

FARBE UND REALITÄT

Lorenz Dittmann

Erläuterungen zur Farbgestaltung bei Cézanne, Delaunay, Kandinsky und Matisse

Goethe begriff Farben als Äußerungen der „ganzen Natur“. In seiner „Farbenlehre“ heißt es: „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 Sinn des Auges besonders offenbaren will.“ In Farben als „Taten und Leiden des Lichts“ bekundet sich die Wirklichkeit einer als „Polarität“ verstandenen Natur. Die Farben der Kunst bezeugen dies ebenso wie die Farben der Natur selbst.

Welche Wirklichkeiten zeigen sich in den von „Taten und Leiden des Lichts“ befreiten Farben der Malerei unseres Jahrhunderts? Erläuterungen zu Theorie und Werk bei Cézanne, Delaunay, Kandinsky und Matisse sollen dazu Hinweise geben.

CÉZANNE

„Alles ist, besonders in der Kunst, Theorie, entwickelt und angewandt im Kontakt mit der Natur“, so schrieb Cézanne im Februar des Jahres 1903 an den Maler Charles Camoin und erklärte damit „Theorie“ und „Natur“ zu Grundpfeilern seiner Kunst.

Doch was meinte Cézanne mit „Theorie“, was meinte er mit „Natur“?

Malerei setzte auch für Cézanne noch an beim Versuch einer „Nachahmung der Natur“: „Die Natur habe ich kopieren wollen, es gelang mir nicht. Aber ich war zufrieden, als ich entdeckt hatte, daß die Sonne z.B. sich nicht darstellen ließ („reproduire“), sondern daß man sie repräsentieren mußte („représenter“) durch etwas anderes, ... durch die Farbe. – Man muß die Natur nicht reproduzieren, sondern repräsentieren, durch was? Durch gestalten- de farbige Äquivalente.“

In welcher Weise können „farbige Äquivalente“ Natur, Sonne „repräsentieren“? (Bezeichnenderweise erfährt Cézanne gerade an der Unmöglichkeit, Sonnenlicht wiederzugeben, die Unmöglichkeit von Naturwiedergabe überhaupt!) Die Antworten auf diese Frage machen einen großen Teil von Cézannes „Theorie“ aus. Sie ist eine Theorie künstlerischer Naturdarstellung als „Repräsentation“ des Lichtes, des Dunkels, des Volumens, der Linie und des Raumes durch Farbe.

Den Malern Bernard, Camoin, Denis, Rivière, Schnerb, den Dichtern Larguier und Gasquet vertraute Cézanne seine Einsichten an, in Gesprächen und in Briefen. Sie bilden kein ablösbares System, sondern sind ganz auf das künstlerische Schaffen hin orientiert. Ihre Hauptsätze lauten:

„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 ...“

Licht und Schatten dienen im Bilde der Wiedergabe einer Lichtsituation, eines „Beleuchtungslichtes“ und zugleich der Wiedergabe des Volumens von Bilddingen. Diese doppelte Aufgabe erfüllt bei Cézanne die Farbe, die gleichzeitig Licht und Schatten, Volumen und Konturen repräsentiert.

Nicht als homogene, flächige Farbe kann sie ihr gerecht werden, sondern nur als geteilte, in Mikroelemente zerlegte. Diese „chromatische“ Farbe bildet das Grundelement der Cézanneschen Gestaltung.

Sie steht im Gegensatz zur „koloristischen“ wie zur „luminaristischen“ Farbe, um die von Ernst Strauss geprägten Begriffe für prinzipielle Möglichkeiten der Farbgestaltung aufzugreifen.

Die „koloristische“, die in großen, ungeteilten Flächen aufgetragene Farbe fand weithin im Mittelalter und auch noch im 15. Jahrhundert Verwendung. Erst im 19. Jahrhundert aber entfaltete sie sich im Reichtum ihrer Aspekte.

Die „luminaristische“ Farbe ist die Farbe der Helldunkelmalerei, die Farbe der Malerei der Neuzeit. Sie entsteht im Spannungsbogen zwischen Licht und Finsternis und bringt neben dem spezifischen Buntwert gleichermaßen den jeweiligen Helligkeits- oder Dunkelwert der Farben zur Geltung. Für sie gilt Goethes zusammenfassende Charakteristik der Farben als „Taten und Leiden des Lichtes“.

Die dritte Gestaltungsart der Farbe aber ist die „chromatische“. Lichthafte Wirkung entsteht hier ausschließlich aus farbigen Kontrasten, und zwar mittels Teilung farbiger Flächen in Mikroelemente. In ihr gründet das künstlerische Verfahren des Mosaiks, in der Neuzeit aber vor allem das der venezianischen Maler.

Damit ist auch die Tradition benannt, in die Cézanne sich einstellt. „Realisieren! Wie die Venezianer!“ war sein Wunsch. Vor Paolo Veroneses *Hochzeit zu Kana* im Louvre soll er – Joachim Gasquet zufolge – in begeisterte Worte ausgebrochen sein: „Das ist Malerei. Jedes Stück, das Ganze, die Körperlichkeit, die Valeurs, die Komposition, der Schauer, alles ist da ... Man sieht nichts als ein großes farbiges Wogen ... Ein Irisieren, Farben, den Reichtum der Farben. Das ist es, was uns ein Bild zuerst geben soll, eine harmonische Wärme, einen Abgrund, in den der Blick hineintaucht, eine dumpfe Gärung. Einen Zustand farbiger Entrückung. Nicht wahr, alle die Farben strömen einem in das Blut? Man fühlt sich erquickt. Man wird der wahren Welt geboren. Man wird man selbst, man wird zur Malerei ...“

Im 19. Jahrhundert erneuerte Eugène Delacroix die „chromatische“ Farbe. Cézanne verehrte Delacroix. In der Formulierung Gasquets lautet Cézannes Erfahrung: „Wir stecken alle in diesem Delacroix drin“, und vor dessen *Frauen von Algier* (im Louvre) erkannte er: „Die Töne gehen ineinander über wie Seide. Alles ist verbunden, vom Ganzen her gearbeitet. Und darum kreist das so. Es ist das erste Mal seit den großen Meistern, daß man ein Volumen gemalt hat ...“

Weit entschiedener aber als Delacroix ließ Cézanne Volumen, Licht und Schatten, ja die Bildeinheit selbst aus den farbigen Kontrasten und farbigen Modulationen nach deren *eigener* Gesetzlichkeit hervorgehen. „Malen heißt kontrastieren“. „Malen heißt nicht einfach die Natur nachahmen, sondern eine Harmonie unter zahlreichen Bezügen herstellen, sie in ein eigenes Tonsystem übertragen, indem man sie nach dem Gesetz einer neuen und originalen Logik entwickelt.“

Cézanne sprach hier vom „eigenen Tonsystem“ der Malerei, er nahm sich mithin – wie vor ihm schon Delacroix, nach ihm Kandinsky – die Musik als die autonome, von allem Naturvorbild unabhängige Kunst zum Vorbild. Auch Cézannes Lieblingsbegriffe „Modulation“ und „modulieren“, die man statt „Modellierung“ und „modellieren“ verwenden sollte, sind ja der Musiktheorie entnommen, meinen dort die Überleitung von einer Tonart in eine andere. Die Aufstellung von Farbtonreihen („gammes“) und deren Ineinanderüberführen, Verflechten ist das grundlegende Verfahren Cézannescher Farbgestaltung.

Zugleich aber wird der engste Bezug zum Naturmotiv bewahrt. Gerade darin zeigt sich die Größe wie auch die Schwierigkeit der Aufgabe Cézannes, an deren „Realisation“ er fast verzweifelte: es ging ihm nicht um die Erfindung eigenwertiger Farbtonreihen als solcher, die er dann, notgedrungen, einem Naturvorbild aufprägte. (Es ist ein Mißverständnis, in Cézanne einen Vorläufer abstrakter Malerei zu sehen, dem es leider noch nicht gelungen sei, sich vom Naturmotiv zu lösen.) Cézanne ging es entscheidend um das Naturmotiv selbst und dessen Farben! Dies bezeugen seine Werke wie auch zahlreiche Selbstzeugnisse:

„Man ist nie zu gewissenhaft, nie zu aufrichtig, nie zu sehr der Natur unterworfen; aber man ist mehr oder weniger Herr seines Modells und besonders seiner Ausdrucksmittel. Man muß sie seinem Motiv anpassen. Es nicht zu sich heranziehen, sondern sich ihm beugen. Es in uns entstehen, in uns keimen lassen. Malen, was man vor sich hat, und dabei beharren, sich so logisch wie möglich auszudrücken, mit einer natürlichen Logik, versteht sich ...“

„Der Louvre ist das Buch, in dem wir lesen lernen. Doch dürfen wir uns nicht damit begnügen, die schönen Formeln

unserer berühmten Vorgänger zu bewahren. Wir müssen uns davon lösen, um die schöne Natur zu studieren, müssen versuchen, ihren Geist zu entdecken und uns nach unserem persönlichen Temperament auszudrücken ...“

Was war für Cézanne die „schöne Natur“? Sie war ihm die Natur einer unendlichen Fülle, einer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit. An Emile Bernard schrieb er 1904: „Ich gehe sehr langsam vor, da die Natur sich mir sehr vielseitig zeigt und es unablässig gilt, Fortschritte zu machen“, und an seinen Sohn am 8. September 1906, wenige Wochen vor seinem Tode: „Hier am Ufer des Flusses vervielfältigen sich die Motive, der gleiche Bildgegenstand, unter verschiedenen Blickwinkeln gesehen, bietet ein Studienthema von äußerstem Interesse und so mannigfaltig, daß ich glaube, ich könnte mich während einiger Monate beschäftigen, ohne den Platz zu wechseln, indem ich mich einfach zeitweise mehr nach rechts, zeitweise mehr nach links wende.“ Auf die Frage, was ihm an der Natur als Höchstes gelte, antwortete er: „sa diversité infinie.“

Dieser unendlichen Vielfalt suchte er mit dem Gewebe seiner Farbtonreihen zu entsprechen. Solche Entsprechung war ein Grundproblem seiner „Realisation“.

„Diversité infinie“ war für Cézanne ein Hinweis auf Natur als „Werk Gottes“. „Seht das Werk Gottes, ihm widme ich mich“, bekannte er Jules Borély 1902, und in einem Brief an Bernard nannte er Natur das „Schauspiel, das der Pater omnipotens aeterna Deus vor Ihren Augen ausbreitet“. Kunst bezeichnete Cézanne als „Religion“, ihr Ziel sei „Erhebung des Gedankens“.

Die Wirklichkeit der aus Farbe erwachsenen Bildwelt Cézannes ist die einer unerschöpflichen Natur als „œuvre de Dieu“, erfahren und realisiert im engsten Bezug zum konkreten Motiv.

Wohl 1904 malte Cézanne das Bild der **Felsen nahe der Höhlen beim Château-Noir** (Paris, Musée d'Orsay, Abb. 1). Dicht verfügen sich Bilddinge, Bildraum, Bildlicht. Bäume und Felsen bestehen nur noch aus sich durchdringenden und voreinandergeschichteten, nun größer gewordenen Farbflecken und -streifen, – ohne doch an Festigkeit zu verlieren. Wie Töne in zugleich harmonischen und melodischen Bezügen entsprechen sich die Farben in mehreren Richtungen, als Geflecht vieler Stimmen. Fächerförmig steigen aus den beiden unteren Bildecken Streifen aus Braun, Rotbraun, Ocker, Blau, Graublau, Grün, Oliv in mannigfachen Abstufungen auf, rechts aus einer Dunkelheit in Graublau, Violett, Graugrün und Braunrosa. In den Felsen darüber wie in der Baumgruppe gewinnt eine horizontale Reihung die Oberhand, die, von blauen Himmelsstreifen aufgenommen, am oberen Bildrand zum Abschluß kommt. Rechtwinklig greift der Ast von einem Baum zum Felsen der Bildmitte, der in seiner ockergestuftten Helligkeit ein Lichtzentrum bildet, ein Licht der Erde, das dem Licht des Himmels antwortet, – wie auch das Blau des Himmels und der Ferne als „Schatten“ Felsen und Bäume durchwirkt. Dunkelbahnen durchschneiden wie Wurzeln, wie Adern die Steinbezirke, führen auf die Blauintervalle zwischen den schlanken, kraftvoll aufstrebenden Baumstämmen zu oder verklingen, links, als Farbsäume im Gestein. Von unmittelbarer Dingwiedergabe sind die Farbflecken gelöst, – in ihrer Rhythmik aber äußert sich das freie, wiegende Aufwachsen des Natürlichen. Farbe bezeugt die Größe und Macht einer freien, von menschlicher Verzweckung nicht gefesselten Natur. „Die Farbe ist biologisch“, sagte Cézanne, „die Farbe ist lebendig, macht allein die Dinge lebendig ... Die Natur ist nicht an der Oberfläche, sie ist in der Tiefe. Die Farben sind der Ausdruck dieser Tiefe an der Oberfläche. Sie steigen aus den Wurzeln der Welt auf. Sie sind ihr Leben ...“

Zugleich dicht und transparent erscheinen die Farben, sie lassen die Körper entstehen, wachsen, im langsamen, geduldigen Blick. Nicht von Gnaden des Blicks leben sie, sondern dieser muß ihnen folgen und erfährt sie dann in ihrer Herkunft aus der Bildtiefe, da sie leicht, gelöst voreinander schweben. Ein Licht aus der Tiefe durchdringt sie, ein Licht aus dem Bildgrund, nicht indem es ihre Dichte aufzehrt, sondern indem es als Lichtsäume, Weißlinien, Helligkeitsgrade oder auch nur Abwandlungen des Pinselstrichs die Farben zu unaufhörlicher Stufung bewegt.

Seine späten Bilder führte Cézanne zumeist zu einer neuen Art von Tieffarbigkeit, so auch bei der **Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves** des Basler Kunstmuseums, gemalt zwischen 1904 und 1906 (Abb. 2). Aber auch die tiefen Farben sind lichterhaltig und öffnen sich zum Licht. Aus der Dunkelheit tiefgrüner, blaugrüner und rotbrauner großer Farbflecken erhebt sich ein lichter Kernbereich in Ocker-, Erdbraun-, Grünabstufungen. Diese Mitte ist heller als der Himmel, die Erde trägt ein eigenes Licht in sich. Mit Graublauflecken bereitet sie den Berg vor,

der aus und über ihr aufsteigt, von leuchtendem Blau zu Grauocker und Weißgrüntönen moduliert und im strahlenden Weiß der Spitze gipfelnd. Zonen von kühlem Grün, Grünblau, Blau und Grauviolett umkreisen ihn: sie bilden den Himmel, der die Landschaftsfarben in sich aufgenommen hat. Erneuert ist die kosmische Dimension des neuzeitlichen Helldunkels und ganz in Farben verwandelt. Im farbigen Helldunkel führte Cézanne das konkrete Naturmotiv zur „vision de l'univers“.

„Schauen Sie diesen Sainte-Victoire. Welcher Schwung, welcher gebieterische Durst nach Sonne und welche Melancholie am Abend, wenn diese ganze Schwere sich darauf senkt. – Die Blöcke waren Feuer. Noch ist Feuer in ihnen ... Lange blieb ich ohnmächtig und unfähig, den Sainte-Victoire zu malen, weil ich ... mir einbildete, der Schatten sei konkav, während er ... in Wirklichkeit konvex ist, er flieht von seinem Mittelpunkt. Statt sich niederzusenken, verflüchtigt er sich und löst sich auf. In seiner Bläue nimmt er teil an dem umhüllenden Atem der Luft ...“

Das Bild vergegenwärtigt den Aufstieg des Berges zum Licht, das schwindende Licht der Sonne, das die Erde noch festhält, die Öffnung des Berges in die Atmosphäre. Es wird zum Inbild einer Natur, die aus dem Licht und für das Licht lebt, dem Licht der Sonne in seinem natürlichen Rhythmus zur Dunkelheit der Nacht, – zugleich aber einem Licht, das die Natur als „œuvre de Dieu“ offenbart, und in dem alles Seiende gründet. In Farben sprechen die Dinge selbst sich aus, als in sich selbst Seiende wie in ihrem undurchbrechbaren Zusammenhang in der Einheit des Seins.



Abb. 1



Abb. 2

DELAUNAY

Robert Delaunays Manifest „Das Licht“, geschrieben 1912, beginnt mit den Sätzen: „Der Impressionismus bedeutet die Geburt des Lichts in der Malerei. Das Licht erreicht uns über unsere Empfindung. Ohne die optische Empfindung kein Licht, keine Bewegung. Die Bewegung ist gegeben durch die Beziehung ... der Farbkontraste untereinander. So erzeugt sie die Realität. Diese Realität hat Tiefe (wir sehen bis zu den Sternen) und wird dann zur rhythmischen Simultaneität. – Die Simultaneität im Licht bedeutet Harmonie und den Rhythmus der Farben, der das menschliche Sehen erschafft. – Das menschliche Sehen besitzt den größten Wirklichkeitssinn, da es ja direkt aus der Betrachtung des Universums stammt. Das Auge ist unser höchstentwickelter Sinn; es steht auf das engste mit unserem Gehirn in Verbindung, dem Bewußtsein. Es gibt die Idee der vitalen Bewegung der Welt und diese Bewegung heißt Simultaneität ...“

Dieser Text spricht von einer Realität aus dem Bezug von Licht und „optischer Empfindung“. Vom dinghaft Wirklichen ist nicht mehr die Rede. Dem „Sehen“ mißt er eine neue Bedeutung zu und damit dem „Auge“, dem Auge, in dem jeder Bezug zu Realität und Kunst sich bildet.

Aber: der Mensch sieht, nicht das Auge, und die dem Auge zugeordnete Simultaneität geht ein in die von menschlicher Existenz untrennbare Zeitlichkeit.

Solcher Konzentration auf das Auge, auf das Sehen, entspricht eine Malerei, „die nichts weiter enthält als Farbe, Farbkontraste“, wie Delaunay formulierte. In seinen *Fenster-Bildern* verwirklichte der Künstler erstmals eine Malerei dieser Art. Allerdings erscheinen hier noch „abstrakte Elemente des Konkreten, wie Vorhangteile, Eiffeltürme, Akte, Städte ...“

Das Bild *Fenster zur Stadt* von 1912 (Kunsthalle Hamburg) gibt, unter Einbeziehung des bemalten Rahmens, den Blick frei auf eine grüne Abstraktion des Eiffelturms und einige Häuserfronten darunter. Das übrige Bildfeld aber besetzen farbige Rechtecke, Dreiecke und Kurvenformen. Die Farben Gelb, Orange, Grün, Blau, Rot, Violett, strichelnd aufgetragen, verdichten sich zu den Formkanten hin, über- und unterschneiden sich vielfältig, schwellen an und verklingen, lassen Licht, Bilddinge und Bildraum aus sich erstehen. Eine aufsteigende Reihe in Violett, Orange und Gelb rahmt das Zentralmotiv des grünen Eiffelturms vor blauem Himmel auf der linken Seite, von rechts dringen Rechtecke und Kreisbögen in dunklem Violett, in Gelb, Grün, Rot und Blau zur Mitte vor. Der Blick dringt in die Farben ein – unterschiedlich tief je nach Buntwert – er dringt durch die Farbe hindurch auf andere, tiefer liegende Farbpläne, erfährt eine „profondeur“, eine Tiefe eigener Art.

Ohne das Vorbild Cézannes sind die Farbreihen Delaunays, deren Modulation und Durchlichtung undenkbar. Delaunay war sich dessen bewußt, meinte aber: „Cézanne hielt sich mit dem Studium des Gegenstandes auf, sehr zum Nachteil des Bildganzen. Es gibt bei ihm immer noch ein objektives Bild, das er sozusagen kopiert und das ihn hindert, die großen Probleme der Komposition anzugehen, die er in manchen hellen Augenblicken aufscheinen sah und von denen er träumte.“ Aussagen solcher Art sind gespeist vom Glauben an einen Fortschritt zur „Malerei der reinen Farbe“ als einer höheren Stufe der Kunst überhaupt.

Aber Cézannes Bilder sind farbig ungleich differenzierter, sein Werk gekennzeichnet durch eine weit höhere kompositionelle Vielfalt. Gerade indem er sich einließ auf die Kontingenz der „Motive“, gewann er aus deren Verwandlung in komplexe, in sich geschlossene Farbgewebe ein je neues, anderes Ganzes, – im Gegensatz zu einer Malerei, die sich, wie die Delaunaysche, auf konstruktive Gerüste verläßt.

Denn diese, die Systeme aus vertikalen, horizontalen, diagonalen Teilungen, sind ja im Wesen der Farbe nicht begründet, sind den Farben auferlegt.

Darin bekundet sich jedoch auch eine andere Realitätsorientierung der Kunst Delaunays. Nicht zufällig erscheint in seinen Fenster-Bildern zumeist der Eiffelturm als ein Symbol des technischen Fortschritts. Andere Werke Delaunays rühmen Blériot, den kühnen Flieger, der als erster den Kanal überflog, zeigen das Riesenrad, den Fußballsport. Delaunay bemalte Autos, entwarf Kleider, schmückte die Flugzeughalle der Pariser Weltausstellung von 1938 mit großen Wanddekorationen: dem modernen Leben, der modernen Technik und Zivilisation war er mit Leib und Seele hingegeben.

Cézanne aber stand dem technischen Fortschritt mit äußerster Skepsis, ja mit Resignation gegenüber. Dafür nur ein Beispiel, seine Bemerkung zu Bernard im Jahre 1904: „Die Stadt Aix ist durch den Straßenbaumeister verdorben worden. Man muß sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will. Alles verschwindet. Mit der Anlage von Trottoirs hat man die schöne alte Stadt vernichtet ...“

Den Unterschieden der Weltauffassung entsprechen Unterschiede in der Zuwendung zur Farbwelt. Cézanne hatte keine spezielle Farbtheorie entwickelt. Delaunay aber glaubte, in einer farbigen Wirkungsweise den Schlüssel für alles Farbige gefunden zu haben: im „Simultankontrast“ (welchen Begriff er von Chevreul übernommen hatte): „Alles findet erst durch Kontraste einen Wert; es gibt keine ein für alle Mal festgelegte Farbe, jede Farbe wird erst durch ihren Kontrast zu anderen Farben bestimmt, jede Farbe ist in Bewegung, alles ist Tiefe ... Allein der Simultankontrast erzeugt den Dynamismus der Farbe und ihre Bildkonstruktion sowie die Echtheit des Ausdrucks ...“

Was die Farbgestaltung durch Lösung vom Naturmotiv zu gewinnen scheint, verengt sich ihr so wiederum durch Bindung an eine spezifische Wirkungsweise, durch Berufung auf ein „Farbgesetz“. Delaunays Malerei aber geht über die Verwirklichung einer Theorie der „Reinen Farbe“ hinaus. „Wir sehen bis zu den Sternen“, hieß es in Delaunays Licht-Manifest, – wir sehen bis zu Sonne und Mond. In Bildern wie **Kreisformen, Sonne und Mond** (von 1912/13, Stedelijk Museum Amsterdam, Abb. 3) vergegenwärtigt sie die himmlischen Lichtquellen irdischen Daseins und damit den natürlichen Rhythmus von Tag und Nacht, Tat und Traum, Nähe und Ferne: In der Entgegensetzung warmer und kalter Farben, schneller und verhaltener Bewegungen, aber auch in unterschiedlichen Farbformen, den wie Propellerblättern wirbelnden Kreisbögen im Zeichen der Sonne, den in weißliche Tiefe ziehenden kühlen Kreisfragmenten im Zeichen des Mondes. Das Bild wird zum Symbol kosmischer Wirklichkeit.



Abb. 3

KANDINSKY

In eine andere Vorstellungswelt führen uns die Gedanken und Werke Wassily Kandinskys. „Über das Geistige in der Kunst“ lautet der Titel seiner programmatischen Schrift von 1912, „Geistiges“ wollen seine Werke anschaulich machen. Kandinskys Aufsatz „Über die Formfrage“, der zentrale Beitrag im Almanach „Der Blaue Reiter“, beginnt mit den Worten: „Zur bestimmten Zeit werden die Notwendigkeiten reif. D.h. der schaffende Geist (welchen man als den abstrakten Geist bezeichnen kann) findet einen Zugang zur Seele, später zu den Seelen, und verursacht eine Sehnsucht, einen innerlichen Drang ...“ Von Geist, von Seele, von Sehnsucht ist hier die Rede, in ihrem Namen wird die „Formfrage“ (Form meint künstlerische Gestaltung überhaupt) sekundär: „... das Absolute (ist) nicht in der Form (Materialismus) zu suchen ... Die Form ist immer zeitlich, d.h. relativ, da sie nicht mehr ist als das heute notwendige Mittel, in welchem die heutige Offenbarung sich kundgibt, klingt.“ Der Aufsatz schließt mit einem Bekenntnis zur Freiheit: „Nicht zur Beschränkung sollen wir streben, sondern zur Befreiung. Nichts soll man verwerfen, ohne angestrenzte Versuche, Lebendes zu entdecken. Es ist besser, den Tod für das Leben zu halten, als das Leben für den Tod. ... Und nur auf einer freigewordenen Stelle kann wieder etwas wachsen. Der Freie sucht sich durch alles zu bereichern und von jedem Wesen das Leben auf sich wirken zu lassen – wenn es auch nur ein abgebranntes Zündholz ist. – Nur durch Freiheit kann das Kommende empfangen werden. – Und man bleibt nicht abseits stehen wie der dürre Baum, unter dem Christus das schon bereitliegende Schwert sah.“ Leben, Wachsen, Befreiung, Freiheit sind die Leitworte Kandinskys, – aber nicht um Freiheit, Befreiung der Kunst, der Farbe geht es ihm, sondern um die Freiheit für ein „Kommendes“, das er mit einem Verweis auf „Christus“ nur andeuten kann.

In diesem Horizont ist auch Kandinskys Farbgestaltung zu erfassen. Für Kandinsky ist nur die „Wirkung der Farbe auf die Psyche“ wichtig: „Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. – Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt. – So ist es klar, daß die Farbenharmonie nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß. – Diese Basis soll als Prinzip der inneren Notwendigkeit bezeichnet werden.“

„Innere Notwendigkeit“ ist mithin die Grundlage seiner Farbgestaltung, nicht irgendein „Farbgesetz“. Dementsprechend beschränkt sich Kandinskys physische Farbenlehre auf wenige Aussagen. Von Komplementärkontrasten, von Simultankontrasten ist kaum die Rede. „Erlaubte“, „unerlaubte“ Zusammenstellungen, der Zusammenstoß der verschiedenen Farben, das Übertönen einer durch die andere, vieler durch eine, das Herausklingen einer aus der anderen, das Präzisieren des farbigen Fleckes ... usw. usw. eröffnen eine sich in unerreichbare Fernen verlierende Reihe der reinmalerischen (=farbigen) Möglichkeiten.“ „Innere Notwendigkeit“ und „sinnlich-sittliche“ Wirkung der Farbe, um diesen Begriff Goethes aufzugreifen, sind das Entscheidende.



Abb. 4

Dimensionen „innerer Notwendigkeit“ entfaltete Kandinsky in der **Komposition IV** von 1911 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Abb. 4). Der Künstler selbst notierte dazu stichwortartig u.a.: „Massen (Gewichtsmassen): Farbe: unten Mitte – Blau (gibt dem Ganzen kalten Klang; oben rechts – getrenntes Blau, Rot, Gelb. Linie: oben links – schwarze Linien der Pferde im Knoten; unten rechts – langgezogene Linien der Liegenden. – Gegensätze: der Massen zur Linie, des Präzisen zum Verschwommenen, des Linienknotens zum Farbenknoten und, Hauptgegensatz: spitze, scharfe Bewegung (Schlacht) zu hell-kalt-süßen Farben. ... Die ganze Komposition ist sehr hell gemeint mit vielen süßen Farben, die oft ineinander fließen (Auflösungen), auch das Gelb ist kalt. Dieses Hell-Süß-Kalte zum Spitz-Bewegten (Krieg) ist der Hauptgegensatz im Bilde ...“

Das Bild wie auch Kandinskys Fragmente eines „nachträglichen Definierens“ akzentuieren die tragende Rolle von „Gegensätzen“ und machen ferner die Bedeutung der Linien neben derjenigen der Farben deutlich: die „geistige“ Farbe bedarf der Linie als des seit alters „geistigen“ Bildmittels. Aufschlußreich auch, daß der Künstler sich mit den gleichsam natürlichen Farbcharakteren nicht begnügt: „Auch das Gelb ist kalt“. Die Gegensätze, von denen das Bild handelt, sind keine der geschichtlich-gesellschaftlichen Welt, sondern Gegensätze in einer Welt des Aufbruchs, der seelischen Erregung, der Verwandlung der Existenz.

Anschauliches Symbol solch „anderer Welt“ ist das Weiß als der umfassende Grund des Bildes. Kandinsky charakterisierte das Weiß als „Symbol einer Welt, wo alle Farben, als materielle Eigenschaften und Substanzen, verschwunden sind. Diese Welt ist so hoch über uns, daß wir keinen Klang von dort hören können. Es kommt ein

großes Schweigen von dort ... (aber) ein Schweigen, welches nicht tot ist, sondern voll Möglichkeiten ...“ „Weiß ist ein Nichts, welches vor dem Anfang, vor der Geburt ist ...“

In Kandinskys *Komposition IV* erscheint als Grund (wie als Figurenfarbe der „Lanzenträger“) ein vielfarbig gebrochenes Weiß, ein Weiß, das potentiell alle Buntfarben in sich enthält, Blau, Gelb, Rosa, kühles Grün, Blaugrün, und sich stellenweise zu Grau senkt. Und alle diese Farben wie in flüchtigen Begegnungen zu- und auseinandergeführt, wie vorüberwehende Klänge, bewegt von Erwartung eines Unnennbaren, – das mit „Vergeistigung“ nur unzureichend beschrieben wird.

MATISSE

1910 bestellte der russische Sammler Stschoukine zum Schmuck des Treppenhauses seines Moskauer Palastes bei Henri Matisse zwei große Bilder, *La Danse* und *La Musique*. Schon ein Jahr zuvor hatte den Maler der Gedanke der Dekoration eines Treppenhauses beschäftigt, die für das erste Stockwerk einen „tanzenden Reigen der Musen auf dem Gipfel des Hügels“ vorsah, für das zweite aber, wenn der Besucher aufgenommen sei in den Geist und das Schweigen des Hauses, eine „musizierende Gesellschaft mit andächtigen Zuhörern.“ Rückblickend beschrieb Matisse sein Werk mit folgenden Worten: „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 ...“

Die Idee der „absoluten Farbe“ – des „absolut Blauen“ – steht hier in bezug zu selbstvergessenem Musizieren. Die absolute Farbe dient in sich versunkener Ruhe und Meditation. Eine „Kunst des Gleichgewichts, der Reinheit und der Ruhe“ wollte Matisse schaffen, die dem geschäftigen Menschen Entspannung, Erholung bringen soll. Wirklichkeit, durch Farbe vergegenwärtigt, bedeutet für Matisse: „Bildwirklichkeit“, die freigibt von den Problemen der Alltagswirklichkeit, von den „Mühen des Tages und seiner Arbeit“.



Abb. 5

Dies bekundet auch ein Bild wie **Der Maler in seinem Atelier** von 1917 (Musée National d'Art Moderne, Paris, Abb. 5). Der Maler, ganz in Orange- und Ockertönen gehalten, sitzt vor seiner Staffelei und betrachtet regungslos sein Modell, das, weit über die perspektivische Raumtiefe hinaus entrückt, nur wenig größer als seine Wiedergabe auf dem Bild im Bild, grüngewandet im grau-violetten Sessel ruht. Die äußere Wirklichkeit, der Anblick

der Pariser Ile de la Cité, zeigt sich im großen Fenster, blaugrau und weißlich, in perspektivischer Projektion. Die Atelierecke, formal bestimmt vornehmlich durch die Deckenverkürzung, aber durchdringt ein breiter braunschwarzer Streifen, der alle rationale Raumvertiefung zunichte macht und als eine dichte Dunkelsubstanz eine unmeßbare Tiefe des Inneren schafft. Es ist zart in sich bewegt. Nichts führt aus ihm heraus. Das gleichfalls in sich kreisende warme Weiß der Atelierwand und des „Bodens“ hält ihm das Gleichgewicht. Eine Atmosphäre zugleich höchster Anspannung und gelöster Ruhe entsteht – die Atmosphäre des künstlerischen Schaffens selbst.

Farbe als Darstellung einer Natur unendlicher Vielfalt, einer Natur als „Werk Gottes“, – Farbe als physische Kraft, gefaßt in konstruktive Schemata, aber sich weitend zum kosmischen Symbol der Lichtquellen, – Farbe als Medium der Sehnsucht nach einem kommenden Reich des „Geistes“, – Farbe als Substanz von Bildwirklichkeit, – mit der farbigen Vergegenwärtigung dieser Wirklichkeiten hebt die Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts an.

LITERATURHINWEISE

- Conversations avec Cézanne. Edition critique présentée par P.M. Doran. Paris 1978.
- Gustav Vriesen & Max Imdahl: Robert Delaunay – Licht und Farbe. Köln 1967.
- Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst (1912). 6. Aufl., mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümpliz 1959.
- Wassily Kandinsky: Rückblick (1913). Mit einer Einleitung von Ludwig Grote. Baden-Baden 1955.
- Henri Matisse: Écrits et propos sur l'art. Texte, notes et index Établis par Dominique Fourcade. Paris 1972.
- Ernst Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Hrsg. v. Lorenz Dittmann. München, Berlin 1983.
- Lorenz Dittmann: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung. Darmstadt 1987.

ABBILDUNGSLISTE

- Cézanne: Kat.: Cézanne, les dernières années (1895-1906). Paris, Grand Palais 1978.
Delaunay: Gustav Vriesen & Max Imdahl: Robert Delaunay – Licht und Farbe. Köln 1967.
Kandinsky: Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts. Düsseldorf 1975.
Matisse: Kat.: Œuvres de Henri Matisse (1869-1954). Paris, Collections du Musée National d'Art Moderne 1979.