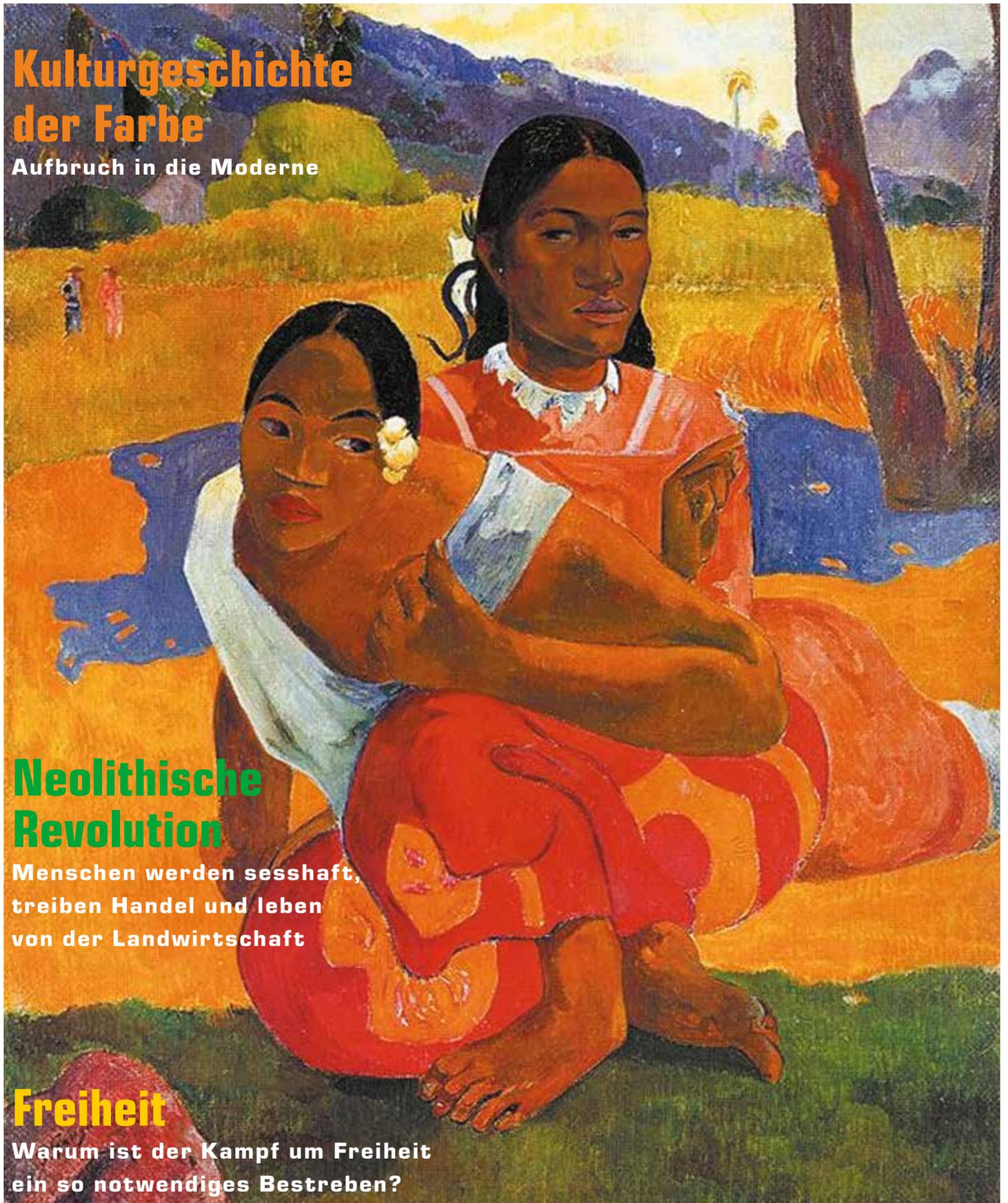


# MUSEION 2000

KULTURMAGAZIN GLAUBE, WISSEN, KUNST IN GESCHICHTE UND GEGENWART



## Kulturgeschichte der Farbe

Aufbruch in die Moderne

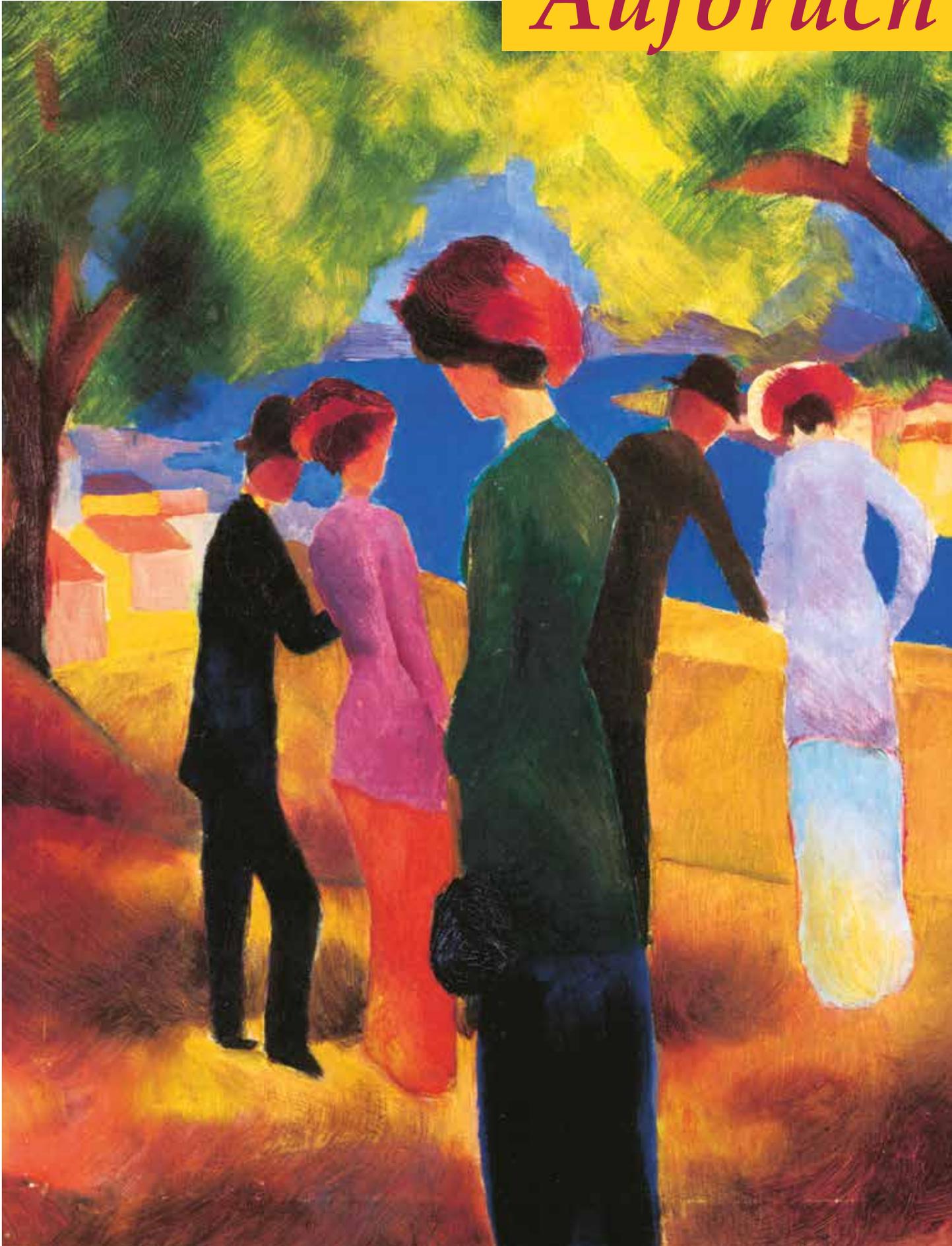
## Neolithische Revolution

Menschen werden sesshaft,  
treiben Handel und leben  
von der Landwirtschaft

## Freiheit

Warum ist der Kampf um Freiheit  
ein so notwendiges Bestreben?

# Aufbruch



August Macke, *Dame in grüner Jacke*, 1913.

# in die Moderne



1856 gelang einem englischen Chemiestudenten, dem 18-jährigen **William Henry Perkin**, im Experiment ganz unerwartet die Synthese einer künstlichen Farbe, eines Violetts, mit deren industrieller Produktion er den Grundstein legte zur chemischen Farbenindustrie. In der Folge wurden viele weitere synthetische Farben entwickelt – vor allem die bunten des Spektrums waren begehrt. Grossindustrielle Verfahren der Produktion und Färberei machten es möglich, dass bald eine Vielfalt von Farben der Allgemeinheit zur Verfügung stand und so Alltag und Kleidung überall dort farbiger gestaltet werden konnten, wo nicht Armut dies verhinderte.

Den Weg zu einem feinen Sensorium für Farben bahnten wesentlich Kunstschaaffende, insbesondere die Impressionisten und nachfolgende Künstlergruppen. Ihnen ging es um ein tiefes Verständnis des Wesens der Farbe, wozu ihnen unter anderem wissenschaftliche Erkenntnisse aus Physik, Chemie und Physiologie verhalfen; so gelangten sie auch zu neuen Möglichkeiten der Farbanwendung. Beim Bildgestalten nutzten sie Farbe zu unterschiedlichen Zwecken: um eigene, im Umgang mit Menschen und Umwelt erlebte Empfindungen und Gefühle auszudrücken und Unsichtbares gleichsam sichtbar zu machen oder um der Bildaussage Dynamik und symbolischen Gehalt zu verleihen. In eine neue Ordnung gebracht, sollten Farben, ähnlich wie die Musik, die Seele des Menschen ansprechen.

## Das Ringen um Fortschritt

Im Verlauf der Geschichte hat das Streben des Menschen nach Besserem, Schönerem Entdeckerfreude und Forschergeist beflügelt. Oft scheint es, man sei sozusagen durch Zufall auf Neuentdeckungen und Erfindungen gestossen; doch das ist ein Trugschluss, denn wie die europäische Geschichte auch im Falle des Ringens um Farbe aufzeigt, mussten die Menschen erst unter Wehen gewisse Entwicklungen hinter sich gebracht haben: Sie mussten Feudal-systeme überwinden und Freiheitsrechte erkämpfen, wie dies in den Beiträgen zur »Kulturgeschichte der Farbe« in Heft 4 und 6/04 dargelegt worden ist; aber es musste auch das grosse soziale Elend einiger-massen gelindert werden.

Erst wenn die Zeit reif geworden ist, liegen Wissen und Erkenntnis gleichsam »in der Luft«, zugänglich für jene vorwärtsdrängenden, auf Verbesserung bedachten Persönlichkeiten; und nicht selten wird eine Erfindung oder Entdeckung an unterschiedlichen Orten beinahe zur selben Zeit gemacht. Erfahrungsgemäss stellen aber die Errungenschaften, ob auf wissenschaftlichem, kulturellem oder sozialem Gebiet, die Menschen vor ständig neue Herausforderungen und Verantwortlichkeiten, und es braucht jeweils seine Zeit, bis sie dem allgemeinen Wohl und Fortschritt dienen; erkennbar wird dieser Prozess in den Anfängen der Farbenchemie.

So bilden heute Farben einen wichtigen Bestandteil in unserem Lebensalltag. Wiesehrsiezum Wohlbefinden beitragen, wird einem häufig erst dann bewusst, wenn durch Unfall oder Krankheit das Farbsehen beeinträchtigt wird und man gewisse Farbbereiche des sichtbaren Spektrums nicht mehr wahrzunehmen vermag oder man die Welt gar nur grau in grau sieht.



## Wehen und Fortschritt der Industrialisierung

Für Betroffene bedeutet dies meist eine starke Beeinträchtigung des Lebensgefühls, und für Künstler ist es eine existenzielle Frage.

### Die Chemie bahnt den Weg zu preiswerteren Farben

Zu diesem farbenreichen Alltag trug die enge Zusammenarbeit zwischen Fachleuten unterschiedlichster Bereiche bei – vor allem Chemiker leisteten in diesem Prozess bislang einen wichtigen Beitrag. Ihre Forscher-tätigkeit setzte interessanterweise unmittelbar vor der Zeit ein, als *impressionistische Künstler* sich in ihrer täglichen Malpraxis mit dem Wesen der Farbe und ihrer Veränderbarkeit durch das Licht aufs Intensivste befassten und sich dank theoretischer Erkenntnisse neue Dimensionen in der Farbanwendung erschlossen.

Zunächst nun zur Chemie. Bedeutsame Innovationen geschahen um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Bis dahin waren Textilien fast ausschliesslich von Färbern nach jahrhundertealten, aufwendigen Verfahren mit zum Teil sehr kostspieligen *natürlichen* Farbmitteln *pflanzlicher* und *tierischer* Herkunft gefärbt worden (vgl. Hefte 4 und 6/04). Von daher war Farbe stets auch ein Privileg wohlhabender Menschen. Den Wandel leitete

erst die moderne Chemie mit ein, als auf Basis des Experiments systematische Forschung betrieben und darauf aufbauend ein eigener Industriezweig begründet wurde. Zur Produktion von Farben gelangte man indes erst auf Umwegen und scheinbar wie zufällig.

### Steinkohlenteer als Grundstoff für Farbe

Junge, innovative Chemiker pflegten im Experiment – häufig durch trockene Destillation (thermische Zersetzung unter Luftabschluss) – verschiedenste Stoffe zu analysieren; darunter war auch *Steinkohlenteer*, eine übelriechende, klebrige, braunschwarze Masse, welche zu jener Zeit in grossen Mengen bei der Produktion von Gas zu Beleuchtungszwecken anfiel, und zwar beim Vergasungsprozess bergmännisch abgebauter Steinkohle. Der deutsche Universitäts- und Industriechemiker *Friedrich Ferdinand Runge* (1795–1867) war einer der Ersten, die sich fragten, ob dieses in Gruben geschüttete Abfallprodukt nicht sinnvoll genutzt werden könnte. So zerlegte er im Jahre 1834 im Experiment den Teer in zwei Bestandteile und isolierte aus der einen, alkalisch reagierenden Substanz verschiedene Verbindungen,



**Vincent van Gogh**, *Minerarbeiterinnen tragen Kohle, 1882. Erinnerungen an seine Erlebnisse im belgischen Kohlenrevier.*

**Camille Pissarro**, *Fabrik in Pontoise, 1873. In den Anfängen der Industrialisierung wurde wenig auf Mensch und Umwelt geachtet.*

*Frühe synthetische Stofffärbemittel auf Anilinbasis: das von **William H. Perkin** 1856 entdeckte Mauvein (Perkin-Violett) im Fläschchen neben eingefärbtem Garn sowie ein Glas mit roten Alizarinkristallen.*



von denen eine zusammen mit Chloralkali eine leicht blauviolette Färbung annahm, die er als *Kyanol* (griech. *kyanos*, blau) bezeichnete. Interesse zu erwecken vermochte er jedoch damit in seinem Umfeld nicht.

Sieben Jahre später, 1841, entdeckten zwei andere Chemiker dieselbe Substanz: Der Russe *Nikolaus Zinin* nannte sie *Benzidam*, und der Deutsche *C. J. Fritzsche* bezeichnete sie als *Anilin*, welches sich vom portugiesischen Wort für Indigo, *anil*, ableitet. Die experimentierfreudigen jungen Männer wussten nichts voneinander und konnten nicht ahnen, dass es sich um die gleiche Substanz handelte und diese einst grosse Bedeutung erlangen würde. Nun aber bekundete einer der führenden deutschen Chemieprofessoren grosses Interesse an den Steinkohlenteerversuchen; es war *Justus Liebig*, der sich an seinem Institut in Giessen mit der epochemachenden Entdeckung des Kunstdüngers befasste. Da ihm jedoch die Zeit fehlte, sich den Untersuchungen

selbst zu widmen, beauftragte er damit seinen 23-jährigen Assistenten *August Wilhelm Hofmann* (1818 bis 1892). Hofmann war es dann, der als Erster erkannte, dass sowohl die aus Steinkohlenteer extrahierten Substanzen *Kyanol*, *Benzidam* und *Anilin* miteinander identisch waren als auch ein bereits 1826 durch den 20-jährigen deutschen Apotheker *Paul Unverdorben* aus teurem Naturindigofarbstoff gewonnenes *Krystallin*. Da Hofmann sich im Experiment näher mit den Eigenschaften des Anilins befasste, begann er um dessen Schlüsselstellung zu ahnen. Als der erfolgreiche junge Wissenschaftler einen Ruf als Privatdozent nach Bonn erhielt, kam er in Kontakt mit Beratern der englischen *Königin Victoria*; auf Anraten ihres deutschen Gatten *Albert Prinz von Sachsen-Coburg-Gotha* wurde Hofmann die Leitung des neugegründeten *Royal College of Chemistry* (Imperial College) in London übertragen. Dort wirkte er von 1845 bis 1865 als begabter Lehrer und

Wissenschaftler von internationalem Ruf auf dem Gebiet der Teerchemie. Zur weltbewegenden Entdeckung von Teerfarben kam es aber erst auf einem Umweg, da Hofmann sich für die medizinische Nutzung von Bestandteilen des Steinkohlenteers interessierte.

### *Die Entdeckung des synthetischen Farbstoffs Mauvein*

1856 beauftragte Hofmann den 18-jährigen Studenten *William Henry Perkin* (1838–1907) mit dem Versuch der synthetischen Herstellung des teuren Naturheilmittels *Chinin*, eines Extrakts der Chinarinde, das damals als einziges Therapeutikum zur Behandlung der Tropenkrankheit *Malaria* diente. Doch Perkins Versuche einer Chininsynthese schlugen fehl. Er erhielt indes beim Experimentieren während der Osterferien in seinem Labor zu Hause eine schmierige, braunviolette Masse; bei einem weiteren Versuch der Oxidation von Anilin mit Kaliumdichromat gewann er eine schwarze Substanz, die er zunächst wegzuschütten gedachte. Doch bei näherer Betrachtung entdeckte er, dass sie, in Alkohol aufgelöst, eine aussergewöhnliche Färbequalität an den Tag legte: Sie verlieh vor allem der Seide und auch der sonst mit Naturfarbstoffen kaum befriedigend einzufärbenden Baumwolle eine wunderschöne *violette* Farbe. Damit war es Perkin als Erstem gelungen, einen wirklich brauchbaren *synthetischen* Farbstoff herzustellen, der sich über Anilin vom Steinkohlenteer ableitet (*Anilinpurpur*). Anfänglich nannte er die Farbe *Tyrisch-Violett* in Anlehnung an den antiken, aus Meeresschnecken gewonnenen Purpur aus Tyros, dann *Perkin-Violett*.

Perkin ahnte als Sohn eines geschäftstüchtigen Bauunternehmers, dass sich dieses wirksame Färbemittel gut verkaufen liesse, und so meldete er das Verfahren zum Patent an. Hofmann, der erst später von ihm informiert wurde, war sich der grossen Bedeutung dieser Entdeckung bewusst, und so trieb er in der Folge die Erforschung weiterer



## Der Weg in die Farbigkeit

synthetischer Farben auf Anilinfarbenbasis am Royal College of Chemistry voran, so dass dieses bald führend auf diesem Gebiet wurde.

Perkin brach seine akademische Laufbahn ab; denn er gedachte, den violetten Farbstoff (inzwischen in englisch *Mauveine* umbenannt) industriell herzustellen. Mit Hilfe seines Vaters gründete er die erste Anilinfarbenfabrik in Greenford im Westen Londons, die *Mauveine Factory Perkin & Company*. Nicht nur um die Produktion, sondern auch um den Verkauf kümmerte er sich selbst und begab sich hierzu nach Frankreich, um sein Produkt den Seidenfabrikanten und -färbereien in Lyon anzubieten und dann die Pariser Modewelt von der Schönheit der neuen Farbe zu überzeugen, die man dort, in Anlehnung an Malvenblüten, als *Mauve*, malvenfarben, bezeichnete. Nicht von ungefähr war der Farbe grosser Erfolg beschieden, verhalfen ihr doch Königin Victoria

selbst sowie die französische Kaiserin *Eugénie*, die Gattin *Napoleons III.*, mit ihrer mauvefarbenen Garderobe zum Durchbruch. Da es Perkin in der Folge gelang, die Herstellungsverfahren zu optimieren, konnte er das anfänglich teure Färbemittel erheblich verbilligen, so dass mauvefarbene Stoffe nun auch für Frauen der Mittelklasse erschwinglich waren. Perkin entwickelte noch, bevor er sich mit 36 Jahren als reicher Mann zu Studienzwecken in Pension begab, weitere synthetische Farbstoffe, so das Britannia-Violett, Perkin-Grün und Alizarin-Rot, nachdem dessen Synthese bekannt geworden war.

### Industriell hergestellte synthetische Farben verdrängen die Naturfarben

Hofmann entdeckte im Zuge seiner Forschungstätigkeit viele weitere Farben, deren Herstellung

er als Wissenschaftler genau beschrieb, die er aber nicht patentieren liess und sie so zur Produktion freigab.

1859 gelang die Herstellung des zweitältesten synthetischen Anilinfarbstoffs durch Oxidation eines Anilingemischs: das *Rosalin*, welches beim Färbeprozess ein brillantes, blaustichiges Rot (Magenta) ergab – eine Farbe ähnlich den Fuchsienblüten. Obwohl die Farbechtheit des *Fuchsins* noch nicht ganz befriedigte, wurde die Farbe rasch beliebt und anfänglich zu hohem Preis gehandelt.

1863 lancierte der deutsche Chemiker *Eugen Lucius*, der mit Partnern zusammen eine Fabrik in Frankfurt am Main (spätere Farbwerke Hoechst) gegründet hatte, *Aldehydgrün* in Pastenform. Obgleich Grün damals nicht als Modefarbe galt, gingen die Seidenexperten von Lyon das Risiko ein, übertraf doch Aldehydgrün alle bisherigen Grüntöne, da diese den grossen Nachteil hatten, dass sie bei Tageslicht zwar prächtig grün leuchteten, des Abends jedoch, im Schein der Gasbeleuchtung, mehr oder weniger bläulich erschienen. Und wiederum waren es Beziehungen zum Pariser Hof, welche der Farbe zum Erfolg verhalfen. Als Kaiserin *Eugénie* anlässlich eines Opernbesuchs ein aldehydgrünes Seidenkleid trug, das selbst in künstlichem Licht in wundervollem Grün erstrahlte, ging es nicht lange, so trug man vermehrt Aldehydgrün.

1867 setzten sich erneut zwei Deutsche, *Carl Graebe* und *Carl Liebermann*, zum Ziel, den beliebten roten Farbstoff *Alizarin* der Krappwurzel, ein Karminrot, synthetisch herzustellen. Als Graebe bereits ein Jahr später die Entschlüsselung der chemischen Formel gelang und er diese vor der deutschen Forschungsgruppe bekannt gab, begann unmittelbar



**Edgar Degas**, *Sängerin in Grün*, 1884.  
**Auguste Renoir**, *Die Regenschirme*,  
 1881–86.

**Die Impressionisten** kennzeichnete die Hinwendung zu Farbe und Licht – in einer Zeit, da dank der Errungenschaften in der Chemie Farben vielfältiger und preiswerter wurden. Bunte Farben auch in der Kleidermode waren nicht mehr länger das Privileg von Adel, Klerus und wohlhabendem Bürgertum.

1897 ein Erfolg ab, indem sie den synthetischen Indigo aus billigeren Ausgangsprodukten herstellten. Schliesslich konnte der Indigofarbstoff so preiswert und in grossen Mengen produziert werden, dass um 1900 die Einfuhr von Naturindigo nicht mehr notwendig war.

Immer häufiger wurden Naturfarben in Laboratorien synthetisiert und durch künstliche Farben ersetzt, die mit der Zeit immer bessere Eigenschaften, gute Leuchtkraft, höhere Lichtechtheit und Haltbarkeit, aufwiesen und vor allem billiger waren. Die vergleichsweise beschränkte Palette der zum Teil teuren Naturfarben wurde durch eine variationsreiche Palette synthetischer Farben ergänzt wie auch teilweise ersetzt. Die industrielle Grossproduktion synthetischer Farben aber führte zum Zusammenbruch des Marktes natürlicher Farbstoffe. So ereilte die Anbauer der Indigopflanze in den Tropen das gleiche Schicksal wie die Krappbauern in Europa, für die seit dem 16. Jahrhundert der Grossanbau von Färberröte die Existenzgrundlage bedeutete. Unter den gegebenen Umständen waren sie nicht mehr konkurrenzfähig. Obwohl angesichts des Elends der Krappbauern die Regierung in Frankreich versuchte, diese mit Subventionen und einer breit angelegten Aktion zu unterstützen, indem sie Grosskäufe von Krapp für das Rotfärben von Uniformhosen tätigte, vermochten diese Massnahmen die Lage langfristig nicht zu verbessern. Die Bauern mussten, um überleben zu können, auf andere landwirtschaftliche Produkte umstellen.

Die chemische Industrie indes setzte mit ihrer Farbstoffproduktion ihren Vormarsch fort. Heute vermag man sich kaum vorzustellen, welch

darauf ein Wettlauf zwischen dem deutschen Team und dem englischen um Perkin. Fast gleichzeitig, am 25. bzw. 26. Juni 1869, meldeten die beiden ihr Verfahren zum Patent an – und einigten sich auf eine Teilung des Marktes. So wurden 1871 erstmals 15000 Kilogramm synthetisch hergestelltes Alizarin auf den Markt gebracht – von ausgezeichneter Qualität und Ausgiebigkeit, wie die Färber verlauten liessen; binnen weniger Jahre sank der Kilopreis von 270 Mark auf 9 Mark.

Nun nahm die Herstellung synthetischer Farben einen rasanten Aufschwung – innerhalb kürzester Zeit flossen verschiedenste Farbtöne aus der Retorte von Chemikern: Rot, Gelb, Violett, Schwarz, Grün, Orange. In der reichen Farbpalette fehlte nur noch ein leuchtendes Blau, das dem relativ teuren natürlichen

*Indigo*, einem Extrakt des Indigostrauchs, wie er auf Plantagen auf Java und im damaligen Britisch-Indien gedieh, überlegen wäre. Dass die synthetische Herstellung von Indigo ein wagnisreiches Projekt war, zeigen die grossen Summen, die für die Forschung ausgegeben wurden, kannte man doch die chemische Formel des Farbstoffs noch nicht. 1878 gelang *Adolf von Baeyer* (1835–1917) erstmals die Synthese des Naturindigos, doch war wegen anfänglicher Verfahrensschwierigkeiten die Produktion grösserer Mengen viel zu kostspielig. Erst gegen Ende des Jahrhunderts, nachdem die Farbwerke Hoechst und die Badische Anilin- und Soda-fabrik 5 bzw. 18 Millionen Mark für die Forschung eingesetzt hatten, zeichnete sich bei beiden Firmen unabhängig voneinander im Jahre

grosse Bedeutung der Farbenchemie um 1900 zukam. Zahlreich gegründete Fabriken versuchten sich in der industriellen Herstellung synthetischer Farbstoffe – viele florierten, manche aber vermochten im harten Konkurrenzkampf nicht zu bestehen. Die in Deutschland gepflegte enge Zusammenarbeit zwischen der chemischen Industrie und den wissenschaftlichen Laboratorien der Universitäten hatte sich bewährt, so dass die deutsche Farbenchemie zwischen 1910 und 1914 international führend war, während England und Frankreich den Anschluss verpassten. Bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs exportierte Deutschland rund 80% der Farbstoffe und deckte rund drei Viertel des Weltmarkts, doch setzte der Krieg dem erfolgreichen Handel ein abruptes Ende.

Durch die enorme Zunahme an Farbstoffproduktionsstätten wurden indes auch Schäden an Natur und Umwelt verursacht. Die Fabriken leiteten die zum Teil giftigen Abfallstoffe in nahe Flüsse. Von der Mauveine Factory in London hiess es, dass der Kanal jeweils die Farbe des produzierten Farbstoffs angenommen habe.

### *Der Alltag wird farbiger*

Mit dem Aufschwung von Farbstoffchemie und Textilindustrie wurde das Angebot an bunten Farben und Stoffen nicht nur reichhaltiger und vielfältiger, sondern auch preiswerter und erschwinglicher, was sich unmittelbar auf die materielle Kultur der Kleidung und Wohngestaltung auswirkte. Die Kleidermode wurde farbenfroher; zudem lancierte Paris regelmässig neue Modifarben. Diese allmählich farbiger gestaltete Alltagswelt, die Farbenfreudigkeit der Menschen blieben nicht ohne Wirkung auf Kunstschaffende. Insbesondere impressionistische und



## *Postimpressionismus*

ihnen nahestehende Künstler liesen sich davon inspirieren und beflügeln, was in ihren Porträts und Motiven menschlichen Zusammenseins zum Ausdruck kommt. In den folgenden Kapiteln wird auf diesen Wandel von Farben und ihrer Anwendung im künstlerischen Wirken näher eingegangen.

Die kostbaren, altüberlieferten Künstlerfarben waren grossenteils noch erhältlich, doch stellten synthetische Farben, nicht nur diejenigen auf Anilinbasis, eine Bereicherung der Palette dar, zumal viele eine grössere Leuchtkraft und Intensität aufwiesen und die herkömmlichen Werkstoffe hauptsächlich im gelben, grünen und violetten Bereich des Spektrums übertrafen. Allerdings wurden die Maler von allem Anfang an auch mit den negativen Seiten der ständig neu auf den Markt kommenden synthetischen Künstlerfarben konfrontiert. Gewisse Farben, auf die manch ein Maler aus finanziellen Gründen zurückgriff, wirkten sich geradezu katastrophal auf die Bildqualität aus, zumal sie sich im Laufe der Zeit farblich nachteilig veränderten, indem sie entweder stark verblassten oder nachdunkelten. In Bildern von *Georges Seurat* zum Beispiel lassen sich heute schmutzig braune Tupfen ausmachen, die ursprünglich gelb waren, und ein leuchtendes Gelb in *Vincent van Goghs* Sonnenblumenbildern

verwandelte sich in ein unansehnliches Ockerbraun.

### *Der Wandel in der Anwendung von Farbe in der Malerei*

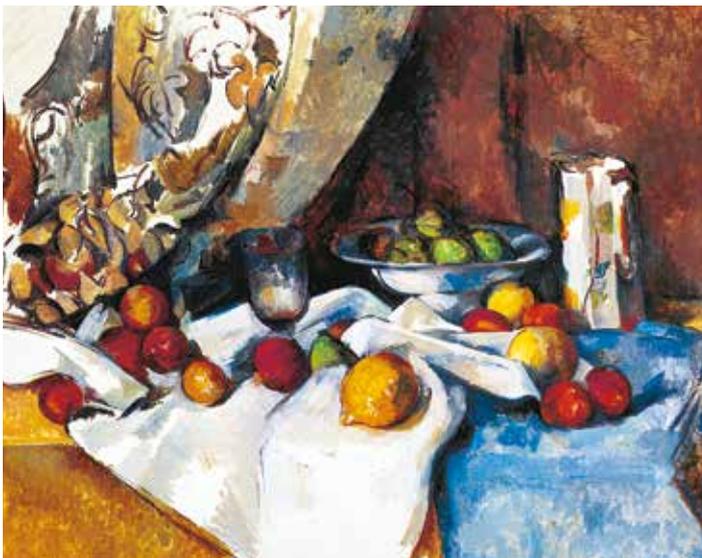
In der Malerei entwickelte sich Farbe mit der Zeit von einem wichtigen Mittel der Bildgestaltung zu einem bedeutsamen *Ausdrucks-träger*. Impressionisten, die erstmals in breitem Rahmen der Farbe zum Durchbruch verholfen haben, gaben ihretwegen sogar zeitweise die traditionelle Bildordnung auf und vernachlässigten Form und Zeichnung zugunsten farbiger Flecken und Nebel – eine Haltung, die wieder überwunden wurde.

Eine Sonderstellung nimmt die Gruppe um den Franzosen *Georges Seurat* (1859–1891) ein, die ab etwa 1885 auf der Grundlage der wissenschaftlichen Farbenlehren wohl eines *Michel-Eugène Chevreul*, eines *Hermann Helmholtz* und anderer den sogenannten *Pointillismus* (von *point*, Punkt) konsequent anwandte. Im Gegensatz zu den Impressionisten stützte sich der Pointillist erheblich weniger darauf ab, was er beim Betrachten der Motive empfindungsmässig erlebte, vielmehr arbeitete er streng nach fartheoretischen Erkenntnissen. So trug er vorwiegend reine Farben in einzelnen kleinsten Partikeln punktiert dicht nebeneinander auf die Leinwand auf, gemäss dem Prinzip des

# Farbe bei Wegbereitern der modernen Malerei...

**Georges Seurat**, *Ein Sonntag auf der Ile de la Grande Jatte*, 1884–86. Seurat kreierte auf der Basis von Farbtheorien eine neue Maltechnik, in der zur Erzeugung vibrierenden Lichts Farbtöne in winzige Punkte aus Komplementärfarben zerlegt werden, die im Auge des Betrachters wieder verschmelzen.

**Paul Cézanne**, *Der Mont Sainte-Victoire, von Bellevue aus gesehen*, 1882–85, sowie *Stilleben*, 1895–98. Um seinen Bild Darstellungen Festigkeit zu verleihen, nutzte Cézanne die Farbe als »formstiftende Macht«. Dank einer sensiblen Farbmodulation erhalten die aufs Wesentliche reduzierten Gegenstände und Figuren Plastizität und Tiefe.



»Divisionismus« (Zerteilung der Farben). Dabei fügte er zur Farbe der Gegenstände (Lokalfarbe) an ihren beleuchteten Stellen Farben von der warmen Skala des Sonnenspektrums, wie Gelb, Orange, Rot, bei, und für die beschatteten Stellen wählte er kalte Farben aus dem violetten, blauen oder blaugrünen Bereich. Erst das Auge des Betrachters sollte dann, gemäss Gesetzen der Optik, die einzelnen unterschiedlich farbigen Tüpfchen zu einem Farbton verbinden, welcher der natürlichen Erscheinung der Lokalfarbe im Licht und in der räumlichen Beziehung entsprach. Der zeitaufwendigen Technik zufolge malte der Pointillist nicht selten mehrere Monate

an ein und demselben Bild. Da er die Farbenicht von ihrem augenblicklichen Erscheinungswert abhängig machte, war er auch nicht darauf angewiesen, draussen in der Natur an seinem Motiv zu malen, sondern er konnte dies bei Kunstlicht im Atelier tun – allerdings auf Kosten der für impressionistische Gemälde so kennzeichnenden Frische und Spontaneität.

## Farbe bei den Wegbereitern der modernen Malerei

Es waren dann eher die Einzelgänger unter den in Frankreich tätigen Künstlern – ein Paul Cézanne, Vincent van Gogh oder Paul Gauguin –, die,

vom Impressionismus ausgehend, zu Wegbereitern der modernen Kunst wurden. Diese Künstler trachteten danach, die Farben und die Formen zeitgemäss und individuell in eine neue Bildordnung zu bringen. Und in dem Masse, wie den Farben eine grössere Bedeutung zukam und Gegenständliches in den Hintergrund trat, erhielten geometrische Formen mehr Gewicht.

Paul Cézanne (1839–1906) wollte, den Impressionismus überwindend, »etwas Solides« schaffen. Er griff beim Bildgestalten auf die Kompositionslehre alter Meister zurück und entwickelte einen Gesetzmässigkeiten folgenden, logischen Aufbau von Farben und Formen. Die Form war für ihn sehr wichtig, aber gleichzeitig auch die Farbe; Farbe wurde für ihn sogar das wahre Mittel der Formgebung, ja er betrachtete sie als eigentliche *formstiftende Macht*. Nach diesen Prinzipien malte er. Sobald er draussen in der Natur sorgfältig einen Bildausschnitt gewählt hatte, suchte er, sowie sein Blick auf die darzustellenden Gegenstände fiel, in diesen natürlichen Modellen ihre Grundgestalt zu erkennen; das heisst, er führte sie alle auf einfache geometrische Elemente zurück. Dabei konzentrierte er sich nicht bloss auf die physische Gestalt der Dinge, sondern zugleich auf ihre farbige Erscheinung.

Wenn er das Motiv grosszügig auf der grundierten Leinwand mit ultramarinblauer Farbe skizzenhaft festgehalten hatte, ertastete er, dieser Vorzeichnung folgend, sorgfältig mit feinschraffierten Pinselstrichen Farbton zu Farbton fügend, die Formen und den Raum; denn »alles besteht aus Farbe, und die Linie besteht nur im Aufeinandertreffen zweier Farbfelder«. Über solche streng geordneten, die Struktur des Raumes ergebenden Farbflächen erreichte der Künstler die ihn kennzeichnende Ausgewogenheit des Bildaufbaus.

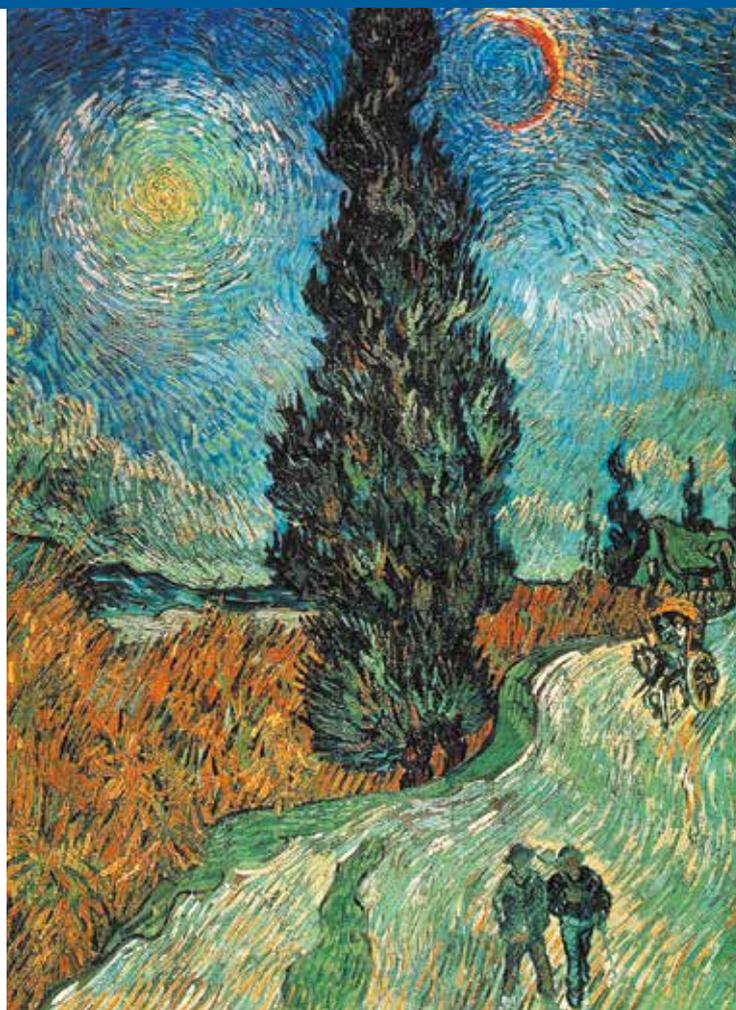
So führte Cézanne die Methode der Zerteilung von Farbe (des Divisionismus) wieder zurück zu in sich modulierten, geschlossenen Farbflächen. Unter der *Modulierung* einer Farbe verstand er das Ausschöpfen all ihrer Nuancen in Richtung Kalt-Warm, Hell-Dunkel oder Stumpf-Leuchtend. Mitsicherer, sensibler Farbwahl erreichte der Künstler in seinen Bildern sowohl lebendig wirkende Farbklänge wie eine formale und rhythmische Einheit.

*»Je harmonischer die Farbe, desto präziser wird die Zeichnung. Wenn die Farbe den höchsten Reichtum zeigt, zeigt die Form die grösste Fülle. In den Kontrasten und Übereinstimmungen der Farbtöne liegt das Geheimnis der Zeichnung und Modellierung.«*

Cézanne zielte nicht darauf ab, ein Abbild der äusseren Wirklichkeit zu schaffen, sondern er wollte die Natur auf einer höheren Ebene neu gestalten, indem er jene verwandelte und eine neue, künstlerische Wirklichkeit aus gesetzmässigen Formen schuf:

*»Malen heisst nicht einfach Natur nachahmen, sondern eine Harmonie unter zahlreichen Bezügen herstellen, sie in ein eigenes Tonsystem übertragen, indem man sie nach dem Gesetz einer neuen und originalen Logik entwickelt.«*

Entsprechend behutsam ging Cézanne mit Farben um, und im Vergleich zu andern Malern scheint er ausser Veridian, einem Smaragdgrün, kaum synthetische Farben



**Vincent van Gogh**, *Strasse mit Zypresse und Sternenhimmel*, 1890.  
Van Gogh verlieh mit meist temperamentvoll aufgetragener reiner Farbe seinen Bildern stimmungsvolle Dynamik.

**Paul Gauguin**, *Nafea Faa ipoipo (Wann heiratest du?)*, 1892.  
Mit flüchtig aufgetragenen Farben komponierte der Künstler mosaikartige Darstellungen.

verwendet zu haben. Von seinen Farben geht eine grosse Leuchtkraft aus, wie etwa in den nach 1900 entstandenen Aquarellen. Allerdings bedauerte er, beim Umsetzen seiner Farbempfindungen nicht die Fülle und Intensität von Farben erreichen zu können, die sich seinen Augen darbot:

*»Ich besitze nicht jenen wundervollen Farbenreichtum, der die Natur belebt.«*

Vincent van Gogh (1853–1890) verfolgte andere Wege und Ziele. Seine Maltechnik, die sich ebenfalls vom Impressionismus ableitet, erhielt durch sein leidenschaftliches, impulsives Temperament eine ausdrucksstarke, *expressive* Wirkung. Mit grosser Heftigkeit trug der Künstler die Farbe auf: In

kurzen, abgehackten Zügen strich er oft hellste, kräftige Farben auf die Leinwand oder gab sie direkt aus der Tube auf den Malgrund, dick und pastos. Manchmal floss die Farbe gleichsam zu Kraftlinien auf der Fläche, wenn er sie in rhythmischen Linienzügen parallel den Silhouetten der Formen folgen liess.

Van Gogh stellte sich die Aufgabe, »eine Farbe herauszubringen, die sich mit dem Gefühl verbindet wie Musik mit der Erregung«. Er war überzeugt, dass der Farbe eine Fähigkeit der Mitteilung eignet, dass ihre Botschaft den emotional Empfänglichen erreicht und dieser sie aufzunehmen vermag. Als einer der Ersten sprach van Gogh von »suggestiver Farbe«, so beim Bild »Nachtcafé« oder beim Porträt eines Freundes:

»Ich versuchte mit dem Rot und dem Grün die schreckliche Leidenschaft der Menschen auszudrücken. – Es ist eine Farbe, nicht wörtlich wahr vom Standpunkt des Realismus, der Augentäuscher, aber eine suggestivste Farbe, welche eine Bewegung des glühenden Gefühls ausdrückt.«

»Ich will das Bild eines Freundes machen, eines Künstlers, der grosse Träume träumt. Dieser Mann wird blond sein. Ich möchte in das Bild meine ganze Bewunderung malen, alle Liebe, die ich zu ihm habe. Ich werde ihn also malen, wie er ist, so getreu ich kann, um anzufangen. Aber damit ist das Bild nicht fertig. Um es zu vollenden, werde ich jetzt willkürlicher Kolorist. Ich übertreibe das Blond der Haare: ich komme zu Orangetönen, zu Chromgelb, zur hellen Zitronenfarbe. Hinter dem Kopf male ich anstelle der gewöhnlichen Mauer eines gewöhnlichen Zimmers

das Unendliche. Ich mache einen Grund vom kräftigsten Blau, das ich herausbringe. Und so bekommt der blonde, leuchtende Kopf auf dem Hintergrund von reichem Blau eine mystische Wirkung, wie der Stern im tiefen Azur.«

Paul Gauguin (1848–1903) sowie die Maler des französischen Jugendstils wie ein Henri Toulouse-Lautrec (1864–1901) suchten eine neue Bildordnung, verwendeten Farbe harmonisch-dekorativ und banden Gegenstände in eine flächenhaft-ornamentale Gestaltung ein. Sie reduzierten also das Motiv auf eine arabeskenhafte Flächenform. Strebten sie eine »Deformation« an, taten sie dies, um dem Bild Symbolcharakter zu verleihen. Damit ergab sich auch eine plakative Wirkung.

### Dynamisch-kraftvolle Farben bei den Expressionisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts

In Frankreich bildete sich um 1904 die Gruppe der sogenannten Fauves oder »Wilden« (ursprünglich ein Schimpfwort von Kritikern) um Henri Matisse (1869–1954). Sie bewahrten insofern in ihren Bildern etwas von der impressionistischen Tradition, als sie immer wieder Aspekte der Natur, Landschaftskompositionen wählten. Sie malten, ohne vorzuzeichnen, direkt auf die Leinwand. Farbe nutzten sie als zentrales Gestaltungselement und suchten mit ihr stärkste Wirkungen zu erzielen. In einer nach damaligem Zeitgeschmack geradezu 'wilden' Weise schufen sie so in ihren Bildern eine leuchtend bunte Welt.

In Deutschland verlief die Entwicklung etwas anders. An der Wende zum 20. Jahrhundert kam es in der Kunst zu einem teilweisen Bruch mit den Traditionen, hatte sich doch im Zuge der Industrialisierung und damit einhergehender sozialer Unruhen in Europa ein revolutionäres Klima aufgebaut. 1905 schlossen sich, wie in Frankreich die Fauves und die Kubisten, junge deutsche Künstler in Dresden in der Arbeitsgemeinschaft »Die Brücke«

zusammen. In manchen Bildern verspürt man etwas von ihrem sozialen Engagement und leidenschaftlichen Sich-Auflehnen gegen eine damals in oberen Gesellschaftsschichten verbreitete Engherzigkeit angesichts von Elend und Not sozial benachteiligter Menschen. Man opponierte aber auch gegen die engen Vorstellungen des bürgerlichen Schönheitsideals. Entsprechend mieden diese Expressionisten jegliche Schönmalerei – ihre Darstellungen sollten vielmehr aufwühlend wirken. In Anlehnung an die symbolische Kunst von Naturvölkern oder früher Kulturvölker zielten sie in der Wahl von Farben und durch einfache Formen auf einen starken Ausdruck ab. Ohne Vorzeichnung und Untermalung trugen sie die Farben wild und grell, oft disharmonisch nebeneinander auf die Leinwand auf; damit wollten sie elementarem Erleben und starken seelischen Gefühlen Ausdruck verleihen. Als Motive wählten sie auch aufrüttelnde Szenen menschlichen Elends. Waren sie sich in der Wahl von Bildmotiv und der Technik der Ausführung am Anfang noch ähnlich, kam mit der Zeit die individuelle Persönlichkeit des Künstlers zum Vorschein, seine persönliche Handschrift und individuelle Gefühls- und Empfindungswelt.

Gewisse Expressionisten, darunter der Norweger Edvard Munch (1863–1944) und Emil Nolde (1867 bis 1956), versuchten der Malerei einen verinnerlichten, psychisch-geistigen Gehalt zu geben. Zu diesem Ziel gründeten Wassily Kandinsky und Franz Marc 1911 die lose Künstlervereinigung »Der Blaue Reiter«, zu der auch Marianne von Werefkin (1860–1938) und Gabriele Münter (1877–1962) zählten. Was sie in der Begegnung mit Mensch und Natur innerlich erlebten, sollte in ihren Bildern zutage treten. Als Vorbild für ihre künstlerischen Darstellungen dienten ihnen auch Kinderzeichnungen und -malereien mit ihrer unvergleichlichen Spontaneität und Symbolkraft sowie die Volkskunst und die angesprochene Symbolik der Zeichensprache früher Völker. Entsprechend strebten sie nach Vereinfachung des

## ... Einzelgänger mit individuellen Farbtechniken



# Expressionismus – mit Farben Unsichtbares sichtbar machen

Bildinhalts und -gegenstands, indem sie mit Konturen und Flächen den Bildraum gliederten und ihm mit bewegter Farbe Dynamik verliehen.

## Visuelle, melodische Poesie

Aus der Menge von Kunstschaffenden ragen zwei Künstler heraus, Angehörige des Blauen Reiters, die den Umgang mit Farben auf besondere Weise beherrschten. Ihre Bilder, die in Ausstellungen noch heute Besucherrekorde erzielen, lassen offensichtlich als in Farbe geschaffene »visuelle Poesie« Menschen ihre Alltagsorgen vergessen und vermögen sie in ihren seelischen Gefühlen zu heben. Die beiden Künstler pflegten die Malerei mit der Musik zu vergleichen und waren bestrebt, diese enge Verwandtschaft sichtbar zu machen.

Franz Marc (1880–1916) konzentrierte sich in seinen Bildern fast ausschliesslich auf das Tier als empfindendes Wesen, wie es in der Natur lebt, eingeschmiegt in die Landschaft, mit ihr ein harmonisches Ganzes bildend – eine Harmonie, die mitunter bedroht sein kann.

*»Ich sehe kein glücklicheres Mittel [...] als das Tierbild. Darum greife ich danach. [...] Der Betrachter soll gar nicht nach dem [Tier-]Typ fragen können, sondern das innerlich zitternde Tierleben herausfühlen.«*

*»Gibt es für einen Künstler eine geheimnisvollere Idee als die, wie sich wohl die Natur in dem Auge eines Tiers spiegelt? Wie sieht ein Pferd die Welt oder ein Adler, ein Reh oder ein Hund? Wie armselig, seelenlos ist unsere Konvention, Tiere in eine Landschaft zu setzen, die unsern Augen zugehört, statt uns in die Seele des Tieres zu versetzen, um dessen Bilderkreis zu erraten.«*

Des Künstlers ruhige Art widerspiegelt sich in der Feinsinnigkeit und Sanftheit seiner Bilder. Die Farben seiner Palette, Aquarell- und Deckfarben, die er mit sicherem Geschmack wählte, sind rein und leuchtend. Die Formen, oft von dunkler Kontur umzogen, erscheinen wie kristallene Körper; damit versuchte

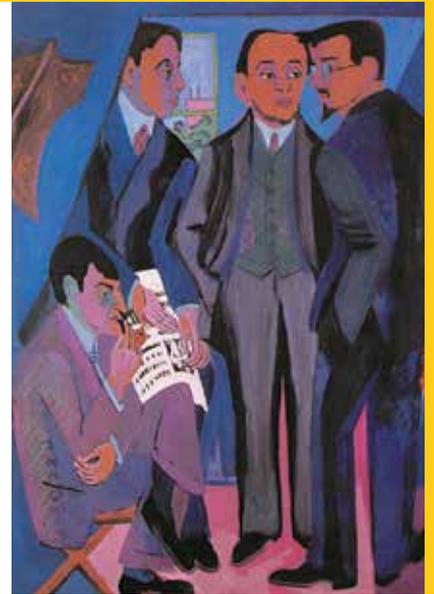
der Maler auch die hinter dem Körperlichen stehende, dem menschlichen Auge verschlossene seelische Dimension sichtbar zu machen.

Marc in Freundschaft verbunden war der junge August Macke (1887 bis 1914), »August Vonderfarbe«, wie jener ihn nannte. Macke war schon als 20-Jähriger während einer Parisreise durch die intensive Auseinandersetzung mit impressionistischen Bildern und die persönliche Begegnung mit Edgar Degas ein Jahr darauf beflügelt worden, und er fühlte sich danach als Künstler »wie neugeboren«. Prägend für ihn wurden auch die Werke der Fauves sowie das spätere Zusammentreffen mit dem Malerehepaar Delaunay.

Wer August Macke kannte, schätzte an ihm sein liebenswertes Wesen, seine geistige Unabhängigkeit gegenüber allzu engen bürgerlichen Konventionen oder gegenüber den für jene Zeit typischen, oft mit Gewalt und Zwang verbundenen missionarischen Forderungen nach Weltveränderung. Seine gesunde, starke Persönlichkeit und Weltoffenheit hatte ihm wohl massgeblich den Zugang zum Blauen Reiter eröffnet.

In seinen Bildern begegnet einem diese lebensbejahende Grundhaltung, will Macke doch »die Natur durchfreuen« und seine innere Verbundenheit mit den Menschen zum Ausdruck bringen. Für ihn bedeutete Malen ein »freudiges, empfindsames Nachgestalten der Natur, im Bilde mit wunderbaren Farbeinheiten neu aufgebaut«. Dabei fühlte er sich ähnlich wie Cézanne als Künstler auch eingebettet in die Traditionen grosser Meister vergangener Zeit. Ausgangspunkt seines Gestaltens sind insbesondere in seinen späten Bildern von 1913 bis 1914 menschliche Figuren.

*»Eine Gelocktheit in den Farben, ein wunderbares Leuchten, besonders in den grünen Tönen der Bäume, dem durchscheinenden Blau des Himmels, den Sonnenflecken am Boden, die vom hellsten Gelb sich zum tiefsten Rotbraun verdunkelten, sind charakteristisch für seine letzten Bilder. Die Figuren stehen in*



*dieser Atmosphäre weich und doch nicht ohne Kontrast, es gibt keine starken Konturen mehr, alles fliesst, die Farbe ist entmaterialisiert, sie ist wie Emailleschmelz. Eine ungeheure Konzentration steckt in den damals zuerst entstandenen, meist ganz kleinen Bildern, die wie Juwelen leuchten [...], es sind wahre Dichtungen, Visionen des täglichen zufälligen Lebens, gestaltet mit ungebrochener Freude und einer tiefen Inbrunst der Hingabe an das Werk, wie nur ein wahrer Künstler sie erleben und gestalten kann.«*

(Elisabeth Erdmann-Macke)

Diese feiertäglich anmutende Welt gestaltete Macke in seinen Aquarellen in leuchtenden, transparenten Farben aus quadratischen, dreieckigen und gerundeten Flächen für die Schaufenster wie auch aus leicht getupften, zu lebendiger Form auslaufenden Flächen für die Figuren und die Bäume in den Parks, den zoologischen Gärten und am Ufer von Seen.

Aus all seinen Werken tritt das ihm angeborene, äusserst feine Sensorium zutage, ein aussergewöhnliches Gespür für die »sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe«. So



**Ernst Ludwig Kirchner**, *Eine Gruppe von Künstlern*, 1926–27. Die Maler der »Brücke« setzten ein deutliches Zeichen mit ihrem Bruch mit den traditionellen bildenden Künsten hinsichtlich ihrer Schönheitsideale.

**Franz Marc**, *Gelbe Kuh*, 1912, sowie *Tiger*, 1912. Die Maler des »Blauen Reiters« setzten mit hoher Sensibilität Sinneseindrücke in Farbe um und eröffneten damit dem Betrachter den Zugang zu tieferen Ebenen.

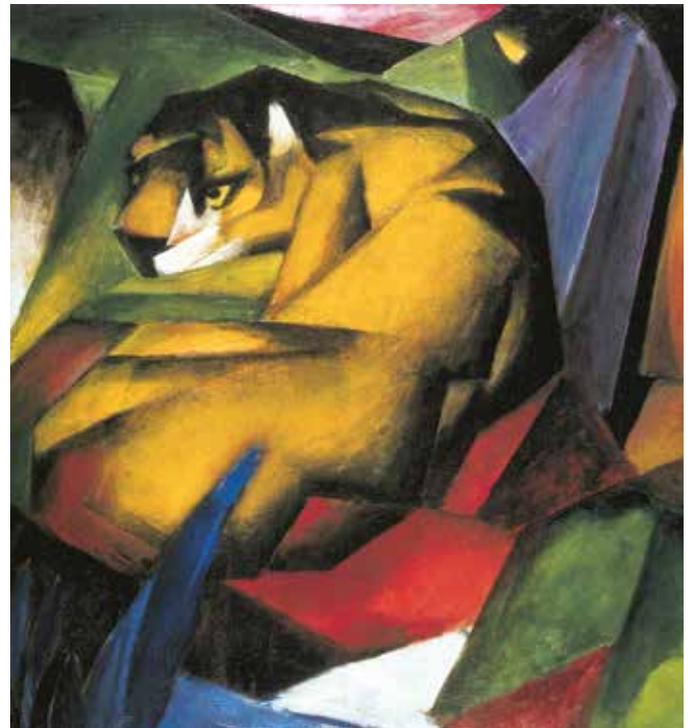
ist seine stark intuitiv geschaffene Kunst gleichsam Poesie und Musik, in wunderbarer Weise aufeinander abgestimmt – von der dahinterstehenden Anstrengung und Konzentration bemerkt man nichts:

»Was die Musik so rätselhaft schön macht, wirkt auch in der Malerei bezaubernd. Nur gehört eine unmenschliche Kraft dazu, die Farben in ein System zu bringen wie die Noten. In den Farben gibt es geradezu Kontrapunkte, Violin-, Bassschlüssel, Moll, Dur wie in der Musik. Ein unendlich feines Gefühl kann sie ordnen, ohne all dies zu kennen.«

(August Macke, 1907)

### *Licht und Farben des Orients*

Eine wichtige Anregung zu intensiver Farbgebung und leuchtenden Farbenerhielt die Künstler damals in südländischer Atmosphäre – eine Erfahrung, die sie auch gemeinsam machten. Geradezu einen Höhepunkt im künstlerischen Schaffen des 20. Jahrhunderts bildete die *Tunesienreise* von August Macke mit seinen Berner Malerkollegen



Paul Klee (1879–1940) und Louis Moilliet (1880–1962) im April des Jahres 1914. Klee fand erst hier, unter dem Einfluss der südlichen Sonne und mit Macke als Vorbild, aus einer zeichnerisch geprägten, eher düsteren Farbgebung heraus und gelangte zu einer für ihn bislang nicht gekannten Farbigkeit. Bei Macke, der die Farbe bereits souverän beherrschte, erzeugte die Begegnung mit dem intensiven Licht und den bunten Farben der orientalischen Welt ein Mitschwingen seines seelischen Empfindens für Farbe. Er schöpfte aus dem Erlebnis der Fülle der Farbe und des natürlichen, intensiven Lichts und bezog

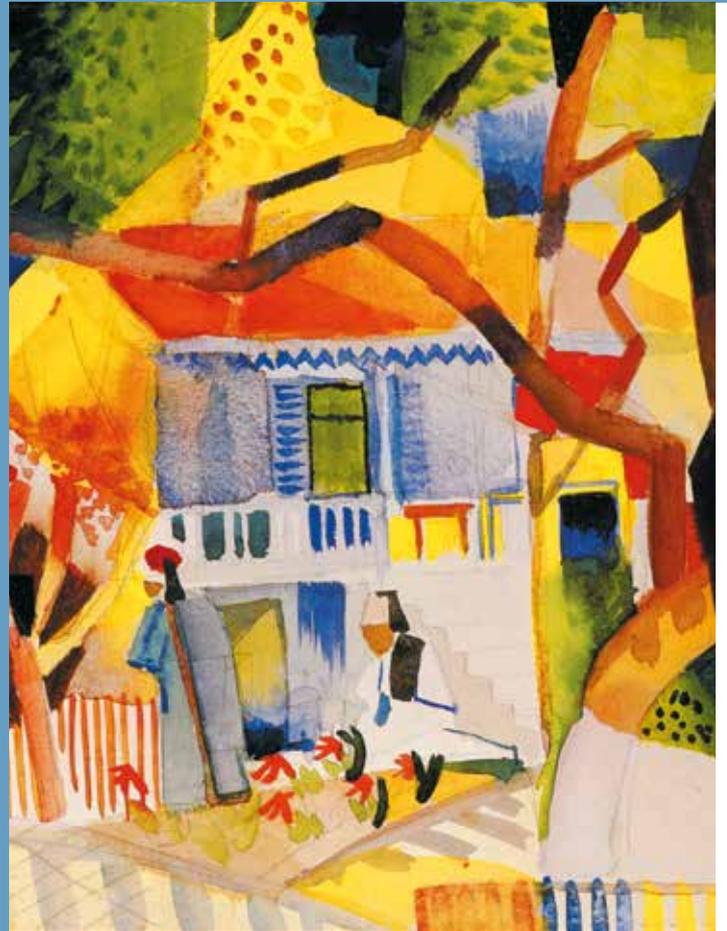
in seine Darstellungen alltägliches Geschehen mit ein; er nahm darin das Ornamentale, die Architekturformen von Säulen, Türen und Balkongittern, das Dekorative der Trachten, der Krüge in den Basaren in seine Kompositionen mit auf und brachte all das, wohlausgewogen und ineinandergefügt, zu kostbarer Wirkung. So schrieb er einst:

»Das Kunstwerk ist ein Gleichnis, es ist der Gedanke, der selbständige Gedanke des Menschen, ein Gesang von der Schönheit der Dinge, das Kunstwerk ist die vornehme, vielfältige Äusserung von Menschen, die mehr gestalten können als [...] ein "Das ist aber schön!"«

## Licht und Farben des Orients

**August Macke**, Innenhof des Landhauses in St-Germain, 1914.  
Mit Farben kündete Macke von der Schönheit der Dinge.

**Paul Klee**, Südliche Gärten, 1919. Einfache Formen, Farben zwischen  
Licht und Dunkel, Warm und Kalt faszinierten den Künstler.



*Und so wurde er grausam aus seinem reichen Schaffen herausgerissen, in der Kraft seiner Jugend [27-jährig], von uns, die er liebte.«*

Die drei Künstler, die sich gegenseitig beflügelten, schufen eine harmonische, leuchtend farbige und fast kristalline erscheinende Welt, worin sich Natur, Mensch und Tier in einem glückhaften Zustand befinden. Diese Welt stand so ganz im Gegensatz zu dem sich anbahnenden grossen Unheil.

### Die Schatten des Krieges

Der Krieg wirkte, wie stets in der Geschichte, zerstörerisch auf Sittlichkeit und Ordnung, wirtschaftliche Blüte und völkerverbindende Freundschaften; er warf buchstäblich auch seine Düsterei über die Farbigekeit von Künstlern. So bei Macke: Von seiner Orientreise war er mit Hunderten von Aquarellen und Skizzen nach Hilterfingen am Thunersee zurückgekehrt, wo seine Gattin Elisabeth, mit der er eine überaus glückliche Ehe führte, und ihre zwei kleinen Kinder auf ihn warteten. Voller Elan, wie

seine Frau später in ihrem Buch »Erinnerung an August Macke« schrieb, stürzte er sich in die Arbeit:

*»Es war, als arbeite er in einem Rausch, in einem Fieber, um noch möglichst viel von dem zu gestalten, was er sich als Ziel gesetzt hatte. Um nur einige zu nennen: Da waren [...] zwei Fassungen der "Kinder am Hafen", der "Duisburger Hafen", das grosse rote "Haus im Park", [...] "Kind mit blauen Vögeln", "Lesender Mann im Park" und die grosse "Mädchen unter Bäumen", was zuletzt auf der Staffelei stand. Und dann das letzte Bild, "Abschied" (auch "Mobilmachung" genannt). Plötzlich ist alles düster, das Leuchten erloschen, wenige, stumpfe Farbtöne, die Menschen stehen gedrückt beieinander, still, als sei etwas unabwendbar Furchtbares über sie gekommen und bedrohe sie. In ihm selbst war etwas zerbrochen. Mit dem Tag des Kriegsausbruches wusste er um sein Schicksal und dass sein Weg ins Dunkel führte. [...]*

Franz Marc, der auch eingezogen worden war, beklagte den Tod seines Freundes als Verlust einer der schönsten und kühnsten Hoffnungen der künstlerischen Entwicklung Deutschlands; er selbst fiel zwei Jahre später, 1916, auf den Feldern vor Verdun.

### Die Farbe auf dem Weg zur Abstraktion

Im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts bahnte sich in der Kunst wiederum eine Veränderung in der Anwendung der Farbe an. Hatten Kunstschafter wie die Expressionisten die Farbe bis anhin grundsätzlich gegenstandsbezogen verwendet, wurde sie im Rahmen bestimmter Entwicklungen zu einem autonomen Gestaltungsmittel. Einer, der diese Idee, die damals gewissermassen in der Luft lag, aufnahm und vom Gegenständlichen weg den Weg zur Abstraktion vollzog, war der Franzose Robert Delaunay

## Farbklänge und Farbharmonien

(1885–1941); neben seinen Farbensonnen wählte er in seinen Bildern unter anderem das Motiv des Fensters als Mittel, um Effekte des Lichts und der Transparenz zu erzielen. Wie August Macke einst an *Bernhard Kohler*, einen Onkel seiner Frau und bedeutenden Kunstmäzen, geschrieben hatte, könne man feststellen,

*»wie bei weiterem Wegtreten die Farben eine wunderbare Tiefe annehmen. Das ist alles so herrlich ausgewogen, dass die ganze sonnige Natur sich darin spiegelt.«*

Angeregt wurde Delaunay in seinem Malstil, wie er Farbflecken zu Flächen ausdehnte und starke Kontraste suchte, durch das künstlerische und kunsthandwerkliche Wirken seiner russischen Gattin *Sonia Delaunay-Terk* (1885–1979), die ein untrügliches Gespür für die Wirkung leuchtender Farben besass. Delaunay hatte einstmals in einem Brief an Marc erklärt:

*»Ich liebe die Formen der Farben, aber ich suche keine wissenschaftliche Erklärung für sie. [...] All die begrenzten Wissenschaften haben nicht das Geringste mit meinem Hinwirken [métier] zum Licht zu tun. Meine einzige Wissenschaft betrifft die Auswahl der Eindrücke, mit denen das Licht im Universum meine Handwerkerseele [conscience d'artisan] speist und die ich zusammenzubringen versuche, indem ich ihnen eine Ordnung, eine Kunstfertigkeit, eine angemessene Existenz innerhalb der Darstellung gebe.«*

Als Anführer dieser Entwicklung hin zur Abstraktion wird indes der Russe *Wassily Kandinsky* (1866–1944) angesehen. Schon 1895 habe er beim Anblick von Monets »Heuschöber« erkannt, dass der Gegenstand keine reale Bedeutung mehr habe, sondern lediglich als Träger des Lichts und der Farben diene. Da jeder Farbe ein ihr eigener geistiger Ausdruckswert zukomme, könne man mit ihr



**Robert Delaunay**, *Hommage à Blériot*, 1914. Farben in dynamischen Farbklängen angeordnet – leuchtende, komplementäre Farbkreise erwecken den Eindruck von Licht und Bewegung. »Ich habe eine Architektur aus Farben gewagt, in der Hoffnung, Elemente einer dynamischen Poesie zu schaffen.«

auch ohne Gegenstandsbezug Wirklichkeiten gestalten; so avanciere die Farbe vom Bildmittel zum Bildinhalt – sie werde gleichsam bildnerisch aktiv. Aus dieser Auseinandersetzung Kandinskys mit Farbe entstand eine Art Grammatik der Farbe-Form-Bezüge. In seiner 1911/12 aufgelegten Schrift »Über das Geistige in der Kunst« untersuchte er diese Wirkungen der Farbe; es gebe eine physische, das heisst oberflächliche und wenig dauerhafte Wirkung zu unterscheiden von einer psychischen, Seelenvibrationen erzeugenden.

*»Über das Assoziative hinaus vermag die Farbe direkten Einfluss auf die Seele auszuüben. Farbe ist die Tastatur, die Augen sind der Hammer, die Seele ist das Piano mit vielen Saiten. Der Künstler ist die Hand, durch die er spielt, indem er die eine oder andere Taste berührt, um Schwingungen in der Seele hervorzurufen.«*

*»Da die Zahl der Farben und der Formen unendlich ist, so sind auch die Kombinationen unendlich und zur selben Zeit die Wirkungen. Dieses Material ist unerschöpflich.«*

*»Und die Farbe, die selbst [...] unendliche Möglichkeiten in sich birgt, wird in Vereinigung mit der Zeichnung zum grossen malerischen Kontrapunkt führen, auf welchem auch die Malerei zur Komposition gelangen wird und sich als wirklich reine Kunst in den Dienst des Göttlichen stellt.«*

Die Vorstellungen des Künstlers von musikalischer und farblicher Harmonie und die Zuordnung beider Elemente, die unter anderen auch Macke, Marc und Klee vertraten, ist nicht neu; sie lässt sich Jahrhunderte zurückverfolgen, doch überdachte sie jede Künstlergeneration. Und dieser Stil aus Imagination, präziser Klarheit und strenger Konstruktion,

# Farbe – auf dem Weg zur Abstraktion



**August Macke**, *Farbkomposition*, 1913. »Meine ganze Seligkeit suche ich jetzt fast nur in reinen Farben.«

**Paul Klee**, *Legende vom Nil*, 1937. Aussergewöhnliche Begabung für Musik und Wissensdrang waren für Klee ein Ansporn, sowohl Gesetze und Rhythmen des Lebens wie die Symbolik der Zeichensprache zu erforschen und nach Harmonie von Farbe und Form zu suchen.



in dem Farben in abstrakten Formen in unwirklichem, glasigem Licht erscheinen, wurde dann in den zwanziger und zu Beginn der dreissiger Jahre von mehreren Künstlern ausgebildet. Doch nicht alle Künstler verfolgten diesen Weg. Es entwickelten sich seither vielfältige Stile und Techniken gleichwertig nebeneinander.

## Ausblick

In den letzten 40 Jahren hat die Forschung wesentliche Erkenntnisse zu den physiologischen Grundlagen der *Farbwahrnehmung* erarbeitet. Von verschiedensten Forschungsfeldern aus versuchte man dem Phänomen Farbe näher zu kommen. Das Erkunden des äusseren und inneren Wesens von Farben und ihrer unterschiedlichen Wirkungen ist freilich noch längst nicht abgeschlossen.

Zu einer sensibleren Wahrnehmung von Farben haben unter anderem Mode, Film und Farbfotografie beigetragen. Indes auch der empfindsamere Zugang vieler Menschen zur Natur, in der sie die wunderbarsten Spiele von Lichtfarben erleben, hat das Farbempfinden geschärft. Wenngleich man aber diese Lichtfarben mit den derzeitigen Techniken nur unvollkommen wiedergeben kann, so haben doch viele Maler in ihren

Bildern einen Abglanz von Lichtfarben erzielt und das Interesse einer breiten Öffentlichkeit zu wecken vermocht und eine Sensibilisierung für Farben in Gang gesetzt. So wird es vielleicht einst möglich, über das Optisch-Materielle hinaus mit den verschiedenen Forschungsansätzen immer weiter in die nur schwer erfassbaren Bereiche von Wesen und Wirkung der Farben vorzudringen. Schon heute sind Farben aus dem nicht sichtbaren, elektromagnetischen Spektrum mathematisch beschreibbar – Farben, die wir mit dem irdischen Auge nicht sehen, die aber existieren. ☺

### Literatur

Volker Adolphs, Josef Helfenstein (Hrg.), *Die Ordnung der Farbe*, Paul Klee, August Macke und ihre Malerfreunde, Köln 2000. Florens Deuchler, *Geschichte der Malerei*, Zürich 1970. Elisabeth Erdmann-Macke, *Erinnerung an August Macke*, Frankfurt am Main 2000. Victoria Finlay, *Das Geheimnis der Farben*, Eine Kulturgeschichte, München 2003. Helmut Friedel, Annegret Hoberg, *Der Blaue Reiter*, München 2000; Wassily Kandinsky und Gabriele Münter, München 2000. John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Berlin 2001; *Die Sprache der Farben*, Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst, Ravensburg 1999. Hans H. Hofstätter (Hrg.), *Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken*, Wiesbaden 1973. Johannes Itten, *Kunst der Farbe*, Studienausgabe, Ravensburg 1970. Edmund Jacoby, Bruce Bernard, *Die visuelle Geschichte der Kunst*, Hildesheim 1999. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 2004. Harald Küppers, *Das Grundgesetz der Farbenlehre*, Frankfurt am Main 2002. Karin von Maur, *Vom Klang der Bilder*, München 1999. Magdalena M. Moeller (Hrg.), *August Macke und die Rheinischen Expressionisten*, München 2002. Adolf Portmann, Rudolf Ritsema (Hrg.), *The Realms of Colour*, Leiden 1974. Hans-Heinrich Vogt, *Farben und ihre Geschichte*, Stuttgart 1973.