

Beziehung von Farbe und Gegenstand

Vom Darstellungswert und Eigenwert der Farbe

Die Farbe hat in der Malerei Funktionen übernommen, die sich, je nach kunstgeschichtlicher Epoche, von Künstler zu Künstler und von Werk zu Werk ändern können. Eine genaue Systematisierung ist kaum möglich; manche Funktionen der Farbe können sich innerhalb eines einzelnen Werks überlagern bzw. ergänzen. Hinter der begrifflichen Erfassung muss immer auch die Frage nach dem Selbstverständnis des Künstlers, seiner Naturerfahrung und seinem Verständnis von Wirklichkeit stehen – eingebettet in den historischen Kontext seiner Zeit. Dennoch sollen im Folgenden Begrifflichkeiten wiedergegeben werden, die ein bedeutender Kunsthistoriker dazu vorgeschlagen hat.

Hans Jantzen stellte schon 1947 zwei grundverschiedene Funktionen der Farbe fest: Er spricht vom „Darstellungswert“ der Farbe, wenn sie die Wirklichkeit beschreibt, wenn sie diese möglichst genau nachahmt. Übersetzt die Farbe dagegen die Wirklichkeit ohne einen direkten Bezug zum dargestellten Gegenstand, setzt sie ihn eher sinnbildlich, gleichnishaft um, dann spricht Jantzen vom „Eigenwert“ der Farbe. In diesem Fall bringt sie ihre eigenen „Elementarkräfte“ zur Wirkung, die wegen ihrer **Buntheit** und Leuchtkraft direkt und nachhaltig auf die Psyche des Betrachters wirken (Bilder 45.1, 51.1, 61.1, 62.1).

Lokalfarbe / Gegenstandsfarbe – oder: Das Wissen um den Gegenstand

In der römischen Antike und dann wieder seit Giotto übernahm die Farbe vorwiegend und zunehmend die Schilderung der Welt, wie sie von den Künstlern studiert und wiedergegeben wurde. Bis in das 19. Jahrhundert hinein war dies das Anliegen der Maler: ein genaues Bild von der sichtbaren, dinglichen Welt zu schaffen. Durch die Verwendung der Ölfarbe wurde die Farbe als Pigment im Bild zunehmend „unsichtbar“, verdrängte mit der **Lasurtechnik** ihren eigenen materiellen Charakter zu Gunsten einer immer überzeugender inszenierten Illusion. Hierzu gehört auch die virtuose Darstellung von Licht und Raum mittels der **Farbperspektive** (Bilder 23.1, 38.2). Farbe gibt nicht nur die **Körperfarbe** (s. S. 21) eines Gegenstandes an, „sondern auch seine Stofflichkeit, Härte, Dichte, Rauheit, Glätte, das Körperhafte ebenso gut wie seine Stellung im Raum und Licht“ (Jantzen, 1947). Die naturalistische Stoffschilderung ist zunächst ohne **Eigenwert** der Farbe und appelliert an den Tastsinn des Betrachters. Das **Trompe-l'œil** stellte in dieser Entwicklung sicher einen Höhepunkt dar, zumal in der Epoche des Barock an eine Fotografie noch nicht zu denken war. In jüngster Zeit überraschte der Italiener Roberto Bernardi mit der enorm gesteigerten Detailschärfe seiner **hyperrealistischen** Malerei, die sich auf den Malstil des US-amerikanischen Fotorealismus der 1960er/70er Jahre bezieht. Der präzise kalkulierte Wirkung seiner Gegenstandsfarben kann sich kein Augen-, Tast- und Geschmackssinn verschließen (Bild 48.1).



48.1 Roberto Bernardi:
Pensieri Riflessi
(etwa: verzierte Gedanken),
2012, Öl auf Leinwand,
60 x 65 cm, Privatbesitz

Erscheinungsfarbe – oder: Sind Schatten immer grau?

Wenn Künstler bis ins 19. Jahrhundert hinein die im Bild verwendete Malfarbe der Körperfarbe (s.S.21) des Gegenstands angepasst haben, so entsprach das ihrem Wissen über die Natur der Dinge: Das Blatt ist grün, die Baumrinde braun und die Schatten sind dunkelgrau. Die Maler des Impressionismus dagegen beobachteten das wechselnde Licht auf der Oberfläche des Gegenstands und damit die sich verändernde Farbigkeit seiner Erscheinung. Sie interessierte allein der vom Licht ausgelöste Farbeindruck, wie er ihnen bewusst wurde. Die beobachtete und ins Bild übertragene *Erscheinungsfarbe* war das Ergebnis einer genauen Analyse. Die neu erworbene Wahrnehmung führte so zu einer Reduktion aller, nun nicht mehr relevanter bildnerischer Mittel: Es gab keine lineare Begrenzung der Form mehr, keine Valeurs, welche die Plastizität eines Körpers modellieren, keine im Bild wiedergegebene Stofflichkeit der Dinge und keine Tiefenraumillusion. Dafür wurde die Malerei malerischer (s.S.40), „indem sie die Farben nicht als konkrete, an den jeweiligen Gegenstand gebundene Qualitäten zeigt, sondern als abstrakte, körperlose, immaterielle Farbenphänomene – gleichsam Farben an sich.“ (Hauser, 1973)

Vor allem unter dem natürlichen Tageslicht der Sonne konnte dieses Phänomen beobachtet werden. Das Arbeiten im Freien führte zu einem schnellen Malprozess, zur Primamalerei (s.S.39), die sich an das Tempo der wechselnden Lichtverhältnisse anpassen musste. Sichtbar wird dies an dem „flirrenden Gewebe von Pinselstrichen“ (Düchting, 2010). Die „Kommatechnik“, dieser pastos, mit einem schnellen, rhythmisch gesetzten Pinselhieb (Duktus) vollzogene Farbauftrag, lässt unser Auge den Malprozess geradezu nachvollziehen: „Die Farbe wird (...) auch als Farbmaterie (Pig-

ment) in einem vorher nicht dagewesenen Umfang sichtbar und fühlbar gemacht, was zur Folge hat, daß (sie) sich (...) von den Gegenständen ablöst, vor ihnen zu schweben beginnt“ (Schöne, 1954). Unterstützt wird dieser Eindruck auch von den neuen, synthetisch hergestellten Pigmenten, die etwa Claude Monets Palette bereicherten: Chromgelb, Kobaltblau und besonders das Kobaltviolett. Alle Pigmente wurden von Monet mit Bleiweiß gemischt und durch Trübung in ihrer Intensität (*Buntheit*) einander angeglichen. Die Funktion der Farbe geht im Impressionismus langsam von der wesentlich dienenden *Darstellungsfarbe* über zu ihrem gestalterischen *Eigenwert*.

Dies zeigt sich in der Serie der „Heuhaufen“ von Monet. Zwischen 1889 und 1891, noch vor seiner legendären „Kathedralen-Serie“ (Bilder 21.3–4), schuf er auf den Feldern hinter seinem Haus in Giverny (bei Paris) rund 20 Ansichten von Heuhaufen. Er malte immer dieselben, in ihrer Form äußerst einfachen Motive, aber immer unter einem anderen Beleuchtungslicht (s.S.21). Hier beobachtete Monet auch die Farbigkeit der Schatten, wie sie in der Regel durch das Streulicht aus dem Blau des Himmels spektral verschoben eher bläulich erscheinen. Auf der weißen Reflexionsfläche des Schnees konnte er dieses Phänomen besonders gut studieren, dessen Entstehung schon Goethe (vor 1810) hinterfragt hat: „... dass ein Gegenlicht den geworfenen Schatten auf einen gewissen Grad erleuchte.“ Hinzu kam die Beobachtung, dass das gelb-orange gefärbte Licht der tief stehenden Sonne in Verbindung mit dem weißlichen Reflexionslicht der Schneefläche einen blau-violetten Schatten erzeugte, der im Auge des Malers als Gegenfarbe zum gelb-orangen Licht wahrgenommen wurde.



49.1 Claude Monet:
Heuhaufen
(Schneeeffekt),
1891, Öl auf Leinwand,
65 x 92 cm, Museum
of Fine Arts, Boston

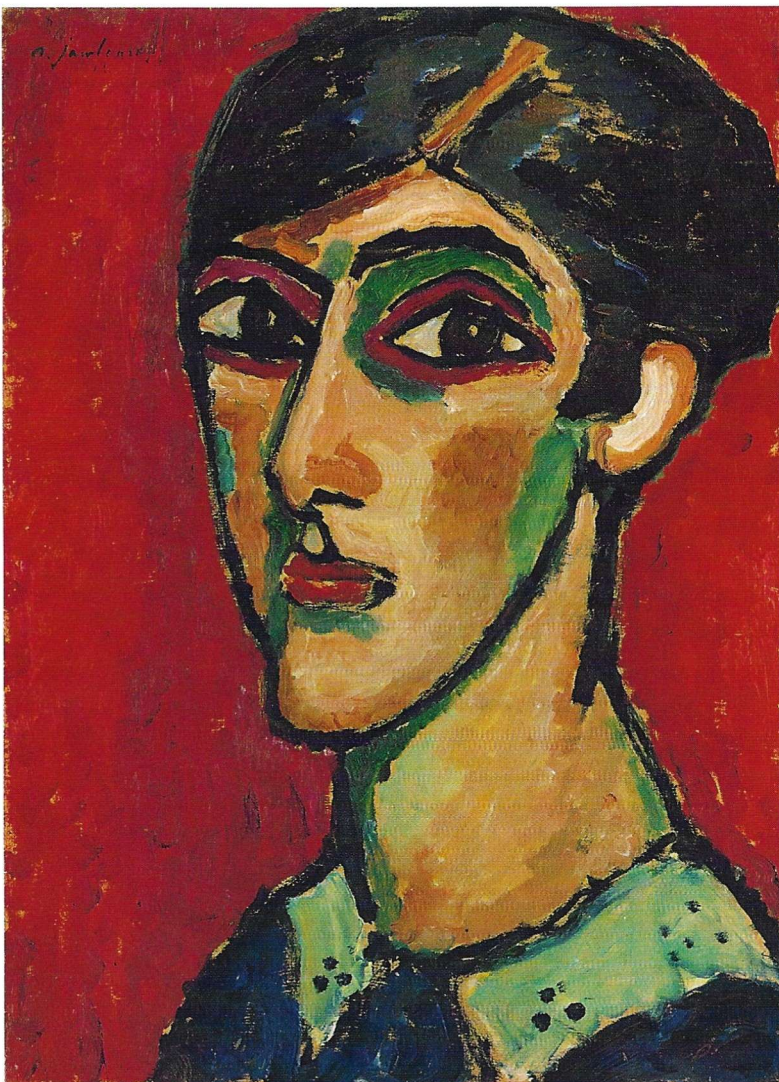
Ausdrucksfarbe – oder: Das Gefühl wählt die Farbe

Man kann sagen, dass die *Erscheinungsfarbe* der Impressionisten den Höhepunkt und das Ende einer vierhundertjährigen Entwicklung der naturgetreuen Wiedergabe von Wirklichkeit in der Malerei darstellt. Einen Schritt weiter gingen Maler mit ihrer expressiv verstandenen, rein auf persönlichen Emotionen beruhenden Farbwahl, mit der sie gänzlich auf jeden Anspruch verzichteten, eine Illusion von Wirklichkeit wiederzugeben. Der *expressionistisch* (lat.: *expressio* = Ausdruck) arbeitende Maler sucht nach einem Ausdruck für ein neues, gesteigertes Lebensgefühl: Mit seiner Farbwahl, die sich von jeder Wiedergabe einer optisch wahrnehmbaren Wirklichkeit fern hält, will der Künstler seine eigene, ganz subjektiv empfundene Sicht auf eine äußere wie innere Wirklichkeit spiegeln. Damit zielt der Künstler auch auf die psychologische Wirkung der Farbe, auf die Mobilisierung von Gefühlen beim Betrachter. Die Wirkung seiner *Malfarbe* entspricht dem subjektiven Ausdruckswillen des Künstlers.

„Hier kommt die psychische Kraft der Farbe zutage, welche eine seelische Vibration hervorruft“ (Kandinsky, 1912, vgl. Zitat S.4). In dieser Aussage steckten die formalen und inhaltlichen Neuerungen, die, um 1905 eingeleitet durch die Gruppe der Fauves (die

„Wilden“) um Henri Matisse in Frankreich, später auch die jungen Künstler einer neuen Avantgarde im wilhelminischen Deutschland vertraten: Ihre schnelle Malerei war wild, heftig und roh in der Form, die Farbe mit Leidenschaft hingestrichen. Auch Alexej von Jawlensky, beeindruckt von der Kunst van Goghs und Matisses, reduzierte seine Bildsprache auf grobe, holzschnittartig wirkende und flächig gehaltene Formen (Bild 50.1). Schwarze Stege (s.S.55) stehen im Kontrast zur übersteigerten Farbe. Das tiefe, dunkel glühende Rot steht im Gegensatz zum Chromoxydgrün, das dunkle Preußischblau zum aufgehellten Siena. Alle Farben wirken vorwiegend düster, schwer lastend, ernst, da der Künstler ihre Leuchtkraft mit Weiß oder Schwarz getrübt hat. Hier geht es um keine Modelltreue der porträtierten Frau gegenüber: Das Bild will nur noch Bild sein – und Farbe, die ein Gefühl transportiert und ihren *Eigenwert* betont.

Nichts ist geblieben von der wirklichkeitsbejahenden Naturbeobachtung der Impressionisten, von der lichten, gefälligen und vor allem malerischen Beschreibung der Natur, von der Darstellung einer Erscheinung(sfarbe). Mit der Steigerung der Farbe über ihren *Darstellungswert* hinaus entstand etwas völlig Neues: Farbe erzeugt ein intensives Gefühl: Die konsequente Reaktion auf die Erkenntnis, dass Farbe ja im Kopf und nicht im Auge „Gestalt“ annimmt (s.S.20).



50.1 Alexej von Jawlensky: Großer Frauenkopf auf Rot, 1913, Öl auf Karton, 48 x 63 cm, Pinakothek der Moderne, München

Autonome Farbe – oder: Das Pigment ist das Bild

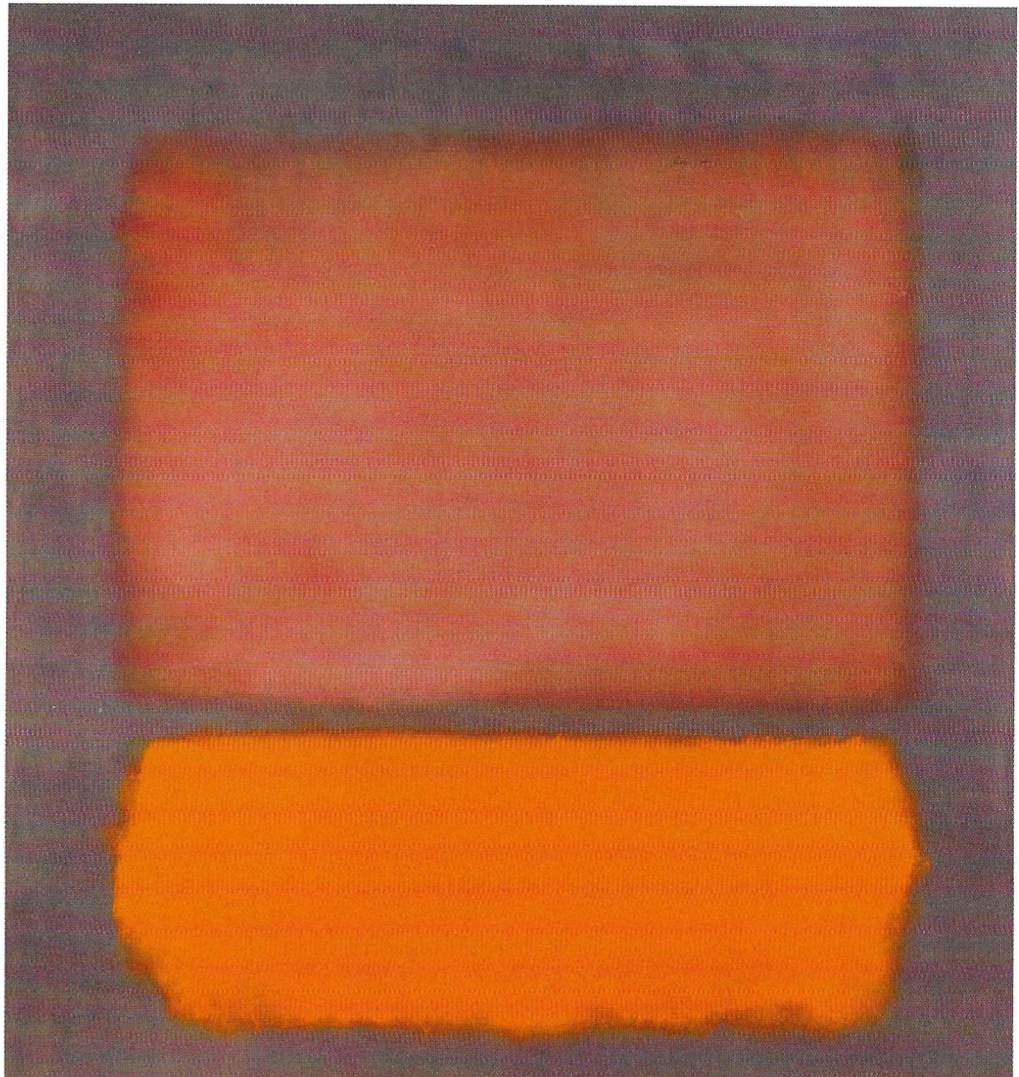
Souverän breitet sich das rote Pigment über die zweihundert-sieben Zentimeter hohe Leinwand aus (Bild 51.1). Sich selbst genügend, beschreibt sich die Farbe selbst: vom Kadmiumrot über aufgehelltes Kobaltviolett zu einem vergrauten Blauviolett. Kein Gegenstand, keine Figur, nur farbige Fläche wird dem Auge geboten. Wenn der Betrachter an das Bild herantritt, füllt der Farbeindruck das ganze Sehfeld der Augen aus, ein intensiver Farbreiz entsteht im Bewusstsein des Betrachters. Ein Farberlebnis, das es nicht im schnellen Vorbeigehen gibt, nur im längeren Verweilen ist es erfahrbar.

Eine weitere Erfahrung kommt hinzu: Durch die unterschiedliche Farbhelligkeit der Pigmente werden die Farbtöne auch unterschiedlich in ihrer Buntheit, ihrer Intensität erlebt. Das rotorange leuchtende Kadmiumrot drängt stärker vor als das in sich ruhende Rotviolett in der Mitte der Leinwand, während sich das dunklere graue Blauviolett im Hintergrund zurückhält, als ob die beiden anderen Farbfelder vor ihm schwebten.

„Diese Möglichkeit von Eigenbewegung und Verräumlichung der Farbe erzielte Rothko dadurch, dass er die Leinwand nacheinander mit dünnen Malschichten tränkte. Die atmosphärische Schwerelo-

sigkeit und die von innerem Licht erhellte Transparenz der Farben bewirken eine religiös-meditative Gestimmtheit. Rothko wollte, dass der Betrachter sich ganz in diesen ‚kontemplativen Raum‘ hinein begeben. Das große Bildformat ohne eingrenzenden Rahmen suggeriert nachdrücklich die allseitig ausstrahlende Räumlichkeit des Bildes.“
(Inboden, 1984)

Wenn jede Andeutung eines zu beschreibenden Gegenstandes fehlt, dann steht die Farbe nur noch für sich selbst, autonom und frei – in ihrem *Eigenwert* als Farbe (s.S.48). Der stoffliche Charakter des Pigments wird dabei in eine neue ästhetische Dimension überführt: Die Strahlkraft der Farbe und ihre eigene Materialität sind die „Gegenstände“ dieses Bildes. Selbst das Licht im Bild, welches die Künstler im Laufe von 400 Jahren mit immer anspruchsvolleren Techniken darzustellen suchten, ist hier kein Thema der Gestaltung: Es gibt nichts mehr zu beleuchten. Dennoch machen wir vor dem Bild eine intensive Lichteinfahrung: „*Das Bildlicht steckt in der Farbe*“ (Schöne, 1953). Das Pigment reflektiert sein Umgebungslicht je nach Tageshelle und erzeugt im Sehzentrum (s.S.20) des Betrachters ein nachhaltiges Farberlebnis. Der US-amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg nannte diese meist großformatigen, *abstrakten* Werke „colorfield painting“ (Farbfeldmalerei), zu deren Pionieren neben Rothko auch Barnett Newmann, Clyfford Still und Helen Frankenthaler gehören.



51.1 Mark Rothko: Untitled, 1962,
Acryl auf Leinwand, 207 x 193 cm,
Staatsgalerie Stuttgart

Symbolfarbe – oder: Die Farbe trägt die Botschaft

Symbole sind kulturell gewachsene Bedeutungsträger für abstrakte Begriffe wie Jugend, Liebe, Treue u. a. m. Vor allem haben die Mythen und Religionen der Völker Symbole geschaffen, durch die sie sich über die Inhalte verständigen konnten, die über einfache, sinnlich konkret erfahrbare Dinge hinausgehen. Gegenstände, aber auch Farben können Träger einer symbolischen Bedeutung sein. Die Soziologen sprechen hier vom *kulturellen Code*.¹ Charakteristisch für ein Symbol ist, dass es meist mehrdeutig und daher schwer beschreibbar ist. Die Sprachwissenschaft hat für die Mehrdeutigkeit von Wörtern den Begriff *Polysemie* geprägt. Dieser kann auch für *mittelalterliche* Bilder mit einer religiösen Thematik gelten: Sie funktionieren wie eine gelungene Predigt, sie können immer wieder neu interpretiert werden.

Auch die mittelalterliche Altartafel des Konrad von Soest (Bild 52.1) wurde mit den Mitteln der christlichen Symbolsprache ausgestattet, damit sie gläubigen Betrachtern über die Form (Heilige Familie, Engel) und über die Farbe eine Botschaft vermittelt. Sie zeigt die Geburt Christi: Maria liegt mit dem neugeborenen Kind im Wochenbett, neben ihnen sitzt Josef. Fast alle im Bild angewandten Farben haben sowohl eine symbolische als auch eine beschreibende Funktion (Gegenstands- oder Lokalfarbe):

Rot – kann für Energie, Blut, Leben und auch Kampf stehen, in diesem Fall aber für die Liebe. Gemeint ist die Liebe der Mutter Gottes, die sie den Menschen entgegenbringt. Das fast reine Rot der Bettdecke (auch Lokalfarbe) wird ergänzt durch das Rot der Engelswolke am Kopfende des Bettes. Die Engel sind die direkten Boten, die von Gott kommen. Dieses intensiv leuchtende Rot nobilitiert² die ganze Szene („Himmelskönigin“), bezieht sich damit auf die traditionelle Verwendung von Rot bzw. Purpur, das den Cäsaren und später den Königen vorbehalten war (Symbol der Macht).

Blau – die Farbe des Himmels, der Beständigkeit und der Treue: Der Mensch kann sich auf die Unterstützung Marias durch ihre Fürbitte bei Gott verlassen. Deshalb finden wir die Farbe Blau traditionell immer Maria zugeordnet. Wie eine Entsprechung schweben die lobpreisenden Engel in einer blauen Wolke (s. S. 15).

Weiß – wie das ungebrochene Tageslicht und die Unschuld veranschaulicht die Farbe hier die Reinheit und Vollkommenheit Marias.

Gold – bzw. Gelb, das ihm am nächsten steht, bezeichnet den Glanz der Sonne und im Mittelalter besonders das göttliche Licht, das alles umfängt. Der Goldgrund im Bild gilt als Quelle des Lichts, das die Anwesenheit von Gott bezeugt. Bezogen auf den Ort, mit seinen farbigen Glasfenstern oder beleuchtet mit Kerzenlicht, können wir uns das besondere Leuchten, das von diesem Metall ausgesandt wurde, gut vorstellen. Wolfgang Schöne³ spricht hier von einem Sendelicht: Das von der Goldoberfläche reflektierte Umgebungslight lässt den Eindruck entstehen, das Licht würde direkt vom Bildgrund aus gesendet. Dies ganz im Sinne der christlichen Lichtmetaphysik: „*Deus lux est*“ (Gott ist Licht), wie es von Augustinus⁴ beschrieben wurde. Durch das wertvolle Metall wird der Altar darüber hinaus rein materiell zur Kostbarkeit im sakralen Raum.

Braun – die Farbe des Erdbodens, des einfachen Standes und auch die Farbe der Demut.

Als Pigmente verwendete der Maler Bleiweiß, Beinschwarz, Zinn- gelb, gelben Ocker, Mennige (Orange) sowie Zinnober und Krapp- lack (Rot). Für Grün wurde u. a. echter Malachit verwendet; die teuerste Farbe im Bild ist das echte Ultramarin, hergestellt aus gemahlenem *Lapislazuli* (s. S. 26).



52.1 Konrad von Soest: Christi Geburt, um 1420, Tempera und Gold auf Holz, 140 x 95 cm, Marienaltar (linker Flügel), Marienkirche, Dortmund

¹ s. S. 16 und S. 17, Anm. 1

² adeln

³ Kunsthistoriker (1910–1989): Über das Licht in der Malerei, 1954

⁴ (354–430) einer der vier Kirchenväter; Philosoph an der Schwelle zwischen Antike und Mittelalter