

Lorenz Dittmann, Saarbrücken

### Ernst Strauss als Forscher und Lehrer

Will man die wissenschaftliche Position von Ernst Strauss bestimmen, so tut man gut daran, sich klar zu machen, daß die kunstwissenschaftliche Erforschung der Farbgestaltung mit der Form-, geschweige der Inhaltsanalyse von Werken der Malerei nicht Schritt gehalten hat. Dieser Tatbestand soll durch zwei Beispiele kunstwissenschaftlicher Theoriebildung illustriert werden.

Heinrich Wölfflins "Kunstgeschichtliche Grundbegriffe" (1915), ein Hauptwerk kunstwissenschaftlicher Formanalyse, stellen folgende Gegensatzpaare auf: "Das Lineare und das Malerische", "Fläche und Tiefe", "Geschlossene Form und offene Form", "Vielheit und Einheit", "Klarheit und Unklarheit". Während unterschiedliche Möglichkeiten der Formkomposition und der Raumgestaltung ("Fläche und Tiefe") zu Kategorien der Analyse erhoben werden, taugen solche der Farbgestaltung offenbar nicht zur Entfaltung kunstgeschichtlicher Grundbegriffe. Nur indirekt, im Begriff des "Malerischen" wird der Bereich der Farbe und des Lichtes angesprochen. (Vereinzelte bedenkenswerte Bemerkungen zur Farbgestaltung finden sich freilich in mehreren Kapiteln.) Für das "Malerische" sind konstitutiv: die Entwertung der Linie als Grenzsetzung, daraus erwachsend der Eindruck einer durchgehenden Bewegung und das "Freiwerden der Massen von Hell und Dunkel", das "Ineinanderfließen von Form und Licht und Farbe", prinzi-

piell gefaßt: die Darstellung eines "Sehbildes" anstelle eines "Tastbildes".<sup>1)</sup> Nur das allgemeinste Verhältnis von Farbe und Licht zu den anderen Bildmitteln wird also ins Auge gefaßt, nicht, wie etwa bei Linie und Fläche, eine Bestimmung der eigenen Gestaltungsmöglichkeiten von Farbe, Licht und Dunkel im Bilde.

Die Kunstgeschichtstheorie Erwin Panofskys kulminiert in der Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. Immerhin erörtert auch Panofsky an einer Stelle vornehmlich der Formanalyse die- nende Grundbegriffe, nämlich in seinem Aufsatz: "Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie; ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit 'kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe'" (1925). Panofskys Gegensatzpaare lauten: "Die 'optischen' Werte (Freiraum) stehen gegenüber den 'haptischen' Werten (Körper)". - "Die 'Tiefenwerte' stehen gegenüber den 'Flächenwerten'". - "Die 'Werte des Ineinander' (Verschmelzung) stehen gegenüber den 'Werten des Nebeneinander' (Zerteilung)".<sup>2)</sup> Insgesamt handelt es sich also um eine Wiederholung des Wölfflin- schen Schemas, aber mit einer anderen Absicht, nämlich der Aufstellung eines Systems von "apri- orischer Notwendigkeit", gegründet in "ontolo- gischen Gegensätzen". Deshalb werden die genann- ten Gegensätze zurückgeführt auf solche prinzi- pieller Natur. Danach läßt sich "das durch das erste Begriffspaar formulierte Grundproblem der Auseinandersetzung zwischen optischen und hap- tischen Werten ... begreifen als die spezifisch visuelle Erscheinungsform des Gegensatzes zwischen 'Fülle' und 'Form'. Denn wenn die Verwirklichung eines rein haptischen Wertes zu einer Ausschalt- ung jeglicher 'Form', d.h. zu einer völlig

amorphen Lichterscheinung führen müßte, so würde umgekehrt die Verwirklichung eines rein hap-  
tischen Wertes zu einer Ausschaltung jeglicher  
sinnlichen 'Fülle', d.h. zu einem ganz abstrak-  
ten geometrischen Gebilde führen".<sup>3)</sup> - Die Rich-  
tigkeit dieser These steht hier nicht zur Dis-  
kussion, bemerkenswert in unserem Zusammenhang  
jedoch ist, daß Panofsky die ontisch gegebene  
und auch künstlerisch relevante Synthese von Licht  
und Körper in der Farbigkeit der jeweiligen Kör-  
peroberfläche <sup>4)</sup> nicht erwähnt, wodurch auch bei  
ihm Prinzipien der Farbgestaltung aus dem grund-  
begrifflichen Bereich der Kunstgeschichtswissen-  
schaft ausgeschaltet bleiben.

Angesichts dieser wissenschaftsgeschichtlichen  
Sachlage darf behauptet werden, daß das umfassende  
Thema der Geschichte der Farbgestaltung in der  
Malerei erst durch die Forschungen von Ernst  
Strauss auf ein hinsichtlich der begrifflichen Ab-  
klärung mit der Form- und Inhaltsanalyse vergleich-  
bares Niveau gehoben wurde. Zwar entstanden vor  
und gleichzeitig mit diesen Forschungen eine Reihe  
wichtiger, phänomenologisch präziser Untersuchungen  
einzelner Künstler-OEuvre oder kunstgeschichtlicher  
Gebiete, die Erfassung koloritgeschichtlicher Grund-  
möglichkeiten und damit die Grundlegung einer Kolo-  
ritgeschichte der europäischen Malerei blieb eine  
Besonderheit der Strauss'schen Intentionen. Ge-  
lingen konnten sie nur aufgrund seiner Verbindung  
höchster phänomenologischer Genauigkeit mit be-  
grifflicher Klarheit.

Hans Jantzens Aufsatz "Über Prinzipien der Farben-  
gebung in der Malerei", der mit seiner Unterschei-  
dung von "Eigenwert" und "Darstellungswert" der  
Farbe am Anfang einer begrifflich schärfer formu-

mulierenden Thematisierung der Farbgestaltung in der Malerei steht, erwähnt das Verhältnis von Farbe zu Licht und Dunkel mit keinem Wort. Gerade dieses - im Ontischen gegründete - Verhältnis dient Strauss zur Aufstellung dreier Grundmöglichkeiten künstlerischer Farbauffassung, des "koloristischen", "luminaristischen" und "chromatischen" Prinzips. "Dominiert im Gesamteindruck einer Malerei offensichtlich die Buntkomponente der Farben", geht das Bildlicht somit "aus der Totalität der Eigenhelligkeiten sämtlicher Bildfarben hervor", so liegt das koloristische Prinzip zugrunde. Beim luminaristischen Prinzip "wird hingegen der Bildaspekt vorwiegend durch Licht und Dunkel bestimmt ...". "Die Verbindung der Farben geschieht dann nicht so sehr stufenweise, als vielmehr in verschmelzenden oder ver-schwebenden Übergängen. Gegensätze ergeben sich in diesem Falle nicht durch ein Gefälle zwischen unterschiedlich begrenzbaren Buntheiten, sondern durch die Polarität von Licht und Finsternis". Das chromatische Prinzip schließlich kann "als eine Synthese aus den beiden anderen angesehen werden, da es "darauf abzielt, mittels farbiger Kontraste und ausschließlich durch sie, lichthafte Wirkung hervorzubringen".<sup>5)</sup> Diese drei Grundmöglichkeiten im Verhältnis von Farbe, Licht und Dunkel stehen in engstem Zusammenhang mit den unterschiedlichen Erscheinungsweisen der Farbe und mit den verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten von Körper, Raum und Beleuchtung in der Malerei. So liegen sie der Aufspaltung in Eigen- und Darstellungswerte der Farbe voraus und bilden damit zugleich die Kategorien, die, über eine Vielfalt von Differenzierungen hinweg, auch der Einheit des Einzelwerks Gerechtigkeit widerfahren lassen, - genügt es doch nicht, Eigen- und Darstellungswerte von ihren vornehmlich gegensätzlichen Forderungen aus zu begreifen, wie es der frühe Jantzen-Aufsatz wollte.<sup>6)</sup>

Wie aber steht es mit unserem Kenntnis der "farbigen Eigenwerte", worunter Jantzen subsumierte: "Farbengruppierung, farbige Komposition, Harmonie oder auch Farbenwahl"? Auch hierfür gilt: über Einzeluntersuchungen verschiedenen inhaltlichen Gewichts ist die kunstgeschichtliche Forschung seit 1914, dem Erscheinungsjahr des Jantzen'schen Aufsatzes, nicht hinausgekommen. Der Versuch einer Darstellung des kunsthistorischen Zusammenhangs nach dieser Hinsicht wurde noch nicht gewagt - sicher unter anderem wegen der immensen Schwierigkeiten, die ihm entgegenstehen. Auch hierfür werden erst die Forschungen von Ernst Strauss die Grundlinien ziehen, seine Untersuchungen über die Farbsysteme in der neuzeitlichen Malerei, insbesondere die Trias der Primärfarben Rot, Gelb und Blau und das Dual der unbunten (bzw. "halbunten") Qualitäten Grau und Braun, mit denen Strauss gegenwärtig befaßt ist. Die Erkenntnis der "Stellenwerte der einzelnen farbigen Ordnungsfaktoren, ihrer qualitativen und quantitativen Beziehungen zueinander wie zum Gesamtkolorit, besonders aber auch... die genaue Beachtung und Bezeichnung der unbegrenzt mannigfaltigen Modifikationen, welche die einzelnen Komponenten durch die verschiedenartigen Auslegungen des mit jedem System vorgegebenen Farbenbestandes erfahren",<sup>7)</sup> setzt die ganze Erfahrung eines lebenslangen, stets auch vom eigenen Tun genährten Umganges mit den Bildfarben voraus.

Wichtige Bemerkungen zur Grau-Braun-Verbindung, zur "Klangfigur" der Trias der Primärfarben, zur Wandlung des Helldunkels um 1800 und vor allem auch zum Charakter der Farbe Weiß finden sich in Strauss' eindringlicher Besprechung der Hamburger Turner - Ausstellung von 1976.<sup>8)</sup> Hier durchbricht der Autor an einer Stelle die strenge Sachzugewandtheit seiner Ausführungen, im Blick auf die - wie auch immer

faszinierende - Informations-Hypertrophie des Katalogs, mit der Frage, ob "der Gewinn an Tatsachenerkenntnis nicht erkaufte wird mit einer Verminderung der Konzentration auf das betrachtete Werk als solches". Die "Unerläßlichkeit von Kenntnissen der nichtkünstlerischen Voraussetzungen eines Werks" will Strauss damit keineswegs leugnen, aber mit Bestimmtheit stellt er klar: "Es gibt eine Rangordnung der Betrachtungsweisen künstlerischer Gestaltungen, in welchen diesen Kenntnissen ein letztlich nur sekundärer Stellenwert zukommt, da in ihr die reine Anschauung des Werks in seinem So-sein unverrückbar obenan steht. Sobald die Unterscheidung der Ränge entfällt, mithin eine Nivellierung ihrer Höhen erfolgt, wie sie mit einer Herabsetzung des Werks zu einem Dokument außerkünstlerischer Gegebenheiten sich ergeben muß, entzieht sich sein eigentlicher künstlerischer Gehalt der Einsicht".<sup>9)</sup>

Diese Sätze, durchaus nicht selbstverständlich in der heutigen Situation der Kunstgeschichtswissenschaft, lassen die Grundhaltung des Forschers Ernst Strauss erkennen. Sie ist auch die Haltung des akademischen Lehrers, und sie erklärt die Achtung und die Verehrung, die ihm entgegengebracht wird von allen, die seine Belehrung erfahren durften und die Kunstwerke nicht zu Abbildern ihrer äußeren Bedingungen verkommen lassen wollen.

Durch Vorbild, Ermunterung und Kritik lehrt er die "reine Anschauung des Werks", verpflichtet er zur genauen Beobachtung und Formulierung, hält an zum Mißtrauen gegen den flüchtigen Blick, den unbestimmten Ausdruck, das bewußtlose Hantieren mit Reproduktionen. Ein Gefühl der Befreiung geht aus von Gesprächen mit ihm: Fragen über Fragen eröffnen sich, alles ist noch zu tun! Zugleich aber wirkt der stete Impuls zur Selbstprüfung: werde ich den strengen

Forderungen einer reinen Anschauung gerecht?

Sein unnachgiebiges, geduldiges Verharren vor den Phänomenen, in denen das Wesentliche selbst sich zeigt - gegründet in seiner doppelten Erfahrung als Maler und Musiker - wird zum Beispiel von Konzentration überhaupt, sein methodischer Zugang exemplarisch für sinnvolle Kunstgeschichtsforschung: die Versenkung in das Einzelwerk im Wechselspiel mit einer auf das Prinzipielle orientierten, historisch-systematischen Begrifflichkeit. - Wie im Bereich der musikalischen Sensibilität von einem "absoluten Gehör" gesprochen werden kann, so ist als Grundlage der Strauss'schen Forschung und Lehre eine "absolute" Empfindung für Farbklänge und Farb-Licht-Bezüge zu statuieren. Daß es Rangunterschiede - nicht nur der Betrachtungsweisen, wie es im obigen Zitat heißt - sondern selbst der Beobachtungen an Kunstwerken gibt, ist mir in den Gesprächen mit Ernst Strauss und durch die Lektüre seiner Schriften aufgegangen. Beobachtung ist nicht gleich Beobachtung - wie schwer es auch sein mag, Unterscheidungskriterien zwischen richtigen und unangemessenen Beobachtungen zu formulieren. Wie macht sich Musikalität dem Amüsischen verständlich? Gerade im Hinblick auf und im Gegenzug zu dieser "Fragilität"<sup>10)</sup> der künstlerischen Erfahrung, hier der Erfahrung des Werkes der Malerei als eines Kosmos farbiger Bezüge, ist der Wille zum nüchternen Begriff, zum klaren, - ins Englische übersetzbaren, wie eine Strauss'sche Forderung lautete - Ausdruck von höchstem pädagogischen Wert. Nicht große Worte, hinter denen sich der Interpret verstecken kann, nicht nachbildende Metaphern, die den Kunsthistoriker als Schriftsteller, vielleicht sogar als Dichter glänzen lassen, sind gefordert, sondern eine auf Begriffsbildung abzielende Zusammenfassung von Anschauungen, Beobachtungen. Daß aber das Kunst-

werk solchen Begriffen (- wie jedoch auch den Metaphern -) letztlich sich entzieht, dieser Tatsache bleibt Strauss stets eingedenk. Ein Brief an den Verfasser über die Pariser Ausstellung des Spätwerks Cézannes, - "dieser nicht auszuschöpfenden, zugleich beunruhigenden und feierlichen Malerei" - schließt mit der Frage: "Was wollen da schon 'erklärende' Worte besagen?"<sup>11)</sup>

Eine noch so fragmentarische Skizze über Ernst Strauss als Lehrer und Gesprächspartner darf einen Zug seines Wesens nicht übergehen: die völlige Selbstvergessenheit, Uneigennützigkeit seiner Erkenntnis- und Erfahrungsmittelung. Nicht ängstlich bedacht auf die Wahrung geistiger Prioritätsrechte läßt er den Gesprächspartner an allem teilnehmen, was ihn an künstlerischen Begegnungen und farbhistorischen Problemen gerade bewegt, oft erst wie tastend, Formulierungen suchend, Anschauungen umkreisend. Dieser Einblick in eine geistige "Werkstatt", die Erfahrung der sie befeuernden Leidenschaft und des sie tragenden hohen Ethos gehören zu den unerläßlichen Bedingungen einer von Generation zu Generation sich spannenden Kontinuität kunsthistorischer Forschung.



#### Anmerkungen.

- 1) Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, <sup>2</sup>München 1917, S. 21, 22, 24.
- 2) Zitiert nach dem Wiederabdruck in: Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964, S. 51.
- 3) A.a.O., S. 52.
- 4) Vgl. Hedwig Conrad-Martius: Farben, Ein Kapitel aus der Realontologie, in: Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet, Halle a.d. Saale 1929, § 274 ff.
- 5) Ernst Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, München-Berlin 1972, S. 22, 23.
- 6) Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei, wiederabgedruckt in: Jantzen, Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, Berlin 1951, S. 62-65.
- 7) Zitiert nach einem Typoskript von Ernst Strauss zu seinem Vortrag auf dem III. Kolloquium zur Ästhetik in Köln am 17. April 1977.
- 8) In: Kunstchronik, 29. Jg. Heft 12 (Dezember 1976), S. 401-417.
- 9) A.a.O., S. 403.
- 10) Vgl. Oskar Becker: Dasein und Dawesen, Gesammelte philosophische Aufsätze, Pfullingen 1963, S. 11 ff.
- 11) Brief vom 5. Juli 1978.