

Lorenz Dittmann

Zum Sinn der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert

Der hier vorgelegte Versuch steht in gewisser Hinsicht quer zur Gesamthematik des Stilpluralismus als Alternative zum Stilmonismus. Beide Konzeptionen müssen sich nämlich auf einen möglichen Sinn hin befragen lassen. Träger, Konkretionen des Sinnes sind jedoch immer die Werke selbst. So steht im Hintergrund, wenn auch nicht eigens thematisiert, zudem die Frage nach dem Verhältnis von Werk und Stil, sei dieser monistisch oder pluralistisch gedacht.

Daß sich in jedem Falle die Sinnfrage stellt, ist im Charakter des Sinnbegriffs beschlossen: Es handelt sich bei ihm um einen hermeneutischen Grundbegriff. Emilio Betti beginnt sein monumentales Werk ›Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften¹ mit einer Erörterung der ›sinnhaltigen Form‹. Er schreibt: »Wo immer wir wahrnehmbare Formen antreffen, durch die ein in ihnen objektivierter fremder Geist zu uns spricht, indem er sich an unseren Verstand wendet, dort beginnt unsere Auslegungstätigkeit, die den Zweck hat, zu verstehen, was für einen Sinn diese Formen haben, welche Botschaft sie uns vermitteln, was sie uns sagen wollen.« Der Prozeß des Verstehens weist dabei einen »dreigliedrigen Charakter« auf: »Der auslegenden Geist ist immer dazu aufgerufen, . . . mit dem fremden Geist durch die Vermittlung sinnhaltiger Formen, in denen dieser sich objektiviert hat, in Verbindung zu treten².« »Sinnhaltige Formen« sind mithin die Gegenstände aller Geisteswissenschaften.

Nach formaler Hinsicht ist der Sinnbegriff, wie Johannes Erich Heyde in seiner Studie ›Vom Sinn des Wortes Sinn³ herausgearbeitet hat, als ›Beziehungsbegriff‹ zu kennzeichnen. Bezogen wird dabei ein Besonderes, das ›Sinnvolle‹, die ›sinnhaltige Form‹, auf ein Allgemeineres oder Allgemeines, eben den ›Sinn‹. Es leuchtet ein, daß sich dieses Allgemeinere in verschiedener Weise bestimmen läßt – und das heißt: es gibt nie nur *einen* Sinn, sondern eine Mannigfaltigkeit von Sinnebenen, von Sinndimensionen. Diese Feststellung aber löst die Wertproblematik nicht auf.

Für den kulturwissenschaftlichen Bereich kann dies Allgemeinere mit Ernst Cassirer noch folgendermaßen näher bestimmt werden. In seiner Abhandlung ›Naturbegriffe und Kulturbegrif-

fe⁴ führte Cassirer über den ›Geist‹ oder die Kultur der Renaissance (die er offenbar monistisch verstand) aus: »Es ist eine Einheit der *Richtung*, nicht eine Einheit des *Seins*, die damit zum Ausdruck gebracht werden soll. Die einzelnen Individuen gehören zusammen – nicht weil sie einander gleichen oder ähnlich sind, sondern weil sie an einer gemeinsamen *Aufgabe* mitwirken, die wir gegenüber dem Mittelalter als neu, und die wir als den eigentümlichen ›Sinn‹ der Renaissance empfinden. Alle echten Stilbegriffe der Kulturwissenschaft führen, schärfer analysiert, auf solche Sinnbegriffe zurück.« Die entscheidenden Charakteristika sind hier demnach: Aufgabe, Richtung.

Erst wenn die Stilbegriffe sich solchermaßen als Sinnbegriffe legitimiert haben, wird sich erweisen, wie weit das Konzept eines Stilpluralismus trägt. Einzubeziehen in dieses Konzept ist nicht nur das – wie immer zu strukturierende – Nebeneinander von Sinnverwirklichungen, sondern auch die Möglichkeit des Versagens vor einer Aufgabe, die Möglichkeit des Sinnverlustes, der Sinnentleerung. Der Nivellierung des Wertreliefs darf dieses Konzept nicht dienen.

Die Darlegung Cassirers trifft sich mit einer letzten hier angezogenen wissenschaftstheoretischen Definition des Sinnbegriffs, der von Richard Schaeffler: »Der Begriff ›Sinn‹ bezeichnet nicht ein gegebenes Phänomen, . . . sondern den Inhalt einer Frage, die an gegebene Phänomene . . . gestellt wird⁵.« Sinn erschließt sich erst einer Frage, ja einer Forderung. Das ist nur eine andere Formulierung für den hermeneutischen Vorrang der Frage. Und es erinnert zum andern an ein Grundtheorem der Hermeneutik, daß nämlich solche Sinnfrage, Sinnforderung zusammenhängt mit dem, was wir selbst in unserem Selbst- und Weltverständnis als Sinn fordern.

Angewandt auf das Stilpluralismus-Konzept besagt das: Je entschiedener die Erkenntnisbemühung sich der Sinnfrage öffnet, desto weniger kann sie sich begnügen mit der Konstruktion von »Polyedern« oder »oszillierenden Gebilden von sich Jahr für Jahr verändernder Gestalt«⁶ zur Gewinnung eines historischen Überblicks. Der Erkennende steht selbst inmitten der Geschichte, muß seine Sinnforderung messen an der Sinnverwirklichung

der Werke und weiß dann um die heuristische Vorläufigkeit einer Reduktion der Geschichte auf das von geometrischen Figuren besetzte Schaubild.

Nach dem Gesagten ist offenkundig, daß in der Dimension der Sinnfrage, und also auch der Frage nach dem Sinn einer künstlerischen Gestaltung, nicht dieselbe Sicherheit erreicht werden kann wie in der Dimension der positiven Forschung. Was bestenfalls erreicht werden kann, ist eine gut begründete Hypothese, der Entwurf eines Sinnhorizontes, der es ermöglicht, die Phänomene in einem Bedeutungszusammenhang erscheinen zu lassen. Um diesen Entwurf weiträumiger abzustützen, ziehe ich auch Erkenntnisse der philosophischen und psychologischen Forschung und Gedanken der Literatur heran. So allein kann die Verflechtung der Sinnbezüge sichtbar gemacht werden.

Im Verlauf der Darlegung wird das umfassende Thema der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert nach einer Reihe von Hinichten eingeschränkt – die andererseits auch eine Betrachtung älterer Werke erforderlich machen. Nur *eine* Sinnrichtung, allerdings die bedeutsamste, wird dabei verfolgt. Das Thema des Stilpluralismus kommt also nur beiläufig mit zur Sprache, insofern auf recht unterschiedliche Verwirklichungen dieser Sinnrichtung hingewiesen und eine Gegenposition kurz skizziert wird. Grund dafür ist die Tatsache, daß die Deutung selbst des für das 19. Jahrhundert charakteristischen Wandels in der Farbgestaltung noch nicht zu einem angemessenen Abschluß gebracht werden konnte. Die hier thematisierte Sinnrichtung müßte dann allerdings auch mit den anderen Gestaltungsmöglichkeiten der Malerei des 19. Jahrhunderts in Bezug gesetzt werden, eine Aufgabe, die in diesem Versuche nicht mehr geleistet werden kann.

Als Ausgangspunkt nehme ich die Aussagen zum Sinn der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert, die uns die kunsthistorische Forschung vorlegt.

Ernst Strauss, einer der bedeutendsten lebenden Farbhistoriker, unterschied in einer Abhandlung ›Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe‹, erschienen 1972 in seiner Aufsatzsammlung ›Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto‹ drei Daseinsweisen der Farbe: die Farbe der Natur, die Farbe als künstlerisches Gestaltungsmittel und als reine Malsubstanz, und beschrieb deren geschichtliches Verhältnis folgendermaßen: »Solange die Malerei als abbildende Kunst angesehen wurde, war es die Farbe als Elementarphänomen der sichtbaren Welt, die in der Vorstellung des Künstlers (und Betrachters) einen absoluten, unanfechtbaren Rang einnahm. Ihr Wert als Darstellungsmittel der Malerei mußte sich nach dem Grade ihrer Übereinstimmung mit der allein als vorbildlich erachteten Farbgegebenheit der Natur bemessen und daher schon als ein bedingter erscheinen. Im Zustande einer noch ungestalteten Materie aber konnte ihr nur eine dienende Rolle zuerkannt werden. – Mit dem Schwinden der

Idee einer naturnachahmenden Funktion der Malerei mußte eine solche Farb-Hierarchie ihren Sinn verlieren. Auch ließ sie sich mit der seit dem späten 19. Jahrhundert reifenden Erkenntnis der Eigenwerte und Eigensprache der malerischen Gestaltungsmittel nicht mehr in Einklang bringen. Immer deutlicher sollte sich zeigen, wie lange der Glaube an sie einer tieferen Einsicht in die künstlerischen Möglichkeiten des Kolorits und in seine Bedeutung für die Bildgestalt im Wege gestanden hatte⁷.«

Die Entwicklung der modernen Malerei läßt sich mithin beschreiben als Prozeß der »Befreiung der Farbe«⁸.

In ähnlichem Sinne resümierte Max Imdahl 1966 Erkenntnisse über die neuere französische Malerei: »Wie immer die Kunst zum Kunstvollen sich verhält und wie auch immer beide zu Wissenschaft und Fortschritt – die Wandlung im Bedeuten der Farben in der Malerei vom bloßen *accident* (Le Brun) zum *coloris* (de Piles), von dort zum *vrai ton* . . . qui compte dans l'objet et le fait exister (Delacroix) und von dort schließlich zur *forme mobile totale* (Delaunay) erwirbt der Farbe als einem Stoff der Kunst und der Kunst, insofern sie ein System aus Farben sein soll, immer reichere Entfaltung und Aussagekraft⁹.«

Zu schließen ist demnach: wenn überhaupt, läßt gerade die Befreiung der Farbe einen Fortschritt der Malerei als Kunst erkennen.

Schon 1913 hatte Hans Jantzen in seinem bahnbrechenden Aufsatz ›Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei‹¹⁰ betont: »Malerei als Farbenkunst ist in erster Linie Gestaltung der Eigenwerte der Farbe« und hatte von da aus die geschichtliche Richtung der Farbgebung gedeutet: »Die Entwicklung der Prinzipien in der Farbgebung ist bedingt gemäß der Absicht, Raumdarstellung durch immer neue Eroberung von Darstellungswerten der Farbe zu vereinen mit intensiven Eigenwerten der Farbe. Diese Entwicklung hat sich bis zum Schlusse des 19. Jahrhunderts vollzogen, dessen Ziel bezeichnet werden kann mit der Forderung: alle Darstellungswerte zu intensiven Eigenwerten zu erheben und zu harmonisieren.«

In diesen zeitlich weit auseinanderliegenden Äußerungen wird die Entwicklung übereinstimmend gedeutet als Weg zur »immer reicheren Entfaltung und Aussagekraft« der farbigen Eigenwerte. Nur die Höhepunkte haben sich verschoben. Galt für Jantzen noch das ausgehende 19. Jahrhundert – ja schon die Kunst Manets – als Höhepunkt der Entwicklung, so sieht die neuere Forschung das Ziel erst im 20. Jahrhundert erreicht¹¹. In Delaunays Fenster-Bildern von 1912 wird, mit den Worten Gustav Vriesens, »zum ersten Mal in der Malerei die Farbe zum alleinigen Träger der Bildkonstruktion . . .; sie tritt ein für das Thema, die Form, den Raum und die Bewegung des Lichtes¹².«

Weitere Befreiungsschritte ließen sich aufzeigen an einer Reihe von Werken der fünfziger und sechziger Jahre unseres Jahrhunderts¹³.

Als ›Sinn‹ der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert ergäbe sich nach dieser Hinsicht, daß sie eine wichtige Phase darstelle auf dem Weg zur totalen Befreiung der Bildfarbe im 20. Jahrhundert.

Mit solcher Deutung einer Befreiung der Bildfarbe geht einher der Gedanke der Befreiung, der Autonomisierung der Malerei als solcher. Denn ist nicht die Farbe das der Malerei eigentümlichste Gestaltungsmittel, das Material, der bildnerische Stoff, in dem sie – und sie allein – sich formulieren kann?

Das Zitat Imdahls deutete schon auf diesen Zusammenhang. Er ließe sich aufweisen in Bestimmungen philosophischer Ästhetiken¹⁴ wie in einer Fülle von Künstleräußerungen. Daß in der Farbe die Malerei ihr Eigenstes gewinne, diese Vorstellung bestimmte ja die Gedanken vieler Künstler, die seit dem späteren 19. Jahrhundert gerade um das Problem der Farbe kreisten. Ihre Überlegungen zielten auf die »Unabhängigkeitserklärung der Künste sowohl wie der Gestaltungsmittel innerhalb der Künste, die ›Reinigung‹ der Malerei vom Architektonischen, Plastischen, Literarischen, Gegenständlichen, von allem, was nicht zu ihrem elementaren Bestande gehört«, wie Walter Hess formulierte¹⁵, und aus welcher Tatsache Hans Sedlmayr ein Hauptargument seiner Diagnose als ›Verlust der Mitte‹ gewann, das Argument der »Zerspaltung der Künste«.

»Befreiung der Farbe«, »Reinigung der Malerei«: genügen diese Bestimmungen, reichen sie hin, um den Vorgang, der in seiner Phänomenalität damit ja weithin richtig beschrieben ist, auch in seinem vollen Sinn zu erfassen? Fragt man nun weiter, weshalb diese Befreiung der Farbe, aus welchem Grunde diese Reinigung der Malerei sich vollzogen habe, so findet man darauf in der kunsthistorischen Forschung keine zureichende Antwort mehr. Dabei sind solche Fragen ja nicht unangemessen. Vielmehr führt die Feststellung einer geschichtlichen Entwicklung gedanklich notwendig dazu, Hypothesen über die Gründe, die Bedingungsbeziehungen dieser Entwicklung zu entwerfen. Ein solcher Entwurf sei hier versucht.

Um zu einer wenigstens ansatzweisen Antwort auf die Frage nach dem den geschilderten Phänomenen zugrundeliegenden Sinn zu gelangen, seien aus dem ganzen Problemkomplex einige in einem Zusammenhang stehende Einzelbereiche herausgegriffen.

Zuerst erfolgt eine Einschränkung auf die französische Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen des Impressionismus und Nachimpressionismus¹⁶. Von da aus werden Ausblicke gesucht auf einige frühere, gleichzeitige und spätere Werke der deutschen Malerei.

Eine zweite Einschränkung grenzt das Thema der Landschaftsmalerei aus. Landschaften sind wohl das wichtigste Motiv impressionistischer und nachimpressionistischer Malerei. Zudem können an diesem Thema, über die rein stilgeschichtliche Be-

trachtung hinaus, Fragen des künstlerischen Naturverhältnisses erörtert werden.

Charakteristika der impressionistischen Malerei seien mit Hilfe neuerer kunsthistorischer Untersuchungen kurz resümiert.

Fritz Novotny hob als Eigenart impressionistischer Malerei ihre »Doppelgesichtigkeit« hervor. Ihr erstes Gesicht ist ihr Naturalismus, ihr Illusionismus. Ihn ermöglicht eine »betont absichtslose Komposition«, die »Kleinstruktur«, die Fleck- und Strichmalerei. Hier konstituiert sich jedoch zugleich eine neue formale Eigenwertigkeit des Bildes – und sie ist das andere ›Gesicht‹ der impressionistischen Malerei. Die »ständig zunehmende Macht der starken, möglichst ungebrochenen, reinen Farben« und der freie, offene Pinselstrich gehören ihm zu. Solcher Doppelaspekt bestimmt dann auch die bildnerischen Gestaltungsmittel selbst, die Bildebene impressionistischer Werke ebenso wie deren Farbgebung: Innerhalb des naturalistischen Gesamteindrucks bereitet sich eine freie, unnaturalistische Farbe vor¹⁷. So erscheint der Impressionismus als Wendepunkt innerhalb des eingangs angesprochenen Prozesses der »Befreiung der Bildfarbe« und dies mag seine Wahl als historischen Ausgangspunkt der Untersuchung rechtfertigen.

Was besagt diese Eigenart aber nun für das häufigste Thema impressionistischer Malerei, die Landschaft? Hierauf antwortet ein Aufsatz von Fritz Schmalenbach. Übereinstimmend bezeichnete Schmalenbach den »Doppelcharakter der Verselbständigung und der Nichtverselbständigung der Farberscheinung« als Kriterium des »eigentlich Impressionistischen« und interpretierte den Impressionismus als einen »unbewußten Versuch der Malerei, sich des Gegenstandes zu entledigen«. »Der Gegenstand wird . . . sozusagen von hinten ausgehöhlt, ausgedünnt bis zu einer bloßen nur noch erscheinungshaften, nur noch optischen Haut, eine Ausdünnung, die sowohl die Sinnschwere des Gegenstandes selbst wie die Form seiner Darstellung im Bild betrifft.« Die Landschaft ist deshalb nicht mehr ein »innerhalb der vier Bildränder . . . in sich abgeschlossenes . . . und . . . sich . . . konzentrisch öffnendes Stück Welt, sondern ist ein von den vier Bildrändern begrenzter Blick auf etwas scheinbar Vorbeigleitendes, kein herausgelöstes Stück Welt, sondern ein Blick-Ausschnitt«, unfest, veränderlich, labil¹⁸.

Der Spätimpressionismus radikalisiert diese Entgegenständlichung innerhalb einer ›naturalistischen‹ Verfahrensweise. Spätwerke Claude Monets, etwa seine Seerosen-Wandbilder in der Orangerie, repräsentieren diese Phase. Entwirklichung ist hier auf die Spitze getrieben. Alle Aussage über Natur löst sich »in Stimmung und ihr Bild in Farbnebel auf, die im Nichts schweben«, wie Karl-Hermann Usener formulierte¹⁹.

Diese Beschreibungen machen, deutlicher als die eingangs angeführten Zitate, einen Doppelaspekt in der Entwicklung der

Farbgestaltung des 19. Jahrhunderts sichtbar. Die »Befreiung der Bildfarbe«, die Umsetzung von farbigen Darstellungs- in farbige Eigenwerte und deren »immer reichere Entfaltung und Aussagekraft« ist offenbar nicht möglich ohne »Entzug an dargestellter Wirklichkeit. Wie ist das zu verstehen? Schwerlich kann darin ein Fortschritt der Malerei als Kunst gesehen werden. Ist dies nicht vielmehr doch ein Symptom des Verfalls, eines »Verlustes der Mitte«? Die Äußerungen Schmalenbachs ließen sich nach dieser Richtung hin verstehen. Ist ein Sinn für solchen Entzug von Wirklichkeit aufzuspüren? Und einfacher gefragt: genügt die Bestimmung »Naturalismus« für den Wirklichkeitsgehalt impressionistischer Bilder? Was besagt der Doppelcharakter von Eigenwert und Darstellungswert für die Erscheinung der impressionistischen Farbe selbst?

Um in der Beantwortung dieser Fragen einen Schritt weiterzukommen, muß sich die Analyse dem für impressionistische und nachimpressionistische Darstellungen konstitutiven Ort der »Ferne« zuwenden. Auf dieses Phänomen der Ferne hat Kurt Badt die Aufmerksamkeit gelenkt. »Der Impressionismus war neben der Kunst des Lichtes auch die Kunst der atmosphärisch sich zeigenden Ferne. Er hat jene Malerei hervorgebracht, in der wir uns bei den Dingen in ihrer Unerreichbarkeit aufhalten . . .²⁰« Hier beginnt die neue, »die eigentlich moderne Fernsicht, in der nun jegliches Motiv so behandelt ist, als läge es weit und sogar unerreichbar weit von dem Betrachter entfernt . . .«, wobei die Entfernung »aus einem Zustand in eine Bewegung des Sich-Entfernens übergegangen« ist²¹.

Was kann es bedeuten, daß die Impressionisten und dann vor allem Cézanne die Ferne zum Ort ihrer Darstellungen machten? Welches sind die Dimensionen des Phänomens »Ferne«? Offenkundig ist dessen objektive, lagemäßige Bedeutung. Fern ist das, was sich in einer beträchtlichen Raum- oder auch Zeitdistanz befindet. Diese Bedeutung allein aber kann den Darstellungen der Kunst nicht genügen. Wichtig für sie wird eine andere, die emotionale Komponente des Phänomens »Ferne«.

Um den Zusammenhang der korrelativen Bestimmungen »Ferne« und »Nähe« mit dem Empfindungsbereich darzulegen, beziehe ich mich auf Ausführungen des Psychologen Erwin Straus. In seinem Buch »Vom Sinn der Sinne« beschrieb er die »Ferne« (und ihr entsprechend die »Nähe«) als die »raumzeitliche Form des Empfindens«²². »Ferne ist weder Länge noch Abstand. Längen kann ich messen, für die Ferne gibt es kein objektives Maß. Abstände können im Raum transponiert werden; die Ferne ist nicht transponierbar. Entfernungen können zurückgelegt werden, aber wohin wir auch gelangen mögen, stets tut sich eine neue Ferne auf. Die phänomenale Welt der Ferne ist aus der objektivierten nicht ableitbar. Die Ferne ist ein Urphänomen . . .« Sie ist eine Dimension des Empfindens: »Das Empfinden entfaltet sich in die Ferne. Es gibt keine Ferne ohne ein sinnlich emp-

findendes und bewegliches Subjekt, es gibt keine Sinnlichkeit ohne Ferne . . . Ferne gibt es nur für ein Wesen, das im Empfinden auf die Welt gerichtet ist. Ins Nachdenken versunken, schwindet mir Nähe und Ferne. Nur solange ich auf meine Welt gerichtet bin, in ihr, im Einigen und Trennen mich empfindend bewege und bewegend empfinde, öffnet sich mir die Ferne, gliedert sich mir die Ferne in fern und nah²³.«

Die phänomenologischen Darlegungen von Erwin Straus eröffnen nun die Fragestellung, die als durchgehende diesen Versuch bestimmen wird, die Frage nämlich nach der Art des Inder-Welt-Seins der Menschen in ihrem geschichtlichen Wandel, wie diese sich bekundet in Werken der Kunst, näherhin im besonderen Gestaltungsmittel der Farbe. Dahingehend kann nun die Frage nach dem Sinn der Farbgestaltung präzisiert werden.

Die genannte zweite Einschränkung, die Konzentration auf das Thema der Landschaftsmalerei, ermöglicht eine bestimmtere Fassung ihrer Beantwortung. Denn die Art des Naturverhältnisses, wie sie sich vornehmlich in der Landschaftsmalerei darstellt, macht einen Aspekt des Weltbezuges überhaupt sichtbar.

In ähnlicher Weise wie bei den Bestimmungen »Nähe« und »Ferne« verbinden sich in der Landschaft subjektive und objektive Qualitäten. Landschaft ist ein »Stück Natur«, nicht existent ohne das Objektiv-Gegebene, den Menschen Umgreifende; aber zugleich erschließt sie sich nur dem subjektiven Erleben und gewinnt darin ihre Einheit.

Georg Simmel hat in seiner »Philosophie der Landschaft« (1913)²⁴ diesen Zusammenhang folgendermaßen beschrieben: »Die Natur, die in ihrem tiefen Sein und Sinn nichts von Individualität weiß, wird durch den teilenden und das Geteilte zu Sondereinheiten bildenden Blick des Menschen zu der jeweiligen Individualität »Landschaft« umgebaut.« Gegründet ist eine solche Individualität in der »Stimmung« der Landschaft. »Wie wir unter Stimmung eines Menschen das Einheitliche verstehen, das dauernd oder für jetzt die Gesamtheit seiner seelischen Einzelinhalte färbt, nicht selbst etwas Einzelnes, oft auch nicht an einem Einzelnen angebbar haftend, und doch das Allgemeine, worin all dies Einzelne jetzt sich trifft – so durchdringt die Stimmung der Landschaft alle ihre einzelnen Elemente, oft ohne daß man einzelnes für sie haftbar machen könnte . . .« Gestiftet aber wird diese Einheit vom wahrnehmenden, erkennenden und empfindenden Menschen. Diese Einheit und die Stimmung der Landschaft übergreifen den Subjekt-Objekt-Gegensatz. »Die Einheit, die die Landschaft als solche zustande bringt, und die Stimmung, die uns aus ihr entgegenschlägt und mit der wir sie umgreifen, sind nur nachträgliche Zerlegungen eines und desselben seelischen Aktes.«

Ist für die Landschaft so die »Wechselwirkung«²⁵ von Subjekt und Objekt erfaßt, ist ferner erkannt, daß »Stimmung« nicht

nur etwas betont Affektives meint, sondern, umfassender verstanden, sich als eine Weise der Befindlichkeit zeigt²⁶ – und das heißt, angewandt auf die Landschaftsthematik, konstitutiv ist nicht nur für die »Stimmungslandschaften«, die »Empfindungslandschaften«²⁷ im engeren Sinne, sondern für alle Bereiche dieses in der Landschaft gefaßten Naturbezuges –, so kann nun die Frage nach dem geschichtlichen Grund und Wandel der Landschaftsdarstellung formuliert werden.

Es war die historische Aufgabe der Landschaftsmalerei, das leiblich-seelische In-der-Welt-Sein des Menschen, seinen Naturbezug darzustellen zu einer Zeit, da »Natur« dem objektivierenden Zugriff der Wissenschaften unterworfen wurde. Damit greife ich eine Deutung Joachim Ritters auf, die dieser in seiner Studie »Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft«²⁸ niedergelegt hat. »In der geschichtlichen Zeit, in welcher die Natur, ihre Kräfte und Stoffe zum »Objekt« der Naturwissenschaften und der auf diese gegründeten technischen Nutzung und Ausbeutung werden, übernehmen es Dichtung und Bildkunst, die gleiche Natur – nicht weniger universal – in ihrer Beziehung auf den empfindenden Menschen aufzufassen und »ästhetisch« zu vergegenwärtigen. Descartes und Jan van Goyen werden im gleichen Jahre 1596 geboren. Die Kantische Philosophie der Natur Newtons hat die Dichtung neben sich, die da, »wo jetzt, wie unsere Weisen sagen, seelenlos ein Feuerball sich dreht«^{28a}, die vom Göttlichen belebte Natur als das in der jetzigen Wirklichkeit Untergegangene im Gesange aussagt.« Diese Gleichzeitigkeit wissenschaftlicher Objektivierung und ästhetischer Vergegenwärtigung ist nicht zufällig, sondern polare Entsprechung. »Die ästhetische Natur als Landschaft hat . . . im Gegenspiel gegen die dem metaphysischen Begriff entzogene Objektwelt der Naturwissenschaft die Funktion übernommen, in »anschaulichen«, aus der Innerlichkeit entspringenden Bildern das Naturganze und den »harmonischen Einklang im Kosmos« zu vermitteln und ästhetisch für den Menschen gegenwärtig zu halten²⁹.« Was Alexander von Humboldt – wohl als letzter – formulierte, nämlich die »Entdeckung und Vergegenwärtigung der Natur als Landschaft im Zusammenhang der auf den »Kosmos« gerichteten »Theorie««³⁰, ist der Horizont, den schon die neuzeitliche Landschaftsmalerei zu erschließen begonnen hat.

Der durch diese Deutung bereitgestellte Rahmen muß nun aber durch eine Analyse einzelner künstlerischer Gestaltungsmittel der Landschaftsmalerei ausgefüllt werden.

Es genügt nicht, bei Werken der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts nur deren »Realismus«, »Naturalismus«, »Sachlichkeit« hervorzuheben oder das Augenmerk nur auf die Gattungsdifferenzen oder die stilgeschichtlichen Unterschiede zu richten. Vielmehr sind sie allererst zu verstehen als Darstellungen des In-der-Welt-Seins des Menschen im Zugleich der Erfassung

eines »Kosmos«, eines objektiven Ganzen, und des »gestimmten« Wohnens des Menschen in ihm. Gerade das Zugleich von objektiver und subjektiver Richtung ist das Entscheidende.

Nach zwei Aspekten soll dieses Zugleich und Ineinander des objektiven und subjektiven Gehaltes betrachtet werden, hinsichtlich der *Raumstruktur* und hinsichtlich der *Helldunkelgestaltung* in der neuzeitlichen Landschaftsmalerei – wobei diese durch Werke des holländischen 17. Jahrhunderts repräsentiert wird. Solche Begrenzung rechtfertigt sich durch die Frage nach dem Wirklichkeitsbezug: »Realistische« Landschaften bieten sich ihr in erster Linie dar.

Der subjektive Gehalt der Raumstruktur von Landschaftsdarstellungen kommt heraus im Vergleich zur naturwissenschaftlichen Raumauffassung. Der naturwissenschaftliche Raum ist homogen, qualitätslos, rein quantitativ bestimmbar. Newton prägte den Begriff des »absoluten Raums«: »Der absolute Raum bleibt vermöge seiner Natur und ohne Beziehung auf einen äußeren Gegenstand stets gleich und unbeweglich. Der relative Raum ist ein Maß oder ein beweglicher Teil des ersteren, welcher von unsern Sinnen durch seine Lage gegen andere Körper bezeichnet. . . wird«, so heißt es zu Beginn von Newtons »Philosophiae naturalis principia mathematica« (London 1687), deren Begriffsapparat zur »Grundlage für die klassische Physik« wurde³¹.

Der Raum des In-der-Welt-Seins des Menschen, von Newton als »relativer Raum« nur unzureichend erfaßt, ist dagegen ganz anders strukturiert: Er ist inhomogen und qualitativ differenziert, gegliedert in Oben/Unten, Nah/Fern, Vorne/Hinten, Links/Rechts. Er ist der Raum, den sich die Landschaftsmalerei zur Grundlage ihrer Darstellungen nimmt, allerdings nicht in bloßer Wiederholung des unmittelbar Gegebenen, sondern in der Formung: der Steigerung oder Dämpfung, der Rhythmisierung der wesentlichen Momente.

Die Kunst rettet mithin die Eigenart des sinnlich, leiblich gebundenen Menschen, des inkarnierten Geistes, vor dem Absolutheitsanspruch der neuzeitlichen Naturwissenschaften.

Die eben genannten Raummomente sind die bekannten des »gelebten Raumes«. Weitere Raummomente, Momente der sinnlichen Anschauung der räumlichen Struktur der Welt, welche die Landschaftsmalerei darstellt, sollen mit Hilfe der phänomenologischen Studie von Hans Voss: »Transzendenz und Raumanschauung«³² benannt werden.

Die »räumliche Struktur der Welt« kann angeschaut und begriffen werden als Widerspiel von endlicher und unendlicher Sphäre. Die Einheit des Weltraums als Einheit und Sonderung des Endlichen und Unendlichen zeigt sich im Verhältnis von irdischer Sphäre und Himmel. »Der Himmel wäre die Gestalt, in der das Unendliche in der Wirklichkeit »vorkommt«; die irdische Sphäre andererseits wäre die absolute endliche Totalität . . .³³« Die »irdische Daseinssphäre« ist wiederum zu bestimmen als die

»Einheit zweier Momente: der Erde und des Luftraumes«, als die Einheit der drei Regionen des Auf-, Über- und Unter der Erde. Der Luftraum ist die konkrete Bestimmung der Region über der Erde. Erde und Luftraum sind die beiden Momente einer Totalität, einer räumlichen Ganzheit, die »alles Einzelne, das als schwer an die Erde gebunden erscheint«, umfaßt. Schwere ist mithin das zentrale Charakteristikum der irdischen Sphäre³⁴. Den beiden Momenten der irdischen Sphäre kommen jeweils verschiedene Dimensionen zu. »Der dem Luftraum eigene Richtungssinn seiner Erstreckung« kann als »Höhe« und »Ausweitung« bezeichnet werden, die spezifischen Dimensionen der Erde dagegen sind »Tiefe« und »Ausbreitung«³⁵.

Zur Kennzeichnung des Himmels als der dem Irdischen entgegengesetzten Sphäre kann das Gestirn dienen. »Das Gestirn ist aus dem Bereich des Schweren ausgeschlossen . . . In seiner räumlichen Zugehörigkeit zu einer anderen Sphäre gründet der Charakter des Entzogenseins, der wesentlich zum Gestirn als solchem gehört. Seine Ferne hat nicht den gewöhnlichen Sinn einer Entfernung, in der die Möglichkeit einer Näherung mitgegeben wäre. Es ist nicht das Medium erschlossen« (muß man hinzufügen: unserer sinnlich-leiblichen Existenzweise nach, nicht hinsichtlich der technischen Möglichkeiten³⁶), »in dem unser Ort als das Hier und der Ort des Gestirns als das Dort enthalten wären und durch das hindurch man zu diesem als einem dem unsrigen homogenen Ort gelangen könnte. Die Sonne, die am Horizont des abendlichen Meeres untergeht, ist dem Bereich möglicher Näherung entrückt, innerhalb dessen wir die am Horizont verschwindenden Schiffe gewahren³⁷.« Weiterhin ist nun das Gestirn »das sich durch das Licht Manifestierende als solches, das in dem Sein, das es abgesehen von dieser Manifestation noch ist, unbestimmt bleibt³⁸.« Und darin gründet nun überhaupt die Unterscheidung einer irdischen und einer himmlischen Sphäre. »Der irdische Raum erhält seine eigentümliche Qualifikation aus dem Sein dessen, was sich in eigentümlicher Weise und auf Grund seiner Natur in ihm bewegen kann.« Ebenso der himmlische Raum. Dort aber kann es sich nicht um körperhafte Bewegung handeln, »insofern ja das Gestirn als an sich selbst in dieser Richtung unbestimmt gesetzt wird. Aber seine Manifestation im Lichte setzt in ihrer Weise ebenfalls Räumlichkeit voraus . . . Die Räumlichkeit des Himmels ist . . . als Medium der Lichtausbreitung zu verstehen, in welchem auf ihre Weise die Möglichkeit von Nähe und Ferne angelegt ist. Der blaue Himmel ist der Raum als aufgehellte unendliche Finsternis. Denn die – negative – optische Darstellung des Raumes als Medium der Lichtverbreitung ist Finsternis und seine Erscheinung als Unendlichkeit das pure, zurückweichende Blau selbst, wie von Goethe tiefsinnig begriffen worden ist³⁹.«

Soweit in gedrängten Zitaten ein Ausschnitt aus den Analysen von Hans Voss. Sie sind geeignet, auch den kunsthistorischen

Raubegriff zu differenzieren. Auf Landschaftsbilder vor allem des 17. Jahrhunderts lassen sie sich unmittelbar übertragen. Das Widerspiel von Himmel und Erde, die Differenzierung von Höhe und Tiefe, Ausweitung und Ausbreitung kommen in Werken des holländischen 17. Jahrhunderts zur Anschauung (Abb. 1, 2, 3), der Gegensatz von irdischer Sphäre und Entzogensein des Gestirns etwa in Adam Elsheimers »Flucht nach Ägypten« der Münchner Alten Pinakothek oder in Claude Lorrains »Seehafen bei Aufgang der Sonne« derselben Sammlung.

Das bedeutet, daß auch die sogenannte »sachgetreue«, »realistische« Landschaft des holländischen 17. Jahrhunderts sich nicht mit der Abschilderung von Objekten und deren Bezügen begnügt, sondern in eins damit die Art unseres In-der-Welt-Seins aufzeigt, soweit sie sich in räumlicher Anschauung fassen läßt. Eben darin sind diese Landschaften »realistisch« (wenn man so will), daß sie die Struktur unseres räumlichen In-der-Welt-Seins mitdarstellen.

Wie wenig selbstverständlich das ist, zeigt ein Blick auf Landschaften des 19. Jahrhunderts. Impressionistische Landschaften sind nicht bestimmt vom Widerspiel einer unendlichen und einer endlichen Sphäre (Abb. 4, 5, 6). Die beiden Sphären erscheinen vielmehr in einer farbigen Einheit zusammengefaßt. Himmel und Erde sind aus demselben farbigen Stoff, haben dieselbe Schwere, dieselbe Dichte. Das bedeutet Entschwerung der Erde, Verdichtung des Himmels⁴⁰.

Für eine genauere Bestimmung der verschiedenen Raumstrukturen müssen noch die Unterschiede zwischen den beiden von Voss nur kurz gestreiften Raumdimensionen der »irdischen Sphäre«, also »Tiefe« und »Breite«, benannt werden. Deren Eigenarten und Unterschiede wurden vor allem von Harald Lassen⁴¹, Maurice Merleau-Ponty⁴², Walter Gölz⁴³ und Elisabeth Ströker⁴⁴ analysiert.

Mit Gölz lassen sich die Hauptunterschiede folgendermaßen zusammenfassen: »Die Qualität der Tiefe erweist sich als wesensmäßig verbunden mit unserem Dasein im Raume. Der Raum, als objektiver Raum von Dingen gedacht, hat keine Tiefe. Tiefe hat der Raum nur insofern, als er das Worin unseres Daseins ist.« So ist die Tiefe als »die wesentliche Dimension des gelebten Raumes« anzusprechen. »Der gelebte und erlebte Raum unterscheidet sich von dem objektiven Raum dadurch, daß jede Richtung in ihm tiefenhaft ist.« »Der breitenhafte objektive Raum ist dagegen der wie aus der Vogelperspektive »von außen« betrachtete Raum⁴⁵.« Die objektiv-geometrische Struktur des Raumes zeigt sich nicht in der Tiefendimension, sondern in der Breitendimension. Dies wurde vor allem von Lassen herausgearbeitet, der das Verhältnis von Breite und Tiefe am ausführlichsten untersuchte und als »flächenhafte Sachlage und tiefen hafte Situation« kontrastierte⁴⁶. In einem ähnlichen Sinne bezeichnete Merleau-Ponty die Tiefe als die »existenziellste« Dimension: »Sie zeigt

ein . . . unlösliches Band zwischen mir und den Dingen an, durch das ich ihnen gegenüber situiert bin, indessen die Breite auf den ersten Blick für eine Beziehung zwischen den Dingen selbst gelten kann, in die das wahrnehmende Subjekt selber nicht impliziert ist⁴⁷.« Ströker unterschied innerhalb des »gelebten Raumes« drei Raumstrukturen: den gestimmten Raum, den Aktionsraum und den Anschauungsraum. Der Anschauungsraum kann als »Grenzfall gelebter Räumlichkeit« gelten. »War der gestimmte Raum noch umhaft erlebt, wirksam in seiner allumgebenden Fülle, ließ auch der Aktionsraum noch begrenzte Möglichkeiten in der hinteren Sphäre, so geht der Anschauungsraum ihrer endgültig verlustig. Der Leib rückt vollends an seine Peripherie, steht nicht mehr »inmitten« der Dinge, sondern hat sie in ausschließlicher Gegenüberstellung.« Er gibt sich hier eine Dingwelt »als nur noch vor-stellig, die in ihrem Gegenüber ihre puren Objekteigenschaften enthüllt.« Innerhalb des Anschauungsraumes kann, durch eine Reduktion, der Sehraum ausgegrenzt werden, innerhalb seiner, in einer zweiten Reduktion, das »visuelle Feld«. »In ihm erstarren gleichsam die beweglichen Sehdinge zu einer bloß flächigen Anordnung von Farben und Formen, ihre Tiefe unterliegt der Umdeutung in ein bloßes Neben- und Übereinander von Figuren mit bestimmten Überschneidungen . . . Lückenlos stößt Fläche an Fläche, Farbe an Farbe . . . Glanz, Schimmer

etc. »am Ding« verfallen der Umdeutung in den nur noch ausgedehnten Farb»fleck«⁴⁸.«

Diese im wesentlichen übereinstimmenden Ergebnisse phänomenologischer Analysen sind auch für die Raumdarstellungen der Malerei von Bedeutung. Sie verweisen auf das anthropologische Fundament bildkünstlerischer Raumgestaltung.

Beschreibungsskizzen einzelner Werke sollen deren Raumstruktur nach den erwähnten Aspekten verdeutlichen. Dabei muß das Augenmerk auch auf die Helldunkel- und Farbgestaltung gerichtet werden.

Jan van Goyens »Dorf am Fluß« von 1636 (München, Alte Pinakothek, Abb. 1) zeigt den Gegensatz zwischen endlicher und unendlicher Sphäre erst verhalten ausgeprägt, deutlich jedoch den der Zonen auf und über der Erde. Die Dinge der Erdzone sind gegenständlich klar und körperhaft bestimmt. Darüber schweben Wolken in silbrig kühlem Grau, vom zarthellen Blau des Himmels hinterlegt. Der gelbgrünlichgraue Ton der Bäume und Häuser kulminiert im Ziegelrot des Schuppendaches unter dem Vogelhaus nahe der Bildmitte, der kräftigsten Buntfarbe des ganzen Bildes. Die Wasserzone verbindet beide Bereiche (jedoch ohne Blau). Die dunklen Partien des Wassers bereiten die Gegenstandsdunkelheiten der Erdzone vor wie auch das Raumdunkel



1 Jan van Goyen, Dorf am Fluß, 1636



2 Philips Koninck, Flachlandschaft

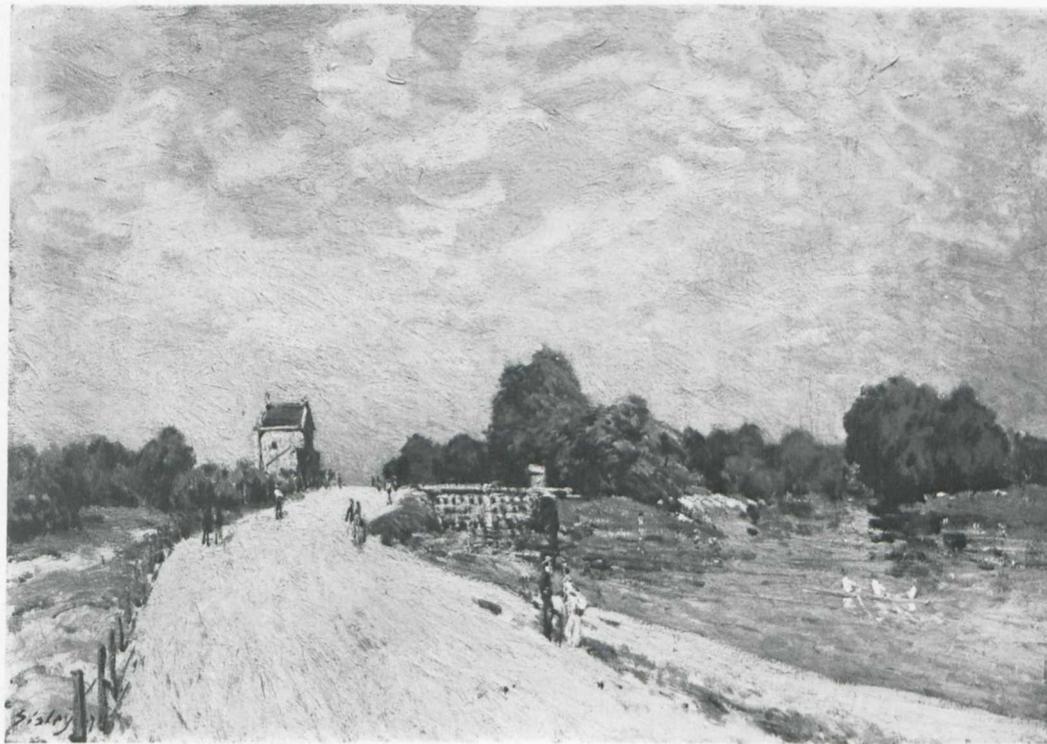


3 Jacob van Ruisdael, Flachlandschaft mit einem Kirchdorf

der Wolken, die Helligkeit des Wassers strahlt im Licht der Wolken aus. Das Wasser wirkt als Zone der Potentialität und zugleich als die sichere Basis des Bildes. Ganz im Gegensatz zu impressionistischen Darstellungen dient es nicht der Entwirklichung und Entschwerung, sondern ist als der vertraute Lebensraum dieses Fischerdorfes auch anschaulich gekennzeichnet. Klar und entschieden sind die Hell- und Dunkelbereiche gegeneinander abgegrenzt, die frei gebildeten Dinge der Erdzone sind in ihren Spiegelbildern als einfache Formen grundgelegt, als Kugel der Busch, als stereometrische Fügung rechts unten der Uferstrand. Die Vielfalt der Dinge ist hier zusammengefaßt. In einem Raumfächer entfalten sich aus der rhythmischen Helldunkelverdichtung dieser Zone die Raumbezüge nach oben bis in die aufsteigenden Wolken und bis zur fernsten Sphäre des Himmelsblaus. Fächerartig entfalten sich auch die Tiefenzüge. Von der Bildmitte aus ist alles tiefenhaft strahlend geordnet. Alles ist bezogen auf einen Blick, dem der dargestellte Raum Lebensraum sein kann, auf einen Standort, der diesem Raum bruchlos sich einfügt.

Philips Konincks ›Flachlandschaft‹ aus dem Beginn der fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts (München, Alte Pinakothek, Abb. 2) steigert die Helldunkel- wie auch die Raumkontraste.

Weit spannt sich die Sphäre des Himmels über die Erde. Die Wolken, der Luftraum stehen davor. Der dunkle Vordergrund bietet den festen Ort für die Erfassung des Raumes. Von hier wird der Blick in den Mittelgrund geführt und wieder nach vorne geleitet. So kann er den Fluß entlang, bis zum sandgelben Streifen mit dem Haus, wandern und dann im Bogen der Baumreihen wieder nach vorne kommen. Jede Blickbewegung ist eine Bewegung im Bildraum. Eine bloße Flächenbewegung gibt es nicht. Jedes Bildmotiv, jede Farb- oder Helldunkeländerung ist zugleich Raumführung, läßt Ausbreitung und Tiefe des Raumes erfahren. Die Blickbahnen beschreiben Kurven oder Raumschragen und können in ihnen vorwärts und zurück laufen. – Hinter der ersten Mittelgrundszone erstreckt sich eine zweite, die scheinbar nur sich ausbreitet. Aber die Bäume geben ständig Tiefenverweise, und zudem ist diese Zone wegen der auf ihr lagernden Dunkelheit flächig nicht faßbar. Das Dunkel hat sich hier in seiner Erscheinung gewandelt; war es im Vordergrund die schwere Dunkelheit der Materie, so ist es hier zum schwebenden Raumdunkel geworden. – Danach der Hintergrund bis zur fernsten, aber doch noch zu ahnenden Grenze des Horizonts. (Rechts führt er wieder in den Mittelgrund zurück.) Von hier aus erhebt sich der Blick empor zu den Wolken und wieder nach vorne bis

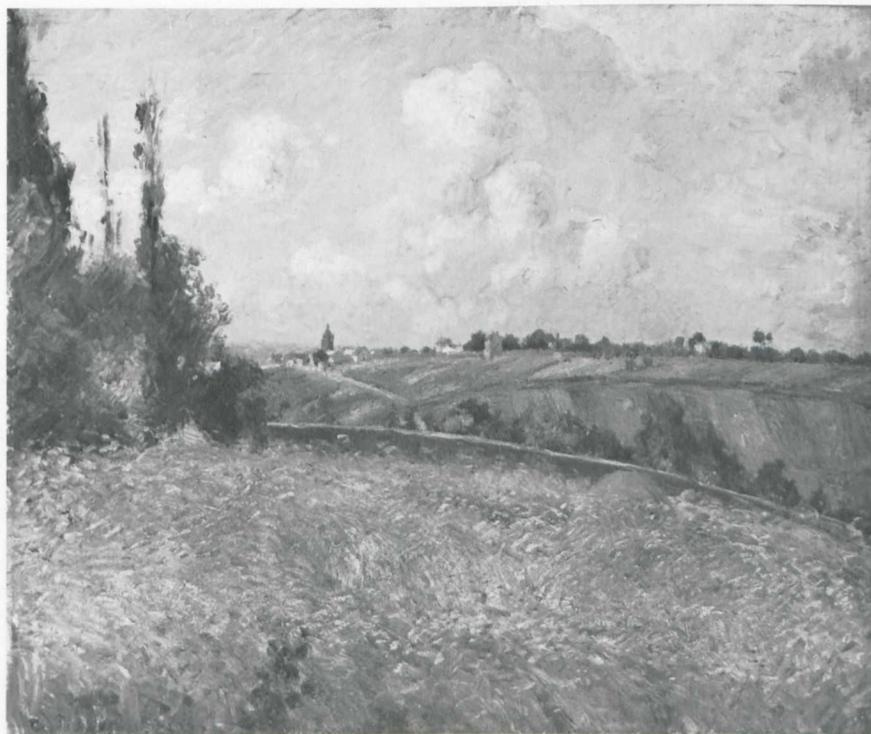


4 Alfred Sisley, Straße in Hampton Court, 1874

hin zu den Wolkenzügen, die vom oberen Bildrand überschritten werden. Diese Überschneidungen machen den Bereich der Wolken gegenständlich zum Ausschnitt. Die Wolkenzone ist offener als die Erdzone. Kreisförmige Rückführungen sind in ihr nicht möglich. Der Baumsilhouette, die links die Erdzone entschieden abschließt, entspricht nichts in den Wolkenmotiven. Auch das Moment der Beleuchtung, der Verweis auf ein äußeres Licht, kommt in der Wolkenzone stärker zur Geltung als im Erdbereich. Die hellsten Gebiete auf der Erde sind der Fluß und die sandigen Ufer rechts. Deren Helligkeit aber qualifiziert das Stoffliche, die Wasseroberfläche, den Sand. Die Helligkeiten der Wolken haben dagegen etwas vom Charakter des Raumlichtes. Auf der anderen Seite betonen die Dunkelheiten der Wolken mehr deren Körperhaftes. Vor allem das Hauptmotiv der Wolkenzone, der viergliedrige Wolkenstreifen, gewinnt seine plastische Prägnanz gerade in den Dunkelheiten, im Gegensatz zu den nur als Schattenränder sich einnistenden Dunkelheiten des korrespondierenden Motivs des Erdbereichs, der sandigen Uferhügel. Durch den Wandel der Erscheinungsweisen des Hellen wie des Dunklen halten sich Erd- und Wolkenzone im Gleichgewicht wie in der Unterschiedenheit.

In der ›Flachlandschaft mit einem Kirchdorf‹ von *Jacob van*

Ruisdael, entstanden wohl in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts (München, Alte Pinakothek, Abb. 3) kommt nun auch die Buntfarbe entschieden zu Wort. Es ist das Blau des Himmels, gestaltet als Raumfarbe, das heißt vielfältig, wiewohl nur in geringen Schwankungen, wechselnd im Farbton und so sich jeder Fixierung in der Fläche widersetzt. An manchen Stellen erscheint das Blau wie von Dunkelheit hinterlegt. Dieses Blau versinnlicht die Unermeßlichkeit des Himmels. Prägnant, wie die Vertikale des Turms dem Horizont, ist hier die Unendlichkeit der Himmelssphäre der endlichen Erde entgegengesetzt. Die Erdzone wirkt in sich geschlossen: Sie ist räumlich zentriert im Kirchdorf, farbig gebunden durch den Bezug der roten Dächer zum Grün der Landschaft, vor allem aber gesammelt in ihrer Dunkelheit. Dies Dunkel ist nicht Wolkenschatten, nicht Wirkung einer Beleuchtungssituation, sondern trägt eigenen Charakter, veranschaulicht die Festigkeit, das In-sich-Beschlossensein der Erde. – Die Wolken, in kraftvollem Bogen nach vorne und nach oben geführt, vermitteln zwischen den beiden Sphären. Wiederum sind sie vom oberen Bildrand überschritten. Vermittelnd wirkt auch die Stufung des Lichts. Im Weiß der zum Bleichen ausgelegten Wäsche vor dem Kirchdorf ist es gegenständlich gebunden, bei der Mühle links gewinnt es den Charak-



5 Camille Pissarro, Landschaft bei Pontoise, 1877

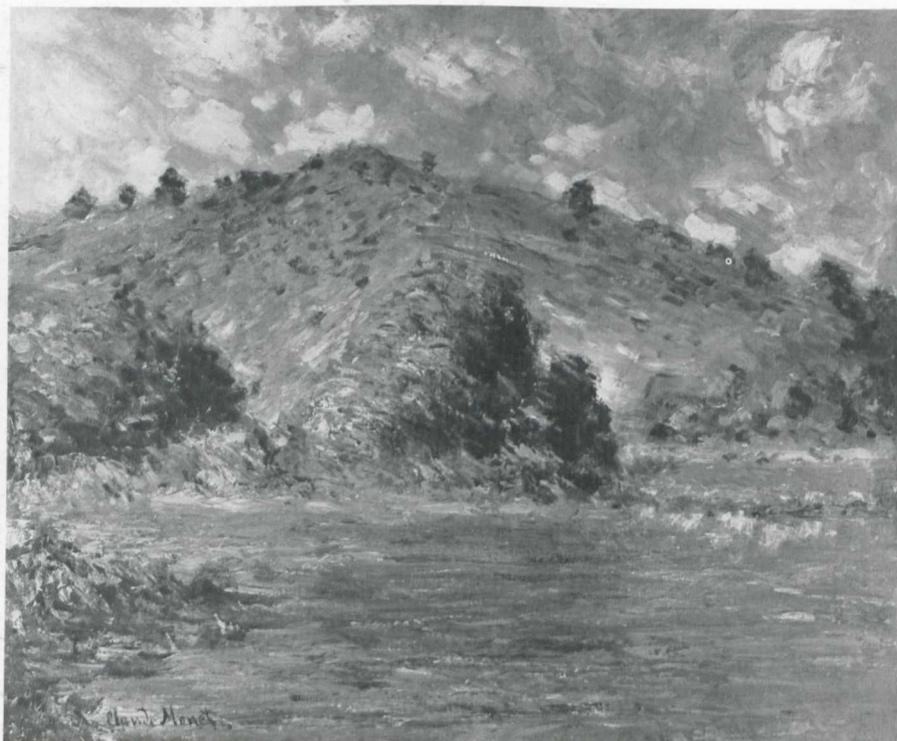
ter des Beleuchtungs-, des Raumlichts, und als solches strahlt es in den Wolken aus. – Eugène Fromentin formulierte: »Alle holländische Malerei ist konkav. Alles . . . ist gezeichnet, gemalt und belichtet nach Analogie der Kugelform, mit kräftiger Basis, mit tiefensuchendem oberen Abschluß und mit abgerundeten Ecken, die nach dem Mittelpunkt zusammenstreben⁴⁹.« Diese treffende Charakteristik kann dahin erweitert werden, daß die »Kugelform« aus mehreren hintereinanderliegenden Sphären sich konstituiert, mit den Polen der nahen Erd- und fernen Himmelszone.

Den Beispielen der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts seien nun impressionistische und nachimpressionistische Werke gegenübergestellt.

Sisleys »Straße in Hampton Court« von 1874 (München, Neue Staatsgalerie, Abb. 4) zeigt das Hauptmotiv, die Straße, in starker Verkürzung. Der Tiefenzug führt bis zum Mittelgrund und kommt dort an der Baumreihe zum Stillstand. Im Gegensatz zur gegenständlich-perspektivischen Anlage verändert sich die Farbe der Straße von vorn nach hinten nicht und läßt so den Eindruck von Tiefe in den flächiger Ausbreitung umkippen. Der gegenständlichen Leere der Straße entspricht die optische Leere ihres Farbtons, eines hellen, eigentümlich körper- und schwerelosen Sandgelbs. Der farbige Eigenwert übertönt hier den Darstel-

lungswert, auch durch die Bindung des Gelb an das lichte Blau des Wassers. Zugleich aber macht der Gelblichton durch seine dem Flächenfarbigen sich nähernde Erscheinungsweise den dargestellten Raum unbetretbar. Der Himmel wirkt dicht, von Raumweite ist nichts mehr zu spüren, die Wolken bilden nur mehr schwache Tiefenverweise aus. – Kann die Darstellung holländischer Bilder des 17. Jahrhunderts als In-die-Nähe-Holen des Fernen, als Bewegung der Weltaufnahme verstanden werden, so erscheint in impressionistischen Werken ein Vorder- oder Mittelgrundsmotiv in die Ferne entrückt.

In Pissarros »Landschaft bei Pontoise«, 1877 (München, Neue Staatsgalerie, Abb. 5) ist nun auch durch die formale Gestaltung die Tiefendimension weiter abgebaut. Die Vordergrundsschicht wirkt als Blickbarriere. Sie stellt ein Kornfeld dar, ist gegenständlich kaum gegliedert, aber von einer schwer faßbaren, ins Eigenwertige spielenden Materialität. Auch der Mittelgrund betont nachdrücklich die Breitendimension⁵⁰. Die Wolken stehen übereinander und deuten somit keine Tiefenrichtung an. Innerhalb der Himmelszone macht sich eine eigenartige und bezeichnende »Unklarheit« bemerkbar: Der weißliche Wolkenbereich rechts kann *vor* und *hinter* dem blauen Fleck darin gesehen werden, dieser sowohl als Wolkenloch wie als dunklere Wolke er-



6 Claude Monet, Seine-Landschaft

scheinen. Aus dem Gesamtzusammenhang des blauen Himmels, vor dem die Wolken turmartig aufgebaut sind, wird deutlich, daß mit der weißlichen Schicht nur eine Wolkendecke gemeint sein kann. Trotz dieses Wissens kann die Kurvenlinie dieser Blau-Weiß-Grenze bedeutungsmäßig immer wieder umschlagen: Das Blau kann immer wieder als dunklere Wolke vor hellerem Himmel erscheinen. Dies ist nur möglich, weil Farbgrund und Farbmuster als Flächenerstreckungen einander angeglichen sind.

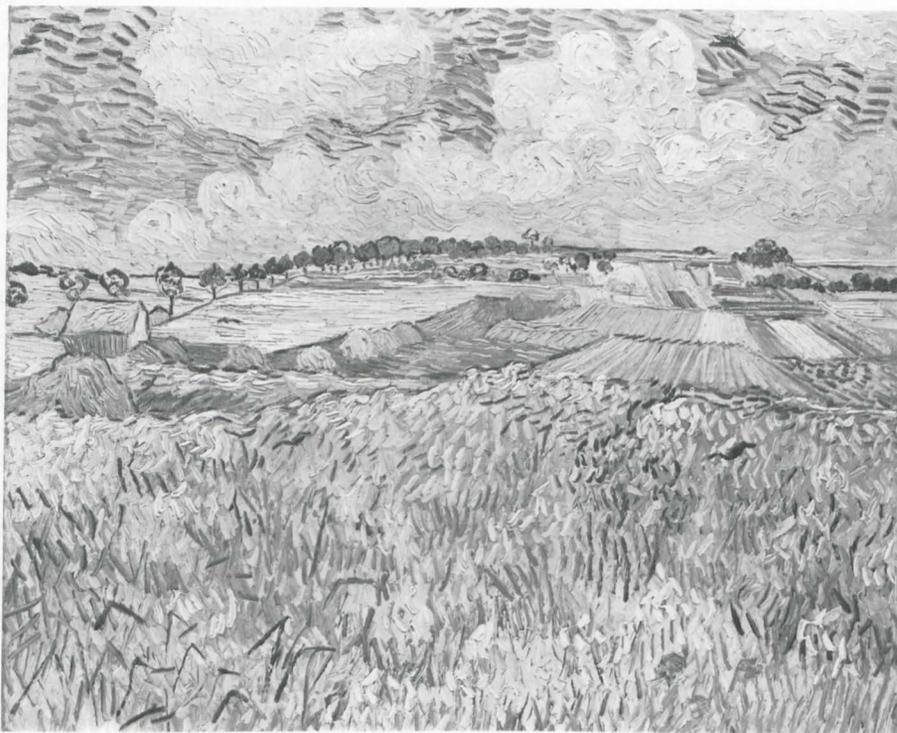
Claude Monets ›Seinlandschaft‹ (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Abb. 6) bietet alles Dargestellte, Wasser, Berg, Himmel in verwandter Materialität dar, geformt von ähnlichen Farbstrichen, wolkenartig die Büsche, wie Wasser fließend bewegt die Abhänge des Berges. Die Dinge haben ihre innere Konsistenz verloren und erscheinen unfaßbar fern, obgleich sie räumlich im Mittelgrund situiert sind. Die Farbflecken und Farbstriche schweben vor einem Grund, scheinen, wie etwa am rechten Bergabhang, diesen Grund und damit den Gegenstand selbst erst zu bilden. Die Sicht in ein Inneres der Gegenstände, beim Wasser noch ›naturalistisch‹ zu legitimieren, wird auch auf Berg und Büsche übertragen. So öffnet sich ein eigener Farbraum, in seiner Ablösung vom Körperraum gestützt durch den vergleichsweise

unnatürlichen Charakter der Farben, der Fülle von Grün- und Rosatönen mit ihren mannigfaltigen Abwandlungen. Die Landschaft wird unbetretbar, die Dinge werden unwirklich.

Die Verwandlung des Dinglichen und seiner Räumlichkeit in einen eigenen Farbraum ergreift in *Gauguins* ›Landschaft auf Martinique‹ von 1887 (München, Neue Staatsgalerie, Abb. 7) gerade den Vordergrund. Rot-, Violett-, Violettgrautöne sind vom Farbgrund abgehoben und lassen das Dargestellte wie durchsichtig erscheinen: Es könnte als Wasser aufgefaßt werden, aber es ist dem Zusammenhange nach doch wohl ein Streifen Erde gemeint. Die wenigen Tiefenanweisungen der Baumzone werden durch die enge Bindung der Kompartimente, die ›Zwischenräume‹ bedeuten sollen, wieder aufgehoben: Sie schließen sich jeweils in sich ab und richten sich frontal auf. Wie bei Monet akzentuieren die Farbstriche durchweg die flächige Erstreckung, die Ausbreitung, nie die Tiefendimension. Was Ströker als Eigenart des »visuellen Feldes« beschrieb: »lückenlos stößt Fläche an Fläche, Farbe an Farbe«, ist in Bildern wie dem von Gauguin zur Grundlage der Gestaltung genommen. Die Farben, im gedämpften Helligkeitsgehalt wie auch in den Buntwerten einander angeglichen, schließen sich zu einem dichten Gewebe zusammen.



7 Paul Gauguin, Landschaft auf Martinique, 1887



8 Vincent van Gogh, Die Ebene bei Auvers, 1890



9 Ferdinand Hodler, Landschaft am Genfer See, 1907

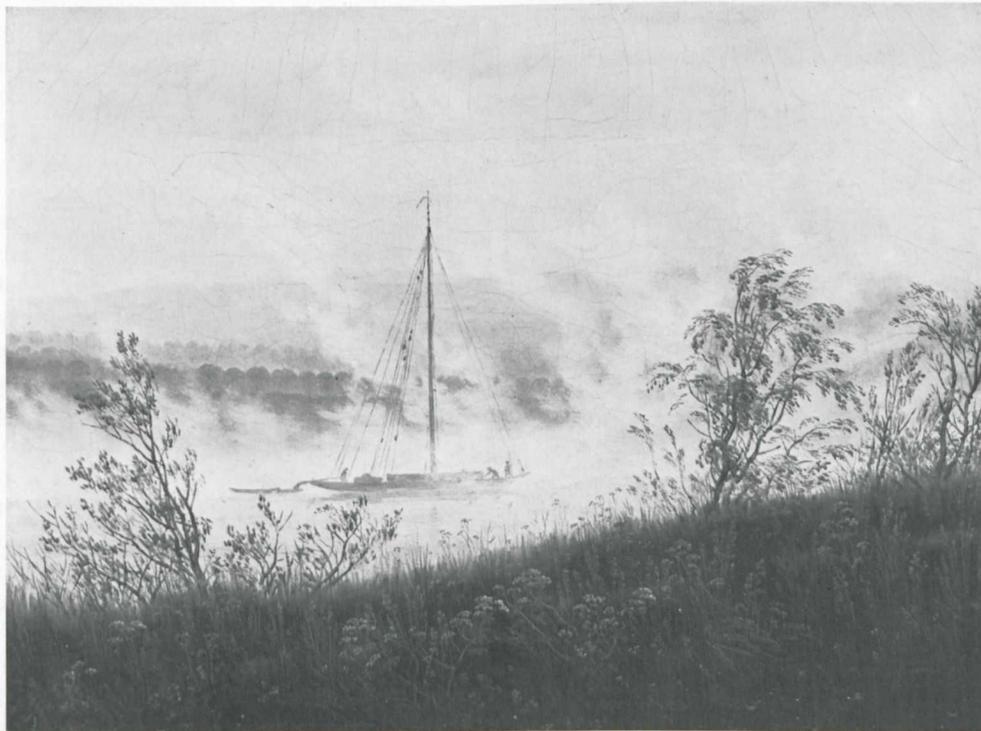
Van Goghs »Ebene bei Auvers«, 1890 (München, Neue Staatsgalerie, Abb. 8) weist eine gespannte, widersprüchliche Raumstruktur auf. Novotny erkannte als eine Eigenart der Raumgestaltung Van Goghs die »Übersteigerung der linearperspektivischen Erscheinung«⁵¹. Solche Übersteigerung der Perspektivlinien bestimmt jedoch in diesem den letzten Lebenstagen Van Goghs entstammenden Werk nur den Mittelgrund, die heftig in die Tiefe fluchtenden Felder. Das Kornfeld im Vordergrund stellt, ähnlich wie die Vordergrundzone des Bildes von Pissarro, eine wandhaft aufgerichtete Schicht dar, die dem Blick den Eintritt in das Bild verwehrt. Ähnlich bilden die Wolken und das Firmament eine Wand auf der Horizontlinie. Es gelingt nicht, die Wolken über der Zone des Mittelgrunds zu sehen. Dieser Raum ist mithin atmosphärellos. Die Pinselstriche der Himmelszone laufen nur in der Querrichtung und verhindern so jede Vertiefung. Insgesamt haben die Farben den Charakter des Grundlosen, Nach-außen-Geworfenen.

Auch Hodler gestaltet seine »Landschaft am Genfer See« von 1907 (München, Neue Staatsgalerie, Abb. 9) als Breitraum. Auch hier besetzt eine entgegenständigende Farbbarriere, ein intensives, scharfes gelbliches Grün den Vordergrund und verwehrt dem Blick den Eingang ins Bild. Die Farben des Mittel- und des

Hintergrundes sind, verglichen mit der eigenwertigen Intensität des vorderen Farbstreifens, stärker gegenständlich gebunden. Am Himmel reine Ausbreitung in der parallelen Ordnung der weißlichen Wolkenstreifen zwischen gedecktem Hellblau.

Die gemeinsamen Züge der Raumstruktur bei den betrachteten impressionistischen und nachimpressionistischen Landschaften bestanden in der Reduktion der Tiefendimension, dem Erstarren der Breitendimension, der Auflösung des Kontrastes einer unendlichen und einer endlichen Sphäre bis zu ihrer völligen Angleichung. Diese Raumstruktur ist verbunden mit einer reinen Farbgestaltung, einer Farbigkeit, die auf das Helldunkel weitgehend verzichtet hat.

Neben solcher Angleichung der endlichen und unendlichen Sphären findet sich im 19. Jahrhundert auch die Möglichkeit ihrer strikten Trennung. Das ist vor allem bei Caspar David Friedrich der Fall. (Als Beispiel stehe hier sein »Elbschiff im Frühnebel«, entstanden wohl 1820/21, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Abb. 10.) Bei ihm ist Unendlichkeit etwas »ganz anderes« als Endlichkeit. Beide Sphären stehen nicht mehr im Widerspruch zueinander, nicht mehr im Verhältnis der kontrastischen Entsprechung. Die Trennung geht dabei, wie Helmut Börsch-Supan in eindringlichen Analysen aufgewiesen hat, durch die



10 Caspar David Friedrich, Elbschiff im Frühnebel, 1820/21

Erdzone selbst: »Der Bildraum ist parallel zur Bildfläche in zwei Schichten geteilt, die in verschiedener Weise gesehen werden. Der Vordergrund ist in der Tiefe begrenzt und mit plastischen Werten ausgestattet, die dem Auge Halt geben . . . Der Hintergrund kann in dieser Weise nicht verstanden werden. In die Tiefe führende Linien sind selten, und der Abstand der Dinge in der Tiefendimension bleibt unbezeichnet . . . So entsteht eine Distanz zum Betrachter, die über das Quantitative des räumlichen Abstands hinaus auf etwas vom Vordergrund und seiner Erfahrbarkeit qualitativ Verschiedenes hindeutet. Dem Inkommensurablen und Irrationalen, das die Formgebung im Hintergrund zeigt, entspricht oft das Gegenständliche: Nebel, blendende Lichterscheinungen, Höhlen oder Abgründe⁵².« Hier hat, so darf hinzugefügt werden, die Erscheinungsweise der Flächenfarbe ihren Ort, oft motivisch orientiert, worauf schon das Zitat von Börsch-Supan hinweist, aber nicht vom Motiv abhängig. Dank ihrer Eigenschaften, ihrem »frontalparallelen Charakter«, der Lockerkeit ihres Gefüges, ihrer räumlichen Unbestimmtheit⁵³ kann sie Dargestelltes entwirklichen. Analog hierzu kann bei Friedrich, in dessen Bildgestaltung das Helldunkel ja oft noch eine bedeutsame Rolle spielt, von »Flächendunkel« und »Flächenhelle« gesprochen werden. Damit ist eine Stufe in der Verwandlung des Helldunkels benannt.

Auch in Werken anderer Künstler dieses Zeitraums geht die Trennung durch die irdische Sphäre selbst⁵⁴. So wird z. B. in der »Ansicht des Tegernsees« von Georg von Dillis, 1825 (München, Neue Staatsgalerie) verhalten schon der See selbst, entschieden sodann der ferne Gebirgszug farbig der Himmelszone zugeschlagen. Das ist nur scheinbar ein Rückgriff auf die Landschaftsgliederung in verschiedenfarbige Schichten, wie sie im 16. und frühen 17. Jahrhundert üblich war, denn schon bei Dillis fehlt das vereinheitlichende Helldunkel.

Sein Fehlen läßt in einigen Landschaftsdarstellungen des 19. Jahrhunderts die beiden Sphären geradezu auseinanderbrechen. Vom »Widerspiel« der beiden Sphären in der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts – und in der phänomenologischen Interpretation – war die Rede und damit auch von ihrer höheren Einheit und nicht ihrer bloßen Entgegensetzung.

Zur bloßen Entgegensetzung und damit auch zur Gefährdung der Bildeinheit wird das Verhältnis etwa in *Carl Rottmanns* »Sikyon mit Korinth«, entstanden um 1837/38 (München, Neue Staatsgalerie, Abb. 11). Zugrunde liegt wohl eine natürliche Beleuchtungssituation, aber sie wird nicht als anschauliche Einheit im Bilde vergegenwärtigt. Die weit rechts außerhalb des Bildes zu lokalisierende Sonne hellt das Firmament auf und läßt den Blauton nach der linken Seite hin stark anschwellen, in einer Asymmetrie, die dem 17. Jahrhundert fern gelegen hätte. Dasselbe Licht läßt die Schlucht im Vordergrund in tiefe Schatten sinken. Die Dunkelheit dieser Schatten erweitert sich nicht mehr

tiefenhaft über die ganze Erdzone hin, sondern führt in das Erdinnere, wie auch der Blick mit dem Pilger, der auf der vorkragenden Felsplatte steht, den Spalt hinab in das Erdinnere geführt wird. Das Dunkel ist vom Licht abgewandt. Das Helldunkelkontinuum ist zerrissen. Analog sind auch die Raumbezüge gelockert. Der helle Mittelgrundstreifen betont die Breitendimension und teilt das Bild horizontal. Der Himmel scheint nur mehr der Ferne anzugehören. Das Dunkel des Vordergrunds öffnet sich nicht mehr auf das Blau des Firmamentes hin, sein Braun kann sich nicht mehr auf dieses Blau beziehen.

Ähnlich diskrepant, wenngleich in recht unterschiedlicher Formulierung, wirkt *Karl Haiders* »Frühlingslandschaft bei Hausham« von 1896 (München, Neue Staatsgalerie, Abb. 12). Ein impressionistisch aufgelockerter Himmel schwebt formal und lichtmäßig beziehungslos über einer streng flächig-zeichnerisch aufgebauten dunklen Landschaft, die in einem homogenen, festen Grün gehalten ist und deren Tiefenzüge sich bald in der Breite verlieren.

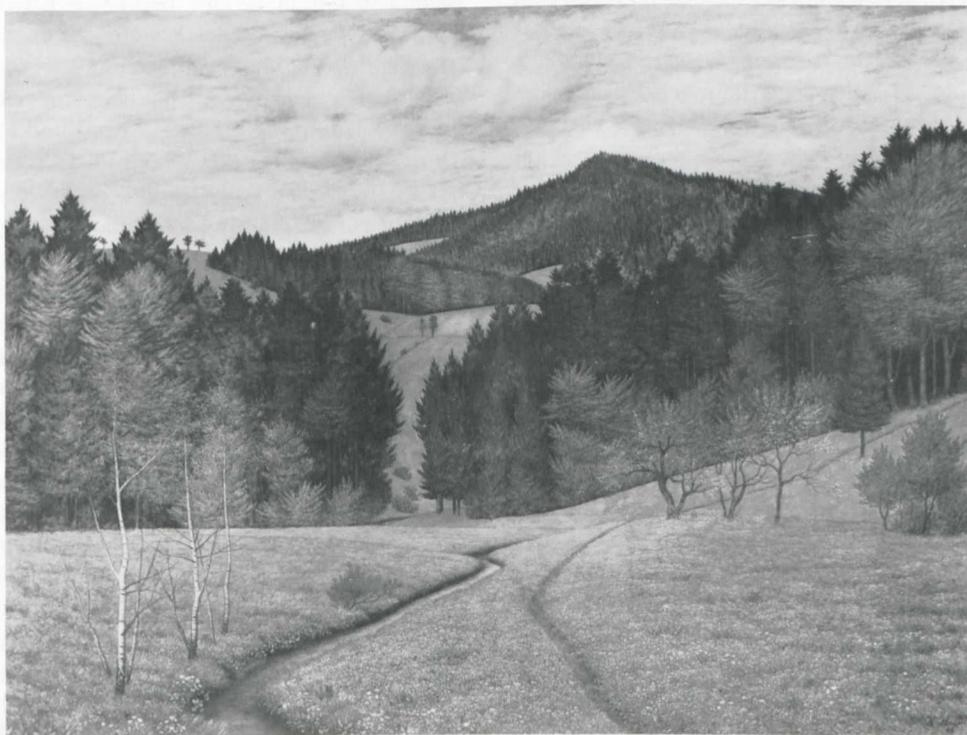
An vielen Stellen mußten die Beschreibungen von der Analyse der Raumstruktur übergehen zur Untersuchung der Helldunkelgestaltung. Auch die phänomenologischen Analysen von Voss führten von der Raumstruktur zur Lichtgegebenheit. Beides steht in einem inneren Zusammenhang.

Über den Sinn der *Helldunkelgestaltung* lassen sich erst Vermutungen aussprechen. So wichtige Erkenntnisse über die phänomenale Dimension des Helldunkels auch beigebracht worden sind, seine Bedeutung als eines fundamentalen Gestaltungsprinzips der neuzeitlichen Malerei können wir erst in Ansätzen fassen.

Es ist das Verdienst von Ernst Strauss, das Helldunkel als umfassendes, eine ganze kunstgeschichtliche Epoche bestimmendes Gestaltungsprinzip erkannt zu haben. Hatte noch Wolfgang Schöne in seinen grundlegenden Untersuchungen »Über das Licht in der Malerei« (Berlin 1954) die Eigenart der neuzeitlichen Lichtgestaltung mit dem Begriff »Beleuchtungslicht« (der dabei jedoch vielfältig differenziert wurde) zu fassen gesucht, so bedeutete die Ersetzung dieses Begriffs durch den des »Helldunkels« bei Strauss⁵⁵ einen wichtigen Schritt über die Analyse der mimetischen, der Abbildungsfunktion des Bildlichtes – und ihrer Abweichungen – hinaus. »Denn die Natur kennt«, wie Strauss feststellte, »das Helldunkel nicht. Sie kennt wohl den allmählichen Übergang des Hellen zum Dunkeln: als Dämmer, Halbdunkel oder Zwielficht, als den Zustand also, in welchem beide Phänomene nicht mehr (resp. noch nicht) in ihrer vollen Kraft in Erscheinung treten«, nicht aber das »gestaltete Helldunkel der Malerei«, in dem »gesammelte, meistens sich graduell vorbereitende Helligkeit und in sich selbst versinkendes Dunkel in all seinen Stadien zwischen Trübe und Finsternis gleichzeitig zur An-



11 Carl Rottmann, Sikyon mit Korinth, 1837/38



12 Karl Haider, Frühlingslandschaft bei Hausham, 1896

schauung gebracht« werden. Deshalb und wegen seines Konnexes mit den Farben konnte Strauss das Helldunkel bezeichnen als das »ausschlaggebende künstlerische Mittel zur Entrückung der Bildwelt [in der neuzeitlichen Malerei], das wirkungskräftig genug war, um den zutiefst übernatürlichen Charakter einer Kunst zu bestimmen, die sich doch scheinbar gerade durch ihre bewußte Berufung auf die Daten der Sichtbarkeit von der Malerei des Mittelalters wie der Moderne unterscheidet⁵⁶.«

Zu diesen Kennzeichnungen der »Entrückungsfunktion« und des »übernatürlichen Charakters« sollen noch andere Bestimmungen gefunden werden.

Die Geschichte des Begriffs »Helldunkel« ist noch nicht bekannt. Strauss wies, Karl Borinski folgend, auf seinen antiken Ursprung und seine Bedeutung in der Kunsttheorie des 16. und 17. Jahrhunderts hin⁵⁷. Im 19. Jahrhundert wurde der Begriff öfters verwendet, bei Constable, Fromentin und anderen tauchte er auf. Ein systematisches Verständnis läßt sich daraus bis jetzt noch nicht gewinnen.

Immerhin lassen sich zwei Charakteristika des Helldunkels, wie allgemein und vorläufig auch immer, festhalten.

Das erste ist die Einheitsstiftung im Sinne von Harmonisierung, allseitiger Bezugsetzung.

So sah etwa Roger de Piles im »Clair-obscur« das »tout-ensemble« eines Bildes und stellte fest, daß »dans les groupes de lumières ou d'ombres . . . les couleurs, quelque ennemies qu'elles soient, sont réconciliées«⁵⁸.

Johann Georg Sulzer beschrieb in seiner »Allgemeinen Theorie der Schönen Künste« als Eigenart des Helldunkels – das für ihn ein neues, »von Herrn von Hagedorn eingeführtes« Kunstwort war –, »daß Licht und Schatten, helle und dunkle Farben für das einstimmige Ganze sich wechselweise erhöhen oder mäßigen«⁵⁹.

Auch die Kunstphilosophie des Deutschen Idealismus betonte vornehmlich diesen Aspekt. Für Schelling war das Helldunkel der »eigentlich magische Teil der Malerei«, jener, durch den sie dem Absoluten, der Versinnlichung des Übersinnlichen am nächsten kommt. »Durch das Helldunkel lassen sich«, so heißt es in Schellings »Philosophie der Kunst« (1802/03), »nicht nur erhabene, frei voneinander abstehende Figuren, zwischen denen das Auge sich ohne Widerstand hin- und herbewegt, sondern auch alle möglichen Effekte des Lichts hervorbringen. Durch die Künste des Helldunkel ist es sogar möglich geworden, die Bilder ganz selbständig zu machen, nämlich die Quelle des Lichts in sie selbst zu versetzen . . . Bis zu dieser Höhe der Kunst reicht keine Regel, sondern nur eine für die zarteste Empfindung des Lichts und der Farben geschaffene Seele . . ., in deren innere Anschauung alles Widerstrebende, Widrige, Harte der Formen sich verschmilzt.«⁶⁰

An Darlegungen dieser Art lassen sich moderne kunsthistorische Interpretationen übergangslos anschließen. Hans Sedlmayr

etwa charakterisierte das Helldunkel Rembrandts als das »Allverbindende«⁶¹.

Solche Einheitsstiftung ist jedoch zum anderen bestimmt von entschiedener Polarität. Das braucht nicht weiter ausgeführt zu werden, ist sie doch die Grundlage der antithetischen Begriffsbildung selbst.

Ein zentrales Charakteristikum des Helldunkels ist mithin die Einheit eines Gegensätzlichen. Diese rein formale Beschreibung läßt sich nun mit verschiedenen Inhalten füllen. Als Gegensatzglieder können fungieren: Körper und Licht, Körper und Raum, endliche Sphäre – unendliche Sphäre im Sinne der dargelegten Raumschauung⁶², Nähe-Ferne, übergreifender aber die Glieder: Subjekt und Objekt; oder in anderen Formulierungen: Selbst und Welt, Geist und Natur, seelischer Gehalt und Gegenstandsdarstellung.

So erweist sich das Helldunkel als eine »symbolische Form« im Sinne Ernst Cassirers. Für die neuzeitliche Malerei ist es von nicht geringerer Bedeutung als die Perspektive, die von einer ähnlichen, wenngleich wohl etwas engeren Polarität bestimmt wird. Panofsky, der die Perspektive als »symbolische Form« gedeutet hatte, erkannte, daß diese »ebensowohl als Befestigung und Systematisierung der Außenwelt wie als Erweiterung der Ichsphäre [zu] begreifen« ist⁶³.

Aus dieser prinzipiellen Polarität läßt sich verstehen, daß die Helldunkelgestaltung eine besondere Erfüllung gerade in der Landschaftsmalerei finden konnte – ist doch diese, wie angedeutet, eine der Neuzeit eigentümliche Bekundung der Welthaftigkeit des Menschen, des Austausches von Geist und Natur.

Die Nähe von Landschaftsmalerei und Helldunkelgestaltung wurde bisher, soweit ich sehe, nur nach den mehr peripheren Gesichtspunkten erfaßt.

So bemerkte etwa Hegel in seinen »Vorlesungen über die Ästhetik«, daß »bei einer öffentlichen, reichen Handlung, einer in sich selbst klaren Situation des wachen Bewußtseins . . . das äußere Licht mehr Nebensache [ist], und der Künstler . . . am besten das gewöhnliche Tageslicht gebrauchen [wird]. Bei Landschaften dagegen und unbedeutenden Gegenständen des gewöhnlichen Lebens wird die Beleuchtung von ganz anderem Belang. Hier sind die großen künstlerischen, oft auch künstlichen, magischen Effekte an ihrer Stelle. In der Landschaft z. B. können die kühnen Kontraste großer Lichtmassen und starker Schattenpartien die beste Wirkung tun . . . Umgekehrt sind es in diesen Kreisen hauptsächlich die Lichtreflexe, das Scheinen und Widerscheinen, dies wunderbare Lichtecho, das ein besonders lebendiges Spiel von Hell und Dunkel hervorbringt . . .«⁶⁴

Trotz dieser einfühlsamen Worte Hegels muß der Zusammenhang von Landschaft und Helldunkel, so scheint mir, tiefer verstanden werden. In beidem bezeugt sich ein der neuzeitlichen Kunst eigentümlicher Welt- und Naturbezug.

Einen Hinweis auf diese Zusammengehörigkeit darf man schon erkennen im gemeinschaftlichen spätmittelalterlichen Ursprung von Helldunkelgestaltung und Raumkonstitution in der Malerei. Auch auf diesen Zusammenhang hat zuerst Ernst Strauss hingewiesen. Im 14. Jahrhundert werden Licht und als seine Folie Dunkel in das Tafelbild hereingenommen. Dieses Dunkel wird nun zugleich zum »Element der Raumtiefe schlechthin«. »Wenn etwa – um nur eines der charakteristischen Kunstmittel der Malerei des 14. Jahrhunderts zu nennen – orthogonale Ebenen wie z. B. bewachsene oder gefügte Bodenflächen nach dem Bildinnern zu in mehr oder weniger starke Trübung übergehen, so wird damit nicht allein die Erstreckung der Form in die Bildtiefe hinein veranschaulicht, sondern, weit wesentlicher noch, Raum als das Element suggeriert, in welchem diese Erstreckung erst möglich wird; aus seinen Tiefen heraus dringen Form und Farbe ins Licht vor, in sie tauchen sie zurück⁶⁵.«

Gegenüber diesem aus der Dunkelheit gewonnenen Raum spielt der perspektivisch konstruierte für die Landschaftsmalerei nur eine sekundäre Rolle⁶⁶. Paolo Uccello, dieser Liebhaber der »dolce prospettiva«, konstruiert in seinem Spätwerk, dem Oxford-Jagdbild, die Bäume zwar zentralperspektivisch, zugleich aber läßt er, der trecentistischen Methode folgend, die Bildtiefe in Dunkelheit versinken, und diese Dunkelheit macht das Waldesdickicht unmittelbarer sinnfällig als das künstliche Mittel der Zentralperspektive. Seit dem frühen 16. Jahrhundert wird ein farbgetragenes Helldunkel zum wesentlichen Gestaltungsmittel der Landschaftsmalerei, man denke nur an Giorgione oder Altdorfer.

Vollends der Himmel, der Raum der Lichtausbreitung, der Raum der aufgehellten unendlichen Finsternis (Voss), ist zentralperspektivisch nicht erfaßbar. Brunelleschi setzte bezeichnenderweise in seinem zentralperspektivisch konstruierten Bild der Piazza di S. Giovanni in Florenz für die Himmelszone poliertes Silber ein, in dem sich der Himmel und die Wolken spiegeln konnten. In seiner perspektivischen Darstellung der Piazza della Signoria sollten die Gebäude vor dem wirklichen Himmel selbst gesehen werden⁶⁷.

Daß dann das Helldunkel auch in figuralen Darstellungen die Gestaltung bestimmen kann, bekundet nur die Universalität dieses künstlerischen Mittels, gegründet in der Möglichkeit, auch und gerade im »In-der-Welt-Sein« des Menschen seine »Innerlichkeit« zu erfahren und darzustellen⁶⁸.

Im 19. Jahrhundert, um dorthin zurückzukehren, schwindet das Helldunkel, über mehrere Phasen hinweg⁶⁹, aus den Darstellungen der Malerei. Was kann das bedeuten? Was bedeutet es, nach der hier gestellten Sinnfrage, wenn im 19. Jahrhundert die Malerei zunehmend farbig wird, wenn Helldunkel zunehmend in Farbe übersetzt wird?

Ein Argument für die Formulierung einer möglichen Antwort auf diese Frage kann gewonnen werden durch eine zumindest umrißhafte Vergegenwärtigung relevanter Farbenontologien.

Die Entwürfe von Farbenontologien, die Versuche, die Existenzweise der Farben zu fassen, stehen vor Schwierigkeiten, die eng mit der diese Ausführungen durchziehenden Frage nach der Weise des In-der-Welt-Seins des Menschen, nach der Art seines Naturbezugs zusammenhängen.

Naturwissenschaftlich ist die Frage nach der Existenzweise der Farbe seit Descartes entschieden im Sinne der bloßen Subjektivität des Farbeindrucks. In Descartes' sechster Meditation heißt es: »Die körperlichen Dinge existieren vielleicht nicht alle genau so, wie ich sie mit den Sinnen wahrnehme, da ja dieses sinnliche Wahrnehmen in vielen Fällen recht dunkel und verworren ist; aber es ist wenigstens in ihnen wirklich vorhanden, was ich klar und deutlich denke, d. h. alles das, ganz allgemein betrachtet, was in dem Gegenstande der reinen Mathematik einbegriffen ist⁷⁰.« Wirklich ist nur das mathematisch Faßbare. Die Farbe gehört nicht dazu. Newtons Theorie der spektralen Brechung des Lichts vollendet diese Subjektivierung der Farbe, die dadurch zum bloßen Schein wird. Newtons »Optik« wurde zur Grundlage aller späteren naturwissenschaftlichen Farbforschung. Die Einheit dieser verschiedenen naturwissenschaftlichen Wirklichkeiten, also der Farbe als elektromagnetischer Wellenstrahlung in der Physik, als Stoff von bestimmtem molekularem Aufbau in der Chemie, als Nervenerregung in der Physiologie, die Einheit dieser verschiedenartigen Erkenntnisse mit dem sinnlichen Eindruck und dessen emotionaler Qualität ist bis heute nicht gewonnen⁷¹. Das Problem der Existenzweise und der Existenzbedeutung der Farbe ist so bis heute nicht gelöst.

Und deshalb ist Goethes Frage, die hinter seinem leidenschaftlichen Kampf gegen Newton stand, heute so aktuell wie zu seinen Lebzeiten – so wenig Goethes naturwissenschaftliche Einwendungen selbst haltbar sind. Goethes Kampf richtete sich gegen die Aufspaltung und Entwirklichung der Farbe. Es ging ihm darum, »die Einheit und Wirklichkeit der Farbe gegenüber Newton und seinen Nachfolgern zu retten, die Trennung in subjektive und objektive Aspekte und implizite die »cartesische Spaltung« zu überwinden⁷².«

»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 will⁷³.« Diese berühmte Stelle aus dem Vorwort zu Goethes Farbenlehre ist in doppelter Hinsicht aufschlußreich. Zum einen werden die Farben erfaßt als ganz und wirklich, als subjektiv-objektiv, als Offenbarung der Natur fürs Auge. Zum anderen werden die definiert als

Taten und Leiden des Lichts. Dieser Zusammenhang nun erscheint von hoher Bedeutung. Der monumentalste Entwurf einer Farbenlehre, der die Wirklichkeit und Einheit des Farbenreiches verteidigt, stellt gleichzeitig die Verwurzelung der Farben im Licht und seiner Verhüllung, dem Dunkel, dar, bestreitet also implizite eine Autonomie der Farben. Die im 19. Jahrhundert einsetzenden, im 20. Jahrhundert weitergeführten künstlerischen Bestrebungen, Licht und Dunkel immer weitgehender durch Farben zu ersetzen, das Licht umgekehrt zu »Taten und Leiden der Farben«⁷⁴ zu machen, erscheinen von hier aus unter einem neuen Blickwinkel. Ein solcher Ausblick auf den künstlerischen Bereich ist gerechtfertigt, denn Goethe beharrte auf dem Zusammenhang der »drei Erscheinungsweisen der Farbe«, der Farbe in der Natur, der Farbe als Materie und der Farbe als künstlerischem Mittel.

Der Goetheschen ähnliche Ordnungen finden sich wieder in zwei bedeutenden, an Goethe anknüpfenden Versuchen einer Farbenontologie im 20. Jahrhundert. 1929 veröffentlichte Hedwig Conrad-Martius in der Festschrift für ihren Lehrer Edmund Husserl einen Aufsatz über Farben als »Kapitel aus der Realontologie«⁷⁵. Wie Goethe anerkannte die phänomenologische Philosophin die Wesenhaftigkeit, die Undurchstreichbarkeit des als Phänomen sich Zeigenden. Wie Goethe, aber stellenweise dessen Auffassungen modifizierend, begriff sie die ontische Konstitution der Farben als eine »Art ›Vermählung‹ von Licht und Finsternis«, als »Komplizierung des Lichtes mit der Finsternis«⁷⁶.

Begleitet von einem Vorwort von Carl Friedrich von Weizsäcker erschien 1961 das umfangreiche Werk Eckart Heimendahls »Licht und Farbe, Ordnung und Funktion der Farbwelt«. Auch Heimendahl bezog sich auf Goethe, verkürzte jedoch durch Ausschaltung der Finsternis dessen Ansatz. Er verstand die Farben als Lichtfunktionen und entwarf eine »elementar-ontologische Farbenordnung als Funktionsordnung des Lichts«⁷⁷.

Von der künstlerischen Praxis her, die ja eine ganz andere Richtung verfolgte, mögen diese Versuche als anachronistisch erscheinen. Es ist umgekehrt aber auch die Frage nach der Bedeutung, nach dem geistesgeschichtlichen Ort dieses künstlerischen Schaffens mit seiner Absolutsetzung der Farbigkeit berechtigt.

Anerkennt man die Angemessenheit der erwähnten Farbenontologien, dann muß die künstlerische Ersetzung des Lichts und des Dunkels durch die Farben, die Gestaltung des Lichts als Taten der Farbe, als eine Umkehrung der ontischen Verhältnisse erscheinen. Wie ist diese Umkehrung zu verstehen?

Auch die Bewertung und Gestaltung der Farbe bezeugt den menschlichen Bezug zur Wirklichkeit, genauer zur Wirklichkeit der Natur. Die ganze Natur will sich in Licht und Farbe dem

Sinne des Auges offenbaren, lautete die tragende Überzeugung Goethes. So darf der Versuch einer Beantwortung der gestellten Frage nochmals mit dem Problem der Landschaftsmalerei verknüpft werden, die die Art des Naturbezugs uns unmittelbarer zugänglich macht.

In seiner zitierten Schrift stellte Joachim Ritter, anknüpfend vornehmlich an Gedanken Schillers und Rilkes, auch den Wandel des Naturbezugs im 19. Jahrhundert dar.

Als erster hat Schiller, in seinem Gedicht »Der Spaziergang«, den Prozeß ins Wort gebracht, »in dem der ästhetische Sinn – die Natur suchend – über die bewohnte Gefildnatur hinaus in die freie, von menschlicher Hand unberührte Natur fortgetrieben wird; er hat dazu begriffen, daß der Grund dieser fortgehenden Bewegung das Verlangen ist, die Natur als sie selbst da ästhetisch zu vergegenwärtigen, wo das gegenwärtige Dasein ihr entfremdet ist und die Entfremdung ästhetisch aufzuheben sucht.«

Ritter schloß an diese Beschreibung folgende Bemerkung: »Diese inhaltliche Funktion des Ästhetischen macht begreiflich, warum mit der gesellschaftlichen Aneignung der durch Bildkunst und Dichtung erschlossenen Landschaften zwar einerseits die Lebenswelt der Gesellschaft um die Dimension eines freien, genießenden Verhältnisses zur Natur erweitert wird, zugleich aber die dann vertraut gewordenen und eingebürgerten Landschaften aus der Sphäre ästhetischer Repräsentation heraustreten müssen. Ihre Sichtbarkeit, ihr Aussehen wie ihre sprachliche Darstellung bleiben auch nach ihrer gesellschaftlichen Aneignung fest auf die Form fixiert, in welcher sie einmal ästhetisch entdeckt wurden. Das schließt aber zugleich ein, daß ihre fortbestehende, ursprünglich ästhetisch vermittelte Gegebenheit nicht mehr das Ungesagte und Ungesehene der Natur selbst zum Scheinen zu bringen vermag«⁷⁸.

Um dieser, auf die ursprüngliche ästhetische Erschließung folgenden Vernutzung und Verzweckung zu entgehen, bestimmte Rilke in seinen Essays »Von der Landschaft« (1902) und »Worpswede« (1903) die »Funktion der Landschaft als Vergegenwärtigung der *fremden* Natur«. »Die Voraussetzung, die den Weg in die Landschaft erst öffnet, sei in der Trennung von der heimischen Natur die Wende, sich »der Welt so weit zu entwöhnen, um sie nicht länger mit dem voreingenommenen Auge des Einheimischen zu sehen, der alles auf sich selbst und auf seine Bedürfnisse anwendet, wenn er schaut«⁷⁹. »Daher erhält für Rilke das ästhetische Verhältnis zur Natur als Landschaft den Sinn, daß gerade die Vertrautheit der heimischen Natur aufgehoben und diese als die fremde Natur gesehen wird, deren Leben nicht unser ist und die an uns nicht teilnimmt: »Denn gestehen wir es nur: Die Landschaft ist ein Fremdes für uns, und man ist furchtbar allein unter Bäumen, die blühen, und unter Bächen, die vorübergehen. Allein mit einem toten Menschen, ist man lange nicht so preisgegeben wie allein mit Bäumen. Denn so geheimnisvoll

der Tod sein mag, geheimnisvoller noch ist ein Leben, das nicht unser Leben ist, das nicht an uns teilnimmt, und, gleichsam ohne uns zu sehen, seine Feste feiert, denen wir mit einer gewissen Verlegenheit, wie zufällig kommende Gäste, die eine andere Sprache sprechen, zusehen⁸⁰.«

Die Landschaftsdarstellungen der Malerei bezeugen auf ihre Weise den in diesen dichterischen Erfahrungen erfaßten und nun philosophisch gedeuteten Prozeß. Der von der kunsthistorischen Forschung erkannte Doppelaspekt impressionistischer Bilder, die Überlagerung von Naturalismus und Entgegenständlichkeit, das Unfest-Werden impressionistischer Landschaften, die Bedeutung der Ferne⁸¹ und der Breitendimension⁸², die Menschenleere Cézannescher Landschaften⁸³ sind wichtige Momente dieses Vorgangs.

Auf zwei Wegen, die sich auch überkreuzen und die in *eine* Sinnrichtung gehen – was wiederum ein Licht auf das Problem des ›Stilpluralismus‹ werfen mag – vollzieht sich in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts dieser Entzug, dieses Fremdwerden der Landschaft: auf dem Wege der Entgegenständlichkeit und Verfremdung vertrauter Landschaften und durch Ausgreifen in die räumlich oder ontisch fremde Landschaft.

Der zweite Weg, mehr die Darstellungsthemen betreffend, umfaßt so verschiedenartige Gebiete wie die exotischen, a-kulturellen Landschaften Gauguins, die Urwald- und Toten-Landschaften Max Ernsts und anderer Surrealisten, oder, nun in einem anderen Bereich, das düstere, natur›mystische‹ Environment ›Pyramid‹ von Paul Thek und die leeren, menschenfernen Regionen der ›Land Art‹. (Aus solcher Aufzählung wird deutlich, welche Rangunterschiede der Gestaltung, und das heißt der Sinnverwirklichung, im Verfolg einer Sinnrichtung auftreten können. Die Sinnrichtung ist das bloß Allgemeine.)

Der erste Weg, der nicht das gegenständlich Unvertraute thematisiert, vollbringt den Entzug der Landschaft mit den Mitteln der bildnerischen Gestaltung selbst. Unter ihnen steht die Farbe mit an erster Stelle.

Farbe, die nicht mehr, wie im Helldunkel, ihren ontischen Grund, nämlich das Licht und seine Verhüllung, das Dunkel, mitdarstellt – Farbe, die, im Gegenteil, Licht und Dunkel aus sich selbst erst entstehen läßt und damit die ontischen Verhältnisse umkehrt –, eine solche Farbe repräsentiert eine andere Welt, eine Welt, die nicht die Grundstrukturen unseres In-der-Welt-Seins mitdarstellt, eine Welt, in der sich nicht wohnen läßt wie in den Helldunkelregionen der neuzeitlichen Malerei, eine unbretbare, eine fremde Welt. Eine Welt, die wie als unvermittelter, plötzlicher Einbruch einer fremden Macht erfahren wird, in dem das gegenständlich Vertraute verwandelt wird.

Diese Überwältigung des Subjekts, das Fremde der reinen Farbe, das Plötzliche ihrer Offenbarung, hat wie kein anderer Hugo von Hofmannsthal, vor Werken von Goghs, zur Sprache

gebracht. Im vierten seiner ›Briefe des Zurückgekehrten‹ heißt es: »Aber was sind Farben, wofern nicht das innerste Leben der Gegenstände in ihnen hervorbricht! Und dieses innerste Leben war da, Baum und Stein und Mauer und Hohlweg gaben ihr Innerstes von sich, gleichsam entgegen warfen sie es mir, aber nicht die Wollust und Harmonie ihres schönen stummen Lebens, wie sie mir vorzeiten manchmal aus alten Bildern wie eine zauberische Atmosphäre entgegenfloß; nein, nur die Wucht ihres Daseins, das wütende, von Unglaublichkeit umstarrte Wunder ihres Daseins fiel meine Seele an. Wie kann ich es Dir nahebringen, daß hier jedes Wesen – *ein Wesen* jeder Baum, jeder Streif gelben oder grünlichen Feldes, jeder Zaun, jeder in den Steinhügel gerissene Hohlweg . . . sich mir wie neugeboren aus dem furchtbaren Chaos des Nichtlebens, aus dem Abgrund der Wesenlosigkeit entgegenhob, daß ich fühlte, nein, daß ich wußte, wie jedes dieser Dinge, dieser Geschöpfe aus einem fürchterlichen Zweifel an der Welt heraus geboren war und nun mit seinem Dasein einen gräßlichen Schlund, gähnendes Nichts, für immer verdeckte!⁸⁴«

Gleichzeitig aber ist diese farbige, fremde Welt eine bloß erscheinende, nicht eine als seiend dargestellte⁸⁵. Farbe ist reine Erscheinung. Licht und Dunkel haben einen anderen ontischen Charakter. Zwar ist Licht die Manifestationskraft selbst, aber gerade deshalb ist es an sich unoffenbar. »Licht qua Licht ist ›dunkel‹ und unoffenbar; aber es erleuchtet (macht offenbar, setzt heraus) alles, was in seinen Bereich fällt«, heißt es im Farben-Kapitel der Real-Ontologie von Conrad Martius⁸⁶. Gewiß macht, ausgehend von der Lichtquelle⁸⁷, das Licht auch sich selbst sichtbar, – in seiner Fülle, in seiner vollen Kraft aber ist es dem Auge ähnlich entzogen wie das Dunkel, das, wiederum in einer Formulierung von Hedwig Conrad-Martius, »ein Nichts [ist] für den fassenden Blick«⁸⁸. Erst aus diesen beiden, die Sichtbarkeit begründenden und zugleich transzendierenden Regionen konstituiert sich die Region der reinen Phänomenalität, das Reich der Farben.

Eine in reiner Farbigkeit gestaltete Darstellung versetzt das Dargestellte in den Zustand reiner Phänomenalität. Daran bricht sich jeder pure Illusionismus, denn wir leben nicht in einer Welt von Phänomenen. Das Phänomen ist das Entzogene, das Ungreifbare.

Darin trifft sich die reine Farbe mit dem Charakter der »fremden Landschaft«. In beidem bekundet sich ein analoges Verhältnis zur Natur und zur Wirklichkeit überhaupt⁸⁹.

Ritter stellte fest, daß »›Fremdheit‹ zur Kategorie der ästhetischen Vergegenwärtigung der Natur werden muß, nachdem einmal Landschaften – aus ihrer ursprünglichen ästhetischen Funktion entlassen – in die Welt der Gesellschaft eingegangen sind«⁹⁰. Landschaften seien also gesellschaftlich verbraucht worden. Das ist sicher richtig, doch muß dieser Gesichtspunkt noch ergänzt werden. Immer eindringlicher erscheinen die Landschaften als

Gegenwelt zur Welt der rationalen, willentlichen, technischen Verfügbarkeit. Landschaften, und zwar mehr und mehr fremde, ferne, sich-entziehende, stehen für die Dimension des Aus-sich-selbst-Seienden, der Physis, gegen die Welt der Menschenherrschaft, in der alles zum zuhandenen Gegenstand, zum Objekt der Bedürfnisbefriedigung, des Konsums erniedrigt wird. Landschaft steht für jene Natur, die nicht der operativen Erkenntnis, der Ausbeutung preisgegeben werden will. Landschaft steht überhaupt für ein gewaltloses Verhältnis zur Natur.

Nach einer ähnlichen Hinsicht dürfte auch der Sinn der Farbgestaltung, der Gestaltung aus der reinen Farbe heraus, zu interpretieren sein. Auch hier zeigt sich eine ähnliche Wechselbeziehung von ästhetischer Vergegenwärtigung und Entrückung, Verfremdung. Bezeichnend ist die paradoxe Situation, daß das Aus-sich-Seiende nur im Status der reinen Phänomenalität darstellbar ist.

Gleichwohl liegen hier die Verhältnisse komplizierter. Denn anders als in der naturhaft gebundenen Landschaftsdarstellung bietet das bildnerische Gestaltungsmittel Farbe die Möglichkeit, sich selbst zum Gegenstand, zum autonomen Thema zu setzen – und eben damit wieder zum bloßen Ding oder zum reinen Empfindungsauslöser zu werden. Die totale Befreiung der Bildfarbe führt über die Farbe als Erscheinung hinweg zum farbigen Ding⁹¹ oder zur Farbe als Empfindungsdimension, wo sie etwa wie bei Barnett Newman, das Gefühl der Erhabenheit hervorrufen soll.

Es gehört mit zum Sinn der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert, daß dort die Farbe als künstlerisches Mittel übereinstimmt mit ihrem im Ontischen angelegten Charakter als Erscheinung. Das Sichtbare wird als Erscheinung bejaht und bewahrt, und das zu einem Zeitpunkt, da die Naturwissenschaften die Erscheinungsdimension des Seienden für unwesentlich erklärt hatten. Das Zurückgehen hinter die Erscheinung in der Kunst des 20. Jahrhunderts, ihr Anspruch, Unsichtbares sichtbar zu machen, bedeutet unter diesem Blickwinkel Angleichung an die Wissenschaften.

Es ist der übergeschichtliche, nicht in einen Prozeß der »Befreiung der Bildfarbe« einzuordnende und darin zu überholende Sinn der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert, daß sie das Seiende in seiner Phänomenalität, seinem reinen Aussehen bestätigt und für uns offenhält.

Dieses phänomenal Seiende ist weder die welthafte Heimat der Helldunkeldarstellungen noch das autonome Ding oder Symbol der modernen Kunst, sondern ein Schwebendes und Gefährdetes, in die Ferne Entzogenes, und gleichwohl und gerade darin Anzeige einer anderen Existenz, Hinweis auf die aus sich seiende Natur, das Sein, das den Zwecken der Menschen nicht unterworfen werden will. Eine Eigenart der Landschaftsmalerei wie eine Eigenart der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert konvergie-

ren in dieser Perspektive, und so darf hierin, wie vorläufig auch immer, ein Aspekt, eine Richtung des bildkünstlerischen Sinnes in der Malerei des 19. Jahrhunderts gesehen werden.

Ist sie die einzige Richtung? Abschließend sei noch einmal kurz das Problem des Stilpluralismus in der Malerei des 19. Jahrhunderts berührt.

Als Vergleichsbeispiel diene ein Werk *Arnold Böcklins*, seine »Prometheus«-Landschaft von 1885 (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Abb. 13). Böcklin, geboren 1827, und Pissarro, geboren 1830 (Abb. 5), könnten als »generationsgleiches Gegensatzpaar«⁹² angesprochen werden. Als mit dem Böcklinschen Bild annähernd zeitgleiches Werk unserer Beispielreihe kann Gauguins »Landschaft auf Martinique« von 1887 (Abb. 7) gelten. Welche Alternative bietet Böcklins Gestaltung, bietet sie überhaupt eine sinnvolle Gegenmöglichkeit? Die allgemeinsten Charakteristika der erwähnten Landschaften Pissarros und Gauguins waren Betonung der Breitendimension und dadurch Verobjektivierung und Unzugänglichwerden des Raumes sowie Umsetzung aller Helldunkelmomente in reine Farbwerte. Wie stellt sich dazu Böcklins Bild? Auf den ersten Blick wird deutlich, daß von einer Gestaltung rein aus der Farbe heraus nicht die Rede sein kann. Das Bild repräsentiert vielmehr eine der vielen Verwandlungsstufen des Helldunkels im 19. Jahrhundert. Das Dunkel wird dabei zum Farbdunkel. Im Gegensatz aber etwa zu Delacroix, der zusammen mit solcher Transposition eine neue Gesetzmäßigkeit der Farbe selbst entfaltet, im Gegensatz auch zu C. D. Friedrich, der gerade aus solcher Übergangsposition dem Dunkel eine »flächenfarbige« Erscheinungsweise verleihen konnte, verbleiben Farbe, Dunkel und Licht in Böcklins Bild in einer unentschiedenen, unausgeprägten Haltung. Es bildet sich weder eine Helldunkel- oder eine Farbeinheit noch eine Übersetzung von der einen in die andere Dimension. Der Tiefenzusammenhang des Helldunkels ist aufgegeben, die schwarzblauen Töne der Berge und der Wolken entfalten sich in der Breitendimension, ohne sich jedoch in der Bildfläche zusammenzuschließen oder sich zur freien Erscheinungsweise der Flächenfarbe zu entmaterialisieren. Farbe, Dunkel und Helligkeit sind vielmehr primär gegenständlich, motivisch bedingt. Besonders deutlich wird dies in der Lichtzone, die gerade wegen solcher Nicht-Einbindung in die farbig-dunkle Umgebung in ihrer bloßen Grellheit hervortritt.

Die Raumbildung ist damit auch schon angesprochen. Sie läßt weder die Tiefendimension noch auch wesentlich die Breiten-dimension zur Geltung kommen, sondern baut sich aus hintereinander stehenden Schichten auf. Der Felsen in der Bildmitte, an dem sich das Wasser brechen soll, wirkt ganz unplastisch, wie eine ausgeschnittene und angemalte Kulisse, das plötzliche Auseinanderstoßen einer hellen, sandbraunen und einer dunklen,

schwarzbraunen Zone im Felsenberg rechts daneben bringt eine ähnliche Wirkung hervor. Was Julius Meier-Graefe in seinem ›Fall Böcklin‹ über die ›Bühne Böcklins‹ ausgeführt hat⁹³, behält hier seine volle Gültigkeit. Das Kulissenhafte und damit Künstliche der Raumbildung widerspricht entschieden dem angestrebten urtümlichen, archaischen, ja mythischen Charakter der Landschaft. Im stärksten Gegensatz zu Cézanne, der aus der genauesten Konzentration auf das je besondere Motiv einen Horizont jenseits aller landschaftlichen Partikularität zur Anschauung bringen konnte, gelang Böcklin hier weder eine angemessene empirische, geschweige überempirische Interpretation des Landschaftsmotivs. Wegen seiner inneren Widersprüchlichkeit, seiner bildnerischen Inkonsequenz kann dieses Bild Böcklins auch nicht als sinnvolle Alternative zu den Werken Pissarros oder Gauguins anerkannt werden. Das Konzept eines Stilpluralismus darf das Wertrelief der Werke nicht nivellieren, das sollte damit angedeutet werden.

Auch *Lovis Corinth's* Landschaft ›Bei Unterschäftlarn an der Isar‹ von 1896 (München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Abb. 14) ist ein Farbdunkelbild. Aber anders als Böcklins ›Prometheus‹ und anders als die im selben Jahr wie Corinth's Werk entstandene ›Frühlingslandschaft bei Hausham‹ von Karl Häi-

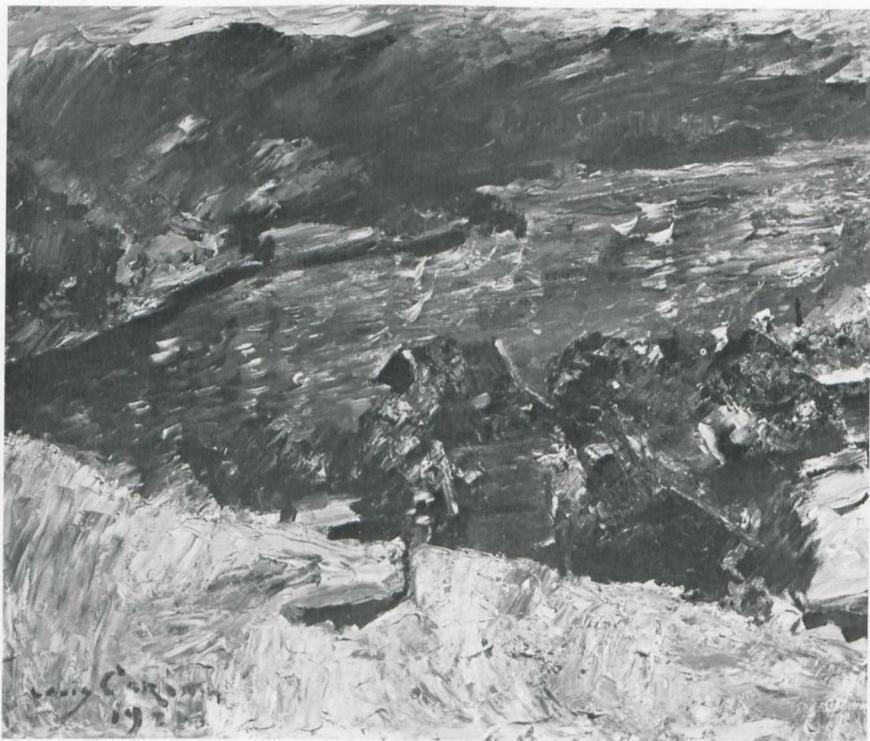
der (Abb. 12) ist diese Landschaft ganz aus dem Motiv heraus entwickelt und wird ihm gerecht, ohne im Motivischen zu verharren. Dargestellt ist ein enger Landschaftsausschnitt, das unmittelbar vor dem Betrachter liegende Stück Wiese. Der Himmel ist auf einen schmalen Streifen begrenzt. Als enger Spalt öffnet sich im Mittelgrund das Flußbett, in dem das Licht des Himmels widerscheint. Die Nähe und Kraft der Dinge, die Nähe des Ortes, das ›Hier‹, wird mithin zum bildnerischen Thema. Damit ist eine Gegenposition aufgerichtet zur Entfernung und Entfremdung der Naturwirklichkeit in impressionistischen und nachimpressionistischen Landschaften. Konsequenterweise löst Corinth das Dunkel nicht in reine Farbigkeit auf. Das Dunkel, das auf der Wiese lagert, ist aber nicht nur Raumdunkel; es ist ihm durch den dichten, aber unregelmäßigen und sich nirgendwo flächig entspannenden Farbauftrag etwas von der Dunkelheit der Erde in ihrer Materialität mitgeteilt. Das Materielle, Pastose des Farbauftrags steht nicht für sich selbst, sondern bezeugt die Dinglichkeit der Dinge. Bloß flächige Ausbreitung ist vermieden. Überall sind Tiefenverweise eingelagert, in die fernen Baumreihen ebenso wie in die Dunkelzonen des Vordergrunds. Über diesen Dunkelheiten schweben die Farbtupfen der Blumen. Aber nicht wie bei Monet (Abb. 6) oder Gauguin (Abb. 7) verursachen diese Farb-



13 Arnold Böcklin, Prometheuslandschaft, 1885



14 Lovis Corinth, Bei Unterschäftlarn an der Isar, 1896



15 Lovis Corinth, Walchensee mit gelber Wiese, 1921

tupfen Entgegenständlichung des Vordergrunds. Die senkrecht oder kurvig aufsteigenden Stengel beziehen die Farbflächen der Blumen durchgehend auf den tragenden Dunkelgrund, die Festigkeit der Erde.

Noch in *Corinths* ›Walchensee mit gelber Wiese‹ von 1921 (München, Neue Staatsgalerie, Abb. 15) sind die Bildgegenstände nicht gänzlich in Farbe verwandelt. Dunkles, Mißfarbenes, Unfarbiges mischt sich ein. Die Wiese des Vordergrunds ist von einem scharfen, ›schmutzigen‹, dem Zitron sich nähernden Strohgelb besetzt, das von graugrünen Farbstrichen durchzogen ist; darüber der See in intensivem Blau mit flackernden Lichtern und über ihm schließlich die Berge, in denen stürmische Pinselzüge eine Vielfalt von dunklen Farbtönen mit unfarbiger Dunkelheit verflechten. Auch hier veranschaulicht die Dunkelheit die Materie der Bilddinge, ihre drängende Kraft. – Die blauviolett dunklen fernen Berge sind optisch bedeutend schwerer als die gelbe Vordergrundszone. Daraus und aus dem Fehlen einer Fixierung in der Fläche kann sich nun eine eigentümliche Raumstruktur entfalten. Zwar liegt das Gelb nach Farbton, -intensität und -helligkeit ganz vorne, seiner optischen Leere nach aber kann es wie ein Loch innerhalb des Bildgefüges erscheinen. Die Berge des Hintergrunds sind nicht nur optisch gewichtiger, sondern auch reicher differenziert und in sich räumlich gespannt, geweitet. So können sie auch nach vorne hin sich entfalten, Ferne und Nähe können, um den Drehpunkt der Seespitze in der Mitte des linken Bildrands, ihren Ort vertauschen. Die Farbbarriere des Vordergrunds, das stechende Gelb der Wiese, macht das Bild *Corinths* vergleichbar mit den Werken Hodlers, van Goghs und Pissaros. Keines aber gewährt eine analoge Möglichkeit der

Vertauschung von Ferne und Nähe. Bei Hodler (Abb. 9) ziehen die Blautöne der fernen Berge in die Tiefe, bei van Gogh (Abb. 8) die perspektivisch übersteigerten Linien in den Feldern des Mittelgrunds, bei Pissarro (Abb. 5) verfestigen die Horizontale, die bogige Mauer und die Baumgruppe am linken Bildrand den Raumaufbau. Nur bei *Corinths* ist der Vordergrund räumlich labil geworden. Seine Farbe kann zurückweichen, sie zieht den Betrachter in die Landschaft hinein.

Damit ist die für impressionistische und nachimpressionistische Werke konstitutive Entfernung und Verfremdung aufgehoben, aufgehoben aber nicht zugunsten einer Wiederherstellung des lebensräumlichen Widerspiels von Ferne und Nähe, das Landschaftsbilder des 17. Jahrhunderts thematisierten, sondern verwandelt in eine neue, den Betrachter in das Bild entrückende – aber dabei dessen Standort verunsichernde – Nähe zu den Bilddingen, in eine ›Nähe‹, die freilich die räumlichen Orte ambivalent werden läßt.

Das ist der Weg zum Expressionismus⁹⁴. *Corinths*, dessen Kunst stilgeschichtlich als Übergang vom Impressionismus zum Expressionismus verstanden werden mag, zeigt den Gewinn dieser Dingnähe aus der Gestaltung der Farbe – der er jedoch immer ihren Bezug zur Dunkelheit beläßt – in beispielhafter Weise. Da er nicht, wie der Expressionismus selbst, die Bilddinge auf Bildzeichen, ›Hieroglyphen‹ vereinfachte, sondern sie in ihrer Erscheinungssphäre bewahrte, blieb seine Kunst eine ganz persönliche Leistung, abseits vom Hauptstrom der künstlerischen Sinnverwirklichung, gelingend allein aus eigener innerer Kraft und Lebensfülle.

Anmerkungen

- (1) Emilio Betti, Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften. Tübingen 1967 [Deutsche Übersetzung der ›Teoria generale della interpretazione‹. Mailand 1955].
- (2) A.a.O., S. 42, 43, 50.
- (3) Erich Heyde, Vom Sinn des Wortes Sinn. In: Sinn und Sein. Ein philosophisches Symposium, hg. von Richard Wisser. Tübingen 1960, S. 69-94.
- (4) In: Ernst Cassirer, Zur Logik der Kulturwissenschaften. 2. Auflage, Darmstadt 1961, S. 56-86 [Zitat auf S. 73].
- (5) Handbuch philosophischer Grundbegriffe, hg. von Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner und Christoph Wild. Studienausgabe Bd. v, München 1974, S. 1325-1341, [Artikel ›Sinn‹; Zitat auf S. 1325, 1326].
- (6) J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte. In: Argo, Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag. Köln 1970, S. 94.
- (7) Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe (Vortrag 1969). In: Ernst Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto. München-Berlin 1972, S. 11.
- (8) Strauss a.a.O., S. 10.
- (9) Max Imdahl, Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei, Abstraktion und Konkreteion. In: Poetik und Hermeneutik II, Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion, Lyrik als Paradigma der Moderne. München 1966, S. 195-225 [Zitat auf S. 225].

- (10) Wiederabgedruckt in: Hans Jantzen, Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin 1951, S. 61-67 [Zitate hier auf S. 62, 66, 67].
- (11) Vgl. auch: Strauss, a.a.O., S. 10.
- (12) Gustav Vriesen, Max Imdahl, Robert Delaunay – Licht und Farbe. Köln 1967, S. 42; dazu auch die Ausführungen Imdahls: Zu Delaunays historischer Stellung, ebenda, S. 71-87.
- (13) Vgl. etwa: Jürgen Claus, Kunst heute; Personen, Analysen, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1965, S. 61-105 [Primat der Farbe]; Bernhard Kerber, Amerikanische Kunst seit 1945. Stuttgart 1971, S. 146-156 [Die Farbe].
- (14) In zwei der umfassendsten Entwürfe einer philosophischen Ästhetik, Schellings ›Philosophie der Kunst‹ und Hegels ›Vorlesungen über die Ästhetik‹, wird die Farbe zum Charakteristikum der Malerei. Für Schelling ist das »Colorit« die dritte, höchste Form der Einheit der Malerei, »dasjenige, was den Schein und die Wahrheit, das Ideale und Reale ganz indifferenziert und eins macht.« (Philosophie der Kunst. Darmstadt 1960, S. 209) Und in Hegels Ästhetik heißt es: »Gestalt, Entfernung, Abgrenzung, Rundung, kurz alle Raumverhältnisse und Unterschiede des Erscheinens im Raum werden in der Malerei nur durch die Farbe hervorgebracht, deren ideelleres Prinzip nun auch einen ideelleren Inhalt darzustellen befähigt ist . . .« Ferner: »Die Malerei entbehrt die dritte Dimension nicht etwa, sondern verwirft sie absichtlich, um das bloß räumlich Reale durch das höhere und reichere Prinzip der Farbe zu ersetzen.« (Vorlesungen über die Ästhetik. hg. von Friedrich Bassenge. Berlin 1955, S. 739)
- (15) Walter Hess, Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen moderner Maler. München 1953, S. 10.
- (16) Zum ›Stilpluralismus‹ in der französischen Malerei um 1874 vgl. die treffenden Bemerkungen von Günter Busch in seiner Ausstellungsbesprechung: »Centenaire de l'Impressionnisme – Le Musée du Luxembourg en 1874 – Cézanne dans les Musées Nationaux«, in: Kunstchronik, Jg. 28, Februar 1975, S. 37-41.
- (17) Fritz Novotny, Die Reaktion gegen den Impressionismus in den achtziger Jahren, vom Künstlerischen her betrachtet, in: Novotny, Über das ›Elementare‹ in der Kunstgeschichte und andere Aufsätze. Wien 1968, S. 26-31 [Zitate auf S. 27, 28].
- (18) Fritz Schmalenbach, Impressionismus, Versuch einer Systematisierung. Wiederabdruck in: Studien über Malerei und Malereigeschichte. Berlin 1972, S. 11-27 [Zitate auf S. 19, 27, 16, 17, 23]. – Im gleichen Sinne interpretierte Lilli Fischel die impressionistische Landschaft: Sie ist »niemals ein Ganzes. Ohne zentrierende Richtung, offenstehend an den Seiten, schildert sie eine wie zufällig vorhandene Gegenwart . . .« (Von der Bildform der französischen Impressionisten. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. XV, 1973, S. 58-154 [Zitat auf S. 77])
- (19) Karl-Hermann Usener, Claude Monets Seerosen-Wandbilder in der Orangerie. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XIV, 1952, S. 216 bis 225 [Zitat auf S. 225].
- (20) Kurt Badt, Raumphantasien und Raumillusionen, Wesen der Plastik. Köln 1963, S. 130.
- (21) Kurt Badt, Die Kunst Cézannes. München 1956, S. 59, 60 [vgl. auch den ganzen ›Exkurs über die Ferne‹ in diesem Buche, S. 55-63].
- (22) Erwin Straus, Vom Sinn der Sinne. 2. Auflage, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1956, S. 403-409. – Dazu auch: J. Linschoten, Anthropologische Fragen zur Raumproblematik. In: Studium generale, Jg. 11, Heft 2, 1958, S. 86-99 [vor allem S. 93-94: Die Ferne ist die raumzeitliche Form des Empfindens].
- (23) E. Straus, a.a.O., S. 408.
- (24) Zit. nach: Georg Simmel, Brücke und Tor, hg. von Michael Landmann. Stuttgart 1957, S. 141-152 [Zitate auf den S. 142, 149, 150]. – Über den Zusammenhang von Landschaft und Stimmung siehe auch: Gottfried Boehm, Studien zur Perspektivität, Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit. Heidelberg 1969, S. 63, 64 [dort auch Hinweise auf die Vertiefung der Analyse von ›Stimmung‹ durch Heidegger und deren kunstphilosophische Anwendung durch Fritz Kaufmann]. – Schon im frühen 19. Jahrhundert aber war der genannte Zusammenhang bekannt. So heißt es etwa in Hegels Ästhetik (hg. von Bassenge, S. 757) über die ›landschaftliche Natur‹: es »bringen die besonderen Situationen des Objektiven Stimmungen in das Gemüt herein, welche den Stimmungen der Natur entsprechen. In dieser Lebendigkeit, in dieses Antönen an Seele und Gemüt kann der Mensch sich einleben und so auch in der Natur innig sein . . . – Dies innige Eingehn erst ist das geistvolle und gemütreiche Moment, durch welches die Natur nicht nur als Umgebung, sondern auch selbständig zum Inhalt der Malerei werden kann.« (S. 758). Auf A. W. Schlegels Berliner Vorlesungen von 1801/02 wies Herbert Lehmann (Die Physiognomie der Landschaft. In: Studium generale, Jg. 3, Heft 4/5, April 1950, S. 182-195) hin: »Der Dualismus zwischen Physis und Psyche ist in (der Landschaft) aufgehoben. Der Ort dieser Einheit ist das, was bereits A. W. Schlegel die ›Stimmung‹ nannte, die für ihn der ›Ferne‹ bzw. dem Licht entspringt.« (S. 187)
- (25) Lehmann, a.a.O., S. 188.
- (26) Vgl.: Martin Heidegger, Sein und Zeit. § 29, vor allem S. 134, 137.
- (27) Heinrich Lützel gliederte die Landschaftsmalerei in die Gattungen der Sach-Landschaft, Empfindungslandschaft und metaphysischen Landschaft (Vom Wesen der Landschaftsmalerei. In: Studium generale, 3. Jg., Heft 4/5, April 1950, S. 210-232).
- (28) Joachim Ritter, Landschaft, zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. Schriften der Gesellschaft zur Förderung der westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, Heft 54, Münster 1963 [Wiederabdruck in: Subjektivität, sechs Aufsätze. Frankfurt a. M. 1974].
- (28a) Nach: Schiller, Die Götter Griechenlands.
- (29) A.a.O., S. 20, 21. – Die naturwissenschaftlich-philosophische Entwicklung ist dargestellt bei: Alexandre Koyré, Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum. Deutsche Ausgabe Frankfurt a. M. 1969. Sie ist die »Geschichte der Zerstörung des Kosmos und der Infnitisierung des Universums« (Koyré, S. 12).
- (30) Ritter, (zit. Anm. 28), S. 19. Siehe auch: Boehm, (zit. Anm. 24), S. 62, 64, 65.
- (31) Max Jammer, Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien. Darmstadt 1960, S. 102 [das Zitat Newtons ebenda, S. 106].
- (32) Hans Voss, Transzendenz und Raumschauung. Frankfurt a. M. 1940 (Philosophische Abhandlungen, Bd. IX). Vgl. hierzu: Hedwig Conrad-Martius: Der Raum, München 1958, S. 59ff.
- (33) Voss, a.a.O., S. 127.
- (34) A.a.O., S. 129.
- (35) A.a.O., S. 130, 131.
- (36) Auf S. 141, 142, führte Voss aus: »Die Welt ist das, worin existierend wir uns finden . . . Als Leibwesen teilt der Mensch mit anderem körperlichen, irdischen Seienden die dynamische Konstitution der Schwere. Durch sie ist er an die Erde gebunden, – ebenso wesentlich freilich auch durch die innere Angewiesenheit seines Daseins auf die mit der Erde gegebenen Elemente, als die hyletischen Grundlagen des irdischen Lebens: Erde, Wasser und Luft

- ... Indem der Mensch ein konstantes Verhältnis zu dieser irdischen Umwelt hat, ist der Unterschied von Diesseits und Jenseits ... (kein) relativer ...«
- (37) A.a.O., S. 138.
- (38) A.a.O., S. 139.
- (39) A.a.O., S. 140, 141.
- (40) Vgl. dazu auch die Farbabbildungen bei: William C. Seitz, Claude Monet. Köln 1960, S. 75, 77, 79, 89, 93, 97, 99, 101, 117, 141, 145; bei: John Rewald, Camille Pissarro. Köln 1963, S. 79, 89, 95, 105, 111, 113, 117, 139, 155; und bei: Rewald, The History of Impressionism. New York 1961, S. 179, 211, 266, 270, 291, 329, 333, 356, 365, 470, 509, 559, 565, 569.
- (41) Harald Lassen, Beiträge zur Phänomenologie und Psychologie der Anschauung. Würzburg 1939.
- (42) Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, deutsch von R. Boehm. Berlin 1966 [1945].
- (43) Walter Götz, Dasein und Raum, Philosophische Untersuchungen zum Verhältnis von Raumerlebnis, Raumtheorie und gelebtem Dasein. Tübingen 1970.
- (44) Elisabeth Ströker, Philosophische Untersuchungen zum Raum. Frankfurt a. M. 1965.
- (45) Götz, (zit. Anm. 43), S. 170, 180, 187, 198.
- (46) Lassen, (zit. Anm. 41), § 14.
- (47) Merleau-Ponty, (zit. Anm. 42), S. 299.
- (48) Ströker, (zit. Anm. 44), S. 104, 135, 141, 202.
- (49) Eugène Fromentin, Die alten Meister, deutsch von Eberhard von Bodenhausen. Bd. II, Berlin 1907, S. 142.
- (50) Vgl. dazu auch: L. Fischels Ausführungen über »Zonen und Schichten«, »Draufsicht, Reihung« in der Bildform der französischen Impressionisten, (zit. Anm. 18), S. 68-100.
- (51) Novotny: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive. Wien 1938, S. 136.
- (52) Helmut Börsch-Supan, Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich. Diss. Berlin 1958, München 1960, S. 16-20 [Zitat S. 17f].
- (53) Siehe: David Katz, Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung. Leipzig 1911.
- (54) Mit Rudolf Zeitler (Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Propyläen-Kunstgeschichte. Bd. XI, Berlin 1966) kann dies als »dualistische Struktur« bezeichnet werden.
- (55) Erstmals in seiner Rezension des Buches von Schöne (Zeitschrift für Kunstgeschichte, 19, 1956, S. 90-95), wo Ernst Strauss betonte, »daß die gesamte Epoche des Beleuchtungslichts sich mit gleichem Rechte als »Zeitalter des Helldunkels« charakterisieren läßt wie das des Eigenlichts als »Zeitalter des Goldgrunds.« In seinen späteren Studien, die nun gesammelt in den »Koloritgeschichtlichen Untersuchungen zur Malerei seit Giotto« (zit. Anm. 7) vorliegen, führte Strauss diese Betrachtungsweise fort.
- (56) Ernst Strauss, Zu den Anfängen des Helldunkels (1959). Zit. nach: Koloritgeschichtliche Untersuchungen, (zit. Anm. 7), S. 27.
- (57) A.a.O., S. 26; Karl Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. 2. Auflage, Darmstadt 1965, Bd. II, S. 50, 53, 54.
- (58) Zit. nach: Max Imdahl: Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei, (zit. Anm. 9), S. 206, 208.
- (59) Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Teil I, Leipzig 1778, S. 339.
- (60) Schelling, (zit. Anm. 14), S. 177. Schelling fuhr fort: »Die Dinge, als besondere, können im Gegensatz der absoluten Idealität nur als Negationen erscheinen. Der Zauber der Malerei besteht aber darin, die Negation als Realität, Dunkel als hell, und dagegen die Realität in der Negation, das Helle als dunkel erscheinen und durch die Unendlichkeit der Abstufungen das eine so in das andere übergehen zu lassen, daß sie in der Wirkung unterscheidbar bleiben, ohne in sich selbst unterschieden zu seyn.« Damit ist der Zusammenhang von Körper und Licht, Besonderem und Allgemeinem im Helldunkel eindrucksvoll zu Wort gebracht.
- (61) Hans Sedlmayr, Zugänge zu Rembrandt. Wiederabdruck in: Epochen und Werke. Bd. II, Wien-München 1960, S. 94-106.
- (62) Vgl. dazu auch die Ausführungen: Eugen Fink in: Sein, Wahrheit, Welt, Vor-Fragen zum Problem des Phänomen-Begriffs. Den Haag 1958 (Phänomenologica 1), S. 153: »Im Felde des Sichtbaren ist die Helle des Tages das, was alle sichtbaren Dinge freigibt für ihren Anblick, sie einräumt in einen durchgängigen Zusammenhang des Sichzeigens, ohne sie dabei »einzuschließen.« Die Helle umwandelt nicht höhlenartige Dinge, die sie in sich enthält, – die Helle läuft ins Offen-Endlose des Himmels aus ... Helle und Stille zeigen auf ursprüngliche Momente des Raumes hin, auf ein Raumgeben, das nicht selbst schon die Seinsweise eines Eingeräumten hat. Die Welt gibt dem Seienden Raum. Helle und Stille sind wesentliche innerweltliche Analogien, kosmologische Symbole von hohem Rang ...«
- (63) Erwin Panofsky, Die Perspektive als »symbolische Form«. Wiederabgedruckt in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964, S. 99-167 [Zitat hier auf S. 123].
- (64) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, (zit. Anm. 14), S. 765.
- (65) Ernst Strauss, (zit. Anm. 7), S. 38 [Zu den Anfängen des Helldunkels].
- (66) Vgl. dazu auch: Boehm, (zit. Anm. 24), S. 63.
- (67) Vgl.: John White, The Birth and Rebirth of Pictorial Space. London 1972, S. 114, 117.
- (68) Für Rembrandt verweist eine Frage Rilkes auf diesen Zusammenhang »Liegt nicht vielleicht darin das Geheimnis und die Hoheit Rembrandts, daß er Menschen wie Landschaften sah und malte? Mit den Mitteln des Lichtes und der Dämmerung, mit denen man das Wesen des Morgens oder das Geheimnis des Abends erfaßt, sprach er von dem Leben derjenigen, die er malte ...« (Worpswede, 1903, Einleitung, in: Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke, Bd. V, Frankfurt a. M. 1965, S. 17) – Eine wichtige, noch kaum behandelte Frage ist die nach der Bedeutung der Helldunkelgestaltung für den emotionalen Gehalt von Landschaftsdarstellungen. Hierfür könnten auch Erfahrungen in wirklichen Landschaften herangezogen werden. Alexander von Humboldt schrieb: »Der Eindruck, welchen die Natur in uns zurückläßt, wird weniger durch die Eigentümlichkeit der Gegend, als durch die Beleuchtung bestimmt, unter der Berg und Flur, bald bei ätherischer Himmelsbläue, bald im Schatten tiefschwebenden Gewölkes, erscheinen ...« (Über die Wasserfälle des Orinoko bei Atures und Maypures, zit. nach: Alexander von Humboldt, Kosmische Naturbetrachtung, hg. von Rudolph Zaunick. Stuttgart 1958, S. 86, 87) Ähnlich formulierte Carl Gustav Carus: »Ganz vorzüglich aber muß bemerkt werden, daß unter den Vorstellungen landschaftlicher Natur vorzüglich diejenigen den Regungen des Gemüts entsprechen, welche auf die Art der Witterung sich beziehen, ja man könnte wohl sagen, daß der Wechsel verschiedener Stimmungen der Atmosphäre (des Wetters) sich genau so für das Naturleben zeige wie der Wechsel verschiedener Stimmungen des Gemütes für das Seelenleben.« (Neun Briefe über Landschaftsmalerei, hg. von Kurt Gerstenberg. 2. Auflage, Dresden o. J. [1955], S. 43) – Vgl. auch: Herbert Lehmann, (zit. Anm. 24), S. 191, 194.

- (69) Zwei Etappen dieser, in ihrem ganzen Umfang noch nicht beschriebenen Verwandlung des Helldunkels im frühen 19. Jahrhundert sind die moralische Abwertung der Finsternis bei Runge (»... das Licht ist das Gute, und die Finsternis ist das Böse...« Vgl.: Heinz Matile, Die Farbenlehre Philipp Otto Runges. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre. Bern 1973, S. 119ff.) und die Spezifizierung des Helldunkels im Hinblick auf den jeweiligen Bildgehalt bei Delacroix (vgl.: E. Strauss, (zit. Anm. 7), S. 75).
- (70) Descartes, Meditationen über die Grundlagen der Philosophie, deutsch von Artur Buchenau. Hamburg 1954 (Phil. Bibl. 27), S. 68/69.
- (71) Vgl.: Ernst Boller, Donald Brinkmann, Emil J. Walter, Einführung in die Farbenlehre. Bern 1947, S. 71. Diese Feststellung gilt auch heute noch.
- (72) Matile, (zit. Anm. 69), S. 8. Siehe auch: Hans Lipps: Goethes Farbenlehre, Ansätze zu einer Interpretation, in: Lipps: Die Wirklichkeit des Menschen. Frankfurt a. M. 1954, S. 108-124.
- (73) Zit. nach: Artemis-Gedenkausgabe. Bd. XVI, Zürich 1949, S. 9.
- (74) E. Strauss, (zit. Anm. 7), S. 15. Ähnlich Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei. S. 210, 211.
- (75) Ergänzungsband zum Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Halle-Saale 1929, S. 339-370.
- (76) A.a.O., S. 345.
- (77) Eckart Heimendahl, Licht und Farbe, Ordnung und Funktion der Farbwelt. Berlin 1961, S. 145ff., 220ff.
- (78) Ritter, (zit. Anm. 28), S. 48.
- (79) Rilke, Von der Landschaft. Sämtliche Werke. Bd. V, S. 521; Ritter, (zit. Anm. 28), S. 49.
- (80) Rilke, Worpswede, Einleitung. Sämtliche Werke. Bd. V, S. 10, 11; Ritter, (zit. Anm. 28), S. 50.
- (81) Hugo Marcus stellte fest, daß bei Adolf von Hildebrand zum ersten Mal »ausdrücklich die Landschaft, ... das sich normalerweise immer in Fernsicht bietende Landschaftsgefüge ... zum Richtmaß des Kunstwerks und Kunstschaffens ... ersehen wird« und interpretierte die Ferne als das Fremdartige, Unbekannte (Die Distanz in der Landschaft. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 11, 1916, S. 46-60 [Zitat auf S. 54, 55]). Damit ist ein wichtiger Hinweis gegeben auf den Zusammenhang der Fernbildtheorie des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts (vgl. hierzu auch: Max Imdahl, Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne, Bilder und Zitate. In: Literatur und Gesellschaft, Festschrift für Benno von Wiese. Bonn 1963, S. 142 bis 195) mit der hier vorgetragenen Deutung.
- (82) Unter einem anderen Aspekt untersuchte Heinz Ladendorf die Ersetzung der Tiefendimension durch die Breitendimension, dem des Gewinns an Überschau. Es ist dies ein wichtiger Gesichtspunkt, der jedoch nicht verabsolutiert werden darf und der der hier vorgelegten Interpretation nicht zu widersprechen braucht (Geographie, Kartographie und neuere Kunst. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XXIV, 1962, S. 381-392).
- (83) Fritz Novotny beschrieb Cézannes Wirklichkeitsbezug als »Versenkung in die Betrachtung der Umwelt, die sich vom Menschen abgewendet hat,« und erkannte darin ein »Außermenschliches« in Cézannes Gestaltungsweise. Es darf dies jedoch m. E. nicht als »Fehlen jeder intellektuellen und gefühlhaften Anteilnahme des Menschen an dem Leben der dargestellten Dinge« interpretiert werden. (Das Problem des Menschen Cézanne im Verhältnis zu seiner Kunst, erstmals erschienen in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 26, 1932, wiederabgedruckt in: Novotny, Über das »Elementare« in der Kunstgeschichte und andere Aufsätze. Wien 1968, S. 62-78 [Zitat hier auf S. 64]) – L. Fischel, (zit. Anm. 18), S. 126, charakterisierte schon die impressionistische Landschaft als eine solche, »die aufgehört hat, Bühne und Heimat des Menschen zu sein«.
- (84) Zit. nach: Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hg. von Herbert Steiner. Bd. XII (Prosa II), Frankfurt a. M. 1959, S. 303, 304. – In seinen weiteren Ausführungen (S. 307 bis 310) löste sich Hofmannsthal von den Werken van Goghs. Hofmannsthals Worte sind nach meinem Dafürhalten nicht allein für die Farben van Goghs gültig.
- (85) Die Entgegensetzung von »erscheinend« und »seiend« hat eine bloß vorläufige Berechtigung. Genauere Differenzierungen wären nötig. Kurt Badt hatte als Grundgedanken des Schaffens Cézannes die »Idee des unwandelbar sich erhaltenden Seins« genannt. (Die Kunst Cézannes, (zit. Anm. 21), S. 136) Dies ist mit der Dimension der Phänomenalität vereinbar: zur Bestimmung des Realitätscharakters der Cézanneschen Darstellungen vgl. meinen Versuch: Zur Kunst Cézannes. In: Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstag. Berlin 1961, S. 201-212.
- (86) Hedwig Conrad-Martius, (zit. Anm. 75), S. 341.
- (87) H. Conrad-Martius, (zit. Anm. 75): »Wir sagten eben, daß Licht qua Licht überhaupt nicht sichtbar ist; in seinem *Ausgehen* dagegen aus der primären Lichtquelle, resp. aus den sekundären (beleuchteten) Entitäten, auf die es gefallen ist, *wird* es sichtbar.« Und S. 342: »Nur in seiner »Geburtsstätte« ... vermag das Licht zur Selbstmanifestation zu gelangen.«
- (88) H. Conrad-Martius, Die erkenntnistheoretischen Grundlagen des Positivismus. Bergzabern 1920, S. 37.
- (89) Zur Darstellung des Menschen im Verhältnis zur Farbgestaltung vgl. etwa: H. Jantzens Aufsatz: Edouard Manets »Bar aux Folies-Bergère« (Wiederabdruck in: Über den gotischen Kirchenraum, Berlin 1951) und die Interpretationen von Gisela Hopp (Edouard Manet, Farbe und Bildgestalt. Berlin 1968, vor allem S. 124ff., 133ff.).
- (90) Ritter, (zit. Anm. 28), S. 50.
- (91) Vgl.: Imdahl, (zit. Anm. 9), S. 209.
- (92) Schmoll gen. Eisenwerth, (zit. Anm. 6), S. 86.
- (93) Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten. Stuttgart 1905, S. 221ff.
- (94) Vgl.: Kurt Badt, Raumphantasien und Raumillusionen, (zit. Anm. 20), S. 130: »Es mag dieser Zug (die Darstellung der Dinge in ihrer Unerreichbarkeit) sein, der, sich immer mehr steigernd, zu jener Unerträglichkeit geführt hat, die die gewaltsame Reaktion des Expressionismus ... gegen den Impressionismus als Ort der Darstellung der Dinge hervorgebracht hat. Man wollte um jeden Preis der sich entziehenden, in den Dunst der Unsichtbarkeit entgleitenden Dinge wieder habhaft werden ...«