

Weiß als Farbe und Symbol — Für Leo Erb

Lorenz Dittmann

Leo Erb hat Weiß zu der ihm eigenen Farbe erwählt. Die Besonderheit seiner Gestaltung von Weiß zeigt sich im Horizont einer Geschichte von Weiß als Farbe und Symbol.

In höherem Maße als andere Farben hat Weiß **symbolische Bedeutungen** auf sich gezogen. Als Farbe des Lichts wurde es Träger aller positiven Werte, die sich mit dem Licht verbinden. So konnte in der **Antike** der Tag, erfüllt von hellem Sonnenlicht, „weiß“ genannt werden, auch „weißgewandet“, „weißrossig“, „weißbeflügelt“.¹ Weiß als die Farbe des Lichts wurde Farbe auch der Lichtgottheiten: „Juppiter, der Gott des strahlenden Taghimmels, führte das Epitheton 'candidus'. Sein Wagen war mit weißen Rossen bespannt. Als weißer Stier entführte Zeus die Europa.“ Auf einer höheren Stufe der Abstraktion konnten Lichtglanz und weiße Farbe „schlechthin das Göttliche einer Erscheinung ausdrücken, ohne daß an eine Lichtgottheit gedacht werden mußte“. Erhabenheit und Schönheit einer göttlichen Gestalt wurden im Weiß sichtbar, auch deren Freundlichkeit und Güte zu den Menschen, weshalb „Pax“, „Gratia“, „Concordia“, die helfenden Gottheiten, „weiß“ genannt wurden. Den Himmelsgottheiten wurden weiße Opfertiere dargebracht, Weiß war günstiges Omen, dem Weiß eigneten segensbringende Kräfte: „ein weißes Gewand oder eine weiße Binde schien einer Schicht göttlichen Glanzes zu gleichen, die sich um den Träger legt und ihn der Segenskräfte der weißen Lichtfarbe teilhaftig macht“. Die magische Kraft der weißen Farbe konnte zum „Schutz gegen Unsegen“ eingesetzt werden, im apotropäischen Sinn Übel fernhalten. In die gleiche Richtung wiesen die symbolischen Bedeutungen von Weiß als Hinweise auf menschliche Eigenschaften und Gefühle: es war Symbol der Reinheit, der Freude, Zeichen der Ehrung.

In all diesen Bedeutungen stand dem Weiß das **Schwarz** als Kontrast gegenüber. Es war die Farbe der Nacht und der chthonischen Gottheiten, der schädigenden Dämonen, war ungünstiges Omen, Zeichen der Trauer und des Schmerzes. Im weitesten Sinne wurden Weiß und Licht als Symbole des Guten, Schwarz und Dunkel als solche des Bösen aufgefaßt.

Die **christliche** Glaubens- und Vorstellungswelt entfaltete eine ähnliche Symbolik des Lichts und der weißen Farbe.² Als Lichtfarbe, welche die Summe aller Farben in sich schließt, wurde das Weiß auch im abendländischen Mittelalter immer als Gegensatz zum Schwarz, der Negation jeglicher Farbigkeit, empfunden. Wenn im Johannesevangelium Jesus die Worte spricht, er sei das Licht der Welt und die ihm Nachfolgenden wandelten nicht in der Finsternis, so ist damit der Gegensatz zwischen göttlicher und nichtgöttlicher Welt in einem Bilde angesprochen, wie es in fast allen Religionen zu finden ist — aber im christlichen Vorstellungsbereich trat das Weiß als höchste Symbolfarbe in Konkurrenz zum **Gold**. Im Unterschied zum Gold wurde Weiß nun mehr als Farbe einer geoffenbarten göttlichen Herrlichkeit aufgefaßt. Deshalb wurde es auch seltener der Gottheit selbst zugeschrieben, sondern meist auf die Göttlichkeit Christi bezogen und dann in weiterer Bedeutung auf alle, die an der göttlichen Herrlichkeit teilzuhaben berufen sind. So wurde Weiß die „Farbe der Reinheit, die den Menschen vor dem Göttlichen bestehen und an diesem teilhaben läßt“, wurde die „Farbe der Bekenner und der in Keuschheit und Unschuld Lebenden“. Weiß war das Taufgewand; die Albe des Priestergewandes symbolisierte in ihrem Weiß das „neue Leben des Priesters“.

Damit sind wesentliche Bedeutungen der Farbe Weiß in der mittelalterlichen Symbolik benannt. Spätere Jahrhunderte führten diese Traditionen fort. Neue Bedeutungsfestlegungen aber gingen von Künstlern aus.

Wie behauptete sich Weiß als **Farbe der Malerei** gegenüber einer derart dichten symbolischen Qualifikation? Einige Hinweise sollen die Stellung des Weiß in der Geschichte der Farbgestaltung verdeutlichen.

In der **römischen Antike** tritt Weiß vornehmlich als Farbe der Bildgründe auf. Ein weißer Grund wird Basis der Buntfarbigkeit. Finsternis existiert nicht als Gegenpol zu Licht, wohl aber als Farbdunkel, etwa in schwarzen Bild-

gründen. Schatten wirken nicht als „Reflexe“ von Finsternis — wie in der neuzeitlichen Helldunkelmalerei —, sondern orientieren sich nach der Helle zu, erscheinen als durchhellte Halbschatten.

Nichts bezeichnet eindringlicher die neue Glaubens- und Vorstellungswelt des **Christentums** als das Aufkommen des **Goldgrunds**, in Ansätzen greifbar etwa seit der Mitte des 5. Jahrhunderts n. Chr. In ihm wird ein anderes, überirdisches Licht anschauliches Symbol, ein Licht, das nicht mehr im strahlenden Sonnenlicht des Tages seine empirische Basis findet, wie das Licht der Antike und das ihm zugehörige Weiß.

Weiß wird nun zur Farbe einzelner herausgehobener Gestalten, des verklärten Christus, der Engel, der zur Seligkeit Eingegangenen, der Propheten, Apostel und Märtyrer. Zunehmend aber ergreift Buntfarbigkeit auch von diesen heiligen Gestalten Besitz. Die Ausdrucksgewalt der Buntfarben forderte ihr Recht. „Ungefähr seit der Wende zum 8. Jahrhundert erhebt die sakrale Kunst des Abendlandes die vitalste aller Farben, das leuchtende **Rot**, mit in die Reihe der 'heiligen Farben'."

Als Farbe im spezifisch „koloristischen“ Sinne³ verschwindet Weiß mit der Malerei der Dürerzeit aus der Geschichte der Farbgestaltung. Ein letztes Beispiel seiner rein farbigen Verwendung gibt **Lucas Cranach d. Ä.** In seinem Bild „Kardinal Albrecht von Brandenburg vor dem Gekreuzigten“, gemalt um 1520/30 (Alte Pinakothek München⁴) stimmte er unterschiedliche Weißtöne aufeinander ab.

In der „luminaristischen“ Malerei, insbesondere der **Helldunkelmalerei** des **16. und 17. Jahrhunderts** aber fungiert Weiß in erster Hinsicht als Helligkeitswert — wie umgekehrt Schwarz als Veranschaulichung von Dunkelheit. Auch und gerade bei gegenständlicher Bindung wirkt Weiß nun vornehmlich als Konzentration von Helligkeit. Ein Beispiel hierfür ist **Gabriel Metsus** „Fest des Bohnenkönigs“ von 1650/55 (ebenfalls in der Münchner Alten Pinakothek⁵), wo das Bildlicht sich im Tischtuch und im Kopftuch der Frau sammelt, während in deren Gewandung die Trias der Grundfarben zur geschlossenen Farbfigur zusammentritt. Das „luminaristische Prinzip“ erweist sich somit — paradoxerweise — als weißfeindlich, es entnimmt dem Weiß nur seinen lichthaften, und damit dynamischen, ja flüchtigen Charakter, nicht aber seinen farbigen, festen, statischen. (Gleiches gilt vom Schwarz.)

Das bildnerische Problem liegt darin, daß bei Weiß die Lichtkomponente und die Farbkomponente in eins fallen, während bei den Buntfarben Licht- (bzw. Dunkel-)gehalt vom Buntcharakter abhebbar sind und bei der konkreten Farbe in der Buntheit gebunden, „gebannt“⁶ erscheinen.

Weiß mischt sich auch nicht eigentlich mit den Buntfarben, sondern „nimmt diese nur an“. Ein „Sprung“ trennt Weiß vom Reich der Buntfarben.⁷

Die besondere Stellung des Weiß im Farbenkosmos macht verständlich, wofür auch anderer Verfahren es bedarf, auch dem Weiß innere Fülle und Bewegung zu verleihen, wie es in der Kunst **Leo Erbs** geschieht.

In der Helldunkelmalerei durchstimmen Weiß und Schwarz die Buntfarben. In der Malmaterie, im Pigment, zeitigt diese Verschränkung der Buntfarben mit Weiß oder mit Schwarz jedoch unterschiedliche Ergebnisse. Der Erhellungseffekt durch Weiß macht sich entschiedener bemerkbar als der Verdunkelungseffekt durch Schwarz. Auch dies ist in der „abgehobenen“ Stellung des Weiß begründet. Buntfarben verändern sich bei Mischung mit Weiß nicht im gleichen Maße wie bei Mischung mit Schwarz. Weiß hellt die Buntfarben auf und in dieser Aufhellung ergeben sich wohl eigenständige, aber nicht gänzlich farbverschiedene Werte. Aus Gelb und Schwarz aber entsteht Oliv, aus Rot und Schwarz Braun — und diese Farben bestimmen überwiegend das Dunkel in Helldunkelbildern, nicht aber Schwarz als solches.

Schon die Malerei des 18. Jahrhunderts akzentuiert den Farbgehalt des Weiß stärker. Ein neues Gleichgewicht zwischen Helldunkel und Farbe entsteht. Licht verdichtet sich nun allmählich zu Weiß, Dunkelheit zu Schwarz, Halblicht zu Grau.

Ein wichtiges, für die Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts entscheidendes Ergebnis der neuzeitlichen Helldunkelmalerei ist die **Aufhebung der Wertepolarität von Weiß und Schwarz, Licht und Dunkel**, die, wie erwähnt, sowohl die antike wie die mittelalterliche Farbsymbolik bestimmte. Nun wird Schwarz ebenfalls zu einer „positiven“ Farbe, etwa bei **Manet. Matisse** rühmte ausdrücklich die Lichthaftigkeit auch des Schwarz, sprach vom „noir franc et lumineux“⁸. Dies verändert aber auch die symbolische, ausdrucksstarke Bewertung von Weiß.

Philipp Otto Runge bleibt in solcher Wertekontrastierung noch der älteren Tradition verbunden, zu seinen Innovationen aber gehört die — am ausführlichsten in seinem Aufsatz „Von der Doppelheit der Farbe“ dargelegte — Unterscheidung von durchsichtigen und undurchsichtigen Farben. Ein wichtiges Merkmal ist hierbei, „daß ein undurchsichtiges Material die Farben 'bey einer und derselben Erleuchtung. . . in einer unbeweglichen Stellung' zeige, während 'die durchsichtige Farbe sich immer verändern wird, je nachdem sich die Quantität des Materials verändert'." Für Weiß und Schwarz ergibt sich aber, daß hier Licht und Finsternis oder Hell und Dunkel den Platz der Farben einnehmen müssen, denn Weiß oder Schwarz könne man sich nur als undurchsichtig vorstellen⁹. Erstmals sind damit unterschiedliche Erscheinungsweisen von Farben angesprochen, die bei Weiß im Werke **Erbs** zu umfassender Gestaltung kommen.

Mit dem Schwinden des Helldunkels in der Malerei des 19. Jahrhunderts steigt Weiß als Farbe zu neuer Bedeutung auf. Im Werk **William Turners** zeigt sich diese seine veränderte Rolle zuerst. So gab er — anders als etwa Claude Lorrain, sein bewundertes Vorbild —, die Sonne und ihren Strahlungsbereich, ihre Spiegelungen und Reflexe, „durch reines Weiß wieder, das er selbst expressis verbis als 'substitute of light' bezeichnete. Durch diese Rangerhöhung erlangte das Weiß als Farbelement eine formative Bedeutung, wie sie ihm in der Geschichte der Malerei, von der römischen Antike abgesehen, noch nie zugekommen war.“ Weiß wird zum „autonomen Farbwert neben den Buntwerten, diesen durchaus gleichgestellt und sie in ihrer Individualität noch bestärkend.“¹⁰

Paul Cézanne erhob Weiß in einen noch höheren Rang als bildbestimmende Farbe. In seinem Spätwerk erscheint Weiß in zweierlei Funktion. Zum einen ist es Ergebnis der Mischung heller Buntfarben. „Ich will mit der (Bunt)farbe Schwarz und Weiß erzielen“, formulierte der Künstler gemäß einer Aufzeichnung von Maurice Denis.¹¹ Schwarz wurde so zu einem Mischungsprodukt aus sehr dunklen Buntqualitäten, Weiß entstand aus der Durchdringung hellbunter Flecken. In seinen späten Aquarellen aber gestaltete Cézanne Weiß als den **lichthafte Grund**, als „fond immuable“, der alle Formen und Farben übergreift, wobei Weiß sowohl als Repräsentant höchster Lichthelligkeit wie als Eigenfarbe der Gründe erscheint. Der Bildgrund eines Cézanne-Aquarells bietet also einen „zweifachen Aspekt, je nachdem, ob das Weiß sich als stoffliche Objektfarbe (des Papiers) manifestiert, gänzlich an sein flächiges Substrat gebunden, oder ob es als reiner Repräsentant höchster Lichthelligkeit in Erscheinung tritt, immateriell, der Fläche entstrahlend.“¹² Gerade dieser **doppelte Aspekt** von Weiß als Eigenfarbe wie als Repräsentant höchster Lichthelligkeit wird wichtig für die Malerei des 20. Jahrhunderts. In der Kunst **Erbs** wird sogar ein **dreifacher Aspekt** von Weiß als Eigenfarbe, Lichtfarbe und Materiefarbe zur Geltung kommen.

In Farbtheorie und Farbgestaltung des 20. Jahrhunderts nimmt Weiß eine einzigartige Stelle ein, nach Differenzierung der Ausdrucksgehalte wie der Gestaltungsmöglichkeiten unvergleichbar mit allen früheren Jahrhunderten. Einige Hinweise müssen hier genügen.¹³

Am ausführlichsten erörterte **Kandinsky** die Ausdrucksgehalte der Farben, und zwar in seiner programmatischen Schrift von 1912 „Über das Geistige in der Kunst“. Weiß ist für Kandinsky „wie ein Symbol einer Welt, wo alle Farben, als materielle Eigenschaften und Substanzen, verschwunden sind. Diese Welt ist so hoch über uns, daß wir keinen Klang von dort hören können. Es kommt ein großes Schweigen von dort, welches, materiell dargestellt, wie eine unübersteigliche, unzerstörbare, ins Unendliche gehende kalte Mauer uns vorkommt. . . Es ist ein Schweigen, welches nicht tot ist, sondern voll Möglichkeiten. . ., ein Nichts, welches vor dem Anfang, vor der Geburt

ist. . .¹⁴ Man sieht, wie sich die Symbolik von Weiß nun verändert, auch verallgemeinert hat gegenüber den konkreteren, aber auch engeren symbolischen Zuordnungen in Antike und Mittelalter.

Begeistert rief **Theo van Doesburg** aus: „Weiß! Das ist die geistige Farbe unserer Zeit, die scharfumrissene Haltung, die all unser Handeln lenkt.“¹⁵ Ähnlich gipfelt nach **Malewitschs** Auffassung das künftige geistige Leben im weißen Suprematismus: „Im weißen Suprematismus operiert das Bewußtsein nicht mehr mit verschiedenen Materialien, sondern nur noch mit Erregungen. . . Das Bewußtsein der weißen Menschheit ist gegenstandslos. . .“¹⁶

Scheint so das Weiß erneut symbolisch überfrachtet, so wird damit gleichwohl die Grundlage geschaffen, auf der in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren das Weiß mit einer Ausschließlichkeit und Monumentalität der Bildwirkung in die Erscheinung treten kann wie nie zuvor, bei **Lucio Fontana**, den Künstlern des Zero-Kreises, **Otto Piene**, **Heinz Mack**, **Günther Uecker**, bei **Piero Manzoni** wie bei **Raimund Girke**, um nur die wichtigsten Namen zu nennen.

Nur wenige aber widmeten sich seitdem der Farbe Weiß mit solcher Leidenschaft und Konsequenz wie **Leo Erb**. Mit Aussagen über eine symbolische Bedeutung von Weiß hält dieser Künstler sich zurück, um so vielfältiger kommt Weiß als Farbe bei ihm zur Geltung. Um die Besonderheit der Kunst Leo Erbs zu erfassen, ist es nötig, sich das Zusammenwirken der Elemente, die sie konstituieren, zum Bewußtsein zu bringen. Die Elemente der Erbschen Kunst sind Weiß, Licht/Schatten und eine Bildstruktur aus Horizontalen. Doch bleibt eine solche Aufzählung noch zu allgemein, sie allein würde sich auch auf einige andere Künstler beziehen lassen.

Es kommt vielmehr auf das genaue Zusammenspiel dieser Elemente an. Die Kunst Erbs gründet im Wechselbezug dieser elementaren Gegebenheiten der sichtbaren Welt, von denen schon jede einzelne eine innere Unermeßlichkeit, eine unausschöpfbare Potentialität der Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten in sich birgt. In der unauslotbaren inneren Fülle von Weiß, von Licht und Schatten und der Horizontalen ist die Beharrlichkeit des Künstlers Leo Erb verankert, mit der er sich diesen Grundgegebenheiten unseres in der Sichtbarkeit sich darstellenden Weltbezugs widmet.

Die Werke Erbs verbinden und trennen Weiß von Licht/Schatten. Sie machen aufmerksam auf den innigen Zusammenhang von Weiß und Licht/Schatten — wie auf deren Verschiedenartigkeit. Oft wurde das Licht selbst als „weiß“ bezeichnet, doch dies ist eine ungenaue Ausdrucksweise. Licht ist zuallererst „hell“, und diese weißliche Helle kann als die „erste Stufe der Substantialisierung des Lichts zur Farbe“, als „Vorstufe zum Weiß“ bestimmt werden. Licht ist ein „immaterielles“ Element, Weiß eine „materielle“ Erscheinung, Helligkeit „liegt dazwischen“, vermittelt zwischen Licht und Weiß.¹⁷

Erbs Kunst veranschaulicht zarteste Gradationen der **Helligkeitscharaktere** von Licht und Weiß.

Weiß kann, in seiner Abgelöstheit von allen anderen Farben, als die „**absolute Farbe**“ angesehen werden — so auch von Erb selbst. Zugleich aber ist sie die relativste Farbe. Unendlich sind die Stufungen innerhalb des Weiß. Jeder Weißton beeinflusst den anderen. Warme und kalte Weißtöne lassen sich unterscheiden. Wie keine andere Kunst thematisiert die Erbsche diese innere **Relativität** des Weiß, den **Wechselbezug im Absoluten**, und damit auch die **Absolutheit der Relationen**, die nirgendwo in solcher Reinkultur sich zeigt wie im weiten Reich des Weiß. Eine **Dialektik von Absolutem und Relativem** wird sichtbar gemacht im Weiß der Werke Erbs.

Eine andere Relativität betrifft die Phänomene von **Licht** und **Schatten**. Erb läßt Licht in zweifacher Hinsicht zur Wirkung kommen: einmal als den Lichtcharakter von Weiß, als eine in der materiellen Farbe Weiß gefaßte und damit statisch gebundene, aber allseitig ausstrahlende Lichthaftigkeit — zum anderen als das reale Beleuchtungslicht der Sonne oder einer künstlichen Lichtquelle.

Das Beleuchtungslicht erzeugt Schatten. Die Schatten und ihre bildnerische Formung, die **Schattenkonstruktion**, stellen den Ausgangspunkt der Erbschen Kunst dar. Seine Examensarbeit hatte, wie der Künstler berichtet,



Liniensbild 1984
(Nr. 22)

zum Thema die Schattenkonstruktion in einem gotischen Gewölbebau, mithin eine höchst komplexe Situation beleuchtenden Lichts und der von ihm bewirkten Schatten. Giorgio de Chirico gehörte wegen der Eindringlichkeit seiner Schattenlagen zu den ersten von Erb bewunderten Malern. Schatten sind das **Ergebnis** eines Beleuchtungslichts, das Licht ist ihre **Ursache**. Diese Feststellung ist für die Geschichte der Malerei nur scheinbar selbstverständlich: in der neuzeitlichen Helldunkelmalerei trat dem Licht das Dunkel als **gleichberechtigter** Pol entgegen, und im 20. Jahrhundert forderte Klee, die „gestaltlose Übermacht des Lichts zu bekämpfen“, „nicht nur mit heller Energie gegen gegebenes Dunkel, sondern auch mit schwarzer Energie gegen gegebenes Hell“ zu arbeiten, um einen „lebendigen Ausgleich zwischen beiden Polen“ zu gewinnen.¹⁸

Erb aber achtet die Faktizität des erscheinenden Lichts als Beleuchtungslicht und damit die strikte Abhängigkeit des Dunkels als Schatten von diesem Licht. Das Dunkel ist also keine dem Licht gleichberechtigte Macht, sondern deren Produkt. Ontologisch wäre dieser empirische Sachverhalt zu formulieren als Enthaltensein des Dunkels im Licht: Dunkel ist, wie Conrad-Martius schrieb, nichts anderes als eine „Selbstbeschließung“ des Lichts.¹⁹ Das Licht enthält, mit den Worten Eckart Heimendahls, „in der Spannung seiner Buntheit selbst den Hell-Dunkel-Gegensatz (Gelb/Blau) farbig in sich“.²⁰

Damit ist der Zusammenhang von Licht, Dunkel, Weiß und Buntfarben angesprochen. Weiß ist selbst lichtaussendende Farbe, zugleich aber aufnehmender, offener Grund für alle Licht-Schattenwirkungen des Beleuchtungslichts und deren Farberscheinungen. Kinetische Objekte wie Erbs „Farbmühlen“ veranschaulichen exemplarisch den Wechsel von **gelben Lichtreflexen** zu **blauen Schattenzonen** auf **weißem Grund**. Hier ist an eine Schilderung **Goethes** zu erinnern, der über seine Beobachtungen von farbigen Schatten und farbigen Lichtreflexen schrieb: „Auf einer Harzreise im Winter (vom 29. November bis zum 16. Dezember 1777) stieg ich gegen Abend vom Brocken herunter, die weiten Flächen auf- und abwärts waren beschneit, die Heide von Schnee bedeckt, alle zerstreut stehenden Bäume und vorragenden Klippen, auch alle Baum- und Felsenmassen völlig bereift, die Sonne senkte sich eben gegen die Oderteiche hinunter. — Waren den Tag über, bei dem gelblichen Ton des Schnees, schon leise violette Schatten bemerklich gewesen, so mußte man sie nun für hochblau ansprechen, als ein gesteigertes Gelb von den beleuchteten Teilen widerschien. . .“²¹ Farben werden vom Licht hervorgerufen, auf weißem Grund können sie sich in ihrem eigenen Buntwert entfalten. Seine „Offenheit“ läßt Weiß als die „Summe aller Farben“ erscheinen — dies aber nur im Zusammenwirken mit dem Licht. Erb verdichtet die Naturphänomene im Werk der Kunst und macht in ihm zugleich den **Übergang** des einen in das andere, der Schatten in Lichtreflexe, sichtbar.

Sind Schatten Produkte des Beleuchtungslichts, in ontologischer Auffassung Dunkel ein Moment des Lichtes selbst, so entspricht dem in Erbs Gestaltung der Zusammenhang von Weiß und Grau als Schattenlagen. Auch die **Grautöne**, auch die **Dunkelheit** scheinen **im Weiß** selbst schon **enthalten**, bilden keinen Gegenpol. Zu veranschaulichen ist dies aber nur durch das Zusammenwirken von Weiß und dem von Erb als „Struktur“ bezeichneten Liniengefüge.

Schon die verschiedenen Abstände der Linien zueinander ergeben unterschiedliche Weiß- und Grautönungen. Die Linienstruktur verursacht Differenzierungen im Weißkomplex: die Untrennbarkeit der Elemente in Erbs Werken wird darin deutlich! Auf andere Weise läßt die **„versenkte Linie“** Grautöne und Dunkelheit als dem Weiß selbst zugehörig erscheinen. Nun ist Weiß Oberfläche, die Dunkelheit der „versenkten Linie“ scheint die Dunkelheit eines Materie-Inneren zu veranschaulichen, einer Materie, die sich nach außen, im Weiß, dem Lichte öffnet.

Hier zeigt sich auch der Wechselbezug von Weiß zur Vielfalt der Materien. Wie kein anderer Künstler vermählt Erb die **Absolutheit der Farbe Weiß** mit der **konkreten Vielfalt des Materiellen**. Weißdifferenzierungen läßt er entstehen aus Büttenpapieren verschiedener Stärken — und jede Stärke ergibt eigene Weißtöne —, aus dünn bemaltem Holz, das seine Maserung durchschimmern läßt, aus Frottagen von Holz, als Aussparungen in Graphit-

zeichnungen, aus fixierten Eisblumen, aus Watte, aus unterschiedlich aufgetragenem Farbpigment, aus der Konfrontation ungeleimter und geleimter Streifen, aus Kreide, um nur die wichtigsten Möglichkeiten aufzuzählen. Erneut wird hier die **Relativität im Absoluten** demonstriert, zugleich aber auch der innige **Konnex von Licht und Materie**, der im Weiß sich vollzieht. Noch einmal sei an Goethes Farbenlehre erinnert, die Weiß als die „vollendete reine Trübe“ definiert: „Reines Wasser zu Schnee kristallisiert erscheint weiß, indem die Durchsichtigkeit der einzelnen Teile kein durchsichtiges Ganzes macht. Verschiedene Salzkristalle, denen das Kristallisationswasser entweicht, erscheinen als ein weißes Pulver. Man könnte den zufällig undurchsichtigen Zustand des rein Durchsichtigen Weiß nennen, so wie ein zermalmt Glas als ein weißes Pulver erscheint.“²² Erst Erb aber entdeckte das Weißsein der Materie in seiner ganzen Vielfalt und macht es in seinem Werke sichtbar. Zugleich differenzierte er das Weiß in seine verschiedenen Erscheinungsweisen als Oberflächenfarbe und Flächenfarbe unterschiedlicher Dichte.²³

Erbs Linien sind Horizontalen. **Horizontale** sind die „unendlichen“ Linien schlechthin. Jede Vertikale muß vom Boden her aufragen, faktisch oder in ihrer ideellen Verlängerung. Solche Fixierung ist Erbs Kunst fremd. Sie sucht die Grenzenlosigkeit, aber eine Grenzenlosigkeit, eine Entgrenzung, Unendlichkeit im Irdischen, denn anders als die Vertikale, von deren anschaulichen Charakter der Verweis auf Transzendenz nicht zu trennen ist, ist die Horizontale eine **irdische Linie**, die Linie irdischer Weite und irdischer Freiheit. Der Horizont ist anschauliches Symbol des Verlangens, „über ihn hinauszudringen und dadurch sich selbst zu entschränken“.²⁴ Dieser Charakter teilt sich auch der Horizontalen mit.

Je neu, je anders stellt Leo Erb die Elemente seiner Kunst in Wechselbezüge, in Relationen spannungsreichen Gleichgewichts: in Spannungsharmonien von Licht und Materie, Weiß und Linie, virtueller oder faktischer Bewegung und Ruhe.

Sein Ziel aber ist die Verwirklichung eines „**Traums von Freiheit**“ — wie der Künstler selbst formulierte — eines „Traums von Freiheit“ in Weiß und der unendlichen Linien. Aber solche „Freiheit“ ist näher zu bestimmen: sie ist eine Freiheit jenseits des Zufalls und der Beliebigkeit, eine Freiheit, erwachsen aus strengster Disziplin und Konsequenz, eine Freiheit, die sich ihrer Relativität und ihrer Bindung an die konkrete Materie bewußt bleibt und diese ihre Bedingungen mit zur Anschauung bringt. Sie ist eine Freiheit, die, als eine unendliche Aufgabe, je neu zu eringen ist — eine Freiheit, die unsere eigene Sehnsucht in sich schließt.

Anmerkungen

- 1) Das Folgende nach: Gerhard Radke: Die Bedeutung der weißen und schwarzen Farbe in Kult und Brauch der Griechen und Römer. Diss. Berlin, Jena 1936; Zitate auf den S. 7/8, 8/9, 10, 35, 38. — Vgl. auch: Frédéric Portal: Des Couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen-âge et les temps modernes. (1837) Nouvelle édition, Paris 1957, S. 23 — 39: „Du blanc“. — Artikel „Farbe“ in: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. VII, Stuttgart 1969, Sp. 358 — 447.
- 2) Das Folgende nach: Gottfried Haupt: Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Form- und Geistesgeschichte. Dresden 1941. Hinweise und Zitate auf den S. 76, 78, 79, 84. — Vgl. auch: Artikel „Farbe, liturgisch (kath.)“ in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. VII (73. Lieferung), München 1974, Sp. 54 - 121.

- 3) Vgl. Ernst Strauss: Zur Wesenbestimmung der Bildfarbe. In: Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Hrsg. von Lorenz Dittmann. München, Berlin 1983, S. 24.
- 4) Farbabbildung in: Erich Steingräber: Die Alte Pinakothek München (Museen der Welt). München 1985, S. 120.
- 5) Farbabbildung in: Steingräber: Die Alte Pinakothek München, S. 62.
- 6) Vgl. hierzu Hedwig Conrad-Martius: Farben. Ein Kapitel aus der Realontologie. In: Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet. Ergänzungsband zum Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Halle a. d. Saale 1929, S. 339 — 370.
- 7) Vgl. Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S. 129.
- 8) Siehe: Henri Matisse: Écrits et propos sur l'art. Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris 1972, S. 202/203: Le noir est une couleur.
- 9) Vgl. Heinz Matile: Die Farbenlehre Philipp Otto Runge. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre, Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. München, Mittenwald 1979, S. 167.
- 10) Strauss: William Turner und die Landschaft seiner Zeit. In: Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S. 128.
- 11) Vgl. Conversations avec Cézanne. Édition critique présentée par P. M. Doran. Paris 1978, S. 94.
- 12) Strauss: Nachbetrachtungen zur Pariser Cézanne-Retrospektive 1978. In: Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S. 171, 175.
- 13) Vgl. dazu auch: Udo Kultermann: Die Sprache des Schweigens. Über das Symbolmilieu der Farbe Weiß. In: Quadrum, 20, 1966, S. 7 — 30.
- 14) Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. 6. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümpliz 1959, S. 96.
- 15) Zitiert nach H. L. C. Jaffé: De Stijl 1917 — 1931. Der niederländische Beitrag zur modernen Kunst. Berlin etc. 1965, S. 208.
- 16) Kasimir Malewitsch: Suprematismus — Die gegenstandslose Welt. Übertragen von Hans von Riesen. Köln 1962, S. 212, 227.
- 17) Eckart Heimendahl: Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbwelt. Mit einem Geleitwort von Carl Friedrich von Weizsäcker. Berlin 1961, S. 112.
- 18) Vgl. Klee: Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre. Hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller. Basel, Stuttgart 1956, S. 10, 423. — Paul Klee: Unendliche Naturgeschichte. Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel, verbunden mit Naturstudium, und konstruktive Kompositionswege. Form- und Gestaltungslehre, Bd. II, Hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller. Basel, Stuttgart 1970, S. 303.
- 19) Conrad-Martius: Farben. Ein Kapitel aus der Realontologie, § 259, S. 345/346.
- 20) Heimendahl: Licht und Farbe, S. 37.
- 21) Goethe: Farbenlehre. Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften. Tübingen 1953, S. 197: Zur Farbenlehre, 1810, Abschnitt 75.
- 22) Goethe: Farbenlehre, S. 278: Zur Farbenlehre, 1810, Abschnitte 494, 495.
- 23) Vgl. dazu David Katz: Der Aufbau der Farbwelt. Zweite, völlig umgearbeitete Auflage von: Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung. Leipzig 1930.
- 24) Hans Voss: Transzendenz und Raumanschauung. (Philosophische Abhandlungen, Bd. IX), Frankfurt/M. 1940, S. 148.