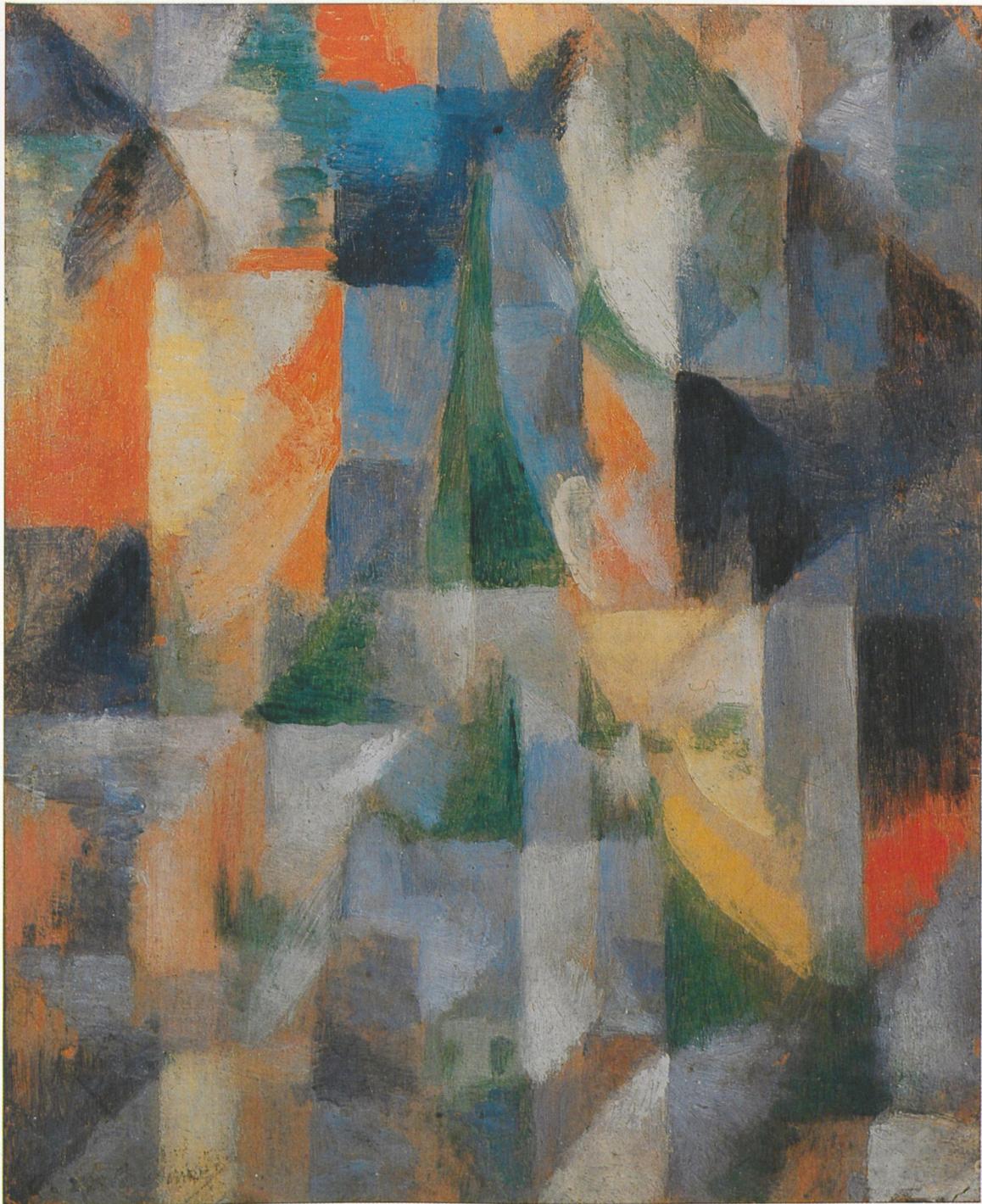
Delaunays Farben erschaffen das Licht. Welche Art Licht ist das? Delaunay selbst schrieb 1912 in seinem Aufsatz »La lumière«: »... Das Licht in der Natur erschafft die Bewegung der Farben. Die Bewegung ist gegeben durch die Beziehung der unpaarigen Metren, der Farbkontraste untereinander. So konstituiert sie die Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit hat Tiefe (unser Blick reicht bis zu den Sternen) und wird zu rhythmischer Simultaneität. Die Simultaneität im Licht bedeutet die Harmonie, Rhythmus der Farben, der das menschliche Sehen erschafft ... Kunst als etwas Naturhaftes ... ist rhythmisch und verabscheut jede Art von Zwang ... Damit die Kunst bis zur Schwelle dieses Erhabenen gelangt, muß sie sich unserer harmonischen Schau annähern, nämlich der Helle. Die Helle wird Farbe, Proportion sein. Diese Proportionen bestehen aus verschiedenen, in einer Aktion simultaneisierten Werten. Dieses Geschehen soll die schlechthin repräsentative Harmonie sein, die synchrone Bewegung (Simultaneität) des Lichtes, welches die einzige Wirklichkeit ist. Dieses synchrone Geschehen wird dann also das Sujet und als dieses die repräsentative Harmonie.«⁷

In lichthaftes Strahlen gehen die Farben auf in De-

launays »Fenêtre sur la ville« von 1914 (Wachsmalcreide auf Papier, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Abb. 2). Die oft gerade und dreieckförmig, bisweilen kurvig begrenzten Farbzonen erscheinen vielfältig in sich bewegt, anschwellend und verebbend, verdichten sich nur stellenweise zu prägnanten Konturen, öffnen sich ansonsten zu den Nachbarfeldern. Indem sie sich so überlagern und durchdringen, entsteht ein zugleich dichter und weiter Farbraum, denn alle dargestellte Materie (so die Häuserfragmente unten und die zentrale Form des Eiffelturms) wie alle Raumabstände sind gleichermaßen Farbe geworden, nämlich Buntfarbe, die allerorten lichthaftes, aus dem Gelb entwickeltes Weiß durchblendet. In Weiß gründet die Simultaneität des Lichtes, die synchrone Bewegung der Buntfarben aber entfaltet sich rhythmisch. Die stehenden Rechtecke und Dreiecke des untersten Streifens wechseln in Violett, Weißlichgelb, Gelb und Grün, darüber steigt rechts der Gelb-Rot-Klang auf, Gelb verweist auf das im Gegenschwung ausgebreitete Violett der nächsthöheren Zone, Rot auf die diagonal von rechts unten emporführenden grünen Dreiecke: die Bildbewegung wird von Komplementärkontrasten getragen. Gelb-Violett und Orange-Blau-Klänge antworten ihnen links des »Eiffelturms«, wie auch Violett dem Violett, Orange dem Orange, Gelb dem Gelb quer über das Bild hinweg entspricht, in Verschränkungen, die ebenso von den Richtungstendenzen der Formen bestimmt sind. Simultaneität gliedert sich in Rhythmik, Rhythmik geht auf in Simultaneität. Nur so läßt Licht die Farben in ihrer Vielfalt zur Wirkung kommen, können Farben zur Lichtdynamik sich vereinen. Voraussetzung ist die Abwesenheit unbunten Dunkels. Dunkles Violett, nicht Schwarz, repräsentiert die Dunkelheit. Nicht die Reihe der Neutralfarben, die Schwarz-Weiß-Skala, verbindet sich mit der Totalität der Buntfarben, sondern Weiß und helle Buntfarben lassen Licht entstehen.

Farblichtmalerei ist an die Stelle einer Helldunkelgestaltung getreten. Damit wird Licht zur Energie der Farben. In seiner Absolutheit, Einfachheit und Stille aber ist das Licht dem Bild entschwunden.

Eine andere Möglichkeit der Gestaltung »befreiter Farbe« findet sich bei Paul Klee. Klee erläuterte in einem am 26. Januar 1924 gehaltenen, 1945 unter dem Titel »Über die moderne Kunst« veröffentlichten Vortrag die Ziele seiner Kunst und dabei auch Grundzüge seiner Farben- und Helldunkelordnung und deren inhaltliche Dimension. Am Anfang steht Klees Gleichnis vom Baum: »Der Künstler hat sich mit dieser vielgestaltigen Welt befaßt ... Diese Orientierung in den Dingen der Natur und des Lebens, eine vielverästelte und verzweigte Ordnung, möchte ich dem Wurzelwerk des Baumes vergleichen. Von daher strömen dem Künstler die Säfte zu, um durch ihn und durch sein Auge hindurchzugehen. So steht er an der Stelle des Stammes. Bedrängt und bewegt von der Macht jenes Strömens, leitet er Erschautes weiter ins Werk. Wie die Baumkrone sich zeitlich und räumlich nach allen Seiten hin sichtbar entfaltet, so geht es auch mit dem



ROBERT DELAUNAY, *Fenêtre sur la ville*, 1914, Wachskreide auf Papier, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Werk.« Der Künstler »tut an der ihm zugewiesenen Stelle beim Stamme . . . gar nichts anderes, als aus der Tiefe Kommendes zu sammeln und weiterzuleiten. Weder dienen, noch herrschen, nur vermitteln . . .« »Beim Kunstwerk, das der Krone verglichen wurde, handelt es sich um die deformatorische Notwendigkeit durch den Eintritt in die spezifischen Dimensionen des Bild-

nerischen.« Den Dimensionen des Bildnerischen sind unterschiedliche Ausdrucksqualitäten eigen: »Gegensätzliche Fälle des Ausdruckes auf dem Gebiet des Helldunkels sind: weitgespannte Verwendung sämtlicher Töne von Schwarz nach Weiß, was Kraft besagt und volles Ein- und Ausatmen, oder begrenzte Verwendung der oberen hellen Skalenhälfte oder der un-

teren tiefen und dunklen Hälfte, oder der mittleren Teile derselben um Grau herum, was Schwäche durch zu viel oder zu wenig Licht besagt, oder zaghafte Dämmern um die Mitte herum. Das sind wieder große Inhaltskontraste. Und was für Möglichkeiten der inhaltlichen Variierung bieten erst die farbigen Zusammenstellungen! Farbe als Helldunkel z. B.: Rot in Rot, das heißt die ganze Skala vom Rotmangel bis zum Rotüberfluß, weitgespannt oder diese ganze Skala begrenzt. Dann dasselbe in Gelb (etwas ganz anderes), dasselbe in Blau, was für Gegensätze! Oder: Farbe diametral, das sind Gänge von Rot zu Grün, von Gelb zu Violett, von Blau zu Orange: Stückwelten des Inhaltes. Oder: Farbgänge in der Richtung von Kreissegmenten, nicht die graue Mitte treffend, sondern in wärmerem oder kühlerem Grau sich beugend: Welch feine Nuancen zu den vorigen Kontrasten! Oder: Farbgänge in der Richtung der Peripherie des Kreises, von Gelb über Orange zu Rot, oder von Rot über Violett zu Blau oder weitgespannt über den ganzen Umfang: Was für Stufungen vom kleinsten Schritt bis zum reichblühenden farbigen Vielklang! Welche Perspektiven nach der inhaltlichen Dimension! Oder endlich gar Klänge durch die Totalität der Farbordnung mit Einschluß des diametralen Grau und zuletzt noch verbunden mit der Skala von Schwarz nach Weiß! ... Und jede Gestaltung, jede Kombination wird ihren besonderen konstruktiven Ausdruck haben, jede Gestalt ihr Gesicht, ihre Physiognomie ...»⁸

Die in Klees Aufzeichnungen angedeutete Fülle farbiger Bildgehalte entfaltet sich in seinem Werk. Klees »Garten in PH« von 1925 (München, Staatsgalerie moderner Kunst, Abb. 3) ist bestimmt von einer rhythmischen Entfaltung genau abgestufter, gedämpfter Farbtöne zwischen Schwarz und Weiß. Hier handelt es sich um »Gänge durch die Totalität der Farbordnung mit Einschluß des diametralen Grau und ... verbunden mit der Skala von Schwarz nach Weiß«, zumindest den Polen dieser Skala, allerdings unter Ausschluß der reinbunten Farben an der »Peripherie des Kreises«. Es handelt sich um »helldunkel-belastete« Farben und für sie gilt, was Klee für die »schwarz-weiße Stufenleiter« im besonderen feststellte: »Jede lebenskräftige Auseinandersetzung auf dem helldunklen Gebiet ist in irgendeiner Weise an die gegensätzlichen Pole Schwarz und Weiß gebunden. Sie geben dem Spiele der Kräfte der schwarz-weißen Stufenleiter die Spannung, auch wenn sie sich direkt nicht daran beteiligen und nur aus fernem Reservoir den ihnen verwandten Abteilungen energische Kräfte zuleiten.«⁹ Die »Pole Schwarz und Weiß« repräsentieren Dunkelheit und Licht durch Farben und Klees Werk kann verstanden werden als farbige Interpretation des Helldunkels.¹⁰ Der »Unzählbarkeit« der Farben in Helldunkelbildern entspricht die Farbenvielfalt in Klees Bild, allerdings als Vielfalt präzise abgestufter Farbwerte.

Die Bildbewegung steigt von unten nach oben auf und breitet sich zugleich in den um die Horizontale schwingenden Farbbändern aus. Am dunkelsten ist der unterste Streifen gehalten, in Blaubraun, dunklem

Braunschwarz und Braun. Darüber aber setzt schon Weiß mit kräftigem Akzent ein, kontrastiert zu Schwarz und Zinnoberrot, ein zweiter rosatoniger Weißbezirk antwortet ihm, umgeben von Braun, Rotbraun, Bläulich, Gelbgrün, Hellbraun und Rosagelblich. Weiter oben kann sich in der Koordination von Schwarzbraun und Gelbgrün ein verhüllter Rot-Grün-Kontrast entwickeln, wie auch in der nächsten Schicht mit der Zuordnung von kaltem Graugrün und Purpurbraun, wobei dieser Komplementärkontrast zugleich Kälte und Wärme der Farben gegeneinandersetzt, eingebettet in eine Vielzahl von Blau-Braun-Klängen. In den Zonen darüber ordnet erneut die Polarität von Weiß und Schwarz eine Mannigfaltigkeit von Brauntönen (Schwarzbraun, Rotbraun, Olivbraun, bis zu Olivgrün sich erstreckend), Gelbabstufungen (Gelb, Grün-gelb, Rosagelb) und einzelne Rotakzente um sich. Farben sind immer auch Helldunkelwerte, wobei des öfteren die Helligkeiten über Dunkelgründe gelegt sind, so die Polarität in *einen* Farbbezirk verdichtend. Rosagelb, Rot-, Gelb- und Schwarzfelder rhythmisieren die Streifen und in den obersten Reihen vereinfachen sich die Klänge zu Grün und Blau, nahe der Mitte um einen Gelbton bereichert. Zwischen warmer Dunkelheit und kaltem Weiß entfalten sich die Farben, immer selbst wie von Dämmerdunkel umfungen, oder, als Helligkeit, von Dunkel hinterlegt. Es ist ein Bild naturhaften Wachsens, wie im Formalen, mit blattartigen Fächerformen aus horizontaler Lagerung zur Vertikalität sich aufrichtend, so im Farbigen aus dunklem Braun wechselnd zu kühlem, gedecktem Blau. Aber diese »natürliche Ordnung« ist von Grund auf verwandelt in eine »künstliche Ordnung«¹¹, in ein eigenwertiges und gleichwohl inhaltsbedeutsames Spiel der Farben.

Bei Delaunay wird das Bildlicht, bei Klee das Helldunkel im selben Maße Gestaltungsmittel wie die Farbe. Licht und Helldunkel sind nun, statt unerfaßbarer Mächte, Gegenstände künstlerischen Gestaltungswillens. Darin bekundet sich eine neue Selbstermächtigung des Subjekts.

Welchen Rang darf Farbe in der Malerei beanspruchen? Goethes Farbenlehre läßt ihn erkennen, indem sie Farbe interpretiert als das ausgezeichnete Medium menschlichen Weltbezugs in der Sichtbarkeit. »Wir sagten: die ganze Natur offenbare sich durch die Farbe dem Sinne des Auges. Nunmehr behaupten wir, wenn es auch einigermaßen sonderbar klingen mag, daß das Auge keine Form sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmache, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes voneinander, fürs Auge unterscheidet. Und so erbauen wir nun aus diesen dreien die sichtbare Welt und machen dadurch zugleich die Malerei möglich, welche auf der Tafel eine weit vollkommener sichtbare Welt, als die wirkliche sein kann, hervorzubringen vermag.«¹² Farbe ist, kurz gesagt, »die gesetzmäßige Natur in bezug auf den Sinn des Auges.«¹³

Goethes Farbenlehre steht an der Wende von der Helldunkelmalerei zu einer zunehmend aus der Farbe

gestaltenden. Mit ihrer Definition: »die Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden«¹⁴ zieht sie die Bilanz der neuzeitlichen Helldunkelmalerei, mit ihrer Erörterung der »sinnlich-sittlichen Wirkung der Farbe« erfaßt sie in neuer Weise die farbigen Ausdruckscharaktere, wie sie für die Malerei vor allem des 20. Jahrhunderts bedeutsam werden: »Da die Farbe in der Reihe der uranfänglichen Naturerscheinungen einen so hohen Platz behauptet, indem sie den ihr angewiesenen, einfachen Kreis mit entschiedener Mannigfaltigkeit ausfüllt, so werden wir uns nicht wundern, wenn wir erfahren, daß sie auf den Sinn des Auges, dem sie vorzüglich zugeeignet ist und durch dessen Vermittlung, auf das Gemüt, in ihren allgemeinsten elementaren Erscheinungen, ohne Bezug auf Beschaffenheit oder Form eines Materials, an dessen Oberfläche wir sie gewahr werden, einzeln eine spezifische, in Zusammenstellung eine teils harmonische, teils charakteristische, oft auch unharmonische, immer aber eine entschiedene und bedeutende Wirkung hervorbringe, die sich unmittelbar an das Sittliche anschließt. Deshalb denn Farbe, als ein Element der Kunst betrachtet, zu den höchsten ästhetischen Zwecken mitwirkend genutzt werden kann.«¹⁵

Farbe, die »gesetzmäßige Natur in bezug auf den Sinn des Auges«, ist zugleich, »in ihren allgemeinsten elementaren Erscheinungen«, unabhängig von einem gegenständlichen Farbenträger, des höchsten »sinnlich-sittlichen« Ausdrucks fähig — diese Spannweite begründet den Rang der Farbe als eines künstlerischen Gestaltungsmittels. Daraus wird verständlich, daß gerade in der Farbe die Malerei den Status ihrer Autonomie vollenden konnte, einer Autonomie jenseits aller Beliebigkeit und Willkür, jenseits auch eines unverbindlichen Ästhetizismus — ein Ärgernis allen Ideologien, die Kunst nur als eine servile, als die Funktion eines anderen, akzeptieren wollen.

Farbe wird Medium der Selbstbehauptung des Subjekts in einer Welt der Entselbstung, der Verachtung des Einzelnen. »The self, terrible and constant, is for me the subject matter of painting« erklärte Barnett Newman.¹⁶ Vor den entgrenzten Farbgründen dieser Werke wird der Betrachter seiner selbst inne. Nicht nur um Farbe als Farbe geht es, sondern um Farbe als Ermöglichung menschlicher Selbsterfahrung.

Anmerkungen

- 1 Hans Jantzen, Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei (1914), wiederabgedruckt in: Jantzen, Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, Berlin 1951, S. 61—67, Zitat S. 66, 67.
- 2 Vgl.: Ernst Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, 2. erw. Aufl., hrsg. von Lorenz Dittmann, München, Berlin 1983, S. 12.
- 3 Vgl. dazu auch: Heinz Rossen-Runge, Die Gestaltung der Farbe bei Quentin Metsys, München 1940, S. 12—16.
- 4 Eugène Fromentin, Die alten Meister Belgien-Holland (Les maîtres d'autrefois, Belgique-Holland, 1876). Ins Deutsche übertragen von Eberhard von Bodenhausen. 2. Aufl. Berlin 1907, S. 142.
- 5 Gustav Vriesen, Max Imdahl, Robert Delaunay — Licht und Farbe, Köln 1967, S. 42.
- 6 Jantzen, Prinzipien der Farbgebung, S. 62/63.
- 7 Zitiert nach: Vriesen, Imdahl, Robert Delaunay — Licht und Farbe, S. 9. Zu Delaunay vgl. auch: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), Delaunay und Deutschland, Ausstellungskatalog Staatsgalerie moderner Kunst München 1985/86, Köln 1985.
- 8 Paul Klee, Das bildnerische Denken, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller, Basel, Stuttgart 1956, S. 82, 86, 90, 91.
- 9 Zitiert nach: Paul Klee, Unendliche Naturgeschichte, Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel, verbunden mit Naturstudium, und konstruktive Kompositionswege. Form- und Gestaltungslehre, Bd. II, hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller, Basel, Stuttgart 1970, S. 385.
- 10 Vgl. dazu: Ernst Strauss, Zur Helldunkellehre Klees, in: Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, S. 227—239.
- 11 Vgl. dazu: Klee, Das bildnerische Denken, S. 8.
- 12 Goethe, Zur Farbenlehre (1810), in: Goethe, Farbenlehre. Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften, Tübingen 1953, S. 175 (Einleitung).
- 13 Goethe, Farbenlehre, S. 176.
- 14 Goethe, Farbenlehre, S. 168.
- 15 Goethe, Farbenlehre, S. 325/326.
- 16 Harold Rosenberg, Barnett Newman, New York 1978, S. 21.



PAUL KLEE, *Garten in PH*, 1925, Staatsgalerie moderner Kunst, München