

Lorenz Dittmann

Otto Freundlich und die Farbe

„Das Gebiet der Farben allein ist von einem unerschöpflichen Reichtum der Möglichkeiten. ... Die Aufhellung jeder Farbe bis zum Weißen, die Verdunklungsmöglichkeit jeder Farbe bis zum Schwarzen läßt sie an das größte Licht und die größte Finsternis grenzen. Selbst wenn wir von der psychologischen Bedeutung absehen, die Licht und Finsternis für uns haben, sind sie für die Farben selbst von größter Bedeutung. Als Grenzwerte erregen Schwarz und Weiß die Farben, sich zu den Grenzen hin zu entfalten. Und wir Menschen, die zwischen die Grenzen von Geburt und Tod gestellt sind, verstehen das Umfassende dieses Prozesses: Ein umfassendes, gewaltiges Leben, ja, vielleicht das Symbol des Lebens selbst.

Wir sind durch Kräfte geführt, die aus unserem Menschentum hervorgehen und die von der Erfahrung nicht erkannt werden. ... Die Kräfte, die dem Menschentum gemeinsam sind, und die der Künstler in irgendeiner Materie zum Ausdruck bringt, sind die Kräfte der Ausdehnung und der Zusammenziehung, der Anziehung und der Abstoßung, aber nicht im physikalischen Sinne sondern im psychischen Sinn. ...

Die Farben sind abgestufte Lichterlebnisse. Sie haben zueinander ein Verhältnis der Anziehung und Abstoßung. ...“¹

Farben sind „Lichterlebnisse“. In ihnen stellen sich „Kräfte“ dar, Kräfte der „Anziehung und Abstoßung“. Mit dieser „ontologischen“ Auffassung von Farbe stellt sich Otto Freundlich ein in die von Goethe begründete Tradition der Farbdeutung.

Im Vorwort von Goethes „Farbenlehre“ von 1810 stehen die denkwürdigen Sätze: „Die Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden. In diesem Sinne können wir von denselben Aufschlüsse über das Licht erwarten. Farben und Licht stehen zwar untereinander in dem genauesten Verhältnis, aber wir müssen uns beide als der ganzen Natur angehörig denken, denn sie ist es ganz, die sich dadurch dem Sinne des Auges besonders offenbaren will. ... Mit leisem Gewicht und Gegengewicht wägt sich die Natur hin und her, und so entsteht ein Hüben und Drüben, ein Oben und Unten, ein Zuvor und Hernach, wodurch alle die Erscheinungen bedingt werden, die uns im Raum und in der Zeit entgegentreten. Diese allgemeinen Bewegungen und Bestimmungen werden wir auf die verschiedenste Weise gewahr, bald als ein einfaches Abstoßen und Anziehen, bald als ein aufblickendes und verschwindendes Licht, als Bewegung der Luft, als Erschütterung des Körpers, als Säuerung und Entsäuerung; jedoch immer als verbindend oder tren-

nend, das Dasein bewegend und irgendeine Art von Leben befördernd...“

Und in den Abschnitten 695 und 696 der „Farbenlehre“ heißt es: „Entstehen der Farbe und sich entscheiden ist eins. ... Im allgemeinen betrachtet entscheidet sie sich nach zwei Seiten. Sie stellt einen Gegensatz dar, den wir eine Polarität nennen ...“, als Pole werden u. a. aufgeführt: Wärme - Kälte, Abstoßen - Anziehen.²

Goethe erfaßt in den Farben das Leben der Natur, Freundlich sucht dies Leben zu vereinen mit einem neuen „Menschentum“.

Damit ist jedoch noch nichts über die künstlerische Gestaltung der Farbe ausgesagt.

Die Farbe Freundlichs ist die „rein-flächige“, aus „Zellen“ als „Elementen“ aufgebaute.

„Für mich“, schrieb Freundlich, „ist die reine Fläche ein schöpferisches Element, ob sie nun quadratisch begrenzt [ist] oder irgendwie zur Kurve sich aufbaut.

Ich habe bei der Glasmalerei das reine Glas verwendet, ohne Anwendung von Schwarzlot. Das in unregelmäßigen Vierecken geschnittene Glas war die eigentliche Zelle dieses Organismus und ein schöpferisches Element, das schon die großen Glasmaler des 12. Jahrhunderts kannten. Nennen wir dieses Element ein architektonisches, da es den Geist in derselben Spannung erhält wie die Architektur selbst, mit der es sich verband. Man kann die Maler, die sich zuerst vom Impressionismus befreien und statt dessen eine klare, deutlich erkennbare Architektonik des Bildes einführen, ebensogut als Vorläufer einer neuen Architektur, wie einer neuen Malerei begreifen. ...“³

Der letztere Hinweis ist der entscheidende. So fruchtbar Freundlichs Aufenthalt von 1914 im Turm-Atelier der Kathedrale von Chartres für seine *Formbildung* auch war, die Glasfenster-Farbe kann man nicht unmittelbar in ein Tafelbild übertragen. Denn sie wird ja vom realen, durchfallenden Licht erzeugt. Die Schwarzlot-Stege sind für ihr Leuchten konstitutiv -, als Gegenpol der Dunkelheit -, auf sie kann nicht verzichtet werden. Auch bilden sie ein Schwarzliniensystem *unabhängig* von der Farbkomposition. Hinzu kommt, daß Blau hier oft zur Lichtfarbe wird,⁴ während bei Freundlich das Gelb, seiner spezifischen Helligkeit entsprechend, diese Rolle übernimmt, Blau dagegen, seiner ihm eigentümlichen Dunkelheit gemäß, als Dunkelheit wirkt.

Cézanne gestaltete, - in der Nachfolge des von ihm bewunderten Delacroix -, konsequent eine Bildkomposition aus der geteilten, „chromatischen“ Farbe, mit

der "tache colorée", der Farbzelle, als Grundelement. (Freundlichs Zeichnung von 1941 (Kat.Nr. 59), mit der Aufschrift: "représentation schématique de la technique picturale sur un tableau de Cézanne" betont die Zellenstruktur und die offenen Konturen.) Cézannes Farbe ist "konstruktiv", nicht nur den Bildbau läßt sie entstehen, sondern ebenso Bildlicht, Bildraum und die Bildkörper. Ihr Grundprinzip ist der farbige Kontrast: "on peut donc dire que peindre c'est contraster", wie Cézanne formulierte.⁵

Delaunay schließt daran an, verbindet die Farbkontraste aber häufig, etwa in seinen "Fensterbildern", oder im Bild "Die Stadt Paris" von 1910-1912, mit einem Gitter aus Horizontalen, Vertikalen und Schrägen, innerhalb dessen die Farben oft "passagenartig", kontinuierlich, verschleifend, ihren Ton ändern. Delaunay trennt also stellenweise Formsysteem und Farbsysteem - und zeigt sich darin dem Kubismus verpflichtet. Bei Cézanne dagegen sind Formsysteem und Farbsysteem identisch, und Freundlich folgt ihm darin, genauer als Delaunay.

Cézannes Farbkontraste schließen sich zu Komplexen unterschiedlicher Größe zusammen, sie "manifestieren sich auf zweifache Weise, je nach dem Abstand, aus dem man die Gemälde betrachtet. Bei größerer Distanz von ihnen kommen zunächst die Kontraste zur Geltung, die *zwischen* den aneinandergrenzenden farbigen Gegenstandsformen selbst bestehen; sie bringen deren Überschneidungen sowie die Überlappungen der Bildpläne noch verstärkt zur Wirkung und machen somit, in ihrer Gesamtheit überblickt, die farbige und formale Konfiguration des Werkes besonders deutlich. Bei Betrachtung aus größerer Nähe treten die farbigen Gegensätze *innerhalb* der sie übergreifenden Formen in Erscheinung. Diese Kontraste werden durchweg gebildet aus den an sich gestaltlosen, jedoch unbegrenzt gestaltungsfähigen formmodellierenden 'taches colorées', machen sich aber keineswegs mit geringerem Wirkungsanspruch geltend als die großen, bildgliedernden Kontraste, im Gegenteil: einzeln wie in ihrer Gesamtheit besehen, sind allein sie es, die sich als die eigentlich *bildkonstituierenden* Elemente zu erkennen geben."⁶

Freundlich generalisiert und systematisiert diese "taches colorées" zu Form-Elementen, Rechtecken oder Kurvenformen, bewahrt aber, ins Gegenstandslose transponiert, solche Verdoppelung der Kontrastbeziehungen, erweitert um die Aufnahme von neutralfarbigen Helldunkelkontrasten.

Mit der Einbeziehung neutralfarbiger Helldunkelkontraste grenzt sich Freundlich von Cézanne und Delaunay ab und nähert sich Paul Klee, der eine eigene Helldunkellehre entwickelte.⁷

Freundlich nennt die doppelten Kontrastbeziehungen "eine Art dialektischer Sprache der Farben": "Ich ver-

band Komplexe verwandter Farben untereinander, die ihrerseits sich an Komplexe anderer Farbeinheiten anschlossen, und so fort, bis das ganze Bild geschlossen war. Jeder Farbkomplex konnte seine eigene höchste Farbdynamik entfalten, die aber nach allen Seiten ohne Lücken an die benachbarten Farbkomplexe angrenzte, die Kontraste der anderen - und damit seinen Unterschied von ihnen - klar erkennbar machte. Da aber jeder Farbkomplex demselben Gesetz unterworfen war, so konnte ein Organismus gebildet werden, in dem es keinen Dualismus mehr gab, in dem der ganze Reichtum der Farbenskala zur Entwicklung gelangen konnte, ohne daß eine Farbeinheit auf Kosten der anderen lebte, oder sie unterdrückte. Jeder Farbenkomplex, sei er aus lauter starken Rots oder lauter Graus gebildet, behauptet sich neben dem anderen. Er bewahrt sein Selbst nur desto stärker dadurch, daß er das Selbst des anderen voll zur Geltung bringt. Das Nebeneinandersein aller dieser Farbkomplexe, von denen jeder eine Farbindividualität darstellt, ergibt das vollkommene Kollektiv aller Farben auf einer Bildfläche."⁸

Von Cézanne unterscheidet sich Freundlich auch in der *Deutung* dieses farbigen Zusammenhangs, sieht er doch "das Kollektiv aller Farben auf einem Bilde" in Übereinstimmung mit seiner "sozialen Überzeugung, dem Sozialismus".⁹

Die Überwindung des Dualismus ist für Freundlich ein Problem von höchster kosmisch-sozialer Relevanz. Deren malerische Verwirklichung aber, die Öffnung der Gegenstandsgrenzen zum Raum, die Angleichung von "Form" und "Grund" auf der Bildfläche, ist undenkbar ohne Cézannes vor dem "Motiv" entwickelte und in seinen Bildern realisierte Kontinuität der Farbstufung über alle Gegenstandstrennung hinweg.

"L'atmosphère forme le fond immuable sur l'écran duquel viennent se décomposer toutes les oppositions de couleurs, tous les accidents de lumière. Elle constitue l'enveloppe du tableau en contribuant à sa synthèse et à son harmonie générale", schrieb Cézanne, und in einem Brief an Emile Bernard heißt es: "La lumière par le reflet général c'est l'enveloppe".¹⁰ Der farbige Reflex bildet ein die Formen umhüllendes Medium. In ihm gleichen sich Körper und Raum einander an, werden verbunden durch Farbtonreihen.

Immer wieder kommt Freundlich auf die Bedeutung der "Zwischenräume" zu sprechen, freilich gesteigert zu metaphysischer Dignität: "Auszubilden gedenke ich einen Seinswert, der alle Form verpflichtet, dynamisch aus sich herauszutreten, der unser Auge befähigt, die Zwischenraumdurchdringung von Gegenstand zu Gegenstand und von mir selbst zu allem andern als ein höheres Leben zu *erschauen* ... Der Raum ist heilig, der Raum ist zeugend, zeugender als

alle Form in ihm, er ist Vater der Welten und alles Seins auf ihnen; ... Ein Krankes, Sterbendes ist das Feste ohne die Lebensluft seiner ständigen Auflösung in den Raum. *Décomposition*, ein Wort mit kosmischer Gebärde. ... Gehört aber Licht nicht zum Raum? Gibt es einen andern als den dynamischen Raum? ... Die Atmosphäre eines Bildes ist die Einbettung zentraler Kräfte in dezentralisierende Kräfte, die letzteren sind die positiven, die urzeugerischen Werte. ..."¹¹

Sichtbar aber werden kann in Freundlichs Bildern allein der dynamisch-dichte *lückenlose* Zusammenhang von Farbzellen, von Elementen unterschiedlicher Farbsubstanz, die darin die Zugehörigkeit zu Körper oder Raum, Zwischenraum, nachklingen lassen (wenn auch ohne die Cézannesche Weite), von Elementen, die durch Bewegungsimpulse miteinander verbunden sind.

Solche Dynamik ist für Freundlichs Werke konstitutiv, denn Kräfte, der *dynamische* Raum, das Abstoßen und Anziehen, das Ausdehnen und Zusammenziehen können nur durch Bewegungssuggestionen veranschaulicht werden.

Die Richtung der Bewegungen vollzieht sich in Freundlichs Werken nicht beliebig, diese sind nicht geschaffen für einen willkürlich gleitenden Blick, sondern für einen, der die im Werk latenten Energien erweckt. "Mittätigkeit" des Betrachters¹² wird gefordert.

Freundlich gestaltet den Bewegungsorganismus seiner Werke durch Abstufung, Anschwellen und Verklingen der Farb- und Helldunkelwerte und durch die Formelemente. Unter ihnen kommen der "Spitze" und der "Kurve" besondere Bedeutung zu. "Jeder Kraftablauf (einer Form) endet in einer Spitze, d. h. wenn die Kraft sich in allen ihren Nuancen ausgegeben hat, läuft sie in eine oder mehrere Richtungen aus und bezeichnet das Ende dieser Richtung selbst in einer Spitze, deren einer Schenkel eine Gerade, deren anderer Schenkel eine Kurve ist. Denn das Wesen der Kurve ist der Ausdruck einer Richtung. ... Die Kurve ist das *Resultat* der in Richtungen entfalteten Substanz. Entfaltet hat sich die Substanz im Ausdruck ihrer verschiedenen Nuancen. ..."¹³

Nur findet sich zumeist kein *einsinniger* Richtungsverlauf, sondern eine Fülle von Gegenkräften, die erst das Wirken des Farbenkollektivs als Symbols von Leben zur Anschauung bringen kann.

Und die Dynamik, das Prozeßhafte jedes Werks steht in Spannung zum Abgestuften, klar Getrennten der Elemente, der "Zellen": Leben und Gesetz werden eins.

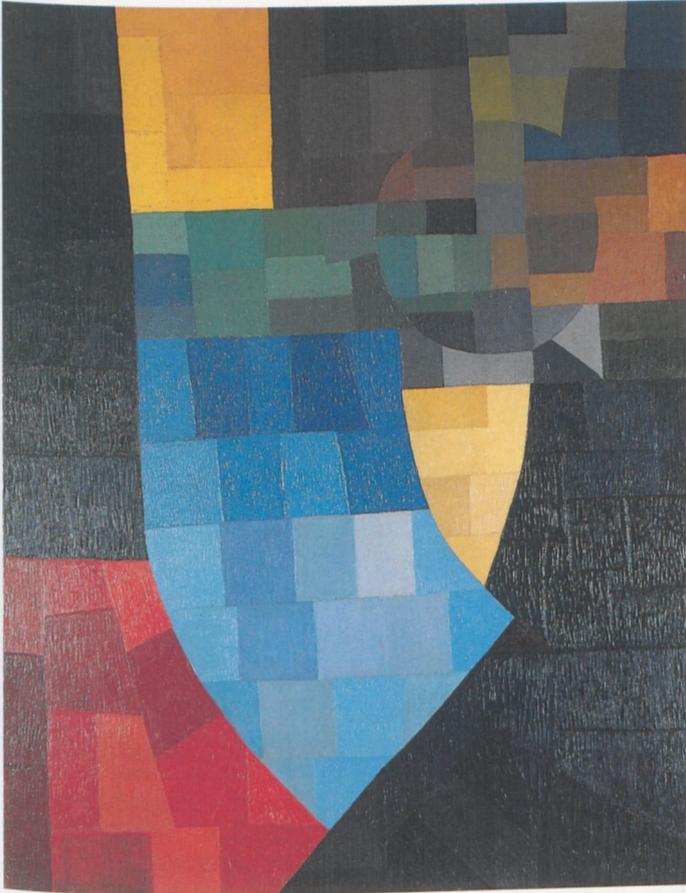
In einer Vielzahl von Werken verwirklicht Freundlich sein Konzept, - je neu, als dynamische Organismen,

das Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft setzend.¹⁴ (Nur seine "abstrakten" Werke werden hier berücksichtigt.)

Noch von einer Ungleichheit der Elemente bestimmt zeigt sich die "Komposition" von 1919 (Kat.Nr. 33). Wie ein geschlossenes Auge schwebt oben eine Mandelform, hinterlegt von Kurvenformen in Rot, in Schwarz, Dunkelbraun und Dunkelgraugrün. Zu ihnen steigen auf, von ihnen aus sinken Farbstreifen in Grün, Blau, Weißlichrosa und verschiedenen Brauntönen. Nach unten steigern sich die Licht-Dunkelkontraste: Strahlendes, kühles Gelb steht neben tiefem und hellem Grün und Braun. Etwas Vegetables, Frühlingshaftes eignet der Farbkomposition: neue Kräfte des Wachstums steigen auf, das kosmische Auge wird sich öffnen, der Keim sprießen, die Dunkelheit fliehen. "Vielleicht ist die Fläche der erste Schöpfungsakt des Raumes. Wie macht man es sichtbar, daß sich in ihr das Element der Nähe mit dem Element der Ferne verbindet, umarmt, vermählt, und daß alles, was daraus hervorgeht, den Ursprung aus beiden an sich trägt?"¹⁵ Freundlich macht dies sichtbar durch die Kontraste lichthafter und dem Dunkel zugewandter Farben. Gelb kann ganz nach vorne treten und verwandelt damit das tiefe Grün und Braun zum Dunkelraum. Aber dieser Eindruck kann umschlagen in den der räumlichen Nähe des Dunkelstreifens, vor allem, wenn dieser als aufsteigend gelesen wird. Und so im Bezug aller Farbstreifen zueinander.

In der Komposition von 1927/29 (Kat.Nr. 36), ebenfalls einer Pastellarbeit, verwendet Freundlich vermehrt die "flächige Kurve". Freundlich definiert: "Ist in einem Dreieck die eine Seite konkav, die andere konvex gekümmt, so haben wir die kurvenmäßige Fläche oder die flächige Kurve."¹⁶ Zwei schwarze "flächige Kurven" prägen hier den Bildeindruck, kontrastierend zu Gelb und zu Rot. Es entsteht, im Verein mit den anderen Farbflächen, die Wirkung stärkster Dynamik und gesteigerten plastischen Gehalts, denn "die Kurve ist das Urelement des Körperlichen, des Dreidimensionalen ..." "Sie ist", wie Freundlich fortfährt, "aktiv und passiv, sie wird gefordert und fordert selbst, sie wird gestaltet und gestaltet selbst, sie ist Fragment und gibt dem Ganzen eine Physiognomie ..." ¹⁷ und stellt zugleich ein Grundelement der Wechselbestimmung der Teile dar. Im geteilten Farbbogen lebt noch eine Erinnerung an Delaunays Malerei fort; geschlossene Kreise, das von Delaunay bevorzugte Element, verwendet Freundlich in seinem reifen Werk nicht.¹⁸

"Diese flächige Kurve war selbst wie ein Körper, der sich zwar lückenlos mit den anderen flächigen Kurven verband, der aber nicht den Reichtum der Dynamik zuließ, die durch den Zusammenhang trapezartiger, viereckiger Formen erreicht wurde. So war die-



1 Komposition. 1930 (Kat.Nr. 6)

sen flächigen Kurven gleichsam die Spitze abgebrochen, und es blieb, was Kurvenartiges in meinen Bildern vorkam, ... ein gebogenes Rechteck mit zwei parallelaufenden Kurven, einer konvexen und einer konkaven ..."¹⁹

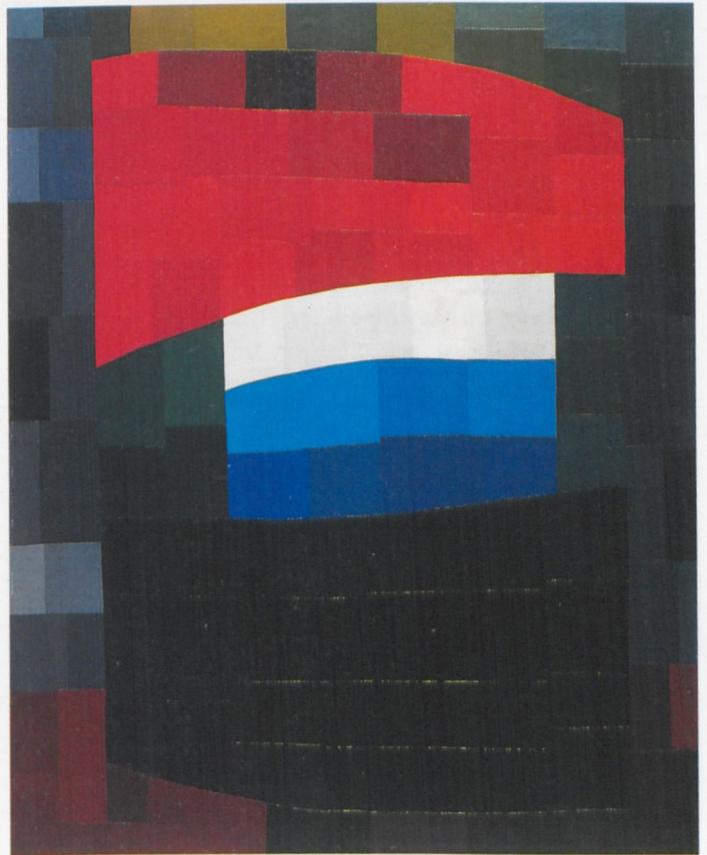
Ein solch "gebogenes Rechteck" tritt bildbestimmend auf in der "Komposition" von 1930 (Abb. 1), und hier erscheint, erstmals in unserer Übersicht, die konsequente Abstufung von Farbbereichen in rechteckigen Zellen-Elementen. Das "gebogene Rechteck" stuft sich vom hellen zum dunklen Blau in vielen unterschiedliche Gradationen. Es wird begleitet von einem "gebogenen Dreieck" in Gelbstufen und stößt an ein Querrechteck aus Zellen von Blau, Grünblau, Grün, Grünbraun. Im eingeschriebenen Kreis vollzieht sich der Übergang von Grün zu Braun und Braunrot, auch zu Grau und dunklem Graublau. Der Kreis, diese exemplarisch sammelnde Form, versammelt auch den Farbenkosmos in gedämpften, nahen Intervallen. Und mit den Farbstufen öffnet er sich auch! Nach oben und unten aber schwingt die Komposition aus nach leuchtendem Gelb und glühendem Rot. Das Gesetzmäßige der Farbwelt wird hier präsentiert, die Trias der Grundfarben Blau, Gelb, Rot und deren Näherung über Grün, Braun und Grautöne. Ein dunk-

ler, gleichfalls in sich nach tiefstem Grün, Braun und Blau modifizierter Grund läßt die Farben aufleuchten, weckt das ihnen eigene Licht. Die Erfahrung der Glasfensterkunst ist in diesem Werke fruchtbar geworden. Damit ist das Gestaltungsprinzip gefunden, das Freundlich im weiteren auf das mannigfaltigste abwandelt.

Die Komposition von 1931 (Kat.Nr. 7) gleicht die Farbzellen in den Helligkeitsgraden stärker einander an. Von "Grund" kann eigentlich nicht mehr gesprochen werden. Nahe der Bildmitte weist ein weißgelbliches Kurvendreieck schräg nach unten, wie balancierend auf einem rosatonigen Kurvendreieck. Ein dunkler Riegel in Graugrün, Rotbraun, Grau schiebt sich von rechts her quer über die Gelbflächen und stößt auf eine Graubraunzone, die ein dunkles, schwarzgraugestuftes Querrechteck überschneidet. Hier öffnet sich der Bildraum in eine unmeßbare Tiefe. Zu den Ecken hin treppen sich die Zellen ab in hellem Grünlich, in Blaugrau-, Braun-, Grau- und dunklen Grüntönen, mit einem Rotstreifen rechts unten zum Anfang der Schrägbewegung zurückführend. Es antworten einander Schwung und Stoß, und der Kontrast der Gegenkräfte verklingt in vielfach differenzierter Zellschichtung.

Von neuer Einfachheit bestimmt ist das Bild "Mon ciel est rouge" von 1933 (Abb. 2). Über eine nahezu

2 Mon ciel est rouge. 1933 (Kat.Nr. 11)



schwarze Kurvenviereck-Zone baut sich eine von Blau nach Weiß entschieden gestufte auf, begleitet seitlich von grünen Zellen, oben scharf begrenzt von einer roten, einem Kurvenrechteck in Block-, in Hammerform. Zellen in Grün, auf einer Basis in "Dunkelrubin", von Dunkelheit und Kühle dreigeteilt aufsteigend zu Helle und Wärme, hinterlegen die Dreizonenkomposition. Der Bildtitel formuliert ein politisches Bekenntnis. Wie verhält sich dazu die Bildgestalt?

Aufschlußreich ist es, Freundlichs Schema zu "Dialektik" heranzuziehen: es zeigt eine horizontale Schichtung dreier Zonen. Der dazugehörige Text lautet: "I. Thesis: Die ungestaltete Materie. II. Antithesis: Die gestaltete oder individualisierte Materie, d.h. das Naturbild, wie wir es jetzt sehen. III. Synthesis: Die neue Materie, die zu einer neuen Einheit geworden. Wir können aber noch nicht sagen und sehen, wie in ihr das aussieht, was früher Individuum war und das, was früher ungestaltete Materie war. Der Maler ist es, der diesem Prozeß *Sichtbarkeit* verleiht..." Und nochmals: "1. Die ungestaltete Materie als Basis. (Thesis) 2. Die gestaltete Materie als darüberliegende Schicht. (Antithesis) 3. Die Materie als neue Einheit ist oberste Schicht. (Synthesis) Das ganze ist die vertikale und richtige Dialektik."²⁰ Bezieht man das Bild auf den (später geschriebenen) Text, so kann die schwarze Zone als "ungestaltete Materie", die blau-weiße Zone als der natürliche Himmel, als "das Naturbild, wie wir es jetzt sehen"; die rote Zone aber als die "neue Materie" interpretiert werden. Freundlichs Anspruch, diesem Prozeß *Sichtbarkeit* zu verleihen, ist damit erfüllt. Freundlichs Entwurfsskizze zu diesem Bild (Kat.Nr. 45) akzentuiert die Dreizahl: die Zahl der Dialektik. "Le tableau contient l'élément le plus impersonnel: le nombre. Il est tout de même réaliste, il n'est ni occultiste ni mystique. Durch die Zahl geht die Masse in die Kunst ein und die Kunst kommt durch sie zur Masse", lautet die Inschrift auf der Zeichnung.

Im Bild "Mon ciel est rouge" eignet dem Rot zweifellos symbolische Qualität. Vielleicht ist dies auch noch der Fall im dreigeteilten Bild "Hommage aux peuples de couleur" von 1935 (Kat.Nr. 13), das eine rote Mittelzone von einer lichthaft-gelben und einer dunklen, in Grau- und Grüngrautönen gestuften gerahmt zeigt, wobei in jeder Zone wiederum die Farben hinter nahen, ganz vorne schwebenden Schwarzzellen zum Hellen aufsteigen. Doch, aller Farbsymbolik unerachtet, vollzieht sich hier ein Geschehen im Farbenkosmos selbst. Rot ist "Steigerungsfarbe" zwischen, aus Licht und Dunkel, auch dies in Übereinstimmung mit Goethes Farbenlehre: "Und so entsteht bei physischen Phänomenen diese höchste aller Farberscheinungen aus dem Zusammentreten zweier entgegengesetzten Enden, die sich zu einer Vereinigung nach und nach selbst vorbereitet haben."²¹ Freilich



3 Komposition. 1935 (Kat.Nr. 14)

fehlt in Freundlichs Bild das Blau. An seine Stelle tritt als "Finsternisfarbe" das Grün - wohl auch ein Hinweis auf die "neue Dialektik", die Freiheit von "ungestalteter" (rechts), "gestalteter" (links) und "neuer Materie" (Mitte)?

In der Komposition von 1935 (Abb. 3) hat Rot seine symbolische Qualität zugunsten der Einordnung in den farbigen Gesamtzusammenhang wieder aufgegeben. Kraftvoll rotieren die Farbfelder um ein Zentrum. Eine gelbe Zone stößt mit einer "Kurvenspitze" in eine grüntonige Form, die sich wie ein Fächer zusammenfaltet und seinen Bewegungsimpuls nach unten weitergibt, zu Weiß das sich nach Rosa und Gelb stuft, hart an eine Dunkelheit grenzt, aus der, über Grün, Grau und Blau, Rottöne nach oben steigen und zurückkehren zur gelben Pfeilform. Starke Farbkontraste verbinden sich mit entschiedenen Gegensätzen von Licht und Dunkelheit. Alle Gegensätze sind eingebunden in den Kreislauf des Gesamtprozesses, - zur bildlichen Aussage über Welt und Menschenleben: "Das Geschlossene wird offen, das Abgetrennte verbindet sich, die Materie wird Geist, der Geist wird Materie; die Grenze schwindet zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen Leben und Tod. Welchen Sinn sollten da noch alte Grenzsetzungen haben? Himmel ist auf der Erde, die Erde ist im Himmel, die Horizonte sind offene Parabeln, die sich in allen Richtungen durchkreuzen. Kein Schnittpunkt ist ein Aufhören, sondern ein Weiterleiten, und so ist

die Form keine *Endtatsache* mehr, sondern ein Durchgangspunkt verbindender Kräfte. ...²²

Gesteigert, dramatisiert, vergegenwärtigt die Komposition von 1939 (Kat.Nr. 24), mit leuchtenden Farben, der Trias der Grundfarben und vielen Abstufungen dazwischen, auch in Grün und Braun, und dem Kontrast von Schwarz und Weiß, also in der Totalität des Farbenkosmos, das Wirken kosmischer Kräfte. Sie entfalten sich in entgegenlaufenden Rhythmen: Schwarz züngelt mit seinem Kurvendreieck nach oben, Gelb nach unten, und beide Richtungsimpulse pflanzen sich vielfältig fort, verteilt auf einen dichten Schichtenraum.

Die Komposition von 1938 (Kat.Nr. 21) dagegen konzentriert sich auf den einfachen Kontrast von Licht und Dunkelfarben. Gelb flammt nach oben, verdichtet sich im Rot, nimmt sich im Braun zurück. Die Kraft des Lichts vertreibt die Finsternis: Blau, Grau und Schwarz entweichen in die rechte obere Bildecke. Die Macht des Lichts aber geht aus von unten, geht von der "Erde" aus!

Noch dichter ist die Komposition von 1939 (Kat.Nr. 26) gefügt. Aus Rechteckzellen wird eine turmartige Form gebaut, gestuft von hellem zu dunklerem Blau. Sie durchstößt horizontal gebreite Zonen in Grau, Braunschwarz, Blau und wiederum Grau und krümmt sich bogenartig, befreit von deren Begrenzung, wird gleichzeitig braun und braunrot, erlangt Wärme: aus Kälte und Gesetz sprießt neues Leben, greift aus ins Weite: "Flächen, die eine Kurvenbildung hervorzubringen bestimmt sind, tragen von Anfang an in ihrer Anordnung und Energie dieses Merkmal. So wird uns offenbar, daß in den Weltkräften, die wir ahnen, aber nicht sehen, innere Ziele vorhanden sind, die sich gestalten wollen und durch Selbsthemmungen aus dem formlosen und gradlinigen Nebeneinander zur Form, zur Kurve sich umbilden können. Die Malerei, die uns hier allein als Ausdrucksmittel für diese Vorgänge zur Verfügung steht, kann nur einen symbolischen Ausdruck dafür schaffen und muß darum als eine symbolische Malerei angesprochen werden. ..."²³

Andere Bilder Freundlichs stellen den "symbolischen Ausdruck" der "Weltkräfte" in umfassender Gestaltung dar.

Es sind dies Werke wie die Komposition von 1939 (Kat.Nr. 25), in denen Aufbruch, Weitung als Explosion der Formen ins Licht sinnliche Gestalt gewinnt. Die dunklen oder mitteldunklen Flächen, differenziert in Braun-, Rotbraun-, Blau-, Grau- und Gelbgrautöne, schweben vorne, nach der Tiefe und nach der Höhe zu öffnen sich die Zellen ins Licht, ins Gelb oder in das zartgetönte oder reine Weiß!

Und das Kreisen und Strömen der Weltkräfte gewinnt höchsten symbolischen Ausdruck in den beiden monumentalen "Rosace"-Kompositionen.

"La Rosace I", 1938 (Kat.Nr. 19): Aus der Mitte und Tiefe des Bildes bricht glühendes Rot auf, begleitet von Blau und Violett, aufwachsend aus verhaltenem Grün und gerahmt von beidseitig nach unten stoßenden schwarzen Kurvendreiecken, das Ganze geöffnet in einen Lichtraum aus Gelb- und Goldgelbtönen.

Hier und mehr noch in "La Rosace II" von 1941 (Abb. 4), deren kaleidoskopähnliche Farbenfülle, deren Farbkraft und Bewegungsreichtum sich aller Beschreibung entziehen (der innere Maßstab scheint das kleine Format der Studie zu sprengen), erfüllt sich, was Freundlich in einem Text dieser Jahre so formuliert: "Die Dichtigkeit, die Geschlossenheit, die Kraft einer farbigen Komposition hängt davon ab, daß jede Farbfläche auf die sie umgebenden ihr höchstes Maß der Anziehung und Abstoßung ausübt. Das gilt für die feinsten, zartesten Farben ebenso wie für die kräftigsten. Eine Vernachlässigung dieser beiden Gegenkräfte zerstört die physische und psychische Einheit des Bildes und lenkt ab auf das Subjektive, Egozentrische. Wir müssen uns also jede einzelne Farbe, ob rein oder gemischt, als eine Verbindung von Kräften vorstellen, die in der Komposition und durch die Komposition eines Bildes ausgelöst wer-

4 La Rosace II. 1941 (Kat.Nr. 29)



den. Und zwar ist es nicht die sinnliche Wirkung der Farben allein, bei der wir stehenbleiben, sondern wir dringen ein in ihre intime Aktivität, die sie an dem Orte ausüben, an den sie auf dem Bilde gebunden sind. Eine Aktivität, die einen größeren oder kleineren Radius haben kann. ..."

So gewinnt die Komposition "Gleich-Zeitigkeit": "Die Beständigkeit der Zeit, also die Gleich-Zeitigkeit, ist in solchen Kunstwerken vorherrschend, in denen die Darstellungsmittel zu einer Summe von Aktionen verbunden sind, von denen jede einzelne eine exzentrische Tendenz hat. ..."²⁴

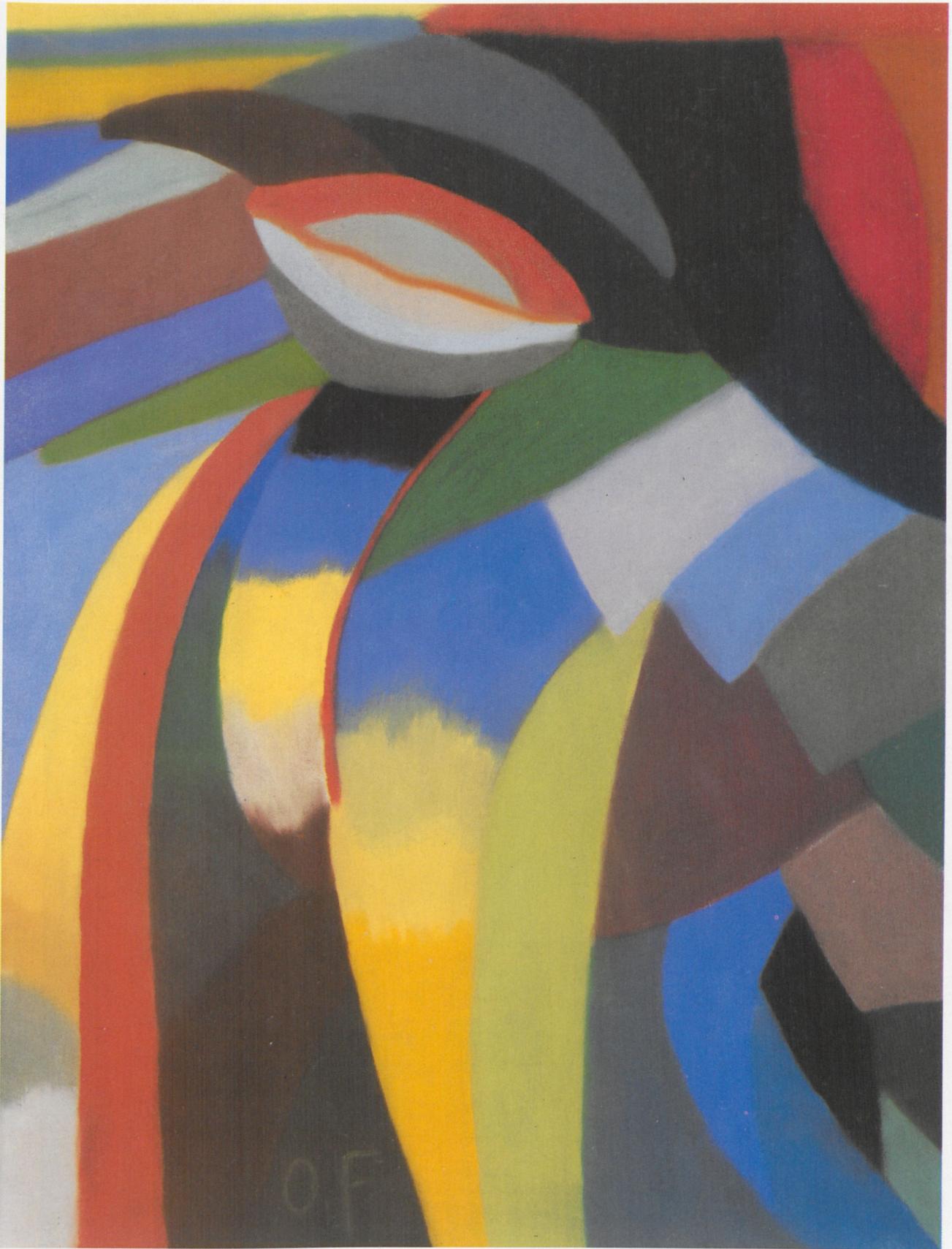
"Die Gleichzeitigkeit ist die Ewigkeit der Zeit."²⁵

Freundlichs Bilder sind religiöse Werke: "Wir verstehen unter religiöser Malerei eine Malerei, die sich an das Kollektivum 'Mensch' richtet und ihre universale Gültigkeit als geistige Weltsprache voraussetzt."²⁶ "Zu den alten Idolen können wir nicht zurück, weil wir nicht über uns selbst hinwegspringen können. Diese intellektuelle Krise hat uns aber eine kostbare Gewißheit verschafft: die Gewißheit der Solidarität der Menschheit. Das ist eine so großartige Vision, sie enthält so ungeheure Forderungen, daß dadurch der Welt ein Ethos geschenkt wurde, wie sie es noch nicht besaß. ..."²⁷

Freundlichs Kunst, die sich gegen alle Verdinglichung sperrt, die auch die Farben nicht für sich selbst gestaltet, sondern als symbolischen Ausdruck von Kräften, die alle gegenständlichen Begrenzungen überwinden, lebt aus einer überschwenglichen Hoffnung auf menschliche Solidarität. Solcher Hoffnung bedarf auch unsere Gegenwart: Darin gründet die Aktualität der Kunst Otto Freundlichs, - weit über das rein Kunstgeschichtliche hinaus.

Anmerkungen

- 1 Otto Freundlich, Ideen und Bilder (1940-42), in: Otto Freundlich, Schriften, hrsg. von Uli Bohnen. Köln 1982, S. 224.
- 2 Goethe, Farbenlehre. Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften, Tübingen 1953, S. 168, 169, 312. - Goethe entspricht darin der Kantischen Metaphysik der Natur. Vgl. Kant, Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft, 1786. Zweites Hauptstück der metaphysischen Anfangsgründe der Dynamik, Erklärung 2: "Anziehungskraft ist diejenige bewogende Kraft, wodurch eine Materie die Ursache der Annäherung anderer zu ihr sein kann. ... Zurückstoßungskraft ist diejenige, wodurch eine Materie Ursache sein kann, andere von sich zu entfernen." (Zu Freundlich, Kant und Ernst Marcus vgl. Uli Bohnen, Otto Freundlich - Entwürfe zum kosmischen Kommunismus, in: Schriften (Anm. 1), S. 20ff.).
- 3 Otto Freundlich, abstrakt - konkret (um 1930), in: Schriften (Anm. 1), S. 160/161.
- 4 Vgl. Louis Grodecki, Le vitrail et l'architecture au XII^e et au XIII^e siècle, in: Gazette des Beaux-Arts, Bd. 36, 1949, S. 5-24, Hinweis auf S. 12.
- 5 Conversations avec Cézanne, Edition critique présentée par P.M. Doran, Collection Macula, Paris 1978, S. 16.
- 6 Ernst Strauss, Nachbetrachtungen zur Pariser Cézanne-Retrospektive 1978, in: Ernst Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, hrsg. von Lorenz Dittmann, München/Berlin 1983, S. 172.
- 7 Vgl. dazu Ernst Strauss, Zur Helldunkellehre Klees, in: Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen (Anm. 6), S. 227-239.
- 8 Otto Freundlich, Bekenntnisse eines revolutionären Malers (1935), in: Schriften (Anm. 1), S. 198.
- 9 Anm. 8.
- 10 Conversations avec Cézanne (Anm. 5); S. 16, 46.
- 11 Otto Freundlich, Der Raum (1919), in: Schriften (Anm. 1), S. 106, 107.
- 12 Otto Freundlich, Gedanken über das Werden der neuen Kunst. (1931), in: Schriften (Anm. 1), S. 185.
- 13 Zit. nach: Joachim Heusinger von Waldegg, Otto Freundlich - Leben und Werk, in: Otto Freundlich (1878-1943). Monographie mit Dokumentation und Werkverzeichnis, Köln/Bonn 1978, S. 32.
- 14 Zur künstlerischen Entwicklung Freundlichs vgl. Edda Mailliet et Christophe Duvivier, Sources et évolution d'une oeuvre, in: Ausst.Kat. Otto Freundlich, Musée Départemental de Rochechouart, 1988, S. 31-43.
- 15 Otto Freundlich, Gedanken des Malers (1927), in: Schriften (Anm. 1), S. 152.
- 16 Otto Freundlich, Die Wege der abstrakten Kunst (1934), in: Schriften (Anm. 1), S. 190.
- 17 Otto Freundlich, Ideen und Bilder (1940-42), in: Schriften (Anm. 1), S. 225.
- 18 1934 schrieb Freundlich: "Jede mit kurvenmäßigen oder kreisartigen Linien umschlossene Fläche ist ein in sich ruhender Gegenstand, der durch diesen kurvenmäßigen und kreisartigen Umriß wie durch eine Mauer von dem außerhalb des Umrisses Liegenden abgeschlossen wird." (Schriften, S. 190). Dies klingt wie eine kritische Abgrenzung gegen Delaunays Kreise.
- 19 Otto Freundlich, Bekenntnisse eines revolutionären Malers (1935), in: Schriften (Anm. 1), S. 199.
- 20 Otto Freundlich, Dialektik (1937?), in: Schriften (Anm. 1), S. 207, 208.
- 21 Goethe, Farbenlehre (Anm. 2), Abschnitt 794, Theoretische Schriften, S. 330.
- 22 Otto Freundlich, Die Einheit des Lebens und des Todes (1936), in: Schriften (Anm. 1), S. 205.
- 23 Otto Freundlich, Ideen und Bilder (1940-42), in: Schriften (Anm. 1), S. 234.
- 24 Anm. 23, S. 232/233, 243.
- 25 Anm. 23; Delaunay dagegen definierte: "L'oeil est notre sens le plus élevé, celui qui communique le plus étroitement avec notre cerveau, la conscience. L'idée du mouvement vital du monde et son mouvement est simultanément. ..." (Robert Delaunay, Du cubisme à l'art abstrait, Documents inédits publiés par Pierre Francastel, Paris 1957, S. 146: "La Lumière", 1912).
- 26 Otto Freundlich, Gino Severini (1930), in: Schriften (Anm. 1), S. 163.
- 27 Otto Freundlich, Der bildhafte Raum (1938), in: Schriften (Anm. 1), S. 217.



Komposition. 1919 (Kat.Nr. 33)



Komposition. 1927/29 (Kat.Nr. 36)

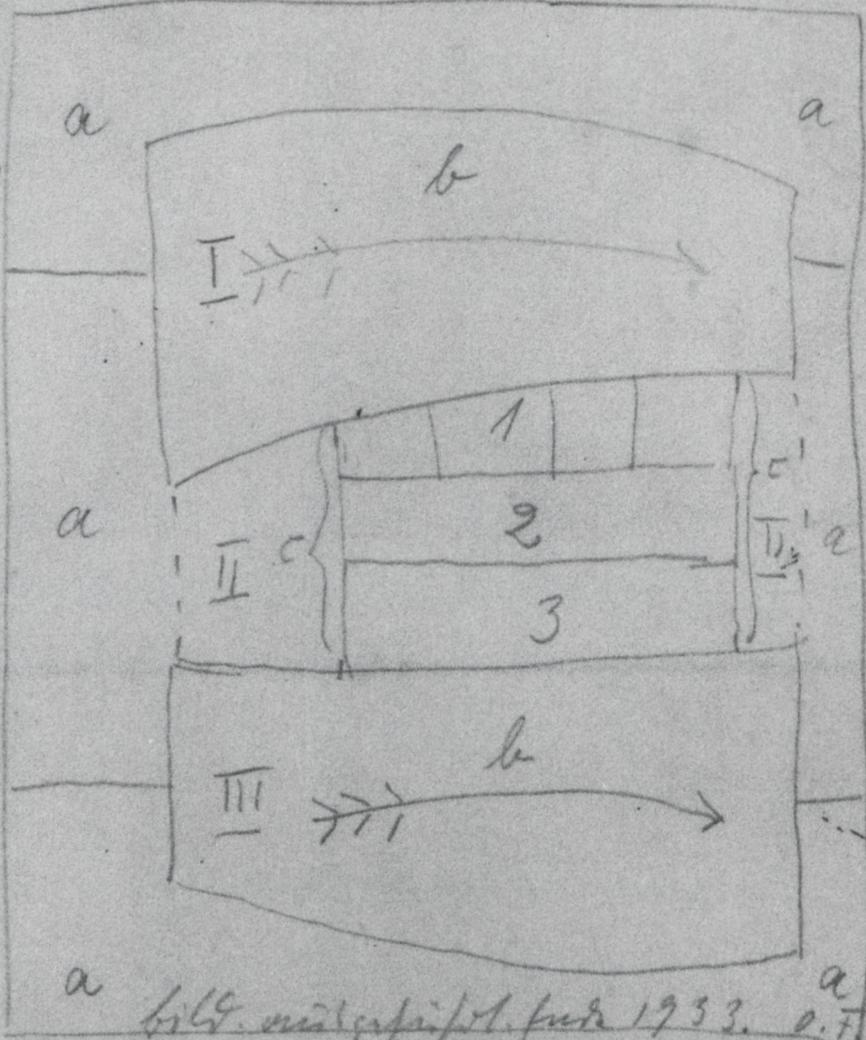


Komposition. 1931 (Kat.Nr. 7)

Kulturstoff zu dem Boden.

1933. O.F.

Die Bodenform...
 im...
 ...
 ...



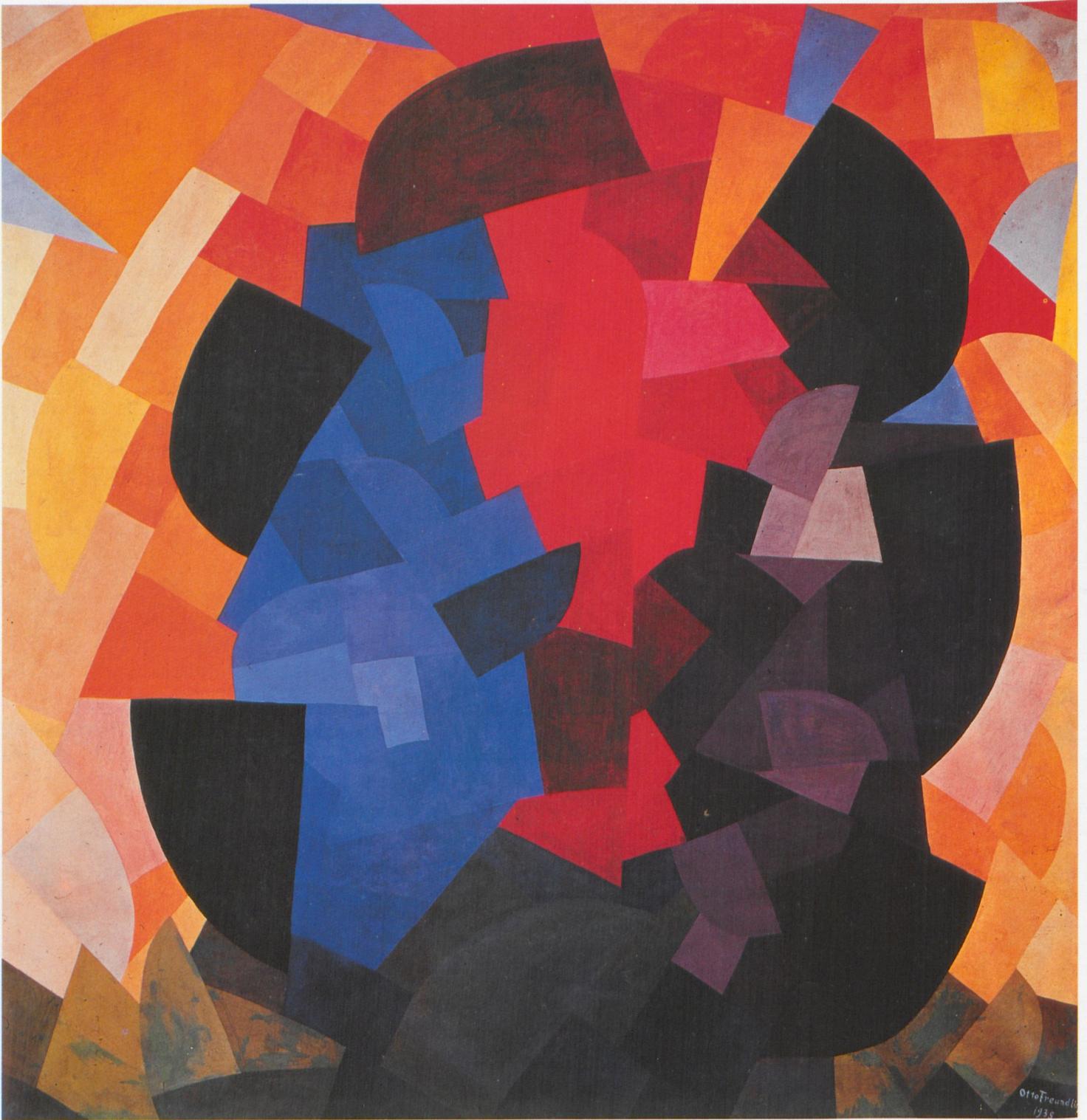
...
 ...
 ...
 ...

Str. mitgegriffen. Ende 1933. O.F.

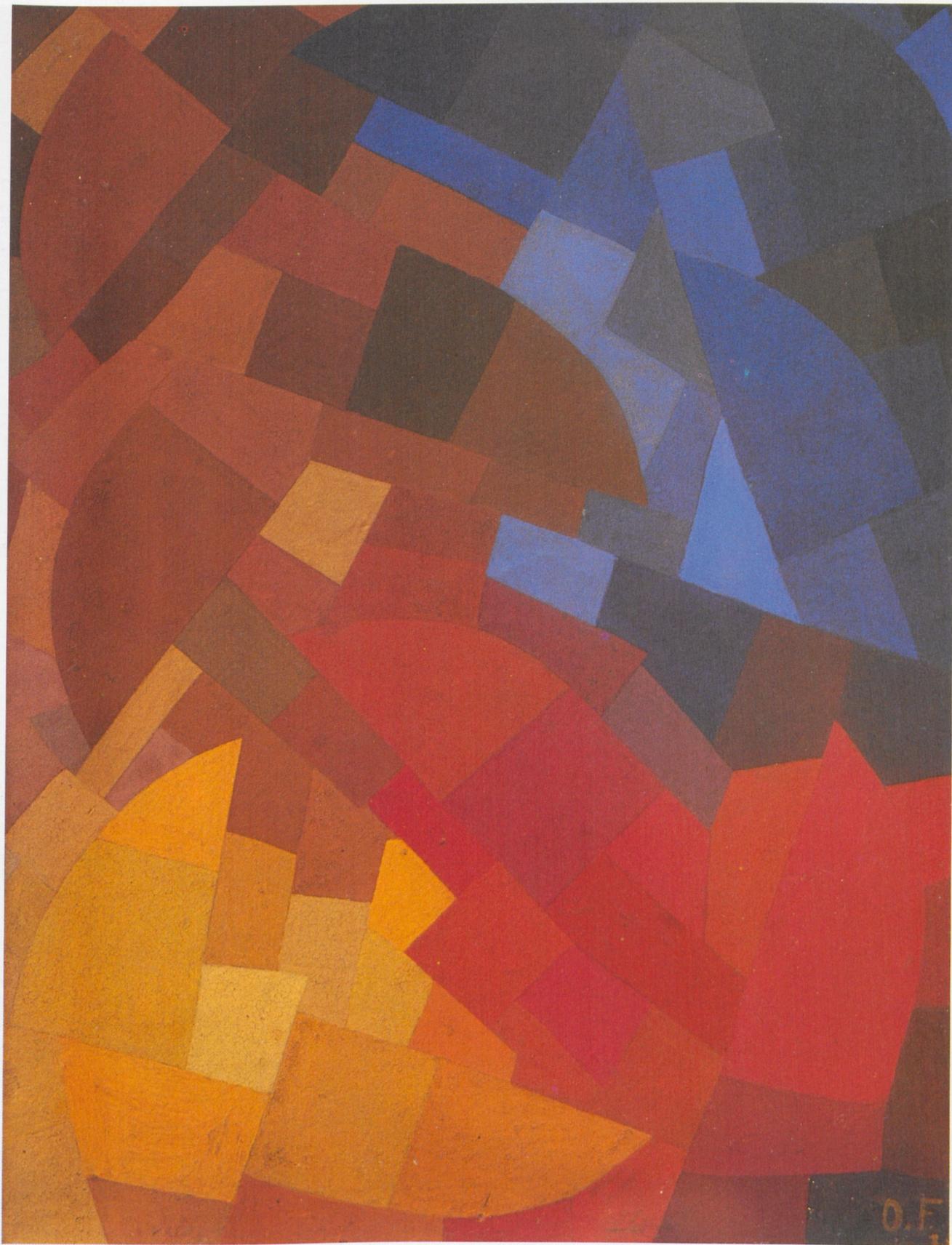
Die in der Werte das besten besten besten besten
 ...
 ...
 ...
 ...



Entwurf zu "Hommage aux peuples de couleur". 1935
(Kat.Nr. 13)



La Rosace I. 1938 (Kat.Nr. 19)



Komposition. 1938 (Kat.Nr. 21)



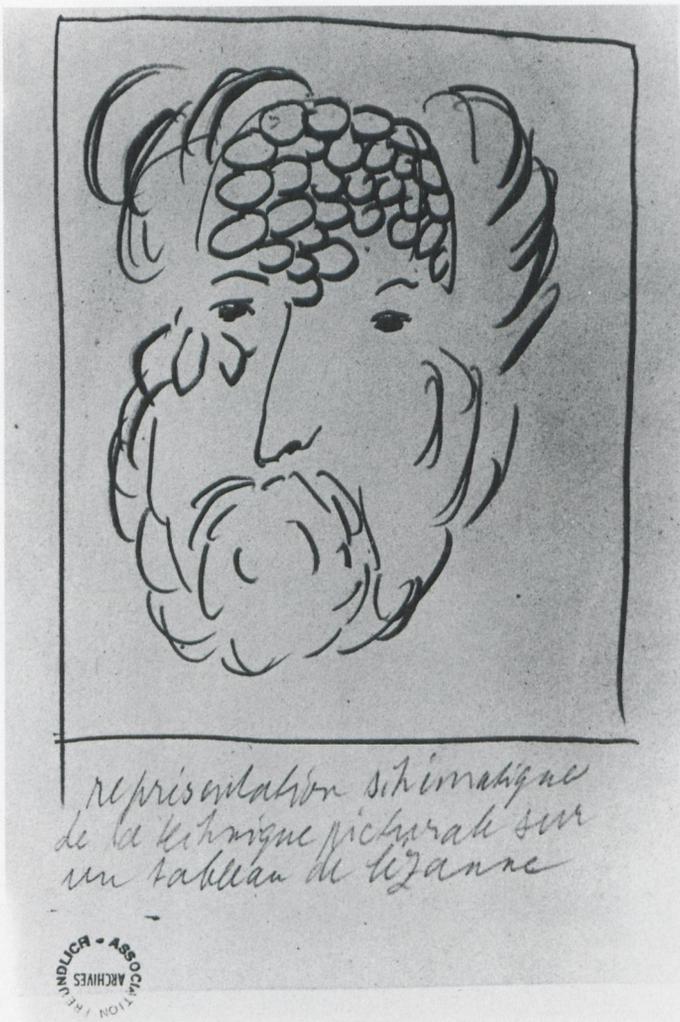
Komposition. 1939 (Kat.Nr. 24)



Komposition. 1939 (Kat.Nr. 26)



Komposition. 1939 (Kat.Nr. 25)



Schematische Zeichnung nach Cézanne. 1941
(Kat.Nr. 59)