

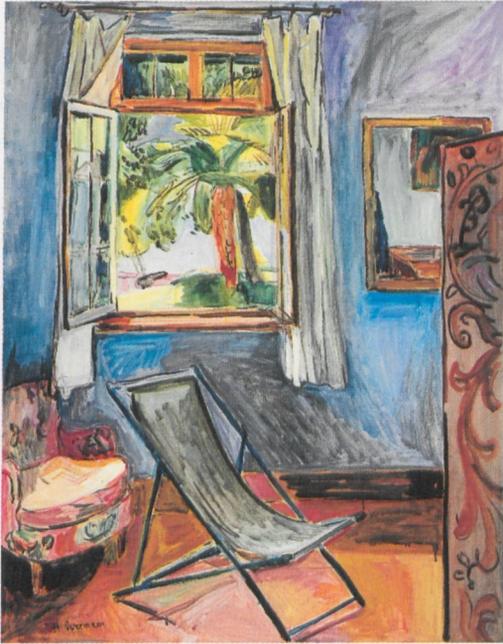
Hans Purrmanns farbige Bildgestaltung

Lorenz Dittmann

Hans Purrmann war Schüler von Henri Matisse. In Paul Cézanne sah er sein bewunderndes Vorbild. So muß jede Betrachtung seiner Farbgestaltung von dieser Konstellation ihren Ausgang nehmen. Auch seine künstlerischen Begriffe übernahm Purrmann der Terminologie dieser Künstler.

Erhard Göpel faßte diese Begriffe in seinem Aufsatz »Purrmanns Kunsturteil« folgendermaßen zusammen: »Peinture« steht für gut gemalte, sinnlich-durchgeistigte Oberfläche. »Ensemble« heißt gut gefügter Bildaufbau. »Rapport« meint Bezüge zwischen den Bildteilen, aber auch eines Bildteiles zum Ganzen. »Valeur« ist der Tonwert. »Sensibilité« ist die nervöse Gespanntheit, mit der ein Natureindruck aufgenommen und mit vibrierender Schwingung in Farbe und Form umgesetzt wird. Mit reinen Farben, kalt und warm, die »sensation« vor der Natur auf die Leinwand zu übertragen, das »moduler« Cézannes ist wichtig. Die »unité«, die Einheit des Bildes, gewinnt im visuellen Denken Purrmanns die Kraft des übergeordneten Begriffes ...«¹

Purrmann schrieb des öfteren über Matisse und die »Académie Matisse«. Einige Zitate sollen einen Eindruck davon vermitteln: »Matisse lebte ... in einer immerwährenden Sorge um die Richtigkeit seiner Bildelemente, und wenn er ein unfertiges Bild zeigte, gingen seine Fragen immer dahin: das Rot ist vielleicht noch wenig voll, es erscheint hohl, ob ich es wohl durch ein Gelb ersetze? ... Matisse fand, daß Cézanne, den er unendlich liebte, nie die großen Rapports außer acht gelassen hat. Heute wird das leicht vergessen, die Künstler, die nach ihm kamen, schenken den kleinen Vergleichen zu viel Beachtung. Matisse suchte wieder ein stärkeres Ensemble zu geben; ging er zum Beispiel auf die Silhouette einer Gestalt aus, so brachte er nicht nachträglich Muskeln unter, wollte er ein starkes Gelb in einem Bild, so erkannte er die Forderung einer genauen Gegenwirkung. In einer weisen Ökonomie liegt bei seiner Farbe das Geheimnis und ihre Wirkung. ... In der Verworrenheit der Konventionen hat sich Matisse immer reine Mittel gesucht und direkt und frei gesprochen, und gerade das war sein Vorzug, die Beschauer direkt vor eine Frische des Ausdrucks zu stellen. »Man muß groß und klar disponieren, um drei oder vier Kontraste richtig setzen zu können, zwischen diesen spielt sich die weitere Bewegung der Farbe ab. Malerei ist nichts als die Beobachtung der farbigen Verhältnisse zueinander, man muß im Ensemble sehen, die Natur stellt sich mir so dar ...« Wenn man Matisse zuschreiben muß, daß er mit den Gradationen arbeitet, indem er die Farben nach einer bestimmten und gewollten Richtung hin provoziert, indem er mit der Wissenschaft von Chevreuil umgeht, wonach die Farben sich gegenseitig stärken oder abschwächen, je nachdem ihre Nachbarschaft diesen Einfluß möglich macht, so unterwirft er auch seine Zeichnung diesem Einfluß. Die Zeichnung aber wird in sich wieder mit der Erkenntnis angewandt, daß eine runde Linie schöner rund oder oval erscheint, wenn sie zur geraden und eckigen Linie in Kontrast gebracht wird. ... Die Arbeit von Matisse war immer auf die größtmöglichen Intervalle gestellt, entweder durch die Opposition von Schwarz und Weiß, mit der er Licht gab, durch Danebenstellen und nicht durch Lichtaufsetzen, oder durch die Opposition der reinen Farben ...«² etc.



Interieur mit Liegestuhl,
Langenargen um 1928
Öl/Lw, 92 x 73 cm
Privatbesitz

Schon die Beobachtung über Matisse' Arbeit mit den »größtmöglichen Intervallen« läßt eine entscheidende Differenz zur Purrmannschen Farbgestaltung erkennen. Im übrigen erscheinen hier Matisse' Gedanken in einem eigentümlich gedämpften Licht – Folge seiner Lehre in der »Académie Matisse« oder ihrer Purrmannschen Rezeption?

Da Matisse' Farbgebung hier nicht erörtert werden kann,³ sei durch einige sie betreffende Sätze von Matisse die Kühnheit und Stärke und Einfachheit seiner Farben in die Erinnerung zurückgerufen. Wichtige Matisse'sche Aussagen lauten: »Was ich vor allem zu erreichen suche, ist der Ausdruck. Bisweilen hat man mir gewisse Kenntnisse zugestanden, erklärte aber doch zugleich, daß mein malerischer Ehrgeiz beschränkt wäre und nicht über die Befriedigung durch eine rein anschauliche Ordnung hinausgehe, die der Anblick eines Bildes verschaffen kann. Aber die Idee eines Malers darf nicht losgelöst von seinen Ausdrucksmitteln betrachtet werden, denn sie taugt nur, soweit sie von Mitteln gestützt wird, die um so vollständiger sein müssen (und unter vollständig verstehe ich nicht kompliziert), je tiefer sein Gedanke ist. Ich kann einen Unterschied zwischen dem Gefühl, das ich vom Leben habe, und der Art und Weise, wie ich dieses Gefühl malerisch übersetze, nicht machen.

Der Ausdruck steckt für mich nicht etwa in der Leidenschaft, die auf einem Gesicht losbricht oder sich durch eine heftige Bewegung kundgibt. Er ist vielmehr in der ganzen Anordnung meines Bildes: der Raum, den die Körper einnehmen, die leeren Partien um sie, die Proportionen: dies alles hat seinen Teil daran. Die Komposition ist die Kunst, in dekorativer Weise die verschiedenen Elemente anzuordnen, über die der Maler verfügt, um seine Gefühle auszudrücken ...«

»Die vornehmste Tendenz der Farbe muß sein, soviel als möglich dem Ausdruck zu dienen. Ich gebe die Farbtöne ohne Voreingenommenheit. Wenn mich am Anfang, und vielleicht ohne daß ich mir bewußt wurde, ein Ton gereizt oder gefesselt hat, so werde ich in den meisten Fällen nach beendeter Arbeit erst innewerden, daß ich diesen Ton besonders beachtet habe, dann erst, wenn ich nach der Reihe alle anderen Töne verändert und umgestaltet habe. Die Ausdruckswerte der Farben drängen sich mir in ganz instinktiver Weise auf. Um eine Herbstlandschaft wiederzugeben, werde ich nicht versuchen, mir ins Gedächtnis zu rufen, welche Färbungen zu dieser Jahreszeit gehören; ich werde mich nur durch die Empfindung inspirieren lassen, die sie mir erweckt: die eisige Klarheit des Himmels von herbem Blau wird die Jahreszeit ebensogut ausdrücken wie die Schattierungen des Laubes. Meine Empfindung selbst kann verschieden sein. Der Herbst kann milde und warm sein wie eine Verlängerung des Sommers oder im Gegenteil kühl mit kaltem Himmel und zitronengelben Bäumen, die einen Eindruck von Frost geben und schon den Winter ankündigen ...«

»Ein Werk muß in sich selbst seine ganze Bedeutung tragen und sie dem Beschauer aufzwingen, sogar noch ehe er das Sujet kennt. Wenn ich Giotto's Fresken in Padua vor mir sehe, habe ich einige Schwierigkeiten, zu erkennen, welche Szene aus dem Leben Christi ich vor mir habe, aber ich empfinde das Gefühl, das davon ausgeht. Denn es steckt in den Linien, in der Komposition, in der Farbe, und die Benennung kann meinen Eindruck nur bestätigen ...« (Aus »Notizen eines Malers«, 1908⁴)

Diese Aussagen lassen erkennen, daß Matisse' Denken und Kunst sich im »Ästhetischen« nicht erschöpfen. Sie kreisen um »Ausdruck«, um den »Ausdruck« des Bildes, der in sich den »Ausdruck« der Gefühle, der Empfindungen eint mit dem »Ausdruck« des dargestellten Bildthemas. Auch bei Purrmanns Bildern wird zu fragen sein nach ihrem »Ausdruck«, ihrem emotionalen Gehalt.

In der rückblickend 1929 formulierten Schilderung seiner Überwindung des Neoimpressionismus kam Matisse auf die Wirkung großflächig ausgebreiteter Farben von höchster Sättigung und Intensität zu sprechen: »Der Fauvismus erschüttert die Tyrannei des Divisionismus. Es läßt sich in einem allzu ordentlichen Haushalt, einem Haushalt von Tanten aus der Provinz, nicht leben. Also bricht man in die Wildnis auf, um sich einfachere Mittel zu schaffen, die den Geist nicht ersticken. Dann stößt man auch auf Gauguin und auf van Gogh. Hier sind ursprüngliche Ideen: Aufbau mit Farbflächen. Aufsuchen der stärksten Farbwirkung – der Stoff ist gleichgültig. Auflehnung gegen die Ausbreitung einer Lokalfarbe im Licht. Das Licht wird nicht unterdrückt, aber es findet sich im Zusammenklang von leuchtenden Farbflächen. Mein Bild ›La Musique‹ wurde mit einem schönen Blau für den Himmel, dem blauesten Blau (wobei ich die Fläche bis zur Sättigung färbte, das heißt bis zu dem Punkt, wo das Blau, die Idee des absolut Blauen, ganz in Erscheinung trat), dem Grün der Bäume und dem zuckenden Zinnober der Körper gemacht. Ich hatte mit diesen Farben meinen Lichtakkord und auch die Reinheit in der Färbung erreicht ...«⁵ Diese Schilderung macht auch die Herkunft homogener ausgebreiteter Farben deutlich: Gauguin und auch van Gogh wurden genannt – nicht aber Cézanne, zu Recht, steht doch Cézannes Farbgestaltung nach einer gewissen Hinsicht in einem prinzipiellen Gegensatz zu der von Matisse.

Auch dafür ist es nötig, da Bilder Cézannes hier nicht betrachtet werden können, auf die sehr prägnanten Aussagen des Künstlers, Cézannes, zurückgehen. Sind doch die eingangs genannten Begriffe: »ensemble«, »rapport«, »valeur«, »modulation«, »unité«, zu allgemein, zu unspezifisch, als daß sie die Unterschiede der Farbgestaltung von Cézanne und Matisse erfassen könnten. Und Purrmanns Äußerungen über Cézanne sind zwar geprägt von seiner tiefen Verehrung dieses Künstlers, legen jedoch keinen Wert auf eine Durchdringung seiner Gedanken oder eine Analyse seiner Werke.⁶

Cézanne erhob die Farbe zum »bildkonstituierenden Element schlechthin« und änderte »durch diese entscheidende Rangerhöhung ... von Grund auf ihr Verhältnis zu den anderen bildnerischen Mitteln: sie erscheinen in seiner Malerei nicht mehr gleichwertig mit der Farbe, sondern als deren Funktion oder bedingt durch sie.«⁷ Bildlicht und Bild-dunkel, Bildraum, Zeichnung und Körperlichkeit der Bilddinge werden allein durch Farbe konstituiert. Möglich wird dies allein durch die Methode der Farbteilung, durch Stufung der Farben in genau bestimmte Töne und Tonfolgen, was also gerade keine homogene flächige Ausbreitung der Farben erlaubt – und darin besteht der grundsätzliche Unterschied zur Farbe bei Matisse: Der »koloristischen« Farbe von Matisse steht gegenüber die »chromatische« Farbe Cézannes, in der Terminologie von Ernst Strauss formuliert, dem grundlegende Beiträge zu einer phänomenologischen und begrifflich reflektierten kunsthistorischen Farbanalyse verdankt werden.⁸

Cézannes Aussagen hierzu lauten (nur wenige seien erwähnt): »Der Schatten ist eine Farbe wie das Licht, doch ist er weniger leuchtend. Licht und Schatten sind lediglich ein Verhältnis zweier Farbtöne.«

»Es gibt keine Linie, es gibt keine Modellierung, es gibt nur Farbkontraste. Wenn die Farbe zu ihrem höchsten Reichtum gelangt, erreicht die Form die größte Fülle.«

»Man sollte lieber sagen modulieren statt modellieren.«

»Zeichnung und Farbe sind niemals scharf getrennt. Im selben Grad wie man malt, zeichnet man. Je harmonischer die Farbe wird, desto bestimmter wird die Zeichnung. Wenn die Farbe den höchsten Reichtum zeigt, zeigt die Form die größte Fülle. Der Kontrast und die Beziehungen der Farbtöne: darin liegt das Geheimnis der Zeichnung und der Modellierung. Wenn die Töne harmonisch nebeneinander stehen und lückenlos vorhanden sind, modelliert sich das Bild von selbst...«

Wichtig ist »der Reflex, der umhüllt, das Licht durch den allgemeinen Reflex, ... die Umhüllung.«⁹

Schon aus diesen wenigen Aussagen lassen sich folgende grundsätzliche Verschiedenheiten der Bildgestaltung Cézannes und Matisse' ableiten: Cézanne bewahrt im Gegensatz zu Matisse die Körperlichkeit der Bilddinge. In Cézannes Bildern öffnen sich die Bilddinge in den Bildraum, durch das Medium des »umhüllenden Reflexes«. Matisse läßt den Bildraum aus homogenen Farbflächen entstehen. Cézanne hebt den Unterschied zwischen Farbe und Linie auf, Matisse dagegen betont die »Reinheit der Mittel«, »koloristische« Farben klingen zusammen mit »linearen« Linien: »Meine Auflehnung brachte mich so weit, daß ich jedes Konstruktionselement einzeln untersuchte: die Zeichnung, die Farbe, die Valeurs und die Komposition. Ich versuchte zu ergründen, wie sich diese Elemente zu einer Synthese verbinden ließen, ohne daß die Aussagekraft des einen Bestandteils durch die Gegenwart eines andern herabgemindert würde. Ich bemühte mich darum, wie man die einzelnen Bildelemente zu einem Ganzen vereinen könne, in dem die eingeborene Qualität jedes einzelnen voll zum Ausdruck käme«, so Matisse in seinem Text »La Chapelle du Rosaire« von 1951.¹⁰

Wie verhält sich innerhalb dieser Spannweite Purrmanns Farbgestaltung? Sie wurde charakterisiert als »im Bannkreis zwischen Cézanne und Matisse« stehend, seine künstlerische Arbeit als »eine von Matisses Lehre gefilterte Cézanne-Rezeption«.¹¹

Wie wäre das zu verstehen? Müßte eine solche Rezeption nicht zu ganz widersprüchlichen Ergebnissen führen?

Aus der Betrachtung von acht Gemälden Purrmanns im Saarland Museum Saarbrücken seien Aussagen zur Farbgestaltung Purrmanns und ihrer Entwicklung gewonnen.

Nur einige Aspekte seiner vielfältigen Farbgebung werden damit benannt. Eine weiter gefaßte Untersuchung würde wohl eine Mehrzahl von »Farbstilen«, von »Modi« der Farbgestaltung im Œuvre Purrmanns bestimmen können, so, neben der Hauptlinie, Gestaltungsweisen, die sich stark an Cézanne orientieren, solche, die eine neo-impressionistische Farbteilung wiederaufleben lassen, andere, die an Renoir, wieder andere, die im Farbklang an Gauguin erinnern.¹²

Stilleben mit Pute und Früchten, 1905
Öl/Lw, 52,9 x 72 cm
Saarland Museum Saarbrücken
Stiftung Saarländischer Kulturbesitz

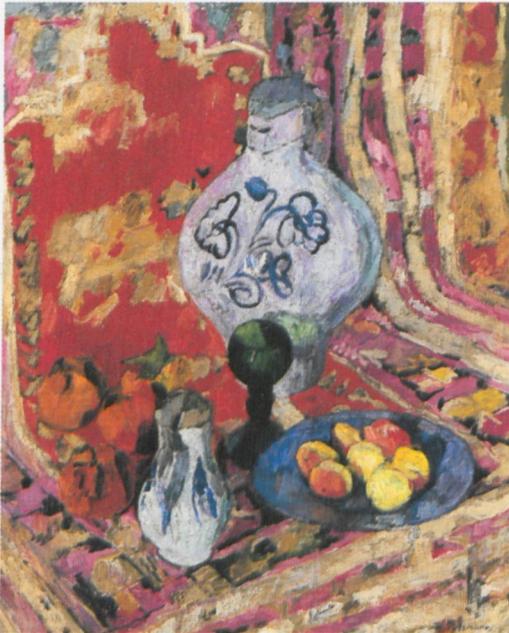


Das früheste Bild unserer Reihe ist das wohl 1905 gemalte »Stilleben mit Pute und Früchten«. Es zeigt, wie schwer Purrmann die von ihm so hoch geschätzte »Einheit des Kunstwerkes« fiel – oder Welch geringen Wert er anfänglich darauf legte. Die Pute auf ihrer Schale und das Tuch darunter trennen sich von der Fruchtschale, den Hintergrund bilden rahmenbegleitende Vertikale und Horizontale, die hart auf die Gegenstandsmotive treffen.

Die Bildlinge wechseln im Grad ihrer Körperlichkeit. Der Körper des toten Vogels erscheint stark plastisch herausgearbeitet, sein Hals aber flach wie ein Streifen Tuches. Die Früchte sind in einer milderen Verschattung wiedergegeben als der Putenkörper. Eine schwärzliche Dunkelzone lässt die Fruchtschale wie schwebend erscheinen.

Auch farbig mutet das Bild unausgeglichen an, gewinnt doch das Tuch mit seinem nach Grün, Türkis und Oliv abgestuften Blau einen Eigenwert, dem keine andere Bildpartie antwortet. Schimmernd fängt sich das Licht in ihm und lässt die anderen Bildfarben zurücktreten: das Gelb- und Graurosa der Pute, den von Graublau über Grau- und Grünweißtöne zu Schwarz geführten Aufstieg der Schwanzfedern, die Gelb-, Grün- und Rosa-varianten in den Früchten.

Die Bildlinge definieren den Vordergrund, hart schließen sich an ihn die kulissenartig zurückgestuften Zonen des Hintergrundes, von Grüngelb und Braun über Oliv- und Grünviolett-Töne zu einem dunkleren, blautonigen Grün. Der ständig wechselnde Pinselstrich wirkt hier offen und expressiv, in den Bildlingen konstituiert er die Körperform.



Stilleben mit Römer, 1910
 Öl/Lw, 65 x 54 cm
 Saarland Museum Saarbrücken
 Stiftung Saarländischer Kulturbesitz

Beim »Stilleben mit Römer« von 1910 dagegen ist der Hintergrund den Bildgegenständen gleichgeordnet, ja er übertönt sie kraft seiner ornamentalen Vielfalt. Das Vorbild Matissescher Stilleben wirkt hier kräftig nach. Worin aber liegen die Unterschiede zur Kunst Matisse'?

Purrmann abstrahiert das Gegenständliche nicht in der Matisseschen Radikalität. Er stellt die Bilddinge körperillusionierend dar, wenn auch verschieden im Maß ihrer Plastizität. Kanne und Römer erscheinen runder als der große ornamentgeschmückte Krug. Dessen Reliefkörperlichkeit bedingt der plötzliche Farbwechsel von der hellila Vorderseite zum türkisgrünlichen Randstreifen rechts.

Den Bildgrund bedecken reich ornamentierte Stoffe, die, von oben nach rechts vorne sich erstreckend, einen Perspektivraum ungewisser Ausdehnung schaffen. Keine entschiedene Betonung der Bildfläche mithin wie bei Matisse, sondern zaghafte Reduktion von Bildkörpern und Bildraum auf eine »Ebene« unbestimmter Erstreckung.

Matisse-fremd ist auch die Arbeit mit kleinen Farbintervallen. In den Ornamentstoffen schließen sich gedämpfte Zinnoberrotpartien an Streifen in Lila-Rosa, weißlich gebrochene Gelbbezirke an Streifen in gelblich getöntem Weißgrau.

Davon hebt sich ab die Gruppe der Gefäße und des Fruchttellers als eine eigene Farbeinheit, die mit dem ornamentierten Grund in Rot- und Gelbweißtönen kaum Verbindung aufnimmt, sind ihre Farben doch vornehmlich Bläulich- und Grünwerte. Walten hier Komplementärkontraste? Am ehesten macht sich eine komplementäre Relation geltend zwischen dem Grün des Römers – das an zentraler Bildstelle steht – und dem Rot der Umgebung. Orange-Blau und Gelb-Violett-Kontraste aber können sich nicht entfalten, wegen der fast durchgängigen Brechung dieser Töne durch Weiß und der Verästelung der Farbbezüge in viele kleine Intervalle.

An einer Stelle verknüpft die Komposition Bildgegenstände und Bildgrund, links von der kleinen Kanne, in der Gruppe dreier orangeroter Früchte, die fast untergehen im nah benachbarten Zinnoberrot des Stoffes, getrennt von diesem durch dunkelrote und schwarze Eigenschatten.

Die Schatten wechseln von Bildstelle zu Bildstelle in ihrem Verhältnis zu den Lokalfarben: Schwarz zu Rot in den erwähnten Früchten, Türkisgrün zu Weißgrün in der Kanne und zu weißlich durchstimmtem Lila beim Krug, Schwärzlich und Dunkelgrün zu Grün im Römer. Uneinheitlich ist auch die Darstellung von Schlagschatten: Grünbläuliche Schlagschatten der Früchte finden sich im intensiven Blau der Schale, die Gefäße aber werfen keine Schatten! So scheint die Fruchtschale von einem stärkeren Licht getroffen als die übrigen Bildpartien, von einem Licht, das auch den Römer noch halb erfaßt und dessen hellen Türkisreflex auf der Oberfläche des Kruges bewirkt.

Etwas Drängendes, eine übergegenständliche Dynamik schwer faßbarer Art durchzieht das Bild, läßt einzelne Ornamente wie verwischt erscheinen, hebt andere klarer geformt heraus. Der Blick verliert sich im Labyrinth der Farbbezüge und in den Widersprüchen der Gegenstandsprojektionen.



Stilleben mit Tang-Reiter, 1918
 Öl/Lw, 91,6 x 73,9 cm
 Saarland Museum Saarbrücken
 Stiftung Saarländischer Kulturbesitz

Das farbig reichste und zugleich in seinem Aufbau klarste Bild der hier betrachteten Folge ist das »Stilleben mit Tang-Reiter« von 1918. Alle Bedingungen einer »Einheit des Kunstwerkes« sind hier erfüllt. Das Gemälde ruht farbig auf dem Kontrast von Rot und Grün, aber es ist dies hier der Kontrast eines dem Purpur zuneigenden, vielfältig in sich modifizierten Rot (im Tischtuch) zu einem sonoren, tiefen Grün (des »Grundes«, der »Wände« eines Innenraums). Er entläßt die Fülle der Farben in Blumen, Gefäßen, in Plastik und Buch. Sie gliedern sich in Gruppen, gemäß der Abfolge der Blumen vom Licht zur lichtabgewandten Seite, von Gelb- und Weißlich-Tönen, von Lila- und Rot-, Rot- und Grün-, Weiß- und Rot-Klängen zum Akkord von Rot, Weiß, Gelb, Rot, Gelb, Blau, über Dunkelgrün. Eine eigene Farbkombination bildet die Vase mit Blau zu Orange und Gelb, begleitet von Weiß, Lila und Dunkelgrün. Aus ihr entwickelt sich im Licht die Stufung von Weißlich nach Rotbraun in der Reiterfigur und, im Schatten, die Farbigkeit der Kanne, aus Rotviolett über viele Farbstriche ins Immaterielle weißer Reflexe. Und aus den gelben Schattenpartien der Plastik leitet sich das Gelbbraunlich des Buches ab, aus dem Purpurrot der Kanne das Rosa und Weißlich des zarten Täschchens.

Ein meisterlicher Aufbau aus Farbrapporten bestimmt dieses Bild. Unmöglich, seinen farbigem Reichtum in einer Beschreibung auch nur annähernd zu erfassen!

Hinzu kommt eine Abstufung von Lichtgraden, die an Purrmanns Aussage über Corot denken läßt: »Corot hat den Malern ein System empfohlen, ein Motiv in seinen Helligkeits- und Dunkelheitswerten in Zahlen zwischen eins und zwanzig abzuschätzen und aufzuteilen, wobei eins als der dunkelste und zwanzig als der hellste Wert angenommen wird, zwischen denen alle anderen Werte festgesetzt werden müssen. Damit gibt er einen Hinweis zu einer gesicherten Bildordnung, die ja auch seine Bilder so großartig auszeichnet. Obwohl ich danach strebe, mein Bild in Kontrasten aufzubauen, bediene ich mich auch dieser Methode.«¹³ In diesem Bild sind Farbkontraste und Helligkeitsstufung auf vollkommene Weise miteinander verbunden.

Neben Corot ist an Delacroix zu erinnern. Denn dieses Gemälde lebt aus dem farbgetragenen Helldunkel. Raumlicht entsteht aus der Dunkelheit des Grundes und der Konsequenz der Lichtführung (man beachte die Folgerichtigkeit der Schattenangaben!). Im Grün des Bildgrundes liegen dunkle Farbpartikel über einer helleren, bläulichen Unterschicht, die in kleinen Flecken durchscheint. Der Eindruck kann umschlagen, die Helligkeitspartikel erscheinen dann vor der Dunkelheit. Es entsteht eine Wirkung des Flimmerns, einer zarten atmosphärischen Bewegung.

Das Bild ist konsequent nach der Methode der Farbteilung, also gemäß dem »chromatischen Prinzip« gestaltet. Es setzt sich damit ab von Matisse und nähert sich dem Verfahren Cézannes – cézannisch wirkt die Landschaft als »Bild im Bild« –, mehr aber noch, in der Pracht und der schimmernden Vielfalt der Farben, an Delacroix' Farbgestaltung, auf der Cézannes Methode der Farbteilung aufbaut.¹⁴

Aber auch von der Matisseschen Kühnheit der Flächen-Raum-Verspannung¹⁵ ist dieses Bild inspiriert: Das Landschaftsbild hängt über einer schwärzlich-dunkelgrünen vertikalen Schattenkante, also über einer Raumecke. Das Grün ist mithin zugleich flacher Grund und stellt eine Raumecke dar.¹⁶

Im Kontrast von farberfüllter Gegenstandsleere des Grundes zur farbig-formalen Vielfalt der Bilddinge, in der Freiheit der Farbbewegung, die gleichzeitig die Bilddinge modelliert, offenbart sich ein vollkommenes Gleichgewicht von Gegenstandsbindung und übergegenständlicher Bildeinheit.

Die um 1924 gemalte »Dorfstraße in Langenargen« kommt – im Rahmen der hier betrachteten Folge – einem Neuansatz gleich. Der pastose Farbauftrag in Flecken, die Mikrostruktur des »Stillebens mit Tang-Reiter« wird nun abgelöst von einer dünnen, transparenten Farberscheinung, welche die Helligkeit des Bildgrundes durchwirken läßt. Damit geht zusammen eine neue Bedeutung des Linearen – und dies in zweifacher Hinsicht: zum einen ist die Farbe nun in langgezogenen Strichen aufgetragen und wird so erfüllt von der Energie des Linearen, von Spannung und Dynamik, zum anderen treten nun eigenwertige Konturlinien auf.

Ein blauvioletter, in langer Kurve scharf begrenzter Schatten öffnet einen sogartig sich vertiefenden Bildraum, mit einer in Orange und Hellviolett aufleuchtenden Dorfstraße und sie begleitenden Häusern. Zwei Bäume stehen vor ihnen. Ihre linear betonten Zweige greifen wie verlangend zum Himmel aus. Der vordere wirft einen langen Schatten, dunkelblaugrün auf der Wiese, violett auf der Straße; der hintere bleibt ohne Schatten. Auch die Häuser werfen scharf begrenzte dunkle, violette Schatten. Ihre Eigenschatten aber sind eigentümlich hell gehalten. In dünnen, mit offenem Pinselstrich aufgetragenen Farben folgen hier einander Grau-, Braun-, Braungrau-, Bläulich-, Purpur-, Orangerot- und Graublautöne. Wie von innen heraus scheinen einzelne dieser einfachen Bauten zu erstrahlen. Hier nun greifen die linearen Konturen ein, in Schwarz, Braun und Rot.

Auf der linken Bildseite sind Figuren dargestellt: Ein Mann in Schwarz geht beziehungslos neben einer grauweißen, in das Grün der Wiese und das Lila der Straße fast sich auflösenden Frau. Dahinter wird ein zweites Paar sichtbar, eine Frau in Orangerot neben einer blauschwarzen Silhouette. Ein Mann, schwarz silhouettiert, die Hände auf dem Rücken, geht auf ein kleines graues Haus zu. Spannungen scheinen zu herrschen zwischen den Paaren, laden ein zu psychologischen Deutungen, wie ganz selten bei Purrmann.

Auch die Figuren werfen lange Schatten, violette auf die Straße, grüne auf die Wiese (doch ohne genaue Abgrenzung). Neben dem vorderen Paar tut sich, auf der Grenze zwischen der orangetonigen und der violetten Straßenhälfte, eine merkwürdige gelbe Ovalform auf. Der violette Baumschatten reicht in dieses Gelb hinein, die Schatten von Mann und Frau führen seinen Bewegungszug nach links weiter.

Der weite Himmel wird durch grünliche und blaue Farbstriche in gebrochenen Kurven strukturiert. Still steht in ihm eine grünlichweiße Wolke. Eine tiefstehende Sonne hellt rechts den Himmel weißlich auf. Sie ist Ursache der langen Schatten, aber diese treten mit eigenem Ausdruck, eigener Wirkkraft auf.

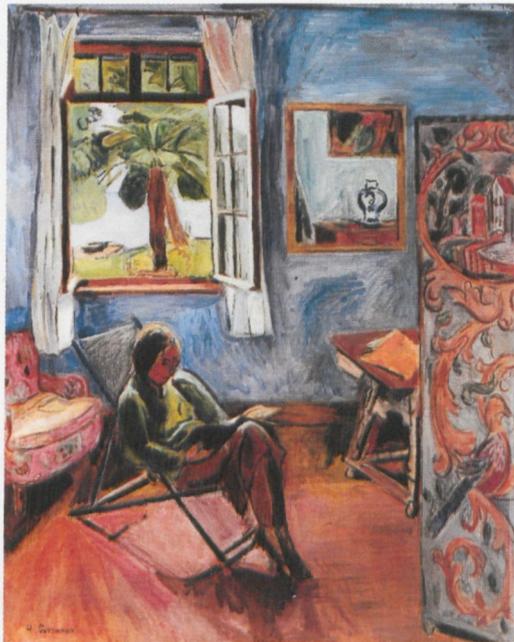
Was veranlaßt einen Künstler, der, so scheint es, ganz aus der Farbe heraus arbeitet, zu einer derartigen Betonung des Linearen im Bilde?

Dorfstraße in Langenargen, um 1924
Öl/Lw, 45,5 x 55,5 cm
Saarland Museum Saarbrücken
Stiftung Saarländischer Kulturbesitz



Purrmann geht es nicht, wie Matisse, um Trennung von Farbe und Linie, wegen einer »Reinheit der Mittel«. Auch sind bei ihm Schwarzkonturen nie Teile eigenwertiger Schwarzflächen wie bisweilen bei Matisse.¹⁷ Noch dienen hier Schwarzkonturen als Dunkelsäume dem Leuchten der Farben, wie etwa bei Georges Rouault oder auch in einigen Bildern Gabriele Münters oder Alexej von Jawlenskys.

In Farbgebung, Raumgestaltung und psychischer Intensität erinnert dieses Bild Purrmanns an Werke Edvard Munchs. Munch (und Picasso) waren für Purrmann »graphische Künstler«: »Ausgesprochen graphische Künstler sind Munch und Picasso, auch wenn sie malen. Ich habe vor ihren Bildern nie einen anderen Eindruck gehabt. Ihre Ideenwelt und ihre Anschauung ist eine rein graphische, auch die Ölfarbe verwenden beide zu einem graphischen Element; was ein Maler zu geben hat und im Beschauer auszulösen wünscht, bleibt bei ihm stumm«, schrieb Purrmann 1922 in seinen »Formlosen Notizen über Graphik«. ¹⁸ Es ist dies ein, besonders für Munch, unangemessenes Urteil. ¹⁹ Purrmann hat sich, soweit ich sehe, nicht geäußert über die Verwendung graphischer, linearer Mittel in seiner eigenen Malerei. Ab den zwanziger Jahren läßt er in seinen Gemälden häufig farbige und lineare Elemente einander durchflechten. Es könnten auch hier, bei einer umfassenderen Untersuchung, unterschiedliche Wirkungen gefunden werden. In vorliegendem Bilde aber dient das lineare Element – als eigenwertige Kontur wie als graphische Strukturierung der Farbe – einer psychischen Intensivierung des Bildgefüges.



Interieur mit Mädchen im Liegestuhl, 1928

Öl/Lw, 101 x 81 cm

Saarland Museum Saarbrücken

Stiftung Saarländischer Kulturbesitz

Im »Interieur mit Mädchen im Liegestuhl« greift Purmann 1928 erneut ein Matisse-sches Bildmotiv auf, und nicht nur im Motiv, sondern auch in der Bildanlage kommt er seinem ehemaligen Lehrer wiederum ganz nahe.

Aber wie anders ist die Farbigkeit! Anstelle ruhiger, kraftvoll ausgebreiteter, intensiver Farben wie bei Matisse erscheinen bei Purmann eigentümlich dünne, entsubstanzialisierte Farben: ein wässriges Blau in der Zimmerwand, ähnlich entkörperlichte Brauntöne in der Bodenzone, und in der großornamentierten »Spanischen Wand« dünne Grau-, Graurosa-, Grautorangetöne und aquarellartige Bläulich-, Rot- und Grünbezirke.

Die Methode einer »graphischen Durchdringung« der Farbe, wie sie zuerst in der »Dorfstraße in Langenargen« begegnete, wird hier weitergeführt, wobei die Farbintensität gedämpft und die farbige Helldunkelspannung zugunsten einer einheitlichen mittleren Helligkeit zurückgenommen erscheint.

Ein offener, stellenweise heftiger Auftrag versetzt die Farben in Unruhe und zerreißt gegenständliche Einheiten. So wird die linke Hälfte des Bodens von erregten rosabraunen Farbstrichen durchzogen, die rechte dagegen mehr horizontal strukturiert und in einen braunen und gelbbraunlichen, schwärzlich verdunkelten »Schatten«-Bezirk gegliedert. Zwischen den Beinen des Liegestuhls scheint die Bodenfläche wie nach vorne ausgespannt. Es bildet sich eine eigenwertige Form mit Dunkelgrenzen links hinten und rechts vorne. Die Lesende ist darin eingebettet. Der Sessel hinter ihr variiert ihre Gestalt, sein Rosaton steht im Komplementärkontrast zum Grün ihrer Jacke. Alle Farb- und Formrapporte wirken hier inhaltlich, thematisch bestimmt.

Dem Fensterausblick antwortet, auf gleicher Bildhöhe, das oberste Motiv der Stellwand, und diesen Freiräumen entgegnet das »Bild im Bild«, das Stilleben mit seinem leeren, bläulichgrünen Grund, einer Wand, die im Farbton Wasser assoziieren läßt und so der Wasserfläche im Fensterausblick entspricht.

»Innen« und »Außen« können tauschen, gehen ineinander über, werden ambivalent in ihren Charakteren.

Eine derartige Irrealisierung der Raumunterscheidung ermöglicht die besondere Erscheinungsweise der Farben in diesem Bild, ihr Wässrig-Dünnes, aber auch Wässrig-Bewegtes, Flutendes.

Es herrscht keine warme, volle Beleuchtung, sondern ein in den Farben verborgenes und ihnen gleichwohl fremdes Licht, ein Licht, das die Farben aus dem Grunde her durchdringt und ihnen gerade damit ihr eigenes Licht, das spezifische Farblicht nimmt – das aber für Matisse die Grundlage seiner farbigen Bildgestaltung war: »Ich hatte mit diesen Farben meinen Lichtakkord und auch die Reinheit in der Färbung erreicht«, dieser Ausspruch Matisse' zu seinem Bild »La Musique« sei hier wiederholt.

Stille ist nur im Motivischen gegeben, in der Stimmung des Bildes aber wirkt diese Stille wie von Unruhe erfüllt, bedingt durch das Expressive des Farbauftrags, das stellenweise Fahle, ja Ausgebleichte der Farben, die Spannung zwischen Farbe und linearen Konturen.

Ihr Grün entrückt die Lesende in die Landschaft mit der Palme. Ihre Gedanken jedoch erscheinen in eine unbestimmte Ferne zu fliehen. Der Ort um sie gerät in eine ziellose Erregung, wird zur halb irrealen Dimension ihres schweifenden Träumens.

Aber es ist ein von Erinnerung an Gegenständliches erfülltes Träumen, kein Sichversenken in den Raum der Innerlichkeit selbst, in den »espace noir«, wie in Matisse' »Liseuse sur fond noir« von 1939, aufbewahrt im Pariser Musée National d'Art Moderne.²⁰

Das Gemälde »Florenz, von der Villa Romana aus gesehen«, 1940 entstanden, zeigt über weite Strecken hin eine wiederum größere Dichte der Farbigkeit. Ihr entgegen jedoch transparent-graphisch behandelte Partien. Das heißt, es herrscht ein Nebeneinander unterschiedlicher Darstellungsverfahren.

Zuerst macht sich ein Gegensatz in der Behandlung von Licht und Schatten bemerkbar. Den tiefen, ins Schwarzgrüne versinkenden, »unfarbigen« Schatten der Zypressen kontrastiert das fast Schattenlose der Baum- und Buschzonen ganz vorne links und rechts. Hier breiten sich helle Grüntöne aus, in warme und kühle Varianten differenziert, stellenweise über gelblichem Grund als Flecken aufgebracht oder im Wechsel mit hellem Orangerosa. Die Formgebung wird zumeist über Farbtönen schwebenden dünnen schwärzlichen Linien überlassen oder Farbflecken, die jedoch die insgesamt flächenhafte Erscheinung dieser Partien nicht beeinträchtigen.



Florenz von der Villa Romana aus gesehen, 1940

Öl/Lw, 65,5 x 81,5 cm

Saarland Museum Saarbrücken

Stiftung Saarländischer Kulturbesitz

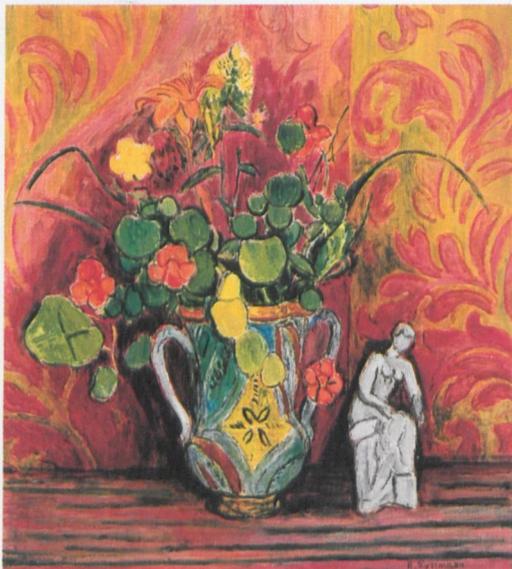
Die Zypressen aber wirken, dank ihrer ausgeprägten schwärzlichen Verschattung, als schwere, massige Gebilde. Die Gebäude links erscheinen in einem wiederum anderen Licht. Das Lineare ist hier zurückgenommen, graubläuliche Schatten mittlerer Helligkeit liegen auf dem transparenten Orange-Weiß der Mauern, das sich in den Orange-Zinnobertönen der Dächer und des Balkonmobiliars farbig verdichtet.

Es folgen Zonen abwechselnd wärmeren und kühleren Grüns für Bäume und Felder, mit einer Formbezeichnung weithin durch lineare Strukturen, Folgen flacher vertikaler und horizontaler Kurven. Durchsetzt wird das Grün vom gedämpften Braun, Violettbraun, Grau- und Rotbraun der Architekturen.

Und abschließend das Blau und Blauviolett der Berge, erneut gegliedert durch lineare flache Kurven. Im verhaltenen Blau des Himmels schweben linear begrenzte Wolken. Von atmosphärischer Wirkung mithin keine Spur!

Matisse ist nun fern, und noch ferner Cézanne mit der kristallinischen Farbmodulation seiner Landschaften.

Die »Einheit des Kunstwerkes« ist für Purrmann jetzt vereinbar mit der offenen Präsentation bildnerischer Gegensätze, ja Widersprüche.



Kressestilleben mit Figur, um 1952

Öl/Lw, 79 x 71,5 cm

Saarland Museum Saarbrücken

Stiftung Saarländischer Kulturbesitz

Gebrochene, gedämpfte und linear begrenzte Farben herrschen im »Kressestilleben mit Figur«, das Purrmann um 1952 malte. Bräunliches Purpurrosa und gedämpftes Olivgelb und Olivgrün bestimmen den Bildgrund und die heftig ausgreifenden Ornamente darin (die eine Vertikale kaum merkbar teilt).

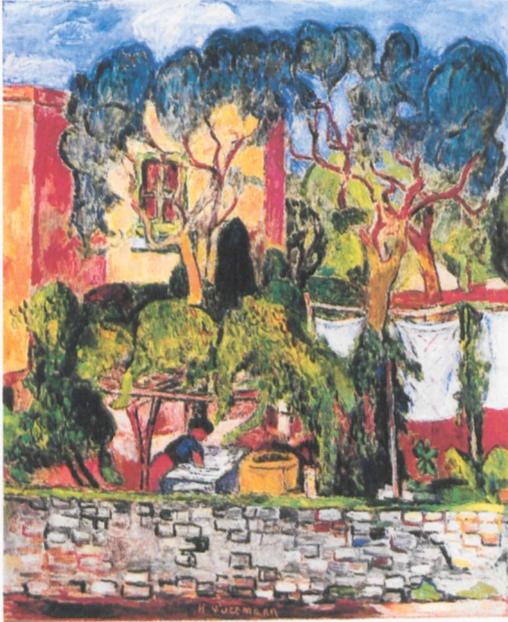
Dem linearen Element kommt eine bedeutende Rolle zu. Das Grün der Blätter wird umzogen, ja gefangen von Konturen in Schwarz und Schwarzgrün – im Kontrast dazu erscheint eine gelbe Blume als nahezu konturloser, ungegliederter Farbfleck. Die Vase umgrenzen rotbraune und schwarze Linien, die Ornamente des Bildgrundes rosatonige Konturen.

Die Linien werden häufig unterlegt und begleitet von Weißsäumen, von ganz schmalen hellen Linien, die den Konturen (wie auch dem ganzen Vasenkörper) etwas Unruhig-Glitzerndes verleihen.

Eine übergegenständliche Farbbewegung erfüllt das Bild, ein halb verborgenes Drängen und Pulsieren. Das Rot der Blumen scheint herauszuwachsen aus dem Bräunlich-rosa des Ornamentgrundes. Das Grün der Blätter drängt zum Grüngelb im Mittelmotiv der grünlichblauen Vase. Die Farbtöne des Grundes bilden enge Intervalle verhaltener Expressivität. Der unbestimmten Farbdynamik kontrastiert die lineare Grenzsetzung. Die Abfolge der Horizontalen läßt die Bodenzone leicht gewölbt erscheinen. Unfest steht darauf die Vase, unfest die Frauenfigur.

Um die Vase breitet sich tiefrote, stellenweise schwärzliche Dunkelheit aus, die Figur umfaßt eine schwärzliche Schattenform. Deren linke Kontur bildet eine entschiedene Schräge, die Dunkelzone bricht links der Vase in annähernd gerade geführten Grenzen um. Ein Moment von Geometrisierung klingt an.

In den Dunkelzonen scheint sich der Bildgrund einzutiefen. Nicht in ruhiger, gelassener Flächenausbreitung stellen sich die farbigen Bildgegenstände hier dar, sondern unbe-



Wäscherinnen in Levanto, 1962
 Öl/Lw, 67,6 x 56,6 cm
 Saarland Museum Saarbrücken
 Stiftung Saarländischer Kulturbesitz

stimmt schwebend zwischen Fläche und Raum, erfüllt von den halb verborgenen Dissonanzen der Farbbewegung und der farbfremden Konturbegrenzung.

Das letzte der hier betrachteten Gemälde, die »Wäscherinnen in Levanto« von 1962, ist gekennzeichnet durch eine gesteigerte Ornamentalisierung der Bildgestalt. Das Bild wirkt flächig, gleicht darin einer Tapisserie. Bildraum entsteht durch Überschneidung außen- und binnenkonturierter Farbflächen, durch Farbsilhouetten, wobei jedoch der Unterschied zwischen gegenstandsbezeichnendem »Muster« und »Grund« (als Restform zwischen den Gegenstandsformen) immer spürbar bleibt (selbst im aufflackernenden Gelborange der Hauswand).

Zudem machen sich die Linien jetzt noch stärker als eine eigene Stimme geltend, und mit ihnen die andere Zeitlichkeit des Linearen. In der Linienstruktur überwiegen Kurven. Die Kurven scheinen erfüllt von Hast, Unruhe, Erregung. Die Farben, das Grün der Bäume und Büsche, das Ockergelb, Ockerrot und Grau der Wände und Mauern, das weißliche Blau der Wäsche und das dichte Blau des Himmels, wirken ruhiger. Zwar erscheinen auch sie in sich bewegt, jedoch in einem verhalteneren Rhythmus. Ihre Stufungen verdichten die Volumina auf das Maß des Flachreliefs, und niemals verwischt sich die Differenz zwischen Farbkontur und innerflächigem Farbwechsel. Schwärzliche Konturen, die den umgrenzten Farben fremd bleiben, stehen neben braunen und bläulichen, den farbigen Flächen verwandten.

Das Bildornament verschleiert Spannungen, ja Dissonanzen zur Gegenstandsprojektion nicht – so etwa beim Verhältnis des leicht von oben gesehenen, perspektivisch verkürzten Dachrostes (unter dem die Wäscherinnen arbeiten) zum Flächigen der darauf sich ausbreitenden Vegetation.

Das Bild kreist in sich selbst und schließt sich vom Betrachter ab. Eine hermetisch stilisierte Welt zeigt und verbirgt sich.

Werner Haftmann charakterisierte Purrmanns Kunst anlässlich des siebzigsten Geburtstages des Malers als »eine spürbar deutsche Interpretation der Kunst von Matisse, die das lyrische Moment in den Gegenständen der Natur stärker empfand. Sie war gegenständlicher als die Melodik Matisse', sie war deutscher. ... Für diese rein im Ästhetischen wurzelnde große geistige Leistung haben wir häufig nicht das genügend ausgebildete Organ der Wahrnehmung ...«²¹

Was ist das Ästhetische bei Purrmann? Zwei Momente seien herausgehoben: die Orientierung auf die Gegenstände der sichtbaren Natur und die Fundierung im »Geschmack«.

Kants »Analytik der ästhetischen Urteilskraft« setzt ein mit der Feststellung des Paragraphen 1: »Das Geschmacksurteil ist ästhetisch«, und erläutert diese Aussage folgendermaßen: »Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnis, sondern durch die Einbildungskraft ... auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, son-

dem ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann. ... Hier wird die Vorstellung gänzlich auf das Subjekt, und zwar auf das Lebensgefühl desselben, unter dem Namen des Gefühls der Lust oder Unlust, bezogen ...«²²

Das »Ästhetische« gründet, kantisch verstanden, im »Lebensgefühl«, ist mithin nicht einzugrenzen auf das bloß »Geschmackvolle« im vordergründigen Sinne.

Purrmanns »Lebensgefühl«, zumindest eine aufschlußreiche Facette davon, äußert sich in einer eigentümlichen Passage seiner Abhandlung »Wandel ist der Künste Weg«. Hier heißt es: »Die »Inquiétude«, die hauptsächlich unser Schaffen bedrückt, wird einmal das Merkmal unserer Zeit sein. Ungewißheit ist es, das Mysterium des eigenen Schaffens, das jeden Künstler in eine Einsamkeit stellt und von ihm eine individuelle Arbeit fordert und einen gemeinsamen Stil nicht kennt, trotz der Nachfolge, die Cézanne, Matisse und Picasso fanden ...«²³

Purrmann sprach hier von der »individuellen Arbeit« jedes einzelnen Künstlers, also von der Bedeutung der »Subjektivität«, und von »Inquiétude« als Merkmal »unserer Zeit«. Es scheint mir fraglich, ob »Inquiétude« in dieser Weise zu generalisieren sei – gewiß aber spricht sich hier Purrmanns eigene »Inquiétude« aus, seine eigene Unruhe, die seine Werke mitteilen in den Spannungen und verhaltenen Dissonanzen zwischen Farb- und Liniengestaltung, zwischen Gegenstandsdarstellung und Bildeinheit, in den Widersprüchen der Darstellungsmethoden einiger seiner Bilder.

Purrmanns Werke sind nicht, wie die von Matisse, bestimmt durch »Gleichgewicht, Reinheit und Ruhe«, sondern, in der Dimension des Ästhetischen, bewegt von »Inquiétude«, von einer Unruhe und einem Suchen, das die Motive der sichtbaren Natur verwandelt. Nicht in sich selbst gegründet erscheinen diese, sondern geschaffen aus der Vollmacht des Künstlers, wie umgekehrt der Maler bedingt bleibt durch die Phänomene der Wirklichkeit. In diesem nie zur Ruhe kommenden Wechselbezug erfüllt sich Purrmanns Kunst.



Hafen von Sanary, 1931
Öl/Lw, 54,7 x 66 cm
Museum der bildenden Künste Leipzig

1 In: Leben und Meinungen des Malers Hans Purrmann. An Hand seiner Erzählungen, Schriften und Briefe zusammengestellt von Barbara und Erhard Göpel, Wiesbaden 1961, S. 354f.

2 Ebenda, S. 97–99.

3 Vgl. dazu: Klaus Schrenk: Genauigkeit ist nicht Wahrheit. Ausführungen zur Farbtheorie von Henri Matisse, in: Henri Matisse, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1982/83, S. 20–25. – Lorenz Dittmann, Anmerkungen zur Farbe bei Matisse, in: Henri Matisse, Das Goldene Zeitalter, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld 1981, S. 49–64. – Ders.: Arabeske und Farbe als Gestaltungselemente bei Matisse, in: Florilegium Artis. Beiträge zur Kunstwissenschaft und Denkmalpflege, Festschrift für Wolfgang Götz, Saarbrücken 1984, S. 28–34.

4 Zitiert nach: Henri Matisse, Farbe und Gleichnis. Gesammelte Schriften, hrsg. von Peter Schifferli, Frankfurt/M., Hamburg 1960, S. 12f., 22, 24. – Der französische Text in: Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art. Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade. Nouvelle édition revue et corrigée, Paris 1972, S. 42, 48, 49f.

5 Zitiert nach: Henri Matisse, Farbe und Gleichnis, S. 43f. – Henri Matisse: Écrits et propos sur l'art, S. 94, 96.

6 Vgl. Göpel 1961, S. 31, 143f., 145, 294, 329, 349, 350 u.ö.

7 Ernst Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, hrsg. von Lorenz Dittmann, München, Berlin 1983, S. 170 (Nachbetrachtungen zur Pariser Cézanne-Retrospektive 1978, S. 163–183).

- 8 Vgl. Strauss, s. Anm. 7, S. 11–26, Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe. Die Definition des »koloristischen Prinzips« lautet: »Dominiert im Gesamteindruck einer Malerei offensichtlich die Buntkomponente der Farben, so stehen diese, unabhängig von ihrem Buntheitsgrad, ihrer Anzahl, Ausbreitung und Lage, über das ganze Bild hin in Kontrasten zusammen, deren Stärkegrad sich nach Größe der Abstände zwischen den einzelnen Buntheiten bemißt, die selbst wiederum durch kleinere Stufen von Buntheiten unterteilt oder miteinander verbunden werden. Jeder dieser Buntheiten kommt ein durch Kontrastgrenze oder Konturlinie deutlich definierter Bezirk im Bildfeld zu. Das Bildlicht geht ... aus der Totalität der Eigenhelligkeit sämtlicher Bildfarben hervor.« (S. 24) Bei der Anwendung des »chromatischen Prinzips« dagegen »werden die kontrastierenden Buntwerte nicht als mehr oder weniger ausgebreitete einfarbige Flächen eingesetzt, ... sondern entweder als subtile Abstufungen, Nuancierungen eines vorgegebenen Farbwertes – oder aber auch als eine Mikrostruktur aus Partikeln und kleinsten Fleckenformen unterschiedlicher Farbe.« (S. 25)
- 9 Zitiert nach : Paul Cézanne, Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet und Briefe. Mit einem Essay »Zum Verständnis des Werkes« und einer Bibliographie, hrsg. von Walter Hess, Hamburg 1957, S. 75 f., 79. – Der französische Text in: Conversations avec Cézanne. Edition critique présentée par P.M. Doran, Paris 1978, S. 16, 36, 63. – Paul Cézanne, Correspondance, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald. Nouvelle édition révisée et augmentée, Paris 1978, S. 314. – Dazu auch Lorenz Dittmann, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung, Darmstadt 1987, S. 299–305.
- 10 Matisse, Farbe und Gleichnis, S. 105. – Matisse, Écrits et propos sur l'art, S. 258. – Vgl. dort auch den Abschnitt: L'éternel conflit du dessin et de la couleur, S. 155–207.
- 11 Hans Purrmann: Im Licht der Farbe. Stilleben, Akte, Interieurs, hrsg. von der Gerhard-Marcks-Stiftung. Bremen 1995, S. 44 (Elke Hergert), S. 26 (Lisbeth Jans nach Susanne Thesing).
- 12 Bislang wurden Purrmanns Vorbilder nur im Motivischen genauer erforscht, vgl. etwa Heinz Höfchen, »Purrmann nach Matisse« – Bemerkungen zur Bilderfindung in der Druckgraphik Hans Purrmanns, in: Matisse und seine deutschen Schüler, Ausstellungskatalog Pfalzgalerie Kaiserslautern, Ostdeutsche Galerie Regensburg, Kaiserslautern 1988, S. 215–223. – Angela Heilmann: Bildgegenstände und Bildvorstellungen – Bemerkungen zur Motivwahl bei Hans Purrmann, in: Hans Purrmann. Stilleben, Akte, Interieurs, Ausstellungskatalog Kunstverein Speyer, Städtisches Museum Lindau, Heidelberg 1990, S. 11–23.
- 13 Göpel 1961, S. 328.
- 14 Hierzu: Ernst Strauss, Zur Frage des Helldunkels bei Delacroix, in: Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S. 135–151. – Lorenz Dittmann, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei (wie Anm. 9), S. 283–289.
- 15 Etwa in Matisse' Stilleben »Fleurs et céramique« von 1911 im Frankfurter Städel.
- 16 Die Raumsituation erhellt das den gleichen Ort, Purrmanns Berliner Wohn-Atelier am Lützow-Ufer, genauer darstellende »Interieur mit Tang-Reiter« von 1917 in Privatbesitz (abgebildet in: Hans Purrmann, Im Licht der Farbe, S. 87).
- 17 Etwa in dessen Bild »Le peintre dans son atelier« von 1917 im Musée National d'Art Moderne, Paris (abgebildet z. B. in: Henri Matisse, Das Goldene Zeitalter [wie Anm.3], S. 52).
- 18 Zitiert nach: Göpel 1961, S. 162.
- 19 Vgl. dazu: M.Barbara Schütz, Farbe und Licht bei Edvard Munch, Dissertation Saarbrücken 1985.
- 20 Abgebildet etwa in: Henri Matisse, Das Goldene Zeitalter (wie Anm.3), S. 56.
- 21 Zitiert nach: Edmund Hausen, Der Maler Hans Purrmann, Berlin 1950, S. 92 (aus Werner Haftmanns Artikel in der »Zeit« vom 20. 4. 1950).
- 22 Zitiert nach: Immanuel Kant, Werke in sechs Bänden, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Band V, Darmstadt 1957, S. 279.
- 23 Göpel 1961, S. 338.