

NACHRUF

Ernst Strauss

(gest. am 27. September 1981)

Knapp drei Monate nach seinem 80. Geburtstag, den er noch, im Rahmen einer Ausstellung seiner Gemälde und Zeichnungen in der Münchner Galerie Arnoldi-Livie feiern konnte, verstarb ERNST STRAUSS am 27. September 1981 in Freiburg/Br.

Ernst Strauss war der maßgebende Vertreter einer strengen farbgeschichtlichen Forschung. Doch stellt diese Forschungsarbeit nur einen Ausschnitt aus dem umfassenden künstlerischen und wissenschaftlichen Lebenswerk dieses ungewöhnlichen Mannes dar.

Ernst Strauss wurde am 30. Juni 1901 in Mannheim als Sohn eines Rechtsanwalts geboren. In Mannheim legte er 1919 sein Abitur ab und studierte anschließend Kunstgeschichte und Klassische Archäologie in Berlin, Freiburg/Br. und, ab 1923, in München. Adolph Goldschmidt, Hans Jantzen, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Pinder waren seine akademischen Lehrer. Gleichzeitig erhielt er eine pianistische Ausbildung bei Walter Rehberg, dem Leiter der Musikhochschule in Mannheim, und bei August Schmid-Lindner in München, sowie in Musiktheorie bei dem Organisten A. Landmann. 1927 promovierte Strauss bei Pinder mit »Untersuchungen zum Kolorit in der spätgotischen deutschen Malerei, ca. 1460 bis ca. 1510, an Beispielen der schwäbischen, fränkischen und bayerischen Schule«. Es folgten ein mehrjähriges Volontariat an Münchner Museen, dem Museum für antike Kleinkunst, dem Residenzmuseum und dem Bayerischen Nationalmuseum, Reisen nach Holland, Belgien, Frankreich, Italien, Österreich, und dann, 1932, die Habilitation bei Wilhelm Pinder in München. Die Habilitationsschrift »Die Münchener Architektur und Dekoration um 1600« blieb ungedruckt und ist in den beiden maschinenschriftlichen Exemplaren verloren. (Ein Résumé enthält die Sammelrezension von Heinz Rudolf Rosemann in der Zeitschrift für Kunstgeschichte, I, 1932.) In seiner Habilitationsvorlesung am 2. März 1932 behandelte er die »Die Entwicklung des Landschaftsstils in der Niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts«. Am 6. Mai dieses Jahres wurde er zum Privatdozenten an der Universität München ernannt

und hielt als solcher 1932 und 1933 Vorlesungen zur Geschichte der neueren Malerei und Ornamentik und Übungen zur Geschichte der Farbgestaltung vor Originalen der Münchner Museen ab. Im April 1933 verlor er seine Stellung auf Grund des Nationalsozialistischen Berufsbeamtengesetzes. Seine Venia wurde ihm entzogen. Nach vorübergehender Tätigkeit im Münchner Kunsthandel sah er sich 1935 zur Emigration nach Italien gezwungen.

Dort wandte sich Ernst Strauss ganz der Musik zu. Alfredo Casella nahm ihn in seinen Meisterkurs für Klavier an der römischen Accademia di Santa Cecilia auf. Eine Beurteilung Casellas vom 9. September 1938 lautete: »Dr. Ernst Strauss war drei Jahre in meinem Meisterkurs an der Santa Cecilia in Rom. Während dieser Zeit habe ich die Intelligenz, die musikalische Sensibilität und tiefe Kultur dieses Musikers vollauf würdigen können. Er ist eine Persönlichkeit von großem Ernst, die sich in jeder Form musikalischer Betätigung sicherlich aufs Äußerste bewähren wird«. 1937 besuchte Strauss auch den Sommerkurs von Arthur Schnabel in Trezzano. Auch Klavierunterricht und Konzerte gab Strauss in diesen Jahren.

Die Inhaftierung anlässlich des Besuches Hitlers bei Mussolini, die eine traumatische Erinnerung blieb, ließ ihn erkennen, daß er nun auch in Italien nicht mehr sicher war.

So emigrierte er 1938 in die Vereinigten Staaten, nach San Francisco, und wurde Mitglied des Lehrkörpers des dortigen Konservatoriums. 1939 zog er nach Oakland, Californien, um und übernahm 1943 die Leitung der Klavierklasse für Fortgeschrittene an der Highschool of Music in Burlingame, Californien. Für seine Lehrtätigkeit erarbeitete er sich pädagogische Grundlagen zur Klaviertechnik (»Abstrakte Technik in 40 Grundformeln«) und eine »Systematische Zusammenstellung der technischen Schwierigkeiten sämtlicher Klaviersonaten Beethovens«. Konzerte gab er in San Francisco, Oakland, Berkeley und Burlingame. Meist spielte er dabei Schubert – auch vierhändig mit dem Pianisten Abramowich – und Beethoven, dazu entweder Bartók oder Stravinsky. Jedoch erschwerte der Krieg zunehmend seine

Tätigkeit als Pianist und Pädagoge, bis zur Erlangung der amerikanischen Staatsbürgerschaft im Jahre 1944.

Im März 1949 kehrte Strauss nach Deutschland zurück und erhielt eine Dozentur für Klavier an der Musikhochschule in Freiburg/Br. In seiner Hoffnung auf baldige Wiedereingliederung in den Lehrkörper der Universität München – die er hegen durfte, hatte Pinder damals doch ein glänzendes Habilitationsgutachten geschrieben! – sah Strauss sich jedoch enttäuscht. Zwar wurde er im März 1952 wieder als Privatdozent – d. h. ohne Vergütung – in die dortige Philosophische Fakultät aufgenommen, der von der Fakultät beantragten Ernennung zum außerplanmäßigen Professor kam das Bayerische Kultusministerium aber erst 1954 nach. Im gleichen Jahre wurde Strauss auch zum Professor an der Freiburger Musikhochschule ernannt. Seine dortige Lehrtätigkeit beendete er 1957, (schon seit seiner Wiedereinstellung in München hatte er Privatunterricht und Konzerttätigkeit aufgegeben), um sich uneingeschränkt seinen kunsthistorischen Aufgaben als Forscher und – bis 1969 – als Lehrer an der Münchner Universität widmen zu können: Wer das Glück der Begegnung mit dem Lehrer und Gesprächspartner Ernst Strauss hatte, wird diesem gütigen, weisen, humorvollen Menschen immer verbunden bleiben.

Aus diesem Lebensschicksal eines deutschen Gelehrten, das sich in den genannten Daten verbirgt, ergibt sich, daß das der deutschen Kunstgeschichtswissenschaft annähernd bekannte koloritgeschichtliche Forschungswerk erst den letzten fünfundzwanzig Jahren entstammt. Allerdings hatte sich Strauss schon in seiner Dissertation mit einem farbgeschichtlichen Thema befaßt, in seinen folgenden Arbeiten aber wandte er sich entschlossen anderen Bereichen zu. Dies bezeugen seine Habilitationsschrift, seine Architektur-Rezensionen in der »Zeitschrift für Kunstgeschichte« von 1932 und 1933, seine in diesen Jahren geschriebenen, erst später veröffentlichten Beiträge für das »Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte« (»Akanthus«, Bd. I, 1937; »Bauornament«, Bd. II, 1948). Er wollte aber diese Themen offenbar nicht unverbunden nebeneinander stehen lassen, sein Ziel war vielmehr die Erkundung eines systematischen Zusammenhanges der bildenden Künste.

Diese Intention wird, der Idee nach, faßbar beim Vergleich der »Untersuchungen zum Kolorit in der spätgotischen deutschen Malerei« mit dem Aufsatz »Über einige Grundfragen der Or-

namentbetrachtung« von 1933 (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XXVII). Was eine Untersuchung der Farbgestaltung in der deutschen Malerei der Spätgotik, also zu einer Zeit starker niederländischer Beeinflussung, »erst interessant macht«, ist, »daß gerade die Farbgebung den Charakter und die Selbständigkeit einer Malerei gegenüber einer anderen beweisen kann, mit der sie in einer deutlichen Beziehung steht«. Farbe »läßt sich weder übertragen noch übernehmen« (Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, S. 139, 140¹). In einem ähnlichen Sinne erfaßte Strauss die Ornamentik. Das Ornament bezeichnet ihm »das *Typische* eines Formwillens. Es ist... unpersönlicher, überpersönlicher Natur. Es entspringt nicht, wie ein Gebilde der darstellenden Kunst, der Intuition eines Einzelnen... Das Ornament ist also seinem Wesen nach durchaus *anonym*; seine Geschichte ließe sich als eine Kunstgeschichte ohne Namen sehr wohl denken...« (Zs. f. Ästh., 1933, S. 33). Zugleich aber steht die Ornamentgestaltung für die formbildende Kraft überhaupt, ja ist ein »Überschuß« derselben. »Anonymität« verwies für Strauss – im Gegensatz zu Wölfflin – auf eine Dimension des »Überpersönlichen«, und so werden als Aufgaben einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte Analyse und Interpretation überpersönlicher Gesetzmäßigkeiten der künstlerischen Mittel sichtbar.

In dieser Idee eines »überpersönlichen«, der Willkür des Einzelnen entzogenen Reiches künstlerischer Gesetzmäßigkeiten war Strauss nicht nur bestimmt von Wölfflins Theorie einer »Kunstgeschichte ohne Namen«, sondern gewiß auch von seinen Erfahrungen als Musiker, seiner Teilhabe an der strengen und subtilen Gesetzmäßigkeit der Welt musikalischer Töne.

Zu erkennen sind künstlerische »Grundprinzipien« nur mittels genauester Analysen der Relationen zwischen den bildkünstlerischen Gestaltungsmitteln Farbe, Form, Linie, Fläche, Bildraum, Bildlicht. Ungenügend ist die Konzentration auf *ein* Gestaltungsmittel allein. Schwer zu ermessen, zu welchen Erkenntnissen Strauss auf diesem Wege, der Grundlegung einer bildkünstlerischen »Poetik«, vorgezogen wäre, hätte ihm die Möglichkeit einer unbehinderten Entfaltung

¹ Die folgenden Zitate sind ebenfalls, soweit nicht anders vermerkt, entnommen aus: Ernst Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto. (Kunstwissenschaftliche Studien, Band XLVII), München, Berlin 1972. Eine erweiterte Neuauflage wird vorbereitet.

offengestanden. Jäh unterbrach die erzwungene Auswanderung diese Ansätze. Für fünfzehn Jahre gab Strauss die kunsthistorische Forschung auf, um ganz in der Welt der Musik zu leben.

Gleichwohl, die Reflexion über künstlerische Grundmöglichkeiten beschäftigte Strauss weiterhin. Der einzige während der amerikanischen Emigration entstandene Aufsatz »The Picture Plane and its Interpretation«, veröffentlicht in der »Pacific Art Review«, Winter 1942/43, gibt Einblick in dieses Denken. Noch einmal zeigt sich hier der Zusammenhang mit den theoretischen Bemühungen Wölfflins, der Herausarbeitung künstlerischer Grundprinzipien und ihnen zugeordneter kunstwissenschaftlicher »Grundbegriffe«. Während Wölfflin jedoch den Kunsthistoriker für unzuständig erklärt hatte, über Probleme der Farbgebung in der Malerei zu sprechen (vgl. Strauss im Vorwort seiner »Koloritgeschichtlichen Untersuchungen«), eröffneten sich für Strauss gerade in diesem Bereiche prinzipielle künstlerische Gestaltungsmöglichkeiten. Er erörterte sie, in genauer Analyse des Verhältnisses der Farbgestaltung zur Raumstruktur und zur Liniengebung, vornehmlich in der Gegenüberstellung italienischer und niederländischer Gemälde des 15. Jahrhunderts. Damit ist ein festes Fundament gelegt für seine gesamte spätere koloritgeschichtliche Forschung. Hatte Wölfflin, beginnend mit seinem Buche »Renaissance und Barock«, seine Theorie künstlerischer Grundmöglichkeiten und der ihnen entsprechenden »Grundbegriffe«, von vornherein im Hinblick auf das »Problem der Stilentwicklung« entworfen, so stellte Strauss die im Wesen der künstlerischen Mittel selbst begründeten Gestaltungsprinzipien in den Vordergrund. Ausdrücklich formulierte er später, 1961, die »künstlerische, also überhistorische Grundfrage«, wie Farbe im Bilde »möglich ist« (S. 72). Das entwicklungsgeschichtliche – oder wie auch sonst zu fassende, historische Problem steht erst an zweiter Stelle, und dies bei allem in den Strauss'schen Arbeiten der frühen 30er Jahre zu fassendem Respekt vor der historischen Verankerung des Kunstwerks.

Nach Deutschland zurückgekehrt, fand sich Strauss als koloritgeschichtlicher Forscher bald konfrontiert mit dem monumentalen Werk Wolfgang Schönes: »Über das Licht in der Malerei« (Berlin 1954), das er in einer ausführlichen Rezension 1956 als »Pionierleistung« rühmte und dabei besonders hervorhob, daß Schöne »mit betonter Entschiedenheit von der reinen Anschauung der sinnlich gegebenen Tatbestände« ausgehe. Für die

kunstgeschichtliche Analyse der Lichtgestaltung ergibt sich ja das besondere hermeneutische Problem, daß sich diese Dimension »der künstlerischen Planung ganz zu entziehen« scheint, weil zugehörig »zum Bereich des ›Collectiv-Unbewußten« (Z. f. Kg., 1956, S. 90; vgl. auch Koloritgesch. Unters., S. 199), und somit auch nicht begleitet wird von zeitgenössischen Kommentaren, auf die eine kunsthistorische Interpretation sich stützen könnte. Diese ist mithin nahezu gänzlich verwiesen auf die »reine Anschauung«, die nun allerdings den höchsten Forderungen an Genauigkeit und künstlerischer Sensibilität muß genügen können.

Die Rezension des Buches von Schöne deutet die abweichende Interpretation des Bildlichts durch Strauss erst verhalten an, so etwa mit dem Hinweis, der »rein innerbildliche Charakter des Beleuchtungslichts auch in seiner Erscheinung als Helldunkel« würde »erst dann faßbar, wenn für die Betrachtung die ›Brennpunkte« des Bildes wesentlicher werden als die Lichtquelle«, wozu neben den Analysen der Lichtwirkung »ebenso eingehende Untersuchungen der Bild Dunkelheit erforderlich« seien (a. a. O., S. 94). Diesen Aufgaben wenden sich die nun folgenden Forschungen von Strauss zu. Der grundlegende Aufsatz »Zu den Anfängen des Helldunkels« von 1959, der in fast jedem Satz neue Erkenntnisse mitteilt, akzentuiert den »übernatürlichen Charakter« des Helldunkels und bezeichnet es als das »ausschlaggebende künstlerische Mittel« der »gestaltenden Phantasie der neuzeitlichen Malerei... zur *Ent-rückung* ihrer Bildwelt« (S. 27). Unüberhörbar ist damit eine Gegenstellung zur weithin üblichen kunsthistorischen Interpretation bezogen, der alles andere: Erforschung der historischen Zusammenhänge, Ikonographie, Figurenbildung, Formkomposition, etc. wichtiger ist als Helldunkel- und Farberscheinung eines Bildes, die dort offenbar nur als Einkleidung eines angeblich schon vordem Vorhandenen anerkannt werden. (Aus diesem Grunde wurden und werden koloritgeschichtliche Untersuchungen als »Spezialistentum« abgedrängt, während etwa die ikonographische Forschung zu einer Hauptrichtung gegenwärtiger Kunstgeschichtswissenschaft aufsteigen konnte. Hier stehen mithin Fragen prinzipieller Natur zur Diskussion!) – Gleichzeitig eröffnet dieser Aufsatz eine *kunsthistorische* Dimension, indem er die Brücke schlägt zur Malerei des Mittelalters. Kommt im Mittelalter »Farbe erst im Augenblick der Begegnung... des realen ›äußeren« Lichts mit dem stofflichen Farbträger (Me-

tallblättchen, Glasscheibe) durch seine Entzündung an der Materie zustande«, so werden in der Malerei des vierzehnten Jahrhunderts Licht und Dunkel in die Bildwelt »hereingenommen«, damit »im gleichen Sinne wie die sonstigen Elemente des Bildes« zu Gegenständen der »Darstellung durch die Farbe«. Solche »Entgegensetzung und Durchdringung« der beiden Potenzen Licht und Dunkel in der Tafelmalerei des vierzehnten Jahrhunderts ist die »wesentlichste Vorbedingung« für das Helldunkel der neuzeitlichen Malerei (vgl. S. 33, 34, 37).

Die weitere Ausprägung dieses Helldunkels verfolgen die »Bemerkungen zum Kolorismus zweier Gemälde der Münchner Pinakothek« von 1961, die, in Fortsetzung der im Aufsatz »The Picture Plane and its Interpretation« durchgeführten Vergleiche, ein Werk der niederländischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts mit einem italienischen Gemälde dieses Zeitraumes konfrontieren, wiederum die Analyse der Farbgestaltung eng mit jener des Bildraumes verzahnd. Für die Struktur des italienischen Bildraumes werden Erkenntnisse Adolf von Hildebrands fruchtbar gemacht, der, wie Eugène Fromentin zum Problem des Helldunkels, für Strauss ein wichtiger Gewährsmann einer Theorie der künstlerischen Gestaltungsmittel war.

Mit großer innerer Konsequenz nimmt sich die chronologisch folgende Untersuchung von 1964 die »Frage des Helldunkels bei Delacroix« zum Thema. Nun geht es, nach der Aufdeckung der Ursprünge des Helldunkels und der Charakterisierung seiner ersten reifen Ausbildung im niederländischen fünfzehnten Jahrhundert, um das Problem seiner Verwandlung und Umdeutung in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts. Bei Delacroix verliert das Helldunkel seinen »universalen Charakter«, das Dunkel wird »durch den gedanklichen oder emotionellen Gehalt des Bildvorwurfs wie durch das Lebensgefühl und die Seelenlage des Malers *motivierbar*«, zugleich verbinden sich Momente »imitierender Lichtwiedergabe mit den Prinzipien des überkommenen Helldunkels« (S. 76). Dies sind nur zwei Ergebnisse dieser erkenntnisreichen Studie, die nun auch, stärker als die vorangegangenen Abhandlungen, die Besonderheiten eines Individualstils berücksichtigt. Nicht die Werkanalyse oder die Interpretation eines Personalstils stehen am Anfang, vielmehr näherte sich Strauss, erst nachdem sich ihm die Grundprinzipien geklärt hatten, den individuellen Verwirklichungen und folgte ihnen in ihre differenzierten Verästelungen, getreu der Auffas-

sung eines überpersonalen Reiches immanent-künstlerischer Zusammenhänge.

Von übergeordneten Gesichtspunkten war auch die Auswahl der hinsichtlich ihrer Farbgestaltung untersuchten Künstler bestimmt. Es mag ja erstaunlich erscheinen, daß ein der Bildfarbe zugewandter Kunsthistoriker wie Ernst Strauss die epochalen Künstler der neuzeitlichen Malerei nur mit einigen wenigen Bemerkungen bedachte – in größtem Gegensatz zu Theodor Hetzer, der in Tizians Kunst die Geschichte der neuzeitlichen Malerei verankert hatte, – was Strauss als »Überforderung des Genies« (S. 198) zurückwies. Strauss war interessiert an den großen kunsthistorischen Wendepunkten und unter diesem Aspekt stellt sich die genaue Erfassung des Giottoschen Kolorits als eine logische Fortsetzung und als Pendant sowohl zur Erforschung der »Anfänge des Helldunkels« wie zur Untersuchung des »Helldunkels bei Delacroix« dar. Die »Kernfrage« der »Überlegungen zur Farbe bei Giotto« (1972) ist, »inwiefern der stilbestimmende Rang der Fresken Giotto sich auch in der Verwendung und Behandlungsweise der Farbe äußert« (S. 42). Da Giotto »die künstlerischen Grundlagen für das Bild im neuzeitlichen Sinne geschaffen hat«, konkretisiert sich diese Frage auf die Funktionen der Farbe im entstehenden neuzeitlichen Bilde.

In seinen späteren Arbeiten wandte Strauss sich mehr und mehr Künstlern des zwanzigsten Jahrhunderts zu, gewiß nicht, weil ihm erst jetzt der Rang ihrer Kunst aufgegangen wäre, sondern wohl, weil er, im Bemühen um eine immer genauere Erfassung der künstlerischen Gestaltungsmittel und um eine immer differenziertere Begriffsbildung, zunehmend die Bedeutung der vom »métier« getragenen Reflexionen der Künstler selbst erkannte und sie in seine eigene Erkenntnisarbeit einbringen wollte. Schon in seiner Delacroix-Studie konnte er sich auf wichtige Aussagen des Künstlers stützen, seine Abhandlung »Über Juan Gris' ›Technique Picturale« von 1968 spürt in tief eindringenden Werkanalysen dem Zusammenwirken der bildnerischen Mittel in Gris' »architecture plate et colorée« nach. Dieser Leitsatz Gris' kann, so schließt die Studie, »zum Anlaß werden, die Formmittel auch der älteren Malerei auf ihre Wirkmöglichkeiten hin genauer zu überprüfen. Es ließe sich denken, daß sich dann neue Einsichten auch in die traditionelle malerische ›Technik« ergeben, so wie Gris sie verstand; gewiß aber wird allein eine solche Bemühung schon dazu angetan sein, uns in der Überzeugung von der Unerschöpflichkeit der ›possibilités de la peintu-

re« zu bestärken« (S. 111). Doppelt aufschlußreich sind diese Sätze, einmal weil sie klar das systematische Interesse einer phänomenologisch-analytischen kunstwissenschaftlichen Interpretation an Werk und Reflexionen von Künstlern des zwanzigsten Jahrhunderts benennen, zum anderen, weil sie zugleich den Blick auf die Unermeßlichkeit künstlerischer Möglichkeiten freihalten.

Unter dieser doppelten Hinsicht mußten Strauss vor allem auch Schaffen und Denken Paul Klees faszinieren, denen er zwei eindringliche Abhandlungen widmete: »Paul Klee: ›Das Licht und Etlliches« (1970) und »Zur Helldunkellehre Klees« (1972). (Hinzu kommen mehrere Rezensionen neuerer Klee-Literatur.) Ist Klee doch »in der systematischen Durchforschung der Gesetzmäßigkeiten, Wirkungsweisen und Aussagemöglichkeiten« der drei Bildmedien Linie, Helldunkel und Farbe »viel weiter gegangen als alle führenden Meister der Moderne – geschweige der Vergangenheit – soweit sie sich als Theoretiker über die Malerei geäußert haben« (S. 122).

Findet sich bei Klee eine »koloristische Erscheinungsform des Helldunkels« (S. 132), so wird deutlich, daß diese Studien auch die *Durchdringung* der drei Grundmöglichkeiten farbiger Bildgestaltung thematisieren, die Strauss in seinem zusammenfassenden, eine Quintessenz seiner »Theorie der Malerfarben« (S. 138) vermittelnden Aufsatz »Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe« (der Vortrag von 1969 veröffentlicht 1972) in ihrer Reinheit als »koloristisches«, »luminaristisches« und »chromatisches« Prinzip (S. 22, 23) herausgearbeitet hatte. Diese Grundmöglichkeiten wurden, und das ist charakteristisch für Straußens systematisches Denken im Medium der künstlerischen Mittel selbst, entwickelt aus den »Urqualitäten« der Farbe, der möglichen Dominanz der Buntkomponente, der Dominanz von Eigenhelle/Eigendunkel und der möglichen gleichwertigen Synthese dieser beiden Prinzipien.

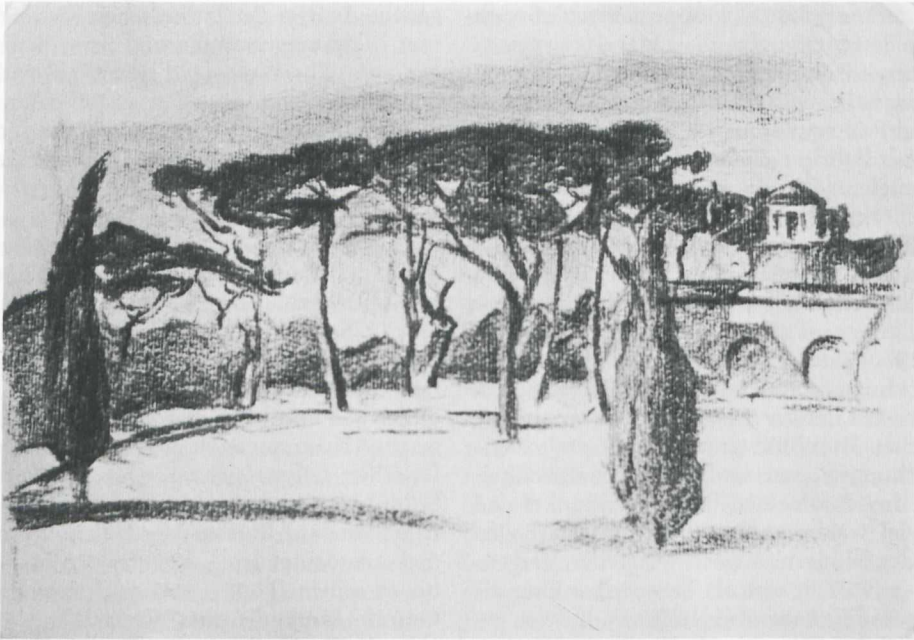
Jede Abhandlung von Ernst Strauss fügt sich bruchlos in eine übergreifende Gesamtanschauung der neuzeitlichen Koloritgeschichte ein – und es ist einzig Strauss, der bislang der Kunstgeschichtswissenschaft eine solche Gesamtanschauung und die sie ermöglichenden »rationalen Mittel und Wege« (S. 7) bieten konnte. Gleichwohl bleibt diese Gesamtanschauung nicht fixiert auf einmal gewonnene Ergebnisse, vielmehr gibt jede neue Untersuchung Anlaß zu neuen Differenzierungen und eröffnet neue Ausblicke. So schließt die Ausstellungsbesprechung »William Turner und die Landschaft seiner Zeit« von 1976, die eine

genaue Analyse der Turnerschen Farb-, Bildlicht- und Bildraumgestaltung und prinzipielle Aussagen zum Charakter der Farbe Weiß enthält, mit der Feststellung, eine der entscheidenden Leistungen Turners liege in der »Überwindung der als unvereinbar erscheinenden Gegensätze Bildfarbe – Helldunkel« und mit dem Hinweis auf die Verselbständigung auch des Bildlichts in der Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts »zu einem (noch nicht mit Sicherheit bestimmbar) späteren Zeitpunkt als im Fall der Farbe« (Kunstchronik, 1976, S. 415, 417).

In seiner vorletzten Arbeit näherte Strauss sich in tiefer Bewunderung dem Spätwerk Cézannes, dieser »Summe einer durch höchste visuelle und geistige Konzentration gekennzeichneten schöpferischen Lebensleistung« (Kunstchronik, 1980, S. 246), das er, wiederum im Dialog mit den Reflexionen des Künstlers, mit neuen, hier nicht einmal anzudeutenden Erkenntnissen erhellte. Und bis zu seinem Tode widmete er sich den Bildern Giorgio Morandis, den Werken jenes Künstlers also, der ihm in seiner Stille, seiner Zurückgezogenheit und in seiner unbeeinträchtigen Konsequenz als geistig verwandt erscheinen mochte. (Der letzte Aufsatz von Strauss erschien im Katalog der Münchner Morandi-Ausstellung 1981, eine zweite, noch unveröffentlichte Studie zur Farbgestaltung Morandis konnte nahezu abgeschlossen werden.)

Das wissenschaftliche Werk von Ernst Strauss stellt sich als eine phänomenologische Forschung dar, die ihresgleichen sucht: Richtmaß und Ansporn für alle, die die zentrale Aufgabe der Kunstgeschichtswissenschaft nicht darin sehen, die außerkünstlerischen Bedingungen von Kunst zu erforschen, die sich andererseits für die Interpretation nicht mit einer metaphorischen Sprache begnügen wollen, sondern vom Geheimnis der künstlerischen Schöpfung mit klaren Begriffen sprechen wollen – soweit dies möglich ist.

Ernst Strauss' kunstgeschichtliche Forschung schlug eine Brücke zur reflektierten künstlerischen Praxis, nicht etwa, indem sie versuchte, den jeweils letzten Aktualitäten des künstlerischen Schaffens auf den Fersen zu bleiben, sondern in ihrer *Methode* genauen, strukturierenden Sehens selbst. Von dieser Methode aus ist auch sein eigenes malerisches und graphisches Schaffen ein integraler Bestandteil seiner Kunst-Wissenschaft. Leider fehlt noch eine Studie über die künstlerischen Arbeiten von Kunsthistorikern, dennoch läßt sich schon jetzt die Besonderheit des Straußschen Schaffens umrißhaft erkennen. Es ist nicht



1. Ernst Strauss, Villa Borghese, Rom

Liebhaberei oder Kompensation, dient nicht der kunsthistorischen Arbeit als »Gedächtnisstütze«, entspringt nicht einer Vergangenheits-Sehnsucht noch steht es in Konkurrenz zu zeitgenössischen künstlerischen Positionen. Es ist vielmehr getragen von einem kunst-wissenschaftlichen Eros nach Erfahrungen, die nur das »métier« selbst vermitteln kann. Nicht die »Originalität« entscheidet. Was für *alle* Künstler gilt, nämlich daß sie »die Vielfalt und Vieldeutigkeit ästhetischer Eigenschaften« der Bildmittel »erst entdecken oder in einer neuen Absicht verwenden« (S. 196), dieser entdeckende, forschende Zug des künstlerischen Schaffens ist auch dem Werk von Ernst Strauss eigen. Und wie kein künstlerisches Schaffen erschöpft es sich darin. Seine Tempera- und Aquarellbilder und Zeichnungen verleugnen nicht die Bewunderung, die Strauss Künstlern der klassischen Moderne zollte: Juan Gris, Giorgio Morandi, Jacques Villon, Georges Seurat und dem unerreichbaren Cézanne. Gleichwohl bleiben sie unverwechselbar. Als Beispiel für das zeichnerische Werk stehe das Blatt »Villa Borghese, Rom« (Abb. 1) von 1977 (Bleistift und Kohle, 21,5 × 30 cm): streng im Bildbau und der Korrelation von Linien als Schattenbahnen, Gegenstandsformen und die zu selbständigen »Figuren«

ausgebildeten Abschnitte des Grundes in genauer Auswägung, die Graunancen reich differenziert. Die Temperabilder sind meist in zugleich herber und zarter Farbigkeit und gleichmäßiger, etwas gedeckter Helle gehalten. »Chromatisches« und »koloristisches« Farbprinzip sind in ein schwebendes Gleichgewicht gebracht. Mit ihrer »Relief«-Räumlichkeit sind sie ganz der romanischen Tradition des »Fernbildes« verpflichtet. Die »Starnberger Straße« von 1980 (Tempera, 33 × 42 cm) fängt den Raumstoß des Vordergrundes in die Festigkeit der abschließenden Baumzone auf (Abb. 2). Die Abbildung läßt nur die Rhythmik der Formkomposition erkennen. Die Farbigkeit wird bestimmt von einem Klang vielfach abgestufter Grün-, Ocker-, Grau- und Bläulichtöne mit zarten Rosa-Akzenten².

Doch ist mit solchen Bemerkungen erst wenig ausgesagt über die Besonderheit der Werke. Diese gründet im Charakter des Schaffenden: sie zeigt etwas von seiner inneren Freiheit und Gelassenheit, seiner Bescheidenheit, seiner Ehrfurcht vor dem »Motiv«, seiner Liebe zur Welt des Sichtbaren.

² Weitere Abbildungen im Heft der Galerie Arnold-Livie, München: Ernst Strauss zum 80. Geburtstag, 30. Juni 1981.



2. Ernst Strauss, Straße in Starnberg

Schriftenverzeichnis

Nach der Zusammenstellung von Thomas Lersch in: Ernst Strauss zum 80. Geburtstag, 30. Juni 1981. Beiträge von Werner Gross, Reinhold Hammerstein, Lorenz Dittmann, Andreas Prater, Helena Walter-Karydi, Wolfgang Pilz, Thomas Lersch. Galerie Arnoldi-Livie. Maximilianstraße 36, München 22. Mit Ergänzungen zu 1932 und 1933.

1928

Untersuchungen zum Kolorit in der spätgotischen deutschen Malerei (ca. 1460 bis ca. 1510) an Beispielen der schwäbischen, fränkischen und bayerischen Schule. (Phil. Diss. München 1927) München, Dr. C. Wolf & Sohn, 1928, 1. Bl., 102 S., 1 Bl.

Wiederabgedruckt in: 1972 a), S. 135–194.

1932

a. Die Münchener Architektur und Dekoration um 1600. (Ungedruckte Habil.-Schrift. Mün-

chen 1932. Das Manuskript ist verloren. Ein Résumé enthält die Sammelrezension von Heinz Rudolf Rosemann in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, I (1932), S. 300–302.)

b. (Sammelrezensionen). Zeitschrift für Kunstgeschichte, I (1932), S. 171/172 u. S. 302/303.

1933

a. Über einige Grundfragen der Ornamentbetrachtung. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XXVII (1933), S. 33–48.

b. (Sammelrezension) A. E. Brinckmann, Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann (Berlin 1932) u. a. Zeitschrift für Kunstgeschichte, II (1933), S. 50f.

c. (Sammelrezensionen). Ebda., S. 227/228.

d. (Rezension) Kurt Martin, Die Kunstdenkmäler Badens, Bd. X: Kreis Mannheim, 2. Abt.: Stadt Schwetzingen (1933). Ebda., S. 417.

e. (Rezension) Norbert Lieb, Ottobeuren und die Barockarchitektur Ostschwabens (Augsburg 1933). Ebd., S. 417f.

1935

»Hans (I) Rottenhammer«. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begr. von Ulrich Thieme und Felix Becker. Bd. XXIX (Leipzig 1935), S. 97f.

1937

»Akanthus«. Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, hrsg. von Otto Schmitt. Bd. I (Stuttgart 1937), Sp. 262–273.

1942

The Picture Plane and its Interpretation. Comments on the Problem of Space in Painting. The Pacific Art Review, II, 3/4 (Winter 1942–43), S. 1–19.

1948

»Bauornament«. Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, hrsg. von Otto Schmitt. Bd. II (Stuttgart-Waldsee 1948), Sp. 106–131.

1954

Peter Paul Rubens (1577–1640). München – Wien – Basel, Desch, 1954. (»Welt in Farbe«. Taschenbücher der Kunst). 27 (unpag.) S. Text, 38 Taf. (Eine englische Ausgabe erschien bei Harry N. Abrams, New York).

1956

(Rezension) Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei (Berlin 1954). Zeitschrift für Kunstgeschichte, XIX (1956), S. 90–95.

1959

Zu den Anfängen des Helldunkels. Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, hrsg. von Hans Sedlmayr, Nr. 5 »Über Farbe, Licht und Dunkel« (München, in Komm. bei Max Hueber, 1959), S. 1–19.

Wiederabgedruckt in: 1972 a), S. 25–40.

1961

Bemerkungen zum Kolorismus zweier Gemälde der Münchener Pinakothek. Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstage. Beiträge zur Kunst- und Geistesgeschichte, hrsg. von Martin Gosebruch. Berlin, de Gruyter, 1961, S. 66–82.

Wiederabgedruckt in: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, hrsg. von Hans Sedlmayr, Nr. 9/10 »Über Farbe, Licht und Dunkel (II). Zeit und Licht« (München, in Komm. bei Max Hueber, 1964), S. 5–21 und in: 1972 a), S. 59–72.

1962

Fra Filippo Lippi, 1406–1469: »Verkündigung Mariae«, Alte Pinakothek München. Remigius Netzer (Hrsg.), Kunstwerke der Welt aus öffent-

lichem bayerischen Kunstbesitz. Zweiter Bild- und Textband zur Sendereihe des Bayerischen Rundfunks. München, Lambert Müller, 1962, Blatt 42 (2 Seiten).

1964

Zur Frage des Helldunkels bei Delacroix. Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, hrsg. von Hans Sedlmayr, Nr. 9/10 »Über Farbe, Licht und Dunkel (II). Zeit und Licht« (München, in Komm. bei Max Hueber, 1964), S. 22–42.

Wiederabgedruckt in: 1972 a), S. 73–89.

1965

(Rezension) Jutta Held, Farbe und Licht in Goyas Malerei (Berlin 1964). Zeitschrift für Kunstgeschichte, XXVIII (1965), S. 272–274.

1968

Über Juan Gris' »Technique picturale«. Amici amico. Festschrift für Werner Gross zu seinem 65. Geburtstag am 25. 11. 1966, hrsg. von Kurt Badt und Martin Gosebruch. München, Fink, 1968, S. 335–362.

Wiederabgedruckt in: 1972 a), S. 91–111.

1970

a. Paul Klee »Das Licht und Etlliches«. Pantheon, XXVIII (1970), S. 50–56.

Wiederabgedruckt in: 1972 a), S. 113–120.

b. Die Pariser Matisse-Retrospektive. Die Kunst und Das schöne Heim, LXXXII (1970), S. 604–607.

1971

(Rezension) Paul Klee, Unendliche Naturgeschichte. Form und Gestaltungslehre Bd. II, hrsg. von Jürg Spiller (Basel-Stuttgart 1970). Pantheon, XXIX (1971), S. 454–456.

1972

a. Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto. München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1972. 211 S., mit Abb. (Kunstwissenschaftliche Studien, 47). Enthält: Vorwort (S. 7f.) – Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe. Vortrag an der Universität München am 11. 11. 1969 (Erstveröffentlichung, S. 9–24) – 1959 (S. 25–40) – 1972 b) (S. 41–57) – 1961 (S. 59–72) – 1964 (S. 73–89) – 1968 (S. 91–111) – 1970 a) (S. 113–120) – Zur Helldunkellehre Klees (Erstveröffentlichung, S. 121–133) – 1928 (S. 135–194) – Zur Entwicklung der Koloritforschung (Erstveröffentlichung, S. 195–203) – Bibliographie (S. 205–212).

Rezensiert von

– Lorenz Dittmann (Kunstchronik, XXVII (1974), S. 186–188, 197–202).

- Bernhard Rupprecht (Pantheon, XXXII (1974), S. 442-443).
 - Martin Gosebruch (Neue Zürcher Zeitung, 3. Juli 1973).
 - Ulrike von Hase (Wissensch. Literaturanzeiger, XII (Juli 1973), S. 14).
 - B. L. (La Chronique des Arts. - Supplément à la Gazette des Beaux-Arts, Nr. 1250 (mars 1973), S. 56f.).
 - b. Überlegungen zur Farbe bei Giotto. Festschrift Luitpold Dussler. 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, hrsg. von Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth u. a. München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1972, S. 113-130.
Wiederabgedruckt in: 1972 a) S. 41-57.
 - c. Kolorismus der Orientalmalerei im 19. und 20. Jahrhundert. Kat. Ausst. »Weltkulturen und moderne Kunst, Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indoamerika« (München, Haus der Kunst, 16. 6. - 30. 9. 1972). München, Bruckmann, 1972, S. 108-113.
 - d. (Rezension) Hans Konrad Roethel, Paul Klee in München (Bern 1971). Pantheon, XXX (1972), S. 350.
- 1974
- a. (Rezension) Kristina Herrmann-Fiore, Dürers Landschaftsaquarelle. Ihre kunstgeschichtliche Stellung und Eigenart als farbige Landschaftsbilder (Bern-Frankfurt/M. 1972. - Kieker Kunsthistorische Studien, 1). Pantheon, XXXII (1974), S. 110-112.
 - b. (Rezension) Jürgen Glaesemer, Paul Klee. Handzeichnungen I - Kindheit bis 1920 (Bern 1973). Ebda., S. 211f.
 - c. (Rezension) Christian Geelhaar, Paul Klee und das Bauhaus (Köln 1972). Ebda., S. 333f.
- 1975
- Über Juan Gris als Zeichner. Pantheon, XXXIII (1975), S. 334-342.
- 1976
- a. William Turner und die Landschaft seiner Zeit. Zur Ausstellung der Hamburger Kunsthalle, Mai-Juli 1976. Kunstchronik XXIX (1976), S. 401-410; 415-417.
In gekürzter Fassung wiederabgedruckt in: Kat. Ausst. »Farbe« (München, 30. März 1980 (-Mai 1980), Galerien Maximilianstraße, 36; Galerie Arnold-Livie), 4 S.
 - b. (Rezension) Monika Goedl-Roth, Wilhelm von Kobell Druckgraphik. Studien zur Radierung und Aquatinta mit kritischem Verzeichnis (München 1974. - Bruckmanns Beiträge zur Kunstwissenschaft). Pantheon, XXXIV (1976), S. 176f.
- 1980
- Nachbetrachtungen zur Pariser Cézanne-Retrospektive 1978. Kunstchronik, XXXIII (1980), Teil I: S. 246-259, Teil II: S. 281-293.
- 1981
- Bemerkungen zur Bildanlage in den Stilleben Giorgio Morandis. Kat. Ausst. »Giorgio Morandi, Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen« (München, Haus der Kunst, 18. 7. - 6. 9. 1981). München, Thieme, 1981, S. 23-30.

Lorenz Dittmann