

## SCHÖPFERISCHE ASPEKTE DER FARBGESTALTUNG IN DER MALEREI

Lorenz Dittmann, Saarbrücken

Alle künstlerische Farbgestaltung von Rang<sup>1</sup> ist eine schöpferische. Um das Schöpferische einer Farbgestaltung genauer fassen zu können, sollen im folgenden ausgewählte Werke der Malerei verglichen werden mit Systematisierungen der Farbtheorie einerseits, den "natürlichen" Farbgegebenheiten andererseits.

Ich wende mich zuerst mit einigen Bemerkungen der *Rubens'schen* Farbgestaltung zu.<sup>2</sup> Rubens' Farbenlehre ist uns nicht erhalten, ihre Kerngedanken dürften in der Farbenlehre des 1613 veröffentlichten Lehrbuchs der Optik von Francois d'Aguilon auf uns gekommen sein. Das *Farbdiagramm* dieser Schrift, wohl das älteste gedruckte, zeigt als Grundfarben Gelb, Rot und Blau zwischen Weiß und Schwarz. 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".<sup>3</sup>

Bald nach der Rückkehr aus Italien entstandene Bilder von Rubens wurden von der Forschung in engen Bezug zu dieser Farbenordnung gebracht. Michael Jaffé sah dies Farbsystem bei der um 1609 gemalten "*Verkündigung an Maria*" (im Wiener Kunsthistorischen Museum) in die Bildfarbigkeit umgesetzt. Das Gewand Mari-

<sup>1</sup> Vgl. dazu ausführlicher: Verf., *Werk und Natur. Erörterungen unter dem Aspekt der Farbgestaltung in der Malerei*, in: *Kunstgeschichte - aber wie? Zehn Themen und Beispiele*, hg. von der Fachschaft Kunstgeschichte München. Berlin 1989, 109 - 140. Ferner: Verf., *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*. Darmstadt 1987

Farbreproduktionen von Werken des Rubens etwa in: R. Avermaete, *Rubens und seine Zeit*. Genf 1977. - M. Warnke, *Peter Paul Rubens. Leben und Werk*. Köln 1977

von Werken Delacroix' in: R. Huyghe, *Delacroix*. (dt.) München 1967

von Werken Cézannes in: M. Raynal, *Cézanne, Genf etc.* 1954. - *Cézanne, les dernières années (1895-1906)*, Ausstellungskatalog Grand Palais Paris 1978. - G. Adriani, *Paul Cézanne*. Aquarelle. Köln 1981

von Werken Klees in: Paul Klee, *Das Frühwerk, 1883-1922*, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus. München 1979/80

<sup>2</sup> Dazu weiterführend: Verf., *Versuch über die Farbe bei Rubens*, in: E. Hubala (Hg.), *Rubens, Kunstgeschichtliche Beiträge*, Konstanz 1979, 37-72

<sup>3</sup> T. Lersch, *Farbenlehre*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 7, 1974, Sp. 201, 202. Dort auch Abbildung des Farbdiagramms.

ens ist in "Albus" und "Caeruleus" gehalten, der Vorhang in "Rubeus", "Albus" und "Flavus" sind dem Heiligen Geist und seiner Gloriole 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<sup>4</sup> Damit ist aber nur das Allgemeinste über die Farbkomposition 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.<sup>5</sup> 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 gleichwertigen Komponenten, wie sie das Diagramm von Aguilonius zeigt, gibt es bei Rubens nicht. Nicht selten dominiert Rot, so etwa bei dem um 1618 gemalten

<sup>4</sup> Vgl. M. Jaffé, 'Rubens and Optics: Some fresh Evidence', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. XXXIV, 1971, 365

<sup>5</sup> Vgl. C. Parkhurst, 'Aguilonius' Optics and Rubens' Color', in: *Nederlands kunsthistorisch Jaarboek* 12, 1961, 35-49

Bild "*Christus und die reuigen Sünder*" der Alten Pinakothek, München. Hier scheint sich der Gelblichton in Haar und Gewandung Magdalenas, der in ihrem Haar zu Goldgelb anschwillt, im kraftvoll milden Ton des Christumantels erst zu erfüllen. Das gebrochene Blau des Petrusmantels, das kühler in der Himmelszone nachklingt, bildet eine zweite Stimme.

Werke des zweiten Jahrzehnts setzen Buntfarb- und Helldunkelkomplexe in entschiedeneren Komplexen 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 Farbkonfiguration nicht in solch 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 Abschwellen 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 leibanalog, ist Medium eines Bildraums, der sich um die Körper weitet.<sup>6</sup>

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. Im Schema des Aguilonius sind diese Farbwerte nicht enthalten. 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*" 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 In-

---

<sup>6</sup> Dazu Verf., 'Helldunkel und Konfiguration bei Rubens', in: *Intuition und Darstellung*, Erich Hubala zum 24. März 1985, hg. v. F. Büttner und C. Lenz. München 1985, 105-116

karnat Appollons 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-Ocker-Grundes in die Buntfarben um einen Grad weiter. Ausgeprägtes Gelb erscheint; ihm antworten aus dem Grau entlassene Blautöne und ein braungebundenes Karmin.

Die Trias der Grundfarben wird im Diagramm des Aguilonius 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 überhaupt, dann eine nur untergeordnete Rolle. In der Helldunkelmalerei ist neben der Trias der Klang von Blau und Gelb die wichtigste Farbgestaltung, 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) ist dunkelverhangenes Grün 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 findet er aber nicht in der Natur, sondern es ist die Frucht seines eigenen Geistes oder, wenn Sie wollen, des Anwehens eines befruchtenden göttlichen Odems."<sup>7</sup>

Das schöpferische künstlerische Tun wird hier in eine höchste Bestimmung gefaßt.

Rubens' Farbgestaltung gründet im Helldunkel. Im Helldunkel werden seine Bilder ein "Ganzes". Das Helldunkle ist in der Natur, die in "einfacher Nachahmung" sich erschließt, nicht zu finden.<sup>8</sup> Es muß schöpferisch entdeckt werden. 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:

<sup>7</sup> Zitiert nach: J. W. v. Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, 28. August 1949, hg. von E. Beutler, Bd. 24: Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe. Zürich 1948, 623

<sup>8</sup> Vgl. E. Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, hg. v. L. Dittmann. München/Berlin 1983, 49

"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 bezeichnet Goethe den Farbenkreis 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."<sup>9</sup> 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 Farbenkreises enthält. Eine einzelne Farbe erregt in dem Auge, durch eine spezifische Empfindung, das Streben nach Allgemeinheit. ...Wird nun die Farbentotalität von außen dem Auge als Objekt gebracht, so ist sie ihm erfreulich, weil ihm die Summe seiner eignen 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."<sup>10</sup> Natur wird hier selbst als eine schöpferische erfaßt.

"Das Bedürfnis nach Totalität" ist "unserm 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 Farben durch Hell und Dunkel aus, sie thematisieren mithin eine andere Dimension von Natur als die Helldunkel-Malerei.<sup>11</sup>

*Eugène Delacroix* ordnete die Farben im Prinzip ähnlich wie Goethe an, jedoch in Form eines Dreiecks. Seine Zeichnung innerhalb eines während der Marokko-Reise im ersten Halbjahr 1832 benutzten Skizzenbuches wird von einem Text begleitet, der die Mischung der drei Binärfarben aus den drei Grundfarben beschreibt

---

<sup>9</sup> Goethe, Farbenlehre, 190

<sup>10</sup> Goethe, Farbenlehre, 332, 333

<sup>11</sup> Vgl. dazu auch Verf., 'Zum Sinn der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert', in: W. Hager, N. Knopp (Hg.), Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. München 1977, 92-118

und daran Beobachtungen anfügt über grüne Schatten im Rot, violette im Gelben,<sup>12</sup> genaue Wahrnehmungen also in der empirisch sich zeigenden Natur.

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,<sup>13</sup> begleitet von Gelb-Rot-Klängen und eingebettet in das den Straßenraum erfüllende Sonnenlicht. - Théophile Silvestre berichtet 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."<sup>14</sup>

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."<sup>15</sup>

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, in neuer, schöpferischer Interpretation, Ausdrucksträger des empfindenden Subjekts. So dienen in Delacroix' "*Ermordung des Bischofs von Lüttich*" von 1829 (im Louvre) das schwelende Dunkel, das heftige

---

<sup>12</sup> Vgl. G. F. Kempter, Dokumente zur französischen Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diss. München 1968, 121. Dort auch Abbildung dieser Zeichnung.

<sup>13</sup> Vgl. dazu Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen, 143 (mit Hinweis auf Seurats Analyse)

<sup>14</sup> Zitiert nach Kempter, Dokumente, 122/123

<sup>15</sup> Goethe, Farbenlehre, 180, 181

Licht unmittelbar dem konkreten Bildgehalt. Seinen universalen Charakter aber hat das Helldunkel verloren.<sup>16</sup>

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.<sup>17</sup> 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 reflétée", 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,<sup>18</sup> bildet die Grundlage, - aus ihr entfaltet sich eine eigenwertige und gleichwohl in neuer Weise dem 'Sehen' zugehörige Farbkomposition.

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.<sup>19</sup> (Ich verweise, ohne näher darauf einzugehen, auf die "*Straßenbiegung*" von etwa 1880 im Bostoner Museum und die "*Landschaft bei Aix-en-Provence*" von 1885/87 im Kölner Wallraf-Richartz-Museum.)

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", - eine schöpferische Erfindung höchsten Ranges!

---

<sup>16</sup> Dazu Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen, 137

<sup>17</sup> Vgl. Kempfer, Dokumente, 125

<sup>18</sup> Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen, 170/ 171

<sup>19</sup> Paul Cézanne, Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe, hg. v. W. Hess, Hamburg 1957, 75. - Conversations avec Cézanne, Edition critique, présentée par P. M. Doran. Paris 1978, 173; vgl. auch 93/94



Im Zusammenhang damit löste Cézanne eine zweite Schwierigkeit 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 ermöglichten 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."<sup>20</sup>

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. (Rubens' "*Landschaft mit Blick auf Schloß Steen*" von 1636, National Gallery, London, kann verglichen werden mit Cé-

<sup>20</sup> Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen, 170/ 171

zannes "*Mont Sainte Victoire*" von 1885/87 im Londoner Courtauld Institute.) 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." 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 Beziehungen 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."<sup>21</sup>

Die farbigen Körper tauschen sich in der Atmosphäre mit dem Bildraum aus. (Als Beispiele sei verwiesen auf "*Felsen im Wald*" von 1894/98 im Kunsthaus Zürich und "*Im Park von Chateau Noir*", entstanden um 1898, Musée d'Orsay, Paris.) Diese Atmosphäre ist der "umhüllende Reflex", die "Umhüllung", "das Licht durch den allgemeinen Reflex".<sup>22</sup> 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 reflétée", das reflektierte Halblicht, das jedoch die Grenzen von Körper und Raum noch unangetastet ließ.

<sup>21</sup> Cézanne, Über die Kunst, 76. - Conversations avec Cézanne, 63; vgl. auch 36

<sup>22</sup> Cézanne, Über die Kunst, 79. - Conversations avec Cézanne, 46

Aus den konkreten Naturmotiven wollte Cézanne die Darstellung einer "vision de l'univers"<sup>23</sup> 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 Chateau Noir- und Mont Sainte Victoire-Serie aber sind gekennzeichnet durch eine neue Tieffarbigkeit. (Beispiele: "*Chateau Noir und Mont Sainte Victoire*", 1895/1900, Albertina, Wien, "*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, freibleiben vom Trüben, Dämmrigen, Schattenhaften. Ihnen kontrastieren Lichtbezirke aus den warmen Farben Rot, Orange, Gelb und Ockertönen. Auf diese Weise gelangte Cézanne zu einer neuen, einer "koloristischen" Erscheinungsform des Helldunkels.<sup>24</sup> 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 Kunst verfolgte *Paul 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 wägbare." In seiner Ausdehnung bzw. Begrenzung ist das Helldunkel aber auch Maß. Den Farben schließlich kommt man "weder mit Messen

<sup>23</sup> Vgl. Emile Bernard, 'Cézanne', in: *Conversations avec Cézanne*, 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*, 15 und 22

<sup>24</sup> Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen*, 182, 183

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."<sup>25</sup>

Daß Linie meßbar, Farbe durch Qualität bestimmt sei, ist Allgemeingut einer Gestaltungslehre. Charakteristisch aber für Klee ist seine Zuordnung von Maß und Gewicht zum Helldunkel. Eine derartige Zuordnung wäre der älteren Helldunkelmalerei nicht angemessen. Sie bedeutete 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. "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 der Helldunkel-Bewegung aufgrund einer Skala mit meßbaren Mischungsverhältnissen. Die Zwischenstufen erfordern mehr Spielraum, um sinnlich wahrnehmbar und meßbar zu werden ..."<sup>26</sup>

Die "Schwarzaquarelle", die Klee von 1908 bis 1910 beschäftigten, bringen die erste Anwendung einer analytischen Gliederung des Helldunkels. (Beispiele: "*Kind im Klappstuhl II*", 1908, ein Bildnis des 1907 geborenen Sohnes Felix, Slg. Felix Klee, "*Blick in eine Schlafkammer*", 1908, Kupferstichkabinett Basel.) Eine Tagebuch-Eintragung 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 ein-

---

<sup>25</sup> Paul Klee, *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, hg. und bearbeitet von J. Spiller. Basel/Stuttgart 1956, 86, 87

<sup>26</sup> Klee, *Das bildnerische Denken*, 8

trocknen. Auf diese Weise entsteht eine mathematische Hell-Dunkel-Proportion. Zugedrückene Augen erleichtern die Bemessung in der Naturerscheinung."<sup>27</sup>

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 Schwarzaquarell "*Uhr auf der Kredenz, bei Kerzenlicht*", 1908, Schweizer Privatbesitz, 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 zu 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 Weißgebene ist das Licht an sich." "Die Kraft des Lichts 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 "gegensätzlichen Ausgleich" schaffen: "Da heißt es dann 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."<sup>28</sup>

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

---

<sup>27</sup> Tagebücher von Paul Klee 1898-1918, hg. und eingeleitet von Felix Klee. Neuauf. Köln 1979, 242, zu Eintragung 840

<sup>28</sup> Klee, Das bildnerische Denken, 10, 432. - Paul Klee, Unendliche Naturgeschichte. Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel, verbunden mit Naturstudium, und konstruktive Konstruktionswege, Form- und Gestaltungslehre, Bd. II, hg. und bearbeitet von J. Spiller. Basel/Stuttgart 1970, 303. Vgl. dazu Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen, 227-239

Weise einer vertieften Naturauffassung. Die Notwendigkeit eines "lebendigen Ausgleichs" beleuchtet rückwirkend auch die Helldunkelsynthese der neuzeitlichen Malerei.

In seiner Farbenlehre bezog sich Klee 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 ..." <sup>29</sup> 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", 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 faßte Klee die "peripherale Farbbewegung", die "Bewegung, die dem Kreisumfang entlang führt", als Anwachsen und Abnehmen der Primärfarben auf. Er unterschied den "Rotgipfelpunkt" 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.

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

<sup>29</sup> Klee, Das bildnerische Denken, 467, 471, 473

ben 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!" (Als Hinweise sind zu nennen: "*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 Inhaltes. - Oder: Farbgänge in der Richtung von Kreissegmenten, nicht die graue Mitte treffend, sondern in wärmerem oder kühlerem Grau sich begegnend: 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 gar Gänge durch die Totalität der Farbordnung mit Einschluß des diametralen Grau und zuletzt noch verbunden mit der Skala von Schwarz nach Weiß!..." (Hinweis: "*Landschaft mit dem gelben Kirchtum*", 1920, Staatsgalerie Moderner Kunst, München, - allerdings ohne Blau.) "Und jede Gestaltung, jede Kombination wird ihren besonderen konstruktiven Ausdruck haben, jede Gestalt ihr Gesicht, ihre Physiognomie."<sup>30</sup>

Frei von allen hierarchischen 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 setzt sich schöpferische Farbgestaltung ab von den - auf ihre Weise selbst schöpferischen - Systematisierungen der Farbtheorien wie von den in der Natur entdeckten Möglichkeiten von Farbe.

---

<sup>30</sup> Klee, Das bildnerische Denken, 90, 91