

Licht und Farbe bei Giorgio Morandi

»Ich versichere Ihnen, daß es mir nicht mißfällt, daß Sie in meinem Werk einen menschlichen Beweggrund zu erkennen vermeinen, obschon, wie ich gestehen muß, es nie in meiner Absicht lag, dieses Ziel zu erreichen. Das einzige Interesse, das die sichtbare Welt in mir erregt, betrifft den Raum, das Licht, die Farbe und die Formen...«¹, schrieb Morandi 1957 an einen Kritiker. Licht und Farbe in ihrem Zusammenhang mit Bildraum und Bildformen nennt er hier als die zentralen Themen seiner künstlerischen Arbeit. In ihnen kommen auch alle menschlichen Gefühle zum Ausdruck.

Eine zweite Aussage Morandis erläutert diese Position innerhalb eines weiteren Horizonts. Während eines von der ›Stimme Amerikas‹ am 25. April 1957 gesendeten Interviews erklärte er: »Mein wesentliches Anliegen ist es, das auszudrücken, was in der Natur ist, d. h. was in der sichtbaren Welt ist. Die mögliche erzieherische Aufgabe der darstellenden Künste besteht – besonders gegenwärtig – darin, die Bilder und die Gefühle mitzuteilen, die die sichtbare Welt in uns [den Künstlern] hervorruft. Das, was wir dabei sehen, nenne ich Schöpfung, Erfindung des Künstlers, vorausgesetzt, er sei fähig, die Trennwand niederzureißen, damit meine ich jene konventionellen Bilder, die sich zwischen ihm und den Dingen aufrichten.

Galilei erinnerte daran, daß das Wahre, das Buch der Philosophie, das Buch der Natur mit Schriftzeichen geschrieben wurde, die unserem Alphabet fremd sind. Diese Schriftzeichen sind: Dreiecke, Quadrate, Kreise, Kugeln, Pyramiden, Kegel und andere geometrische Figuren.

Ich habe die Wahrheit des Galileischen Denkens stets zutiefst in mir empfunden: Die Gefühle und die Bilder, welche die sichtbare Welt – die die Welt der Formen ist – hervorruft, sind außerordentlich schwer, oder überhaupt nicht, in Begriffen und Worten zu erfassen. Tatsächlich handelt es sich dabei um Gefühle, die gar nichts – oder nur auf sehr indirekte Weise – zu tun haben mit den Gemütsbewegungen und Interessen des täglichen Lebens, gerade deshalb, weil sie bestimmt werden von Formen, Farben, dem Raum und dem Licht...«²

Diese klaren Stellungnahmen Morandis erlauben die Konzentration auf Licht und Farbe in seiner Kunst – ja fordern sie sogar. Anhand von Beschreibungen ausgewählter Werke soll deshalb hier chronologisch die Entwicklung der Licht- und Farbgestaltung Morandis im Kontext der Koloritgeschichte der neuzeitlichen und modernen Malerei aufgezeigt werden.

Im Jahre 1914 setzte sich Morandi intensiv mit dem Kubismus auseinander. Wie er auch in dieser Aneignung einer neuen Formensprache seine Eigenart wahrte, hat Ernst Strauss im Vergleich mit einem Hauptwerk des Frühkubismus, Georges Braques *Stilleben mit Violine und Krug* von 1910 im Basler Kunstmuseum, dargelegt.³ Dort wachsen die Gegenstände aus einem Gefüge facettenartig geschnittener, teils transparenter, teils sich in- und übereinander

1 Zitiert nach Ernst Strauss, Bemerkungen zur Bildanlage in den Stilleben Giorgio Morandis, in: *Giorgio Morandi. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*, Ausst. Kat. Haus der Kunst, München 1981, S. 23. Erweitert wiederabgedruckt in: Ernst Strauss, *Koloritgeschichte. Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, hrsg. von Lorenz Dittmann, München 1985, S. 241-254: Bemerkungen zu Bildanlage, Licht und Farbe in den Stilleben Giorgio Morandis.

2 Zitiert nach Lorenz Dittmann, Morandi und Cézanne, in: Ausst. Kat. München 1981 (wie Anm. 1), S. 40.

3 Strauss 1985 (wie Anm. 1), S. 243f.

schichtender flacher geometrischer Formen. Ihre Grenzen enthüllen überall eine höhlenartige, sich verdunkelnde Bildtiefe, die den Blick jedoch nicht nach ›hinten‹ zieht, ihn vielmehr in das ›Bildinnere‹, auf den ›Bildergrund‹ hinzuführen scheint. Dieser Grund wird aber nirgends als ein eigenes Element faßbar, da er sich mit den vielfältig modifizierten Kleinformen auf unterschiedliche Art überschneidet, sie durchdringt. Oft zerfließen die Grenzen schattenartig, es bilden sich ›Passagen‹, ein wichtiges kubistisches Formungsmittel. Sie modellieren die Bildformen, zeigen den Diamantschliff ihrer facettierten Oberflächen,



Abb. 1 *Stilleben*, 1914. Öl auf Leinwand, 102 x 40 cm (V. 18). Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Abb. 2 *Blumen*, 1916. Tempera auf Karton, 60 x 50 cm (V. 26). Pinacoteca di Brera, Mailand

machen sie stellenweise durchsichtig und hüllen darüber hinaus alle Bildelemente in ein umfassendes, fluktuierendes Helldunkel.

Im Unterschied dazu fehlen in Morandis frühem *Stilleben* (Abb. 1) prägnante ›Passagen‹. Die Formenstruktur besteht aus vorwiegend spitzwinkligen, eng miteinander verspannten Elementen, die bisweilen wie ›Stege‹ und ›Furchen‹ einer komplexen Reliefkomposition erscheinen. Mit den ›Passagen‹ fehlt dem *Stilleben* Morandis auch das fließende Helldunkel. Vielmehr zeigen sich die vom Licht berührten Formen in einer graubräunlichen Farbhelligkeit, ohne Glanzlichter und ohne Schatten. Die Farben bleiben so viel stärker Gegenstands-, Dingfarben als in dem kubistischen Werk. Auf diese Weise brachte Morandi hier bereits den Gedanken einer »in der Solidität des Dinges eingeschlossenen zweiten Wirklichkeit zur Erscheinung«, um eine Formulierung Werner Haftmanns⁴ aufzugreifen.

Die ›Solidität des Dinges‹ erschließt nur schwer den landschaftlichen Raum. So sind auch Morandis frühe Landschaften bestimmt von einer Rücknahme räumlicher Weite in flächige Schichtung. Die 1916 entstandene *Landschaft* der Mailänder Brera (V. 25) ist in einer einzigen Grundfarbe, in Braun, gehalten. In einem Grauoliv-Ton erscheint der Himmel, erscheinen auch die mit dem Pinsel getupften Lichtflecken im Blattwerk der Bäume. Als kräftigerer Buntwert hebt sich davon nur das zarte Kastanienbraun in Hausdach, Weg und Furchen ab. Die großen Flächen des Hügelgeländes wirken mit ihren matten

⁴ Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954, S. 291.

Braun- und Grauwerten wie im Pastell verrieben. In die Ferne entrückte Landschaften entstehen so.

Stilleben dieses Jahres 1916 steigern die Verflächigung und verdeutlichen zugleich gerade in ihrer Einfachheit die Ambivalenz der Raum-Flächen-Struktur. Der Bildraum des Blumenstillebens mit den Astern in weißer Vase (Abb. 2) ist weit, überschaubar, unbeengt. Den Grund gliedern zwei rechteckige Felder, ein liegendes in Altrosa unten, ein fast quadratisches in mattem Hellblau darüber, die in einer zart markierten Horizontalen aufeinander treffen. Erst der Bildgegenstand, die Vase mit den Blumen, läßt diese rein flächige Anordnung auch räumlich verstehen, als aufgeklappte Standfläche, an die im rechten Winkel eine zartblaue Wandfläche anschließt. Aber zugleich stehen Figur und Grund in einer unauflösbaren Wechselbeziehung, erscheinen die Bilddinge doch auch wie »eingetieft« in die Farbgründe. Die Farb- und Lichtgestaltung trägt entscheidend zu dieser Identität von Raum und Fläche bei. Alle Farben besitzen ähnliche Helligkeitswerte, Schlagschatten fehlen. Der Terrakotta-Ton des Bodens ist nah verwandt dem Fleischrosa der Astern. Es ist, als sei helles Grau sowohl den Rottönen wie dem Blau zugemischt. Die dunkelste Farbe, das Grau der Blätter, ist immer noch ein Wert von mittlerer Helligkeit. Seine Lichtachse aber findet das Bild im Weiß der Vase, der Aster und der beleuchteten Partien der Blätter. Hier scheint die Lichtfarbe die Oberflächenfarbe aufzuzehren. Zartestes Blau deutet links einen Körperschatten der Vase an; er ist heller als der Farbton des Grundes! Die »Solidität des Dinges« verwandelt sich in eine Substanz lichthafter Farben.

Auch in seiner »metaphysischen Periode« wahrte Morandi seine Eigenständigkeit. Keine psychischen Assoziationen werden aufgerufen, keine Traum-erlebnisse, keine Ängste beschworen, nicht die Leere und Fremdheit der Welt thematisiert. Das Geheimnisvolle dieser Stilleben gründet allein in der künstlerischen Interpretation der Bilddinge. So kontrastiert im *Stilleben* mit der von hinten gesehenen Manichinobüste, zwei Flaschen, Brotlaib, Faltblatt und Schachtel von 1918 (Abb. 3) die Aufhebung der Schwerkraft mit der Prägnanz der Farb- und Lichtgestaltung innerhalb der Weiß-Grau-Braun-Reihe. Die »Standfläche« der Dinge, eine runde Tischplatte, schwebt. Sie schwebt über einer zart angedeuteten Horizontlinie, auf der rechts eine leicht geneigte Vertikale steht. Damit sind die Grundrichtungen angegeben, denen alle Bildgegenstände folgen, die liegenden im Kontrast zu den stehenden und die Geraden im Kontrast zu den Kurven, die das ruhige Oval der Tischplatte variieren. Die Formen bestimmen die Gegenstände – nicht umgekehrt. Im gleichen Sinne verdanken die Gegenstandsfarben ihre Existenz einem übergeordneten, eigenwertigen Farbzusammenhang. Dem Alabasterweiß der linken Flasche und dem Mausgrau ihres Körperschattens folgen die Grautöne der Schachtel und der Büste und schließlich Schwarz. Das Goldocker des Bildgrundes kehrt wieder in der belichteten Seite des Faltblatts, verdunkelt sich im Braun des Brotlaibs, mischt sich mit Grau in der Tischplatte. Ein zarter äußerer Grausaum läßt die weiße Flasche wie in den Bildgrund eingetieft erscheinen. Dennoch wirft sie einen Schlagschatten – aber nur auf die Schachtel, nicht auf die Wand!

Bei dem »metaphysischen« *Stilleben* von 1919 (Abb. 4) verdichten sich die mehrdeutigen Relationen zwischen den Bilddingen. Ein Gestell aus Boden- und Rückplatte präsentiert eine Kiste, die zugleich Einblick und leichte Aufsicht gewährt. Auf ihr liegt eine Kugel, die sich gleichzeitig in die Rückwand einzudrücken scheint. Hinter ihr steht ein Uhrenständer, halb schräg zur Rück-

wand gedreht. Ihm antwortet links eine einseitig kurvig begrenzte Holzleiste. Die Farbigkeit des Bildes wird nun allein durch Abwandlungen von Braun bestritten, die nach Rosagelblich und, in den Schatten, nach Grau ausschlagen. Nicht nur die Gegenstände sind mit äußerster Präzision begrenzt, sondern auch die Schatten. Sie sind den Körpern vollkommen ebenbürtig. Über die Mehrdeutigkeit von Fläche und Raum erhebt sich ein Spiel der Wechselbezüge von Körpern und Schatten in Geraden, Kurven und Winkeln, das verborgenen, jedoch zwingenden Regeln zu folgen scheint.



Abb. 3 *Stilleben*, 1918. Öl auf Leinwand, 47 x 58 cm (V.40). Privatbesitz, Mailand

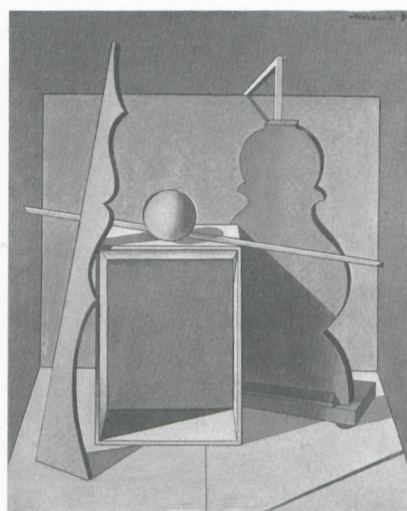


Abb. 4 *Stilleben*, 1919. Öl auf Leinwand, 56,5 x 47 cm (V.44). Pinacoteca di Brera, Mailand

Schon 1909 sah Morandi Reproduktionen von Bildern Cézannes in dem Buch *Gl' impressionisti francesi* von Vittorio Pica, das 1908 in Bergamo erschienen war. »Wenn in Italien jemand aus meiner Generation die neuen Tendenzen der französischen Kunst mit Leidenschaft verfolgte, so war ich es. In den ersten zwanzig Jahren unseres Jahrhunderts beschäftigte sich niemand so viel mit Cézanne, Monet und Seurat wie ich«, äußerte er später in einem Gespräch mit Edouard Roditi⁵, und nachdem sein Gesprächspartner das Vorbild Chardins angesprochen hatte, bekräftigte er: »Kein Vergleich könnte für mich schmeichelhafter sein, obgleich ich, als ich anfang zu malen, Cézanne den Vorzug ab. Später, zwischen 1920 und 1930, interessierten mich auch Chardin, Vermeer und Corot sehr stark...«⁶

Die hier von Morandi betonte Bedeutung Cézannes für seinen Frühstil und seine künstlerische Entwicklung wird durch die Werke bestätigt. Bereits eine frühe, 1913 gemalte *Landschaft* in einer Mailänder Privatsammlung (V.8) läßt sich vergleichen mit einigen Landschaften Cézannes, und zwar bezüglich des Motivs einer jäh sich wendenden Straße als Element eines verdichteten Bildraumes wie auch in der vielfältigen Stufung von Grüntönen und der rhythmischen Anordnung der Farbflecken, die sich freilich bei Cézanne zu einer ungleich komplexeren Gesamtgestalt zusammenschließen.

Im Zeichen einer erneuten Rezeption der Kunst Cézannes überwand Morandi seine Bindung an die »Pittura metafisica«. 1920 entstand das *Stilleben* mit einer kleinen blauen Vase, einer Wasserkaraffe, einem Glas und anderen Gegenständen (Abb. 5). Es ließe sich vergleichen mit Cézannes *Stilleben Un Dessert* von 1877-1879 im Museum von Philadelphia, das Morandi als Schwarzweiß-Reproduktion aus dem Buch Picas kannte.

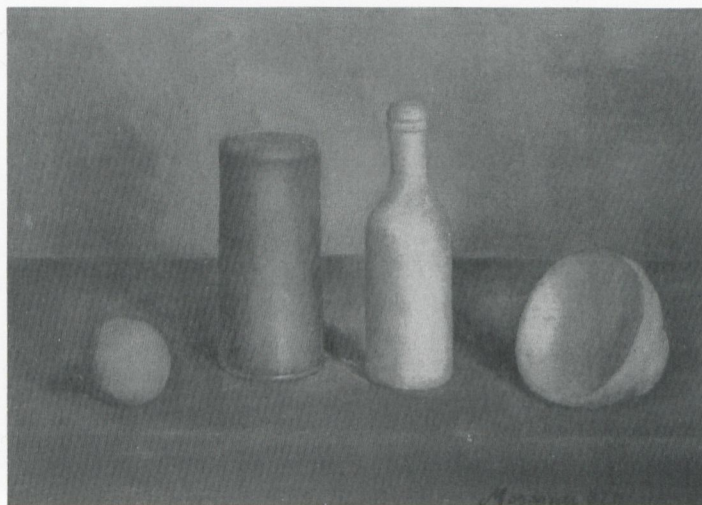
5 Edouard Roditi, *Dialoge über Kunst*, Wiesbaden 1960, S. 132.

6 Ebenda, S. 130.

7 Zitiert nach Strauss 1983 (wie Anm. 1), S. 245.

8 Ebenda.

In der Gegenüberstellung der beiden Landschaften wird zunächst eine Gemeinsamkeit der Raumverdichtung erkennbar. Die genauere Betrachtung zeigt, daß an die Stelle einer linearen Perspektive eine durch Flächen getragene Perspektive tritt. Ernst Strauss brachte eine von Jean Royère überlieferte Bemerkung Cézannes in Erinnerung: »In den Beaux-Arts lehrt man Sie zwar die Gesetze der Perspektive«, so Cézanne, »aber man hat niemals gesehen, daß die Tiefe sich aus einem Aneinandersetzen der vertikalen an die horizontalen Flächen ergibt, und das eben ist Perspektive... Ich habe es nach langen Anstren-



gungen entdeckt, und ich habe in Flächen gemalt, denn ich mache nichts, was ich nicht sehe, und was ich male, das existiert...«⁷ Diese Raumanlage übernahm Morandi. Sein Bildraum ist das Ergebnis einer »Flächenperspektive«⁸, des Aneinanderstoßens einer horizontalen Fläche – der Stand- bzw. Tischfläche in Stilleben, des Bodens in Landschaften – und einer vertikalen Fläche: der »Wand« in Stilleben, der Fernlandschaft und des Himmels in Landschaften.

Die neue Cézanne-Rezeption bewirkt eine Klärung dieser Raumstruktur wie auch eine Vereinfachung und Lockerung der Bildkomposition. Das Ineinanderverzahnte und provokant Mehrdeutige der »metaphysischen« Stilleben wird von einer neuen Gelassenheit und Selbstverständlichkeit in der Zuordnung der Bild Dinge abgelöst. Dabei bewahrt Morandi durchaus seine eigene Palette, der Farbklang des Düsseldorfer Stillebens hat nichts mit Cézanne gemein! Der Kontrast von Goldocker und Türkisblau dominiert im Gemälde. Den Ockerton modifizieren die Rückwand, der Tisch und das Gebäck, das Blau konzentriert sich in der Vase. Hinzu kommen stumpfes Weiß und helles Grau in der liegenden Schale, dem Tuch und dem Glas. Die Wasserkanne mischt Grau mit zartem hellem Türkisblau. So ist die Farbkomposition auch in einer anderen Zuordnung aufzufassen: Dem Klang von Braun und Grau, dem wir ja schon in frühen Werken begegneten, antwortet als einzige ausgeprägte Buntqualität Blau. Ein Beispiel einander überlagernder Farbbezüge ist hier gegeben: Ocker – Blau, dazu Grau, oder: Ocker – Grau und, sie auswägend, Blau. Gerade die Einfachheit der Farbordnung ermöglicht die Freiheit der Relationen.

»Meine Vorwürfe waren seit jeher auf ein engeres Gebiet beschränkt als die der meisten anderen Maler, so daß ich größere Gefahr lief, mich zu wiederholen. Ich habe, wie mir scheint, diese Gefahr dadurch vermieden, daß ich

Abb. 5 *Stilleben*, 1920. Öl auf Leinwand, 49,5 x 52 cm (V. 53). Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Abb. 6 *Stilleben*, 1920. Öl auf Holz, 30,5 x 44,5 cm (V. 57). Museo Morandi, Bologna

mehr Zeit und Überlegung darauf verwandte, jedes meiner Bilder als Variation des einen oder anderen dieser Vorwürfe zu konzipieren...«, so Morandi im Gespräch mit Roditi.⁹ Lamberto Vitali überlieferte einen anderen wichtigen Ausspruch Morandis: »Nichts oder wenig ist neu in der Welt; wichtig ist die verschiedenartige und neue Position, in der ein Künstler die Dinge der sogenannten Natur [cosiddetta natura] und die Werke, die ihm vorhergegangen sind und ihn interessiert haben, auffaßt und sieht.«¹⁰

Giorgio Morandi begriff seine Bilder mithin als ›Variationen des einen oder anderen Vorwurfs‹. Seit etwa 1920 ist seine Kunst dementsprechend mehr als Entfaltung solcher Variationen aufzufassen denn als Entwicklung, wie sie üblicherweise im künstlerischen Schaffen festzustellen ist. Die Elemente dieser Variationen sind, wie das eingangs angeführte Zitat Morandis bestätigt, der Raum, das Licht, die Farbe und die Formen. Ihre Variationen beruhen auf minimalen Unterschieden in der Wahrnehmung subtiler Veränderungen.

Im Verlauf des Jahres 1920 senkt Morandi die Helligkeitsstufe seiner Stilleben auf ein schummriges Halbdunkel. Das *Stilleben* von 1920 (Abb. 6) bringt Erd- und Goldbraun sowie silbriges Grau auf den gemeinsamen Nenner einer höchst differenzierten Monochromie. Wichtig ist gerade diese zarte Differenz. Es handelt sich nicht um eine Monochromie im eigentlichen Sinne, also nicht um die Einschränkung auf eine einzige Farbe in ihren verschiedenen Helligkeitsgraden, sondern um die Annäherung zweier Farben, eines gedämpften Goldbrauns und eines mittelhellen Graus. Beide Farben miteinander und mit Weiß vermischt ergeben (in der Flasche) den Helligkeitspol, der aber nicht nach reinem Weiß hin ausschlägt. So finden wir hier gewissermaßen ›potentielle‹ Farben, Farben, deren latenter Buntwert sich regt, etwa im zarten Blauton der Kugel. Obwohl nur gedämpftes Licht das Bild erfüllt, werfen die Dinge deutliche Schlagschatten, in Braun, als dunklere Stufe der übrigen Brauntöne. Der zarten Modulation in der Farbigkeit entspricht die Angleichung und Unterscheidung von konvexer und konkaver Wölbung: Kugel links und liegende Schale rechts nehmen aufeinander Bezug, die konkave Wölbung der Schale kann auch konvex erscheinen.

Das 1924 entstandene *Stilleben* der Sammlung Longhi in Florenz (V. 101) dagegen ist ganz in Helligkeit getaucht. Der Farbklang stellt sich jedoch auch hier als Variation des Morandischen Grundklanges dar, in Akkorden von Tönen aus der Weiß-Grau-Reihe mit solchen der Gelb-Braun-Skala. In weichem Weiß ist die Tischdecke gehalten, in der Schachtel vergilbt dieses Weiß oder senkt sich zum Grau. Der Bildgrund mischt Weiß mit Braun. Helles Ledergelb zeigt sich im Tuch, mittleres Braun in Korb, Pfanne und Uhrenständer. Die Bildgegenstände geben nach rechts hin zunehmend ihre Plastizität auf, verwandeln sich zur reinen Flächengestalt. Zugleich verändert sich der Bildgrund: Die Horizontale des Tisches liegt rechts tiefer, der Tisch erscheint dort mehr in Aufsicht. Auch ein Vergleich der beiden braunen Stöcke verdeutlicht die Überführung von Raumprojektion in Flächenbindung. Die Tischkante rechts ist nur flächig aufzufassen, als eine abschließende Winkelform.

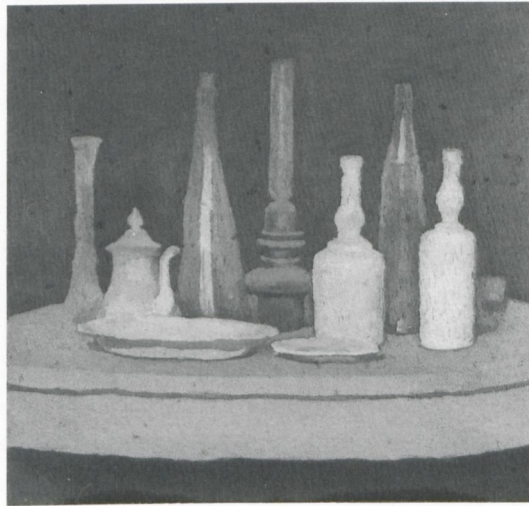
Um 1930 verdunkelt Morandi erneut die farbige Gesamtwirkung seiner Stilleben. Beim 1929 gemalten *Stilleben* der Brera (Abb. 7) stehen vor tabakbraunem Grund braune und weißliche Gegenstände. Das Braun differenziert sich in mehreren Abstufungen und entsprechenden Temperaturunterschieden nach kaltem Olivbraun und Grau in Vase und Flasche links, nach Rosabraun in der Flasche rechts. Hellrosabräunliche Nuancen finden sich als Schattentöne

9 Roditi 1960 (wie Anm. 5), S. 141.

10 Hier zitiert nach Bernhard Growe, »Cosiddetta realtà«: Die Unverfügbarkeit der Welt, in: Ausst. Kat. München 1981 (wie Anm. 1), S. 73, Anm. 32.

11 Roditi 1960 (wie Anm. 5), S. 128.

im Weiß der Kaffeekanne und der Flasche rechts. Eine kräftige Stufung führt zum Ockerton des Tisches. Dem reich differenzierten tiefen Braun antwortet als einzige Buntfarbe wenig, aber an zentralem Ort eingesetztes, gebrochenes, stumpfes Blau im Fuß der Petroleumlampe. Der Braun-Blau-Kontrast bestimmt dieses Bild, wenngleich hier gestaltet mit höchst unterschiedlich proportionierten Farbwerten. Die kleine Blauzone bildet ein Gegengewicht zu dem umfassenden Braun, dessen Brechungen auch die reichen Differenzierungen im Pinselstrich, in der Faktur, noch akzentuieren.



Mit dem Braun-Blau-Kontrast schließt sich Giorgio Morandi einer Bologneser Tradition an. Ein wichtiger Repräsentant der Bologneser Barockmalerei ist Guercino (1591-1666). In dessen großem Leinwandbild *Das Begräbnis der hl. Petronilla*, gemalt 1622/23, im Kapitolinischen Museum Rom, erwachsen blauer und brauner Dunkelheit Figuren in blauen und braunen Gewändern und bräunlichen Inkarnaten, bis zur Lichthöhe eines warmen, bräunlichen Weiß.

In Morandis Wohnzimmer hingen nach dem Bericht Roditis zwei Studien des Bologneser Barockmalers Giuseppe Maria Crespi (1665-1747), der, wie es Roditi formulierte, »in der Bemühung um Aufträge für umfangreiche religiös-melodramatische Kompositionen so erfolgreich war«. ¹¹ Crespis *Sängerin am Spinett mit einem Bewunderer* in den Uffizien, Florenz, gründet im Farbklang von gebrochenem Blau und mannigfach variiertem Braun mit einer Lichthöhung in Weiß.

Ein ähnlicher Farbaufbau kennzeichnet schließlich auch das Gemälde *Christus und die Samariterin am Brunnen* (um 1604/05) von Annibale Carracci (1560-1609), einem der Begründer der Bologneser Barockmalerei, im Kunsthistorischen Museum Wien. Figuren wie Landschaft entfalten den Akkord von gedämpften Blau- und differenzierten Brauntönen; weißliche Gewänder sammeln das Bildlicht.

In Morandis 1932 gemaltem *Stilleben* in Rom (Abb. 8) dokumentiert sich dann eine erneute Phase der Aufhellung. Mischungen aus Caput mortuum und Grau spielen hier eine wichtige Rolle. Am reinsten zeigt sich das Braun in der schlanken Kelchvase fast in der Bildmitte. Ihm steht nahe das Rotbraun der Kanne rechts daneben, noch rötlicher ist das kleine Fläschchen ganz rechts.

Abb. 7 *Stilleben*, 1929. Öl auf Leinwand, 55 x 57 cm (V. 145). Pinacoteca di Brera, Mailand

Abb. 8 *Stilleben*, 1932. Öl auf Leinwand, 62,2 x 72 cm (V. 170). Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rom

In der linken Bildhälfte aber erscheinen kühles Grau in der schmalen Vase und Schokoladenbraun in der Tischuhr. Dem reinen Weiß der linken Flasche, halbpastos über helles Grau gemalt, antwortet rechts das gebrochene Weiß der Weinflasche. Zu diesen Abwandlungen der Braun- und Weiß-Grau-Töne aber kommen nun, und dies ist neu innerhalb der hier erwähnten Beispiele, zarte Buntfarbtöne, und zwar Salmrosa in der linken Weinflasche, ein Lavendelton im Flacon und helles Cremegelb in der Schale davor – mithin eine ins Helle geführte Variation der Grundfarbentrias Rot, Blau und Gelb, jener Farbkonfiguration, die in den unterschiedlichsten Ausprägungen die Malerei der Neuzeit weithin bestimmte.

Morandi konnte dabei an die ins Licht gehobene Grundfarbentrias des venezianischen Malers Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) anknüpfen. In Tiepolos *Anbetung der Könige* von 1753 in der Alten Pinakothek, München, ist Cremegelb Lichtfarbe. Es sammelt sich in der Gestalt des knienden Königs, im seidigen Goldgelb seines Mantels, ins Weißliche geführt in seinem prunkvoll fallenden Ärmel. Zugleich ist diese Lichtfarbe auch Teil der Trias, zusammen mit dem Himbeerrot und dem hellen Blau von Marias Gewand.

Das 1939 gemalte *Stilleben* der Galleria dello Scudo, Verona (V. 246), präsentiert sich als komplexe Durchdringung von parataktischer Reihung und rhythmischer Akzentuierung. Innerhalb eines dem Rahmenformat entsprechenden liegenden Rechtecks flankieren zwei hohe Formengruppen links und rechts eine fast um die Hälfte niedrigere: Flaschen, Dosen, Vasen und eine Karaffe stehen auf einer ovalen Standfläche, deren Kurven aber nur in den unteren Ecken und kurzen Segmenten darüber sichtbar werden, als zarte Spannung zwischen geraden und bogigen Grenzen. Mittelhelles Graubraun füllt den Grund. Im Tisch wiederholt sich dieser Ton ein wenig tiefer und wärmer; Gefäße nehmen ihn in verschiedenen Helligkeitswerten und Farbnuancen auf, bis hin zu einem stumpfen Tabakbraun. Das mittlere und die beiden rahmenenden Gefäße aber sind in Weiß gehalten, einem milden Kreide- oder Birkenweiß, über Brauntöne gezogen, die in der mittleren Flasche die formbestimmenden Schatten abgeben. Die Polarität von Braun und Weiß wird nun durchdrungen von einer koloristischen Spannung zwischen Zinnober- oder Korallrot in zwei Gefäßen und tiefem Indigoblau in einer Dose links sowie im Fußstreifen der Karaffe rechts. Dem Rot kommt die höchste Intensität zu, dennoch setzt es nur Akzente innerhalb eines komplexen farbigen Gleichgewichts, das im Weiß seine Festigung erfährt.

Weiß wird zur Kulminationsfarbe im 1941 gemalten *Stilleben*, ebenfalls im Besitz der Galleria dello Scudo, Verona (V. 307). Hier stehen die Bildgegenstände in einer nach rechts ansteigenden Reihe zusammen, die zugleich nach links vorne einen Raumwinkel bildet. Damit kündigt sich die Konzentration der Gegenstände zu einer kompakten Gruppe an, die in den späteren Werken Morandis zu immer neuen Konfigurationen führen soll. Die Bilddinge erscheinen auch in einem anderen, plastischeren Realitätsgrad als Grund und Standplatte, in denen freie Farbigkeit nun an die erste Stelle tritt: Der Grund erstrahlt in raumfüllender Eigenhelle eines Goldockertons, die Tischplatte in gelblichem Grau. Beide Farbbezirke differieren nur um eine geringe Farbnuance. Ihre Grenze definiert entschieden nur der schwere Schlagschatten der Petroleumlampe. Den dunklen Schlagschatten entsprechen keine Körperschatten von vergleichbarer Dunkelheit. Vielmehr lassen die Bildgegenstände im Zentrum Weiß zur Geltung kommen, rein, kreidig-trocken in der Schale, cremiger, gelb-

12 Vgl. Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt 1987, S. 252, und ders., *Aspekte der Farbgestaltung in der französischen und deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts*, in: *Aufklärungen. Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Gerhard Sauder und Jochen Schlobach, Heidelberg 1986, S. 135.

13 Roditi 1960 (wie Anm. 5), S. 136, 139.

14 Zitiert nach P.M. Doran (Hrsg.), *Conversations avec Cézanne*, Paris 1978, S. 94.

licher oder grauhaltiger in Flasche und Lampe. Der Farbakord von Indigo und rotem Ocker begleitet links das zentrale Weiß wie auf der anderen Seite das tiefe Braun des Lampenhalses. Das Bildlicht gründet in der Eigenhelle der Farben, des Weiß, des lichten Ockers und des hellen Gelbgraus. Die Schlagschatten lassen diese Eigenhelligkeit aber als Wirkung eines Beleuchtungslichtes verstehen.

Daß jedoch die Helle der Farben das Grundlegende ist, mag eine Gegenüberstellung mit dem *Stilleben* von 1941, ehemals Sammlung Riccardo Zucker (V. 305), veranschaulichen. Hier ist die Eigenhelle gesenkt, und dies bewirkt sogleich den Eindruck von gedämpftem Licht, einem Licht, das gleichwohl tiefe Schlagschatten und nun auch ausgeprägte Eigenschatten verursacht. Das Bild, in der Gegenstandsordnung eine nahe Variation zu dem anderen *Stilleben* von 1941, wird zur Studie einer Verhältnisbestimmung von Licht und Farbe. Die höchst differenzierte Skala von Brauntönen, die sich koloristisch wiederum zum Blau spannt, kulminiert der Helligkeit nach im Weiß. Die weiße Tasse scheint das Beleuchtungslicht auf sich zu versammeln – aber es ist die Eigenhelligkeit der Farbe, die dies bewirkt, nicht die Illusion eines in die Bildwelt eindringenden Beleuchtungslichts.

Mit der Bedeutungssteigerung von Weiß als Bildfarbe schloß Morandi an Möglichkeiten der Farbgestaltung der – vornehmlich französischen – Malerei des 18. Jahrhunderts an.¹² Chardin (1699-1779) war für Morandi, wie er in einem Gespräch mit Edouard Roditi bekannte, »der größte aller Stillebenmaler... Er hat es verstanden, mit seinen Pigmenten, seinen Formen, seinem Raumsinn und seiner ›matière‹, wie die französischen Kritiker es nennen, die Welt darzustellen, die ihn persönlich interessierte...«, und er rühmte Chardins »intensives Betrachten und Empfinden« der Gegenstände als Grundlage des »schöpferischen Zaubers« seiner Werke.¹³

Morandis Blumenstilleben machen diese hohe Schätzung und die innere Übereinstimmung unmittelbar deutlich – aber auch die allgemeine Aufhellung, die nun Raum gewonnen hat. Helle Farben, die in minimalen, aber gleichwohl deutlichen Intervallen voneinander getrennt sind, bestimmen nun den Bildeindruck: Der Grund ist in sehr hellem Ockergrau gehalten bei den *Blumen* von 1950 in der Sammlung Longhi, Florenz (V. 719), die Tischfläche in sehr hellem Umbragrau, gegen das der Schlagschatten stark kontrastiert. Die Rosen zeigen sehr helles Fleischrosa, die Blätter stumpfes Grauoliv. Alle Farben aber kulminieren im silbergrau schattierten Weiß der Vase und der beiden obersten Rosen. Gerade diese beiden Rosen verdeutlichen auch den Formwert des Weiß: Zusammen mit der Vase bilden sie die Vertikalachse des Werkes.

Daß Weiß als kompakter, wenn auch vielfältig getönter Farbwert in dieser Weise zum Zentrum von Bildkompositionen wird, ist keineswegs selbstverständlich. Gerade die maßstabsetzende Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bemühte sich ja um eine Erzeugung von Weiß aus den Buntfarben: »Je veux faire avec de la couleur le noir et le blanc« (Ich möchte das Schwarz und das Weiß mit der Farbe erzeugen), diesen Ausspruch Cézannes überlieferte uns Maurice Denis¹⁴, und die Werke des Künstlers bezeugen den künstlerischen Erfolg dieser Absicht. Unterschiedlich hellbunte Flecken durchschießen oder verflechten sich und ergänzen sich optisch zu einem mattschimmernden, mitunter perlmuttigen Weiß, so etwa bei der Hemdbrust im 1899 gemalten *Porträt Ambroise Vollard* im Musée du Petit Palais, Paris. Wenn hier dennoch, wie Strauss erkannte, »der Eindruck einer weißen, nicht der einer vielfarbigen Flä-

che vorherrscht, so liegt dies daran, daß diese hellmalachitgrünen, ockergelben, blaugrauen, graurötlichen Töne, in simultaner Sicht, als Repräsentanten zarter Reflexe und Schatten erscheinen, wie sie sich durch die schwache ›convexité‹ des dargestellten Gegenstands ergeben.« Farbe, Lichtwirkung und Körpermodellierung durchdringen sich untrennbar in Cézannes Farbmodulation.¹⁵

Auch in Stilleben differenziert Cézanne das Weiß farbig. Zugleich wird hier ein anderes Phänomen sichtbar: die Lichtzuwendung aller Dinge. Bei dem um 1899 gemalten *Stilleben mit Äpfeln und Orangen* des Musée d'Orsay, Paris, beispielsweise sind die Gegenstände in einer Schräge nach links, zum Licht hin angeordnet. Der schräg in das Bild gestellte Tisch ist die Basis dieser Bewegung. Das rechts sichtbare Tischbein stößt nach oben, und von diesem Stoß empfangen die von rechts eindringenden Falten des großgemusterten Stoffes, die Früchtegruppen und die Gefäße ihren nach links gerichteten Impuls. Die Faltenwirbel des vielfarbigem Tischtuches sind Drehpunkt dieser Bewegung. Mit der Bildbewegung verwandeln sich die Konfigurationen der Früchte; sie sind locker in zwei Reihen übereinandergeordnet ganz rechts, zu einer dichteren Gruppe gefügt in der Schale, vermannigfacht und zugleich zu einer plastischen Gesamtfigur gesteigert links auf dem Teller und hinter ihm. Variierend wiederholt die Kurvenbildung der Serviette die Form des Tellers; sie senkt sich in Bögen zur linken unteren Bildecke.¹⁶

In Morandis Stilleben stehen oder liegen die Bildgegenstände ebenfalls meist in einer leichten Neigung zum Licht hin, wenn dieses sich durch Aufhellung und Verschattung im Bild als ein gerichtetes zeigt.

Im *Stilleben* von 1955 (Tafel 2) steht eine grauweiße Flasche zwischen einer Einheit von zwei liegenden Formen links und einer stehenden Form rechts. Diese stehende Form ist durch einen indigoschwarzen Dunkelsaum entschieden von der Flasche getrennt und schließt so die rhythmische Gruppe. Die liegende obere Form links, eine leicht gewölbte Büchse, ist in der hellsten Farbe, in Weiß, gehalten. Wieder wird das Weiß in einer Reihe von Grautönen gebrochen – dem Grauweiß der Flasche und der Wand, dem dunkleren Grau des Tisches – und in einer Gelb-Reihe gemischt, dem tieferen Gelb der liegenden Schachtel und dem helleren der stehenden. Das Weiß ist die dem Licht, auch dem von links vorne einfallenden Beleuchtungslicht, nächste Farbe. Mit ihm kontrastiert das tiefere Gelb; das hellere Gelb der die Bildgruppe schließenden Schachtel wirkt wie die Mischung von Weiß mit dem tieferen Gelb. Lichtrhythmus und Formrhythmus stimmen hier überein.

Immer neue rhythmische Figuren erfindet Morandi, so beim 1949 gemalten *Stilleben* der Galleria dello Scudo in Verona (V. 683) eine ›Blockfigur‹¹⁷ mit scharfem horizontalen Abschluß rechts, der nach unten in die Tischkontur mündet, damit Raum und Fläche in einer Linie verbindend. Wiederum steht Weiß im Zentrum der Farben der Dinge: Das stumpfe, kalkige Weiß der Flasche wird begleitet vom Englischrot der Schachtel links und dem Graublau des Klöppels rechts, also von einem Buntpflichtkontrast aus gebrochenem Rot und Blau. Der zart gewölbte Schatten der Flasche, die leichte Schräge des Klöppels bewirken hier den Eindruck einer Beleuchtung der Gegenstände.

In den späten Stilleben wird die Lichthaftigkeit des Weiß noch gesteigert, während es zugleich festigende Mitte der Bildfügung bleibt. Dies zeigt mit aller Entschiedenheit Morandis vorletztes *Stilleben* von 1964 (Abb. S. 75). Zart blaugrautoniges Weiß in der stehenden Schachtel bildet das Lichtzentrum; die Standfläche der Gegenstände zeigt eine dunkelgraue Variante des Farbtons.

15 Vgl. Dittmann 1987 (wie Anm. 12), S. 300f.

16 Vgl. Dittmann 1981 (wie Anm. 2), S. 36.

17 Vgl. Strauss 1981 (wie Anm. 1), S. 29; Strauss 1983 (wie Anm. 1), S. 247.

18 Vgl. Dittmann 1987 (wie Anm. 12), S. 262.

Hellgrau, gemischt mit Umbra, ergibt die Farbe für Kanister und Grund, die konturauflösend ineinanderübergehen. Eng schließt sich die Kanisterform an das weiße Rechteck an, ein schwarzblauer Schattensaum verbindet beide zu einer Gruppe, der auch die Schattengliederung der Rassel davor genau eingepaßt ist. Prägnante Schlagschatten lassen wiederum Beleuchtungslicht assoziieren. Die Schatten sind Formen gleich den Gegenstandsformen. Farbe, Licht und Form bedingen und bestimmen sich wechselseitig.

Seine Landschaftsbilder baut Morandi auf einer anderen Palette auf. Schon motivlich bedingt spielen hier Grün-, Braun- und Olivtöne eine bedeutende Rolle. Weiß dagegen tritt zurück.

In der 1935 gemalten *Landschaft* der Civiche Raccolte d'Arte in Mailand (V. 195) sind die Grundelemente allein Braun und graudurchmisches Oliv, beide Werte vielfältig abgestuft. Diese nahen Farbintervalle durchzieht jedoch ein wilder Rhythmus von heftig ausfahrenden Bewegungen der Äste und prägnant ausgezackten Baumkronen. Die Flächenbindung aber beruhigt die Formbewegung: Intarsienhaft, wie Teile eines Puzzles, sind die helleren und die dunkleren Elemente ineinandergefügt.

In den vierziger Jahren wird auch der Formrhythmus stiller, während sich der Farbklang aber weitet. In der 1943 gemalten *Landschaft* einer Privatsammlung in Mestre (V. 457) füllt ein lichter, mit hellstem Grau gebrochener Lavelton den Himmel. Ein milder, cremiger Ockerton verbindet das Haus und den Sandboden, die ohne Kontur ineinander übergehen, nur durch die Pinselführung, die sich bei Nabsicht zeigt, voneinander getrennt. Der dritte Grundton, ein vielfältig mit Grau moduliertes Terra verde, ist die Farbe des Hügels sowie der Baumgruppe und der sechs Bäume im Vordergrund. Sie werfen kräftige Schlagschatten nach links, das Licht kommt mithin von rechts. Der Hügel senkt sich zum Licht hin, und auch die Bäume bewegen sich ihm entgegen; der letzte Baum setzt rechts einen entschiedenen Abschlußakzent.

Erst während der sechziger Jahre zieht Weiß vereinzelt auch in Landschaften ein. Die *Landschaft* von 1960 der Sammlung Giovanardi, Mailand (V. 1213), wird von Grau als Grundton dominiert: Bläulichgrau im Himmel, fahles Grüngrau in Hügel und Wiese, Graurosa im Weg und dem linken Haus, Blau- und Violettgrau in Schlag- und Eigenschatten. Licht sammelt sich in der warm-weißen Hauswand, Weiß ist nun auch in der Landschaft zur Kulminationsfarbe geworden.

Zwischen 1920 und 1930 habe ihn Corot stark interessiert, betonte Morandi, und seine Landschaften bezeugen den tiefen Eindruck von dessen Kunst. Der gemeinsame Nenner liegt im Verhältnis von Licht und Farbe.

Bei Corot sind die Farben zu einem Gesamtton zusammengefaßt, dem Ergebnis der Verminderung aller Lokalfarbuschiede und der Annäherung aller Gegenstandsfarben an ein umfassendes Grau, das sich im Himmelton am reinsten ausprägt. Dies ist ›Valeurmalerei‹. ›Valeur‹ ist, nach der Definition von Eugène Fromentin, einem Maler und Kunstschriftsteller, die »Quantität an hell und dunkel, die in einem Ton enthalten ist«. In seinem 1876 erschienenen Buch *Les maîtres d'autrefois. Belgique – Hollande* erläuterte Fromentin, ein Farbton wäre »unter dem doppelten Gesichtswinkel der Farbe und der Valeur zu betrachten, so daß es beispielsweise nicht nur gilt, in einem Violett die Quantität von Rot und Blau abzuschätzen . . . , sondern auch der Quantität an Helligkeit . . . Rechnung zu tragen, die die Farbe mehr dem Helligkeits- oder dem Dunkelheitswerte nähert.«¹⁸

Corots in Italien entstandene Frühwerke aber führen die Farben noch nicht in einem atmosphärischen Grau zusammen, sondern in einem wärmeren Ton, der um die Helligkeit von Ocker schwingt. Ihm gleichen sich die kühleren Blau-töne an, während die Grün- und Braunbezirke eine dunklere Stufe bilden. Ähnlich stehen in Morandis *Landschaft* von 1943 (in einer Mailänder Privat-sammlung; V. 456) Ocker und Graublau auf verwandter Helligkeitsstufe, von der sich Graugrün dunkler abhebt. An die Stelle des Tiefenzuges in Corots Werken ist bei Morandi eine flächige Komposition getreten.

Eine Annäherung aller Farben an einen Gesamtton von mittlerer Helligkeit bewirkt bei Landschaften den Eindruck von Ferne, von Luftperspektive. Valeurabstimmung zarter Helligkeitsstufen dient der Fernsicht, ohne daß sich die Luftschicht als ein trübendes Medium zwischen Nähe und Ferne ausbreiten würde. Hieran konnte Morandi anschließen. Man weiß, wie intensiv er Fern-motive durch einen Feldstecher studierte.¹⁹ Zwar holt er sie im Maßstab näher heran, doch beläßt er sie gleichzeitig durch sorgfältige Helligkeitsabstimmung gebrochener Farbtöne in ihrer unausmeßbaren Entrückung.

Aber Corot stand selbst in italienischer Tradition. Valeurmalerei ist eine Weise der Annäherung mittlerer Bildhelligkeit, eines Grundprinzips der Quattrocentomalerei an die empirische Wahrnehmung. Immer wieder hat Morandi betont, wieviel er der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhun-derts verdanke: »Die einzigen Maler, die mich seit 1910 immer interessiert haben, sind bestimmte Meister der italienischen Renaissance, Giotto, Paolo Uccello, Masaccio und Piero della Francesca, und dann natürlich Cézanne und die frühen Kubisten«, sagte er zu Edouard Roditi, und wieder: »Ich glaube . . ., daß Giotto, Masaccio, Paolo Uccello, Piero della Francesca . . . jedem modernen Maler noch sehr viel beibringen können.«²⁰

Morandi bewunderte diese Maler offenbar vornehmlich wegen ihrer Har-monisierung der Farben in einem Bildlicht mittlerer Helligkeit. In Piero della Francescas Bild des *Hl. Hieronymus mit einem Stifter* in der Accademia in Vene-dig findet sich wohl zum ersten Mal ein einheitlicher Luftraum, gewonnen aus Abstufungen lichten Graus, die sich als helle Schatten über die Gestalten und Bildgegenstände legen. Piero della Francescas vor 1466 vollendeter Zyklus der Chor-fresken in San Francesco in Arezzo läßt Helligkeit in neuer Weise bildwirk-sam werden. Als Schichten eines ›Helligkeitsreliefs‹ stehen vor hellem, grau-blauem Himmel, in dem lichtgraue Wolken schweben, in der *Schlacht zwischen Herakleios und Chosroes* weißliche Pferde, modelliert mit hellgrauen Schatten, graue oder diesem Ton angenäherte Ritter und Fahnen. Ein dunkelbraunes Pferd bildet die vordere Begrenzung und steigert als Kontrast die Helligkeit der übrigen Bildelemente.²¹

Morandi aber nannte Cézanne in einem Atemzug mit den Quattrocento-malern und bemerkte sogar, er habe Cézanne und Seurat viel von seinem Ver-ständnis der Meister der italienischen Renaissance zu verdanken.²²

So sei abschließend noch einmal Cézanne erwähnt und eine andere Erscheinungsform von Weiß in dessen Kunst verdeutlicht.

Neben seiner erwähnten Bedeutung als Gegenstandsfarbe erhält das Weiß bei Cézanne, insbesondere in seinen späten Aquarellen, eine überragende Bedeutung als Farbe der Bildgründe.²³ Das Weiß des Papiers wird zum flächig-räumlichen Grund, aus dem die transparenten, einander überlagernden Aqua-rellschichten wachsen. Die Bildgegenstände entstehen aus dem Weiß des Papiers als einem ›Fond immuable‹, einem unbewegten, alles umfassenden

19 Vgl. Giorgio Morandi, 1890–1964, *Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*, Ausst. Kat. Kunst-halle Tübingen, Kunst-sammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Köln 1989, S. 21.

20 Roditi 1960 (wie Anm. 5), S. 151, 159.

21 Vgl. weiter Ditt-mann 1987 (wie Anm. 12), S. 54f., 62.

22 Roditi 1960 (wie Anm. 5), S. 159.

23 Vgl. Strauss 1983 (wie Anm. 1), S. 174ff.; Dittmann 1987 (wie Anm. 12), S. 304.

Grund. Zugleich repräsentiert dieses Weiß die höchste Lichthelligkeit, das Bildlicht, dem die Bilddinge sich zuwenden.

Auch Morandis Bildgegenstände leben aus einer alles umfassenden Helligkeit. Die Nähe zu Aquarellen Cézannes ist offenkundig. Aber Morandi stuft auch hier Helligkeit auf höchst subtile Weise. Helligkeitsstufung ist bei ihm Flächenstufung und kulminiert im Weiß.

Noch zarter verhalten sich der Lichtgrund als umfassende Helligkeit und die Helligkeit als Steigerung in Morandis Zeichnungen zueinander. Oft setzt Morandi hier die kaum wahrnehmbaren Differenzierungen von umschließender und umschlossener Helligkeit gegeneinander. Eine Zeichnung von 1962 (Tafel 81) hinterlegt umschlossene Helligkeiten noch mit Graustufungen, läßt sie dadurch heller als den Papiergrund erscheinen, bei einer Zeichnung von 1963 (Tafel 94) bewirkt allein das Wechselspiel von umschlossenem und umschließendem Licht zarteste Helligkeitsstufung.

Lockere, selbst lichthaltige Bleistiftstriche grenzen Dinge vom Bildgrund ab – oft aber nur fragmentarisch –, im *Stilleben* von 1960 (Tafel 58) so nur vage die Kontur bezeichnend. Der imaginierende Blick wird gefordert. Übergegenständliche Konfigurationen entstehen, Zwischenraum wird, mit grauen Schraffuren, Akzent für das umfassende Bildlicht.

Morandi schlug in der eingangs zitierten Aussage den Bogen zurück zu Galilei. Wichtig ist, zu bemerken, daß Galilei nur von geometrischen Formen als dem Alphabet des ›Buches der Natur‹ sprach, Morandi aber von Formen, Farben und Licht. Morandi gleicht in seinen Werken Gegenstandsformen geometrischen Formen an – aber diese Formen sind zugleich Farben, Farben im Wechselbezug zum Licht.

Galilei war einer der Begründer der neuzeitlichen Naturwissenschaft, die zur Basis der technischen Naturüberwältigung wurde. Morandi erinnerte an die vergessene Sprache des ›Buches der Natur‹, der Formen in ihrer Konstitution aus Farbe und Licht. Dies Licht und diese Farben sind nicht von Gnaden geometrischer Konstruktion, sie weisen auf eine Dimension der Unverfügbarkeit. Die Stille der Werke Morandis, das verborgene, entrückte Leben ihrer Bilddinge in Licht und Farbe, sind Anzeichen einer in sich selbst ruhenden, unverfügbaren Wirklichkeit. Darin gründet der geistige Rang dieser Kunst.

