

Margarete Bruns: Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos; Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1997; 304 S.; ISBN 3-15-010430-0; DM 39,80

Who's afraid of. Zum Stand der Farbforschung, hrsg. v. Anne Hoormann und Karl Schawelka; Weimar: Universitätsverlag 1998; 373 S.; ISBN 3-86068-081-0; DM 39,-

Beate Epperlein: Monochrome Malerei. Zur Unterschiedlichkeit des vermeintlich Ähnlichen; Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 1997 (zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1996); 260 S.; ISBN 3-928342-78-9; DM 65,-

„Die Farben scheinen uns ein Rätsel aufzugeben - ein Rätsel, das uns anregt, nicht aufregt.“ (Ludwig Wittgenstein, Vermischte Bemerkungen, 1948)

Im folgenden sind drei Bücher zu besprechen, die - so unterschiedlich sie hinsichtlich Konzeption, Anspruch und Anliegen auch sein mögen - eines gemeinsam haben: Sie umkreisen das Phänomen Farbe und haben teil an einem in den letzten Jahren neu-erwachten Interesse an der Erforschung seines Stellenwertes in Kunst- und Kultur-geschichte. Das Terrain hierfür hat, so scheint es, nach den wichtigen Beiträgen von LORENZ DITTMANN und MAX IMDAHL in den achtziger Jahren¹ insbesondere der eng-lische Wissenschaftler JOHN GAGE 1993 mit seiner unerhört kenntnisreichen und gut lesbaren Arbeit „Colour and Culture - Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction“ bereitet².

Tatsächlich sieht sich MARGARETE BRUNS einem ähnlich umfassenden Ansatz wie Gage verpflichtet und will mit ihrem allerdings fraglos bescheideneren und deutlich sparsamer ausgestatteten Buch das „Rätsel Farbe“ von möglichst vielen Seiten beleuchten. Nur ein „Puzzle aus Beiträgen aller Fachgebiete“ ist für sie eine adäquate Antwort auf die Herausforderungen des komplexen Themas (S. 9), dessen philoso-phische Untiefen sie in der Einleitung anhand der kontroversen Auseinandersetzung Goethes mit Isaac Newtons Theorien zur Optik andeutet. Farbe ist vor diesem Hinter-grund für Bruns letztlich „nur indirekt“ faßbar, „indem man ausgrenzt, was sie alles nicht ist“ (S. 11) - ein bemühter Brückenschlag zu den bekannten Topoi der Theo-logia negativa, der von vornherein deutlich macht, daß die Stärke des Buches nicht in der analytischen Schärfe des Gedankengangs, sondern in einer assoziativen Vorge-hensweise liegt, die bald ungewöhnliche oder überraschende, bald auch erhellende Verknüpfungen zwischen unterschiedlichen Fachgebieten herstellt. „Essayartig“ nennt das der Verlag im Kurztex auf der Rückseite des Umschlags.

So ist denn auch der Hauptteil von „Das Rätsel Farbe“ nicht etwa streng chro-nologisch gegliedert, vielmehr besteht er aus acht Kapiteln, in denen acht ausge-

1 LORENZ DITTMANN: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei; Darmstadt 1987; MAX IMDAHL: Farbe - Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich; München 1987.

2 Deutsche Ausgabe: JOHN GAGE: Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart; Ravensburg 1994.

wählte Farben vorgestellt werden. Jede einzelne von ihnen begreift Margarete Bruns in Anlehnung an eine Formulierung Kandinskys als ein „lebendes Farbenwesen“, dessen „Biographie“ jeweils erzählerisch aufbereitet wird (S. 40): „Rot - Der König“, „Gelb - Die Prinzessin“, „Grün - Die Himmelsgöttin“, „Blau - Das Unendliche“, „Purpur - Der Fremde“, „Weiß - Die Göttin“, „Schwarz - Das unnahbare Licht“ und schließlich „Gold - Das ganz andere“. Dem Untertitel ihres Buches - „Materie und Mythos“ - wird die Autorin dabei gerecht, indem sie in den einzelnen Kapiteln einerseits auf die materielle Herkunft des jeweiligen Farbstoffes sowie auf die Geschichte seiner Gewinnung und Verarbeitung eingeht, andererseits aber auch schlaglichtartig kulturhistorische und farbtheoretische Aspekte beleuchtet. So erfährt man beispielsweise vom Zusammenhang zwischen naturmagischen Praktiken und der Verwendung des roten Ockers, „des Blutes der Erde“ (S. 44-50); man wird darüber belehrt, daß die chemische Verwandtschaft zwischen Chlorophyll und Hämoglobin die enge Verbindung zwischen Grün und Rot in der Farbtheorie bestätigt (S. 110f.); oder man lernt das Krankheitsbild der „Malerkolik“ kennen - die allzu irdische Folge des Wunsches, mit Hilfe des Bleiweiß das lautere Nichts, die vollendete Reinheit und Unschuld darzustellen (S. 196).

„Das Rätsel Farbe“ ist zweifellos eine kurzweilige Lektüre. Wenn die Darstellung - wie etwa auf den ersten Seiten der „Biographie“ der Farbe Gelb (S. 80-85) - mit hohem Tempo von der Malerei Franz Marcs über Goethes „Farbenlehre“, den tibetischen Buddhismus, die Alchimie, Vincent van Gogh und die Physik des Regenbogens zu etymologischen Betrachtungen springt, kann Langeweile kaum aufkommen. Souverän und kreativ geht die Autorin in solchen Passagen mit einem enormen Breitenwissen um. Allerdings erlaubt sie sich auch selten den Luxus der Vertiefung und ist in den kunstgeschichtlichen Details nicht immer zuverlässig und in der Auswahl entsprechender Bildbeispiele keineswegs treffsicher (u. a. fragt man sich, weshalb, wenn es um die Funktionen und Erscheinungsweisen des Schwarz in der Malerei geht, ausgerechnet zwei für das 19. und 20. Jahrhundert so zentrale Figuren wie Edouard Manet und Wassily Kandinsky ausgelassen werden; vgl. S. 235 ff.). Margarete Bruns' Buch ist daher vor allem dann zu empfehlen, wenn man eine unkomplizierte, populär geschriebene und anregende Einführung in das beträchtliche kulturgeschichtliche Potential des Themas Farbe sucht. Aufgrund seines Mangels an methodischer Stringenz wird es der kunsthistorischen Forschung aber kaum wirklich neue Impulse geben können - es sei denn den, sich des öfteren über die Grenzen des eigenen Faches zu wagen.

Demgegenüber stellt der Sammelband „Who's afraid of“ auf überaus transparente und zugleich vielschichtige Weise den aktuellen Stand der wissenschaftlichen Diskussion über Farbe in der Kunst seit 1945 vor. Er enthält die schriftliche Fassung von Referaten, die im Dezember 1996 während eines Kolloquiums an der Bauhaus-Universität Weimar gehalten wurden. Auch die Initiatoren des Weimarer Kolloquiums indes, ANNE HOORMANN und KARL SCHAWELKA, wollen Fachgrenzen aufweichen und den interdisziplinären Dialog fördern. Deswegen ziehen sie zur klaren Kennzeichnung ihres Unternehmens den weiteren Begriff der „Farbforschung“ dem enger

gefaßten traditionellen Terminus der „Koloritforschung“ vor (S. 6, 16). Die insgesamt 15 Diskussionsbeiträge sind entsprechend den jeweils unterschiedlichen Herangehensweisen und Erkenntnisinteressen der einzelnen Autoren zu vier einander wechselseitig ergänzenden Blöcken geordnet: „Farbe und Sinneswahrnehmung“, „Farbe im Bildgefüge“, „Farbe als Material“ sowie „Farbe und Medien“.

Als Einleitung und zugleich als Einstimmung auf ein neues Denken dienen im ersten Teil des Buches mit dem Titel „Farbe und Sinneswahrnehmung“ vier Referate, die Ergebnisse der Gehirnforschung und der Wahrnehmungspsychologie berücksichtigen. Nachdem der Psychologe KARL R. GEGENFURTNER (Tübingen) Prinzipien und Funktionsweise des Farbensehens beim Menschen erläutert hat (S. 24-36), beschäftigt sich KARL SCHAWELKA (Weimar) mit der Problematik des Farbraumbildes und seiner Beziehung zum Realraum, wobei er gewinnbringend mit Erkenntnissen der Wahrnehmungspsychologie arbeitet, um das veränderte Verständnis von Farbe und Licht bzw. Farbe als Licht in monochromen Bildern schärfer zu konturieren (S. 38-63). Schawelkas Ausführungen wiederum ergänzt HANS DIETER HUBER (Leipzig) mit systemtheoretisch grundierten Reflexionen über die medialen Qualitäten der Farbe als Material - Qualitäten, die von einer Kunstwissenschaft, welche gewohnt ist, mit Reproduktionen zu arbeiten, notorisch unterschätzt werden (S. 64-79). Beschlossen wird dieser Abschnitt des Buches von den sowohl wahrnehmungstheoretisch als auch kulturgeschichtlich aufschlußreichen Bemerkungen des Musikwissenschaftlers PHILIPPE JUNOD (Lausanne) zum Phänomen des Farbenhörens (S. 80-94).

Der nächste Block von Beiträgen, „Farbe im Bildgefüge“, versammelt hermeneutisch und phänomenologisch argumentierende Positionen und wird auf programmatische Weise eröffnet von HANS JOACHIM ALBRECHT (Krefeld), der anhand von Arbeiten der Künstler Josef Albers, Ellsworth Kelly und Richard Paul Lohse Autonomie und Heteronomie einzelner Farben in ungegenständlichen Kompositionen diskutiert (S. 98-117). In direktem Gegensatz zu Albrechts wertfreien Interpretationen steht der anschließende Beitrag von MATHIAS BLEYL (Berlin), der zu einer kritisch urteilenden Auseinandersetzung mit den vielfältigen Konzepten der Monochromie in der Gegenwartskunst aufruft. Auch Bleyl geht, wenn er am Beispiel eines Vergleichs zwischen Günther Umberg und Adrian Schiess die gleichsam „juristische“ Kompetenz der Kunstgeschichte zu erweisen sucht, von einem hermeneutischen Ansatz aus (S. 118-130). Ebenfalls eng am konkreten Werk bleibend, entwickelt ROBERT KUDIELKA (Berlin) seine bemerkenswerte These, daß der Typus des koloristischen, allein mit Konsonanz und Dissonanz der Farben arbeitenden Bildes im Grunde aus dem seit der Renaissance aufbrechenden Widerspruch zwischen der geometrisch konstruierten Perspektive und der eigenen Raumwirkung der Farbe resultiere. Sein Paradigma ist dabei das Werk von Bridget Riley, das er von den frühen gegenständlichen, an den Pointillismus sich anschließenden Arbeiten bis hin zu den ungegenständlichen, von einem pulsierenden Rhythmus getragenen Farbmalereien der neunziger Jahre skizziert (S.132-156). Die Trias der englischen Maler Gainsborough, Reynolds und Bacon schließlich ruft BETTINA GOCKEL (Dresden) als Kronzeugen für eine veränderte Auffassung der Farbe im modernen Porträt auf, die man mit der For-

mel „Beweglichkeit - Lebendigkeit - Vergegenwärtigung“ zusammenfassen könne (S. 158-190).

Die Referate im folgenden Teil lösen an konkreten Beispielen ein, was Hans Dieter Huber in seinem oben genannten Beitrag zunächst theoretisch eingefordert hatte: die Beachtung der medialen Eigenschaften der Farbe. „Farbe als Material“ lautet der Titel dieses Abschnitts, und er wird eröffnet von einem gleichnamigen Beitrag MONIKA WAGNERS (Hamburg) über „Authentizitätsvorstellungen in der zeitgenössischen Kunst“. Anhand einer Übersicht, die von Jim Dine über Gerhard Richter bis Anselm Kiefer reicht, kann Wagner zeigen, wie Künstler die Fiktionalität ihrer Arbeit mit der körperhaften Präsenz der verwendeten Malmaterialien zu konterkarieren suchen, wie Präsentation und Repräsentation ineinander vermittelt werden (S. 194-214). Detaillierte Einzelstudien zu Jean Dubuffet (MECHTHILD HAAS, Saarbrücken; S. 216-239), zu Richard Serra und Max Beckmann (ORTRUD WESTHEIDER, Bremen; S. 240-253) sowie zu den Rasterbildern Otto Pienes (NICOLA BOSBACH, Berlin; S. 254-273) reichern das Panorama mit weiteren überzeugenden Ergebnissen an.

Die drei Texte des letzten Blocks („Farbe und Medien“) vollziehen sozusagen schrittweise den Weg von der Materialität in die Immaterialität und bieten zugleich nochmals reichlich Anregungen für das interdisziplinäre Gespräch. MICHAEL DIERS (Jena) beschäftigt sich mit dem Siegeszug der Farbe Grau in der Kunst seit 1945 und untersucht ihre Beziehungen zum technischen Medium der Schwarzweiß-Photographie (bzw. deren Reproduktion in Druckerzeugnissen). Er unterscheidet vier Spielarten der Verwendung von Grau in der Kunst („Farbe als Zitat des Mediums, Farbe als Medium“ - „Farbe als (Farb-) Material“ - „Material als Farbe“ - „Medium als Farbe“) und kann sie jeweils an ausgewählten Werken u.a. von Warhol, Richter und Kiefer illustrieren (S. 276-301). In mancher Hinsicht den umgekehrten Weg geht MARTIN ROMAN DEPPNER (Hamburg), wenn er die Farbdramaturgie der in den fünfziger Jahren entstandenen Filme des deutsch-amerikanischen Regisseurs Douglas Sirk ganz wesentlich von Werken der bildenden Kunst beeinflusst sieht oder Parallelen zwischen ihr und der etwa gleichzeitig sich entwickelnden Pop Art aufzeigt. Auf überraschende Weise kann Deppner das Werk Sirks „entlang jenes Prozesses der Autonomisierung“ einordnen, „der zum Schlüssel für das Verständnis der Kunst des 20. Jahrhunderts geworden ist“. Er leistet damit einen Beitrag zur Klärung des Zusammenhangs nicht nur zwischen unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen, sondern auch zwischen „high“ und „low-culture“ (S. 302-334). Die Überlegungen von ANNE HOORMANN (Weimar) zum Werk James Turrells kulminieren gleichfalls in solchen erstaunlichen Brückenschlägen, stellt sie doch dessen schwindelerregende farbige Lichtträume in eine Linie mit der Öffnung unendlicher Räume in Stanley Kubricks Film „2001: Odyssee im Weltraum“ und mit den virtuellen Welten des Cyberspace (S. 336-365).

Wiederholt gehen die Beiträge des Bandes „Who's afraid of“ auf die Rolle der Farbe in monochromen Bildern ein. In ihrer Berliner Dissertation „Monochrome Malerei“ widmet sich BEATE EPPERLEIN ganz diesem die Kunst des 20. Jahrhunderts weithin prägenden Spezialfall und versucht, ausgehend von der These, daß es „Monochromie als eine kohärente künstlerische Ausdrucksform“ schlechterdings

nicht gebe, vermeintlich ähnliche künstlerische Phänomene voneinander zu unterscheiden. Kriterien für eine solche differenzierende Betrachtung aber können laut Epperlein allein aus der Vernetzung von Werk und Kontext gewonnen werden, da die „Identität“ des jeweiligen Bildes sich zweifellos nicht auf der Oberfläche seiner sinnlichen Erscheinung konstituiere. Wenngleich dies eine Kritik am Vorgehen der Hermeneutik impliziert, so steht doch das einzelne Werk im Vordergrund der Überlegungen; seinen Standort will Epperlein bestimmen (S. 12-17).

In einem einleitenden Kapitel über „Grundlegende Aspekte der Monochromie“ (S. 21-99) breitet die Autorin zunächst einige „Wahrnehmungstheoretische Grundlagen“ aus. Sie bezieht sich dabei (wie einige Referenten des Weimarer Kolloquiums auch) auf die Forschungen der Biologie und der Wahrnehmungspsychologie und exponiert den für das Verständnis monochromer Malerei zweifellos zentralen Begriff des „Ganzfeldes“ (S. 21-49). Diesen in ihrer Ausführlichkeit allerdings mitunter ermüdenden Ausführungen (Querverbindungen zu kunsthistorischen Fragestellungen werden leider auch späterhin kaum hergestellt) folgt ein Abschnitt über die „Vorläufer der Monochromie in Theorie und Praxis“ (S. 49-67), der eher kursorisch als systematisch eine Anzahl von Künstlern seit der Mitte des 18. Jahrhunderts nennt - u. a. Oudry, Whistler, Monet, Mondrian und Malewitsch. Vollständigkeit wäre im Rahmen einer solchen Einführung sicherlich nicht zu erwarten gewesen, aber angesichts der umfangreichen Vorarbeiten gerade auf diesem Sektor (erinnert sei nur an die Studien von STELZER und ROSENBLUM³, wäre eine stringendere Auswahl möglich und wünschenswert gewesen. Beschlossen wird dieses Kapitel der Arbeit von Darlegungen zur Farbsymbolik am Exempel einiger für die monochrome Malerei wichtiger Farben (Gold, Rot, Blau, Grün, Weiß, Grau, Schwarz); Argumente und Ergebnisse decken sich weitgehend mit den entsprechenden Passagen in Margarete Bruns' „Das Rätsel Farbe“ (S. 68-99).

Im zweiten großen Kapitel von Beate Epperleins Buch („Monochromie und ihr Verhältnis zum klassischen Tafelbild“, S. 102-224) stehen einige zentrale Künstlerpersönlichkeiten mit ihren Arbeiten paradigmatisch für bestimmte Aspekte der Monochromie ein. Hier nun löst die Autorin endlich ihren Grundsatz werkorientierten, zugleich aber auch kontextbezogenen Argumentierens ein. Unter dem Stichwort „Sein oder Schein“ erläutert sie anhand von Bildern Wladislaw Strzemieski und Yves Kleins das Problem der Dialektik von Materialität und Aura, von „factual fact“ und „actual fact“. Sodann reflektiert sie am Beispiel von Werken dreier Künstler die „Die Rolle der Realität, insbesondere der Natur“ für die Genese monochromer Bilder: Während Strzemieski das Bild als Analogon zur Natur verstehe, lasse Ellsworth Kelly sich von der Natur anregen, und James Turrell schließlich mache die Natur zum integralen Bestandteil seiner Arbeiten (S. 134-154). Ein ganzes Geschwader von Künstlern exemplifiziert dann den erstaunlicherweise auch in die Monochromie hineinreichenden Streit von „Colore vs. Disegno“ - das Spektrum reicht von Rodtschen-

3 OTTO STELZER: Vorgeschichte der abstrakten Kunst; München 1964; ROBERT ROSENBLUM: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko; London 1975.

ko über Klein, Newman und Serra bis hin zu Merz, Palermo und Knoebel. Während der eine zeichnerische Elemente in die Monochromie integriere, sei für den anderen die Monochromie das Resultat des Zeichnens (bzw. das Zeichnen ein Komplement der Monochromie); wenn für den einen die Farbe das Wesen der Kunst verkörpere, sei sie für den anderen lediglich ein Akzidenz; wieder andere entwickelten aus rein zeichnerischen Gitternetzstrukturen monochrom wirkende Flächen (S. 155-177). Abschließend diskutiert Beate Epperlein das Phänomen der Monochromie unter dem Horizont der Begriffe von „Tradition, Avantgarde und (Post-) Modernismus“ (S. 178-219). Die in der Moderne angestrebte Verselbständigung bildnerischer Mittel und die Emanzipation des künstlerischen Schaffens erreichte mit dem monochromen Bild fraglos einen Höhepunkt, zugleich aber zeichneten sich in der Auflösung von Gattungsgrenzen und in der beliebigen Verfügbarkeit aller Ausdrucksformen (etwa bei Marie-Jo Lafontaine) auch postmoderne Tendenzen ab; Künstler wie Marcia Hafif oder Günther Umberg indes hielten an einem geradezu traditionellen Verständnis des Bildes fest.

Wenngleich die Ergebnisse dieses letzten Abschnittes angesichts der noch immer nicht abgeschlossenen Begriffsdiskussion um Moderne und Postmoderne teilweise mit Vorsicht zu genießen sind, ist das Kapitel „Monochromie und ihr Verhältnis zum klassischen Tafelbild“ als Ganzes aufgrund der in ihm geleisteten Systematisierung und intellektuellen Durchdringung von unterschiedlichen künstlerischen Positionen zweifellos der anregendste Teil des Buches. In ihm liegt - ungeachtet mancher Wiederholungen und gewiß vermeidbarer Längen - der eigentliche Wert der Publikation, und möglicherweise wäre ihr Verdienst ohne den ersten Teil mit seiner umständlichen, nicht immer hinreichend präzisen Einführung sogar noch deutlicher erkennbar. Wer das weite, bisher noch kaum geordnete Feld der monochromen Malerei auf seine inhärenten Strukturen befragen will, ist jedenfalls gut beraten, zunächst einen Blick in Beate Epperleins Dissertation zu werfen.

ROLAND MÖNIG

Museum Kurhaus Kleve - Ewald Mataré-Sammlung

Licht und Raum. Elektrisches Licht in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Hrsg. Michael Schwarz; Köln: Wienand 1998; 160 S., zahlr. Abb. ; ISBN 3-87909-604-X; DM 68,-

„Jede Nacht“, schrieb Filippo Tommaso Marinetti 1916, „bete ich meine Glühbirne an; denn in ihr rast eine wütende Geschwindigkeit“ⁱ. Schon in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts hatte die futuristische *sensibilità* das künstliche, rhythmisch pulsierende Licht als Lebenselixir der modernen, von Hektik und Betriebsamkeit erfüllten Großstadtkultur entdeckt. Mit religiösem Eifer reklamierten die italieni-

i Zit. nach HANSGEORG SCHMIDT-BERGMANN, *Futurismus - Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 206.