

Zum Beispiel:

Wahrnehmung und Gestaltung der Farbe

Die Malerei der Neuzeit war eine Kunst der Hell-Dunkel-Gestaltung. Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert wurde sie in unterschiedlichen Erscheinungsformen von einer »luminaristischen« Farbe bestimmt – einer Farbe, die sich im Spannungsbogen zwischen unfarbigem Dunkel und unfarbigem Licht entfaltet. Im 19. Jahrhundert verwandelte sich dieses Prinzip entscheidend: An die Stelle einer Hell-Dunkel-Farbe trat eine rein farbige, eine »koloristische« Farbe. Dieser Prozess kann als »Befreiung der Bildfarbe« verstanden werden, und damit als Voraussetzung für die endgültige, vor allem mit der Abstraktion verbundene Freisetzung der Farbe in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Freilich erschöpfte sich die Malerei des

William Turner steigerte in seinem Bild »Schneesturm. Lawine und Überschwemmung« die visuelle Erfahrung eines Naturereignisses zur Darstellung elementarer Kräfte, zum Hinweis auf die Sintflut. Wahrnehmung von Naturphänomenen wird zur Gestaltung des Unfassbaren (1836/37; Chicago, Ill., Art Institute).

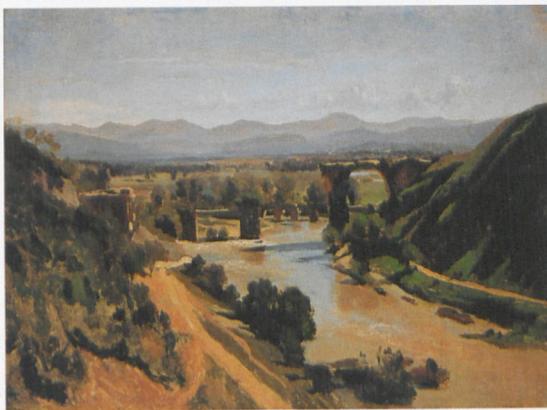


19. Jahrhunderts als Kunst der Farbe nicht in solcher Vorläuferschaft. Eine neue Erfahrung der Wirklichkeit war Ursache dieser Veränderung. Ihren Ausdruck fand sie in der Freilichtmalerei.

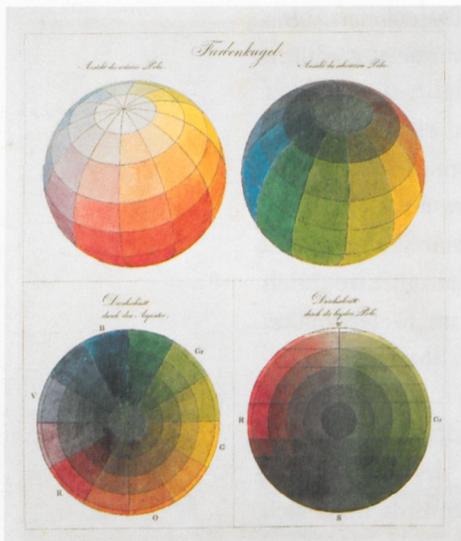
Aber kann Malerei in der Farbe wirklich »realistisch«, »naturalistisch« werden? Wie verhält sich die Bildfarbe zum Licht der Sonne? »Die Natur habe ich kopieren wollen, es gelang mir nicht«, erkannte Paul Cézanne, »aber ich war zufrieden, als ich entdeckt hatte, dass die Sonne zum Beispiel sich nicht darstellen ließ, sondern dass man sie repräsentieren musste durch etwas anderes, ... durch die Farbe.« Jeder Künstler, der im Freien malte, musste auf seine Weise eine Umsetzung des nicht darstellbaren Sonnenlichtes in Farben vollziehen.

Geschehen konnte dies durch die Aufhellung der Bildfarben und ihre Vermischung mit Weiß. William Turner war der Erste, der Weiß einen besonderen Rang in seiner Koloristik einräumte. Im Weiß verdichtete sich ihm die Helle des Lichtes; Weiß war ihm »substitute of light«, »Ersatz des Lichtes«. Aber Weiß wurde ihm auch zum Element seiner neuen Farbordnung: In manchen seiner Aquarelle treten Grau- und Gelb-, Ocker- und Violett-Braun-Töne aus dem umfassenden Weiß des Bildgrundes hervor.

Eine andere Weise, Licht und Farbe zu repräsentieren, bot die Valeurgestaltung. Nach der Definition des französischen Schriftstellers und Malers Eugène Fromentin bezeichnet der Begriff »Valeur« die »Quantität an hell und dunkel, die in einem Ton enthalten ist«. Diesen Weg beschritt Camille Corot, indem er die Farben seiner Bilder genau ihren Helligkeitsstufen gemäß einsetzte und die Buntwerte subtil auf Grau- oder Ockertöne abstimmte. Cézanne selbst fand in einer konsequenten Farbabstufung das Verfahren, Licht durch Farbe zu repräsentieren. Doch gerade seine Kunst zeigt, dass die Freilichtmalerei nur einer der möglichen Ausgangspunkte für die neue Farbgestaltung im 19. Jahrhundert war. Denn Wahrnehmung der Farbe bedeutet nicht allein Wahrnehmung der Farben der Natur, sondern in gleichem Maße auch Wahrnehmung der Bildfarben. Indem ein Künstler Letztere bewusst wahrnahm, mussten sich ihm neue Fragen farbiger Bildkomposition stellen, die mit Naturnachahmung gerade nicht zu lösen waren. Welche Wahrnehmung von Farbe stand aber zur Diskussion? Die Wahrnehmung, die auf die mit naturwissenschaftlichen Methoden messbare Gesetzmäßigkeit der Farbe ausgerichtet ist, unterscheidet sich grundsätzlich von der Wahrnehmung und Erfahrung der psychischen Kräfte der Farbe. Gerade der Erkundung der farbigen Ausdruckskraft aber widmeten sich viele Maler des 19. Jahrhunderts.



Camille Corots in Italien entstandene Landschaftsbilder – hier die im Freien gemalte Ölskizze »Die Brücke von Narni« – zeichnen sich durch zart abgestufte Farben, Lichteffekte und atmosphärische Stimmung aus; solche Valeurmalerie verwandelten die Impressionisten in helle, strahlende Farbigeit (1826; Paris, Louvre).



Philipp Otto Runge, einer der Hauptvertreter der deutschen Romantik, befasste sich in kunsttheoretischen Schriften auch mit der Farbenlehre. Seine »Modellstudien zur Farbenkugel« erläutern die Zusammenfassung von Bunt- und Neutralfarben in einem Farbkörper: Die Buntwerte besetzen den »Äquator«, die Skala von Schwarz nach Weiß entwickelt sich entlang der vertikalen Achse (1809; Hamburg, Kunsthalle).

Goethe bezeichnete diese Kräfte als die »sinnlich-sittlichen Wirkungen der Farbe«. Philipp Otto Runge, der mit Goethe über Probleme der Farbenordnung korrespondierte, entwickelte ein dreidimensionales Modell, eine »Farbenkugel«, um dem »Verhältnis aller Mischungen der Farben zueinander« auf die Spur zu kommen. Doch schon in einem Brief vom 7. November 1802 wird seine symbolische Auffassung der Farben deutlich: »Die Farbe ist die letzte Kunst und die uns

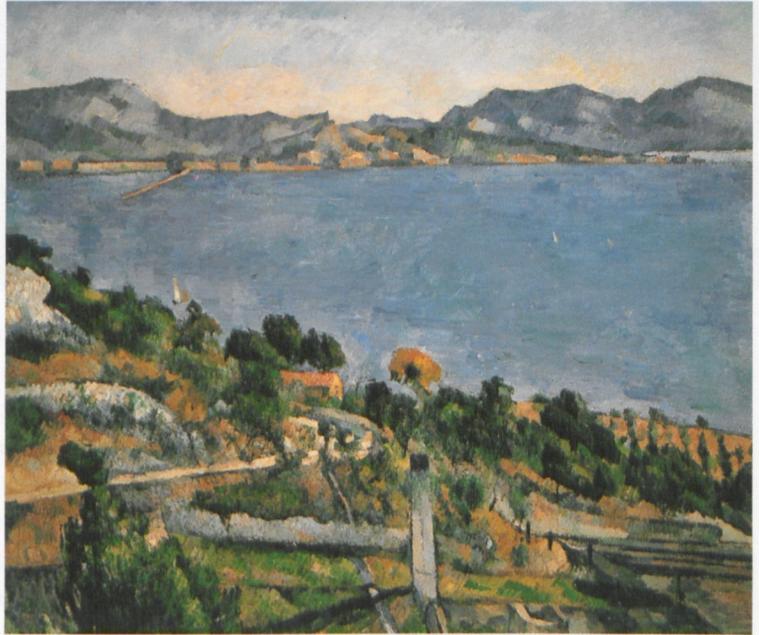
noch immer mystisch ist und bleiben muss, die wir auf eine wunderbar ahnende Weise wieder nur in den Blumen verstehen. Es liegt in ihnen das ganze Symbol der Dreyeinigkeit zum Grunde: Licht oder weiss, und Finsternis, oder schwarz, sind keine Farben, das Licht ist das Gute, und die Finsternis ist das Böse (ich beziehe mich wieder auf die Schöpfung); das Licht ist die Sonne, die wir nicht ansehen können, aber wenn sie sich zur Erde, oder zum Menschen neigt, wird der Himmel roth. Blau hält uns in einer gewissen Ehrfurcht, das ist der Vater, und roth ist ordentlich der Mittler zwischen Erde und Himmel; wenn beyde verschwinden, so kommt in der Nacht das Feuer, das ist das Gelbe und der Tröster, der uns gesandt wird – auch der Mond ist nur gelb.«



»Wer Romantik sagt, sagt moderne Kunst, das heißt Intimität, Geistigkeit, Farbe, Streben nach dem Unendlichen, ausgedrückt durch alle Mittel, die die Künste besitzen«, schrieb Charles Baudelaire 1846 über **Eugène Delacroix**, den er bewunderte. In dessen Bild »Die Frauen von Algier«, deren vielfältig abgestufte Farben noch von dunklen Tönen hinterlegt sind, empfand er Delacroix' »Melancholie« (1834; Paris, Louvre).

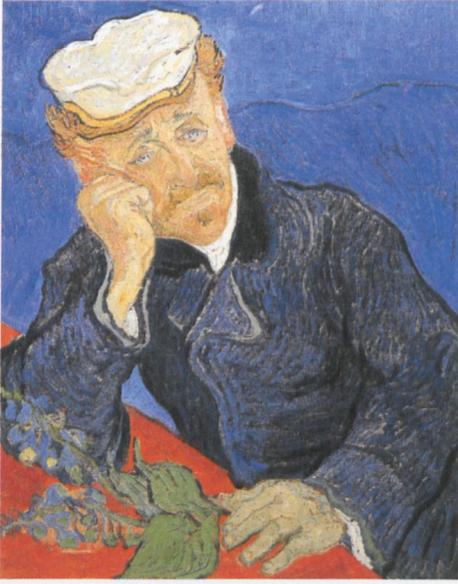
Die französischen Romantiker orientierten sich dagegen stärker an der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit. Wie bei keinem anderen Maler des 19. Jahrhunderts durchdringen sich bei Eugène Delacroix das Nachdenken über Probleme der Farbgesetzlichkeit und der Farbgestaltung einerseits und deren künstlerische Verwirklichung andererseits. Seine Tagebücher enthalten zahlreiche farbtheoretische Reflexionen und Beobachtungen farbiger Phänomene. Neben sein »Farbendreieck« von 1832 notierte Delacroix Wahrnehmungen über komplementärfarbige Schatten. Später unterschied er Kontrastbeziehungen zwischen Licht und Schatten, Mittelfarbe und

Obwohl sich die Landschaft in **Paul Cézannes** Bild »L'Estaque: Ansicht der Bucht von Marseille« weit öffnet, verschwimmen ihre klar bestimmten Konturen bis zum Horizont hin nicht. »Stellen Sie sich Poussin vor, aber ganz erneuert vor der Natur, das ist das Klassische, wie ich es meine« (1878/79; Paris, Musée d'Orsay).



Reflex. In einer Aufzeichnung vom 7. September 1856 heißt es: »Ich sehe von meinem Fenster aus einen Parkettleger, der, bis zum Gürtel nackt, in der offenen Galerie arbeitet. Ich bemerke, indem ich seine Farbe mit der äußeren Mauer vergleiche, wie starkfarbig die Mittelfarben 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 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 und besonders in der Sonne.«

Lässt so erst die Sonne die Fülle farbiger Schatten und Reflexe hervortreten, so mindert sie durch ihre Strahlkraft aber auch die Farbwirkung. Deshalb soll ein Maler, wie eine Eintragung in Delacroix' Tagebuch vom 5. Mai 1852 empfiehlt, »sein Bild so anlegen, als zeige sich sein Gegenstand bei



»Was mich am leidenschaftlichsten beschäftigt – sehr viel mehr als alles andere in meinem Beruf – ist das Porträt, das moderne Porträt. Ich suche es in der Farbe«, schrieb **Vincent van Gogh** 1890. Im selben Jahr schuf er in leuchtenden, ausdrucksstarken Farben dieses Bildnis seines Arztes und Freundes Paul Gachet, in dessen Obhut er die letzten Lebensmonate verbrachte (Paris, Musée d'Orsay).

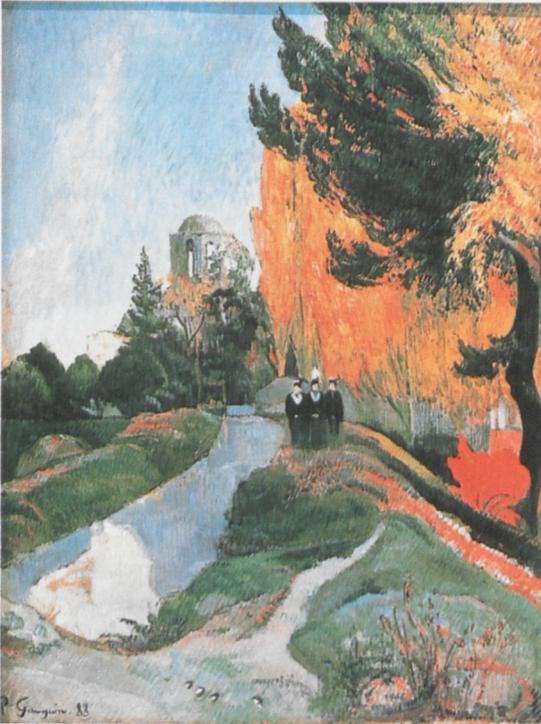
bedecktem Himmel ohne Sonne, ohne ausgeprägte Schatten. Es gibt grundsätzlich weder Helligkeiten noch Dunkelheiten. Es gibt für jeden Gegenstand eine farbige Masse, die von allen Seiten verschiedenartig reflektiert wird«. Eine Notiz vom 29. April 1854 ergänzt diesen Gedanken: »Je mehr ich über die Farbe nachdenke, desto mehr entdecke ich, dass der reflektierte Halbton das Prinzip ist, das herrschen muss. ... Das Licht ... ist nur etwas zufällig Hinzukommendes.« Eine solche Aufteilung der Farbe wurde bei Delacroix zur

Grundlage einer unauflöslichen Verkettung der Farben, welche die Farbharmonie entstehen lässt.

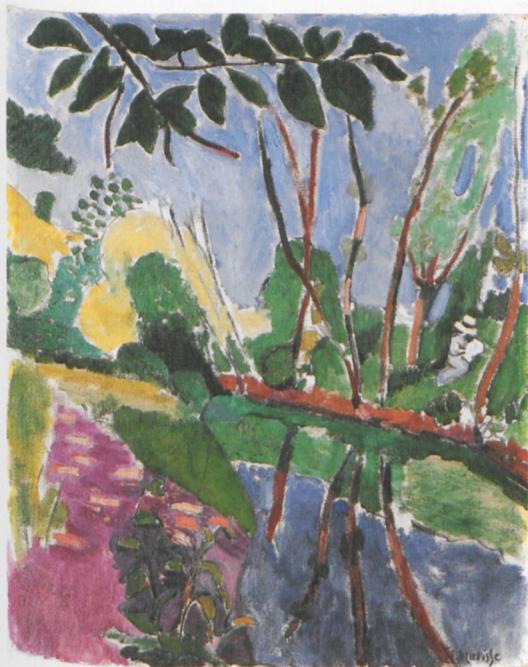
Auf diesen Vorstellungen baute Cézanne auf. Seine Äußerungen zur Farbe finden sich in späten Briefen oder wurden von Besuchern überliefert. Als Leitsatz für Cézannes künstlerisches Schaffen kann gelten, was er 1903 in einem Brief formulierte: »Alles ist, besonders in der Kunst, Theorie, entwickelt und angewandt im Kontakt mit der Natur.« In dieser Zweiteilung

von »Theorie« und »Natur« aber galt ihm die »Natur« als das Begründende. So schrieb er 1904, er wolle »nicht theoretisch recht haben, sondern angesichts der Natur«. Vor der »Natur«, vor dem »Motiv« formulierte Cézanne die Aussagen seiner Werke: »Der Schatten ist eine Farbe wie das Licht, doch ist er weniger leuchtend. Licht und Schatten sind lediglich ein Verhältnis zweier Farbtöne.«

Diese Feststellung belegt die eingangs erwähnte Umsetzung des Sonnenlichts in Farben, aber auch die Umsetzung der Modellierung von Körpern durch Farben. Denn Cézanne wollte –



Als **Paul Gauguin** Vincent van Gogh in Arles aufsuchte, malten beide Künstler dasselbe Motiv: die Nekropole der »Alyscamps« mit der Kuppel der Kapelle des heiligen Honoratus im Hintergrund. Im Gegensatz zu van Goghs Gemälden bestimmen Gauguins Bild milde Farben: Orange, Dunkelgrün, Blaugrau und helle, gebrochene Töne mit einem Akzent in lichtem Rot (1888; Paris, Musée d'Orsay).



Links: Angeregt von Paul Gauguin, stellte **Henri Matisse** im flächig-dekorativen Aufbau seines Bildes »Der Uferweg« milde Farbklänge in Blau und Grün, Violett und verhaltenem Gelb zusammen (1907; Basel, Kunstmuseum).



Rechts: **Robert Delaunay** knüpfte dagegen an Cézannes konstruktive Farbgestaltung an, band sie jedoch einer geometrischen Struktur ein. In seinem in Paris gemalten Bild »Fenster zur Stadt« erkennt man in der Mitte den Eiffelturm. Bildgegenstände, Bildraum,

Bildlicht werden durch Farbkontraste, die einander stellenweise überlagern und auch den Bildrahmen einbeziehen, repräsentiert. Aus den farbigen Simultankontrasten entsteht eine neue Bildynamik (1912; Hamburg, Kunsthalle).

im Gegensatz zu den Impressionisten – die Bilddinge in ihrer Körperlichkeit bewahren. Dies betrifft besonders die Konturgestaltung: »Zeichnung und Farbe sind niemals scharf getrennt. Im selben Grade wie man malt, zeichnet man. Je harmonischer die Farbe wird, desto bestimmter wird die Zeichnung. Wenn die Farbe den höchsten Reichtum zeigt, zeigt die Form die größte Fülle. Der Kontrast und die Beziehungen der Farbtöne: Darin liegt das Geheimnis der Zeichnung und der Modellierung. Wenn die Töne harmonisch nebeneinander stehen und lückenlos vorhanden sind, modelliert sich das Bild von selbst. Man sollte nicht sagen modellieren, man sollte sagen modulieren.« Gleichmaßen wird bei Cézanne auch der Bildraum in Farbstufungen übersetzt, ist er doch erfüllt vom »umhüllenden Reflex«, der »Umhüllung«, den reflektierten Halbtönen in der Terminologie Delacroix'. Cézannes Farbgestaltung bildete dann die Grundlage der konstruktiven Farbe bei Robert Delaunay, August Macke und Paul Klee. Die Farbe der Expressionisten gründet dagegen im starkfarbigen, symbolbeladenen Kolorit Vincent van Goghs und in den weicheren Farbklingen Gauguins.

L.D.