

Vom Farbensinn und vom Sinn der Farben

Wenn vom Farbensinn die Rede ist, so ist damit zunächst gemeint, in welcher Weise Farben und ihr Zusammenklang mit anderen hinzukommenden Farben als optischer Reiz eine jeweilige Empfindung im Subjekt hervorrufen.

Inwieweit hierfür nur allein der Mensch in Betracht gezogen werden kann, stünde noch in Frage, denn wie man weiß, sind auch die Tiere durch Farben zu reizen. Selbst die Schmetterlinge in ihrem flüchtigen Dasein besitzen eine Abwehr, die auch einen Vogel zurückschrecken kann, indem sie auf der Außenseite ihrer Flügel Farben zeigen.

Meine Betrachtung soll hier nun auf farbige Reize und Empfindungen beschränkt bleiben, wo sie auf ihre Anwendung im Kunstwerk und auf die Betrachtung eines Kunstwerks verstanden werden soll. Mit dem Ausdruck „Farbenklang“ stellt sich bereits im Sprachgebrauch die Wirkung der Farben auf die Retina in einer Verbindung mit dem Gehör dar. Das heißt indessen nicht, dass die Empfindbarkeit des Gehörs stärker wäre als die des Gesichtssinns. Auf das Zu-Hörende wird ein Begriff angewendet, der die Wirkung auf das Zu-Sehende und damit auf die Empfindlichkeit der Augen deutlich unterstreicht, vor allem aber die Wirkung auf das Gemüt. Man spricht von „Knallrot“ ebenso wie von einem „schreienden Grün“ oder von Farben, die sich „schlagen“ oder gar „beißen“, indem man das Aggressive im Aufeinanderstoßen von Farben assoziiert. Es liegt also im Empfinden des Mißklangs, der auf ein im Menschen ruhendes Bewußtsein und Verlangen nach Harmonie hinweist, d.h. auf einen Zusammenklang.

Man sieht es als angemessen, dass die Leute, die einem Trauerkondukt folgen, in schwarzen Kleidern erscheinen. Ja, man spricht vom „gemessenen Schritt“, in dem hier, vielleicht ganz unterbewußt, in Anbetracht des traurigen Geschehens, in das man sich einbezogen sieht, nichts Lebhaftes vom Gefolge erwartet wird. Man geht langsam und gemessen und man geht in Schwarz. Wer alt ist, erinnert sich noch der schwarzen Zylinder, durch welche der Ernst der Szene noch betont werden sollte. Mit Schwarz bezeichnete man den Mangel allen Lichts, gegenüber dem Weiß, das als die Fülle allen Lichts gelten sollte. Dies ist insofern einsichtig, da Schwarz im Spektrum nicht vorkommt und also mit keiner Spektralfarbe in Verbindung steht. Goethe bezeichnete in der Farbenlehre das Schwarz als ein Urphänomen. Wenn wir die Farben Rot, Blau, Grün und Gelb zusammenfügen, so sehen wir zum Rot als die Primärfarbe das Grün als Komplementärfarbe, zum Blau das Orange. Vermischen wir Rot und Gelb, so entsteht daraus das Orange, dem im Vermischen von Blau und Rot das Violett folgt. Orange ergibt so die Komplementärfarbe zum Blau. Aber hierin wird deutlich, dass das strahlende Orange wie das leuchtende Violett sich nicht mehr als reine Farben zeigen, sondern als Mischfarben, wie schließlich auch das Grün, das sich aus Blau und Gelb erzeugen läßt.

Es bleiben also nur Blau und Rot und Gelb, die wir als reine Farben bezeichnen können. Es sei hier bemerkt, dass ein warmes - zum Orange tendierendes Rot - und ein kaltes Blau, wo sie vermischt werden, einen schmutzigen Wert ergeben. Ein warmes Blau und ein kaltes Rot hingegen ein reines Violett, ebenso ergibt sich aus einem kalten Gelb und einem kalten Rot kein leuchtendes Orange.

Die unzähligen Tonwerte, die sich aus der Verbindung der Naturfarben mit dem jeweiligen Licht aus dem Spektrum entwickeln, das sind in der Malerei die Lokalfarben, die sich so auch mindern und steigern können, sind es, die den Maler zu einer farbigen Entscheidung zwingen. Mit der Minderung des Lichts gewinnt das Rot die Dominanz, mit seiner Steigerung, wenn es blendet, wird es zu einer gar nicht mehr zu definierenden Farbe. Alle Spektralfarben zusammen genommen gäben theoretisch das Weiß. Aber im Blenden des vollen Lichts versagt die Retina den Dienst. Im Dunkeln, bei Mangel allen Lichts, läßt sich schließlich das, von dem man sagt, alles sei Schwarz, nicht mehr als Farbe analysieren.

Hieraus ergibt sich notwendig, dass es in der Malerei für Schwarz als Komplementärfarbe nur das Weiß gibt. Vielleicht läßt sich daraus schon ein Hinweis entnehmen, dass Schwarz-Weiß im Bewußtsein des Menschen ganz außerhalb alles Optischen an der äußersten Grenze des Erfahrbaren den Charakter des Symbolischen trägt. Man spricht vom Schwarz-Weiß-Sehen oder von einem schwarzen Tag. Kindern machte man früher Angst vor dem schwarzen Mann. Es ist das Geheimnisvolle, das Undefinierbare, das sich mit dem Begriff Schwarz verbindet; auch dort, wo man bei übertriebener Darstellung irgendwelcher Verhältnisse, die nicht zu durchschauen sind, von Schwarz-Weiß-Malerei spricht. Die mit den Augen zu unterscheidenden Farben und ihre Valeurs hingegen werden zum Symbol, wo hinter allem, was sie bedeuten sollen, eine sinnliche Vorstellung wachgerufen werden soll. Von einer blutigen Schlacht bis hin zu blauen Sommertagen und dem, der die Welt durch eine rosarote Brille sieht, bietet sich die Farbe als Begriff an, der das Schreckliche in Erinnerung ruft und das Wünschenswerte ahnen läßt oder heraufzubeschwören sucht. Dazwischen liegt das Einförmige, das Monotone, das als der graue Alltag hingenommen wird, als das graue Einerlei. So wird der Klang der Farben in allem, worin er wahrgenommen wird, als eine unmittelbare Wirkung auf das Gemüt empfunden. Das bedeutet zugleich, dass bei allem, wodurch das Gemüt nach seiner jeweiligen Stimmung beflügelt oder beeinträchtigt wird, dass das eben sich bietende Bild der Natur so hingenommen werden muß, wie es eben ist.

Man stelle sich aber einmal vor, dass der herabfallende Schnee, der über Nacht die Natur zugedeckt hat, nicht weiß, sondern schwarz wäre, wenn er wie ein schwarzer Ruß auf die Erde fiel oder wenn die Karnation, wenn die Farbe des Menschengesichts auf einmal Grün wäre. Auf sicher nicht zu beschreibende Weise würde man sich des Ungewöhnlichen bewußt, man würde erschrecken und an ein Inferno denken, an den letzten Tag vor dem Weltuntergang. Es käme einem die Güte des Gewöhnlichen zum Bewußtsein. Die Güte eines gewöhnlichen Tages vom Sonnenaufgang bis zum Abend und alles, was im Gang der Jahreszeiten in Farben erschienen war. Es liegt also nahe, dass das Verlangen nach Harmonie dem Menschen schon aus seinem täglichen Umgang mit der Natur erwächst.

Das heißt indessen nicht, dass diese seine ganz vom Anblick der Natur angeregte Stimmung auch beim Anblick eines Kunstwerks in ihm wirksam werden muß, da der Sinn für das Natürliche nicht im mindesten mit dem für das Künstlerische in Verbindung steht. Die Empfänglichkeit eines unbedarften Menschen für den blühenden Flieder in seinem Garten ist gänzlich anderer Art als die, die er für das Bild aufbringen müßte, auf dem er ihn gemalt sieht. Bei seinem mangelnden künstlerischen Instinkt wird schon im Unterbewußtsein wach, dass es sich in dem, was er sieht, nicht um Flieder handelt, sondern um ein mit Ölfarben gemaltes Bild.

Dass mir eine solche Art der Beurteilung erwähnenswert erscheint, mag darin begründet sein, dass man sie heute auf den großen Kunstmesse in aller Welt teilt. Ein zum Schlagwort herangereifter Ausdruck, der von Zeitungsverlegern wie von Kunsthändlern plakativ wie zu ihrer eigenen Ermutigung dienen sollte, „Mut zur Farbe“ könnte ebenso gut „Mut zu Verletzten“ oder „Mut zu Beleidigten“ bedeuten. Vor einiger Zeit noch bevorzugte man „Schockfarben“.

Man erkennt der Farbe, so wie sie aus der Tube kommt, bereits schon den Eigenwert zu, ohne daran zu denken, dass sie auf der Leinwand in einen organisch harmonischen oder bisweilen dissonanten Zusammenhang gebracht, zum Bild werden soll. Dies wird besonders darin augenfällig, als man sich seit den letzten Jahrzehnten mehr und mehr auf die Grundfarben beschränkt, auf die reinen Farben Rot und Blau und Gelb und so die Farbe als eine bloße Materie verwendet hat. Ironisch bemerkte einmal Wilhelm von Diez, der Lehrer von Max Slevogt, zur Arbeit einer Schülerin, der er beim Malen zugesehen hatte: „Sparen sie nicht an der Farbe, damit das Bild an Materialwert gewinnt.“

Auf welchem jeweils ganz unterschiedlichen individuellen Wege der Maler zum Ausdruck seiner Vorstellungen zu gelangen sucht, seine Erfahrung lehrt ihn von einem zum anderen Mal, die Synthese der Lokalfarben mit dem Spektrum zu erreichen. Das heißt, für den jeweiligen Lichtzustand, in welchem das Objekt erscheint, eine Äquivalenz auf der Leinwand zu finden. Es war nicht der Gegenstand, der ihm zum Erlebnis geworden war und zu seiner Idee leitete, sondern der Zustand, in dem er erschienen war. Es genügt also nicht, die Lokalfarben stufenweise vom Hellen ins Dunkle zu modellieren, denn es war ein spezifisches Licht, das auf diesem Gegenstand reflektierte. Er beginnt also den Ton auf der Oberfläche seines Objekts mit dem im Augenblick herrschenden Licht zu verbinden. An Lokalfarben allein ist hier nicht mehr zu denken, denn welcher Tonwert ließe sich auf einen blassgrünen Gartenzaun, der im Licht der untergehenden Sonne rötlich beschienen wird, als Komplementärfarbe bestimmen. Wiederholt probiert er. Gewiß ist nur, dass die Komplementärfarbe zu Rot Grün wäre. Wo aber bleibt die Lokalfarbe?

Ein bedeutendes Beispiel für das Problem, das sich aus der Notwendigkeit ergibt, die Naturfarben mit dem Spektrum zu verbinden, geben uns die Werke von Georges Seurat. Man nannte ihn einen „Pointilisten“ oder „Divisionisten“, wobei der Ausdruck Divisionist im vorliegenden Zusammenhang treffender erscheint. Denn das Wort Pointilist bezieht sich im Grunde genommen auf die Methode seiner Malerei, womit er erzeugt, was sich im Auge des Betrachters wiederum zum Gesamtklang vereinigt. Wir sehen, dass Seurat Punkt neben Punkt auf seinen oft nicht unbeträchtlich großen Formaten in Zusammenhang brachte. Das Wort Divisionismus hingegen läßt die Art seines Sehens, seiner Auffassung und seines Verwirklichens aufklingen. Die Art und Weise einer weitgehend logischen Farbteilung. Während andere in seiner Epoche vor die Natur gingen, dem Zufall überlassen, dem wechselhaften Wetter ausgesetzt, in unbequemen Gelände standen, stand Seurat nur in seinem oft nicht strahlend beleuchteten Atelier. Er begann nun sein Bild bis ins Detail korrekt durchzuzeichnen, ehe er zu Malen begann. Sein Vorgehen trug den Charakter des Wissenschaftlichen. Er malte ebenso gut bei künstlichem Licht wie am Tage. Planmäßig setzte er Punkt für Punkt neben die Naturfarben zugleich die der jeweiligen Beleuchtung zugehörigen Spektralfarben. Man kennt die Bilder. Das Ergebnis ist erstaunlich. Erstaunlich insofern, als hier die Sehweise wie die Malweise in ihrer Einstimmigkeit zu höchstem künstlerischen Niveau führte, im Erlebnis wie im malerischen Analysieren. Über die Bewertung von Licht und Schatten als Farbanalyse gerät die Malerei in eine nicht unerhebliche Schwierigkeit, da der tiefste dem Kontrabaß vergleichbare Ton im Spektrum, wie schon gesagt, nicht vorhanden ist. Mit dem Erreichen dieses tiefsten Punktes Schwarz entstünde in einem orthodox impressionistisch gemalten Bilde ein Loch. Unter den weitgehend sensibilisierten Augen des Malers erschiene das unerträglich. Die Expressionisten fanden ein Hilfsmittel, das ihrem Ausdruckswillen entgegenkam. Man erinnere sich an die Glasfenster in gotischen Kathedralen. Betrachtet man ein solches Fenster von außen, so sieht man das Maßwerk, die Spitzbögen, von denen ein solches Fenster eingefäßt ist. Von außen gesehen erscheinen sie dunkel. Sieht man sie im Inneren des Kirchenraumes, so erstaunt man über das Wunderwerk, das aus hunderterlei farbigen Glasteilen mit dem einfallenden Licht auf den Beschauer herunterstrahlt.

Wie ist es möglich, fragt man, dass bei der Fülle der verschiedensten stark farbigen Werte, von denen der eine unmittelbar auf den benachbarten trifft, das riesige Fenster zur Einheit werden konnte?

Dies läßt sich erklären. Die Bleiruten, die jedes farbige Glaselement einfassen, erfüllen zwei Funktionen: Die eine ist die technische, die dem Werk im Einzelnen wie im Ganzen in der Verbindung mit dem Glas den Halt sichert. Die zweite aber liegt darin, dass sie als schwarze Umrandung die Farben voneinander dort trennen, wo sie miteinander durch sie verbunden sind. Wir kommen bei näherer Betrachtung auf eine Art von Antinomie, nämlich darauf, dass die schwarzen Umrisse, die wir doch der Graphik zuordnen, hier zu einer vollkommen malerischen Lösung verhelfen, indem die divergierensten Farben ohne jeden Halbton das Werk in die Einheit zwingen. So sehen wir bei den Expressionisten, dort, wo starke Farben gegeneinander stehen, immer wieder den schwarzen Umriß, sowohl in einer zeichnerischen als in einer malerischen Funktion. Cézanne hatte derartige Bestrebungen mißtrauisch und ablehnend gesehen. Cézanne, der ganze Stellen frei ließ, ehe er sich entschloß einen verbindenden Ton zwischen Farben und Farben herzustellen. In der Tat führte später, wie etwa in den Bildern von Piet Mondrian, die Verselbständigung der Linie zu einer Schematisierung, welche der Geometrie näher stand als der Malerei. Ihrem künstlerischen Instinkt folgend, gerieten die deutschen Expressionisten auf den Weg, der zu den Werken des späten Mittelalters führte, zur Gotik und namentlich zum Holzschnitt. Die ausgewogenen Valeurs, die die Malerei der französischen Impressionisten, auch der Spätimpressionisten, kennzeichnen, standen dem Wesen der Expressionisten, ihrer Art sich zu äußern, entgegen. Sie suchten auch dort, wo sie unmittelbar der Natur folgten, Flächen und stark betonte Umrisse. Man erinnere sich der Holzschnitte von Erich Heckel oder Ernst Ludwig Kirchner. Vielleicht ist es bezeichnend, dass man einem großen französischen Maler dieser Zeit, George Rouault, der in diesem Sinne dem deutschen Expressionismus am nächsten stand, nachsagte, dass es bedauerlich sei, dass es ihm versagt blieb, Glasfenster zu gestalten.

Das Erlebnis aber beginnt mehr und mehr in einer zweifelhaften Logik zu ersticken. Nicht die aus der Einbildungskraft frei heraus erfundene Linie geht dem Entstehen des Kunstwerks voraus, sondern der Umgang mit Lineal und Zirkel oder denkbarerweise auch mit der Farbentafel. Der Ausdruck „Farbenlogik“ hat sich in der Kunstwelt eingebürgert. Farbenlogik, in welcher man den Farben einen Wert zuerkennt, den man ihnen im günstigsten Fall auf der Palette abgewinnen könnte. Aber hier schon zeigt sich der Irrtum, denn der Wert, den die Farbe als Stoff auf der Palette hat, sollte sich auf der Leinwand erweisen. Das zeigt sich auch immer wieder darin, dass ein untalentierte Künstler die Farben so gedankenlos in sein Bild überträgt, dass sie wie bei kleinen Kindern entweder besonders bunt oder schließlich undefinierbar erscheinen. Ich zitiere hier noch einmal Wilhelm von Dietz, der einem Studenten zuerst auf die Palette und dann auf sein begonnenes Bild schaute: „Sehen sie,“ sagte er, „ich sehe hier ein so schönes Rot auf ihrer Palette und dieses leuchtende Ultramarin...sagen sie, wie kommt dann dieser Dreck auf ihre Leinwand?“

Es gibt, das sei am Rande bemerkt, auch immer wieder Stoff zum Lachen, wenn ein besonders penibler Dilettant Kunstwerke auf ihre Fehler untersucht. Es ist aber ein Unterschied zwischen einem Taschenspieler und einem Künstler. Dem Taschenspieler dürfen keine Fehler unterlaufen, da er im Augenblick, in dem er sich dem Publikum präsentiert, unglaubwürdig erscheinen könnte. Der Künstler ist mit sich allein, was ihn leitet, ist sein Gewissen, das ihm, auch wenn es niemand sieht, solchen Fehler nachweisen könnte. Kunstwerke aber, selbst erlauchte Kunstwerke, die heute jeder kennt, sind oft genug aus dem Korrigieren von Fehlern unter dem kritischen Blick ihrer Autoren entstanden, und dies selbst auf die Gefahr zu scheitern.

Man denke an die großen Triptychen von Hans von Marées, die er von Selbstkritik und Gewissenhaftigkeit gepeinigt, so lange übermalt und korrigiert hatte, dass sie heute durch des

großen Künstlers maltechnische Unvorsicht bereits zu Fragmenten geworden sind. Der Komponist legt ein Regelwerk in der Partitur fest, damit sein Werk aufführbar bleibt mit jedem Takt und für jede nachfolgende Generation. Es wäre denkbar, dass sich Schulmusiker zu seiner Zeit darüber gewundert hätten, dass Beethovens 4. Klavierkonzert mit dem Klavier beginnt ohne die Introduktion des Orchesters und dies noch auf der chromatischen Tonleiter.

Was aber ist das Regelwerk für den Maler oder den Bildhauer? Dies ist nicht übertragbar und für niemand als für ihn allein geltend, sofern es hier überhaupt ein solches Regelwerk gäbe. Ja, den Regeln zu folgen, könnte bedeuten, dass ein Werk am Ende unlebendig bliebe. Cézanne sagte, „dass man auch mit wenig Kunst ein gutes Bild malen könne, wenn nur der künstlerische Sinn nicht fehlt.“ Worin sich die Werke der Malerei aller Epochen für immer als gültig erwiesen haben, liegt einzig darin, dass sie lebendig geblieben sind.

Die Vollendung eines Kunstwerks ist nicht berechenbar. Der Unbegabte sieht die Lösung seiner Aufgabe ähnlich wie der Bastler im Know How. Alle möglichen, oft nur halb verstandenen Begriffe, Anleitungen jeder Art wie „Wege zur Kunst“ und dergleichen, haben den Blick ins Lebendige im Rauch von Theorien bereits vernebelt. Man vermeidet es, sich vom Licht als vom Ursprung des Lebendigen leiten zu lassen. Wo Licht ist, ist Farbe. Wo Licht ist, ist Schatten.

Diese so grundsätzliche wie fraglose Feststellung scheint ihre Gültigkeit verloren zu haben. Dennoch sei hier daran erinnert, dass ohne diesen so einfach kausal bedingten Gegensatz eine malerische Realisierung, soll sie lebendig erscheinen, kaum möglich ist. Ernst Gombrich, ein in seinen Ansichten zur Kunst bedeutender Mann, sagt in einem Satz: „Nur was einen Schatten wirft, existiert.“ Und noch im erweiternden Sinne sagte Rodin: „Durch Licht und Schatten erfahren wir die Zeit.“ Das Erfassen der Farben wird durch Licht möglich, so wie das Erfassen der Formen. Bereits mit dem Einritzen einer Tiergestalt in die Wand einer Höhle zeigt der Mensch in noch vorgeschichtlicher Zeit einen ersten, noch schwach angedeuteten Weg zum Relief. Denn stellte man, wie es leicht auch in dieser Zeit denkbar wäre, eine Fackel dicht vor die Wand, so gewönnen diese Ritzen bereits durch das Hell-Dunkel eine sichtbare Vertiefung. Ich nehme dies zum Beispiel dafür, in welcher Weise oft durch einen diffusen oder einen konzentrierten Lichteinfall die Volumen an Leben gewinnen. Sieht man jemand vor der Natur malen, so kann man beobachten, dass er wieder und wieder die Augen zusammenzieht, um die wesentlichsten Punkte, von denen er ausgegangen ist, erneut anzufixieren.

Wenn ich sage, dass ein Kunstwerk, auf welchem Wege es auch entstehen mag, lebendig werden soll, so ist mit dem Leben in der Erscheinung zugleich die Beteiligung des Künstlers an diesem Leben oder am Lebendigen gemeint. Man stelle sich einen schläfrigen Theoretiker an einer Stelle vor, an der van Gogh eine seiner heißen provencalischen Landschaften gemalt hatte. Er wird seiner Methode folgend, andere Werke, die im Umfeld van Goghs entstanden sind, miteinander vergleichen, um die Bedeutung des Werkes sicherzustellen und ihm seinen historischen Rang beizumessen. Einen Rang, den er von der Wichtigkeit eines solchen Bildes für die Moderne abhängig macht. Van Gogh, sagt er, sei ein Vorkämpfer für die Kunst der neuen Zeit. Einer Zeit also, von der ein ernster Mensch, dem es um die Sache geht, sicher gar keine Ahnung hat. In welcher Hinsicht stark kontrastierende Farben wie Blau, Orange, Violett, Gelb usw. dazu angetan sind, diesen Augenblick manifest werden und das Blenden der Sonne fortwirken zu lassen, erkennt er mit Sicherheit nicht, da ihm dafür das Organ fehlt.

Auf ein überraschendes Beispiel machte mich am Anfang der fünfziger Jahre einmal der große Farbenanalytiker Toni Roth aufmerksam, der damals das Institut für Maltechnik an der Pinakothek leitete. Wir schauten uns das berühmte Bild mit den Sonnenblumen an. Die Son-

nenblumen zeigen einen eigentümlich ausgebleichen Ockerton, der eher zum Braun als zum Gelb tendiert. „Sehen sie“, sagte er, „dieses Gelb finden sie auf keiner Palette!“ Es lässt sich auch durch keine verwandten Werte mischen. Dieses Pigment, das van Gogh verwendet hatte, war nicht lichtecht. Der Ton war nicht beabsichtigt und die Farbe schon nach einiger Zeit ganz nachgedunkelt. Ich betrachtete das Bild später immer wieder. Man darf annehmen, dass van Gogh diese Sonnenblumen, wie der Pinselstrich verrät, leuchtender, prangender erscheinen lassen wollte. Aber es mußte so sein und hätte nicht anders sein dürfen. Denn, indem sich das Pigment als Stoff ganz von selbst veränderte, geschah hier nichts anderes als das, was auch mit der Blume geschah, als sie zu welken begann.

So zeigt das Bild die Blume in ihrer Vergänglichkeit. Die Veränderung der vom Maler angewandten Mittel in der Übereinstimmung mit der Veränderung der Materie hat nicht ohne den Anflug von Wehmut das Bild als Ausdruck alles Vorübergehenden ins Poetische gesteigert. Die Art und Weise seines Umgangs mit Farben, wie die oft immer wieder gleiche Wahl bevorzugter Tonwerte, ist ebenso individuell wie das Formgefühl eines Künstlers. Ja, man kann davon ausgehen, dass die Formensprache das Kolorit bedingt. Schwerlich nur ließe sich der zeichnerische Vorwurf, wie er etwa für die Bilder von Max Beckmann charakteristisch ist, mit der lyrischen Farbigkeit der Bilder von Pierre Bonnard oder von Albert Marquéé vereinbaren.

Umso unmotivierter klingt dann auch der Ausruf eines Ambitionierten, dass ihm die Farben gefallen, indem er lediglich den dekorativen Reiz hervorhebt. Er reagiert auf den Reiz der Farben, so wie er auf alles, was ihm sonst begegnet, reagiert. Sein Empfang ist sinnlicher Natur. Es ist indessen kaum vorstellbar, dass von jemand, der die Faust ballt, zugleich ein freundliches Gesicht zu erwarten ist. Die Formensprache bedingt den farbigen Ausdruck als eine Steigerung und verhält sich wie die Klaviersonate zur Sinfonie. Mit dem Farbensinn, dh. um es zu wiederholen mit der Empfänglichkeit der Farben durch den Gesichtssinn, verbindet sich beim Anschauen eines Kunstwerks der Sinn für den dem künstlerischen Vorwurf angemessenen Ausdruck. Nur schwerlich lässt sich ein alter Eichbaum in zarten, womöglich zum Rosa neigenden Tonwerten, darstellen, da das der Idee des Eichbaumes als Vorwurf entgegenstände. Anstelle der durch die Natur vermittelten Eindrücke, der unmittelbaren Beteiligung an einem Geschehen, das ein Mensch in Raum und Zeit erlebt, ist nun der Ersatz auf virtuellem Wege durch den Druck auf die Taste des Fernsehgerätes möglich geworden. Es liegt aber von vornherein in seinem Ermessen, dem elektronisch vermittelten Geschehen nach seinem Belieben ein Ende zu setzen. Aus den zusammenhangslosen Bildern, die durch das Gerät hindurchlaufen, liegt also nur ein vermeintliches Bild der Natur, da der Ablauf der Zeit in die Hand des Zuschauers gegeben ist. Im Halbschlaf noch gerät das, was er gesehen hat, das wirre Durcheinander verschiedenster Eindrücke, schon dadurch in Vergessenheit, dass er nicht einmal die Gelegenheit hatte, sich auf ihr Einsetzen vorzubereiten.

Zum Unterschied von einem Schauspiel, auf dessen Besuch er sich eingerichtet hatte, erwartet er den vom Dichter realisierten Stoff in seiner Durchführung vom Anfang bis zum Ende. Hier aber ist es das Wort, durch welches der Schauspieler das Geschehen vermittelt und so die ganze Beteiligung des Zuschauers voraussetzt. Es genügen einige Kulissen, ein paar Versatzstücke als Hintergrund für das, was sich abspielt. Das Drama setzt die Einheit von Raum und Zeit voraus, um zu einem notwendigen Ende zu gelangen. Diese Einheit aber ist es, durch die sich alle gelungene Kunst miteinander verschwistert. Zusammenhangslos aufeinander folgende, virtuell vermittelte Bilder haben den Blick für das Kunstwerk abgestumpft und ermüden lassen. Das gilt für die Malerei ebenso wie für die Fotografie, indem das Auge nur an sich stundenlang bewegende Pixel gewöhnt worden ist.

Der Produzent mißt den Wert seiner Leistung an den Einschaltquoten. Dies allein sollte genügen, um sich einmal daran zu erinnern, dass es der Kontemplation bedarf, der Vertiefung in ein reines, betrachtendes Erkennen, sowohl der Natur als des Wesens eines Kunstwerks.

Ich erinnere mich an einen der ersten Astronauten, der aus dem Dunkel des Weltalls zum ersten Mal auf den Erdball in seiner leuchtenden Farbigekeit sah, und aus seiner für alle, die auf ihm leben kaum nachzuempfindenden Erschütterung gesagt hatte, was es für ein unermessliches Glück sei, dort leben zu dürfen, wo Licht und Farben das ganze menschliche Dasein umschlossen halten. Ein solches unmittelbar erlebtes Ur-Empfinden mag mit der Vorstellung in Verbindung stehen, die jemanden überkommt, der bei Moses I in der Schöpfung liest: Es werde Licht. Goethe beginnt die Farbenlehre mit folgendem Satz: „Aus gleichgiltigen tierischen Hilfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seinesgleichen werde“...und weiter: „Wär' unser Aug nicht sonnenhaft, wie könnten wir das Licht erblicken, lebt' in uns nicht des Gottes eigene Kraft, wie könnt uns Göttliches entzücken.“

Nimmt man solche Sätze, den des Astronauten, das Bibelwort oder die, mit welchen die Farbenlehre beginnt, so sollten solche Sätze nicht anders als ein Aufruf begriffen werden, dieses über seine Wirkung auf die Retina empfangene Licht zugleich als auf eine dem Menschen mögliche innere Erleuchtung zu begreifen. Die höchste Möglichkeit des Menschen von solcher Erleuchtung Zeugnis zu geben, sind Klangwirkungen. Ich erwähnte eingangs, dass man, um eine Wahrnehmung von größter Heftigkeit zu schildern, auf Klangwirkungen zurückgreift. Es ist sicher kein Zufall, dass die Wirkung des Lichts oder die Vorstellung vom Werden des Lichts nirgends einen so starken Widerhall finden konnte, als in den Werken der Musik. Man denke an die Einleitung des letzten Aktes in Mozarts Zauberflöte „die Strahlen der Sonne besiegten die Nacht“, an Beethovens letzten Satz in der c-Moll-Symphonie oder an das nicht mehr zu steigernde Fortissimo, das im Plenum erstrahlende C-Dur, das in Haydns Schöpfung wahrhaftig den ersten Tag verkündet.

Aber wer darf sich gestatten, begeistert zu sein. Die Analytiker lassen keine Begeisterung mehr zu, sofern sie nicht vielleicht einem Waschmittel gilt. „Probieren sie es und sie werden begeistert sein...!“

Erleuchtung und Begeisterung sind verwandt. Verwandt im Sinne dessen, worin Beleuchtung und Erleuchtung diametral voneinander entfernt stehen. Der Beleuchtete strahlt nicht zurück. Sobald kein Licht mehr auf ihn fällt, ist er verschwunden. Die Erleuchteten sind auch im Dunkeln sichtbar geblieben. Ja, es mag sein, dass sie im Kontrast zur Dunkelheit unserer Tage umso auffälliger werden. Die großen Werke und ihre Urheber werden gegenüber aller Regellosigkeit der Kunst stets die Wegweiser bleiben. Ich sage das, da nicht vom Licht gesprochen werden kann, ohne die Dunkelheit als alternatives Prinzip in Betracht zu ziehen. Nachdem in meiner Betrachtung zugrunde liegenden Thematik vom Farbensinn und vom Sinn der Farben die Rede ist, will ich nicht versäumen, nun auch einige Worte über den Unsinn der Farben zu verlieren. Es versteht sich, dass hierbei vom Gebrauch der Farben, von ihrer Anwendung und von der Wahl der Farben die Rede sein wird. Vor einiger Zeit zeigte mir ein Sammler das weithin größte Bild seiner Erwerbungen. Es war eine große, gelbgestrichene Platte, von der auf der einen Seite schwarze Farbe hinuntergelaufen war. Ich mochte wohl sichtlich ratlos gewesen sein, aber ehe ich noch etwas sagen wollte, sagte der Herr enthusiastisch: „Sehen sie mal, was das für ein Licht im ganzen Treppenhaus gibt.“ Ich hätte hinzufügen können, „jedoch nur solange die Lampe brennt“. Aber ich schwieg. Gewiss konnte er sich als er mir das Bild zeigte, nicht vorstellen, dass das, was dort hing, sowie alle Kunst zunächst weiter nichts ist als Material. Aber gerade er, ein Materialist, hätte meinen Einwand am wenigsten verstanden. Denn, dass ein Bild selbsttätig zur Lichtquelle in seinem Treppenhaus werden könnte, suchte er sich selbst einzureden. So wie vermutlich jener, der es ihm aufgeschwatzt hatte. Er zog in seiner gedankenlosen Beurteilung einen Umstand heran, der den Tatsachen wider-

sprach. Denn er verwechselte den elektrischen Impuls mit einem geistigen, ohne den ein Bild nicht zustande kommt.

Wenn es einem blonden Mädchen einfällt, sich von einer Stunde zur anderen das Haar grün färben zu lassen, könnte man sagen, über Geschmack ließe sich streiten. Da das Mädchen außer im Spiegel sich selbst nicht sehen kann, darf man davon ausgehen, dass sie eine solche Veränderung mit der Absicht vornimmt, auf andere zu wirken. Diese Anderen aber hatten zuvor eine andere Vorstellung von ihr. Sie könnten sagen, das Mädchen sei entstellt. Was heißt das? Das heißt, dass man eine bestimmte Vorstellung von ihr hatte und doch sicherlich die Vorstellung, nach der sie zuvor in ihrer ganzen Gestalt einheitlich und harmonisch wirkte. Wenn jemand sich um eine Stellung zu bekommen, irgendwo vorstellt, so sucht er, so gut es geht, natürlich zu wirken. Man schließt von seiner Erscheinung auf das Wesen eines Menschen. Sein Entstelltsein stellt die Vorstellung von ihm in Frage. Man erwartet von einer Theatervorstellung, dass die vorgestellte Komödie nicht durch unerwartete Störungen von außen vom ersten bis zum letzten Akt durchgespielt wird. Je mehr jemand eine Vorstellung vom Natürlichen hat, umso stärker schockiert ihn das Unnatürliche, schon im alltäglichen Umgang mit allem, was ihm begegnet. Dennoch ist es möglich ihn gerade deshalb besonders leicht zu beeinflussen, indem man das Alltägliche, das Einfache als etwas darstellt, von dem man unbedingt Abstand gewinnen muß. Und da er nicht zu einem Alltagsmenschen degradiert werden möchte, um zu denen zu gehören, die durchaus nicht von diesem alltäglichen Einerlei lassen können, fühlt er sich allmählich verunsichert und ist mit einiger Eloquenz mehr und mehr offen für das Außergewöhnliche. Bald aber sieht er nichts Außergewöhnliches mehr darin, dass die Tochter mit grün gefärbten Haaren herumläuft. Er fühlt nicht mehr, das für ihn Ungemäße, über das er sich noch vor einiger Zeit gewundert hätte. Seine eigene Vorstellung als sichere Grundlage seines Urteils über das, was geschieht und über das, was er sieht, hat er verloren. Ohne sich dessen bewußt zu werden, nimmt er ein für alle geltendes Gesellschaftsprogramm für den Grund seiner eigenen Vernunft.

„Hören sie,“ sagt der Feldwebel zu einem Gefreiten. „Wenn ich sage, dass der Laternenpfahl rot ist, dann kann er zehnmal grün sein, er ist rot, verstanden!“ Dieser gebraucht seine Position zur Ausübung seiner Willkür, jener nimmt sie wohl oder übel als die seiner Unterlegenheit. Nun aber liegt der Unterschied zu dem, was heute auf dem Gebiet der Kunst geleistet oder geboten wird darin, dass dem Gefreiten selbst, wenn er „jawohl“ zu sagen hat, doch immer die Gewißheit bleibt, dass der Laternenpfahl grün ist. Wo es sich nun aber um Machtbefugnisse handelt, welche die Urteilsfähigkeit auf geistigem, auf künstlerischem Gebiet einschränken, wird dies umso schwieriger, wenn nicht umso gefährlicher, als hier nicht die Anschaulichkeit in Frage steht, sondern die Urteilsfähigkeit.

Man stellt auf der Basis leicht zu widerlegender Theorien, die auf Erfahrungen gründen, den Wert aller auf Anschauungen gewonnenen Ideen in Frage, damit freilich den Wert der Kunst überhaupt, da man wie immer die Kritiklosen wie die Talentlosen als Mehrheit hinter sich weiß. Vom Wert der aus der Quelle des Lichts entstehenden Farben ist nach allem, was man an den Artefakten derzeitiger Kunst sieht, nichts weiter geblieben als der Farbstoff, die Pigmente und der Farbenkasten. Aus dem Briefwechsel des ebenso großen Malers wie Farben-theoretikers Philipp Otto Runge mit Goethe geht hervor, in welcher Weise die Farben in ihrer vom Bildthema geforderten Entsprechung sich als notwendig erweisen. Runge beschäftigte sich in der Zeit als Goethe die Farbenlehre schrieb mit der so genannten Farben-Kugel. Ein Unternehmen, das fragmentarisch geblieben, durch Beobachten von Lichtwirkungen systematisch in die Landschaftsmalerei führen sollte. Runge hatte sich nicht auf die Instinktsicherheit verlassen wollen, mit der man Primär- und Komplementärfarben konfrontierte. Nicht unähnlich suchte später George Seurat die Verbindung zwischen den von den Grundfarben weit

entfernt liegenden Tonwerten, logisch und durch fortwährendes Beobachten und Probieren zu erreichen. Als wie schwierig sich ein solches Vorhaben erweisen sollte, läßt sich nachvollziehen, in dem man jede vom Spektrum ausgehende farbige Konstellation, etwa von den dunkelsten oder kältesten Grautönen mit ebenso kalten bis hin zu den wärmsten Tonwerten, etwa auf der hellen Seite zu verbinden suchte. Dies wäre zur Veranschaulichung ein immer noch handgreifliches Beispiel gegenüber einem solchen, in dem etwa nur chromatische Tonwerte zum Beispiel dienen sollten, die von vornherein nicht als reine Farben angesprochen werden können.

Je weiter sich das Sinnliche in der Wahrnehmung reiner Farben, d.h. der Grundfarben in der jeweiligen Art ihrer Anwendung dorthin entfernt, was wir als Vergeistigung des Stoffes empfinden, umso mehr erkennen wir darin das Kunstwerk. Auf welche Weise das geschieht, bleibt am Ende etwas, das sich nicht erklären läßt. Ich möchte nicht zum Schluß kommen, ohne noch einmal das Schwarz, das „Urphänomen“ außerhalb des Spektrums und das Weiß als die wohl erhabensten Ausdrucksmittel hervorzuheben, mit denen umzugehen es nur wenige waren, die sich darin als die Größten erwiesen hatten: Tizian, Giorgione, Tintoretto, Dürer, Holbein, Velázquez, Frans Hals, Goya und Manet.

Hansjörg Wagner