

Veröffentlicht in: Andreas Haus / Frank Hofman / Änne Söll (Hrsg.): *Material im Prozeß. Strategien ästhetischer Produktivität*. Berlin 2000.

Abstract:

Im ausgehenden 18. und im Laufe des 19. Jh. haben Forschungen zur Optik, zur Physiologie des Auges sowie zur Wahrnehmung die tradierten Vorstellungen des Materials 'Farbe' als Medium von Licht und im Sinne von Pigment oder Färbung verändert. Man versuchte, in komplexen theoretischen Modellen zu erfassen, wie Farbe, Licht und das Auge bzw. die visuelle Wahrnehmung einander bedingen. Die künstlerische Praxis blieb davon nicht unberührt, wie der folgende Beitrag exemplarisch zu zeigen versucht. Die künstlerische Handhabung der Pigmente changiert dabei zwischen Farbe als Medium des Lichts und jenen Bedingungen, die scheinbar vom Material selbst vorgegeben werden, oder vielleicht doch mehr vom Auge diktiert sind?

Franziska Uhlig

Farbe -- Medium oder Material ? Fragen des Sehens am Beispiel Camille Pissarros und Ernst Ludwig Kirchners.

*"Die menschlichen Augen ... sehen die Natur nicht so, wie sie ist, sondern als eine Anzahl von Zeichen, die die Natur darstellen, Zeichen, an die die Augen sich gewöhnt haben und die wir aus Gewohnheit die Natur selber nennen."*1889 Peter Henry Emerson, Arzt und Photograph

Die Zeichenhaftigkeit des Bildes ist seit langem Bestandteil der Diskurse und Reflektionen über dieses Medium.ⁱⁱ Um die Zeichenhaftigkeit des Netzhautbildes allerdings weiß man erst, seit sich die Physik mit dem Phänomen Licht auseinander setzte, die Physiologie jenseits theologischer Vorgaben die Funktionsweise des Auges zu klären suchte und im Zuge dieser Forschungen zahllose 'Nachbauten' des Auges entstanden, sei es das Mikroskop, sei es die Kamera und deren photochemisches Verfahren.ⁱⁱⁱ All diese technischen Nacherfindungen des Auges stellten dem Sehbild ein Korrektiv zur Seite, ohne die Peter Henry Emersons vorangestellte Beobachtung aus dem Jahr 1889 nicht denkbar wäre.^{iv}

Ein Abenteuer

Als der Schriftsteller und Kunstkritiker Köhler-Haussen 1907 in Dresden eine Ausstellung der jungen Künstlergruppe "Brücke" besuchte, unterlief ihm ein 'faux pas', den er in der anschließend verfaßten Rezension freimütig bekannte:

"Was wir bei Richter von der 'Brücke' sahen, war zum mindesten verblüffend: Auf einigen Bildern war überhaupt nichts herauszukriegen. Zwei lesende Kinder hielt ich zuerst überhaupt für ein paar Kohlköpfe, ein Bukett sah ich für einen Kriegsmantel an. Aber es waren doch wieder feine Effekte in diesen toll und ohne jeden Übergang nebeneinander gesetzten Farbflecken. Ein Rosenstrauß von Nolde wirkte farbig sehr wertvoll, Birken von K. Schmidt-Rottluff waren fein und eigenartig, eine Raucherin von E. L. Kirchner zeigt einige überraschend wirksame Töne, auch zeichnerisch immerhin einige Qualitäten. Und was ich hier gesehen, machte mir Mut, obwohl ich in der Ausstellung selbst mich ebenso sehr amüsierte, wie die Mehrzahl der anderen Besucher."^v

An Köhler-Haussens Betrachtung der Bilder ist auch folgende Beobachtung interessant:

"von Kirchner waren mir schon im Nebenraum einige ganz absurde Holzschnitte aufgefallen, die eine eigenartige Bestimmtheit der Gesamtwirkung zeigten, obwohl im Einzelnen offenbar absichtlich von aller Feinheit der Zeichnung abgesehen war".

Köhler-Haussen und Ernst Ludwig Kirchner lernten sich bei diesem Ausstellungsbesuch kennen. Sie vereinbarten einen Atelierbesuch, von dem der Leser ebenfalls unterrichtet wurde:

"Bilder fand ich dort, so bunt und fleckig, wie ich selbst bei den kühnsten französischen Impressionisten nie welche gesehen habe. Der Leib eines Aktes schimmerte wie von grün und rosa Schuppen, so 'pastos' waren die fingerbreiten Farbflecken darauf gesetzt. Ich begehe die Kühnheit, einige der Bilder hier in photographischer Reproduktion wiederzugeben, obwohl ich weiß, daß sie hier natürlich fast alles Farbige verlieren und es zum Teil noch schwerer machen, durch das Farbige und Fleckige, das sie auszeichnet, hindurchzusehen auf das, was sie

darstellen. Am besten kommt der flimmernde Sommersonnenglanz, der diesen in Licht und Farbe getauchten künstlerischen 'Phantasien über ein in der Natur gegebenes Thema' anhängt, noch in den Reproduktionen der 'Dorfstraße' und der 'Baumgruppe' zum Ausdruck."

Köhler-Haussens Irritation hatte sich nach dem Atelierbesuch offenbar etwas gelegt. Man mußte also nur durch den Farbflecken-Schleier "hindurchsehen" lernen, um auf den Grund des vermeintlich Bekannten -- sprich der durch Mimesis hergestellten Gegenständlichkeit -- zu gelangen. Die Verkennung der Kinderköpfe oder des Buketts beruhten ja nicht darauf, daß Köhler-Haussens der literarische Schlüssel zu einem eingebauten Bilderrätsel fehlte. Vielmehr gründete das Mißverständnis in Kirchners ungewohnter Verwendung und Auftragung der Farbe, mit der auch die Mehrzahl der Ausstellungsbesucher nichts anfangen konnten. Darüber hinaus schien Köhler-Haussens die Abwesenheit jeglicher Feinheiten in der zeichnerischen Formung der Details zu irritieren. Diese wiederum stand für ihn in einem Mißverhältnis zum szenischen Umfang und seinem dargebotenen Gesamteindruck. Die panoramaartige Anlage, der zeichnerische Gestus und die Buntheit hinterließen auf Köhler-Haussens Netzhaut ein Bild, daß mit keinem Seheindruck, den er sonst wahrnahm, zur Deckung zu bringen war.

Köhler-Haussens Beobachtungen vermitteln einen Eindruck von den Sehgewohnheiten eines zeitgenössischen Betrachters. Man näherte sich dem Medium Bild durch eine identifizierende Rückkoppelung des darin Dargestellten auf das scheinbar Bekannte seiner Umwelt. Das 'gegenständliche' Zuordnen-Können besaß Priorität, folgt man Köhler-Haussens einleitender Feststellung, er hätte zunächst 'überhaupt nichts herauskriegen können'. Anschließend erst hebt er einige Arbeiten hervor, deren gegenständliche Verifizierung ihm weniger Mühe bereiteten. Daß er vordem aber doch etwas sah, nämlich 'nur' Farben, schien nicht berichtenswert.

Was galt in diesem Zusammenhang als 'gut gezeichnet'? Auch hier sind die eingetretenen Mißverständnisse, die Verwechslung der Kinder- mit Kohlköpfen ein Indiz für die Erwartungshaltung des Rezipienten. Es fehlte der dem

Auge Halt bietende lineare Umriß, der die Gegenstände klar voneinander abgrenzte.

Was galt als bunt? Ein Nebeneinander der Farben ohne jeden Übergang, womit das Fehlen des Hell-Dunkel-Modellierens der lokalfarbigen Gegenstände gemeint war.^{vi} Mithin vermißte Köhler-Hausen auch jedwede Plastizität und Angabe des räumlichen Zueinanders der Dinge, welche sonst die Orientierung im Bildraum arrangierte. Hierauf bezieht sich nicht nur seine Beschreibung der Buntheit, sondern auch jene des 'merkwürdigen Gesamteindrucks', der sich ihm trotz des Fehlens jeglicher Feinheit in der Durchmodellierung der einzelnen Details aufdrängte. Seine Orientierung in einem Bild schien also dieser Feinheit und Erkennbarkeit der Details zu bedürfen, um für sich benennen zu können, was dargestellt sei. Bei den fingerbreiten Farbflecken, aus denen sich der beschriebene Akt Kirchners zusammensetzte, assoziiert Köhler-Hausen erst Gegenständliches -- 'schimmernde (Fisch-) Schuppen', bevor er auf die ihm ungewohnte Häufung aufgeworfener Farbe zu sprechen kommt. Stets sucht er zunächst, den Seheindruck mit einer dem Gedächtnis eingeschriebenen Form abzugleichen. Was hätte man denn auch Essentielles gesehen, könnte man nur Farbflecken erkennen? Trotz seiner Fixierung auf gegenständliches Wiedererkennen und begriffliches Benennen zeigte sich Köhler-Hausen nach dem Atelierbesuch überwältigt:

"Ich ging aus dem Atelier des Künstlers weg, unterm Arme die hier wiedergegebenen Bilder. Einen Porträtholzschnitt Kirchners werde ich meiner Frau zu Weihnachten schenken. Passives Mitglied werde ich auch."^{vii}

Der Ausstellungsbesuch hatte sich also zu einem Abenteuer größeren Stils ausgeweitet. Es versprach Neuentdeckungen im Bereich der Sehgewohnheiten, etwa, sich einzulassen auf den pastosen Duktus der Farbe, der das 'Bild-Sein', d.h., seine Medialität und sein Geschaffensein nicht vergessen machte, sondern in den Vordergrund der Betrachtung schob.

Die denotative Funktion der Farbe

Die Erwartungshaltung, mit der Köhler-Hausen an die Bilder herantrat, um sie zu betrachten, unterscheidet sich nur geringfügig von jenem Betrachten bzw. Sehen, durch

das man sich normalerweise in seiner Umwelt orientiert.^{viii} Gegenstände werden über ihre farbige Erscheinung und ihren Kontrast zur Umgebung identifiziert. Räumliche Lagebeziehungen gleicht man einerseits mit den in der Erinnerung gespeicherten Größen ab, andererseits gewinnt man sie durch den Vergleich der Gegenstände untereinander. Zwar entspricht das in der Erinnerung gespeicherte Bild der Dinge nicht deren wahrer Gestalt, sondern einer kulturell sanktionierten Gewohnheit, wie der Phototheoretiker Emerson eingangs feststellte. Der Funktionsmechanismus des identifizierenden Wahrnehmens selbst bleibt davon zunächst aber unberührt. In Kirchners Bildern war die Wiedergabe der Lokalfarbigkeit und die detaillierte Erfassung des Umrisses nicht künstlerische Richtlinie, weshalb Köhler-Haussen mit der begrifflichen Identifizierung einige Mühe hatte. Was in diesen Bildern also nicht funktionierte, war das 'normale' Verweißsystem, vor allem die denotative Funktion der Farbe. Kirchners Malerei provozierte einen Bruch zwischen der Bildwelt und der Welt, weil er das tradierte gegenständliche Identifikationsmodell zugunsten einer 'Wirklichkeit der farbigen Erscheinung' aufgab, wie sie sich ihm darbot. Für Köhler-Haussen, der seine Betrachterhaltung an Bildwelten entwickelt hatte, die gleich einem Spiegel vorgaben, die Welt abzubilden, bereitete der Nachvollzug dessen, was Kirchner da gesehen hatte, Schwierigkeiten.

Nun gehören solche Diskrepanzen zum Medium Bild. Es ist Bestandteil seiner Geschichte, über die Konstruktionen, die den mimetischen Nachvollzug des Sehbildes leisten, zu reflektieren, sie gegebenenfalls zu modifizieren, was zu den vielbesprochenen Brüchen der 'Klassischen Moderne' mit überlieferten Konstrukten aus Verweisungen, sprich Formung, Farbsetzung und Komposition, führte. Die dadurch verursachten Irritationen der Rezipienten sind bekannt.

Der hier skizzierte Bruch hängt im wesentlichen an der Neubestimmung zweier für die Malerei zentraler Bereiche durch die zeitgenössische naturwissenschaftliche Forschung: die Farbe und der damit in unmittelbarem Zusammenhang stehende Prozess des Sehens bzw. Wahrnehmens. Im Zuge dieser Forschungen kamen die Bedingtheiten des Sehens immer mehr zum Vorschein. Die vielleicht prononcierteste zeitgenössische Position hinsichtlich der Gleichstellung von Bild und Sichtbarem formulierte Schopenhauer, der durch die kritische Lektüre

der Goetheschen Farbenlehre zum Thema fand.^{ix} Er ging in seiner Lehre "Ueber das Sehn und die Farben" von den physiologischen statt den physischen Farben aus, weshalb für ihn das Gesehene mehr ein Erzeugnis des Auges denn ein realiter so Sehbares war. In dieser Position klingt bereits eine Frage an, die in der 'Klassischen Moderne' virulent werden sollte.^x Deshalb sei sie ausführlicher zitiert:

"Demnach hat der Verstand die objektive Welt erst selbst zu erschaffen: nicht aber kann sie, schon vorher fertig, durch die Sinne und die Oeffnungen ihrer Organe, bloß in den Kopf hineinspazieren. Die Sinne nämlich liefern nichts weiter als den rohen Stoff, welchen allererst der Verstand in die objektive Auffassung einer gesetzmäßig geregelten Körperwelt umarbeitet. Demnach ist unsere alltägliche, empirische Anschauung eine intellektuale"^{xi}

Diese Disposition spezifiziert Schopenhauer für die Farbe wie folgt:

"Die Farben selbst, ihre Verhältnisse zueinander und die Gesetzmäßigkeit ihrer Erscheinung, dies alles liegt im Auge selbst, und ist nur eine besondere Modifikation der Thätigkeit der Retina. Die äußere Ursache kann nur als Reiz, als Anlaß zur Äußerung jener Thätigkeit ... wirken ... keineswegs aber können die Farben in bestimmter Zahl irgendwo außer dem Auge, rein objektiv, vorhanden seyn, dort bestimmte Gesetze und Verhältnisse zu einander haben und nun ganz fertig dem Auge überliefert werden"^{xii}

Auf diese Position wird noch zurückzukommen sein. In der Tradition der Malerei war die Farbe zunächst jenes Material, mit dem Maler die Formen auf einer Fläche in ein wechselseitiges Verhältnis bringen, so daß der Eindruck von Mimesis entsteht.^{xiii} Dieser Beitrag beschäftigt sich im folgenden mit dem Anteil der Farbe an diesem durch das Sehen hindurchgehenden Erkenntnisprozeß. Dies erfordert zunächst einen kleinen Exkurs über das, was man unter Farbe verstand. Aus diesen Vorstellungen läßt sich die Funktion der Farbe im Erkenntnisprozeß ableiten. Anschließend soll der gravierende Unterschied zwischen dem Sehen Köhler-Haussens als einem Betrachter-Sehen und dem Erkenntnisprozeß des Schaffenden -- Kirchners -- deutlich gemacht werden. Denn während Köhler-Haussens 'nur' mit

verschiedenen Kategorien von Netzhautbildern zurechtzukommen hatte -- das zum Bild geronnene Naturbild verlangte von ihm allerdings einen weitaus kreativeren Nachvollzug im Auge -- unterzog Kirchner das in der Natur Gesehene weiteren Abstraktionsvorgängen, um es, reduziert um seine räumliche Dimension, zeichnend bzw. malend wiedergeben zu können. Die Umsetzung des Gesehenen in Farbe auf der Leinwand erforderte eine präzise Reflexion: einmal über den Gegenstand und das an ihm Wahrgenommene, zum anderen über die dabei zur Anwendung gelangenden Materialien. Sie schloß das Nachdenken über die künstlerischen Ausdrucksmittel und das, was sie zu leisten imstande sind, mit ein. Zudem bedurfte es eines beträchtlichen handwerklichen Trainings, dem sich Kirchner auch explizit verschrieben hatte.

Exkurs über Theorien zur Farbe

Goethes Farbenlehre samt seinen verstreuten Notizen und Veröffentlichungen zu diesem Thema sind ein Beispiel für die Komplexität des Phänomens 'Farbe'. Er untersuchte erstmals sowohl die physikalisch-optische wie die physiologische und erkenntnistheoretische Dimension der Farbe, was zahlreiche Exkurse über Schatten, chromatische Verhältnisse, Refrangibilität, Refraktion, Entoptische Farben, Physiologische Farben, Physische Farben, Farbverhältnisse untereinander, Beobachten und Ordnen, die Praxis des Experimentierens als Vermittler von Objekt und Subjekt, 'Anschauende Urteilskraft' bis hin zu wissenschaftstheoretischen Äußerungen oder Rezensionen, etwa zu Purkinjes "Über das Sehen in subjektiver Hinsicht" (1819), über Naturphilosophie, Mathematik und deren Mißbrauch etc. bedingte. Der enzyklopädische Charakter der Goetheschen Farbenlehre zählt zu ihren größten Verdiensten. Die seitdem erschienene Literatur zur Farbe aus Bereichen der Philosophie, der Physiologie, der Physik, der sog. Psychophysik und späteren Psychologie oder der Ästhetik ist kaum zu überschauen.^{xiv} Ein Blick in die enzyklopädischen Kompilationen mag das enorme Anwachsen des Kenntnisstandes auf diesem Bereich und die verwirrende Vielfalt der Farblehren illustrieren.^{xv} Die folgenden knappen Ausführungen über das, was man um 1900 zur Farbe wissen konnte, sind nicht aus einer wissenschaftshistorischen Sicht geschrieben, sondern aus der Perspektive jener Künstler und -gruppierungen, die

sich intensiver mit den naturwissenschaftlichen Gegebenheiten auseinandersetzen -- den sog. Impressionisten^{xvi} und Neoimpressionisten^{xvii}. Sie hatten im ausgehenden 19. Jh. versucht, dem Medium Bild, all ihr Wissen über das Sehen einzuschreiben. Der Betrachter wurde in diesen Bildern natürlich nicht mit einer begrifflichen Unterweisung konfrontiert. Vielmehr sah er sich einer ästhetischen Erfahrung gegenübergestellt, die sich an ihm unwillkürlich vollzog und darauf gerichtet war, Einsichten zum Sehen und zur Wahrnehmung auch im Prozeß der Bildbetrachtung zu vermitteln -- vorausgesetzt, der Betrachter ließ sich, wie im Falle Köhler-Haussens, darauf ein.^{xviii}

Im folgenden möchte ich die wichtigsten Erkenntnisse, von denen diese Künstler ausgingen, referieren. Die Ausführungen zur Farbe beginnen bei den Pigmenten als dem grundlegenden Material des Malers. Anschließend geht es um die Schnittstelle von Farbe als Medium und Farbe als Material. Der letzte Abschnitt ist den subjektiven Farben, d.h. der Konstruktion bzw. Herstellung der Farbe im Auge gewidmet.

Farbe als Material

Alle Oberflächen, auf die Licht trifft, erzeugen im Auge eine Farbe. Künstler, wie Picasso, Braques oder Schwitters kam deswegen die Idee, Dinge des Alltäglichen doch gleich selbst ins Bild einzuführen, um sich der Mühe zu entledigen, sie mittels Pigmenten abzubilden. Pigmente sind Substanzen, deren kristalline Beschaffenheit auf das einfallende Licht ähnlich wirkt wie ein Prisma, durch das weißes Licht in seine einzelnen Wellenlängen (Frequenzen) gebrochen wird. Im Unterschied zu Materialien wie dem Prisma oder den Wassertröpfchen beim Regenbogen absorbieren die Substanzen der Pigmente aber so viele Frequenzen des eintreffenden Lichts, daß letztlich nur ein bestimmter Ausschnitt des Spektrums wieder reflektiert wird, weshalb wir eine Farbe sehen. Nun gibt es Pigmente, die den farbigen Lichtanteilen des Spektrums sehr nahe kommen, wie z.B. Magenta. Aber auch solche, deren Farbigkeit im Spektrum nicht vorkommt, weil sie Überlagerungen verschiedener Frequenzen erzeugen, bestimmte Erden etwa wie Veroneser grüne Erde, Umbra, Ocker, Terra di Siena. Zieht ein Maler z.B. die dem Spektrum verwandten Pigmente den Erdigen vor, trifft er

eine Auswahl, die seine Darstellungsabsichten mit berührt, wie der folgende Abschnitt zeigen wird.

Farbe als Material und Medium

Die Bedeutung der Farbe an der Schnittstelle zwischen Medium und Material soll der Anschaulichkeit halber anhand eines Bildes von Camille Pissarro, einem Protagonisten des Impressionismus und Neoimpressionismus, vollzogen werden (Abb.1).



Abb. 1: Camille Pissarro, Mit einer Landschaft bemalte Palette, um 1878, Öl auf Holz, 24,1 x 24,6 cm. Williamstown (Mass.) Sterling and Franklin Clark Art Institute.

Pissarro hat das Bild einer Landschaft auf eine Palette gemalt. Mit Ausnahme der Pinsel legte Pissarro in diesem Bild offen, womit bzw. woraus er die Landschaft hergestellt hatte. Am oberen und linksseitigen Rand blieb die Reihe der vermahlen Pigmente stehen: Weiß, Gelb, Rot, Purpur (oben), Blau und Grün (links). Die Verwandlung der Farbmaterie, die durch das Stehenlassen der Palette im Bild zum Thema erhoben wird, ist auch auf den Bildträger, das Palettenholz, übertragen, der allseits sichtbar bleibt. Ganz allmählich gleitet der Blick in jene Zone, in der die Anordnung der

Farben ein Bild ergibt, so als schaue man durch ein Fernglas, wo die Ränder des Bildausschnitts dunkel verschwimmen, oder als blicke man durch jenes Loch der Palette, mit der man sie hält. Man sieht einen Landschaftsausschnitt mit einem Bauernpaar auf einer Wiese, das Heu erntet. Der Karren ist beladen, der Schimmel angespannt. Die beiden hantieren am Geschirr. Wolken ziehen, die Sonne scheint, in den Wiesen blüht der Mohn. Das von einer dunkelfarbigen Zone umgebene Paletten-Loch zerstört während des Betrachtens durch den Kontrast seiner scharf geschnittenen Form zu den unscharf und kleiner abgebildeten Dingen auf der Palette die innerbildliche Raumfiktion. Zugleich betont es die medialen Grenzen.

John Gages bezeichnete Pissarros Palettenbild als "geistreiches Bravourstück", daß demonstriere, "wie aus sechs leuchtenden Farben ein weit von aller Schematisierung entferntes Landschaftsbild geschaffen wurde."^{xix} Es ist jedoch weit mehr als nur sein Wissen um Farbmischungen und sein handwerkliches Können, was Pissarro uns hier vor Augen führt. Die folgenden Ausführungen zur Farbgestaltung belegen vielmehr, daß es sich um eine Thematisierung des Sehens handelt.

Erstens sind die sechs Farben, mit denen Pissarro so gekonnt Beleuchtungen und Verschattungen imitiert, und also Bauern, Pferde und eine weite Landschaft vor unserm Auge erstehen läßt, in Ton und Intensität den Spektralfarben ähnlich. Im Unterschied zu diesen aber sind die dem Licht innewohnenden Farben kein Material im umgangssprachlichen Sinne: Wir können dieses Material normalerweise nicht sehen. Die Farben des Lichts vermitteln sich dem Auge nur im Prisma, im Regenbogen oder durch einen Farbtemperaturmesser. Das Licht bringt zugleich aber jene farbige Welt hervor, die wir durchaus sehen können, hier den gemalten Landschaftsausschnitt. Denn die Lichtbrechung vollzieht sich ja auf jeder Oberfläche, also auch an den Pigmenten der 'Bildwelt'. Pissarros Auswahl der spektralfarbigen Pigmentreihe im Landschaftsbild verweist auf diese Genese der Farben aus den uns unsichtbaren Farbfrequenzen im Licht.^{xx}

Aber nicht nur dieser Vorgang scheint im Paletten-Bild verdeutlicht. Pissarro hat auch andere Prozesse des Farbsehens in seine Darstellung eingebunden: z.B. daß Farben und ihr Kontrast zu anderen Farben die Erkennbarkeit der Gegenstände gewährleisten, oder, daß Farben stets an einen Gegenstand gebunden sind,

weshalb wir von Lokalfarben sprechen.^{xxi} Letzteres illustriert eindrucksvoll der weiße Pigmenthaufen in der oberen rechten Ecke, den man trotz seiner großen Ähnlichkeit zu den anderen Flecken von konzentriertem Weiß, den Wolken, nicht mit diesen verwechselt, weil ihm die subtilen Nuancen von hellstem Gelb und Blau fehlen, die die anderen Weißkonzentrationen umgeben. Wir können hieran beobachten, worauf die Erkennbarkeit eines Gegenstandes beruht.

Darüber hinaus ist die im Bild imitierte Beleuchtung analog zu unserem natürlichen Sehen konstruiert. Die soeben erläuterte Konstanz der lokalen Farben kommt nicht mehr zum Tragen, wenn diese durch zuviel Licht weiß bzw. hellgelb überblendet oder durch die hereinbrechende Nacht bzw. die Verschattung von den dunkelsten Wellenlängen des Spektrums, dem Indigo überlagert wird. Zudem nimmt eine Verdunkelung (im Sinne eines höheren Blauanteils) der Lokalfarbe zu, je weiter die Gegenstände von uns sind entfernt sind, da sich mit der Entfernung die Menge des Blauanteils in der Luft vermehrt. Auch Luft ist ein substanzreiches Medium, das Lichtbrechungen, vornehmlich im blauen Spektrum, verursacht. All diese Zusammenhänge sind in der Paletten-Landschaft anwesend: So kommt uns das Grün der Baumallee am Horizont oder die Wiesenzone im Schatten des Pferdegespanns aufgrund von Blaubeigaben dunkler vor, oder in den von der Sonne beleuchteten Partien durch Gelb- bzw. Weiß-Zugaben heller, obgleich die lokale Farbe bzw. der gleiche Gegenstand jeweils mitgedacht werden.^{xxii} Völlige Überblendungen der Lokalfarbe finden im Paletten-Bild nur in kleinstem Maße statt: Es sind jene das Bild durchsetzenden weißen Reflexe, durch die wir auf das Gleißeln des Lichts rückschließen.

Dabei ist noch einmal hervorzuheben, daß Pissarro den Reichtum lokaler Farben und die Charaktere der unterschiedlichen Materialien allein mittels spektralfarbiger Pigmente imitierte. Er legte sich mithin dieselbe Beschränkung auf, die in der Natur waltet. Dies erforderte detaillierteste Beobachtungen, um die Intensität und Sättigung der einzelnen Farben im Bezug zur Beleuchtungssituation und im Gefüge der anderen Farben auszuloten.^{xxiii}

Wie und wo entsteht die Unschärfe, mit der Pissarro die Dinge auf seinem Paletten-Bild darstellte? Beispielsweise geht das Blau der Arbeitsjacke des Bauern beinahe

nahtlos in das Blau des Himmels über. An diesem Detail entsteht nicht nur der Eindruck, das Himmelsblau bestimme mit seinen farbigen Reflexen das Jackenblau. Was die beiden blauen Dinge im Bild voneinander unterscheidbar werden ließe, wäre eine Linie, die im Bild oder in der Zeichnung normalerweise die Begrenzung zum Raum und zu benachbarten Gegenständen angibt. Ebenso lassen sich die Umrisse der Arme und Hände des Bauernpaares nur ahnen, aber nicht exakt bestimmen. Das Auge des Betrachters versucht, an diesen Stellen unwillkürlich schärfer zu stellen, um endlich jene lineare Grenze auszumachen, mit der der Übergang von einem Körper zum Anderen gewöhnlich angezeigt wird. Aber Pissarro hat diesen Übergang nicht in Form der uns geläufigen bildnerischen Abstraktion als Linie vorgenommen, denn diese umreißen den Körper in der Natur nicht. Daher findet das Fokussieren an diesem Detail des Bildes nicht so rasch zu einem Ende wie etwa bei der Darstellung des weißen Pferdes, daß sich durch seinen starken Farbkontrast von der Umgebung abhebt. Denn das Umbrechen der Farbe, der Kontrast ist jenes Merkmal, mit dem das Auge Körpergrenzen ausfindig macht. Farbe benennt mithin nicht nur einen Gegenstand sondern liefert dem Sehbild die nötigen Informationen über Entfernungen und Lagebeziehung der Dingwelt. Es ist ein ganzheitlicher Eindruck, den wir beim Sehen aufnehmen und auf die ihm innewohnenden Beziehungen hin untersuchen.

Die Unschärfe, mit der Pissarro den Betrachter hier konfrontiert, verweist darüber hinaus auf eine physische Gegebenheit im Auge: auch da gibt es nur an einer Stelle ein scharfes Sehen. Dieser Umstand gelangte ins Bewußtsein, als die Photographie ein Korrektiv zum Netzhautbild lieferte und man erstmals über die Fehlerhaftigkeit bzw. Begrenztheit des Auges reflektieren konnte.^{xxiv}

Die organischen Komponenten des Farben-Sehens

Unschärfe und Farbverwendung beschreiben nur einige der komplizierten Vorgänge beim Sehen. Schon kurz nach 1800 wurde durch physiologische Untersuchungen Thomas Youngs' bekannt, daß das Auge gar nicht über ein Instrumentarium verfügt, um all die entstehenden Lichtfrequenzen, also Farben, gesondert aufzunehmen. In der Netzhaut existiert nur eine Vorrichtung für die Aufnahme von drei Farben, nämlich Blauviolett, Grün und

Rot. Diese Farbrezeptoren sowie die Zäpfchen für die Messung von Helligkeit bzw. Kontrast stellte man sich wie ein auf Resonanz basierendes Filtersystem vor. Die auf der Netzhaut anlangende Licht-Wellen-Information wird zwar als Schwingung aufgenommen, aber an das betreffende Zentrum im Gehirn als Zusammensetzung aus den drei Farben weitergeleitet. Zudem 'sieht' dieses System auch Farben, wenn gar kein Licht da ist, etwa beim Träumen oder durch einen Schlag aufs Auge. Aufgrund seiner Konstruktion leitet es jegliche Reizung bzw. Schwingung als Farbinformation weiter. Goethe und, in Auseinandersetzung mit ihm, Purkinje haben sich mit diesem subjektiven Farbsehen ausführlich beschäftigt, insbesondere mit den sog. Nachbildern. Der Chemiker und Mitarbeiter der Pariser Gobelinmanufaktur Chevreul formulierte auf der Basis von Thomas Young das Gesetz von den sich simultan einstellenden Komplementärfarben.^{xxv} Er war bei den Umsetzungen der künstlerischen Entwürfe stets mit dem Problem konfrontiert, daß die von den Künstlern in der Skizze angegebene kräftige Farbigkeit im großen Flächenformat nur dann eintrat, wenn er z.B. in den grünen Flächen rote Fäden mit einweben ließ. Die Kräftigung der Farbwirkung kam also durch das Rekurrieren auf die simultane komplementäre Ergänzung der Farbe im Auge zustande.^{xxvi} Weit wichtiger wurde die genaue Kenntnis um das Farbsehen im Auge für die Entwicklung der Farbphotographie, die seit etwa 1860 energisch betrieben wurde. Auch hier kam man nicht umhin, das im Auge existente Filtersystem gleichsam zu kopieren.^{xxvii} Natürlich blieb es nicht aus, daß sich Künstler, allen voran die sog. Neoimpressionisten, mit diesem Mechanismus des subjektiven Farbsehens befaßten. Daraus resultierte das von Seurat erfundene System, die Farbe in kleinen, ungemischten, spektral- bis erdfarbigem Pointillés nebeneinander zu setzen, was mit dem Hinweis auf das sich im Auge vollziehende Mischen der Farben verteidigt wurde.^{xxviii} Neueren Forschungen zufolge spielten auch hier die Versuche, das Sehbild auf chemisch-mechanischem Wege mittels der farbempfindlichen Kamera nachzubauen, eine Rolle.^{xxix} Daß auch Pissarro in seinem Palettenbild auf Funktionsweisen des Auges Rücksicht nahm, ist schon angedeutet worden. Die Gesetzmäßigkeiten der Mischung im Auge und einige Prinzipien der simultanen komplementären Ergänzung berücksichtigte er zwar erst einige Jahre später. Doch die dezidierte Unschärfe der

Darstellung im Paletten-Bild beruht nicht allein auf der Annahme, Bauern, Bäume, Wiesen oder Wolken befänden sich durch Handlung oder Wind in Bewegung. Ebenso steht der Sehende nie still, wie etwa eine auf dem Stativ befestigte Kamera. Die allseits anwesende Unschärfe verweist vielmehr auf die steten Bewegungen im Auge. Während wir schauen, bewegen sich diese unablässig, um die Eindrücke, von denen auf der Netzhaut immer nur einer scharf zu stellen ist, nach und nach alle einmal scharf gestellt zu haben. Will man also dieses bewegte Sehen im Bild einfangen, so ist Unschärfe das passende Mittel.

**Grüne Häuser, rote Bäume, blaues Fleisch ---
Kirchners "Fantasien über ein in der Natur
gegebenes Thema"?**



Abb. 2 Ernst Ludwig Kirchner, Das Grüne Haus, Farblithographie, 1908.

Der Umstand, daß das Filtersystem des Auges stets bestimmte chromatische Gleichgewichtszustände herzustellen sucht (Komplementärfarben), hat zu einer

besonderen Aufmerksamkeit der Künstler für das subjektive Farbsehen geführt. Zunächst wandte man sich den komplementären Farbbeziehungen mit dem Argument zu, man folge in dieser Tätigkeit dem Entstehen des Sehbildes. Wenn das Auge ohnehin Farben nur aus Blauviolett, Rot und Grün sowie aus deren Komplementären zusammensetzt, wieso sollte man dies nicht auch im Bild versuchen? Bot sich hier doch ein harmonisches und der Farbwahl einfach zugrunde legendes Prinzip, mit dem sowohl dem Problem der lokalfarbigen Gebundenheit als auch dem des Abgleitens in Buntheit zu entkommen war.

Kirchner befaßte sich während seiner neoimpressionistischen Werkphase ausführlich mit komplementärfarbigen Beziehungen. Das zeigen seine Werke^{xxx} wie auch seine Selbstäußerungen:

“Ich kam an die Lehre der Neoimpressionisten, machte mir ihre Gesetze der Farbenlehre zu eigen (Complementärfarben gesetz. Ich machte bald das Gegenteil, da nach Goethe die Complementärfarbe vom Auge selbst erzeugt wird) und malte einiges in zerlegten Farben ohne Befriedigung zu finden. Es war mir zu einfach und die Punkte zerstörten mir zu sehr die Form.”^{xxx}

Aus Kirchners Schilderungen geht hervor, daß er das Interesse an diesen Farbbeziehungen bald wieder verlor. Bis dahin aber beobachtet man in Kirchners Werken eine Entwicklung, die bei Köhler-Haussens verwunderter Beschreibung eines grün und rosa schimmernden Aktes ihren Anfang nimmt und in Bilder mit grünen Häusern, roten Bäumen und blauen Gesichtern oder Akten mündete. In einer Farblithographie mit dem Titel “Das grüne Haus” von 1908 (Abb.2) kann man die Anfänge komplementärer und großflächiger Farbsetzungen finden, denn hier sind das Blattwerk der Bäume und die Wiese in kräftigem Rot gehalten, durchsetzt von gelben Farbtupfern als Verweisung auf die Reflexe des Sonnenlichts. Den roten Baumstamm überlagert ein Blau, um seine Stellung im Schatten zu suggerieren. Das sind nur einige der hier zu nennenden Details, mit denen Kirchner in diesem Blatt einer lokalfarbigen Darstellung durch das Rekurrieren auf das subjektive Farbsehen zu entkommen suchte. Das Besondere dieser Farbfindungen liegt nicht allein in der Verkehrung des Lokalfarbigen ins Komplementäre -- statt grünem Blattwerk rotes --,

sondern in der flächenhaften Ausdehnung, die so den komplementären, dem Denotativen weitgehend entzogenen Farbbeziehungen zugestanden wird.

Kirchners großflächiger Einsatz einer nicht denotativen Farbe gehorcht technischen Bedingungen der Lithographie, die er im folgenden Zitat einem Mäzen auseinander setzte. Kirchner erläuterte hierin den unterschiedlichen Einsatz der Farbe in Malerei und Graphik und erwähnte nebenher die Ursache jenes wichtigen künstlerischen Schrittes, Farbe, zugunsten eines großflächigen Einsatzes, um ihre Nuancen, ihr impliziertes Lichtspiel zu bringen:

„Während beim Farbdruck jede Farbe für sich behandelt wird und der Zusammendruck erst das fertige Bild ergibt, werden beim Ölbild alle Farben in ihren feinsten Nuancen zusammengeschweißt. Naturgemäß fehlt jede Nuancierung in der Graphik, weil die Platten eben nur mit einer Farbe eingewalzt werden können, die überall in gleicher Stärke und Lichtwert steht. Die Wirkung beschränkt sich auf Größe und Formung der Fläche, in denen sie aufgetragen wird. Die einzige mögliche Nuancierung ist der Überdruck anderer Farben. Gemeinsam der Malerei und Graphik ist nur, daß die Form aus der Farbe entsteht. Kolorierte Schwarzdrucke ausgenommen, die aber in meiner Graphik nicht vorkommen.“^{xxxii}

Das von Kirchner für die Lithographie beschriebene Zurückgeworfensein der Farbwirkung auf Größe und geformte Fläche entspricht jenem Prinzip, dem er bald darauf die kraftvolle Farbigkeit seiner ‘expressionistischen’ Bilder verdankt. Es geht um die Balance großer Flächen von unterschiedlicher, intensiver aber einseitiger Farbigkeit, der er im Ölbild anfangs nicht bedurfte, weil er hier über vielfältige Möglichkeiten der Nuancierung verfügte. In seinen farbigen Graphiken begegnet man diesem Ausbalancieren großer einfarbiger Flächen ab etwa 1908. Aus weiteren Schilderungen Kirchners über seine Arbeitsmethoden geht hervor, daß dieses Spiel des Hinzufügens und Gewichtens der jeweiligen Farben zum Dreh- und Angelpunkt der Bildgenese wurde:

“Ich beginne z.B. ein Bild nicht mit einer linearen Aufzeichnung der Gegenstände, sondern mit farbigen

Flächen, aus denen die Gegenstandsformen sich allmählich im Laufe der Arbeit herausstellen.“^{xxxiii}

heißt es, und:

“Wenn ein Bild gemalt, d.h. mit der Farbe aufgebaut wird, daß dadurch die Deformationen entstehen, die meine Bilder immer zum Entsetzen der nicht farbig Sehenden macht.“^{xxxiv}

Denn:

“Der Lichtwert der Farbe auf der Leinwand, so verschieden von dem Lichtwert der Farbe in der Natur -- verändert ja in ganz unerhörter Weise die reale Form.“^{xxxv}

Die Farbe geriet zum alleinigen Ausgangspunkt einer Bildherstellung, will man Kirchners Selbstdarstellungen folgen. Dies geschieht jedoch nicht in der Art eines Verteilens der Farben nach Beleuchtungszuständen, wie anhand von Pissarros Paletten-Bild zu beobachten war. Kirchners Schauen scheint vielmehr Farbbeziehungen in der Natur aufzuspüren ohne dabei auf den die Farbigkeit verursachenden Gegenstand rückzuschließen. Obwohl Kirchner den Gegenstand, d.h. die “reale Form” nicht außer Acht ließ, thematisiert sein Einsatz von Farbe das Farbsehen selbst: Das grüne Haus, dessen reale Existenz als grün gestrichenes Gebäude vorauszusetzen nicht abwegig ist, gerät in eine Konkurrenz zu den übrigen grünen “realen Formen”, den Wiesen und dem Blattwerk der Bäume. Vor diesem Problem der Konkurrenz bestimmter Farben wegen ihres Übergewichtes stand Kirchner schon in dem im Jahr zuvor entstandenen gleichnamigen Gemälde “Grünes Haus”.^{xxxvi} Hier bot ihm jedoch der divisionistische Einsatz der Farbe genügend Spielraum für Nuancierungen -- der Wechsel zwischen unterschiedlichen Grüns, die komplementären Setzungen von karminähnlichem Rot bis Krapplackrot, das Orange und sein Pendant Blau in verschiedenen Weißabmischungen usw. -- weshalb die Gefahr einer einseitigen Farbigkeit gebannt war. Indem Kirchner in der Farblithographie einen Teil der ‘gleichfarbig’ wiederzugebenden Gegenstandswelt in ihr Komplementär, das Rot, setzte, enthob er sich des Problems der Einseitigkeit durch zu viele grüne Flächen, deren Nuancierung in der Lithographie -- im Gegensatz zum Ölbild -- sonst nicht möglich wäre. Die Setzung des

Komplementärs, die ja eine Loslösung vom lokalfarbigem Denken ist, geschah zudem aus dem Wissen heraus, daß Gleichwertigkeit zwischen dem Lichtwert des Pigments und jenem der Farbe, die auf den Oberflächen der "realen Form" hergestellt wird, ohnehin nicht erreichbar ist. Die Findung der adäquaten Farbe für das in der Natur wahrgenommene Licht stellt schon eine Abstraktion dar, wie an Pissarros Paletten-Bild deutlich wurde. Die hier an Werken Kirchners beschriebene Übersetzung in Komplementärbeziehungen erreicht einen Grad des Abstrahierens, der in seiner Zeit nicht so rasch seinesgleichen findet.

Grüne Häuser, rote Bäume oder blaues Fleisch sind mithin keine Phantasieprodukte, wie Köhler-Haussen meinte. Solche Farbsetzungen gründen bei Kirchner zum einen auf komplexen Überlegungen zur Übersetzbarkeit des Wahrgenommenen, zur Wahrhaftigkeit des Dargestellten im Medium Bild. Zum anderen haben solche Farbsetzungen mit dem Wissen über das Farbsehen zu tun. Das durch das Auge bedingte und als harmonisch empfundene Prinzip der komplementären Ergänzung stand bei diesen Farbsetzungen Pate. Kirchner hat sich diesem Prinzip der Farbgebung für einige Zeit derart verschrieben, daß er selbst bei rasch hingeworfenen Zeichnungen jeweils zum komplementären Farbstift griff, zu beobachten anhand seiner Serie "Akte auf Wiese" aus dem Jahr 1909.^{xxxvii} In diesem Sommer begaben sich einige "Brücke"-Maler erstmals zum Arbeiten mit ihren Modellen an die Moritzburger Teiche. An diesen Zeichnungen läßt sich nachvollziehen, wie grüne Linien für ein paar Wiesenbüschel die folgenden Roten bedingten, welche die darauf liegende Decke von der Wiese abgrenzen. Blaue Linien forderten Gelbe und umgekehrt.

Ohne das Wissen um die Vorgänge des Farbsehens im Auge sind solche Farbsetzungen, die sich in diesen Zeichnungen zu einem künstlerischen Prinzip verfestigt haben, nicht denkbar. Um diese Zusammenhänge des Sehens und der Farbe mußte aber auch Köhler-Haussen, der zeitgenössischer Betrachter par excellence, wissen, wollte er sein Abenteuer des Bildersammelns und das tägliche Zusammenleben mit diesen mit Lust und mit ästhetischem Gewinn weiter betreiben.

Das hieß, Malerei nicht mehr als eine andere Form des Spiegelbildes zu betrachten, mithin die Farbe jenseits ihrer denotativen Qualitäten schätzen zu lernen und sich

mit ihr als Material zu befassen. Der pastose Auftrag, der seine bei Kirchner ausgesuchten Gemälde auszeichnete, trug dazu genauso bei wie der in ihnen manifeste Bruch mit dem herkömmlichen Verweissystem.

Zusammenfassung

Die neoimpressionistische Arbeitstechnik, jenes die äußere farbige Erscheinung in Spektralfarben und in komplementäre Kontraste zerlegende Verfahren, drängte die denotativen Aufgaben des Materials 'Farbe' im Bild zunächst zurück. Die Verifizierbarkeit des Sehbildes war erst in der Netzhaut gegeben, dort, wo sich der zeitgenössischen Sinnesphysiologie zufolge durch 'Mischung' der Pointillés, also durch Überlagern der verschiedentlich erzeugten Licht-Informationen der äußere farbige Eindruck herstellt. Die Bindung an das empirische Verifizieren ist also bei den Neoimpressionisten noch gegeben. Erst die folgende Verlagerung der Aufmerksamkeit auf die Farbgesetzmäßigkeiten des Auges selbst bedingte jene Entwicklung der klassischen Moderne, in der Farbe weitgehend befreit von ihrer Verweissfunktion auf Dingliches erscheint.^{xxxviii} Dieses Abstrahieren geht jedoch nicht soweit, Farbe in ihrem rein materialen Dasein als Pigment zu begreifen, daß unabhängig von Licht existiere. Vielmehr mutierte Farbe zum Untersuchungsgegenstand für Gesetzmäßigkeiten der Farbharmonie oder des Farbkontrastes, wie etwa in Joseph Albers Serie "Homage to the Square", denen Gesetzmäßigkeit des Farbensehens genauso zugrunde liegen wie beispielsweise Jim Dines "Pleasure Palette"^{xxxix}, die überdies -- wie der Titel besagt -- auf die psychologische Wirkung der dort versammelten Farben rekurriert. Auch diesen Zusammenhang von Farbe und psychischer Befindlichkeit hatte schon Seurat in seiner Definition von Malerei hergestellt, weil er ihm durch die zeitgenössische Psychophysik geläufig war.^{xl}

Es läßt sich aber festhalten, daß der im Laufe des 19. Jh. zusammengetragene Kenntnisstand zur Farbe die Nutzung dieses Materials im Bilder konstituierenden Prozeß des Malens veränderte. Sowohl in der theoretischen Reflexionen über die Farbe, wie z.B. bei Schopenhauer als auch in ihrer praktischen Nutzung im künstlerischen Schaffen, wie etwa bei Pissarro und Kirchner war zu beobachten, daß Farbe kaum noch vom

Akt des Sehens zu trennen ist. Auch wenn die denotative Funktion der Farbe im 20. Jh. an Bedeutung verliert, kommt es doch nicht zu einem 'freien' Selbstbezug des Materials im Kunstwerk. Die Kompositionsgesetze greifen vielmehr eindeutiger auf Wahrnehmungsbedingungen zurück. Das vom Auge konstituierte Farbsehen wird zur neuen Kompositionsgrundlage für die Verwendung des Materials 'Farbe' im Bild. Ein reiner Materialbezug ist auch hier nicht gegeben. Das Changieren der Farbe zwischen Medium und Material ist mithin nicht nur eine Frage der Veränderungen eines Materialbegriffs, sondern auch eine Frage der sich wandelnden Vorstellungen über die Wahrnehmung.

ⁱ Peter Henry Emerson: *Naturalistic Photography*. 1889. Zitiert nach: Roland Scotti: "Denn sie sind nicht wahr, obwohl sie den Schein der Wahrheit tragen -- Photographie zwischen Lüge und Wahrheit", in: Bodo von Dewitz/Roland Scotti (Hg.): *Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck*. Ausst.-Kat. Köln 1997, 22 und Anm. 33.

ⁱⁱ Einen Einblick in die Geschichte der verschiedenen Diskurse über das Medium Bild gewähren z.B. Luca Giuliani: *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*. Frankfurt 1986; Paul Zanker: *Augustus und die Macht der Bilder*. München 1987, Gerhard Wolf: *Salus populi romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*. Weinheim 1990, VIII., 9-18 sowie 241ff.; Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990; Hans Belting/Dieter Blume (Hg.): *Malerei und Stadtkultur der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*. München 1989; Victor I. Stoichita: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München 1998 oder Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?*. München 1994.

ⁱⁱⁱ Siehe Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jh.*. Dresden/Basel 1996; Ulrike Hick: *Geschichte der optischen Medien*. München 1999; Jutta Schickore: *Ansichtssachen. Von der wissenschaftlichen Beobachtung, von ihrer Rolle in den Naturwissenschaften und von den Schwierigkeiten, dieses zu bestimmen*. Hamburg 1996; Birgit Rehfuß-Dechêne: *Farbgebung und Farbenlehre in der deutschen Malerei um 1800*. München 1982; In den Publikationen Anne Hoormann/Karl Schawelka: *who's afraid of. Zum Stand der Farbforschung*. Weimar 1998 (nachfolgend Hoormann/Schawelka) und Backhaus/Kliegl/Werner: *Color Vision. Perspectives from different disciplines*. Berlin 1998 (nachfolgend Backhaus 1998) ist der Kenntnisstand der Neurobiologie zum Farbsehen mit einbezogen wurde. Eine historische Abhandlung der Auffassungen vom Gehirn ist zu finden bei Michael Hagner: *Homo cerebrialis. Der Wandel vom Seelenorgan zum Gehirn*. Darmstadt 1997.

^{iv} Zur Diskussion um Sehbild und Photographie siehe neben der Literatur in Anm.3 auch die Quellen bei Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie. Eine Anthologie. 1839-1912 (Bd. 1)*. München 1980.

^v Die Rezension ist vollständig abgedruckt in: Lucius Grisebach (Hg.): *Ernst Ludwig Kirchner. 1880-1938*. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, 1979, 50-54.

^{vi} Man beachte hier Köhler-Haussens Benennung solcher Art Farbgebung mit dem Adjektiv toll, daß krankhafte Verrücktheit impliziert.

^{vii} Vgl. Anm. 5. Die passive Mitgliedschaft war eine Konstruktion, die Sammlern und Kunstliebhabern den Status als Mitglied der Künstlervereinigung „Brücke“ ermöglichte, ohne selbst künstlerisch tätig sein zu müssen. Der jährlich zu zahlende Beitrag verschaffte den Brücke-Künstlern einen festen Etat, mit dem sie die Kosten für Ausstellungen, Plakate usw. decken konnten. Im Gegenzug erhielten die passiven Mitglieder jährlich neben einer Art Rechenschaftsbericht eine Kollektion neuester Graphik.

^{viii} Siehe neben dem Aufsatz Lacans in Gottfried Boehms *Was ist ein Bild?* (Anm.2) auch die farbtheoretischen Publikationen von Anm.3.

^{ix} Schopenhauer soll hier paradigmatisch für die im 19. Jh. allseits präsenste Thematisierung des Sehens stehen, auch wenn andere Autoren dessen Gedanken aufgriffen und modifizierten, wie etwa Nietzsche, der ihn als seinen Lehrer darstellte. Zum Thema Sehen siehe Herbert Hoertz: *Arthur Schopenhauer und Hermann von Helmholtz. Bemerkungen zu einer alten Kontroverse zwischen Philosophie und Naturwissenschaften*. Berlin 1994.

^x Schopenhauers „Über das Sehen“ war für den Kreis um Adolf Hölzel die farbtheoretische Lektüre. Vgl. Eva Badura-Triska: *Johannes Itten. Tagebücher 1913-1916 Stuttgart, 1916-1919 Wien. Abbildung und Transkription*. Wien 1990. Von anderen Künstlern im frühen 20.Jh. liegen bislang kaum detaillierte Untersuchungen über die Auseinandersetzung mit bestimmten Farbtheoretikern vor. In schriftlichen

Zeugnissen sind häufig Goethes und Roods Farbenlehren genannt. Goethes Farbenlehre gewann vor den wissenschaftstheoretischen Auseinandersetzungen der Jahrhundertwende an Aktualität. Der überaus populäre Farbtheoretiker Wilhelm Ostwald setzte sich in seinen Schriften sowohl mit Goethe als auch mit Schopenhauer auseinander, weshalb die Kenntnis der Schopenhauerschen Position wahrscheinlich sind. Die vielfältigen Schriften, die um 1900 von und zu Schopenhauer erschienen, siehe in Arthur Hübscher: *Schopenhauer-Bibliographie*. Stuttgart 1981.

^{xi} Arthur Schopenhauer: *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Arthur Hübscher, Wiesbaden 1972, Bd. 1, 53.

^{xii} Arthur Schopenhauer: *Ueber das Sehn und die Farbe*. (wie Anm. 5) Bd. 1, 32.

^{xiii} Zur unterschiedlichen Verwendung des Begriffs siehe Christoph Wulf (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*. Weinheim 1997; Hans Körner (Hg.): *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*. München 1990 (Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste 2); Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen 1994.

^{xiv} Sie knüpfte allerdings wegen der in Goethes Farbenlehre impliziten Wissenschaftskritik selten an Goethes Überlegungen an. Ausführlich dazu Felix Höpfner: *Wissenschaft wider die Zeit. Goethes Farbenlehre aus rezeptionsgeschichtlicher Sicht. Mit einer Bibliographie zur Farbenlehre*. Heidelberg 1990.

^{xv} Siehe z.B. Meyers Conversations-Lexicon von 1847 in Bd. 9 unter Farbe (824-847) oder unter Färberei (681-701) mit ausführlichen Zusammenfassungen.

^{xvi} Paul Valéry faßt Impressionismus wie folgt: „Sobald der Maler die Farbe nicht mehr als eine örtlich gebundene Eigenschaft betrachtet, die aus sich selber und durch ihren Gegensatz zu den benachbarten Farben wirkt, sondern als eine örtliche Wirkung der sämtlichen Strahlungen und Brechungen, die im Raum und zwischen allen darin befindlichen Körpern sich abspielen; sobald er sich ferner bemüht, diesen subtilen Effekt des verstreuten Lichts zu erfassen, sich seiner zu bedienen, um seinem Werk eine bestimmte Einheit zu verleihen, die von derjenigen der Komposition sich grundsätzlich unterscheidet -- von dem Augenblick an hat seine Auffassung der *Form* sich gewandelt. An diesem äußersten Punkt gelangt er zum Impressionismus.“ Paul Valéry: *Zur Ästhetik und zur Philosophie der Künste*. In: Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.): *Paul Valéry. Werke*. Frankfurt a.M. 1995, Bd.6, 299.

^{xvii} Zur Kunsttheorie der Neoimpressionisten siehe Michael F. Zimmermann: *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*. Weinheim 1991 mit weiterer Literatur sowie Martha Ward: *Pissarro: Neo-Impressionism and the Spaces of the Avant-Garde*. Chicago/London 1995 mit weiterer Literatur.

^{xviii} Ausführlicher zu diesem Wandel hin zur „Erkenntnis durch die Sinne“ siehe Max Imdahl: *Kunstgeschichtliche Bemerkungen zur ästhetischen Erfahrung*. In: Max Imdahl: *Gesammelte Schriften*. Bd. 3, hrsg. v. Gottfried Boehm, Frankfurt/M. 1996, 282-302.

^{xix} John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Ravensburg 1994, 184.

^{xx} Pissarro hatte bei der Auswahl der spektralfarbigen Pigmenten zweifellos den ihnen impliziten Verweisungsgehalt auf den farbtheoretischen Kontext im Auge. Zum Wechsel von spektralfarbiger Palette zu einer auch Erdfarben benutzenden Palette siehe auch Michael F. Zimmermann: *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*. Weinheim 1991, 197ff. (nachfolgend Zimmermann) sowie Gage (wie Anm.19) 222f..

^{xxi} Die Lokalfarben sind astrophysikalischen Forschungen der sechziger Jahre zufolge nur innerhalb unserer Atmosphäre konstant. Siehe Anne Hoormann: „Schwindel im Ganzfeld und Farb-Täuschung. Wahrnehmungsschwellen im Werk von James Turrell.“ In: Hoormann/Schawelka 339.

^{xxii} Die Veränderung zum Gelb gründet darin, daß neutrales Licht, in dem alle Wellenanteile in gleichem Umfang vorhanden sind, als Idealzustand gilt, der, wenn überhaupt, nur um die Mittagszeit vorherrschen kann, der aber allein schon durch die Veränderung der Zusammensetzung der Luft gestört wird. Auch hier existieren ja Substanzen, die Wellenanteile des Lichts absorbieren. Siehe Ernst Brücke: *Physiologie der Farbe für die Zwecke der Kunstgewerbe*. 1866. Ders.: *Über Ergänzungsfarben und Kontrastfarben*. 1865.

^{xxiii} Dieses Unterfangen nahm enorm viel Zeit in Anspruch. Die Entstehung eines einzigen Bildes konnte sich über Monate, ja bis zu einem halben Jahr hinziehen. Angaben dazu in Erich Franz (Hg.): *Farben des Lichts. Paul Signac und der Beginn der Moderne von Matisse bis Mondrian*. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Ostfildern 1996. Den Aufwand, den Farbtheorien gerecht zu werden, illustriert z.B. Gage (wie Anm.19) anhand von Georges Seurats ambivalentem Verhältnis zu konträren Farbtheorien 292, Anm. 144 und 146.

^{xxiv} Wie Anm. 4.

^{xxv} Michel Eugène Chevreul: *De la loi du contraste simultané*. 1839 (1844 in dt. Übersetzung: Die Farbenharmonie mit besonderer Rücksicht auf gleichzeitigen Kontrast) sowie ders.: „Complément d'études sur la vision des couleurs“, in: *Mémoires de l'Académie des Sciences*. XLI, 1879. Helmholtz, Hermann von: „Zur Theorie der Farbmischung“, in: *Poggendorfs Annalen* Jg. 87 (1852), 45-66. Ewald Hering: „Über die Theorie des simultanen Kontrastes von Helmholtz“ In: *Pflügers Archiv für die gesamte Physiologie der Menschen und Tiere*. 40. Jg. (1887)

^{xxvi} Ausführlicher dazu Zimmermann 42f.

xxvii Vgl. Gert Koshofer: „Geschichte der Farbphotographie in der Pionierzeit“, in: *Farbe im Photo. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861 bis 1981*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Köln 1981, 71-77.

xxviii Siehe Zimmermann 171f. und 197ff.

xxix Vgl. Anm. 20.

xxx Siehe z.B. Kirchners „Prießnitzbrücke“ 1905, Privatbesitz; „Parksee in Dresden“ 1906, Staatliche Kunstsammlungen Dresden GG NM; „Im Park“ um 1906, Privatbesitz (nicht WV Gordon 12, obwohl auch dies nach Komplementärfarben aufgebaut ist); „Portrait des Malers Heckel“ um 1907, Privatbesitz, WV Gordon 28; „Das grüne Haus“ 1907, Wien, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, WV Gordon 26. Farbige Abbildungen wie Anm. 23.

xxxi Kornfeld: *Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens*. Bern 1979, 334. Auch die deutschen 'Neoimpressionisten' stützten sich -- wenn nicht auf Goethe ---so weitestgehend auf Chevreuls Lehren vom simultanen Kontrast komplementärer Farben, obgleich Helmholtz und andere deutsche Physiker und Physiologen hierin ebenfalls Forschungen vorwiesen. Siehe u.a. Gage (wie Anm. 19) 296 Anm. 106.

xxxii Ernst Ludwig Kirchner/Gustav Schiefler: *Briefwechsel. 1910-1935/1938. Mit Briefen von und an Luise Schiefler und Erna Kirchner sowie weiteren Dokumenten aus Schieflers Korrespondenz--Ablage*. Bearb. v. Wolfgang Henze in Verbindung mit Annemarie Dube-Heynig und Magdalena Kraemer-Noble. Stuttgart/Zürich 1990, 277. Brief vom 6.12.1923.

xxxiii Wie Anm. 32, 274.

xxxiv Wie Anm. 32, 274.

xxxv Wie Anm. 32, 274.

xxxvi Das Gemälde „Grünes Haus“ befindet sich im Museum Moderne Kunst, Stiftung Ludwig, Wien. Farbabbildung: Siehe Anm. 23.

xxxvii Zeichnungen meist unter dem Titel „Sitzende auf der Wiese“ oder „Mann und Frau“ oder „Paar“ von 1909 in den Sammlungen Brücke-Museum Berlin, Inv.Nr. 1/93 oder im Kupferstich-Kabinett der SMPK.

xxxviii Einen Überblick über diese Entwicklungen sind den Publikationen von Gage (wie Anm. 19), Hoermann/Schawelka und Backhausen 1998 zu entnehmen.

xxxix Jim Dines Werk entstand 1969, besteht aus Glas, Papier, Öl auf Leinwand und wird im Museum Ludwig Köln aufbewahrt.

xl Seurats Definition von Malerei ist niedergelegt in einem Brief vom 28.8.1890 an Maurice Beaubourg und lautet unter der Überschrift „Ästhetik“ wie folgt: „Kunst ist Harmonie. Harmonie ist die Analogie der Gegensätze und die Analogie der Ähnlichkeiten von Ton, von Farbe und von Linie, unter dem Aspekt der Dominante und unter dem Einfluß einer Beleuchtung in heiteren, ruhigen und traurigen Kombinationen. / Die Gegensätze, das sind: / Für den Ton, ein mehr lichter/klarer und ein dunklerer. / Für die Farbe, die Komplementären, das meint ein gewisses Rot gegenüber seiner Komplementärfarbe usw. (rot-grün; orange-blau; gelb-violett). / Für die Linie, die, die einen rechten Winkel bilden. / Die Heiterkeit des Tones, das ist die lichte Dominante; die der Linie ist diejenige über der Horizontalen. / Die Ruhe des Tons, das ist das Gleichgewicht zwischen dunkel und hell; die der Farbe ist das Gleichgewicht von kalt und warm, und für die Linie ist es die Horizontale. / Die Traurigkeit des Tons ist die dunkle Dominante; die der Farbe ist die kalte Dominante, und die der Linie sind die nach unten gerichteten.“ zit. nach: Albert Schug: „Über die Bedeutung der neoimpressionistischen Theorie Seurats“ in: Rainer Budde (Hg.): *Pointillismus. Auf den Spuren von Georges Seurat*. München/New York 1997, 18.

Titel und technische Angaben zu den Abbildungen:

Abb. 1. Camille Pissarro: Mit einer Landschaft bemalte Palette. Um 1878. Öl auf Holz, 24,1 x 24,6 cm, Williamstown (Mass.), Sterling and Francine Clark Art Institute.

Das folgende **bitte als Anmerkung, falls keine Farbabb.** im Band möglich werden: Farbabb. siehe John Gages: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Ravensburg 1994, 184.

Anschrift zwecks Genehmigung: Sterling and Francine Clark Art Institute, 225 South St. Williamstown, MA 01267. Mail addr.: POB 8, Williamstown, MA 01267. T.: (413) 458-9545. fax: 458-2336 Head: Michael Conforti

Abb. 2. Ernst Ludwig Kirchner: „Das Grüne Haus“. Lithographie von vier Steinen, Grün, Rot, Gelb und Blau. 33 x 40 cm bez.u.re.: E L Kirchner, u.l.: Handdruck
Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart. Inv. Nr.: A 57/2040

Das folgende **bitte als Anmerkung, falls keine Farbabb.** im Band möglich werden: Farbabb.: Siehe „. unser Leben, Bewegung, Farbe“ Ernst Ludwig Kirchner. Farbige Werke auf Papier, Kunstmuseum Bonn, Köln 1999 Abb. 14, 69.

Anschrift für den Fall, sie benötigen ein Ectachrome: Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.
Frau Dr. Ulrike Gauss. PF 104342, 70038 Stuttgart, Konrad-Adenauer-Str. 30. T.: 0711-212-4101. Fax:
0711-212-4111.

Anschrift zwecks Genehmigung: Henze und Ketterer, Wichtracht / Bern.