

## Die Entdeckung des Freilichts und die Farben der Bilder

Lorenz Dittmann

Verwandlung des Helldunkels zur reinen Farbigeit ist der grundlegende Vorgang innerhalb der Farbgestaltung des 19. Jahrhunderts. Diese Verwandlung ist Teil eines übergeordneten kulturgeschichtlichen Prozesses der Neubewertung sichtbarer Wirklichkeit. An die Stelle des den Naturgegebenheiten enthobenen Helldunkellichts tritt nun das Freilicht, an die Stelle der im Spannungsbogen zwischen unfarbigem Dunkel und unfarbigem Licht sich entfaltenden Farben treten Farben des Naturlichts, die sich zunehmend in dem ihnen selbst eigenen Helligkeits- oder Dunkelheitswert und in ihrem Buntwert zur Geltung bringen können.<sup>1</sup>

1817 erschien in London die Schrift des englischen Malers Henry J. Richter (1772–1857): »Day-Light: a Recent Discovery in the Art of Painting, With Hints on the Philosophy of the Fine Arts«. Hier »finden wir im ersten Teil einen Dialog, der in den Ausstellungsräumen der British Institution vor Werken alter Meister stattfindet und davon handelt, wie »the perpendicular light from the sky« wahrheitsgetreu dargestellt werden könne. Das Geheimnis beruht nach Richter (der hier wohl unter dem Einfluß der Malerei Turners steht) darin, daß die Kontrastierung von Gelb und Blau stärkere Lichtwirkung ergibt, und in diesem Sinne ruft sein »Maler« vor den versammelten Geistern der Niederländer des 17. Jahrhunderts aus: »Was there no sky in your day, and did not the broad blue light of the atmosphere shine then, as it does now? – I find it is this which gives the chief splendour of sunshine by contrasting the golden with the azure lights.«<sup>2</sup>

Damit ist das Problem präzise benannt: »Sonnenlicht«, »Tageslicht«, ist nur durch Farben darstellbar.

»Sucht man zu begreifen, wie die Einheit von Farbe, Licht und Dunkel im Bilde zustandekommt, so kann man von einer einfachen, fast trivialen maltechnischen Überlegung ausgehen, nämlich folgender: während die einzelne Farbe, als Substanz, sich unmittelbar in das entstehende Bild überführen läßt und auch in der künstlerischen Umsetzung ihre wesentlichen Erscheinungsqualitäten beibehält, sich also im Bilde doch noch immer selbst »wiedergibt«, bestehen für Licht und Dunkel, als immaterielle Phänomene, solche Möglichkeiten einer Selbstübertragung ins Gemälde nicht. Sie lassen sich nicht, wie die Farbe, im Malvorgang eigens »setzen«; der Pinsel kann nicht »ins Licht tauchen« (wie eine lange übliche Redensart lautete). Vielmehr kann alle Sichtbarmachung von Licht und Dunkel durch die Malerei nur mittelbar erfolgen: sie ist bedingungslos an das Medium der Bildfarbe gebunden. Damit aber erhöht, ja verdoppelt sich deren Bedeutung als Bildmittel, denn sie hat nicht allein die spezifische Farbigeit des Bildes hervorzubringen, sondern gleichzeitig auch das Bildlicht in der ganzen Reichweite seiner Wirkungsmöglichkeiten noch mitzuerzeugen. So er-

<sup>1</sup>) Vgl. dazu auch Verf.: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung. Darmstadt 1987, S.261 ff.

<sup>2</sup>) »Der zweite Teil [...] besteht aus Anmerkungen und Exkursen, unter denen die über die Philosophie von »human mind« vor allem deshalb interessant sind, weil sie von einem starken Einfluß Kants zeugen.« (Johannes Dobai: Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England, Bd. III, 1790–1840. Bern 1977, S.1143.) – Zu Henry J. Richter vgl. auch John Gage: Colour in Turner. Poetry and Truth. London 1969, S.251/252, Anm.208.

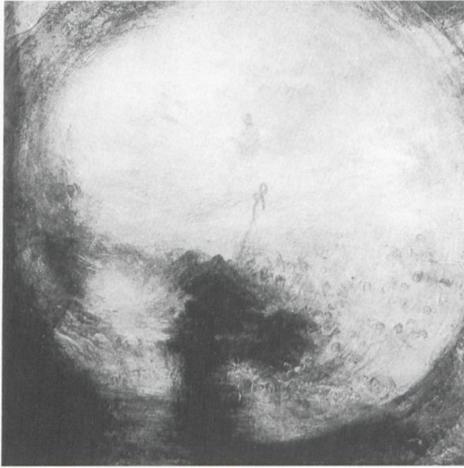


Abb. 1: William Turner, *Licht und Farbe. Am Morgen nach der Sintflut. Moses schreibt das Buch Genesis*, um 1843, London, Tate Gallery.

scheint in der Malerei das naturgemäße Kausalverhältnis zwischen Licht und Farbe geradezu umgekehrt; ihr Licht ließe sich, entgegen Goethes bekanntem Satz, als »Taten und Leiden der Farben« begreifen.«<sup>3</sup>

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts formulierte Paul Cézanne: »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.«<sup>4</sup> Solches »Repräsentieren«, solches Umsetzen in Farbe muß jeder Künstler auf seine Weise leisten, und so vielfältig die künstlerischen Individualstile sich zeigen, so vielfältig auch die Arten der Lichtdarstellung durch Farben.

Die wichtigen farbgeschichtlichen Leistungen dieser Maler beziehen sich dabei nie auf die bloße, möglichst »getreue« Wiedergabe des Freilichts allein, sondern reichen darüber hinaus auf Darstellungen von »Kräften der Natur«, von »Stimmungen«, die Mensch und Landschaft einen, auf Darstellungen der Flüchtigkeit der Zeit oder eines in sich ruhenden Kosmos, und immer ist auch ein Ziel das farbig geglückte Bild.

William Turner (1775–1851) umfasst in seiner Malerei Historienbilder und Landschaften, beide Gattungen häufig ineinander übergehend, Mythologisches, Biblisches und Poetisches und in allen diesen Themen das Wirken von Natur und Schicksal. Die sich überlagernden Titel seiner Hauptwerke von etwa 1843: »Schatten und Dunkelheit – Am Abend der Sintflut« und »Licht und Farbe (Goethes Theorie) – Am Morgen nach der Sintflut – Moses schreibt das Buch Genesis« (Abb. 1) bekunden Turners Streben nach Synthese. Sie dokumentieren aber auch die untrennbare Einheit von Bildlicht, Bildfarbe und (hier spiralförmigem) Bildraum bei Turner und die Herkunft seiner Farbigkeit von der neuzeitlichen Helldunkelmalerei und den neuzeitlichen Farbenordnungen. Insgesamt zeigt sich, »daß die hochdifferenzierte Farbigkeit Turners nicht etwa das Ergebnis einer konzentrierten Analyse der farbigen Erscheinungswelt ist, wie bei Monet oder Seurat, sondern daß die Farben, im Gegensatz zur impressionistischen und nachimpressionistischen Koloristik, ungeachtet ihrer permanenten Teilungen, Abstufungen und Abwandlungen, unter größere, voneinander unterscheidbare Komplexe subsumiert werden können. Und diese lassen, in ihrer Totalität betrachtet, die gleichen, alle Farbdetails übergreifenden koloristischen Ordnungssysteme und -elemente erkennen, die auch schon den farbigen Bildgestaltungen der traditionellen Malerei vor 1800 zugrundeliegen. Unter ihnen ist vor allem den Farbpaaren Gelb/Blau, Grau/Braun sowie der Trias der Primärfarben Rot, Gelb und Blau besondere Bedeutung beizumessen.« Solche Übernahmen sind aber immer zugleich Modifikationen.

Auch in der Darstellung der natürlichen Lichtquelle, der Sonne, schließt Turner an das Vorbild verehrter Meister, mit denen er sich messen wollte, an. Schon Rubens und Claude Lorrain zeigten in ihren Bildern die Sonne selbst als Lichtquelle, nicht nur ihre Helligkeit und ihren Widerschein auf den Dingen. Turner radikalisierte dieses Verfahren, »indem er ihren Strahlungsbereich noch weit

<sup>3</sup>) Ernst Strauss: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*. Hrsg. von Lorenz Dittmann. München, Berlin 1983, S. 17.

<sup>4</sup>) Vgl. *Gespräche mit Paul Cézanne*. Hrsg. von Michael Doran. Dt. Zürich 1982, S. 211.

über die Himmelsregion ausdehnte, insbesondere aber durch ein koloristisches Mittel, indem er sie, ihre Spiegelungen und Reflexe durch reines Weiß wiedergab, das er selbst *expressis verbis* als »substitute of light« bezeichnete.

Mit solcher »Verdichtung der Lichthelle zu Weiß« ist das Neue der Turnerschen Farbgestaltung benannt. Sie bestimmt mehr noch als seine Bilder seine Aquarelle, »und zwar überall da, wo es als Oberflächenfarbe des Papiers zum optischen Grund des Blattes wird, der die Buntfarben durchlichtet, sie schwebend, ja entmaterialisiert wirken läßt, auch da, wo es durch Aussparung bzw. Auskratzung freigelegt oder »deckend« nach vorn genommen wird; gerade in diesem Fall erscheint das Weiß als ein autonomer Farbwert neben den Buntwerten, diesen durchaus gleichgestellt und sie in ihrer Individualität noch bestärkend.«

Die um 1833 entstandene »Studie eines Sonnenunterganges« (London, British Museum, Abb. 2), ein »Aquarell in statu nascendi«, kann Aufschluss über die Beziehung zwischen weißem Grund und Farbigekeit geben: »In ihren oben und unten noch unbesetzt gelassenen Grund ist in dünnangelegten, breitgewischten Farbzügen eine Zonenstruktur eingetragen, die sich zu Wolkenstreifen, Himmels- und Meeresfläche und zu noch kaum identifizierbaren Abendwolken (?) vor der ausgesparten Sonnenscheibe zu konkretisieren beginnt. Von besonderem Interesse sind hier die Übergänge der beiden äußersten Farblagen zum Grund, denn sie lassen deutlich Turners Behandlung eines koloristischen Grundproblems erkennen, welches sich zwangsweise daraus ergibt, daß das von Natur aus unbunte Weiß im Kosmos der Farben durch einen »Sprung« von dem Bereich der Buntwerte radikal geschieden erscheint, während diese selbst innerhalb ihres Kreises durch Intervall-Schritte untereinander erreichbar bleiben. Turners Lösung dieses Problems erfolgt so, daß er in das (die Buntfarbe immer nur annehmende, nie aber aus sich selbst hervorbringende) Weiß die ihm nach ihrem spezifischen Helligkeitsgrad nächststehenden Werte, Gelb und Grau, in zunehmender Verdünnung einfließen und schließlich restlos in ihm aufgehen läßt. In dem Maße wie, umgekehrt gesehen, die aus dem Weiß sich befreienden Buntwerte sich verdichten, erscheint die ursprüngliche Diskrepanz zwischen den beiden Farbkategorien überwunden, ein kontinuierlicher Übergang hergestellt.«<sup>5</sup>

Ein Aquarell wie dieses erscheint als ein Höhepunkt innerhalb Turners nahezu enzyklopädischer künstlerischer Erfassung europäischer Landschaften.

Wie Turner gehört *John Constable* (1776–1837) zu den ersten englischen Freilichtmalern. Seine künstlerisch-emotionale Zuwendung galt vor allem dem Himmel der Landschaften. In einem Brief Constables vom Jahre 1822 heißt es: »Der Landschaftsmaler, der seine Himmel nicht zu einem sehr wesentlichen Teil seiner Kompositionen entwickelt, verabsäumt, eines seiner größten Hilfsmittel zu benutzen. Als Sir Josua Reynolds von den Landschaften Tizians, Salvator Rosas und Claudes sprach, sagte er, »sogar ihre Himmel scheinen mit ihren Bildthemen mitzufühlen und übereinzustimmen«. Oft hat man mir geraten, meine Himmel als »eine weiße Fläche anzusehen, die hinter meinen Gegenständen sich ausdehne«. Sicherlich ist es schlecht, wenn der Himmel sich aufdrängt, wie das bei mir der Fall ist; wenn er aber umgangen ist, wie das bei mir nicht



Abb. 2: William Turner, Studie eines Sonnenunterganges, um 1833, London, British Museum

<sup>5</sup>) Strauss, S. 128, 129, 130.

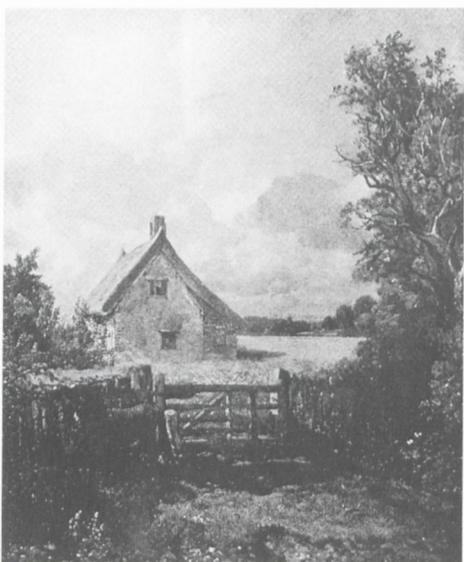


Abb. 3: John Constable, *Bauernhaus in einem Kornfeld*, um 1832, London, Victoria and Albert Museum

vorkommt, so ist das noch schlechter; bei mir soll und muß er immer einen wirksamen Teil der Komposition ausmachen. Es ist schwer, eine Klasse von Landschaften namhaft zu machen, bei denen der Himmel nicht den Grundton, den Maßstab und den Hauptträger des Gefühls abgibt. Danach kannst Du Dir vorstellen, was ich mit einer ›weißen Fläche‹ anfangen könnte, da ich von diesen Vorstellungen erfüllt bin; und sie können nicht falsch sein. In der Natur ist der Himmel die Quelle des Lichtes und beherrscht alles; sogar unsere täglichen gewöhnlichen Wetterbeobachtungen sind von ihm bestimmt. In der Malerei sind die Himmel sehr schwierig, sowohl hinsichtlich der Komposition wie der Ausführung, weil sie bei aller ihrer Leuchtkraft nicht nach vorne kommen dürfen; sie sollten so aussehen, als ob sie in größter Ferne wären. Das allerdings trifft nicht für Erscheinungen oder zufällige Wirkungen des Himmels zu, weil diese immer besonders fesseln.«

Constable bemühte sich um meteorologisch richtige Himmelsdarstellungen, und das Ergebnis seiner Bemühungen wurde auch wissenschaftlich anerkannt. So schrieb L.W.C. Bonacina, Foreign Secretary to the Royal Meteorological Society, London, anlässlich der Constable-Centener-Ausstellung 1937: »Constables Himmel sind in hohem Grade wirklich, durch und durch wahr und voll kräftiger Bewegung.« – »Constables Wolken ragen auch durch ihre Bewegtheit hervor und durch die Art, wie sie Veränderungen spüren lassen. Darin liegt vielleicht ihre größte Qualität.« – »Als dem Schreiber ein Bild von Constable gezeigt wurde, ohne dass er den Maler kannte, kehrte er zu wiederholten Malen dazu zurück, weil der Himmel ihm in so schneller Veränderung begriffen schien, die eine Kette von Folgeerscheinungen andeutete.« In gewissen Bildern, stellte derselbe Autor fest, »sehen wir nicht nur einen wirklichkeitsgetreuen und typischen, sondern auch einen so lebendigen Himmel, daß dem geistigen Auge der durch die Farben festgehaltene Moment zugunsten der angedeuteten Folgen von Veränderungen verlorengeht. So finden wir auf dem Bilde ›Hütte in einem Kornfeld‹ (London, Victoria and Albert Museum, Abb. 3) eine ruhige Darstellung starker Mittagshitze im Juli oder August und erhalten einen mächtigen Eindruck schnell wachsender Cumuluswolken. Dieses einsame Haus neben dem reifenden Korn wird heute nachmittag kaum einem krachenden Gewitter entgehen!« Der Verfasser hat dann für eine Anzahl Constablescher Bilder die Wolkenformen wissenschaftlich genau benennen können und sein Urteil so zusammengefasst: »Die große Leistung John Constables als Landschafts-Meteorologe beruht in folgendem: er zeigte auf der Leinwand mit höchster Vollendung unsere mannigfaltigen und wechsellvollen englischen Sommerhimmel in ihrer ganzen vielfältigen Schönheit.« Diese Bewertung stimmt ganz mit Constables Intentionen überein.<sup>6</sup>

Auch Constables Kunst erwuchs aus der neuzeitlichen Helldunkel-Malerei. Seine Gestaltung und seine Definition des Helldunkels aber zeigt für das 19. Jahrhundert charakteristische Veränderungen. Bei Constable finden sich zwei Definitionen des Helldunkels. Es ist »the moral feeling of landscape« und es ist »the power which creates space«. Mit der ersten Definition beschreibt Constable seinen Weg zu einer emotional differenzierenden Interpretation des Helldunkels,

<sup>6)</sup> Zitate nach Kurt Badt: *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*. Berlin 1960, S. 62, 69.

wie ihn auf je eigene Weise auch andere Künstler, etwa Delacroix, gegangen sind. Die zweite Bestimmung gewinnt ihre bezeichnende Note, wenn man Constables weitere Erläuterung hinzunimmt: »Chiaroscuro is by no means confined to dark pictures. [...] It may be defined as that power which creates space; we find it everywhere, and at all times in nature; opposition, union, light, shade, reflection and refraction, all contribute to it. By this power, the moment we come into a room, we see that the chairs are not standing on the table, but a glance shows us the relative distance of all the objects from the eye though the darkest or the lightest may be the farthest off.«<sup>7</sup> Charakteristisch und neu ist die Begründung des Helldunkels in der empirischen Gegenstandswahrnehmung.

Das farbgeschichtlich Neue aber ist Constables Gestaltung der *chromatischen* Farbe. »Chromatische Farbgestaltung« meint die Teilung, die Zerlegung der Farbflächen in einzelne punkt- und strichförmige Elemente zur Steigerung der Farbintensität bei gleichzeitiger Konstitution eines in sich bewegten Farblichtes.<sup>8</sup>

Delacroix, der Constables Bild »The Haywain« (Abb. 4) 1824 im Pariser »Salon« studieren konnte, notierte in einer Aufzeichnung seines Tagebuchs vom 23. September 1846 mit aller wünschbaren Präzision: »Constable dit que la supériorité du vert de ses prairies tient à ce qu'il est composé d'une multitude de verts différents. Ce qui donne le défaut d'intensité et de vie à la verdure du commun des paysagistes, c'est qu'ils la font ordinairement d'une teinte uniforme. – Ce qu'il dit ici du vert des prairies, peut s'appliquer à tous les autres tons.«<sup>9</sup>

*Eugène Delacroix* (1798–1863) war kein »Landschaftsmaler«, aber seine Übernahme der Constableschen Farbteilung und ihre Übertragung auf alle Bildfarben wurde fruchtbar auch für die weitere Entwicklung der Landschaftsmalerei.

»Freilicht« aber ist kein Problem allein der Landschaftsmalerei, Freilicht lässt sich entdecken auch an Tieren, an menschlichen Figuren, an allen Gegenständen im Licht. Bei Delacroix geschieht dies im Zusammenhang seiner Entdeckung und Thematisierung *komplementär farbiger Schatten*.

Ein Blatt von Delacroix' im ersten Halbjahr 1832, während seiner Marokko-Reise – und also in Erfahrung der afrikanischen Sonne! – benutzten Skizzenbuches enthält die Schemazeichnung einer Farbenordnung mit den Grundfarben an den Ecken eines Dreiecks, links unten Gelb, rechts unten Blau, oben Rot, an den Dreiecksseiten die Mischfarben: unten Grün, links Orange, rechts Violett. Der Zeichnung ist folgender Text beigefügt: »Des trois couleurs primitives se forment les trois binaires. Si vous ajoutez le ton primitif qui lui est opposé vous l'anihilez, c'est-à-dire vous en produisez la demi-teinte nécessaire. – Ainsi, ajouter du noir, n'est pas ajouter de la demi-teinte, c'est salir le ton, dont la demi-teinte véritable se trouve dans le ton opposé. – Nous avons vu des ombres vertes dans le rouge: la tête des deux petits poissons. Celui qui était jaune avait des ombres violettes, celui qui était plus sanguin et plus rouge, des ombres vertes.«

»Der Text zeigt, daß Delacroix es ablehnte, die Schatten – wie dies bei David und seiner Schule üblich war – durch Schwarz-(resp.Grau-)Werte darzustellen. Er forderte für ihre Wiedergabe die der Objektfarbe komplementäre Farbe.



Abb. 4: John Constable, *Der Heuwagen*, erstmals ausgestellt 1821, London, National Gallery

<sup>7</sup>) C.R. Leslie: *Memoirs of the Life of John Constable, Composed Chiefly of his Letters*. Ed. by Jonathan Mayne, London 1951, S. 316 f., zitiert nach Julius Gustav Böhrer: *Constable und Rubens. Ein Beitrag zu den Grundlagen des 19. Jahrhunderts*. Diss. München 1955, S. 124.

<sup>8</sup>) Vgl. Strauss, S. 25.

<sup>9</sup>) *Journal de Eugène Delacroix, tome troisième, 1857–1863*. Nouvelle édition publiée d'après le manuscrit original avec une introduction et des notes par André Joubin. Edition revue et augmentée. Paris 1950, Supplément au Journal, S. 451/452.

Dieser Entdeckung kommt, wenn sie Delacroix auch nicht systematisch in sein Werk einführte, historische Bedeutung zu, da sie die Grundlage der späteren koloristischen Entwicklung bildet.«

An den Fischen hatte Delacroix komplementärfarbige Schatten entdeckt und diese anhand des genannten Schemas in eine systematische Ordnung gebracht. Andere Beobachtungen hatten ihm schon zuvor die Annahme dieser auf dem Phänomen des Simultankontrastes beruhenden Schattenfarben nahegelegt: »Als er, bemüht, die Leuchtkraft des Goldtones in den Mänteln des Dogen und der Senatoren in seinem Bild ›Marino Faliero‹ (1826, London, Wallace Collection) zu steigern, in den Louvre fahren wollte, um Rubens' Vorgehen zu studieren, wurde er von einer Kutsche mit gelbem Verdeck abgeholt, dessen Schatten ihm zart violettfarbig erschienen. Begeistert von dieser Entdeckung soll er sofort in sein Atelier zurückgekehrt sein, den entsprechenden Schattenpartien Spuren violetter Farbe beigemischt und die erwünschte Steigerung der Farbintensität erreicht haben.«<sup>10</sup>

Spätere Aufzeichnungen bereichern diese Kontrastbeziehungen durch Beachtung von Reflexfarben. In einem auch für den Begriff »plein air« wichtigen Text seines Tagebuches schreibt Delacroix am 7. September 1856: »Ich sehe von meinem Fenster einen Parkettleger, der, bis zum Gürtel nackt, in dem offenen Gang (galérie) arbeitet. Ich bemerke, indem ich seine Farbe mit der äußeren Mauer vergleiche, wie starkfarbig die Mittelfarben (demi-teintes) seines Fleisches im Vergleich zu den leblosen Massen sind. Ich habe dasselbe vorgestern auf der Place Saint-Sulpice beobachtet, wo ein Junge in der Sonne auf eine Statue des Brunnens gestiegen war: mattes Orange in den hellen Partien, die lebhaftesten Violetts als Übergang zum Schatten und goldene (das ist orangefarbene) Reflexe in den Schatten, die der Sonne entgegenstanden. Das Orange und das Violett herrschten abwechselnd vor und mischten sich. Der goldene Ton enthielt Grün. Das Fleisch hat seine wahre Farbe nur in der freien Luft (›en plein air‹) und besonders in der Sonne. Wenn ein Mensch seinen Kopf an das Fenster hält, ist er ein ganz anderer als im Innern des Zimmers; daher die Dummheit der Atelierstudien, die sich bestreben, diese falsche Farbe wiederzugeben.«

Piron (›Eugène Delacroix, sa vie et ses oeuvres‹, Paris 1865, S. 417) überliefert andere Notizen Delacroix': »Ich sehe von meinem Fenster den Schatten der Leute in der Sonne auf dem Sande des Hafens. Der Sand des Terrains ist an sich violett, wird aber von der Sonne vergoldet. Der Schatten der Menschen ist so violett, daß das Terrain gelb wird. Ist es kühn, zu behaupten, daß im Freien, zumal bei einem Fall wie dem vorliegenden, der allgemeine Reflex sich als Produkt des Terrains, das, von der Sonne beleuchtet, gelb ist, und des blauen Himmels ergibt, und daß diese beiden Farben notwendig ein Grün geben?« (Gemeint ist hier der allgemeine Reflex auf irgendwelche auf dem Strande befindlichen Objekte, deren Lokalfarben also nach Grün hin gebrochen scheinen müssen.) Delacroix fügte hinzu, dass man diese Wirkung bei voller Sonne am besten sieht. Aber auch wenn das Licht nachlässt, muss das Verhältnis der Farben zueinander das gleiche sein. »Wenn der Erdboden infolge fehlender Sonne weniger golden erscheint, wird auch der Reflex weniger grün sein.«<sup>11</sup>

<sup>10</sup>) Zitate nach Georg Kempter: Dokumente zur französischen Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diss. München 1968, S. 121, 122.

<sup>11</sup>) Kurt Badt: Eugène Delacroix. Werke und Ideale. Köln 1965, S. 66, 67. – Kempter, S. 126. – Journal de Eugène Delacroix, II, S. 465/466.

Nach einem Bericht seines Schülers und Assistenten Pierre Andrieu wählte Delacroix in seiner Reifezeit für Licht, Lokalton, Halbschatten, Schatten und Reflex stets kontrastierende Farben: »Il faisait toujours contraster sa lumière et son ombre, sa demi-teinte et son reflet. Exemple: ombre violette, clair jaune, ton local rouge, demi-teinte bleu-gris, se guidant sur le ton local placé entre la demi-teinte et le clair, ton local qui, s'il n'était juste, désaccorderait tout le reste.«<sup>12</sup>

Aber Delacroix malte keine im Sonnenlicht erstrahlenden Landschaften, ihm kam es auf die Darstellung einer farbigen Gesamtatmosphäre an, die eine höchste farbige Bildeinheit und -harmonie, eine »Verkettung« (»liaison«) aller Bildfarben ermöglichte. Ein Eintrag seines Journals vom 25.1.1857 (III, S.41) lautet: »Liaison. Quand nous jetons les yeux sur les objets qui nous entourent, que ce soit un paysage ou un intérieur, nous remarquons entre les objets qui s'offrent à nos regards une sorte de liaison produite par l'atmosphère qui les enveloppe et par les reflets de toutes sortes qui font en quelque sorte participer chaque objet à une sorte d'harmonie générale. C'est une sorte de charme dont il semble que la peinture ne peut se passer; cependant il s'en faut que la plupart des peintres et même des grands maîtres s'en soient préoccupés. Le plus grand nombre semble même n'avoir pas remarqué dans la nature cette harmonie nécessaire qui établit dans une ouvrage de peinture une unité que les lignes elles-mêmes ne suffisent pas à créer, malgré l'arrangement le plus ingénieux. Il semble presque superflu de dire que les peintres peu portés vers l'effet et la couleur n'en ont tenu aucun compte; mais ce qui est plus surprenant, c'est que chez beaucoup de grands coloristes cette qualité est très souvent négligé, et assurément par un défaut de sentiment à cet endroit.«<sup>13</sup>

Die »Naturharmonie«, an der die »Bildharmonie« sich orientieren kann, war für Delacroix das Licht bei bedecktem Himmel, bei »temps couvert«, »temps gris«. Hierüber äußert sich der Künstler in seinem Tagebuch unter dem 5.5.1852 (I, S.433): »Il faut ébaucher le tableau comme serait le sujet par un temps couvert, sans soleil, sans ombres tranchées. Il n'y a radicalement ni clair ni ombres. Il y a une masse colorée pour chaque objet, reflétée différemment de tous cotés.«<sup>14</sup>

Vor allem ist es die *Reflexfarbe*, die Delacroix fasziniert. (In seiner Tagebucheintragung vom 29.4.1854 beschreibt er ausführlich die Reflexfarben, die entstehen, wenn Licht durch Bäume, durch ihre halbdurchsichtigen Blätter fällt.) Durch ihre Wiedergabe wird jede Farbe auf ihre Nachbarfarbe und, als Lichtelement, auf das Bildganze bezogen und zugleich die einheitliche Gegenstandsfarbe aufgelöst. So kann Delacroix in seiner Tagebucheintragung vom 29.4.1854 (Journal II, S.176/177) formulieren: »Plus je réfléchis sur la couleur, plus je découvre combien cette demi-teinte reflétée est le principe qui doit dominer, parce que c'est effectivement ce qui donne le vrai ton, le ton qui constitue la valeur, qui compte dans l'objet et le fait exister. La lumière, à laquelle, dans les écoles, on nous apprend à attacher une importance égale et qu'on pose sur la toile en même temps que la demi-teinte et que l'ombre, n'est qu'un véritable accident, toute la couleur vrai est là: j'entends celle qui donne le sentiment de

<sup>12)</sup> Kempter, S.127.

<sup>13)</sup> L.c., S.168/169.

<sup>14)</sup> Strauss, S.145.



Abb. 5: Camille Corot, *Erinnerung an Mortefontaine*, 1804, Paris, Musée du Louvre

l'épaisseur et celui de la différence radicale qui doit distinguer un objet d'un autre.»

Und auch der Schatten wird, in den Notizen für sein geplantes »Dictionnaire des Beaux Arts«, ganz zum »Reflex«: »Ombres. Il n'y a pas d'ombres proprement dites. Il n'y a que des reflets.« (Journal vom 11.1.1857; III, S.10.)<sup>15</sup> Damit löst sich Delacroix in seiner Farbtheorie schließlich von aller Bindung an das Dunkel.

In seiner 1899 erschienenen Schrift »D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme« konnte Paul Signac Delacroix' Farbteilung zur Grundlage der neoimpressionistischen Gestaltungsmethode erklären.

Aber es gibt auch noch andere Möglichkeiten, Licht, Freilicht, durch Farben darzustellen. Eine davon realisiert die *Valeur-Malerei*. »Valeur« meint »die Quantität an hell und dunkel, die in einem Ton enthalten ist«. So definierte Eugène Fromentin in seinem erstmals 1876 erschienenen Buch »Les maîtres d'autrefois, Belgique-Hollande«: Ein Farbton ist »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 oder an Kraft Rechnung zu tragen, die die Farbe mehr dem Helligkeits- oder dem Dunkelheitswerte nähert.«<sup>16</sup> Ähnlich formulierte Félix Bracquemond in seiner Schrift »Du dessin et de la couleur«, Paris 1883, S.109: »Le mot valeur spécifie, pour la lumière, l'intensité de clarté, abstraction faite de toute couleur. Il indique ce qui »valent« une couleur, une nuance, un ton, une teinte, mesuré sur une échelle graduée entre le blanc et le noir, limites extrêmes de la lumière.«<sup>17</sup> »Valeur« bezeichnet hier also den Lichtwert einer Farbe, ohne den Buntwert zu berücksichtigen.

Ein Meister der Valeurmalerei ist *Jean-Baptiste-Camille Corot* (1796–1875). Er beschrieb das Verhältnis von »valeur« und »couleur« in seiner Malerei folgendermaßen: »Ce qu'il y a à voir en peinture ou plutôt ce que je cherche, c'est la forme, l'ensemble, la valeur des tons. La couleur, pour moi, vient après. [...] J'aime avant tout l'ensemble l'harmonie dans les tons, tandis que la couleur vous donne quelquefois du heurté que je n'aime pas.« Théophile Silvestre erzählt in seiner »*Histoire des artistes vivants*«, Paris 1856, S.93, wie Corot die verschiedenen Helligkeitsstufen der Valeurs unterschied: »Si Corot voit deux nuages qui lui paraissent de prime abord également sombre, il s'appliquera à discerner positivement la différence qu'il sait d'avance exister entre eux, avant que de commencer sur le plus ou moins sombre la série de ses tons de couleur. Les deux extrêmes du ton général établis, les valeurs colorées intermédiaire prennent leur place relative et se subdivisent entre elles naturellement à l'infini. Si l'artiste observe dans un paysage ou dans une figure une coloration composée de quatre valeurs principales, il représentera la plus sombre par 1, la plus claire par 4, les deux intermédiaires par 2 et 3. Cette méthode lui permet de noter en voyage les effets les plus rapides, au point de vue purement pratique, car il n'est pas homme à chiffrer ses sentiments.«

<sup>15</sup>) Kempfer, S. 173, 174, 178.

<sup>16</sup>) Zitiert nach Eugène Fromentin: *Die Alten Meister, Belgien – Holland*. Ins Deutsche übertragen von Eberhard von Bodenhausen. 2. Aufl., Berlin 1907, S. 185.

<sup>17</sup>) Kempfer, S. 197.

Dazu achtete Corot darauf, dass jedes Bild sein Lichtzentrum hat. In einem Gespräch mit der Malerin Mme. Aviat, das Etienne Moreau-Nélaton veröffentlichte (»Corot, raconté par lui-même«, Bd. 2, Paris 1924, S. 46), sagte er zu ihr: »Il y a toujours dans un tableau un point lumineux mais il doit être unique. Vous pouvez le placer où vous voudrez: dans un nuage, dans la réflexion de l'eau ou dans un bonnet, mais il ne doit y avoir qu'un seul ton de cette valeur.«<sup>18</sup> (Vgl. Corots Bild »Erinnerung an Mortefontaine«, gemalt um 1864, Paris, Louvre, Abb. 5.)

Corot war kein reiner Freilichtmaler. In seinem Spätwerk »verwischten sich die Grenzen zwischen Freilicht- und Atelierarbeiten immer mehr. 1855 erwähnte Edmond About Corots Fähigkeit, auch bei der Arbeit in der freien Natur Motive hinzuzuerfinden. Umgekehrt konnte der Künstler sich bei der Arbeit im Atelier aber auch völlig auf sein Erinnerungsvermögen verlassen: »Nach meinen Exkursionen lade ich die Natur ein, für einige Tage bei mir zu verweilen, und dann setzt meine »Verrücktheit« ein: Mit dem Pinsel in der Hand suche ich im Gehölz meines Ateliers nach Haselnüssen, lausche dem Gesang der Vögel und dem Rauschen der Bäume im Wind und sehe die Bäche und Flüsse durch den Raum fließen [...] Hier bei mir im Atelier geht die Sonne unter, und hier bei mir geht sie auf.« (Nach Théophile Silvestre)<sup>19</sup>

Licht bedarf des *Dunkels*, um zur Erscheinung zu kommen. In der Malerei des 19. Jahrhunderts erinnert Courbets »dunkle« Malerei an diese phänomenologische Gesetzmäßigkeit.

*Gustave Courbet* (1819–1877) begann mit den dunkelsten Stellen des Bildes und verglich seine künstlerische Arbeit mit dem aus dem Dunklen Sichtbar machen der Dinge durch die aufgehende Sonne. Théophile Silvestre berichtet in seiner schon erwähnten »Histoire des artistes vivants«, S. 270: »Il poursuit l'harmonie en marchant par degrés de l'ombre la plus forte à la lumière la plus vive, et il appelle sa dernière touche: »Ma dominante«. Suivez, dit-il, cette comparaison: »Nous sommes enveloppés par le crépuscule du matin, avant les premières lueurs de l'aube: les objets sont à peine perceptibles dans l'espace; le soleil se lève: leurs formes se dessinent sensiblement; le soleil monte: elles s'illuminent par degrés et s'accusent enfin en toute plénitude. Eh bien, je procède dans mes tableau, comme le soleil agit dans la nature.« Je crois, sans m'arrêter à l'ambitieuse et inoffensive comparaison, qu'il est en ceci dans la vérité.« Auch zu Max Claudet (»Souvenirs, G. Courbet«, Paris 1878, S. 10) sagte Courbet: »Cela vous étonne que ma toile soit noire! [...] La nature sans soleil est noire et obscure; je fais comme la lumière, j'éclaire les points saillants, et le tableau est faite.«<sup>20</sup>

Auf diese dunklen Gründe baut Courbet, oftmals mit dem Palettenmesser arbeitend, seine dichten Farbschichten.

Seine 1854 gemalte »Schleuse im Tal von Optevoz« (München, Neue Pinakothek, Abb. 6) wird bestimmt von einer gedämpften und strengen, um Grau als Zentrum liegenden Farbskala: graugrün sind die Wiesenmatten, grau das Wehr und die Felsen, diese jedoch erscheinen ganz zerteilt, mit kurzen, über eine dunklere, braune Farbschicht borkig gelegten, stellenweise in Farbspritzern auf-



Abb. 6: Gustave Courbet, Schleuse im Tal von Optevoz, 1854, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

<sup>18</sup>) L.c., S. 206, 207, 208.

<sup>19</sup>) Zitiert nach John Leighton: »Bienheureux les paysagistes!« Landschaftsmalerei unter freiem Himmel. In: Christoph Heilmann, Michael Clarke und John Sillevs (Hrsg.): Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. München 1996, S. 30.

<sup>20</sup>) Kempster, S. 216, 217.



Abb. 7: Gustave Courbet, *Meeresstrand*, 1865, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

getupften Strichen. Beim Wasser lassen knappe, trockene, mit dem steilen Pinsel aufgetragene Flecken in Grau, Braun und Weiß über einer fast schwarzen Folie die Illusion glitzernden Sonnenlichts entstehen. Zugleich betonen sie den Eigenwert von Farbe und Faktur. Der Farbauftrag ist nicht vereinheitlicht. Die Schatten erscheinen viel glatter und summarischer als die Lichter, wirken als fast schwärzliche Dunkelheit; breit und flüssig ist das Wiesengrün über die dunkelbraune Folie gewischt.

1854 malten Courbet und Charles-François Daubigny vor diesem Motiv. Eine Untersuchung des Bildes ließ Reste auch einer Daubigny-Signatur erkennen; so ist anzunehmen, dass beide Künstler gemeinschaftlich dies Bild gemalt haben. Gleichwohl lassen sich ihre künstlerischen Anteile trennen: die Bäume und die Himmelszone stammen wohl von Daubigny.<sup>21</sup>

Auch in Courbets »Meeresstrand« (1865; Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Abb. 7) verdanken die Farben: Graubraun, Graugrün, Graublau, das Grau in vielen Abstufungen von Weißlich- bis Dunkelgrau ihre düster-erhabene Wirkung vornehmlich ihrer Hinterlegung mit dunklem Grund. Die Farbzonen treten räumlich nur wenig auseinander, sind sie doch in ähnlicher Dichte aufgetragen: Courbet »empâte également toutes les parties de ses compositions: les premiers plans, les horizons, les ombres, les lumières.« (Silvestre, *Artistes vivants*, S. 270).<sup>22</sup> Aber ihre Materialität lässt die Farben nicht nach vorne kommen. Nicht zu dinglicher Nähe konkretisieren sich hier die Farbflecken, sondern zur Darstellung elementarer Kräfte, in denen das Bedrohliche des Bildes gleichermaßen sich äußert wie in den Farben.

Das Werk gehört zu einer Reihe von Seebildern, die Courbet von September bis November 1865 während eines Aufenthaltes in Trouville malte.

Für *Théodore Rousseau* (1812–1867) bildete die Luftperspektive die Grundlage seiner Kompositionen und zugleich den »Modus« aller in ihr erscheinenden Dinge. Eine Darstellungsmethode, die sich auf die Modellierung von Einzel dingen, etwa von Bäumen, beschränkte, ohne sie in diesen »Modus« einzubetten, hielt er für ungenügend. An Alfred Sensier schrieb er (*Souvenirs sur Théodore Rousseau*, Paris 1872, S. 278/279): »Ils (die Bäume) nous demandent grace aussi pour ce que nous appelons modeler en terme d'atelier, ce qui consiste ordinairement à leur colorer un côté noir, bleuâtre, et un autre mélange d'une demi-teinte; ils ne veulent avoir du relief que celui qui leur est commun, et qu'ils empruntent à l'air. Ils sont eux-mêmes dans un mode, et ne demandent que leur très petite part de la plénitude de relief que nous devons consacrer à leur vie dans ce mode. [...] Ils se trouveront [...] réellement modelés dans l'air, si le tableau semble vivre de son atmosphère. [...] Pour Dieu et en recompense de la vie, qu'il nous a donné, faisons que dans nos oeuvres la manifestation de la vie soit la première de nos pensées; faisons qu'un homme respire, qu'un arbre puisse réellement végéter.«<sup>23</sup> Eine geradezu metaphysische Auffassung von »Atmosphäre« erfüllte diesen Maler der »Schule von Barbizon«. Ein Beispiel ist Rousseaus »Winterwald bei Sonnenuntergang, 1846–1867, New York, Metropolitan Museum of Art (Abb. 8).

<sup>21</sup> Vgl. Heilmann, Clarke, Sillevs (Hrsg.): Corot, Courbet und die Maler von Barbizon, S. 144, 184, 185.

<sup>22</sup> Kempter, S. 72.

<sup>23</sup> L.c., S. 181/182.

So wenig wie Corot war Rousseau ein reiner Freilichtmaler. »Sensier und andere klagten häufig darüber, hilflos zusehen zu müssen, wie Rousseau seine Bilder im Atelier überarbeitete und dabei die Frische der ersten Skizze allmählich unter immer neuen Farbschichten verschwand. Rousseau dagegen faßte die Entwicklung eines Bildes als einen organischen Vorgang auf, der in Analogie zu den verschlungenen Pfaden der Natur verlaufe. Gelegentlich verglich er sich und seine behutsame Technik (wie Sensier berichtet) mit einem Fluß, in dem sich im Lauf der Jahre Lehmschicht um Lehmschicht ablagert.« Auch beklagte sich Rousseau über die »Ablenkungen, die das unmittelbare Arbeiten nach der Natur mit sich bringe. Um seine Empfindungen möglichst adäquat umsetzen zu können, bedurfte er der Abgeschlossenheit des Ateliers. Zur Verteidigung seiner Gepflogenheit, ein Landschaftsbild dort, weit entfernt vom dargestellten Gegenstand, fertigzustellen, erklärte Rousseau, daß es ihm bei der Komposition seiner Bilder darum gehe, daß das, »was in uns selbst liegt, so weit wie möglich Eingang in das äußere Erscheinungsbild der Dinge finde«, auch wenn seine Arbeit letztlich auf den »jungfräulichen Impressionen der Natur« beruhe. Folglich galt denn Rousseaus Atelier auch eher als »Laboratorium eines Denkers« denn als Werkstatt eines Künstlers.« (Alfred Sensier)<sup>24</sup>

Die allen *impressionistischen* Malern gemeinsame Absicht war es, Naturmotive im »Freilicht« darzustellen. Aber welche Fülle künstlerischer »Realisationen« entstand daraus!

Claude Monet (1840–1926), »Schüler« von Eugène Boudin in Le Havre, dann im Wald von Fontainebleau die Natur studierend, 1863 begeistert von den klaren Farben der Bilder Eduard Manets, gilt als »le chef de l'école impressionniste«.<sup>25</sup> Aus der Vielfalt seiner künstlerischen Möglichkeiten seien nur drei Facetten herausgegriffen.

Monets »Impression, soleil levant« (Paris, Musée Marmottan, Farbbabb. Frontispiz) trägt das Datum 1872. Gezeigt auf der ersten Impressionisten-Ausstellung 1874, trug sein Titel wesentlich bei zur Einbürgerung des Begriffs »Impressionismus«. Lichtes, dünnes Graublau erfüllt weithin das Bild. Als orangeroter Kreis erscheint die Sonne, färbt Wolkenstreifen orangetonig, spiegelt sich mit weißlich und rötlich aufglitzernden Streifen im Wasser. Die »Impression« des Sonnenaufgangs im Hafen von Le Havre ist zugleich eine Komposition des Komplementärklangs Orange und Blau, der sich im grünlicheren Wasser zur Spannung von Zinnober und Grün wandelt. Je länger man das Bild betrachtet, umso räumlicher wird es. Das vorderste Boot wirkt mit seinem tiefen Bläulichgrau als Dunkelakzent, das zweite, etwas hellere, ist in warmem Grau gehalten, das dritte, noch hellere, ist graublau und leitet über zu den Blautönen des Hafens. Deren Abstufungen dienen der Gegenstandsassoziation und zugleich der räumlichen Weitung. Aus Farbe wird Nebel, – in der Luft und vor den Dingen –, werden Licht, Wasser und Spiegelungen erzeugt. Und doch bleibt die Farbe bewahrt in ihrem Eigenwert als Farbe. Aus Farbstrichen vor Farbgründen wird die erstaunliche Transparenz des Wassers gewonnen, wird die Bildbewegung geschaf-



Abb. 8: Théodore Rousseau, Winterwald bei Sonnenuntergang, 1846–67, New York, Metropolitan Museum of Art

<sup>24</sup>) Leighton, S. 28, 29/30.

<sup>25</sup>) Hélène Adhémar im Katalog »Hommage à Claude Monet (1840–1926)«. Paris, Grand Palais 1980, S. 13.

fen, im Himmel sich ausspannend nach rechts, auf dem Wasser kurvig nach links zurückführend. Grenzenlos weit dehnt sich der Bildraum und dennoch verliert das Gemälde nichts von dem ihm eigenen Flächenbezug, – dank einer alles Gegenständliche übergreifenden Farbmaterie.

Ganz anders malte Monet 1874 die »Brücke in Argenteuil« (Paris, Musée d'Orsay, Farbb. S. 76), erstmals gezeigt auf der zweiten Impressionisten-Ausstellung 1876.<sup>26</sup> Bildthema sind Segelschiffe auf der Seine, nahe der Brücke von Argenteuil. In strahlendem Weiß und Ocker zieht die Gruppe der Segelschiffe zuerst die Aufmerksamkeit auf sich. Die Körperschatten sind allein durch geringe Tonabstufung vom Weiß der Lichtbezirke getrennt. Nur die kurzen Schlagschatten vertiefen sich zu dunklen Blautönen. Der mittlere der Segelmasten ragt senkrecht in die Höhe, die beiden anderen neigen sich leise nach links, schon darin kommt leises Schaukeln auf dem Wasser zu anschaulichem Ausdruck. Die Bootskörper wie die in Dreiecksbeziehungen verbundenen Elemente der Masten, Taue und Großbäume schließen sich zu einer Gegenstandsformen und Spiegelbilder übergreifenden, in sich bewegten Gesamtfigur zusammen. Ein Tau führt nahe dem linken Bildrand zum aufgerafften Segel, und auch die Spiegelung des vordersten Bootes sucht Anschluss an den linken Bildrand – Hinweise darauf, wie wenig »zufällig« hier das Naturmotiv erscheint, wie kalkuliert die Umsetzung in das Bildgeviert erfolgte.

Und so auch im Farbigen. Helle, lichte Farben bestimmen das Bild, geordnet, – in erster Näherung beschrieben –, als Abfolge von Zonen. Hellblau füllt die unterste Zone, das Wasser, in dem der Himmel sich spiegelt. Links vorne ist es als intensiver Buntwert gegeben, der auch das Weiß der Boote in seinem Farbcharakter steigert, nach rechts hin wird es stärker durch Weiß gebrochen, nimmt also den Farbkontrast gleichsam in sich hinein. Darüber breiten sich Grünzonen aus, zuerst die Spiegelung der Bäume in verschiedenen Grüntönen, durchsetzt von Hellblau-, Braunviolett- und Weißlichbezirken. Die Teilung der Farbe in einzelne horizontale, nebeneinander gesetzte Pinselstriche, im Blaustreifen nur vereinzelt anklingend, kommt hier voll zur Geltung. Sie macht das Veränderliche der Wasseroberfläche sichtbar, zugleich aber die Bewegtheit, Leichtigkeit, das Leben der Farben selbst. Ein gelbgrüner Uferstreifen trennt die Spiegelung von der dichten Reihe der Bäume, die das Ufer säumen und sich zu einem nach kühlerem und wärmerem, gelblichem Grün differenzierten Gesamtkomplex vereinen. Hier dient die Farbteilung, gegenstandsverweisend, der Darstellung des Blattwerks. Eine schwarzbraune schmale Schattenzone unter den Baumkronen verleiht diesem Bezirk Festigkeit, bezeichnender Weise oberhalb der horizontalen Bildmitte: Nicht auf einer festen Basis sind die Bildelemente aufgebaut, vielmehr scheinen sie um diesen feingezogenen Schattenstreifen zu schweben. Nach oben hin schließt das Bild mit Himmelblau, – lichter und lockerer als das Blau des Wassers –, und dem zarten Weiß der Wolken, in dem das Weiß der Boote gedämpfter widerklingt. Dem in der Horizontalen sich ausbreitenden Bezirk der Spiegelung von Uferbäumen entgegen die Vertikalbahnen des hellen, brückenturmartigen Bauwerks mit seiner Spiegelung und die für einen Schattenbereich eigenartig hellen, lichtblauen Brückenpfeiler mit ihren

<sup>26</sup>) *Hommage à Claude Monet*, S. 127.

Spiegelbildern. Das gelb- und blaugrüne Reflexlicht unter den violettgetönten Brückenarkaden löst das Massive der Brückenarchitektur in lichthafte Flimmern auf, gleicht Gegenstand und Spiegelung im selben Realitätsgrad einander an. Ein in unterschiedlichem Maße nach Horizontalen und Vertikalen artikuliertes, in solcher Entgegensetzung wie auch in der Mikrostruktur der Farbflecken rhythmisiertes, zugleich in sich geschlossenes, keiner Erweiterung bedürftiges Bildganzes ist so entstanden, die Beliebigkeit des vorgegebenen Naturausschnitts verwandelnd, allen bloßen »Naturalismus« überschreitend.

Freilicht ist gegeben nicht nur in Landschaften, sondern auch bei den – im Impressionismus, vor allem bei Monet und Pissarro – nicht seltenen Stadtbildern.

Ein »modernes Sujet« im Oeuvre Monets ist der »Bahnhof Saint-Lazare« (Paris, Musée d'Orsay, Abb. 9). Monet kannte diesen Bahnhof gut. Hier kam man an, wenn man von Argenteuil – dort lebte er von 1871 bis zum Anfang des Jahres 1878 – nach Paris fuhr. Das 1877 gemalte Bild wurde im selben Jahr, zusammen mit sechs weiteren dieses Motivs, auf der dritten Impressionisten-Ausstellung gezeigt.<sup>27</sup> Emile Zola begrüßte in seiner Ausstellungsbesprechung das neue Bildmotiv: »Dieses Jahr zeigt Monet einige wunderbare Innenansichten von Bahnhöfen. Man kann den Lärm der einfahrenden Züge hören, man sieht die Rauchwolken, die sich unter dem riesigen Dach zerteilen. Das ist die Kunst von heute, [...] unsere Maler sind dazu gezwungen, die Poesie der Bahnhöfe zu entdecken, so wie ihre Väter die Poesie der Wälder und Flüsse entdeckt haben.«<sup>28</sup>

Die »Poesie der Bahnhöfe« gestaltet Monet aber nicht als naturalistische Momentaufnahme, sondern auch hier als konsequente Umsetzung des gegebenen Motivs in ein Bild eigenwertiger Farbharmonien in einem zarten und dennoch strengen Formgefüge.

Anders als bei der »Brücke in Argenteuil« bestreiten nun differenziert abgestufte, gebrochene Farben die Gesamtwirkung, Klänge von Blau und Gelblich, Graublau und hellem Bräunlich. Im Schienenbereich erscheinen Ockertöne, die sich links, in der Schattenzone, zu Rotbräunlich verdichten. Der rechte Schattenbezirk dagegen ist in Blaugrau gehalten. Auch das Bahnhofsdach ist eine Zone von Bläulichgrau, das sich zu den Seiten hin in Bräunlichtöne wandelt. Die intensivste Farbe, ein helles Blau, erscheint in den Rauchwolken, die vom Schornstein der einfahrenden Lokomotive aufsteigen. Einer »Fata morgana« gleich tauchen die Bauten des Bahnhofsvorplatzes, in Ocker und Gelblichweiß, aus Dunst und Sonnenlicht auf.

Auch dies ist kein Zufallsbild. Die große Bahnhofshalle ist fast symmetrisch dargestellt, die Abstände der dünnen Stützen von den seitlichen Bildrändern sind nahezu gleich. Als klare Winkelform hebt sich das Bahnhofsdach vom helleren Himmel ab. Das Gestänge seiner Verstreben und die Schattenstreifen der Dachfensterrahmen legen ein dünnliniges Netz durch Boden- und Dachzone. Vom Motiv wird entschiedene Tiefenflucht vorgegeben, die Bildgliederung in Farbzonen aber vermindert die Tiefenspannung, verdichtet den Bildraum zu einem Gewirk farbiger Schleier. Nahezu flächig breiten sich die Farbbezirke in



Abb. 9: Claude Monet, Bahnhof Saint-Lazare, 1877, Paris, Musée d'Orsay

<sup>27)</sup> L.c., S. 159.

<sup>28)</sup> Nach Anne Distel: Claude Monet. La gare Saint-Lazare. In: Musée d'Orsay. Meisterwerke der Impressionisten und Post-Impressionisten. Paris, London 1986, S. 90.



Abb. 10: Alfred Sisley, *Überschwemmung in Port-Marly*, 1876, Paris, Musée d'Orsay

Dach- und Gleisbereich aus. Sie folgen keiner Farb- und Luftperspektive. Vielmehr entfaltet sich der Bildraum insgesamt als Ferne; durch eine unüberbrückbare Distanz ist er vom Ort des Betrachters entrückt. Diesen Eindruck bewirkt vor allem die Erscheinungsweise der Farben. Sie verdeutlichen keine Oberflächen von Einzelgegenständen, dienen auch nicht einer »naturgetreuen« Wiedergabe von Licht und Atmosphäre, sondern lassen, in den rhythmisch wechselnden Größen ihrer Partikel, die Bildgegenstände erst aus sich entstehen. Sie erzeugen ein gemeinsames Medium, das die Materialunterschiede nahezu in sich aufhebt: Dach- und Bodenzonen wirken kaum dichter, materieller als der atmosphäre-erfüllte Freiraum.

Für das Schaffen Monets ist das Schlussjahr der Impressionisten-Ausstellungen, 1886, belanglos. 1880, 1881 und 1886 hatte Monet sich an diesen Ausstellungen nicht mehr beteiligt. Und es sei daran erinnert, dass die großen »Serien« seines Spätwerks, vor allem die Bilder der »Kathedrale von Rouen« (1892, 1893) und die »London«-Bilder (ab 1899) auch das Verhältnis von »Freilicht« und Subjekt neu definieren. Einige Kathedralenbilder tragen Untertitel wie »harmonie blanche«, »harmonie bleue«, »harmonie bleue et or«. Dabei trat zunehmend die Arbeit im Atelier wieder an die Stelle des Malens im Freien. Am 12. Februar 1905 schrieb Monet an seinen Kunsthändler Durand-Ruel: »Ob meine ›Kathedralen‹, meine ›London‹- und andere Bilder nach der Natur gemalt sind oder nicht, geht Niemanden etwas an und ist von keinerlei Bedeutung. Ich kenne so und so viele Maler, die nach der Natur malen und schauderhafte Sachen machen. [...] Das Resultat ist alles.«<sup>29</sup>

Alfred Sisley (1839–1899) wurde als der »harmonischste und zurückhaltendste« der impressionistischen Maler bezeichnet, so von Armand Silvestre 1873 im Katalog der Galerie Paul Durand-Ruel.<sup>30</sup> Seine Bilder ähneln bisweilen Monetschen. Die Unterschiede zeigen sich erst dem genaueren Blick. Sisleys »Überschwemmung in Port-Marly« von 1876 (Paris, Musée d'Orsay, Abb. 10) wird bestimmt vom bläulichgrünen Leuchten des Wassers unter einem bräunlichgrauen Wolkenhimmel, der nur an wenigen Stellen ein grünliches Blau freigibt. Dies Leuchten kommt zustande durch Kontraste zu graubräunlichen Spiegelungen auf dem Wasser, zum Blauschwarz einiger Boote und zum gedeckten Olivgrau der Bäume. Sisley lässt mit den verhaltenen Buntwerten auch die Dunkelheiten der Farben zur Geltung kommen, fasst die Farben also zugleich als Buntheiten und Valeurs, und gewinnt gerade daraus, im Kontrast, eine Lichtwirkung über das spezifische Farblicht hinaus. Anders als Monet setzt er die Farben nicht völlig mit ihrer Buntheit identisch, und reicher als Monet nuanciert er, vor allem im Hintergrund, die Buntwerte selbst. So kommt es, dass in Sisleys Bild auch das gebrochen Weiß, das »Schmutzigweiß« der Hauswand über dem Rötlichton des Sockels und unter dem kalten Blau und dem Braun des Daches leuchten kann. Sisley verfügt mithin über eine größere Spannweite zwischen Farb- und Helldunkelgehalten als Monet. Anders als Monet arbeitet Sisley auch häufig mit »verschwimmenden«, übergänglichen Gegenstandsgrenzen und steigert auch damit die Wirkmöglichkeiten von Farbe und Bildlicht, auch zur

<sup>29)</sup> Nach Hans Graber: Camille Pissarro, Alfred Sisley, Claude Monet. Nach eigenen und fremden Zeugnissen. Basel 1943, S. 305.

<sup>30)</sup> L.c., S. 113.

Gewinnung verhaltener Komplementärspannungen zwischen dem Blaugrün des Wassers zu ockerbräunlichen Streifen und rötlichen Spiegelungen. Sisley setzt Lichtakzente im Bild, als Leuchten eines Teils der Wasserfläche und der weißlichen Hauswand.

An Adolphe Tavernier schrieb der Künstler 1893. »Daraus ersehen Sie, daß ich für eine verschiedenartige Ausführung auf ein und demselben Bild bin. Das entspricht nicht ganz der landläufigen Meinung, doch glaube ich recht zu haben, namentlich, wenn es sich darum handelt, Lichtwirkungen wiederzugeben. Denn die Sonne läßt manche Teile der Landschaft zarter erscheinen, hebt dafür andere kräftiger hervor. Diese Lichtwirkungen, die sich in der Natur beinahe materiell nachweisen lassen, müssen auch auf der Leinwand materiell wiedergegeben werden.«<sup>31</sup>

*Camille Pissarro* (1830–1903) zeigte – als einziger der an den Gruppenausstellungen beteiligten Künstler – auf allen acht Impressionistenausstellungen seine Bilder. Er hatte mit ihnen weniger Erfolg als Monet oder Renoir. Denn seine Kunst ist herber, strenger und verhaltener. Theodore Duret ermunterte Pissarro in einem Brief vom 6. Dezember 1873: »Sie haben nicht das dekorative Empfinden von Sisley, noch das phantastische Auge von Monet; aber sie haben das, was diese nicht haben: ein intimes und tiefes Empfinden für die Natur und eine Kraft des Pinsels, die bewirkt, daß ein gutes Bild von Ihnen etwas absolut Solides ist. [...] Gehen Sie Ihren eigenen Weg. Auf Ihrer Bahn der ländlichen Natur werden Sie einen neuen Weg gehen, ebenso weit und hoch als jeder andere Meister.«<sup>32</sup>

Pissarro malte sein Bild »Les toits rouges, coin de village, effet d'hiver« (Paris, Musée d'Orsay, Farbabb. S. 56) 1877 in Pontoise. Es ist ein Wunderwerk der Darstellung flirrenden Sonnenlichts ganz aus den Farben, dem Bildaufbau und der Pinselführung heraus. Warme Farbtöne bewirken die Wärme des Bildlichts. Das Braunrot der Dächer steigert sich im mittleren und rechten ins Rötliche, klingt zinnobertonig aus in den Kaminverdachungen und rotbräunlich in den Sträuchern vor den Häusern, im Kreissegment des Bodens ganz vorne etwas dunkler werdend.

Die Blicke durch die räumlich gestaffelten Bäume auf das Gelbweiß der Hauswände und der stellenweise ganz freie, in Punkte sich lösende Auftrag des Weiß lassen das Licht vielfältig sich bewegen. Die dünnen Stämme, in mildem hellem Grün, werfen schmale violett getönte Schatten. Hellgrün leuchten auch die hochaufragenden Bäume rechts im Sonnenlicht. Vom linken Bildrand her wachsen dunkle bräunlichgraue Äste in den Vordergrund und steigern kontrastisch die Helligkeit der tieferstehenden Bäume. Vor dem verhalten grautonigen Blau des Himmels erstrahlen die Farben der Landschaft. Die Bildfarbigkeit spielt auf das Zarteste um den Komplementärkontrast von Rot und Grün, bereichert um Bläulich- und Gelblichtöne. Farbe, Licht und Bildaufbau gehen vollkommen überein: die Durchflechtung der Äste mit dem Weiß der Wände lässt das Licht vibrieren.

<sup>31</sup>) L.c., S. 132.

<sup>32</sup>) L.c., S. 33.



Abb. 11: Pierre-Auguste Renoir, Aufwärtsführender Pfad durch hohes Gras, um 1872–75, Paris, Musée d'Orsay

Ohne alle Schematik, ohne die mindeste dekorative Note (wie nicht selten bei Monet) gewinnt Pissarro aus dem »Motiv« eine das Zufällige überwindende Bildgestalt, – und zwar aus dem unscheinbaren, alltäglichen Motiv. Monet und Renoir dagegen suchten, je später desto mehr, nach dem ungewöhnlichen, entlegenen oder »spektakulären« Landschaftsmotiv. Dabei bringt Pissarro nie die Gestaltungsmittel, die Farbe und die Linie, nach ihrer Schönheitswirkung oder ihrem virtuosen Effekt für sich zur Geltung. Auch darin unterscheidet er sich von Monet und Renoir. Pissarro gewinnt seine »Inspiration« aus dem Naturmotiv, dem er sich mit ganzer Leidenschaft und in aller Demut anheimgegeben hat. Pissarro hatte Cézanne mit der impressionistischen Darstellungsmethode bekanntgemacht. Cézanne nannte ihn 1905, in einem Brief an Émile Bernard, »l'humble et colossal Pissarro«.<sup>33</sup>

Pierre-Auguste Renoir (1841–1919) verstand sich vornehmlich als Figurenmaler und Porträtist. Vermied er in diesen Bildgattungen nicht durchweg das Hübsche, Gefällige, »Charmante«, so zeigen einige seiner Landschaften eine andere Seite seiner Kunst, etwas Wildes, Chaotisches, Abgründiges. Als Beispiel diene sein um 1872–1875 gemalter »Aufwärtsführender Pfad durch hohes Gras« (Paris, Musée d'Orsay, Abb. 11). Eine freundliche, sonnige Wiesenlandschaft, und doch, wie merkwürdig! Das Grün der Wiese wechselt ständig in Farbton, Farbdichte, Farbauftrag. Der Farbstrich variiert, ganz unsystematisch, zwischen scharfen, gleichsam stechenden Linien und weichen, wattigen Flecken. Solche Wechselhaftigkeit der Pinselführung stellt die Einheit der wenn auch nur als »Impressionen« gemalten Gegenstände in Frage. Auch bei den Figuren tritt Gestalthaftes zurück zugunsten gestisch gesetzter weißer Lichter. Gegen einen gedeckten weißlichen Himmel kontrastieren scharf schwarz verschattete Bäume. Schwarz und schwarzgrün sind auch die Eigen- und Schlagschatten der Bäume im Wiesenbereich. Schwarz und dunkelgrün schweben Gräser und Zaunlatten vor dem Wiesen grün. Anderes bricht aus in weißliches oder gelbliches Licht. Nichts Festes, kein Grund, keine Erde wird ahnbar, allein sich verdichtender oder entspannender Farnebel. Nach vorne stürzt der Wiesenhang herab. Gegen seinen Absturz lodern, schwarzen Flammen gleich, Gräser empor. Das Bildlicht wird von den Buntfarben erzeugt, aber im Kontrast zu schwarzer Finsternis und gebrochenem oder aufblitzendem Weiß. In solch spontaner Landschaftsmalerei hat also durchaus noch Schwarz als Schatten- und Gegenstandsfarbe seinen Platz.

Renoir hat das Spontane, Unsystematische seiner Kunst in den Begriff der »Irregularität« gefasst. Der Natur sei ein »Horror des Regelmäßigen« eigen. »Die Teile einer Orange, die Blätter eines Baumes, die Blüten einer Blume sind nie identisch. Es scheint sogar, daß die Schönheiten jeder Art ihren Reiz aus der Verschiedenheit schöpfen. Wenn man die berühmtesten plastischen oder architektonischen Schöpfungen unter diesem Gesichtspunkt untersucht, bemerkt man leicht, daß die großen Künstler, die sie schufen, besorgt, so vorzugehen wie die Natur, deren respektvolle Schüler sie immer waren, sich sehr gehütet haben, ihr Fundamentalgesetz der Irregularität zu überschreiten. [...] Man kann so, ohne

<sup>33</sup> Paul Cézanne: Correspondance. Recueillie, annotée et préfacée par John Rewald. Nouvelle édition. Paris 1978, S. 314. – Paul Cézanne: Briefe. Aus dem Französischen übersetzt und herausgegeben von John Rewald. Zürich 1979, S. 295.

Furcht, sich zu irren, behaupten, daß jede wahrhaft künstlerische Schöpfung nach dem Gesetz der Irregularität konzipiert und ausgeführt wurde, [...] daß sie immer das Werk eines Irregularisten ist.«<sup>34</sup> Allein in seinen Landschaften aber ist Renoir entschieden diesem »Gesetz der Irregularität« gefolgt.

Nur mit Werken der siebziger Jahre kann *Paul Cézanne* (1839–1906) dem Impressionismus zugerechnet werden. Gleichwohl ist er in einer Betrachtung der Freilichtmalerei zu erwähnen, hat Cézanne doch, intensiv wie kein anderer, »vor dem Motiv« gearbeitet. Auch verdanken wir ihm in seinen gegen Ende des Jahrhunderts formulierten Gedanken entscheidende Einsichten über das Verhältnis von Licht und Farbe, Farbe und Modellierung, Farbe und Zeichnung, Farbe und Raum. Sie sind aus Unterhaltungen mit dem Künstler<sup>35</sup> und aus seinen späten Briefen überliefert. Einige davon seien zitiert.

Licht und Schatten sind Farbstufen: »La lumière et l'ombre sont un rapport de couleurs, les deux accidents principaux diffèrent non par leur intensité générale mais par leur sonorité propre.« (S. 16) »L'ombre est une couleur comme la lumière, mais elle est moins brillante; lumière et ombre ne sont qu'un rapport de deux tons.« (S. 36). Die geforderte Umsetzung von Licht und Schatten in Farbstufen gründet in Cézannes (schon eingangs erwähnter) Überzeugung, das Licht der Sonne sei nicht zu »reproduzieren«, sondern nur zu »repräsentieren«, nämlich durch Farben. (S. 173)

Mit der Umsetzung von Licht und Schatten in Farbe wird Körpermodellierung zur Farbstufung. »Modulation« tritt an die Stelle von »Modellierung«: »On ne devrait pas dire modeler, on devrait dire *moduler*«. (S. 36) Körpermodellierung wird zur Stufung von Farbflecken, die sich zu eigenwertigen, nach Kontrasten und Analogien organisierten Folgen ordnen. Schon 1907 beschrieb Maurice Denis diese Neuerung der Cézanneschen Farbgestaltung: »Le volume trouve donc chez Cézanne son expression dans une gamme de teintes, dans une série de taches: ces taches se succèdent par contrastes ou analogies selon que la forme s'interrompt ou se continue. C'était ce qu'il lui plaisait d'appeler *moluler* plutôt que modeler.« (S. 177)

Mit der Verwandlung von »Modellierung« in »Modulation« transformieren sich körperbegrenzende Linien in Farbsäume: Die kategorialen Unterschiede von Linie und Farbe werden aufgehoben: »La forme et le contour des objets nous sont donnés par les oppositions et les contrastes qui résultent de leurs colorations particulières. Le dessin pur est une abstraction. Le dessin et la couleur ne sont point distincts, tout dans la nature étant coloré.« (S. 16) Farbe, Zeichnung, Modellierung müssen in eins gefasst, zu einer einzigen, von der Farbe getragenen künstlerischen Wirkung gebracht werden: »Le dessin et la couleur ne sont point distincts; ou fur et à mesure que l'on peint on dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Les contrastes et les rapports de tons voilà le secret du dessin et du modelé.« (S. 36)

Schließlich ist auch der Bildraum Ergebnis der Farbmodulation. Cézanne gebraucht den Begriff »Raum« sehr selten, meist konkretisiert er ihn zu »atmo-

<sup>34</sup>) Nach Hans Graber: Auguste Renoir. Nach eigenen und fremden Zeugnissen. Basel 1943, S. 224, 225 (Die Gesellschaft der Irregularisten).

<sup>35</sup>) Conversations avec Cézanne. Edition critique présentée par P.M. Doran. Collection Macula. Paris 1978. Die im folgenden Text angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf diese Publikation. – Gespräche mit Cézanne. Hrsg. von Michael Doran. Aus dem Französischen von Jürg Bischoff. Zürich 1982.



Abb. 12: Paul Cézanne, *Die Brücke von Maincy*, 1879, Paris, Musée d'Orsay

sphère« und verbindet ihn mit dem Phänomen der »enveloppe«: »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.« (S. 16) In einem Brief an Emile Bernard schrieb Cézanne 1905: »La lumière par le reflet général c'est l'enveloppe.« (S. 46) Cézanne maß dem farbigen Reflex also fundamentale Bedeutung zu, er bildete für ihn ein die Form umhüllendes Medium, in dem Körper und Raum sich angleichen und mittels der Farbreihen ineinander übergeführt werden, ohne ihre Unterschiede preiszugeben. Auch darin erweist sich Cézanne als Fortsetzer der Delacroixschen Methode von Raumdarstellung.

All dies lässt Cézannes Bild der »Brücke von Maincy«, das der Künstler 1879 in der Nähe von Melun malte (Paris, Musée d'Orsay, Abb. 12), erkennen. Es zeigt Cézanne schon auf dem Weg seiner Überwindung des Impressionismus. Dargestellt ist eine Brücke über stillem Wasser, begleitet von dichtstehenden Bäumen, – eine in sich ruhende, geschlossene, ja verschlossene Welt. Bekundet sich in Monets »Brücke in Argenteuil« die Anwesenheit des Menschen – auch wenn er selber nicht erscheint –, durch die Segelboote, die seiner Freizeit dienen, wie auch durch das freundliche, einladende Haus am Ufer, so wirkt Cézannes Bildwelt als des Menschen unbedürftig und seiner Verfügbarkeit entzogen, als ein insgesamt von Bilddingen, die, jeweils plastisch ausgeformt, zugleich in unlösbaren Verkettungen miteinander verbunden sind. Nirgendwo finden sich flächige Zonen wie in Monets Bild. Zugleich ist alle Körpermodellierung Modulation von Farben, und im Medium der Farbmodulation verbinden sich Körper und Raum: so öffnet sich das kühle, etwas bläuliche Grün des Blattwerks mit gelblich oder weißlich aufgehellten, jeweils einzeln kantig gesetzten und so kristallin wirkenden Farbstrichen in den »umhüllenden Reflex« der Atmosphäre. In Graugrün, Weißgrau und Graubraun wechseln die Vertikalen der Baumstämme links als Einleitungsakzente. Zu ihnen führt die linke Brückenarkade mit ihrem zu prägnanter Gestalt geformten Spiegelbild. Über der Brückenarkade heben die Grün- und Braunmodulationen an. In Graublau ist der Brückensteg gehalten, seine klare Horizontale entgegnet den einleitenden vertikalen Stämmen, die in den Senkrechten des Waldes rechts ihr Echo finden. Über der Brücke entfaltet sich, in Grünmodulationen, die freie Schrägbewegung der Äste, unter ihr verdunkelt sich das Wasser mit Olivgrau-, Schwarz- und Graublau-Tönen in eine unergründliche Tiefe und bleibt gleichwohl edelsteinhaft fest. In der rechten, sachte fallenden Arkade klingt die rhythmische Bewegung langsam aus. Auch die Folge der Grünmodulationen findet rechts unten ihren Abschluss. – Das Naturmotiv hat eine Bildgestalt von unerschütterlicher Festigkeit und zugleich reichster farbig-rhythmischer Differenzierung gefunden.

Ein Hauptwerk der letzten Impressionisten-Ausstellung, 1886, war ein Bild von *Georges Seurat* (1859–1891), »Un dimanche après midi à l'île de la Grande Jatte« (1884/86, Chicago, Art Institute, Abb. 13), noch einmal das Thema der Freizeit-Landschaft, nun aber mit regungslosen, silhouettenscharf begrenzten Figuren. Entstanden aus einer Vielzahl von Vorstudien, 34 Ölskizzen und 28 Zeichnungen, tritt nun an die Stelle von Spontaneität die Methode, und zwar die Methode der Farbteilung in ihrer strengsten Form. Das Prinzip des »Chromo-Luminarismus« wird nun systematisch angewandt. Dabei spielt die Entgegensetzung von farbigem Licht und farbigem Schatten eine entscheidende Rolle. Die Folgerichtigkeit des divisionistischen Verfahrens wird an jedem Detail sichtbar. Ein Stück beschatteter Rasenfläche etwa lässt ein Farbgemenge erkennen aus quantitativ überwiegendem Grün, dem Lokaltönen des Grases, Orange als kaum fassbarer, reflektierter Lichtfarbe, Purpur als Komplementärfarbe des Grüns, Blau als Komplementärfarbe der angrenzenden gelbgrünen Lichtfläche, die selbst aus Gelb, Orange und Grün besteht.

Und bald wird das Bild, werden Freilicht, Farben und Linien zum Träger einer neuen Harmonie. Seurats erst 1890 formulierte Harmonietheorie lautet (in der Zusammenfassung für seinen ersten Biographen Jules Christophe): »Kunst ist Harmonie. Harmonie wiederum ist Entsprechung der Gegensätze (»analogie des contraires«) und Entsprechung des Ähnlichen (»analogie des semblables«) im Ton, in den Farben und in der Linie. Ton, das heißt Hell und Dunkel, Farbe, das heißt Rot und seine Ergänzung, das Grün. Das Orange und seine Ergänzung, das Blau, das Gelb und seine Ergänzung, das Violett. Linie, das ist die Richtung im Verhältnis zur Waagerechten. Alle diese Harmonien scheiden sich in solche der Ruhe, der Heiterkeit und der Trauer; Heiterkeit entsteht im Ton bei Vorherrschaft des Hellen, in der Farbe bei Vorherrschaft des Warmen, in der Linie bei Bewegung, die über die Horizontale aufsteigt. Ruhe stellt sich ein im Ton bei Gleichgewicht des Dunklen und des Hellen, in der Farbe bei Gleichgewicht des Warmen und des Kalten, in der Linie bei Ausrichtung auf die Horizontale. Der Ton stimmt sich auf Trauer bei Vorherrschaft der Dunkelheit, die Farbe bei jener der Kälte, die Linie bei absteigender Bewegung.«<sup>36</sup> Schon Seurats »Grand Jatte« erscheint als Ausdruck der »Ruhe«. Alle Bildelemente halten sich in gelassenem Gleichgewicht.

Freilichtmalerei feiert die Welt in der Schönheit des Lichts, mit Farben und ihrem je eigenen Licht, das zugleich hinausweist auf ein Licht, das alle Farben erst zur Erscheinung kommen lässt.



Abb. 13: *Georges Seurat*, *Ein Sonntagnachmittag auf der Insel Grande Jatte*, 1886, *The Art Institute of Chicago*

<sup>36</sup>) Vgl. Walter Hess: *Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian*. Neuaufgabe Mittenwald 1981, S. 22. – Dazu auch: Michael F. Zimmermann: *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*. Weinheim 1991, S. 295–300.