

BEMERKUNGEN ZUR FARBENLEHRE

~~von~~ ^{der} Hedwig (Conrad)-Martius
^{von Lorenz Di'Hmann}

Hedwig Conrad-Martius' Abhandlung über die Farben (1) ist die bedeutendste Farbenlehre seit Goethe. Seinem Entwurf weithin verpflichtet, vertieft und korrigiert sie ihn durch phänomenologische Aufdeckung der ontischen Farbenkonstitution.

1.

Die aufgewiesenen Konstitutionsprinzipien machen eigentümliche, bei Farbmischung auftretende Phänomene verständlich. Die Erscheinungen, die sich bei Mischung gewisser Buntfarben mit Schwarz und Weiß zeigen, konnten bisher nur hingenommen, nicht aber erklärt werden. Adolphe Bernays beschreibt sie in seinem bemerkenswerten "Versuch einer neuen Farbenordnung" (2): "Aus der physikalischen oder physiologischen Mischung bunter Farben mit Schwarz und Weiß ergeben sich zuweilen sehr erhebliche Qualitätsabweichungen, die sich in der physikalischen Analyse der resultierenden Farbe gar nicht geltend machen. Die auffälligsten Beispiele hierfür bietet die Schwärzung der gelben Farben und die Weißmischung von Ultramarinblau. Die Schwärzung von Gelb gibt Olivgrün, die von Orange Gelbbraun". (3) Die Mischung von Ultramarin und Weiß ergibt Blaßviolett.

Gelb kommt nach Conrad-Martius zustande aus einer ersten "Komplizierung" des Lichtes mit einem "Finsternisvordergrund". Es ist hier aber "nur gerade soviel Beschließung (= Finsternis) vorhanden, als nötig ist, damit Farbe überhaupt hervortreten und erzeugt werden kann ..." (Conrad-Martius, a. a. O. S. 364). Wird diese Lichtfarbe Gelb nun mit der radikalen Finsternisfarbe Schwarz gemischt, so ist einsichtig, daß der ursprünglich nur schwache Finsternisvordergrund gewaltig anwächst. Die Lichtenergie des Gelb kann ihn nicht mehr als Vordergrund bannen und von sich halten: es entsteht eine Farbe, die "an der Finsternis" liegt. Die Helligkeit des Gelb ist jedoch so groß, daß Licht und Finsternis ins Gleichgewicht treten, durch und durch miteinander vermählt werden: und dies ist das ontische Konstitutionsprinzip von Grün. - Beim Orange ist die Kraft des Finsternisvordergrundes und gleichzeitig die gegen ihn andrängende Lichtenergie angewachsen. Versetzt man nun diese Farbe mit Schwarz, so bricht der Finsternisvordergrund nicht mehr in das Licht ein, durchdringt es nicht mehr, wohl aber wird er mächtiger als die Lichtenergie und schwächt sie. Es bildet sich mithin eine Farbe, bei der eine relativ geringere Lichtenergie gegen den Finsternisvordergrund sich wehrt: Braun. - Die Rötung des aufgehellten Blau erklärt sich aus der starken Spannung, die entstehen muß, wenn die Finsternisfarbe Blau (und Ultramarin ist das blaueste Blau) ins Licht emporggeführt wird. Im Rot ist nämlich "die höchste mögliche Spannung und Polarität zwischen dem das Licht in sich selbst zurückstauenden Finsternismoment und dem sich gegen diese zurückstauende Finsterniskraft aufmachenden und sie abweh-

renden Lichtmoment gesetzt" (a. a. O. S. 368). Deshalb ist ja auch die dunkelste Finsternisfarbe, Violett, rotstichig, weil hier eine starke Lichtenergie in einen mächtigen Finsternishintergrund hineingestaut ist.

Auch folgende Beobachtungen von Bernays über das Verhalten von Schwarz und Weiß bei Aufhellung und Verdunklung lassen sich nach den Prinzipien der Conrad-Martius'schen Farbenlehre erklären. Bernays schreibt: "Wenn wir Grün mit Weiß mischen ... so haben wir den Eindruck, daß Grün im Verlauf des Vorgangs immer geschwächt wird. Der bisher offizielle Ausdruck 'Verhüllung' ist für den Vorgang nicht sehr charakteristisch, - auf Grün angewendet. Wir sehen keine Hülle, sondern dem Grün wird die Farbigkeit entzogen, es wird 'von innen ausgehöhlt' und erst, wenn es völlig geschwächt ist, sehen wir Weiß als positive Qualität ... Ganz anders ist der Verlauf bei der Schwarzmischung, die mit dem Ausdruck 'Verhüllung' trefflich bezeichnet wird. Man sieht, wie dem Grün die positive Qualität Schwarz hinzutritt, wie das Grün zurückgedrängt und eingehüllt wird, bis es schließlich im Schwarz untergeht" (Farbenordnung, S. 187). Weiß wirkt also entziehend, Schwarz verhüllend, einschließend. Weiß entsteht nach Conrad-Martius durch "schlichte Bannung" des Lichtes, aber ohne Beschließung (= Finsternis). Wird eine Farbe mit Weiß gemischt, so wird die Beschließung gelöst, die Farbe also geöffnet, "ausgehöhlt". Schwarz aber ist stärkste Beschließung und wirkt sofort verhüllend.

Der Farbenlehre von Conrad-Martius gelingt es als einziger, mit und in der ontischen Konstitution der Farben zugleich alle "Eigenschaften" der Farben aus e i n e m zentralen Grunde verstehend zu erfassen.

Rot wird von Conrad-Martius wie folgt begriffen: "Das hinter einen Finsternisvordergrund zurückgebannte und durch ihn hindurchscheinende Licht wird gelblich und steigert sich schließlich über Orange zum Rot. Je stärker die Bannung hinter den Finsternisvordergrund u n d je stärker die damit Maß haltende (sich dagegen zur Wehr setzende) Lichtdynamik wird, um so mehr tritt aus dem Gelb das Rot hervor. Rot ist im eigentlichen Sinne die Farbe v e r h a l t e n e r G l u t ; sie ist ein unmittelbarer phänomenaler Ausdruck einer hinter einen Finsternisvordergrund mit 'intensiver Gewalt' zurückgestauten, aber sich im gleichen Maß dagegen zur Wehr setzenden Lichtenergie" (a. a. O. S. 348). Mit dieser Charakterisierung werden die drei ursprünglichsten "Eigenschaften" der Farbe gleichzeitig erklärt: Die Q u a l i t ä t , der besondere "Inhalt" und "Ausdruck" der Farbe (das "Feurige" des Rot), die "spezifische H e l l i g k e i t" (die bei Rot geringer ist als bei Gelb, weil die Dunkelheit des Finsternisgrundes angewachsen ist) und die "spezifische I n t e n s i t ä t" (sie ist bei Rot größer als bei Gelb, weil mit der zunehmenden Bannung hinter den Finsternisvordergrund zugleich die Kraft der Lichtenergie sich steigert)(4).

Die Finsternisfarben konstituieren sich ontisch in der Hineinstauung des Lichtes in einen das Licht "ansaugenden", zu sich heranholenden Finsternishintergrund, bei den Lichtfarben scheint das Licht durch einen zurückstauenden Finsternisvordergrund und drängt, sich gegen ihn zur Wehr setzend, nach vorne. Diese Sätze erklären gleichzeitig die R a u m b e w e g u n g e n der Farben: Blau flieht, Rot und Gelb nähern sich dem Auge.

Das Finsternismoment der Farben ergibt sich aus einem Akt des Lichtes selber. Der dem Licht eigentümliche "Selbsttranszendenz- und Hingabe-Charakter tritt in eine innere Opposition und Spannung, in eine eigentümliche konfliktartige Vermischung mit einem an ihm und in ihm selbst auftretenden Selbstbeschließungs- und Selbstbewahrungs- (und damit Finsternis-) Charakter" (a. a. O. S. 345). Dieser Selbstbewahrungscharakter des Lichtes, die Finsternis also, hat etwas gleichsam Körperliches an sich. (5) Bei den Finsternisfarben wirkt dieser "körperliche" Finsternisfaktor im Hintergrunde, bei den Lichtfarben im Vordergrund, sozusagen an der "Oberfläche" der Farbe. Diese Verhältnisse machen verständlich, weshalb die "K ö r p e r l i c h k e i t" der einzelnen Farben durchaus nicht gleichartig ist. Die Lichtfarben, bei denen das zentrierende, "körperliche" Finsternismoment den Vordergrund bildet, haben eine andere "Dichte", ein größeres "Gewicht" und eine festere Oberfläche als die Finsternisfarben, die "offen", unkörperlich und "leicht" erscheinen, weil die beschließende Finsternis des Hintergrundes nicht bis zur "Oberfläche" durchzuwirken vermag. (6)

Die geschilderten Beziehungen zwischen beschließender Finsternis und aufbrechendem Licht geben zusammen mit den verschiedenartigen Raumbewegungen auch eine Erklärung dafür ab, daß sich die Farben auch nach ihrer Bewegung in der Ebene unterscheiden, was für die Q u a n t i t ä t der farbigen Ausbreitung bedeutsam ist. Ich zitiere eine treffliche Beobachtung Kandinskys: "Wenn man zwei Kreise macht von gleicher Größe und einen mit Gelb füllt und den andern mit Blau, so merkt man schon bei kurzer Konzentrierung auf diese Kreise, daß das Gelb ausstrahlt, eine Bewegung aus dem Zentrum bekommt und sich beinahe sichtbar dem Menschen nähert, das Blau aber eine konzentrische Bewegung entwickelt (wie eine Schnecke, die sich in ihr Häuschen verkriecht), und vom Menschen sich entfernt. Vom ersten Kreis wird das Auge gestochen, während es in den zweiten versinkt." (7) Beim Gelb dringt das Licht durch den nahen Finsternisvordergrund und strahlt von ihm her aus; die Farbe scheint sich deshalb auszuweiten. Beim Blau dagegen wird das Licht vom zentrierenden Finsternishintergrund an- und eingesogen und deshalb zieht sich hier die Farbe zusammen.

2.

Erst im Kunstwerk kommt Farbigkeit zu seiner Erfüllung. Mehr noch als im Begreifen der fürsichseienden Farbwelt hat sich eine philosophische Farbenlehre zu bewähren im verstehenden Erfassen des Kunstwerks. Denn Kunst ist "das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Document der Philosophie" (Schelling) (8). Dafür zumal wird der Ausgang von Goethes Farbenlehre förderlich. Denn Goethes Absicht ging darauf, sich Rechenschaft zu geben vom Kolorit der Gemälde. Und deshalb durchmaß er den ganzen Kreis der "physiologischen", "physischen" und "chemischen" Farben, weil er zuletzt eingesehen hatte, "daß man den Farben ... erst von der Seite der Natur beikommen müsse, wenn man in Absicht auf Kunst etwas über sie gewinnen wolle". (9) Die Farbenlehre von Conrad-Martius zeigt erneut, daß fruchtbar für die schauend denkende Befassung

mit Kunstwerken nur eine entfaltete Naturphilosophie (10), eine umfassende Ontologie werden kann, kaum aber eine isolierte "Aesthetik" und nur für Teilmomente die dem Empirischen verhafteten Einzelwissenschaften, etwa die experimentelle Psychologie.

Diese Farbenlehre für die Erkenntnis des Kunstwerks aufzuschließen, heißt also nichts anderes, als den Versuch zu wagen, in neuer Form Goethes Absichten zur Durchführung zu bringen.

Die Gemeinsamkeit mit Goethe beruht schon im Methodischen. Denn Goethe war ein "echter Phänomenologe" (11), dies begründet seine Opposition gegen die Newtonsche und gegen alle quantifizierende Naturauffassung. (12)

In seiner Beschränkung auf das unmittelbare Phänomen zeigt sich jedoch auch seine Grenze. Dies wurde von Conrad-Martius mit großer Deutlichkeit herausgestellt. Ihre Korrektur der Goethischen Auffassung von Grün gibt zugleich Hinweis auf die Fruchtbarkeit ihrer Erkenntnisse für die Geschichte der Malerei.

Goethe sieht Grün einzig als Mischfarbe. Hier aber hatte Goethe "durchaus nicht recht und konnte nicht recht haben, weil er die ontische Ebene überhaupt nicht zu sehen imstande war" (a. a. O. S. 367). Grün ist sowohl "Mischfarbe" als "Urfarbe". Goethes einseitige Auffassung des Grün als einer Mischfarbe geht zusammen (13) mit seiner Aufstellung folgender "drei einfacher Gegensätze": "Gelb fordert Blaurot, Blau fordert Gelbrot, Purpur fordert Grün" (14): einer Urfarbe wird die Mischfarbe entgegengestellt, die die beiden anderen Urfarben enthält.

Versucht man, die beiden ersten "einfachen Gegensätze" in der Geschichte der neuzeitlichen Malerei wiederzufinden, so fühlt man sich enttäuscht. Es wird nicht leicht sein, bedeutende Werke namhaft zu machen, deren Farbgestaltung vom Kontrast Gelb-Violett oder Blau-Orange bestimmt ist. Gibt sich Grün dagegen als einfache Farbe, dann wird der Weg frei zum Blau-Gelb-Kontrast, der dem Rot-Grün-Kontrast korrespondiert. Blau-Gelb ist der Grundklang vieler hoher Schöpfungen der Malerei. (Goethe aber nennt ihn "arm" und "gemein") (15).

"Die Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden. In diesem Sinne können wir von denselben Aufschlüsse über das Licht erwarten. Farben und Licht stehen zwar untereinander in dem genauesten Verhältnis, aber wir müssen uns beide als der ganzen Natur angehörig denken: denn sie ist es ganz, die sich dadurch dem Sinne des Auges besonders offenbaren will." (16)

Wie Goethe sieht Conrad-Martius die Farben als "Taten und Leiden des Lichts", wie Goethe erkennt sie in ihnen die Offenbarung der ganzen Natur. "Ihre eigentliche ontische Anwendung findet die Farbe erst in ihrer Stellung als reale Oberflächenfarbe. In dem als solchem offenbarenden Licht werden die Dinge in eine phänomenale Ebene gerückt, bekommen sie ein 'Gesicht', durch das sie sich selber darbieten und manifestieren. Sie bringen sich gleichsam 'nach außen' dar, repräsentieren sich. Hierbei spielt die Farbigkeit eine wesentliche Rolle." (A. a. O. S. 358). (17)

Farbe ist Gegenstandsmanifestation. Nicht nur vom Licht kündet sie, auch von der Welt des körperlich Seienden. Licht, Farbe und Körper, Körper und Raum, Raum und

Fläche stehen in engsten wechselseitigen ontischen Relationen. Ein Kapitel aus der Real-ontologie ist Conrad-Martius' Abhandlung über die Farben; eine Befassung damit macht die Aneignung des ganzen Werkes erforderlich.

Desto fruchtbarer wird es, das Kunstwerk aus dem Ganzen dieser Ontologie in "anschauender Urteilskraft" zu begreifen. Erst in der entfalteten Interpretation des konkreten Werkes wird ihr Wahrheitsgehalt ganz auszuschöpfen sein. So folgen wir auch hier Goethe, der Kunst von der Natur, nicht von der Geschichte aus begriff.

Goethes Begriff der Polarität (der seinerseits wieder auf Hegels Dialektik verweist) wird von Conrad-Martius aufgenommen. Polarität ist begriffliche Formel für sinnliches und geistiges Leben, für die schöpferische, zeugende Kraft von Natur und Geist.

Deren lebendiges Einverständnis gilt es wieder zu erlangen im Begriff des Kunstwerks als eines Geistig-Lebendigen. Schelling verkündet: "Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muß." (18) Ähnliches spricht, bedachtsamer, die Hegelsche Aesthetik aus, deren Grundlage, ihrer allgemeinsten Bestimmung nach, darin besteht, "daß das Kunstschöne als eine der Mitten erkannt worden ist, welche jenen Gegensatz und Widerspruch des in sich abstrakt beruhenden Geistes und der Natur - sowohl der äußerlich erscheinenden, als auch der innerlichen des subjektiven Gefühls und Gemüts - auflösen und zur Einheit zurückführen". (19)

3.

Farbe ist "die gesetzmäßige Natur in Bezug auf den Sinn des Auges". (20) Das Auge hinwiederum "ist das letzte, höchste Resultat des Lichtes auf den organischen Körper. Das Auge als ein Geschöpf des Lichtes leistet alles, was das Licht selbst leisten kann. Das Licht überliefert das Sichtbare dem Auge; das Auge überliefert's dem ganzen Menschen. Das Ohr ist stumm, der Mund ist taub; aber das Auge vernimmt und spricht. In ihm spiegelt sich von außen die Welt, von innen der Mensch. Die Totalität des Innern und Äußern wird durchs Auge vollendet". (21)

"Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?" (22)

Conrad-Martius nimmt auch diese Einsichten Goethes auf und vertieft und differenziert sie ontologisch. "Licht muß Licht begegnen, damit 'es licht wird'". (23) Licht und Auge sind sinnliche Analoga des Geistes. Es ist "eigentlichste Vergleichbarkeit zweier verschiedener geschöpflicher Seinsordnungen, wenn wir das geistige Erkennen als durch die Wirkung eines 'geistigen Lichtes' geschehend ansprechen". (24)

Diese Erkenntnis hat ihre Konsequenzen. Denn hier erhebt sich in aller Dringlichkeit das Subjekt-Objekt-Problem sinnlicher und geistiger Erkenntnis. (Und es ist kein Zufall, sondern zutiefst im Sachlichen begründet, daß Goethes Farbenlehre in Hegels Philosophie, die die Subjekt-Objekt-Vermittlungen in reichster Entfaltung darstellt, aufgenommen wurde. Dazu Goethe, in einer Sendung vom 13. April 1821 an Hegel: "Dem Absoluten empfiehlt sich schönstens zu freundlicher Aufnahme das Urphänomen.")

Gleiches wird durch Gleiches erkannt. Der Ernst dieses Satzes liegt in seiner Forderung an den Interpreten. Er muß vor der sinnlich-sittlichen Verbindlichkeit großer Kunst bestehen können: dies ist Voraussetzung jeglichen Wahrheitsgehaltes seiner Interpretation. Dies ist Anfang und Ziel einer denkenden Aneignung, schauenden Anwendung des ontologischen Entwurfs von Conrad-Martius, der zugleich einen Weg öffnet zur Geisteswelt Goethes, Hegels und Schellings.

A n m e r k u n g e n :

- 1) In: Festschrift für Edmund Husserl. Ergänzungsband zum Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Halle 1929, S. 339-370. - Den Hinweis auf diese Arbeit verdanke ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Hans Sedlmayr.
- 2) In: Vierteljahrsschrift der Naturforschenden Gesellschaft in Zürich, Jg. 82, 1937, S. 161-196.
- 3) A. a. O. S. 164. Bernays meint hierzu: "In diesen Fällen führt die Ordnung der Farben nach Mischungsreihen zu Ergebnissen, die sich mit unserer Vorstellung von den 'Eigenschaften der Farben selbst' unmöglich in Einklang bringen lassen. Für unsere Vorstellung ist die Beziehung von Schwarz und Weiß zur Buntheit zwingend als eine neutrale gegeben ..." (S. 168). Auch Manfred Richter erwähnt diese Abwandlungen des Farbtons und stellt fest, daß für ihre Ursache noch keine zwingenden Erklärungen gefunden seien. (Grundriß der Farbenlehre der Gegenwart. Dresden und Leipzig 1940, S. 158.) Bernays konstruiert einen Farbkörper, der den beobachteten Farbtonänderungen Rechnung trägt. Aber von diesem Farbkörper gilt, wie von allen anderen "geometrischen" oder "stereometrischen" Ordnungsversuchen der Farben, daß er nicht die Phänomene der Farben in ihrer Vollbedeutung einfangen kann. Insbesondere bleibt die ontisch-konstitutive Abhängigkeit vom Licht verschleiert, weil die Farben als "Urdaten" (Conrad-Martius) genommen werden, die man in ein geschlossenes System glaubt einordnen zu können. - Wolfgang Schöne legte bei Besprechung der neueren Farbenordnungen die Unzulänglichkeiten der Ordnungsversuche in Kreis, Dreieck oder Körper ausführlich dar. (Über das Licht in der Malerei. Berlin 1954, S. 223-230.)

- 4) Die Frage nach dem Zustandekommen der "spezifischen Intensität" konnte vordem nicht zureichend beantwortet werden. Man sah sie in Abhängigkeit vom Lichtgehalt und bezeichnete deshalb die "spezifisch hellste" Farbe, das Gelb, auch als intensivste. Der Eindruck, daß Rot intensiver ist als Gelb, blieb aber bestehen, und so suchte man die Intensität in einem eigentümlichen Gleichgewicht zwischen Lichtgehalt und Buntgehalt, das bei Rot herrschen soll, zu begründen. Der Begriff "Gleichgewicht" ist aber gerade auf die Farbe Rot nicht anzuwenden. Erst durch Conrad-Martius wird verständlich, wie Rot dunkler und doch intensiver sein kann als Gelb. Die Stärke der Intensität hängt nicht von der bloßen Helligkeit ab, sondern vom Maß der in der Farbe wirkenden *Lichte n e r g i e*, sie beruht nicht auf einem Gleichgewicht zwischen Bunt- und Lichtgehalt, sondern auf der größtmöglichen Spannung und Abstoßung der Licht- und Finsternismomente in der Farbe.
- 5) Weshalb umgekehrt dem Körper, der Masse, eine innere Dunkelheit zugesprochen werden kann; erst in der "Ekstase", der "Selbsttranszendenz" des Körpers tritt Entzündung und damit Lichtwerdung auf. (Siehe Conrad-Martius, Realontologie. In: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung 6, Halle 1923, (d) Licht, S. 303-333.)
- 6) Die Ansicht Johann Heinrich Schmidts, daß "gerade die unbunten Farben, die, wie wir aus Ostwalds Arbeiten erfahren, auch zum wesentlichen Bestandteil der sogenannten reinen Farben gehören, die Mittler für die primären morphischen Kategorien wie Raum, Plastik, Linie zu sein scheinen" (Zur Farbenlehre Goethes, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1, 1932, S. 118) läßt sich also nicht aufrecht erhalten. Die morphischen Fähigkeiten gründen in denselben ontischen Konstitutionsprinzipien, die auch die jeweilige Buntqualität erzeugen. In den Buntfarben sind keine unbunten Farben "enthalten", sondern beide gründen unmittelbar in bestimmten Verhältnissen des Lichtes zur Finsternis.
- 7) Über das Geistige in der Kunst, München 1912. S. 61/62.
- 8) System des transzendentalen Idealismus. Ausgabe Meiner, Hamburg 1957, S. 297.
- 9) Zur Farbenlehre, Historischer Teil, Konfession des Verfassers. Zitiert nach: Goethe. Die Schriften zur Naturwissenschaft. Ausgabe der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina. Bd III-VI, Weimar 1951-57. Zitat Bd VI, S. 417.
- 10) Auf die Verwandtschaft gewisser Züge der Ontologie von Conrad-Martius mit solchen der "romantischen" Naturphilosophie, etwa der Schellingschen Polarität von Licht und Schwere, der bei Conrad-Martius die Polarität von "Äther-" und "Massenpotenz", von "Selbstveräußerung" und "Zurückbindung" entspricht (vgl. "Das Sein", München 1957, S. 102-118, "Realontologie", 2. Kap. a. a. O.) kann hier nur hingewiesen werden. Eberhard Avé-Lallemant beabsichtigt, Vergleichbarkeit und Unterschiede dieser Naturphilosophien darzulegen.

- 11) Conrad-Martius, a. a. O. S. 357.
- 12) "Da ich in dem Wahn stand, denen, die sich mit Naturwissenschaften abgeben, sei es um die Phänomene zu tun ..." (Konfession des Verfassers, a. a. O. VI, S. 426.)
- 13) Die bestimmende Ursache, die auch Goethes Auffassung des Grün bedingt, ist seine Feststellung des physiologischen Nachbildes: "So fordert Gelb das Violette, Orange das Blaue, Purpur das Grüne, und umgekehrt. So fordern sich alle Abstufungen wechselweise, die einfachere Farbe fordert die zusammengesetztere und umgekehrt." (Zur Farbenlehre, Didaktischer Teil, 1. Abt. Physiologische Farben, § 50, a. a. O. IV, S. 38.) "Daß man in diesem Falle genötigt werde, drei Hauptfarben anzunehmen, ist schon früher von den Beobachtern bemerkt worden." (§ 60, a. a. O. IV, S. 42.) Das empirisch gegebene Phänomen wird unmittelbar zum Maßstab künstlerischer Farbverbindung gesetzt, wir erhalten "eine Naturerscheinung zum ästhetischen Gebrauch unmittelbar überliefert". (Didaktischer Teil, 6. Abt. Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe, § 813, a. a. O. IV, S. 234): "Wenn in der Totalität die Elemente, woraus sie zusammenwächst, noch bemerklich sind, nennen wir sie billig Harmonie, und wie die Lehre von der Harmonie der Farben sich aus diesen Phänomenen herleite, wie nur durch diese Eigenschaften die Farbe fähig sei, zu ästhetischem Gebrauch angewendet zu werden, muß sich in der Folge zeigen, wenn wir den ganzen Kreis der Beobachtungen durchlaufen haben und auf den Punkt, wovon wir ausgegangen sind, zurückkehren." (Physiologische Farben, § 61, a. a. O. IV, S. 42/43.) Es ist dies ein Naturalismus seines Denkens, ähnlich dem, der ihn dazu führte, die Farben durch reale, stoffliche "trüberde Mittel" entstehen zu lassen, wogegen Conrad-Martius Stellung nimmt (a. a. O. S. 357), oder dem, der ihm die "Urpflanze" real vor Augen stellte, wogegen Schiller opponierte.
- 14) Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe, § 810, a. a. O. IV, S. 234.
- 15) § 819, a. a. O. IV, S. 236.
- 16) Zur Farbenlehre, Vorwort, a. a. O. IV, S. 3.
- 17) "Wenn wir sagen, daß ein Körper 'durch und durch' glüht oder 'durch und durch' licht ist (z. B. verklärt), so ist doch dieses 'durch und durch' selbst wieder oberflächlich; es ist ein in sich oberflächhaftes Durch und Durch. Mit der Selbsttranszendenz und Lichtwerdung tritt die betreffende Entität in die phänomenale oder Oberflächendimension!" (Conrad-Martius, a. a. O. S. 342.) Dies muß beachtet werden bei der Übernahme der experimentalpsychologischen Forschungen von David Katz und Johannes v. Allesch über die Erscheinungsweisen der Farben (siehe dazu W. Schöne, a. a. O. S. 221-241). "Flächenfarben" im strengen Sinne sind nur die gegenstandsfreien Farben: das "subjektive Augengrau", die Spektralfarben, die Farben des rotierenden Farbenkreisels, das Blau des Himmels, durch das Loch einer Abschirmung gesehen etc. Farbe als Gegenstandsmanifestation ist immer wesentlich Oberflächenfarbe.

- 18) a. a. O. S. 297
- 19) Vorlesungen über die Aesthetik, Jubiläumsausgabe, Bd XII, Stuttgart 1927, S. 90.
- 20) Zur Farbenlehre, Didaktischer Teil, Einleitung, a. a. O. IV, S. 19.
- 21) Das Auge, a. a. O. III, S. 437.
- 22) Didaktischer Teil, Einleitung, a. a. O. IV, S. 18.
- 23) Conrad-Martius, Licht und Geist. In: Der katholische Gedanke, Jg. 12, Augsburg 1939, Heft 1, S. 39-50. Zitat S. 39.
- 24) Licht und Geist, a. a. O. S. 44.