

Fransen gelegen haben, mit denen so viele Teppiche verziert waren. Übrigens hat François Rogier de Gaignières (1642–1715) diesen Teppich schon in Frankreich angetroffen und eine Nachzeichnung in seine Sammlung aufgenommen, wobei er aber die Wappen mit denen französischer Familien identifizierte (Paris, Bibl. Nat., Cab. des Estampes, Coll. Gaignières, Pe Ip/62 = Kopie von 1862 nach Original in Oxford; vgl. Henri Bouchot: Inventaire . . . Paris 1891).

Bei der späteren Produktion liegt in Tournai das Schwergewicht auf Themen des Alltags, auf ausführlichen Berichten, sowohl innerhalb der Darstellung als auch in der lang ausgesponnenen Legende (Kat. Nr. 51–58), während in Brüssel – sogar bei denselben Themen wie der Jagd (Kat. Nr. 65–68) – die Szenerien reicher oder bewegter, die Themen vielschichtiger, die Kostüme kostbarer, die Farben leuchtender und nuancierter werden (Kat. Nr. 75 ff.). Die auf dem Erlösungsteppich des Museums Mayer van den Bergh in Antwerpen (Kat. Nr. 81) neben Eva stehende, modisch gekleidete Verführerin dürfte weniger erstaunlich wirken, wenn man bedenkt, daß Eva – bisweilen selbst bekleidet – häufig mit der Schlange identifiziert worden ist oder daß ihr im Münchner Verkündigungsbild des Aelbert Bouts, um 1480, ein böser Engel, in weiblicher Gestalt mit Flügeln und Schlangenschwanz, gegenübergestellt ist (RDK 6, Sp. 428 Abb. 6b).

Besonders instruktiv war die als Kat. Nr. 55bis eingefügte Jagdszene, einerseits nach dem gleichen Karton wie Kat. Nr. 55 gearbeitet, andererseits mit bezeichnenden, ja einschneidenden Varianten und Differenzen. Im Produktionsbetrieb ließen sich durch austauschbare, verschiebbare, in den Gesten und Bewegungen variable oder im Kostüm verwandelbare Figuren und ähnliche Manipulationen bei den begleitenden Gegenständen und der Bildbühne vielfache, sogar im Thema unterschiedene Repliken schaffen oder auch „veraltete“ Kartons neuen Erfordernissen anpassen.

Leonie von Wilckens

DIE KARL BLECHEN-AUSSTELLUNG IN OSTBERLIN

(Mit 4 Abbildungen)

Die National-Galerie in Ostberlin hat nach 1945 in mehreren Ausstellungen mit deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts die Tradition dieses Hauses fortgesetzt. Genannt seien „Deutsche Landschaftsmalerei 1800–1914“ (1957), „Johann Gottfried Schadow“ (1964/65) und „Deutsche Romantik“ (1965). Daran schließt sich nun eine Karl Blechen-Ausstellung an, die zudem auch an eine publizistische Leistung der National-Galerie anknüpft: das 1940 von einem Team unter der Leitung von Paul Ortwin Rave zusammengestellte Blechen-Werk. Dieses Buch ist eine monumentale Materialsammlung, ohne daß freilich ein Ansatz gemacht wäre, Blechen zu deuten oder den Gang seiner künstlerischen Entwicklung detailliert darzustellen. Seitdem ist nicht viel geschehen, dies nachzuholen. Die 1970 in Leipzig erschienene Blechen-Monographie von Gertrud Heider ist eher ein Rückschritt, da die Befangenheit in gesellschaftswissenschaftlichen Denkschemata die Autorin daran hindert, zur Indi-

vidualität Blechens und damit zur eigentlichen Quelle seiner Kunst vorzustößen. Von dieser Arbeit hebt sich das Unternehmen der National-Galerie vorteilhaft ab, das von Willi Geismeyer verantwortet und von Lothar Brauner durchgeführt wurde. Die Bemerkung auf der Rückseite des Titelblattes, die erst nach Redaktionsschluß erschienene Publikation von Heider habe im vorliegenden Katalog nicht mehr berücksichtigt werden können, deutet darauf hin, daß die Ausstellung schon seit langem geplant war. Sie umfaßt 232 Arbeiten, mit Ausnahme weniger Leihgaben eine Auswahl aus dem reichen Bestand der National-Galerie und der Deutschen Akademie der Künste in Ostberlin.

„Ölskizzen, Aquarelle, Sepiablätter, Zeichnungen, Entwürfe“ lautet der Untertitel, nicht ganz korrekt, denn unter den ausgestellten Werken befinden sich auch einige, die wohl als eigenständige Bilder zu betrachten sind, so die „Kreidefelsen auf Rügen“ (Nr. 68; *Abb. 6*), die „Zwei Mönche im Park von Terni“ (Nr. 147), der „Klostervorhof“ (Nr. 181) oder der „Sandweg“ (Nr. 190), sämtlich Leihgaben des Bezirksmuseums Cottbus. Man wollte wohl zum Ausdruck bringen, daß die großen ausgeführten Landschaften, die sich in Westberlin befinden, soweit sie nicht 1945 vernichtet wurden, nicht zur Verfügung standen. Die Grenze zwischen der nur als Studie zu verstehenden Skizze und dem Bild ist bei Blechen jedoch schwer zu ziehen, und auch der Begriff der Ölskizze, soweit sie nicht skizzenhaft gemaltes Bild ist, bedarf noch der Differenzierung, die wohl nur durch eingehende Untersuchung seiner Arbeitsweise zu leisten ist, vor allem durch den Vergleich von gezeichneten Naturstudien und Ölskizzen mit übereinstimmenden Motiven. Ein Beispiel ist die Skizze zur „Gebirgsschlucht im Winter“ (Nr. 28) und die gezeichnete Baumstudie vom 17. August 1823 (Nr. 14). Die vergleichsweise bildhaft durchgeführte Studie scheint den Zweck gehabt zu haben, die farbige Wirkung der Komposition zu erproben. Zum „Semnonenlager“ und zum „Venusfest“ gibt es Ölstudien (Nr. 65, 59), die zweifellos im Atelier entstanden sind. Skizzen, die in einem Zusammenhang mit ausgeführten Italienlandschaften stehen, könnten darauf deuten, daß Blechen diese Praxis auch später beibehalten hat, zumal in einzelnen Fällen zwei voneinander abweichende Ölstudien zu einem Bild vorhanden sind. Andere Ölskizzen, die zum Teil mit Ortsangaben beschriftet sind, machen den Eindruck von unmittelbar vor der Natur gemachten Notizen. Zu dieser Kategorie zählen aus dem Spätwerk auch die Berliner Stadtmotive (Nr. 229 und 230). Es fällt auf, daß Blechen in seinem Bericht von der italienischen Reise nur einmal von Farbskizzen spricht, die er bei einem Ausflug zur Villa Borghese gemacht hat (vielleicht Nr. 82–84), sonst ist immer nur von Zeichnen vor der Natur die Rede.

Schon die Zeitgenossen schätzten Blechens Skizzen hoch. Johann Gottfried Schadow nannte ihn den „unvergleichlichen Skizzierer“, seine Studien wurden kopiert, und bereits 1839 bezeichnet ein Kritiker der Spenerschen Zeitung eine Skizze zu dem großen Bild „Golf von La Spezia“ als „vielleicht noch genialer“ als dieses. Es wäre jedoch ungerecht, wollte man über der Hingabe an den Reiz der oft so „modern“ anmutenden Skizzen die großen ausgeführten Bilder geringer einschätzen. Geis-

meier nennt sie in seinem Katalogvorwort „vergleichsweise konventioneller“, das heißt, die Skizzen werden unter dem Gesichtspunkt kunsthistorischer Fortschrittlichkeit bewertet. Bei einem Temperament wie Blechen ist jedoch gerade die Selbstbeherrschung bei der Meisterung großer Formate eine besondere Leistung. In den großen Bildern wird eine zusätzliche Dimension gewonnen, nämlich die einer harten Wirklichkeit, an der das lebendige Empfinden Anstoß nimmt und sich beunruhigt. Wenn Brauner konstatiert, für Blechen sei die Landschaft niemals ein Medium gewesen, „erhabene oder tiefe menschliche Gefühle oder religiöse Verehrung auszudrücken“, so hängt diese m. E. nicht ganz richtige Einschätzung seiner Kunst mit der Unterbewertung der großen Gemälde zusammen. Der Begriff „Realismus“, der von Brauner herangezogen wird — er spricht von einem Wandel von der Romantik zum Realismus bei Blechen —, gewinnt eine etwas andere Bedeutung, wenn man Blechens Schaffen in seiner Gesamtheit sieht. Zur beobachteten und empfundenen Wirklichkeit kommt die Erfahrung der Subjektivität hinzu. Blechen ist eben nicht der gelassene Beobachter, der ein Menzel — zumeist — war. In seinem berühmten Brief an Beuth vom 22. 11. 1830 spricht Blechen selbst davon, in der Natur „eine größere Tiefe zu ahnen“ als andere Künstler es tun, und er sei sich bewußt, „Gottes Natur erkannt und empfunden zu haben“. Realismus bedeutet nicht Feststellen des Vorhandenen, das frühere Zeiten übersehen haben, sondern die Übereinstimmung von äußerer und innerer Realität. Damit ist freilich eine Abgrenzung gegenüber der Romantik schwieriger geworden. Dieser Einwand ist jedoch der einzige nennenswerte, der gegen Brauners notgedrungen knappen Einleitungstext vorzubringen wäre. Im übrigen ist er eine vorzügliche, ganz auf Kenntnis des Materials basierende, mit Wärme und Verständnis für die Eigenart Blechens geschriebene Einführung.

Die ausgestellten Werke sind im Katalog chronologisch geordnet. Da nur ein Teil der Arbeiten datiert oder datierbar ist, zudem im Katalog Raves das Prinzip einer zeitlichen Folge nur ungefähr eingehalten und mit dem einer Zusammenfassung der Motive gemischt ist, war hier ein beträchtliches Maß an Beobachtungs- und Gedankenarbeit zu leisten. Die von Brauner vorgeschlagenen Datierungen sind überzeugend, so daß die Ausstellung ein glaubwürdiges Bild der künstlerischen Entwicklung vermittelt. Die früheste Arbeit ist eine lichte Waldstudie vom 27. August 1822, d. h. aus der Zeit kurz vor seiner Aufnahme in die Akademie. Im Motiv — ein liches Gehölz — und im zeichnerischen Stil, der durch die spröde Zartheit die Brüchigkeit des Geästes betont, sind schon verschiedene Merkmale der späteren Arbeiten Blechens zu erkennen. Ähnliches gilt für die frühen Ölbildchen „Ideale Gebirgslandschaft“ von 1823 (Nr. 8) und „Badendes Mädchen“ aus dem gleichen Jahr (Nr. 9). Der Weg von den Versuchen des 15- bis 16jährigen bis zu diesem Stadium wäre noch aufzuzeigen, ebenso die Voraussetzungen, die die Berliner Landschaftsmalerei um 1820 Blechen bieten konnte. Das Werk seines Lehrers Peter Ludwig Lütke ist fast gänzlich verschollen. Auch mit anderen Namen zeitgenössischer Berliner Landschaftler wie Ferdinand Collmann oder Heinrich Stürmer läßt sich kaum noch eine Vorstellung verbinden. Der einzige Berliner Landschaftsmaler von Rang,

an dem die Anfänge Blechens zu messen sind, ist Karl Friedrich Schinkel, der der Mentor des 17 Jahre Jüngeren gewesen ist. Nicht nur Blechens Entwürfe für das Königsstädter Theater, wohin Schinkel ihn 1824 als Bühnenmaler vermittelt hatte, sind mit dessen Theaterentwürfen zu vergleichen; außer einer Kopie nach Schinkel (Rave 2189) ist auch eine — nicht ausgestellte — Zeichnung „Bergsee“ von 1823 (Rave 365) bekannt, die aus der Auseinandersetzung mit Schinkels Gemälde „Schloß am See“ zu verstehen ist. Das Vorbild ist in charakteristischer Weise variiert: Gebirge und Schloß sind in der Höhe gesteigert; die Vegetation und die festliche Versammlung von altdeutsch Kostümierten in Booten, die bei Schinkel die Landschaft beleben und sich in ihr entfalten, wirken bei Blechen wie ausgesetzt und bedroht vom Raum. Schinkel als Anreger, von dem sich Blechen jedoch abzusetzen trachtet, scheint auch in dem charakteristischen Duktus der Federzeichnungen spürbar zu sein. Die bei Schinkel systematisch organisierten Strichlagen der breiten Feder sind bei Blechen in Unordnung geraten und sprechen mit einer ausfahrenden Gestik. Blechen ist in geringerem Maße als Schinkel oder Dahl und Friedrich, die er persönlich 1823 kennen lernte, ein Künstler, der einen Neubeginn bezeichnet; das Werk des Jüngeren ist als eine entschiedene, ja leidenschaftliche Modifizierung der Positionen zu betrachten, die die drei genannten Vorbilder und Vorläufer vertreten haben.

Blechen scheint sich jedoch nicht nur auf ältere Zeitgenossen sondern auch auf Leistungen des 18. Jahrhunderts bezogen zu haben. Wenn immer wieder betont wird, Blechen habe die märkische Landschaft bildwürdig gemacht, so darf nicht vergessen werden, daß Charles Silva Dubois und Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff in ihren fast 100 Jahre älteren Landschaften Vergleichbares geschaffen haben. Unter den ausgestellten Theaterentwürfen fällt unter diesem Gesichtspunkt besonders einer mit einem Rokokosaal auf (Nr. 40), der durch seine Einfühlung in die sensible, schimmernde Farbigeit von Interieurs dieser Epoche bezaubert — ein Bekenntnis, das bei Schinkel unvorstellbar wäre. Mit Themen wie dem „Venusfest“ (Nr. 59—62) greift Blechen Motive des 18. Jahrhunderts auf, die zu seiner Zeit fast verpönt waren. Auch ein Thema wie das „Semnonenlager“ (Nr. 65—67) kann in Beziehung zu historischen Kompositionen Bernhard Rodes gesehen werden. Schon 1781 schuf dieser, im Anschluß an Klopstocks „Hermannschlacht“ von 1769, eine Radierung mit einem germanischen Sujet „Arminius läßt den Kopf des Varus zu Marbod bringen“. Schließlich wirkt auch die Lockerkeit der Handschrift wie eine Rehabilitierung malerischer Praktiken des 18. Jahrhunderts.

Anknüpfen an bereits Vorliegendes bedeutet bei Blechen jedoch stets auch überraschend neue Sicht des Bekannten. Ein Beispiel dafür aus der Zeit vor der Italienreise ist die von Brauner „wohl vor 1827“ datierte Zeichnung „Nachts auf dem Kreuzberg“ (Nr. 55; Abb. 5). Rechts, vom Bildrand angeschnitten, erscheint das Denkmal der Befreiungskriege, das sonst üblicherweise als Hauptmotiv in der Mitte einer Vedute voll sichtbar dargestellt wurde. Eine Frau steht mit einem Kind im Vordergrund und deutet auf ein Lichtphänomen, das auch noch eine andere auf den Stufen sitzende Frau beobachtet. Das Licht rechts ist wohl die untergehende Sonne. Aus

dem doppelten Fall der Schatten und dem Licht, das auf das Denkmal fällt, kann man jedoch auf eine weitere Lichtquelle weiter links schließen, vielleicht auf einen verheerenden Brand. Hiermit wird wohl an die Denkmalsidee der Zeit nach 1814 erinnert, wie sie Schinkel als Maler beispielsweise in seinem Gemälde von 1815 „Mittelalterliche Stadt an einem Fluß“ gerade auch in Verbindung mit dramatischem Himmel dargestellt hatte. Bezeichnete bei Schinkel das atmosphärische Geschehen überstandene Gefahr, so wird bei Blechen die Wiedergabe des Nationaldenkmals mit einer beängstigenden Lichterscheinung verbunden, die man als Zeichen einer Katastrophe deuten möchte. Eine ähnlich skeptisch-pessimistische Einstellung zu den Denkmalsideen der Zeit bekundet das „Weiße Grabmal“ (Nr. 23), eine Zeichnung, die in ihrer durch eine ganz unkonventionelle Zeichentechnik erzielten Bildhaftigkeit einem Ölbild gleichwertig, wahrscheinlich aber doch nur eine Skizze dazu ist, denn es sind zwei zugehörige Zeichnungen mit sorgfältiger Durchführung des Grabmals erhalten. Der Ausdruck maßlos verzweifelter Trauer in den Figuren und die zerstörte Vegetation ringsum verkehren den eigentlichen Sinn eines Denkmals in sein Gegenteil.

So sehr Blechens Naturdarstellungen suggestiv überzeugen, sie sind vom Künstler mit einer Voreingenommenheit gesehen, die zunächst durch die Auswahl der Bildgegenstände hervortritt. Bei seiner Reise nach Dresden haben ihn besonders die waldigen Schluchten der Sächsischen Schweiz fasziniert. Mehr das Unheimliche dieser Gegend als das Großartige und Liebliche hat er wahrgenommen. Die Anregungen, die er in Dresden durch Dahl und Friedrich empfangt, sind immer wieder hervorgehoben worden. Einschränkung muß bemerkt werden, daß Blechen Werke Friedrichs auch in Berlin kennen lernen konnte. Die „Abtei im Eichwald“ im Palais Friedrich Wilhelms III. mit ihrem flächig vor nebligem Hintergrund sich ausbreitendem bizarrem Astwerk dürfte ihn zu Ölstudien wie den „Bäumen im Herbst bei Sonnenaufgang“ (Nr. 19) inspiriert haben. Wenn Blechens Skizzenstil wirklich von Dahl abzuleiten ist, so müßten die entscheidenden Impulse hierfür auch schon vor der Dresdner Reise empfangen worden sein, wie die am 14. 3. 1823 entstandene „Ideal-landschaft“ (Nr. 8) zeigt.

Die Rügenreise von 1828 ist durch das Bild „Kreidefelsen auf Rügen“ (Nr. 68; *Abb. 6*) dokumentiert. Die Vorstellung von den landschaftlichen Schönheiten der Insel waren in Berlin wesentlich durch Friedrichs Darstellungen geprägt worden. Erst 1821 war hier ein Ansichtenwerk erschienen, für das auch drei Zeichnungen Friedrichs benutzt worden waren. Die mit den Kreidefelsen sich verbindende Idee von unermeßlichen Zeiträumen, in denen sich ihre Entstehung vollzogen hat und ihre Zerstörung sich vollzieht, wird bei Blechen zu einem Bild des katastrophalen Zusammenbruchs. Der für Blechen charakteristische Eindruck dramatisch geraffter Zeit und beschleunigter Bewegungsabläufe scheint hier als Antithese zu Friedrichs Gleichnissen für Ewigkeit gemeint zu sein.

Auch die Zeichnungen, Aquarelle und Ölskizzen der Italienreise von 1828/29 machen ein Abrücken von der Konvention deutlich, sowohl in der Wahl der Motive

einschließlich des Lichtes wie in der stilistischen Behandlung. Obschon es auch Aufnahmen berühmter Baulichkeiten, z. B. von San Francesco in Assisi und der Villa d'Este in Tivoli gibt, bedeutete für Blechen Italien nicht ein Bildungserlebnis; er sah hier in erster Linie das Elementare der Natur und gelangte folgerichtig zu ungewöhnlichen Ausschnitten und einer intensiven Beschäftigung mit der Darstellbarkeit grellen Sonnenlichtes — wie etwa der „Brunnen im Park der Villa Borghese“ (Nr. 82; *Abb. 8*) erkennen läßt. Die Titel der ersten Italienbilder auf der Berliner Akademieausstellung von 1830 „Der Mittag. Ein Blick von Civita Castellana in die Ebene und auf den Monte Soratte“ und „Der einbrechende Abend. Ein Bild aus der Umgebung Narnis“ (beide ehemals National-Galerie, 1945 vernichtet) verraten — obschon nicht Gegenstücke — ein primäres Interesse an der Tageszeit. Damit scheint Blechen auf Tageszeitendarstellungen Schinkels oder Friedrichs zu reagieren, die mit diesem Motiv jedoch komplexere Zeitvorstellungen verbanden. Bei Blechen ist stets die Suggestion des Augenblicks vorherrschend, selbst wenn auf Vergangenes verwiesen wird.

Die Anzahl von 95 Katalognummern in der Ausstellung ist der Bedeutung und dem Ertrag der Italienreise angemessen. Die Zeit danach ist jedoch insofern unzureichend dargestellt, als man von der Verarbeitung der Reiseeindrücke in den großen Bildern keine Vorstellung gewinnen kann. Die späten Studien mit Motiven aus Berlin, der Mark und dem Harz sowie Phantasien bilden den dritten und letzten Teil der Ausstellung. In den Ansichten aus dem Park von Sanssouci, einer künstlichen Landschaft, die von den Berliner Malern damals noch nicht wiederentdeckt war, werden die italienischen Erfahrungen besonders deutlich. Blechen sieht Park und Schlösser so, wie es Architekten und Gartengestalter nicht gewollt haben. Das Hinauswachsen der Natur über die Regeln der Gartenkunst ist das eigentliche Thema dieser Blätter.

Als Kommentar zu Vorgegebenem ist auch der „Walddurchblick“ (Nr. 177) mit der Jungfer Lorenzen von Tangermünde auf dem Hirsch zu verstehen. Blechen deutet hier Rauchs Statuette um, die auf der Berliner Akademieausstellung von 1834 bekannt gemacht wurde und sogleich große Popularität erlangte. Während Rauch als Bildhauer der Legende nur das mittelalterliche Kolorit und den märchenhaften Reiz der Gruppe abgewinnen konnte, stellt Blechen das Wunder als dramatischen Vorgang der Erlösung dar. Der Hirsch geleitet die Jungfrau aus der Wildnis eines Urwaldes. Die Skizze kann auch einen Schlüssel zum Verständnis der in der Spätzeit sich häufenden Walddarstellungen liefern. Man muß sich andere Schilderungen des deutschen Waldes in Dichtung und Malerei des frühen 19. Jahrhunderts, beispielsweise bei Schinkel, vergegenwärtigen, um zu ermessen, in welcher Weise die zerstörten Wälder bei Blechen zugleich auch die Zerstörung stolzer Vorstellungen bedeuten. Der Wald wird zu einem Ängste auslösenden Ort. Besonders deutlich wird das an der Federzeichnung „Walddickicht mit zwei Jägern“ (Nr. 218; *Abb. 7*), die wie in einem Vexierbild versteckt, das Gewehr im Anschlag, auf ihre Opfer lauern. Ein Gemälde wie das „Tote Reh“ von 1832, das scheinbar dem Jagdgenre zugehört (ehe-

mals National-Galerie, 1945 vernichtet), ist vielleicht aus diesem Blickwinkel richtiger zu verstehen. So sind denn auch die Rehe in der Zeichnung „Tannengruppe in einer gotischen Ruine“ (Nr. 175) von 1830 als Staffage den beiden badenden Mädchen in der vermutlich als Gegenstück (Nr. 174) geschaffenen Zeichnung von 1831 gleichwertig. Man geht wohl nicht fehl, wenn man das Unheimliche der späten Wald-darstellungen mit Blechens Geisteskrankheit in Verbindung bringt.

Ein anderer Bildgegenstand, der Blechen besonders wichtig war und einen Schlüssel zur Deutung seiner Kunst liefern könnte, ist wohl die gotische Kirchenruine, der manchmal Mönche, Pilger oder Trauernde beigegeben sind. Das fast immer damit in Verbindung gebrachte Motiv des eingebrochenen Wassers deutet darauf, daß diese Dinge für Blechen eine Bedeutung besaßen und daher notwendigerweise zusammengehörten. Untersuchungen seines Werkes in dieser Richtung dürften wohl zu einem vertieften Verständnis seiner Kunst führen.

Die Berliner Ausstellung hat neue Anregungen zur Beschäftigung mit Blechen vermittelt. Da die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts mehr und mehr auch das Ausland anspricht, kann man der National-Galerie bestätigen, daß sie mit ihrem Unternehmen einen Beitrag zur internationalen Kunstgeschichtsforschung geleistet hat.

Helmut Börsch-Supan

REZENSIONEN

ERNST STRAUSS: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*. Deutscher Kunstverlag, München, Berlin 1972. (Kunstwissenschaftliche Studien, Band XLVII.) 212 Seiten, 2 Abb. DM 38,—.

Der vorliegende Band vereint sechs schon an anderer Stelle erschienene Arbeiten aus den Jahren 1927—1972 mit drei unveröffentlichten Aufsätzen: „Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe“, „Zur Helldunkellehre Klees“, „Zur Entwicklung der Koloritforschung“ und einer Bibliographie.

Alle Untersuchungen von Strauss zeichnen sich durch ungewöhnliche Schärfe und Genauigkeit der Beobachtung aus. Mit seiner unbeirrbaren Geduld vor den Phänomenen und mit der Fähigkeit, das Gesehene so klar und prägnant wie möglich, frei von vagen Metaphern, zu beschreiben, hat Strauss einen neuen Maßstab der Farbanalyse aufgestellt. Durchgehend ist es sein Bemühen, alle Aussagen in den Phänomenen selbst zu begründen. Sein Überblick über die koloritgeschichtliche Forschung und damit die ganze Sammlung der Aufsätze schließt mit der Forderung Edmund Husserls, „nicht sachfremden Konstruktionen nachzujagen, als ob man an die Sachen selbst nicht herankommen könnte, sondern alle Erkenntnis aus den letzten Quellen selbst zu schöpfen, aus selbstgesehenen (ein-gesehenen) Prinzipien“, wozu aber auch gehöre, „sich durch keinerlei Vorurteile, durch keine verbalen Widersprüche, durch nichts in aller Welt, heiße es auch ‘exakte Wissenschaft’, davon abbringen und dem klar Gesehenen sein Recht zu lassen, das eben als solches das