

Grün – die verstoßene Vierte

Zur Genealogie des modernen Farbpurismus

Felix Thürlemann

... so wirkt das Grüne nur langweilend (passive Wirkung). Die Passivität ist die charaktervollste Eigenschaft des absoluten Grün, wobei diese Eigenschaft von einer Art Fettheit, Selbstzufriedenheit parfümiert wird. Deswegen ist das absolute Grün im Farbenreich das, was im Menschenreich die sogenannte Bourgeoisie ist: es ist ein unbewegliches, mit sich zufriedenes, nach allen Richtungen beschränktes Element. Dies Grün ist wie eine dicke, sehr gesunde, unbeweglich liegende Kuh, die nur zum Wiederkauen fähig mit blöden, stumpfen Augen die Welt betrachtet.

Wassily Kandinsky, »Über das Geistige in der Kunst«

Die Zeitschrift »Mécanc« wurde von dem »De Stijl«-Gründer und Dadaisten Theo van Doesburg herausgegeben. Vier Nummern erschienen in den neo-plastischen Farben blau, gelb, rot und weiß, aber der Inhalt war saftiges, grünes, holländisches Dada.

Hans Richter, »Dada: Kunst und Antikunst«

Exposition der These

Die puristische Malerei des 20. Jahrhunderts, die sich auf den ausschließlichen Gebrauch der Buntfarben Rot, Gelb und Blau beschränkt, ist – diese These soll im folgenden begründet werden – gleichzeitig eine Malerei, die Grün als vierte Hauptfarbe mit Gewalt von sich fernhält. In einer Gestaltung, der die Trias der sogenannten »Primärfarben« zugrunde liegt, ist die Farbe Grün durch ihre Abwesenheit präsent. Die eingangs abgedruckten Textstellen zeugen indirekt von einem gespannten Verhältnis der Künstler der Moderne zur verstoßenen Vierten: Kandinsky verrät sich durch die penetranten negativen Wertungen, mit denen er das Grün überhäuft; Hans Richter denunziert den Gestaltungs-Dogmatismus der De-Stijl-Gruppe mit einem eleganten, ironischen Augenzwinkern.

Doch die exklusive Verwendung der Farbendreiheit Gelb-Rot-Blau ist zum Markenzeichen der internationalen Moderne geworden und lebt selbst in unserer post-

modernen Epoche – trotz Verlust des Pathos – munter weiter. Das farbtheoretische Konzept der »Primärfarben« scheint uns so gut gesichert, daß wir es der künftigen Generation in den Schulstuben als eines der wenigen »wissenschaftlichen« Gestaltungsrezepte weitergeben. Eine unübersehbare Menge von Kinderspielzeugen ist aus gelb-rot-blauer Plastikmasse geformt.

Das sichere Wissen aber trügt: der Diktatur des Designs leisten die Mechanismen des Sehens, welche die sinnliche Verarbeitung der farbigen Erscheinungen regeln, Widerstand. Grün ist vom Standpunkt der Wahrnehmungspsychologie aus – darauf hat bereits Hering deutlich hingewiesen – eine von vier Hauptfarben, auf gleicher Ebene wie die im Farbpurismus der Moderne privilegierten drei: »Für diese Empfindung . . ., welche weder Blau noch Gelb (noch Rot) enthält, haben wir deshalb auch einen besonderen Namen; denn Gelbblau oder Blaugelb können wir sie nicht nennen, weil wir eben in ihr nicht diese beiden Farben zugleich, sondern keine von beiden sehen.«¹

Der Befund der Wahrnehmungspsychologie ist etwas zu präzisieren. Innerhalb der Gruppe der vier *psychologischen Primärfarben* Rot, Blau, Grün, Gelb nimmt Rot eine bevorzugte Stellung ein. Sie ist die stärkste, die vergleichsweise am besten definierte Größe. Nur das Rot ist auf seinen beiden Flanken von den benachbarten Hauptfarben durch je eine Zwischenzone abgegrenzt, denen in den europäischen Sprachen etwa seit dem 17. Jahrhundert auch regelmäßig ein einfacher Farbname zugeordnet wird: *Orange* (beziehungsweise goldfarben) für den rot/gelben, *Violett* (beziehungsweise Purpur) für den rot/blauen Übergangsbereich. (Zudem ist Rot die einzige Hauptfarbe, deren weiß aufgehellter Bereich mit *Rosa* über eine feste, einfache Bezeichnung verfügt.) Die Objektgebundenheit der verwendeten Farbbegriffe – Verweis auf Frucht und Blumen – zeugt von ihrem jungen Alter.

Mit den beiden entwicklungsgeschichtlich jungen Nebenfarben des Rot, Orange und Violett wird in den neueren Farbtheorien die alte Farbe Grün zu einer Gruppe zusammengestellt und mit dem gemeinsamen Begriff *Sekundär-* beziehungsweise *Mischfarben* belegt. Wie es zu dieser, auch wahrnehmungspsychologisch betrachtet »ungerechten« Behandlung der Hauptfarbe Grün kommen konnte – sie ist die Grundlage des modernen Farbpurismus –, dies zu erklären soll im folgenden versucht werden.

Um die Entwicklung besser verstehen zu können, ist es nützlich, vier grundsätzlich verschiedene *Erfassungsweisen* der Farbigkeit auseinanderzuhalten: die technische,

die perzeptuelle, die physiognomische und die symbolische. Bei der *technischen* Erfassungsweise werden die Farben betrachtet im Hinblick auf Natur und Herkunft der Pigmente, die zu ihrer Darstellung dienen, und im Hinblick auf die Mischgesetze, die bei ihrer Verarbeitung zu berücksichtigen sind; bei der *perzeptuellen* Erfassungsweise werden die farbigen Erscheinungen entsprechend den Gesetzen der Wahrnehmung in kontrastierende Einheiten aufgegliedert; bei der *physiognomischen* Erfassungsweise reagiert der Betrachter als ästhetisches Subjekt wertend auf die ihm entgegnetretenden farbigen Töne; bei der *symbolischen* Erfassungsweise schließlich werden in einer kulturell kodierten Weise einzelne Farben beziehungsweise Farbkombinationen mit abstrakten Inhalten deutend verbunden.

Die Verstoßung des Grün in den neueren Farbtheorien und in der puristischen Malpraxis kann nur historisch, und zwar aus dem engen Zusammenwirken der erwähnten Erfassungsweisen in einem langen Entwicklungsprozeß erklärt werden. Keine der gängigen ästhetischen Farbtheorien und keines der bekannten kolorimetrischen Modelle (eines Munsell, Ostwald oder Küppers) kann Anspruch auf objektive, ahistorische Gültigkeit erheben. Alle nehmen Teil an einer bestimmten Form des kulturell konditionierten Umgangs mit der Farbigekeit und sind gleichzeitig Erben der Geschichte der farbtheoretischen Reflexion innerhalb der abendländischen Kultur; diese setzt zu Beginn der Renaissance in der Auseinandersetzung mit den Aristotelischen Schriften neu ein und bekommt zu Anfang des 17. Jahrhunderts ihre in den Grundprinzipien bis heute gültige Form.

Die »himmlische« Trias

Versucht man für die Zeit der italienischen Renaissance einen Überblick über die in den Traktaten überlieferten farbtheoretischen Entwürfe zu gewinnen, ergibt sich ein außerordentlich vielfältiges Bild. So sind etwa die vorgeschlagenen Listen der Hauptfarben untereinander kaum vereinbar und unterhalten auch mit der gleichzeitigen malerischen Praxis eine meist nur sehr lockere Verbindung.² Die Möglichkeit, bei den antiken Autoren anzuknüpfen, erwies sich für die Begründung einer wissenschaftlichen Farbenlehre gleichzeitig als Chance und als Hindernis. So stellt Leon Battista Alberti in seinem Traktat »Della pittura« von 1435 eine Liste mit den folgenden vier »wahren Farben« (*veri colori*) auf: Rot (*rosso*), Azurblau (*celestino*),

Grün (*verde*) und Aschgrau (*terra bigia e cenericcia*). Die vier Hauptfarben werden von Alberti – einer antiken Tradition gemäß – in der erwähnten Reihenfolge den vier Elementen Feuer, Luft, Wasser, Erde zugeordnet. Das auffallende Fehlen von Gelb in Albertis Liste mag sich daraus erklären, daß sich für diese Farbe keine genaue Entsprechung zu einem der Elemente finden ließ. Um 1463 gibt Filarete ein Verzeichnis von sechs Hauptfarben, worin dem Gelb wiederum zu seinem Recht verholten ist: *bianco, nero, rosso, azzurro, verde, giallo*. Etwa zur gleichen Zeit schlägt Marsilio Ficino († 1499) eine Liste mit zwölf Farben vor, die er entsprechend ihrer Lichthaltigkeit als Sequenz ordnet. 1502 zählt Camillo Leonardo in seinem ›*Speculum lapidum*‹ wiederum bloß drei Hauptfarben: Rot, Gelb, Grün.³ Leonardo da Vinci, den ich als letzten Autor anführen möchte, gibt in seinen zwischen 1505 und 1515 niedergeschriebenen Notizen zwei Listen von Hauptfarben, die miteinander jedoch nicht vereinbar sind. In einer ersten Liste ordnet er sechs Hauptfarben in einer Skala entsprechend ihrem Lichtwert – *bianco, giallo, verde, azzurro, rosso, nero* – und nimmt gleichzeitig Albertis Zuordnung zu den Elementen, mit der notwendigen Gelb-Korrektur, wieder auf: Gelb steht für Erde, Grün für Wasser, Blau für Luft, Rot für Feuer, während Weiß das Licht, Schwarz die Dunkelheit repräsentieren. Doch korrigiert Leonardo seine Liste sofort wieder, indem er einschränkend anmerkt, daß weder Blau noch Grün im Grunde »eine selbständige einfache« Farbe sei (*non per se semplice*), denn Blau sei aus vollkommenem Schwarz und reinstem Weiß zusammengesetzt, Grün aber bestehe aus einer einfachen Farbe (Gelb) und aus einer zusammengesetzten Farbe (Blau).

In dieser Notiz des großen Empirikers Leonardo wird meines Wissens zum ersten Mal dem Grün, das mit Rot zusammen das Privileg hatte, in allen früheren Farblisten der Renaissance zu figurieren, der Rang einer Hauptfarbe abgesprochen. Und zwar geschieht dies mit Bezug auf die *technische* Erfassungsweise der Farbe, mit dem Hinweis, daß der Maler Grün durch Mischen von Gelb und Blau herstellen könne. Im Widerspruch zu dieser ersten Liste und dem sie begleitenden Kommentar nimmt Leonardo jedoch später Grün wieder auf in ein Verzeichnis von acht »einfachen Farben, die nicht zusammengesetzt sind und nicht durch Mischen aus anderen Farben gewonnen werden können«. Sie umfaßt: Schwarz, Weiß, Blau, Gelb, Grün, Löwenfarbe (*leonino*), Brombeersfarbe (*morello*) und Rot. Soweit zum verwirrenden Bild, das sich ergibt, wenn man die Traktate der italienischen Renaissance bezüglich der Bestimmung der Hauptfarben befragt.

Man hat bisher noch kaum versucht, als Korrektiv und Ergänzung zu den expliziten, in den Traktaten sprachlich festgelegten Farbsystemen, die *impliziten Farbsysteme* zu rekonstruieren, die den realisierten Werken einzelner Maler und Malerschulen zugrunde liegen. Ein solcher Versuch würde meiner Ansicht nach zu einem ganz anderen Befund führen, den ich thesenartig wie folgt charakterisieren möchte: 1. die farbige Gestaltung der italienischen Renaissance-Malerei ist sehr viel kohärenter als die gleichzeitige Farbtheorie; 2. einige der Gestaltungsprinzipien, welche die Malerei der Epoche am stärksten prägen, werden von den zeitgenössischen Traktatisten überhaupt nicht erfaßt.

Als Beleg für diese Thesen sei ein Phänomen näher besprochen, das im Hinblick auf den modernen Farbpurismus von Interesse ist: Es ist die auffallend bevorzugte Verwendung von Gelb, Blau und Rot – der modernen Primärfarbentrias – in reinen, ungebrochenen Tönen in vielen Werken der Sieneser und Florentiner Malerschulen des späten Trecento und des frühen Quattrocento. (Es seien als Künstlernamen genannt: Bartolo di Fredi, Gentile da Fabriano, Fra Angelico und Filippo Lippi.) Diese Sonderbehandlung der Trias, für die sich, soweit mir bekannt, in keinem der überlieferten zeitgenössischen Traktate eine theoretische Begründung findet, manifestiert sich vornehmlich in zwei Bildgattungen: Einmal in *religiösen Historien-darstellungen*, bei denen die Gewänder der wichtigsten Akteure vielfach fast ausschließlich in der Trias Gelb-Blau-Rot gehalten sind.⁴ Die agierenden Figuren heben sich so in einem festlichen Dreiklang deutlich ab von der landschaftlich-architektonischen Szene, worin neben Braun- und Grautönen Grün bisweilen so großflächig ausgebreitet ist, daß es als vierte Buntfarbe der Figurentrias die Waage halten kann.

Noch deutlicher zeigt sich die bevorzugte Verwendung der Trias in *Halbfigurenbildern*, fast ausschließlich Darstellungen von Maria mit Kind, aus der gleichen Epoche. Die Masaccio zugeschriebene »Madonna del sollecito« ist dafür ein charakteristisches, spätes Beispiel. Der farbige Eindruck der kleinen Tafel wird hauptsächlich vom Gelb-Blau-Rot-Akkord bestimmt: Im traditionellen, reich modulierten Azurblau ist der Mantel der Madonna gehalten, in einem feurig-leuchtenden Rot ihr Rock; Gelb ist in zwei Metallgold-Qualitäten vertreten: in einer atmosphärisch-hellen beim Grund, in einer kostbar satten bei der Schmuckbordüre von Marias Rock und Mantel. Die Kleider des Kindes stehen mit den weiß-verschleierte[n] Gelb- und Rottönen farblich für sich. Erst bei näherer Betrachtung erkennt man im

Futter des Mantels der Jungfrau versteckt die vierte Buntfarbe: Grün, in einer verschatteten, dem Azurblau angeglichene Variante. Der untergeordneten Rolle des Grün im kompositionellen Gefüge des Bildes entspricht der bescheidene Rang des der Farbe zugeordneten Objektes: Grün ist auch in der Ordnung der dargestellten Dinge eine verdrängte, von der prunkvollen Schauseite abgewandte Farbe.⁵

Die kompositionelle Sonderbehandlung in den beiden besprochenen Bildgattungen deutet darauf hin, daß die Trias Gelb-Blau-Rot in der italienischen Malerei um 1400 entsprechend der *symbolischen* Erfassungsweise als hieratischer, »himmlischer« Farbakord gedeutet wurde. Grün aber hatte als »irdische« Farbe eine hierarchisch untergeordnete Stellung.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts verliert die Trias im allgemeinen die bevorzugte Rolle.⁶ Die Malerei der Hochrenaissance und des Manierismus in Mittelitalien – Venedig entwickelt sich immer stärker zur koloristischen Sonderprovinz – ist hauptsächlich eine *Vierfarbenmalerei*, vielfach mit deutlicher Betonung der Gegenfarbepaarungen Gelb/Blau, Rot/Grün. Nun gibt es aber Beispiele, die belegen, daß sich die Maler weiterhin des traditionellen Symbolwerts der Trias bewußt waren und ihn zu besonderen Aufgaben entsprechend einzusetzen wußten. In Altarbildern des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts wird vielfach die Drei- und Vierfarbengestaltung zur kontrastiven Darstellung einer »himmlischen« und einer »irdischen« Zone einander gegenübergestellt. Erwähnt sei hier Annibale Carraccis »Himmelfahrt Mariens« von 1601 in der Cerasi-Kapelle der Kirche S. Maria del Popolo in Rom. In diesem Gemälde ergänzt sich die traditionelle blau/rote Gewandung der Madonna mit der strahlend-gelben Aura um ihr Haupt zur »himmlischen« Trias, während unter den auf der Erde zurückgelassenen Aposteln die beiden vollständig dargestellten Figuren des Vordergrunds – Petrus und Paulus – in den Gegenfarben Blau/Gelb und Rot/Grün gekleidet sind.⁷

Während in Mittelitalien im Verlaufe des 15. Jahrhunderts, grob gesagt, ein Übergang von einer Dreifarbenmalerei (Trias mit untergeordnetem Grün) zu einer Vierfarbenmalerei (mit gleichberechtigtem Grün) stattfindet, herrscht in den Ländern nördlich der Alpen – mit Ausnahme des Sondergebiets der Niederlande, wo lange Zeit die eigentümliche Dreifarbenkonstellation Blau-Rot-Grün bevorzugt wird – eine uneinheitliche, labile Situation. Nach dem Zusammenbruch des gotischen Farbsystems zu Beginn des 15. Jahrhunderts⁸ werden Drei- und Vierfarbenmalerei, zum Teil vom gleichen Maler, nebeneinander praktiziert. So malt etwa Stephan

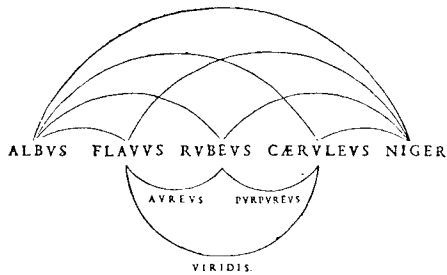
Lochner um 1448 mit seiner ›Rosenhagmadonna‹ (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) ein typisches Dreifarbenbild in der Art der italienischen Frührenaissance – alle Figuren zeigen hier die Triasfarben Gelb-Blau-Rot, Grün ist auf die vegetabilen Elemente, das große Rasenstück und den Rosenstrauch beschränkt –, wohingegen der gleiche Maler in seinem nur wenige Jahre früher entstandenen ›Dreikönigsaltar‹ (Kölner Dom) Grün als gleichberechtigte Gewandfarbe neben den Triasfarben verwendet. Später favorisiert Albrecht Dürer nach einer unentschiedenen Frühzeit das Vierfarbensystem mit akzentuierten Gegenfarbenpaarungen, während sein Zeitgenosse Mathias Grünewald deutlich die triadische Ordnung bevorzugt.

Der Sieg des Dreifarbensystems in der Farbtheorie nach 1600

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts werden im Abstand weniger Jahre von Louis Savot, Anselm de Boodt und François d’Aguilon farbtheoretische Entwürfe vorgelegt, die alle die Buntfarbentrias Gelb-Blau-Rot ins Zentrum stellen und damit die Grundlage für die ästhetische Farbenlehre der Moderne bilden.⁹ Stellvertretend soll hier das einflußreichste der drei Werke, das 1613 publizierte Traktat ›Opticorum libri sex‹ von François d’Aguilon kurz dargestellt werden. D’Aguilon veranschaulicht die von ihm postulierte Farbordnung in einem Diagramm, bei dem es sich offenbar um das früheste gedruckte Farbschema handelt (siehe Abb. S. 18).

In großen Lettern sind auf der Mittellinie die Namen der fünf »einfachen Farben« (*colores simplices*) angebracht, wobei die äußersten, Weiß und Schwarz, als Vertreter von Licht und Schatten, entsprechend d’Aguilons Kommentar eine Sonderstellung einnehmen. Von den drei mittleren Farben, Gelb, Rot und Blau, entstehen – den Verbindungslinien entsprechend – durch Mischung die drei in kleineren Buchstaben notierten »zusammengesetzten Farben« (*colores compositae*): *viridis* (Grün) sowie *aureus* und *purpureus* (gold- und purpurfarben beziehungsweise Orange und Violett in den gängigen modernen Farbbegriffen).

D’Aguilon benennt in seinem Schema nur die obersten beiden Ränge in der Hierarchie der Farben, die wir heute als Primär- und Sekundärfarben bezeichnen; gleichzeitig betont er aber, es sei möglich, ausgehend von den fünf »einfachen Farben«, durch Mischung die unendlich vielen übrigen Farben herzustellen.



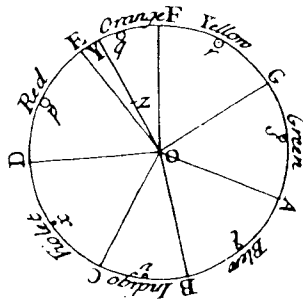
Die Stärke von d'Aguilons farbtheoretischem Entwurf liegt vornehmlich in seinem doppelten, *abstrakt-konkreten* Charakter: Ohne Verweis auf die antiken Farbtheorien und die traditionellen Zuordnungen der Farben zu den vier Elementen postuliert er als Ausgangspunkt eine kleinstmögliche Zahl von *abstrakten Farbkonzepten*, die er von den Pigmentfarben der Maler unterschieden wissen will. Diese Farbkonzepte haben aber gleichzeitig ein praktisches *generatives* Potential: Die im Schema dargestellte elementare farbbegriffliche Ordnung erlaubt es, durch Kombination die unendliche Zahl der in der Natur realisierten beziehungsweise im Kunstwerk darstellbaren Farbtöne abzuleiten.

Daß d'Aguilons System eine Vertrautheit mit maltechnischen Verfahren voraussetzt, ist offensichtlich, und es ist vermutet worden, daß seine Schrift die Kerngedanken der verlorenen Farbtheorie von Rubens enthält. Jedenfalls hat Rubens das Frontispiz für d'Aguilons Traktat entworfen und in seinem Gemälde »Juno und Argus« (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, um 1610) nicht nur einzelne Motive des Frontispizes in der Form einer Historie verarbeitet, sondern sich darin auch mit den in d'Aguilons Traktat festgelegten farbtheoretischen Postulaten praktisch auseinandergesetzt.¹⁰

Mit der von Savot, de Boodt und d'Aguilon propagierten abstrakt-konkreten Farbordnung lag zum ersten Mal eine Farbtheorie vor, die für die malerische Praxis einen wirklich operationellen Charakter besaß. Den Beweis dafür, wie schnell die neue Farbtheorie in ganz Europa von den Malern rezipiert wurde, liefert die imposante Zahl von Gemälden des 17. Jahrhunderts, in denen die »himmlische« Trias der Frührenaissance bei der Darstellung religiöser, aber auch profaner Themen wieder aufgenommen wird.¹¹

Es ist das technische Konzept der *Farbmischung*, dank dem das neue Dreifarben-system zu einem Leitmodell für die praktische Arbeit des Malers werden konnte. Damit aber geriet Grün endgültig in eine widersprüchliche Position als eine Farbe, die zwar bei *perzeptueller* Erfassungsweise als einfache, bei *technischer* Erfassungsweise jedoch als zusammengesetzte Größe erscheint. Diese widersprüchliche, unsichere Position wird das Grün fortan in allen gängigen Farbtheorien bis hinein in die Moderne beibehalten.

Die nächste wichtige Errungenschaft der farbtheoretischen Modellbildung, die Entwicklung des *Farbkreises*, schien vorerst dazu angetan, die Stellung des Grün zu verbessern. In seinem 1704 unter dem Titel »Opticks« veröffentlichten physikalischen Traktat nahm Isaac Newton die vom Prisma gebrochenen Lichtfarben zum Ausgangspunkt der Untersuchung. Dadurch wurden Schwarz und Weiß aus der Liste der eigentlichen Farben ausgeschieden, und es ergab sich die Möglichkeit, die prismatische Farbenreihe, die nun nicht mehr entsprechend dem Hell-Dunkel-Kontrast geordnet war, an ihren beiden Enden, dem roten und dem violetten, zu einem Kreis zusammenzuschließen. Um die Analogie zwischen dem Gebiet der Farben und jenem der Musik zu sichern, unterteilte Newton den Kreis in sieben, grundsätzlich gleichberechtigte Farbsektoren, denen er aber unterschiedlich große Gradanteile zumaß.



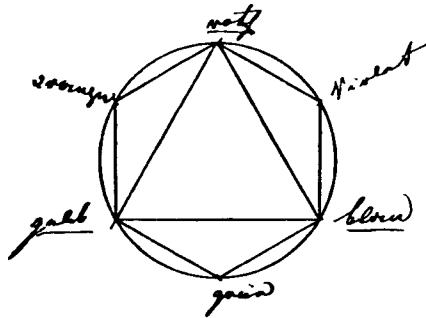
Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde Newtons Kreisschema mit Bezug auf die ältere Primärfarbenlehre regularisiert. Wichtig für die weitere Entwicklung ist der um 1770 von Moses Harris entworfene Farbkreis, bei dem die drei »prismatic«

oder »primitive colours« Rot, Gelb und Blau in größtmöglichem Abstand voneinander auf dem Kreis plaziert sind; Grün, Violett und Orange stehen als zusammengesetzte Farben zwischen je zwei Primärfarben; Newtons Indigo entfällt.

Analog zu dem Harris'schen ist auch Goethes Farbkreis in der »Farbenlehre« von 1810 geordnet. Doch ist zu bemerken, daß Goethes Farbtheorie im Grunde noch der aristotelischen Farbauffassung verhaftet ist, wonach die Farben aus dem Gegensatz von Licht und Finsternis hervorgehen. Eigentliche Farben sind für Goethe nur Gelb und Blau. Rot, das er »Purpur« nennt, ist das Resultat ihrer »Verdichtung« und übertrifft so alle anderen Farben an Pracht. Grün, das Resultat der Vermischung von Gelb und Blau, ist ebenfalls eine sekundäre Farbe.

Wichtig für die Zukunft wurde Goethes Konzept der »Gegenwirkung«. Es ist die These, wonach jede Farbe eine bestimmte andere »fordert« und die später mit dem Begriff der *Komplementarität* gefaßt wurde. Jeder Primärfarbe ist als ihr stärkster Gegensatz die auf dem Farbkreis jeweils diagonal gegenüberstehende Sekundärfarbe zugeordnet: Grün zu Rot, Violett zu Gelb, Orange zu Blau.

Damit war eine Systematik erreicht, die schematisch als gegenseitige Verschränkung der beiden hierarchischen Dreiergruppen der Primär- und Sekundärfarben im Kreis veranschaulicht werden konnte und die als quasi »definitive« Farbordnung bis heute kaum je ernsthaft in Frage gestellt worden ist. In unzähligen Varianten ist



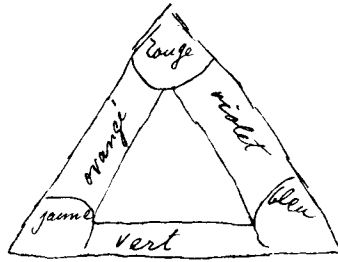
dieses Schema seit Beginn des 19. Jahrhunderts verbreitet. Die Rolle, die solche schematischen Darstellungen nicht nur bei der Propagierung, sondern auch bei der Entwicklung der Farbtheorien spielen, darf nicht unterschätzt werden. Als eines

der frühesten Beispiele einer Visualisierung der modernen Farbordnung sei hier das Schema angeführt, das Philipp Otto Runge 1806 seinem an Goethe gerichteten Brief zur Farbtheorie beigegeben hat (siehe Abb. S. 20).¹²

Nicht unerwähnt bleiben darf der Sukkurs, den die Dreifarbentheorie dem Farbdruk von den ersten Versuchen um 1710 bis heute verdankt. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts erfand der aus Frankfurt stammende Jakob Christof Le Blon ein Schabkunstverfahren, bei dem er durch Überdrucken von drei rot, gelb und blau eingefärbten Druckplatten – bisweilen ergänzt durch eine vierte, schwarze – jedes Gemälde farbig reproduzieren konnte. Ausgangspunkt für seine Versuche war zunächst Newtons Farbtheorie, dann die von François d’Aguilon und seinen Zeitgenossen entwickelte Primärfarbenlehre, die damit eine zusätzliche experimentelle Bestätigung ihrer »Richtigkeit« fand. So stellt Le Blon an den Beginn seines um 1725 in London publizierten Traktats »Coloritto or the Harmony of Colouring in Painting«, mit dem er für seine Erfindung zu werben trachtete, folgendes Theorem: »Painting can represent all visible Objects, with three Colours, *Yellow, Red, and Blue*; fort all other Colours can be compos’d of these *Three*, which I call *Primitive*.«

Im 19. Jahrhundert war die Primärfarbenlehre bereits so weit verbreitet und allgemein anerkannt, daß es kaum mehr eine farbtheoretische Reflexion gab, die nicht das Konzept von den drei Urfarben, aus denen sich alle übrigen ableiten ließen, zu ihrem Ausgangspunkt nahm. Dennoch wurde, auch wenn es keine andere Möglichkeit mehr zu geben schien, als in drei Farben zu denken, zum Teil weiterhin nach dem Vierfarbenprinzip, mit den gleichberechtigten Hauptfarben Grün, Gelb, Rot, Blau gemalt. Eines der aufschlußreichsten Beispiele für den Zwiespalt zwischen Farbtheorie und praktischer Farbgestaltung stellt der Fall des Malers Eugène Delacroix dar. In Delacroix’ marokkanischem Skizzenbuch von 1832 findet sich, begleitet von Notizen zum Phänomen der Farbkomplementarität, ein Dreieckschema, das offensichtlich die gleiche Hierarchie zwischen den drei Primär- und den drei Sekundärfarben visualisiert wie das zuletzt reproduzierte Schema von Runge (siehe Abb. S. 22).

Ein Überblick über das künstlerische Werk zeigt nun aber, daß Delacroix hauptsächlich ein Vierfarbenmaler war und in seinen Gemälden vielfach die alten Gegenfarbenpaare Rot/Grün und Gelb/Blau für sich allein oder zusammen als kompositionell bestimmende Farbkontraste einsetzte.¹³



Von den Urfarben zu den reinen Farben

Das Beispiel von Delacroix hat gezeigt, daß das Primärfarbenkonzept als Bewußtsein des Malers, mit drei Töpfen von Buntfarben sowie Schwarz und Weiß dem Publikum alle Wünsche erfüllen zu können¹⁴, nicht unbedingt Auswirkungen auf die bildnerische Struktur des realisierten Werkes haben mußte. Schließlich wurde aber mit dem von den Neoimpressionisten entwickelten *Pointillismus* ein malerisches Verfahren propagiert, das darauf abzielte, die Grundeinheiten des Farbenschemas in einer möglichst reinen Form als Elemente der praktischen Gestaltung einzusetzen. Die Mischung der Elemente zur Hervorbringung der unendlich variablen Farbtöne sollte dem Auge des Betrachters überlassen werden. Mit dieser zumindest theoretisch postulierten Verschiebung des Mischprozesses vom Produzenten zum Rezipienten, dem Ersatz der technischen *compositio realis* durch die optische *compositio notionalis*, war ein erster wichtiger Impuls für die praktische Entwicklung des modernen Farbpurismus gegeben.¹⁵

Die Geburt des eigentlichen Farbpurismus aber fällt mit dem Beginn der *Abstraktion*, dem Verzicht auf die Abbildfunktion in der Malerei, zusammen. Die drei großen Maler-Theoretiker des frühen 20. Jahrhunderts, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian und Kasimir Malewitsch, begannen die zuvor theoretisch isolierten Grundelemente der Gestaltung - die einfachen Farben und Formen - zu den wichtigsten beziehungsweise ausschließlichen Trägern der bildnerischen Aussage zu machen. Die abstrakten Urelemente der künstlerischen Sprache wurden so gleichzeitig zu konstitutiven Elementen der konkreten Gestaltung.

Dieser Statuswechsel der Elemente, der im Bereich der Farbigkeit einem Ersatz des Konzepts der *Urfarbe* durch dasjenige der *reinen Farbe* gleichkommt, ist begleitet von einem an Wertungen – positiven und negativen – außerordentlich stark befrachteten Diskurs. Wie dieser Prozeß im einzelnen abgelaufen ist, kann am Beispiel der Darstellung der Farbe Grün in Kandinskys Buch ›Über das Geistige in der Kunst‹ (publiziert Ende 1911) exemplarisch aufgezeigt werden.

Auch Kandinsky stellt in seinem Traktat einen sechsteiligen Farbenkreis dar, in dem jedoch nicht die üblichen Komplementärfarbenpaare, sondern die Gegenfarben Blau/Gelb, Rot/Grün sowie die Mischfarben Violett/Orange einander gegenübergestellt sind.¹⁶ Ähnlich wie bei Goethe nimmt in Kandinskys Farbordnung das Farbenpaar Blau/Gelb eine Sonderstellung ein. Blau und Gelb, als extrem kalte und extrem warme Farbe, drücken in bezug auf den Betrachter (›horizontal‹) und innerhalb der Bildfläche (›ex- und konzentrisch‹) zwei gegensätzliche Bewegungen aus. Da auch für Kandinsky Grün aus der Mischung von Blau und Gelb hervorgeht, vernichten sich im Grün die beiden konträren Bewegungen der Ausgangskomponenten gegenseitig: ›Es entsteht Ruhe. Dies ist der logische Schluß, welcher theoretisch leicht zu erzielen ist‹¹⁷. Dieser theoretischen Bestimmung der Farbe Grün entspricht nach Kandinsky der *physiognomische Ausdruck* der realisierten Farbe, ›das direkte Wirken auf das Auge und schließlich durch das Auge auf die Seele«. Das absolute Grün ist durch die ›ständige Abwesenheit der Bewegung‹ charakterisiert, ›eine Eigenschaft, die auf ermüdete Menschen und Seelen wohltuend wirkt, aber nach einiger Zeit des Ausruhens leicht langweilig werden kann«. Hier nun schließt Kandinsky die eingangs abgedruckte Passage an. Die darin enthaltene extrem negative Deutung des Grün ist auffällig, vor allem, wenn man in Betracht zieht, daß die physiognomische Beschreibung der beiden anderen ›Sekundärfarben‹, Orange und Violett, kaum negativ belegt ist. Offenbar ist hier noch immer der alte Makel wirksam, der dem Grün aus der traditionellen symbolischen Deutung als ›irdische‹ Farbe anhaftet. (Der von Kandinsky geprägte Vergleich mit einer ›unbeweglich liegenden Kuh‹ deutet in diese Richtung.) Grün ist die Farbe des niederen, natürlich-realen Bereichs; zur erhabenen Welt des ›reinen Abstrakten‹ steht sie im Widerspruch.

Kandinsky hat in seinem malerischen Werk die Trias der reinen Buntfarben nur ausnahmsweise als ausschließliches Gestaltungsmittel angewandt. Ein wichtiges Element seiner am Bauhaus vermittelten Kunsttheorie hingegen hatte bei den

Schülern einen durchschlagenden Erfolg. Die These von der Korrespondenz der »primären Farben« mit den »primären Formen« (Dreieck: Gelb, Quadrat: Rot, Kreis: Blau) nahm fast die Rolle eines Dogmas ein und wurde von den Bauhäuslern in unzähligen Gestaltungsübungen bis zum Überdruß praktisch appliziert.

Es war Piet Mondrian, der die puristische Farbgestaltung in der Malerei über beinahe drei Jahrzehnte mit heroischer Konsequenz vertrat und so zum bewunderten Vorbild für ganze Generationen von Künstlern der konkreten und konstruktiven Richtung geworden ist. Am malerischen Werk Mondrians kann aufgezeigt werden, wie die konsequente Anwendung der puristischen Prinzipien zu einer neuen *Produktions- und Rezeptionsästhetik* führt.

In den puristischen Werken Mondrians sondert sich die Malerei in einem zuvor unbekanntem Maße ab von der farbigen Erscheinung der natürlichen Welt. Entsprechend hat der Betrachter diesen Werken gegenüber eine neue Art des Sehens zu erlernen, die sich von seinem alltäglichen Sehen radikal unterscheidet. Während der Sehprozeß im Kontakt mit den natürlichen farbigen Gegebenheiten primär als Artikulationsprozeß verläuft, bei dem die graduellen chromatischen Übergänge in Anwendung eines einfachen Schematismus kategorial aufgebrochen werden, ist der Betrachter der puristischen Malerei dieser Aufgabe als Vorbedingung des verstehenden Sehens enthoben. Das farbige Schema ist im Werk selber mit größtmöglicher Klarheit bereits realisiert. Das Werk bietet sich dem Betrachter an als Versammlung farbiger Grundelemente, als eine Art Konkretisierung des platonischen Ideenhimmels.

In dieser Situation wird der Betrachter in einem paradoxen doppelten Prozeß gleichzeitig von der Farbigkeit weg und auf sie hin geführt. Zum einen erscheint ihm das Bild als reines *kompositionelles Gefüge*, als Bezugsnetz zwischen den bereits »verstandenen« farbigen und nichtfarbigen Flächen: »So wird das Besondere jeder Farbe an sich zunichte gemacht, die einzelne Farbe wird durch die Beziehung zu anderen beherrscht«¹⁸. Zum anderen stehen die Farbflächen da als klar definierte, *konkrete farbige Individuen*, wie es ähnlich in einer Malerei der chromatischen Übergänge nicht der Fall sein kann. Der Betrachter ist eingeladen, die »abstrakt-realen« Farbgebilde, die zudem nicht mehr im Dienste einer figürlich-thematischen Aussage instrumentalisiert sind, in ihrem spezifischen Charakter, in ihrer farbigen Urgewalt gleichsam, je für sich zu erfahren: Rot als Rot, Gelb als Gelb, Blau als Blau, jede Farbe gleich rein und gleich stark und dennoch radikal verschieden.

Daß sich Mondrian gleichzeitig auch dieses Phänomens bewußt war und sich mit dem farbigen Sondercharakter der einzelnen Komponenten der Trias auseinandergesetzt hat, ist durch eine Stelle im bereits zitierten Manifest belegt, wo er auf eine von Goethe abgeleitete Aussage des holländischen Theosophen Schoenmaekers verweist: »Durch die Zurückführung der Naturfarbe auf die Primärfarbe wird die äußerlichste Erscheinung der Farbe in die innerlichste verwandelt. Wenn von den drei Primärfarben Gelb und Blau die innerlichsten sind, so ist Rot (die Verschwisterung von Blau und Gelb, siehe H. Schoenmaekers ›Das neue Weltbild‹) mehr äußerlich. Damit wäre eine Gestaltung nur in den Farben Gelb und Blau innerlicher als eine in den drei Primärfarben«¹⁹.

Schließlich aber hat die Beschränkung auf die drei primären Buntfarben in reiner, quasi exemplarischer Ausprägung wichtige Konsequenzen für die kompositionelle Struktur des Bildes. Mit ihr ist die traditionelle Kompositionsform der europäischen Malerei als Gegeneinander-Auswägen der Massen entlang einer Symmetrieachse unmöglich geworden. Die Individualisierung der Farben in scharf definierten Flächen, zusammen mit der ungeraden Zahl der verbleibenden drei Farbigkeiten, verlangte die Entwicklung eines neuen, asymmetrischen Kompositionsprinzips. Das puristische Bild kann nicht mehr die Form eines in sich ruhenden, ausgewogenen Gebildes annehmen. Seine irreguläre kompositionelle Struktur wird als ein dynamischer Prozeß erfahren: Der Betrachter selber hat das Bild in einem rhythmischen Balanceakt beständig in Bewegung und damit zusammen zu halten. Ohne das Grün als vierte, gradzahlige Größe kann die Trias des reinen Gelb, des reinen Blau und des reinen Rot innerhalb der vier Ränder des Bildes nicht zur Ruhe kommen. Es bleibt nur das Tanzen im Raum: im Rhythmus von Foxtrott und Boogie-Woogie erobert die neue Malerei die sie umgebende Welt.

Anmerkungen

- 1 Ewald Hering, »Zur Lehre vom Lichtsinne«, Wien 1878, S. 170. Anstelle des Begriffs »Primärfarbe«, der erst nach 1600 theoretisch begründet wird, verwende ich im folgenden den Begriff *Hauptfarbe* immer dann, wenn es darum geht, verschiedene Modelle der Farbenhierarchisierung miteinander zu vergleichen.
Die Diskussion um die Festlegung der Zahl und der Natur der Hauptfarben ist noch immer offen. Für einen guten Überblick über den neueren Forschungsstand siehe das Kapitel »Das Farbsehen des Menschen: ein interdisziplinäres Forschungsproblem zwischen Natur- und Humanwissenschaften«, in: Heinrich Zollinger, »Chemie und Hochschule«, Basel und Stuttgart 1978, S. 32–63. Zollinger zeigt, daß die von Hering postulierte Gegenfarbentheorie seit 1955 mit den Experimenten von Leo M. Hurvich und Dorothea Jameson eine Art Bestätigung erhalten hat.
- 2 Einen ausgezeichnet dokumentierten Überblick über die Entwicklung der Farbtheorie seit der Antike gibt Thomas Lersch im »Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte« Bd. VII, München 1981, Sp. 157–274, s.v. »Farbenlehre«. Hier findet der Leser alle notwendigen Angaben zu den im folgenden erwähnten Traktaten.
- 3 Die gleiche Dreierliste wird 1565 von Lodovico Dolce in Venedig nochmals vorgelegt.
- 4 Als charakteristisches Beispiel sei erwähnt: Filippo Lippi Tondo »Anbetung der Könige«, National Gallery, Washington.
- 5 Die in Masaccios »Madonna del sollecito« angewandte Farbgebung ist durchaus traditionell. So trifft etwa die hier gegebene Farbbeschreibung im wesentlichen auch auf das Madonnenbild von Fra Angelico im Kunstmuseum Bern zu.
- 6 Eine gewisse Sonderstellung kommt ihr eine Zeit lang noch in der Malerei Oberitaliens zu (besonders deutlich in der Buchmalerei), wobei aber der ursprüngliche Symbolwert der Trias nicht mehr unbedingt berücksichtigt wird.
- 7 Vgl. auch das um 1580 entstandene Gemälde von Bartolomeo Passerotti, »Der heilige Dominikus und die Albigenser«, Bologna, Pinacoteca Nazionale (farbige Abb. in: Katalog der Ausstellung »Nell' età di Correggio e dei Carracci«, Bologna 1986, Nr. 68). Die gleiche kontrastive Farbgestaltung ist angewandt in der 1457 vollendeten »Himmelfahrt Mariens« von Johann Korbecke, Lugano, Sammlung Thyssen (farbige Abb. in: Gertrude Borghero, »Sammlung Thyssen-Bornemisza: Katalog der ausgestellten Kunstwerke«, Lugano 1986, Nr. 155).
- 8 Für eine methodisch vorbildliche Darstellung des eigentümlichen gotischen Farbsystems des Nordens, worin die Unterscheidung der Farbqualitäten (kalt/warm) vor der Unterscheidung der Farbgenera (Rot, Grün) Vorrang hat, siehe Eva Frodl-Kraft, »Die Farbsprache der gotischen Malerei«, »Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte« 30/31 (1977–1978), S. 89–178.
- 9 Louis Savot, »Nova seu verius nova-antiqua de causis colorum sententia«, Paris 1609; Anselm de Boodt, »Gemmarum et lapidum historia«, Hanau 1609; Franciscus Aguilonius, »Opticorum libri sex«, Antwerpen 1613. Für eine Zusammenfassung der farbtheoretischen Thesen dieser Werke sei wiederum auf den Lexikon-Artikel von Thomas Lersch verwiesen (vgl. Anm. 2).

- 10 Siehe Charles Parkhurst, »Aguilnius' Optics and Rubens' Color«, »Nederlands Kunst-historisch Jaarboek« 12 (1961), S. 35–49. Parkhurst weist auch darauf hin, daß Rubens die Pose zweier Figuren in seinem Gemälde von den beiden handelnden Akteuren in einer Darstellung der »Enthauptung des Holofernes« von Andrea Mantegna übernommen hat. Nun ist aber merkwürdigerweise das in mehreren Fassungen erhaltene Gemälde von Mantegna – Rubens mag es bei seinem Aufenthalt in Mantua kennengelernt haben – gleichzeitig auch ein überaus deutliches Beispiel für eine Dreifarbenmalerei. Es ist anzunehmen, daß die von Rubens bewunderte Tafel mit ihrer prägnanten Dreifarbenstruktur vom Flamen als zusätzlicher Garant für die »Richtigkeit« von d'Aguilons farbtheoretischem Ansatz empfunden worden ist.
- 11 Eine wichtige Rolle für die Verbreitung des Dreifarbenprinzips scheint neben Rubens der in Rom tätige Franzose Nicolas Poussin gespielt zu haben. Sein Gemälde »Die Heilung der Blinden« von 1650 (Paris, Louvre) scheint ähnlich wie Rubens' »Juno und Argus« den Status einer gemalten farbtheoretischen Reflexion im Dialog mit dem neuen Modell zu besitzen. Vgl. dazu Oskar Bätschmanns Aufsatz »Farbgenese und Primärfarbentrias in Nicolas Poussins »Die Heilung der Blinden««, in: »Von Farbe und Farben: Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag«, Zürich 1980, S. 329–336.
- 12 Runges farbtheoretische Ausführungen beginnen mit dem Satz: »Drei Farben, Gelb, Rot und Blau, gibt es bekanntlich nur...«
- 13 Es sei als Beleg auf einige der im Katalog der Delacroix-Ausstellung von 1987 im Kunsthaus Zürich abgebildeten Werke verwiesen: Nr. 49, 101, 113, 118 und 127 (wo die Gegenfarbenpaare spiegelsymmetrisch um das gestürzte Pferd im Vordergrund angeordnet sind). Es ist überdies bezeugt, daß sich Delacroix bei seiner Arbeit eines kreisförmigen Instruments einer Art »Farbuhr« bediente, auf der alle Farbtöne untereinander gleichberechtigt waren und somit auch der Primärfarbentrias keine Sonderstellung zukam: »A chacun des degrés était disposé, comme autour d'une palette, un petit tas de couleur qui avait ces voisinages immédiats et ses oppositions diamétrales.« Th. Silvestre, »Les artistes français«, Paris 1878, S. 42 (vgl. auch den 1839 von Chevreul publizierten Farbenkreis, Abb. 10 bei Lersch, wie Anm. 2).
- 14 Diese Aussage wäre für das 19. und beginnende 20. Jahrhundert insofern zu relativieren, als keine der handelsüblichen Ölfarben die Primärfarbenvorstellungen rein repräsentieren. Die Formel »mit fünf Töpfen alle Wünsche befriedigen«, die wir Martin Dislers Klappentext zu seinem Buch »Bilder vom Maler« entnommen haben, ist im Grunde erst seit der Einführung der Acrylfarbstoffe gültig.
- 15 Die Unterscheidung der beiden Mischverfahren zusammen mit einem dritten, der *compositio intentionalis* (Lasurtechnik), findet sich bereits im Optik-Traktat von François d'Aguilon (vgl. Lersch, wie Anm. 2, Sp. 201).
- 16 S. 103 in der Zählung der Neuausgabe Benteli, Bern, werden Orange und Violett – gegen den üblichen Wortgebrauch – als »Komplementärfarben« bezeichnet.
- 17 Ib. S. 94.
- 18 Piet Mondrian, »Die Neue Gestaltung in der Malerei« (1918), deutsch in: H. Bächler – H. Letsch (Hrsg.), »De Stijl, Schriften und Manifeste«, Leipzig und Weimar 1984, S. 79.
- 19 Ib. S. 78.