

GOETHE FARBENLEHRE IM KONTEXT DER KOLORITGESCHICHTE

Lorenz Dittmann

Goethes Farbenlehre soll nach einigen ihrer Hauptaspekte dargestellt und mit wichtigen Positionen der neuzeitlichen und modernen Farbenlehre und Farbgestaltung in Beziehung gebracht werden: mit der Farbe bei Rubens, Runge, Delacroix, Kandinsky und Klee.

Goethes Hauptwerk zur Farbenlehre ist sein 1810 erschienener „Entwurf einer Farbenlehre“. Vorangegangen waren die „Beiträge zur Optik, I-III“, 1791-1792, der „Versuch, die Elemente der Farbenlehre zu entdecken“ von 1793 und anderes. Das Hauptwerk gliedert sich in zwei Bände. Der erste Band umfaßt zwei Teile: einen didaktischen Teil und einen zweiten, polemischen Teil, der „Enthüllung der Theorie Newtons“ gewidmet. Der zweite Band enthält „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“. Für unseren Zusammenhang ist allein der erste Teil des ersten Bandes wichtig. Dieser „didaktische Teil“ enthält Goethes eigene „Farbenlehre“. Er behandelt in sechs Abteilungen: 1. die „physiologischen Farben“, d.h., „die Farben, insofern sie dem Auge angehören und auf einer Wirkung und Gegenwirkung desselben beruhen“, 2. die „physischen Farben“, die Farben in Beziehung auf Licht und Finsternis, 3. die „chemischen Farben“, also die an Körpern erscheinenden Farben, 4. „Allgemeine Ansichten nach innen“, betreffend die Bedingungen der „Farben-Erscheinung und -Erzeugung“, 5. „Nachbarliche Verhältnisse“, also „Verhältnisse der Farbenlehre mit dem übrigen Wissen, Tun und Treiben“, und 6. die „sinnlich-sittliche Wirkung der Farben“.

Für die künstlerische Verwendung der Farbe müssen vor allem Goethes Auffassungen aus dem „Vorwort“, der „Einleitung“, dem ersten, vierten und dem sechsten Abschnitt, gewidmet den „physiologischen Farben“, den „allgemeinen Ansichten nach in-

nen“ und der „sinnlich-sittlichen Wirkung der Farbe“, zur Sprache kommen.

Es geht hier also nicht um eine allgemeine Charakterisierung der Farbenlehre Goethes, sondern allein um deren Betrachtung in Hinsicht auf ihren Zusammenhang mit der Geschichte der künstlerischen Farbenlehren und der künstlerischen Farbgestaltung, der Farbgestaltung in der Malerei.

Gleichwohl ist die Grundabsicht des Goetheschen Werkes zu benennen. Das „Vorwort“ skizziert sie, und die ersten Abschnitte daraus seien zitiert:

[...] eigentlich unternehmen wir umsonst, das Wesen eines Dinges auszudrücken. Wirkungen werden wir gewahr, und eine vollständige Geschichte dieser Wirkungen umfaßte wohl allenfalls das Wesen jenes Dinges. Vergebens bemühen wir uns, den Charakter eines Menschen zu schildern; man stelle dagegen seine Handlungen, seine Taten zusammen, und ein Bild des Charakters wird uns entgegentreten.

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. Ebenso entdeckt sich die ganze Natur einem anderen Sinne. Man schließe das Auge, man öffne, man schärfe das Ohr, und vom leisesten Hauch bis zum wildesten Geräusch, vom einfachsten Klang bis zur höchsten Zusammenstimmung, von dem heftigsten leidenschaftlichen Schrei bis zum sanftesten Worte der Vernunft ist es nur die Natur, die spricht, ihr Dasein, ihre Kraft, ihr Leben, ihre Verhältnisse offenbart, so daß ein Blinder, dem das unendlich Sichtbare versagt ist, im Hörbaren ein unendlich Lebendiges fassen kann.

An späterer Stelle heißt es:

So mannigfaltig, so verwickelt und unverständlich uns oft diese Sprache scheinen mag, so bleiben doch ihre Elemente immer dieselbigen. 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 in Raum und 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 trennend, das Dasein bewegend und irgendeine Art von Leben befördernd.

Indem man aber jenes Gewicht und Gegengewicht von ungleicher Wirkung zu finden glaubt, so hat man auch dieses Verhältnis zu bezeichnen versucht. Man hat ein Mehr oder Weniger, ein Wirken ein Widerstreben, ein Tun ein Leiden, ein Vordringendes ein Zurückhaltendes, ein Heftiges ein Mäßiges, ein Männliches ein Weibliches überall bemerkt und genannt; und so entsteht eine Sprache, eine Symbolik, die man auf ähnliche Fälle als Gleichnis, als nahverwandten Ausdruck, als unmittelbar passendes Wort anwenden und benutzen mag.

Diese universellen Bezeichnungen, diese Natursprache auch auf die Farbenlehre anzuwenden, diese Sprache durch die Farbenlehre, durch die Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen zu bereichern, zu erweitern und so die Mitteilung höherer Anschauungen unter den Freunden der Natur zu erleichtern, war die Hauptabsicht des gegenwärtigen Werkes.¹

Die Farbenlehre soll also Teil einer anschaulichen Philosophie der Natur, einer „Naturlehre“, werden. Der erste Anlaß, sich mit der Farbe theoretisch zu befassen, aber war für Goethe der Erkenntniswille, Aufschluß zu gewinnen über Fragen der künstlerischen Farbgestaltung. Danach verlangte es ihn, angeregt vor allem durch die Begegnungen mit Werken der Malerei auf seiner „Italienischen Reise“ (1786-1788) und durch Gespräche mit Künstlerfreunden. In

¹ Johann Wolfgang Goethe: *Schriften zur Farbenlehre*. Hg. v. Ernst Beutler. Zürich 1949 (Gedenkausgabe, Bd. 16), S. 9, 10f.

seiner „Konfession des Verfassers“, dem Schlußkapitel der „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“, blickt Goethe auf seine italienische Reise zurück:

Auch ging es mir, wie jedem, der reisend oder lebend mit Ernst gehandelt, daß ich in dem Augenblicke des Scheidens erst einigermaßen mich wert fühlte, hereinzutreten. Mich trösteten die mannigfaltigen und unentwickelten Schätze, die ich mir gesammelt; ich erfreute mich an der Art, wie ich sah, daß Poesie und bildende Kunst wechselseitig aufeinander einwirken könnten. Manches war mir im einzelnen deutlich, manches im ganzen Zusammenhange klar. Von einem einzigen Punkte wußte ich mir nicht die mindeste Rechenschaft zu geben: es war das Kolorit.

Mehrere Gemälde waren in meiner Gegenwart erfunden, komponiert, die Teile der Stellung und Form nach sorgfältig durchstudiert worden, und über alles dieses konnten mir die Künstler, konnte ich mir und ihnen Rechenschaft, ja sogar manchmal Rat erteilen. Kam es aber an die Färbung, so schien alles dem Zufall überlassen zu sein, dem Zufall der durch einen gewissen Geschmack, einen Geschmack der durch Gewohnheit, eine Gewohnheit die durch Vorurteil, ein Vorurteil das durch Eigenheiten des Künstlers, des Kenners, des Liebhabers bestimmt wurde. Bei den Lebendigen war kein Trost, ebensowenig bei den Abgeschiedenen, keiner in den Lehrbüchern, keiner in den Kunstwerken. [...] Je weniger mir nun bei allen Bemühungen etwas erfreulich Belehrendes entgegenschien, desto mehr brachte ich diesen mir so wichtigen Punkt überall wiederholt, lebhaft und dringend zur Sprache, dergestalt, daß ich dadurch selbst Wohlwollenden fast lästig und verdrießlich fiel. Aber ich konnte nur bemerken, daß die lebenden Künstler bloß aus schwankenden Überlieferungen und einem gewissen Impuls handelten, daß Helldunkel, Kolorit, Harmonie der Farben immer in einem wunderlichen Kreise sich durcheinander drehten. Keins entwickelte sich aus dem andern, keins griff notwendig ein in das andere. Was man ausübte, sprach man als technischen Kunstgriff, nicht als Grundsatz aus. Ich hörte zwar von kalten und warmen Farben, von Farben, die einander heben, und was dergleichen mehr

war; allein bei jeder Ausführung konnte ich bemerken, daß man in einem sehr engen Kreise wandelte, ohne doch denselben überschauen oder beherrschen zu können. [...]

Später kommt Goethe auf die Farben in der Natur zu sprechen:

Indessen versäumte ich nicht, die Herrlichkeit der atmosphärischen Farben zu betrachten, wobei sich die entschiedenste Stufenfolge der Luftperspektive, die Bläue der Ferne sowie naher Schatten, auffallend bemerken ließ. Beim Scirocchimmel, bei den purpurnen Sonnenuntergängen waren die schönsten meergrünen Schatten zu sehen, denen ich um so mehr Aufmerksamkeit schenkte, als ich schon in der ersten Jugend bei frühem Studieren, wenn der Tag gegen das angezündete Licht heranwuchs, diesem Phänomen meine Bewunderung nicht entziehen konnte. Doch wurden alle diese Beobachtungen nur gelegentlich angestellt, durch soviel andres mannigfaltiges Interesse zerstreut und verdrängt, so daß ich meine Rückreise unternahm und zu Hause, bei manchem Zudrang fremdartiger Dinge, die Kunst und alle Betrachtung derselben fast gänzlich aus dem Auge verlor.

Sobald ich nach langer Unterbrechung endlich Muße fand, den eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen, trat mir in Absicht auf Kolorit dasjenige entgegen, was mir schon in Italien nicht verborgen bleiben konnte. Ich hatte nämlich zuletzt eingesehen, daß man den Farben, als physischen Erscheinungen, erst von der Seite der Natur beikommen müsse, wenn man in Absicht auf Kunst etwas über sie gewinnen wolle. [...]²

Und so beginnt Goethes langer, zwanzigjähriger Weg der Beschäftigung mit der Farbenlehre. Farbenlehre als Teil einer Naturlehre und zugleich entworfen in Hinsicht auf die künstlerische Farbgestaltung – das bezeichnet die Spannweite der Goetheschen Farbenlehre. Entsprechend bekundet sich auch in der Farbgestaltung der Maler, die mit Goethes Farbenlehre in Verbindung gebracht werden können, mit der Farbe zugleich ihr Bezug zur Natur.

² Ebd., S. 703-706.

In der „Einleitung“ des „didaktischen Teils“ seines „Entwurfs einer Farbenlehre“ wiederholt Goethe seine Grundthese:

Wir sagten: die ganze Natur offenbare sich durch die Farbe dem Sinne des Auges. Nunmehr behaupten wir, wenn es auch einigermaßen sonderbar klingen mag, daß das Auge keine Form sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes voneinander fürs Auge unterscheidet. Und so erbauen wir aus diesen dreien die sichtbare Welt und machen dadurch zugleich die Malerei möglich, welche auf der Tafel eine weit vollkommener sichtbare Welt, als die wirkliche sein kann, hervorzubringen vermag.

Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu danken. Aus gleichgültigen tierischen Hilfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seinesgleichen werde; und so bildet sich das Auge am Lichte fürs Licht, damit das innere Licht dem äußeren entgegentrete.

Hierbei erinnern wir uns der alten ionischen Schule, welche mit so großer Bedeutsamkeit immer wiederholte: nur von Gleichem werde Gleiches erkannt, wie auch der Worte eines alten Mystikers, die wir in deutschen Reimen folgendermaßen ausdrücken möchten:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?³

Beide Aussagen gehören zusammen. „Auge – Licht“, „Gottes eigne Kraft – Göttliches“ sind voneinander nicht zu trennen. Und damit stoßen wir auf den Kern des Goetheschen Kampfes gegen Newtons Farbtheorie. Weil Goethe im Licht der Sonne etwas „Göttliches“ sah, deshalb konnte er es nicht dulden, dieses Licht in Farben zerspalten zu lassen. „Ich erkannte das Licht in seiner Reinheit und Wahrheit, und ich hielt es meines Amtes, dafür zu streiten“, so Goethe zu Eckermann, und aus einem Gespräch mit Goethe vom

³ Ebd., S. 20.

11. März 1832 überliefert Eckermann: „Fragt man mich, ob es in meiner Natur sei, die Sonne zu verehren, so sage ich abermals: durchaus! Denn sie ist gleichfalls [die Rede war zuvor von Christus] eine Offenbarung des Höchsten, und zwar die mächtigste, die uns Erdenkindern wahrzunehmen vergönnt ist. Ich anbeate in ihr das Licht und die zeugende Kraft Gottes, wodurch allein wir leben, weben und sind und alle Pflanzen und Tiere mit uns.“⁴

Goethe spricht also in seiner „Farbenlehre“ davon, daß mit Hell, Dunkel und Farbe die sichtbare Welt erbaut würde, und gleichzeitig davon, daß so die Malerei ermöglicht würde. Das heißt, Goethes Farbenlehre bezieht sich in dieser Hinsicht auf die neuzeitliche Helldunkelmalerei, an deren Ende sie steht.

Einen Hinweis darauf gibt der Absatz 34 der „Physiologischen Farben“. Er lautet: „Vielleicht entsteht das außerordentliche Behagen, das wir bei dem wohlbehandelten Helldunkel farbloser Gemälde und ähnlicher Kunstwerke empfinden, vorzüglich aus dem gleichzeitigen Gewährwerden eines Ganzen“ – also eines Ganzen aus Hellem und Dunklem –, „das von dem Organ sonst nur in einer Folge mehr gesucht, als hervorgebracht wird, und wie es auch gelingen möge, niemals festgehalten werden kann.“⁵

Als Repräsentanten der Helldunkelmalerei wähle ich Peter Paul Rubens (1577-1640). Goethe bewunderte ihn wegen seiner künstlerischen Freiheit, die jeden Gegenstand, den sie ergreift, zum Kunstwerk zu verwandeln vermag: „Er suchte nicht sowohl das Bedeutende, als daß er es jedem Gegenstande zu verleihen wußte...“

Im Folgenden handelt es sich um einen rein systematischen Vergleich im Hinblick auf *Farbenordnungen*. Goethe hat sich nicht mit der Rubensschen Farbgestaltung befaßt. Überdies stammt das Kapitel „Geschichte des Kolorits seit Wiederherstellung der

⁴ Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hg. v. Ernst Beutler. Zürich 1948 (Gedenkausgabe, Bd. 24), S. 771.

⁵ Goethe: *Farbenlehre*, S. 34.

Kunst“ in den „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“ von Goethes Freund und Berater, dem Schweizer Maler Johann Heinrich Meyer. Meyer hat auch die „Hypothetische Geschichte des Kolorits besonders griechischer Maler, vorzüglich nach dem Berichte des Plinius“ verfaßt.

Rubens bietet sich für unseren Zusammenhang auch deshalb an, weil in seinem Umkreis wohl das älteste gedruckte Farbendiagramm entstand. Rubens' Farbenlehre ist uns nicht erhalten, ihre Kerngedanken dürften in der Farbenlehre des 1613 veröffentlichten Lehrbuchs der Optik von François d'Aguilon (Franciscus Aguili-nius) auf uns gekommen sein. Das Farbdigramm dieser Schrift zeigt als Grundfarben Gelb, Rot und Blau zwischen Weiß und Schwarz (Abb. 1). Aus den Mischungen dieser Grundfarben ergeben sich Gold (Orange), Purpur (Violett) und Grün. Die Bedeutung dieses Farbenschemas beruht auf der Stringenz, mit der das System der Grundfarben und ihrer Mischungen entwickelt ist.⁶

Bilder von Rubens, die bald nach seiner Rückkehr aus Italien entstanden sind (der Künstler hielt sich dort von 1600 bis 1608 auf), wurden von der Forschung in engen Bezug zu dieser Farbenordnung gebracht. Michael Jaffé⁷ sah dies Farbensystem bei der um 1609 gemalten „Verkündigung an Maria“ (im Wiener Kunsthistorischen Museum aufbewahrt) in die Bildfarbigkeit umgesetzt. Das Gewand Marias ist in „Albus“ und „Caeruleus“ gehalten, der Vorhang in „Rubeus“; „Albus“ und „Flavus“ sind dem Heiligen Geist und seiner Glorie zugeordnet. Sie durchdringen die Dunkelheit des intensiven „Niger“. „Flavus“ kehrt wieder im Haar des Engels, „Aureus“, „Purpureus“ und „Viridis“, die „colores compositae“, bestimmen das Gewand des Engels, „Albus“ und „Niger“ seine Flügel. Soweit Jaffé. Damit ist aber nur das Allgemeinste über die Farbkomposition des Bildes ausgesagt. Deren Besonderheit aber liegt in der Bewegung des Engels zu Maria, und damit der Se-

⁶ Vgl. Thomas Lersch: *Farbenlehre*. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Bd. 7, 1974, Sp. 201f.

⁷ Michael Jaffé: *Rubens and Optics: Some fresh Evidence*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), S. 365.

kundärfarben zu den Primärfarben hin. Ein Bild erschöpft sich ja nie in der bloßen Repräsentation eines Farbenschemas.

Das zwischen 1609 und 1611 entstandene Rubens-Gemälde „Juno und Argus“ (im Kölner Wallraf-Richartz-Museum) zeigt die Übertragung der Augen des toten hundertäugigen Argus in den Schweif ihres Pfaus durch die Göttermutter Juno. Auch dieses Bild wurde auf die Farbenlehre des Aguilonius bezogen⁸: die Trias der Grundfarben ist hier in der rechten Bildhälfte zu finden, Rot im Gewand der Juno, Blau im Gewand der Götterbotin Iris, Gelb in Junos Wagen. Der Regenbogen vereint die einfachen und die zusammengesetzten Farben, die Pfauenfedern zeigen nur zusammengesetzte. Damit sind aber nur die Farben aufgezählt. Große Bildbereiche aber werden von Dunkelheit bestimmt, und die Farben leuchten auf, besonders die Inkarnate.

Rubens' Farben gründen im Helldunkel. Helldunkel als Grund der Farben kommt in Aguilonius' Farbenschema nur in der Entgegensetzung von „Albus“ und „Niger“ zum Ausdruck. Genauer aber hat Goethe dieses Verhältnis ins Wort gebracht, als er von den Farben als „Taten und Leiden des Lichts“ sprach.

Mit der Konstitution der Farben aus dem Helldunkel steht die unterschiedliche Gewichtung der Grundfarben in engem Zusammenhang. Eine Trias aus gleichgewichtigen Komponenten gibt es bei Rubens nicht.⁹ Nicht selten dominiert Rot, so etwa bei dem um 1618 gemalten Bild „Christus und die reuigen Sünder“ (München, Alte Pinakothek). Hier scheint sich der Gelblichton in Haar und Gewandung Magdalenas, der in ihrem Haar zu Goldgelb sich erhebt, im kraftvoll-milden Rot des Christumantels erst zu erfüllen. Das gebrochene Blau des Petrusmantels, das kühler in der Himmelszone nachklingt, bildet eine zweite Stimme.

⁸ Vgl. Charles Parkhurst: *Aguilonius' Optics and Rubens' Color*. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 12 (1961), S. 35-49.

⁹ Hierzu und zum folgenden weiterführend: Verf.: *Versuch über die Farbe bei Rubens*. In: Erich Hubala (Hg.): *Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge*. Konstanz 1979, S. 37-72.

Rot ist für Rubens eine akzentuierende Farbe, eine Steigerungsfarbe. Auch Goethe sieht in Rot eine Steigerungsfarbe. Ein Unterabschnitt der „Allgemeinen Ansichten nach innen“ seiner Farbenlehre steht unter dem Titel „Steigerung ins Rote“. Hier heißt es:

699. Das Blaue und Gelbe läßt sich nicht verdichten, ohne daß zugleich eine andre Erscheinung mit eintrete. Die Farbe ist in ihrem lichteften Zustand ein Dunkles, wird sie verdichtet, so muß sie dunkler werden; aber zugleich erhält sie einen Schein, den wir mit dem Worte rötlich bezeichnen.

700. Dieser Schein wächst immer fort, so daß er auf der höchsten Stufe der Steigerung prävaliert. Ein gewaltsamer Licht-eindruck klingt purpurfarben ab. [...] ¹⁰

Rubensbilder des zweiten Jahrzehnts aber setzen häufig Buntfarb- und Helldunkel-Komplexe in entschiedenen Kontrasten gegeneinander. Kräftiges Rot und mittelhelles Blau sind die Farben der vom Himmel herabstürzenden Engel bei der um 1616 entstandenen „Niederlage Sanheribs“ (ebenfalls in der Alten Pinakothek aufbewahrt, Abb. 2). In gelblichem Licht strahlt der Himmel auf: die Grundfarbentrias eint den himmlischen Bereich. Doch bleibt diese Farbkonfiguration nicht in solch hierarchischer Bindung, vielmehr klingt der Akkord von Blau und Rot und Gelb rechts, in den Gruppen der flüchtenden Assyrer, nach. Abgründe von Dunkelheit trennen die im Licht aufstrahlenden Bezirke. – Im Bildzentrum um Sanherib, der von seinem aufbäumenden Pferd sinkt, ziehen Grau- und Blaugrautöne die Aufmerksamkeit auf sich. Zusammen mit den Ockertönen, die sich in den Inkarnaten verdichten, repräsentieren sie am reinsten die Helldunkeleinheit und Helldunkelspannung bei Rubens.

Im Farbenschema des Aguilonius – und später auch im Farbkreis Goethes, wie wir sehen werden – tauchen Grau und Ockerbraun nicht auf. Erneut zeigt sich hier ein Hinweis auf die Diskre-

¹⁰ Goethe: *Farbenlehre*, S. 189.

panz von systematischen Farbordnungen und künstlerischer Farbgestaltung.

Grau und Ocker bilden zugleich den Farbgrund, der bei Rubens Buntfarbigkeit entläßt. Die Münchner Alte Pinakothek besitzt eine Reihe von Ölskizzen von Rubens zu seinem großen Zyklus mit Taten der französischen Königin Maria de Medici, der Gattin Heinrichs IV., bestimmt für das Palais du Luxembourg, heute im Besitz des Louvre. Diese in den frühen zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts entstandenen Skizzen lassen die Genese von Buntheit aus dem in Silbergrau und Ocker streifig getönten Grund erkennen. Bei der „Erziehung der Prinzessin“ füllt kühles, silbergraues Licht die Grotte und wird von den drei Grazien aufgenommen. Blautöne schwingen darin mit, begleitet von gelblichen und rosafarbenen Tönen. Im Gewand der Prinzessin verdichtet sich Grau zu bläulichgestimmter Dunkelheit. Die rahmenden Braunbereiche, die im Inkarnat des musizierenden Apoll den Ockergrund zur Geltung bringen, wachsen in seinem Gewand zu einem Rötlichton an. Die Skizze der „Glücklichen Regierung der Königin“ (Abb. 3) führt die Umsetzung des Grau-Ocker-Grundes in Buntfarben einen Schritt weiter. Ausgeprägtes Gelb erscheint hier. Ihm antworten aus dem Grund erwachsende Blautöne und ein braungebundenes Karmin.

Die Trias der Grundfarben Gelb – Rot – Blau findet sich in der neuzeitlichen Malerei häufig, die Trias der Sekundärfarben Orange – Grün – Violett viel seltener. Bei Rubens aber bestimmt sie die Farbkomposition wichtiger Bilder. Im Bildnis der „Helene Fourment mit ihrem erstgeborenen Sohn Frans“, gemalt um 1635, aufbewahrt gleichfalls in der Alten Pinakothek München (Abb. 4), bildet dunkelverhangenes Grün die Mitte einer sekundären Trias mit dem Goldorange des Stuhles und dem Orangebraun des Vorhangs, wie dem brauntonigen Violett des Rockes und dem kühleren Violett des Hutes.

Auch bei der Berliner „Heiligen Cäcilie“ von 1639/40 ist Grün der Dunkelheit zugewandt, umgeben von den Dunkelsphären des Blauschwarz im Mantel, des dunklen Graus im seidenen Überrock. Aus Graurosa steigt die Farbigkeit des Rocks zu Orange- und

Goldgelb auf, ein Violett-Ton schimmert im Inkarnat des Puttos links daneben. Verhalten klingt also hier ebenfalls die Trias der Mischfarben auf.

Das Farbenschema des Aguilonius verdeutlicht die Unterscheidung in Grund- und Mischfarben, läßt auch die Trias der Grund- und die Trias der Mischfarben erkennen.

Goethe ordnet die Farben im Kreis an und dieser Farbkreis macht gleichfalls die Unterscheidung in die Grundfarben Rot – Gelb – Blau und die Mischfarben Grün – Orange – Violett deutlich, zugleich aber die komplementäre Entsprechung der Farben, also die Komplementärkontraste Rot – Grün, Blau – Orange, Gelb – Violett. Das Farbendiagramm des Aguilonius verdeutlicht diese Kontrastspannungen noch nicht. Solche Veränderung der Farbenordnungen entspricht der Tatsache, daß Komplementärkontraste erst in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts wichtig werden, in der neuzeitlichen Malerei dagegen nur geringe Bedeutung haben.

1810, im selben Jahr wie Goethes „Entwurf einer Farbenlehre“, erscheint die Farbenlehre Philipp Otto Runges (1777-1810). Ihr Titel lautet: „Farben-Kugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zueinander und ihrer vollständigen Affinität; mit angehängtem Versuch einer Ableitung der Harmonie in den Zusammenstellungen der Farben“. Im Unterschied zu Goethe entwirft Runge also eine dreidimensionale Ordnung der Farben. In mehreren Briefen tauschte sich Runge mit Goethe aus. In einem Brief vom 3. Juli 1806 schreibt Runge an Goethe: „Drei Farben, Gelb, Rot und Blau, gibt es bekanntlich nur. Wenn wir diese in ihrer ganzen Kraft annehmen und stellen sie uns als in einem Cirkel begrenzt vor, so bilden sich aus diesen drei Übergänge, Orange, Violett und Grün, [...] und diese sind in ihrer mittleren Stellung am brillantesten und die reinen Mischungen der Farben“.¹¹ An einer

¹¹ Heinz Matile: *Die Farbenlehre Philipp Otto Runges. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre*. München, Mittenwald 1979, S. 154.

späteren Stelle dieses Briefes unterscheidet Runge die durchsichtigen von den undurchsichtigen Farben. So heißt es etwa: „Wenn wir die drei Farben, Rot, Blau und Gelb undurchsichtig zusammen mischen, so entsteht ein Grau, welches Grau eben so aus Weiß und Schwarz gemischt werden kann. – Wenn man diese drei Farben durchsichtig also mischt, daß keine überwiegend ist, so erhält man eine Dunkelheit, die durch keine von den andern Teilen hervorgebracht werden kann.“¹² Goethe nahm diesen Brief Runges als „Zugabe“ zum Kapitel „Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe“ seiner Farbenlehre auf¹³, aber er übernahm nicht, für künstlerische Belange, Runges prinzipielle Unterscheidung in durchsichtige und undurchsichtige Farben. Für den Maler aber kann diese Unterscheidung wichtig werden im Hinblick auf die künstlerischen Verfahren der Lasur- und Alla-Prima-Malerei.

Erst anderthalb Jahre später, in einem Brief an Goethe vom 21. November 1807, schildert Runge eine dreidimensionale Farbenordnung, die auch das Verhältnis der Buntfarben zu Schwarz und Weiß berücksichtigt:

Das Verhältnis der drei Farben zu Schwarz und Weiß ließe sich sehr gut durch einen Globus darstellen, nämlich so; den Äquator teile ich in sechs Teile, nämlich in der Abteilung der drei Farben im Triangel, durchschnitten von dem Triangel der drei reinen dazwischen liegenden Mischungen. Der Nordpol sei weiß, der Südpol schwarz. [...] Der Äquator ist die brillante Eigenschaft der Farbe; diese verliert sich nach Norden in allen Mischungen ins Weiße und nach Süden ins Schwarze. Durchschneide ich diese Kugel von dem Nordpol nach dem Südpol, so vermischt sich im Mittelpunkt dieser Linie Weiß und Schwarz in Grau; durchschneide ich sie durch den Äquator, so vermischen sich im Mittelpunkt die Farben in dasselbe Grau.¹⁴ (Abb. 5)

¹² Vgl. ebd., S. 165-172.

¹³ Vgl. Goethe: *Farbenlehre*, S. 235-242.

¹⁴ Matile: *Farbenlehre Runges*, S. 155.

Die als Manuskript im Winter 1808/09 vollendete, im Januar 1810 in Hamburg publizierte „Farben-Kugel“ arbeitet diesen Entwurf aus. Runge schreibt über seine Farbenordnung zusammenfassend:

Man wird sich nun eben so wenig irgend eine Nuance, welche, durch Vermischung, aus den fünf Elementen hervorgegangen wäre, denken können, welche nicht in diesem Verhältnis berührt oder enthalten wäre, als man sich eine andere richtige und vollständige Figur für das Ganze dieses Verhältnisses wird vorstellen können. Und da jede Nuance zugleich in ihr richtiges Verhältnis, zu allen reinen Elementen wie zu allen Mischungen gestellt ist, so ist diese Kugel als eine Generaltabelle zu betrachten, wodurch derjenige, welcher zu seinem Geschäfte verschiedener Tabellen bedürfte, sich immer wieder in den Zusammenhang des Ganzen aller Farben zurechtfinden könnte. Wie es denn jetzt dem Aufmerksamen einleuchten muß, daß sich auf einer ebenen Fläche keine Figur zu einer vollständigen Tabelle aller Mischungen finden könne; indem sich das Verhältnis nur cubisch nachweisen läßt.¹⁵

Das heißt aber auch: Ein Farbkreis genügt nicht zur Veranschaulichung der ganzen Farbwelt. Dieser systematische Zug stellt aber nur einen Aspekt der Rungeschen Farbenlehre dar. Ein anderer wird in Runges Farbsymbolik sichtbar. Ein Brief Runges vom 7. November 1802 benennt sie:

Die Blumen, Bäume und Gestalten werden uns dann aufgehen, und wir haben einen Schritt näher zur Farbe getan! Die Farbe ist die letzte Kunst und die uns noch immer mystisch ist und bleiben muß, die wir auf eine wunderlich ahnende Weise nur in den Blumen verstehen. – Es liegt ihnen das ganze Symbol der Dreieinigkeit 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 können wir nicht begreifen, und die Finsternis sollen wir nicht begreifen, da ist den Menschen

¹⁵ Ebd., S. 161.

die Offenbarung gegeben und die Farben sind in die Welt gekommen, das ist: blau und rot und gelb. Das Licht ist die Sonne, die wir nicht ansehen können, aber wenn sie sich zur Erde, oder zum Menschen neigt, wird der Himmel rot. Blau hält uns in einer gewissen Ehrfurcht, das ist der Vater und rot ist ordentlich der Mittler zwischen Erde und Himmel; und wenn beide 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.¹⁶ (Abb. 6)

Runges „Kleiner Morgen“ von 1808 (in der Hamburger Kunsthalle, Abb. 6) vermittelt eine Ahnung dieser Farbsymbolik. Aurora, die Gestalt der Morgenröte, tritt als Trägerin des Lichtes über den Horizont. Zu ihren Füßen liegt im Tau der morgendlichen Wiese ein Kind, Sinnbild des allumfassenden Anfangs: des Tages im Morgen, des Jahres im Frühling, des Menschenlebens in der Geburt, der Welt in der Schöpfung. Aus den Knospen und von den Blattspitzen der Lichtlilie, die oben noch der Schatten der schwindenden Nacht umfängt, schweben musizierende Engel in den Raum hinaus, während vier Genien die Rosen der Morgenröte über die Erde streuen, zwei weibliche wie Herolde der Aurora über Wolken voraneilend, zwei männliche zu Seiten des Kindes in den Kissen des Frühnebels kniend. Engel und Genien bilden einen Kreis, der den Himmel mit der Erde, die Frau mit dem Kinde verbindet und die Darstellung in eine christliche Sinnggebung vertieft: die Lichtbringerin Aurora ist zugleich die Bringerin des Lichtes der Welt, Maria, und das neugeborene Kind zu ihren Füßen der Erlöser. Der Rahmen führt uns die Schöpfung vor Augen, die sich vom Pol des irdischen Lichtes unten, der vom Erdball verdeckten Sonne, in Blumen, Kindern und Engeln, von Gelb über Rot zu Blau, aufsteigend entwickelt zum Pol des himmlischen weißen Lichtes oben, das, umkreist von Engelsköpfen, als göttliche Glorie in Strahlen durch die Wolken bricht.

¹⁶ Ebd., S. 130.

In ihrer transzendierenden Tendenz und ihrer scharfen Wertdifferenzierung zwischen Licht und Dunkel trennt sich Runges Farbsymbolik entschieden von Goethes in der Naturerkenntnis begründeten Farbenlehre.

Nur in einigen Werken aber entspricht Runges Farbenlehre unmittelbar der Realisierung. Meist stellen sie nicht die Entgegensetzung von Licht und Dunkel dar, sondern den Übergang, den Zwischenzustand. Runge bevorzugt die Dämmerung, seine Farben sind Farben der Dämmerung. Sie sind in ihrer Buntkraft geschwächt und erscheinen übergänglich, können nirgends zum Stillstand kommen.

Runges „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ von 1805 (Kunsthalle Hamburg) ist nicht mehr erfüllt von der Einheit einer Helldunkelspannung, – wie sie bei Rubens zu finden ist –, vielmehr steht tiefes Dämmerungsdunkel im Vordergrund gegen die Morgenhelle des Himmels, wobei die überhelle Lichtquelle verdeckt wird von der skurrilen Dunkelsilhouette des Esels mit seinem Sattel. Die Farben, gegenlichtig in der Dämmerung erscheinend, erheben sich in ihrem Buntwert nur bis zu einem matten Kupfertön im Mariengewand und einem ähnlichen Rot im Feuer. Sonst herrschen Zwischentöne, wie auch bei den „Eltern des Künstlers“ von 1806, in denen Buntheit nur bis zum Graurosa des Kinderkleidchens aufsteigt, oder den „Hülsenbeckischen Kindern“ von 1805/06 (beide Werke ebenfalls in der Hamburger Kunsthalle zu sehen). Letztere zeigen als beherrschende Buntfarbe die „Zwischenfarbe“ Grün.

Goethe ordnete die Farben, wie schon erwähnt, im Kreis an. Der Farbkreis ist keine neue Art der Farbenordnung. Als erster verwendete wohl der englische Arzt Robert Fludd 1626 den Kreis als Farbenschema (Abb. 7). Fludd ordnete sieben Farben in einer Helldunkelfolge zwischen Schwarz und Weiß, wobei jedoch Schwarz und Weiß hart aneinanderstoßen und sowohl Rot (rubeus) und Grün (viridis) als mittlere Farben mit gleichem Anteil an Hell und Dunkel, bzw. Weiß und Schwarz bezeichnet werden.

Auch Isaak Newton, dessen Farbenlehre Goethe so scharf bekämpfte, ordnete die Farben im Kreise an (Abb. 8). Der Farbkreis seiner „Opticks“, erschienen London 1704, zeigt die Farben in der Abfolge des Spektrums. Newton zerlegte das Licht mit Hilfe eines Prismas in einzelne Farben und fand sieben „principal colours“: „Red“, „Orange“, „Yellow“, „Green“, „Blew“, „Indigo“ und „Violet“. In dieser Abfolge erscheinen sie im Kreis. Dieser Farbkreis läßt auch „Gegenfarben“, farbige „Gegensatzpaare“ erkennen, allerdings „Gegenfarben“ im Sinne Newtons. Newton hatte nämlich bei seinen Forschungen entdeckt, daß die konzentrischen Farbringen, die entstehen, wenn zwei dünne Glasplatten aufeinandergepreßt werden, bei zurückgeworfenem und durchgelassenem Licht abwechselnd weiß und schwarz, rot und blau, gelb und violett, grün und „zusammengesetzt aus Rot und Violett“ erscheinen. Diese Gegensatzpaare sind in Newtons Farbkreis abzulesen.¹⁷

Auch Goethes Farbkreis ist aus „Gegenfarben“ komponiert, aber, und das ist das Entscheidende, es sind die vom Auge „geforderten Farben“, die ihn bilden (Abb. 9). Die betreffenden Absätze im Abschnitt „Totalität und Harmonie“ des Kapitels „Sinnlich-sittliche Wirkung der Farben“ lauten:

805. Wenn das Auge die Farbe erblickt, so wird es gleich in Tätigkeit gesetzt, und es ist seiner Natur gemäß, auf der Stelle eine andre, so unbewußt als notwendig, hervorzubringen, welche mit der gegebenen die Totalität des ganzen Farbkreises enthält. Eine einzelne Farbe erregt in dem Auge, durch eine spezifische Empfindung, das Streben nach Allgemeinheit. [...]

807. Hier liegt also das Grundgesetz aller Harmonie der Farben, wovon sich jeder durch eigene Erfahrung überzeugen kann, indem er sich mit den Versuchen, die wir in der Abteilung der physiologischen Farben angezeigt, genau bekannt macht.

¹⁷ Vgl. John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Ravensburg 1994, S. 9, 171f.

808. Wird nun die Farbentotalität von außen dem Auge als Objekt gebracht, so ist sie ihm erfreulich, weil ihm die Summe seiner eignen Tätigkeit als Realität entgegen kommt. [...]

809. Um sich davon auf das leichteste zu unterrichten, denke man sich in dem von uns angegebenen Farbenkreise einen beweglichen Diameter und führe denselben im ganzen Kreise herum, so werden die beiden Enden nach und nach die sich fordernden Farben bezeichnen; welche sich denn freilich zuletzt auf drei einfache Gegensätze zurückführen lassen.

810. Gelb fordert Rotblau

Blau fordert Rotgelb

Purpur fordert Grün

und umgekehrt.¹⁸

Goethes Farbenlehre setzt den *aktiven Betrachter*, das tätige Subjekt ins Recht. Dies ist ein zentrales Thema auch der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts.

Eugène Delacroix (1798-1863) ordnete die Farben im Prinzip wie Goethe an, jedoch in Form eines Dreiecks (Abb. 10). Seine Zeichnung innerhalb eines während seiner Marokko-Reise im ersten Halbjahr 1832 benutzten Skizzenbuches wird von einem Text begleitet, der die Mischung der drei Sekundärfarben aus den drei Grundfarben beschreibt und daran Beobachtungen anfügt über grüne Schatten im Rot, violette im Gelben, genaue Wahrnehmungen also in der freien Natur.¹⁹ Allerdings finden sich in Delacroix' Werken nur selten komplementärfarbige Schatten.

Schon Goethe hatte komplementärfarbige Schatten beobachtet. Absatz 75 im Kapitel „Physiologische Farben“ lautet:

Auf einer Harzreise im Winter [sie dauerte vom 29. November bis zum 16. Dezember 1777] stieg ich gegen Abend vom Brocken herunter, die weiten Flächen auf- und abwärts waren beschneit, die Heide von Schnee bedeckt, alle zerstreut stehenden Bäume und vorragenden Klippen, auch alle Baum-

¹⁸ Goethe: *Farbenlehre*, S. 214.

¹⁹ Vgl. Georg Kempfer: *Dokumente zur französischen Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Diss. München 1968, S. 121.

und Felsenmassen völlig bereift, die Sonne senkte sich eben gegen die Oderteiche hinunter.

Waren den Tag über, bei dem gelblichen Ton des Schnees, schon leise violette Schatten bemerklich gewesen, so mußte man sie nun für hochblau ansprechen, als ein gesteigertes Gelb von den beleuchteten Teilen widerschien.

Als aber die Sonne sich endlich ihrem Niedergang näherte und ihr durch die stärkeren Dünste höchst gemäßigter Strahl die ganze mich umgebende Welt mit der schönsten Purpurfarbe überzog, da verwandelte sich die Schattenfarbe in ein Grün, das nach seiner Klarheit einem Meergrün, nach seiner Schönheit einem Smaragdgrün verglichen werden konnte. Die Erscheinung ward immer lebhafter, man glaubte sich in einer Feenwelt zu befinden, denn alles hatte sich in die zwei lebhaften und so schön übereinstimmenden Farben gekleidet, bis endlich mit dem Sonnenuntergang die Prachterscheinung sich in eine graue Dämmerung, und nach und nach in eine mond- und sternhelle Nacht verlor.²⁰

Delacroix verband in seiner späteren Zeit Beobachtungen von farbigen Kontrastbeziehungen im Licht und im Schatten mit Beobachtungen über Mittelfarben und Reflexe. In einer Aufzeichnung seines Tagebuches vom 7. September 1856 heißt es:

Ich sehe von meinem Fenster einen Parkettleger, der, bis zum Gürtel nackt, in dem offenen Gang [der ‚galérie‘] arbeitet. Ich bemerke, indem ich seine Farbe mit der äußeren Wand vergleiche, wie starkfarbig die Mittelfarben [die ‚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 [d.h. 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

20

Goethe: *Farbenlehre*, S. 47.

der 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.²¹

Bemerkenswert ist, daß in Charles Blancs „Grammaire des arts du dessin“ von 1867, einem in Frankreich weit verbreiteten Lehrbuch auch für Farben, Goethe und Delacroix in einem Atemzug wegen ihres gemeinsamen Interesses an komplementärfarbigem Nachbildern genannt wurden.

In Delacroix' Farbgestaltung steigen die Komplementärkontraste zu neuer Bedeutung auf. Sein Frühwerk der „Dante-Barke“ von 1822 (im Louvre) wird noch entscheidend bestimmt von den großen Farb- und Helldunkelgegensätzen: einem aufleuchtenden grünlichen Graublau und tiefem, warmem Rot bei Dante, Braun im Mantel Vergils. Das tiefe Blau im Mantel des Fährmanns Phlegias geht schon in Dunkel über, das den Grund erfüllt, unterschiedlich nach Blaugrau, Graubraun, Orangebraun gestimmt. Dichtes, schwärzliches Flaschengrün im Wasser umfaßt eng die Leiber der Verdammten.

Die um 1837 entstandenen „Verzückten von Tanger“ (aufbewahrt in einer New Yorker Privatsammlung, Abb. 11) aber erscheinen in intensiven Rot-Grün-Kontrasten, begleitet von Gelb-Rot-Klängen und eingebettet in das den Straßenraum erfüllende Sonnenlicht.

Théophile Silvestre berichtet über Delacroix' Methode der genauen Bestimmung von Komplementärkontrasten: „Um die Komplementärkontraste in exakter Weise zu finden, ordnete Delacroix die Farben auf einem Karton in kleinen Häufchen kreisförmig an. In der Mitte dieses Farbkreises befestigte er einen drehbaren Zeiger. So konnte er sowohl die unmittelbare Nachbarschaft, wie auch, mit Hilfe der beiden Enden des Zeigers, die diametral

²¹ Nach Kurt Badt: *Eugène Delacroix. Werke und Ideale*. Köln 1965, S. 66.

liegenden Komplementärpaare der Farben feststellen.“²² So hatte auch schon Goethe die Komplementärfarben im Farbkreis bestimmt.

In Delacroix' späten Bildern wirken komplementäre Töne vielfältig zusammen. Bei der „Vertreibung Heliodors aus dem Tempel“ in der Pariser Kirche Saint-Sulpice, gemalt 1856-61 (Abb. 12), wird im unteren Bildteil der Rot-Grün-Kontrast mehrfach variiert, im Klang von Gelb und Grauviolett erscheint der herabstürzende Engel, Goldgelb-Blau-Akkorde treten hinzu. Die Komplementärkontraste haben sich vom Phänomen farbiger Schatten gelöst und sind zu eigenwertigen Farbkonfigurationen geworden. Sie entwickeln sich innerhalb eines gedeckten Bildlichts, der „demi-teinte refletée“, die, wie Ernst Strauss formulierte, „für Delacroix zum Grundmaterial seiner farbigen Konzeption wurde“²³. Ein empirisch wahrnehmbares Phänomen, die Farben, wie sie sich an den Dingen nur bei diffusem Licht zeigen, bildet die Grundlage, aus ihr erwächst eine eigenwertige und doch in neuer Weise dem „Sehen“ zugehörige Farbkomposition.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entfaltet Goethes Farbenlehre eine neue Art der Wirkung. Nun treten die farbigen *Ausdruckswerte* in den Vordergrund, wie sie Goethe erstmals umfassend im Kapitel „Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe“ dargestellt hatte. Hier heißt es (im Absatz 758):

Da die Farbe in der Reihe der uranfänglichen Naturerscheinungen einen so hohen Platz behauptet, indem sie den ihr angewiesenen einfachen Kreis mit entschiedener Mannigfaltigkeit ausfüllt, so werden wir uns nicht wundern, wenn wir erfahren, daß sie auf den Sinn des Auges, dem sie vorzüglich zugeeignet ist, und durch dessen Vermittelung auf das Gemüt in ihren allgemeinsten elementaren Erscheinungen, ohne Be-

²² Nach Kempster: *Dokumente*, S. 122f.

²³ Ernst Strauss: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*. Hg. v. Lorenz Dittmann. München, Berlin 1983, S. 145.

zug auf Beschaffenheit oder Form eines Materials, an dessen Oberfläche wir sie gewahr werden, einzeln eine spezifische, in Zusammenstellung eine teils harmonische, teils charakteristische, oft auch unharmonische, immer aber eine entschiedene und bedeutende Wirkung hervorbringe, die sich unmittelbar an das Sittliche anschließt. Deshalb denn Farbe, als ein Element der Kunst betrachtet, zu den höchsten ästhetischen Zwecken mitwirkend genutzt werden kann.²⁴

Goethe spricht hier also von der gegenstandsfreien Wirkung der Farben, und diese wird autonom erst in der Malerei des 20. Jahrhunderts gestaltet.

Das Grundbuch einer gegenstandsfreien Farbgestaltung ist Wassily Kandinskys (1866-1944) Ende 1911 erschienenenes, auf 1912 datiertes Werk „Über das Geistige in der Kunst“. Dessen fünftes, der „Wirkung der Farbe“ gewidmetes Kapitel endet mit den Sätzen:

Im allgemeinen ist also die Farbe ein Mittel, einen direkten Einfluß auf die Seele auszuüben. Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. – Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die Seele in Vibration bringt. – So ist es klar, daß die Farbenharmonie nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß. – Diese Basis soll als Prinzip der inneren Notwendigkeit bezeichnet werden.²⁵

Im folgenden Kapitel behandelt Kandinsky die „Formen- und Farbensprache“. Hier bespricht er Grundcharaktere der Farben (Abb. 13):

Die zwei großen Abteilungen, die dabei sofort ins Auge fallen, sind: 1. Wärme und Kälte des farbigen Tones und 2. Helligkeit oder Dunkelheit desselben. – So entstehen sofort vier Hauptklänge jeder Farbe: entweder ist sie A. warm und

²⁴ Goethe: *Farbenlehre*, S. 206.

²⁵ Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. 6. Aufl., mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümpliz 1959, S. 64.

dabei 1. hell oder 2. dunkel, oder sie ist B. kalt und 1. hell oder 2. dunkel.

Die Wärme oder die Kälte der Farbe ist eine Neigung ganz im allgemeinen zu Gelb oder zu Blau. Dies ist eine Unterscheidung, die sozusagen auf derselben Fläche geschieht [...]. Es ist eine horizontale Bewegung, wobei das Warme sich auf dieser horizontalen Fläche zum Zuschauer bewegt, zu ihm strebt, das Kalte – sich vom Zuschauer entfernt. [...]

Die zweite Bewegung von Gelb und Blau, die zum ersten großen Gegensatz beiträgt, ist ihre ex- und konzentrische Bewegung. Wenn man zwei Kreise macht von gleicher Größe und einen mit Gelb füllt und den anderen mit Blau, so merkt man schon bei kurzer Konzentrierung auf diese Kreise, daß das Gelb ausstrahlt, eine Bewegung aus dem Zentrum bekommt und sich beinahe sichtbar dem Menschen nähert. Das Blau aber eine konzentrische Bewegung entwickelt (wie eine Schnecke, die sich in ihr Häuschen verkriecht), und vom Menschen sich entfernt. Vom ersten Kreis wird das Auge gestochen, während es in den zweiten versinkt.²⁶

Kandinskys Charakterisierung von Gelb und Blau stimmt weitgehend mit Goethes Beschreibung von Gelb, bzw. Gelbrot und Blau überein. Zur Farbe Gelb heißt es bei Goethe:

766. Sie führt in ihrer höchsten Reinheit immer die Natur des Hellen mit sich und besitzt eine heitere, muntere, sanft reizende Eigenschaft. [...]

768. So ist es der Erfahrung gemäß, daß das Gelbe einen durchaus warmen und behaglichen Eindruck mache. [...]

Und zu Gelbrot vermerkt Goethe:

776. Man darf eine vollkommen gelbrote Fläche starr ansehen, so scheint sich die Farbe wirklich ins Organ zu bohren.

Über Blau ist bei Goethe zu lesen:

778. So wie Gelb immer ein Licht mit sich führt, so kann man sagen, daß Blau immer etwas Dunkles mit sich führe. [...]

²⁶

Ebd., S. 87f.

780. Wie wir den hohen Himmel, die fernen Berge blau sehen, so scheint eine blaue Fläche auch vor uns zurückzuweichen.

781. Wie wir einen angenehmen Gegenstand, der vor uns flieht, gern verfolgen, so sehen wir das Blaue gern an, nicht weil es auf uns dringt, sondern weil es uns nach sich zieht.

782. Das Blaue gibt uns ein Gefühl von Kälte, so wie es uns auch an Schatten erinnert [...].²⁷

Nach Aussage eines zeitgenössischen Bekannten hat Kandinsky sich erst nach 1912, nach dem Erscheinen des „Geistigen in der Kunst“, eingehender mit Goethes Farbenlehre befaßt, aber schon vorher wußte er von ihr, vor allem durch Rudolf Steiners Hinweise. Kandinsky unterhielt Beziehungen zur Anthroposophie. Rudolf Steiner hatte Goethes „Farbenlehre“ in der Reihe „Deutsche National-Litteratur“, 116. Band, Stuttgart 1890, herausgegeben und kommentiert.

Mit dem Kontrast von Gelb und Blau setzt Kandinskys Farbenlehre ein, mit einem Kontrast von Wärme und Kälte, Hellem und Dunklen, nicht mit Komplementärfarben, den vom Auge „geforderten“ Farben. Darin liegt schon ein Hinweis, daß sich Kandinskys Farben nicht in erster Hinsicht an die Augen, sondern an die „Seele“ wenden. „Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten“, hieß es. Viele Kompositionen Kandinskys gründen im Klang von Gelb und Blau, manche lassen auch die Gegensätzlichkeit gelber und blauer Kreise erkennen, so „Komposition VIII“ von 1923, einem Werk der Bauhauszeit also, aufbewahrt im Solomon Guggenheim Museum, New York.

Goethe spricht nicht von Ausdruckscharakteren des Weiß und Schwarz, sondern allein von denen der im Farbkreis enthaltenen Farben. Auch bei Kandinsky stehen Weiß und Schwarz außerhalb des Kreises, aber als die ihn haltenden Pole, wie Tabelle III seines Buches, betitelt „Die Gegensätze als Ring zwischen zwei Polen =

²⁷ Goethe: *Farbenlehre*, S. 208, 210.

das Leben der einfachen Farben zwischen Geburt und Tod“, zeigt (Abb. 14).

Weiß und Schwarz bilden bei Kandinsky den „zweiten Gegensatz“. Weiß wird charakterisiert als „Ewiger Widerstand und trotzdem Möglichkeit (Geburt)“, Schwarz als „Absolute Widerstandslosigkeit und keine Möglichkeit (Tod)“. Weiter heißt es dazu: Weiß ist

wie ein Symbol einer Welt, wo alle Farben, als materielle Eigenschaften und Substanzen, verschwunden sind. Diese Welt ist so hoch über uns, daß wir keinen Klang von dort hören können. Es kommt ein großes Schweigen von dort, welches, wie eine unübersteigliche, unzerstörbare, ins Unendliche gehende kalte Mauer uns vorkommt. Deswegen wirkt auch das Weiß auf unsere Psyche als ein großes Schweigen, welches für uns absolut ist. Es klingt innerlich wie ein Nichtklang, was manchen Pausen in der Musik ziemlich entspricht, den Pausen, welche nur zeitlich die Entwicklung eines Satzes oder Inhaltes unterbrechen und nicht ein definitiver Abschluß einer Entwicklung sind. Es ist ein Schweigen, welches nicht tot ist, sondern voll Möglichkeiten. Das Weiß klingt wie Schweigen, welches plötzlich verstanden werden kann. Es ist ein Nichts, welches jugendlich ist oder, noch genauer, ein Nichts, welches vor dem Anfang, vor der Geburt ist. So klang vielleicht die Erde zu den weißen Zeiten der Eisperiode.²⁸

Kandinskys „Komposition IV“ (aufbewahrt in der Düsseldorfer Kunsthalle, Abb. 15) zeigt die Farben vor einem dominierenden Weißgrund, in dem sich viele Farben regen. Gemalt wurde das Bild 1911, zur Zeit der Abfassung des Textes des „Geistigen in der Kunst“.

Und wie ein Nichts ohne Möglichkeit, wie ein totes Nichts nach dem Erlöschen der Sonne, wie ein ewiges Schweigen ohne Zukunft und Hoffnung klingt innerlich das Schwarz. Es ist musikalisch dargestellt wie eine vollständig abschließende Pause, nach welcher eine Fortsetzung kommt wie der Beginn

²⁸ Kandinsky: *Über das Geistige*, S. 96.

einer andern Welt, da das durch diese Pause Abgeschlossene für alle Zeiten beendet, ausgebildet ist: der Kreis ist geschlossen. Das Schwarz ist etwas Erloschenes, wie ein ausgebrannter Scheiterhaufen, etwas Unbewegliches, wie eine Leiche, was zu allen Ereignissen nicht fühlend steht und alles von sich gleiten läßt. Es ist wie das Schweigen des Körpers nach dem Tode, dem Abschluß des Lebens [...].²⁹

Kandinskys „Improvisation Sintflut“ von 1913 (in der Städtischen Galerie München, Abb. 16) zeigt diese Art von Schwarz als Farbgrund.

Trotz partieller Übereinstimmung mit Goethes Farbenlehre verweisen Kandinskys Farbenlehre und Farbgestaltung auf etwas sehr Anderes, auf ein Letztes, Eschatologisches.

Zum Abschluß sei ein Blick auf Klees Farbenlehre und Farbgestaltung geworfen. Paul Klee (1879-1940) befaßte sich in seiner Bauhauslehre ausführlich auch mit den Farben und ihrer Ordnung. „Ordnung auf dem Gebiet der Farben“ lautet der Titel einer Vorlesung vom 28. November 1922. Höchste Erscheinung „im Sinne farbiger Reinheit“ ist in der Natur „das Phänomen des Regenbogens“. Aber er läßt, so Klee, die Farben nur in linearer und damit endlicher Darstellung erscheinen. Das ist sein Mangel. „Die reinen Farben sind eine jenseitige Angelegenheit. Das vermittelnde atmosphärische Reich ist so gütig, sie uns zu vermitteln, aber nicht in ihrer jenseitigen Form, die unendlicher Natur sein muß, sondern nur in einer Zwischenform.“³⁰

Nur im Kreis kann die „Unendlichkeit (Endlosigkeit)“ der Spektralfarben anschauliche Gestalt gewinnen. Klee faßt diesen Kreis mit den drei Grundfarben Rot, Gelb, Blau und ihren Komplementärfarben Grün, Violett, Orange auf als ein Anwachsen und Abnehmen der Primärfarben aus und in die Sekundärfarben. Er

²⁹ Ebd., S. 98.

³⁰ Paul Klee: *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*. Hg. u. bearbeitet v. Jürg Spiller. Basel, Stuttgart 1956, S. 467, 469.

unterscheidet den „Rotgipfel“ vom „warmen Rotende“ und vom „kühlen Rotende“, und weist dem Blau wie dem Gelb und dem Rot eine Reichweite von je zwei Dritteln des Kreisumfangs zu. Das letzte Drittel aber bleibt jeweils frei, „blaufrei, gelbfrei oder rotfrei“, – d.h. orange, violett und grün. Dies nennt Klee die „Kette“, den „Kanon der Totalität“, der drei ineinandergreifenden Zweidrittelkreisbögen von Gelb, Rot und Blau. „Jede Farbe beginnt aus ihrem Nichts, das ist der Nachbargipfel, erst ganz leise und steigert sich zu ihrem Gipfel, um von da an wieder langsam in ihr Nichts zu verklingen, das ist der andere Nachbargipfel.“³¹

Klee versteht die Farben ganz als Bewegung, als Anwachsen und Verklingen, und entspricht damit auch einer Auffassung Goethes, der immer wieder von „Steigerung“ spricht; allerdings, wie erwähnt, nur zum Roten hin. So heißt es in seiner Farbenlehre für Rotgelb: „772. Da sich keine Farbe als stillstehend betrachten läßt, so kann man das Gelbe sehr leicht durch Verdichtung und Verdunklung ins Rötliche steigern und erheben [...].“ Und zu Rotblau schreibt Goethe:

786. Wie wir das Gelbe sehr bald in einer Steigerung gefunden haben, so bemerken wir auch bei dem Blauen dieselbe Eigenschaft.

787. Das Blaue steigert sich sehr sanft ins Rote [...].

788. So wie die Steigerung selbst unaufhaltsam ist, so wünscht man auch mit dieser Farbe immer fortzugehen, nicht aber, wie beim Rotgelben, immer tätig vorwärts zu schreiten, sondern einen Punkt zu finden, wo man ausruhen könnte.³²

Klee überträgt dies Prinzip der „Steigerung“ auch in Richtung auf Gelb und Blau.

Mit Runge aber stimmt Klee überein in seiner Forderung einer *räumlichen* Farbenordnung (Abb. 17). „Die letzte Kraft“, so Klee, „bringt eine räumliche Synthese“, mit Weiß und Schwarz als Polen und den „drei Farbbewegungen“, der „peripheralen“ längs

³¹ Ebd., S. 486ff.

³² Goethe: *Farbenlehre*, S. 209, 211.

des Spektralkreises, der „diametralen“ durch den grauen Mittelpunkt zur Komplementärfarbe und der „polaren“ nach Weiß oder Schwarz.³³

Klees Farbgestaltung schöpft diese Fülle an Möglichkeiten aus, weit über das von Goethe Thematisierte hinaus. In seinem Jenaer Vortrag von 1924 „Übersicht und Orientierung auf dem Gebiet der bildnerischen Mittel und ihre räumliche Ordnung“, erstmals 1945 mit dem Titel „Über die moderne Kunst“ veröffentlicht, deutet der Künstler einige dieser Möglichkeiten an:

Gewisse Maßverhältnisse der Linien, die Zusammenstellung gewisser Töne aus der Helldunkelskala, gewisse farbige Zusammenklänge bringen jeweils ganz bestimmte und ganz besondere Arten des Ausdrucks mit sich. [...] Gegensätzliche Fälle des Ausdruckes auf dem Gebiet des Helldunkels sind: weitgespannte Verwendung sämtlicher Töne von Schwarz nach Weiß, was Kraft besagt und volles Ein- und Ausatmen, – oder begrenzte Verwendung der oberen hellen Skalenhälfte oder der unteren tiefen und dunklen Hälfte, – oder der mittleren Teile derselben um Grau herum, was Schwäche durch zu viel oder zu wenig Licht besagt, – oder zaghaftes Dämmern um die Mitte herum. Das sind wieder große Inhaltskontraste. Und was für Möglichkeiten der inhaltlichen Variierung bieten erst die farbigen Zusammenstellungen! – Farbe als Helldunkel, z.B.: Rot in Rot, das heißt die ganze Skala vom Rotmangel bis zum Rotüberfluß, weitgespannt oder diese Skala begrenzt [dazu als Beispiel: „Rosengarten“, 1920, Städtische Galerie München, Abb. 18]. – Dann dasselbe in Gelb (etwas ganz anderes), dasselbe in Blau, was für Gegensätze! – Oder: Farbe diametral, das sind Gänge von Rot zu Grün, von Gelb zu Violett, von Blau zu Orange: Stückwelten des Inhaltes. – Oder: Farbgänge in der Richtung von Kreissegmenten, nicht die graue Mitte treffend, sondern in wärmerem oder kühlerem Grau sich begegnend: Welch feine Nuancen zu den vorigen Kontrasten! – Oder: Farbgänge in der Richtung der Peripherie des Kreises, von Gelb über Orange zu Rot, oder von Rot über

³³ Klee: *Das bildnerische Denken*, S. 508.

Violett zu Blau oder weitgespannt über den ganzen Umfang: Was für Stufungen vom kleinsten Schritt bis zum reichblühenden farbigen Vielklang! Welche Perspektiven nach der inhaltlichen Dimension! – Oder endlich gar Gänge durch die Totalität der Farbordnung mit Einschluß des diametralen Grau und zuletzt noch verbunden mit der Skala von Schwarz nach Weiß! [...] Und jede Gestaltung, jede Kombination wird ihren besonderen konstruktiven Ausdruck haben, jede Gestalt ihr Gesicht, ihre Physiognomie [...].³⁴

Wie Goethe schließlich bezieht auch Klee Farbe auf die Stellung des Menschen zu Natur und Welt. Klees Text „Wege des Naturstudiums“, erstmals erschienen 1923 in der Schrift „Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923“, beginnt mit der Feststellung: „Die Zwiesprache mit der Natur bleibt für den Künstler *Conditio sine qua non*. Der Künstler ist Mensch, selber Natur und ein Stück Natur im Raume der Natur.“ Der Kunst einer „peinlich differenzierten Erforschung der Erscheinung“, der „Kunst des optischen Sehens“, die Bilder „der von der Luft gefilterten Oberfläche des Gegenstandes“ zustande brachte, will Klee eine Kunst entgegensetzen, die den Gegenstand

erweitert [...] über seine Erscheinung hinaus durch unser Wissen um sein Inneres. Durch das Wissen, daß das Ding mehr ist, als seine Außenseite zu erkennen gibt. Der Mensch seziiert das Ding und veranschaulicht sein Inneres an Schnittflächen, wobei sich der Charakter des Gegenstandes ordnet nach Zahl und Art der notwendigen Schnitte. Das ist die sichtbare Verinnerlichung, teils durch das Mittel des einfach scharfen Messers, teils mit Hilfe feinerer Instrumente, welche die materielle Struktur oder materielle Funktion klar vor Augen zu bringen vermögen. [...] Über diese Arten der verinnerlichenden Anschauung des Gegenstandes hinaus gehen die folgenden, zu einer Vermenschlichung des Gegenstandes führenden Wege, die das Ich zum Gegenstand in ein über die optischen Grundlagen hinausgehendes Resonanzverhältnis bringen. Er-

³⁴ Ebd., S. 90f.

stens der nicht-optische Weg gemeinsamer irdischer Verwurzelung, der im Ich von unten ins Auge steigt, und zweitens der nicht-optische Weg kosmischer Gemeinsamkeit, der von oben einfällt. Metaphysische Wege in ihrer Vereinigung. (Vgl. Abb. 19)

Hinzuzufügen ist,

daß der untere Weg durch das statische Gebiet führt und statische Formen hervorbringt, der obere aber durch das dynamische Gebiet. Auf dem unteren, im Erdzentrum gravitierenden Weg liegen die Probleme des statischen Gleichgewichtes, die mit den Worten: ‚Stehen, trotz allen Möglichkeiten zu fallen‘ zu kennzeichnen sind. Zu den oberen Wegen führt die Sehnsucht, von der irdischen Gebundenheit sich zu lösen, über Schwimmen und Fliegen zum freien Schwung, zur freien Beweglichkeit.³⁵

Auch die Farben gehören den „oberen Wegen“ zu, weshalb Klee sie an anderer Stelle als „jenseitige Angelegenheit“ angesprochen hat, die „das [...] atmosphärische Reich so gütig ist, [...] uns zu vermitteln.“

Für Goethe zeigt sich in Farben, Licht und Dunkel die ganze Natur, die nicht in ein „Diesseitiges“ und „Jenseitiges“, in ein „Außen“ und „Innen“ aufzuspalten ist, die nicht durch „feinere Instrumente“ in ein Inneres hinein zu erforschen ist. Darin trennt sich Goethe von Klee.

Aber auch Rubens, Runge, Delacroix und Kandinsky machen in ihrer Farbgestaltung eine je andere Haltung des Menschen zu Natur und Welt sichtbar. Goethes Farbenlehre aber bietet gewissermaßen ein Koordinatensystem zur Erkenntnis solcher Zusammenhänge, und gerade die Verschiedenartigkeit ihrer jeweils partiellen Anwendungsmöglichkeiten verweist auf den Rang, die Souveränität des Goetheschen Zugangs zur Welt der Farben.

³⁵ Ebd., S. 63, 66f.

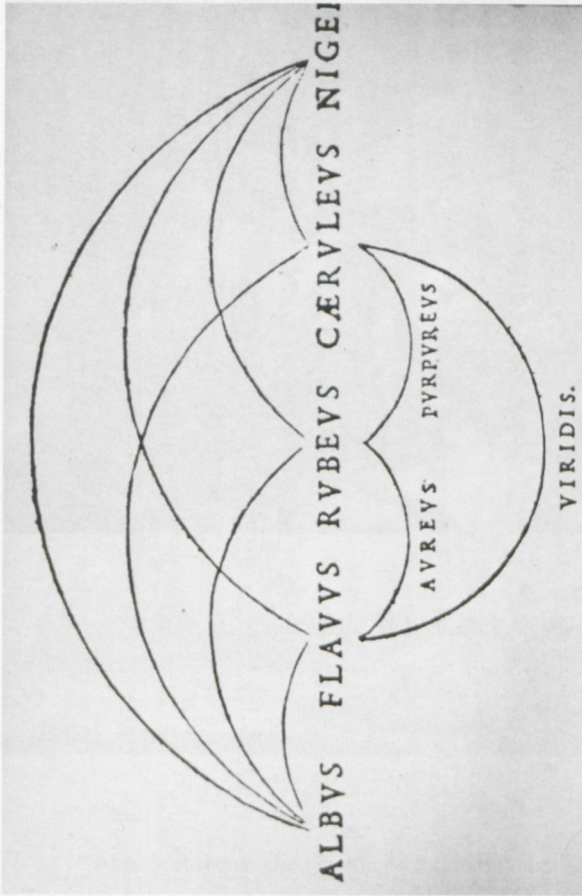


Abb. 1: François d'Aguillon: Schema der Farben.
 John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Ravensburg 1994. (Engl. Orig. Ausgabe London 1993)



Abb. 2: Rubens: Die Niederlage Sanheribs.



Abb. 3: Rubens: Die glückliche Regierung der Königin.

Abb. 4: Rubens: Helena Fourment mit ihrem erstgeborenen Sohn Franz



Abb. 4: Rubens: Helene Fourment mit ihrem erstgeborenen Sohn Frans.

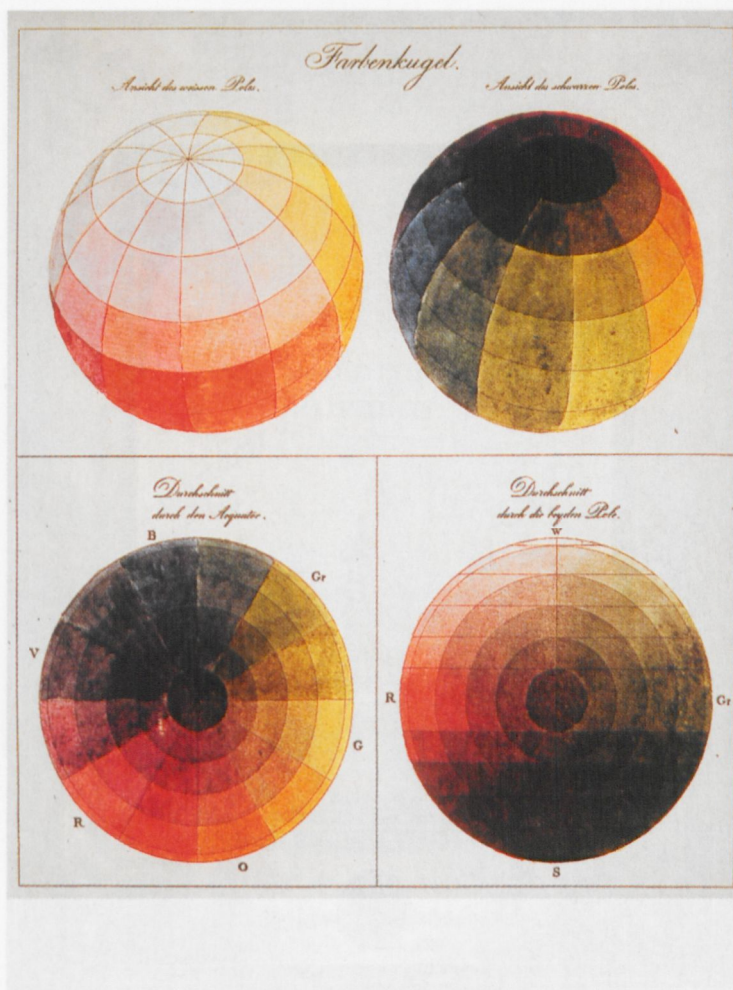


Abb. 5: Runge: Farbenkugel.

John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Ravensburg 1994. (Engl. Orig.Ausgabe London 1993)

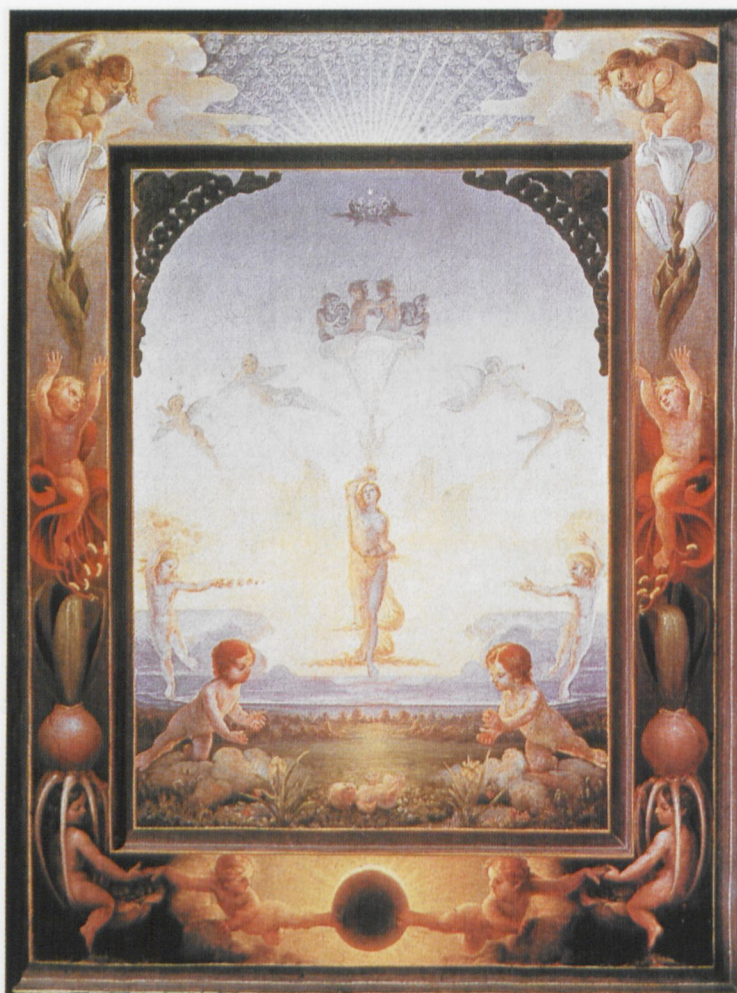


Abb. 6: Rung: Der Kleine Morgen.
Rung. Ausstellungskatalog Hamburg 1977

Abb. 7: Rung: Helene Fouchant mit ihrem erigebornen Sohn Franz

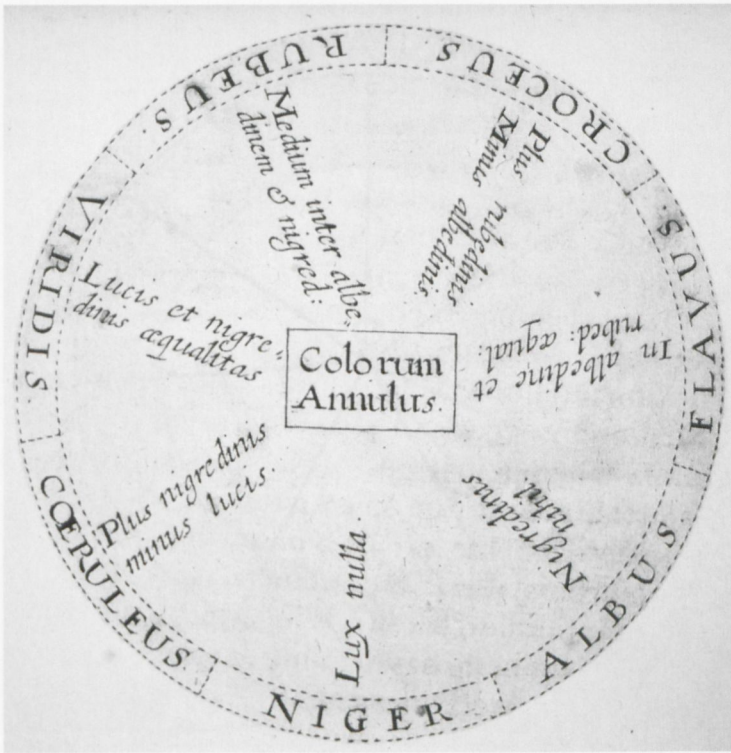


Abb. 7: Fludd: Farbenkreis.

John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Ravensburg 1994. (Engl. Orig. Ausgabe London 1993)

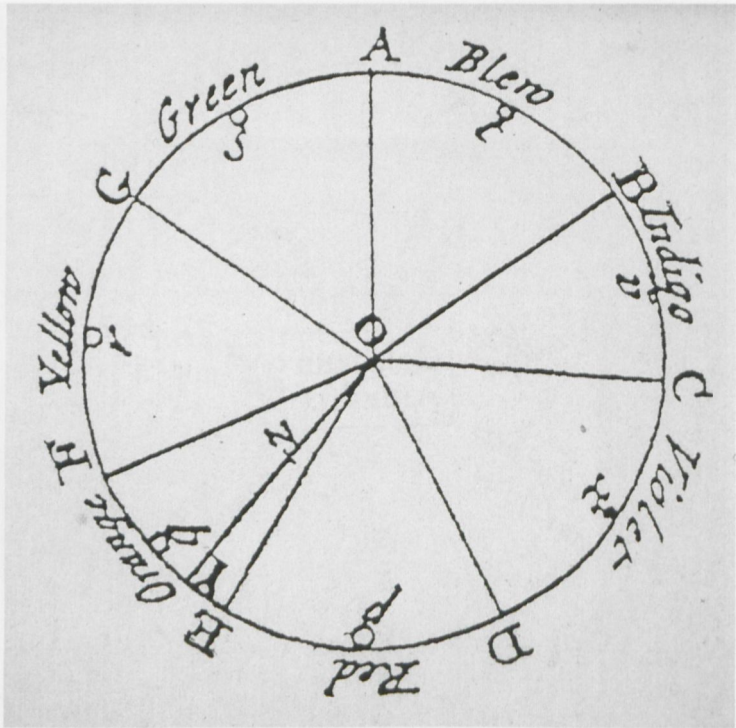


Abb. 8: Newton: Farbenkreis.

John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Ravensburg 1994. (Engl. Orig. Ausgabe London 1993)

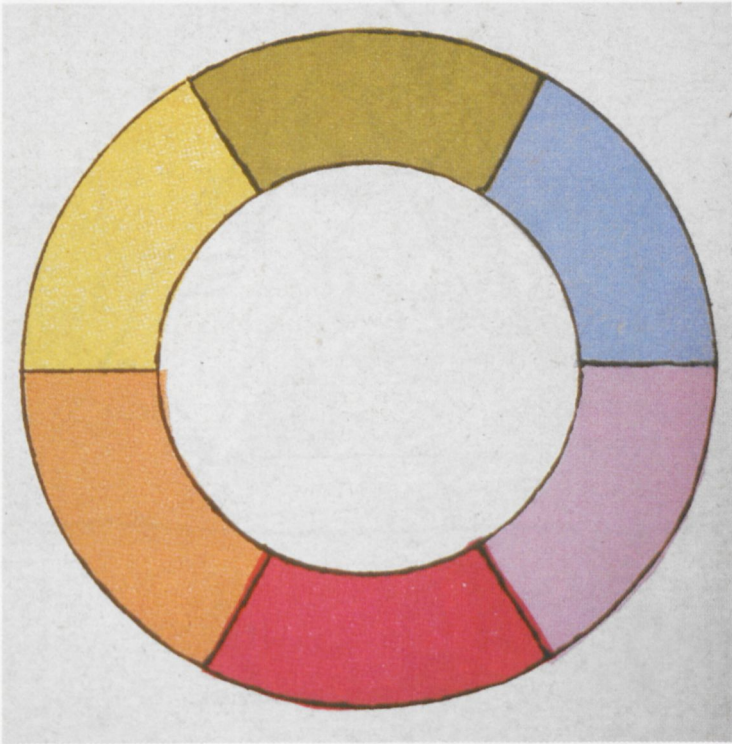


Abb. 9: Goethe: Farbenkreis.

John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Ravensburg 1994. (Engl. Orig.Ausgabe London 1993)

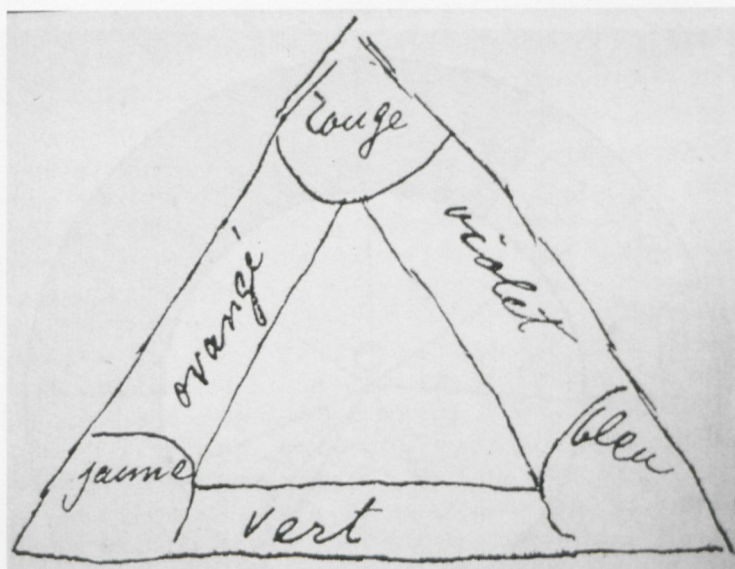


Abb. 10: Delacroix: Farbendreieck.



Abb. 11: Delacroix: Die Verrückten von Tanger. R. Huyghe: *Delacroix*



Abb. 12: Delacroix: Die Vertreibung Heliadors.
R. Escholier: *Delacroix*

Tabelle I

Erstes Paar der Gegensätze: I und II

(innerlichen Charakter als seelische Wirkung)

I	<i>Warm</i>	<i>Kalt</i>	= I. Gegensatz
	Gelb	Blau	

2 Bewegungen:

1. horizontale

Zum Beschauer (körperlich)	←	↔	→	vom Beschauer (geistig)
-------------------------------	---	---	---	----------------------------

Gelb

Blau

2. ex-



und



konzentrische

II	<i>Hell</i>	<i>Dunkel</i>	= II. Gegensatz
	Weiß	Schwarz	

2 Bewegungen:

1. Die Bewegung des Widerstandes

Ewiger Widerstand
und trotzdem

Möglichkeit (Geburt) Weiß

Absolute Widerstandslosigkeit
und keine

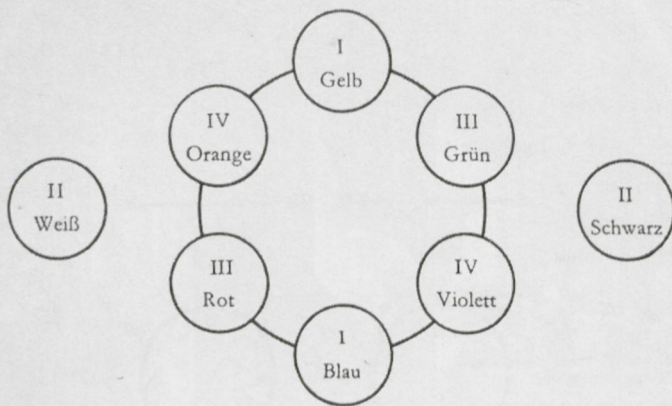
Schwarz Möglichkeit (Tod)

2. ex- und konzentrische,

wie bei Gelb und Blau, aber in erstarrter Form.

Abb. 13: Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, Tabelle I.

Tabelle III



Die Gegensätze als Ring zwischen zwei Polen

= das Leben der einfachen Farben zwischen Geburt und Tod.

(Die römischen Zahlen bedeuten die Paare der Gegensätze.)

Abb. 14: Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, Tabelle III.

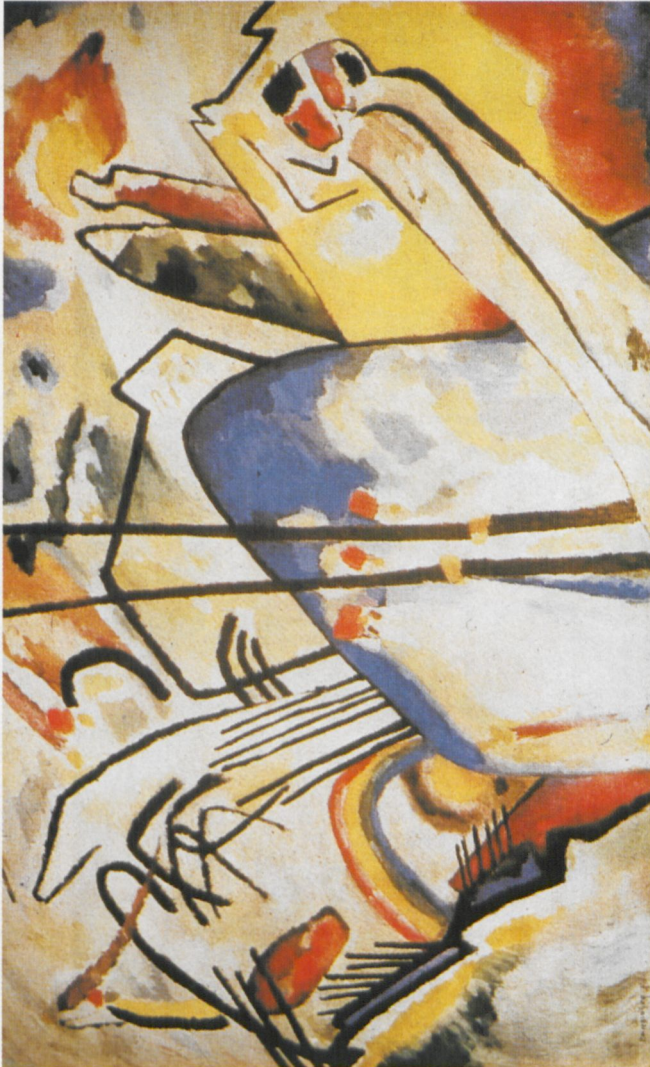


Abb. 15: Kandinsky: Komposition IV. Katalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen



Abb. 16: Kandinsky: Improvisation Siniflut. Katalog „Der Blaue Reiter“, München 1974

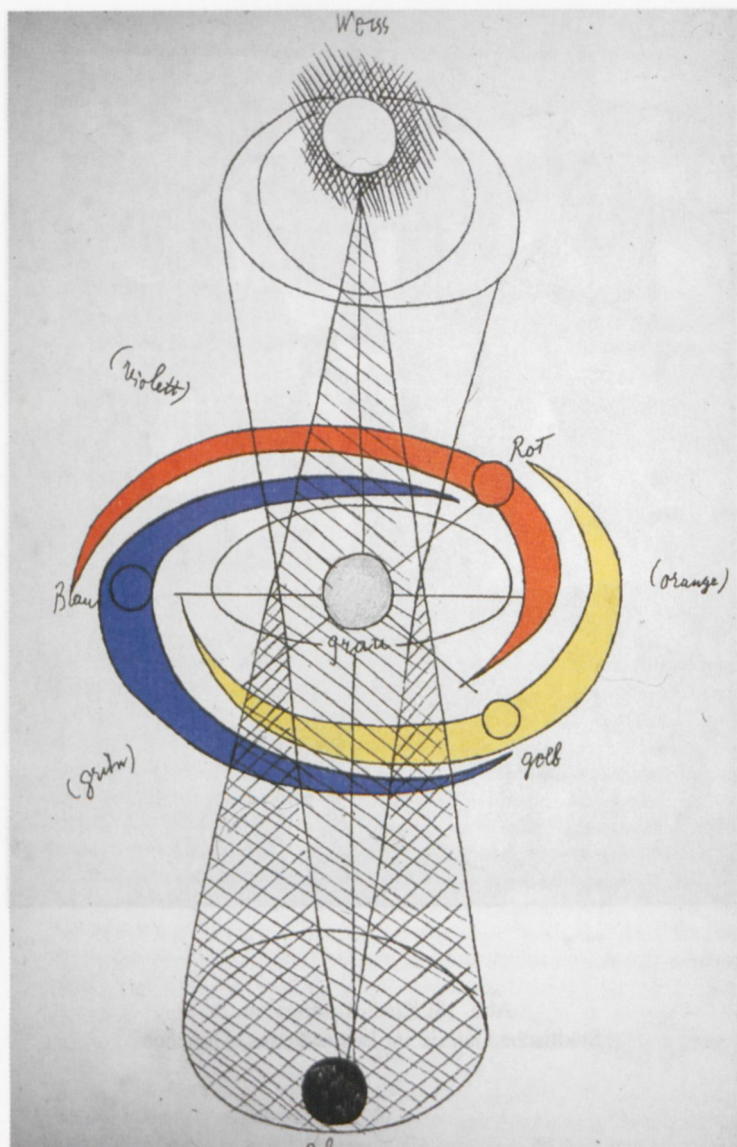


Abb. 17: Klee: Kanon der Totalität.

P. Klee: *Das bildnerische Denken*. Hg. v. J. Spiller. Stuttgart 1956



Abb. 18: Klee: Rosengarten.
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

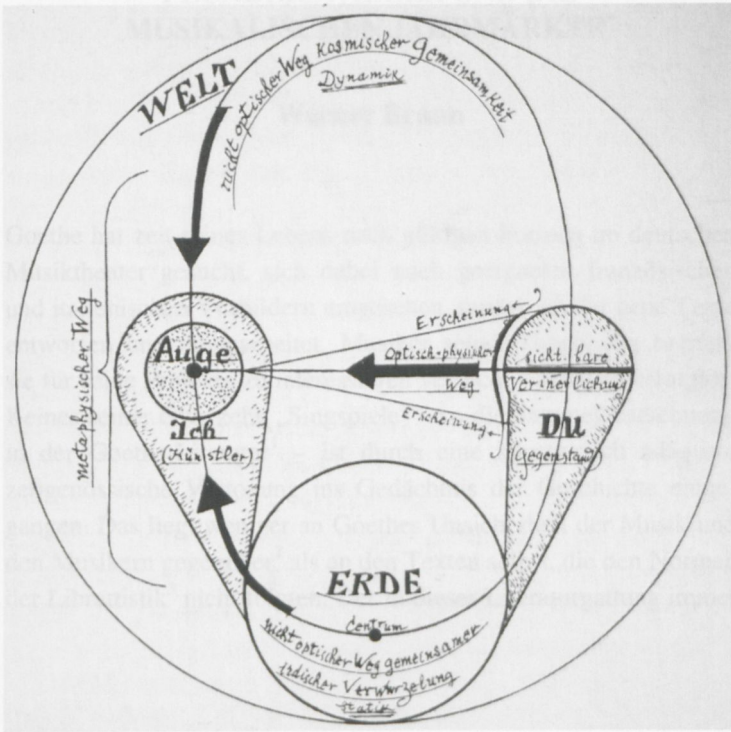


Abb. 19: Klee: Wege des Naturstudiums.

P. Klee: *Das bildnerische Denken*. Hg. v. J. Spiller. Stuttgart 1956

Hausauftrag mit Koch: Die Begriffe in Goethes *Farbenlehre*, von Markus Weidner, *Die Singende Art*, Goethe-Verlag, 1998, S. 100-101. Koch: *Die Singende Art*, S. 45. Sie beziehen sich auf die „Innensicht“ des Künstlers, welche die kontextuelle und paradigmatische Anordnung“ abstrahiert. Das Konzept Theorie und Geschichte einer gemeinsamen Theorie, Darmstadt 1988, S. 20, werden auch die diese propositionen zum methodologischen Gegenstandes in *Ordnung des Kunst als Verfügung* (Sänger/Jünger), dort, Stuttgart und ungegenwärtig Verwendung von ...