

Lorenz Dittmann

Werk und Natur

Erörterungen unter dem Aspekt der Farbgestaltung in der Malerei

Diese Abhandlung versucht, an ein wenig beachtetes Thema der Kunstgeschichte zu erinnern, an das Verhältnis von Kunst und Natur. Sie versucht in der Weise daran zu erinnern, daß die Kategorie der Mimesis, der Nachahmung einzelner Naturgegenstände, dabei ausgespart bleibt.

Die Abhandlung erörtert das Thema unter dem Aspekt der Farbenordnungen, der Farb-, Helldunkel- und Lichtgestaltung in der Malerei, und zwar an Werken von Rubens, Delacroix, Cézanne und Klee. Auch unter diesem Blickwinkel könnte man nach der Abbildfunktion der Farbe fragen, nach farbigen "Darstellungswerten" im Sinne Hans Jantzens, der darunter die Anweisung der Farbe auf einen Farbträger, dessen Stofflichkeit, Stellung im Raume usw. verstand.¹ Dieser allgemeine Wirklichkeitsbezug - eingeschränkt auf Naturgegenstände - könnte Thema einer Erörterung der Problemstellung "Werk und Natur" unter dem Aspekt der Farbgestaltung sein.

Dies ist jedoch nicht die Absicht dieses Beitrages. Denn was würde hier der Begriff "Natur" bedeuten? Allein das uns Gegenüberstehende, das Insgesamt der einzelnen Naturdinge.

"Natur" aber wird hier verstanden als eine Dimension, an der wir selbst teilhaben, von der wir uns nicht distanzieren können, die unsere konkrete leibliche Existenz und deren Weltbezug ermöglicht. Damit erhält auch die Frage nach der Farbgestaltung einen anderen Sinn. Nicht nach "Darstellungswerten" im Hinblick auf einzeldingliche Farbträger wird gefragt, sondern nach Licht, Dunkel und Farbe als Ermöglichung unseres Sehens wie als Elementen der sichtbaren Welt.

Dies fordert den Rückblick auf *Goethes Farbenlehre*. Wie keine andere unternahm Goethes Farbenlehre den Brückenschlag von der Naturfunktion der Farbe zu ihrer ästhetischen. Goethes Weg zur Farbe war freilich der umgekehrte. Er fand sich alleingelassen bei seinem Bemühen, die Grundsätze der Farbgebung in der Malerei zu erkunden. "Kam es an ... die Färbung", heißt es in der "Konfession des Verfassers" am Schluß des Historischen Teils der Farbenlehre, "so schien alles dem Zufall überlassen zu sein, dem Zufall, der durch

einen gewissen Geschmack, einen Geschmack, der durch Gewohnheit, eine Gewohnheit, die durch Vorurteil, ein Vorurteil, das durch Eigenheiten des Künstlers, des Kenners, des Liebhabers bestimmt wurde.“ „Was man ausübte, sprach man als technischen Kunstgriff, nicht als Grundsatz aus.“ So mußte Goethe zuletzt einsehen, „daß man den Farben, als physischen Erscheinungen, erst von der Seite der Natur beikommen müsse, wenn man in Absicht auf Kunst etwas über sie gewinnen wolle“. Goethe wollte sich ja nicht mit den bloßen Gewohnheiten, Eigenheiten, Kunstgriffen begnügen, sondern auch in der Farbgestaltung aus „Grundsätzen“ urteilen.

So wurde er auf den Weg der Auseinandersetzung mit der Newtonschen Farbenlehre geführt. Die Newtonsche Farbenlehre blieb dabei bekanntlich Sieger – aber um den Preis, daß in dieser, durch die Cartesische Spaltung in „res cogitans“ und „res extensa“ bestimmten Denkweise „die Farbe eigentlich heimatlos bleiben mußte“, wie Carl Friedrich von Weizsäcker feststellte: „Aus der Physik wurde die Farbe durch Rückführung auf Wellenlängen eliminiert. So führt jeder Versuch, der Wirklichkeit der Farbe gerecht zu werden, in Regionen, in denen eine ‚nicht-cartesische‘ Denkweise sich geradezu aufdrängt. Goethe geriet gerade am Problem der Farbe in den offenen Konflikt mit der neuzeitlichen Naturwissenschaft. Es ist aber in diesem Konflikt historisch unterlegen. Selbst jede Kompetenzabgrenzung, wie etwa die, Newton behandle den physikalischen, Goethe den erlebnismäßigen ‚Aspekt‘ der Farben, ist eine Niederlage Goethes, dem es um die Einheit des Wirklichen ging; diese Kompetenzabgrenzung wird ja gerade mit den begrifflichen Hilfsmitteln der Cartesischen Spaltung vorgenommen.“²

Eine Lösung dieses Problems ist nicht in Sicht, die Einheit der Wirklichkeitserfahrung, wie sie Goethe vorschwebte, ist für uns nicht zu gewinnen. Aber zumindest bis auf jene – auch vor der modernen Naturwissenschaft aufrechtzuerhaltende – Teilung in den physikalischen und den erlebnismäßigen Aspekt von Farbe kann zurückgegangen werden. Und das heißt auch: das Kunstwerk ist nicht ausschließlich in einer historischen Perspektive zu erfassen, es muß auch verstanden werden als eine gültige Aussage über erlebbare Natur.

Goethe interpretierte Farbe als *das* ausgezeichnete Medium menschlichen Naturbezugs in der Sphäre der Sichtbarkeit. „Wir sagten: die ganze Natur offenbare sich durch die Farbe dem Sinne des Auges. Nunmehr behaupten wir, wenn es auch einigermaßen sonderbar klingen mag, daß das Auge keine Form sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes voneinander, fürs Auge unterscheidet. Und so erbauen wir aus diesen dreien die sichtbare Welt und machen dadurch zugleich die Malerei mög-

lich, welche auf der Tafel eine weit vollkommener sichtbare Welt, als die wirkliche sein kann, hervorzubringen vermag. Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu danken. Aus gleichgültigen tierischen Hilfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seinesgleichen werde; und so bildet sich das Auge am Licht fürs Licht, damit das innere Licht dem äußeren entgegentrete."

Farbe ist nach Goethe "die gesetzmäßige Natur in bezug auf den Sinn des Auges".

Dies sind die entscheidenden Sätze aus der Einleitung zur "Farbenlehre".³ Jedes Wort ist hier wichtig. Goethe unterscheidet "Wirklichkeit" von der "ganzen Natur", die sich durch die Farbe dem Sinn des Auges offenbare, - und durch solche Unterscheidung wird es Goethe möglich, zu behaupten, Malerei vermöge eine "weit vollkommener sichtbare Welt, als die wirkliche sein kann", hervorzubringen. Diese Unterscheidung ist in Erinnerung zu behalten. Das zweite wichtige Moment ist der enge Subjekt-Natur-Bezug, der in diesen Sätzen zum Ausdruck kommt: Farbe ist "gesetzmäßige Natur in bezug auf den Sinn des Auges", ein "inneres Licht" tritt dem "äußeren" entgegen.

Goethes Farbenlehre hat selbst ihren kunsthistorischen Ort. Mit ihrer Definition, Farben seien "Taten und Leiden des Lichts"⁴, ihrer gegen Newton gerichteten Feststellung, "daß zur Erzeugung der Farbe Licht und Finsternis, Helles und Dunkles oder, wenn man sich einer allgemeineren Formel bedienen will, Licht und Nichtlicht gefordert werde",⁵ zieht sie die Bilanz der neuzeitlichen Helldunkelmalerei. In Newtons Farbenlehre entstehen Farben allein aus dem Licht. Diese physikalisch richtige Aussage konnte jedoch der Malerei dieser Epoche nicht gerecht werden. So bekundet sich schon hieran eine Spaltung in naturwissenschaftliche und künstlerische Naturerfassung - und Goethes Akzentuierung des Dunkels als einer künstlerisch *und* lebensweltlichen Notwendigkeit wird deutlich.

Mit ihrer Freisetzung der farbigen Ausdruckswirkungen aber weist Goethes Farbenlehre voraus auf Möglichkeiten der Farbtheorie und Farbgestaltung des späteren 19. und des 20. Jahrhunderts. Der Einleitungssatz des Kapitels über die "Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe" lautet: "Da die Farbe in der Reihe der uranfänglichen Naturerscheinungen einen so hohen Platz behauptet, indem sie den ihr angewiesenen einfachen Kreis mit entschiedener Mannigfaltigkeit ausfüllt, so werden wir uns nicht wundern, wenn wir erfahren, daß sie auf den Sinn des Auges, dem sie vorzüglich zugeeignet ist und durch dessen Vermittlung, auf das Gemüt, in ihren allgemeinsten elementaren Erscheinungen, ohne Bezug auf Beschaffenheit oder Form eines Materials, an dessen Oberfläche wir sie gewahr werden, einzeln eine spezifische, in Zusammenstellung eine teils harmonische, teils charakteristische, oft auch unharmonische, im-

mer aber eine entschiedene und bedeutende Wirkung hervorbringe, die sich unmittelbar an das Sittliche anschließt. Deshalb denn Farbe, als ein Element der Kunst betrachtet, zu den höchsten ästhetischen Zwecken mitwirkend genutzt werden kann.“⁶ Goethe setzte auch hier bei der Farbe als einer “uranfänglichen Naturerscheinung” an, um zu der an das “Sittliche” anschließenden Farbe zu gelangen.

Ich wende mich nun mit einigen Bemerkungen der *Rubens'schen* Farbgestaltung zu.⁷ Rubens' Farbenlehre ist uns nicht erhalten, ihre Kerngedanken dürften in der Farbenlehre des 1613 veröffentlichten Lehrbuchs der Optik von François d'Aguilon auf uns gekommen sein. Das *Farbdiagramm* dieser Schrift (Abb.1), wohl das älteste gedruckte, zeigt als Grundfarben Gelb, Rot und Blau zwischen Weiß und Schwarz gestellt. Aus den Mischungen dieser Grundfarben ergeben sich Gold (Orange), Purpur (Violett) und Grün. Die Bedeutung dieser Farbenlehre beruht auf der “Stringenz, mit der das zukunftsweisende System der Grundfarben Gelb - Rot - Blau entwickelt ist” (Lersch⁸).

Bald nach der Rückkehr aus Italien entstandene Bilder von Rubens wurden von der Forschung in engen Bezug zu dieser Farbordnung gebracht. Michael Jaffé sah dies Farbensystem bei der um 1609 gemalten “*Verkündigung an Maria*” (im Wiener Kunsthistori-

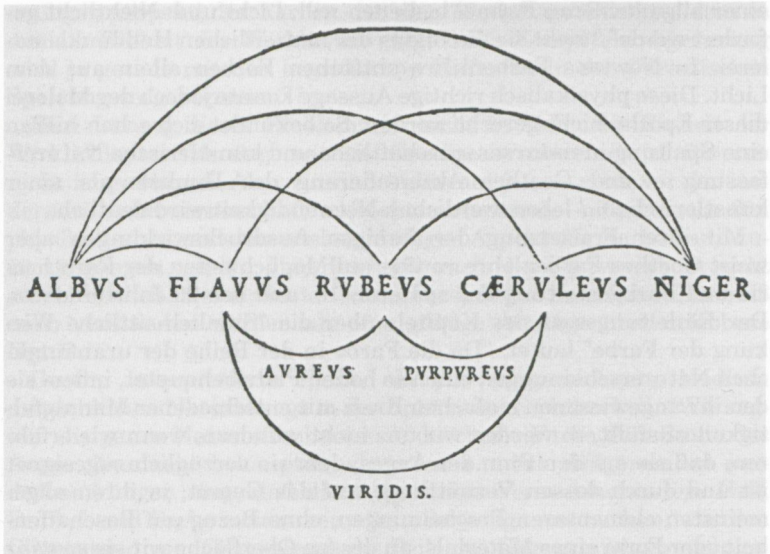


Abb. 1: Farbenschema des d'Aguilon, 1613. (nach T. Lersch)

schen Museum) in die Bildfarbigkeit umgesetzt. Das Gewand Mariens ist in "Albus" und "Caeruleus" gehalten, der Vorhang in "Rubeus", "Albus" und "Flavus" sind dem Heiligen Geist und seiner Glorie zugeordnet. Sie durchdringen die Dunkelheit des intensiven "Niger". "Flavus" kehrt wieder im Haar des Engels. "Aureus", "Purpureus" und "Viridis", die "colores compositae", bestimmen die Gewandung des Engels, "Albus" und "Niger" seine Flügel. Soweit Jaffé.⁹ Damit ist aber nur das Allgemeinste über die Farbkombination dieses Bildes ausgesagt. Deren Besonderheit, die Bewegung des Engels zu Maria, und damit der Sekundärfarben zu den Primärfarben hin - also entgegen der Entfaltungsrichtung im Schema des Aguilonius - wird damit nicht berührt, noch die Stellung der Farben im Helldunkel.

Schon zuvor hatte Charles Parkhurst das zwischen 1609 und 1611 entstandene Gemälde "*Juno und Argus*" im Kölner Wallraf-Richartz-Museum mit der Farbenlehre des Aguilonius in Verbindung gesetzt: die Trias der Grundfarben ist hier in der rechten Bildhälfte zu finden, Rot im Gewand der Juno, Blau in dem der Iris, Gelb im Wagen. Der Regenbogen vereint die einfachen und die zusammengesetzten Farben, die Pfauenfedern zeigen nur zusammengesetzte.¹⁰ Auch mit solchen Feststellungen ist nur die Kategorie der Farbigkeit angesprochen, die - große Bildbereiche bestimmende - Dunkelheit entzieht sich ihr, wie auch das Aufleuchten der Farbe, vor allem in den Inkarnaten. Die unterschiedliche Proportionierung innerhalb der Buntfarbigkeit bleibt ebenfalls unberücksichtigt.

Rubens' Farben sind im Helldunkel gegründet. Das Helldunkel als der Grund der Farben kommt im Schema des Aguilonius nur in der Entgegensetzung von "Albus" und "Niger" - und damit ganz unzureichend - zum Ausdruck, sind es doch bei Rubens andere Werte, die das Helldunkel vornehmlich repräsentieren. So zeigen sich hier Grenzen der Bezugsmöglichkeit von Farbtheorie und Farbgestaltung, Grenzen, die in den Aussagen der Maler des 19. und 20. Jahrhunderts so nicht mehr bestehen.

Mit der Konstitution der Farben aus dem Helldunkel steht die unterschiedliche Gewichtung der Grundfarben in engstem Zusammenhang. Eine Trias aus gleichgewichtigen Komponenten gibt es bei Rubens nicht. Nicht selten dominiert Rot, so etwa bei dem um 1618 gemalten Bild "*Christus und die reuigen Sünder*" der Alten Pinakothek (Abb. 2). Hier scheint sich der Gelblichton in Haar und Gewandung Magdalenas, der in ihrem Haar zu Goldgelb anschwillt, im kraftvoll-milden Rot des Christumantels erst zu erfüllen. Das gebrochene Blau des Petrusmantels, das kühler in der Himmelszone nachklingt, bildet eine zweite Stimme.

Rot erhält die Vorherrschaft auch bei der 1611 begonnenen "*Kreuzabnahme*" der Antwerpener Kathedrale. An Lichtkraft wird

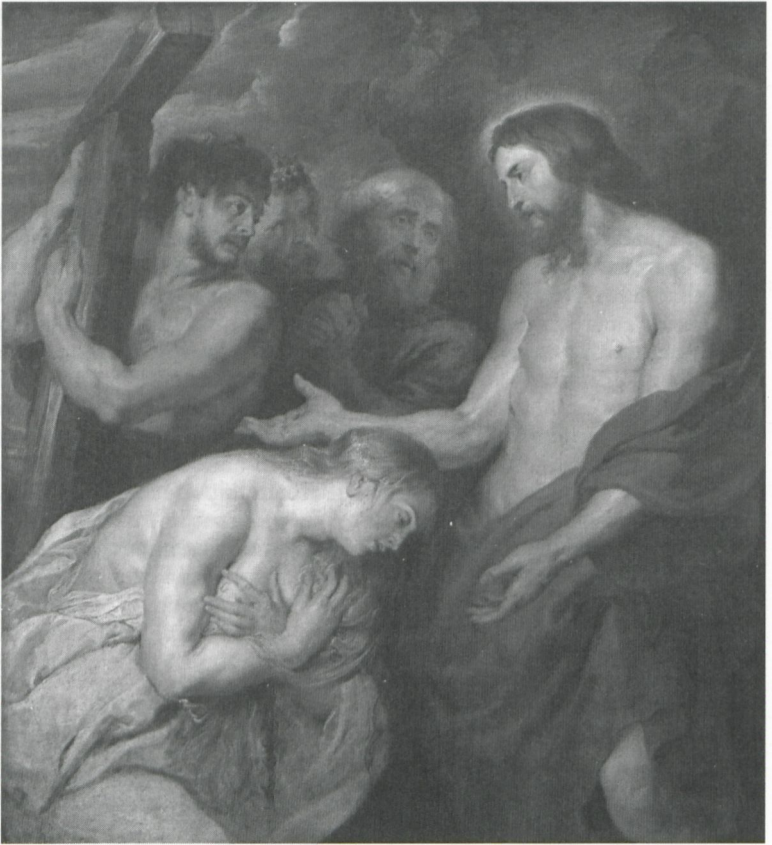


Abb. 2: Peter Paul Rubens, Christus und die reuigen Sünder, um 1618
München, Alte Pinakothek.

es vom strahlenden Weiß des Lakens übertroffen, die höchste Intensität als Buntfarbe aber kommt dem Hochrot des Johannesmantels zu. Das Weiß bereitet einen Lichtgrund für den in Ockertönen durchgestalteten Körper Christi, dessen Modellierung von hellsten Glanzlichtern zu schwarzbräunlichen Schatten führt, damit in sich eine Helldunkeleinheit bildet. Das Rot ordnet sich mit dem dunklen Blau Mariens und dem noch dunkleren des Joseph von Arimathia, sowie dem bräunlichen Goldgelb und dunklem Karminrot des Nikodemus zu einer triadischen Farbgruppe, als ein innerer Ring um die Gestalt Christi gelegt. Die Farben der sekundären Trias, Grün, Violett und Orange, sind den unten und oben rahmenden Figuren zugeordnet:

dunkles, in den Lichtern gelblich aufleuchtendes Grün im Gewand Maria Magdalenas, Violett und Goldorange bei Maria Kleophas, sehr dunkles Graugrün und helles Grauviolett bei den zwei Helfern oben. Die in Aguilonius' Diagramm angezeigte Farbsystematik ist also auch hier wiederzufinden – aber in Rubens' Bild sind alle Farben Träger einer Helldunkelspannung, hell leuchten sie auf vor einem tiefdunklen Grunde!

Werke des zweiten Jahrzehnts setzen Buntfarb- und Helldunkelkomplexe in entschiedeneren Kontrasten gegeneinander. Kräftiges Rot und mittelhelles Blau sind die Farben der vom Himmel herabstürzenden Engel bei der um 1616 entstandenen *“Niederlage Sanheribs”* der Alten Pinakothek. In gelblichem Licht strahlt der Himmel auf: die Grundfarbentrias vereint den himmlischen Bereich. Doch bleibt diese Farbfiguration nicht in solcher hierarchischer Bindung – klingt doch der Akkord Blau-Rot-Gelb auch in den Gruppen der flüchtenden Assyrer nach. Abgründe von Dunkelheit trennen die im Licht aufstrahlenden Bezirke. Sie sind sphärisch, kugelig geformt, zerfließen nicht im Unbestimmten, sind in ihrem An- und Abschwelen den dargestellten Leibern analog. In der Modellierungsfunktion gehen sie nicht auf, eher sind die Helldunkelmodellierungen der Einzelkörper Wirkungen, Äußerungen einer das ganze Bild umspannenden und darin auch Farben und Körperformen bestimmenden Helldunkelfiguration. In seiner sphärischen Gestaltung ist das Rubens'sche Helldunkel leib analog, ist Medium eines Bildraums, der sich um die Körper weitet.¹¹

Im Bildzentrum um Sanherib, der von seinem aufbäumenden Pferde sinkt, ziehen Grau- und Blaugrautöne die Aufmerksamkeit auf sich. Zusammen mit den Ockertönen, die sich gegenständlich in den Inkarnaten konkretisieren, repräsentieren sie am reinsten die Helldunkeleinheit und Helldunkelspannung.

Grau und Ocker bilden zugleich den Farbgrund, der die Buntfarben aus sich entläßt. Rubens' Ölskizzen, hier an zwei Werken der Münchner *Medici-Skizzen* exemplifiziert, lassen die Genesis der Buntheit aus dem in Silbergrau und Ocker streifig getönten Grund erkennen. Bei der *“Erziehung der Prinzessin”* (Abb.3) füllt kühles, silbergraues Licht die Grotte und wird von den drei Grazien aufgefangen. Blautöne schwingen darin mit, begleitet von gelblichen und rosafarbenen. Im Gewand der Prinzessin verdichtet sich Grau zu bläulichgestimmter Dunkelheit. Die rahmenden Braunbereiche, die im Inkarnat Apollons links den Ockergrund zur Geltung bringen, wachsen in seinem Gewand zu einem Rötlich-Ton an. Die *“Glückliche Regierung der Königin”* führt die Umsetzung des Grau-Ockergrundes in die Buntfarben um einen Grad weiter. Ausgeprägtes Gelb erscheint; ihm antworten aus dem Grau entlassene Blautöne und ein braungebundenes Karmin.



Abb. 3: Peter Paul Rubens, Die Erziehung der Prinzessin, 1621-25.
München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen

Die Trias der Grundfarben wird im Diagramm des Aguilonius (Abb.1) linear angeordnet, eingespannt zwischen die "colores extremi" Weiß und Schwarz. Diese lineare Ordnung veranschaulicht wohl die Entstehung der Mischfarben aus den Primärfarben, nicht aber die Bedeutung der Komplementärkontraste. Darin entspricht diese Farbenordnung der gleichzeitigen Farbgestaltung. Komplementärkontraste spielen in der neuzeitlichen Helldunkelmalerei, wenn



Abb. 4: Peter Paul Rubens, Helene Fourment mit ihrem erstgeborenen Sohn Frans, um 1635. München, Alte Pinakothek.

überhaupt, dann eine nur untergeordnete Rolle. In der Helldunkelmalerei ist neben der Trias der Klang von Blau und Gelb die wichtigste Farbgestalt, nicht aber die komplementären Kontraste Blau-Orange oder Violett-Gelb. Auch bei Rubens sind komplementäre Beziehungen, so die Rot-Grün-Spannung, nur farbige Nebenthemen. Im Bildnis der *“Helene Fourment mit ihrem erstgeborenen Sohn Frans”* (um 1635, Alte Pinakothek, Abb.4) ist dunkelverhangenes Grün die Mitte einer sekundären Trias mit dem Goldorange des Stuhles und dem Orangebraun des Vorhangs, wie dem brauntonigen Violett des Rockes und dem kühleren des Huts. Kein kräftiges Rot antwortet dem Grün. Auch bei der Berliner *“Heiligen Cäcilie”* von 1639/40 ist Grün der Dunkelheit zugewandt, umgeben von den Dunkelsphären des Blauschwarz im Mantel, des dunklen Graus im seidenen Überrock. Aus Graurosa steigt die Farbigkeit des Rocks zu Orange- und Goldgelb auf, ein Violett-Ton schimmert im Inkarnat des Putto links daneben. Verhalten klingt auch hier die Trias der Mischfarben an. Nur als Begleitung kommt ein Rot-Grün-Akkord hinzu, das Grün des Mieders bezogen auf das verhangene Tomatenrot des Vorhangs. Das Fehlen von Komplementärkontrasten oder deren Verweisung zu Nebenmotiven ist von erheblicher Bedeutung für die Stellung der Farbe im Helldunkel.

In einem Gespräch vom 18. April 1827 führte Goethe Eckermann zu der Beobachtung, daß auf einer Landschaft des Rubens, der *“Heimkehr von der Ernte”* im Palazzo Pitti (1636/40), das Licht aus zwei entgegengesetzten Seiten komme und bemerkte dazu: “Das ist eben der Punkt, ...das ist es, wodurch Rubens sich groß erweist und an den Tag legt, daß er mit freiem Geiste über der Natur steht und sie seinen höheren Zwecken gemäß traktiert. Das doppelte Licht ist allerdings gewaltsam, und sie können immerhin sagen, es sei gegen die Natur. - Allein, wenn es gegen die Natur ist, so sage ich zugleich, es sei höher als die Natur, so sage ich, es sei der kühne Griff des Meisters, wodurch er auf geniale Weise an den Tag legt, daß die Kunst der natürlichen Notwendigkeit nicht durchaus unterworfen ist, sondern ihre eigenen Gesetze hat. Der Künstler ... muß freilich die Natur im einzelnen treu und fromm nachbilden, er darf in dem Knochenbau und in der Lage von Sehnen und Muskeln eines Tieres nichts willkürlich ändern, so daß dadurch der eigentümliche Charakter verletzt würde. - Denn das hieße die Natur vernichten. - Allein in den höheren Regionen des künstlerischen Verfahrens, wodurch ein Bild zum eigentlichen Bilde wird, hat er ein freieres Spiel, ... Der Künstler will zur Welt durch ein Ganzes sprechen; dieses Ganze aber findet er nicht in der Natur, sondern es ist die Frucht seines eigenen Geistes oder, wenn Sie wollen, des Anwehens eines befruchtenden göttlichen Odems.”¹²

Was heißt hier “Natur”? Wenn sich auch beim späten Goethe eine

etwas veränderte Auffassung zeigt, so kann doch durch einen Blick auf Goethes Aufsatz von 1789 "Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" erschlossen werden, daß Goethe auch in seiner späteren Äußerung "Natur" bezogen auf "einfache Nachahmung" meint. Darüber aber steht der "Stil" als der "höchste Grad", wohin Kunst gelangen kann. Er ruht "auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen."¹³

Rubens' Farbgestaltung gründet im Helldunkel. Im Helldunkel werden seine Bilder ein "Ganzes". Das Helldunkel ist in *der* Natur, die in "einfacher Nachahmung" sich erschließt, nicht zu finden.¹⁴ Gleichwohl ist es menschlicher Willkür entzogen. Es ruht auf dem "Wesen" von Licht und Dunkel. Und ihrer bedürfen wir als leiblich Existierende. Die naturwissenschaftliche Farbenlehre mag auf die Dunkelheit verzichten, für die Rhythmik des Lebendigen ist Dunkelheit so wichtig wie Licht. Auf sie bezieht sich Rubens' Farbgestaltung. In der farbig sich entfaltenden Helldunkeleinheit findet sie ihre Totalität, – auch dort, wo, wie meist und so auch in der Münchner "*Polderlandschaft mit Kuhherde*" von 1618/20 ein einheitlicher Lichteinfall herrscht. Und vielleicht wählte Rubens gerade zur Steigerung der Helldunkelrhythmik in seiner späten Landschaft das "doppelte Licht".

Im Unterschied zu Aguilonius' linearer Ordnung faßte Goethe Grund- und Mischfarben in der Kreisform zusammen. Im Text zu Tafel I der Farbenlehre heißt es: "Gelb, Blau und Rot sind als Trias gegeneinander über gestellt; ebenso die intermediären, gemischten oder abgeleiteten. Dieses Schema hat den Vorteil, daß alle gezogenen Diameter des Zirkels ohne weiteres die physiologisch geforderte Farbe ergeben." In § 50 der Farbenlehre bezeichnete Goethe den Farbkreis als "naturgemäß eingerichtet"; er leiste seine guten Dienste, "indem die in denselben diametral einander entgegengesetzten Farben diejenigen sind, welche sich im Auge wechselweise fordern. So fordert Gelb das Violette, Orange das Blaue, Purpur das Grüne, und umgekehrt."¹⁵ Das Kapitel "Totalität und Harmonie" gibt hierzu genauere Erläuterungen: "Wenn das Auge die Farbe erblickt, so wird es gleich in Tätigkeit gesetzt, und es ist seiner Natur gemäß auf der Stelle eine andre, so unbewußt als notwendig, hervorzubringen, welche mit der gegebenen die Totalität des ganzen Farbkreises enthält. Eine einzelne Farbe erregt in dem Auge, durch eine spezifische Empfindung, das Streben nach Allgemeinheit. ... Wird nun die Farbtotaleität von außen dem Auge als Objekt gebracht, so ist sie ihm erfreulich, weil ihm die Summe seiner eigenen Tätigkeit als Realität entgegenkommt." Die "sich fordernden Farben" geben uns so den Wink, "daß uns die Natur durch Totalität zur Freiheit heraufzuheben angelegt ist, und daß wir diesmal eine Naturerscheinung zum

ästhetischen Gebrauch unmittelbar überliefert erhalten.“¹⁶

“Das Bedürfnis nach Totalität” ist “unserem Organ eingeboren”, es “setzt sich selbst (dadurch) in Freiheit”. Dies erklärt die Bedeutung der Komplementärkontraste in Goethes Farbenlehre und in der Malerei. Die “einander fordernden Farben”, also die komplementären, stellen aber eine andere Form der “Totalität” dar als das Helldunkel. Sie nehmen in neuer Weise das produktive Auge in Anspruch, blenden aber die Konstitution der Farbe durch Hell und Dunkel aus, sie thematisieren mithin eine andere Dimension von Natur als die Helldunkel-Malerei.¹⁷

Eugène Delacroix ordnete die Farben im Prinzip ähnlich wie Goethe an, jedoch in Form eines Dreiecks (Abb. 5). Seine Zeichnung innerhalb eines während der Marokko-Reise im ersten Halbjahr benutzten Skizzenbuches wird von einem Text begleitet, der die Mischung der drei Binärfarben aus den drei Grundfarben beschreibt und daran Beobachtungen anfügt über grüne Schatten im Rot, violette im Gelben,¹⁸ genaue Wahrnehmungen also in der empirisch sich zeigenden Natur.

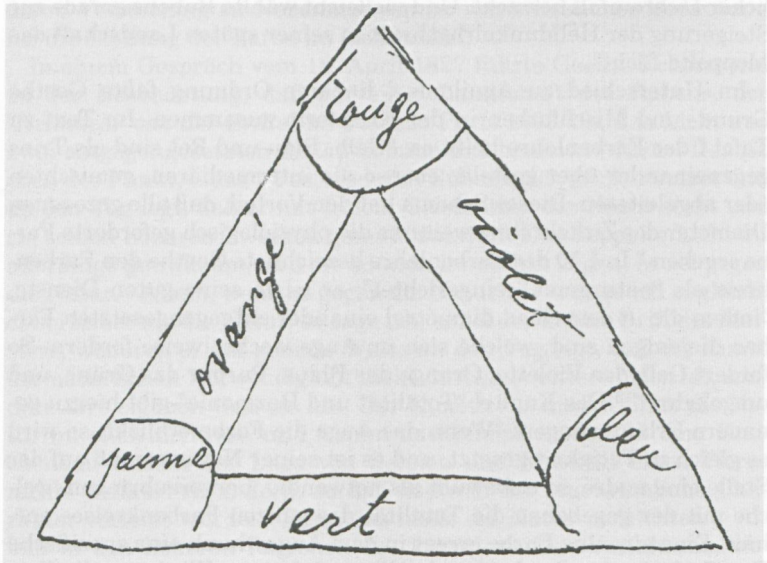


Abb. 5: Eugène Delacroix, Farbdreieck. (nach T. Lersch)

Auch in Delacroix' Farbgestaltung steigen die Komplementärkontraste zu neuer Bedeutung auf. Das frühe Bild der “*Dantebarke*” von 1822 (Louvre) zeigt aufstrahlendes Graublau, Zinnoberrot, dumpfes

Rotbraun, sehr dunkles Blau und helle Inkarnate vor dunklem Grunde. Helldunkel lebt hier fort. Die *“Verzückten von Tanger”* (entstanden um 1837, New Yorker Privatsammlung) aber sind bestimmt von intensiven Rot-Grün-Kontrasten,¹⁹ begleitet von Gelb-Rot-Klängen und eingebettet in das den Straßenraum erfüllende Sonnenlicht. Théophile Silvestre berichtete über Delacroix' Methode der genauen Bestimmung von Komplementärkontrasten: “Um die Komplementärfarben in exakter Weise zu finden, ordnete Delacroix die Farben - ebenso wie Goethe, aber mit einer größeren Anzahl von Zwischenstufen - auf einem Karton in kleinen Häufchen kreisförmig an. In der Mitte dieses Farbkreises befestigte er einen drehbaren Zeiger. So konnte er sowohl die unmittelbare Nachbarschaft, wie auch, mit Hilfe der beiden Enden des Zeigers, die diametral liegenden Komplementärpaare der Farben feststellen.”²⁰

Die “physiologischen Farben” bilden nach Goethe “das Fundament der ganzen Lehre” und offenbaren uns die “chromatische Harmonie”. “Physiologisch” nannte sie Goethe, “weil sie dem gesunden Auge angehören, weil wir sie als die notwendigen Bedingungen des Sehens betrachten, auf dessen lebendiges Wechselwirken in sich selbst und nach außen sie hindeuten.”²¹

Diese “physiologischen”, komplementären Farben werden bildkonstitutiv, seitdem die Malerei das *Sehen* als die Bedingung ihrer eigenen Möglichkeiten mitthematisiert. Zugleich wird das Helldunkel einer tiefgreifenden Verwandlung unterworfen. Es wird in neuer Weise auf die Besonderheit bildthematischer Ausdrucksgehalte abgestimmt und damit selbst Ausdrucksträger des empfindenden Subjekts. So dient in Delacroix' *“Ermordung des Bischofs von Lüttich”* von 1829 (im Louvre) das schwelende Dunkel, das heftige Licht unmittelbar dem konkreten Bildgehalt. Seinen universalen Charakter aber hat das Helldunkel verloren.²²

In der Farbkomposition aber können nun komplementäre Töne vielfältig zusammenwirken, wie etwa in der *“Vertreibung Heliodors aus dem Tempel”*, in Saint-Sulpice, Paris (1856/61). Im unteren Bildteil wird der Rot-Grün-Kontrast mehrfach variiert, im Klang von Gelb und Grauviolett erscheint der herabstürzende Engel, Goldgelb-Blau-Akkorde treten hinzu.²³ Die Komplementärkontraste haben sich vom Phänomen farbiger Schatten gelöst und sind zu eigenwertigen Farbkonfigurationen geworden. Sie entfalten sich innerhalb eines gedeckten Bildlichts, der “demi-teinte refletée”, die, wie Ernst Strauss formulierte, “für Delacroix zum Grundmaterial seiner farbigen Konzeption” wurde. Ein empirisch wahrnehmbares Phänomen, die Farben, “wie sie sich an den Dingen nur bei diffusem Licht” zeigen,²⁴ bildet die Grundlage, aus ihr entfaltet sich eine eigenwertige und gleichwohl in neuer Weise dem “Sehen” zugehörige Farbkomposition.

Cézanne verehrte Delacroix, er verehrte die Venezianer des 16. Jahrhunderts, Grundlage seiner Kunst aber ist das eindringlichste Studium der Natur. "Alles ist, besonders in der Kunst, Theorie, entwickelt und angewandt im Kontakt mit der Natur", lautet eine der oft zitierten Äußerungen Cézannes, formuliert 1903 in einem Brief an Charles Camoin.²⁵ In dieser Dichotomie "Theorie" und "Natur" ist "Natur" das Grundlegende. In einem früheren Brief an denselben Empfänger heißt es, man "spräche wohl besser über die Malerei, wenn man sich vor dem Motiv befindet, als wenn man sich in rein spekulativen Theorien ergeht, in denen man sich häufig verirrt."²⁶ An Emile Bernard schrieb er 1904, er wolle "nicht theoretisch recht haben, sondern angesichts der Natur."²⁷ Auch das Studium der bewunderten Meister im Louvre stand unter dem Zeichen der "Arbeit nach der Natur". Sein Rat an Camoin vom 3. Februar 1902 lautet: "Machen Sie ... Studien nach den großen dekorativen Meistern Veronese und Rubens, doch so, wie wenn sie nach der Natur arbeiteten ..."²⁸ Ähnlich lautet die Versicherung an Emile Bernard vom 23. Dezember 1904: "Ihr Bedürfnis, einen moralischen und intellektuellen Stützpunkt zu finden in Werken, die man gewiß nicht übertreffen wird, läßt Sie ständig Ausschau halten in unablässigem Suchen nach den geahnten Mitteln, was Sie gewiß dazu führen wird, Ihre Ausdrucksmittel vor der Natur aufzuspüren; und seien Sie überzeugt, an dem Tage, an dem Sie sie erfaßt haben, werden Sie ohne Anstrengung und vor der Natur die Mittel wiederfinden, die von den vier oder fünf großen Venezianern angewandt wurden."²⁹ Allgemeiner formulierte Cézanne 1905 in einem Brief an Bernard: "Der Louvre ist das Buch, in dem wir lesen lernen. Doch dürfen wir uns nicht damit begnügen, die schönen Formeln unserer berühmten Vorgänger zu bewahren. Wir müssen uns davon lösen, um die schöne Natur zu studieren, müssen versuchen, ihren Geist zu entdecken und uns nach unserem persönlichen Temperament auszudrücken."³⁰ Cézannes Forderung, den "Geist der Natur" zu entdecken und ihn dem eigenen Temperament gemäß auszudrücken, diese Synthese von Subjekt und Natur, klingt wie ein Echo auf die schon erwähnte Goethische Bestimmung von "Stil", der auf dem "Wesen der Dinge" beruht, "insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen." Freilich sind es andere Bereiche der Natur, deren Studium hier gefordert wird.

Cézannes Ablehnung einer bloßen Naturnachahmung gründete in der Erkenntnis, daß es unmöglich sei, das Sonnenlicht nachzuahmen. "Die Natur habe ich kopieren wollen, es gelang mir nicht. Aber ich war zufrieden, als ich entdeckt hatte, daß die Sonne z.B. sich nicht darstellen ließ, sondern daß man sie repräsentieren mußte durch etwas anderes ... durch die Farbe", diese Aussage Cézannes überlieferte Maurice Denis von seinem Besuch in Aix 1906.³¹

Die Einsicht in die Unmöglichkeit der "Reproduktion" des Sonnenlichtes - eine Erfahrung, die Goethe und die Helldunkelmalerei, auf die er sich bezog, noch nicht gewinnen konnte, da sie sich dieser Aufgabe noch nicht gestellt hatten - führte Cézanne zur "Repräsentation" des Lichts durch "gestaltende farbige Äquivalente".

In Zusammenhang damit löste Cézanne eine zweite Schwierigkeit in der Naturphänomenalität, auf die zuerst Ernst Strauss in einer wichtigen Bemerkung seines Cézanne-Aufsatzes hingewiesen hatte. "Cézannes Entdeckung der Bildfarbe als vollkommenstes Äquivalent für Licht und Schatten ermöglichte ihm letzten Endes die Lösung eines ästhetischen (und wahrnehmungspsychologischen) Fundamentalproblems, das sich aus der Antinomie zwischen Farbigkeit als solcher einerseits, Lichthelligkeit und Dunkelheit andererseits ergibt. Dieser tiefe, rational nicht faßbare Gegensatz kommt im allgemeinen dem naiven Betrachter beim Anblick der sichtbaren Welt nicht zum Bewußtsein, da im Erscheinungsbild der Natur die in ihrer sinnlichen Beschaffenheit und Wirkungsweise wesentlich verschiedenen Phänomene "Farbigkeit" und "Licht" (bzw. "Dunkel") einander total durchdringen, eine Wahrnehmungseinheit bilden. Ihre getrennte, analysierende Erfassung, wie sie ihrer Umsetzung in Malerei vorausgehen muß, fordert vom Künstler (ihm selbst oft unbewußt) eine Entscheidung, welches der beiden Elemente für den Aspekt des entstehenden Bildes bestimmend werden soll. - Cézanne mußte im Dualismus Farbe/Licht-Dunkel einen der Gründe für die ihn irritierenden "confusions de sensations" erkannt haben, als einen Konflikt der beiden elementaren Sehempfindungen, die nur durch die Kraft seiner Grundüberzeugung von der Allgegenwart und Einzigartigkeit der Farbe als Urphänomen und durch die äußerste Konzentration auf sie als primäres Bildmittel überwunden werden konnte."³²

Die Komplexität der Naturgegebenheit macht eine Klärung, eine Sonderung im Werk der Kunst nötig. Darin bekundet sich eine neue, analytische Einstellung.

Solche Klärung aber bewirkt nicht Verarmung, sondern ermöglicht auf der Grundlage der getroffenen Entscheidung für eine Dimension der Phänomenalität neue Komplexität, neue Fülle, die wiederum naturgegebene Möglichkeiten entfaltet und übersteigt. Die Helldunkelmalerei versuchte beides zu fassen, Farbe und Licht-Dunkel, kann dies aber nicht gleichzeitig an allen Bildstellen tun, sondern getrennt nach farb- und helldunkel-akzentuierten Partien. Sie vermag damit und im Verein mit einer speziellen Erscheinungsweise der Farben die Genesis der Farben im Spannungsbogen aus Licht und Finsternis mitdarzustellen, - eine Genesis, die das empirische Erscheinungsbild der Natur *nicht* zeigt. (Man vergleiche etwa Rubens' "*Landschaft mit Blick auf Schloß Steen*" von 1636, National

Gallery London, mit Cézannes *“Mont Sainte-Victoire”* von 1885/87, Courtauld Institute, London.) Cézanne entschied sich für die Farbe und vermochte auf dieser Grundlage eine weit über die Naturphänomene hinausgehende Differenzierung der Farben ins Bild zu bringen, aber eine Differenzierung gemäß einer der Farben selbst eigenen *“Logik”*.

Wichtige Elemente dieser Transformation und Differenzierung wurden von Cézanne selbst beschrieben. *“Der Schatten ist eine Farbe wie das Licht, doch ist er weniger leuchtend. Licht und Schatten sind lediglich ein Verhältnis zweier Farbtöne.”*³³ Da Licht und Schatten auch die Körperlichkeit eines Gegenstandes veranschaulichen, betrifft die Repräsentation von Licht und Schatten durch Farbe auch die Körperkonstitution aus der Farbe. Körpermodellierung wird transformiert in Farbstufung. Zugleich muß die modellierende Funktion der Farbe die Konturen als Grenzlinien der Körper verwandeln. Auch sie werden umgesetzt in Farbe, werden zu Farbsäumen. Emile Bernard überlieferte die entscheidenden Aussagen Cézannes hierzu aus seinen Begegnungen mit ihm in den Jahren 1904 und 1905: *“Zeichnung und Farbe sind niemals scharf getrennt. Im selben Grad wie man malt, zeichnet man. Je harmonischer die Farbe wird, desto bestimmter wird die Zeichnung. Wenn die Farbe den höchsten Reichtum zeigt, zeigt die Form die größte Fülle. Der Kontrast und die Beziehung der Farbtöne: darin liegt das Geheimnis der Zeichnung und der Modellierung. Wenn die Töne harmonisch nebeneinander stehen und lückenlos vorhanden sind, modelliert sich das Bild von selbst. Man sollte nicht sagen modellieren, man sollte sagen modulieren.”*³⁴

Die farbigen Körper tauschen sich in der Atmosphäre mit dem Bildraum aus. (Beispiele sind die *“Felsen im Wald”* (Abb. 6) von 1894/98 im Kunsthaus Zürich und *“Im Park von Château Noir”*, entstanden um 1898, Musée d’Orsay, Paris.) Diese Atmosphäre ist der *“umhüllende Reflex”*.³⁵ Dem farbigen Reflex maß Cézanne fundamentale Bedeutung zu, er bildet ein die Formen umhüllendes Medium, in dem Körper und Raum sich einander angleichen und mittels Farbreihen ineinander übergeführt werden. Damit radikalisierte Cézanne die Delacroix’sche *“demi-teinte refletée”*, das reflektierte Halblicht, das jedoch Grenzen von Körper und Raum noch unangetastet ließ.

Modellierung als kontinuierliche Farbstufung steht im Zusammenhang mit Cézannes Auffassung der prinzipiellen *“sphericité”*, der Kugelgestalt aller Bildgegenstände. Alle Körper, auch die geradflächig begrenzten, wirken konvex.³⁶ An Bernard schrieb Cézanne im Juli 1904: *“Um Fortschritte zu machen, gibt es nur eins: die Natur, und im Kontakt mit ihr wird das Auge erzogen. Es wird konzentrisch durch das beharrliche Schauen und Arbeiten. Ich will damit*



Abb. 6: Paul Cézanne, Felsen im Walde/Wald mit Felsblöcken, um 1893.
Zürich, Kunsthaus.

sagen, daß es in einer Orange, einem Apfel, einer Kugel, einen Kulminationspunkt gibt, und dieser Punkt ist ... stets unserem Auge am nächsten."³⁷ Hatte Goethe vom Bezug des Auges zum Licht gesprochen, so konkretisiert sich bei Cézanne dieses Verhältnis auf den Bezug des Auges zum ganz in die Farbe transponierten Bildgegenstand.

Ein Lichtbezug ergreift aber auch die Dinge selbst. Wird ein Körper zur Gänze durch Farbe konstituiert, so wendet er sich auch als ganzer dem Lichte zu. Erscheinen nun im Bilde noch - wenngleich verhaltene - Hinweise auf ein Beleuchtungslicht, so ist es nur konsequent, daß die Bilddinge diesem Beleuchtungslicht sich zuwenden. Im engsten Kontakt mit dem empirischen Motiv gestaltet Cézanne "die Körperdinge als lichtzugewandte. Blumen, Früchte, Bäume scheinen dem einfallenden Licht entgegenzuwachsen, die Tücher und Teller, die Krüge und Flaschen drängen zu ihm hin, Häuser breiten sich ihm entgegen, die Montaigne Sainte-Victoire steigt zum Himmel und zum Licht auf."³⁸ Ein "inneres Licht" tritt dem "äußeren" entgegen. So stehen beim Münchner "Stilleben" (um 1885) (Abb. 7) alle Dinge "in einer leichten Neigung nach links, der lichtzugewandten Seite. Die Konturen von Vase und Krug sind jeweils so



Abb. 7: Paul Cézanne, Stilleben, um 1885. München, Neue Pinakothek.

voneinander unterschieden, daß die linken stärker sich ausbauchen, Bewegung der Körper zum Licht anzeigend. Auch die Äpfel 'blicken' nach links, Teller wie Tische senken sich nach links. Strahlend empfängt das weiße, farbig reich nuancierte Tischtuch das Licht und breitet sich ihm hin. Die Senkrechten und Waagerechten der Kommode fügen sich derselben Neigung ein. Auch der Rhythmus des Tapetenmusters im Wandfeld der linken Bildecke ist von diesem Bezug bestimmt,³⁸ um nur einige Komponenten herauszuheben.

Innerhalb der Farbskala betrifft die Umsetzung von Licht und Schatten in Farbe insbesondere die Werte Schwarz und Weiß. "Ich will mit der (Bunt)farbe Schwarz und Weiß erzielen" formulierte Cézanne gemäß einer Aufzeichnung von Maurice Denis.³⁹ Schwarz wird so zu einem Mischungsprodukt aus sehr dunklen Buntqualitäten. War ihm hierin Van Gogh in seinen dunklen Frühwerken vorausgegangen, so ist Cézannes Wiedergabe des Weiß aus einander sich durchflechtenden hellbunten Flecken ein "farbgeschichtliches Novum", wie Ernst Strauss feststellte.⁴⁰ Ein Beispiel hierfür ist die farbige Behandlung der Hemdbrust im "Porträt Ambroise Vollards" (1899, Paris, Petit Palais) aus hellmalachitgrünen, ockergelben, blaugrauen und graurötlichen Tönen.

Weiß aber erscheint noch in anderer Funktion bei Cézanne, näm-



Abb. 8: Paul Cézanne, *Château Noir und Mont Sainte-Victoire*, 1895/1900.
Wien, Albertina.

lich als der lichthafte Grund, als "fond immuable", der alle Formen und Farben übergreift. Besonders in seinen späten Aquarellen tritt dies Weiß als Repräsentant höchster Lichthelligkeit wie als Eigenfarbe der Gründe auf. Auf diesen weißen Gründen entfaltet sich die Totalität der Buntfarben. Das Aquarell über Bleistiftvorzeichnung "*Château Noir und Mont Sainte-Victoire*" (Abb. 8), entstanden zwischen 1895 und 1900, aufbewahrt in der Wiener Albertina, sei näher betrachtet. In schwingender Bewegung ziehen die Farbstreifen, dem Aufragen des Bergmassivs entsprechend, von links nach rechts. Ein Einleitungsmotiv bildet sich ganz links im Klang aus zartem Violett, Ockergelb, warmem und kaltem Grün. In aller Verhaltenheit äußern sich hier der komplementäre und der Kalt-Warm-Kontrast. Die kühle Farbreihe wird nach unten fortgesetzt in Gestalt mehrfach gestufter, in der Helligkeit wie im Farbton variiertes Blautöne, stellenweise begleitet von Ockerbraun und endend wiederum in Grün. Die mittlere Zone läßt eine neue Stimme erklingen. Im Baum ganz links legen sich blaue und grüne Töne übereinander, rahmen einen kühl-gelben Kern, mit zarten Orange- und Rosa-Lagen. Diese Farbentotalität entfaltet sich nach rechts, im "Château Noir", mit triadischen Klängen: mit Rot, über Gelb und Rosatöne gelegt, Ocker und Blau (in den Schattenbahnen der Konturen). Die Bogenstreifen des Geländes vor dem Bauwerk nehmen die Trias wieder auf, mit hellem Rosa zu Ockergelb und Blau. Berg und Himmel stellen die Farbigkeit unter die Dominanz von Blau, bereichert durch Ockerakzente. Das weiße

Dreieck im Himmel rechts des Berges wirkt wie dessen lichtetes Echo. Der rechte Bildteil bringt kurvige Schlußkonfigurationen in der Totalität der Farben, Rot, Grün, Blau, von Gelb begleitet, im ersten Schlußmotiv, in der Klanggestalt der unteren Bildhälfte, verdichtet zum Kalt-Warm- und Komplementär-Kontrast von Rotorange zu Blau im Schlußakkord der Horizontbegrenzung ganz rechts.

Die Harmonie, Differenzierung und Kontrastierung der Farben – in Aquarellen leichter zu erfassen und zu beschreiben als an den komplexeren Bildungen der Gemälde – entspringen der Natur der Farben selbst, der Natur der Farben, die in einer neuen Freiheit und Weite erfahren wird, nicht eingeschränkt durch vorgegebene Theorien.

Aus den konkreten Naturmotiven wollte Cézanne die Darstellung einer „vision de l'univers“⁴¹ gewinnen. Diesem Ziel näherte er sich in seiner Spätzeit auf zwei Wegen. Der weiße Lichtgrund seiner Aquarelle entläßt aus sich die Totalität lichter Buntfarben. Die späten Landschaftsgemälde der Château Noir- und Mont Sainte-Victoire-Serie aber sind gekennzeichnet durch eine neue „Tieffarbigkeit“. (Beispiele: „Château Noir“, 1904/06, New York, Museum of Modern Art, „Mont Sainte-Victoire von Les Lauves gesehen“, 1904/06, Kunstmuseum Basel.) Farben, „die durch ihre Vermischung mit Schwarz keine qualitative Veränderung ihrer Buntheit erleiden, also Blau, Violett und Grün“, verdichten sich zu tiefen Farbdunkelzonen, die auch in ihren Tiefen noch Klarheit bewahren, frei bleiben vom Trüben, Dämmrigen, Schattenhaften. Ihnen kontrastieren Lichtbezirke aus den warmen Farben Rot, Orange, Gelb und den Ockertönen. Auf diese Weise gelangte Cézanne zu einer neuen, einer „koloristischen“ Erscheinungsform des Helldunkels.⁴² Die anschauliche Idee naturhaft-kosmischer Totalität, die das Helldunkel der neuzeitlichen Malerei verwirklicht, konkretisiert sich nun in der Farbe. Das Unfaßbare von Licht und Dunkel wird transformiert in methodisch gesetzte Farbfolgen, die doch in ihrer Schichtung und Durchdringung aller bloßen „Logik der Farbempfindungen“ sich wiederum entziehen.

Einen noch stärker von der Analyse der Gestaltungsmittel bestimmten Zugang zur Natur verfolgte Paul Klee. Klees Aufsatz „Wege des Naturstudiums“, erstmals veröffentlicht in: „Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923“ - hierzu Klees Skizze aus dem Band „Das bildnerische Denken“ (Abb. 9) - beginnt mit der Feststellung: „Die Zwiesprache mit der Natur bleibt für den Künstler *Conditio sine qua non*. Der Künstler ist Mensch, selber Natur und ein Stück Natur im Raume der Natur.“⁴³ Der Kunst einer „peinlich differenzierten Erforschung der Erscheinung“, der „Kunst des optischen Sehens“, die Bilder „der von der Luft gefilterten Oberfläche des Gegenstandes“ zustandebrachte, wollte Klee eine Kunst entgegensetzen, die den Ge-

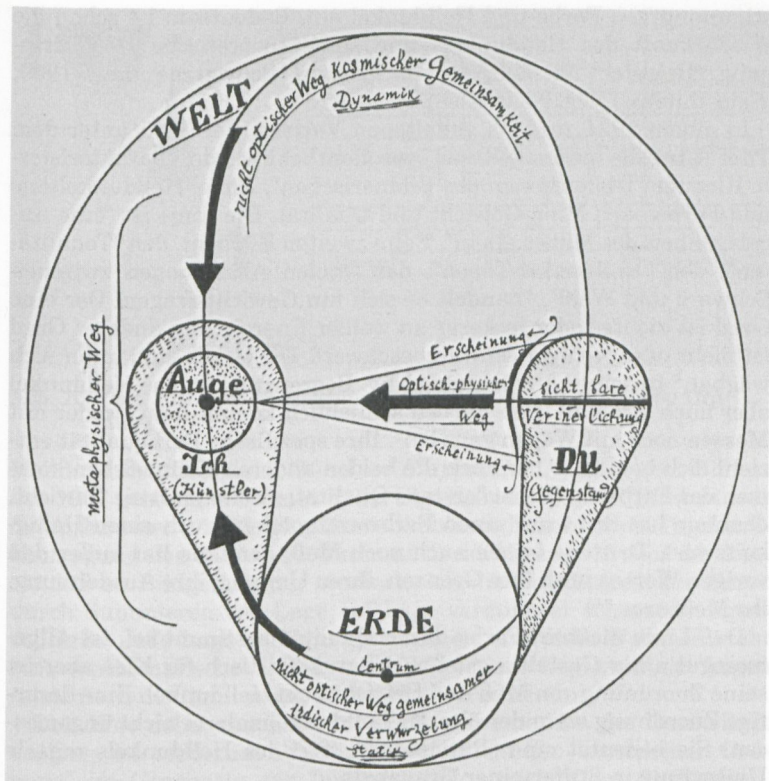


Abb. 9: Paul Klee, Skizze: "Wege des Naturstudiums".

genstand "über seine Erscheinung hinaus ... durch unser Wissen um sein Inneres" erweitert. Zu dieser "sichtbaren Verinnerlichung" kommen Bezüge, "die das Ich zum Gegenstand in ein über die optischen Grundlagen hinausgehendes Resonanzverhältnis bringen. Erstens der nicht-optische Weg gemeinsamer irdischer Verwurzelung, der im Ich von unten ins Auge steigt, und zweitens der nicht-optische Weg kosmischer Gemeinsamkeit, der von oben einfällt. Metaphysische Wege in ihrer Vereinigung." Der "untere Weg" führt durch das "statische Gebiet", der "obere Weg" aber "durch das dynamische Gebiet". Sein "Wachstum in der Naturanschauung und Betrachtung befähigt" den Künstler "zur freien Gestaltung abstrakter Gebilde, die über das Gewollt-Schematische hinaus eine neue Natürlichkeit, die Natürlichkeit des Werkes erlangen. Er schafft dann ein Werk, oder er beteiligt sich am Erschaffen von Werken, die ein Gleichnis zum Werke Gottes sind."⁴⁴ In diese Konzeption stellt sich auch Klees Be-

stimmung von Farbe und Helldunkel ein. Bedeutsam ist schon die Wiederkunft des Helldunkels und seine theoretische Durchdringung. (Beispiel: *„Der Zeichner am Fenster“*, Schwarzquarell, 1909, (Selbstbildnis), Slg. Felix Klee).

In einem 1924 zu Jena gehaltenen Vortrag, der 1945 unter dem Titel *„Über die moderne Kunst“* veröffentlicht wurde, charakterisierte Klee die *„Dimensionen des Bildnerischen“*, Linie, Helldunkeltöne und Farbe nach Maß, Gewicht und Qualität. Die Linie ist *„eine Angelegenheit des Maßes allein“*. Beim zweiten Element, den *„Tonalitäten“*, den *„Helldunkel-Tönen“*, den *„vielen Abstufungen zwischen Schwarz und Weiß“*, *„handelt es sich um Gewichtsfragen. Der eine Grad ist dichter oder lockerer an weißer Energie, ein anderer Grad ist mehr oder weniger schwarzbeschwert. Die Grade sind unter sich wägbar.“* In seiner Ausdehnung bzw. Begrenzung ist das Helldunkel aber auch ein Maß. Den Farben schließlich kommt man *„weder mit Messen noch mit Wägen ganz bei“*. Ihre spezifische Farbqualität entzieht sich beidem. Aber auch die beiden anderen Kennzeichen kommen der Farbe zu. Sie ist *„erstens Qualität; zweitens ist sie Gewicht, denn sie hat nicht nur einen Farbwert, sondern auch einen Helligkeitswert. Drittens ist sie auch noch Maß, denn sie hat außer den vorigen Werten noch ihre Grenzen, ihren Umfang, ihre Ausdehnung, ihr Meßbares.“*⁴⁵

Daß Linie meßbar, Farbe durch Qualität bestimmt sei, ist Allgemeinut einer Gestaltungslehre. Charakteristisch für Klee aber ist seine Zuordnung von Maß und Gewicht zum Helldunkel. Eine derartige Zuordnung wäre der älteren Helldunkelmalerei nicht angemessen. Sie bedeutet eine *„Rationalisierung“* des Helldunkels mittels Umsetzung in Stufen einer Grauskala.

Bezeichnenderweise exemplifizierte Klee seine Unterscheidung von *„natürlicher“* und *„künstlicher Ordnung“* an der Dimension des Helldunkels. (Vgl. die Schema-Zeichnungen aus *„Das bildnerische Denken“*, Abb. 10) *„1. Natürliche Ordnung: Begriff der Belichtung in der Natur (Lichtform). Das naturhafte, ungegliederte Crescendo oder Diminuendo. Über die unendlich zahlreichen, feinen Nuancen zwischen Weiß und Schwarz. Das natürliche Ineinanderströmen der Helldunkel-Tonalitäten, ein Vibrato zwischen Hell und Dunkel. Die Gegensätze fließen ineinander über. ... Um präziser zu werden, muß man ärmer werden.“* Das führt zur zweiten, zur *„künstlichen Ordnung“*. In ihr herrscht *„analytische Gliederung zur Meßbarkeit von Hell und Dunkel. Gliederung der Helldunkel-Bewegung auf Grund einer Skala mit meßbaren Mischungsverhältnissen. Die Zwischenstufen erfordern mehr Spielraum, um sinnlich wahrnehmbar und meßbar zu werden...“*⁴⁶

Die *„Schwarzquarelle“*, die Klee von 1908 bis 1910 beschäftigten, bringen die erste Anwendung einer analytischen Gliederung des

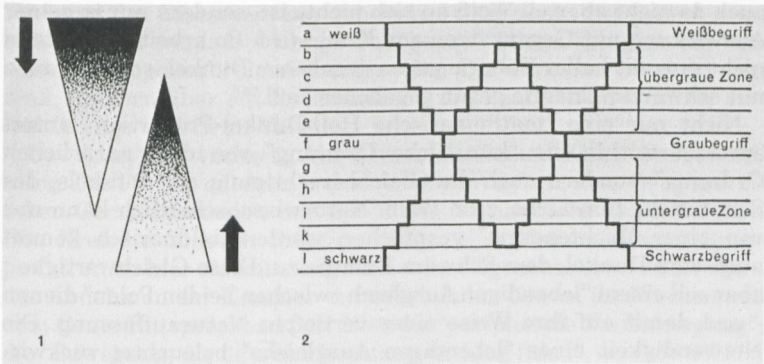


Abb. 10: Paul Klee, Schemazeichnung: "Natürliche und künstliche Ordnung".

Helldunkels. (Beispiele: *"Kind im Klappstuhl II"*, 1908, ein Bildnis des 1907 geborenen Sohnes Felix, Slg. Felix Klee, und *"Blick in eine Schlafkammer"*, 1908, Kupferstichkabinett Basel.) Eine Tagebucheintragung des Jahres 1908 nimmt darauf Bezug: "Außer der konstruktiven Bildgestaltung studierte ich die Tonalitäten der Natur durch Summieren von Lage auf Lage verdünnter schwarzer Aquarellfarbe. Jede Lage muß gut eintrocknen. Auf diese Weise entsteht eine mathematische Hell-Dunkel-Proportion. Zugekniffene Augen erleichtern die Bemessung in der Naturerscheinung."⁴⁷

Daß Klee dabei von Schwarz als Repräsentanten der Dunkelheit ausging, ist wiederum ein Charakteristikum der "künstlichen Ordnung" im Gegensatz zur "natürlichen" – nach Klees Auffassung. (Beispiele: das Schwarzquarell *"Uhr auf der Kredenz, bei Kerzenlicht"*, 1908, Schweizer Privatbesitz, und die Tuschzeichnung *"Gepflegter Waldweg, Waldegg bei Bern"* von 1909, ebenfalls in Schweizer Privatbesitz.) In seiner Bauhauslehre brachte Klee diesen Aspekt präzise zur Sprache: "Das Teilgebiet von Hell und Dunkel bewegt sich zwischen den Polen Weiß und Schwarz auf und nieder. In der Natur hat Weiß sicher an Ursprünglichkeit der Aktivität den Vorrang zu beanspruchen. Das Weißgegebene ist das Licht an sich." "Die Kraft des Lichtes ist in der Natur äußerst offensiv. Sie verschont nichts und vermag da und dort durch ein Zuviel Störungen hervorzurufen." Die "künstliche Ordnung" aber muß einen "gegenständlichen Ausgleich" schaffen: "Da heißt es denn Schwarz entgegensetzen und zum Kampf auffordern. Die gestaltlose Übermacht des Lichts bekämpfen. ... Wir haben unumgänglich die Aufgabe eines lebendigen Ausgleichs zwischen beiden Polen." "Was für die Natur gelten mag, die superiore Aktivität vom weißen Pole, darf uns nicht zu einer einseitigen Anschauung verleiten. Denn ohne Kampf geht's

auch da nicht ab, weil Weiß an sich nichts ist, sondern nur in seiner Auswirkung mit Gegensätzen zur Kraft wird. So arbeiten wir denn nicht nur mit heller Energie gegen gegebenes Dunkel, sondern auch mit schwarzer Energie gegen gegebenes Hell.⁴⁸

Nicht nur eine "mathematische Hell-Dunkel-Proportion" unterscheidet mithin die "künstliche Ordnung" von der "natürlichen Ordnung", sondern auch die Gleichberechtigung des Dunkels, des Schwarzen, zum Licht, zum Weiß. Naturwissenschaftlich kann nur von einer "Lichtenergie" gesprochen werden, bildnerisch kommt auch dem Dunkel, dem Schwarz Energie zu. Diese Gleichwertigkeit aber soll einem "lebendigen Ausgleich zwischen beiden Polen" dienen - und damit auf ihre Weise einer vertieften Naturauffassung. Die Notwendigkeit eines "lebendigen Ausgleichs" beleuchtet rückwirkend auch die Helldunkelsynthese der neuzeitlichen Malerei.

Wies schon die Zuordnung von Qualität, Gewicht und Maß die Farbe als die umfassendste Region aus, so bekundet sich in Klees Ausführungen über die "Ordnung auf dem Gebiet der Farben" vom 28. November 1922 eine noch höhere Auffassung der Farbwelt. (Beispiele: "*Mit dem Regenbogen*", Aquarell auf Kreidegrund, 1917, Slg. Felix Klee, "*Nordseebild*", Aquarell von 1923 im Kunstmuseum Bern.) Höchste Erscheinung "im Sinne farbiger Reinheit" ist in der irdischen Natur "das Phänomen des Regenbogens". Aber dieser Fall "einer Skala der reinsten Farben spielt sich", so bemerkte Klee, "bezeichnenderweise nicht ganz diesseits ab, sondern im irdisch-kosmischen Zwischenreich der Atmosphäre und hat infolgedessen einen gewissen Grad von Vollkommenheit aufzuweisen, aber auch nicht den höchsten, weil er eben nur halbseitig ist." Er läßt nämlich die Farben nur in linearer und damit endlicher Darstellung erscheinen. Dies ist sein Mangel. Die reinen Farben aber "sind eine jenseitige Angelegenheit. Das vermittelnde atmosphärische Reich ist so gütig, sie uns zu vermitteln, aber nicht in ihrer jenseitigen Form, die unendlicher Natur sein muß, sondern in einer Zwischenform." Erst im *Farbkreis* findet "die kosmische Angelegenheit der reinen Farben ... die ihr gemäße Darstellung". "Das irdisch wahrnehmbare Erscheinen reiner Farben im Regenbogen, welches nur Reflex einer vorerst unbekanntes Totalität war, liegt nun synthetisch geformt und auf das jenseitige große Ganze bezogen vor uns. Vor unseren Augen steht jetzt der Farbkreis."

Klee bezog sich in seiner Farbenlehre auf Goethe, Runge, Delacroix und Kandinsky. Mit Goethe heißt es: "Wenn wir lange Rot auf unser Auge einwirken lassen, so wirkt diese Farbe bei eintretender schneller Entfernung in höchst sonderbarer Weise im Auge nach: nicht als Rot, sondern als Grün..."⁴⁹ Die komplementären Farben sind für Klee die "echten Farbpaare". Sie beziehen sich über den Durchmesser des Kreises aufeinander. Aber schon die "geringste

Drehung des Diameters um den festen Graupunkt bezeichnet neue richtige, nur weniger wichtige Farbpaare". Hinzu kommen die "unechten Farbpaare", die nicht über den Durchmesser zu verbinden sind, sondern über ein Kreissegment, die Paare Grün-Orange, Violett-Orange und Grün-Violett.

Bewegung, Anwachsen, Abnehmen bestimmen Klees Farbenordnung. Die Farben gehören ja dem "oberen Weg" an, dem "Weg kosmischer Gemeinsamkeit", der durch das "dynamische Gebiet" führt. Die Kreisdurchmesser-Relation führt über den mittleren Graupunkt. Auch hier akzentuierte Klee – im Gegensatz etwa zu Runge – das Abnehmen der Komplementärfarben ins Graue, ihr Werden aus dem Grau. Entsprechend faßt Klee die "peripherale Farbbewegung", die "Bewegung, die dem Kreisumfang entlang führt", als Anwachsen und Abnehmen der Primärfarben auf. Er unterschied den "Rotgipfel" vom "warmen Rotende" und vom "kühlen Rotende" und wies dem Rot wie dem Gelb und Blau eine Reichweite von je zwei Dritteln des Kreisumfangs zu.

Da die Farben - anders als das Helldunkel - für Klee durch Bewegung gekennzeichnet sind, ließ er hier die "natürliche" und die "künstliche Ordnung" gleichermaßen gelten. "Ob ich diesem Crescendo und Diminuendo nun die naturalistische Form gebe oder die exakte (d.h. die geometrische) oder die künstliche, gestufte, bleibt sich gleich."⁵⁰

Die "letzte Kraft" aber bringt erst "eine räumliche Synthese, die die stärksten Punkte, die Totalitätspunkte Weiß, Blau, Rot, Gelb, Schwarz erreicht, als des Gebietes der reinen Farbordnung."⁵¹ Der "Kanon der Totalität" (Abb. 11) wie auch die Farbkugel veranschaulichen diese räumliche Farbordnung. Dennoch gelang Klee mit dem "Elementarstern oder Totalitätsstern der farbigen Ebene" die Darstellung der wesentlichen Farbbeziehungen auch in einer Flächenfigur. "Von der roten, gelben, blauen, weißen und schwarzen 'Basis' ausgehend, erhält man nicht nur die drei Sekundärfarben, sondern auch Hell- und Dunkeltrübungen dieser Farben und verschiedene Grau- (und Braun)"stufen".⁵² Nicht zufällig gelang Klee diese überzeugende Zusammenfassung der Farbwelt, ist ihm doch die Totalität der Farben in einer neuen Gleichwertigkeit ihrer Beziehungen gegenwärtig. Aber auch hier blieb Klee ein Naturbezug wichtig. Im Abschnitt "Das Totalitätsgesetz der farbigen Ebene" findet sich die wichtige Feststellung, "daß man nach Gesetzen nur forscht, um Werke zu prüfen, wie sie von den natürlichen Werken um uns, von Land, Vieh und Leuten abweichen, ohne darum unvernünftig zu werden. Daß Gesetze nur gemeinsame Grundlage für Natur und Kunst sind."⁵³

Klee begnügte sich nicht mit der Suche nach Gesetzen der bildnerischen Mittel. Er erkundete vielmehr auch die Ausdrucksdimensio-

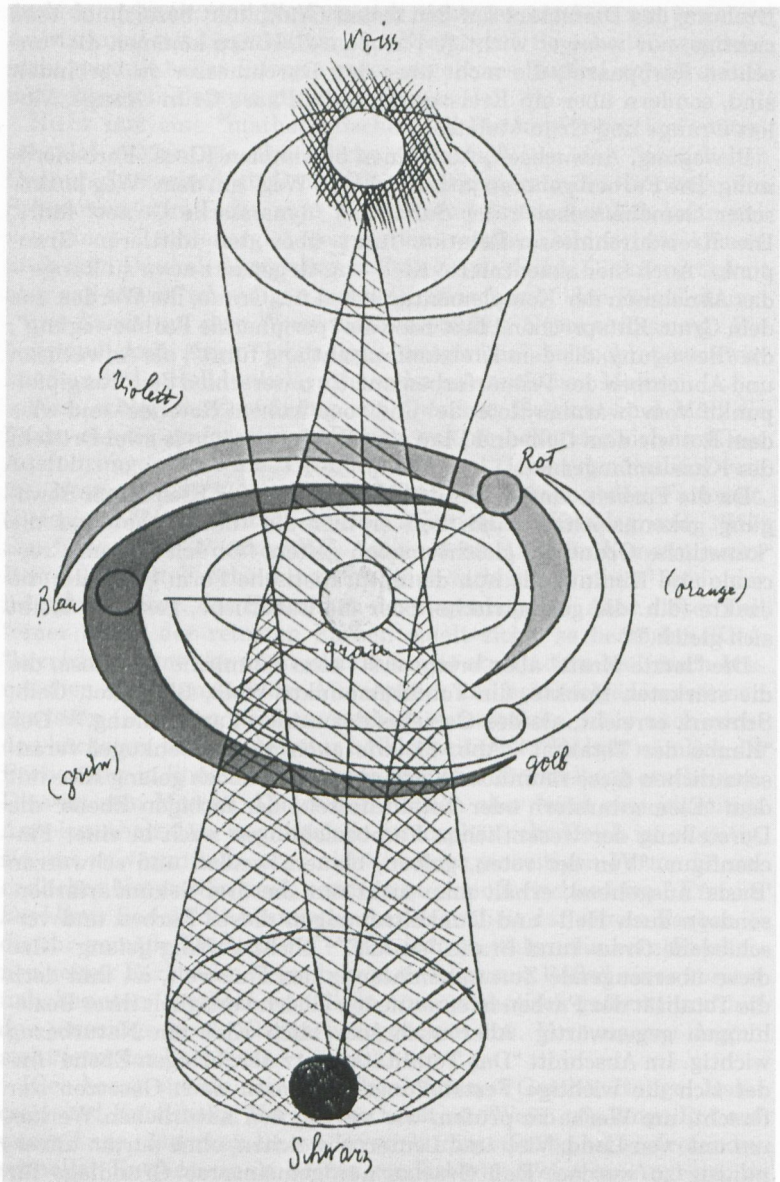


Abb. 11 Paul Klee, "Kanon der Totalität".

nen der Farben wie auch - und das ist neu - des Helldunkels. Und, um dies zu wiederholen, erst seit der emotionalen Qualifikation des Helldunkels durch Delacroix, kann von spezifischen Ausdruckswerten des Helldunkels gesprochen werden.

Im schon erwähnten Vortrag "Über die moderne Kunst" führte Klee aus: "Gegensätzliche Fälle des Ausdrucks auf dem Gebiet des Helldunkels sind: weitgespannte Verwendung sämtlicher Töne von Schwarz nach Weiß, was Kraft besagt und volles Ein- und Ausatmen, - oder begrenzte Verwendung der oberen hellen Skalenhälfte oder der unteren tiefen und dunklen Hälfte, - oder der mittleren Teile derselben um Grau herum, was Schwäche durch zu viel oder zu wenig Licht besagt, - oder zaghaftes Dämmern um die Mitte herum. Das sind wieder große Inhaltskontraste!" (Beispiele: "*Kristall-Stufung*", 1921, "*Wachstum der Nachtpflanzen*", 1922).

"Und was für Möglichkeiten der inhaltlichen Variierung bieten erst die farbigen Zusammenstellungen! - Farbe als Helldunkel z.B.: Rot in Rot, das heißt die ganze Skala vom Rotmangel bis zum Rotüberfluß, weitgespannt oder diese Skala begrenzt." (Beispiel: "*Vor dem Schnee*", 1929) - Dann dasselbe in Gelb (etwas ganz anderes), dasselbe in Blau, was für Gegensätze! - Oder Farbe diametral, das sind Gänge von Rot zu Grün, von Gelb zu Violett, von Blau zu Orange: Stückwelten des Inhalts. - Oder: Farbgänge in der Richtung von Kreissegmenten, nicht die graue Mitte treffend, sondern in wärmerem oder kühlerem Grau sich beegnend: Welch feine Nuancen zu den vorigen Kontrasten! - Oder: Farbgänge in der Peripherie des Kreises, von Gelb über Orange zu Rot, oder von Rot über Violett zu Blau oder weitgespannt über den ganzen Umfang: Was für Stufungen vom kleinsten Schritt bis zum reichblühenden farbigen Vielklang! - Welche Perspektiven nach der inhaltlichen Dimension! - Oder endlich gar Gänge durch die Totalität der Farbordnung mit Einschluß des diametralen Grau und zuletzt noch verbunden mit der Skala von Schwarz nach Weiß! ..." (Beispiel: "*Landschaft mit dem gelben Kirchturm*", 1920, Staatsgalerie moderner Kunst, München, - allerdings ohne Blau) (Abb. 12). "Und jede Gestaltung, jede Kombination wird ihren besonderen konstruktiven Ausdruck haben, jede Gestalt ihr Gesicht, ihre Physiognomie."⁵⁴

Frei von allen hierarchisierenden Vorgaben, und dennoch nicht willkürlich, entfaltet sich nun die Fülle farbiger Möglichkeiten, wiederum eingebettet in ein neu, und zwar analytisch erfaßtes Helldunkel, in eine "künstliche Ordnung", der eine "natürliche Ordnung" vorausliegen muß, die sich im Kunstwerk klärt.

Je neu, je anders entdecken Rubens, Delacroix, Cézanne und Klee Dimensionen der Natur, stellen sie dar in der farbigen Gestaltung ihrer Werke, verwandelt in eine "weit vollkommener sichtbare Welt,

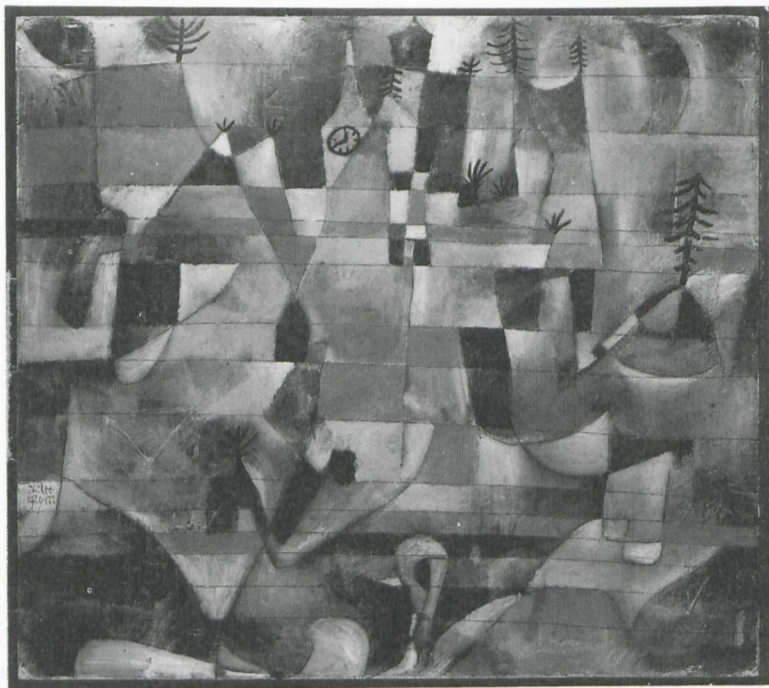


Abb. 12: Paul Klee, "Landschaft mit dem gelben Kirchturm", 1920.
Gemälde, größeres Ölbild, Karton / 48,2 x 54 cm / signiert links
unten / Dep. Staatsgalerie München.

als die wirkliche sein kann". Die Veränderungen dieser Naturdarstellungen sind historisch zu differenzieren, ein "Logos der Geschichte" ist Bedingung ihrer Verwandlung, ein "Logos der Natur" aber Ziel ihrer Vergegenwärtigung.

Nicht zufällig ist es die Farbe, das fragilste, flüchtigste aller Gestaltungsmittel, in dem ein tieferer Naturbezug am genauesten sich bekundet. In Farbe, Licht und Dunkel eröffnet sich ein Naturbezug als Ermöglichung unseres Sehens wie als Entdeckung von Elementen der Natur, das heißt als ein *Wechselbezug* von Subjekt und Natur, von "innerem" und "äußerem" Licht. So kann das in Werken der Kunst bezeugte Naturverhältnis Vorbild werden für ein verändertes Verhältnis zur Natur überhaupt.

Anmerkungen

- 1 H.Jantzen, Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei (1914), wiederabgedruckt in: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, Berlin 1951, S.61-67.
- 2 C. F. v. Weizsäcker, Geleitwort zu: E. Heimendahl. Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbwelt, Berlin 1961, S.IX.- Vgl. dazu auch: C.Gögelein, Zu Goethes Begriff von Wissenschaft auf dem Wege der Methodik seiner Farbstudien, München 1972.
- 3 J. W. v. Goethe, Farbenlehre. Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften, Tübingen 1953, S.175, 176.
- 4 Ebd., S.168.
- 5 Ebd., S.177.
- 6 Ebd., S.325/326.
- 7 Dazu weiterführend: L. Dittmann, Versuch über die Farbe bei Rubens, in: E. Hubala (Hg.), Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge, Konstanz 1979, S.37-72. Farbabbildungen von Werken Rubens' etwa in: Avermaete, Rubens und seine Zeit, Genf 1977. - Die Landschaften von Peter Paul Rubens. Mit einleitendem Text von J.Burckardt. Wien 1940. - E. Steingräber, die Alte Pinakothek München, München 1985. - R. van der Heiden, Die Skizzen zum Medici-Zyklus von Peter Paul Rubens in der Alten Pinakothek, München 1984.
- 8 T. Lersch, Farbenlehre, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 7, 1974, Sp. 201, 202.
- 9 Vgl. M. Jaffé, Rubens and Optics: Some fresh Evidence, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XXXIV, 1971, S.365.
- 10 Vgl. C. Parkhurst, Aguilonius'Optics and Rubens'Color, in: Nederlands kunsthistorisch Jaarboek 12, 1961, S.35-49.
- 11 Dazu L. Dittmann, Helldunkel und Konfiguration bei Rubens, in: F. Büttner, C. Lenz (Hg.), Intuition und Darstellung, Erich Hubala zum 24. März 1985, München 1985, S.105-116.
- 12 J. W. v. Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Brief und Gespräche, 28. August 1949, hg. v. E.Beutler, Bd. 24: Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe, Zürich 1948, S.623.
- 13 Ebd., Bd. 13, Schriften zur Kunst, Zürich 1954, S.68.

- 14 Vgl. E. Strauss, Koloritgeschichte Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, hg. v. L. Dittmann, München, Berlin 1983, S.49.
- 15 J.W. v. Goethe, Farbenlehre, S.190.
- 16 Ebd., S.332, 333.
- 17 Vgl. dazu auch L. Dittmann, Zum Sinn der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert, in: W. Hager, N. Knopp (Hg.), Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977, S.92-118.
- 18 Vgl. G.F. Kempter, Dokumente zur französischen Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Diss. München 1968, S.121. -Farbabbildungen von Werken Delacroix'z.B. in: R. Huyghe, Delacroix, München 1967.
- 19 Vgl. dazu E. Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S. 143 (mit Hinweis auf Seurats Analyse).
- 20 Zitiert nach G.F. Kempter, Dokumente, S.122/123.
- 21 J.W. v. Goethe, Farbenlehre, S.180, 181.
- 22 Dazu E. Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S.137.
- 23 Vgl. G.F. Kempter, Dokumente, S.125.
- 24 E. Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S.145.
- 25 P. Cézanne, Über die Kunst, Gespräche mit Gasquet, Briefe, hg. v. W.Hess, Hamburg 1957, S.74. - Farbabbildungen von Werken von Cézanne z.B. in: M. Raynal, Cézanne, Genf 1954. - Cézanne, Les dernières années (1895-1906), Ausstell. Kat. Grand Palais, Paris 1978.
- 26 Ebd.
- 27 Ebd., S.77; Conversations avec Cézanne, Ed. critique, hg. v. P.M. Doran, Paris 1978, S.43.
- 28 P. Cézanne, Über die Kunst, S.74.
- 29 Ebd., S.78.
- 30 Ebd., S.79; Conversations avec Cézanne, S.45.
- 31 P. Cézanne, Über die Kunst, S.75 ; Conversations avec Cézanne, S.173, vgl. auch S. 93f.
- 32 E. Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S.170/171.
- 33 P. Cézanne, Über die Kunst, S.75; Conversations avec Cézanne, S.36.

- 34 P. Cézanne, Über die Kunst, S.76; Conversations avec Cézanne, S.63, vgl. auch S.36.
- 35 P. Cézanne, Über die Kunst, S.79; Conversations avec Cézanne, S.46.
- 36 Vgl. Ebd., S.16.
- 37 P. Cézanne, Über die Kunst, S.77f.; Conversations avec Cézanne, S.43.
- 38 L. Dittmann, Zur Kunst Cézannes, in: Festschrift Kurt Badt zum siebenzigsten Geburtstag, hg.v. M.Gosebruch, Berlin 1961, S.190-212, Zitat auf S.204.
- 39 Conversations avec Cézanne, S.94.
- 40 E. Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S.179.
- 41 Vgl. E. Bernard, Cézanne, in: Conversations avec Cézanne, S.35. Dazu auch die Aussagen Cézannes: "L'art est une religion. Son but est l'élévation de la pensée." "Voir l'oeuvre de Dieu! C'est à quoi je m'applique." Conversations avec Cézanne, S.15, 22.
- 42 E. Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S.182, 183.
- 43 Man kann hier erinnern an Goethes Korrelation von "Natur (von außen)" und "Mensch (Natur von innen)" in: Maximen und Reflexionen, Nr. 1076: Goethe, Gedenkausgabe 9, Wahlverwandtschaften, Novellen, Maximen, Zürich 1949, S.635.
- 44 P. Klee, Das bildnerische Denken, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, hg. und bearbeitet v. J. Spiller, Basel, Stuttgart 1956, S.63, 66, 67. - Farbabbildungen von Werken Klees in: C.Geelhaar, Paul Klee und das Bauhaus, Köln 1972. - Paul Klee, Das Frühwerk 1883-1922, Ausstell.Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1979/80. - Paul Klee, Das Werk der Jahre 1919-1933, Ausstell.Kat. Kunsthalle Köln 1979.
- 45 Ebd., S.86, 87.
- 46 Ebd., S.8.
- 47 Tagebücher von Paul Klee 1898-1918, hg. u. eingeleitet v. F. Klee, Neuaufl. Köln 1979, S.242, zu Eintragung 840.
- 48 P. Klee, Das bildnerische Denken, S.10, 432; - Unendliche Naturgeschichte, Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel, verbunden mit Naturstudium und konstruktive Kompositionswege, Form- und Gestaltungslehre II, hg.v. J. Spiller, Basel/Stuttgart 1970, S.303. Vgl. dazu E.Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S.227-239.
- 49 P.Klee, Das bildnerische Denken, S.467, 471, 473.

50 Ebd., S.489.

51 Ebd., S.508.

52 J. Pawlik, Theorie der Farbe, Köln ²1971, S.72.

53 P. Klee, Das bildnerische Denken, S.499.

54 Ebd., S.90, 91.