

Grundzüge der Farbgestaltung in der europäischen Malerei

Lorenz Dittmann

Dieser Überblick muß sich auf die wichtigsten Prinzipien und die bedeutendsten Künstler beschränken. Die besser erforschten Abschnitte der Koloritgeschichte können genauer charakterisiert werden, bei den übrigen müssen Andeutungen und Vermutungen genügen.

Die Farbe der *mittelalterlichen Malerei* zeigt sich in den drei künstlerischen Gattungen des Mosaiks, der Buchmalerei und der Glasmalerei. Hinzu kommt, seit dem 13. Jahrhundert an Bedeutung gewinnend, die Tafelmalerei. In allen Erscheinungsformen sind die Farben auf je besondere Weise bestimmt von der Macht eines Lichtes als eines Symbols von Transzendenz. Dem Mosaik, der Buchmalerei und der Tafelmalerei gemeinsam ist der *Goldgrund* als sinnfälligste Veranschaulichung eines jenseitigen Lichtes, in dem materielle Fülle und Enthobenheit, flächige Ausbreitung und raumhafte Unermeßlichkeit, Überzeitlichkeit und beständiger Wechsel im Aufglimmen und Verdunkeln sich vereinen. Der Lichtwirkung dient auch die künstlerische Technik des *Mosaiks*, die Zerlegung der Oberfläche in eine Vielzahl farbiger Stein- und Glasstücke, die das Licht in sich aufnehmen und es reflektieren. Dies „divisionistische“ Verfahren des Mosaiks realisiert eine der Grundmöglichkeiten der Farbgestaltung, das von Ernst Strauss so genannte „chromatische“ Prinzip¹, bei dem das Bildlicht in hohem Maße aus den farbeigenen Mitteln gewonnen wird. Dies Prinzip erscheint, selbstverständlich in je verschiedener Konkretion, mehrmals in der Geschichte der europäischen Malerei, verhüllt in Spätwerken Tizians, entschieden im Neo-Impressionismus und in einigen Bildern Klees etwa. Nur in der Spätantike und im Mittelalter aber verbindet es sich mit dem schweren Glanz des Goldes und steigert so den Lichtgehalt der Mosaikfarben. John Gage wies in einer erhellenden Studie nach, daß auch die gleichzeitigen Textquellen den Lichtgehalt der Farben viel stärker akzentuieren als ihren spezifischen Farbgehalt².

Auf die Farbigeit der *mittelalterlichen Buchmalerei* gehe ich nicht ein, da ihr bester Kenner, Heinz Roosen-Runge, sie in einem eigenen Beitrag darstellen wird.

In *Glasfenstern* dringt das Licht von rückwärts, von außen durch die Far-

ben und bringt sie zum Erglühen, läßt sie auftauchen aus den verschieden dichten Schwarzlasuren. Eva Frodl-Kraft widmete eindringliche Untersuchungen der „Farbsprache“ der gotischen Malerei, die sich weithin „kanonischer“ Farbakkorde bedient, unter denen der Rot-Grün-Klang an erster Stelle steht, gefolgt vom „hieratischen“ Klang Rot-Blau³.

Einen neuen Anfang setzt die Malerei *Giottos*⁴. Dem feierlichen Klang aus Gold, Dunkelblau und Rottönen in *Cimabues* „Thronender Madonna“, den rhythmisch fließenden, von Gold hinterlegten farbigen Figurenfolgen *Duccios* setzt er eine neue, straffe Bildeinheit und -geschlossenheit entgegen. In neuer Weise nähert er die Bildfarbe den Farben der empirischen Wirklichkeit, macht sie der Körperlichkeit der Bilddinge und der Veranschaulichung klar begrenzter, reliefhaft organisierter Raumgebilde dienstbar. Aber in solchen Funktionen der Vergegenwärtigung von Volumen und Raumerstreckung und der Akzentuierung einer der Flächengegebenheit und den Rahmengrenzen entsprechenden Formkomposition erschöpft sich die Farbgebung *Giottos* nicht. Vielmehr schafft Giotto zusammen mit der neuen Einheit im Formkompositorischen – und als wesentlichen Bestandteil seiner Bildkonzeption – ein neues, entschieden gestuftes Kontinuum der Farben. Er relativiert das gotische Übergewicht der Figurenfarben und in eins damit deren farbsymbolische Macht, gliedert den stärkeren Buntgehalt der Figuren ein in farbige Gründe, die der Neutralfarbe Grau und der halb-bunten Farbe Braun zu neuer Bildwirkung verhelfen. Damit ermöglicht Giotto die Vergleichbarkeit aller Farbwerte im Bilde. Dies ist die Grundlage des Kolorismus in der neuzeitlichen Malerei.

Giottos Nachfolger differenzieren die Töne der Figurenfarben und die Grau- oder Rosabraunstufen der Bildarchitekturen, lockern aber zugleich die Strenge der Komposition, lösen das *Giottosche* Gleichgewicht von Figuren und deren architektonischem oder landschaftlichem Ort.

Am Beginn der italienischen Frührenaissance-Malerei steht *Masaccio*. Ihm dienen die Schatten vornehmlich zur Versinnlichung der machtvollen Körperlichkeit seiner Figuren, einmal – in seinem Fresko der „Schattenheilung durch den Heiligen Petrus“ in S. Maria del Carmine in Florenz, entstanden wohl 1428 – auch zur Veranschaulichung eines vordem nur zeichenhaft gestaltbaren Bildthemas. *Masaccios* Fresken der Brancacci-Kapelle wirken, im heutigen Erhaltungszustand, düster. In seinen Tafelbildern aber wird noch erfahrbar, wie *Masaccio* Buntwerte als mittlere Helligkeiten mit verschatteten Komplexen mittlerer Dunkelheit und höchsten weißhaltigen Lichtpartien zu einer spannungsvollen Einheit bringt.

Vollends führt *Piero della Francesca* die Farben ins Licht. Auf seiner um 1460 gemalten „Taufe Christi“ in London erscheinen die Figuren in weißlichen Inkarnaten, modelliert durch helle, grünlichgraue Schatten. Weißlich sind auch der Stamm des Baumes neben Christus und das Gewand des mittleren Engels. Diese bildbestimmende Helle begleiten Klänge kühler Buntfarben. Ein klares, frisches Licht erfüllt das Bild.

Nur wenige Stationen der italienischen Koloritgeschichte können berührt werden. Gerade im Vergleich zur Kunst *Piero della Francesca*s zeigt sich die Tragweite des Helldunkels in der Interpretation *Leonardos*. Stehen die Figuren *Pieros* wie zeitlose Monumente ihrer selbst in einem stillen, beständigen Licht, so wird bei *Leonardo* das Helldunkel anschauliches Symbol des Werdens und Vergehens, Symbol einer in sich kreisenden Zeitlichkeit. Auch *Leonardo* entwickelt das Helldunkel von der körpermodellierenden Funktion der Schatten aus und stellt es in den Dienst eines Beleuchtungslichtes. Hatte aber *Masaccio* die Schatten erst innerhalb der Ebene eines Bildreliefraumes zusammengefaßt⁵, so finden sich bei *Leonardo* die Dunkelheiten zu einer räumlichen Einheit versammelt, einer in sich schwingenden, unmeßbaren, helldunklen Raumtotalität, die in ihrer Unfaßbarkeit zum Träger emotional bewegter Figuren werden kann und in ihrer dennoch gewonnenen Geschlossenheit ein kosmisches Prinzip veranschaulicht. *Leonardos* in der Untermalung stehengelassenes Florentiner Bild der „Anbetung der Könige“ von 1481 aber zeigt, daß seine Vision weithin schon im Helldunkel ihr Genügen fand. So Übergänglich in seinen vollendeten Werken die Farben dieser Helldunkeltotalität auch eingegliedert sind, eine eigenständige, in den spezifischen Buntwerten gegründete Aussage scheint ihnen kaum vorbehalten. Auch bei *Raffael* spielt die Farbe mehr die Rolle einer begleitenden Stimme, die seine rhythmischen Figurenkompositionen bereichert. Dagegen erhebt die Malerei des frühen Manierismus die Farbe zu neuer Bildwirksamkeit. *Pontormo* etwa löst die Farben erneut aus den Banden des Helldunkels, läßt sie in ihrer Eigenintensität und Eigenhelligkeit erglühen und verwandelt durch sie alle Bildfiguren in schwerelose Körper⁶.

Es ist demgegenüber das Verdienst der venezianischen Malerei, Farbe und Helldunkel in das Verhältnis eines reines Gleichgewichtes gebracht zu haben. Das von *Leonardo* als kosmisches Prinzip erfaßte Helldunkel vereint sich hier mit dem Reich der Farben, das anfänglich, bei *Giorgione*, als Dimension des Naturhaften erfahren wird. Wie schon *Theodor Hetzer* erkannte, gelangt bei *Giorgione* der Rot-Grün-Klang zu bildbestimmender Wirkung⁷. Selbst die *Madonna von Castelfranco* zeigt, farbikonographisch ganz ungewöhnlich, diese Kombination. *Giorgiones*

„Schlummernde Venus“ in Dresden, das rätselhafte, meist „Der Sturm“ genannte Bild der Akademie in Venedig, die „Laura“ in Wien gestalten in je verschiedener Weise den Klang von Rot, das den Stoffen der Figuren zugeordnet ist, und dem Grün der vegetativen Natur. *Tizian* jedoch bringt Farben, Dunkelheit und Licht nicht nur in ein kompositionelles Gleichgewicht, sondern läßt die dynamische Kraft des Helldunkels in die Farben selbst eindringen, verleiht ihnen so ein neues, starkes Leben, ein Vermögen des Werdens der „Potentialität“, wie Hetzer formuliert hat. Solche Vermählung von Farbe und Helldunkel aber vollzieht sich im Zeichen der Farbe. Nicht wie in anderen Phasen der Helldunkelmalerei bleibt das Helldunkel ein autonomes, farbfremdes, ja bisweilen farbfeinliches Prinzip, sondern bei *Tizian* ist es die Farbe, die das Helldunkel verwandelt, materialisiert. So wird *Tizians* Farbe zu einem Welt-Stoff, verliert ihr der empirischen Wirklichkeit zugehöriges Charakteristikum, bloßes Oberflächen-Phänomen zu sein. In solcher Erhöhung der Farbe zu einem Geistiges und Natürliches gleichermaßen umfassenden Element gründet letztlich die einzigartige Bedeutung des *Tizianschen* Kolorits in der Geschichte der europäischen Malerei. – Es ist nicht möglich, die Fülle des von *Tizian* Geschaffenen mit wenigen Sätzen auch nur andeutungsweise zu beschreiben. Unübertroffen bleibt noch immer *Theodor Hetzers* Buch über *Tizians* Farbe, das auch die lange Wirkungsgeschichte des *Tizianschen* Kolorits behandelt. Ohne *Tizian* wären weder *Rubens* noch *Rembrandt*, weder *Velazquez* noch *Watteau* möglich gewesen.

Einen anderen Weg geht die *niederländische Malerei*. Sie bleibt im 15. Jahrhundert der spätgotischen Malerei des vorausgegangenen Jahrhunderts insofern stärker verpflichtet, als sie deren in der Nachfolge der gotischen Glasmalerei lichthaft gestaltete Farbe zur Grundlage nimmt. Die Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts mußte, wollte sie die Leuchtkraft der gotischen Glasmalerei auch bei Verminderung oder gänzlicher Aufgabe des Goldgrundes bewahren, die Farben entschieden gegen eine bildeigene Dunkelheit kontrastieren und sie gleichzeitig selbst dem Lichte öffnen: durch die Technik der Lasurmalerei nämlich, bei der mehrere transparente Schichten übereinandergelegt werden. So erscheinen die Farben lichthaft geweitet und bewegt, „luminös“, nach einem Ausdruck von *Ernst Strauss*⁸. *Jan van Eyck* verfeinerte diese künstlerische Technik in einer vor dem – und auch später – unbekanntem Weise. Er läßt die Farben stetig und still aus den Bild-Dunkelheiten entstehen, die immer raumhaltig bleiben, nie zu einer homogenen, flächigen Grundschicht sich verfestigen. Nur oberflächlich gesehen ist das antwortende Bildlicht ein „Beleuchtungslicht“, in Wahrheit ist es überall gegenwärtig, in Reflexen, Spiegelungen,

vor allem aber in den Farben selbst, die so, als lichterfüllte, alles Körperliche in die Nähe des Edelsteinhaften rücken.

Eine wieder andere Entwicklung nimmt die *deutsche Malerei*. Im 15. Jahrhundert ist sie, vor allem in ihren westlichen Regionen, weithin bemüht, dem großen Vorbild der Niederländer nachzueifern. Dies aber alles andere als sklavisch, vielmehr unter oft scharfer Herausstellung des individuellen oder regionalen Profils. Weiter spannen sich die Pole der deutschen Malerei im frühen 16. Jahrhundert. Während *Dürer* danach strebt, die „Unruh im Gemäl“ zu überwinden, um eine der italienischen Renaissance-Kunst entsprechende Bildklarheit zu gewinnen, und auch seine meist noch lokalfarbig-bunten Bildfarben diesem künstlerischen Ziel dienstbar macht, greift *Grünewald* bis auf das 14. Jahrhundert zurück. Er läßt die Farben vor dunklem Grunde aufleuchten, fügt diesem gesteigerten Eigenlicht der Farben aber vielfältige Beleuchtungsphänomene hinzu, so daß die Gegenstände seiner Bildwelt zugleich selbstleuchtend und von außen beleuchtet erscheinen⁹.

Michelangelo da Caravaggio ist der Begründer der Barock-Malerei. Er zerreißt das Renaissance-Kontinuum des Helldunkels, setzt ein in Bündeln gesammeltes Beleuchtungslicht schroff gegen einen dunklen Bildgrund. Solche Licht-Finsternis-Opposition greift mit schweren Schatten die Integrität der plastisch-prallen Figuren an und öffnet sie dem Licht. Dies Licht, in seinen einzelnen Momenten so natürlich wirkend, ist gleichwohl Träger eines spirituellen Gehaltes, und als solcher gewährt es den irdischen Körpern und ihren erdbezogenen Farben die Möglichkeit der Transzendenz¹⁰.

Rubens aber versöhnt erneut den tiefen Zwiespalt zwischen Licht und Dunkel, ohne die darin gewonnene Schwere und Fülle der Körper aufzugeben. Was Rubens' Farbgestaltung von der des italienischen 16. Jahrhunderts unterscheidet, ist die neue Systematisierung der farbigen Ordnung¹¹. Vor allem die Ölskizzen von Rubens lassen zudem die Verdichtung des Helldunkels zu Grau und Braun und die Steigerung der Buntfarben aus ihnen erkennen.

Man wird der herausragenden Bedeutung der Grundfarben-Trias in den Bildern des 17. Jahrhunderts inne, wenn man sich vergegenwärtigt, in welcher unterschiedlichen künstlerischen Gestaltungsweisen sie auftritt. Neben Rubens nämlich sowohl bei *Nicolas Poussin*, dem Maler also, der im Streit der Pariser Akademie um den Vorrang von Zeichnung oder Farbe zum Statthalter der Zeichnung erkoren wurde – wie auch in der holländischen Malerei, etwa bei *Pieter de Hooch*, bei *Gabriel Metsu*, auch bei *Jan Vermeer van Delft* (letzterer aber konzentriert sich meist auf den Klang aus

Gelb und Blau). Während aber in Poussins „kontrastierender Farbmethodik“ (nach einem Ausdruck Kurt Badts¹²) die triadische Bindung der Hauptfarben oft eingegliedert ist in eine Vielzahl anderer Farbakkorde oder relativiert wird durch die Weiterführung eines Zweiklanges aus dieser Dreiergruppe, kann die Trias bei den holländischen Malern durch ihr einmaliges Erscheinen im Bild zu exemplarischer Geltung aufsteigen. Auch wirkt sie hier wie ein Produkt des dem Helldunkel eigenen Spannungsbezuges. Die Grundfarben bleiben den Figurengewändern vorbehalten – im Holländischen oft mit betonter Ablenkung von den inhaltlichen Bildzentren¹³ –, die vielen anderen Themen dieser Malerei, die Landschafts-, Marine-, Architekturbilder, die Stilleben usw., fordern zu einer differenzierten Gestaltung auch des Grau-Braun-Klanges und seiner mannigfachen Übergänge zu den Buntfarben auf. *Rembrandt* gilt als der Inbegriff eines Helldunkel-Malers – und dies zu Recht. Gleichwohl kann seine Gestaltung des Helldunkels geradezu als eine Inversion dieses bildnerischen Mittels gelten, erinnert man sich dessen vorangegangener Interpretationen, einmal, in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, als Bildimmanenz eines transzendenten Lichtes, das andere Mal, bei Leonardo, als anschauliches Symbol eines kosmischen Prinzips. Bei Rembrandt aber wird das Helldunkel zum Träger seelischer Gehalte, oder, anders ausgedrückt, die seelische Dimension des Menschen schließt hier den Kosmos in sich. Schon bei Leonardo war das Helldunkel auch Anzeige zartester seelischer Schwebungen, seiner Getrenntheit von den Farben wegen verblieb hier jedoch ein Zwiespalt zwischen den farbigen Ding-Oberflächen und deren Bezügen nach außen und nach innen (das „Hermetische“ der Kunst Leonardos zeigt sich darin). Bei Rembrandt sind die Farben, ohne doch ihre Eigenart zu verlieren, ganz in das Helldunkel aufgenommen, und so wird Farbe, ontisch gerade die Grenzen der Körper bezeichnend, hier zum Mittel des Austausches von Innen und Außen.

Im 18. Jahrhundert erreicht die französische Farbkunst ihren Höhepunkt zweifellos bei *Watteau*. Ihm wird die Farbe zur „Seele der Malerei“, wie Roger de Piles, der leidenschaftliche Verteidiger des Rubens gegen die klassizistische Theorie der Pariser Akademie, formuliert hatte. Ein zart getöntes Weiß steht oft im Zentrum von *Watteaus* Farbkompositionen. Über viele Farb- und Helligkeitsnuancen hinweg vermittelt es sich zu den häufig schattendunklen Bildgründen. Oft in tiefe Brauntöne gestimmt, umhüllt bei *Franz Anton Maulbertsch* das Helldunkel die Buntfarben. Weißes Licht und Farben können sich darin zu höchster Intensität steigern und verleihen seelischer Expression eine ekstatische Sprache.

Wieder anders *Tiepolo*! Stärker als die meisten seiner Zeitgenossen orientiert er sich an der barocken Trias der Grundfarben, macht sie jedoch zum Akzent eines weitflächigen, in zarte Buntfarbtöne gestimmten Helligkeits- und Himmelsraumes.

Turner schließlich, der nun schon die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts umfaßt, dramatisiert das Helldunkel. Anders aber als bei *Maulbertsch*, dessen Helldunkel es in solcher psychischen Innervierung vergleichbar wäre, erscheint, vor allem in *Turners* späten Bildern, das Dunkel wie vom alles beherrschenden Licht absorbiert¹⁴.

Das wichtigste farbhistorische Ereignis während der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts ist die Entstehung der Freilichtmalerei¹⁵. Denn durch sie wandelt sich entscheidend das Bildlicht: An die Stelle des Helldunkels als Symbol einer umfassenden, überempirischen Wirklichkeit treten das beobachtbare Sonnenlicht und die von ihm bewirkten Schatten. Allerdings erfolgt dieser Umschwung nicht schlagartig, sondern vollzieht sich in einem lange währenden Prozeß mit mannigfachen Überlagerungen dieser beiden Lichtdimensionen. So verbindet etwa *Delacroix* ein nun zunehmend in Farbe übersetztes Helldunkel mit natürlichen Freilichtwirkungen¹⁶. Er beobachtete auch schon die Farbigkeit der Schatten¹⁷, ein Moment der phänomenalen Wirklichkeit, das jedoch erst im Impressionismus ein tragendes künstlerisches Darstellungsmittel wird – dann aber sogleich in farbiger Übersteigerung. Ebenso kann sich der Neo-Impressionismus auf *Delacroix* berufen, ist doch auch dessen Prinzip der Zerlegung der Bildoberfläche in eine Vielzahl aufeinander abgestimmter und miteinander kontrastierender Farbpartikel schon bei ihm vorbereitet¹⁸.

Die *impressionistische* Malerei hat dann alle Reste des Helldunkels ausgeschieden. Alle farbigen „Darstellungswerte“, die Verweise auf Körperlichkeit, Raum, Beleuchtung, die stoffliche Charakterisierung, sind in den reifen Bildern *Manets* übersetzt in farbige „Eigenwerte“, die nun ein undurchbrechbares Gewebe rein farbbimmanenter Bezüge bilden. So werden Menschenwelt und Natur in der Schönheit ihres Erscheinens gefeiert – in einer Schönheit, die, der Alltagserfahrung verdeckt, nur der künstlerischen Vision erfassbar ist. In dieser Erscheinungsdimension aber zeigen sich *Manet* die Menschen in eigentümlicher Vereinsamung und stillebenhafter Untätigkeit¹⁹, ein Hinweis darauf, daß an dieser Verwandlung der farbigen Bildgestalt tiefere geistige Ursachen mitwirkten. Und in den späten Seerosen-Wandbildern *Claude Monets*, des impressionistischen Malers par excellence, löst sich die erscheinende Natur in Farbnebel, Farbwolken, die den Blick mit der Gewalt einer Bezauberung in sich ziehen²⁰.

Mit dieser Entschwerung und Grundlosigkeit der erscheinungshaften, impressionistischen Natur will *Cézanne* sich nicht begnügen. Für ihn ist Natur ein in sich ruhender Kosmos, fest und beständig und gleichwohl rhythmisch bewegt in allen seinen Bezügen. Die Bildlinge gewinnen wieder Volumen, das bildnerische Wunder einer vollständigen Identifikation von plastischer Modellierung und farbiger Modulation ereignet sich. Cézannes Natur ist die einer unermesslichen farbigen Fülle, geordnet jedoch in sorgfältig abgestufte Farbtonreihen, die einander folgen und ineinander überführt werden wie die Tonfolgen musikalischer Kompositionen²¹.

Cézannes in utopische Ferne sich entziehendes künstlerisches Ziel war es, die Menschenwelt diesem Kosmos der Natur einzugliedern. *Van Gogh* macht umgekehrt die Natur zur Mit-Leidenden menschlicher Bedrängnisse, zum Zeugnis der Erschütterungen seines Daseins²². Das ist der Sinn seiner erregten, zwischen Steigen und Fallen eingespannten graphischen Struktur, die unmittelbar auch in seine Farbgestaltung eingreift, und seiner Intensivierung aller Farben bis an den Rand ihrer expressiven Möglichkeiten.

Der *Expressionismus* des 20. Jahrhunderts schreitet auf dem von *Van Gogh* eröffneten Wege fort. Er erfaßt die Farben als „elementare Mächte“, als Ausdrucksdimension seelischer Spannungen, achtet dabei ihrer Übereinstimmung mit der sichtbaren Wirklichkeit viel weniger als *Van Gogh* selbst. Auch für *Matisse* ist, nach seinem eigenen Zeugnis, der „Ausdruck“ der Farben das Wesentliche. Damit meint er aber nicht die Äußerung eines seelisch belasteten Subjekts, sondern eine Dimension des Bildes selbst, untrennbar gebunden an die „dekorative“ Komposition der Farbe und der Formen²³. Noch weiter sucht *Kandinsky* die Freisetzung der Farben voranzutreiben: die künstlerische Aussage des Bildes soll nun allein den Klängen der Farben und der Formen verdankt werden.

Der *Kubismus* verhält sich in seiner Blütezeit, bei *Picasso* und *Braque*, den Buntfarben gegenüber abweisend, bedient sich nur des Klanges von Grau und Braun, um das Raum-Körper-Verhältnis desto eindringlicher analysieren zu können. Den „flächeninneren Raum“, der so gewonnen wird, erfüllt *Delau-nay* mit farbeigenem Licht, das er durch farbige Simultan-contrasten in machtvollen Rhythmen dynamisiert²⁴. Für *Gris* andererseits wird dieser „innere Raum“ zum Ort komplexer Farbflächen-„Architekturen“²⁵.

Macke und *Klee* nehmen ihren Ausgang vom farbigen Kubismus *Delau-nays*. Gleichermaßen systematisch und poetisch spürt *Klee* den Bezügen der Bunt- und Neutralfarben, der Umsetzung von Helldunkelwerten in

beide, ihrer rhythmischen und metrischen Gestaltung nach und greift in einigen Werken eine „divisionistische“ Gestaltungsweise und damit eine „chromatische“ Farbwirkung auf, die ihm zur Darstellung eines „unirdischen Lichtes“ dient²⁶. So gelangt die Malerei des 20. Jahrhunderts, *nach* der Befreiung der Bildfarben aus allen gegenständlichen Bindungen, auch zur Befreiung des Bildlichtes aus allen darstellungshaften Bezügen zur sichtbaren Wirklichkeit. Das künstlerische Ziel dieser Befreiungsakte aber scheint in verwandten Richtungen zu liegen. Die großformatige Malerei *Barnett Newmans* führt das „koloristische Prinzip“, die künstlerische Arbeit allein mit den Farbwerten als solchen, zum Abschluß. Malerei wird hier zum Ort der Selbsterfahrung des Malers und des Betrachters, der Selbstbehauptung vor der elementaren Übermacht der Farben. Die „weißen Bilder“ und die auf andere Weise Lichtphänomene einbeziehenden Werke der fünfziger und sechziger Jahre – etwa der „Zero“-Gruppe – werden Träger einer namenlosen Transzendenz, in der „Inneres“ und „Äußeres“ ununterscheidbar werden.

Nur die Farbe in ihrem Bezug zum Helldunkel, als Symbol einer möglichen Übereinstimmung von Menschenwelt und Natur, entzieht sich offenbar der Malerei des 20. Jahrhunderts.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Ernst Strauss: „Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe“. In: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*. München, Berlin 1972, S. 23.
- ² John Gage: „Colour in History, Relative and Absolute“. In: *Art History*, Vol. I, Number I, March 1978, London, S.104-130. Hinweis auf S. 105 ff.
- ³ Eva Frodl-Kraft: „Die Farbsprache der gotischen Malerei. Ein Entwurf“. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. XXX/XXXI, Wien-Köln-Graz 1977/78, S. 89-178. – Dies.: „Farbendualitäten, Gegenfarben, Grundfarben in der gotischen Malerei“. In: *Von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag*. Zürich 1980, S. 293-302.
- ⁴ Vgl. Ernst Strauss: „Überlegungen zur Farbe bei Giotto“, *a.a.O.*, S. 41-57.
- ⁵ Vgl. Strauss, *a.a.O.*, S. 55.
- ⁶ Vgl. Emil Maurer: „Zum Kolorit von Pontormos ‚Deposizione‘“. In: *Von Farbe und Farben*, *a.a.O.*, S. 315-321.
- ⁷ Theodor Hetzer: *Tizian. Geschichte seiner Farbe*. Frankfurt/M. ²1948, S. 64.
- ⁸ Strauss: „Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe“, *a.a.O.*, S. 20 ff. – „Zu den Anfängen des Helldunkels“, *ebenda*, S. 25 ff.
- ⁹ Vgl. Verf.: *Die Farbe bei Grünewald*. München 1955.
- ¹⁰ Siehe auch: Wolfgang Schöne: *Über das Licht in der Malerei*. Berlin 1954, S. 135 ff.
- ¹¹ Vgl. Verf.: „Versuch über die Farbe bei Rubens“. In: *Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge*, hrsg. von Erich Hubala. Konstanz 1977, S. 37-72.

- ¹² Vgl. Kurt Badt: *Die Kunst des Nicolas Poussin*. Köln 1969, Kap. IV und V.
- ¹³ Vgl. Hans Jantzen: *Farbenwahl und Farbgebung in der holländischen Malerei des XVII. Jahrhunderts*. Parchim 1912, S. 15.
- ¹⁴ Vgl. Ernst Strauss: „William Turner und die Landschaft seiner Zeit. Zur Ausstellung der Hamburger Kunsthalle“. In: *Kunstchronik*, 29. Jg., Heft 12, Dezember 1976, S. 401-417.
- ¹⁵ Vgl. Strauss: „William Turner und die Landschaft seiner Zeit“, S. 416.
- ¹⁶ Vgl. Ernst Strauss: „Zur Frage des Helldunkels bei Delacroix“. In: *Koloristische Untersuchungen ...*, S. 73-89.
- ¹⁷ Vgl. Kurt Badt: *Eugène Delacroix. Werke und Ideale*. Köln 1965, S. 61, 66 ff.
- ¹⁸ Vgl. Paul Signac: *D'Eugène Delacroix au Néoimpressionnisme*. Paris 1899. Mehrere Neuauflagen.
- ¹⁹ Vgl. Hans Jantzen: „Manets ‚Bar aux Folies-Bergère““. In: *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, S. 73-78.
- ²⁰ Vgl. Karl Hermann Usener: „Claude Monets Seerosen-Wandbilder in der Orangerie“. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. XIV, Köln 1952, S. 216-225.
- ²¹ Vgl. Kurt Badt: *Die Kunst Cézannes*. München 1956, vor allem S. 27 f.
- ²² Vgl. Kurt Badt: *Die Farbenlehre van Goghs*. Köln 1961.
- ²³ Vgl. Walter Hess: *Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen moderner Maler*. München 1953, S.66-70. - Verf.: „Anmerkungen zur Farbe bei Matisse“. In: *Henri Matisse. Das Goldene Zeitalter*. Kat. Bielefeld 1981, S. 49-64.
- ²⁴ Vgl. Gustav Vriesen, Max Imdahl: *Robert Delaunay, Licht und Farbe*. Köln 1967.
- ²⁵ Vgl. Ernst Strauss: „Über Juan Gris' ‚Technique Picturale““, *a.a.O.*, S. 91-111, vor allem S. 100 ff.
- ²⁶ Vgl. Strauss: „Paul Klee: ‚Das Licht und Etliches““, *a.a.O.*, S. 113-120; und: „Zur Helldunkellehre Klees“, *ebenda*, S. 121-133.