

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.

Helmuth 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

Ursprüngliche, das vor allen Theorien Liegende, das letzte Norm-gebende ist.“ (S. 203) In dieser Überzeugung gründet die großartige Konsequenz des Lebenswerkes von Ernst Strauss.

Die hier vereinigten Beiträge bilden keine beliebige Ansammlung von Essays, sondern stellen, wie Strauss sie selbst versteht, „Bausteine“ zu einer Gesamtkunstgeschichte des Kolorits“ dar (S. 8), Bausteine jedoch, die gerade Wendepunkte innerhalb der geschichtlichen Entwicklung markieren. Diese aber muß ideell vorweggenommen, voraus-entworfen werden, denn nur ein Entwurf ermöglicht das Setzen von Bausteinen. Strauss muß mithin — wie jeder, der sich in der geschichtlichen Hermeneutik bewegt — bestimmte gedankliche Konzepte über den Phänomenen konstruieren, und es kommt darauf an, diese dennoch rein aufzufassen.

Strauss begreift Koloritgeschichte als *Stilgeschichte des Kolorits*. „Um die Festlegung und nähere Bestimmung“ der „entscheidenden Grundzüge eines Koloritstils“ sei es dem Koloritforscher vor allem zu tun, heißt es im Vorwort (S. 8). Dem entspricht die Wahl der Themen: die Anfänge des Helldunkels und der neuzeitlichen Bildfarbe bei Giotto werden behandelt, zwei Grundmöglichkeiten farbiger Gestaltung im 15. Jahrhundert durch Analysen von Bildern Filippo Lippis und Rogier van der Weydens aufgezeigt, die Verwandlungen des Helldunkels im 19. und 20. Jahrhundert, bei Delacroix und Klee, verfolgt und die Neuorientierung der bildnerischen Gestaltung im Kubismus des Juan Gris eindringlich beschrieben. So entsteht in der Tat eine Koloritgeschichte in nuce: und dies rechtfertigt von einer anderen Seite aus die Zusammenfassung der Aufsätze zum vorliegenden Band. Dies bedingt aber auch, daß die behandelten Werke und Künstler vornehmlich in ihrer entwicklungsgeschichtlichen Position, als Repräsentanten grundsätzlicher Möglichkeiten, zur Geltung kommen. (In ihrer individuellen Besonderheit treten hauptsächlich die beiden Künstler des 20. Jahrhunderts, Gris und Klee, hervor.) Hierin zeigt sich wohl das Fortwirken der Gedanken seines Lehrers Wölfflin, sowenig Förderung Strauss auch in seiner eigenen Thematik, der Analyse der Farbgebung, von Wölfflin erfahren konnte (vgl. S. 7).

Mit Wölfflin verbindet Strauss auch das Bemühen um eine *systematische Grundlegung* des untersuchten Forschungsgebietes. Der systematische Grundzug macht sich bei Strauss weniger offenkundig geltend als bei Wölfflin, er zeigt sich erst dem genauer fassenden Blick. Strauss ist bestrebt, für alle künstlerischen Gestaltungsmittel grundsätzliche Möglichkeiten aufzuzeigen. Dabei gelangt er zu erhellenden Einsichten. Ein Beispiel gebe die Anwendung der Polarität des „Innen“ und „Außen“, ein Gegensatzpaar, das, so viel ich sehe, Strauss als erster in seiner Fruchtbarkeit für die kunstwissenschaftliche Interpretation entfaltete. Bezogen auf die Liniengestaltung, stellt Strauss fest, daß die mittelalterliche Linie „dem einzelnen Farbgrund nicht so sehr graphisch aufgetragen als ihm vielmehr eingetrieben erscheint, so, als ob sie nur mit ihrer ‘Oberseite’, gleichsam als obere Kante einer in den Farbgrund hinabreichenden Trennschicht, auf gleicher Höhe wie die durch sie begrenzte oder unterteilte Farbfläche zu liegen käme.“ (S. 47) Der Bildraum Giotto's dagegen, dem

eine „schichtenmäßige Folge reliefierter Formen“ entspricht, zeigt eine „von der mittelalterlichen Raumbildung dem Wesen nach völlig verschiedene Art von Tiefe: nicht die nach innen gewendete, aus der Substanz der Fläche ausgehobene Form ist es jetzt, welche die Bildtiefe sichtbar macht, sondern die *vortretende* Form, die sich in einem ‘Gefälle’ ihrem Grunde zu ‘krümmt oder beugt’ (nach Dürers bekanntem Ausdruck).“ (S. 48) Diese Gestaltungsweise findet im Kubismus ihren Abschluß. Bei Gris erscheint etwas der mittelalterlichen Linienstruktur Verwandtes: er „dringt, dem vorgegebenen Lineament gleichsam entlangfurchend, in die Fläche vor, er hebt den Flächengrund aus. Wohl bleibt die Bildfläche als Grundebene für den ästhetischen Eindruck bestehen, wo immer aber sie angeschnitten wird, tritt ein Inneres zutage, eine bisher verborgen gebliebene Tiefe wird bloßgelegt . . .“ (S. 100) Nur vollzieht sich die Gewinnung eines Inneren in umgekehrter Weise und Absicht, nämlich durch Wiederannäherung der „vorderen ästhetischen Grenze“ an den Bildgrund. Wird in mittelalterlichen Darstellungen die Bildwelt, nach einem Ausdruck Schönes, „vorgeblendet“, so ist „in der Darstellung der Tiefe als einer Dimension des ‘Innen’ die größte Errungenschaft des Kubismus“ zu erblicken (S. 100). Als eine „Form des ‘Inwendigen’“ erscheint Tiefe auch bei Klee (S. 130), der ein Beispiel für den „Vorgang der Verinnerlichung“ abgibt, als der die Geschichte der Malerei des 20. Jahrhunderts sich zeigt (S. 120). — Ein Bloßlegen des „Inneren der Farbe“ durch Farbteilungen beobachtet Strauss bei Delacroix (S. 79), eine Gliederung in ein dunkles „Innen“ und ein helles „Außen“ bei der „Lukasmadonna“ des Rogier van der Weyden (S. 63). Der Bezug von Innen und Außen, den Strauss der Analyse erschloß, sollte, seiner formalen wie ausdruckshaften Bedeutung nach, auf weitere Anwendungsmöglichkeiten hin geprüft werden.

Als persönlichste Leistung von Strauss darf die Entdeckung des *Helldunkels* nach seiner historischen Dimension angesprochen werden. In Auseinandersetzung mit Wolfgang Schönes grundlegendem Buche „Über das Licht in der Malerei“ entwickelte er seine Auffassung, „daß die gesamte Epoche des Beleuchtungslichts sich mit gleichem Rechte als ‘Zeitalter des Helldunkels’ charakterisieren läßt wie das des Eigenlichts als ‘Zeitalter des Goldgrunds’ . . . Dieses setzt sie fort, nur daß das Eigenlicht nicht im Phänomen des Beleuchtungslichts *allein* weiterlebt, sondern sich gleichsam in dieses und in eine Finsternis aufspaltet, die sich durch bestimmte . . . Mittel als gleiche ‘Gewalt’ (Goethe) zu erkennen gibt wie das Licht.“ (Aus der Rezension des Buches von Schöne, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 19, 1956, S. 90–95, hier S. 94.) Der erstmals 1959 erschienene wegweisende Aufsatz „Zu den Anfängen des Hell-dunkels“ führt diese Hinsichtlich des Beginns des Zeitalters aus. Hier wird, an Werken der Tafelmalerei des nordischen 14. Jahrhunderts, die Verwandlung des Eigenlichts in das Helldunkel eindringlich beschrieben. Das Licht, „im Glasfenster noch vollkommen identisch mit der Farbe“, agiert „nun losgelöst von ihr, zwar nicht (noch nicht) als aktive, Form und Farbe bestimmende Kraft, aber durch seine besondere Wirkungsweise, als Schein oder Glanz, Glimmen oder verhaltenes Glühen. Eben diese spezifischen Erscheinungsarten des Lichts sind es nun, die, durch pigmentäre

Mittel auf der Fläche des Tafelbildes verwirklicht, optisch die Trübung und Verfinsterung der Farbe 'fordern' (analog dem Phänomen der Komplementärfarben) ... So erscheinen die künstlerischen Voraussetzungen, die noch getrennt voneinander dem Phänomen der Glasmalerei zugrunde liegen, auf der optischen Ebene des Tafelbildes vereint. In der Bildwelt wird also nicht allein das Licht, im Glasfenster noch die einzige farbenerzeugende Macht, 'von außen' hereingenommen, sondern gleichzeitig 'von innen', aus der Welt des Betrachters, das Dunkel." Damit sind „die wesentlichsten Vorbedingungen für das Helldunkel geschaffen“. (S. 37) Diese wichtige Stelle wurde ausführlich zitiert, weil sie die Interpretationsweise von Strauss kennzeichnet, sein Bemühen, die „innere Geschichte des Lichtgefühls“ zu verfolgen, die Wandlungen der Lichtgestaltung als immanenten Prozeß darzustellen. — Zwei weitere Aufsätze befassen sich mit dem Verklingen und veränderten Fortwirken des Helldunkelprinzips, der Umdeutung des Helldunkels in Farbwerte bei Delacroix und der Entwicklung des Helldunkelsystems aus der „absoluten Farbe“ bei Paul Klee.

Nur einer verfeinerten Analyse des Verhältnisses von Licht, Farbe und Dunkelheit konnte die Bestimmung dieser diffizilen Unterschiede gelingen. In der Schärfung sowohl des begrifflichen Instrumentariums wie der Wahrnehmung dieser Phänomene scheint mir ein entscheidender Fortschritt der Koloritforschung zu liegen. Die Farb-analyse hat seit der Jantzenschen Unterscheidung von „Eigenwert“ und „Darstellungswert“ (Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei, 1913) und der Differenzierung dieser Begriffe in Darstellungs- und Gestaltungswert, Ausdrucks-, Eigen- und Bildwert durch Erich von den Bercken (Über einige Grundprobleme der Geschichte des Kolorismus in der Malerei, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. Bd. V, 1928, bes. S. 319 ff.) ihr begriffliches Gerüst, Schöne stellte zur Analyse des Bildlichts ein komplexes Begriffsgefüge bereit, — der wichtige Zwischenbereich der Relationen von Farbe, Licht und Dunkel erhielt erst durch die Strauss'schen Forschungen seine begriffliche Strukturierung. Begriffe der naturwissenschaftlichen Farbliteratur und der Künstlersprache, wie „spezifische Helligkeit“, „Valeur“, usf. waren der Kunstgeschichtswissenschaft zwar bekannt, die Aufgabe war, sie in einen systematischen Kontext zu bringen und mit der Fülle der geschichtlichen Phänomene zu verbinden.

In einem der neuen Beiträge dieses Bandes, dem Aufsatz „Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe“, faßt Strauss seine Erkenntnisse zusammen. Hier unterscheidet er das „koloristische“, das „luminaristische“ und das „chromatische“ Gestaltungsprinzip (S. 22, 23). (Die Unterscheidung der beiden ersten Möglichkeiten findet sich schon in der Trennung des „lokalfarbigen“ vom „lichtfarbigen“ Kolorit in Straussens Dissertation.) Die Abgrenzung orientiert sich nach der je verschiedenen Wirkung des Lichtes, im Verein mit der unterschiedlichen Erscheinungsweise der Farben.

Im „Luminarismus“ wird „der Bildaspekt vorwiegend durch Licht (gleichgültig in welchem Spannungsgrad) und Dunkel (gleichgültig in welchem Dichtegrad) bestimmt“, die „äußeren Pole der Koloristik“ bilden „nicht zwei nach Qualität oder Helligkeitsgrad extrem verschiedene Buntwerte, sondern die zum Luminösen erwei-

terten, gleicherweise im Licht wie im Dunkel aufgehenden Helligkeitskomponenten der Bildfarben, unter Einschluß der Buntheiten und in Durchdringung mit diesen.“ (S. 22) Diese und die weiteren Ausführungen auf den Seiten 15 bis 23, in Verbindung mit der Charakterisierung des Helldunkels auf den Seiten 26, 27, 63 bis 66, 75, 132 erlauben nunmehr eine systematische Bestimmung der Farbgestaltung im Helldunkel. Auch der Begriff „Luminarismus“ aber ist noch einseitig, wie Strauss feststellt (S. 63), denn er nennt nur die Lichtkomponente, er meint jedoch „die vollkommene Durchdringung der Farbe mit dem Helldunkel, . . . nicht nur mit dem Licht allein.“ (S. 57) — Die „Valeurmalerei“ wird von der „Helldunkelmalerei“ getrennt, da „sie nicht aus einem universalen, ‘schwebenden’ Grundton hervorgeht, sondern auf einem lokalisierbaren, vergleichsweise festen, ‘tonigen’ Farbwert beruht. Während die anwachsende Buntheit des traditionellen Helldunkels zur Gegenstandsfarbe erst hinführt, erscheint die Koloristik der Valeurmalerei eher abgeleitet von einer vorgegebenen vierteiligen Gegenstandsfarbigkeit, die durch Grau- oder Braunbrechung auf einen gemeinsamen Nenner gebracht, reduziert wird auf einen bestimmten Grundton.“ (S. 133) Die „tonige Farbe“ des 19. Jahrhunderts führt so zur „befreiten Bildfarbe“ des 20. Jahrhunderts.

Der Umfang des Begriffes „Kolorismus“ muß nun aber sehr eingeschränkt werden. Gegenüber seiner umfassenden Verwendung bei von den Bercken wird nun als „vorwiegend koloristische Malerei“ die italienische oder deutsche des 15. Jahrhunderts angesprochen (S. 109). „Kolorismus“ liegt vor, wenn „im Gesamteindruck einer Malerei offensichtlich die Buntkomponente der Farben“ dominiert und das Bildlicht „aus der Totalität der Eigenhelligkeiten sämtlicher Bildfarben“ hervorgeht (S. 22). „Koloristik“ dagegen meint Farbgestaltung schlechthin, und so kann von „Koloritgeschichte“, „Koloritforschung“ in einem umfassenden, alle Epochen übergreifenden Sinn gesprochen werden. (Unbewußt veränderte Strauss den Titel der Untersuchung von den Berckens: „Über einige Grundprobleme der Geschichte des Kolorismus in der Malerei“ in „Über einige Grundprobleme des Kolorits in der Malerei“: S. 200, Bibliographie Nr. 3.) — Die „Lokalfarbe“, die „unveränderlich gedachte, den Dingen aufgeprägte“ Farbe (S. 69), ist eine Besonderung des koloristischen Prinzips. Die Farbe Filippo Lippis etwa unterscheidet sich von den Komplexen „aus dingbezogenen Buntqualitäten“ des lokalfarbigen Stils durch ihren höheren „Bildwert“ (S. 69).

Die dritte Möglichkeit charakterisiert Strauss als das „chromatische“ Gestaltungsprinzip. Es kann „insofern als eine Synthese aus den beiden anderen angesehen werden, als es darauf abzielt, mittels farbiger Kontraste und ausschließlich durch sie, lichthafte Wirkung hervorzubringen.“ Es gründet in der „Technik der geteilten Farbe“ und läßt sich verfolgen von der pompejanischen Wandmalerei, vom antiken und mittelalterlichen Mosaik bis zum Neo-Impressionismus (S. 23), es kann sich aber auch mit dem „ihm anscheinend so wesensfremden Helldunkel“ verbinden, so etwa beim mittleren und späten Tizian (S. 23, 24). Hier wird mithin eine Verschränkung zweier Gestaltungsprinzipien faßbar, während die beiden ersteren in einem polaren Verhältnis zu stehen scheinen.

In seiner Besprechung des Buches von Schöne hatte Strauss die „Epoche des Beleuchtungslichts“ mit dem „Zeitalter des Helldunkels“ identifiziert. Im Aufsatz von 1961: „Bemerkungen zum Kolorismus zweier Gemälde der Münchner Pinakothek“ wird die Replik nach Rogier van der Weydens „Lukasmadonna“ als Helldunkelbild der „Verkündigung“ des Filippo Lippi gegenübergestellt, dessen „statische Buntfarbigkeit“ als ein „grundsätzlich anderes Phänomen“ angesprochen wird. Das Licht scheint hier „der Farbe einverleibt“ (S. 67). Wie verhält sich aber dieses „grundsätzlich andere Phänomen“ zum Helldunkel im eigentlichen Sinne, wenn andererseits das Helldunkelprinzip die Epoche des Beleuchtungslichts umspannen soll? Oder sollen hiermit die Gleichsetzung der geschichtlichen Entfaltung von Helldunkel und Beleuchtungslicht aufgehoben und zwei grundsätzlich verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten der neuzeitlichen Malerei statuiert werden? Aber diese andere Möglichkeit wäre dann wohl hauptsächlich auf das italienische und deutsche 15. Jahrhundert beschränkt, denn als „ausgesprochene Helldunkelmalerei“ wird die „niederländische seit den Eycks und die der romanischen Länder allgemein seit der Wende zum 16. Jahrhundert“ bezeichnet (S. 18) und an anderer Stelle von einer Durchdringung der „mit Masaccio beginnenden Strukturierung der Bildfläche durch farbhaltige, mit den Lichtflächen alternierenden Halbschattenzonen“ mit dem ihr „entgegengesetzten Prinzip des Helldunkels“ seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts gesprochen (S. 57). Hier stellen sich der Forschung Fragen, die nur durch weitere genaue Analysen der Klärung entgegengeführt werden können. Sie werden auf Differenzierungen des Phänomens und des Begriffes „Helldunkel“ hinauslaufen.

Strauss selbst faßt die Polarität dieser Möglichkeiten unter die Begriffe „Nahbild“ und „Fernbild“. (Er folgt dabei der Auffassung Erich von den Berckens.) Als „Nahbild“ wird das Helldunkel-Werk bestimmt, als „Fernbild“ die Gestaltung etwa Filippo Lippis oder Giotto's. Ich zitiere die neueste Charakterisierung des Fernbildes aus dem Giotto-Aufsatz (1972): „Erst im 'Fernbild', beim Anblick aus einer mittleren Distanz, entziehen sich die Dinge der 'abtastenden' Erfassung durch das Auge, verlieren sie das Aufdringliche ihrer Plastizität, erscheinen sie nivelliert und beginnen sich flächenmäßig, in 'Plänen', dem Blickfeld einzufügen“, erst hier „wird der Kontur zur Scheidelinie...“ Die Farbe unterliegt der Wirkungsweise des Fernbildes in gleicher Weise: „Auch die Farbe der Natur nähert sich bei ihrer Betrachtung aus bestimmter Distanz einem absoluten Flächenwert insofern, als sie erst unter dieser Vorbedingung frei erscheint von allen den Faktoren, die bei naher Sicht der Auffassung ihrer Buntheit als solcher im Wege stehen“, nämlich der „Plastizität der Gegenstandsform, an der die Farbe haftet“, dem „von der Farbe reflektierten Licht“ und damit auch der „jeweiligen Oberflächenstruktur des Farbträgers“. Weiterhin ist hier die „optische Spannung zwischen Licht und Schatten... 'entschärft', wenn nicht aufgehoben“, so daß der Buntgehalt der Farbe „um so reiner zur Geltung kommen kann.“ Im Gemälde wird nun die fernbildhafte Farbe nicht nur „an der ihr auch in natura zukommenden Stelle“ eingesetzt, sondern „auch in den vorderen und hinteren Gründen“. (S. 50, 51)

Der Begriff „Fernbild“ ist Adolf von Hildebrands „Problem der Form in den bildenden Künsten“ entnommen. Nur im Fernbild konnte sich nach Hildebrand die künstlerische Vorstellung realisieren. Wölfflin führte den Begriff als erster in die kunstgeschichtliche Interpretation ein. Schon hier aber zeigten sich Schwierigkeiten. In Wölfflins von der Hildebrand'schen Betrachtungsweise angeregter „Klassischer Kunst“ (1899) wurde das Fernbild zum Charakteristikum der Werke des 16. Jahrhunderts im Unterschied zu solchen des 15. „Die alte Art der Betrachtung im Detail, das Abtasten des Einzelnen, das Herumgehen im Bilde von Teil zu Teil hört auf, die Komposition soll als Ganzes wirken und schon dem Fernbild deutlich sein. Bilder des 16. Jahrhunderts haben einen höheren Grad von Sehbarkeit.“ (S. 261) Seine „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ (1915) entwickelten die Gegensätze des „Linearen“ und des „Malerischen“, der Fläche und Tiefe usf. an Werken des 16. Jahrhunderts (mit dem 15. als Vorbereitungsstufe) und des 17. Jahrhunderts. Der „lineare Stil“, der vornehmlich den Werken des 16. Jahrhunderts zukommt, ist „ein Stil der plastisch empfundenen Bestimmtheit. Die gleichmäßig feste und klare Begrenzung der Körper gibt dem Beschauer eine Sicherheit, als ob er sie mit den Fingern abtasten könnte und alle modellierenden Schatten schließen sich der Form so vollständig an, daß der Tastsinn geradezu herausgefordert wird.“ (S. 23) Demgegenüber ist die Form, etwa bei Frans Hals, „grundsätzlich der Greifbarkeit entzogen“. „Ohne daß man den einzelnen Strich verlieren soll, fühlt man sich vor dem Bilde doch mehr auf eine Betrachtung von weitem hingewiesen.“ (S. 48) Das heißt also, daß gerade Hell-dunkel-Bilder als Fernbilder erscheinen können. Diesem Schema entspricht das Riegl'sche. „Vorwiegend taktisch und nahsichtig ist nach Riegls Meinung die Darstellungsweise vor allem in der italienischen Malerei des Quattrocento“, „optisch und fernsichtig“ dagegen, ihm zufolge, die „Darstellungsweise vor allem in der Malerei des Barock und insbesondere Rembrandts“, stellte Max Imdahl in seiner Studie „Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne, Bilder und Zitate“ (Literatur und Gesellschaft, Festschrift Benno von Wiese, Bonn 1963, S. 167, 168) fest.

Die widersprüchlichen Aussagen zum Fernbild zeigen, daß die bruchlos aus empirischen Daten gewonnenen Bestimmungen des „Nah“ und „Fern“ zur Charakteristik künstlerischer Gegebenheiten nicht ausreichen. In den wichtigsten kunsthistorischen Ausführungen über diese Phänomene, dem „Exkurs über die Ferne“ in Kurt Badts Werk „Die Kunst Cézannes“ (München 1956, S. 55–60) heißt es: „Für die alltägliche Beobachtung erscheint das Nahe groß, deutlich und plastisch, das Ferne aber klein, unscharf und flach; in der Nähe hat jeder Körper seine eigene Farbe, in der Ferne herrscht ein durchgehender, von der Luft hervorgerufener Ton... Diese strikte Gegensätzlichkeit hat die Malerei in verschiedener Weise in einer Einheit aufzuheben gesucht.“ (S. 55) Auch Strauss deutet diese überwirkliche Einheit an, wenn er vom nahegerückten Fernbild (S. 70) und vom ferngerückten Nahbild (S. 71) spricht. Mir scheint es nötig, die überreale Synthesis des Kunstwerks noch stärker zu akzentuieren. Der fernbildhafte Charakter der Farbe bei Filippo Lippi etwa wird durch das Fehlen eines vereinheitlichenden Luftmediums entscheidend verändert, und zur Rela-

tivierung der fernbildhaften Züge in der Farbe Giotto sind die Ausführungen Badts heranzuziehen: „Giotto's Fresken, obwohl an den Wänden und zum Teil sogar hoch unter der Decke, (sind) nahe zum Beschauer und ihre Hintergründe, die zum Teil weite Bezirke hinter den Figuren darstellen, sind mit ihren deutlichen Formen ebenfalls 'aus der Nähe' gesehen . . . Außerdem ist Giotto der erste Maler seit der Antike, der Nähe 'versteh', auch in der Beziehung seiner Gestalten untereinander.“ (a. a. O., S. 56) Dieser letzte Satz weist darauf hin, daß Ferne und Nähe im Kunstwerk niemals allein Dimensionen der Wahrnehmung, sondern wesentlich solche des Geistes und des Gemütes sind.

In seinen Betrachtungen „Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe“ schreibt Strauss innerhalb der Erörterung der „drei Daseinsweisen der Farbe“, der Farbe der Natur, der Farbe in der inneren Sicht und der Farbe als Malsubstanz: „Solange die Malerei als eine abbildende Kunst angesehen wurde, war es die Farbe als Elementarphänomen der sichtbaren Welt, die in der Vorstellung des Künstlers (und Betrachters) einen absoluten, unanfechtbaren Rang einnahm. . . . Mit dem Schwinden der Idee einer naturnachahmenden Funktion der Malerei mußte eine solche Farb-Hierarchie ihren Sinn verlieren . . . Immer deutlicher sollte sich zeigen, wie lange der Glaube an sie einer tieferen Einsicht in die künstlerischen Möglichkeiten des Kolorits und in seine Bedeutung für die Bildgestalt im Wege gestanden hatte.“ (S. 11) Diese Auffassung, die die Geschichte der Farbgestaltung in der „befreiten Farbe“ des 20. Jahrhunderts gipfeln läßt, kann nicht unwidersprochen bleiben. Strauss selbst geht über sie hinaus in seiner wichtigen Charakteristik des Helldunkels als eines künstlerischen Mittels zur „Entrückung“ der Bildwelt, „das wirkungskräftig genug war, um den zutiefst übernatürlichen Charakter einer Kunst zu bestimmen, die sich doch scheinbar gerade durch ihre bewußte Berufung auf die Daten der Sichtbarkeit von der Malerei des Mittelalters wie der der Moderne unterscheidet.“ (S. 27) Das heißt aber: niemals war Malerei eine nur „abbildende“ Kunst und deshalb auch für die Farbgestaltung „Naturnachahmung“ immer nur ein relativer Aspekt. Strauss stellt zu Recht fest, daß die Koloritforschung dem ihren Anfängen unmittelbar vorausgegangenem Prozeß der „Befreiung der Farbe“ entscheidende Impulse verdankte (S. 10). Gleichwohl steht sie vor der Aufgabe, über diesen ihren Ausgangspunkt sich zu erheben, um auch die negativen Momente, die Entleerungsphänomene innerhalb dieses Befreiungsprozesses der Farbe zu erkennen, um andererseits einen umfassenden Blick auf die je verschiedenen Farbgestaltungen in der Malerei zu gewinnen, denn diese lassen sich nicht aus dem übergreifenden Prozeß einer „Befreiung der Farbe“ verstehen.

Voraussetzung für die Bewältigung dieser Aufgabe ist es, die strenge Bescheidung auf Aussagen, die in „reiner Wahrnehmung“ formulierbar sind, zu durchbrechen und sich dem Erlebnis zu öffnen, den Sinnfragen auszusetzen. Die Begrenzung der Aussagen auf Wahrnehmungsurteile, die weitgehende Ausschaltung des Emotiven wie der Sinndimension — sehr wohl zu begreifen als Abwehrhaltung gegen die Unmenge leichtfertiger, ungenauer, bloß assoziierender Äußerungen gerade auf dem

Gebiete der Farbbeschreibungen — sind die Stärke, in gewisser Hinsicht aber auch eine Grenze der Untersuchungen von Strauss. Ob es jedoch gelingen kann, die von Strauss erreichte Genauigkeit im Phänomenologischen auch auf jene anderen Gebiete zu übertragen, bleibe hier als Frage stehen. Die Forderung geht darauf hin.

Eine „Gesamtkunstgeschichte des Kolorits“ wird, wie Strauss in seinem Vorwort schreibt, nur aus der Zusammenarbeit mehrerer Autoren entstehen können. Möge das Werk von Ernst Strauss als eine Grundlage für solche Zusammenarbeit dienen!

(Die Ziffern des Aufsatzes „Zur Entwicklung der Koloritforschung“ verweisen nicht immer auf die richtigen Titel der Bibliographie. Folgende Ziffern sind zu berichtigen, in der Reihenfolge des Textes: 100=104, 105; 115=120; 65=71; 61=67; 132=137; 37=43; 43=49; 44=50; 46=51; 60=66; 45=50a; 58=64; 59=65; 119=124; 67=73; 51=57; 52=58; 137=142; 138=143; 141=146; 142=147; 144=149.

In die Bibliographie sollten noch folgende Titel aufgenommen werden, die zum großen Teil schon in den Anmerkungen zu den Aufsätzen genannt sind: Zu „Grundzüge der Koloritgeschichte“: Maria Rzepińska: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Tom I. Antyk, Sredniowiecze, Renesans, Barok. Kraków 1970. — Fritz Haeblerlein: *Grundzüge einer nachantiken Farbenikonographie*. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, III, 1939, S. 75–126. — Gottfried Haupt: *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters*. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Form- und Geistesgeschichte. Dissertation Leipzig 1940, Dresden 1941. — Max Imdahl: *Die Miniaturen des karolingischen Malers Liuthard — Farbgebung, Malweise, Komposition*. In: *Studien zur Kunstform*. (Münstersche Forschungen, Heft 9) Münster, Köln 1955, S. 1–40. — Heinz Roosen-Runge: *Farbgebung und Technik frühmittelalterlicher Buchmalerei*. Studien zu den Traktaten „Mappae Clavicula“ und „Heraclius“, 2 Bde. Deutscher Kunstverlag 1967. — Wolfgang Pilz: *Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit*. München 1970. Index S. 332–334. — Eugène Fromentin: *Les maîtres d'autrefois*, Belgique Hollande (1876). Ins Deutsche übertragen von Eberhard von Bodenhausen. Berlin 1903. — Zu: „Einzelne Künstler“: Hans Jantzen: *Albrecht Altdorfers Passionsaltar aus St. Florian*. In: *Das Werk des Künstlers*, I, 1939/40, S. 42–59. — Herwarth Röttgen: *Konrad Witz. Analyse und Geschichte seiner Farbgebung*. Ungedruckte Dissertation Marburg 1957. — „Zur Ästhetik, Theorie und Technik der Bildfarbe“: G. Johannes von Allesch: *Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben*, Berlin 1925. Referat von Hans Sedlmayr in: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 1931/32, S. 214–224. — David Katz: *Der Aufbau der Farbwelt*. Zeitschrift für Psychologie, Ergänzungsband 7, Leipzig 1930. 2., völlig umgearb. Aufl. von: *Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung*. Leipzig 1911. — Eckart Heimendahl: *Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbwelt*. Berlin 1961.

Die Nummern 29 und 132, 131 und 134, 154 und 156 der Bibliographie sind identisch.)

Lorenz Dittmann