

Vorwort zur zweiten Auflage

Die vorliegende erweiterte Neuausgabe der »Koloritgeschichtlichen Untersuchungen zur Malerei seit Giotto« von Ernst Strauss bringt zusätzlich zu den in der ersten Auflage gesammelten Studien sämtliche seit 1972 an verschiedenen Orten publizierten Aufsätze von Ernst Strauss sowie drei bislang unveröffentlichte Abhandlungen: das Fragment »Koloritgeschichtliche Schlüsselwerke der neuzeitlichen Malerei«, den Vortrag »Über zwei grundlegende koloristische Gestaltungsmittel der neueren Malerei« und die letzte Studie von Ernst Strauss, seine Untersuchung über Licht und Farbe in den Stilleben Giorgio Morandis. Wegen des untrennbaren Zusammenhanges von Bildkolorit und Bildraumstruktur wurden in die Neuauflage auch die Strauss'schen Abhandlungen »Über einige Grundfragen der Ornamentbetrachtung« und »The Picture Plane and its Interpretation« aufgenommen.

Die Bibliographie der Farbliteratur wurde erweitert und aktualisiert, hinzugefügt wurden ferner Personen- und Sachregister.

Ernst Strauss bezeichnete seine Beiträge als »Bausteine« zu einer Gesamtkunstgeschichte des Kolorits«. Vielleicht erweisen sie sich aber als die Stützpfeiler, die allererst eine tragfähige Konstruktion der Koloritgeschichte ermöglichen.

Auch der Neuauflage hat sich der Deutsche Kunstverlag mit aller Sorgfalt angenommen. Besonderer Dank gebührt Frau Liesel Strauss, ohne deren tatkräftige Hilfe diese zweite Auflage nicht hätte erscheinen können.

FRÜHJAHR 1983

LORENZ DITTMANN

Grundzüge der koloritgeschichtlichen Forschung von Ernst Strauss

Diese Einführung¹ stellt die Grundlinien der koloritgeschichtlichen Forschungen von Ernst Strauss in chronologischer Folge und eingebettet in seine Biographie dar, um so der Entwicklung und Schärfung des *Problembewußtseins* in der koloritgeschichtlichen Forschung nachzuspüren und, aus dem notwendigerweise Fragmentarischen jeder Lebensleistung, einige Fragen künftiger farbgeschichtlicher Arbeit abzuleiten.

Probleme, die die *Voraussetzungen* farbgeschichtlicher Forschungen betreffen, etwa die Berücksichtigung des Erhaltungszustandes der Gemälde, die Forderung, Farbanalysen ausschließlich vor den Originalen selbst zu erstellen, sowie die darin enthaltenen Schwierigkeiten, beschrieb Strauss selbst im Vorwort seines hier in zweiter, erweiterter Auflage vorliegenden Buches. Ich gehe darauf nicht weiter ein, konzentriere mich vielmehr vornehmlich auf das *hermeneutische Problem* koloritgeschichtlicher Forschungen, das mit der Bildfarbe gegebene Problem der *künstlerischen Gestaltungsmittel* in der Malerei, sowie einige spezielle Probleme der *Koloritgeschichte* in der neuzeitlichen europäischen Malerei.

Zur Einbindung der koloritgeschichtlichen Forschungen in das gesamte wissenschaftlich-künstlerische Lebenswerk von Ernst Strauss sei ein kurzer biographischer Abriss in die Erinnerung zurückgerufen.

Ernst Strauss, geboren am 30. Juni 1901 in Mannheim, studierte 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 in der Kunstgeschichtswissenschaft. 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 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)« (hier wiederabgedruckt S. 255–314). Es folgten ein mehrjähriges Volontariat an Münchner Museen, Reisen, und dann, 1932, die Habilitation bei Pinder in München. (Die Habilitationsschrift »Die Münchner Architektur und Dekoration um 1600« blieb ungedruckt und ist in den beiden maschinenschriftlichen Exemplaren verloren.) Als Privatdozent hielt er im Sommersemester 1932 und im Wintersemester 32/33 Vorlesungen zur Geschichte der neueren Malerei und Übungen zur Geschichte der Farbgestaltung vor Originalen der Münchner Museen. Im April 1933 verlor er seine Stellung auf Grund des Nationalsozialistischen Berufsbeamtengesetzes. Nach vorübergehender Tätigkeit im Münchner Kunsthandel sah er sich 1935 zur Emigration nach Italien gezwungen.

Dort wandte sich 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.

¹ Eine erste Fassung dieses Textes diente als Vortrag zum Gedenken an Prof. Dr. Ernst Strauss an der Universität München am 17. 2. 1982. Passagen daraus wurden übernommen in den Nachruf auf Ernst Strauss (Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 45, 1982, Heft 1, S. 87–95).

Er ist eine Persönlichkeit von großem Ernst, der sich in jeder Form musikalischer Betätigung sicherlich aufs äußerste bewähren wird.« 1937 besuchte Strauss den Sommerkurs von Arthur Schnabel in Tremezzo. Auch Klavierunterricht und Konzerte gab Strauss in diesen Jahren.

Die Inhaftierung anlässlich des Besuches Hitlers bei Mussolini 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, Kalifornien, um und übernahm 1943 die Leitung der Klavierklasse für Fortgeschrittene an der Highschool of Music in Burlingame, Kalifornien. 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 Strawinsky.

Im März 1949 kehrte Strauss nach Deutschland zurück und erhielt eine Dozentur für Klavier an der Musikhochschule in Freiburg/Br. Im März 1952 wurde er wieder als Privatdozent in die Philosophische Fakultät der Münchner Universität aufgenommen und 1954, nach Überwindung von Schwierigkeiten, zum außerplanmäßigen Professor ernannt. Seine Lehrtätigkeit an der Freiburger Musikhochschule beendete Strauss 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. – Ernst Strauss starb am 27. September 1981 in Freiburg.

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, wie erwähnt, 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« in Bd. I, »Bauornament« in Bd. II. Strauss wollte diese Themen aber offenbar nicht unverbunden nebeneinander stehen lassen, sein letztes Ziel war wohl 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 Ornamentbetrachtung« von 1933 (hier S. 315–331). 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« (S. 259, 260). In einem ähnlichen Sinne erfaßte Strauss die Ornamentik. Das

Ornament bezeichnete ihm das »*Typische* eines Formwillens. Es ist . . . unpersönlicher 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 . . . (S. 316). Zugleich aber steht die Ornamentgestaltung für die formbildende Kraft überhaupt, ja sie ist ein »Überschuß« derselben.

In der Konzeption einer »Kunstgeschichte ohne Namen« folgte Strauss Heinrich Wölfflin. Während Wölfflin jedoch mit dieser Konzeption die Absicht verband, »etwas zur Darstellung zu bringen, das *unter* dem Individuellen liegt«², war für Strauss das »Anonyme« eine Dimension des »Überpersönlichen«. »Überpersönlich« ist diese Region, weil sie die Dimension der künstlerischen Mittel selbst darstellt.

In dieser Idee eines »überpersönlichen«, der Willkür des einzelnen entzogenen Reiches künstlerischer Gesetzmäßigkeiten, mit der er von Wölfflins Auffassung einer »Kunstgeschichte ohne Namen« abwich, war Strauss gewiß auch bestimmt von seinen Erfahrungen als Musiker, seiner Teilhabe an den strengen und subtilen Gesetzmäßigkeiten der Welt musikalischer Töne.

Zu erkennen sind die künstlerischen Gesetzmäßigkeiten und »Grundprinzipien« nur mittels genauester Analysen der Relationen zwischen den bildnerischen 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«, vorgedrungen wäre, hätte ihm die Möglichkeit einer unbehinderten kunsthistorischen Entfaltung offengestanden.

Der farbhistorische Ertrag der Dissertationsarbeit war die Gegenüberstellung eines »lokalfarbigen« und eines »lichtfarbigen« Kolorits. Die Definitionen lauteten: »Wird das Bildganze in erster Linie durch die Vorherrschaft abstrakter Lokalfarben in der Weise bestimmt, daß wir diese selbst als den einheitsbildenden Faktor empfinden, nicht aber das als Quelle unsichtbare, allen Teilen des Bildes gleichmäßig sich mitteilende Licht, dann können wir von einem lokalfarbigen Kolorit sprechen. – Wo dagegen die Farben im Bilde als die Wirkungen einer vereinheitlichenden Lichtquelle von uns empfunden werden, so daß die Farbigeit des Bildes nur in Beziehung zu dieser gedacht werden kann, wo die farbigen Erscheinungen die Illusion wirklich beleuchteter Flächen in uns erregen, die bei allem Eigenwert noch einem beherrschenden Lichtzentrum untergeordnet sind, da stehen wir dem lichtfarbigen Kolorit gegenüber« (S. 263).

Diese Definitionen zeigen, welch weiten Weg Strauss selbst in seinen Beobachtungen und Begriffsbildungen zurücklegte. Der Wiederabdruck seiner Dissertation galt ihm auch als Dokumentation »der Koloritforschung in ihren ersten tastenden Anfängen« (S. 9). Immerhin bestimmte die Vorstellung eines »lichtfarbigen« Kolorits, das an anderer Stelle definiert wurde »als Wirkung des vereinheitlichenden, *außerhalb* der Bildwelt gedachten Lichtes« (S. 307) noch den Horizont des Buches Wolfgang Schönes von 1954.

Das »lichtfarbige« Kolorit hatte sein erstes Wirkungsfeld in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt der Dissertation aber stand die Frage des *Übergangs* von einem »lokalfarbigen« zu einem »lichtfarbigen« Kolorit in der deutschen Malerei

² Vgl. Heinrich Wölfflin: In eigener Sache. In: Heinrich Wölfflin: Gedanken zur Kunstgeschichte, Gedrucktes und Ungedrucktes, Basel 1941, S. 15.

selbst, also ein *entwicklungsgeschichtlicher* Gesichtspunkt. »Der große Gegensatz, der zwischen der deutschen Farbgebung des 15. Jahrhunderts und der des 16. Jahrhunderts besteht, läßt sich allgemein so formulieren, daß man jene als eine ›koloristische‹ (= ›lokalfarbige‹), diese als eine ›malerische‹ (= ›lichtfarbige‹) bezeichnet. Meister wie Herlin oder Zeitblom nennen wir am treffendsten Koloristen, im älteren Holbein haben wir den ersten eigentlichen ›Maler‹ der deutschen Renaissance zu sehen« (S. 307). Damit blieb Strauss hier – nicht nur terminologisch, im Begriff des »Malerischen« – noch den Wölfflinschen »Grundbegriffen« nahe, die ja von vornherein im Hinblick auf das »Problem der Stilentwicklung« entworfen worden waren.

Demgegenüber konzentrierte sich Strauss in seinem einzigen während der amerikanischen Emigration entstandenen Aufsatz »The Picture Plane and its Interpretation« (1942/43) auf die Erhellung von *Konstanten* der italienischen und der niederländischen Bildgestaltung, die hier mit Beispielen des 15. und 17. Jahrhunderts einander konfrontiert wurden. Vergleichsgrundlage ist der Bildraum, den Strauss hier, noch tastend, für die italienische Gestaltung als »dekorativen«, für die niederländische als »atmosphärischen« Raum bezeichnete. Der italienische Bildraum wurde darüber hinaus schon mit den aus Adolf von Hildebrands »Problem der Form« abgeleiteten Kriterien des »Reliefraumes« näher charakterisiert, der niederländische, vor allem der des 17. Jahrhunderts, mit Worten Eugène Fromentins als »konkav« gekennzeichnet. Aus diesen beiden Grundmöglichkeiten der Bildraumgestaltung, die erstmals von italienischen und niederländischen Malern des 15. Jahrhundert verwirklicht wurden, leitete Strauss prinzipielle Unterschiede in der Farb-, Licht- und Liniengestaltung ab. Mit diesem Aufsatz schuf er sich ein festes Fundament für seine gesamte spätere koloritgeschichtliche Forschung.

Schon hier prägte sich Straußens Bemühen um eine Erkenntnis künstlerischer, in den Möglichkeiten der Gestaltungsmittel selbst beschlossener Grundprinzipien, abgelöst von entwicklungsgeschichtlichen Vorstellungen, klar aus. Später, 1961, wird er ausdrücklich die »künstlerische, also überhistorische Grundfrage« stellen, wie Farbe im Bilde »möglich ist« (S. 112). 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 erkennendem 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« von 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‹« (S. 38; vgl. auch 337).

Damit wird erneut, wie ansatzweise schon in der Dissertation, die hier als erstes Grundproblem bezeichnete Frage nach der *hermeneutischen Möglichkeit* koloritgeschichtlicher Forschungen – denn das Bildlicht ist ja ein untrennbarer Bestandteil der Bildfarbe – angesprochen. Es ist ja erstaunlich, in welcher relativ beschränkten Ausschnitten Fragen der Licht- und auch der Farbgestaltung in den historisch gleichzeitigen Kunsttraktaten, der Kunstliteratur und lange Zeit auch in den Selbstäußerungen der Künstler behandelt wur-

den. Für die Künstleräußerungen ändert sich diese Situation erst im 19. Jahrhundert. Soll aber an Aussagen über die Lichtgestaltung, das Helldunkel, die farbige Erscheinung eines Bildes nur zulässig sein, was in der gleichzeitigen Reflexion auch verbal sich niedergeschlagen hat? Nein, im Gegenteil, es ist durchaus auch in Rechnung zu stellen, daß die gleichzeitige Reflexion die künstlerischen Phänomene nur verkürzt erfaßte. So betonte Strauss in einem Aufsatz von 1972: »Was einer tieferen Einsicht in die Besonderheit des Helldunkels als bildnerischen Mittels gewiß lange im Wege stand, war seine bis auf Leonardos Malereitraktat zurückgehende Gleichsetzung mit dem fließenden Übergang des Lichts zum Schatten, wie ihn in der Natur jede gewölbte Form an ihrer Oberfläche aufweist« (S. 228).

Gerade bei der Analyse der Licht- und Farbgestaltung ist die Kunstgeschichtswissenschaft offenbar in ihrer Eigenständigkeit, ihrer Fähigkeit zur Deutung nichtsprachlichen Ausdrucks herausgefordert. Unter diesem Aspekt ist es vielleicht kein Zufall, daß etwa die Erforschung der italienischen Farb- und Lichttheorie – mit den Büchern von Moshe Barasch: *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York 1978, und Jonas Gavel: *Colour. A Study of its Position in the Art Theory of the Quattro- and Cinquecento*, Stockholm 1979 – viel weiter vorangeschritten ist als die Erkenntnis der Farb- und Lichtgestaltung der gleichzeitigen Werke.

Diese Erkenntnis ist nämlich nahezu gänzlich verwiesen auf die »reine Anschauung«, die nun allerdings den höchsten Forderungen an Genauigkeit und künstlerischer Sensibilität muß genügen können und die sich allenfalls nur abstützen kann auf die Erfahrung *systematischer* Zusammenhänge der künstlerischen Gestaltungsmittel.

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 Bilddunkelheit erforderlich« seien (S. 44).

Diesen Aufgaben wenden sich die nun folgenden Forschungen von Ernst Strauss zu. Der grundlegende Aufsatz »Zu den Anfängen des Helldunkels« von 1959, zuerst erschienen in den »Heften des Kunsthistorischen Seminars der Universität München«, Nr. 5 (hier S. 47–62), der in fast jedem Satz neue Erkenntnisse mitteilt, akzentuiert den »übernatürlichen Charakter« des Helldunkels und bezeichnet es als das »ausschlaggebende künstlerische Mittel«, dessen sich die »gestaltende Phantasie der neuzeitlichen Malerei . . . zur *Entrückung* ihrer Bildwelt« bediente (S. 49). Wird das Helldunkel hier als das »ausschlaggebende künstlerische Mittel« charakterisiert, so ist damit auch eine Aussage zur immanenten Hierarchie der Gestaltungsmittel getan. Da auch das Helldunkel nur durch Farben zustandekommt, ist es letztlich die Bildfarbe, die wir, wie Strauss 1969 formulieren wird, »mit gutem Recht als das eigentliche Element ansehen können, das uns die ungeheure Reichweite der malerischen Aussagemöglichkeiten, . . . am unmittelbarsten und deutlichsten zu Bewußtsein bringt« (S. 26).

Damit ist das zweite der hier genannten Grundprobleme angesprochen: die Rolle der *Bildfarbe* innerhalb der *Gestaltungsmittel der Malerei*. Dies Problem wurde vor allem von Andreas Prater in seinem Beitrag zur Festgabe für Ernst Strauss zum 80. Geburtstag aufgegriffen. Prater schrieb hier: »Wie alle bedeutenden methodischen Leistungen beruhen auch die koloritgeschichtlichen Forschungen von Ernst Strauss auf einer grundsätzlichen

Fragestellung, die auf unteilbare, nicht weiter ableitbare Größen abzielt. Sie gehen aus von der (unausgesprochenen) Erkenntnis, daß alle visuellen Daten eines Bildes (sofern es die Ebene zum ausschließlichen Medium ihrer Erscheinung macht), also auch die unfarbigen Elemente durch die Instanz der Bildfarbe hindurch müssen und nur durch sie repräsentiert werden können. Das gilt nicht nur für sämtliche Bereiche der Form und des Gegenständlichen, wie Körper und Raum, sondern auch für Licht und Dunkel, die den Bereich des rein Abbildenden weit übersteigen . . . Und es gilt selbst für Bildmittel wie die bloße Linie, die, den Wirkungsweisen der Farbe widersprechend, doch selbst farbiger Natur ist. So sind auch alle scheinbar nicht weiter ableitbaren Gegebenheiten wie Fläche und Tiefe, Ruhe und Bewegung nicht zu trennen von der nun tatsächlich nicht weiter auflösbaren Größe der Bildfarbe und deren Erscheinungsformen. Durch sie gehen alle anderen Werte überhaupt erst ins Bild ein und werden so zu Faktoren der künstlerischen Gestalt.«³ Die Konsequenzen solcher Einsichten für eine »Ikonik«, um den Ausdruck Max Imdahls⁴ zu gebrauchen, der aber seinerseits der Farbe bislang nur akzidentielle, nicht konstitutive Bedeutung zuerkannte, sind noch nicht ausgeschöpft.

Gleichzeitig eröffnet der Aufsatz »Zu den Anfängen des Helldunkels« eine kunsthistorische Perspektive, indem er eine Brücke schlägt zur Malerei des Mittelalters. Im Mittelalter kommt »Farbe erst im Augenblick der Begegnung . . . des realen ›äußeren‹ Lichts mit dem stofflichen Farbträger (Metallblättchen, Glasscheibe) durch seine Entzündung an der Materie zustande«. In der Malerei des 14. Jahrhunderts dagegen werden Licht und Dunkel in die Bildwelt »hereingenommen« und 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 14. Jahrhunderts ist die »wesentlichste Vorbedingung« für das Helldunkel der neuzeitlichen Malerei (vgl. S. 56, 59).

Die weitere Ausprägung dieses Helldunkels verfolgen die »Bemerkungen zum Kolorismus zweier Gemälde der Münchner Pinakothek« von 1961 (hier S. 99–112), die, in Fortsetzung der im Aufsatz »The Picture Plane and its Interpretation« durchgeführten Vergleiche, ein Werk der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts mit einem italienischen Gemälde dieses Zeitraums konfrontieren, wiederum die Analyse der Farbgestaltung eng mit jener des Bildraumes verzahnend.

Auch davon sind hier nur die wichtigsten Ergebnisse herauszuheben. Fra Filippo Lippi »Verkündigung Mariä« (Abb. 1) weist eine »statistische Buntfarbigkeit« auf, die in ihren einzelnen Werten klar erfaßbar ist. Die Farben entfalten sich innerhalb einer nun schärfer charakterisierten »Schichtenkontinuität« des Reliefraumes. Das Licht ist den Farben »einverleibt«, in ihnen »zusammengedrängt«. Beim niederländischen Bild (Abb. 2) sind die farbigen Gegebenheiten ungleich schwerer zu benennen; hier liegen die Voraussetzungen der Farbe im Bereich des Lichtes und des Dunkels, in deren Spannungsfeld gewinnen sie eine viel größere Wandlungsfähigkeit, gehen sie kontinuierlich vom Licht zum dunklen, alle Schattenphänomene umfassenden Tiefengrund des Bildes über. Für beide Wirkungen sind die jeweiligen farbigen Erscheinungsweisen konstitutiv: die trockene, helle, ober-

³ Andreas Prater: Zur kunsthistorischen Methode von Ernst Strauss. In: Ernst Strauss zum 80. Geburtstag, 30. Juni 1981. — Mit Beiträgen von Werner Gross, Reinhold Hammerstein, Lorenz Dittmann, Andreas Prater, Helena Walter-Karydi, Wolfgang Pilz, Thomas Lersch. Galerie Arnold-Livie, Maximilianstraße 36, München 22. O. S.

⁴ Vgl. Max Imdahl: Giotto, Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. München 1980.

flächenhaft-dichte Temperafarbe im italienischen Bild, die Glanz und Tiefenlicht gewährende Lasurtechnik des niederländischen.

Mit großer innerer Konsequenz nimmt sich die chronologisch folgende Untersuchung von 1964 die »Frage des Helldunkels bei Delacroix« zum Thema. (Hier S. 135–151.) Nun geht es, nach der Aufdeckung der Ursprünge des Helldunkels und der Charakterisierung seiner ersten reifen Ausbildung im niederländischen 15. Jahrhundert, um das Problem seiner Verwandlung und Umdeutung in der Malerei des 19. 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. 138). So ist etwa beim Münchner Gemälde »Clorinde befreit Olindo und Sofronia von Verbrennungstod« (Abb. 5) die untere Bildhälfte bestimmt durch ein tiefes, »schwelendes« Dunkel. »Ihm entgegen stehen ein Focus konzentrierten Lichtes (um die Gestalt der Clorinde) und . . . eine ausgedehntere Region schon weniger intensiver Helligkeit, die als Dämmerlicht an Himmel und Stadtmauer aufglüht« (S. 148). – Von solcher Zwiespältigkeit frei sind die Fresken in St. Sulpice, die zeigen, wie für Delacroix die »demi-teinte«, d. h. »die Farbe«, die »an den Dingen nur bei diffusem Licht (*temps gris*)« erscheint, »zum Grundmaterial seiner farbigen Konzeption wird« (S. 145). Dies sind wiederum nur einige Ergebnisse dieser erkenntnisreichen Studie, die nun auch, stärker als die vorangegangenen Abhandlungen, die Besonderheiten eines Individualstiles 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 folgt ihnen in ihre vielfältigen Differenzierungen, getreu der Auffassung 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 wenigen Bemerkungen bedachte – in größtem Gegensatz zu Theodor Hetzer, der in Tizians Kolorit die Geschichte der Farbgestaltung in der neuzeitlichen Malerei verankert hatte – was Strauss als »Überforderung des Genies« (S. 336) zurückwies. Strauss war interessiert an den großen kunstgeschichtlichen 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, hier S. 63–79) ist, »inwiefern der stilbestimmende Rang der Fresken Giottos sich auch in der Verwendung und Behandlungsweise der Farbe äußert« (S. 64). 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. Sie werden erörtert in auf das Grundsätzliche abzielenden Vergleichen zu Bildfarbe und Bildraum in mittelalterlicher Malerei und sind zusammengefaßt zu charakterisieren als »Einsetzung der Fernbildfarbe als Norm, changierende (d. h. mit klaren Stufen arbeitende) Modellierungsweise, Erzeugung des Relieflichts durch die vereinigten Farbhelligkeiten und erstmalige Verwertung des Reliefschattens als eines formalen und zugleich koloristischen Mittels« (S. 79).

In seinen späteren Arbeiten wandte sich Strauss mehr und mehr Künstlern des 20. Jahrhunderts zu, gewiß nicht, weil ihm erst jetzt der Rang ihrer Kunst aufgegangen wäre, sondern 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 – von Reflexionen, die aber, wie schon angedeutet, erst seit dem 19. Jahrhundert eine zureichende Genauigkeit gewinnen. Schon in seiner Delacroix-Studie konnte er sich auf wichtige Aussagen des Künstlers stützen, seine Abhandlung »Über Juan Gris' ›Technique Picturale« von 1968 (hier S. 185–205) spürt in tief eindringenden Werkanalysen dem Zusammenwirken der bildnerischen Mittel in Gris' »architecture plate et colorée« nach. Dieser Leitsatz 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 Uner schöpfllichkeit der ›possibilités de la peinture« zu bestärken« (S. 205). Doppelt aufschlußreich sind diese Sätze, einmal weil sie, wiederum das hermeneutische Problem betreffend, das systematische Interesse einer phänomenologisch-analytischen kunstwissenschaftlichen Interpretation an Werk und Reflexionen von Künstlern des 20. Jahrhunderts benennen, zum anderen, weil sie zugleich den Blick auf die Unermeßlichkeit künstlerischer Möglichkeiten freihalten.

In seiner Studie ging es Strauss vornehmlich um eine genauere Erkenntnis des Bildraumes in den Werken von Gris, wie überhaupt festzuhalten ist, daß die Strauss'schen Bildraumanalysen seinen Untersuchungen zur Bildfarbe durchaus ebenbürtig sind. So heißt es hier etwa: »Gris dringt, dem vorgegebenen Lineament gleichsam entlangfurchend, in die Fläche vor, er hebt den Flächengrund aus. Wohl bleibt die Bildfläche als Grundebene für den ästhetischen Eindruck bestehen, wo immer aber sie angeschnitten wird, tritt ein Inneres zutage, eine bisher verborgen gebliebene Tiefe wird bloßgelegt. Jetzt erst fallen Malfläche und ästhetische Grenzschicht zusammen und der Raum hinter – anschaulicher gesagt: innerhalb – der Fläche wird zum Bildfeld, das ›Flächeninnere« zum Erscheinungsbereich der Formen« (S. 194). Damit sind wichtige Differenzierungen zum Begriff der »Flächigkeit« in der Malerei des 20. Jahrhunderts eingeführt.

Unter der genannten doppelten Hinsicht: der hermeneutischen Frage und der Uner schöpfllichkeit der künstlerischen Möglichkeiten 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« (hier S. 219–226 und 227–239). Ist Klee doch »in der 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. 228). – Die Studie zu Klees »Das Licht und Etlliches« (Abb. 7) enthüllt den »unirdischen Charakter« dieses Lichts und erfaßt das Bild »als ein Schlüsselwerk der Malerei des 20. Jahrhunderts, deren Geschichte uns heute immer deutlicher als ein Vorgang der Verinnerlichung erkennbar wird« (S. 226). Die zweite Abhandlung analysiert das Verhältnis von Farbe und Helldunkel bei Klee. Findet sich bei Klee eine »koloristische Erscheinungsform des

Helldunkels« (S. 238), 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. 258) vermittelnden Vortrag von 1969 »Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe« in ihrer Reinheit als »koloristisches«, »luminaristisches« und »chromatisches« Prinzip herausgearbeitet hatte (hier S. 22–26).

Von einem »koloristischen Prinzip« in der Gestaltung der Bildfarbe ist zu sprechen, wenn »im Gesamteindruck einer Malerei offensichtlich die Buntkomponente der Farben« dominiert. Dann stehen die Farben »unabhängig von ihrem Buntheitsgrad, ihrer Anzahl, Ausbreitung und Lage, über das ganze Bild hin in Kontrasten zusammen, deren Stärkegrad sich nach der Größe der Abstände zwischen den einzelnen Buntheiten bemißt, die selbst wiederum durch kleinere Stufen von Buntheiten unterteilt oder miteinander verbunden werden. Jeder dieser Buntheiten kommt ein durch die Kontrastgrenze oder Konturlinie deutlich definierter Bezirk im Blickfeld zu. Das Bildlicht geht in diesem Falle aus der Totalität der Eigenhelligkeit sämtlicher Bildfarben hervor« (S. 24).

Wichtig ist, zu beachten, daß »koloristisch« nicht meint, ein Bild wäre »bunt« (in einem alltagsprachlichen Sinne), daß das »koloristische Prinzip« also nicht abhängt von der *Stärke* des Buntgehalts als solcher. Ausdrücklich heißt es in der zitierten Passage, die Farben stünden »unabhängig von ihrem Buntheitsgrad« in Kontrasten zusammen. – An dieser Stelle ist auch die Strauss'sche Unterscheidung von »koloristisch« und »Kolorit« zu erwähnen. »Kolorit«, etwa in Worten wie »koloritgeschichtliche Untersuchung« meint die *alle* Gestaltungsprinzipien umfassende Potenz der Bildfarbe, »koloristisch« nur die *eine* Grundmöglichkeit unter der Dominanz der Buntkomponente.

Das zweite, das »luminaristische« Gestaltungsprinzip kommt zum Tragen, wenn der »Bildaspekt vorwiegend durch Licht (gleichgültig, in welchem Spannungsgrad) und Dunkel (gleichgültig, in welchem Dichtegrad) bestimmt« wird. Dann »bilden die äußeren Pole des Kolorits nicht zwei nach Qualität oder Helligkeitsgrad extrem verschiedene Buntwerte, sondern die zwei zum Luminösen erweiterten, gleicherweise im Licht wie im Dunkel aufgehenden Helligkeits- (und Dunkelheits-)Komponenten der Bildfarben, unter Einschluss der Buntheiten und in Durchdringung mit diesen. Die Verbindung der Farben geschieht dann nicht so sehr stufenweise, als vielmehr in verschmelzenden oder verschwebenden Übergängen. Gegensätze ergeben sich in diesem Falle nicht durch ein Gefälle zwischen unterschiedlichen begrenzbaren Buntheiten, sondern durch die Polarität von Licht und Finsternis. Alle farbigen Bildelemente erscheinen in einem transitorischen Zustand und in der gleichen dynamischen Spannung, wie sie auch schon an der einzelnen Farbe bei ihrer Wendung vom Licht ins Dunkel zu beobachten ist« (S. 24, 25).

Das »dritte Prinzip farbiger Zuordnung« schließlich kann »als eine Synthese aus den beiden anderen angesehen werden«, da es »darauf abzielt, mittels farbiger Kontraste und ausschließlich durch sie, lichthafte Wirkung hervorzubringen«. »Diese Kontraste wie auch die aus ihnen resultierenden Wirkungen (sind) von anderer Art« als beim »koloristischen Prinzip«. Denn bei Anwendung dieses »dritten Prinzips« werden die kontrastierenden Buntwerte nicht als mehr oder weniger ausgebreitete einfarbige Flächen eingesetzt, unter Wahrung einer und der gleichen jeweils durch den Gegenstand bestimmten individuellen Farbe, sondern entweder als subtile Abstufungen, Nuancierungen eines vorgegebenen Farbwertes – oder aber auch als eine Mikrostruktur aus Partikel und kleinsten Flecken-

formen unterschiedlicher Farbe. Diese als ›divisionistisch‹ bezeichneten Verfahren bewirken, bei angemessener Entfernung vom Bilde, eine ›optische Mischung‹ der Farbteile im Auge des Betrachters, die im ersten Falle eine Belebung und Intensivierung der Buntheit, im letzteren den Eindruck eines auf der Stelle schwingenden Lichtmediums hervorruft. Die Weiterbildung dieses Verfahrens aus der bereits auf Farbteilung beruhenden impressionistischen Technik und seine konsequente Ausbildung zu einem umfassenden System ist die epochemachende Tat Seurats; er selbst hat seine Errungenschaft als ›Chromo-Luminarismus‹ bezeichnet. Der Name legt nahe, bei einer systematischen Einsetzung klein- und vierteiliger Buntfarben zur Hervorrufung eines lichthaften Aspektes von der Befolgung eines *chromatischen* Prinzips zu sprechen« (S. 25).

Dieser Technik der geteilten Farbe« kommt in der europäischen Malerei große Bedeutung zu. Strauss gab als Beispiele die pompejanische Wandmalerei, das antike und das mittelalterliche Mosaik, den Chromatismus Cézannes an.

Auch das »ihm anscheinend so wesensfremde Helldunkel« konnte sich dieser Technik bedienen, und hierfür nannte Strauss Werke des mittleren und späten Tizian, Vermeers oder Watteaus, oder für das 19. Jh., die Technik Constables und vor allem Delacroix?. Damit sind offenbar sehr verschiedenartige farbige Bilderscheinungen unter ein Prinzip und dessen Durchdringung mit dem Helldunkel gefaßt. Auf das darin enthaltene Problem komme ich noch zurück. 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 der Farben und der möglichen 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 weitere Untersuchung Anlaß zu neuen Differenzierungen und eröffnet neue Ausblicke. Die Ausstellungsbesprechung »William Turner und die Landschaft seiner Zeit« von 1976 (hier S. 123–133) erklärt nun ausdrücklich (was vordem unausgesprochene Voraussetzung war): »Bildlicht und Bildraumdarstellung sind in der Malerei prinzipiell nicht voneinander zu trennen« und erläutert diesen Zusammenhang an den beiden wichtigsten Raumstrukturen Turners, der Zonengliederung und einem zweiten räumlichen Organisationssystem, bei dem die Bildtiefe zustande kommt »durch breite, zu Bögen ausgezogene Farbbahnen, die eine imaginäre Tiefenachse in spiraligen, dem Grund zu sich verengenden Windungen umkreisen und somit die Bildfläche wirbelartig eintiefen«. Hier ist es, »als ob der Saugkraft der einkreisenden Farbformen eine gegenläufige Energie entspräche, die in der hervorbrechenden Helle des Bildgrunds ihren Ursprung hat und von ihm aus den Bildgrund durchstrahlt«. Dazu kommen Aussagen zum Charakter der Farbe Weiß, etwa, daß es »im Kosmos der Farben durch einen ›Sprung‹ von dem Bereich der Buntwerte radikal geschieden erscheint« und wie Turner dies Problem durch Überleitung stark verdünnter Gelb- und Grauwerte in das Weiß löst. Die Besprechung schließt mit dem Hinweis auf die Verselbständigung auch des Bildlichts in der Malerei des 20. Jahrhunderts »zu einem (noch nicht mit Sicherheit bestimmbar) späteren Zeitpunkt als im Fall der Farbe« (S. 133).

In seiner vorletzten Arbeit näherte sich Strauss in tiefer Bewunderung dem Spätwerk Cézannes, dieser »Summe einer durch höchste visuelle und geistige Konzentration gekennzeichneten schöpferischen Lebensleistung« (S. 164), 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 unbeirrbareren Konsequenz als geistig verwandt erscheinen mochte. Der letzte Aufsatz von Strauss erschien im Katalog der Münchner Morandi-Ausstellung von 1981, eine zweite, hier erstmals veröffentlichte Studie zur Farbgestaltung Morandis (S. 248–254, dazu Abb. 8) 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 sich der künstlerischen Gestalt der Werke widmen möchten, sich für deren Interpretation jedoch nicht mit einer metaphorischen Sprache begnügen wollen, sondern vom Geheimnis der künstlerischen Schöpfung mit klaren Begriffen sprechen möchten – soweit dies möglich ist.

Zukunftsaufgaben innerhalb des dritten eingangs genannten Problemfeldes, der *Koloritgeschichte* in der neuzeitlichen europäischen Malerei, lassen sich für drei Hauptbereiche formulieren:

1. Weiterführung von Untersuchungen zur Farbgestaltung der *individuellen* künstlerischen Werke. Die Spannung zwischen individuellem Werk und überpersönlicher künstlerischer Gesetzmäßigkeit löst sich wohl in der Besinnung, daß nur das Kunstwerk in seiner Individualität auch die überpersönliche Gesetzmäßigkeit uns veranschaulicht, daß diese uns auf keine andere Weise gegeben ist, in Analogie zu einer Reflexion Goethes: »Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben⁵.«

2. Weiterführung der Forschung in der Dimension *überpersönlicher* künstlerischer Gesetzmäßigkeiten. Hierunter fällt vor allem die Klärung der Geschichte koloristischer Ordnungen. Auch dafür leistete Strauss schon entscheidende Vorarbeiten, und zwar in seinem hier ebenfalls erstmals veröffentlichten Vortrag bei einem Kölner »Kolloquium zur Ästhetik« im April 1977 (S. 113–121).

»Als die prägnantesten unter den bildbestimmenden Farbverbindungen in der neuzeitlichen Malerei können die aus den drei Primärfarben Rot, Gelb und Blau gebildeten sogenannten Trias (Triade) und das aus den beiden unbunten (bzw. »halbunten«) Qualitäten Grau und Braun bestehende Dual angesehen werden«⁶. Bei der Erforschung dieser bildbestimmenden Farbkombinationen »kommt es in erster Linie auf die Erkennung der Stellenwerte der einzelnen farbigen Ordnungsfaktoren, ihrer qualitativen und quantitativen Beziehungen zueinander wie zum Gesamtkolorit an, besonders aber auch auf eine genaue Beachtung und Bezeichnung der unbegrenzt mannigfaltigen Modifikationen, welche die einzelnen Komponenten durch die verschiedenartigen Auslegungen des mit jedem System vorgegebenen Farbenbestandes erfahren, und die als symptomatisch für die koloristische Stilwandlung angesehen werden müssen«.

Als Beispiele für Triaden im 17. Jahrhundert vergegenwärtige man sich Gabriel Metsus »Bohnenfest« in der Alten Pinakothek München (Abb. 3), für Strauss ein Paradeexem-

⁵ Maximen und Reflexionen, 719.

⁶ Hier zitiert nach einem Vortragsresümee von Ernst Strauss.

pel triadischer Farbgruppierung und ihres kompositorischen Einsatzes als Höhepunkt einer helldunklen Bildgestaltung – und die ganz andere Verwendung des Trias im Helldunkel bei Anthonie van Dycks »Beweinung Christi« derselben Sammlung.

Zur bildbestimmenden Farbgestalt wird die Trias erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts. Hier kann zur Trias auch das Grün hinzutreten, als »Ausgleichsfarbe« oder als »Ergänzungsfarbe« der Trias, »die somit zu einem aus den beiden komplementären Farbpaaren gebildeten Vierklang erweitert wird«. Eine solche Verwendung von Grün als »vierter Stimme« findet sich zum Beispiel bei Raffael: etwa seiner Münchner »Madonna Canigiani« oder der »Heiligen Katharina von Alexandria« der Londoner National Gallery.

»Die bildorganisierende Bedeutung der Grau-Braun-Kombination ist zunächst darin zu sehen, daß sie sich, aufgrund der großen Spannweite und Variationsbreite ihrer beiden Komponenten, wie keine andere Farbverbindung zur Überführung und Übersetzung ganzer Buntfarbenkomplexe in neutralfarbige Tonwerte eignen, wodurch sie zu den idealen »Raumfarben« einer Helldunkelmalerei werden. Sie allein erstellen – gleichgültig in welcher Erscheinungsform – die »Gründe«, in oder auf welche die artikulierten Buntfarben und Buntfarbgruppen als »Figuren« zu liegen kommen oder aus welchen diese sich in einem langsamen Verdichtungsprozeß herauszubilden scheinen. Dieser Entstehungsvorgang ... bekundet sich am unmittelbarsten im farbigen Aufbau der Gemäldeskizzen von Rubens«: etwa seiner Ölskizze zur »Glücklichen Regierung der Königin« für den Medici-Zyklus (Alte Pinakothek), bei der Inkarnat- und Gewandfarben aus den Braun- und Silbergrau-Tönen des Grundes entwickelt werden (Abb. 4).

In der »luminaristischen« neuzeitlichen Malerei sind die Grau- und Brauntöne häufig Träger des Raum- und Helldunkelgehalts eines Bildes. Schon im Helldunkelsystem aber kann der den beiden Werten Grau und Braun »potentiell innewohnende Buntgehalt zu einer Eigenwirkung gelangen«. Gleichwohl bleibt ihnen der »universale Charakter« von übergegenständlichen Ordnungsfaktoren gewahrt, sie »erscheinen zu Oberflächenfarben der dargestellten Gegenstände« gewissermaßen »konkretisiert«.

Velasquez vor allen führt das Grau-Braun-Paar zu einer, innerhalb des »luminaristischen« Systems spezifisch »koloristischen« Abwandlung. – Bei einer »noch stärkeren Verdichtung des Buntgehaltes zu eigenständigen koloristischen Werten« können Grau und Braun zu »Trägern der gesamten farbigen Bildstruktur« aufsteigen, wie etwa im Kubismus, bei Picasso und Braque.

Die im Dual von Grau und Braun faßbare Stetigkeit koloristischer Ordnungssysteme gilt auch für die Trias der Primärfarben, jedoch mit einem entscheidenden Unterschied: Im 19. Jahrhundert tritt die Trias offensichtlich an Bedeutung zurück, und zwar im Zusammenhang mit der aufkommenden Freilichtmalerei, die die Farben in einen unmittelbaren »Kontakt mit der beobachteten Welt der sichtbaren Erscheinungen« bringt. Erst nach der vollzogenen Loslösung der Farben von den Bildgegenständen gewinnt die Trias neue, nun alle anderen Bildmomente zurückdrängende oder sogar ausschließende Bedeutung, so etwa bei Mondrian, der als Farben nur Rot, Blau und Gelb gelten ließ und diese von den Nichtfarben Schwarz, Weiß und Grau trennte, bis hin zu Barnett Newmans monumentalen Tableaus »Who's afraid of Red, Yellow and Blue«.

Für eine genauere Kenntnis koloristischer Ordnungen in der Malerei der Neuzeit muß neben die Erforschung der beiden genannten prägnantesten Ordnungssysteme die Untersuchung der Geschichte jeder Einzelfarbe und jene weiterer Farbenklänge hinzutreten.

Hier ist vor allem zu nennen der Rot-Blau-Klang, dessen Bedeutung für das Tizianische Kolorit schon Theodor Hetzer akzentuierte. Bei Giorgione dagegen ist oft der Rot-Grün-Akkord bildkonstitutiv, was ebenfalls schon Hetzer erkannte⁷.

Als Dreiklang tritt neben die Trias der Grundfarben die Trias der Sekundärfarben, Orange – Violett – Grün, deren sich Rubens häufiger bediente. In seinem Spätwerk der »Helene Fourment mit ihrem erstgeborenen Sohn Frans« der Alten Pinakothek konkretisieren sich das Grün der Damenjacke, das Orange und Orangebraun des löwenfüßigen Sitzes, das Rotbraun-Violett des Rockes aus den Braun- und Grautönen des Grundes. – Das Bildnis der »Helene Fourment im Hochzeitsgewande« schließlich erhebt Schwarz zum bestimmenden Farbwert, begleitet von ockergelblich durchsetzten Weißgrau- und Weißlichttönen. Die Grundfarbentrias wird zum beiklingenden Moment, im Zinnoberrot des Stuhlrückens, dem Goldblond der Haare und dem Blau des Himmels. Damit öffnen sich neue Möglichkeiten farbiger Komposition, Neutral- und Buntfarben in *einem* farbigen Kosmos umfassend⁸.

Noch komplexer gestaltete Veronese den farbigen Aufbau seiner Werke, da er die primären Werte meist durch gebrochene Töne anklingen oder neue, vordem unbekannte Farbakkorde zu bildbestimmender Wirkung kommen ließ: Die »Weihe des heiligen Nikolaus zum Erzbischof von Myra«⁹ (National Gallery, London) etwa bringt die primäre Trias nur in der Gestalt des herabfliegenden Engels zur Erinnerung, variiert zum Akkord aus Rosa, Weißgelblich und hellem Pflaumenblau sowie, ganz in die graue Dunkelheit getaucht, im Gold, tiefen Blau und Rotakzenten in der Gewandung des Bischofs. Bildbestimmend jedoch ist das kühle graudurchsetzte Weiß, allein oder begleitet von intensivem kühlem Grün, von Himbeerrosa und Orangebraun und foliiert von den Grautönen der Architektur und des Himmels.

Erst wenn es gelingt, auch solche komplexe Farbkompositionen in ihrem ganzen Reichtum zu erfassen, und diesen gleichwohl nicht nur als beliebige individuelle Leistung anzuerkennen, sondern zu beziehen auf die Kontinuität koloristischer Ordnungen, ist man zu einer Koloritgeschichte der neuzeitlichen Malerei vorgedrungen.

3. Eine dritte Aufgabe stellt sich in der *Sinnbestimmung* des farbigen Aufbaus, des Lichtes und des Dunkels. Mit der phänomenologischen Analyse allein ist es nicht getan. Was bedeutet das Helldunkel als »symbolische Form«, und spezieller noch, welche Bedeutung kommt dem Dunkel innerhalb des Helldunkels zu? Hier kann ich nur Fragen stellen. Was das Licht bedeuten kann, ist hinlänglich klar. Theologische, philosophische, kunsttheoretische Traktate bedenken es mit einer Fülle positiver Bestimmungen. »Licht als Metapher der Wahrheit« ist der Titel einer bekannten Studie Hans Blumenbergs »im Vorfeld philosophischer Begriffsbildung«¹⁰. Dementsprechend befaßte sich die diesen Phänomenen zugewandte Kunstgeschichtswissenschaft fast ausschließlich mit dem Lichte, so Wolfgang Schöne in seinem Buch »Über das Licht in der Malerei«, das auch ein umfangreiches Kapitel »Zum Sinn des mittelalterlichen Bildlichts«, mit einem Resümee mittelalterlicher

⁷ Theodor Hetzer: Tizian. Geschichte seiner Farbe. Frankfurt/M. 1948, S. 50 ff, 64 u. o.

⁸ Vgl. hierzu weiterführend Verf.: Versuch über die Farbe bei Rubens. In: Erich Hubala (Hrsg.): Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge. Konstanz 1979, S. 37–72.

⁹ Farbabbildung z. B. in: Guido Piovene, Remigio Marini: L'opera completa di Paolo Veronese. Classici dell'Arte, Vol. 20, Milano 1968, Tav. XIX.

¹⁰ Hans Blumenberg in: Studium Generale, Jg. 10. 1957, S. 432–447.

Lichtmetaphysik enthält, so Hans Sedlmayr, der in seinem Aufsatz »Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen«¹¹ ausschließlich von diesem spricht.

Ernst Strauss hatte demgegenüber wieder den Begriff »Helldunkel« zu Ehren gebracht und immer wieder auf die konstitutive Rolle der Bilddunkelheit hingewiesen. Aber in Straußens *Terminologie* klingt die Präponderanz des Lichts noch nach, nicht nur in seiner Dissertation, die ein »lichtfarbiges« Kolorit von einem »lokalfarbigem« unterscheidet, auch noch in der wie selbstverständlichen Gleichsetzung von »luminös«, »luminaristisch« mit »Helldunkel«, wie auch in seiner Bestimmung des dritten, des »chromatischen« Prinzips farbiger Gestaltung. Dieses zielt darauf ab, ich darf es wiederholen, »mittels farbiger Kontraste und ausschließlich durch sie, lichthafte Wirkung hervorzubringen«. Der Begriff selbst ist übernommen von Seurats »Chromo-Luminarismus« und tatsächlich faßt die eben genannte Definition des »chromatischen Prinzips« nur dessen »chromo-luminaristische« Seite, wie sie für Seurats Werke wie etwa auch für das Mosaik ausschlaggebend ist.

Ist dieser Aspekt aber nicht zu ergänzen durch eine »chromo-tenebrose« Interpretation des »chromatischen« Prinzips, die dann eintritt, wenn es sich mit dem Helldunkel vermählt, und dies nicht nur um lichthafter Wirkungen willen, sondern ebenso zur Darstellung von Dunkelheit durch die in sich bewegte und geteilte Farbe, wie in Tizians später Münchener »Dornenkrönung Christi«¹²?

Was aber ist der Sinn solcher Dunkelheit? Theologische und philosophische Spekulation versteht die Dunkelheit – außer wenigen Ausnahmen¹³ – mit negativen Bedeutungen; auch die Umgangssprache kennt fast nur negative Konnotationen für Dunkelheit.

In der neuzeitlichen Malerei ist Dunkelheit aber weithin frei von solchen negativen Bewertungen. Sehr zu Recht betonte Strauss immer wieder den »universalen Charakter« des neuzeitlichen Helldunkels. Erst im 19. Jahrhundert wird die Bilddunkelheit psychisch motiviert und moralisch fixiert. Die neue Einstellung bezeugt sich in Runges Ausspruch: »Das Licht können wir nicht begreifen und die Finsternis sollen wir nicht begreifen . . .«¹⁴.

Was aber ist der Sinn des Dunkels im »universalen« Helldunkel der neuzeitlichen Malerei? Ist es symbolische Anzeige dafür, daß in der Kunst eine andere Wahrheit sich zeigt, als die philosophische und die wissenschaftliche, die beide, Cartesianisch »clare et distincte«, auf Eindeutigkeit und Gewißheit zielen und erst darin sich festigen können – in der Kunst aber eine andere Wahrheit, die nicht allein der »Unverborgenheit« zugehört, sondern der »Unverborgenheit« und »Verborgenheit« gleichermaßen und gleichzeitig eignen?

Doch solche Spekulation führt ab von Ernst Strauss' streng phänomenorientierter Forschung. Diese schlug eine Brücke auch zur reflektierten künstlerischen Praxis, nicht etwa,

¹¹ Erstmals erschienen in: *Studium Generale*, Jg. 13, 1960, S. 313–324; Nachdruck Mittenwald 1979.

¹² Hierzu Verf.: Bemerkungen zu Tizians »Dornenkrönung Christi« in der Münchener Alten Pinakothek: Farbgestaltung als »Rationalisierung« mythischer Form«. In: *Diversarum Artium Studia*. Beiträge zur Kunstwissenschaft, Kunsttechnologie und ihren Randgebieten. Festschrift für Heinz Roosen-Runge zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Helmut Engelhart und Gerda Kemper. Wiesbaden 1982, S. 127–145.

¹³ Vgl. etwa: Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei. Berlin 1954, S. 60, Anm. 99, zum Begriff des »göttlichen Dunkels« bei Pseudo-Dionysius Areopagita. — Ernst Benz: Die Farbe im Erlebnisbereich der christlichen Vision. In: *Eranos-Jahrbuch 1972: Die Welt der Farben*, Leiden 1974, S. 285 (Pseudo-Dionysius Areopagita), S. 292 (Jakob Boehme). — Johannes Hempel: Die Lichtsymbolik im Alten Testament. In: *Studium Generale*, Jg. 13, 1960, S. 355 (Der Gott im Dunkel), S. 356.

¹⁴ Ph. O. Runge: *Hinterlassene Schriften*, Hrsg. von dessen ältestem Bruder, I, Hamburg 1840, S. 17. — Vgl. Strauss, hier S. 229, Anm. 4.

indem sie versuchte, den jeweils letzten Aktualitäten des künstlerischen Schaffens auf den Fersen zu bleiben, sondern in ihrer *Methode* des genauen, strukturierenden Sehens selbst. Von dieser Methode aus ist auch sein eigenes malerisches und graphisches Schaffen ein integraler Bestandteil seiner Kunstwissenschaft. Leider fehlt noch eine Studie über die künstlerischen Arbeiten von Kunsthistorikern, dennoch läßt sich schon jetzt die Besonderheit des Strauss'schen Schaffens umrißhaft erkennen. Es ist nicht Liebhaberei oder Kompensation, dient nicht der kunsthistorischen Arbeit als »Gedächtnisstütze«, entspringt nicht einer Vergangenheit-Sehnsucht, noch steht es in Konkurrenz zu zeitgenössischen künstlerischen Positionen. Es ist vielmehr getragen von einem kunstwissenschaftlichen Eros nach Erfahrungen, die nur das »métier« selbst vermitteln kann. 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. 334), 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 seine Zeichnungen verleugnen nicht die Bewunderung, die Strauss Künstlern der klassischen Moderne zollte: Juan Gris, Giorgio Morandi, Jacques Villon, Georges Seurat und dem unerreichbaren Cézanne. Und dennoch bleiben sie unverwechselbar¹⁵.

Den Zeichnungen charakteristisch sind die Strenge des Formaufbaus, die Ausprägung der Schattenzonen zu eigenen »Figuren«, die reiche Differenzierung der Graunuanen. Die Gemälde sind meist in zugleich herber und zarter Farbigkeit gehalten, erfüllt von gleichmäßiger, etwas gedeckter Helle. »Chromatisches« und »koloristisches« Farbprinzip stehen im Gleichgewicht. Mit ihre »Relief«-Räumlichkeit erweisen sie sich ganz der romanischen Tradition des »Fernbildes« verpflichtet.

Die Besonderheit der Werke 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, seinem Wissen um die überpersönlichen Gesetzmäßigkeiten der künstlerischen Mittel – das auch seine kunstgeschichtliche Forschung speiste.

LORENZ DITTMANN

¹⁵ Einige Gemälde und Zeichnungen von Ernst Strauss sind abgebildet in dem in Anm. 3 genannten Heft und im Nachruf auf Ernst Strauss, vgl. Anm. 1.