

Lorenz Dittmann

## Seurats Ort in der Geschichte des Helldunkel

Dem Liebhaber und Kenner französischer Dichtung des 19. Jahrhunderts sei ein Beitrag aus der bildenden Kunst dieses Zeitraums gewidmet, einer Kunst, die in ihrer Strenge wohl auch der hochmittelalterlichen, der geistig-künstlerischen Heimat des verehrten Jubilars nicht ganz fremd ist.

Der Titel dieser Bemerkungen<sup>1</sup> setzt voraus, daß das Helldunkel seine eigene »Geschichte« habe. Diese Voraussetzung ist nicht selbstverständlich. Von einer »Geschichte« des Helldunkels kann erst seit den koloritgeschichtlichen Forschungen von Ernst Strauss gesprochen werden, der anstelle des noch im Buch von Wolfgang Schöne (»Über das Licht in der Malerei«, Berlin 1954) fungierenden »Beleuchtungslichtes« den Begriff des »Helldunkels« wieder zu Ehren gebracht hat und in seinem Aufsatz »Zu den Anfängen des Helldunkels« dessen Entstehung aus der Malerei des Mittelalters und in anderen Studien dessen erste reife Ausprägung in der Malerei des niederländischen 15. Jahrhunderts sowie schließlich dessen Verwandlung und Ende in der Malerei des 19. Jahrhunderts dargelegt hat.

Um Seurats »Ort in der Geschichte des Helldunkels« bestimmen zu können, ist es zuvor nötig, die Charakteristika des, wie man es nennen könnte, »klassischen« *Helldunkels* in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und die bisher erkannten Verwandlungsformen des Helldunkels im 19. Jahrhundert in die Erinnerung zurückzurufen.

Auch das Helldunkel kann, wie jede andere Erscheinungsweise des Bildlichts, nur durch eine besondere Gestaltung der Bildfarben wirksam werden. Ernst Strauss nannte die das Helldunkel bewirkende Gestaltungsform der Farbe die »luminöse Farbe«.

»Ein luminös-lichthafter Eindruck der Farbe wird immer da bestehen, wo sie sich im Zustand innerer Angespanntheit, als Medium des Dunkels im Zustand innerer Gelöstheit befindet. Erst aus dem Spannungszustand des Glänzens, Leuchtens, Glühens, Strahlens kann luminöses Bildlicht hervorgehen. Die luminöse Farbe muß erregbar, noch über ihre zuständige Buntheit hinaus steigerungsfähig wirken bis zu reinem, »scheinendem Licht«, die dunkle entsprechend auflösbar in reines Dunkel. Sie muß labilen, transitorischen Charakter haben, im Gegensatz zum »statischen« Charakter der einfach-hellen (einfach-dunklen) Farbe.

Licht und Dunkel wirken als luminöse Bildelemente am unmittelbarsten da, wo sie in ihrer komplementären Wechselbeziehung gleichzeitig wahrgenommen werden, und zwar weniger in schroffer Gegenüberstellung als in gleitendem, verschmelzendem Übergang.

In einer luminösen Malerei muß die Quellkraft des Lichts durchdringend genug erscheinen, um die Buntheiten von innen über sich hinauszuhoben, zu spiritualisieren. Sie erhellt die Farbe nicht so sehr, als daß sie sie verklärt. Dementsprechend kann das ästhetische Dunkel den Dunkelheitsgrad einer Buntheit nicht eigentlich vertiefen. Aber in dem Maße, wie das Dunkel die Buntheit »umflort«, verhindert es sie an ihrer vollen Entfaltung, kann es sie sozusagen schon im Keime ersticken.



1 Rembrandt, Anbetung der Hirten, Alte Pinakothek München



2 Jan van Goyen, Dorf am Fluß, Alte Pinakothek München

Die Verklärung der Buntheit und ihre Verhüllung ist immer mit einer mehr oder weniger weitgehenden Entgrenzung der Farbe verbunden. Entgrenzung aber bedeutet Eingriff in den Bereich der Form. Schon von hier aus erklärt sich die Unzulänglichkeit einer Betrachtungsart, die zur Beurteilung der Erscheinungsweise der Bildfarbe auf diese allein eingestellt bleibt, ohne auch die anderen Bildkomponenten mit der gleichen Aufmerksamkeit zu berücksichtigen wie diese. Unter diesen kommt die größte Bedeutung der Linie zu: jede luminöse Farbwirkung beeinträchtigt die begrenzende Funktion der Linie und verursacht eine Minderung ihres grafischen Wertes...

In noch weit höherem Maße als die vorwiegend durch ihre »trockene« Eigenhelle sich einprägende Bildfarbe ist die luminöse auf die Beziehung zu ihrer unmittelbaren und weiteren Umgebung angewiesen. Denn isoliert man sie, so geht mit einem Male das Ungreifbare, Schwebende ihrer Erscheinung verloren, während die primär bunt erscheinende Farbe im gleichen Falle ihre charakteristischen Merkmale noch beibehält. Man darf so weit gehen, zu behaupten, daß das spezifisch Lichthafte einer luminösen Bildfarbe überhaupt erst im Gesamtaspekt des Bildes eindeutig in Erscheinung treten kann.«<sup>2</sup>

Selbst noch Schwarzweiß-Reproduktionen lassen diese Eigenarten der luminösen Farbe deutlich werden: ihre innere Angespanntheit, ihren transitorischen Charakter, ihre Entgrenzung, den Wechselbezug zwischen Licht und Dunkel und die Verklärung und Verhüllung der Farben durch diese übergeordneten Potenzen. Die Gegenüberstellung zweier Werke des holländischen 17. Jahrhunderts macht zugleich die Spannweite dieses Luminarismus sichtbar: die Spiritualisierung des Helldunkels in Rembrandts »Anbetung der Hirten« (München, Alte Pinakothek, 1646, Abb. 1) durch

entschiedene Polarisierung von Licht und Dunkel, die gleichwohl von einer gemeinsamen Rhythmik wieder übergriffen wird – und die Annäherung der beiden Pole in Jan van Goyens »Dorf am Fluß« (München, Alte Pinakothek, 1636, Abb. 2), dergestalt, daß das so entstandene Helldunkel nun als ein atmosphärisches Medium aufgefaßt werden kann.

An diesen Besonderheiten der voll ausgeprägten »luminösen Farbe« und des sie bedingenden »luminaristischen Prinzips« ist die Erscheinungsweise des Helldunkels in Seurats Zeichnungen zu messen.

Zum historisch näheren Vergleich seien aber auch noch zwei *Verwandlungsstufen des Helldunkels* in der Malerei des 19. Jahrhunderts kurz angesprochen.

Auch bei William Turner lebt das Helldunkel noch nach, nun aber schon unter der Dominanz einer insgesamt ins Hellere gestimmten Buntfarbigkeit, so daß man bei ihm, mit Strauss, von einer »Überwindung der als unvereinbar erscheinenden Gegensätze Bildfarbe – Helldunkel«<sup>3</sup> sprechen kann. So wird etwa beim Bild »Goldau mit dem Zuger See«, entstanden um 1842 (aufbewahrt im British Museum, London), die mittlere Dunkelzone zum bläulich getönten Gegenpol der kühlgelblichen Vorder- und Hintergrundszone, beim Gemälde »Venedig: Morgen, Rückkehr vom Ball, San Martino« von 1845 (London, Tate Gallery) konzentriert sich die Dunkelheit zu kleinflächigen, gleichwohl höchst wirkungsvollen Schattenkomplexen<sup>4</sup>.

Eine vergleichbare Position innerhalb der Geschichte des Helldunkels nimmt Delacroix ein. Auch er beginnt mit der Transposition des Helldunkels in Farbigkeit. Zugleich wird bei ihm, deutlicher noch als bei Turner, eine *emotionale* Interpretation des Helldunkels spürbar, die an die Stelle des ursprünglich »universalen« Helldunkel-Prinzips tritt<sup>5</sup>. Bei der »Ermordung des Bischofs von Lüttich« von 1829, Louvre<sup>6</sup>, dient die Düsternis der Halle, die plötzlich in das gleißende weißliche Licht der Tafel aufreißt, unmittelbar der Veranschaulichung der mörderischen Tat, wie auch beim »Tod Karls des Kühnen«, dem Bild von 1831 im Museum von Nancy, die schwelende Fahlheit der Helldunkelstimmung dem Schicksalhaften der Darstellung entspricht. So dient nun auch das Helldunkel, wie ja auch Delacroix' Farbigkeit, in einem betonten Sinne, dem *speziellen* Gehalt der Themen.

Zudem verbinden sich bei Delacroix, wie ebenfalls Strauss erkannte, in einigen Bildern Freilichtwirkungen mit dem nun auf einzelne Bildstellen beschränkten Helldunkel. So ist etwa beim Münchner Bild »Clorinde befreit Olindo und Sofronia vom Verbrennungstod« (gemalt 1854/56) der Vordergrund noch von einem tiefen, »schwelenden« Dunkel bestimmt, der Hintergrund aber, Himmel und Stadtmauer, von einem sacht der Dämmerung sich zuneigenden Freilicht<sup>7</sup> mit ausgeprägten Beleuchtungseffekten.

In den Spätwerken der Fresken in St. Sulpice von 1861, besonders in der »Vertreibung des Heliodor«, aber ist alles Helldunkel aufgegangen in die mittlere Bildhelligkeit der »demi-teinte«, das heißt der Farbe, wie sie an den Dingen nur bei diffussem Licht (bei »temps gris«) sich zeigt – und zwar der unter einem Schattenflor nach Art eines Reflexes wirkenden mittelhellen Farbe, der »demi-teinte reflétée«, wobei die »demi-teinte« auch mit den Schatten identifiziert werden kann<sup>8</sup>.

Unnötig darauf hinzuweisen, daß dann bei Manet und im Impressionismus alle Reste eines unfarbigen Helldunkels ausgeschieden sind. Um so eigenartiger die Wiederkehr eines Helldunkels in Seurats Zeichnungen.

Alle zitierten Aussagen bezogen sich auf das Helldunkel in *Gemälden*. Bei Seurats Helldunkel aber handelt es sich um ein Helldunkel in *Zeichnungen*.

Konstituiert schon diese Differenz einen wesentlichen Unterschied? Anders gefragt: lassen sich die koloritgeschichtlichen Grundmöglichkeiten auch auf Zeichnungen übertragen, oder verfolgen diese einen ganz eigenen Weg? Daß eine Übertragung der Grundprinzipien der Bildfarbe auf die Analyse von Zeichnungen sinnvoll, ja sogar nötig ist, ergibt sich aus der Tatsache, daß auch die Zeichnung aus den Spuren farbführender Medien auf farbigem Grund entsteht (auch Weiß, Schwarz und Grau sind ja Farben!). Alexander Perrig sah die Eigenart der Zeichnung in ihrem Charakter als »Bewegungsniederschlag«. »Dem unmittelbaren Entstehungsvorgang nach besteht zwischen einer Handzeichnung und einem Gemälde kein Wesensunterschied. Beide sind das Produkt einer Abfolge von manuellen Bewegungen, die sich auf ein farblässiges Medium (Pinsel, Spachtel, Feder, Metall- oder Kreidestifte etc.) übertragen und durch dessen Vermittlung ihren materiellen (farbigen) Niederschlag auf der Fläche finden... Es stehen hier (aber) zwei gegensätzliche Einstellungen zu dem, was die Bewegung hinterläßt, auf dem Spiel. »Zeichnen« meint eine Tätigkeit, der das Lineare des Strichs mehr gilt als dessen Farbigkeit; »malen« eine solche, der die farbige Erscheinung desselben wichtiger ist als seine Verlaufsform. Im einen Fall ist das Ergebnis ein »Strichbild«, d. h. ein zweckmäßig organisierter Verband aus Bewegungsspuren, die ihren linearen Eigenwert auch im Stadium äußerster quantitativer Verdichtung nicht völlig verlieren; im anderen Falle ein »Farbbild«, innerhalb dessen die formale Selbständigkeit der einzelnen Striche aufgezehrt erscheint zugunsten mehr oder weniger kompakter farbiger Flächen. Die Zeichnung hat demnach eher ein positives, das Gemälde eher ein neutrales oder negatives Verhältnis zum wirkursächlichen Bewegungsvorgang.«<sup>9</sup>

Hiernach reduziert sich das Verhältnis von Zeichnung und Gemälde auf das von Linie und Farbe. Die Besonderheit der Linie aber läge in ihrem Wesen als Bewegungsspur. Auch bei solcher Unterscheidung gilt, daß für alle nicht-linearen Zeichnungsmethoden die Grundprinzipien der Bildfarbe in Anspruch genommen werden können. Andererseits ist zu bedenken, daß die Linie in ihrem Eigenwert als Bewegungsspur bis zu einem gewissen Grade ihren Ort auch im Gemälde finden kann. Die Gattungsdifferenz von Zeichnung und Gemälde scheint demnach mehr eine Differenz der verwendeten Materialien, oft auch eine Differenz der Zwecke und Funktionen als eine solche der Gestaltungsmöglichkeiten zu sein.

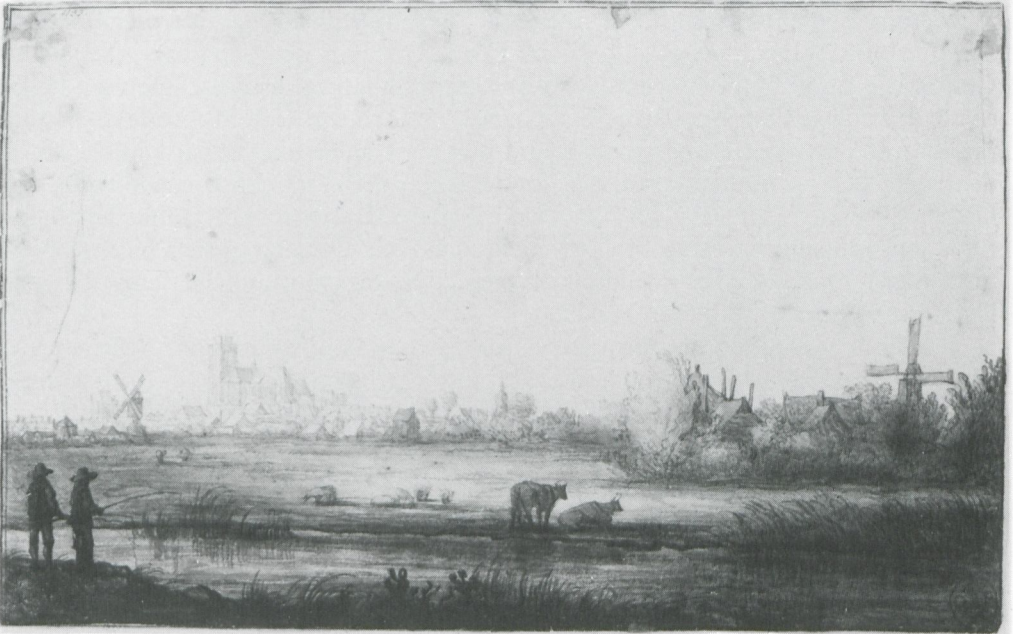
Da eines der hier zu erörternden Probleme die Frage nach den Gattungsgrenzen von Gemälde und Zeichnung ist, möchte ich kurz die Möglichkeit der Übertragung der koloritgeschichtlichen Grundprinzipien auf die Analyse von Zeichnungen erörtern<sup>10</sup>.

Linie ist immer auch Grenze, Farbe ist Ausdehnung, Ausbreitung, die von sich aus keine Grenze setzt. So muß Farbe der Linie dort am entschiedensten entgegentreten, wo sie betont in ihrer Eigenart als Ausbreitung gestaltet wird. Dies ist der Fall bei der »koloristischen« Grundmöglichkeit, also dann, wenn »im Gesamteindruck einer Malerei offensichtlich die Buntkomponente der Farben dominiert und diese, unabhängig von ihrem Buntheitsgrad, ihrer Anzahl, Ausbreitung und Lage, über das ganze Bild hin in Kontrasten zusammenstehen, deren Stärkegrad sich nach der Größe der Abstände zwischen den einzelnen Buntheiten bemißt, die selbst wiederum durch



3 Rembrandt, Die Verschwörung des Claudius Civilis, Feder in Bister, 19,6×18,0 cm, Staatliche Graphische Sammlung München

kleinere Stufen von Buntheiten unterteilt oder miteinander verbunden werden können.«<sup>11</sup> Dies »koloristische Prinzip« erscheint innerhalb des 19. Jahrhunderts am ehesten in Bildern Ingres' verwirklicht, reiner aber im 20. Jahrhundert in der Malerei Henri Matisse's<sup>12</sup>. Sowohl bei Ingres wie bei Matisse stehen den »koloristischen« Gemälden rein-lineare Zeichnungen gegenüber, Zeichnungen, die die Linien in der Klarheit ihrer Verlaufsform zur Wirkung kommen lassen. Das »koloristische« Gestaltungsprinzip der Gemälde findet seine gewissermaßen komplementäre Ergänzung im rein-linearen Prinzip der Zeichnungen. Und gerade Matisse hat eine Vielfalt von Methoden entwickelt, auch im Gemälde Farbe und Linie ohne gegenseitige Irritation in künstlerische Wirklichkeit treten zu lassen. So etwa beim Düsseldorfer Stillleben »Rotes Interieur« von 1947, wie auch bei anderen Bildern, dadurch, daß er zwischen dem Blau der Tischbeine und dem Rot des Bodens in einem weißen Saum den Bildgrund durchwirken läßt, oder durch die Art, wie die schwarzen Zickzacklinien in eigener Dynamik das homogene Rot der Wand, die zugleich Farbgrund ist, durchqueren. Die Zeichnungen von Matisse – und auch seine weißlinigen Linolschnitte auf dunklem Grund – präsentieren aber auch die schwarzen oder weißen Linien als *Farben* auf weißem oder schwarzem, also farbigem Grunde, und darin macht sich eine noch über der komplementären Entsprechung wirkende Gemeinsamkeit des Gestaltungsprinzips kund. Zeichnen war für Matisse auch ein »Modellieren des Lichts.«<sup>13</sup>



4 Aelbert Cuyp, Ansicht von Dordrecht, Kreide und Tuschfeder, laviert, gelblich und bräunlich aquarelliert, 19,0×31,0 cm, Staatliche Graphische Sammlung München

Die Besonderheiten des schon beschriebenen »luminaristischen« Prinzipis ergeben sich daraus, daß hier nicht die Buntkomponenten, sondern die Helligkeits- (bzw. Dunkelheits-)Komponenten der Farben zur Grundlage der Gestaltung gemacht werden. Wie wirkt sich dies Prinzip innerhalb einer Zeichnung aus?

Rembrandts »Anbetung der Hirten« von 1646 (Abb. 1) ist der allgemeinsten Anlage seiner Helldunkelkomposition nach zu vergleichen mit der Münchner Rembrandt-Zeichnung »Die Verschwörung des Claudius Civilis« (Abb. 3), einem »Entwurf für das große Gemälde, das Rembrandt für eines der Bogenfelder der großen Galerie des Rathauses in Amsterdam (heute dem königlichen Palais) ausführte« und das »im Juli 1662 an seinem Platz war«. Die Zeichnung stammt wohl aus dem Jahre 1661, jedenfalls befindet sie sich »auf der Rückseite einer Anzeige für ein Begräbnis, das am 25.10.1661 stattfand«. <sup>14</sup> – In Gemälde und Zeichnung wird ein mittleres, Figuren überstrahlendes Lichtzentrum von Dunkelzonen umfaßt. Tiefes Dunkel und strahlende Helligkeit sind, wenn auch in unterschiedlicher Quantität der Ausbreitung, die Pole, zwischen denen das Geschehen sich vollzieht. In unserem Zusammenhang interessiert nur die lineare Struktur der Zeichnung. Wie die »luminöse« Farbe angespannt, erregt, gesteigert ins Licht, aufgelöst ins Dunkel, labil und transitorisch erscheint, so hier auch die Linie: auch sie ist eingespannt zwischen die Dunkelheit der Lavierungen und die Helligkeit der Weißhöhungen, auch sie ist labil, transitorisch in dem Sinne, daß die Breite der Striche ständig wechselt – neben dicken Dunkelsäumen stehen dünne Liniengräte – und ebenso ständig wechselt in der Position innerhalb der Helldunkelskala: man beachte nur die flackernde, flimmernde Liniendifferenzierung des Stufenpodestes. Von hier aus wird rückblickend deutlich, wie sehr die Ruhe und Kontinuität der rein-linearen Linie ihrerseits verpflichtet ist der gelassenen Darbietung der Farben im »koloristischen« Prinzip.

Wiederum zeigt eine Landschaftsthematik die atmosphärische Interpretation des Helldunkels. Aelbert Cuyp's »Blick auf Dordrecht, von der Landseite« (Staatliche Graphische Sammlung München, Abb. 4)<sup>15</sup> ist hierin Jan van Goyens »Dorf am Fluß« (Abb. 2) vergleichbar. Bei Cuyp's Blatt handelt es sich um eine in Kreide angelegte, mit Tuschfeder lavierte und gelblich und bräunlich aquarellierte Darstellung. Noch deutlicher kehren mithin hier die Besonderheiten der »luminaristischen« Farbe des Gemäldes wieder. Übergänglich tauchen die Aquarell-Lagen aus den Dunkelheiten ins Licht auf und sinken wieder in Dunkelheiten zurück. Die Linien sind hier nur Verdichtungen innerhalb der Helldunkelzonen und tragen als solche selbst bei zur Dynamisierung der luminösen Farbe.

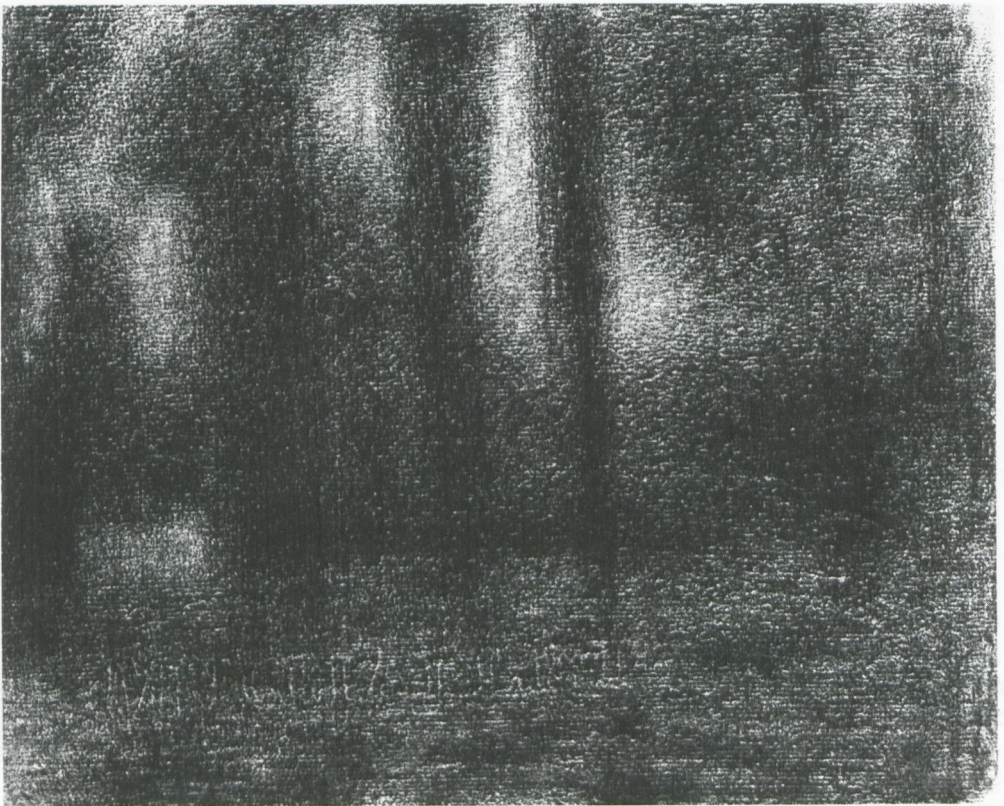
Das dritte Gestaltungsprinzip, das »chromatische«, ist insofern »eine Synthese aus den beiden anderen, als es darauf abzielt, mittels farbiger Kontraste und ausschließlich durch sie lichthafte Wirkung hervorzubringen.«<sup>16</sup> Es kann ansatzweise schon an Delacroix' »Frauen von Algier« von 1834 (Louvre)<sup>17</sup> aufgewiesen werden: alle Schatten und Halbschatten gehen hier Verbindungen ein mit den Farbwerten, werden dadurch selbst farbig induziert. Die Farben ihrerseits sind vielfältig geteilt. Ein schimmerndes, halbhelles Bildlicht entsteht daraus. Alle Farben und Farbschattenkompartimente sind in durchgehender, allseitiger »Verkettung« miteinander verbunden. – Dies »enchaînement« bietet die Vergleichsbasis zur Liniengestaltung bei Delacroix. Bei ihm sind, worauf Kurt Badt hingewiesen hatte, immer mehrere Linien derart aufeinander bezogen, »daß das Auge gezwungen wird, sie als Grenzen einer körperlichen, einer plastischen Form zu deuten, die dazwischen liegt. Diese aufeinander bezogenen Linien sind so geführt, daß das Auge daran gehindert wird, ihnen in der Längsrichtung zu folgen. Vielmehr muß es sie in einer Richtung auffassen, die von derjenigen der Linien unabhängig ist. Das Auge muß von dem flächigen Stück Papier, auf dem die Linien liegen und an das sie gebunden sind, in einem neuen Akt des Verstehens sich lösen und in die für die Anschauung körpererfüllte Vorstellungswelt des Raumes fortschreiten....«<sup>18</sup>

Nur so viel sollten diese fragmentarischen Bemerkungen andeuten, daß die Gestaltungsprinzipien der Bildfarbe und die der Linie analog, wenn nicht identisch sind. (Wobei für beide Bereiche eine Vielfalt von Durchdringungsmöglichkeiten in Rechnung zu stellen ist.)

Seurats Zeichnungen beziehen sich nicht auf das »luminaristische« Helldunkel, das hier exemplarisch durch Rembrandt, van Goyen und Cuyp vorgestellt wurde, sondern auf Ingres und auf Delacroix, auf jene anscheinend einander ausschließenden, polar entgegengesetzten Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung. Er verbindet beide Methoden nicht zu einer höheren Synthese – dies wäre ein aussichtsloses Unterfangen – sondern gewinnt aus der *Transposition* wesentlicher Verfahren beider einen Stil eigener, unverwechselbarer Prägung. Das Medium dieser Transposition und Verbindung und zugleich das Fundament seines persönlichen Stiles ist die besondere Art des Helldunkels seiner Zeichnungen. Das Helldunkel der Seurat'schen Zeichnungen ist als »pointillistisches«,<sup>19</sup> als »chromatisches Helldunkel« zu bezeichnen. Wie schon des öfteren ausgesprochen wurde<sup>20</sup>, fand Seurat zu seiner eigenen Gestaltungsmöglichkeit in seinen Zeichnungen, von da aus entwickelte er seine Gemälde.

Was verbindet Seurats Helldunkelzeichnungen mit den von Ingres herkommenden Linienzeichnungen seines Anfangs? Deren konstitutives Element, die langhinfließende,

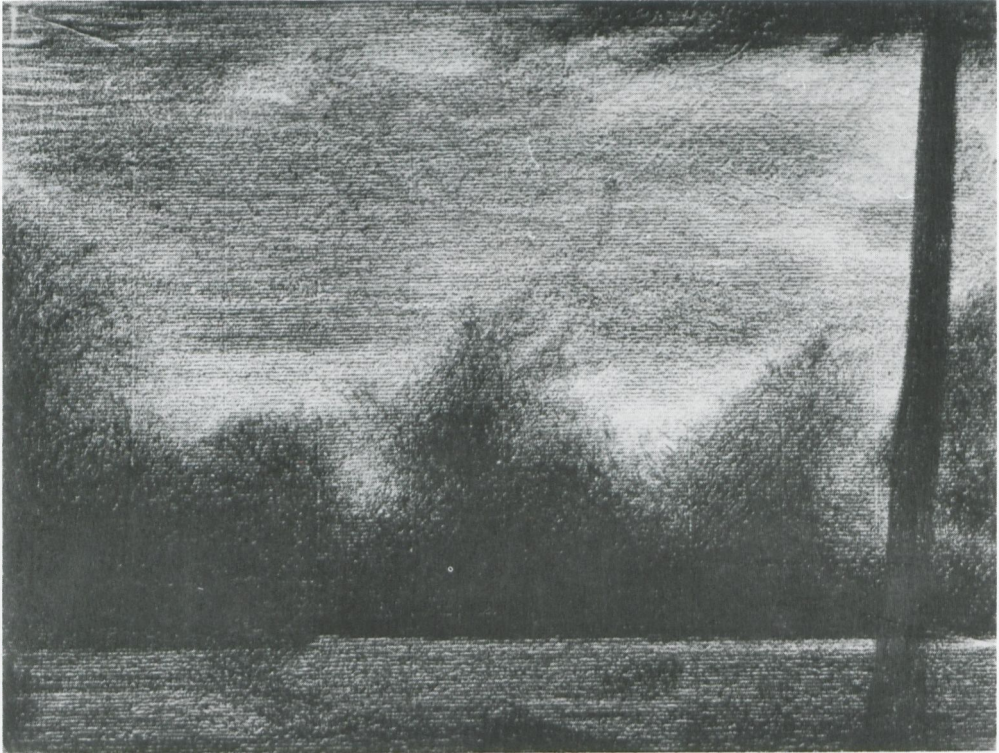




5 Georges Seurat, Die Pappeln, Conté-Kreide, 24,0×30,5 cm, Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg/Br.

die Figuren um- und einschließende Konturlinie, ist als Saum auch in den Helldunkelzeichnungen bisweilen aufbewahrt und so auch die dadurch bewirkte Einfachheit und Stille der Form. Oft bleibt die Ingres'sche Kontur aber auch nur verborgen, indirekt gegenwärtig, dann nämlich, wenn sich die Formen ohne präzise Grenzen in die Helligkeit oder Dunkelheit des Umfeldes öffnen. (Beispiele: »Satyr mit Ziege«, de Hauke<sup>21</sup> 299, gegen 1877; »Paul Signac«, de Hauke 694, 1889–1890; Kat. 1983<sup>22</sup>, Nr. 5, 83.)

Zielt das »chromatische« Prinzip farbiger Gestaltung, wie erwähnt, darauf ab, »mittels farbiger Kontraste und ausschließlich durch sie, lichthafte Wirkung hervorzubringen«, wobei »die kontrastierenden Buntwerte nicht als mehr oder weniger ausgebreitete einfarbige Flächen eingesetzt, ... sondern entweder als subtile Abstufungen, Nuancierungen eines vorgegebenen Farbwertes – oder aber... als eine Mikrostruktur aus Partikel und kleinsten Fleckenformen unterschiedlicher Farbe« gestaltet werden<sup>23</sup>, so kann – und darin sind Seurats Zeichnungen und Gemälde einander verbunden – auch das Helldunkel seiner Zeichnungen als »chromatisch« bezeichnet werden. Dies ist eine der möglichen »farbigen« Interpretationen des Helldunkels. Der Strich des Conté crayon auf dem körnigen Papier läßt fast überall, in einer Mikrostruktur aufglimmender Punkte, Flecken und Kleinflächen, das Weiß des Papiergrundes durch die verschiedenen dichten Lagen schwarzer Striche durchschimmern. In einem strengen Sinne kann bei Seurats



6 Georges Seurat, Waldrand, ca. 1883, Conté-Kreide, 24,1×31,4 cm, Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal

Zeichnungen nicht von »Grau« gesprochen werden, versteht man unter »Grau« homogene Neutralwerte auf der Skala zwischen Weiß und Schwarz. Vielmehr stehen sich in Seurats Helldunkel nur Weiß und Schwarz gegenüber, und alle optischen Zwischenwerte ergeben sich, in vollkommener Durchsichtigkeit, aus den unterschiedlichen Verdichtungsgraden des Schwarz.

Diese »chromatische« Erscheinungsweise verändert das »eigentliche«, das »luminaristische« Helldunkel grundlegend. Sammeln sich beim »luminaristischen« Helldunkel Licht und Dunkelheit meist in miteinander kontrastierenden Bildbereichen, so sind Seurats Zeichnungen bestimmt von einer *Allgegenwart* des Lichtes und des Dunkels – unbeschadet der auch hier auftretenden Akzentuierungen. Diese Allgegenwart äußert sich auch in der besonderen Ausgewogenheit der Licht- und Dunkelakzente.

Seurats Zeichnung »Die Pappeln« (Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg/Br., ca. 1883/84, Abb. 5)<sup>24</sup> kann diesen Unterschied im Vergleich zur Zeichnung Aelbert Cuyp's (Abb. 4) verdeutlichen<sup>25</sup>. Auch die weiteren Charakteristika des Seurat'schen Helldunkels lassen sich an dieser wichtigen Zeichnung aufzeigen.

Die Allgegenwart von Licht und Dunkel begründet den *statischen* Charakter des »chromatischen« Helldunkels bei Seurat – in unmittelbarer Entsprechung zu dem Eindruck »eines auf der Stelle schwingenden Lichtmediums«<sup>26</sup> chromo-luminaristischer Gemälde. Das »luminaristische« Helldunkel aber lebt aus der *Spannung* zwischen Licht

und Finsternis. Bei Seurat sind Licht und Dunkel, Weiß und Schwarz, keine Spannungspole, sondern Orte unterschiedlicher Öffnung und Verschließung.

In Seurats Helldunkel sind Licht und Dunkel, Weiß und Schwarz nicht gleichberechtigt. Bisweilen zwar verdichten sich die Schwarzstriche zur homogenen, undurchdringlichen Dunkelheit, aber auch dort, wo das Dunkel quantitativ über das weiße Licht herrscht, dominiert dank der ihm eigentümlichen Strahlkraft das Licht über das Dunkel, das Weiß über das Schwarz.

Diese Strahlkraft ist eine universale, nicht durch räumliche, körperliche, oberflächenbezeichnende Besonderungen eingeschränkte. Licht, in seiner Repräsentation durch das Weiß des Papiergrundes, ist gewissermaßen die »*materia prima*«, das erste formlose, aber formbare Substrat. Alle Formung, Konkretisierung bewirkt das Schwarz. Dies ist so dem tatsächlichen Entstehungsvorgang nach – was nicht selbstverständlich ist, kennt die Zeichenkunst doch viele Beispiele von Lichtlinienzeichnungen auf Dunkelgrund. Da sich die faktische Genesis der Zeichnungen aus einer Abfolge formender, konkretisierender schwarzer Striche und Punkte überall offen präsentiert, durch keine Verwischungen, Lavierungen etc. verdeckt wird, erhält sich der Eindruck der Formkraft des Schwarz auch in der vollendeten Zeichnung. Nur in einem eingeschränkten Sinne ist also auch von »optischer Mischung« zu sprechen<sup>27</sup>.

Das Schwarz konkretisiert die universale Strahlkraft des Weiß in die Besonderungen der Körper, der Orte, der Licht-Dunkel-Situationen. Und wegen der überall ähnlichen, eben »chromatischen« Gestaltung des Dunkels stehen Körper, Ort, Licht-Dunkel-Besonderungen in *durchgehender Analogie*, ganz im Gegensatz zum »luminaristischen« Helldunkel, wo differenzierte Körperoberflächen in einen helldunklen Raum eingelassen sind, wo zu höchster Verfeinerung ausgeprägte Oberflächenfarben mit helldunklen Raumfarben kontrastieren. Bei Seurat dagegen verbinden sich Körper, Raum, Licht und Dunkel in einer gemeinsamen »flächenfarbigen« Erscheinungsweise. Alle Charakteristika der »Flächenfarbe« treffen auf Seurats »chromatisches« Helldunkel zu: Gegenstandsfreiheit, Zweidimensionalität in lockerer Fügung, frontparallele Entfaltung ohne Richtungs- und Krümmungsdifferenzen, »positiv unbestimmte« Lokalisierung zum Betrachter<sup>28</sup>. Das flächenfarbige »chromatische« Helldunkel Seurats *konstituiert* also mit eins Körper, Bildraum, Licht und Dunkel. Das Helldunkel ist also der »Stoff«, aus dem alles besteht, und nochmals – die »Urmaterie« dieses »Stoffes« ist das Licht, und es scheint, als wäre das Dunkel, mit Hedwig Conrad-Martius gesprochen, nichts anderes als eine »Selbstbeschließung« des Lichts<sup>29</sup>.

Wird in Delaunays »Fensterbildern« von 1912 nach Gustav Vriesen die Farbe »zum ersten Mal in der Malerei zum alleinigen Träger der Bildkonstruktion«, indem sie eintritt »für das Thema, die Form, den Raum und die Bewegung des Lichtes«<sup>30</sup>, so bilden Seurats Zeichnungen mit ihrer Konstitution alles Dargestellten aus weißem Licht und dessen Verschließung zu schwarzer Dunkelheit dazu eine Vorform.

Was aber ist »Licht« bei Seurat? Sicher nicht das empirisch antreffbare Licht der Sonne, des Tages, das verhüllte Licht bei Dämmerung, Zwiellicht, das Licht von Gaslampen etc. Wenn dies die Darstellungsaufgabe von Seurats Licht und Helldunkel sein sollte, wäre sie nur höchst ungenau, unzureichend erfüllt. Viele andere, »realistische« Darstellungen haben solchen Forderungen weit angemessener entsprochen, wie die im Buche Robert L. Herberts gegebene Gegenüberstellung von Millets »Demi-jour«, einer Zeichnung von etwa 1866 und Seurats »Le retour au soleil couchant« (dH 525, gegen

1883) veranschaulichen kann, oder der ebenfalls in diesem Band zu findende Vergleich von Daumiers Lithographie von 1841 mit Seurats »Concierge« (dH 603, gegen 1884)<sup>31</sup>. Seurats Licht ist vielmehr etwas über alle Empirie Hinausreichendes.

Hier ist der Ort, auf mögliche Parallelen der Seuratschen Zeichnungen zur zeitgenössischen französischen Dichtung hinzuweisen. Solche Parallelen scheinen mir weniger gegeben zu naturalistischen Romanen, wie sie behauptet wurden<sup>32</sup>, – denn hierzu bestehen nur gewisse thematische Ähnlichkeiten – als zur Poetik und Dichtung *Mallarmés*.

Ich muß mich hier auf eine Vermutung beschränken. Partien aus Hugo Friedrichs Mallarmé-Interpretation lassen sich zwanglos auf Seurats Zeichnungen übertragen: »Ein Lieblingswort Mallarmés für (die) Abrückung des Dinglichen lautet: abolition, Tilgung, Aufhebung. In seiner Umgebung stehen ähnliche Wörter: Lücke, Weiß, Leere, Abwesenheit. Es sind die negativen Schlüsselwörter seiner ontologisch bestimmten Poetik und Poesie.«<sup>33</sup> Ähnlich schreibt Hans Staub über Mallarmés »vielfältige Formen der Negation«: »Die Absenz der Dinge ist Voraussetzung für eine Epiphanie ihrer Idee.«<sup>34</sup> Auch bei Seurats Zeichnungen kann man von dinglich abwesenden schwarzen und weißen Figuren sprechen – die aber in einer anderen Weise, als Elemente einer überdinglichen Einheit, evoziert werden.

Vergleichbar ist auch beider Synthese strengster metrischer Fügung und verschwebender Gehalte. Mallarmés Lyrik, so Hugo Friedrich, »wahrt die Konvention metrischer, reimtechnischer, strophischer Gesetze. Aber diese Formenstrenge kontrastiert zu den verschwebenden Gehalten. »Je weiter wir unsere Gehalte ausdehnen, und je mehr wir sie verdünnen, desto mehr müssen wir sie binden in deutlich markierten, anfaßbaren, unvergeßlichen Versen« schreibt (Mallarmé selbst) 1885 in einem Brief.<sup>35</sup>

Über den Zusammenhang von Metrik und Entwirklichung heißt es in Mallarmés »Divagations« (von 1892–97): »...gäbe es nicht den Vers... Befremdliches Arkanum; und aus nicht minderen Bestrebungen entsprang die Metrik in den Zeiten des Ausbrütens. – Eine mittlere Ausdehnung von Wörtern reihe sich, unter der Umfassung des Blicks, zu endgültigen Strahlen, und dazu das Schweigen...«<sup>36</sup> Und an anderer Stelle, über die Einheit des Buches: »Motive gleichen Spiels werden sich das Gleichgewicht halten, ausgewogen über die Entfernung hin.... Alles wird Schweben, fragmentarische Verteilung mit Wechselwirkung und Gegenüber, dem totalen Rhythmus gehorchend, welcher das verschwiegene Gedicht, aus Weiße wäre...«<sup>37</sup> Schließlich ein letztes Zitat aus Mallarmés »Abschweifungen«: »Lesen – Dieses Unterfangen – Der Seite gemäß auf das Weiß, das ihr die Weite gibt, seine Unschuld zu stützen, ganz für sich und die den Titel selbst vergessen hat, der zu laut reden würde: und wenn in einem ausgebreiteten Zerbrechen, dem zartesten nur, der Wort für Wort besiegte Zufall sich aneinanderreichte, kommt unausbleiblich das Weiß zurück, eben noch unbewiesen, untrüglich jetzt, den Schluß zu ziehen, daß nichts darüber hinaus, und das Schweigen zu beglaubigen –.«<sup>38</sup>

Die strenge metrische Fügung der Gemälde, ihre geometrische Proportionierung nach dem Goldenen Schnitt und anderen einfachen Maßsystemen wurde schon des öfteren beschrieben.<sup>39</sup>

Sie ist nicht weniger streng in den Zeichnungen, ist hier wohl noch wirksamer, da sie nicht nur Bildunterteilungen und einzelne Figuren- und Ortsbestimmungen definiert, sondern oftmals die Hell-Dunkel-Rhythmik selbst. Sie steht in Kontrast

zum schwebenden Helldunkel, gleichzeitig aber entspricht sie diesem, denn nur als Chromatisch-Flächenfarbiges ist Helldunkel mit *Bildmetrik* zu vermitteln. Beides, Bildmetrik und chromatische »Allgegenwart« von Licht und Dunkel, fordert eine simultane Blickfassung. Schon Philip Rawson stellte fest, Seurat »tried to make his work present a static effect, as if one's eyes were dispassionately taking in a visual field whole and entire at once.«<sup>40</sup> Ist eine Wurzel der chromatischen Farbzerlegung die »wissenschaftliche« Analyse des optischen Eindrucks, so schlägt solche genaueste, konzentrierteste Beobachtung um in Meditation – und dies vor allem in den Zeichnungen, die ihre Helldunkel-Chromatik nicht mit »wissenschaftlichen« Argumenten rechtfertigen können.

Die Helldunkelzeichnungen verhalten sich zu den chromoluminaristischen Gemälden Seurats nicht allein wie Studien, nicht allein als Vorbereitungen einer »systematic value structure to which the desired hues could be added«, wie Homer meinte<sup>41</sup>. – Zu den Studien »La Nounou« und »Trois Femmes« für die »Grande-Jatte« heißt es bei Homer: »Seurat utilized value contrast to throw forms into relief and to place them convincingly in space (Leonardo da Vinci... advocated the use of this principle, and it was placed on an scientific basis by Chevreul).«<sup>42</sup> – Was aber für Leonardo galt, gilt für Seurat gerade nicht: von einer präzisen Lokalisierung der Figuren kann in seinen Zeichnungen keine Rede sein. Genauere Vergleiche würden vielmehr zeigen, daß die Helldunkelzeichnungen die Raumsituation viel stärker »irrealisieren« als die Gemälde oder auch die Ölstudien<sup>43</sup>.

Seurats Zeichnungen sind, als eigenwertige Kunstwerke, die *universale* Formulierung desselben Problems, das in den Gemälden seine je besondere Ausprägung erfährt – denn Weiß und Schwarz umfassen alle Buntfarben, und die den Farbpigmenten (im Gegensatz zu den Spektralfarben) unerreichbare Synthese zum weißen Licht wird eingelöst im aus der »materia prima« des Weiß gespeisten »chromatischen« Helldunkel der Zeichnungen.

Die Helldunkelzeichnungen sind nicht nur eine »universale« Gestaltung im Vergleich zur speziellen der Gemälde – sie sind, im Verhältnis zu einigen späteren Bildern Seurats, wie etwa »Le Chahut« von 1889/90<sup>44</sup>, meiner Auffassung nach, auch höheren Ranges. Die Zeichnung »Au Divan Japonais« (dH 690, 1889) ist im Vergleich zum Gemälde gekennzeichnet durch höhere Einfachheit und größere Strenge und ermangelt der im Bilde faßbaren modischen Zugeständnisse. Ich bin nicht der Auffassung, daß Seurat durch die Aufnahme von Elementen der Plakatkunst Jules Chérets oder durch die Berücksichtigung pedantischer ästhetischer Theorien wie der von Charles Henry in einigen seiner späteren Gemälde seiner Kunst einen guten Dienst erwiesen hat.

Ob Seurats Kunst wirklich, wie bisweilen, so von Robert Goldwater<sup>45</sup>, vermutet wurde, zur »art nouveau« geführt hätte, ist mehr als fraglich, bedenkt man, daß die letzten Landschaften<sup>46</sup> durch eine neue Strenge sich auszeichnen.

Seurat formulierte seine ästhetischen Ideen ausführlicher bekanntlich nur in seinem Brief an Maurice de Beauburg vom 28. August 1890. Hier heißt es: »Kunst ist Harmonie. Harmonie ist wiederum Einheit von Kontrasten und Einheit von Ähnlichem, im Ton, in der Farbe, in der Linie. Ton, d.h. Hell und Dunkel...« (Ich greife nur die auf Hell und Dunkel bezüglichen Stellen heraus.) »Alle diese Harmonien scheiden sich in solche der Ruhe, der Heiterkeit und der Trauer. Heiterkeit entsteht im Ton bei Vorherrschaft des Hellen... Ruhe stellt sich ein im Ton bei Gleichgewicht des

Dunklen und Hellen.... Der Ton stimmt sich auf Trauer bei Vorherrschaft der Dunkelheit....<sup>47</sup>

Wenn diese Sätze unmittelbar auch nur auf Werke Seurats ab 1887 bezogen werden dürfen<sup>48</sup>, so ist es doch erlaubt, da in den Helldunkelzeichnungen keine entscheidende Zäsur zu erkennen ist, sie in ihrer Gesamtheit danach zu messen. Und bei solcher Prüfung zeigt sich, daß gewiß eine große Anzahl durch Vorherrschaft der Dunkelheit bestimmt sind, daß dennoch nicht alle diese von »Trauer« oder ähnlichen Gefühlslagen erfüllt sind. (Als »traurige« können etwa »Maison hantée«, dH 547, gegen 1883, oder »Usines sous la lune«, dH 536, gegen 1883, gelten.) Die Besonderheit der Seurat'schen Helldunkelzeichnungen scheint mir jedoch in ihrem *Gleichgewicht* von Hell und Dunkel zu liegen – wenn man »Gleichgewicht« nicht in einem rein quantitativen, sondern in einem qualitativen Sinne nimmt, als Ausgleich der je verschiedenen Wirkungsqualitäten von Hell und Dunkel. Seurats Helldunkelzeichnungen sind erfüllt von »Ruhe« – und das heißt: die seit Turner und noch mehr seit Delacroix faßbare, spezifisch emotionale Interpretation des Helldunkels ist bei Seurat zurückgenommen, und es erscheint erneut, wiewohl verwandelt, die *universale* Dimension des Helldunkels bei ihm.

Dies führt zur letzten Frage, der Frage nach dem möglichen *Sinn* des Helldunkels bei Seurat. Ging es ihm nur darum, die Vielfalt der Gestaltungsmittel zu erproben? Schon darin läge ein künstlerisches Verdienst, hält man etwa Zeichnungen Claude Monets<sup>49</sup> gegen Seurats Zeichnungen. Auch Monets Zeichnungen setzen Farbwerte in neutrale Tonwerte um, ohne jedoch eine Alternative zu den Gemälden damit bieten zu können. Im Gegenteil: die in der Farbe enthaltene Dichte und funkelnde Lebendigkeit muß der Zeichnung fehlen. In Seurats Zeichnungen aber geht es, so meine ich, nicht allein um eine Abwandlung der Gestaltungsmittel, sondern um das Helldunkel als solches. Und dieses Helldunkel läßt sich, anders als der Chromo-Luminarismus der Gemälde, auch nicht »wissenschaftlich« rechtfertigen.

Zum Verständnis des Seurat'schen Helldunkels sei Cézannes Spätwerk herangezogen. In Abhebung zu den mittelhellen Bildern und den in Weiß strahlenden Zeichnungen seiner reifen Periode nähert sich Cézanne in seinen späten Gemälden wiederum dem Helldunkel, einem durch eine besondere Art von »Tieffarbigkeit«<sup>50</sup> ganz Farbe gewordenem Dunkel, aus dem, wie bei der »Montagne Sainte-Victoire« von 1904/06 im Basler Kunstmuseum oder dem »Château Noir« von 1900/1904 in der Washingtoner National Gallery<sup>51</sup>, farbig leuchtende Helligkeiten auftauchen. Damit erneuert Cézanne den »universalen«, »kosmischen« Charakter des »klassischen« Helldunkels, nun aber ganz mit der Farbe versöhnt und so zum Bildkosmos geschlossen. Cézannes Spätwerke vereinen, was Seurat auf getrennten Wegen in Gemälden und Zeichnungen verfolgte.

Rückblickend auf die betrachteten Werke des 17. Jahrhunderts zeigt sich Seurats Helldunkel als zugleich strenger und immaterieller als das der beiden Landschaftsdarstellungen. In seinem die empirische Wirklichkeit übersteigenden Charakter steht es Rembrandt näher, ist von diesem aber geschieden durch seine »leere« Transzendenz.

Eine legitime Nachfolge aber findet Seurats Chromo-Luminarismus und sein Helldunkel nicht schon im »Neo-Impressionismus«, der vielmehr Seurats Strenge und universalen Anspruch ins Gefällige und Naturalistische verharmlost, sondern erst bei Paul

Klee, der in »Das Licht und Etliches« von 1931 (München, Neue Staatsgalerie) eine Quintessenz absoluten Farblichtes gibt, in Werken wie dem »Doppelzelt« von 1923 (Galerie Rosengarten, Luzern) aber eine »koloristische« Interpretation des Helldunkels<sup>52</sup>, beides im Rahmen einer auf das Universale bezogenen Kunst und begleitet von einer methodischen und prinzipienorientierten Theorie.

#### Anmerkungen

1 Der Text ist eine überarbeitete Fassung meines Referates auf dem Kolloquium über Seurats Zeichnungen in Freiburg/Br. 1983.

Zum Thema vgl. auch die wichtigen Aufsätze von Bernd Growe: Vom Pathos des Anonymen. Seurat und die Kunst der Zeichnung; und von Erich Franz: Die entzogene Nähe: Zur Entwicklung der Zeichnungen von Georges Seurat. In: Georges Seurat, Zeichnungen. Hg. von Erich Franz und Bernd Growe. Katalog der Ausst. in der Kunsthalle Bielefeld 1983 und der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden 1984. München 1983, S. 13–50 und 51–91.

2 Ernst Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, 2. erw. Aufl., hg. von Lorenz Dittmann, München, Berlin 1983, S. 23, 24 (Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe).

- 3 Ernst Strauss: William Turner und die Landschaft seiner Zeit (1976). Wiederabgedruckt in: Koloritgeschichtliche Untersuchungen (wie Anm. 2), S. 123–133; Zitat auf S. 132.
- 4 Farbabbildungen in: William Turner und die Landschaft seiner Zeit. Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, München 1976, Taf. XVII und XXIV.
- 5 Vgl. Strauss: Zur Frage des Helldunkels bei Delacroix (1964). In: Koloritgeschichtliche Untersuchungen (wie Anm. 2), S. 135–151, Hinweis auf S. 137.
- 6 Farbabbildung in: René Huyghe: Delacroix. München 1967, Taf. XV.
- 7 Vgl. Strauss (wie Anm. 5), S. 148, 149, Farbabb. ebenda, Taf. 5.
- 8 Vgl. Strauss (wie Anm. 5), S. 146, 147, Farbabb. (Ausschnitte) bei Huyghe (wie Anm. 6), Taf. LIII und LIV.
- 9 Alexander Perrig: Michelangelo-Studien I: Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft. Ein methodologischer Versuch. Frankfurt/M. 1976, S. 12.
- 10 Vgl. dazu auch Verf.: Darstellende und »konkrete« Zeichnung. In: Zeichnen konkret. Hg. Galerie St. Johann Saarbrücken, Saarbrücken 1983, S. 12–20.
- 11 Vgl. Strauss (wie Anm. 2) S. 24.
- 12 Vgl. dazu Verf.: Anmerkungen zur Farbe bei Matisse. In: Henri Matisse. Das Goldene Zeitalter. Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld 1981, S. 49–64. – Ders.: Arabeske und Farbe als Gestaltungselemente bei Matisse. In: Florilegium Artis, Festschrift für Wolfgang Götz, Hg. von Michael Berens, Claudia Maas und Franz Ronig, Saarbrücken 1984, S. 28–34. Dort auch Farbabb. von Matisse's »Rotem Interieur« in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
- 13 Vgl. Matisse: »Sobald mein bewegter Strich das Licht auf meinem weißen Papier modelliert hat, ohne daß es seiner rührenden Weiße verlustig gegangen wäre, kann ich nichts mehr hinzufügen, nichts mehr wegnehmen...« (Farbe und Gleichnis. Gesammelte Schriften, hg. von Peter Schifferli, übertragen von Sonja Marjasch. Frankfurt/M., Hamburg 1960, S. 66.)
- 14 Vgl. Kataloge der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Band I: Wolfgang Wegner: Die niederländischen Handzeichnungen des 15.–18. Jahrhunderts. Berlin 1973, Nr. 1097, S. 154–156, Inv. Nr. 1451.
- 15 Katalog 1973 (wie Anm. 14), Nr. 513, S. 73, Inv. Nr. 1865.
- 16 Strauss (wie Anm. 2), S. 25.
- 17 Farbabbildung in Huyghe (wie Anm. 6), Taf. XXI.
- 18 Kurt Badt: Eugène Delacroix, Werke und Ideale. Drei Abhandlungen. Köln 1965, S. 34. Vgl. dazu die dort abgebildeten Delacroix-Zeichnungen.
- 19 Vgl. William Innes Homer: Seurat and the Science of Painting. Cambridge (Mass.) 1964, S. 103: »'pointillism' of the drawing...«
- 20 Zuerst wohl von Edmond Aman-Jean: »It was drawing that put Seurat on his true path.« (Zitiert nach Norma Broude (Hg.): Seurat in Perspective. Englewood Cliffs, New Jersey 1978, S. 34.)
- 21 César M. de Hauke: Seurat et son œuvre. Tome I: Les dessins de Seurat. Paris 1961, abgekürzt: dH.
- 22 Katalog 1983 (wie Anm. 1).



- 23 Strauss (wie Anm. 2) S. 25.
- 24 de Hauke (wie Anm. 21), Nr. 554. Katalog 1983 (wie Anm. 1), Nr. 48.
- 25 Derselbe Unterschied zeigt sich beim Vergleich von Zeichnungen Seurats mit Radierungen Rembrandts, etwa seinem »Selbstporträt am Fenster« von 1648, Münz 26/II, dessen Reproduktion Seurat besaß (nach Robert L. Herbert: *Seurat's Drawings*, London 1962, S. 60 und 167, Anm. 19).
- 26 Strauss (wie Anm. 2) S. 25.
- 27 Siehe dazu Homer (wie Anm. 19), S. 101: »In these preparatory drawings, Seurat also utilized the principle of optical mixture, which is invoked almost automatically by the use of rough Ingres paper as the material on which his conté crayon was applied.«
- 28 Nach David Katz: *Der Aufbau der Farbwelt*. Zweite völlig umgearbeitete Auflage von: *Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung* (1911). Zeitschrift für Psychologie, Erg. Bd. 7, Leipzig 1930. S. 8–21.
- 29 Vgl. 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, Hinweis auf § 252, S. 341.
- 30 Gustav Vriesen, Max Imdahl: *Robert Delaunay – Licht und Farbe*. Köln 1967, S. 42. *Farbabb.* dort Nr. 7, 8, 9.
- 31 Herbert (wie Anm. 25), S. 63, 64 und S. 70, 71.
- 32 S. etwa Herbert (wie Anm. 25), S. 80 ff.: *Seurat and Naturalistic Literature*. (Vergleiche mit Werken Zolas, Huysmans', der Brüder Goncourt.)
- 33 Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburg 1956 (rde 25), S. 97.
- 34 *Französische Poetiken*, Teil II. *Texte zur Dichtungstheorie von Victor Hugo bis Paul Valéry*. Hg. von Frank-Rutger Hausmann, Elisabeth Gräfin Mandelsloh und Hans Staub. Stuttgart (Reclam) 1978. Einleitung von Hans Staub, S. 17.
- 35 Friedrich (wie Anm. 33), S. 87.
- 36 *Französische Poetiken* (wie Anm. 34), S. 215.
- 37 *Französische Poetiken* (wie Anm. 34), S. 218/219.
- 38 *Französische Poetiken* (wie Anm. 34), S. 244.
- 39 Vor allem von Robert Rey (*The Renaissance of classical Sensibility in French Painting at the End of the Nineteenth Century*, 1931, wiederabgedruckt in Broude, wie Anm. 20, S. 65 ff.) und Henri Dorra (*Seurat, par Henri Dorra et John Rewald*, Paris 1959, S. LXXIX–CVII)
- 40 Philip Rawson: *Drawing*. London, New York, Toronto 1969, S. 16.
- 41 Homer (wie Anm. 19), S. 105.
- 42 Homer (wie Anm. 19), S. 128.
- 43 Man vergleiche etwa in Dorra/Rewald: *Seurat* (wie Anm. 39), die Helldunkelzeichnung »Trois Femmes« (Abb. 138 d, S. 153) oder die Helldunkelzeichnung »Couple se promenant« (Abb. 135 a, S. 148) mit der Schwarzweiß-Aufnahme des vollendeten Gemäldes der »Grande-Jatte« (Abb. 139, S. 157) oder mit der letzten Ölstudie dazu (Abb. 138, S. 151).

- 44 Dorra/Rewald: Seurat (wie Anm. 39), Nr. 199.
- 45 Some Aspects of the Development of Seurats Style (1941), wiederabgedruckt in Broude (wie Anm. 20), S. 84–92, Hinweis auf S. 92.
- 46 Etwa »Marine de Gravelines«, 1890 (Dorra/Rewald 201), »Le Chenal de Gravelines, un Soir«, 1890 (Dorra/Rewald 203), »Le Chenal de Gravelines, Petit Fort-Philippe«, 1890 (Dorra/Rewald 205) usf.
- 47 Zitiert nach Walter Hess: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Hamburg 1956 (rde 19), S. 23. – Dorra/Rewald: Seurat (wie Anm. 39), S. LXXII u. XCIX. – Kat. 1983 (wie Anm. 1) Abb. 86 u. S. 194, 195.
- 48 Vgl. Homer (wie Anm. 19), S. 187.
- 49 Vgl. etwa: Jean Leymarie: Impressionistische Zeichnungen von Monet bis Renoir. Genf 1969 (Skira), S. 61–63.
- 50 Hierzu Strauss: Nachbetrachtungen zur Pariser Cézanne-Retrospektive 1978 (1980), wiederabgedruckt in: Koloritgeschichtliche Untersuchungen (wie Anm. 2), S. 163–183, Hinweise auf S. 182. – Auf S. 183 schreibt Strauss: Die »vollkommene Umwandlung (des Helldunkels) in eine rein koloristische Erscheinungsform kann, farbgeschichtlich betrachtet, als die epochemachende Leistung der letzten zehn Schaffensjahre Cézannes angesehen werden.«
- 51 Farbabb. in: Cézanne, les dernières années (1895–1906). Kat. der Ausstellung im Grand Palais Paris 1978, S. 207 u. 145.
- 52 Vgl. hierzu Strauss: Paul Klee: »Das Licht und Etliches« (1970) und: Zur Helldunkellehre Klees. In: Koloritgeschichtliche Untersuchungen (wie Anm. 2), S. 219–226 und S. 227–239. – Farbabb. von »Das Licht und Etliches«, ebenda, Taf. 7. Farbabb. des »Doppelzertes« bei Christian Geelhaar: Paul Klee und das Bauhaus, Köln 1972, S. 41.