

Barbara Oettl

WEISS

in der Kunst des 20. Jahrhunderts

Studien zur Kulturgeschichte einer Farbe

Academic dissertation to be publicly discussed on March 27, 2008

University of Jyväskylä
Finland

Jyväskylä 2008

in memoriam

Franziska Schmidl
Professor Dr. Jörg Traeger

URN:ISBN:978-951-39-8006-1
ISBN 978-951-39-8006-1 (PDF)

Author's Address

Barbara Oettl
Prinzenweg 18
93047 Regensburg, Germany
e-mail: obarb@aol.com

Supervisors

Prof. Dr. Annika Waenerberg
Dept. of Arts and Culture Studies
University of Jyväskylä, Finland

Prof. Dr. Jörg Traeger †
Institut für Kunstgeschichte
Universität Regensburg, Germany

Reviewers

Prof. Dr. Matthias Bleyl
Institut für Kunstgeschichte
Kunsthochschule Berlin-Weißensee, Germany

Prof. Dr. Gregor Stemmrich
Kunsthistorisches Institut
Freie Universität Berlin, Germany

Opponent

Prof. Dr. Matthias Bleyl
Institut für Kunstgeschichte
Kunsthochschule Berlin-Weißensee, Germany

Danksagung

Ohne finanzielle sowie mentale Unterstützung ist das Verfassen einer Doktorarbeit wohl unmöglich. Deshalb bedanke ich mich an dieser Stelle für das einjährige Stipendium des Hochschul- und Wissenschaftsprogramms für Frauen in Forschung und Lehre der Universität Regensburg. Ein ganz besonderer Dank geht an die Universität Jyväskylä, Finnland, für die Gewährung eines einjährigen Auslandsstipendiums (CIMO) und für eine zusätzliche bezahlte Denkzeit mittels eines Abschlußstipendiums selbiger Universität mit der Laufzeit von weiteren drei Monaten.

Auch meinen Lehrern schulde ich großen Dank. Professor Jörg Traeger, welcher meine Forschung von Anfang an unterstützte, danke ich für wertvolle Hinweise und Ideen, fruchtbare Kritik und aufmunterndes Lob. Als Professor, Mensch und Gesprächspartner wird er für mich unentbehrlich bleiben. Nach seinem Tod gebührt Professor Annika Waenerberg der Verdienst, mich zur Fertigstellung meiner Arbeit motiviert zu haben. Ihrer Unterstützung habe ich es zu verdanken, daß Freiräume für wissenschaftliche Arbeit finanziert wurden und somit Finnland bis heute zu meiner zweiten Forschungsstätte geworden ist. In Gesprächen vermittelte sie mir kreative Möglichkeiten zur Lösung von Problemen und stiftete fortwährend nützliche Anregungen. Ihre innovative und flexible Denkweise werden mir weiterhin Vorbild sein.

Finnland hielt für mich nicht alleine interessante Erfahrungen bereit, sondern ermöglichte mir ebenso die Mitarbeit an einzelnen Projektgruppen. Den am AATE-Projekt (Aspects of Art Experience – Cognitive Dimensions Into Art History) beteiligten Kolleginnen und Kollegen möchte ich für ihre Diskussionsbereitschaft und wertvollen Ratschläge danken. Die an diesem Projekt Mitwirkenden sowie die Seminartage unter anderem in der Forschungszweigstelle der Universität Jyväskylä in Konnevesi boten unvergessliche und anspornende Grundlagen für meine Arbeit. Gedankt sei hier den folgenden Personen: Jose Cañas, Kalle Kangaspunta, Joanna Kurth, Sari Kuuva, Mikko Pirinen, Pertti Saariluoma, Jussi Saarinen, Manuel Vélez sowie Annika Waenerberg. Eine weitere Denk-Oase bildete und bildet die Projekt-Gruppe ECC - Capitals of Culture. Concepts, Meanings, and Uses of Art in Essen, Pécs, Tallinn and Turku. Deren Mitgliedern verdanke ich ermutigende Gespräche, fundierte Meinungen und Ratschläge und bleibende Freundschaften: Satu Kähkönen, Tuuli Lähdesmäki und Miklòs Kiss.

Hunderte Seiten an Text waren am Ende sogar für die Autorin eine unüberschaubare Masse an Schriftzeichen. Diese sprachlich zu bereinigen und korrigieren ist eine undankbare Aufgabe, welche jedoch äußerst kompetent und sogar freiwillig von befähigten Kollegen unternommen wurde. Ein wissendes und herzliches Dankeschön geht deshalb an Christian Gollwitzer, Tatjana Röder, Susanne Wegmann und – immer und immer wieder – Helmut Hetzer, die sich den Text beherzt und zugleich rücksichtsvoll vornahmen.

Meine Eltern, Ursula und Reinhard, müssen eigens genannt werden. Ihnen danke ich von Herzen für ihr Verständnis, ihre bedenkenlose Unterstützung und den Glauben an ihre Tochter, die einen - für alle Eltern schwer zu akzeptierenden Weg – eingeschlagen hat, den sie jedoch niemals mit den noch so geringsten Zweifeln verhinderten.

Zuletzt und dennoch nicht zuletzt, da immer gegenwärtig und für mich da, will ich meinen Lebensgefährten Helmut Hetzer danken. Dieser litt und diskutierte zu allen Tages- und Nachtzeiten mit mir, korrigierte und kritisierte zu Recht an mir, versorgte und umsorgte mich immerwährend, ist und war unersetzlicher Partner in wissenschaftlichen Angelegenheiten für mich, geduldete sich mit mir und erduldet mich, dies ohne jeden Zweifel und mit vollster Solidarität und Liebe. Ohne ihn wäre ich nicht nur verhungert, sondern auch alleine mit meinen Gedanken, mit meiner Forschung, mit meiner Arbeit. Dessen unschätzbare Kompetenzen und vorzügliche Eigenschaften kann ich jeder wissenschaftlich arbeitenden Person nur weiterempfehlen, obschon ich Helmut für mich zu behalten gedenke.

Ein großes Dankeschön schulde ich allen Beteiligten.

Regensburg, 14. Februar 2008

Barbara Oettl

Abstract

This study is dedicated to one color exclusively: the color white. Thus, it provides an important contribution to the history of colors as well as to the meaning and the monochromatic use of white as a means of design in 20th century visual arts. Research is based on the assumption that in order to examine one single color it is not enough to exclusively apply methods that are restricted to problems that are intrinsic to the fine arts only. This study is therefore divided into two main sections, which in their methodological approach differ from each other as a matter of principle: the analysis on the phenomenon and the meaning of white as regards its content based relevance is followed by case studies on five artists whose main purpose is to stress the role, meaning, and phenomenon of the color white in their works of art. While the case studies follow a well approved method in art history, that is an essentially monographic approach, the previous theoretical research offers a rather novel and unorthodox approach in art history. The interdisciplinary character of research in the field of color disciplines suggests that both the phenomenon of the color white as well as its iconological relevance and psychological impact – i.e. the cognitive as well as the connotated knowledge on white – are of importance for a full understanding. The results of this theoretical research, which also looks beyond art history, therefore form a complex and valuable background for the comprehension of art. They provide the vantage point for further research: the examination of the factual consequences of the color white for the artist's application in his works and at the same time of the resulting impact on the recipient.

This study on the color white was executed in order to offer answers to these issues. Five case studies on artists using white in varying ways and out of different motivations allow the critical evaluation of the previous results in the theoretical section:

Kasimir Malewitsch: The Philosophy of a Non-Color

Lucio Fontana: A Cut Into Infinity

Piero Manzoni: Art Upside Down – A Re-Evaluation of His White Works

Robert Ryman: "What you see is what you see" – And More

Dan Flavin: White From the Socket

Indem sich diese Studie einer einzelnen Farbe – Weiß – widmet, liefert sie einen wichtigen Beitrag zur Koloritgeschichte, als auch zu Bedeutung und monochromen Gebrauch von Weiß als Gestaltungsmittel in der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. Recherchen basieren auf der Überlegung, den Untersuchungen zu einer einzelnen Farbe nicht mit ausschließlich kunstimmanenten Mitteln gerecht werden zu können. Deshalb gliedert sich die vorliegende Arbeit in zwei Abschnitte, die sich in ihren methodologischen Untersuchungskriterien grundsätzlich unterscheiden: an die Recherchen zum Phänomen und zur inhaltlichen Bedeutungsebene der Farbe Weiß schließen sich Künstlerstudien an, die sowohl das Phänomen als auch die Bedeutung von Weiß in den jeweiligen Werken in den Vordergrund stellen. Während letztere unter anderem einer bewährten Vorgehensweise der kunstgeschichtlichen Untersuchung folgen, nämlich der größtenteils monographischen Herangehensweise, bereitet der vorangehende, theoretische Abschnitt im Gegensatz dazu einen für die Kunstgeschichte in Teilen ungewöhnlichen Zugang zu Kunstwerken. Der interdisziplinäre Charakter der Farbforschung legt es nahe, sowohl das Phänomen Weiß, dessen ikonologischen Bedeutungsebenen sowie die psychologische Wirkung von Weiß, also kognitives wie auch konnotiertes Wissen, vorzustellen. Die theoretischen und damit auch jenseits der Kunstgeschichte angesiedelten Recherchen dieser Arbeit bilden eine unermesslich wertvolle Grundlage zum Verständnis von Kunst. Sie bereiten den Nährboden für weiterführende Untersuchungen: die der tatsächlichen Auswirkungen der Farbe Weiß auf Kunstschaffende wie auch den Rezipienten.

Um Antworten auf diese Fragen zu finden, entstand diese Arbeit zur Farbe Weiß, ihrer phänomenologischen Belange und ikonologischen sowie psychologischen Bedeutungsebenen. Studien zu fünf auf unterschiedliche Weise in Weiß arbeitenden Künstler, dienen zur Überprüfung der vorab gewonnenen Untersuchungsergebnisse:

Kasimir Malewitsch: Philosophie einer Unfarbe

Lucio Fontana: Der Schnitt in die Unendlichkeit

Piero Manzoni: Kunst steht Kopf – Eine Neubewertung des weißen Werkes

Robert Ryman: „What you see is what you see“ – und mehr

Dan Flavin: Weiß aus der Steckdose

Inhalt

Danksagung

Abstract

Einleitung	1
Forschungsstand	6
A. Recherchen über das Phänomen der Farbe Weiß	11
A. I. Weiß: Phänomen und Begrifflichkeit	11
A. II. Physikalisches Verständnis der Farbe Weiß	14
A. III. Optische Wahrnehmung und Erkennen der Farbe Weiß	24
A. IV. Die Relevanz von Weiß in Farbsystemen und Farblehren	30
A. V. Technische Anwendung der Farbe Weiß	45
B. Recherchen zur Bedeutung und Deutung der Farbe Weiß	56
B. I. Farbsymbolik in ihrer wissenschaftlichen Deutbarkeit	56
B. II. Übergreifender sprachlicher Ursprung	63
B. III. Religiöse Symbolik der Farbe Weiß	67
B. IV. Kulturhistorische Symbolik der Farbe Weiß	89
B. V. Dialektische Symbolik der Farbe Weiß	110
B. VI. Psychologie der Farbe Weiß	120
B. VII. Schlußbetrachtung zum Phänomen und zur Bedeutung der Farbe Weiß	138
C. Zur Farbe Weiß in der Kunst des 20. Jahrhunderts	141
C. I. Die weiße Monochromie	141
C. II. Kasimir Malewitsch: Philosophie einer Unfarbe	153
C. III. Lucio Fontana: Der Schnitt in die Unendlichkeit	221
C. IV. Piero Manzoni: Kunst steht Kopf - Eine Neubewertung des weißen Werkes ..	269
C. V. Robert Ryman: „What you see is what you see“ – und mehr	311
C. VI. Dan Flavin: Weiß aus der Steckdose	366
D. Resumee	407
Dokumentenanhang	411
Bibliographie	446
Summary	473
Abbildungsnachweis	476
Abbildungsverzeichnis	477
Abbildungen	482

Einleitung

„Der erstere [objektive Vorgang der Lichtwahrnehmung] bezieht sich auf diejenigen Vorgänge, welche außerhalb und unabhängig von dem empfindenden Organ, dem sehenden Auge, verlaufen - diese, die sogenannten Lichtstrahlen, sind es, welche die Domäne der physikalischen Forschung bilden -, der zweite Teil umfaßt die inneren Vorgänge, vom Auge bis zum Gehirn, deren Untersuchung auch in die Physiologie und sogar in die Psychologie hineinführt.“¹

[Max Planck]

Planck verweist in eben genannten Worten zu Recht auf den dem Licht innewohnenden interdisziplinären Charakter. Eben so verhält es sich mit dem Phänomen Farbe, welches alleine anhand des Lichtes für unser Auge sichtbar wird. Dies mag auch der Grund dafür sein, daß in der bisherigen Literatur nur selten entsprechende Veröffentlichungen zu finden sind, da man sich bei prinzipieller Betrachtung des Phänomens Farbe in ein Grenzgebiet kunstgeschichtlicher Wissenschaft begibt. Grenzgebiet deshalb, da man als Kunsthistoriker rasch an die geisteswissenschaftliche Demarkationslinie stößt und auf Fragen trifft, die eher in den Naturwissenschaften und behandelt werden. Berührt werden dabei oftmals die Felder der optischen Physik, der Biologie und vor allem auch der Psychologie. Diese Forschungsgebiete ordnen ihr Wissen gerne in Zahlensystemen, die dem Kunsthistoriker nicht nur fremd sind, sondern auch für die Zwecke der Kunstgeschichtsschreibung kaum dienlich sein können. Vielmehr existiert geradezu ein Widerspruch zwischen der Freiheit, Phantasie und Irrationalität, wie sie oft von den Künstlern eingefordert werden, und den empirisch nachweisbaren Ordnungen der Naturwissenschaft. Dennoch ist es in Bezug auf die Farbe sinnvoll, eben diese Grenzgebiete kunstgeschichtlicher Disziplinen miteinzubeziehen.² Daß man sich dabei nicht allein auf die Analyse von Zahlenreihen beschränken darf, liegt auf der Hand. Vielmehr muß das Ziel angestrebt werden, angrenzende Wissensgebiete im Sinne Goethes aufzudecken, sofern sie von Belang für die Kunstrezeption sein können: „§ 717. Man kann von dem Philosophen nicht verlangen, daß er Physiker sei; und dennoch ist seine Einwirkung auf den physischen Kreis so notwendig und so wünschenswert. Dazu bedarf es nicht des einzelnen, sondern nur der Einsicht in jene Endpunkte, wo das einzelne zusammentrifft.“³

¹ PLANCK, Max, Das Wesen des Lichtes (1919), in: ders., Vorträge und Erinnerungen, Darmstadt 1965, S.112-124, hier S.113.

² Von diesem Grundgedanken geht auch Ernst Strauss aus, in: STRAUSS, Ernst, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, Kunstwissenschaftliche Studien, Bd.XLVII, München 1972, S.136ff.

³ GOETHE, Johann Wolfgang von, Farbenlehre, Theoretische Schriften, vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften, Tübingen 1953, § 717.

Die folgenden Untersuchungen zum Thema Farbe beschränken sich auf eine einzelne: das unbunte Weiß. Hinzu kommt die Absicht, die Auswahl an Künstlern ausschließlich auf das 20. Jahrhundert zu begrenzen. Beides zusammengenommen unterstreicht die Tatsache, daß dem einzelnen Farbwert in der Moderne ein gänzlich neuer Stellenwert zukommt. Die Reduktion auf eine Farbe innerhalb der kunsthistorischen Besprechung geht dabei einher mit der Nutzung einer einzigen Farbe durch den Künstler und dies nicht erst seit dem Einsetzen der monochromen Malerei. Diese minimalistische Auswahl von nur einer Farbe erfährt ihren Höhepunkt in der häufigen Beschränkung moderner Kunst auf die Nicht-Farbe schlechthin, nämlich Weiß.

Weiß spielt seit jeher eine maßgebliche Rolle in den Künsten und nimmt gegenüber den anderen Farben des Spektrums eine herausragende Position ein. Neben ihrem besonderen Charakter als Symbolträger, liegt dies gleichermaßen an ihrer vielfältigen Facettierung, sowohl was das Phänomen Weiß im physikalischen als auch das Pigment Weiß im materialhaften Sinne anbelangt. Gleichzeitig muß man sich vor Augen halten, daß die Nutzung eines einzelnen Farbwertes als dominierendes Bildelement nur *eine* Neuerung in der Kunst des 20. Jahrhunderts bedeutete. Die Monochromie stellt den Betrachter bereits auf eine Seh- und Verständnisprobe, doch gleichzeitig gibt es bezüglich der Farbe noch das Bedürfnis des Kommentierens und eine vermeintlich aktive Beteiligung des Auges. Die andere weitaus provozierendere Komponente ist jedoch die Ausführung von Bildwerken gänzlich in Weiß. Daß eine weiße Leinwand das Auge bei weitem mehr herausfordert, wird zunächst nicht bemerkt. Die Existenz eines rein weißen Kunstwerkes aber stellt alle Sehgewohnheiten auf den Kopf und man ist schnell versucht - ohne die Leinwand genauer betrachtet zu haben - das Ende der Kunst auszurufen. Daß diesem Verlangen nicht einfach nachgegeben werden darf, liegt an den symbolisch behafteten Referenzmerkmalen der weißen Farbe. Die Nutzung von nur weißem Pigment ist demnach auch von inhaltlicher Bedeutung, besonders für die Kunst der Moderne.

Es soll im folgenden kein Krebsgang im Sinne eines fortlaufenden chronologischen Rückblicks auf die Verwendung und Bedeutung der Farbe Weiß über die Jahrhunderte hinweg unternommen werden. Vielmehr geht es um die Markierung wichtiger Aspekte in Bezug auf die monographische Betrachtung einer Farbe und gleichzeitig um die Gestaltungsprinzipien in der Anwendung von Weiß.⁴ Diese Studien erweisen sich als derart

⁴ Marcia Tucker versucht die Vielseitigkeit von Farbe aufzuzeigen und beschreibt die Schwierigkeit, alle Aspekte zum Thema benennen zu wollen, wie folgt: „Color affects the eye and heart, physically and metaphorically, more directly than any other single element in painting. In its most elementary physical form, color is a sensation produced on the rods and cones of the retina by light waves of differing lengths; in its most mystical and poetic aspect, it can range from an enveloping, pulsating feeling of warmth to a cool, crisp

interdisziplinär⁵, daß hierfür kein eigenständiges Fach an den Universitäten existieren kann. Der Farbforscher Eckart Heimendahl nennt diesen blinden Fleck in den Wissenschaften das „Vierländereck“ zwischen der Kunstgeschichte, der Psychologie, der Physik und der Philosophie: „Dies kommt meiner Überzeugung nach nicht daher, daß [die Wissenschaft] sich ihr Problem falsch und unklar gestellt hätte, sondern gerade daher, daß sie es sich richtig stellt.“ Die Frage nach dem Phänomen der Farbe ist gleichzeitig das Erforschen dessen „was sich uns zeigt, wenn wir sehen. Dieses Phänomen ist in sich vielfach gegliedert, aber es ist EIN Phänomen, von der Physik bis zur sinnlich-sittlichen Wirkung.“⁶

Nach dem eben Gesagten, erweist es sich als sinnvoll, die hier vorliegenden Untersuchungen mit einem ersten kunsttheoretischen Teil zu beginnen. Darin sind zwei unterschiedliche Ansätze zu verfolgen: eine Recherche zum Phänomen der Farbe Weiß und eine Recherche zur Bedeutung von Weiß, denn die Physik und Psychologie einer Farbe müssen unabhängig voneinander behandelt werden.⁷

Nähert man sich der Farbe Weiß als einem rein physikalischen Phänomen, so ist sie seit den Forschungsergebnissen Isaac Newtons zum weißen Licht und seiner Streuung eine der interessantesten Erscheinungen in der optischen Physik. Das uns umgebende Licht beruht auf energetischen Bedingungen, die durch physikalische Instrumente meßbar sind. Erst die Aufnahme der elektromagnetischen Wellen durch unsere empfindenden Organe verursacht das sichtbare Phänomen Weiß und wir gelangen vom rein Physikalischen in den Bereich des Sehvorganges, der von den physiologischen Wissenschaften erforscht wird. Die unbunte weiße Farbe nimmt dabei gänzlich andere chemische und biologische Vorgänge des Auges in Anspruch, als die bunten Farben des sichtbaren Spektrums. Der abschließende Aspekt der

sensation of light and space. Color is almost impossible to define. It can be systematized and coded, [...] but its 'correct' use cannot insure the genesis of a moving and beautiful painting. Color can be used intuitively, inspired by a wealth of deeply felt reactions to our visual experience, but even devoted attention to the unexpected and delightful chromatic relationships we perceive daily is no guarantee of quality when analogous pigments are applied to the canvas. [...] We may be able to explain the sensations a particular color generally or specifically arouses in us, but it is extremely difficult to make generalizations about these feelings. [...] the problem of defining it, or translating it verbally, seems insurmountable. [...] This is perhaps due to the fact that visual phenomena are the most numerous and complex in our lives, and our eyes are the most sensitive, far-ranging organs we have.“ Tucker, Marcia, *The Structure of Color*, in: *BATTCKOCK 1973*, S.227-245, hier S.227-229.

⁵ Harald Küppers unternimmt den Versuch, alle Fächer und Bereiche aufzuzählen, die in Bezug auf eine Farbuntersuchung belangt werden: Atomphysik, Klassische Physik, Farbenlehre, Farbentheorie, Reproduktionstechnik, Druckindustrie, Chemie, Fotochemie, Biologie, Medizin, Optik, Physiologie, Psychologie, Tiefenpsychologie, Symbolik, Bildende Kunst, Dichtung, Theologie, Philosophie. In: KÜPPERS, Harald, *Farbe: Ursprung - Systematik - Anwendung*, München 1973², S.14. Meines Erachtens reicht auch diese Liste nicht aus, dem Thema gerecht zu werden, wir wollen es aber hierbei belassen.

⁶ HEIMENDAHL, Eckart, *Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbwelt*, Berlin 1961, S.IX.

⁷ Diese Unterteilung nimmt so bereits der bekannte Farb-Wissenschaftler Faber Birren vor, in: „BIRREN, Faber, *Schöpferische Farbe*, Winterthur 1971, S.60. Auch Hans Bayer und Susanne Ulrici glauben, „daß [die Frage nach der Farbe] von Physikern, Chemikern, Physiologen, Malern und Psychologen ganz verschieden beantwortet wird [...]“; in: *KRAMER, Hans und Otto Matschoss, Farben in Kultur und Leben*, Stuttgart 1963, S.11.

physiologischen Farbwahrnehmung betrifft die chemischen und gedanklichen Abläufe, in denen die äußeren Reizbedingungen und die inneren Systembedingungen zusammengeschlossen werden. Hier wird dem Gehirn signalisiert, die Farbe Weiß als solche zu erkennen, sie sprachlich zu benennen und gleichzeitig mit Empfindungen in Verbindung zu bringen.⁸

In einem daran anschließenden Kapitel werden Farbsysteme und Farblehren vorgestellt, durch welche man versuchte, das Spektrum anschaulich zu machen. Es ist festzustellen, daß speziell die Farbe Weiß entgegen ihrer physikalischen Eindeutigkeit in den jeweiligen Systemen gänzlich unterschiedlich eingeordnet und bewertet wird. Weiß darf jedoch nicht auf seine physikalische Eigenschaft als Lichterscheinung reduziert werden, sondern muß zur gleichen Zeit als Stoff, das heißt als Pigment wahrgenommen werden. Als solches gilt es, den Materialcharakter und die technische Anwendung von weißem Farbstoff in der bildenden Kunst miteinzubeziehen.

Die eben vorgestellten Recherchen über das Phänomen zur Bestimmung der Farbe Weiß ist einem tieferen Verständnis und einer subjektiven Interpretation vorauszusetzen.⁹ Letzten Endes ist der Sehvorgang aber auch eine persönliche Gefühlsempfindung: „Farbe ist - in anderen Worten - eine Interpretation des Auges und des Geistes, eine innere Reaktion, die wenig mit Physik und Chemie zu tun hat.“¹⁰

Daß gerade die Farbe Weiß einen ausgedehnten Interpretations- und Deutungskatalog besitzt, ist sicherlich unbestritten. Vor allem zu bedenken ist die Verquickung der Empfindungen mit allen erdenklichen Assoziationen aus dem religiösen, kulturhistorischen und volkskundlichen Bereich. Zu berücksichtigen ist darüberhinaus die psychologische Wirkung, welche von Farben im Allgemeinen, aber besonders von Weiß hervorgerufen wird.¹¹ Deshalb wird in dieser Recherche zu Weiß vor allem auf die emotionalen und sinnlichen Qualitäten dieser Farbe eingegangen.

⁸ „Alle drei Bereiche stehen untereinander in einem Abhängigkeitsverhältnis und sind nur im Zusammenwirken funktionstüchtig.“; in: GERICKE, Lothar und Klaus Schöne, Das Phänomen Farbe. Zur Geschichte und Theorie ihrer Anwendung, Berlin 1970, S.107.

⁹ Der Farbforscher Wilhelm Ostwald besteht auf einer Aufschlüsselung der Farbe in eben dieser Reihenfolge: „Der physikalische Begriff hat die energetischen Bedingungen zu bezeichnen, durch welche die Farbempfindung zustande kommt. Der chemische hat diejenigen Stoffe zu bezeichnen, in welchen jene physikalischen Bedingungen vereinigt sind, um die fragliche Wirkung hervorzubringen. Der physiologische Begriff hat die Vorgänge im Sinnesapparat und im Zentralorgan, also im Auge und Gehirn nebst den verbindenden Nerven zu kennzeichnen, welche stattfinden müssen, damit der psychologische Effekt entsteht, den wir Farbe nennen. Und der psychologische Begriff endlich hat diesen Effekt, DIE BEWUßTE FARBEMPFIINDUNG, zu kennzeichnen.“; in: OSTWALD, Wilhelm, Beiträge zur Farbenlehre, erstes bis fünftes Stück, Leipzig 1915, S.375. Faber Birren betont gleichzeitig - jedoch nicht im Widerspruch hierzu - die Unabhängigkeit von Physik und Psychologie der Farben; in: BIRREN, S.60.

¹⁰ BIRREN, S.60.

¹¹ Siehe hierzu auch: EPPLE, Ernst und Marianne, Farbpsychologische Studie, Frankfurt a.M. 1957, S.12.

Damit stehen diese Untersuchungen den herkömmlichen Konventionen einer Diskussion zur Bildtradition entgegen, die sich auf einer rein ikonologischen Ebene abzuspielen haben. Recherchen über die assoziativ übermittelten Botschaften in den bildenden Künsten berufen sich auf ein Feld außerhalb der traditionell gepflegten Kunstwissenschaften. Ikonologie und Psychologie von Kunst gehen jedoch unweigerlich ineinander über und beeinflussen sich gegenseitig. Deshalb werden sie in der Recherche zur Bedeutung und Deutung der Farbe Weiß gemeinschaftlich behandelt.

Im zweiten Teil dieser Arbeit, der sich mit der Anwendung der Farbe Weiß im 20. Jahrhundert beschäftigt, werden fünf Künstler gewählt, die sich oben genannte Kenntnisse zu nutze machen oder dem Thema neue Aspekte hinzufügen. Die Auswahl beschränkt sich auf Künstler, welche zwar nicht ausschließlich in Weiß arbeiten, aber deren Werk rein weiße Objekte umfaßt. Als zentrales Anliegen zeitgenössischer Kunst wird die Sensibilisierung des Betrachters genannt, der Versuch, „das Unsichtbare sichtbar zu machen, die gegebenen Sensibilitäten und ihre Formen zu verändern. Dies setzt beim Rezipienten Fähigkeiten voraus, mit denen nicht mehr allgemein gerechnet werden kann, weshalb die Kunst heute in zunehmendem Maße auf Verständnislosigkeit stößt.“¹² Wie aber könnte die Sensibilität eines Betrachters besser eingefordert werden, als durch die monochrome Nutzung der weißen Farbe? Einerseits bestätigen moderne und zeitgenössische Künstler den bisherigen Gültigkeitsanspruch von Weiß und dessen symbolischen Gehalt. Gleichzeitig aber erfährt die Farbe Weiß eine inhaltliche und materielle Erweiterung in ihrer Aussage.

Die Auswahl der Künstler beginnt mit Kasimir Malewitsch, welcher als erster ein Gemälde weiß-auf-weiß geschaffen hat. Lucio Fontana setzte Malewitschs Idee der Vierten Dimension in die Tat um, indem er eine weiße Leinwand öffnete und sie dabei gleichzeitig durch einen Schnitt ins Unendliche - angeblich - zerstörte. Der zweite Italiener, Piero Manzoni, der im Umfeld der Gruppe ZERO anzusiedeln ist, betonte in seinen weißen *Achromes* den materialhaften Charakter der Leinwand und deren *Entfremdung* vom Kunstwerk, was durch den unbunten Auftrag von weißer Farbe erst recht ins Auge fällt. Der Amerikaner Robert Ryman scheint Manzoni darin ähnlich zu sein, doch betrifft seine Reduktion neben der Verwendung der Un-Farbe Weiß noch weitere Faktoren. Alle zusammengenommen ergeben eine unerwartet vielseitige Palette von Leinwänden, denen zwei Eigenschaften immer gemein sind: das weiße Pigment und das quadratische Bildformat. Die letzte Studie beschäftigt sich mit einem Künstler, der nicht auf Leinwand arbeitet, sondern mit elektrischem Licht. Dan

¹² Christian Meyer, *Wahrnehmung und relative Blindheit*, in: WIEN (Ausst.kat.), *Bildlicht*, 1991, S.21-35, hier S.32.

Flavin nutzt hierbei besonders die physikalischen Eigenschaften von weißem Licht anhand der fluoreszierenden Gasleuchte.

Den Fallstudien zu einzelnen Künstlern einen kunsttheoretischen Abschnitt vorzuschicken, mag ungewöhnlich erscheinen. Die vermeintlich naheliegende methodologische Abfolge wäre, den theoretischen und traditionellen Hintergrund, aus dem sich die Schaffensprozesse der Künstler speist, innerhalb der Studien über diese im einzelnen zu erörtern. Jedoch würde sich bei einer solchen Vorgehensweise einerseits ein repetitives Element und damit ein Ungleichgewicht in den Ausführungen zeigen, indem sich die ausgewählten Künstler an Stellen auf ähnliche Grundlagen berufen; andererseits müsste so auch die Rezeptionsmöglichkeit der jeweiligen Kunstwerke eingeschränkt bleiben. Denn nicht alleine der Fundus, aus welchem sich das Phänomen und die inhaltliche Interpretation der weißen Farbe generiert und aus welchem der Künstler schöpft, kann bei der Betrachtung von Kunstwerken zu deren Verständnis beitragen. Gleichermäßen relevant ist das vom Betrachter den Kunstobjekten entgegengebrachte Vorwissen, die emotionalen Empfindungen und Konnotationen zur Farbe Weiß. Dementsprechend ist es die Aufgabe des Kunsthistorikers, die Voraussetzungen für beiderlei Auffassung zu prüfen. Deshalb zeigt es sich als ergiebiger, die Schaffung einer gesamtgültigen Basis zur Farbe Weiß zu gewährleisten, aus dem selektiv bezogen werden kann. Diese besitzt eine gültige Bezugsquelle für den Künstler, den Rezipienten und den Kunsthistoriker gleichermaßen.

Forschungsstand

Die Farbforschung hat zahlreiche Werke hervorgebracht, die ein breites Wissensgebiet umfassen. Angeführt von grundlegenden Forschern wie Isaac Newton könnte man eine Liste an Publikationen anführen, die sich allgemein mit Farben hinsichtlich unterschiedlichster Erkenntnisziele beschäftigen. Innerhalb der großen Gruppe der Naturwissenschaften¹³ lassen sich die Forscher so unterschiedlichen Bereichen wie der Phänomenologie, Physiologie und Psychologie zuordnen. Darüberhinaus streut sich die Literatur in Bereiche der Ästhetik, Symbolik und der Pigmentkunde. Soweit sie sich in ihren jeweiligen Fragestellungen mit Weiß beschäftigt haben, wurden sie konsultiert. Jedoch spielte bislang Weiß in der Literatur

¹³ Auf die grundlegenden Ergebnisse Isaac Newtons stützen sich weitere naturwissenschaftliche Untersuchungen von zum Beispiel Johann Wolfgang von Goethe, Philipp Otto Runge, Michel Eugene Chevreul, Hermann von Helmholtz, Ewald Hering, Albert Henry Munsell, Wilhelm Ostwald und Faber Birren, um nur einige Namen zu nennen. Einschlägige Werke finden sich mit vollständigen Angaben im Literaturverzeichnis.

neben allen anderen Farben eine untergeordnete Rolle, gerade auch weil Weiß im eigentlichen Sinne nicht als Farbe betrachtet wurde.

Nur in Einzelfällen wurde eine Farbe alleiniger Mittelpunkt der Diskussion und auch dann nur unter Einbeziehung ausgewählter Gesichtspunkte. So veranstaltete das Fridericianum zu Kassel 1988 eine Ausstellung mit dem Titel „Rot, Gelb, Blau. Die Primärfarben in der Kunst des 20. Jahrhunderts“.¹⁴ Wie das Thema bereits verspricht, handelt es sich um Kunstwerke der Klassischen Moderne unter dem Aspekt der Grundfarben. Darüberhinaus existieren im Bereich der Einzelfarben Arbeiten und Ausstellungen zu lediglich drei Farbwerten, zwei davon wiederum Primärfarben: Rot und Blau sowie Schwarz.

Der Ausstellungskatalog des Kunstforums Wien beschränkt sich hierbei auf die inhaltlich enge Auswahl von „Rot in der russischen Kunst“¹⁵. Behandelt werden verschiedenste Aspekte der symbolischen Auslegung der Farbe Rot bezüglich christlicher Vorstellungen und Herrschaftssymbolik, besonders des russischen Staates, und wie sich dies auf die Ikonenmalerei bis hin zu Kunstwerken aus dem 19. und 20. Jahrhundert auswirkte. Ein erleuchtendes Kapitel stellt die Verwendung von Rot sowohl in der dekorativen und Volkskunst, als auch in der Plakat- und Propagandakunst dar. Im Jahr 2000 erschien darüberhinaus der Band „Die Farbe hat mich: Positionen zur nicht-gegenständlichen Malerei“¹⁶, welcher gleichermaßen eine Ausstellung zur Farbe Rot im Karl Ernst Osthaus-Museum in Hagen begleitet.

Zur Farbe Blau erschienen in den letzten fünfzehn Jahren einige maßgebliche Werke. Den Auftakt machte die Heidelberger Ausstellung „Blau - Farbe der Ferne“¹⁷ im Jahr 1990. Der Katalog belegt den aktuellen Forschungsstand zur Farbentwicklung und behandelt Themenbereiche von der Optik bis zur Pigmentkunde. Darüberhinaus wird die sprachliche, poetische und symbolische Nutzung der blauen Farbe aufgezeigt. Katalog und Ausstellung werden mit bekannten Werken aus dem Impressionismus über Kasimir Malewitsch bis hin zu Yves Klein bestückt. Gemein ist allen Kunstwerken die bevorzugte Verwendung von blauem Malmaterial. Begleitend zur Ausstellung gaben Andreas Bee und Christmut Präger das Buch „Blau: Kaleidoskop einer Farbe“ heraus. Neben Künstleraussagen findet sich darin ein

¹⁴ KASSEL (Ausst.kat.), Fridericianum, Rot, Gelb, Blau. Die Primärfarben in der Kunst des 20. Jahrhunderts, ohne genaue Angaben zum Zeitraum der Ausstellung (1988), hg.v. Bernhard Bürgi im Auftrag des Kunstmuseums St. Gallen, Texte von: Bernhard Bürgi, Wien 1988.

¹⁵ WIEN (Ausst.kat.), Kunstforum, Rot in der russischen Kunst, 03. Sept. - 29. Nov. 1998, hg. v. Ingrid Brugger, Joseph Kiblicky, Jewgenia Petrowa, Klaus Schröder, Texte von: Ingrid Brugger, Elisabeth Heresch, Joseph Kiblicky, Jewgenia Petrowa, Klaus Schröder, u.a., Wien 1998.

¹⁶ FEHR, Michael (Hg.), Die Farbe hat mich: Positionen zur nicht-gegenständlichen Malerei, Essen 2000.

¹⁷ HEIDELBERG (Ausst.kat.), Heidelberger Kunstverein, Blau - Farbe der Ferne, 02. März - 13. Mai 1991, hg.v. Hans Gercke, Texte von: Hans Gercke, Harald Küppers, Pierre Restany, Timm Ulrichs, u.a., Heidelberg 1990.

„Vergnüglichen und mitteilbares Abecedarium zu Blau und über Blau“¹⁸. In der Folge und davon angeregt verfaßte Dietmar Schuth seine wissenschaftliche Arbeit zum weiten Spektrum der blauen Farbe.¹⁹ Der Autor wählt über Jahrhunderte hinweg geprägte Stichworte, um den Aspektenreichtum der blauen Farbe herauszustellen: Anhand des Blaus des Himmels erforscht Schuth sowohl naturwissenschaftliche Standpunkte zum selbigen, als auch die theologische Sicht zum Thema. Mit der Symbolik des blauen Mantels leitet er zur religiösen Interpretation über. Der Autor behandelt darüberhinaus das physikalische Phänomen von Blau und ikonologische Verknüpfungen mit dieser Farbe anhand von Recherchen zur blauen Blume, zur Treue- und Liebessymbolik und schließt mit Betrachtungen zur Blauen Grotte. In seiner Abhandlung greift der Autor beinahe lückenlos alle Aspekte des Phänomens Blau auf und bewegt sich frei zwischen den Natur- und Geisteswissenschaften. Auch Jean-Michel Maulpoix beschäftigte sich mit der Geschichte der Farbe Blau. Auf eine ganz eigene, poetische Art und Weise beschreibt er in kurzen Abschnitten Phänomene und Gesichtspunkte zur blauen Farbe.²⁰ Eine letzte Publikation sollte an dieser Stelle Erwähnung finden: Michel Pastoureau veröffentlichte im Jahr 2001 einen vielseitig illustrierten Katalog zur Geschichte der Farbe Blau.²¹

Bislang beschäftigte man sich jedoch nur sehr selten mit einer Nicht-Farbe. Wenn, dann gab man dem Schwarzen den Vorzug, so in der Düsseldorfer Ausstellung „Schwarz“.²² Ausgestellt wurden größtenteils schwarz-monochrome Werke zeitgenössischer Künstler. Insofern ergeben sich bezüglich der Auswahl der Werke enge Berührungspunkte zu der hier vorliegenden Arbeit. Jedoch fehlt dem Katalog eine eingehende Beschäftigung mit dem eigentlichen Thema, der Farbe Schwarz, was auch nicht durch die Eindrücke und Wortmeldungen der Künstler ersetzt werden konnte. Nach dem kulturhistorischen Phänomen der schwarzen Farbe fragen die Herausgeber des Bandes „Schwarz - Sein oder Nicht-Sein?“²³. In dieser kürzlich erschienenen Schrift wird eine große Bandbreite an Überlegungen zur Farbe Schwarz im kunsthistorischen Kontext angestellt, aber auch dessen symbolische Bedeutung jenseits künstlerischer Themen aufgedeckt. Eine aus dem Jahr 2005 stammende Schrift von Harald Haarmann kündigt eine Kulturgeschichte der Farbe Schwarz an. Jedoch wurde auch

¹⁸ BEE, Andreas und Christmut Präger (Hg.), Blau: Kaleidoskop einer Farbe (Gedankendämmerungslängs), Heidelberg 1990. Künstlerausagen, S.5-171, Abecedarium S.173ff.

¹⁹ SCHUTH, Dietmar, Die Farbe Blau, Münster 1995.

²⁰ MAULPOIX, Jean-Michel, Une Histoire de Bleu, Paris 1992.

²¹ PASTOUREAU, Michel, Blue. The History of a Color, Princeton, New Jersey, USA, 2001.

²² DÜSSELDORF (Ausst.kat.), Städtische Kunsthalle, Schwarz, 16. Okt. - 29. Nov. 1981, hg.v. Hannah Weitemeier, Texte von: Antje von Graevenitz, Jürgen Harten, Erwin Heizmann, Wulf Herzogenrath, Angela Schneider, Hannah Weitemeier, Stephan von Wiese, Hildegunde Wöller, Düsseldorf 1981.

²³ PCHAT, Götz und Brigitte Wagner (Hg.), Schwarz - Sein oder Nicht-Sein?, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, Band 28, Graz 2004.

hier das eigentliche Ziel der kulturellen Aufarbeitung einer Farbe nicht komplettiert und lediglich unter einigen wenigen Gesichtspunkten in Angriff genommen. In weiten Teilen bleibt der Autor vage und klammert essentielle Themenbereiche aus, unter anderem die bildenden Künste.²⁴

Es soll hier aber nicht der Eindruck erweckt werden, als handele es sich bei der Farbe Weiß um ein gänzlich unbeschriebenes Blatt. Selbstverständlich wurden bislang Versuche gemacht, einzelne Gesichtspunkte von Weiß zu untersuchen. Allerdings erfolgte hierbei immer eine strikte Trennung der einzelnen Wissenschaftsbereiche. Demnach existiert sehr wohl Literatur zur sprachlichen und symbolischen Nutzung der Farbe Weiß. Karl Mayer und Gerhard Radke verfaßten beide je ein Werk über mit der weißen Farbe in Zusammenhang stehenden Bräuchen bei den Griechen und Römern, und Gerhard Reiter beschäftigt sich drei Jahrzehnte später mit der sprachlichen Nutzung der unbunten Farbe Weiß im Griechischen.²⁵ Es besteht eine auffallende inhaltliche und vor allem auch zeitliche Diskrepanz zwischen diesen Werken und der hier vorliegenden Arbeit. In der Tat besprechen die Autoren durchaus Aspekte, die bis zum heutigen Tag fortwährenden Gültigkeitsanspruch besitzen. Eine Erweiterung dieser Gedankensammlung wird in dieser Arbeit angestrebt.

Ebenso befaßte man sich in der Kunsttheorie mit diesem Phänomen und bestückte einige Ausstellungen zum Thema Weiß in der Kunst. Die Ausstellung „Weiß auf Weiß“ der Berner Kunsthalle im Jahr 1966 versammelte dabei zum ersten Mal Künstler, die sich beinahe ausschließlich der Farbe Weiß bedienen. Der von Udo Kultermann erstellte Katalog gilt als erster Beitrag zur weißen Monochromie in der Kunst. Das Museum of Contemporary Art in Chicago veranstaltete 1972 die gleichnamige Schau „White on White“ mit den wichtigsten, monochrom weiß arbeitenden Künstlern. Im Hamburger Künstlerhaus zeigte man sieben Jahre später „malerei schwarz malerei weiß“. Der herausgegebene Katalog versammelt lediglich die ausgestellten Künstler, ohne dabei eine hilfreiche Aufschlüsselung der Thematik anhand entsprechenden Textmaterials beizufügen. Die 1993 in Esslingen und Amsterdam gezeigte Ausstellung „Nul. Die Wirklichkeit als Kunst fundieren“ beschäftigt sich nicht nur mit weiß-monochromen Werken, sondern liefert auch umfangreiches Textmaterial zum Thema. Die Krefelder Häuser Kunstmuseum und Villa Esters beschäftigten sich 1995 im Rahmen der Ausstellung „Im weißen Raum“ ausschließlich mit den beiden Künstlern Lucio Fontana und Yves Klein und zeigten Werke, die in einem weißfarbenen Kontext stehen. Eine

²⁴ HAARMANN, Harald, Schwarz. Eine kleine Kulturgeschichte, Frankfurt a.M. 2005.

²⁵ MAYER, Karl, Die Bedeutung der weißen Farbe im Kultus der Griechen und Römer (Diss.), Freiburg i.Br. 1927; RADKE, Gerhard, Die Bedeutung der weißen und schwarzen Farbe in Kult und Brauch der Griechen und Römer (Diss.), Jena 1936 sowie REITER, Gerhard, Die griechischen Bezeichnungen der Farben Weiß, Grau und Braun (Diss.), Innsbruck 1962.

letzte Ausstellung, deren Themenwahl sich auf die Nutzung von Weiß in der Architektur beschränkte, wurde unter dem Titel „Die Farbe Weiß“ 2003 im Ulmer Stadthaus abgehalten.²⁶ In all diesen Fällen beschränkte man sich auf Einzelaspekte der Farbe Weiß oder begnügte sich mit dem Zusammentragen von entsprechendem Material zum Phänomen Weiß in der Kunst. Nie jedoch wurden die Grenzen des jeweiligen Fachbereiches überschritten oder gar versucht, das wie und warum der Nutzung von Weiß anhand aufschlußreicher Texte zu klären.

²⁶ Die vollständigen Angaben zu den Ausstellungskatalogen lauten: ESSLINGEN (Ausst.kat.), Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel und Stedelijk Museum Amsterdam, Nul. Die Wirklichkeit als Kunst fundieren: die niederländische Gruppe Nul 1960-1965. Und heute, 31. Jan. - 21. März 1993 (Esslingen) und 04. Juli - 19. Sept. 1993 (Amsterdam), hg.v. Renate Damsch-Wiehager, Texte von: Armando, Renate Damsch-Wiehager, Betty van Garrel, Jan Henderikse, Bernhard Kerber, Henk Peeters, Jan Schoonhoven, Jos Wilbrink, Stuttgart 1993; BERN (Ausst.kat.), Kunsthalle, Weiß auf Weiß, 25. Mai - 03. Juni 1966, Text von: Udo Kultermann, Bern 1966; CHICAGO (Ausst.kat.), Museum of Contemporary Art, White on White. The White Monochrome in the 20th Century, 18. Dez. 1971 - 30. Jan. 1972, Texte von: Robert Pincus-Witten, Stephen S. Prokopoff, Chicago 1971; HAMBURG (Ausst.kat.), Künstlerhaus, malerei schwarz malerei weiß, 22. Sept. - 12. Okt. 1979, hg.v. künstlerhaus e.v., Texte von: Albrecht Fabri, Boris Nieslony, Hamburg 1979; KREFELD (Ausst.kat.), Krefelder Kunstmuseen, Museum Haus Esters (Lucio Fontana) und Haus Lange (Yves Klein), Im weißen Raum. Lucio Fontana, Yves Klein, 06. Nov. 1994 - 05. Feb. 1995, hg.v. Stadt Krefeld, Texte von: Yves Klein, Barbara Köhler, Gerhard Storck, Krefeld 1994 sowie ULM (Ausst.kat.), Stadthaus, Die Farbe Weiß, 27. April - 22. Juni 2003, hg.v. Max Stemshorn und Klaus Jan Philipp, Texte von: Ursula Baus, Klaus Jan Philipp, Max Stemshorn, Ralph Stern und Richard Meier, Ulm 2003.

A. Recherchen über das Phänomen der Farbe Weiß

A. I. Weiß: Phänomen und Begrifflichkeit

„Die phänomenologische Analyse (wie sie z.B. Goethe wollte) ist eine Begriffsanalyse und kann der Physik weder beistimmen noch widersprechen.“¹

[Wittgenstein]

A. I. 1. Das Phänomen Weiß

Will man etwas über den Seins-Zustand eines Dinges, Gegenstandes oder Begriffes erfahren, wird man sich durch phänomenologische Studien dem zu untersuchenden Objekt nähern. Befragt man das Lexikon zu dieser Begrifflichkeit, so bezeichnet die Phänomenologie die Lehre von der „Erscheinungen“, den „Phänomenen“. Ebenso beschäftigt sich die Ontologie mit der Lehre von dem Wesen und den Eigenschaften des Seienden. So soll in diesem Abschnitt der Dissertation das Phänomen Weiß behandelt werden. Dies beinhaltet Forschungsergebnisse aus der Physik und anderen Naturwissenschaften, der Physiologie und der Farbensystematik. Die Recherche zum Phänomen hat allerdings nicht alleine beschreibende Funktion, sondern will die Farbe Weiß vielmehr abgrenzen von allen anderen Farberscheinungen und zudem die ihr innewohnenden Eigenschaften aus verschiedener Warte betrachten. Die daraus resultierenden Erkenntnisse sollen als Grundlage weiterführender Beobachtungen dienen.

Es ist wichtig, sich darüber im klaren zu sein, daß der phänomenologische Seinszustand von Weiß strikt von dessen assoziativer Interpretation unterschieden werden muß. Denn die Erscheinung von Weiß ist nicht gleichzusetzen mit dem, was die Erscheinung beim Betrachter auszulösen vermag.² Über letzteres können erst die Recherchen zur Bedeutung und Deutung Auskunft geben.

A. I. 2. Zur Begrifflichkeit

¹ WITTGENSTEIN, Ludwig, Bemerkungen über die Farbe (1950/51), hg.v. G.E.M. Ascombe, Frankfurt a.M., 1990⁴, S.38, Teil II, Satz 16.

² Dies ist auch Grundlage für die Beobachtungen von: FISCHER, Ernst Peter und Klaus Stromer (Hg.), Idee Farbe. Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft von Forsius bis Sirius, Konstanz 2000, S.80. Unter den Farbforschern ist Eckart Heimendahl der Einzige, der die Bedeutung von Phänomenologie umfassender interpretiert und darin auch den Symbolwert von Farben einschließt: „Als phänomenologische Farbenbeurteilung ist die Beschreibung der gefühlsmäßig faßbaren Eigenarten der Farben gemeint, die wir die ‘ästhetische’ zu nennen gewohnt sind. In solchen Analysen wird die Farbe als eigener, elementarer Wert erfaßt und gedeutet.“; in: HEIMENDAHL, S.194. Auch für den Begründer der Phänomenologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Edmund Husserl (1859-1938), beinhaltet sie neben der Lehre von der Wesenheit der Dinge in gleichen Maßen den Sinn der Dinge unter Ausklammerung ihrer individuellen Realität, welche lediglich ihre Erscheinungsform betreffe. Vorliegende Arbeit bezieht sich jedoch auf die allgemeine Definition des Begriffes Phänomenologie im Sinne Kants oder Hegels und meint die Lehre von der Erscheinungsweise der Dinge.

„Inwiefern ist Weiß und Schwarz mit Gelb, Rot und Blau zu vergleichen, und inwiefern nicht?

Hätten wir eine gewürfelte Tapete aus roten, blauen, grünen, gelben, schwarzen und weißen Quadraten, so wären wir nicht geneigt zu sagen, sie sei aus *zweierlei* Bestandteilen zusammengesetzt, aus ‘färbigen’ und ‘unfärbigen’ etwa.“³

[Wittgenstein]

Bevor Weiteres über Weiß gesagt werden kann, muß die zu verwendende Begrifflichkeit festgelegt werden. Wittgenstein bringt mit seiner oben genannten Überlegung dieses Problem auf den Punkt. Im Gegensatz zur bunten Primärfarbentrias - Gelb, Rot und Blau - rechnet man Weiß neben Schwarz und Grau zu den unbunten Farben. Gemeinhin wird Weiß demnach nicht zu den Farben im herkömmlichen Sinn gezählt.⁴ Weitere gängige Bezeichnungen für die Grenzfarbe Weiß sind neben *Un-Farbe* auch *Nicht-Farbe*, *achromatische*, *neutrale* oder *tonfreie* Farbe.⁵ Eine solche Unterscheidung ist üblich, da für Weiß, Schwarz und Grau im Gegensatz zu den bunten Farben Merkmale im Sinne einer Farbenlehre wie der Buntheitsgrad (Sättigung), die Farbqualität (Helligkeit) und eine Farbrichtung (Farbton) nicht angegeben werden können. Auch Philipp Otto Runge besteht auf dieser Zweiteilung innerhalb der Farbklassen:

„§ 6. Wir sondern aber WEIß und SCHWARZ von den anderen drei Farben (die wir überhaupt nur FARBEN nennen) ab und stellen sie in eine verschiedene, den Farben wie entgegengesetzte Klasse. Weiß und Schwarz bezeichnen nämlich in unserer Vorstellung einen bestimmten Gegensatz (den von HELL und DUNKEL oder Licht und Finsternis), und das nicht nur für sich allein, sondern auch in ihrer stärkeren oder schwächeren Vermischung sowohl mit den Farben als mit allen farbigen Mischungen. Das Hellere oder Dunklere an sich läßt sich durch mehr oder weniger Weißlich oder Schwärzlich vorstellen. Das Hell und Dunkel überhaupt steht in einem allgemeinen und anderen Verhältnis zu den Farben, als diese es untereinander haben. [...]“⁶

³ WITGENSTEIN, S.50, Teil III, Satz 37.

⁴ Diese These vertrat bedingt auch bereits Leonardo da Vinci in seinem „Trattato della Pittura“: „Das Weiß ist selbst keine Farbe, aber es hat die Fähigkeit jede beliebige Farbe anzunehmen.“; in: LEONARDO DA VINCI, Das Buch von der Malerei, hg., übersetzt und erläutert nach dem Codex Vaticanus 1270 v. Heinrich Ludwig (Eitelbergers Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd.XV-XVII), Bd.I-II (Text), Bd.III (Kommentar), Wien 1882, S.108, Nr.186.

⁵ All diese Begrifflichkeiten können in XII. Glossar (Dokumentenanhang) nachgelesen werden. Heimendahl definiert die unbunten Farben wie folgt: „Schwarz, Weiß und Grau können aber auch als GRENZFARBEN gekennzeichnet werden, da sie die jeweiligen Grenzen der Farbigkeit angeben. Als solche markieren sie innerhalb der kontinuierlich gestuften Reihe die drei Hauptplätze neutraler Farbigkeit: Weiß als die maximale Farbhelle, Schwarz als die maximale Farbdunkelheit und Grau als Hell-Dunkel-Mitte und zugleich als Hell-Dunkel-Umschlag. Damit fallen Schwarz, Weiß und Grau als besondere Stufen auf und gewinnen QUALITATIVEN Charakter innerhalb der QUANTITATIV gestuften Reihe. Demgemäß sind sie als Einzelfarben außerhalb der Reihe zu erkennen.“; in: HEIMENDAHL, S.62-63.

⁶ RUNGE, Philipp Otto, Farben-Kugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zu einander und ihrer vollständigen Affinität, mit angehängtem Versuch einer Ableitung der Harmonie in den Zusammenstellungen der Farben. Von Philipp Otto Runge, Maler, Hamburg 1810, § 6. Dieselbe Unterscheidung macht auf theoretischer Ebene Rudolf Steiner: „Das Schwarze und Weiße sind gewissermaßen die Grenzfarben,

Dabei findet diese Unterscheidung der Farben nicht nur im physikalischen Bereich statt, auch in der Physiologie nehmen die unbunten Farben eine Sonderstellung ein. So besitzt das menschliche Auge neben den Farbrezeptoren eigens einen Sehapparat zum Erkennen von Schwarz und Weiß.⁷

Dennoch ist eine strikte Abgrenzung zwischen Schwarz-Weiß und den Buntfarben nicht zutreffend. So gibt es Bereiche, in denen Weiß und seine Genossen ebenso wie Primärfarben behandelt werden müssen. Dies gilt vor allem auf den Gebieten der Farbmischung, der Pigmentkunde und der Malerei⁸ und damit in erster Linie für die visuelle Empfindung⁹. Die Doppelrolle der Un-Farben belegt Goethe in seinen *Beiträgen zur Optik*:

„§25. Die Oberflächen der Körper, die uns sichtbar werden, haben außer ihren Eigenschaften, welche wir durchs Gefühl erkennen, noch eine, welche dem Gefühl gewöhnlich nicht unterworfen ist; wir nennen diese Eigenschaft Farbe. In diesem allgemeinen Sinne nennen wir Schwarz und Weiß so gut als Blau, Gelb und Rot mit allen ihren Mischungen eine Farbe. [...]“¹⁰

Heimendahl geht sogar so weit, der Farbe Weiß die überragendste Rolle unter allen Farben zuzuschreiben und sagt: „Weiß existiert [...] AUSSCHLIEßLICHER ALS FARBE ALS GRAU UND SCHWARZ.“¹¹

Betrachtet man darüberhinaus Weiß in seiner Eigenschaft als Pigment, so muß man selbstverständlich auch bei Weiß von einer Farbe sprechen.¹² Wie jedes Farbmateriale kann

die ja aus diesem Grunde von vielen überhaupt nicht mehr als Farben angesehen werden.“; in: STEINER, Rudolf, *Das Wesen der Farben. Vorträge über Kunst* (1921), Dornach, Schweiz, 1980³, S.57.

⁷ Vgl.: GEKELER, Hans, *Handbuch der Farbe. Systematik, Ästhetik, Praxis*, Köln 2000, S.32 und BRUNS, Margarete, *Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos*, Stuttgart 1998², S.193.

⁸ Lothar Gericke und Klaus Schöne hierzu: „Obwohl man dieselben [Schwarz und Weiß] nicht zu den Farben rechnet - denn das eine ist Finsternis, das andere Licht, d.h. das eine ist Entziehung der Farbe, das andere Farberzeugung - so will ich sie deshalb doch nicht übergehen; denn in der Malerei sind sie die Grundlage, weil nämlich die Malerei aus Schatten und Lichtern zusammengesetzt wird, d.h. aus Hell und Dunkel.“; in: GERICKE 1970, S.21.

⁹ Faber Birren betont dies wie folgt: „Das Wort FARBE an sich, in der wissenschaftlichen oder alltäglichen Sprache, bezieht sich auf alle visuellen Empfindungen. Die chromatischen Farben sind diejenigen, welche als Farbton bezeichnet werden. Achromatisch sind die sogenannten neutralen Farben, Weiß, Grau und Schwarz. Im weitesten Sinne sind Weiß, Grau und Schwarz auch Farben [...], da [sie] gewisse Gefühlsempfindung[en] hervorrufen] und auf alle Farbtöne einen Einfluß ausüb[en].“; in: BIRREN, S.13.

¹⁰ GOETHE, *Beiträge zur Optik*, Weimar 1791, § 25.

¹¹ HEIMENDAHL, S.115. Und er fährt fort: „WEIß als Repräsentant der Helle, und nichts anderes als das, ist ausschließlicher nur Farbe als Grau und Schwarz, zumal dann, wenn man die Erscheinungsweise des Weiß als 'freie Farbhelle' wertet. Insofern kann man sagen: erst im Weiß wird die Farbe für sich selbst frei! Es geschieht, indem im Weiß die Helle in der Malerei frei geworden ist. So dokumentiert Weiß die Verwandtschaft zwischen Licht und Farbe in der Malerei, in der körperlichen, gegenständlichen Welt.“, S.119-120.

¹² DOERNER, Max, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart 1989¹⁷, S.4: „Nicht nur die bunten, sondern auch die unbunten Pigmente sind 'farbig'.“ Und Paul Renner hierzu: „Der einzige körperliche Gegenstand, den wir Farbe nennen, ist der Farbstoff, das Pigment.“; in: RENNEN, Paul, *Ordnung und Harmonie der Farben*, Ravensburg 1964², S.6.

Auch Wilhelm Ostwald schließt die bunten und unbunten Farben zu einer Gruppe zusammen: „Gleichzeitig soll der Umfang des Begriffes alsbald dahin festgestellt werden, daß nicht nur die bunten Farben wie sie beispielsweise im Spektrum erscheinen, sondern ebenso die 'unbunten', nämlich Schwarz, Weiß und Grau,

weiße Farbe aufgestrichen, gespachtelt, gepinselt und gemalt werden.¹³ Bezieht man demnach den materiellen Charakter von Weiß mit ein, so wird deutlich, daß Weiß gleichermaßen als Farbe wie auch als Nicht-Farbe behandelt werden kann. Deshalb ist es durchaus legitim, in dieser Arbeit eine erweiterte Begrifflichkeit zu verwenden.

A. II. Physikalisches Verständnis der Farbe Weiß

Das folgende Kapitel nähert sich dem Phänomen Weiß aus der Sichtweise der optischen Physik. Es umfaßt Newtons bahnbrechende Versuche mit dem weißen Licht, also der additiven Farbmischung, und die davon zu unterscheidende subtraktive Mischung der Farben auf der Malerpalette.

A. II. 1. Newtons Vermächtnis

1. Versuch Isaac Newtons (1671/72)

[...] I procured me a Triangular glass-Prisme, to try therewith the celebrated PHENOMENA of COLOURS. And in order thereto having darkened my chamber, and made a small hole in my window-shuts, to let in a convenient quantity of the Suns light, I placed my Prisme at his entrance, that it might be thereby refracted to the opposite wall. It was at first a very pleasing divertisement, to view the vivid and intense colours produced thereby; but after a while applying my self to consider them more circumspectly, I became surprised to see them in an OBLONG form; which, according to the received laws of Refraction, I expected should have been CIRCULAR.¹⁴

Mit seinem ersten Versuch gelangte Newton zu einem folgenschweren Ergebnis: der Physiker zerteilte ursprünglich weißes Licht anhand eines Prismas und erhielt zur Belohnung das gesamte Farbenspektrum in der Reihenfolge Rot - Gelb - Grün - Blau - Violett an eine weiße Wand geworfen.¹⁵

sowie alle Mischungen aus beiden Gruppen gleichmäßig den Namen Farbe erhalten sollen.“; in: OSTWALD, S.380.

¹³ „Auch das Helle und Dunkle wollen wie die Farbe geformt sein.“; in: HÖLZEL, Adolf, Gedanken und Lehren, hg.v. Marie Lemmé, Stuttgart-Berlin 1933, S.20.

¹⁴ NEWTON, Isaac, New Theory about Light and Colors (1671/72), München 1967, S.3075-3087, hier S.3076. Die Versuchsbeschreibungen stammen aus dem Manuskript „Philosophical Transactions Numb.80, February 19. 1671/72“, welche „Mr. Isaac Newton, Mathematick Professor in the University of Cambridge“ dort einsandte „in order to be communicated to the R.[oyal] Society.“; ebd., S.3075.

¹⁵ So gesteht auch Rudolf Steiner Newton ohne Zweifel dessen Entdeckung zu: „Was sagte sich nun Newton? Newton sagte sich: Da kommt das weiße Licht herein; mit dem Prisma kriege ich die sieben Farben des

Umgekehrt führte er in seinem *experimentum crucis* dieses Farbenspektrum durch eine Sammellinse wieder zurück in weißes, beziehungsweise neutrales, farbloses Licht.

2. Versuch Isaac Newtons (1671/72)

[...] Then place a LENS of about three foot radius (suppose a broad Object-glass of a three foot Telescope,) at the distance of about four or five foot from thence, through which all those colours may at once be transmitted, and made by its Refraction to convene at a further distance of about ten or twelve feet. If at that distance you intercept this light with a sheet of white paper, you will see the colours converted into whiteness again by being mingled.¹⁶

Hiermit war bewiesen, daß sich weißes Licht aus den Regenbogenfarben zusammensetzen ließ. Die daraus resultierenden Spektralfarben stellte er als erster in einem Farbkreis aus insgesamt sieben Farben dar. Zum Zeichen dafür, daß diese ein Resultat aus allein weißem Licht sind, besetzte er die freie Kreismitte symbolisch mit Weiß.¹⁷ Dieses Prinzip der Farbmischung anhand von Lichtstrahlen wird in der optischen Physik als „additive Lichtmischung“ bezeichnet.

Daß das weiße Licht alle Farben in sich birgt, ist jedoch nicht der eigentliche Streitpunkt, an dem sich die Natur- und die Geisteswissenschaften reiben. Das Problem und die Bedenken

Regenbogens. Also sind die sieben Farben des Regenbogens schon in dem weißen Licht drinnen, und ich brauche sie nur herauszulocken. - Sehen Sie, das ist die einfachste Erklärung. Man erklärt etwas dadurch, daß man sagt: Es ist in dem, aus dem ich es heraushole, schon drinnen.“; in: STEINER, S.149-150.

¹⁶ NEWTON, S.3085. In der modernen Physik werden die Ergebnisse beider Versuche wie folgt beschrieben: „Schickt man einen weißen Lichtstrahl durch ein Prisma auf eine Projektionsleinwand, dann erscheint dort ein Farbband mit kontinuierlichen Übergängen, das Spektrum. Dieses Spektrum zeigt die gleichen Farben wie der Regenbogen; seine Farben nennt man ‘Spektralfarben’. Die Zerlegung des weißen Lichtes ist so zu erklären, daß die verschiedenen Lichtstrahlenarten, die im weißen Licht enthalten sind, vom Glas verschieden stark ‘gebrochen’, d.h. aus ihrer ursprünglichen Richtung abgelenkt werden. Die roten Lichtstrahlen werden am geringsten, die blauen am stärksten abgelenkt. [...] Werden bei gleicher Versuchsanordnung die aufgefächerten Lichtstrahlen durch eine Sammellinse geschickt, welche die Strahlen wieder ‘zusammenfächert’, so sozusagen ‘addiert’, dann erscheint auf der Projektionsleinwand wieder das ursprüngliche weiße Licht.“; in: DOERNER, S.4-5. Siehe hierzu auch: ITTEN, Johannes, Kunst der Farbe: Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Weg zur Kunst, (Studienausgabe), Ravensburg 1987, S.15.

¹⁷ Der siebenteilige Farbkreis besteht nach Isaac Newton aus Rot (p), Orange (q), Gelb (r), Grün (s), Cyanblau (t), Ultramarinblau (v) und Violettblau (x), Farbtöne, die kontinuierlich ineinander übergehen. Während die Physik das Farbenspektrum geradlinig vor sich hat, schafft das Gehirn den gedanklichen, empfundenen Übergang zur Kreisform: Das kurzwellige Ende (violett, bei ca. 380nm - 400nm Wellenlänge) wird an das langwellige Ende (rot, bei ca. 700nm - 760nm Wellenlänge) angeschlossen. Vgl.: FISCHER 2000, S.21 und S.24; Für nähere Erläuterungen siehe auch XII. Glossar (Dokumentenanhang). Die unterschiedlichen Farben des Spektrums ergeben sich durch winzig kleine substantielle Partikelchen, die von einem Lichtkörper aus mit verschiedener Geschwindigkeit fliegen. Vgl.: PLANCK, S.114.

bestehen darin, die Begriffe „Weiß“ und „Licht“ in der Sinnkombination „weißes Licht“ zu benutzen, oder Weiß dem Licht gleichsetzen zu wollen.

Überlegungen zur Verquickung der Begrifflichkeit führen unweigerlich zu der Frage: Ist das Licht denn wirklich weiß? Wenn dem so wäre, müßte ihm eine sichtbare, äußere Farbe anhaften. Jedoch wird jede äußere Farbe - darunter auch die Farbe Weiß - erst durch das Sonnenlicht erzeugt. Weiße Farbe habe allerdings mit dem „Newton-Popanz“¹⁸ nichts mehr zu tun, so Rudolf Steiner. Eher mit der Empfindung des Menschen. Und da das Licht und die Farbe Weiß gleichermaßen sinnliche Komponenten seien, stünde einer Verbindung von Weiß und Licht - zumindest auf einer gefühlten Ebene - nichts im Wege.

Kehrt man zurück zur physikalischen Auslegung von weißem Licht, so beziehen sich die Diskrepanzen auf die stereotype Gleichsetzung von Licht mit Weiß. Licht gilt als weiß, wenn es alle Frequenzen umfaßt.¹⁹ Dieses Licht entspricht dem Tageslicht. Wenn Newton also weißes Licht zur Erzeugung eines Farbenspektrums nutzte, operierte er genau genommen mit Tageslicht. Letzteres jedoch ist klar, hell, farbneutral und im leeren Raum als solches unsichtbar.²⁰ Erst wenn sich dem Licht im Raum Materie als Barriere entgegenstellt, wird es sichtbar und erscheint uns weiß oder in den jeweiligen anderen Farben.²¹ Goethes Ausspruch kommt uns in den Sinn: „Die Farben sind Taten des Lichts [...]“²²

Eine Gleichsetzung von Weiß und Licht erscheint aus einem weiteren Grunde widersprüchlich. Es reicht nicht aus zu sagen, das Licht sei hell und auch das Weiß sei hell; denn umgekehrt ist weder die Helle weiß, noch das Licht.²³ Eine Verdichtung der Helle

¹⁸ STEINER, S.33. Ein umfassender Kommentar Rudolf Steiners zu dieser Problematik findet sich im Dokumentenanhang: I. Rudolf Steiner: 1. Vortrag, Dornach, 6. Mai 1921: Das Farberlebnis – Die vier Bildfarben [Auszug].

¹⁹ Dies kann auf dreierlei Weise erreicht werden: 1. Indem das gesamte Spektrum der Farben im Lichtstrahl zusammengefaßt wird; 2. durch Mischung der drei Primärvalenzen oder 3. indem Kompensativfarbenpaare gemischt werden (zum Beispiel Rot mit Cyan, Grün mit Magenta und Blau mit Gelb). Vgl.: GEKELER, Hans, DuMonts Handbuch der Farbe: Systematik und Ästhetik, Köln 1988, S.61. Siehe auch: FISCHER 2000, S.22: „Wenn die Komponenten im richtigen Verhältnis aufeinandertreffen, sieht das Licht weiß aus.“

²⁰ Ostwald beschreibt dieses Phänomen so: „Durch verschiedenartige Beeinflussung, insbesondere Zerstreuung bei der Brechung und Interferenz bei verschiedenen Gangunterschieden, läßt sich das weiße Licht in eine unbegrenzte Anzahl HOMOGENER Lichtarten zerlegen, d.h. solcher, in denen nur eine einzige Schwingung besteht. [...] SOLCHES HOMOGENES LICHT SIEHT NIEMALS WEIß AUS [...]“; in: OSTWALD, S.456-457.

²¹ BRUNS, S.201: „Weiß, das strahlende, reine, lichte Weiß, wird als Ergebnis von Trübung entlarvt, als ein erstes Absinken des Lichts in die Materie.“ Heimendahl stimmt hiermit überein: „Die HELLE ist - und dadurch erscheint sie weißlich - DIE ERSTE STUFE DER SUBSTANTIALISIERUNG DES LICHTS ZUR FARBE, D.H. ZUR SUBSTANZFARBE. Sie kann als VORSTUFE ZUM WEIß aufgefaßt werden. Mit dem Licht selbst hat dieses Weißlichsein der Helle primär nichts zu tun. Genau genommen sehen wir ja auch in der Lichthelle nichts von Weiß.“; in: HEIMENDAHL, S.112.

²² GOETHE, Farbenlehre, S.168-173, hier S.168. Im § 81 schreibt Goethe im Kapitel zu den „Schwachwirkenden Lichtern“: „Das energische Licht erscheint rein weiß, und diesen Eindruck macht es auch im höchsten Grade der Blendung. Das nicht in seiner ganzen Gewalt wirkende Licht kann auch noch unter verschiedenen Bedingungen farblos wirken.“; in: GOETHE, Farbenlehre, § 81.

²³ HEIMENDAHL, S.59.

jedoch macht Weiß zum Sinneseindruck und Weiß wird somit in seiner Stofflichkeit zur Farbe.²⁴

An dieser Stelle kann nun aber sicherlich nicht der Versuch unternommen werden, diese Diskussion in all ihren Einzelheiten auszuleuchten. Für das Phänomen Weiß reicht es zu wissen, daß es physikalisch gesehen aus allen Farben des Spektrums gebildet wird. Ungeachtet dieser theoretischen Erkenntnis, werden wir in unserer alltäglichen Wahrnehmung Weiß primär als Farbe betrachten, analog zu Rot, Gelb oder Blau.

A. II. 2. Goethe versus Newton

Mit seinen Untersuchungen zur Farbe beschrift Goethe ein gänzlich neues Gebiet der Farbenlehre²⁵, welches nicht nur physikalische Überlegungen einbezog, sondern den universalen Charakter von Farbe betonte. In seinen optischen Versuchen kam Goethe zu Ergebnissen, welche den Experimenten Newtons zu widersprechen schienen: „Daß alle Farben zusammengemischt Weiß machen, ist eine Absurdität, die man nebst andern Absurditäten schon ein Jahrhundert gläubig und dem Augenschein entgegen zu wiederholen gewohnt ist.“²⁶ Dabei muß man berücksichtigen, daß der Dichter einen völlig anderen Ausgangspunkt für seine Forschung einnahm. Goethe untersuchte die Farben unter ihren natürlichen Bedingungen. Nicht wie Newton zerlegte er in seinen Versuchen einen Lichtstrahl anhand eines Prismas, sondern Goethe blickte durch das Prisma hindurch und konnte so die Formen und Grenzen des Farbspektrums zwischen Schwarz und Weiß erkennen. Im Ergebnis untersuchte somit Newton auf dem Feld der physikalischen Optik die quantitative, Goethe anhand der sinnlichen Merkmale von Farben hingegen die qualitative Bestimmung des weißen Lichtes.²⁷ Diese Unterscheidung war Goethe nicht bewußt. Die Rückführung des

²⁴ HEIMENDAHL, S.115-116. Ostwald bestätigt in seinem Kapitel zu weißem Licht, „daß das Weiß, welches physisch ein Gemisch der Gesamtheit der wirksamen Strahlen ist, von uns durchaus als eine einheitliche Farbe, dieses Wort im allgemeinen Sinne angenommen, empfunden wird.“, in: OSTWALD, S.455.

²⁵ Zwar beruft er sich mit seinen Untersuchungen auf die Kenntnisse älterer Farbenlehren, die seit Newton in den Hintergrund rückten. Goethe gebührt jedoch der Ruhm dieser Wiederentdeckung. Vgl.: PAWLIK, Johannes, Goethe. Farbenlehre, Textauswahl mit einer Einführung und neuen Farbtafeln, Köln 1974⁴, S.10.

²⁶ GOETHE, Farbenlehre, § 558.

²⁷ Vgl.: PAWLIK 1983⁴, S.10-11. Goethe ließ durch sein Prisma einen breiten weißen Streifen Licht einfallen und erhielt bei der Durchsicht durch das Glasdreieck und bei Tageslicht Farben. Newton ließ nur einen schmalen Sonnenstrahl durch ein enges Löchlein im Fensterladen zu und bildete das Licht mit der Linse auf eine weiße Wand ab. Sobald er ein Prisma in den Lichtstrahl setzt, entstanden mehrere Abbildungen dieses Einlaßloches in den Spektralfarben. Vgl.: MATTHAEI, S.44.

gebrochenen Lichtes der Spektralfarben in weißes Licht findet bei Goethe nicht statt. Im Versuchsaufbau des Dichters ergibt eine Mischung aller Farben daher Grau.²⁸

Im polemischen Teil widersprach er auch der *Enthüllung der Theorie Newtons* (1810) dem Physiker explizit. Newton freilich war sich kommender Zweifler durchaus bewußt. Er schrieb in seinem Abschlußbericht an die Akademie den folgenden Schlußsatz:

„This, I conceive, is enough for an Introduction to Experiments of this kind; which if any of the R. Society shall be so curious as to prosecute, I should be very glad to be informed with what success: That, if any thing seem to be defective, or to thwart this relation, I may have an opportunity of giving further direction about it, or of acknowledging my errors, if I have committed any.“²⁹

Beide - der Physiker und der Dichter - haben auf ihre Weise recht behalten. Die wohl begründbaren Diskrepanzen sah Wittgenstein wie folgt: „Soviel kann ich verstehen, daß eine physikalische Theorie (wie die Newtons) die Probleme, die Goethe bewegten, nicht lösen kann, wenn auch er selbst sie nicht gelöst hat.“³⁰ Nach bisherigem Wissensstand darf man sowohl von weißem Licht sprechen, als auch dem Licht die weiße Farbe absprechen. In diesem Sinne erfaßte Wittgenstein am besten die ambivalente Bedeutung von Licht und seiner Färbung mit seiner doppelbödigen Überlegung: „’Das Licht ist farblos.’ Wenn, dann in dem Sinne, wie Zahlen farblos sind.“³¹

A. II. 3. Rot + Grün = Weiß oder „Palettenscheps“³²: Zur Farbmischung

Rote Augen

Das Gras hat rote Augen
weil es so wiesengrün glänzt
und man weiß ja
daß Rot und Grün sich zu Weiß ergänzt
Ich weiß nur nicht
wo die roten Grasaugen sind
aber Augen muß es haben, das Gras
sonst wäre es ja blind

Und dafür ist die Wiese zu bunt
Nein, blind ist es nicht:
Wenn ich meine Augen zumache
sieht mir das Gras ins Gesicht
und die Halme finden im Nu

²⁸ Newton hatte einen Kreisel mit gleichen Anteilen von Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Blauviolett und Violett konzipiert, der bei schnellem Drehen Weiß entstehen lassen sollte. Goethe hingegen konstatierte bei der Drehung eines solchen Kreisels ein gelbliches Grau. Vgl. hierzu auch Kapitel A.II.3. Rot + Grün = Weiß oder „Palettenscheps“: Zur Farbmischung.

²⁹ NEWTON, S.3087.

³⁰ WITTGENSTEIN, S.59, Teil III, Satz 206.

³¹ WITTGENSTEIN, S.18, Teil I, Satz 36.

³² DOERNER, S.198

in meine Nase hinein:
 Nein, es hat rote Augen
 doch die müssen ganz winzig sein³³
 [Erich Fried]

Nachdem der Begriff des „weißen Lichtes“ für unsere Zwecke hinreichend beleuchtet wurde, muß nun ein Wort zur Farbmischung im allgemeinen gesagt werden. Wenn bisher vom weißen Licht die Rede war und von der Möglichkeit, es aus den Spektralfarben zu erzeugen, so sprechen wir von einem Phänomen aus dem Bereich der Physik. Dieses Verfahren der Lichtmischung nennt sich - wie oben festgestellt - additive Farbmischung. Für eine klassische kunsthistorische Fragestellung ist die Addition von Lichtstrahlen jedoch nicht von vorrangiger Bedeutung. In den bildenden Künsten spielt das Malmaterial und damit das Erzeugen von Pigmentfarben, gegebenenfalls auch durch Mischen von Pigmenten, die ausschlaggebende Rolle. In diesem Falle spricht man von subtraktiver Farbmischung.³⁴

Der *terminus technicus* der subtraktiven Farbmischung ist auf den ersten Blick freilich eher verwirrungstiftend. Kaum ein Maler wird sich ins Bewußtsein rufen, daß er, indem er aus der Tube verschiedenfarbige Pasten auf seine Palette drückt und sie dort zu einem gewollten Ton verarbeitet, Strahlungsenergie durch Absorption wegnimmt und somit Farbe subtrahiert. Vielmehr meint er Farben zu addieren. Die herkömmliche Sinnfälligkeit dieses Ausdrucks steht jedoch mit seiner physikalischen Bedeutung im Widerspruch.³⁵ Unter additiver Farbmischung versteht man schließlich ein Zusammensetzen von *Farblichtern*.³⁶ Die Grundfarben dieses Mischverfahrens sind Orangerot, Grün und Violettblau.³⁷ Werden alle drei übereinander projiziert, entsteht eine Mischung, die wir als Weiß erkennen.³⁸

Die oben genannten Ergebnisse der Lichtmischung behandeln ein Gebiet aus der Optik und sind für den Maler nur bedingt anwendbar. Die subtraktive Farbmischung hingegen ist die für den Künstler in der Praxis interessantere. Vermischt man in diesem Fall die Summe der

³³ FRIED, Erich, Von Bis Nach Seit, Frankfurt a.M. 1993, S.97.

³⁴ „Die Lichtfarben folgen anderen Gesetzen als die Malfarben, und beide lassen sich nur unvollkommen ineinander übersetzen.“, in: BRUNS, S.30. Definitionen zur additiven und subtraktiven Farbmischung finden sich auch im Glossar (XII.) des Dokumentenanhangs.

³⁵ Vgl. auch: PAWLIK, Johannes, Praxis der Farbe. Bildnerische Gestaltung, Köln 1981, S.37.

³⁶ „Bei der Mischung von Licht sprechen wir von additiver Mischung, weil sich die Gesamterregung der drei Zapfenarten aus den Einzelerregungen der Lichter additiv zusammensetzt.“; in: SCHMIDT, Werner, Die Biophysik des Farbsehens, Konstanz 1999, S.45. Zu den Zapfen des menschlichen Sehapparates siehe Kapitel: A.III.1. Physiologie des Sehens: Zapfen und Stäbchen.

³⁷ Vgl. auch: KÜPPERS 1973², S.74. Vereinfacht werden die Farben Rot, Grün und Blau/Violett benutzt; vgl. hierzu: FISCHER, Ernst Peter, Die Wege der Farben. Von der Physik des Lichts über die Gene ins Gehirn, Konstanz 1994, S.59 und BIRREN, S.18.

³⁸ Vgl.: BIRREN, S.18; DOERNER, S.5; FISCHER, Ernst Peter, Die Schichten der Farbe. Der Stoff, die Kunst, der Kopf, das Licht, die Norm, das Wort, Konstanz 1999, S.31 und KÜPPERS 1973², S.150.

Grundfarben³⁹ in Form von Pigmenten auf der Palette, stellt sich eben gerade nicht weiß, sondern ein schmutziges Grau ein - „Palettenscheß“⁴⁰, wie es Max Doerner nennt.⁴¹

Wie weiter oben bereits festgestellt, gibt es mehrere Möglichkeiten, anhand additiver Mischung weißes Licht zu erzeugen. Neben den drei Primärfarben genügt es gleichfalls, die Gegenfarben zusammenzuführen.⁴² Dasselbe gilt für die subtraktive Farbmischung, bei der die Komplementärfarben jedoch sogenanntes Neutralschwarz⁴³ ergeben.⁴⁴

³⁹ Die visuellen Grundfarben sind primär Farbeindrücke: Rot, Gelb, Grün und Blau; vgl.: BIRREN, S.18. In der Theorie spricht man auch oft von einer Mischung aus den drei Primärfarben - Rot (Magenta), Gelb und Blau (Cyanblau) - die im Ergebnis Schwarz erzeugen. Vgl.: FISCHER 1999, S.31; FRIELING, Heinrich, Das Gesetz der Farbe, Göttingen 1968, S.58 und KÜPPERS 1973², S.78.

⁴⁰ DOERNER, S.198.

⁴¹ Harald Küppers erklärt die Begrifflichkeit der subtraktiven Mischung. Auszugehen ist hier von einem weißen Blatt Papier, auf dem farbige Pigmente gemischt werden. Nur so kann es zu einer Wegnahme / Subtraktion sichtbarer Strahlungsenergie kommen: „Weiß bedeutet das Vorhandensein aller sichtbaren Strahlungen. Sie werden von der weißen Papieroberfläche insgesamt remittiert. Jede Materie, die auf irgendeine Weise zwischen die Lichtquelle und die weiße Papieroberfläche in den Strahlengang gebracht wird, bedeutet eine Verminderung der sichtbaren Strahlung. Von der Strahlung wurde somit etwas abgezogen, ‘subtrahiert’, daher der Begriff ‘subtraktive Mischung’.

Subtraktion ist also immer dann gegeben, wenn Farberscheinungen dadurch zustande kommen, daß dem weißen Licht spektrale Bestandteile entzogen werden. [...] Den Teil des Lichtes, der nicht remittiert wird, absorbiert - verschluckt - die Materie.“; in: KÜPPERS 1973², S.78. Das Ergebnis: „Endpunkt der subtraktiven Farbmischung ist das Schwarz.“; in: KÜPPERS 1973², S.150.

⁴² Bei der additiven Farbmischung sind es folgende drei komplementäre Farbenpaare, die sich - übereinandergeblendet - zum klaren, weißen Licht ergänzen, sich also gegenseitig auslöschen: Grün mit Purpur (bzw. Magenta), Rot(-orange) mit Cyanblau und Blauviolett mit Gelb. Der Amerikaner Benjamin Thompson prägte 1794 als erster den Begriff Komplementärfarbe. Er bezeichnet damit Farben die zusammengenommen *ein Ganzes* (lat., *completum*) ergeben und sich damit zu weißem Licht kompensieren, unserem Auge also neutral erscheinen. Vgl.: FISCHER 1999, S.41-42.

Ostwald hierzu: „Zu jedem Farbton gehört ein anderer von ihm maximal verschiedener, der mit ihm gemischt unbuntes Licht ergibt. [...] Dieser Umstand rechtfertigt den Namen GEGENFARBE, während die Bezeichnung ERGÄNZUNGSFARBE daher rührt, daß ein solches Farbenpaar beim Vermischen unbuntes Licht ergibt, sich also zu Weiß ergänzt.“; in: OSTWALD, S.466.

Ebenso weißes Licht entsteht anhand der bereits durch Lichtmischung erzeugten Farben Gelb mit Cyanblau, Cyanblau mit Magenta und Magenta mit Gelb. Vgl.: KÜPPERS 1973², S.74. Diese Erkenntnis berechtigt Rupprecht Matthaei zu der Frage, ob „Komplementärfarben [...] Farben [sind], die sich zu Weiß ergänzen.“ Er stellt fest: „In dieser Fassung stecken zwei Irrtümer. Zunächst muß man fragen, ob die Buntfarben, z.B. Rot und Grün, als Teile von Weiß betrachtet werden können, wenn ‘Farbe’ ernst genommen wird, nämlich als Erscheinung. Oder anders gewendet: Ist etwa das unbunte Weiß ‘ganzer’ als die bunten Rot oder Grün? Der zweite Irrtum aber ergibt sich aus der Tatsache, daß Unbunt, welches im Dunkelraume weiß aussieht, auch entstehen kann durch Zusammenfügen kleinerer Wellenlängen-Bereiche, die zusammen nur einen kleinen Teil des Spektrums darstellen. Man hat sogar ‘Komplementäre Wellenlängen’ ausfindig gemacht. Hier wird vollends klar, daß von Ganzheit keine Rede sein kann, gemeint ist, daß die Buntheit oder der Farbton aufgehoben wird, d.h. daß die beiden für sich bunt wirkenden Strahlungen einander ‘kompensieren’. Der Begriff ‘Komplementärfarbe’ sollte mithin physikalisch bestimmt werden.“; in: MATTHAEI, S.49.

Mischt man die Lichtfarben in anderer Kombination, werden wiederum drei *Farbempfindungen* ausgelöst: Rot(-orange) + Grün werden zu Gelb, Grün + Blauviolett ergeben Cyanblau und Blauviolett + Rot(-orange) mischen sich zu Purpur (Magenta). Vgl.: ALBRECHT, Hans Joachim, Farbe als Sprache. Robert Delaunay, Josef Albers, Richard-Paul Lohse, Köln 1974, S.159; BIRREN, S.18 und KÜPPERS 1973², S.74. Max Doerner hebt in seiner Funktion als Maler hervor, daß „[d]as [...] eine merkwürdige Erscheinung für uns [ist], die wir gewöhnt sind, aus gelben und blauen Pigmenten Grün zu mischen.“; in: DOERNER, S.5 und Isaac Newton kam zum selben Ergebnis: „[...] as you see, BLEW AND YELLOW powders, when finely mixed, appear to the naked eye GREEN [...]“; in: NEWTON, S.3082.

Bei all diesen Überlegungen spielt der „Unbuntpunkt“ in einem Farbdigramm eine maßgebliche Rolle. Er wurde zum ersten Mal im sogenannten CIE-Diagramm (CIE = frz.; Commission Internationale de l’Eclairage; grundlegende Berechnungseinheit über die Daten der Farbmimetrik) benannt und befindet sich in diesem errechneten und allen in der Theorie und Praxis ermischten Farben zugrunde liegenden geometrischen Gebilde

Das Pigment Weiß kann demnach niemals durch Mischen erzeugt werden.

A. II. 4. Ideal-Weiß

Blicken wir auf eine weiße Winterlandschaft, so können wir uns kein idealeres Weiß als den Schnee vorstellen. In Wirklichkeit fehlen dem Albedo-Wert⁴⁵ von Schnee einige Prozentpunkte bis zur Albedo von Ideal-Weiß, die 100 % beträgt.⁴⁶ Wir müssen an dieser Stelle klären, was in der Theorie das ideal Weiße ausmacht.

Eine ideal weiße Oberfläche besteht, wenn das darauf fallende Licht vollständig reflektiert und gleichzeitig das Licht zu 100 % zerstreut wird.⁴⁷ Ein solches Weiß können wir jedoch nur *per definitionem* wahrnehmen. In der Realität werden sowohl Weißpigmente als auch Papier,

abseits des Mittelpunktes. Die verzerrte Hufeisenform des Diagrammes ergibt sich aus der Tatsache, daß die reinen Spektralfarben entlang der gebogenen Linie gemäß ihrer unterschiedlich großen Wellenlängenbereiche untergebracht wurden und das Hufeisen durch die sogenannte „Purpur-Linie“ geschlossen wird. Jede Linie, die man in diesem Diagramm durch den weißen „Unbuntpunkt“ zieht, berührt dabei die einander gegenüberliegenden Komplementärfarben. Vgl.: FISCHER 1999, S.95-96; siehe auch Dokumentenanhang: XII. Glossar.

⁴³ Hierbei handelt es sich um eine grauschwarze Malfarbe, welche unter diesem Namen als fertiges Produkt im Handel erhältlich ist. Vgl.: PAWLIK 1983⁴, S.156-157, Anm.19. Johannes Itten hierzu: „Eine Farbe, die mit ihrer Komplementärfarbe zusammengemischt wird, ergibt physikalisch die Totalität der Farben, also Weiß, und pigmentär ergibt die Mischung Grauschwarz.“; in: ITTEN, S.20.

⁴⁴ Der übersichtlichste Weg, die Komplementärfarben zu ermitteln ist, von den drei Grundfarben der subtraktiven Farbmischung auszugehen. Den dreigeteilten Mittelpunkt des Farbkreises bilden die für die Malerei wichtigen Primärfarben Rot, Gelb und Blau. Daraus ermischen sich die jeweiligen Sekundärfarben Orange (Rot + Gelb), Violett (Rot + Blau) und Grün (Gelb + Blau), die in einem Ring entsprechend der Schnittstellen ihrer Ausgangsfarben angeordnet werden. Die nun am weitesten voneinander entfernten liegenden Farben, bilden Komplementärpaare. Weiterführende Angaben zur additiven und subtraktiven Farbmischung finden sich in: DOERNER, S.4-6.

⁴⁵ Albedo (lat., *weiße Farbe*) ist das Maß für das Rückstrahlungsvermögen von nicht selbstleuchtenden, diffus reflektierenden (nicht spiegelnden) Oberflächen. Das Verhältnis der reflektierten zur einfallenden Lichtmenge (Energie) wird dabei meist in Prozent angegeben; Idealweiß hätte theoretisch 100% Albedo (∞), eine völlig schwarze Fläche dahingegen 0 % Albedo (∞).

⁴⁶ Die Albedo von frisch gefallenem Schnee beträgt zwischen 75 und 95 %; gealterter Schnee besitzt nurmehr einen Albedowert von 40 - 70 %. Die schneebedeckte Tundra hat eine Albedo von ca. 80 %. Vgl.: WEISCHET, Wolfgang, Einführung in die Allgemeine Klimatologie. Physikalische und meteorologische Grundlagen, Stuttgart 1991⁵, S.77.

⁴⁷ Vgl. zu „Idealweiß“ unter anderem: OSTWALD, S.391: „Diese Norm oder Einheit ist durch eine Oberfläche gegeben, welche das darauf fallende Licht VOLLSTÄNDIG ZURÜCKWIRFT, aber ohne Lokalisierung etwa verschiedener Lichtmengen, die von verschiedenen Richtungen darauf gefallen sind, also auch VOLLSTÄNDIG ZERSTREUT. Eine solche Fläche heißt eine IDEAL WEIßE Fläche. Dabei bringt der Ausdruck ‘weiß’ nicht nur den Umstand der vollständigen ZURÜCKWERFUNG, sondern auch den der vollständigen ZERSTREUUNG zum Ausdruck. Denn eine vollständige zurückwerfende Fläche, die nicht zerstreut, heißt ein vollkommener SPIEGEL.“ Siehe auch ITTEN, S.80: „Die von einer Oberfläche reflektierten Lichtstrahlen ergeben eine Farbe, die komplementär ist zu der Summe der absorbierten Strahlen. Die reflektierte Farbe erscheint als Eigenfarbe oder Lokalfarbe des Gegenstandes. Ein Körper, der alle Strahlen des weißen Lichtes reflektiert und keine Strahlen absorbiert, erscheint weiß. Ein anderer Körper, der alle Strahlen des weißen Lichtes absorbiert und keine Strahlen reflektiert, erscheint schwarz.“ Vgl. weiter: BRUNS, S.188-189 und DOERNER, S.6: Max Doerner unterscheidet die „diffuse Reflexion“ (= weiß) von der „spiegelnden Reflexion“; ENGELHARDT, Wolfgang, Planeten, Monde und Kometen, Darmstadt 1990, S.19-20; FRIELING, Heinrich und Xaver Auer, Mensch - Farbe - Raum. Angewandte Farbenpsychologie, München 1956², S.105; GERICKE 1970, S.144 und VOGT, S.12.

weiße Textilien und andere Gegenstände lediglich als weißfarbig empfunden.⁴⁸ Sie haben aber immer einen mehr oder weniger sichtbaren Stich zu einer anderen Farbe hin und reflektieren somit das Licht nie vollständig.⁴⁹ So kommt es, daß das weißeste Weiß, welches wir in der Natur wahrnehmen, Wolken sind. Und auch diese nur im Idealfall eines sonnigen Sommernachmittages, bei klarem blauen Himmel und direkter Anstrahlung durch die Sonne.⁵⁰ Solch eine Wolke kann einen Albedo-Wert von annähernd 90 % erreichen. Hingegen besitzt ein weißes Blatt Papier nurmehr eine Albedo von 84 %.⁵¹

Es wäre unbedacht, ob dieser Informationen folgern zu wollen, daß im schwärzesten Schwarz alles Weiße verdrängt wäre. Rein theoretisch beträgt der Albedo von Ideal-Schwarz zwar tatsächlich 0 %⁵², jedoch wird dieser Wert in der Praxis noch weniger erreicht als ein ideales

⁴⁸ Für unser Auge an sich weiße Objekte und Erscheinungen, wie z.B. Nebel, Wolken und Dampf, ein weißer Schmetterling, weiße Pflanzen, Schaumkronen, Schnee oder Milch etc., sind von Natur aus eigentlich farblos. Die weiße Farberscheinung entsteht meist durch einen gewissen Anteil an Wasserpartikeln. So wird bei Nebel, Wolken und Dampf das Licht durch kugelförmige Wasserpartikelchen zerstreut. Die weißen Flügel eines Schmetterlings bieten unserm Auge ein kompliziertes Brechungsverhältnis von kleinsten mit Luft gefüllten Hohlräumen. Dieselben Hohlräume befinden sich in manchen weißfarbigen Blüten. Wird weiße Wäsche gestärkt, bewirkt das plötzliche Erhitzen des Bügeleisens auf über 100 °C ein Verdampfen der Feuchtigkeit, wodurch kleine dampferfüllte Hohlräume in den mit Stärke imprägnierten Textilien entstehen. Bei den Wogenkämmen des Meeres liegen kugelförmige Luftpartikel im Wasser eingebettet, wodurch sie eine Totalreflexion erzeugen und den Schaum weiß erscheinen lassen. Bei der Milch passiert die Lichtzerstreuung durch kleine Kugeln flüssigen Fetts. Und auch der Schnee besteht aus verzweigten Formen von Kristallen mit zahlreichen luftgefüllten Zwischenräumen und läßt so eine Vielzahl an reflektierenden und brechenden Grenzflächen zu. Eben genannte Naturerscheinungen wurden aus folgenden Quellen zusammengestellt: KOCH, Walter, Psychologische Farbenlehre, die sinnlich-sittliche Wirkung der Farben, Halle 1931, S.61-63; KRAMER, S.62; OSTWALD, S.411 und ZWIMPFER, Moritz, Farbe - Licht, Sehen, Empfinden. Eine elementare Farbenlehre in Bildern, Bern-Stuttgart 1985, § 37 und § 38.

Den philosophischen Ansatz verfißt Ludwig Wittgenstein: „Lichtenberg sagt, nur wenige Menschen hätten je reines Weiß gesehen. So verwenden also die meisten das Wort falsch? Und wie hat *er* den richtigen Gebrauch gelernt? - Vielmehr: er hat aus dem tatsächlichen einen Idealgbrauch konstruiert. Wie man eine Geometrie konstruiert. Aber mit 'Ideal' ist hier nicht etwas besonders Gutes, sondern nur etwas auf die Spitze Getriebenes gemeint.“; in: WITTGENSTEIN, S.49-50, Teil III, Satz 35.

⁴⁹ Vgl.: KITTEL, Hans (Hg.), Pigmente. Herstellung, Eigenschaften, Anwendung, Stuttgart 1960³, S.56. Hans Kittel betont, daß meist eine Verfärbung in Richtung Gelb, der dem Weißen am nächsten gelegenen Farbe, auffallend ist. Besteht die Verfärbung in Richtung Blau, sieht dies das menschliche Auge als „optische Bleichung“ und Weiß wird dadurch als noch reiner empfunden. Dies macht sich die Waschmittelindustrie anhand von Bleichmitteln zunutze. „Die 'WEIßE' wird somit nicht nur durch einen hohen Remissionsgrad gekennzeichnet, sondern auch durch gleichzeitiges Fehlen eines Farbstichs.“

Goethe macht ähnliche Beobachtungen: „§ 74 [...] Auf der großen Höhe war der Himmel meistens rein von Dünsten. Die Sonne wirkte in ihrer ganzen Kraft auf den weißen Schnee, so daß er dem Auge völlig weiß erschien, und sie sahen bei dieser Gelegenheit die Schatten völlig farbenlos. War die Luft mit wenigen Dünsten geschwängert und entstand dadurch ein gelblicher Ton des Schnees, so folgten violette Schatten, und zwar waren diese die meisten. [...]“; und weiter: „§ 79 [...] Man habe an einem Winterabend einen weißen Papierladen inwendig vor dem Fenster eines Zimmers; in diesem Laden sei eine Öffnung, wodurch man den Schnee eines etwa benachbarten Daches sehen könne; es sei draußen noch einigermaßen dämmrig, und ein Licht komme in das Zimmer; so wird der Schnee durch die Öffnung vollkommen blau erscheinen, weil nämlich das Papier durch das Kerzenlicht gelb gefärbt wird. Der Schnee, welchen man durch die Öffnung sieht, tritt hier an die Stelle eines durch ein Gegenlicht erhellten Schattens oder, wenn man will, eines grauen Bildes auf gelber Fläche.“; in: GOETHE, Farbenlehre, § 74 & § 79.

⁵⁰ Vgl.: BRUNS, S.188.

⁵¹ Eine ausführliche Liste mit weiteren Vergleichswerten zur Albedo findet sich im Dokumentenanhang: II. Tabellarische Übersicht der Albedo-Werte.

⁵² Vgl.: DOERNER, S.5: „Das weiße Licht wird vollständig oder fast vollständig verschluckt. Es wird absorbiert, sagt der Physiker. Das Licht dringt dabei in den Körper ein, die auffallende Lichtenergie wird in

Weiß.⁵³ Schwarze Oberflächen werfen immer noch ca. 3 - 7 % des einfallenden Lichtes zurück und unter entsprechenden Bedingungen ist dieser minimale Anteil an Weiß für unser Auge wahrnehmbar.⁵⁴ Das vollkommendste Schwarz, welches für das menschliche Auge jemals sichtbar gemacht wurde, stammt aus dem Bereich der bildenden Künste: Joseph Beuys schuf 1981 für die Ausstellung „Schwarz“ in der Städtischen Kunsthalle zu Düsseldorf sein künstliches *Ofenrohr*, indem er ein Loch durch die Wände des Ausstellungsraumes schlug und dort ein Ofenrohr einfügte. Der so erzeugte Hohlraum war mit schwarzem Material ausgelegt.⁵⁵ Durch eine kleine Öffnung, die beim Hineinschauen das gesamte Gesichtsfeld umgibt und somit keinen Lichtstrahl mehr zuläßt, der reflektiert werden könnte, blicken wir ins absolut Schwarze.⁵⁶

Es gibt demnach für das menschliche Auge weder ein sichtbares ideales Weiß, noch ein derartiges Schwarz, denn:

„[...] diese beiden Farben sind wie gesagt nur Gedankendinge, und wieviel äquidifferente Farbenstufen immer wir unter Benutzung aller hier denkbaren Kunstgriffe unserer Skala an beiden Seiten noch anzureihen vermöchten, nie könnten wir behaupten, daß wir mit dem dunkelsten Schwarz, welches wir hergestellt hätten, das dunkelste, für die Anschauung überhaupt mögliche, geschweige denn das, nur denkbare, absolute Schwarz erreicht hätten, und ebensowenig würde selbst das hellste von uns erzielte Weiß als das hellste überhaupt mögliche oder gar als das absolute Weiß gelten müssen.

Wärmeenergie umgewandelt. - Einen Körper, der kein oder sehr wenig Licht zurückwirft, reflektiert, nennen wir schwarz.“

⁵³ „Jenes absolute, unverrückbare Schwarz, das die Hölle ausmacht, kann es als Farbe nicht geben.“; in: BRUNS, S.221. Und weiter: „Wenn wir trotzdem schwarze Oberflächen sehen, so nur deshalb, weil sie ‘uneigentlich’, d.h. gar nicht wirklich schwarz sind, sondern paradoxerweise aus ‘sehr dunklem’ Weiß bestehen.“

⁵⁴ Vgl.: BRUNS, S.189. Margarete Bruns nennt ein Beispiel, wann wir Schwarz auch als Weiß wahrnehmen können: „[...] wenn es in einem völlig abgedunkelten Raum vom Strahl einer Taschenlampe getroffen wird (und wir nicht wissen, daß es sich um Schwarz handelt - sonst nehmen wir eher wahr, was wir wissen, als was wir sehen).“

⁵⁵ Daß ein künstlich erzeugter Hohlraum, welcher innen gänzlich schwarz zu sein habe (und am besten mit schwarzem Samt ausgekleidet sei) am ehesten Ideal-Schwarz entstehen ließe, wußte schon OSTWALD, S.415. Das intensivste Schwarz bezeichnet man als *Maximum-Schwarz*; in: HAARMANN, S.44.

Obwohl Joseph Beuys hier nicht wie ein Maler schwarzes Pigment auf einer Leinwand einsetzt, entsteht von weitem der Eindruck eines gemalten Kreises auf weißem Grund. Max Imdahl verweist im Falle des *Ofenlochs* auf die extreme Schwärze des schwarzen Lochs, welches „ein Schwarz ohne materielle Trägerschaft“ sei. Die akzidentelle Qualität von Schwarz in Form von Pigmenten werde zugunsten der essentiellen Wertigkeit von Schwarz als absolute Lichtlosigkeit eingetauscht: „Das Schwarz des Schwarzen Lochs ist konkrete Finsternis und von grundsätzlich anderer Seinsqualität als schwarz gemachte Bilder und Objekte. Das Schwarz des Schwarzen Lochs läßt sich - wenn nicht positiv als Schwarz - nur negativ bestimmen als die Abwesenheit von Helle, Materie und Figur. Als die Abwesenheit von allem anderen ist es ganz die Anwesenheit seiner selbst. Welch ein Schwarz!“; in: IMDAHL, Max, *Welch ein Schwarz!*, in: *Gesammelte Schriften*, 3 Bde., Band I: *Zur Kunst der Moderne*, hg. v. Angeli Janhsen-Vukićević, Frankfurt a.M. 1996, S.380.

⁵⁶ Weitemeier, Hannah, *Schwarz - Der unbekannte Raum*, in: DÜSSELDORF (Ausst.kat.), *Schwarz*, 1981, S.8-13, hier S.11. Joseph Beuys wurde anlässlich der Ausstellung gefragt, was Schwarz für ihn bedeute: „Schwarz, das ist für mich eigentlich der Innenraum“ und nach einer kleinen Pause: „Eigentlich wie beim Fotoapparat“ und schnell darauf: „Im Grunde wie das dort, wie beispielsweise dies Ofenloch.“ Als ehemaliger Student der Biologie und der Medizin weist Beuys auch auf die Dunkelheit als Regenerations- und Wachstumsphase von z.B. Kartoffeln, aber auch des Menschen hin; in: Graevenitz, Antje von, *Josef [sic!] Beuys: Beuys' Gedankengang zu einem Ofenloch*, in: DÜSSELDORF (Ausst.kat.), *Schwarz*, 1981, S.134-139, hier S.134.

Unserer Farbskala würden also die beiden Endstrecken und damit einerseits der Nullpunkt der Weißlichkeit, andererseits der Nullpunkt der Schwärzlichkeit fehlen, [...].⁵⁷

Oben zusammengetragene Erkenntnisse haben natürlich direkte Auswirkung auf die Betrachtungsweise moderner Kunst. Die monochrom weiße - und auch schwarze - Malerei lebt ganz eindeutig gerade von dieser Vielfalt und Uneindeutigkeit einer einzelnen Farbe. Weiße Bilder werden sicherlich zunächst lediglich als weiß empfunden, bergen aber weitaus tiefere Seh-Erlebnisse. Das theoretische, über das Anschauliche hinausreichende Wissen belebt den weiteren Erfahrungsprozeß des Betrachtens.

A. III. Optische Wahrnehmung und Erkennen der Farbe Weiß

Der menschliche Sehapparat ist ein komplexes System, welches bis zum heutigen Tage noch nicht vollständig entschlüsselt werden konnte.⁵⁸ Einig ist man sich jedoch darüber, daß unser Auge zwischen dem Wahrnehmen von bunten Farben⁵⁹ und dem Schwarz-Weiß-Sehen unterscheidet und dabei jeweils voneinander unabhängige Sehvorgänge ablaufen.

Damit gelangen wir zu Überlegungen aus dem Bereich der Physiologie, welche nach Johannes Itten „die verschiedenen Wirkungen des Lichtes und der Farben auf unseren Sehapparat - Auge und Gehirn - und dessen anatomische Verhältnisse und Funktionen [bestimmt]. Dabei nehmen die Untersuchungen über das Hell-Dunkel-Sehen und das Sehen der bunten Farben eine wichtige Stellung ein.“⁶⁰

Nichtsdestoweniger sind die Ursachen der Farbwahrnehmung nicht allein physiologischer Natur. Letzten Endes entscheidet das Gehirn darüber, welchen Farbeindruck wir erhalten.⁶¹ Der physikalische Reiz auf unsere Netzhaut ist dabei nicht immer der ausschlaggebende. Vielmehr macht die Farbe auch einen psychischen Eindruck auf den Einzelnen.⁶² Hier

⁵⁷ HERING, Ewald, Grundzüge der Lehre vom Lichtsinn, Berlin 1920, S.37.

⁵⁸ Vgl. auch: BRUNS, S.156

⁵⁹ Das bloße Auge kann im Farbspektrum ca. 160 verschiedene Farben unterscheiden und diese auch benennen. Mischt man Malfarben in allen erdenklichen Kombinationen untereinander und mit Weiß und Schwarz, so entstünden schätzungsweise 5 - 10 Millionen Farbnuancen, welche für das Auge unterscheidbar wären. Vgl.: BRUNS, S.35.

⁶⁰ ITTEN, S.13. Vgl. auch: KÜPPERS 1973², S.147. Und Johann Wolfgang von Goethe hierzu: „[...] die ganze Natur offenbare sich durch die Farbe dem Sinne des Auges. [...] Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu danken.“; in: GOETHE, Farbenlehre, Einleitung, S.175.

⁶¹ Diese Regionen des Gehirns, welche für die Farberkennung zuständig sind, sterben zuletzt ab. Vgl.: FISCHER 1999, S.5.

⁶² Der physische und psychische Farbeindruck zusammengenommen wird in das Sprachzentrum des Gehirns weitergeleitet, um dort benannt zu werden. Im menschlichen Gehirn existiert neben dem Sehbereich eine eigene Region zur sprachlichen Benennung von Farben, welche sich nach derzeitigem Wissensstand erst ab dem 5. Lebensjahr vollständig zu entwickeln beginnt. Bis zu diesem Zeitpunkt verfügen Kinder über mehr Wörter für Formen als für Farben. Als erstes Farbwort wird willkürlich eine der vier Grundfarben ausgewählt. In der Folge

erreichen wir eine Schnittstelle wissenschaftlich so unterschiedlicher Forschungsgebiete wie der Physik, der Physiologie, der Psychologie und der Psychosomatik.⁶³

Im folgenden soll erklärt werden, wie unser Auge optische Informationen aufnimmt und an das Gehirn weiterleitet, um so zu einer Farbaussage, unter besonderer Berücksichtigung der Erscheinung Weiß, zu gelangen.

A. III. 1. Physiologie des Sehens: Zapfen und Stäbchen

Bevor das Erkennen der Farbe Weiß behandelt werden kann, muß eine kurze Übersicht darüber gegeben werden, auf welche Weise das menschliche Auge Farberscheinungen wahrnimmt. Physikalischer Ausgangspunkt des Sehens ist das Auftreffen von Frequenzen oder Strahlen auf unser Auge, das heißt es werden Photonen unterschiedlicher Energie von den Zellen der Netzhaut aufgefangen.⁶⁴ Im Seh-Nerv lösen unterschiedliche Energieimpulse jeweils andere Farbempfindungen aus. Es wäre demnach falsch zu behaupten, es treffe gefärbtes Licht auf unser Auge. Schließlich besitzt das Licht - wie oben bereits festgestellt wurde - keine Farbe, sondern ist lediglich als hell oder „weiß“ zu beschreiben.⁶⁵

Erst der nun folgende Wahrnehmungsvorgang greift auf zwei unterschiedliche Systeme des Seh-Apparates zurück, welche für das bunte und unbunte Sehen zuständig sind: die Zapfen und die Stäbchen. Im weiteren Verlauf soll uns die optische Wahrnehmung von Weiß beschäftigen.

Goethe ging nicht vom Auge selbst aus, sondern von einer von außen einfallenden Strahlungsenergie des Lichtes. Er glaubte in Erfahrung gebracht zu haben, daß das Auge bei

wird der Wortschatz entsprechend mit den Bezeichnungen für Rot, Gelb, Blau oder Grün ergänzt. Erst danach schließt sich die richtige Verwendung und das Zuordnungsvermögen der Farbwörter an. Bunte Spielsachen, wie sie heute häufiger als früher verwendet werden, beschleunigen diese Entwicklung. Kurios ist, daß Kinder auch ohne vollständig ausgebildeten Farbwortschatz schneller nach Farben als nach Formen sortieren (z.B. rote Bauklötze werden eher zusammengelegt als runde). Erwachsene gehen hingegen umgekehrt vor. Vgl.: FISCHER 2000, S.132-133.

⁶³ Vgl. auch: BRUNS, S.12. Ewald Hering hierzu: „Wir haben demnach streng zu unterscheiden zwischen den Farben als SEQUALITÄTEN oder sogenannten psychischen Phänomenen und den näheren oder entfernteren physischen Bedingungen oder Veranlassungen dieser Phänomene, [...]“; in: HERING, S.3.

⁶⁴ Seit der Quantenphysik und den Untersuchungen von Einstein und Planck sprechen wir nicht mehr nur von den Wellenlängen des Lichtes, sondern man berücksichtigt nun ebenfalls, daß das Licht aus kleinsten Partikeln besteht. Vgl.: FISCHER 1994, S.40.

⁶⁵ Richard L. Gregory hierzu: „Ein weiterer wichtiger Unterschied ist der zwischen der FARBE ALS EMPFINDUNG und FARBE ALS EINER WELLENLÄNGE (oder einem Gemisch von Wellenlängen) des Lichtes, das in das Auge fällt. Genauer gesagt: das Licht selbst ist nicht gefärbt, es verursacht Helligkeits- und Farbempfindungen nur in Verbindung mit einem geeigneten Auge und Nervensystem. Wir pflegen uns hier ziemlich ungenau auszudrücken, indem wir oft von 'gefärbtem Licht', wie etwa 'gelbem Licht', sprechen. Es sollte richtiger heißen: ein Licht, das im allgemeinen eine Empfindung hervorruft, die von den meisten Menschen als 'gelb' beschrieben wird.“; in: GREGORY, Richard L., Auge und Gehirn. Zur Psychophysiologie des Sehens, München 1966, S.73.

Betrachtung der Farbe Schwarz inaktiv bliebe und sich dabei lediglich die Netzhaut zusammenzöge. Weiße Farbe hingegen versetze das Sehorgan in Tätigkeit und die Netzhaut nähme damit mehr Raum ein.⁶⁶

Letztere Ansicht muß verworfen werden. Aber auch heute noch sieht sich die neuere Physiologie mit offenen Fragen konfrontiert: Reagiert das menschliche Auge als Ganzes auf einzelne Farbreize, oder greift es auf separate Farbrezeptoren zurück, welche jede aufgenommene Farbnuance zusammensetzbar machen? Als gesicherte Erkenntnis gilt heute, daß die Netzhaut über zwei unterschiedliche Sehnerventypen verfügt. Einerseits finden sich dort Sehzellen, welche für die Hell-Dunkel-Wahrnehmung verantwortlich zeichnen, die sogenannten Stäbchen, andererseits existieren Sehnerven zur Farbwahrnehmung, welche man als Zapfen bezeichnet.⁶⁷

Die Aktivität der Stäbchen setzt in der Dämmerung ein, einer Zeitspanne, in der die Dinge allmählich ihre Farbigkeit verlieren. Die Nacht besitzt keine Buntwerte und die Stäbchen ermöglichen unserem Auge das Schwarz-Weiß-Sehen. Den Übergang vom Tages- zum Nachtlicht schildert Goethe so: „Wer aus der Tageshelle in einen dämmrigen Ort übergeht, unterscheidet nichts in der ersten Zeit, nach und nach stellen sich die Augen zur Empfänglichkeit wieder her [...]“⁶⁸ Die Stäbchen übertragen dabei für unsere Sehnerven lediglich Helligkeitsunterschiede, keine Buntwerte, und sie übermitteln so eine Welt, die aus Grau-Tönen besteht. Dieses Nacht-Sehen bezeichnet man in der Biologie als skotopisches oder achromatisches Sehen.⁶⁹

⁶⁶ GOETHE, Farbenlehre, § 18: „Das Schwarze, als Repräsentant der Finsternis, läßt das Organ im Zustande der Ruhe, das Weiße, als Stellvertreter des Lichts, versetzt es in Tätigkeit. Man schlosse vielleicht aus gedachtem Phänomen, daß die ruhige Netzhaut, wenn sie sich selbst überlassen ist, in sich selbst zusammengezogen sei, und einen kleineren Raum einnehme, als in dem Zustande der Tätigkeit, in den sie durch den Reiz des Lichtes versetzt wird.“

⁶⁷ ALBRECHT, S.158-159. Beide Sehnerven werden aufgrund ihrer jeweiligen Form benannt; vgl.: FISCHER 1999, S.38. Oftmals werden die Zapfen als „Zäpfchen“ in der Literatur aufgeführt. Diese Bezeichnung ist jedoch falsch.

⁶⁸ GOETHE, Farbenlehre, § 10; und im Paragraphen zuvor leitet Goethe ein: „Gehen wir schnell aus einem dieser Zustände in den anderen über, wenn auch nicht von einer äußersten Grenze zu [sic!] andern, sondern etwa nur aus dem Hellen ins Dämmernde; [sic!] so ist der Unterschied bedeutend, und wir können bemerken, daß die Zustände eine Zeit lang dauern.“; in: GOETHE, Farbenlehre, § 9. Ernst Peter Fischer hierzu: „[...] im Zwielficht des Übergangs, wenn die Umschaltung [von den Zapfen auf die Stäbchen] erfolgt, machen die Farben einen Sprung.“ Dieses Phänomen wurde erstmals 1685 in der Malerwerkstatt von Philippe de la Hire erkannt. Nach weiteren Untersuchungen zum Übergang von Tag- und Nachtlicht durch J. E. Purkinje, wird es seit 1825 nach diesem Forscher benannt; in: FISCHER 1999, S.38-39. Eine genaue Definition des *Purkinje-Phänomens* findet sich im Dokumentenanhang: XII. Glossar.

⁶⁹ GREGORY, S.48 und SCHMIDT 1999, S.20. Die Adaptionszeit der Stäbchen an die neuen Lichtbedingungen dauert etwa eine Stunde. Die Zapfen für das chromatische Sehen benötigen lediglich sieben Minuten, um sich auf neue Sehverhältnisse einzustellen. Vgl.: GREGORY, S.74. Stäbchen und Zapfen haben eine unterschiedliche Frequenzabhängigkeit und empfinden damit das Licht bei unterschiedlichen Wellenlängenbereichen unterschiedlich stark. Das Empfindlichkeitsmaximum beim Tag-Sehen liegt dabei im roten Wellenlängenbereich (660 nm), beim Nacht-Sehen im blau-grünen Wellenlängenbereich (470-510 nm). Vgl.: SCHUTH, S.124.

Mit der Wahrnehmung der Farbe Weiß hat das Hell-Dunkel-Sehvermögen aber nichts zu tun. Zwar erscheint uns ein Lichtstrahl in der dunklen Nacht weiß⁷⁰, jedoch besteht dieser in Wahrheit aus farblosem Licht. Treffen unterschiedliche Wellenlängen des Lichts auf die 'farbenblinden' Stäbchen, erkennen diese weder eine Buntfarbe in ihnen, noch Weiß, sondern lediglich deren Helligkeit.⁷¹

Zum Weiß-Sehen benötigen wir paradoxerweise die Zapfen, welche eigentlich für die bunte Wahrnehmung unserer Umwelt bei Tageslicht zuständig sind. Das Sehen anhand der Zapfen wird als photopisches oder chromatisches Sehen bezeichnet.⁷² Im Auge wirken hierbei drei Reizeempfänger, die für unterschiedliche Wellenlängenbereiche zuständig sind, die sogenannten Farbrezeptoren. Einer der Farbrezeptoren erfährt nur die kürzeren Wellenlängen, also das blauviolette Licht, ein weiterer ist zuständig für die mittleren, damit grünen Wellenlängen des Lichtes, und der letzte Farbrezeptor empfängt mit den längeren Wellenlängen nur rotoranges Licht. Das Auge gewinnt alle anderen Mischfarben gemäß der Dreifarbentheorie⁷³, indem weitere Farbwerte durch additive Mischung zusammengesetzt werden können.⁷⁴

Einzelfarbwerte werden im Auge demnach durch Lichtstrahlen hervorgerufen, die jeweils eine bestimmte Wellenlänge besitzen. Treffen Photonen aller Wellenlängen auf einmal zusammen, erregen sie auf der Netzhaut alle drei Zapfenarten gleichermaßen. Werden alle drei Fasertypen simultan gefordert, so empfindet unser Auge eine farblose Helle, die Farbe Weiß.⁷⁵ Weiß entsteht in unserem Auge durch additive Farbmischung.

⁷⁰ Heimendahl weist darauf hin, daß uns im Dunkeln das Licht als Weiße sichtbar wird, da es durch Dunst und Staub gefärbt erscheint. Vgl.: HEIMENDAHL, S.116.

⁷¹ Vgl.: BRUNS, S.203.

⁷² Vgl. u.a.: GREGORY, S.48 und SCHMIDT 1999, S.19. Der zentrale Bildbereich im Auge für das Farbsehen ist nur 2 mm groß und wird nach seinem Aussehen „gelber Fleck“ genannt. An dieser winzigen Stelle befinden sich keine Stäbchen. Für das normale Tagessehen ist unser Auge deshalb unmerklich und unwillkürlich in ständiger, schneller Bewegung. Vgl.: SCHMIDT 1999, S.19.

⁷³ Hans Joachim Albrecht spricht von der Dreifarbentheorie (ALBRECHT, S.159), Ernst Peter Fischer von der Vierfarbentheorie (FISCHER 2000, S.129). Es gilt als gesichert, daß es nur drei Farbrezeptoren im Auge gibt (für Blauviolett, Grün und Rot). Die Farbe Gelb und auch das reine Blau werden durch eine komplexe, neuronale Wechselwirkung sämtlicher Rezeptoren kodiert. Helligkeitsstufen werden nur durch die grün- und rot-empfindlichen Rezeptoren definiert. Ein lückenloses Nachvollziehen des menschlichen Sehvermögens ist den Wissenschaftlern bis heute nicht gelungen und gibt weiterhin Rätsel auf. Vgl.: FISCHER 2000, S.132 und SCHMIDT 1999, S.28.

⁷⁴ Vgl. u.a.: ALBRECHT, S.159; FISCHER 2000, S.121 sowie KÜPPERS 1973², S.147. Bei Fischer findet sich auch eine genaue Beschreibung der komplexen elektrischen und chemischen Vorgänge, welche sich im Auge und Gehirn während des Sehprozesses abspielen. Vgl: FISCHER 2000, S.123-125 und S.128-132. Fischer spricht von Blau-, Grün- und Rot-Genen und betont gleichzeitig, daß die korrekte, wenn auch umständliche Definition für zum Beispiel das Rot-Gen so lauten müßte: „Gen, dessen Information zu einem lichtempfindlichen Baustein in der Netzhaut führt, der besonders gut in dem Bereich des Spektrums absorbiert, der gewöhnlich die Empfindung 'Rot' hervorruft.“; in: FISCHER 2000, S.125.

⁷⁵ Vgl.: BRUNS, S.203: „Ein einziges Photon, von einem lichtempfindlichen Molekül in einem Stäbchen der Netzhaut aufgefangen, kann 'eine Kaskade molekularer Reaktionen auslösen'. Das Fast-Nichts des einzelnen Photons wird dadurch zu einem elektrischen Signal verstärkt, das genug Energie besitzt, um vom Gehirn registriert zu werden. Da ein einzelnes Photon einer bestimmten Wellenlänge entspricht, kann es nicht anders als

A. III. 2. Gedächtnisfarbe Weiß

„Auf die Frage „Was bedeuten die Wörter ‘rot’, ‘blau’, ‘schwarz’, ‘weiß’“, können wir freilich gleich auf Dinge zeigen, die so gefärbt sind, - aber weiter geht unsre Fähigkeit, die Bedeutung dieser Worte zu erklären, nicht! Im übrigen machen wir uns von ihrer Verwendung keine, oder eine ganz rohe, zum Teil falsche, Vorstellung.“⁷⁶
[Ludwig Wittgenstein]

Wie wir eine Farbe wahrnehmen, hat nicht alleine damit zu tun, durch welchen Eindruck sie auf unserer Netzhaut erzeugt wird. Gleichzeitig prägen die optischen Informationen auch die gefühlte Vorstellung, die wir mit einer Farbe in Verbindung bringen und lösen dabei mannigfaltige Empfindungen aus. Der endgültige Entscheidungsträger zur Erkennung von Farbe ist das Gehirn. In diesem Prozeß spielt die sogenannte *Gedächtnisfarbe* eine herausragende Rolle. Um die Gedächtnisfarbe weiter diskutieren zu können, muß zunächst festgehalten werden, wie sich Farben vor unserem Auge manifestieren.

Die vom Licht erzeugten Farberscheinungen richten sich nach der Stoffdichte der Materie, auf die das Licht fällt. Die sich dem Auge jeweils präsentierenden Farben werden in der Physik und der Biologie in Kategorien untergliedert. Da es verschiedene Aggregatzustände an Stofflichkeit gibt - gasförmig, flüssig und fest -, unterscheiden wir entsprechend drei Manifestationen von Farbe: die *Raumfarbe*, die *freie Farbe* und die *Körperfarbe*.⁷⁷

Die *Raum- oder Volumenfarbe* füllt dabei einen Raum, nach allen drei Dimensionen und ist auf transparente Medien oder Flüssigkeiten angewiesen, welche von Farbe erfüllt erscheinen.⁷⁸ Dies ist der Fall bei leichtem Nebel oder bei einem Glas, in dem sich eine trübe Flüssigkeit befindet.⁷⁹

Die *freie Farbe* wird auch als *Flächenfarbe* bezeichnet und betrifft eine gegenstandslose Farberscheinung ohne materielle Struktur, die sich vor dem Betrachter frontparallel erstreckt,

‘farbig’ sein, denn nur alle Wellenlängen zusammen erzeugen durch Erregung aller drei Zapfenarten ‘Weiß’.“
Siehe auch: ALBRECHT, S.159: „[...] empfängt dagegen keiner [der Zapfenarten] [...] einen Reiz, hat man ein Schwarz oder ein dunkles Grau, das sogenannte ‘Augengrau’ vor sich.“

⁷⁶ WITTGENSTEIN, S.26-27, Teil I, Satz 68.

⁷⁷ Die folgenden Informationen wurden zusammengestellt aus: ALBRECHT, S.156 und S.158; HEIMENDAHL, S.167; HERING, S.6-7 und S.11; KATZ, David, Der Aufbau der Farbwelt, 2. völlig umgearbeitete Auflage von: Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung, Leipzig 1930², S.10-16 und S.26; KATZ, David und Rosa (Hg.), Handbuch der Psychologie, Basel 1951², S.126 sowie STRAUSS, S.141 und S.143.

⁷⁸ „Diese Wirkung ist aber an die Bedingung gebunden, daß in oder hinter dem durchsichtigen Stoff Anhaltspunkte für seine räumliche Ausdehnung vorhanden sind“, argumentiert Hans Joachim Albrecht, da es sich sonst um eine freie, oder Flächenfarbe handele; in: ALBRECHT, S.158.

⁷⁹ Im Kapitel zu den *Dioptrischen Farben der ersten Klasse* sagt Goethe: „§ 147 Die vollendete Trübe ist das Weiße, die gleichgültigste, hellste, erste undurchsichtige Raumerfüllung. § 148 Das Durchsichtige selbst, empirisch betrachtet, ist schon der erste Grad des Trüben. Die ferneren Grade des Trüben bis zum undurchsichtigen Weißen sind unendlich.“, GOETHE, Farbenlehre, § 147, § 148.

wie zum Beispiel das Himmelsblau. Eine solche Fläche wirkt nicht dicht und fest, sondern scheint eher aus sich selbst heraus zu leuchten. Die räumliche Entfernung zwischen ihr und dem Betrachter ist schwer einzuschätzen, ihre Lokalisation ist meist unbestimmbar. Nicht nur die Farbe des Himmels ist eine solche freie Farbe, sondern ebenso das Weiß von undurchdringlichem Nebel. Steht man dicht vor einer weißen Leinwand, so kann gleichfalls der Sinneseindruck einer weißen freien Farbe erweckt werden. Auch die Vorstellungsfarben - also Farben, welche man sich in Gedanken ausmalt - müssen zu den Flächenfarben gezählt werden.

Die Farbe, in der wir Gegenstände in unserer Umgebung wahrnehmen, nennen wir *Körperfarbe*. „Farbe und Körperoberfläche bilden dabei eine Wahrnehmungseinheit“⁸⁰, ein festes Gerüst. Es existiert eine Vielzahl weiterer Bezeichnungen für die Körperfarbe, wie etwa *Oberflächenfarbe*, *Lokalfarbe*, *Gegenstandsfarbe* und auch *Gedächtnisfarbe*. Es handelt sich bei der Körperfarbe immer um eine beleuchtete Farbe, was für die dingliche Realität des wahrgenommenen Gegenstandes bürgt.⁸¹

Um eben genannte Oberflächenfarbe ist es uns zu tun, wenn wir nun Weiß als Gedächtnisfarbe behandeln. Die Farbe Weiß nimmt nämlich bei all diesen Überlegungen eine besondere Stellung ein.

Der Laie neigt dazu, sich keine Rechenschaft darüber abzulegen, warum ein Gegenstand eine bestimmte Farbe besitzt. Er benennt - ohne langes Nachdenken - eine Farbe und benützt den Farbnamen letztlich als Zeichen, um einen Gegenstand zu identifizieren. Farbe besitzt dabei für das menschliche Auge einen absoluten Wiedererkennungswert und man wendet sie so an, wie man sie in Erinnerung hat. Deshalb auch die Bezeichnung Gedächtnis- oder Erinnerungsfarbe.⁸² In der Praxis bedeutet dies, daß wir, sobald wir an Schnee denken, diese geistige Vorstellung sofort mit der Farbe Weiß verbinden und damit der Farbe ein vom Auge unabhängiges Bestehen zuweisen.⁸³

Wenn wir Schnee bei Tageslicht betrachten, deckt sich die Gedächtnisfarbe Weiß mit der physikalischen Realität, und es ist nur konsequent, dem Schnee die weiße Farbe zuzuordnen.

⁸⁰ ALBRECHT, S.158.

⁸¹ Vgl.: ALBRECHT, S.158.

⁸² Vgl.: HERING, S.6 und S.11; David Katz definiert die Gedächtnisfarbe als „Farbe [...], mit der wir einen Gegenstand vorwiegend gesehen haben, also Schnee weiß, Blut rot, Blätter grün. Diese Farbe soll dann, wenn wir glauben, den Gegenstand wieder vor uns zu haben, geweckt werden und unsere Auffassung mitbestimmen.“; in: KATZ 1951², S.126.

⁸³ Vgl.: HERING, S.6-7; und er fährt fort: „Denn die Farbe, in welcher wir ein Außending überwiegend oft gesehen haben, prägt sich unserem Gedächtnis unauslöschlich ein und wird zu einer festen Eigenschaft des Erinnerungsbildes.“; in: HERING, S.7. So auch David Katz: „Hiernach könnten wir auch sagen, daß als Gedächtnisfarben die Farben bekannter Objekte fungieren, mit denen sich diese bei NORMALER Beleuchtung darbieten.“; in: KATZ 1930², S.251.

Sobald sich jedoch die Lichtverhältnisse ändern⁸⁴ und sich damit einhergehend die tatsächlichen Farben der Dinge wandeln, setzt das Phänomen der Farbkonstanz ein. Bei farbigem Licht oder zu unterschiedlichen Tageszeiten erinnern wir uns an die eigentliche Farbe des betrachteten Gegenstandes. Wir benennen nach wie vor die den Außendingen zugeschriebene konstante Farbe.⁸⁵ „Auch hier muß man die Farbe als Gefühlsempfindung von der Farbe als physikalischer Energie unterscheiden“⁸⁶, betont Birren.

Dieser Grundsatz besitzt für keine Farbe mehr Gültigkeit, als für Weiß: eine im Schatten liegende weiße Wand erscheint unserem Auge zwar de facto als grau⁸⁷, wir wissen jedoch, daß sie weiß ist; dasselbe gilt für ein weißes Blatt Papier, welches bei Morgen-, Mittags- und Abendlicht eine jeweils unterschiedliche Färbung annimmt und wir es dennoch aus Erfahrung als weiß beurteilen.⁸⁸ Und egal zu welcher Tageszeit wir uns inmitten einer beschneiten Umgebung befinden, werden wir den Schnee als weiß bezeichnen. Wieso aber hat gerade die Farbe Weiß diese exponierte Instanz der absolutesten Gedächtnisfarbe inne? Heimendahl meint, daß „[e]s [...] eben keine weißen Schatten [gibt], keine weißen optischen Beleuchtungseffekte, kein Kontrastweiß! Deshalb wissen wir stets, daß wir Weiß vor uns haben, wenn wir helle Flächen (wie Schneeflächen, weiße, entfernte, unbestimmt lokalisierte Wände) wahrnehmen. [...] Weiß existiert insofern AUSSCHLIEßLICHER ALS FARBE ALS GRAU UND SCHWARZ.“⁸⁹

Bedenken wir all diese Faktoren, so liegt das Geheimnis der Farberkennung nicht nur in der Physik, sondern zu gleichen Anteilen in der physiologischen Leistung unseres Gehirns und in einer psychologischen Komponente des menschlichen Sehvermögens.⁹⁰

A. IV. Die Relevanz von Weiß in Farbsystemen und Farblehren

⁸⁴ David Katz bezüglich veränderter Lichtverhältnisse: „Es dürfte überflüssig sein, auf die in der Zeit an den Farben auftretenden Änderungen hinzuweisen, die eine Folge der Beleuchtungsänderung sind oder auf die Veränderungen, die an einem Körper infolge einer Änderung seiner Lage zu den Lichtquellen eintreten.“; in: KATZ 1930², S.37.

⁸⁵ Zum Begriff „Farbkonstanz“ siehe auch das XII. Glossar (Dokumentenanhang). Weitere Informationen zu dieser Problematik stammen aus: FISCHER 2000, S.122 sowie JAENSCH, E.R. und Mitarbeiter, Über Grundfragen der Farbenpsychologie, zugleich ein Beitrag zur Theorie der Erfahrung, Leipzig 1930, S.11 und S.113-114.

⁸⁶ BIRREN, S.85.

⁸⁷ Vgl.: GOETHE, Farbenlehre, § 35.

⁸⁸ Goethe unternahm zum Beispiel den folgenden Versuch: „Man setzt bei der Dämmerung auf ein weißes Papier eine niedrigbrennende Kerze, zwischen sie und das abnehmende Tageslicht stelle man einen Bleistift aufrecht, so daß der Schatten, welchen die Kerze wirft, von dem schwachen Tageslicht erhellt, aber nicht aufgehoben werden kann, und der Schatten wird von dem schönsten Blau erscheinen.“; in: GOETHE, Farbenlehre, § 65. Ähnliche Beobachtungen machte auch Leonardo da Vinci und erklärte die Problematik *Warum gegen Abendwerden die von Körpern auf eine weiße Wand geworfenen Schatten blau sind*, und etwas später *Wie die weißen Körper dargestellt werden müssen*; in: LEONARDO DA VINCI, S.223, Nr.450 und S.357, Nr.737.

⁸⁹ HEIMENDAHL, S.115.

⁹⁰ Vgl. auch: BIRREN, S.85.

„Aber alles das, was wir mit der Physik an den Dingen wahrnehmen, das gibt keine Farbe. Sie können noch so viel herumrechnen, herumbestimmen mit Zahl, Maß und Gewicht, mit denen es der Physiker zu tun hat, Sie kommen nicht an die Farbe heran. Deshalb brauchte auch der Physiker das Auskunftsmittel: Farben sind nur in der Seele.“⁹¹ Rudolf Steiner deutet in diesem Zitat die Zwiespältigkeit einer Farbdiskussion an. Sowohl die Natur- als auch die Geisteswissenschaften bemühen sich seit einigen Jahrhunderten, Farbe in Ordnungssystemen übersichtlich und anschaulich darzustellen.⁹² Von Nutzen sind hierbei gleichermaßen Farbsysteme wie Farblehren. Bislang wurden diese beiden Möglichkeiten der Definition von Farben nicht voneinander abgehoben. Es muß jedoch darauf verwiesen werden, daß eben genannte Ansätze im wesentlichen auf unterschiedlichen Zielsetzungen basieren.

Gemeinsam ist beiden theoretischen Erörterungen die Absicht, Farbe anhand von Ordnungssystemen, errechneten Zahlenreihen und unter Zuhilfenahme geometrischer Figuren ablesbar und benennbar zu machen. Die Naturwissenschaften begnügen sich hierin mit der Erstellung von in sich abgeschlossenen Farbsystemen.⁹³ Die Farbenlehren gehen einen Schritt weiter: die Systematisierung von Phänomenen wird ergänzt durch das Erfassen der Farbe in beigefügten theoretischen Schriften. Dabei werden zusätzliche Charaktereigenschaften der Farben kommentiert, welche „die Befindlichkeit und das geistige Wachstum des Menschen“⁹⁴ beeinflussen könnten. Die Themen reichen darin von der technischen Anwendung der Farbe bis hin zu ihrem symbolischen Wert. Angestrebt wird nebst einer reinen Systematisierung von Farben auch deren allumfassende Interpretation.

Im folgenden soll gezeigt werden, welchen Stellenwert die Farbe Weiß in Farbsystemen und ausgewählten Farblehren einnimmt.

A. IV. 1. Positionierung von Weiß in Farbsystemen

⁹¹ STEINER, S.168.

⁹² Beschäftigt sind damit so unterschiedliche Berufsgruppen wie Maler, Dichter, Philosophen, Physiker, Chemiker, Physiologen, Psychologen, Farbmeteriker, Textilfärber, Lackdesigner, Künstlerfarbenhersteller und eben auch Kunsthistoriker. Vgl.: FISCHER 2000, S.4.

⁹³ Als Beispiele können hier die Farbsysteme folgender Wissenschaftler genannt werden: Aron Sigfrid Forsius (†1637), Athanasius Kircher (1601/02-1680), Johann Heinrich Lambert (1728-1777), Michel Eugene Chevreul (1786-1889), James Clerk Maxwell (1831-1879), Hermann von Helmholtz (1821-1894), Ewald Hering (1834-1918), Albert Henry Munsell (1858-1918), Wilhelm Ostwald (1853-1932), Faber Birren (1900-1988); vgl.: FISCHER 2000.

⁹⁴ Diethelm Schmidt, Barbara, Vorwort, in: FISCHER 2000, S.7-8, hier S.8.

Bereits in der Antike begann man damit, Farben zu ordnen, jedoch kann man in diesen Fällen noch nicht von verbindlichen und systematisierten Aussagen sprechen.⁹⁵ Erst seit dem 17. Jahrhundert beruhen alle Farbsysteme auf einer begrenzten Auswahl an Variationsmöglichkeiten. Weiß nimmt dabei durchwegs eine herausragende Position ein, wenn auch nicht immer dieselbe. Einige Wissenschaftler gehen nach antiken Grundlagen vor und kennzeichnen Weiß als Primärfarbe. Dabei ist die Position der Farbe Weiß in den jeweiligen Farbsystemen auf drei Konstellationen beschränkt: Weiß steht einem System entweder außen vor, bildet den Mittelpunkt eines geometrischem Konstrukts, oder nimmt die unangefochtene Spitze der Farbordnung ein. Für diese drei Einheiten seien je einige bedeutende Farbsysteme beschrieben.

Als ältestes Farbsystem gilt Aron Sigfrid Forsius' (†1637) Werk „Gedanken über Farbe“ aus dem Jahr 1611. Im antiken Sinne stellte er Weiß neben Schwarz als Primärfarben dar, in welchen alle andern Farben ihren Ursprung haben.⁹⁶ Weiß und Schwarz galten ebenfalls bei Franciscus Aguilonius (1567-1617) als *colores extremi* neben den *colores medii* „flavus, rubeus und caeruleus“.⁹⁷ Daß Weiß sämtliche Farben in potentia enthält, davon gingen auch die Wissenschaftler Robert Fludd (1574-1637) und Athanasius Kircher (1601/02-1680) aus.⁹⁸ In diesen Systemen nimmt Weiß eine inhaltlich außerordentliche und räumlich außenstehende Rolle ein.

Das älteste Farbsystem, in welchem Weiß als Mittelpunkt fungiert, stammt von Michel Eugène Chevreul (1786-1889) und wurde 1839 in seinem Werk „De la Loi du Contrast Simultené des Couleurs“ abgebildet.⁹⁹ Auch die Naturwissenschaftler James Clerk Maxwell (1831-1879) und Hermann von Helmholtz (1821-1894) legten ihre Systeme jeweils in einem gebogenen Feld an und plazierten Weiß im Zentrum. Somit waren fortan drei Variablen zur Farbcharakterisierung bestimmbar. Die Bezeichnungen bei Maxwell lauteten hierfür „hue“ (Farbton), „tint“ (Farbsättigung) und „shade“ (Helligkeit).¹⁰⁰ Die Neuerung bei Helmholtz bestand darin, den weißen Mittelpunkt dezentral anzusetzen: er hatte sehr früh bemerkt, daß man nicht gleiche Anteile aller Farben benötigt, um durch additive Farbmischung Weiß zu

⁹⁵ Vgl.: WAGNER, Christoph, Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels, Berlin 1999, S.337-338.

⁹⁶ Forsius' Farbsystem wurde erst 1969 wiederentdeckt. Vgl.: FISCHER 2000, S.9.

⁹⁷ Vgl.: FISCHER 2000, S.14.

⁹⁸ Vgl.: FISCHER 2000, S.17 und S.19.

⁹⁹ Chevreul stellte die Farben in einer Halbkugel zusammen. Das Zentrum wird von Weiß gebildet. Die Schwarz-Achse verläuft als Strahl, an welchem die Verdunklungsgrade der jeweiligen Farben, die sich gemäß der Reihenfolge des Spektrums um den Radius legen, in zehn Stufen ablesbar werden. Die Weißachse zum Zentrum hin zeigt die Aufhellung der Farbe in zehn ablesbaren Schritten.

¹⁰⁰ Vgl.: FISCHER 2000, S.53.

erhalten.¹⁰¹ Das bekannteste, heute noch gebräuchliche Referenzsystem zum Erzeugen und Ablesen von Farbnuancen ist sicherlich das CIE-1931-System der „Commission Internationale d’Eclairage“. Auch darin befindet sich Weiß leicht abseits des Mittelpunktes und wird durch jeweils gleiche Werte für X, Y und Z auf den Achsen repräsentiert.¹⁰²

In den meisten Systemen wird die Farbe Weiß jedoch an die Spitze gestellt. Ältestes Beispiel ist die von Johann Heinrich Lambert um 1760 angelegte Pyramide, anhand welcher insgesamt 112 Farben ablesbar sind. Weiß bildet dabei den krönenden Abschluß einer zentralen Achse, auf der die Graustufen bis hin zum Schwarzen sichtbar werden.¹⁰³ Ähnliche räumliche Darstellungen mit Weiß an oberster Stelle folgten zum Beispiel von dem Wahrnehmungspsychologen Hermann Ebbinghaus (1850-1909) oder dem amerikanischen Ornithologen und Botaniker Robert Ridgway (1850-1929).¹⁰⁴ An dieser Stelle könnte man noch zahlreiche weitere Farbsysteme anführen.¹⁰⁵ Hier soll jedoch abschließend nurmehr auf den Farbenbaum („color tree“) des amerikanischen Malers Albert Henry Munsell (1858-1918) verwiesen werden, dessen Krone von Weiß gebildet wird.¹⁰⁶ Gleichzeitig machte er anhand einer scheinbar natürlich gewachsenen Farbordnung klar, daß sich die Intensität der zu erzeugenden Farben des Spektrums aus unterschiedlichen Anteilen errechnet.¹⁰⁷

Abgesehen von den vorgestellten, gibt es auch einige wenige Farbsysteme, die ganz ohne Weiß auskommen. Weiß wird in diesen Ordnungen meist dem Licht gleichgesetzt, welches erst die Farben erzeugt. In diesen Farbdigrammen berücksichtigt man dementsprechend nur die sogenannten Vollfarben.¹⁰⁸

¹⁰¹ Vgl.: FISCHER 2000, S.54. Weitere Konstruktionen zur Farbordnung mit Weiß als Mittelpunkt stammen unter anderem vom Physiologen Ewald Hering (1834-1918), von dem amerikanischen Physiker Nicholas Odgen Rood (1831-1902), dem französischen Botaniker und Naturwissenschaftler Charles Lacouture (1832-1908), und dem Meteorologen und Direktor des Preußischen Instituts für Wetterkunde, Wilhelm von Bezold (1837-1907); vgl.: FISCHER 2000, S.56, S.60, S.62-63 sowie STROMER, Klaus (Hg.), Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft, Texte von: Narciso Silvestrini, Ernst Peter Fischer, erweiterte Ausgabe von: FISCHER 2000, Köln 2002², S.78-80.

¹⁰² Vgl.: FISCHER 2000, S.85 sowie: STROMER 2002², S.121-122. Ein ebenfalls industriell nutzbares Farbsystem mit Weiß als Mittelpunkt ist das RGB-System; vgl.: FISCHER 2000, S.112-113.

¹⁰³ Vgl.: FISCHER 2000, S.33.

¹⁰⁴ Ebbinghaus benutzte einen auf Eck stehenden Würfel. Das darin befindliche Grundquadrat ist so gekippt, daß Gelb näher an Weiß positioniert wird als Blau, welches eher gen Schwarz blickt. Vgl.: FISCHER 2000, S.64 und S.66.

¹⁰⁵ Weitere Beispiele sind Arthur Pope (1880-1974, amerikanischer Erzieher und Kunsttheoretiker), Edwin G. Boring (Wahrnehmungspsychologe), R. Luther und N.D. Nyberg (beides Physiker) und Tryggve Johansson (1905-1960). Wichtige und häufig benutzte Farbsysteme, in denen Weiß an der Spitze steht, sind u.a. das DIN-System des „Deutschen Institutes für Normung“ von 1953, das schwedische „N(atural) C(olour) S(ystem)“ von 1964, das COLOROID-System, ebenfalls im Jahr 1964 von der Technischen Universität in Budapest entwickelt, und letztlich das ACC-System (1978, „Acoat Color Codification“) zur industriellen Farbherstellung. Vgl.: FISCHER 2000, S.78, S.80, S.86, S.94, S.98, S.102, S.104 und S.110.

¹⁰⁶ Vgl.: FISCHER 2000, S.68.

¹⁰⁷ Die Sättigung der Farbe Rot besitzt beispielsweise einen anderen Zahlenwert als vergleichsweise der Farbe Blau. Vgl.: FISCHER 2000, S.69-70. Munsells Farbbaum ist bis heute das am weitesten verbreitete Farbsystem.

¹⁰⁸ Farbmodelle ohne Weiß stammen zum Beispiel von Charles Hayter (englischer Architekt und Maler, 1761-1835) oder Charles Blanc (französischer Kunsthistoriker, 1813-1882). Die bekanntesten Farbsysteme ohne Weiß

A. IV. 2. Der Umgang mit Weiß in ausgewählten Farbenlehren und Schriften

Farbe - und gerade die Farbe Weiß - darf nicht alleine als mathematisch errechenbares Produkt betrachtet werden, welches es anhand von Modellen zu systematisieren gilt. Untersuchungen zur Farbe umfassen aber nicht nur naturwissenschaftliche Forschungsmethoden, sondern sie bedürfen auch der Geisteswissenschaften. So beschäftigen sich vor allem auch Maler, Philosophen und Dichter mit dem Phänomen Farbe.

Leonardo da Vinci etwa paart in seinem „Trattato della Pittura“ schöpferisches Denken als Maler mit seinem wissenschaftlichen Interesse an den Farben und so finden sich in den Aufzeichnungen auch zahlreiche naturwissenschaftliche Beobachtungen das Licht, den Schatten und die Farben betreffend. Der Farbe Weiß gesteht der Künstler ein eigenständiges Kapitel innerhalb eines seiner Hauptteile, den „Farben“, zu. Leonardo operiert insgesamt mit sechs Hauptfarben, den „colori semplici“; Weiß steht dabei an der Spitze.¹⁰⁹ Gleichzeitig erkennt Leonardo an, daß Weiß, welches er dem Element Licht zuordnet, und auch Schwarz im engen Sinne nicht als Farben zu betrachten sind:

„Der einfachen Farben sind sechs. Die erste davon ist das Weiß, obwohl die Philosophen weder Weiß noch Schwarz unter die Zahl der Farben aufnehmen, da das eine die Ursache der Farben ist, das andere deren Entziehung. Da indess der Maler nicht ohne diese beiden fertig werden kann, so werden wir sie zur Zahl der übrigen hierher setzen und sagen, das Weiß sei in dieser Ordnung unter den einfachen die erste, Gelb die zweite, Grün die dritte, Blau die vierte, Roth die fünfte und Schwarz die sechste.

Und das Weiß werden wir für Licht setzen, ohne das man keine Farben sehen kann, das Gelb für die Erde, das Grün für's Wasser, Blau für die Luft, Roth für's Feuer und das Schwarz für die Finsterniss, die sich über dem Feuerelement befindet, weil dort keine Materie oder dichter Stoff ist, auf den die Sonnenstrahlen ihren Stoß ausüben, und den sie in Folge dessen beleuchten könnten. [...]"¹¹⁰

Natürlich können die nun folgenden, weithin bekannten Farbenlehren und theoretischen Schriften nicht in ihrer Gänze besprochen werden. Ziel ist es alleine, die Farbe Weiß in diesen Untersuchungen zu orten und zu prüfen, welcher Rang ihr darin zuteil wird.

A. IV. 2. 1. Johann Wolfgang von Goethe

wurden von Wilhelm Ostwald (1853-1932) im Jahr 1919 und 1934 vom Amerikaner Faber Birren (1900-1988) angefertigt. Letzterer geht von einem grauen anstelle eines weißen Mittelpunktes aus. Vgl.: FISCHER 2000, S.72-73 und S.92.

¹⁰⁹ DITTMANN, Lorenz, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung, Darmstadt 1987, S.138.

¹¹⁰ LEONARDO DA VINCI, S.97-98, Nr.160.

„Ich kann mir nicht denken, daß Goethes Bemerkungen über den Charakter der Farben und Farbzusammenstellungen für den Maler nützlich sein können; kaum für den Dekorateur. Die Farbe eines blutunterlaufenen Auges könnte als Farbe eines Wandbehangs prächtig wirken. Wer vom Charakter einer Farbe redet, denkt dabei immer nur an eine bestimmte Art ihrer Verwendung.“¹¹¹

[Wittgenstein]

Entgegen der hier geäußerten Zweifel Wittgensteins, wollte Goethe Farbe in all ihren Erscheinungen begreifen und wählte damit einen gänzlich neuen, umfassenderen Ansatz der Farberforschung.¹¹² 1791 verfaßte er seine „Beiträge zur Optik“ und begann zur gleichen Zeit an der Farbenlehre zu arbeiten. Seit 1790 entstanden in über dreißig Jahren circa zweitausend Seiten zu dieser Thematik. Eine erste abgeschlossene Fassung der „Farbenlehre“ wurde 1810 veröffentlicht.¹¹³ Der „Didaktische Hauptteil der Farbenlehre“ ist in sechs Abteilungen untergliedert. Diese beschäftigen sich mit der Physiologie, der Physik und der Chemie der Farbe. Desweiteren stellt Goethe darin eine Farbenlehre zusammen, bespricht die Komplementärfarben und geht nicht zuletzt vor allem auf die sinnlich-sittliche Wirkung der Farben ein. Dem Hauptteil folgt die bereits vorgestellte Polemik der „Enthüllung der Theorie Newtons“, dann ein „Historischer Teil“ und er schließt mit dem Kapitel zu den „Entoptischen Farben“.¹¹⁴

Erstaunlicherweise geht Goethe nicht explizit auf die Farbe Weiß ein. Vielmehr unterscheidet er strikt zwischen der Pigmentfarbe und der physikalischen Erscheinung von Weiß, dem Licht, welches die Farben hervorbringt: „Gegenwärtig sagen wir nur soviel voraus, daß zur Erzeugung der Farbe Licht und Finsternis, Helles und Dunkles oder, wenn man sich einer allgemeineren Formel bedienen will, Licht und Nichtlicht gefordert werden. Zunächst am Licht entsteht uns eine Farbe, die wir Gelb nennen.“¹¹⁵ Im herkömmlichen Sinne könnten wir

¹¹¹ WITTGENSTEIN, S.28, Teil I, Satz 73.

¹¹² Vgl. auch: FISCHER 2000, S.38, S.40-41 und MATTHAEI, S.5.

¹¹³ Vgl.: GOETHE, Farbenlehre, Deckblatt. Diese umfangreiche Schrift Goethes wurde in den darauffolgenden Jahren weiter bearbeitet und es kamen noch mehrere Abschnitte hinzu. Es ist eigentlich müßig, einen genauen Seitenumfang seiner Überlegungen zur Farbe angeben zu wollen und man äußerte sich auch mit unterschiedlichen Zahlen hierzu. Jedoch kann so unterstrichen werden, wie wichtig diese Arbeiten dem Dichter selbst waren und daß sie ihn sein Leben lang beschäftigten. Johannes Pawlik spricht in seiner Bearbeitung der Farbenlehre Goethes von insgesamt 40 Titeln, über 600 Seiten Text mit 80 Farbtafeln und 390 zeichnerischen Entwürfen. Vgl.: PAWLIK 1983⁴, S.14. Weitere Angaben zum Umfang vgl.: FISCHER 2000, S.38.

¹¹⁴ GOETHE, Farbenlehre, Inhaltsverzeichnis; vgl. auch: PAWLIK 1983⁴, S.12-14.

¹¹⁵ GOETHE, Farbenlehre, „Des ersten Bandes erster, didaktischer Teil, Entwurf einer Farbenlehre, Einleitung“, S.174-180, hier S.175. Im Kapitel der *Erregung der Farbe* äußerte sich Goethe genauer über die Entstehung und Neigung der Farben aus dem Weißen und dem Schwarzen heraus: „§ 501 Als wir oben in der Abteilung von physischen Farben trübe Mittel behandelten, sahen wir die Farbe eher als das Weiße und das Schwarze. Nun setzen wir ein gewordenes Weißes, ein gewordenes Schwarzes fixiert voraus und fragen, wie sich an ihm die Farben erregen lassen. § 502 Auch hier können wir sagen, ein Weißes, das sich verdunkelt, das sich trübt, wird

statt von Licht und Finsternis von Weiß und Schwarz sprechen. Sicherlich stünde dieser Begrifflichkeit auch von Seiten Goethes nichts entgegen, da er diese selbst in seinen schriftlichen Ausführungen des öfteren anwandte und Weiß für die Helle und Schwarz für das Dunkle setzte. Es soll jedoch hier nicht das Mißverständnis unterstützt werden, daß Goethe nicht zwischen der Benutzung und Wirkung von Weiß als Bildhelle und Weiß als lichter Farbigkeit zu unterscheiden wußte.¹¹⁶ In der Farbenlehre Goethes wird daher mit Weiß vor allem auf das Licht angespielt und so kommt es, daß der Dichter in seinen Tafeln zu den Farbsystemen nur die Farben des Spektrums einbezieht, die aus dem Weißen hervorgehen. Der Farbe Weiß wird keine bestimmte räumliche Position zuteil.

Im Exkurs „Goethe versus Newton“ weiter oben wurde bereits darauf hingewiesen, daß Goethe es für eine Absurdität hielt, alle Farben zusammengemischt ergäben Weiß. Ohne das Wissen um Newtons Anwendung der additiven Farbmischung trugen seiner Ansicht nach „die zusammengemischten Farben [...] ihr Dunkles in die Mischung über. Je dunkler die Farben sind, desto dunkler wird das entstehende Grau, welches zuletzt dem Schwarzen [sich] nähert. Je heller die Farben sind, desto heller wird das Grau, welches zuletzt sich dem Weißen nähert.“¹¹⁷ Goethe spricht hier von der subtraktiven Farbmischung und behält damit auf seine Weise Recht.

Ludwig Wittgenstein beurteilte aus eineinhalb Jahrhunderten zeitlichem Abstand die Überlegungen Goethes zur Farbmischung als nur bedingt anwendbar: „Die Goethesche Lehre von der Entstehung der Spektralfarben ist nicht eine Theorie, die sich als ungenügend erwiesen hat, sondern eigentlich keine Theorie. Es läßt sich mit ihr nichts vorhersagen. Sie ist eher ein vages Denkschema nach Art derer, die man in James's Psychologie findet. Es gibt auch kein experimentum crucis, das für, oder gegen diese Lehre entscheiden könnte.“¹¹⁸

Weiß als Pigmentfarbe erfährt in den ersten Abteilungen der Farbenlehre Goethes keine herausragende Beachtung. Dagegen erhält die sinnlich-sittliche Wirkung von Weiß als Einzelfarbe eine eigenständige Rolle, welche in dieser Arbeit in den Ausführungen zu den Recherchen über die Bedeutung und Deutung zu den Farben berücksichtigt werden soll. Goethe selbst wies auf die Bedeutsamkeit dieses Kapitels innerhalb seines Werkes zur Farbe hin: „Doch wir tun besser, uns nicht noch zum Schlusse dem Verdacht der Schwärmerei

gelb; das Schwarze, das sich erhellt, wird blau. § 503 Auf der aktiven Seite, unmittelbar am Lichte, am Hellen, am Weißen entsteht das Gelbe. Wie leicht vergilbt alles, was weiße Oberflächen hat, das Papier, die Leinwand, Baumwolle, Seide, Wachs; besonders auch durchsichtige Liquoren, welche zum Brennen geneigt sind, werden leicht gelb, d.h. mit andern Worten, sie gehen leicht in eine gelinde Trübung über. § 504 So ist die Erregung auf der passiven Seite am Finstern, Dunklen, Schwarzen sogleich mit der blauen oder vielmehr mit einer rötlichblauen Erscheinung begleitet.“; in: GOETHE, Farbenlehre, §§ 501-504.

¹¹⁶ Vgl.: PAWLIK 1983⁴, S.151-152.

¹¹⁷ GOETHE, Farbenlehre, § 559.

¹¹⁸ WITTGENSTEIN, S.27, Teil I, Satz 70.

auszusetzen, um so mehr, als es, wenn unsre Farbenlehre Gunst gewinnt, an allegorischen, symbolischen und mystischen Anwendungen und Deutungen, dem Geiste der Zeit gemäß, gewiß nicht fehlen wird.“¹¹⁹

A. IV. 2. 2. Philipp Otto Runge

Goethes Wertschätzung der Farbenlehre Philipp Otto Runges kommt alleine darin zum Ausdruck, daß er des Künstlers briefliche Ausführungen an ihn im Anschluß an seine eigene Farbenlehre im Jahre 1810 mit veröffentlichte.¹²⁰ Runges späteres Werk zur Farbkugel trägt den Untertitel „Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zu einander, und ihrer vollständigen Affinität, mit angehängtem Versuch einer Ableitung der Harmonie in den Zusammenstellungen der Farben“. Runge beschrieb darin auch seine Zweifel, einen Beitrag zur Farbenlehre stiften zu können:

„Hier aber stehe wenigstens eine Betrachtung vielleicht nicht am unrechten Orte, die Beantwortung der Frage, was kann derjenige, der nicht im Fall ist, sein ganzes Leben den Wissenschaften zu widmen, doch für die Wissenschaften leisten und wirken? Was kann er als Gast in einer fremden Wohnung zum Vorteile der Besitzer ausrichten?“¹²¹

Es ist nicht verwunderlich, daß sich der Maler Runge „als Gast in einer fremden Wohnung“ vorkam, denn seine Farbenlehre beschäftigte sich mit einer Verquickung von naturwissenschaftlich-mathematischen Erkenntnissen, mystisch-magischen Kombinationen und symbolischen Deutungen. Eine seiner enormen Leistungen zur Ergründung der Farbe war dabei die Erstellung einer Farbkugel. Dies bedeutete ein vorläufiges Ende der Entwicklung von Farbsystemen, welche ausgehend von Farbenreihen über Farbdigramme bis hin zur dreidimensionalen Anordnung der Farben in einer Pyramidenform führte.¹²²

¹¹⁹ GOETHE, Farbenlehre, § 920.

¹²⁰ Goethe leitete die „Zugabe“ Runges zu seiner Farbenlehre mit folgenden Worten ein: „[...] Ich lasse daher zum Schluß, um hiervon ein Zeugnis abzugeben, den Brief eines talentvollen Malers, des Herrn *Philipp Otto Runge*, mit Vergnügen abdrucken, eines jungen Mannes, der ohne von meinen Bemühungen unterrichtet zu sein, durch Naturell, Übung und Nachdenken sich auf die gleichen Wege gefunden hat. Man wird in diesem Brief [...] bei aufmerksamer Vergleichung gewahr werden, daß mehrere Stellen genau mit meinem Entwurf übereinkommen, daß andere ihre Deutung und Erläuterung aus meiner Arbeit gewinnen können und daß dabei der Verfasser in mehreren Stellen mit lebhafter Überzeugung und wahrem Gefühle mir selbst auf meinem Gange vorgeschritten ist. Möge sein schönes Talent praktisch betätigen, wovon wir uns beide überzeugt halten, und möchten wir bei fortgesetzter Betrachtung und Ausübung mehrere gewogene Mitarbeiter finden.“; in: GOETHE, Farbenlehre, Zugabe, S.352-358, hier S.350. Runge starb noch vor der Veröffentlichung der Farbenlehre im Frühjahr 1810. Im selben Jahr erschien Runges „Farbkugel“ bei Perthes, Hamburg; vgl.: STROMER 1997, S.50. In Goethes Zugabe finden sich 22 Abschnitte Runges mit Aussagen über die Farben und deren Mischungen. Die eigenständige Veröffentlichung weist 25 Paragraphen auf, mit einem Anhang, „Ein Versuch, die sinnlichen Eindrücke aus den Zusammenstellungen der verschiedenen Farben mit dem vorhin entwickelten Schema zu reimen“, in 29 Sätzen.

¹²¹ Philipp Otto Runge, *Zugabe*, Schlußwort, in: GOETHE, Farbenlehre, S. 349-358, hier S.357.

¹²² Vgl.: FISCHER 2000, S.42. Auch Margarete Bruns betont, daß ein Ordnungssystem der Farben von physikalischen, physiologischen, psychologischen und malpraktischen Faktoren abhängig sei und sie folgert

Die Kugel als göttliche Ordnung des Kosmos entsprach Runge's Vorstellung von den Farben und gibt diese in einem für den Betrachter handlichen System wieder. Die Grundfarben „verhalten sich [in diesem System] zu den Nichtfarben Schwarz und Weiß gleich“¹²³: Die reinen Farben reihen sich in regelmäßigen Intervallen entlang des Äquators. An den beiden Polen befinden sich die unbunten Farben Weiß und Schwarz. Verbunden werden diese durch eine Achse, welche genau durch den Mittelpunkt der Kugel verläuft, dem „VÖLLIG GLEICHGÜLTIGEN GRAU“¹²⁴, in dem sich alle Farben aufheben.¹²⁵ Durch diese kugelförmige Gesamtkonstellation liegen die Farben im gleichen Abstand zu Schwarz und Weiß und sind dabei in fünf verschiedenen Richtungen beweglich.¹²⁶

Die Farben Schwarz und Weiß nehmen bei Philipp Otto Runge also exponierte Positionen ein und der Maler grenzt sie noch weiter von denjenigen des Spektrums ab: Die Farben seien eine „selbständige Erscheinung in Verhältnissen zu Licht und Finsternis, zu Hell und Dunkel, zu Weiß und Schwarz“¹²⁷. Dennoch umschließt sein Kanon der reinen Farben gerade auch die Nichtfarben, da „unter und von denen eine ZUSAMMENSTELLUNG möglich ist“¹²⁸ und sie sich unter- und miteinander mischen ließen. Insgesamt nennt der Künstler fünf reine Farben,

daraus: „Für dieses Problem reicht eine Flächenform nicht mehr aus, von hier an treten die Kugeln, Doppelkegel, Würfel, Rhomboeder in ihr Recht. Sie alle ordnen auf dem 'Äquator' oder entlang bestimmter Kanten die reinbunten Farben an (die den Spektralfarben einschließlich Purpur entsprechen), während die 'Nord-Süd-Achse' von der Schwarz-Grau-Weiß-Skala gebildet wird. Bezieht man die möglichen Längs- und Querschnitte im Inneren des Körpers mit ein, kann im Prinzip jede Mischung ihren Ort finden.“; in: BRUNS, S.36.

¹²³ TRAEGER, Jörg, Philipp Otto Runge und sein Werk, Monographie und kritischer Katalog, München 1975, S.58-60. Runge selbst hierzu: „Es ist aber vorher bestimmt worden, daß alle Farben und reinfarbigen Mischungen zu WEIß (als eine Erhellung und Schwächung) und zu SCHWARZ (als eine Verdunkelung oder Trübung) in einem ALLGEMEINEN Verhältnis stehen und für die Einwirkung derselben empfänglich sind. Es sind also die drei Punkte Gr.[ün]O.[range]V.[iolett] wie auch alle zwischen ihnen und den Punkten B.[lau]G.[elb]R.[ot] liegenden einfachen Mischungen mit dem Punkt WEIß nach der einen und SCHWARZ nach der anderen Seite (als zwei vollkommene Gegensätze), in der gleichen Differenz und deshalb als in die gleiche Entfernung von WEIß wie von SCHWARZ zu setzen, in der die drei Punkte B.G.R. von Weiß und von Schwarz stehen. Das gemäß der Regel, die gleiche Differenz unter Naturkräften durch gleiche Linien (Entfernungen) auszudrücken.“; in: Runge, Philipp Otto, Farbenkugel, § 12.

¹²⁴ Runge, Philipp Otto, Farbenkugel, § 16.

¹²⁵ Philipp Otto Runge beschreibt seine Farbkugel wie folgt: „Diese gleiche Entfernung je zweier verschiedener Punkte können wir uns in keiner anderen Figur vorstellen, als wenn die GESAMTHEIT aller reinen Farben und ihrer einfachen Mischungen (nämlich die drei Punkte B.G.R. sowohl Gr.O.V. mit ihrer ganzen Neigung in die einfachen Farben) eine vollkommene Kreislinie bildet. Innerhalb dieser ergeben sich die beiden gleichseitigen Dreiecke BGR und GrOV zusammen ein gleichseitiges Sechseck. Dazu verhalten sich WEIß und SCHWARZ bzw. die zwei Punkte W. und S. wie außerhalb der Kreisfläche liegende POLE, deren Entfernung WS voneinander als eine Linie (Achse) anzunehmen ist, die durch das Zentrum des Kreises geht. [...]“; in: Runge, Philipp Otto, Farbenkugel, § 13.

¹²⁶ Die Verläufe können nach links, rechts, oben und unten gezogen werden, gleichzeitig zur grauen Mitte hin. Gemäß der Anordnung nach den Spektralfarben um den Äquator, liegen sich die jeweiligen Komplementärfarben genau gegenüber. Vgl. u.a.: FISCHER 2000, S.42-43; TRAEGER 1975, S.58-60 sowie STROMER 1997, S.10-31.

¹²⁷ Runge, Philipp Otto, Farbenkugel, § 4.

¹²⁸ Runge, Philipp Otto, Farbenkugel, § 5.

nämlich Weiß, Schwarz, Blau, Gelb und Rot, von denen er „sich eine völlig unvermischte Tinktur“¹²⁹ vorstellen könne.

Gerade aber die Relation der bunten und unbunten Farben zueinander übte große Faszination auf Runge aus. Bereits am 27. September 1809 sandte er an Enoch Richter folgende Worte: „Ich bin jetzt dabey, ein Schriftchen über das Verhältnis der Farben zu weiß und schwarz herauszugeben.“¹³⁰ Beiden Unfarben schreibt Runge eine gesonderte Rolle zu und überträgt deren einzigartige Wertigkeit gleichzeitig in symbolhafte Bereiche:

„Wir sondern aber Weiß und Schwarz von den anderen drei Farben (die wir überhaupt nur Farben nennen) ab und stellen sie in eine verschiedene, den Farben wie entgegengesetzte Klasse. Weiß und Schwarz bezeichnen nämlich in unserer Vorstellung einen bestimmten Gegensatz (den von Hell und Dunkel oder Licht und Finsternis), und das nicht nur für sich allein, sondern auch in ihrer stärkeren oder schwächeren Vermischung sowohl mit den Farben als mit allen farbigen Mischungen. Das Hellere oder Dunklere an sich läßt sich durch mehr oder weniger Weißlich oder Schwärzlich vorstellen. Das Hell und Dunkel überhaupt steht in einem allgemeinen und anderen Verhältnis zu den Farben, als diese es untereinander haben. [...]“¹³¹

Bildlich gesprochen setzte Runge Weiß mit Licht, mit der Helligkeit, im übertragenen Sinne ebenso mit dem Guten gleich. Damit brachte er das seinen bildnerischen Werken innewohnende romantische Gedankengut ein in eine zweckdienliche Farbenlehre, welche weit über den von Farbsystemen geforderten naturwissenschaftlichen Charakter hinausgreift.¹³²

Wie der Künstler die Farbe Weiß in der Praxis angewandt wissen wollte, legte er in insgesamt zweiundzwanzig Abschnitten ausführlich dar. Diese fanden in Goethes Veröffentlichung der eigenen Farbenlehre Aufnahme und werden im Kapitel der technischen Anwendung der Farbe Weiß besprochen.

A. IV. 2. 3. Paul Klee

Paul Klee sammelte seine Notizen und Zeichnungen zur Farbenlehre seit dem Jahr 1914, welche zusammen mit anderen kunsttheoretischen Betrachtungen in zwei Bänden unter den beiden Titeln „Das bildnerische Denken“ und „Unendliche Naturgeschichte“ herausgegeben wurden.¹³³ In seinen Überlegungen stimmt er mit Goethe und Runge überein und meint, „das

¹²⁹ Runge, Philipp Otto, Farbkugel, § 5.

¹³⁰ Zitiert nach: STROMER 1997, S.50.

¹³¹ Runge, Philipp Otto, Farbkugel, § 6.

¹³² Jörg Traeger faßt dies in einer abschließenden Bemerkung zu Runges Farbkugel sinnfällig zusammen: „Die göttliche Ordnung des Kosmos, durch Äquator, Pole, Gradeinteilung und vor allem durch Farbe anschaulich gestaltet, repräsentiert in ihren naturhaften Gesetzmäßigkeiten eine romantische Theologie des Lebens zwischen Finsternis und Licht, Wurzel und Blüte, Geburt und Grab.“; in: TRAEGER 1975, S.60.

¹³³ KLEE, Paul, Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre, Bd. I, hg. und bearbeitet von Jürg Spiller, 2 Bde., Basel-Stuttgart 1971³ und KLEE, Paul, Unendliche Naturgeschichte. Prinzipielle Ordnung der

Weißgegebene [sei] das Licht an sich.“¹³⁴ Dies bezieht Klee gleichermaßen auf die Pigmentfarbe, sowie die Oberflächenfarbe Weiß.¹³⁵ Analog zu Weiß repräsentiere das rein Schwarze das äußerste Dunkel.¹³⁶

Weiß und Schwarz werden in allen Ausführungen des Künstlers zu den Farben immer als Extreme bemüht, welche ohne einander nicht existieren können. Dies drückt Klee auch in seiner Bebilderung der Farbverhältnisse aus. Weiß und Schwarz markieren je einen Endpunkt auf einer gerade verlaufenden Grundlinie. In einer weiteren Skizze greifen zwei keilförmige Dreiecke ineinander, deren Basen von Weiß und Schwarz gebildet werden. Damit demonstriert Klee die „wechselseitige Durchdringung“¹³⁷ beider Nichtfarben. Der Schritt zur Darstellung einer Grauleiter liegt hier nahe, welche eine Kombination des Dreiecksmodells mit der Linienform verkörpert: „In dieser erscheint die ursprüngliche, einseitige Stufenordnung diagonal halbiert, das eine der so gewonnenen Dreiecke umgewendet und dem anderen so angepaßt, daß jedes Stück der aufsteigenden Graustufen an den entsprechenden Abschnitt der absteigenden anschließt.“¹³⁸ Klee simuliert so das graduelle Changieren der Grautöne und gleichzeitig die Bewegung zwischen Auf und Ab, zwischen Hell und Dunkel, zwischen Weiß und Schwarz.¹³⁹

Weiß erfährt bei Paul Klee keine eigenständige Aufgabe, gleichwohl steht es aber nicht im gleichberechtigten Verhältnis zu allen anderen Farben, nicht einmal zu Schwarz, als dem steten Partner, der zweiten hauptsächlichen unbunten Farbe. Vielmehr behält die Farbe Weiß die von beiden bedeutsamere Bewertung, indem Paul Klee in seinem Lehrwerk das folgende propagiert:

„Natürliche Ordnung im Kosmos, d.h. natürlicher Ausgleich in der Natur. Das Teilgebiet von Hell zu Dunkel bewegt sich zwischen den Polen Weiß und Schwarz auf und nieder. In der Natur hat Weiß sicher an Ursprünglichkeit der Aktivität den Vorrang zu beanspruchen. Das Weißgegebene ist das Licht an sich. Aller Widerstand ist zunächst tot und das Ganze ohne jede Bewegung, ohne jedes

bildnerischen Mittel, verbunden mit Naturstudium, und konstruktive Kompositionswege, Form- und Gestaltungslehre, Bd. II, hg. und bearbeitet v. Jürg Spiller, 2 Bde., Basel-Stuttgart 1970.

¹³⁴ KLEE 1971³, S.10 und S.423.

¹³⁵ Zur Oberflächenfarbe siehe Kapitel: **A.III.2. Gedächtnisfarbe Weiß.**

¹³⁶ Ernst Strauss kommentiert hierzu: „Klee geht sogar soweit, in seiner Relativierung des Lichts und des reinen Weiß als dessen Äquivalent, daß er ihm selbst im isolierten Zustande zunächst noch gar keine eigene Kraft zuerkennt; zu einer solchen kann es vielmehr erst WERDEN in seiner ‘Auswirkung mit Gegensätzen’.“; in: STRAUSS, S.125

¹³⁷ STRAUSS, S.126.

¹³⁸ STRAUSS, S.126.

¹³⁹ Möchte man nicht nur die Skala zwischen Weiß und Schwarz verwerten, so möge man sich auf die klassische Variante des gesamten Farbenspektrums in Kreis- oder Kugelform besinnen, welche bereits von Philipp Otto Runge und so auch von Paul Klee wie folgt aufgezeichnet wurde: „Der Gürtel mit den spektralen Farben ist sozusagen der Äquator [...]. Die schwarzen und weißen Punkte sind sozusagen die Pole [...]. Der graue Punkt steht in gleicher Differenz zu allen fünf Grundelementen: Weiß, Blau, Gelb, Rot, Schwarz.“; in: KLEE 1971³, S.425.

Leben. Da heißt es denn Schwarz entgegenzusetzen und zum Kampf auffordern. Die gestaltlose Übermacht des Lichts bekämpfen. Es kommen also für uns offensive und defensive Energien nacheinander oder miteinander zur Anwendung. Wir haben unumgänglich die Aufgabe eines lebendigen Ausgleichs zwischen beiden Polen. Wessen der natürlichen Durchdringung von der Normbasis Schwarz und Weiß [...]. Begriff des gegensätzlichen Ausgleichs.“¹⁴⁰

A. IV. 2. 4. Wassily Kandinsky

„Nicht umsonst wurde Weiß als reiner Freude Gewand gewählt und unbefleckter Reinheit. Und Schwarz als Gewand der größten, tiefsten Trauer und als Symbol des Todes.“¹⁴¹
[Kandinsky]

Wassily Kandinsky entwickelte weder ein Farbsystem im herkömmlichen Sinne, noch verfaßte er eine Farbenlehre nach dem Vorbild von Goethe oder Runge. Dennoch äußerte sich Kandinsky zu den Farben in seinen während einer Zeitspanne von zehn Jahren zusammengetragenen Notizen und veröffentlichte diese und weitere Gedanken unter dem Titel „Über das Geistige in der Kunst“.¹⁴² Darin begreift er die Farbwahrnehmung als komplexen Vorgang, der in seiner Abfolge sowohl auf die Physis als auch die Psyche des Betrachters wirkt. Diesen Verlauf schildert der Maler chronologisch: Zunächst betroffen sei die Anatomie, da durch das Aussprechen eines Farbwortes Lufteinzug in die Lunge stattfinden müsse. Um das Farbwort zu nennen, bewege der Mensch die Lippen und die Zunge und beschäftige so seine Physis. Über das Trommelfell gelange die Farberkenntnis in das Bewußtsein und löse eine psychologische Reaktion aus, wodurch physiologisch auch auf das Nervensystem eingewirkt werde.¹⁴³

Vielleicht ist dies auch der Grund, warum Farbsysteme und auch das Gespräch über Farben letzten Endes kaum Sinn für den Maler machten, denn diese kämen erst in ihrer angewandten Form zur vollen Geltung.¹⁴⁴ „Deswegen sind und bleiben Worte nur Winke, ziemlich äußerliche Kennzeichen der Farben. In dieser Unmöglichkeit, das Wesentliche der Farbe

¹⁴⁰ KLEE 1971³, S.10.

¹⁴¹ KANDINSKY, Wassily, Über das Geistige in der Kunst, mit einer Einführung von Max Bill, Bern-Bümplitz 1963⁷, S.98.

¹⁴² Das Manuskript hierzu war 1910 fertiggestellt und wurde im Januar 1912 veröffentlicht: Bill, Max, Einführung, in: KANDINSKY, S.5-16, hier S.5. Und Kandinsky, Wassily, Vorwort zur 2. Auflage, in: KANDINSKY, S.17-18, hier S.17.

¹⁴³ Vgl.: KANDINSKY, S.121.

¹⁴⁴ Im Anschluß an die einzelnen Charakterisierungen zu den Farben bekräftigt Kandinsky noch einmal die Vorrangigkeit der Anwendung der Farben in der Praxis: „Hier besteht die Frage nicht darin, ob eine ‘äußerliche’ (also auch nur immer zufällige) Form verletzt wird, sondern nur darin, ob der Künstler diese Form, wie sie äußerlich existiert, braucht oder nicht. EBENSO MÜSSEN FARBEN ANGEWENDET WERDEN, nicht, weil sie in der Natur in diesem Klang existieren oder nicht, sondern WEIL SIE IN DIESEM KLANG IM BILD NOTWENDIG SIND ODER NICHT.“; in: KANDINSKY, S.132.

durch das Wort und auch durch andere Mittel zu ersetzen, liegt die Möglichkeit der monumentalen Kunst.“¹⁴⁵

Und dennoch äußert sich Kandinsky auch zu den einzelnen Farbwerten, insbesondere zu den unbunten Größen Weiß und Schwarz. Doch kommen darin nicht die theoretischen Aspekte der Farben zur Geltung. Vielmehr konzentriert sich der Maler darauf, das Wesen der Farben zu erfassen und berührt damit vor allem ihren symbolischen Charakter. Obwohl dies eigentlich erst einen Gesichtspunkt der ikonologischen und psychologischen Recherche darstellt, soll hier Kandinskys berühmt gewordene Beschreibung der Farbe Weiß in Gänze zitiert werden:

„Bei der näheren Bezeichnung ist das WEIß, welches oft für eine NICHTFARBE gehalten wird (besonders dank den Impressionisten, die ‘kein Weiß in der Natur’ sehen), wie ein Symbol einer Welt, wo alle Farben, als materielle Eigenschaften und Substanzen, verschwunden sind. Diese Welt ist so hoch über uns, daß wir keinen Klang von dort hören können. Es kommt ein großes Schweigen von dort, welches, materiell dargestellt, wie eine unübersteigliche, unzerstörbare, ins Unendliche gehende kalte Mauer uns vorkommt. DESWEGEN WIRKT AUCH DAS WEIß AUF UNSERE PSYCHE ALS EIN GROßES SCHWEIGEN, welches für uns absolut ist. Es klingt innerlich wie ein Nichtklang, was manchen Pausen in der Musik ziemlich entspricht, den Pausen, welche nur zeitlich die Entwicklung eines Satzes oder Inhaltes unterbrechen und nicht ein definitiver Abschluß einer Entwicklung sind. ES IST EIN SCHWEIGEN, WELCHES NICHT TOT IST, SONDERN VOLLER MÖGLICHKEITEN. Das Weiß klingt wie Schweigen, welches plötzlich verstanden werden kann. Es ist ein Nichts, welches jugendlich ist oder, noch genauer, EIN NICHTS, WELCHES VOR DEM ANFANG, VOR DER GEBURT IST. SO KLINGT VIELLEICHT DIE ERDE ZU DEN WEIßEN ZEITEN DER EISPERIODE.“¹⁴⁶

Was aus diesen Worten hervorgeht, ist Kandinskys Überzeugung, daß Weiß für ihn nicht alleine als Nichtfarbe zu gelten hat. Der kleine Zusatz ‘[...] Weiß, welches oft für eine Nichtfarbe gehalten wird (besonders dank den Impressionisten, die ‘kein Weiß in der Natur’ sehen) [...]’, fehlt meist, wenn dieser Abschnitt zitiert wird, da mit ihm in erster Linie die gefühlsbetonte Interpretation Kandinskys zur Immaterialität der Farbe Weiß belegt werden soll, sowie die Wirkung, welche Weiß auf die menschliche Psyche ausübt. Daß Kandinsky

¹⁴⁵ KANDINSKY, S.104.

¹⁴⁶ KANDINSKY, S.95-96. Um Weiß anhand seines Gegenpols zu komplettieren, sei an dieser Stelle auch Kandinskys Charakteristik von Schwarz angeführt: „UND WIE EIN NICHTS OHNE MÖGLICHKEITEN, WIE EIN TOTES NICHTS NACH DEM ERLÖSCHEN DER SONNE, WIE EIN EWIGES SCHWEIGEN OHNE ZUKUNFT UND HOFFNUNG KLINGT INNERLICH DAS SCHWARZ. Es ist musikalisch dargestellt wie eine vollständig abschließende Pause, nach welcher eine Fortsetzung kommt wie der Beginn einer anderen Welt, da das durch DIESE Pause Abgeschlossene für alle Zeiten beendet, ausgebildet ist: der Kreis ist geschlossen. Das Schwarz ist etwas Erloschenes, wie ein ausgebrannter Scheiterhaufen, etwas Unbewegliches, wie eine Leiche, was zu allen Ereignissen nicht fühlend steht und alles von sich gleiten läßt. Es ist wie das Schweigen des Körpers nach dem Tode, dem Abschluß des Lebens. DAS IST ÄUßERLICH DIE KLINGLOSESTE FARBE, AUF WELCHER DESWEGEN JEDE ANDERE FARBE, AUCH DIE AM SCHWÄCHSTEN KLINGENDE, STÄRKER UND PRÄZISER KLINGT. Nicht wie auf Weiß, auf welchem beinahe alle Farben sich im Klange trüben, und manche ganz zerfließen, einen schwachen, entkräfteten Klang hinterlassen.“; in: KANDINSKY, S.98.

durchaus auch die theoretische Auffassung von Farbe in Betracht zieht, wird nicht berücksichtigt. Es ist jedoch mit Sicherheit anzunehmen, daß Kandinsky, auch wenn er selbst weder eine Farbenlehre noch ein Farbsystem lieferte, als umfassend gebildete Persönlichkeit, die ihm wichtigen Gesichtspunkte zur Farbe betonte, die physikalischen dagegen bewußt vernachlässigte. Die Farbe Weiß steht dabei an vorderster Stelle.

A. IV. 2. 5. Rudolf Steiner

Obwohl Rudolf Steiner - ähnlich wie Kandinsky - kein eigenes, vollständiges Farbsystem entwickelte, war es doch sein Anliegen, Anregungen zu einer neuen Farbenlehre zu geben. Diese Aufgabe steht gerade Rudolf Steiner gut zu Gesicht, der sich so intensiv wie kein anderer mit Goethes Schriften insgesamt, im besonderen aber mit dessen Farbenlehre auseinandergesetzt hat. In den Jahren 1890 bis 1897 war er Mitarbeiter an der Weimarer Goethe-Gesamtausgabe. Ergebnis dieser Bemühungen ist seine grundlegende Einführung zu Goethes Farbenlehre, die er mit insgesamt 1500 Kommentaren versehen hat. Als weiteres Resultat dieser Arbeit entstanden zahlreiche Vorträge, Farbskizzen und eigene Überlegungen zur Farbe. Dabei vollzog der Naturwissenschaftler und Philosoph seit 1902 den Schritt von der physischen Farbauffassung hin zur seelisch-geistigen Auslegung der Farben. Im Zuge der Theosophie spielte sich für Steiner die Farbwahrnehmung vor allem auf spiritueller Ebene ab.¹⁴⁷

Im Mai 1921 hielt Rudolf Steiner drei aufeinanderfolgende Vorträge¹⁴⁸, welche die Quintessenz seiner Theorie zur Farbe enthalten. Einleitend betont er den interdisziplinären Charakter der Farbe: „Die Farben [...] beschäftigen den Physiker - von dieser Seite der Farben wollen wir diesmal nicht sprechen -, sie beschäftigen aber auch, oder sollten wenigstens beschäftigen, den Psychologen, den Seelenforscher, und sie müssen ja vor allen Dingen beschäftigen den Künstler, den Maler.“¹⁴⁹

Steiner wählt als Ausgangsposition durchaus eine physikalische Betrachtungsweise der Farben und zitiert in einem seiner Vorträge Newtons Versuche mit weißem Licht.¹⁵⁰ Auch

¹⁴⁷ Vgl.: STEINER, S.13-14. Rudolf Steiner [*27. Feb. 1861, Kraljevica (Kroatien), † 30. März 1925, Dornach] studierte Mathematik und die Naturwissenschaften; 1902 trat er der Theosophischen Gesellschaft bei; 1913 gründet er die Anthroposophische Gesellschaft und das Goetheanum.

¹⁴⁸ Die drei Beiträge der Vortragsreihe „Das Wesen der Farben“ tragen die folgenden Titel: 1. Vortrag (Dornach, 6. Mai 1921) „Das Farberlebnis - Die vier Bildfarben“, 2. Vortrag (Dornach, 7. Mai 1921) „Bildwesen und Glanzwesen der Farben“ und 3. Vortrag (Dornach, 8. Mai 1921) „Farbe und Materie - Malen aus der Farbe“; in: STEINER, S.23-38, S.39-54 sowie S.55-74. Ein Auszug des ersten Vortrages mit Textstellen speziell zur Farbe Weiß findet sich im Dokumentenanhang.

¹⁴⁹ STEINER, S.23.

¹⁵⁰ Vgl.: STEINER, S.149-150: „Nun hat Newton einen künstlichen Regenbogen gemacht, dadurch, daß er sein Zimmer verdunkelt hat, finster gemacht hat, das Fenster zugeschlagen hat mit einem schwarzen Papier und in das Papier ein kleines Loch hinein gemacht hat. Da hatte er einen ganz kleinen Lichtstreifen. Nun tat er in diesen

weiß er um die theoretische Unterscheidung von Grundfarben und unbunten Farben: „Das Schwarze und Weiße sind gewissermaßen die Grenzfarben, die ja aus diesem Grunde von vielen überhaupt nicht mehr als Farben angesehen werden.“¹⁵¹ Dennoch liegt seine Wertschätzung der Farben im Abstrakten. So kann es kommen, daß seine Quadriga der Grundfarben gänzlich dem normalen Verständnis der Primärfarben entgegenwirkt; sie lauten: „Schwarz, das Bild des Toten; Grün, das Bild des Lebens, Pfirsichblüte, das Bild der Seele; Weiß, das Bild des Geistes. Und will ich das Eigenschaftswort dazu haben, das Adjektiv, dann muß ich immer von dem Vorhergehenden ausgehen: Schwarz ist das geistige Bild des Toten; Grün ist das tote Bild des Lebens; Pfirsichblüte ist das lebende Bild der Seele; Weiß ist das seelische Bild des Geistes.“¹⁵²

Weiß besitzt für Rudolf Steiner einerseits „eine gewisse Verwandtschaft zum Lichte“¹⁵³, ist „[d]as polarische Gegenbild“¹⁵⁴ zu Schwarz und gleichzeitig eine der beiden Grenzfarben. Damit verleiht er Weiß alle traditionellen physikalischen und theoretischen Charaktereigenschaften.

Andererseits zählt er Weiß zu den Grundfarben und sieht in ihm die Verkörperung des Geistes. In diesem Sinne ganz Anthroposoph, begibt sich Steiner auf das Gebiet der Farbpsychologie und beschreibt den seelischen Zustand, den die Farbe Weiß im Menschen hervorruft. Das weiße Licht, welches „uns zu unserem eigenen Geiste bringt“¹⁵⁵, erleuchte die Seele des Menschen. Seine endgültige Formel für das Weiße lautet: „Weiß oder Licht stellt dar das seelische Bild des Geistes.“¹⁵⁶

A. IV. 2. 6. Johannes Itten¹⁵⁷

Lichtstreifen das hinein, was man ein Prisma nennt, ein Glas, das so aussieht, so ein dreieckiges Glas, und hinter dem stellte er einen Schirm auf. So hatte er dort das Fenster mit dem Loch, diese kleine Lichtströmung, das Prisma, und dahinter den Schirm. Da erschien nun auch der Regenbogen; da erschien nun auch Rot, Orange, Gelb, Grün, Indigo, Violett, alle diese Farben. Was sagte sich nun Newton? Newton sagte sich: Da kommt das weiße Licht herein; mit dem Prisma kriege ich die sieben Farben des Regenbogens. Also sind die sieben Farben des Regenbogens schon in dem weißen Licht drinnen, und ich brauche sie nur herauszulocken. - Sehen sie, das ist die einfachste Erklärung. Man erklärt etwas dadurch, daß man sagt: Es ist in dem, aus dem ich es heraushole, schon drinnen.“

¹⁵¹ STEINER, S.57.

¹⁵² STEINER, S.36. Gleichzeitig bezeichnet er diese vier Farbtöne als „Schattenfarben“; in: STEINER, S.48.

¹⁵³ STEINER, S.32.

¹⁵⁴ STEINER, S.33.

¹⁵⁵ STEINER, S.34.

¹⁵⁶ STEINER, S.35.

¹⁵⁷ An dieser Stelle könnte ebenso gut Adolf Hölzel (1853-1934) und sein Lebenswerk herangezogen werden, der sich in „Gedanken und Lehren“ (1933) und im „Kunsttheoretischen Nachlaß“ nicht nur zu den Farben äußerte und den zwölfteiligen, diatonischen Farbkreis entwickelte, sondern welcher in seiner Funktion als Lehrer eine wichtige Figur unter Farbtheoretikern wie auch Praktikern geworden ist. Exemplarisch seien jedoch hier Johannes Ittens Theorien zur Farbe aufgenommen.

Die Summa der Einsichten und praktischen Erfahrungen Johannes Ittens zur Farbe erschien erstmals 1961 mit dem Titel „Kunst der Farbe“. Seine einschlägige Sachkenntnis verdankte er nicht zuletzt seiner langjährigen Tätigkeit als Lehrer und Direktor an namhaften Kunstschulen.¹⁵⁸ Ihm war es vor allem darum zu tun, Farbe in der Praxis anwendbar zu machen und seinen Schülern ein Studienwerk zur Hand zu geben. Dies könne jedoch nur anhand einer fundierten Grundlage, basierend auf physikalischem wie auch psychologischem Wissen zur Farbe geschehen.¹⁵⁹ Beide Gegenpole - die physikalische und die künstlerische Auffassung von Farbe - behandelte er ausführlich.

Besonderes Augenmerk legte Johannes Itten auf die Erscheinung der weißen Farbe in Form von Licht. Physikalische Erkenntnisse über das Licht zu vermitteln, nimmt einen Großteil der Schriften ein.¹⁶⁰ So faßte er sowohl die Versuche Newtons¹⁶¹ in anschaulichen Übersichten zusammen, als auch behandelte er die Erscheinung der für den Künstler so wichtigen Oberflächenfarben¹⁶². Dabei richtete sich offensichtlich sein hauptsächliches Interesse darauf, Weiß in all seinen Erscheinungsformen zu manifestieren: in den Strahlen des Sonnenlichtes, in den von Physikern gemessenen Wellenbergen, er studierte die Mischung farbiger Lichter mit dem Ergebnis des Weißen¹⁶³, und behandelte die vollständige Reflexion des Lichtes, was ebenfalls zu Weiß führt.¹⁶⁴

Fundiertes Wissen zur Lehre und Anwendung der Farben in der künstlerischen Praxis basiert nach Itten auf grundlegenden Kenntnissen zur Farbe Weiß.

A. V. Technische Anwendung der Farbe Weiß

„[...] aber die Maler, die nachdenken, wie sie diese Farben bekommen und wie sie diese Farben verwenden sollen, die sagen: Ja, mit der Goetheschen Farbenlehre, da ist etwas anzufangen. Die sagt uns etwas. Mit der Newtonschen, mit der Physiker-Farbenlehre können wir Maler nichts anfangen.“¹⁶⁵
[Steiner]

¹⁵⁸ In den Jahren 1926-1934 unterrichtete Johannes Itten an seiner privaten Kunstschule in Berlin, anschließend wurde er Direktor der Kunstgewerbeschule Zürich und später auch Direktor an der Textildachschule, Zürich (1943-1960). Vgl.: ITTEN, S.5

¹⁵⁹ „Nicht nur in optischer, sondern auch in psychischer und symbolischer Art sollte die Wirkung der Farben erlebt und verstanden werden.“ Und etwas weiter: „Der Farbenkünstler, welcher die Farbwirkungen von der ästhetischen Seite her kennen will, muß sowohl physiologische wie psychologische Kenntnisse besitzen. Die in Auge und Gehirn gegebenen Bedingungen und die Beziehungen von Farbwirklichkeiten und Farbwirkungen im Menschen zu erkennen, ist wichtigstes Bemühen des künstlerischen Gestaltens.“; in: ITTEN, S.12 und S.13.

¹⁶⁰ Vgl.: ITTEN, S.12-13.

¹⁶¹ Vgl.: ITTEN, S.15.

¹⁶² Vgl.: ITTEN, S.80.

¹⁶³ Vgl.: ITTEN, S.20: „Eine Farbe, die mit ihrer Komplementärfarbe zusammengemischt wird, ergibt physikalisch die Totalität der Farben, also Weiß, und pigmentär ergibt die Mischung Grauschwarz.“

¹⁶⁴ Vgl.: ITTEN, S.80.

¹⁶⁵ STEINER, S.158.

Nach Rudolf Steiners Verständnis sei der Maler weniger an einer physikalischen oder physiologischen Erklärung von Farben interessiert. Dessen oberstes Ziel sei selbstverständlich die Anwendung von Farbe. Nichtsdestoweniger ist das oben eruierte Hintergrundwissen zum Phänomen Farbe hilfreich zum Verständnis der technischen Anwendung des weißen Pigments und unabdingbar für die folgenden Ausführungen.

Unter der Vielzahl aller Pigmentfarben besitzt Weiß eine außerordentliche Bedeutung. Bereits Lorenz Dittmann betonte in seinem maßgeblichen Werk zur Farbtheorie in der abendländischen Malerei die Wichtigkeit des weißen Pigments besonders seitdem Farbe und Licht begannen, eine Einheit zu bilden. Dies äußere sich etwa in den Wand- und Deckenfresken des frühen Mittelalters, der Einführung des Goldgrundes oder auch in den Glasfenstern der Gotik. All dies seien Entwicklungen, die das Licht zelebrieren. Das farbliche Mittel, um Glanz und Licht, zum Teil sogar Gold darzustellen, war im weiteren Verlaufe der Kunstgeschichte die Nutzung weißfarbiger Elemente.¹⁶⁶

Ganz praktisches Indiz für die überdurchschnittlich bedeutsame Rolle der Pigmentfarbe Weiß ist die Tatsache, daß keine andere Farbe in größeren Mengen produziert wird. Im Handel wird Weiß darüberhinaus allerorts in sehr großen Tuben zum Verkauf angeboten.¹⁶⁷ Weiß und seine verschiedenen Abtönungen sind und bleiben die wichtigsten Farben auf der Malerpalette.

Welche geradezu zwingende Faktoren die häufige und ausgiebige Nutzung der Pigmentfarbe Weiß begünstigen, soll in diesem Kapitel zur technischen Nutzung von Weiß gezeigt werden.

A. V. 1. Weiß als Malfarbe¹⁶⁸

¹⁶⁶ DITTMANN, S.1. Zum Beispiel wird in Mosaiken der römisch-hellenistischen Zeit die Lichthöhung durch Weiß imitiert; vgl.: HAEBERLEIN, Fritz, Grundzüge einer nachantiken Farbenikonographie, Sonderheft aus dem Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte, III.Bd. 1939, Wien 1939, S.77-126, hier S.101.

¹⁶⁷ Vgl.: HELLER, Eva, Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Lieblingsfarben, Farbgestaltung, München 2000, S.157.

¹⁶⁸ Ein Katalog zu den gebräuchlichen Bezeichnungen der verschiedenen weißen Künstlerfarben und Weißbezeichnungen findet sich im Dokumentenanhang: III. Weiße Künstlerfarben - Weiße Farbbezeichnungen. Ebenso aufschlußreich ist im Anschluß daran eine knappe Übersicht der am häufigsten benutzten Weißpigmente und eine damit verbundene Darstellung zur Historie, der Herstellung und Anwendung der jeweiligen Pigmente: IV. Weiße Pigmente. Berechtigung erfährt dieses Verzeichnis, da auch bereits Johannes Itten, der sich in erster Linie als Benutzer dieses Werkstoffes sieht und als Künstler dessen Eigenschaften zu kennen hat, die herausragende Bedeutung der Farbindustrie und des Herstellungsprozesses als einen wichtigen Aspekt zur Farbe hervorhob: „Der Chemiker studiert die molekulare Konstitution der Farbstoffe oder Pigmente, die Probleme der Farbbeständigkeit und Lichtechtheit, die Bindemittel und die Herstellung der synthetischen Farben. Die Farbchemie umfaßt heute ein außerordentlich großes Gebiet industrieller Forschung und Produktion.“; ITTEN, S.13.

Wären auf ihm nicht unterschiedliche Farbnuancen und Schattierungen der Farbe Weiß erkennbar, so hätte Whistlers Gemälde *The White Girl* von 1862 gar zurecht von seinen Zeitgenossen Spott und Wut geerntet, denn für eine weiße Monochromie war es im Jahr 1863 sogar im „Salon des Refusés“ noch bei weitem zu früh. Trotz der von Whistler gewählten Weiß-in-Weiß Komposition war auf diesem Gemälde durchaus etwas zu sehen: Whistlers Geliebte Jo¹⁶⁹, ganz in weiß gekleidet, ist vor einem weißen Vorhang positioniert. Um sämtliche Mißverständnisse auszuschließen, hat der Künstler sein Gemälde vorsichtshalber im Nachhinein umbenannt in *Symphony in White, No.1: The White Girl*. Er setzte somit den Schwerpunkt auf die Farbe Weiß und nicht auf die inhaltliche Komponente. Von Belang ist in seinem Gemälde das virtuose Spiel der unterschiedlichsten Weiß-Nuancen, ein Weiß, welches unerwartet vielseitige Töne seiner selbst preisgibt.¹⁷⁰

Will man über Farben und deren Anwendung sprechen, muß man zunächst unterscheiden, welche Farbmittel in der Praxis benutzt werden. Der Überbegriff „Farbmittel“ bezeichnet den Sammelnamen für alle farbgebenden Stoffe. Dies sind die „Pigmente“ und die „Farbstoffe“.¹⁷¹ In dieser Schrift sollen die Farbstoffe jedoch außen vor gelassen werden, da es sich hierbei um Farbmittel handelt, welche löslich sind und zum Beispiel in der Textilfärberei Anwendung finden. Interessant sind für unsere Zwecke alleine Farbmittel in Form von Pigmenten, welche praktisch unlöslich und in der Regel in den bildenden Künsten in Gebrauch sind. Pigmente können dabei sowohl organischen als auch anorganischen Ursprungs sein.

¹⁶⁹ Joanna Hifferman avancierte vom Modell Whistlers zur Geliebten des Künstlers; siehe u.a.: WEINTRAUB, Stanley, Whistler. A Biography, New York 2001², S.71.

¹⁷⁰ Diese Sichtweise vertreten gleichermaßen: BRUNS, S.213; Pincus-Witten, Robert und Stephen S. Prokopoff, in: CHICAGO (Ausst.kat.), Museum of Contemporary Art, White on White. The White Monochrome in the 20th Century, 18. Dez. 1971 – 30. Jan. 1972, Texte von: Robert Pincus-Witten, Stephen S. Prokopoff, Chicago 1971, n.p. sowie EPPERLEIN, Beate, Monochrome Malerei. Zur Unterschiedlichkeit des vermeintlich Ähnlichen, Nürnberg 1997, S.91.

Shigeki Nagai spricht in seinem Essay über *The White Girl* von einer reliefartigen Gestaltung der flächigen Weißnuancen, in: NAGAI, Shigeki, Wo steht „The White Girl“? Picture Window, in: „Bedeutung in den Bildern“, Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag, hg.v. Karl Möseneder und Gosbert Schüssler, Regensburger Kulturleben, Bd.1, Regensburg 2002, S.221-230, hier S.224-227.

Weiß gelangte Ende des 19. Jahrhunderts auch zur Modifarbe in der Architektur: Whistler ließ sich 1878-79 von Edward William Godwin in der Titestreet in London das sogenannte „White House“ erbauen. Das gegenüberliegende Haus gehörte Oscar Wilde, dessen Eßzimmer - die Holztäfelung, die Möbel und die Wände - Weiß in Weiß gehalten sind. Hinzu kommen die Architekten Josef Hoffmann, Adolf Loos und Joseph Maria Olbrich, die um die Jahrhundertwende bevorzugt mit der Farbe Weiß gestaltet waren; vgl.: KULTERMANN, Udo, Die Sprache des Schweigens. Über das Symbolmilieu der Farbe Weiß, in: Quadrum, Nr.20, Brüssel 1966, S.7-30, hier S.11.

¹⁷¹ Diese und weitere Begrifflichkeiten sind auch nachzuschlagen: XII. Glossar. Emil Ernst Ploss unterscheidet die Farbmaterialeien ebenso: PLOSS, Emil Ernst, Ein Buch von alten Farben. Technologie der Textilfarben im Mittelalter mit einem Ausblick auf die festen Farben, München 1973³, S.75.

Was weiße Pigmente anbelangt, so nutzt man zunächst - wie bei allen anderen Farben - natürliche Ressourcen.¹⁷² Allerdings steht hier keine allzu große Auswahl an weißen Farben zur Verfügung, obwohl Goethe bereits anmerkte: „Die bekannten unzerlegten Erden [basische Oxyde] sind in ihrem reinen Zustand alle weiß.“¹⁷³ Gemeint sind hiermit Kalk, der sich seit jeher als weiße Farbe anbietet, und ersatzweise Gipspulver, das weniger zum Ergrauen durch Verunreinigungen neigt.¹⁷⁴ Weitere natürlich vorkommende, mineralische weiße Erdfarben sind Kreide¹⁷⁵, Gips, Ton¹⁷⁶, Marmormehl und Schwerspat.¹⁷⁷ Eierschalenkalk und Talk besitzen unter den Weißpigmenten eine untergeordnete Bedeutung und werden nur zum Mischen von Farben oder Aufhellen dunklerer Töne verwendet.¹⁷⁸

Auch unter den Elementen des chemischen Periodensystems sind weiße Färbungen vorzufinden, wie zum Beispiel bei den Halogenen¹⁷⁹ und auch die erste Gruppe des Periodensystems umfaßt glänzende, silberweiße Leichtmetalle, deren charakteristische Flammenfarben ins Weißliche gehen.¹⁸⁰

Ebenfalls metallischen Ursprungs ist das früheste künstlich hergestellte, weißfarbene Pigment, das Bleiweiß.¹⁸¹ Rezepte zu seiner Herstellung finden sich bereits bei Theophrast (320 v. Chr.), sowie in mittelalterlichen Handschriften.¹⁸² In einem neueren Verfahren aus dem 19. Jahrhundert werden dabei Bleistreifen Säuredämpfen ausgesetzt, wodurch sich sogenannte „Blüten“, ein weißer Belag, auf dem Blei absetzen, die zu weißer Farbe verarbeitet werden.¹⁸³ Wegen seiner farblichen Reinheit übertraf das Bleiweiß alle bisher bekannten natürlichen weißen Farbmittel¹⁸⁴ und wurde auch gerne zur Aufhellung von Farben benutzt: „Item merck:

¹⁷² Unter den weißen Farben finden sich keinerlei Pigmente organischen Ursprungs.

¹⁷³ Im selben Paragraphen fährt Goethe fort: „[...] Sie gehen durch natürliche Kristallisation in Durchsichtigkeit über; Kieselerde in den Bergkristall, Tonerde in den Glimmer, Bittererde in den Kalk, Kalkerde und Schwererde erscheinen in so mancherlei Späten durchsichtig.“; in: GOETHE, Farbenlehre, § 496.

¹⁷⁴ Vgl. u.a.: PLOSS, S.83 und VOGT, S.25.

¹⁷⁵ Kreide ist allerdings nie rein und frei von färbenden Bestandteilen. Eisenoxyde und organische Substanzen verunreinigen das reine Weiß des Kalziumkarbonats. Vgl.: OSTWALD, S.408.

¹⁷⁶ Tonerde besitzt einen Stich zum Gelblichen hin und wurde nach ihrem Fundort „Meloserde“ benannt; vgl.: BRUNS, S.194.

¹⁷⁷ Vgl.: ZWIMPFER, § 336.

¹⁷⁸ Vgl.: PLOSS, S.83.

¹⁷⁹ Hierzu zählen die reaktionsfähigen Nichtmetalle Fluor, Chlor, Brom, Jod und Astat.

¹⁸⁰ In der ersten Gruppe des Periodensystems finden sich u.a. Lithium (weiß), Natrium (weiß), Kalium (weißgelb), Rubidium (hellgelb) und Caesium (orange). Vgl.: FRIELING, S.105.

¹⁸¹ Alle technischen Daten zum Bleiweiß finden sich im Dokumentenanhang: IV. Weiße Pigmente: Bleiweiß, Kremserweiß.

¹⁸² Siehe hierzu das Kapitel IV. Weiße Pigmente: Bleiweiß, Kremserweiß im Dokumentenanhang. Seltenheitswert besitzen mittelalterliche Handschriften zur Herstellung von Bleiweiß, welche deshalb im Dokumentenanhang zur Einsichtnahme vorliegen: V. Nürnberger Kunstbuch: „Wiltu auftrücken weiß in weiß“ und „Wie man pleyweyß macht“. Auch Goethe ließ das Bleiweiß in seiner Farbenlehre nicht unerwähnt: GOETHE, Farbenlehre, § 497 und § 514.

¹⁸³ Vgl. u.a.: BRUNS, S.196; DOERNER, S.29 oder WEHLTE, S.84.

¹⁸⁴ Vgl.: WEHLTE, S.59-60. Kurt Wehlte berichtet an dieser Stelle auch von der angeblichen „Erfindung“ des Bleiweiß bei der Feuersbrunst einer Schiffsladung im Hafen von Piräus.

unter allen farben, dy du lichter wolltest haben, den sy selber seyn, dy misch mit pleyweiß.“¹⁸⁵ Bleiweiß hat jedoch einen schwerwiegenden Nachteil: lange Zeit war es ohne Alternative und man bemerkte zu spät seine hochgiftige Wirkung auf den menschlichen Organismus. Sogenannte „Malerkoliken“ können durch eine akute Bleivergiftung ausgelöst werden und chronische Erkrankungen durch den ständigen Umgang mit Bleiweiß gelten als lebensgefährlich.¹⁸⁶ Fatalerweise fand Bleiweiß jedoch nicht nur Eingang in die bildenden Künste, sondern wurde in Ermangelung anderweitiger weißer Farbstoffe auch in der Medizin und der Kosmetik eingesetzt.¹⁸⁷

Bleiweiß hat aber noch einen weiteren Makel: durch die Bildung von Bleisulfid neigt es zum Vergilben und ist für Wandmalereien völlig ungeeignet, da es durch Oxidation ins Bräunliche übergeht. In der Ölmalerei wird es im Laufe der Zeit transparent.¹⁸⁸ So suchte man das Bleiweiß durch beständigere Weißpigmente zu ersetzen. Dies gelang 1835 durch die fabrikmäßige Herstellung von Zinkweiß, welches seit den 1840er Jahren im Handel erhältlich ist.¹⁸⁹ Die Krönung der weißen Malfarben gelang mit der Fabrikation von Titanweiß im frühen 20. Jahrhundert, welches bis heute konkurrenzlos in der Malerei benutzt wird: es besitzt hervorragende Deck- und Färbereigenschaften, ist außerordentlich beständig und zuverlässig, verfärbt sich nicht und ist in allen Maltechniken verwendbar. Mit einem Reflexionsgrad von 97,2 % stellt es das reinste in der Praxis bekannte Weiß dar.¹⁹⁰

Daß all diese verschiedenen weißen Farbmittel jeweils ein eigenständiges und voneinander differierendes Weiß mit sich bringen, ist selbstredend und stellt ein weiteres Mal unter Beweis, daß die Farbe Weiß nicht lediglich als unbunte Farbe abgetan werden darf. In ihrer vielseitigen Nuancierung muß man sie daher zu den farbgebenden Mitteln der bildenden Künste rechnen. Weiß ermöglicht wie jedes andere Pigment auf der Malpalette ein mannigfaltiges visuelles Erlebnis. Nur so konnte etwa Whistler ein gegenständliches Gemälde durch wenig mehr als weiße farbige Mittel ausführen und erkennbar machen. Ebenso verhält

¹⁸⁵ Zitiert nach: PLOSS, S.83 aus dem Bamberger Kunstbuch, Ba II, Bl.199v, Msc. Theol. 25, Pap., 16.¹Jh. (1502-1509), 8°, 209 Bll., theol. Sammelhs., einzelne mediz. Traktate (meistens lat.), Bl. 199v-204 Mischung aller farb; alem. Bamberg, Staatl. Bibliothek.

¹⁸⁶ Vgl. u.a.: BRUNS, S.195; DOERNER, S.26 und S.30: Max Doerner rät, das Pigment in Pulverform zu meiden. Kremserweiß und Bleiweiß sind wegen ihrer gefährlichen Wirkung mit einem Andreaskreuz gekennzeichnet. Kurt Wehlte erachtet das Bleiweiß wegen seiner Giftigkeit als nur brauchbar, wenn es für ölgebundene Grundiermassen verwendet wird; in: WEHLTE, S.83 und S.423.

¹⁸⁷ Bleiweiß wurde zum Beispiel zu Wundsalben und in Pflastern gegen Geschwüre verarbeitet. Auch Schminke wurde so mit Weiß versetzt, um vornehme Blässe zu suggerieren. Vgl. u.a.: BRUNS, S.196-197.

¹⁸⁸ Vgl. u.a.: BRUNS, S.196; DOERNER, S.30 sowie WEHLTE, S.82-83.

¹⁸⁹ Vgl. u.a.: BRUNS, S.197; DOERNER, S.30-31 sowie WEHLTE, S.85-87. Alle technischen Daten zum Zinkweiß finden sich im Dokumentenanhang: IV. Weiße Pigmente: Zinkweiß, Permanent Chinesischweiß.

¹⁹⁰ Vgl. u.a.: BRUNS, S.197; DOERNER, S.31-32 sowie WEHLTE, S.89-91. Alle technischen Daten zum Titanweiß finden sich im Dokumentenanhang: IV. Weiße Pigmente: Titanweiß.

es sich in der monochromen Malerei des 20. Jahrhunderts, in der eine weiße Fläche nicht unbedingt nur die zunächst unspektakulär wirkenden Merkmale einer unbunten Farbe zur Schau trägt.

A. V. 2. Der Malvorgang mit Weiß

Eben wurde festgestellt, daß Weiß als Malfarbe wie jede andere angewandt wird. Da die erkennbare Realität in den traditionellen bildenden Künsten meist mit der jeweils wirklichkeitstreuen Farbe abgebildet wird, verwendet man folglich auch die Farbe Weiß für Objekte, die wir als weiß empfinden.¹⁹¹

Wie bereits erwähnt, kann Schnee als der schlichtweg augenfälligste weiße Abbildungsgegenstand bezeichnet werden. Bereits Schneedarstellungen aus dem 14. Jahrhundert können belegen, daß Weiß vergleichsweise früh zur realistischen Umsetzung im Bild verwendet wurde.¹⁹² Das mag uns um so fortschrittlicher erscheinen, als man sich in Mosaikdarstellungen und in Fresken des frühen Mittelalters keineswegs eine realistische Farbgebung zum Ziel setzte, sondern vielmehr den symbolischen Gehalt von Farben herausarbeitete.¹⁹³

Eine frühe Szene im Schnee erwartet den Betrachter im Castello del Buonconsiglio in Trient. Castelnuovo bewundert sie als erste Winterlandschaft in der abendländischen Malerei, weswegen diese hier Erwähnung finden soll, zumal es sich um eine profane Interpretation des Themas Schnee handelt.¹⁹⁴ Der Adlerturm der Schloßanlage birgt einen Monatszyklus, der als Fresko- und Temperamalerei um das Jahr 1400 ausgeführt wurde.¹⁹⁵ Eine der zwölf Szenen

¹⁹¹ Max Imdahl hierzu: „[...] die Darstellung [dient] in Linie und Farbe, in deren Buntheit wie auch im Helldunkel, zu allererst der bildlichen Eroberung des Gegenstandes in seiner tatsächlichen, empirisch vorfindlichen Gegebenheit. [...] Das bildlich Gegebene ist die vollkommene visuelle Repräsentation des in seiner Faktizität und begrifflichen Identifizierbarkeit selbstverständlichen Gegenstandes, es ist eine Funktion dessen, was jedermann vom Gegenstande, von dessen Form, Materialität usw. wissen kann, und thematisiert zugleich dessen emblematisches Bedeuten.“; in: IMDAHL, Max, Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, München 1988², S.85.

¹⁹² Max Imdahl bekräftigt dies: „Das Auge ist nicht, um diese alte Metapher aus dem Akademiestreit des 17. Jahrhunderts nochmals aufzugreifen, in die Finger verlegt, um im Nachvollzug einer scharf konturierenden Linie eine Form zu betasten, dagegen wird mittels der Farbe als eines selbst flächendeckenden Materials die als solche tangible Materialität einer Schneedecke sichtbar gemacht mitsamt den besonderen koloristischen Valeurs, die sich als ausschließlich optische Daten an Schnee beobachten lassen und die in dieser oder jener Lichtsituation wirklich und damit auch darstellungswürdig sind.“; in: IMDAHL 1988², S.107.

¹⁹³ Vgl. u.a.: DITTMANN, S.1-4 und insbesondere HAUPT, Gottfried, Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Form- und Geistesgeschichte (Diss.), Dresden 1941, S.42 und S.44-45: „Die Farbe brauchte in erster Linie nicht natürlich zu wirken, sondern im Sinne des religiösen Inhaltes überzeugend, unwiderstehlich und nach Endgültigem drängend. [...] Die Farbe ist der Form entledigt.“

¹⁹⁴ Vgl.: CASTELNUOVO, Enrico, Il ciclo dei Mesi di Torre Aquila a Trento, Trient 1987, S.26-27.

¹⁹⁵ Den Auftrag zu den Ausmalungen des Adlerturmes gab Bischof Georg von Liechtenstein, der nach der gewaltsamen Übernahme des Schlosses Ende des 14. Jahrhunderts den Turm in einen Wohnturm umgestalten

zeigt den Wintermonat Januar und eine Gruppe Adelliger, die sich vor einem Schloß¹⁹⁶ bei einer Schneeballschlacht vergnügt. Castelnovo hat sicherlich recht, wenn er von einer äußerst ungewöhnlichen erzählenden Begebenheit spricht¹⁹⁷: Im Vordergrund tummeln sich sechs, ihrem hohen Stand angemessen gekleidete Figuren, und rechts dahinter sehen wir zwei geradezu in Brueghel'scher Manier durch den Schnee stapfende Jäger mit ihren Hunden. Schnee bedeckt nahezu zwei Drittel der Darstellung und wird so als strahlend weiße Pracht zelebriert.

Das Beispiel zeigt, daß Weiß im Vergleich zu anderen Farben verhältnismäßig früher als wirklichkeitstreu Darstellungsmittel Eingang in die bildenden Künste findet. Jedoch hat Weiß neben seiner Rolle als real farbgebendes Element gleichzeitig einige Aufgaben in der Malerei, welche keine andere Farbe an ihrer Stelle gleichwertig oder mit demselben Ergebnis übernehmen kann: das Grundieren des Malgrundes, das Zumischen weißer Pigmente zur Aufhellung von Farben, das Setzen von Glanzlichtern auf der Leinwand und das abschließende Lasieren.

A. V. 2. 1. Der weiße Malgrund

„Jede Farbe also, um gesehen zu werden, muß ein Licht im Hinterhalte haben. Daher kommt es, daß je heller und glänzender die Unterlagen sind, desto schöner erscheinen die Farben.“¹⁹⁸

[Johann Wolfgang von Goethe]

Schon Goethe verwies auf die Verwendung des weißen Malgrundes, um Farben zu ihrer höchsten Leuchtkraft zu verhelfen. Die Erkenntnis, daß die Basis der gesamten Buntfarbigkeit ein möglichst glatter, haltbarer und weißer Untergrund ist, wurde bereits von den großen Meistern der Malerei als eigenständige Wissenschaft an deren Schüler weitergegeben.¹⁹⁹ Max Doerner führt in seinem maßgeblichen Werk über die Malmaterialien vielerlei namhafte Beispiele hierfür an und behandelt ebenso die verschiedentlichen Materialien - vom Kreide-

ließ. Nach einem Volksaufstand im Jahre 1407 wurde der Bischof eingekerkert und die Anlage fiel wieder in den Besitz der Trientiner. Vgl.: CASTELNUOVO, S.25-26.

¹⁹⁶ Die im Bild des Monats Januar abgebildete Schloßanlage wurde als Schloß Stenico identifiziert, in welchem der Bischof Georg von Liechtenstein residierte. Seine Farben wehen auf den Türmen. Vgl.: CASTELNUOVO, S.44.

¹⁹⁷ „L'intera scena si svolge in un paesaggio nevoso, la prima grande rappresentazione di questo tipo nella storia della pittura occidentale.“; in: CASTELNUOVO, S.44.

¹⁹⁸ Und Goethe fährt noch im selben Paragraphen fort: „[...] Zieht man Lackfarben auf einen metallisch glänzenden weißen Grund, wie unsre sogenannten Folien gefertigt werden, so zeigt sich die Herrlichkeit der Farbe bei diesem zurückwirkendem Licht so sehr als bei irgendeinem prismatischen Versuche. Ja, die Energie der physischen Farben beruht hauptsächlich darauf, daß mit und hinter ihnen das Licht immerfort wirksam ist.“ Und kurz darauf hält Goethe einen Hinweis auf die Färberei parat: „Sich weiße Unterlagen zu verschaffen, ist das Hauptgeschäft des Färbers. [...]“; in: GOETHE, Farbenlehre, § 583 und § 585.

¹⁹⁹ Vgl.: DITTMANN, S.4.

bis zum Ölgrund -, welche über die Jahrhunderte hinweg zur Anwendung kamen und den Untergrund zur weißen Ausgangsposition werden lassen.²⁰⁰

Das gängigste Verfahren zur Vorbereitung des Maluntergrundes ist das Anlegen von Gipsgründen. Bereits Cennini überzog die völlig fettfreien und mehrmals geleimten Holztafeln mit Leinwand und trug den Gipssteingrund in vielen dünnen Lagen auf.²⁰¹ Bei Jan van Eyck sind weiße, dichte Gipsgründe die Voraussetzung für seine leuchtenden Farben.²⁰² Später legte Dürer Zeugnis von der gewissenhaften Vorbereitung eines traditionell angefertigten Gipsgrundes ab, indem er aus Venedig ankündigte, er habe eine „thafell, Sy wird Ich in acht Dagen ferfertigen mit Weißen und Schaben.“²⁰³ Raffael und Pieter Brueghel lassen die weiße Leinwand licht durch die Farben hervorleuchten und verhelfen so ihrer Malerei zu noch größerer Strahlkraft und Lockerheit.²⁰⁴ Als letztes Paradebeispiel sei Thomas Gainsborough genannt, dessen Leinwände den Eindruck eines lichtdurchfluteten Raumes im Betrachter hinterlassen. Dies erlangte er unter anderem durch die mehrfache Schichtung weißer Farblagen als Untergrund: „Die optische Funktion des hellen Malgrundes macht klar, was Zeitgenossen mit dem Vorwurf meinten, Gainsboroughs Farben seien zum einen zu kühl und zum anderen zu glühend bzw. zu leuchtend. Das auf das Bild auftreffende Licht schoß durch die transparenten Farblagen hindurch und wurde vom hellen Malgrund zurückgeworfen. So wurde ein Tiefenlicht erzeugt, das die Farben intensiv und leuchtend erscheinen ließ.“²⁰⁵

Aber nicht nur die Tafel- und Ölmalerei ist auf den weißen Untergrund angewiesen, sondern noch in viel höherem Maße die Aquarellmalerei. Da diese Maltechnik auf der Lasurwirkung der Farben beruht, setzt sie eine helle Malunterlage voraus.²⁰⁶

Vor allem in der Aquarelltechnik bedienten sich die Künstler, besonders seit dem Einfluß der französischen Malerschulen, des offenen weißen Untergrundes.²⁰⁷ Auf seiner Suche nach dem

²⁰⁰ Vgl.: DOERNER, S.105ff. „WEIßE Gründe geben den größten Umfang an Farbigkeit in allen Werten - auf Weiß steht alle Farbe gut.“; in: DOERNER, S.109. Siehe auch: WEHLTE, S.422.

²⁰¹ Vgl.: DOERNER, S.211.

²⁰² Vgl.: DOERNER, S.214.

²⁰³ Ein Jahr später, am 28. August 1507, berichtete Dürer in einem Brief, er habe eine weitere Tafel „zu ainem Zubereiter gethan, der hat sie geweist (grundiert), geferberet vnd wirdt sie die ander Wochen vergulden (den Rahmen) [...]“; in: Albrecht Dürer, Brief vom 28. August 1507 an Jakob Heller, in: GUHL, Ernst, Künstlerbriefe der Renaissance, Berlin 1913, S.286-287, hier S.287.

²⁰⁴ Vgl.: DOERNER, S.218 und S.220.

²⁰⁵ GOCKEL, Bettina, Kunst und Politik der Farbe. Gainsboroughs Porträtmalerei, Berlin 1999, S.50-51. In seinem zeichnerischen Oeuvre klebte Gainsborough weißes Papier auf rötliches Löschpapier. Darauf legte er dann mit Chinesischer Tusche und Bristol-Bleiweiß einen Hell-Dunkel-Grund an. Vgl.: GOCKEL, S.57.

²⁰⁶ Vgl.: DOERNER, S.157: Bei der Aquarellmalerei muß „[d]ieser Grund [...] so weiß und so rein und ölfrei als möglich und dabei möglichst unveränderlich sein.“

²⁰⁷ Max Doerner hierzu: „Häufig ist es, nach dem Beispiel der französischen Maler, heute üblich, den weißen Grund auch im Ölbilde zwischen den Pinselstrichen, besonders an Begrenzungen der Form, stehen zu lassen, was ähnlich prickelnde Wirkung und flächenhaftere Erscheinung hervorzurufen vermag als das früher geübte

reinsten Weiß brachte Cézanne diese Technik zur Vollendung, indem er Stellen des Maluntergrundes als Ersatz für einen weißen Farbauftrag offen ließ. So erzeugte er im Verhältnis zu anderen von ihm gesetzten Farbwerten eine höchstmögliche Helligkeit.²⁰⁸

Selbstverständlich gibt es auch eine Tradition der nicht-weißen Malunterlagen, welche hier kaum näher beleuchtet werden kann. Gründe dafür sind zum einen im Falle der deckfarbigen Malerei darin zu suchen, da durch einen farbigen Untergrund eine günstigere Wirkung entstehen kann.²⁰⁹ Zum anderen machen es sich manche Maler zur Aufgabe, vom Dunklen ins Helle zu arbeiten und durch den Auftrag einer immer heller werdenden Farbigkeit, Formen herauszuarbeiten. Hierzu zählen etwa Tizian und Tintoretto, welche somit auf diesem Wege die ihnen eigene Leuchtkraft der Farben erzielten.²¹⁰

Beide Möglichkeiten, die weiße und die farbige Gestaltung des Untergrundes und deren Mischformen, berücksichtigte auch Goethe in seiner Farbenlehre in einem eigenen Kapitel zu den Malgründen:

§ 902 Es war die Art der älteren Künstler, auf hellen Grund zu malen. Er bestand aus Kreide und wurde auf Leinwand oder Holz stark aufgetragen und poliert. Sodann wurde der Umriß aufgezeichnet und das Bild mit einer schwärzlichen oder bräunlichen Farbe aufgetuscht. Dergleichen auf diese Art zum Kolorieren vorbereitete Bilder sind noch übrig von Leonardo da Vinci, Fra Bartolomeo und mehrere von Guido.

§ 903 Wenn man zur Kolorierung schritt und weiße Gewänder darstellen wollte, so ließ man zuweilen diesen Grund stehen. Tizian tat es in seiner spätern Zeit, wo er die große Sicherheit hatte und mit wenig Mühe viel zu leisten wußte. Der weißlich Grund wurde als Mitteltinte behandelt, die Schatten aufgetragen und die hohen Lichter aufgesetzt.

§ 904 Beim Kolorieren war das unterlegte gleichsam getuschte Bild immer wirksam. Man malte z.B. ein Gewand mit einer Lasurfarbe, und das Weiße schien durch und gab der Farbe ein Leben, so wie der schon früher zum Schatten angelegte Teil die Farbe gedämpft zeigte, ohne daß sie gemischt oder beschmutzt gewesen wäre.

§ 905 Diese Methode hat viele Vorteile. Denn an den lichten Stellen des Bildes hatte man einen hellen, an den beschatteten einen dunklen Grund. Das ganze Bild

‘Aussparen’ des weißen Grundes im Aquarell. Vorbedingung muß natürlich die Unveränderlichkeit des weißen Grundes sein.“; in: DOERNER, S.132.

²⁰⁸ Vgl.: BRUNS, S.199.

²⁰⁹ Max Doerner führt als Beispiel die Gouachetechnik an. Den Farbmitteln sind hierbei weiße Füllstoffe wie Schwerspat oder Tonerde zugesetzt, oder man benützt wie im Aquarell Deckweiß. Als Untergrund schlägt Doerner Tongründe, farbiges Tonpapier oder getönte Leinwand vor, auf welche man pastos und halbtrocken die Farben setzt. Vgl.: DOERNER, S.159.

²¹⁰ Beide arbeiten mit eher dunklen Gründen (Caput Mortuum) und übergehen den Untergrund mit dünnen weißen Schichten. Vgl.: DOERNER, S.109. Weitere braune bis rote Malgründe, sogenannte Bolusgründe, werden durch Erdfarben erzeugt: armenischer Bolus, gebrannte Terra di Siena, gebrannter Lichtocker, Caput Mortuum. Vgl.: DOERNER, S.109. Malgründe sind im Normalfall vom ungeübten Auge weder als weiße noch als farbige feststellbar. Meist findet ein Erkennen des Untergrundes erst statt, wenn die Oberfläche des Bildes beschädigt ist. So ist zu vermuten, daß am linken Bildrand von Goyas Gemälde *Der 2. Mai 1808* der darunter befindliche Bolusgrund zu erkennen ist und auch die Farbigkeit weiterer Stellen im Bilde lassen Rückschlüsse auf einen roten Malgrund zu. Vgl.: TRAEGER, Jörg, Goya. Die Kunst der Freiheit, München 2000, S.136, Abb.50.

war vorbereitet; man konnte mit leichten Farben malen, und man war der Übereinstimmung des Lichtes mit den Farben gewiß. Zu unsern Zeiten ruht die Aquarellmalerei auf diesen Grundsätzen.“²¹¹

A. V. 2. 2. Das Beimischen von Weiß in Farben

Für den Maler sind die Grundfarben unentbehrlich. Im engsten Sinne zählt hierzu die Primärfarbentrias Gelb, Rot und Blau, welche durch Grün erweitert werden kann. Als Pigmente müssen Weiß und Schwarz ebenfalls zu den Grundfarben der Malerpalette gerechnet werden. Außer der Farbe Grün lassen sich keine der eben genannten Pigmente durch Mischung erzeugen. Natürlich kann man alle Buntfarben untereinander vermengen oder auch Schwarz zugeben. Uns soll hier das Beimischen von weißem Pigment interessieren.

Spricht man vom Färbevermögen der Farbe Weiß, so meint man damit die Fähigkeit des weißen Pigments, bunte, graue oder schwarze Pigmente aufzuhellen.²¹² Mischt man einer Malfarbe Weiß bei, so wirkt sich dies jedoch nicht nur auf ihre Helligkeit, sondern vor allem auf ihre Substanz und Leuchtkraft aus.

Zum einen verändert sich der Materialcharakter des Pigments, sobald ihm Weiß beigemischt wird. Auf diese Weise läßt sich etwa die Stofflichkeit des Farbauftrages variieren. Max Doerner rät in seiner Malfibel, vor dem Auftragen alle Farben gleichermaßen mit Weiß abzumischen, um sie körperhafter zu machen. Der Maler dürfe außerdem nie sehr flüssige Farben in den unteren Bildschichten anwenden, da sonst die oberen Schichten in die unteren eindringen, was starkes Nachdunkeln zur Folge habe.²¹³

Zum anderen steht der Weißanteil eines Pigments in direkter Verbindung mit dessen Leuchtvermögen. Was die Substanz der Farbe durch Weißbeimischung an Dichte zunimmt, bewirkt in ebenso hohem Maße eine Zunahme der Undichte ihrer optischen Qualitäten, „oder anders ausgedrückt - es zerstreut ihre Substanz und durchlichtet sie, ohne sie jedoch zu erwärmen.“²¹⁴ Goethe und auch Runge kommen in ihren Farbenlehren zum gleichen Schluß. Goethe sieht als wesentlich den „Intensitätsverlust durch Beimischung von Schwarz und

²¹¹ GOETHE, Farbenlehre, §§ 902-905.

²¹² Beinahe jedes Pigment verfügt über dieses Färbevermögen. Ein buntes Pigment kann demnach ein weißes Pigment färben und ein schwarzes Pigment ein weißes verdunkeln. „Kurz gesagt ist Färbevermögen die Fähigkeit eines Pigmentes, das farbige Erscheinungsbild eines anderen Pigmentes zu verändern. Das Färbevermögen eines Pigmentes steigt mit sinkender Teilchengröße, und umgekehrt sinkt es mit steigender Teilchengröße.“; in: DOERNER, S.13. Das Aufhellen einer Farbe muß aber nicht immer durch das Zumischen von Weiß vor sich gehen. Ein ähnliches Ergebnis erzielt man durch Verdünnen der Pigmente, durch Aufrasterung oder durch das Anlegen eines dünneren Farbauftrages. In diesen Fällen wird die Wirkung des weißen Untergrundes mit berücksichtigt. Vgl.: GEKELER 1988, S.156-157.

²¹³ Vgl.: DOERNER, S.131.

²¹⁴ FRIELING 1968, S.98.

Weiß“ und den „dadurch entstehende[n] neue[n] Farbausdruck.“²¹⁵ Und Runge beschreibt: „Das Weiß macht durch seine Beimischung alle Farben matter, und wenn sie gleich heller werden, so verlieren sie doch ihre Klarheit und Feuer.“²¹⁶ Auch Itten bespricht die Beimischung von Weiß wie oben aufgezeigt: „Eine reine Farbe kann man mit Weiß brechen. Der Farbcharakter wird dadurch etwas kälter.“²¹⁷

Weiß dient also nicht nur der Aufhellung von Farbe, sondern führt ebenso zu ihrer Dämpfung und Trübung, zu Intensitätsminderung und damit zu quantitativen und qualitativen Modifikationen.²¹⁸ Durch Beimischung von Weiß kann der Charakter einer Farbe demnach entscheidend verändert werden.

Den Abschluß der Recherchen zum Phänomen Weiß bildeten technische Daten und die tatsächliche Anwendung der weißen Farbe als Materialwert.

„Ist auch hierbei, wie durchaus, manches nur Skizze geblieben, so soll ja alles Theoretische eigentlich nur die Grundzüge andeuten, auf welchen sich hernach die Tat lebendig ergehen und zu gesetzlichem Hervorbringen gelangen mag.“²¹⁹

Für unsere Zwecke können die Untersuchungen zum Phänomen der weißen Farbe an dieser Stelle abgeschlossen werden. Sie sind die Voraussetzung für eine monographische Darstellung der Farbe Weiß und seiner kunstgeschichtlichen Auswirkungen im 20. Jahrhundert.

²¹⁵ GOETHE, Farbenlehre, § 832.

²¹⁶ Philipp Otto Runge, *Zugabe*, in: GOETHE, Farbenlehre, S. 349-358, hier S.354.

²¹⁷ Und Johannes Itten fährt fort, indem er einzelne Farben durchexerziert: „Karmintrot bekommt durch die Ausmischung mit Weiß einen bläulichen Stich und wird in seinem Charakter stark verändert. Gelb wird durch Weiß ein wenig kälter, Blau bleibt durch Weiß-Beimischung weitgehend unverändert in seinem Grundcharakter. Violett ist sehr empfindlich auf Weiß. Wenn das gesättigte dunkle Violett etwas Drohendes an sich hat, so wirkt das mit Weiß aufgehellte Violett, das Lila, lieblich und innerlich fröhlich.“; in: ITTEN, S.55.

²¹⁸ Vgl.: PAWLIK, Johannes, *Theorie der Farbe. Eine Einführung in begriffliche Gebiete der ästhetischen Farbenlehre*, Köln 1969, S.11.

²¹⁹ GOETHE, Farbenlehre, Einleitung, S.174-180, hier S.180.

B. Recherchen Zur Bedeutung und Deutung der Farbe Weiß

In den folgenden Kapiteln soll nun der Bogen von den Naturwissenschaften zu den Geisteswissenschaften gespannt werden. Das bedeutet gleichzeitig eine Abkehr von der Betrachtungsweise der Farbe Weiß als rein optisch-physikalisches oder physiologisches Phänomen. Es beinhaltet ein Miteinbeziehen der unterbewußten und konnotierten Auffassung des Betrachters beim Anblick der Farbe Weiß, also ihrer symbolischen und psychologischen Wertigkeit. Ebenso werden Überlegungen aus der Wahrnehmungspsychologie, einer relativ jungen Wissenschaft, welche sich erst im Verlaufe des 20. Jahrhundert etablieren konnte, Berücksichtigung finden.¹

B. I. Farbsymbolik in ihrer wissenschaftlichen Deutbarkeit

B. I. 1. Farben und ihr metaphorischer Charakter

Nicht alleine das äußere Erscheinungsbild einer Farbe prägt den vom Betrachter gewonnenen Eindruck, sondern ebenso sehr ihr Empfindungs- und Interpretationsgehalt und damit ihre symbolische Wertigkeit. Daß einzelne Farben Träger spezifischer Bedeutungen und Informationen sein können, betont bereits Goethe in der „Sechsten Abteilung“ seiner Farbenlehre im Kapitel zur „Sinnlich-sittlichen Wirkung der Farbe“.² Dieses Wissen wird jedoch schon in antiker Zeit genutzt, und spätestens mit Einführung des liturgischen Farbenkanons durch Papst Innozenz III. hat man begonnen, diese Einsichten zu kategorisieren.³

Für die Bestimmung des metaphorischen Charakters einzelner Farben braucht man geeignete Schemata. Ein solches Schema, das allerdings in weiten Teilen unscharf bleiben muß, basiert

¹ Richard L. Gregory beschreibt die Schwierigkeit, die Seheffekte zu kategorisieren: „Tatsächlich ist es oft schwierig zu entscheiden, ob ein Seheffekt zur Psychologie, Physiologie oder Physik gehört. Oft läßt sich keine klare Trennungslinie ziehen.“; in: GREGORY, S.20.

KEPES, Gyorgy, Sprache des Sehens, hg.v. Ilans. M. Winkler, Mainz 1970, S.116.

² Rupprecht Matthaei weist in seiner Interpretation der Farbenlehre Goethes auf dessen bemerkenswerte Paarung der Begriffe „sinnlich“ und „sittlich“ hin. „Sittlich“ beschreibt bei Goethe die gesellschaftlichen und kulturhistorischen Hinterfragungen zur Farbe. Mit „sinnlich“ meint Goethe die Farbwahrnehmung anhand der Sinne und verpflichtet sich damit der Kant'schen Auslegung von „sinnlich“ als Sinneserfahrung oder Sinneswahrnehmung. Die moralisch-psychologische Deutung des Begriffes „sinnlich“ stammt dahingegen aus einer späteren Zeit. Matthaei verweist auf einen Eintrag im Brockhaus aus dem Jahr 1934: „Empfänglichkeit für Triebe und Begehungen, die mit dem leiblichen Wesen des Menschen (bes. seinem Nahrungs- und Geschlechtsbedürfnis) zusammenhängen.“; in: MATTHAEI, S.168.

³ Die Bedeutung des Farbkanons seit Papst Innozenz III. (†1216) wird im Kapitel **B.III. Religiöse Symbolik der Farbe Weiß** genauer erläutert. Auch Eckart Heimendahl geht davon aus, daß Farben im Verlaufe der Jahrhunderte einen bestimmten Wert annehmen und dadurch allgemein verbindliche Aussagen treffen können; in: HEIMENDAHL, S.171. Vgl. auch: HESS, Walter, Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian, Mittenwald 1981², S.164.

auf dem Symbolgehalt der Farben. Nicht wie für das *Ikon* oder den *Index* gelten für das Symbol keine einwandfrei bestimmbar Grenzen. Während das *Ikon*⁴ als Zeichen ein Objekt von visueller Ähnlichkeit repräsentiert, dieses Objekt sogar analog abbilden kann, identifiziert der *Index*⁵ ein Objekt anhand von Fingerzeigen und Indizien, die mit ihm zusammenhängen und verweist so auf das Objekt.⁶ Sowohl das *Ikon*, als auch der *Index* sind kulturübergreifend anwendbar. Letzteres kann bedingt auch vom Symbol behauptet werden, jedoch sind seine Definitionskriterien bei weitem nicht so eindeutig. Das Symbol „repräsentiert ein Objekt oder eine Klasse von Objekten mit Hilfe einer Regel der Übereinkunft, die ursprünglich willkürlich ist, die aber durch Wiederholung, Code, Konvention eine Bedeutung zwischen einem Zeichen und einer bestimmten Objekt-Klasse festlegt.“⁷ Damit nimmt das Symbol keine reale, sondern eine ideale Relation zum Objekt ein.⁸

Dies trifft ebenso für die Symbolik von Farben zu. Farbe steht als abstraktes Zeichen für ein Objekt, eine inhaltliche Aussage, eine Gefühlsregung oder Assoziation.⁹ Dabei ist es nicht von Belang, ob die Farbe mit dem ihr zugeordneten Gegenstand übereinstimmt. Denn durch sie wird oftmals etwas Nicht-Gegenwärtiges, Nicht-Greifbares anschaulich gemacht.¹⁰ Die Schwierigkeit liegt nun darin, den Farbwert zu objektivieren und sprachlich zu fixieren.¹¹ Zur Lösung des Problems tragen drei wichtige Gesetzmäßigkeiten bei:

⁴ Analoge Abbildungen in Form eines *Ikon* sind zum Beispiel Verkehrsschilder mit bildhaften Motiven: ein Hirsch symbolisiert etwa die mögliche Gefahr eines tatsächlich die Fahrbahn kreuzenden Hirsches, ein schleuderndes Fahrzeug verweist auf das Risiko einer glatten Fahrbahn und die resultierenden Konsequenzen. Auch am Computerbildschirm wird durch Ikonen angezeigt, welche Funktion sich hinter den einzelnen Bildern verbirgt: die Möglichkeit, ein neues, unbeschriebenes Blatt zu erhalten, Daten auf Diskette zu speichern, Textteile virtuell auszuschneiden oder den Drucker zu aktivieren. Profane *Ikone* aus dem Alltagsleben sind etwa die Silhouetten einer Frau, beziehungsweise eines Mannes, um auf geschlechtsspezifisch unterteilte Toiletten hinzuweisen.

⁵ Ein *Index* bildet nicht analog ab, sondern gibt Hinweise, ohne das gesuchte Objekt direkt darzustellen: so zeugt zum Beispiel Fieber von einer Krankheit, Rauch läßt ahnen, daß irgendwo ein Feuer brennt und ein Hupton warnt vor einem sich nähernden Auto.

⁶ Vgl.: Drechsler, Wolfgang und Peter Weibel, Malerei zwischen Präsenz und Absenz, in: WIEN (Ausst.kat.), Museum des 20. Jahrhunderts, Bildlicht. Malerei zwischen Materialität und Immaterialität, 03. Mai – 07. Juli 1991, hg.v.d. Wiener Festwochen, Texte von: Wolfgang Drechsler, Vilém Flusser, Christian Meyer, Floria Rötzer, Martina Sitt, Peter Weibel, Hannah Weitemeier, Ulrich Wilmes, Wien 1991, S.45-233, hier S.122; KOUWER, Benjamin Jan, Colors and their Character. A Psychological Study, Den Haag 1949, S.8 sowie EPPERLEIN, S.74.

⁷ Drechsler, Wolfgang und Peter Weibel, in: WIEN (Ausst.kat.), Bildlicht, 1991, S.122.

⁸ Vgl.: EPPERLEIN, S.74.

⁹ Benjamin Jan Kouwer hierzu: „Color [...] derives its importance from its function of representing something else.“; in: KOUWER, S.8 und S.52: „[...] certain fundamental ideas, certain identical principles underlie these symbols.“

¹⁰ Farbe kann zum Beispiel in Redewendungen auftauchen, sie kann „sogar Ereignissen, Zeiten und Gesinnungen beigelegt [werden], die doch außerhalb jeder farbigen Wahrnehmung liegen. Die Farben bedeuten hier etwas anderes als sie selbst sind. Dadurch werden sie im doppelten Sinne ‘bedeutend’.“; in: KRANZ, Gisbert, Farbiger Abglanz. Eine Symbolik, Nürnberg 1957, S.10.

¹¹ Vgl.: KRANZ, S.29 sowie RAPHAEL, Max, Die Farbe Schwarz - Frans Hals, Goya, Van Dyck, Rembrandt, Raffael, Ingres, hg.v. Klaus Binder, Frankfurt a.M.-Paris 1984, S.152-154.

Ausgangspunkt der Überlegungen sind Empfindungen und Gefühlsregungen, die beim Anblick einer Farbe hervorgerufen werden. Ein Farbeindruck resultiert nicht alleine aus Prozessen, wie sie in den Kapiteln zum Phänomen von Weiß erläutert wurden: die rein optische Wahrnehmung, biologische und neurologische Abläufe, welche sich im Gehirn abspielen und sich durch unser Denkvermögen verbinden und äußern lassen. Darüberhinaus wirken weitere Informationsquellen auf den Betrachter, da Farben kein einseitiges Reizmuster nach sich ziehen: psychische Kräfte wie das individuelle Interesse des Betrachters, seine Gefühls- und Sinneseindrücke kommen hinzu. Letztere lassen sich nicht alleine auf das Sehorgan reduzieren, sondern umfassen haptische, akustische und olfaktorische Effekte, sowie Geschmacks- und Geruchsempfindungen. Vergessen wir darüberhinaus nicht alle früheren Erfahrungswerte, tradierten Erkenntnissc und daraus gewonnenes Wissen, welche bei der Beurteilung der Farbe mit einfließen.¹² Daraus läßt sich folgern, daß jede Farbe bestimmte Empfindungen hervorzurufen im Stande ist und mit jeder Farbe dezidierte Aussagen gemacht werden können: „Der seelisch eindrucksvolle Charakter der Farbe mit ihren so verschiedenartigen Wirkungen auf das Gemüt war der Grund, daß man ihr seit altersher SYMBOLISCHE Bedeutung zuschrieb. Man ging von der Annahme aus, daß jede Farbe etwas zu sagen, sich unserem Empfinden in bestimmten Sinn zu offenbaren habe; so schien sich die gedankliche Verbindung zwischen dem Äußeren bestimmter Dinge und ihrem Wesen ohne weiters herzustellen.“¹³

Diese empfundenen Erkenntnisse müssen in einem zweiten Schritt als verbindliche, da häufig nach einer bestimmten Gesetzmäßigkeit verlaufende Erfahrungswerte, anerkannt werden und in Folge dessen als Tradition Gültigkeit erlangen. Die traditionelle Wertigkeit von Farben ist das Resultat einer gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungsgeschichte. Die über Jahrhunderte hinweg gewachsene Anwendung von Farbeindrücken und Erkenntnissen über Farben mutieren im Laufe der Zeit von einfachen Trägern einer Einzelinformation - die des

¹² Gyorgy Kepes zu diesem Problem: „Selbst wenn man Farbe als Farbe sieht, sieht man sie immer auch als kalt oder warm, hell, heiter, traurig, bedrückend, erfreulich, grell, geläutert, wild, zahm, aufregend, entspannend, schmutzig, sauber, reich und als Träger unzähliger anderen Empfindungsqualitäten. Diese Assoziationen haben ihren Ursprung teilweise im neuro-muskulären Prozeß, aber teilweise auch in der Gesamtsumme anderer Empfindungen, die mit der gesehenen Farbe verbunden sind. Das Rot der Blume, das Blau des Himmels, das Weiß des Schnees rufen Gefühle wach, die bereits mit diesen Dingen verbunden sind. Wenn man sagt, daß man kaltes Wasser sieht oder brennendes Rot, so meint man damit, daß diese Wahrnehmung eine Mischung von Eindrücken, eine Verschmelzung zweier oder mehrerer Sinneswahrnehmungen ist.“; vgl.: KEPES, S.116.

¹³ KOCH, S.241; Max Imdahl folgert weiter, daß „Farben [...] - davon handelt Goethes Farbenlehre - sehr verschiedene, der genauen sprachlichen Bezeichnung freilich nur schwer zugängliche Empfindungen auslösen, solche der Trauer, der Heiterkeit, der Beklemmung und der Befreiung, wobei diese Empfindungswerte durch die Farben nicht sozusagen mittelbar symbolisiert sondern unmittelbar suggeriert werden, weil sie in den Farben selbst unmittelbar wesenhaft und sichtbar gegeben sind - genauso wie die Nah- und Fernwerte oder das Warme und das Kalte verschiedener Farben.“; in: IMDAHL 1988², S.96. Vgl. auch: GERICKE 1970, S.112 und S.126; GREGORY, S.8-12 sowie KEPES, S.139.

Farbwertes - zu komplexen, mit inhaltlicher Bedeutung geladenen Symbolen - den Farbempfindungen.¹⁴

Die dritte und letzte Aufgabe ist es nun, die symbolbestimmenden Farbeigenschaften in Systemen anschaulich zu machen. Sinnvoll erscheint dieses Unterfangen deshalb, weil eine erfolgreiche gegenseitige Verständigung ein Mindestmaß an Konformität voraussetzt. Dies gilt insbesondere für die Farbempfindung, welche anhand einer benutzerorientierten Ordnung auf einen möglichst gleichen Nenner gehoben werden kann.¹⁵

Der pragmatisch orientierte Mensch kann sich heute auf Systeme und Lehrwerke berufen, welche Farben und deren Bedeutungsgehalt zu kategorisieren versuchen. Allerdings ergibt sich aufgrund der Voraussetzungen für eine solche Farbsymbolik eine immerwährende Problematik: Einerseits beruht das Urteil über Farben auf empfindungsmäßigen und damit nicht meßbaren Daten, andererseits können, je nach historischem und kulturellem Zusammenhang, Farben mehrfach und unterschiedlich kodiert sein. Die Vorstellung, die man sich von den einzelnen Farben macht, ist keine statische, sondern einem ständigen Wandel unterzogen. Die Auslegung von Farbe unterliegt der jeweiligen Zeitströmung, ist sittegebunden, erwirbt kultischen oder sakralen Symbolcharakter und richtet sich nicht zuletzt nach dem sozialen Milieu.¹⁶

Dies will nicht heißen, daß ein System der Farbempfindungen auf allzu wackeligen Beinen ruhen muß. Sofern man sich über den kulturellen und historischen Kontext einig ist, wird man mehr Einstimmigkeit als Zwiespalt vorfinden. In solch einem eindeutigen Zusammenhang gesehen sind die überlieferten Bedeutungsebenen von Farben allgegenwärtig und geradezu streng protokolliert. Wir bedienen uns ihrer ständig - gleichermaßen bewußt und unterbewußt - und können damit allgemein verständliche Inhalte übermitteln.

Die Bedeutungsebenen von Farben sind also in einem gebräuchlichen und beständigen Schema organisiert. In den einzelnen Kulturkreisen besteht zum jeweiligen Symbolgehalt der Farbe ein stilles Übereinkommen und man macht sich dieses Wissen täglich durch zwischenmenschliche Kommunikation zu Nutze.

¹⁴ Vgl. auch: GERICKE 1970, S.127 sowie KNUF, Joachim, Unsere Welt der Farben. Symbole zwischen Natur und Kultur, Köln 1988, S.8-9.

¹⁵ Vgl.: KNUF, S.8-10 und S.14.

¹⁶ Epperlein beschreibt dies so: „Eine Farbsymbolik, in der die einzelnen Farben Träger spezifischer Bedeutung sind, gibt es nur partiell. Wenn Farben in bestimmten Zusammenhängen per Definition oder durch Tradition übermittelt feststehende Zeichenfunktionen haben, so sind diese stets auf jene Bereiche begrenzt. [...] Die Wertigkeit einzelner Farben ist nicht zu jeder Zeit und in jedem Zusammenhang dieselbe. Sie korreliert entweder mit der symbolischen Bedeutung oder mit psychologischen, physischen und physiologischen Eigenschaften von Farben und deren Wirkungen.“; in: EPPERLEIN, S.68 und S.81; vgl. auch: HEIMENDAHL, S.195 und WAGNER, S.49 und S.54.

Für unsere Untersuchungen ist die konnotierte Bedeutung der Farben vor allem für die ästhetische Empfindung von Bildwerken von Bedeutung, welche in erster Linie aus Farben aufgebaut werden, die formgebend sind.¹⁷ Gerade durch die monochrome Malerei wird der Betrachter alleine auf die Farbe zurückgeworfen und sein Empfinden spielt hierbei die maßgebliche Rolle. Der Eindruck, den die Farbe im Betrachter hinterläßt, verläuft nach dem eben erläuterten Schema, wonach der Symbolgehalt von Farben festgelegt wird.¹⁸

Ob es nun des Künstlers tatsächliche Intention ist, mit diesem hergebrachten Wissen und den überlieferten Traditionen zur Farbe zu arbeiten, sei an dieser Stelle dahingestellt. Derartige Untersuchungen sollen Hauptanliegen des dritten Abschnitts dieser Arbeit sein, welcher sich mit ausgewählten Künstlern auseinandersetzt. In der Recherche zur Bedeutung und Deutung der Farbe Weiß wird eine Basis dafür geschaffen, die Denkanstöße liefert, welche alleine durch das Schauen einer einzelnen Farbe hervorgerufen werden - insbesondere der Farbe Weiß.

B. I. 2. Weiß: Konnotiertes Wissen und allgegenwärtige Eindrücke

„But not yet have we solved the incantation of this whiteness, and learned why it appeals with such power to the soul; and more strange and far more portentous - why, as we have seen, it is at once the most meaning symbol of spiritual things, nay, the very veil of the Christian's Deity; and yet should be as it is, the intensifying agent in things the most appalling to mankind.“¹⁹

[Herman Melville, *Moby Dick*]

Beinahe alle Farben sind assoziativ mit bestimmten Ideen, Empfindungen und Eindrücken verbunden. Kaum eine andere Farbe aber hat eine ähnlich lange und ausgeprägte Geschichte und vermittelt mehr Gedankengut als die Farbe Weiß. Gleichzeitig ist Weiß eine Farbe, welche wie keine andere gegensätzlichsten Interpretationen unterworfen ist. Hierbei ist es nicht einmal nötig über den westlich geprägten kulturellen Tellerrand hinauszublicken, denn schon innerhalb der abendländischen Zusammenhänge ergeben sich gänzlich

¹⁷ Heimendahl unterscheidet bezüglich der Form und der Farbe zwischen den primären und den sekundären Qualitäten der Dinge. Die dem Gegenstand an sich anhaftende Qualität sei primär die Form, die Qualität, welche dem Gegenstand nur in der Wahrnehmung zugeordnet wird sei sekundär die Farbe. Vgl.: HEIMENDAHL, S.VII.

¹⁸ Koch beschreibt dieses Phänomen treffend wie folgt: „Die Wissenschaft der Ästhetik hat die Aufgabe, den Zusammenhang zwischen der realen Farbe und dem nur in Gedanken existierenden Symbol auch theoretisch zu untersuchen. Nach unseren früheren Darlegungen wird der Wert, den der menschliche Geist einer bestimmten Farbe beilegt, oder die besondere Anschauung, welche sich mit derselben für ihn verknüpft, im großen und ganzen als Erkenntnis des eigenen Wesens oder der Bedeutung dieser Farbe an sich angesehen werden müssen. Dabei muß natürlich von den Dingen abstrahiert werden, an denen sich die Farbe befindet; erst wenn wir sie innerlich von diesen absondern und sie rein als Farbe zu verstehen suchen, so wird sie für uns zur Ursache und zum Träger einer inneren Empfindung.“; in: KOCH, S.255.

¹⁹ MELVILLE, Herman, *Moby Dick or the Whale* (1851), New York (Modern Library) 1992, S.282.

verschiedenartige Auslegungen zur Farbe Weiß. Zwei Hauptstränge der Interpretation bilden sich dabei heraus: der erste nimmt sich einer vorwiegend positiven Deutung von Weiß an, der zweite behandelt sie eher negativ.

Geht man von der - nicht im physikalischen Sinne - Idealvorstellung von Weiß aus, so verbinden wir mit der Farbe Weiß eben genau dies: das Ideale. In psychologischen Untersuchungen, in denen einzelnen Farben vielerlei Begriffe zuzuordnen sind, werden der Farbe Weiß überdurchschnittlich häufig die Vokabeln „das Ideale“, „das Vollkommene“ und „das Gute“ zugeteilt.²⁰ Sowohl die optische Farberfahrung des Menschen als auch dessen inneres Farbempfinden erkennt Weiß als die reinste Sinneswahrnehmung unter den Farben an. Dies stellt einen weiteren wichtigen Aspekt des Weißen dar: seine Reinheit und der damit einhergehende Gedanke an Unschuld, Jungfräulichkeit und Keuschheit. Diese Begrifflichkeiten werden der Farbe Weiß geradezu gleichgestellt.²¹ Wenn auch der positive Charakter des Weißen aus der Götterwelt und den verschiedenen Religionen abgeleitet wird, so behindert dies natürlich nicht die Übernahme solcher Symbolik in den weltlichen Gebrauch. Sowohl in der Kleiderordnung als auch im Volksbrauch und allegorischen Belangen verknüpft sich die Farbe Weiß mit den bejahenden Aspekten des Lebens und nicht zuletzt mit einem affirmativen Anspruch auf Herrschaft.

Oben skizzierte Übersicht zur Auslegung von Weiß erfährt indessen auch eine dialektische Sichtweise. Es wäre zu einfach, hier ein typisches Schwarz-Weiß-Denken zu propagieren: das Weiße, welches für das Vollkommene, das Helle und das Heitere steht, und das Schwarze, welches das Hinfallige, die Dunkelheit und das Böse verkörpert.²² Die Farbe Weiß kann

²⁰ Es gibt zahlreiche solcher Versuche. Alle mit ähnlichem Ausgang. Die oben erwähnten Daten entstammen neuesten Untersuchungen von Eva Heller: auf „das Vollkommene“ fielen rund 30 % der Einordnungen zur Farbe Weiß, auf „das Ideale“ 23 % und auf „das Gute“ sogar 42 %. Vgl.: HELLER, Eva, *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*, Hamburg 2002, S.146.

²¹ Diese Argumentation findet sich in beinahe jeder Literatur, welche sich zum Thema Farben äußert. Koch liefert darüber hinausgehend die sehr gängige und heute noch gültige Begründung, warum das Ideal der Reinheit und Unschuld auf die Farbe Weiß übertragen wird: „Keine niedere Gattung organischer Lebewesen kann sich des Besitzes der weißen Farbe rühmen. Schmutzig leben die meisten Tiere dahin, und jede Rohheit fürchtet das Weiß. Nur zu menschlicher Sitte und Kultur gehört Weiß, und darum ist es auch die Farbe der Bildung, die echtmenschliche Farbe. Dazu kommt noch ein Zug von Zartheit an ihm; denn alles, was weniger materiell erscheint, ist auch zierlicher und feiner. Darum paßt es auch so gut zu jüngeren und schwächeren Lebewesen; es ist eine kindliche und eine weibliche Farbe. [...] Lichtheit und Reinheit sind also die Grundzüge des Weißen, das in seiner ungetrübten Klarheit reine, einfache Idealität darstellt. Wohltuend regt es das Auge an und beruhigt den Sinn. Es ist das Symbol des unumwölkt Heiteren, einer offenen Freundlichkeit, die sich unverhüllt nur für andere ausgibt und nur für andere dasein will. In seiner ungeschminkten Lauterkeit zieht es sich nicht auf sich selbst zurück, um sich zu verschließen, sondern zeigt sich sichtbar, um Gemeinschaften einzugehen.“; in: KOCH, S.55. Die Farbe Weiß wird infolge dessen auch mit dem Jungfräulichen in Verbindung gebracht; vgl. u.a.: KRAMER, S.214; KÜPPERS 1973², S.12 sowie LAUFFER, Otto, *Farbensymbolik im deutschen Volksbrauch*, Hamburg 1948, S.29.

²² Eine solchermaßen vereinfachte Interpretation ist sicherlich die verbreitetste und gleichzeitig die für die Allgemeinheit zugänglichste Auslegung, welche auch am häufigsten Anwendung findet. Damit einher geht eine klischeehafte Festlegung der weißen Symbolik, was von Heimendahl wie folgt formuliert wird: „In Weiß kann alles aufgehen, in Schwarz alles untergehen. Weiß gibt und empfängt, Schwarz hält fest und verschluckt das

ebenso negative Aspekte aufweisen, nach welchen nicht einmal außerhalb unseres eigenen Kulturkreises gesucht werden muß. Gerade wegen seiner Charaktereigenschaft des Unberührbaren und des dem täglichen Leben Entrückten, mutet uns das Weiß zugleich als unnahbar an, als eine vollkommene Größe, welche wir nicht zu erreichen in der Lage sind.²³ Diese Argumente kommen zum Tragen, wenn die Farbe Weiß in Bereiche des Opfer- und Totenkultes hinüberspielt und damit apotropäische Funktion annimmt. Ebenso eher negativ behaftet zeigt sich die Farbe Weiß in Geistergeschichten und in der Welt der Sagen und bösen Zauberei. In der Farbe Weiß verkörpert sich demnach Zwiespältiges, beinahe Gegensätzliches, und zwar unabhängig von Ort und Zeit.²⁴

Im einleitenden Kapitel zur ikonologischen und psychologischen Recherche wurde gezeigt, wie viele Faktoren bei der Beurteilung einer Farbe mitspielen können und was dazu beiträgt, den jeweiligen Farbcharakter auszubilden. In den folgenden Abschnitten sollen die hauptsächlichen Kriterien zusammengetragen werden, welche die Entwicklungsgeschichte der Farbe Weiß beeinflussen.

Das Ziel dieser Untersuchungen ist der ästhetische Erfahrungswert weißer Monochromien. In den folgenden Kapiteln zu den Künstlern gilt es dann zu entscheiden, welche dieser hier erörterten Erfahrungswerte zu Weiß tatsächlich eine Rolle spielen. Daß dabei klar zu unterscheiden ist zwischen der Intention eines Künstlers, welcher weißes Pigment auf die Leinwand aufträgt oder mit anderen ausschließlich weißen Farbeindrücken arbeitet, und der dem Betrachter innewohnenden Vorstellung zur weißen Farbmaterie, ist selbstredend. Letzten Endes ist jedoch der erste Sinneseindruck des Betrachters der ausschlaggebende für das weitere Verständnis eines Kunstwerkes. Erst nachdem eine visuelle Vertrautheit mit dem Kunstobjekt vorliegt, können weitere Überlegungen zu einem umfassenden Begreifen weißer Bildwerke folgen. Das konnotierte Wissen zu Weiß wird demnach erst in einem zweiten Schritt hinterfragt: spielt unser „Grundwortschatz“, welchen wir zu Weiß jederzeit parat haben, für das jeweilige Kunstwerk überhaupt eine Rolle? Setzt der Künstler unser automatisch abrufbares Gedankengut zu Weiß voraus und arbeitet explizit mit unseren unterbewußten Projektionen? Oder werden solche am Ende gar negiert?

Licht. Weiß erscheint ganz nach außen geöffnet, Schwarz auch nach innen verschlossen.“; in: HEIMENDAHL, S.63.

²³ Vgl. des weiteren: KRAMER, S.214: „[...] gegenüber dem Weiß ist man gleichgültiger - die Farbe hat keine Substanz, sie ist dem Leben noch ferner als das Schwarz. Denn Weiß kann man kaum festhalten, geistig nicht (wie die lichte Gestalt des Engels) und körperlich nicht, wie den schmelzenden Schnee oder die schwebende Wolke am blauen Firmament. Weiß steht jenseits unserer rationalen Fassungskraft, es steht jenseits des Lebens, weil eine solche Reinheit auf Erden nicht realisierbar, wohl aber wünschenswert ist.“

²⁴ Vgl.: KRANZ, S.17.

Um eine befriedigende Antwort auf diese Fragen zu finden erscheint es hilfreich, sich das konnotierte Wissen zu Weiß an dieser Stelle ins Gedächtnis zu rufen. In den nun folgenden Kapiteln treffen wir einerseits auf probate Traditionen der Farbe Weiß und deren Wurzeln, andererseits sollen zum Teil bislang unbeachtete Ursachen dafür ergründet werden, welche Vorstellungen sich mit der Farbe Weiß verbinden und warum. Beides zusammengenommen prägt unseren Begriff der Farbe Weiß bis zum heutigen Tage.

In den hier folgenden Kapiteln soll in Kategorien unterteilt werden, welche Traditionen, Bräuche und Ursachen den Vorstellungswelten und dem symbolischen Gehalt der Farbe Weiß zugrunde liegen. Dabei wird von der sprachlichen Entwicklungsgeschichte der Begrifflichkeit und dem Wortursprung von „Weiß“ ausgegangen, da sich im Laufe der Zeit ein typischer Wortschatz herauskristallisiert, welcher in allen unseren Lebensbereichen auftritt und seit jeher symbolische Prägungen aufweist. Diese darin ausgebildeten Vorstellungen zu einzelnen Farben, insbesondere zur Farbe Weiß, finden Eingang gleichermaßen in christliche Schriften und Dokumente, namentlich der Bibel. Das Licht und sein Repräsentant, die Farbe Weiß, spielen eine maßgebliche Rolle in der religiösen Symbolik. Das so geprägte Vokabular zu Weiß wird im weiteren Verlauf der Geschichte in profane Bereiche übernommen. Kulturhistorisch gesehen läßt sich dies in vielen Dingen nachvollziehen: sowohl in volkstümlichen Bräuchen, besonders auf dem Gebiet des Aberglaubens und der Magie, als auch in weltlichen Belangen, wie der Kleiderordnung, in Herrschaftsdarstellungen, in Sprachgebrauch und Sprichwörtern. Nicht zuletzt spielt eine entsprechende Farbgebung auch bei Nutzgegenständen eine tragende Rolle, angefangen bei Bauwerken bis hin zu in symbolhaften Farben gehaltenen Gebrauchsgegenständen. Daß die anhaltende Symbolwirkung der Farbe Weiß bis zum heutigen Tage nichts von ihrer Gültigkeit verloren hat und einem tradierten Schema folgt, wird schließlich in einer vergleichsweise jungen Wissenschaft des 20. Jahrhunderts überprüfbar: der Psychologie. Das sich damit befassende abschließende Kapitel gibt einen Ausblick auf den Jetzt-Zustand der Farbforschung. Die Farbe Weiß bietet hierbei ergiebige Resultate, welche im Einklang mit den bislang erbrachten Aspekten der Farbe Weiß stehen und aus jahrhundertelangen Traditionen und aus den unterschiedlichsten Themenbereichen schöpfen können.

B. II. Übergreifender sprachlicher Ursprung

In den 1960er Jahren liefern Brent Berlin und Paul Kay unumstößliche Beiträge zur Erforschung des internationalen Farbvokabulars. Sie gelten deshalb als wichtigste Sprachwissenschaftler auf diesem Gebiet. Bis heute konnte ihre Theorie nicht widerlegt werden, daß jede Sprache der Welt auf mindestens zwei Farbbegriffe zurückgreift. Davon ist eines, und zwar das erwiesenermaßen wichtigere, stets eine Vokabel für „Weiß“, oder zumindest eine Adjektiv-Konstruktion für das, was als „hell“ empfunden wird.²⁵ Abhängig von den Umweltfaktoren wird in manchen Gegenden das uns geläufige Farbvokabular in seiner Vielfalt an Farbtönen sogar bewußt eingeschränkt, da es keine Anwendung finden würde. Gleichzeitig bildet sich dort ein nuancierter Farbwortschatz derjenigen Farbe heraus, die am häufigsten dort auftritt und deswegen genauer in ihrer jeweiligen Ausprägung klassifiziert werden muß. Dieses Phänomen ist bei den Inuit zu beobachten, was uns zum hier diskutierten Gegenstand, der Farbe Weiß, zurückführt. Die Bewohner der arktischen Regionen besitzen das umfangreichste Vokabular zur Farbe Weiß: etwa 40 Ausdrücke werden dort für diesen Farbton herangezogen, beziehungsweise für seine präzisen Abstufungen zur Beschreibung von Schnee.²⁶

Während Berlin und Kay dokumentarische Arbeit leisten und den Farbwortschatz der einzelnen Völker und Sprachen zusammentragen, soll hier der Versuch unternommen werden, die generischen Voraussetzungen eines solchen Wortbestandes herauszustellen: woher

²⁵ Mit der Terminologie für „Weiß“ oder „hell“ meint man im weitesten Sinne alles, was farblich als weiß beschrieben werden kann oder aber maximale Helligkeit und Energie besitzt. Vgl.: BERLIN, Brent und Paul Kay, *Basic Colour Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley, California, 1969, S.105.

Die zweite Farbvokabel, welche im Wortschatz einer jeden Sprache anzutreffen ist, ist eine Bezeichnung für „Schwarz“ oder „dunkel“. Insgesamt stehen den meisten Völkern elf Farbwörter zur Verfügung, welche sich nach ihrer Wichtigkeit in der folgenden Reihenfolge anordnen lassen: Weiß, Schwarz, Rot, Grün, Gelb, Blau, Braun, Violett, Pink, Orange und Grau. Sprachen, welche mit nur zwei Farbausdrücken auskommen, sind in folgenden Gegenden zu finden: im Kongo in der Ngombe-Sprache, in Süd Indien im Wortschatz der Sprache Paliyan und am häufigsten in Neu Guinea in den Sprachen und Gegenden von Lower Valley Hitigima, Jalé, Murray Island, Pyramid-Wodo, Upper Pyramid und bei den Torres Straits Tribes. Ebenfalls im neuguineasischen Dugum Dani benutzt man die zweifarbige Terminologie: das Wort *modla* bedeutet Licht, Helle und Weiß; *mili* das Gegenteil, nämlich Dunkelheit und Schwarz. Vgl.: BERLIN, S.2 und S.46. Zu ähnlichen, wenn auch noch nicht weiter präzisierten Ergebnissen, kommt Benjamin Jan Kouwer: KOUWER, S.12-13.

Nach umfänglichen Tests stellte der Sprachforscher Virchow darüberhinaus fest, daß einzelne Kulturen auch solche Farben unterscheiden können, für die in der jeweiligen Sprache keine Farbbezeichnungen vorgesehen sind. Dadurch konnte widerlegt werden, „daß die Sprache ein gültiger Hinweis auf die optischen Fähigkeiten sei, daß es eine Verbindung zwischen kulturellen Entwicklungsstand und physiologischer Farbempfindlichkeit gebe [...]“; in: KNUF, S.25.

²⁶ In dieser Vielzahl an Bezeichnungen für die Farbe Weiß werden die Eigenschaften, der Farbton und die Konsistenz des Schnees zum Ausdruck gebracht. Obwohl die Eskimos hiermit als Schnee-Experten zu gelten haben, gibt es in ihrer Sprache keine übergreifende Vokabel für den Schnee an sich. Vgl.: HELLER 2000, S.170 sowie SCHUTH, S.97. Elke Nowak stellte eine Liste der gebräuchlichen Ausdrücke für die Konsistenz des Schnees bei den Inuit zusammen; vgl.: NOWAK, Elke, Schnee und Eis in Kalaallit, in: *du - Die Zeitschrift der Kultur*, 586, Nr.12, Dezember 1989, S.74 sowie Dokumentenanhang: VI. Weiß: Schnee und Eis bei den Inuit.

Ein ähnliches sprachliches Phänomen läßt sich in Luristan im südwestlichen Iran feststellen. Dortige Viehnomaden besitzen mehrer Vokabeln für Weiß, die objektbezogen mit verschiedenen Tierarten assoziiert werden. Die folgenden Bezeichnungen sind allesamt als „weißfarben“ zu übersetzen: *sorkhan*, *souz*, *sisar*, *alus*, *souz* und *sefid*; sie benennen in dieser Reihenfolge das Pferd, den Esel, das Schaf, die Ziege, die Kuh und das Huhn; vgl.: HAARMANN, S.60.

stammt ursprünglich das Farbvokabular? Ebenso wie die beiden Sprachforscher gehen wir hierbei von der „Ur“-Vokabel der Farbbezeichnungen aus und beschränken uns auf die Entwicklungsgeschichte des Wortschatzes zur Farbe Weiß.

B. II. 1. Die Bedeutung von Farbwörtern

Der deutschsprachige Wortstamm des Begriffes „Farbe“ stammt aus dem Althochdeutschen und ist mit dem Wort *farawa* überliefert. Ursprünglich beschrieb man mit dieser Vokabel die Eigenschaften und das Aussehen eines Gegenstandes oder einer Person. Gleichzeitig ist aus anderen Sprachen belegt, daß der Begriff für Farbe vielerlei verschiedene Anhaltspunkte zu einem Objekt beinhalten kann. Hierzu zählen etwa der Charakter und das Wesen eines Dinges oder eines Körpers, aber auch dessen Erscheinungsweise, Form und ebenso dessen weitere Qualitäten. Insgesamt werden mit einem Farbwort die zusammenfassenden Eigenschaften eines Objektes unter dem Gesichtspunkt der Ähnlichkeit angegeben.²⁷

Genau dies bildet auch die Grundlage für alle maßgeblichen Wortstämme des Farbwortes für Weiß. Ausgedrückt wird durch die unterschiedlichsten Weiß-Vokabeln sowohl die Beziehung zwischen Weiß und dem Licht und zu allem, was dem Auge als hell erscheint.²⁸ Andererseits benennen diese Vokabeln auch einen bestimmten Farbton, der alle weißlich aussehenden Gegenstände qualifiziert. So wird durch ein Farbwort für Weiß dessen Farbton zum Ausdruck gebracht. Von „schneeweiß“ und „milchweiß“ bis hin zu „silbern“, „elfenbeinfarben“ und „marmorweiß“ reicht hierbei die Skala.²⁹ Darüberhinaus kann mit diesen Benennungen von weißer Farbe gleichzeitig auf die Charaktereigenschaft eines Dinges oder eines Wesens verwiesen werden. Die jeweiligen die Farbe Weiß ausdrückenden Begrifflichkeiten dienen gleichermaßen dazu, Dinge auf einer metaphorischen Ebene zu bewerten, ihren Materialwert hervorzuheben oder auf ihren Glanz neben der Farbe hinzuweisen. Manch eine Vokabel für Weiß steht sogar in direktem Zusammenhang mit der weiblichen Schönheit.³⁰

²⁷ Vgl. u.a.: BRUNS, S.10 und S.14, DÜRBECK, Helmut, Zur Charakteristik der griechischen Farbenbezeichnungen (Diss.), Bonn 1977, S.20 und KOUWER, S.8.

²⁸ Frieling verweist auf folgende sprachliche Verwandtschaften: „Auch bei Weiß gibt es gemeinsame Hinweise in vielen Sprachen auf etwas Bekanntes: das Licht! Sanskrit *candra*, lateinisch *candidus*. In den slawischen Sprachen besteht ebenfalls eine Beziehung zwischen Helligkeit und dem Farbnamen für Weiß. Das englische *white* ist nach dem Farbnamenlexikon [...] aus dem germanischen *chxwitta* abzuleiten, das sogar mit dem russischen *svet* = Licht verwandt ist.“; in: FRIELING, Heinrich, Mensch und Farbe, München 1974⁵, S.66-67. Vgl. auch: KOUWER, S.13-14.

²⁹ Vgl. hierzu eine Übersicht der Bezeichnungen von verschiedenen weißen Farbtönen im Dokumentenanhang: **III. Weiße Künstlerfarben - Weiße Farbbezeichnungen.**

³⁰ Gerhard Reiter untersucht hierzu insbesondere griechische Farbvokabeln. Die Weißbezeichnungen „schneeweiß“ und „milchweiß“ stehen demnach nicht alleine für einen Farbton, sondern gleichzeitig für die Adjektive „positiv“ und „schön“. Ebenso meint man mit „silbern“ einerseits zwar die Farbigkeit des Materials, aber gleichermaßen die Stofflichkeit desselben. „Elfenbeinern“ meint Glanz und Farbe des Rohstoffes und

Die heute gebräuchliche deutsche Farbbezeichnung „Weiß“ stammt aus dem Althochdeutschen und leitet sich vom Wortstamm *wiz* oder *hwiz* ab.³¹ Woher es seine inhaltlichen Bedeutungsebenen nimmt, liegt hingegen in weitaus älteren Sprachwurzeln verborgen. Die hebräischen, griechischen und romanischen Grundlagen zur Farbbezeichnung von Weiß scheinen zwar dem Wortlaut nach nichts mit der heutigen deutschen Vokabel „Weiß“ zu tun zu haben, jedoch liegen in eben diesen Sprachen alle Konnotationen und Auslegungen zur Farbe Weiß, wie wir sie bis zum heutigen Tage gebrauchen, begründet.

B. II. 2. Weiß: Sprichwörter und idiomatische Wendungen

Die eben eruierten sprachlichen Grundlagen der Farbwörter für Weiß lassen sich bis in unsere Epoche hinein verfolgen und immer auf dieselben Wurzeln zurückführen. Die heutige Sprichwortkultur und auch bereits vergessene und nicht mehr angewandte idiomatische Wendungen und Ausdrücke basieren größtenteils auf diesen hier erörterten Traditionen.

Im Lateinischen heißt Weiß *albus*. Davon abstammend ergeben sich zahlreiche, dem deutschen Wortschatz einverleibte Begriffe, die aus unserem Alltagsleben nicht mehr wegzudenken sind. Unser heutiges Fotoalbum etwa verdankt seine Bezeichnung der lateinischen Sprache, indem man damit im Alten Rom eine weiße Tafel für Bekanntmachungen meint. Auch heute gilt es, dieses anfangs leere, aus weißen Blättern bestehende Album mit Erinnerungen zu füllen.³² Ebenso das liturgische weiße Gewand des katholischen Priesters, die Albe, entstammt dem Wortlaut nach dem Lateinischen und wurde dort als *alba tunica* bezeichnet.³³ Der sogenannte Albinismus bedeutet ein erblich bedingtes Fehlen an dunklen Pigmenten bei Lebewesen, deren Haut und deren Haare dadurch einen Hang zum Weißlichen erhalten.³⁴ Auch bei Richard Wagner ist Wotan der Licht-Albe. Nicht

zugleich den Wert dieser Kostbarkeit. Als letztes Beispiel sei „marmorweiß (-glänzend)“ genannt, was als Metapher für die weibliche Schönheit gebraucht wird. Vgl.: REITER, S.66-72.

³¹ Das Deutsche und das englische Farbwort für Weiß besitzen dieselben Wurzeln. Dementsprechend läßt sich das englische *white* aus der mittellenglischen Vokabel *whit* und aus dem altenglischen *hwit* ableiten. Aus dem altnorwegischen Sprachgebrauch entstammt das Wort *hvitr*. Vgl.: WEBSTER'S THIRD NEW INTERNATIONAL DICTIONARY OF THE ENGLISH LANGUAGE, hg.v. Philip Babcock Gove u.a., Köln 1961³, S.2606. Zu den griechischen Farbwörtern für Weiß siehe: REITER.

³² Vgl. u.a.: BRAEM, Harald, Die Macht der Farben, München 2001⁴, S.166 und HELLER 2000, S.172.

³³ Lat. *alba*, weißes Gewand, Feiertagskleid, weißes Chorhemd der Geistlichen. Ebenso die griechischen Priester tragen zum Zeichen ethischer Reinheit und Vollkommenheit weiße Gewänder; vgl.: LURKER, Manfred, Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole, München 1973, S.352.

³⁴ Im Volksglauben wird der Albinismus oft als negativ ausgelegt: er entstehe nach dem Ehebruch, durch Mondeinfluß, oder durch dämonisches Zutun. Der Albinismus kann auch ambivalente Charakterzüge annehmen, indem er entweder Unglück oder Glück verheißt. Vgl.: WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, begründet v. Oswald A. Erich und Richard Beitzl, Stuttgart 1974³, S.11. In manchen Völkern hingegen werden Albinos für Heilige gehalten; vgl.: KOUWER, S.100.

zuletzt rührt auch die Begrifflichkeit des Albedo-Effektes, der 100%-igen Reflexion von Licht aus diesem Wortstamm.³⁵

Ein weiteres lateinisches Farbwort für „Weiß“ lautet *candidus*³⁶, wovon das heutige deutsche Wort für den Kandidaten abgeleitet wird. Im Alten Rom sind die Kandidaten die Amtsanwärter, welche sich mit der *toga candida* bekleiden, einem zusätzlich durch Kreide geweißten Gewand.³⁷ Nicht wie im Griechischen ist im lateinischen Sprachgebrauch die Vokabel für das Licht mit dem Farbwort für Weiß im doppelten Wortsinn gleichzusetzen. Nichtsdestoweniger benutzen wir als Einheitenzeichen für die Beleuchtungsstärke das lateinische Wort für „Licht“, nämlich *lux*³⁸, und gleichzeitig geben wir die Einheit der Lichtstärke in *Candela* an.³⁹ Und letzten Endes bedient sich auch die Kosmetikindustrie etymologischen Wissens, indem ein bekanntes Pflegeprodukt mit dem lateinischen Adjektiv für „schneeweiß“, *niveus*⁴⁰, bedacht wird.

Es würde innerhalb dieser Kapitel zu weit führen, eine lückenlose Untersuchung von Sprichwörtern, idiomatischen Wendungen und deutschem Sprachschatz im Zusammenhang mit der Farbe Weiß anzustellen. Hier sollte lediglich gezeigt werden, auf welchen etymologischen Grundlagen unser Verständnis für das Vokabular zu „Weiß“ beruht.⁴¹ Im weiteren wird es sich aber als ebenso wichtig erweisen, neben der etymologischen Basis auch die inhaltlichen und damit symbolischen Gegebenheiten zu erforschen, welche zu einer umfassenden Interpretationsgeschichte der Farbe Weiß beitragen.

B. III. Religiöse Symbolik der Farbe Weiß

³⁵ Alle Informationen zum Albedo-Effekt finden sich in Kapitel A.II.4. Ideal-Weiß und im Dokumentenanhang: II. Tabellarische Übersicht der Albedo-Werte.

³⁶ Lat. *candidus*, „glänzendweiß“, „schneeweiß“, „weißschimmernd“, auch „fleckelos“.

³⁷ Kandidat, lat. *candidatus*, „Amtsbewerber“. Vgl. auch: RADKE, S.67. Gerhard Radke berichtet, daß sogar der Nacken der Kandidaten geweißt wird, „ut populo notabiliores essent“. Auch die römischen Offiziere der Kaiserzeit, die Soldaten der Leibgarde und die Magistratsangehörigen sind weiß gekleidet. Im oströmischen Hofzeremoniell sind es große, kräftige Männer, welche die *Candida*, die Ehrenwache, bilden. Vgl. auch: HAEBERLEIN, S.80 und S.89 sowie WAGNER, S.48.

³⁸ Lat. *lux*, „Licht“, „Helligkeit“, „Glanz“. Vgl. auch: REITER, S.22.

³⁹ Ein Lux (lx) ist die Beleuchtungsstärke, die auf einer Fläche herrscht, wenn auf 1 m² der Fläche gleichmäßig verteilt der Lichtstrom 1 Lumen (lm) fällt: $1 \text{ lx} = 1 \text{ lm/m}^2 = 1 \text{ cd} \times \text{sr/m}^2$. Die Candela (cd) ist die Einheit der Lichtstärke und der Steradian (sr) die des Raumwinkels.

⁴⁰ Lat. *niveus*, Schnee..., schneeweiß. „Nivea“ müßte demnach als die „Schneeweisse“ übertragen werden; vgl.: HELLER 2000, S.173.

⁴¹ Um eine erweiterte Sicht auf diese Problematik zu gewährleisten, findet sich im Dokumentenanhang eine umfangreiche Aufstellung einiger weiterer Konnotationen zu Weiß, deren Ursprünge heute größtenteils in Vergessenheit geraten sind: VII. Sprachliche Wendungen und Idiome mit „Weiß“. Das vollständige Verständnis dieser Sprichwortkultur kann sich allerdings erst erschließen, wenn auch im folgenden das symbolische Einmaleins der Farbe Weiß hinreichend untersucht ist.

In der christlichen Tradition verkörpert die Farbe Weiß gleichermaßen das Unantastbare wie das Unangetastete. Befragt man heute eine repräsentative Anzahl an Menschen zur Farbe Weiß, so setzen sie diese in hohem Maße mit religiösen Abstrakta wie der Frömmigkeit und dem Glauben gleich.⁴² Die Kirche bedient sich eben dieser festgelegten Paradigmen und trägt selbst im Verlaufe der Jahrhunderte zur Entwicklung derselben bei. Im christlichen Sinne steht demnach auch heute noch die Farbe Weiß für das ungebrochene Licht und den Frieden, für Freude und Festlichkeit, was sich in der Nutzung bestimmter Gewänder und Paramente äußert, und Weiß verbindet sich gedanklich ebenso automatisch mit den Hauptträgern des christlichen Glaubens, mit der Dreifaltigkeit - Gottvater, seinem Sohn und dem Heiligen Geist - wie auch mit weiteren himmlischen Mittlern, so mit Maria, den Heiligen und Engeln.⁴³

Daß dem Erlangen einer derartigen Prägung der Vorstellungskraft des Menschen eine lange Entstehungsgeschichte vorangeht, ist begreiflich. Die Ursprünge der Tradition eines kirchlichen Farbenkanons sind in einer engen Verquickung von weltlichen und religiösen Belangen zu suchen. Haerberlein geht davon aus, daß „die Entwicklungsgeschichte [...] allgemein dort zu suchen sein [wird], wo das religiöse Machtzentrum sich anschickt, einen Kultstil auszubilden und die *urbs romana* in eine *urbs christiana* umzugestalten.“⁴⁴ Die Begründung einer christlichen Farbvorstellung hänge dabei von vier grundlegenden Faktoren ab. Zum einen dienten die imperialen Triumphfarben als Vorbild für eine hierarchische Farbordnung auch im christlichen Sinne, zum anderen würden Überlieferungen des Urchristentums zur Herausbildung von Vorstellungsfarben miteinbezogen. Als dritten Ursprung zieht Haerberlein die Quellenschriften des Alten und Neuen Testaments heran und betont nicht zuletzt das profane Vermögen der Herstellung von Farbmaterialeien: was in weltlicher Hinsicht als gut und teuer gelte, dürfe alleine als höchstmögliche Versinnbildlichung des Göttlichen herangezogen werden.⁴⁵ Demnach geht dem christlichen

⁴² Eva Heller stellt hierzu grundlegende Umfragewerte zusammen. Vorgegeben sind Farbwörter, welche abstrakten Begriffen zugeordnet werden sollen. Weiß wird zu 34 % dem Glauben gleichgestellt und zu 37 % der Frömmigkeit. Vgl.: HELLER 2002, S.146; siehe auch Grafiken im Farbteil mit folgenden Ergebnissen: das Gute = 47 %, das Ideale = 25 %, die Sauberkeit / Reinheit = 88 %, die Unschuld = 86 % und die Wahrheit = 48 %.

⁴³ Vgl. u.a.: FISCHER 2000, S.210 und S.212, sowie FORSTNER, Dorothea, Die Welt der Symbole, Innsbruck-Wien 1986⁵, S.122-123.

⁴⁴ HAEBERLEIN, S.81. Haupt setzt hinzu: „Die kirchlich-christliche Symbolik knüpft an einen schon bestehenden Farbenkanon an. Kultisch bedeutsame Farben gab es schon vor dem Auftreten der christlichen Kunst. Das hinderte aber nicht daran, daß sich auf Grund dieser Erscheinung eine bewußt farbensymbolisch gestaltende Kunst entfalten konnte, die in ihrer Art als Novum auftrat.“; in: HAUPT, S.51.

⁴⁵ Vgl.: HAEBERLEIN, S.80-81. Auch geographische Hinweise folgen. Quellen der vorchristlichen Farbsymbolik stammen etwa aus dem östlich-asiatischen Kulturkreis, dem Süden Italiens, Kleinasien (Syrien) und den nordischen Malschulen in Angelsachsen, Irland und Franken (7. Jh.); „Die Farbvorstellungen liegen in den weiten Räumen des Nordens Europas und Asiens. Beide Farbvoabelgruppen, die christlich-kultische wie auch die völkisch-dekorative, werden aufeinandertreffen und sich mischen, dem Vorgang christlicher Legendenbildung vergleichbar. Der Schauplatz solcher Auseinandersetzungen sind die vom Mittelmeerzentrum aus gesehenen Randgebiete.“; in: HAEBERLEIN, S.81 und S.82.

Farbkanon das irdisch-imperiale Vorbild voran und tritt infolgedessen ein in den vorgestellten Himmelsraum.⁴⁶

Jedoch fehlte es im Frühchristentum noch an konkreten Vorgaben, wie eine Nutzung der jeweiligen Farben im religiösen Kontext stringent umzusetzen sei. Auch kann keine Rede von einer langwährenden Gültigkeit oder eines feststehenden Farbenkanons sein. Dadurch kommt es oftmals zu einer widersprüchlichen Nutzung von Farben.⁴⁷ Aus diesem Grund wird es notwendig, Eindeutigkeit in der christlichen Kunst und ihrer Farbigkeit zu erzielen. Bereitwillig nimmt man hierbei Anleihen bei profanen Vorbildern, um den religiösen Vorstellungen eine plausible und jedermann zugängliche Farbigkeit zuzuordnen. Im Zuge dieser Entwicklungen werden auch Farben symbolhaft eingesetzt. In erster Linie kommt es dabei auf die Überzeugungskraft und eingängige Sinnfälligkeit der Farbsymbolik an, weniger auf ein Nachahmen natürlicher, weltlicher Sachverhalte. Damit wird bezüglich der Farbe neben ihrer übertragenen Symbolhaftigkeit gleichzeitig ein Gefühlserlebnis beschrieben, auf welches man heute etwa in der monochromen Malerei und der Farbfeldmalerei zählt. Die erstmalige Selbstständigkeit der Farben im Mittelalter ist ausschlaggebend für einen neu geschaffenen Erlebnisbereich des Menschen, welcher nicht alleine religiöse Gefühle transportieren muß, sondern im Verlaufe der Jahrhunderte auf vielerlei Bereiche übertragen wird. So geschehen in der Moderne.⁴⁸

Eine einheitliche Regelung der symbolischen Nutzung von Farbwerten entsteht erstmals unter Papst Innozenz III. (1198-1216): „De sacro sancti altaris mysterio“ bildet ein ordnendes Element anhand einer bindenden Farbikonographie.⁴⁹ Priester und Mönche machen den Gläubigen mit der Bedeutung dieses Farbkanons vertraut. Jene sind es auch, welche für die

⁴⁶ Vgl.: HAEBERLEIN, S.85. Die christliche Symbolik von Farben beschreitet von hier aus wieder einen rückläufigen Weg hin zu imperialer Kunst und Kultur. Nach der CHARTA CORUNTIANA können folgende Imperialfarben ausgemacht werden: *leucos* (Hellweiß), *albus* (Weiß), *melinus* (Gelb), *rhodinus* (Rosenrot), *porphyreus* (Purpur), *coccus* (Scharlach), *prasimus* (Grün), *leucorhodinus* (helles Rot), *cocomelinus* (Gelbrot) und *rhodemelinus* (feines Gelbrot); vgl.: HAEBERLEIN, S.86. Wiederum findet Weiß an erster Stelle Erwähnung.

⁴⁷ Vgl.: EPPERLEIN, S.69.

⁴⁸ Gottfried Haupt spricht in diesem Zusammenhang von „wahrhaftig verinnerlichter Kunst“ und gleich darauf: „Selbst über die natürlichen und gegenständlichen Erfordernisse kann die Symbolfarbe schrankenlos hinwegschreiten, um in aller Eindringlichkeit nur der fordernden Idee zu genügen.“; in: HAUPT, S.45 und S.46. Daß gerade dieser Aspekt insbesondere für die Farbe Weiß geltend gemacht werden muß und unter anderem für die Untersuchung der Kunstwerke der in dieser Arbeit ausgewählten Künstler zutreffend ist, wird in den entsprechenden Kapiteln deutlich.

⁴⁹ Der darin propagierte Farbkanon bleibt bis zum Konzil von Trient (1545-63) gewissermaßen unantastbar; vgl.: PASTOUREAU, Michel, *Blue. The History of a Color*, Princeton-Oxford, New Jersey, USA, 2001, S.36 und S.39. Vgl. auch: EPPERLEIN, S.69; HAUPT, S.42; JEDLICKA, Gotthard, *Macht der Farbe in der Malerei des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1962, S.6; KOCH, S.270; LAUFFER, S.18, und SCHMIDT, Heinrich und Margarethe, *Die vergessene Bildsprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik*, München² 1982, S.313.

Erst im Jahre 1960 wird der „Codex Rubricarum“ ins Leben gerufen, der den regionalen Bischofskonferenzen die Möglichkeit eröffnet, die liturgische Farbsymbolik den jeweiligen kulturellen Verhältnissen anzupassen. Vgl.: KNUF, S.32.

genaue Einhaltung der Vorschriften garantieren, indem sie als Auftraggeber von christlicher Kunst präzise Angaben zur farbigen Ausführung der Werke machen.⁵⁰

Die Farbe Weiß steht innerhalb dieses Farbenkodexes an eindeutiger und bedeutsamer Stelle. Sie symbolisiert Unschuld sowie Reinheit und wird insbesondere als Gewandfarbe von Engeln, Evangelisten, Aposteln, Heiligen, Märtyrern und des Klerus angeführt.⁵¹

B. III. 1. Das Licht der Bibel

Gott Sprach: Es werde Licht! und es wurde Licht. Gott sah, daß das Licht gut war. Gott schied das Licht von der Finsternis. Und Gott nannte das Licht Tag und die Finsternis nannte er Nacht.
[Gen 1, 3-5]⁵²

Der erste, lichtbringende Satz des Alten Testaments ist heute in mancherlei Sinn beinahe zur Platitüde verkommen und wird nur allzu häufig in einem Gemisch von Zusammenhängen gebraucht, welches nichts mit der eigentlichen, überwältigenden Aussage dieser einzelnen Order Gottvaters zu tun hat: der Geburtsstunde der Schöpfung und des Lichtes und damit nicht zuletzt der Farben. Nicht nur eine ganze Welt wurde erschaffen, sondern gleichfalls die Finsternis überwunden und Gegenstände und Farben wahrnehmbar gemacht.⁵³

Gott bringt der Menschheit das Licht und verkörpert sich darin selbst. Das Alte und das Neue Testament stimmen hierin in der Beschreibung Gottvaters überein: In den Psalmen wird die lichterfüllte Kleidung geschildert⁵⁴, dessen, „der in unzugänglichem Licht wohnt“ [1 Tim 6,12]. Mit der Verbreitung des göttlichen Lichtes unter den Menschen geht man ebenso oft die Verbindung zwischen eben diesem Licht und der Verkündigung der Wahrheit ein. Gottvater ist damit nicht alleine eins mit dem Licht, sondern steht gleichermaßen für die Wahrheit: „Das Licht bedeutet deshalb das Wahre, weil es ebenso klar ist wie die Wahrheit.

⁵⁰ Vgl.: HAUPT, S.121.

⁵¹ Koch bezeichnet die Farbe Weiß als „die älteste und allgemeinste der liturgischen Farben, [...]“; in: KOCH; S.270. Vgl. hierzu auch: HAEBERLEIN, S.89 und LAUFFER, S.18-19.

⁵² Auch heute noch werden in psychologischen Untersuchungen Abstrakta wie „der Anfang“ (zu 46%) oder „das Neue“ (zu 30%) intuitiv mit dem Licht und der Farbe Weiß in Verbindung gebracht. Vgl.: HELLER 2002, S.147.

⁵³ Margarete Bruns bezeichnet Gott als den alleinigen Machthaber über die Einheit und Vielfalt der Farben; vgl.: BRUNS, S.190. Daß dafür die Rolle des Lichtes als himmlischer Bote nicht als wertvoll genug eingeschätzt werden kann, formuliert Sedlmayr wie folgt: „Der Himmel hat drei Schichten: Das Emyreum ist immobilis, lux pura, totaliter lucidum. Der Kristallhimmel: uniformis, mobilis, totaliter diaphanum. Das Firmament (im engeren Sinne): difformis in partibus seu multiformis, mobilis, partim lucidum, partim diaphanum. Man muß also drei Grade der Vollkommenheit in der Materie unterscheiden: reine Lichthaftigkeit, Durchsichtigkeit, Undurchsichtigkeit. Reine Lichthaftigkeit kommt dem Himmel (im engeren Sinn), dem Emyreum zu, Undurchsichtigkeit dagegen ist das Erbteil der Erde. Das Durchsichtige ist eine Eigenschaft intermediärer Körper wie des Äthers, des Feuers, des Glases. [...] Aber die oberste Quelle der Vollkommenheit aller Körper, welcher Art sie auch seien, ist das reine Licht: species et perfectio corporum omnium est lux.“; SEDLMAYR, Hans, Das Licht in seiner künstlerischen Manifestation (1960), Mittenwald 1979², S.37.

⁵⁴ „Du hüllst dich in Licht wie in ein Kleid.“ [Ps 104,12].

‘Klar’ aber läßt sich eigentlich nur vom Licht aussagen; die Wahrheit kann man nur in übertragener Bedeutung ‘klar’ nennen. Die Ähnlichkeit zwischen Licht und Wahrheit ist also geistig. [...] Licht gilt als Symbol der Wahrheit auch deshalb, weil wir ohne Licht nichts zu erkennen vermögen, als Symbol des Guten, weil dieses den Tag nicht zu scheuen braucht.“⁵⁵

Um das Licht schaubar zu gestalten, wird in der christlichen Vorstellung und besonders in der Bibel einer einzelnen Farbe eine Bedeutungsebene eingeräumt, welche keiner anderen in diesem Maße zuteil wird: dem Glanz der Farbe Weiß. Mit der hieraus resultierenden Argumentation zur Bewandnis der Farbe Weiß in der Bibel stoßen wir unweigerlich auf einen Widerspruch, welcher sich bereits in der Nutzung des Terminus Farbe im Zusammenhang mit Weiß offenbart. Wissenschaftler sind sich darin einig, daß sich sowohl das Alte, als auch das Neue Testament in sprachlicher Hinsicht als eher „farbenfeindlich“⁵⁶ herausstellen. Nicht einmal ein Wort für ‘Farbe’ sei darin präsent, und dies, obwohl es den Texten nicht an attributivischer Farbenvielfalt fehle: von gefärbten und bunten Stoffen und Gewändern ist die Rede. Jedoch ohne eine genaue Nennung des jeweiligen Farbwertes. Dies zeige, daß Farben noch nicht als abstrakte Größen benutzt werden, sondern lediglich als Bestandteil der äußeren Hülle der Objekte geltend gemacht werden können.⁵⁷ Ganz anders aber verhält sich dies im Dualismus von Licht und Finsternis. Während die Finsternis viel häufiger als das Lichtlose, als Dunkelheit und damit als Verkörperung des Bösen zum Ausdruck kommt, erhält das im Wesen Lichthafte, Gute und Wahre meist einen tatsächlichen Farbwert, nämlich Weiß.

Im engsten Sinne des Wortlautes dürfte Weiß nicht als Farbe genannt, sondern müßte genau genommen als unbunte Farbe tituiert werden. Insofern bleibt die Argumentation der Farbenfeindlichkeit der Bibel weiterhin stimmig, da neben Weiß keine anderen Farbwerte darin genannt werden. Trotzdem soll auch im weiteren von Weiß als einer Farbe die Rede sein und wir behandeln diese im folgenden als Erhabenste unter allen Farben, welche in der Bibel zum Ausdruck gebracht wird.

„Mit Assoziationen zum Licht beginnt die Symbolik von Weiß“⁵⁸, so Heller. Da Gottvater als Lichtbringer gilt, ist es auch hier nur ein kleiner Schritt vom Licht zur Symbolfarbe Weiß im Zusammenhang mit der höchsten unter den Lichtgestalten des Himmels: „Sein Gewand war

⁵⁵ KRANZ, S.30-31.

⁵⁶ Vgl.: SCHUTH, S.44

⁵⁷ Vgl.: GRADWOHL, Roland, Die Farben im Alten Testament. Eine terminologische Studie, Berlin 1963, S.1 und HAUPT, S.54: Haupt spricht ebenfalls davon, daß im Alten und Neuen Testament keine Farben Erwähnung finden, sondern deren Anblick umschrieben wird.

⁵⁸ HELLER 2000, S.158.

weiß wie Schnee, sein Haar wie reine Wolle.“ [Dan 7,9] Dergestalt wird in den Theophanien das physische Erscheinungsbild des „Hochbetagten“ beschrieben, als er auf seinem Himmelsthron Platz nimmt. Eben diese Darstellung wiederholt sich in der Apokalypse: „Sein Haupt und seine Haare waren weiß wie weiße Wolle, leuchtend weiß wie Schnee [...] und sein Gesicht leuchtete wie die machtvoll strahlende Sonne. [...] Er aber legte seine rechte Hand auf mich und sagte: Fürchte dich nicht! Ich bin der Erste und der Letzte und der Lebendige.“ [Offb 1, 14-18] So offenbart sich der auferstandene Christus dem Johannes. Angesichts des weißen Haupthaars ist Jesus hier eine Allegorie auf Gottvater.⁵⁹

Die Heilige Schrift verfolgt jedoch nicht alleine in der Darstellung Gottvaters eine eindeutige Auslegung von Weiß als Farbe der Reinheit und Unschuld. Damit avanciert Weiß vor allem zur Symbolfarbe des rettenden Heilands, sowohl an dessen Kleidung ersichtlich, als auch in den ihn umgebenden attributiven Beigaben. Sein Gewand ist aus feinem, weißem Linnen, dem Byssus.⁶⁰ Besonders in den vier Evangelien des Neuen Testaments findet sein leuchtend weißes Erscheinungsbild Erwähnung: „Und er wurde vor ihren Augen verwandelt; sein Gesicht leuchtete wie die Sonne, und seine Kleider wurden blendend weiß wie das Licht.“ [Mt 17,2] Petrus, Jakobus und Johannes erleben so die Verklärung Christi auf dem Berg Tabor. Das Markus-Evangelium berichtet zum selben Ereignis, daß „seine Kleider strahlend weiß [werden], so weiß, wie sie auf Erden kein Bleicher machen kann.“ [Mk 9,3], und gemäß dem Lukas-Evangelium wurde „sein Gewand [...] leuchtend weiß.“ [Lk 9,29] Damit wird Jesus als außerhalb der irdischen Farbenwelt wahrgenommen, indem er im der Welt entrückten Licht des Erleuchteten erstrahlt.⁶¹ Auch die Beigaben des Christkönig erscheinen in weißer Farbe. So reitet dieser zum Endkampf auf einem weißem Pferd, „und der, der auf ihm saß, heißt ‘Der Treue und Wahrhaftige’, gerecht richtet er und führt Krieg.“ [Offb 19,11].⁶² Begleitet wird er von den Heeren des Himmels „auf weißen Pferden; sie waren in reines, weißes Leinen gekleidet.“ [Offb 19,14]. Weiße Pflanzen- und Tiersymbolik werden

⁵⁹ Vgl.: LADNER, Gerhart B., Handbuch der frühchristlichen Symbolik. Gott, Kosmos, Mensch, Stuttgart-Zürich 1992, S.53-54 sowie SCHUTH, S.45.

⁶⁰ Byssus ist ein außerordentlich feines, druchschimmerndes, sehr haltbares und geschmeidiges Gewebe. Der Faden hierfür wird aus den Sekretfäden bestimmter Muscheln gewonnen und deswegen auch Muschelseide genannt. Fehlerhaft ist deshalb die wörtliche Übersetzung aus dem Griechischen, die seine Herkunft auf die Erde, die den Flachs hervorbringt, zurückführt. Das weiße Byssus-Linnen wird getragen als Zeichen der Reinheit und Erlösung: „Das Leinen bedeutet die gerechten Taten der Heiligen.“ [Offb 19,8] Die Vorschrift der mosaïschen Gesetze gebietet die Nutzung des Byssus für die Vorhänge des Heiligen Zelttes und für die Gewänder der Hohenpriester [Ex 26,1 & 31; Ex 28,5]. Vgl.: FORSTNER 1986⁵, S.115-116.

⁶¹ Vgl. u.a.: BRUNS, S.209, FORSTNER 1986⁵, S.123 sowie LURKER 1973, S.352.

⁶² Siehe auch Offb 6,2: „Da sah ich ein weißes Pferd; und der, der auf ihm saß, hatte einen Bogen. Ein Kranz wurde ihm gegeben, und als Sieger zog er aus, um zu siegen.“

dem Heilsbringer zugeordnet und im übertragenen Sinne verwandelt er sich in das weiße Lamm und in die weiße Hostie.⁶³

Neben der in weißer Farbe symbolisierten Trinität werden noch weitere Figuren der Bibel mit dieser Farbe versinnbildlicht. Dazu zählen die Jungfrau Maria, alle Engel und Heiligen, die Märtyrer und Jungfrauen⁶⁴, Büßer, Getauften und Erlösten sowie die Priester. In der christlichen Vorstellung sind sie entweder in weißen Gewändern veranschaulicht, oder sie werden mit weißen Attributen in Verbindung gebracht.⁶⁵ Der *Genter Altar* zeigt deshalb nicht alleine die Engel und Apostel in weißen Farben gekleidet rings um den Altar mit dem weißen Lamm Christi gruppiert, sondern im Hintergrund der Haupttafel finden sich auch zahlreiche weißfarbene Blumen, um die Schar der Märtyrerinnen zu kennzeichnen.⁶⁶

Auch die Tatsache, daß Engel bis in volkstümliche Bereiche hinein als reine, weiße Wesen allegorisiert werden, hat seine Wurzeln in den biblischen Schriften. Bereits im ersten Buch Moses werden Engel als Jünglinge in weißen Gewändern geschildert und im Buch Daniel fällt der Hinweis, daß diese aus weißem Linnen gemacht seien [Dan 10,5]. Auch die Evangelisten berichten entsprechend über den Engel, welcher Mutter Maria und Maria Magdalena am leeren Grabe Christi begegnet: „Plötzlich entstand ein gewaltiges Erdbeben; denn ein Engel des Herrn kam vom Himmel herab, trat an das Grab, wälzte den Stein weg und setzte sich darauf. Seine Gestalt leuchtete wie ein Blitz, und sein Gewand war weiß wie Schnee.“ [Mt 28,2-3] - „Sie gingen in das Grab hinein und sahen auf der rechten Seite einen jungen Mann sitzen, der mit einem weißen Gewand bekleidet war; da erschrakten sie sehr.“ [Mk 16,5] - „Da sah sie zwei Engel in weißen Gewändern sitzen, den einen dort, wo der Kopf, den anderen dort, wo die Füße des Leichnams Jesu gelegen hatten.“ [Joh 20,12]. In der Apostelgeschichte werden die zwölf Jünger Jesu von „zwei Männern in weißen Gewändern“ getröstet [Apg 1,10]. Bei der feierlichen Eröffnung des Gerichtsvollzuges sind die sieben Engel der Apokalypse, welche die sieben Plagen verkünden, „in reines, glänzendes Leinen gekleidet und trugen um ihre Brust einen Gürtel aus Gold.“ [Offb 15,6]

⁶³ Genauere Erläuterungen zur Jesussymbolik finden sich im Kapitel B.III.2. Christussymbolik: Das Weiß des Erlösers.

⁶⁴ Allerdings tragen nur die klugen Jungfrauen Weiß, die törichten dahingegen bunte Gewänder. Vgl.: HAUPT, S.84. Auch bei Prozessionen werden die Insignien von weißgekleideten Jungfrauen getragen, den sogenannten Schäppelmädchen. Vgl.: BERLIN (Ausst.kat.), Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde und Museum für Deutsche Volkskunde, Weiße Westen - rote Roben. Von der Farbordnung des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack, 10. Dez. 1983 - 11. März 1984, hg.v. Heide Nixdorff und Heidi Müller, Texte von: Else-Marie Karlsson-Strese, Heidi Müller, Heide Nixdorff, Bernhard Zepernick, Berlin 1983, S.90-108, hier S.92.

⁶⁵ Vgl.: LAUFFER, S.30.

⁶⁶ LADNER, S.143; bei BEHLING, S.45, sind folgende Pflanzen angeführt: Schneeball, Erdbeere, Schwertlilie, Lilie, Maiglöckchen und Maßliebchen.

Engel gelten als Lichtbringer unter den himmlischen Götterboten. Allen voran Luzifer, dessen Name aus der lateinischen Vokabel *lux* für Licht herrührt, der Morgenstern und Sohn der Morgenröte, welcher im Buch Jesaja vom Himmel fällt [Jes 14,12]. Die Gleichschaltung vom lichtbringenden Engel mit dem Belzebub erfolgt im Neuen Testament, indem Lukas den Engelssturz mit Satan in Verbindung setzt: „Ich sah den Satan wie einen Blitz vom Himmel fallen“ [Lk 10,18]. Satan und Luzifer werden miteinander identifiziert. Unter den Gläubigen gelten aber vor allem Engel als Verkörperung der Reinheit im eher weltlichen Sinne. Während man sich Gottvater in unerreichbarem, strahlendem Gold vorstellt, „[...] so ist [...] das Weiß mehr Symbol für die Teilhabe am Göttlichen als für das Göttliche selbst.“⁶⁷ Das Weiß der Engel dient der Ermahnung im christlichen Dienste, deren Reinheit und Keuschheit nachzuahmen.⁶⁸

Im selben Maße gilt Weiß als Merkmal der Reinheit und der Reinen in der Geheimen Offenbarung. Dem eschatologischen Inhalt entsprechend, verkörpert Weiß hier die Farbe der Verklärung und verkündet hierin den Sieg unvergänglicher Herrlichkeit.⁶⁹ Die Unbefleckten werden es sein, die Erlösung finden und sie werden „in weißen Kleidern gehen, denn sie sind es wert. Wer siegt, wird ebenso mit weißen Gewändern bekleidet werden.“ [Offb 3,4-5]⁷⁰ Die 24 Ältesten erscheinen rings um den Thron „in weißen Gewändern und mit goldenen Kränzen auf dem Haupt.“ [Offb 4,4] Ebenso die große Schar der Auserwählten, die aus dem Drangsal in das himmlische Jerusalem eingehen „haben ihre Gewänder gewaschen und im Blut des Lammes weiß gemacht.“ [Offb 7,14] Und die Braut des Lammes „durfte sich kleiden in strahlend weißes Leinen.“ [Offb 19,8]⁷¹

Sicherlich wären in diesem Zusammenhang noch weitaus mehr Textstellen als die wenigen hier genannten anzuführen, um die ansehnliche Präsenz der Farbe Weiß in der Bibel und der Apokalypse deutlich zu machen. Die hier getroffene Auswahl stellt jedoch ausreichend unter

⁶⁷ HAUPT, S.80.

Diese Idee begleitet ebenso die Entstehung der französischen Herrschaftssymbolik: Chlodwig, der Begründer Frankreichs, gelobt im Kampf bei Zülpich im Falle eines Sieges, Christ zu werden. Daraufhin erscheint ihm ein weißgewandeter Engel und überreicht ihm eine Lilie, die er fortan als Schwert benutzen solle. Seit dem erlangten Sieg werden die königlichen Insignien mit Lilien geschmückt und die Lilie tritt seit 1197 im Familienwappen der allerchristlichsten Familien Frankreichs auf. Ludwig IX. setzt bei Kreuzzügen drei Lilien auf das Wappen in seiner Fahne und noch heute scharen sich die Anhänger der Bourbonen um das Lilienbanner. Vgl.: KOCH, S.71.

⁶⁸ Vgl.: HAUPT, S.80 sowie LADNER, S.129.

⁶⁹ Vgl. u.a.: FORSTNER 1986⁵, S.123 sowie LURKER 1973, S.352.

⁷⁰ Und weiter: Offb 3,18: „Darum rate ich dir: Kaufe von mir Gold, das im Feuer geläutert ist, damit du reich wirst; und kaufe von mir weiße Kleider, und zieh sie an, damit du nicht nackt dastehst und dich schämen mußt; und kaufe Salbe für deine Augen, damit du sehen kannst.“, sowie: Offb 6,11: „Da wurde jedem von ihnen ein weißes Gewand gegeben; und ihnen wurde gesagt, sie sollten noch kurze Zeit warten, bis die volle Zahl erreicht sei durch den Tod ihrer Mitknechte und Brüder, die noch sterben müßten wie sie.“

⁷¹ Eine Auflistung der weißen Farbgebung in der Bibel gibt: BRAUN, Joseph, Die liturgische Gewandung in Occident und Orient. Nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik, Freiburg i.Br. 1907, S.759.

Beweis, wie lückenlos sich die Kette der Weiß-Symbolik nicht zuletzt in der Heiligen Schrift aneinanderfügt. Im folgenden sollen die Hauptfiguren der Heilsgeschichte genauer untersucht werden und ebenso die Auswirkung der durch den biblischen Stoff geprägten Farbsymbolik von Weiß, wie sie bis zum heutigen Tage im christlichen Bereich nachwirkt und damit auch in der priesterlichen Gewandung und in kirchlichen Festen Eingang findet.

B. III. 2. Christussymbolik: Das Weiß des Erlösers

Weiß gilt neben Gold als Farbe des ungetrübten Lichtes und verkörpert damit den Inbegriff göttlicher Herrlichkeit. Weiß tritt in den theologischen Schriften sowie in der Malerei und der Literatur als geoffenbarte göttliche Pracht auf und versinnbildlicht gleichzeitig all jene, die dieser Herrlichkeit teilhaftig werden dürfen. In der Farbe Weiß wird materialisiert, was über dem Gewöhnlichen und Alltäglichen steht. Seine Transzendenz und Makellosigkeit macht es zum sublimen Endziel des Menschheitsgedankens, indem wir im Wesen des Weißen das Dasein ohne Sünde, damit die Reinheit und Unschuld, sowie die göttliche Allmacht und Herrlichkeit verkörpert sehen.⁷²

Im vorangehenden Kapitel wurde bereits vielfach auf den Habitus Jesu Christi anhand von biblischen Quellentexten verwiesen und damit auf die beinahe ausschließlich weiße Farbgebung in Bezug auf seine Gewandung. Dennoch ist es nicht alleine die Kleidung, welche als Symbolträger herangezogen werden muß, sondern darüber hinausgehende weißfarbene Symbolik und Attribute, womit der Sohn Gottes ausgezeichnet wird und welche seine Rolle als Erlöser und Retter der Menschheit zusätzlich bestätigen.

Der Heilige Geist etwa komplettiert nicht alleine die Heilige Dreifaltigkeit, sondern ihm erwachsen aus seiner Figuration als Taube noch weitere Bestimmungen im übertragenen Sinne. Als Heiliger Geist verkörpert er die Kirche als Braut Christi und der christlichen Seele. Gleichzeitig steht aber die Taube für die Frömmigkeit der Seelen, die Einfalt und - im christlichen wie auch weltlichen Verständnis - für das Symbol des Friedens. Sie versinnbildlicht darüberhinaus die Schamhaftigkeit und Unschuld, die Bescheidenheit, Sanftmut und Liebe. Im Mittelalter kommen der Taube noch die Attribute der Hoffnung, Mäßigkeit, Eintracht und Demut zu. Tritt die weiße Taube in der Zwölf-Zahl auf, so verweist

⁷² Dies wird bestätigt durch vielfache Umfragen und Statistiken, in denen die Farbe Weiß mit folgenden Begriffen gleichgesetzt wird: Gerechtigkeit, Tugend, Makellosigkeit, Glaube, Liebe, Hoffnung, Uneigennützigkeit, Unschuld, Reinheit, Wahrheit, das Heilige, Göttliche, Religiöse, das Mysterium, das Übernatürliche, Sublime und Himmlische. Vgl. u.a.: HAUPT, S.82, HELLER 2002, 1. Farbteil und S.150 sowie KOUWER, S.97 und S.99.

sie auf die zwölf Jünger des Herrn.⁷³ In all diesen Eigenschaften steht sie der Gestalt Jesu nahe und geht mit diesem als Symbolträger einher.

Auch die Verkörperung des Herrn im Lamm Gottes ist in der Tradition des Weißen als Farbe der Unschuld und des Erlösers verankert. Im *Genter Altar* der Brüder van Eyck schwebt über dem auf dem Altar triumphierenden mystischen Lamm die Taube und sendet die göttliche Erleuchtung in malerisch nachvollzogenen Strahlen vom Himmel. Das Lamm ist die wichtigste und verbreitetste Verkörperung Jesu Christi und seine Symbolik wurzelt ausschließlich in der Heiligen Schrift: einerseits berichtet das Alte Testament vom Sündenbock [Lev 16,10] und andererseits ist Christus versinnbildlicht im Lamm Gottes, welches im Gebet angerufen wird, die Sünden der Welt hinwegzunehmen.⁷⁴ Die eingängigste Verquickung des Jesuskindes mit dem Lamm Gottes macht Raffael in seinem Gemälde *Heilige Familie mit dem Lamm*, worauf Christus auf dem Lamm sitzend dargestellt wird.⁷⁵ Auch die weißfarbene Hostie wird als Verkörperung des Leibes Christi während der Liturgie vom Gläubigen zu sich genommen, um auf diese Weise mit dem Erlöser eins zu werden.⁷⁶

Neben weiß-glänzenden Edelsteinen wie dem Diamanten vermitteln auch vor allem weißfarbene Pflanzen die Präsenz des Gottessohnes. So zum Beispiel die Lilie.⁷⁷ Die Makellosigkeit der weißen Lilie dient im allgemeinen oftmals als Beigabe christlicher Männer und Heiliger und so auch der Thematisierung Jesu. Als Sinnbild des Erwählten und als Keuschheitssymbol tritt sie in direkter Verbindung mit Christus auf: während seiner irdischen Zeit ist sie geschlossen geschildert, wohingegen sie sich in der Auferstehung und der Himmelfahrt mit offenem Kelch präsentiert.⁷⁸ Im Munde des Weltenrichters verweist die Lilie gleichzeitig auf die Gnade des Herrn.⁷⁹ Auch das Maiglöckchen stellt ein Attribut Christi dar und beschreibt ihn im übertragenen Sinne als ‘Geburt des Heils’ und ‘salus mundi’.⁸⁰ Häufig finden sich bei Weltgerichtsabbildungen oder Krippendarstellungen Maiglöckchen (*Convallaria majalis*) zu Seiten und zu Füßen Jesu. Schneeglöckchen (*Galanthus nivalis*) und Stiefmütterchen (*Viola tricolor*) - letztere im Volksmund auch ‘Jesusblümchen’ genannt -

⁷³ Vgl. u.a.: BRUNS, S.187, DOERING, Oscar, *Christliche Symbole, Leitfaden durch die Formen- und Ideenwelt der Sinnbilder in der christlichen Kunst*, Freiburg i.Br. 1940², S.125 sowie SCHMIDT 1982², S.111.

⁷⁴ Vgl. u.a.: BEHLING, Lottlisa, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Köln-Graz 1967², S.45, LIPFFERT, S.36 sowie SCHMIDT 1982², S.72-73.

⁷⁵ Vgl.: WAGNER, S.325.

⁷⁶ Vgl.: HELLER 2000, S.158.

⁷⁷ Die marianische Lilien-Symbolik wird im darauffolgenden Kapitel behandelt: B.III.3. Mariensymbolik: Das Weiß der Unbefleckten.

⁷⁸ Vgl.: FORSTNER, Dorothea und Renate Becker (Hg.), *Neues Lexikon der christlichen Symbole*, Innsbruck-Wien 1991, S.279-280 und LURKER, Manfred, *Die Botschaft der Symbole in Mythen, Kulturen und Religionen*, München 1990, S.145.

⁷⁹ Vgl.: LIPFFERT, S.65.

⁸⁰ Vgl.: LIPFFERT, S.65.

vervollständigen den bildhaften Garten um Jesus Christus.⁸¹ Abgesehen von eben genannten Pflanzen, darf auch ein Tier an der Seite des Gottessohnes nicht fehlen. Welche Rolle das weiße Roß innerhalb der Geheimen Offenbarung spielt, wurde bereits im vorangehenden Kapitel ausreichend erläutert.⁸²

Insgesamt zeigt sich uns eine in sich schlüssige und vor allem nahtlose Weiß-Symbolik. Darin bestärkt sich gleichermaßen die Aufgabe des Gottessohnes, zwischen Himmel und Erde als Mittler zu fungieren, um den Erdenbürgern das göttliche Licht zu überbringen und von Gottes Weisheit und dessen unbedingter Wahrheit Kunde zu tun. Jesus Christus ist die Verkörperung der Reinheit, Unschuld, Keuschheit und Sündlosigkeit - all dies allegorisiert durch die reinste unter den Farben, durch Weiß. Jesus Christus erlöst die Gläubigen durch seinen Opfertod und als Auferstandener sitzt er zur Rechten Gottes im Himmel. Damit ist alle Erdenschwere von ihm und später vom Gläubigen genommen. Durch die Entmaterialisierung Jesu Christi in der Transfiguration, auch dort angetan mit weißen Kleidern, wird gemäß der christlichen Vorstellung alles Böse abgewendet. Aus Schwarz wird Weiß.⁸³

B. III. 3. Mariensymbolik: Das Weiß der Unbefleckten

Aus den im vorangehenden Kapitel genannten Gründen zum Einsatz der Farbe Weiß im christlich-religiösen Gebrauch geht hervor, daß diese Farbe nicht nur für die Versinnbildlichung des Gottessohnes herangezogen werden kann, sondern ebenso adäquat als Symbolfarbe für die Mutter Gottes geltend gemacht werden muß. Besonders die dem Weißen anhaftenden Eigenschaften der Reinheit und Unschuld sind direkt mit der Figur und dem Charakter Mariens konnotiert.

Maria immaculata, die Unbefleckte, steht schon alleine durch den ihr verliehenen Namen für Reinheit, Unschuld und Makellosigkeit. Vor allem in ihrer Funktion als Mutter des Gottessohnes, den sie unbefleckt empfangen hat, gilt sie in der katholischen Kirche als Inkarnation der Virginität und verkörpert darin die Werte der Keuschheit, Unberührtheit und Tugendhaftigkeit. Auch deshalb wird die Jungfrau Maria unter anderem als Symbol der gesamten Kirche interpretiert.⁸⁴

Basierend auf dieser Grundlage läge es nahe, die Farbe Weiß auch vor allem in der Kleidung der Mutter Gottes bildhaft für ihre Makellosigkeit einstehen zu lassen, analog zur Gewandung des Gottessohnes. Überraschenderweise ist dies jedoch nicht der Fall. Die Jungfrau Maria

⁸¹ Vgl.: LIPFFERT, S.65-66.

⁸² Vgl. u.a.: KRANZ, S.82 und KULTERMANN (Art.), S.8.

⁸³ Vgl. u.a.: FRIELING 1968, S.155; FRIELING 1974⁵, S.132-133 sowie LIPFFERT, S.92.

⁸⁴ Vgl. u.a.: BRAEM, S.168; BRUNS, S.207; GROSS, S.113 sowie LIPFFERT, S.92.

wird in den bildenden Künsten und auch in theologischen Texten zumeist in rotem Unterkleid mit übergeworfenem blauen Mantel oder Umhang geschildert.⁸⁵ Nur in einzelnen Fällen sieht man die Unbefleckte in Weiß gewandet, so zum Beispiel als Nonne in der Kreuzigungsszene des *Isenheimer Altares*, oder auch in der *Krönung Mariens* von Francesco di Giorgio. Darauf ist Maria zum Zeichen ihrer Trauer ob des toten Sohnes ganz in Weiß dargestellt.⁸⁶ Nichtsdestoweniger wird manch andere Christussymbolik genau so im Zusammenhang mit Maria verwendet. Hierzu zählt die Pflanzensymbolik, oder auch die attributive Beigabe von Edelsteinen und Perlen.⁸⁷

Seit dem Spätmittelalter ist der Themenbereich der Pflanzenkunde in seiner vollen Entfaltung vorgetragen, bebildert und kategorisiert worden. Einerseits ist der Versuch unternommen worden, Pflanzen in ihrer botanischen Genauigkeit bestimmbar zu machen, andererseits ist man gleichermaßen bestrebt gewesen, dem Pflanzenbild eine zweite, tiefergehende Sinnschicht zu verleihen: den Symbolcharakter, sowohl die einzelnen Arten und Blüten betreffend, als auch bezüglich ihrer Farbigkeit.⁸⁸ Dies geschah in schriftlichen Fassungen weitschweifig erörterter Systeme und zugleich - und nicht zuletzt - in der bildhaften Darstellung von Pflanzen, vor allem in der Malerei.⁸⁹ In zahlreichen Werken der bildenden Kunst wird die Mutter Gottes von einem eng definierten Blumenreigen umgeben, welcher die einzelnen tugendhaften Eigenschaften Mariens im übertragenen Sinne bebildern und zusätzlich untermalen soll.

Unter den mit religiöser Symbolik besetzten Pflanzen ist wohl an vorderster Stelle die Lilie zu nennen. Schon in der Christussymbolik spielt sie eine maßgebliche Rolle. Sie gilt als Beigabe Mariens, der Märtyrerinnen, Heiligen und Jungfrauen als eindeutigstes Sinnbild der Reinheit, der Unschuld und des Lichtes. Wird sie vom Erzengel Gabriel an Maria weitergegeben, steht sie für die lebenszeugende Kraft. Als Lilienzepter ist sie sowohl ein Herrschaftszeichen in der Hand Gott-Vaters, als auch das weltliche Symbol christlicher Kaiser.⁹⁰ Und bei der Krönung Mariens finden sich bereits auf dem weltlichen Terrain Anzeichen einer zukünftigen

⁸⁵ Da an dieser Stelle unzählige Beispiele zur Untermalung einer solchen Argumentation herangezogen werden könnten, erübrigt sich eine Bebilderung dieses Gedankens. Die Symbolik des blauen Mantels der Hauptfiguren der katholischen Religion - Gottvater, Christus und Maria - behandelt ausführlich: SCHUTH, S.60-79.

⁸⁶ Vgl.: LIPFFERT, S.92. Erst seit der Doktrin von 1854 unter Papst Pius IX., in der Mariens unbefleckte Empfängnis anerkannt wird, steht die Farbe Weiß nun offiziell für ihre Reinheit und Unschuld ein. Im ikonographischen Sinne jedoch wird dies kaum zum Ausdruck gebracht; vgl.: PASTOUREAU, S.54-55.

⁸⁷ Vgl.: BEHLING, S.51.

⁸⁸ Vgl.: BEHLING, S.164 sowie KOCH, S.244.

⁸⁹ Man denke hierbei an die nicht zu unterschätzenden Beiträge der spätmittelalterlichen Malerei von etwa Dürer, Cranach, Altdorfer, Grien, Nithart oder Leonardo da Vinci. Nicht zu vergessen sind auch plastische Arbeiten, so zum Beispiel Ghibertis Bronzetüren am Baptisterium von Florenz; vgl.: BEHLING, S.101.

⁹⁰ Vgl. u.a.: BEHLING, S.38; FORSTNER 1991, S.280; KOCH, S.77; LADNER, S.143; LAUFFER, S.30 sowie LIPFFERT, S.65. Bei den Römern gilt das Lilienzepter darüberhinaus als Auszeichnung des Thronfolgers; vgl.: KOCH, 70.

Regentschaft im Himmel: aus dem Sarkophag erblühen weiße Lilien zum Zeichen der himmlischen Monarchin.⁹¹ Im Zusammenhang mit Männern und Heiligen abgebildet, steht die Lilie als Zeichen der Unschuld, so auch in der Hand Josephs bei der Vermählung mit Maria.⁹²

Im engeren Sinne unterteilt man die Liliengewächse in Gattungen. Anzuführen sind an dieser Stelle die Iris oder Königslilie, von der die Schwert- oder Feuerlilie⁹³ zu unterscheiden ist. Beide Blumen gelten als Attribute des fleischgewordenen Gottessohnes, so etwa im Krug am unteren Bildrand der Mitteltafel des *Portinari-Altars* von Hugo van der Goes.⁹⁴ Im ausdrücklichen Sinne wird jedoch die Lilie gerne als „Madonnenlilie“ bezeichnet und ordnet sich so eindringlich einer einzelnen Person zu: der Jungfrau Maria.⁹⁵

Das Liliengewächs der *Lilium Candidum*, die weiße Madonnenlilie, dient in ihrer Ikonographie bevorzugt als Verkündigungsblume und sie steht gleichermaßen für die Jungfräulichkeit, Unschuld und Reinheit Mariens. Sie ist die hauptsächliche Symbolpflanze der Jungfrau Maria und verkörpert spiegelbildlich deren Wesen im Sinnbild der pflanzlichen Erscheinung.⁹⁶ Nicht nur im *Portinari-Altar* finden wir dementsprechend weiße Lilien als Symbolpflanze der Gottesmutter zugeordnet, sondern etwa auch in Rogier van der Weydens *Maria und das Kind mit den Heiligen Petrus, Johannes dem Täufer, Cosmas und Damian*. Darauf steht zu Füßen der Jungfrau ein Zinnkrug, darin Schwert- und weiße Lilien.⁹⁷ Hierzu muß bemerkt werden, daß die Blütenblätter der Lilie eigentlich keinerlei weißen Farbstoff aufweisen, sondern diese reflektieren lediglich das reine, weiße Tageslicht. Damit schließt sich auch hier der Kreis des symbolischen Gleichnisses vom klaren Licht und der Reinheit der Trägerin der Lilienblüte.⁹⁸ Vor diesem Hintergrund erscheint es nur konsequent, Maria Beinamen zu verleihen und biblische Beschreibungen zu geben, in denen sie der Lilie

⁹¹ So interpretiert auch bei: WAGNER, S.399.

⁹² Vgl.: LIPFFERT, S.65. In den von Eva Heller angestellten Umfragen verkörpert die weiße Lilie für 72 % der Befragten die Unschuld; vgl.: HELLER 2002, S.148.

⁹³ Taucht die Schwertlilie als Mariensymbol auf, so beschreiben ihre spitzen Blätter im übertragenen Sinn die Schwerter, die durch die Seele der Gottesmutter dringen. Vgl.: LIPFFERT, S.65 und SCHMIDT 1982², S.248.

⁹⁴ Die Iris oder Königslilie erhält bei Hildegard von Bingen die Bezeichnung *Swertula*. Sie wird als Heilmittel gegen unreine und harte Haut eingesetzt, sowie bei Nieren- und Lepraerkrankungen. Als Heilpflanze wird sie deshalb auch gerne Marienbildern zugeordnet, so etwa in Hans Multschers *Marias Sterbezimmer* des *Wurzacher Altars* oder im *Portinari-Altar*. In letzterem sind auf der Mitteltafel in einem Fayence Krug verschiedene Liliengewächse angeordnet: weiße Königslilien, blaue Schwertlilien und Gold- oder Feuerlilien. Daneben befindet sich ein venezianisches Rippenglas mit Taubenblumen (*Aquilega*), welche mit ihren sieben Blüten für die entsprechende Anzahl der Leiden Mariens stehen. Das durchscheinende Glas versinnbildlicht dabei die Zartheit Mariens, zugleich weist das durchsichtige Glasgefäß auf ihre unbefleckte Empfängnis und spätere Mutterschaft hin. Vgl.: BEHLING, S.38-39 und S.66 sowie LIPFFERT, S.125.

⁹⁵ Vgl. etwa: HELLER 2000, S.166.

⁹⁶ Vgl. u.a.: BEHLING, S.38, S.40 und S.66; FORSTNER 1991, S.280; HELLER 2000, S.166; HELLER 2002, S.148; KOCH, S.70-71; LADNER, S.143; LIPFFERT, S.65 sowie SCHMIDT 1982², S.248.

⁹⁷ Vgl.: BEHLING, S.62.

⁹⁸ Vgl.: KOCH, S.70. Das weißblühenden Erscheinungsbild vieler Pflanzen geht häufig nicht mit einer weißen Pigmentierung einher.

gleichgesetzt oder zusammen mit ihr genannt wird: als *sicut liliam inter spinas, sic amica mea inter filias* [Hld 2,2] wird sie etwa im Hohelied gesehen.

Aber die Lilie ist nicht die einzige weiße Pflanze, welche sich symbolhaft der Jungfrau Maria zuordnen läßt. Auch als „Rose ohne Dornen“⁹⁹ wird sie in einem traditionellen Kirchenlied besungen. Neben roten Rosen (*Rosa*), die Marias Schmerzen versinnbildlichen, stehen weiße Rosen als Zeichen für ihre Unschuld ein. In Stephan Lochners *Maria im Rosenhag* sind neben einem Kranz weißer Lilien im Hintergrund Mariens Rosenblüten beider Farben im Spalier zu sehen und ebenso im Tafelbild *Madonna in den Erdbeeren*.¹⁰⁰ Dementsprechend werden auch die drei Varianten des Rosenkranzgebetes unterschieden: der Freudenreiche Rosenkranz wird in weißen Farben dargestellt, während der Schmerzensreiche rot und der Glorreiche gülden verkörpert werden.¹⁰¹

Die Erdbeere (*Fragaria vesca*), die Speise der Seligen¹⁰², erwächst vor der Ausbildung zur Frucht in einer weißen Blüte und steht damit für das Bild Mariens, welche als reine Jungfrau und nährende Mutter gleichermaßen zu gelten hat.¹⁰³ Mit der Dreizahl ihrer Blätter wird die Erdbeere auch gerne Gottvater beigegeben, jedoch steht sie in erster Linie wegen ihrer weißen Blüte als Zeichen der Jungfrau Maria. So wurde ihr sogar namentlich ein Tafelbild vom Meister des Paradiesgärtleins gewidmet, der sie inmitten von Erdbeeren abbildet.¹⁰⁴ Insgesamt zeugt die Erdbeere nicht alleine von der Unschuld Mariens, sondern gilt darüberhinaus als Symbol vollkommener Rechtschaffenheit. Da auch Joseph bereits im Neuen Testament als Marias „Mann, der gerecht war“ [Mt 1,19] geschildert wird, ist es nur folgerichtig, daß Raffael ihn als den Nährvater des Christuskindes präsentiert, indem er diesem Erdbeeren reichen läßt.¹⁰⁵

Weitere weiße Blüten, welche der Madonna attributiv zum Zeichen ihrer Reinheit zuerkannt werden, sind unter anderem das Schnee- und das Maiglöckchen und ebenso die Kamille. Das Schneeglöckchen (*Galanthus nivalis*) ist die erste Blume, die nach dem winterlichen Schlaf der Flora erwacht und sie trägt denselben Beinamen wie Maria: die Zeitlose.¹⁰⁶ Beide symbolisieren die Geburt der Hoffnung. Bildhaft dargestellt erscheint diese Interpretation sowohl im *Paradiesgärtlein*, als auch in der *Madonna in den Erdbeeren*, worauf der Stifter im

⁹⁹ Dementsprechend ordnet man Maria gerne auch eine Pfingstrose bei, eine Rose „an allen stift“; vgl.: LIPFFERT, S.131 und SCHMIDT 1982², S.248.

¹⁰⁰ Vgl.: BEHLING, S.42; KOCH, S.258 sowie SCHMIDT 1982², S.248.

¹⁰¹ Vgl.: SCHMIDT 1982², S.250.

¹⁰² Im Volksmund auch die Nahrung der Seelen verstorbener Kinder; vgl.: BEHLING, S.31 und WAGNER, S.314.

¹⁰³ Vgl.: SCHMIDT 1982², S.248.

¹⁰⁴ Vgl.: BEHLING, S.19 und S.30. Weitere Beispiele wären unter anderem das *Paradiesgärtlein* selbst, oder auch wiederum Lochners *Maria im Rosenhag* sowie Memlings *Moreel-Altar*. Vgl.: BEHLING, S.67.

¹⁰⁵ Vgl.: WAGNER, S.315.

¹⁰⁶ Vgl.: SCHMIDT 1982², S.248.

rechten unteren Bildraum inmitten von Schneeglöckchen Maria anbetet.¹⁰⁷ Das Maiglöckchen (*Convallaria majalis*) wird oftmals als „Lilie im Tal“ bezeichnet und gehört auch in pflanzenkundlicher Hinsicht der Gattung der Liliengewächse an.¹⁰⁸ Es ist demnach nicht verwunderlich, sie häufig als Marienblume neben dem Schneeglöckchen zitiert zu sehen.¹⁰⁹ Dies ist wiederum der Fall in der Tafel *Madonna in den Erdbeeren* am linken unteren Bildrand, wie auch im *Paradiesgärtlein*. In letzterem scheint Maria inmitten der Maiglöckchen wie auf einem Kissen gebettet. Zuletzt sei an dieser Stelle die Kamillenblüte genannt, welche bekannt ist für ihre Heilkraft und beruhigende Wirkung. Aus diesem Grunde und wegen ihrer weißen Blüte verkörpert sie die Sanftmut Mariens.¹¹⁰

B. III. 4. Liturgisches Gewand: Das Weiß der Reinheit

„Mein Ideal war die reine, weiße Kirche.“¹¹¹
[Schoonhoven]

Für die Ausübung einer heiligen Handlung ist es dringend notwendig, diese - den Vorschriften gemäß - in völliger Reinheit zu absolvieren. Daraus ergibt sich auch die Verpflichtung zum Anlegen weißer liturgischer Gewänder. Dies ist kein ausschließlich christliches Phänomen, sondern wird auch in anderen Regionen und Religionen so praktiziert.¹¹² In diesem Kapitel soll jedoch das Augenmerk auf der christlichen Tradition liegen.

Kohelet, der Prediger, gibt bereits im Neuen Testament den Ratschlag: „Trag jederzeit frische Kleider“ [Koh 9,8] und meint damit weißfarbendes Gewand. Es ist gemäß der Bibel mosaisches Gesetz, den Priestern weiße Kleidung anzulegen, bevor sie das Heiligtum gebrauchen. Zur Anfertigung der heiligen Gewänder solle man „Gold, violetten und roten

¹⁰⁷ Vgl.: BEHLING, S.30 und LIPFFERT, S.71. Der Märzenbecher, eigentlich Frühlingsknotenblume (*Leucojum vernum*), entspricht dem Schneeglöckchen und wird in der Literatur oftmals anstelle des Schneeglöckchens zitiert.

¹⁰⁸ Vgl.: SCHMIDT 1982², S.248. Die Maienblume wird auch gerne als Liebesblume herangezogen, aus der ein Liebestrank gezaubert werden kann und sie gilt gleichzeitig als Stärkungsmittel für Herz und Gehirn; vgl.: BEHLING, S.78.

¹⁰⁹ Vgl.: BEHLING, S.30 und LIPFFERT, S.66. Lipffert betont gleichzeitig, daß das Maiglöckchen ebenso ein Attribut Christi darstellt und man findet es oftmals bei Krippendarstellungen dem Jesuskind zugeordnet. Auf Weltgerichtsdarstellungen erscheint das Maiglöckchen auf der Seite der Seligen, um deren Heil und Rettung zu verkünden. Vgl.: LIPFFERT, S.65.

¹¹⁰ Vgl.: BEHLING, S.148.

¹¹¹ Jan Schoonhoven über seine monochrom weißen Bilder: Schoonhoven, Jan, *Beflügeltes Weiß*, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, und Stedelijk Museum Amsterdam, Nul. Die Wirklichkeit als Kunst fundieren: die niederländische Gruppe Nul 1960-1965. Und heute, 31. Jan. - 21. März 1993, Esslingen, und 04. Juli - 19. Sept. 1993, Amsterdam, hg.v. Renate Damsch-Wiehager, Texte von: Armando, Renate Damsch-Wiehager, Betty van Garrel, Jan Henderikse, Bernhard Kerber, Henk Peeters, Jan Schoonhoven, Jos Wilbrink, Stuttgart 1993, S.117-121, hier S.117.

¹¹² Nachgewiesen sind diese Praktiken für Ägypten, das Hebräertum, das antike Griechenland und Rom, für die Druiden, die kimbrischen Weissagerinnen und seit der Zeit der Leviten; vgl.: BERLIN (Ausst.kat.), *Weißes Westen - rote Roben*, 1983, S.90-108, hier S.90 sowie KOCH, S.270.

Purpur, Karmesin und Byssus¹¹³ verwenden“ [Ex 28,5]. Aaron und seine Söhne dienen in einem Leibrock und Turban aus Byssus [Ex 28,39] und Beinkleidern aus weißem Leinen [Ex 28,42] als Priester. Die Zelttücher des Heiligtums haben aus gezwirntem Byssus zu sein [Ex 26,1] und auch die Behänge des Vorhofes müssen demselben Material entstammen [Ex 27,9]. Wie im einleitenden Kapitel zur religiösen Symbolik der Farbe Weiß bemerkt, entsteht ein vollständiger Farbkanon, der den einzelnen Handlungen in der Liturgie bestimmte Farben zuweist, erst am Ende des 12. Jahrhunderts unter Papst Innozenz III. Dieser Farbkanon ist mit dem heutigen in den wesentlichen Punkten identisch und ist das Ergebnis verschiedener Überlegungen, welche seit der Mitte des 12. Jahrhunderts angestellt werden. Jedoch muß man sich wundern, worauf eine so plötzliche Festlegung auf eine bestimmte Farbreihe beruht und es eröffnet sich die Frage, welche Vorgänger und anfänglichen Bemühungen diese unvermittelte Bindung der Farben gehabt haben könnte. Denn der einzige zeitlich fixierte Anhaltspunkt wird nach wie vor durch das „De sacro sancti altaris mysterio“ des Innozenz III. (1198-1216) gesetzt.¹¹⁴

Tatsächlich ist es die Bibel, die als Vorläufer einer christlichen Farbordnung herangezogen werden muß. Das Neue Testament und die Offenbarung des Johannes sind es, welche im ersten Jahrhundert nach Christus der Sinnfarbe Weiß neue Kraft und Bedeutung verleihen. Geradezu visionär erscheint dort die lichtbringende Farbe Weiß, das Lichthafte weißer Gewänder wird betont. So zu beobachten bei der Verklärung Christi auf Tabor, bei den weißgekleideten Engeln am Grab, der Himmelfahrt des Herrn und nicht zu letzt bei den weißen Gewändern der Erlösten in der Apokalypse.¹¹⁵

Bereits die Urkirche bevorzugt das reine Weiß in der Kleidung derer, die heilige Handlungen vornehmen und durch einen Konzilbeschuß im 6. Jahrhundert schreibt die römisch-katholische Kirche Weiß bei allen liturgischen Handlungen vor.¹¹⁶ Bis zum 9. Jahrhundert scheint Weiß damit die alleinige liturgische Farbe gewesen zu sein.¹¹⁷ Der Farbkanon Innozenz III. bestätigt diese Nutzung und so werden die höchsten liturgischen Feierlichkeiten

¹¹³ Zum Byssus siehe Kapitel B.III.1. Das Licht der Bibel.

¹¹⁴ Vgl.: BRAUN, S.729-731. Außerhalb Roms wird ein ebensolcher Farbkanon erst eine ganze Weile später eingeführt und eine einheitliche Praxis entsteht erst im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts. Vgl.: BRAUN, S.747-749.

¹¹⁵ Vgl. hierzu: Kapitel B.III.1. Das Licht der Bibel, B.III.2. Christussymbolik: Das Weiß des Erlösers und B.III.3. Mariensymbolik: Das Weiß der Unbefleckten.

¹¹⁶ Vgl.: BERLIN (Ausst.kat.), Weiße Westen - rote Roben, 1983, S.90-108, hier S.90; GROSS, S.213 sowie HAEBERLEIN, S.94. Walter Koch spricht in diesem Zusammenhang auch von Weiß als der „älteste[n] und allgemeinste[n] der liturgischen Farben“; vgl.: KOCH, S.270.

¹¹⁷ Vgl. u.a.: STROMER 2002², S.210. Joseph Braun schränkt ein, daß Weiß wohl die bevorzugte Farbe gewesen sei, zumindest was die Humerale (Amikt) und die Albe anbelangt. Auch die Kasel, die Tunika des Diakons und des niederen Klerus seien daher bis in heutige Zeiten weiß geblieben. Jedoch ist Weiß in der liturgischen Tracht nicht ausschließlich herangezogen worden, lediglich bei den gottesdienstlichen Verrichtungen; vgl.: BRAUN, S.754. Auch Dorothea Forstner stimmt hierin überein: FORSTNER 1986⁵, S.116.

von diesem Zeitpunkt an in Weiß begangen: die Feste Christi und Mariens, als auch der Engel, Heiligen, Bekenner und Jungfrauen.¹¹⁸

Die inhaltliche und symbolische Wertigkeit der Farbe Weiß in der liturgischen Gewandung basiert auf zweierlei Bedeutungsebenen: der moralischen und der typischen. Der moralische Strang soll auf die notwendige Eigenschaften der Tugend des Priesteramtes verweisen, die typisierende Ebene schafft ein direktes Abbild von der Vorstellung Christi in weißen Gewändern, die anhand der priesterlichen Kleidung nachzuahmen ist.¹¹⁹ Im Gegensatz zu denen, die nicht würdig sind, weiße Gewänder zu tragen und demnach die Priesterweihe nicht abgelegt haben, müssen diejenigen, welche die weiße Albe anziehen, erst geläutert werden, um rein zu sein. Beim Anlegen der Kleidung spricht der Priester auch deshalb jedesmal von Neuem das folgende Gebet: „Läutere mich, o Herr, und reinige mein Herz, auf daß ich, im Blute des Lammes gereinigt, verdienen möge, die ewigen Freuden zu genießen.“¹²⁰ Damit weist die Gewandung des Priesters bereits über den weltlichen Sündenpfehl und die befleckte irdische Natur hinaus, und deutet hin auf eine zukünftige Welt der Vollkommenheit himmlischen Ruhmes.¹²¹ Jenseits der Reinheitssymbolik verkörpert das weiße Priestergewand gleichzeitig das Sinnbild des Lichtes und der Glorie.¹²²

Dabei war es äußerst aufwendig, neben der symbolischen Reinheit entsprechend auch eine materielle Reinheit zu erlangen. Davon zeugen Berichte zur Herstellung und Bearbeitung des weißen, für die Priesterkleidung benötigten Materials. Die bevorzugten Stoffe sind Byssus¹²³, Seide, oder aber Leinentuch. „Der weiße Byssus gemahnte an das Licht, die Reinheit, die Heiligkeit und das Priestertum; [...]“¹²⁴, die Seide erinnere „im besondern an die zukünftige Auferstehung, da ja der Seidenwurm, von dem die Seide stamme, zuerst gleichsam absterbe, um dann herrlich aus seinem Grab zu erstehen“¹²⁵ und das Linnen wird im Alten wie im Neuen Testament ebenso oft zitiert, wie der Byssus.¹²⁶ Nun ist es aber äußerst schwierig, mit

¹¹⁸ Vgl. u.a.: BERLIN (Ausst.kat.), Weiße Westen - rote Roben, 1983, S.90-108, hier S.92; BRAUN, S.705, S.728-729 und S.750; HAUPT, S.78; FORSTNER 1986⁵, S.123; FRIELING 1968, S.155; HELLER 2002, S.146; KOCH, S.270, sowie STROMER 2002², S.210 und S.212. Einzelheiten zu dieser Thematik finden sich im darauffolgenden Kapitel: B.III.5. Kirchliche Festtage: Das ehrwürdige Weiß.

¹¹⁹ Vgl.: BRAUN, S.701 und S.712-713.

¹²⁰ Zitiert nach: BRAUN, S.713. Und der Bischof erfleht nach dem Sakramentar von Corbie: „Daß im Engelsgewande wir Spende heiligen Duftes / Dir zu reichen vermögen, gewähr es, o König der Milde; / Tilge voll Güte darum des schlimmen Sinnes Befleckung / und nimm eilig hinweg, was meine Seel beschmutzet.“; zitiert nach: BRAUN, S.713.

¹²¹ Vgl.: HAUPT, S.76-77; KOUWER, S. 97 sowie LIPFFERT, S.92.

¹²² Vgl.: FORSTNER 1986⁵, S.123 sowie FRIELING 1968, S.155.

¹²³ Vgl. auch Kapitel B.III.1. Das Licht der Bibel. Dietmar Schuth spricht im Zusammenhang mit Byssus von einem weiß glänzenden Stoff, welcher bereits in mosaischen Gesetzen gefordert wird; vgl.: SCHUTH, S.67.

¹²⁴ KRANZ, S.13.

¹²⁵ BRAUN, S.702.

¹²⁶ Vgl.: FORSTNER 1986⁵, S.123. Es erscheint sogar wahrscheinlich, daß in der Bibel beide Stoffbezeichnungen benutzt werden, um ein und dasselbe Material zu kennzeichnen.

den damaligen Hilfs- und Färbemitteln, reinweiße Gewebe zu erzielen. Bis einschließlich des 14. Jahrhunderts konnte lediglich Leinen makellos weiß gefärbt, beziehungsweise gebleicht werden und dies wiederum nur unter großem Aufwand: naturfarbene Wolle wurde durch Bleichmittel und durch Einwirken von Sonnenstrahlung in einem äußerst langwierigen Prozeß bestmöglich gebleicht. Bei unzureichender Fertigkeit, fehlerhaftem Verfahren oder insuffizienten Mitteln, konnte jedoch keine reinweiße Farbe erzielt werden und so waren die vermeintlich weiß gedachten Gewänder etwa des Mittelalters meist mit einer leichten Graufärbung versehen, wirkten eher vergilbt, oder behielten ihren natürlichen Wollton bei.¹²⁷ Daß in der Praxis mit althergebrachten Färbemitteln demnach kaum die Erzeugung eines makellosen Weißtones gelingen konnte, wird bereits in den Texten der Bibel betont: bei der überirdischen Verklärung auf dem Berg Tabor erscheint Christus in strahlend weißen Kleidern, „so weiß, wie sie auf Erden kein Bleicher machen kann“ [Mk 9,3]. Das äußerst aufwendige und beinahe unmögliche Erzeugen makellos weißfarbenen Stoffes ist nun wiederum im übertragenen christlichen Sinne des Reinheitsgedankens zu betrachten. Die reine Seele desjenigen, dem es erlaubt ist, in weißen Gewändern zu gehen, muß - genau wie das weiße Gewebe - erst geläutert werden. Wie durch das oben zitierte priesterliche Gebet angedeutet, ergeben sich Parallelen zwischen dem Streben des Geweihten nach Keuschheit und dem Prozeß des Bleichens weißen Gewebes. Der Priester, wie auch der weiße Stoff, müssen den irdischen Schmutz hinter sich lassen: der Kleriker durch „Abtötung und eifriger Ausübung guter Taten“, sowie die Bereitschaft, „seinen Leib zu kasteien und in die Knechtschaft zu bringen“, das Tuch durch eine rohe Bearbeitung, bei der etwa das Linnen „Stöße und Schläge aushalten muß“.¹²⁸

Aus eben genannten weißen Materialien entstehen nun aber die unterschiedlichsten Elemente der priesterlichen Kleidung. Innerhalb dieser Kleiderordnung spielt selbstverständlich der Rang des Geistlichen eine wichtige Rolle. Eine bisher unübertroffene Zusammenstellung der Nutzung liturgischer Gewandung verfaßte Joseph Braun in seinem erschöpfenden Werk „Die liturgische Gewandung in Occident und Orient. Nach Ursprung, Entwicklung, Verwendung

¹²⁷ BRAUN, S.712-713; hierzu auch: PASTOUREAU, S.35. Hier wird der Bleichungsprozeß weiter charakterisiert: es ist viel Platz von Nöten, zum Ausbreiten der Stoffbahnen, und im Winter ist der Färbeprozeß unmöglich. Als Bleichmittel werden oft pflanzliche Substanzen, aber auch Mineralien verwendet. Seide ist am ehesten dazu geeignet, ein reinweißes ästhetisches Erscheinungsbild abzugeben: im Rohzustand wird sie durch Schwefel gebleicht und zusätzlich durch ein zeitraubendes Bläueverfahren aufgelichtet, denn ‘angemilcht’ wirkende Weißtöne waren besonders seit den neuen Färbetechniken nicht gefragt. Vgl. weiter: BERLIN (Ausst.kat.), Weiße Westen - rote Robe, 1983, S.90-108, hier S.97.

¹²⁸ BRAUN, S.712.

und Symbolik“ im Jahre 1907.¹²⁹ Einen erneuten Überblick über eine derartige Kleiderordnung zu versuchen, erscheint deshalb an dieser Stelle überflüssig.

B. III. 5. Kirchliche Festtage: Das ehrwürdige Weiß

Der oben genannte Farbkanon von Innozenz III. und überlieferte christliche Traditionen geben vor, welche Farben zu den jeweiligen kirchlichen Festen und Bräuchen heranzuziehen sind. Zu unterscheiden sind dabei kirchliche Festtage, verschiedene personenbezogene Festlichkeiten innerhalb des Kirchenjahres und Weihen, wie zum Beispiel Taufe oder Hochzeit.¹³⁰

Innerhalb eben erwähnter Gepflogenheiten gilt die Farbe Weiß als die erhabenste und heiligste und wird deshalb besonders für die ehrwürdigen und freudigen Ereignisse der christlichen Festlichkeiten benutzt.¹³¹ „Weil das Weiß etwas Unsinnliches und Übersinnliches an sich hat, das sich über das Gemeine und Gewöhnlich-Irdische erhebt, gehört es auch zu ernstesten Feiern religiösen Inhalts. Unberührbare Würde und göttliche Erhabenheit verleihen ihm die höchste Weihe, und so ist es das ewige Symbol des Reinen, des Edlen und des Heiligen.“¹³²

Hier zunächst zum Ablauf der Feierlichkeiten im Kirchenjahr. Die Gesamtheit der auf ein Jahr verteilten, jährlich wiederkehrenden kirchlichen Feste beginnt im abendländischen Bereich mit dem ersten Adventssonntag. Die in den darauffolgenden Wochen verwendeten weißen Paramente und kirchlichen Gewänder sollen auf die Makellosigkeit der Geburt des kommenden Gottessohnes hinweisen und ebenso auf die jungfräuliche Reinheit Mariens, die ihn gebären wird. An Weihnachten werden die Feierlichkeiten zur Geburt Christi ebenfalls in Weiß begangen.¹³³ Wie das Christfest gilt auch Epiphanie am 6. Januar als Jahrgedächtnis der Erscheinung des Herrn. Weiß symbolisiert an diesem vom Volksmund als Dreikönigstag bezeichneten Feiertag die Leuchtkraft des Sternes, welcher die Heiligen Drei Könige zur

¹²⁹ BRAUN, Joseph, Die liturgische Gewandung in Occident und Orient. Nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik, Freiburg i.Br. 1907.

¹³⁰ Vgl.: FISCHER 2000, S.210 und KOCH, S.270.

¹³¹ Vgl. u.a. die statistischen Erhebungen zu verschiedenen Farbigkeiten von Eva Heller, die zum Begriff „Festlichkeit“ 23 % der Stimmen einholt, zur „Eleganz“ stellen sich 15 % der Befragten die Farbe Weiß vor: HELLER 2002, S.154 sowie GROSS, S.213.

¹³² KOCH, S.57.

¹³³ Vgl. u.a.: BRAUN, S.728, S.750 und S.752. Fischer erwähnt die gleichzeitige Nutzung dunkler Farben während der Adventszeit, etwa Schwarz oder Violett, wodurch auf die Zeit der Buße verwiesen werden kann; vgl.: FISCHER 2000, S.212. Im wesentlichen wird an allen Festen des Herrn - mit Ausnahme der Passionstage - die Farbe Weiß benutzt: BRAUN, S.728; FORSTNER 1986⁵, S.123; FRIELING 1968, S.155; HELLER 2002, S.146 und LURKER 1973, S.353.

Krippe führt.¹³⁴ Die nach diesem Termin abgehaltenen Meßfeierlichkeiten werden in neutralem Grün zelebriert, um am 2. Februar, dem Lichtmeßtag, wieder der Farbe Weiß zu weichen.¹³⁵ An Lichtmeß steht das Weiß für die Jungfrau Maria und zugleich für das Gotteslicht „zur Erleuchtung der Heiden und zur Verherrlichung seines Volkes Israel“.¹³⁶ Ab Septuagesima, dem 70. Tag vor dem Osterfest beziehungsweise dem dritten Sonntag vor der Fastenzeit, trägt der Geistliche die Farbe Schwarz. Nur am Palmsonntag, dem *Domenica in palmis* am Sonntag vor dem Osterfest, ist der Priester während der Palmprozession in Weiß gekleidet, um die Freude und den Jubel zum Ausdruck zu bringen, den Jesus bei seinem Einzug in die Stadt Jerusalem auslöst. Die Farbe Weiß ist hier auch deshalb in Gebrauch, da bei einer Prozession das heiligste Sakrament mitgeführt wird.¹³⁷ Erst wieder am Gründonnerstag, dem fünften Tag der Karwoche, werden einmalig die dunklen Kleidungsstücke zugunsten der Farbe Weiß abgelegt. An jenem Tag der Büsser ist die Farbe Weiß des Chrisams wegen in Gebrauch, welches zur Heilung der Seelen geweiht wird, und mit der Fußwaschung gleichzeitig die Reinwaschung der Seelen vollendet¹³⁸: „Jesus sagte zu [Simon Petrus]: Wer vom Bad kommt, ist ganz rein und braucht sich nur noch die Füße zu waschen.“ [Jo 13,10], um so anschließend gereinigt am Letzten Abendmahl teilnehmen zu können. Noch an einem weiteren Tag innerhalb der Passionswoche ist die Kleiderfarbe Weiß vorgeschrieben, dem Karsamstag¹³⁹, und natürlich am darauffolgenden Tag, dem Osterfest. In der weißen Kleidung des Ostersonntags werden die Boten der Auferstehung Christi, die Engel, in Erinnerung gerufen.¹⁴⁰ Der erste Sonntag nach Ostern wird auch als *Weißer Sonntag* oder *Domenica in albis* bezeichnet. Zu diesem Fest wird die erste Heilige Kommunion erteilt und in der Alten Kirche erscheinen die zu Ostern Getauften noch einmal in ihren weißen Taufkleidern.¹⁴¹ Auch an den Werktagen zwischen Ostern und Pfingsten ist die Farbe Weiß

¹³⁴ Vgl.: BRAUN, S.750 und FISCHER 2000, S.212.

¹³⁵ Joseph Braun spricht aber auch von einer Weisung aus dem Farbkanon Innozenz III., der weiße Meßgewänder von Epiphanie über Lichtmeß bis hin zu Septuagesima vorschreibt. Dies deshalb, da man diese Zeitspanne noch zur Weihnachtszeit selbst rechnen kann. Vgl.: BRAUN, S.752.

¹³⁶ BRAUN, S.750.

¹³⁷ Vgl.: BRAUN, S.752. Joseph Braun weiter: „Ferner sollen weiß sein die Paramente, welche bei sakramentalen Prozessionen und bei Andachten vor ausgesetztem hochwürdigstem Gut zur Verwendung kommen, dann alle, welche in näherer Beziehung zum heiligsten Sakrament stehen, wie der Baldachin, die Bekleidung des Tabernakelinnern, das Ciboriummäntelchen, [...]“; vgl.: BRAUN, S.729. In eben dieser Tradition stehen auch die weißgekleideten Schappelmädchen, welche in den Prozessionen - unter anderem an Fronleichnam - die Statue, die Tafel oder das Bild der Maria, der Heiligen und des Rosenkranzgeheimnisses tragen dürfen. Vgl.: WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, S.700.

¹³⁸ Vgl.: BRAUN, S.750 und FISCHER 2000, S.212.

¹³⁹ Vgl.: FISCHER 2000, S.212.

¹⁴⁰ Zur weißen Gewandung der Engel bei der Auferstehung siehe auch Kapitel B.III.1. Das Licht der Bibel. Vgl. weiter: BRAUN, S.750; FRIELING 1968, S.155 sowie HELLER 2002, S.146.

¹⁴¹ Vgl. u.a.: HELLER 2000, S.158; HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.356; HELLER 2002, S.146; KNUF, S.37; KOCH, S.55; LURKER 1973, S.353 und WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, S.959.

anzulegen, „wofern nicht Feste und Gelegenheiten einfallen, die eine besondere Farbe erheischen“.¹⁴² Noch vor dem Pfingstfest erfolgt jedoch am 40. Tag nach Ostern der Himmelfahrtstag, an welchem Jesus vor der Apostel Augen auf dem Ölberg von einer weißen Wolke aufgenommen wird und „während sie unverwandt ihm nach zum Himmel emporschauten, standen plötzlich zwei Männer vor ihnen“ [Apg 1,9-11], zwei weißgekleidete Engel, welche den Trost der Auffahrt des Erlösers verkünden sollten. Auch an diesem kirchlichen Feiertag kommt daher die Farbe Weiß zum Einsatz.¹⁴³ Erst wieder am Dreifaltigkeitssonntag, dem Trinitatis-Fest am ersten Sonntag nach Pfingsten, müssen die Paramente während der Messe weißfarben sein.¹⁴⁴ Der Fronleichnamstag, welcher dem *Corpus Domini* geweiht ist und am Donnerstag nach dem Pfingstfest abgehalten wird, ist ebenfalls in liturgisch weißen Farben geschmückt.¹⁴⁵ Gegen Ende des Kirchenjahres tritt nochmals zu Kirchweih und zur Altarweihe, wie auch an Allerheiligen die Farbe Weiß auf.¹⁴⁶ Das weiße Ornat am Kirchweihtag die Kirche als makellose Braut des Gottessohnes.¹⁴⁷ Darüberhinaus werden die Oktavien aller hier angeführten Feste ebenfalls in Weiß begangen.¹⁴⁸

Zu den Hauptfesten im Kirchenjahr, die Jesus Christus als dem Retter der Menschheit geweiht sind, zählen natürlich gleichermaßen die Feste der Jungfrau Maria, zu denen ebenfalls weiße liturgische Gewänder anzulegen sind. Dieser Brauch geht einher mit den Dogmen zu ihrer Person als jungfräulich Gebärende¹⁴⁹ sowie als unbefleckt Empfangene¹⁵⁰ und wird an Festtagen wie Mariä Empfängnis, Mariä Geburt, Mariä Reinigung - also an Lichtmeß - und ebenso zu Mariä Himmelfahrt zelebriert.¹⁵¹ Weitere Feste in Weiß beziehen sich auf die Engel und Bekenner, die heiligen Jungfrauen und Frauen, sowie die Heiligen und Märtyrer.¹⁵² Weiß symbolisiert hierbei die Unversehrtheit und Unschuld derer, an die diese Ehrentage erinnern sollen.¹⁵³ Einzelne Heilige werden aus diesem Reigen besonders hervorgehoben. Hierzu

¹⁴² BRAUN, S.728-729. An Pfingsten, dem 50. Tag nach Ostern und zur Feier der Herabsendung des Heiligen Geistes und der Gründung der Kirche, ist die priesterliche Kleidung rot; vgl.: FISCHER 2000, S.212.

¹⁴³ Vgl. auch: BRAUN, S.750 und FRIELING 1968, S.155.

¹⁴⁴ Vgl.: BRAUN, S.728.

¹⁴⁵ Vgl.: FISCHER 2000, S.212.

¹⁴⁶ Vgl.: BRAUN, S.728; FISCHER 2000, S.212 sowie FORSTNER 1986⁵, S.123.

¹⁴⁷ Vgl.: BRAUN, S.750-751.

¹⁴⁸ Vgl.: BRAUN, S.728.

¹⁴⁹ Diese Überzeugung wird auf dem Tridentinum von 1555 dogmatisiert.

¹⁵⁰ Daß Maria unbefleckt empfangen wurde, also ohne Erbsünde sei, wird unter Pius IX. am 8. Dezember 1854 zum Dogma erhoben.

¹⁵¹ Vgl.: BRAUN, S.728; FORSTNER 1986⁵, S.123 und HELLER 2002, S.146.

¹⁵² Vgl.: BRAUN, S.728-729; FORSTNER 1986⁵, S.123 und LURKER 1973, S.353.

¹⁵³ In Bezug auf die Bekenner ist auf folgende Bibelstellen zu verweisen: „Du hast aber einige Leute in Sardes, die ihre Kleider nicht befleckt haben; sie werden mit mir in weißen Gewändern gehen, denn sie sind es wert.“ [Offb 3,4] - „Sie sind es, die sich nicht mit Weibern befleckt haben; denn sie sind jungfräulich. Sie folgen dem

zählen etwa der Tag der Geburt des Hl. Johannes des Täufers, welcher als Vorläufer des Erlösers in weißen Farben gefeiert wird.¹⁵⁴ Ebenso in Weiß wird das Hauptfest des Hl. Johannes des Evangelisten begangen, wie auch die Bekehrung Pauli und die Ketten- und Stuhlfeier Petri.¹⁵⁵ Mit dem zuletzt genannten Heiligen hängen auch die regelmäßigen Festtage der Nachfolger Petri zusammen: der Feiern zum Jahrestag der Wahl und der Krönung des Papstes.¹⁵⁶

Zuletzt seien noch diejenigen kirchlichen Feierlichkeiten genannt, welche speziell den katholischen Gläubigen betreffen, wenn er die Sakramente erteilt bekommen möchte. Zu den folgenden Anlässen ist unbedingt die Farbe Weiß - sei es als Kleiderordnung für die Beteiligten oder als liturgisches Beiwerk - erforderlich. Als Initialisierung des christlichen Daseins gilt die Taufe.¹⁵⁷ Sie dient zur Reinwaschung des neuen Lebens, indem die Erbsünde von dem Getauften genommen wird. Zum Zeichen dieser Reinheit und der Erleuchtung des Täuflings hat der Priester eine weiße Stola zu tragen und von weißer Farbe sind ebenso die Kleider des Neophyten und alles, was mit ihm in Berührung kommt. Im darauffolgenden irdischen Tun soll diese durch die Taufe erlangte Unschuld bewahrt werden.¹⁵⁸ Derselben Idee folgt man bei der Erteilung der Ersten Kommunion.¹⁵⁹ Die Eheschließung bildet das nächste für die breite Bevölkerung in Frage kommende kirchliche Sakrament. Vor allem die Braut ist es, die in ihrer weißen Kleidung ihre Unschuld und Jungfräulichkeit zum Ausdruck bringen soll und auch der Priester trägt den weißen Ornat.¹⁶⁰ Der Tod beendet das irdische Dasein des Menschen. Jedoch bietet der christliche Glaube den Trost des Ewigen Lebens nach dem Tode. Der Glaube gipfelt in der Auferstehung nicht alleine Jesu Christi, sondern auch der Toten, sofern sie ein Leben nach den Gesetzen der christlichen Kirche geführt haben.

Lamm, wohin es geht. Sie allein unter allen Menschen sind freigekauft als Erstlingsgabe für Gott und das Lamm.“ [Offb 14;4].

¹⁵⁴ Johannes der Täufer wird zwar in Sünde empfangen, jedoch bereits im Mutterschoß geheiligt, und dies am Tage von Christi Geburt; vgl.: BRAUN, S.728 und S.750 sowie FORSTNER 1986⁵, S.123.

¹⁵⁵ Vgl.: BRAUN, S.728.

¹⁵⁶ Vgl.: BRAUN, S.728; FRIELING 1968, S.155 und HELLER 2002, S.146. Im Übrigen wird auch die Wahl und Weihe der Bischöfe in Weiß zelebriert; vgl.: BRAUN, S.728.

¹⁵⁷ Geht man von der ursprünglichen griechischen Wortbedeutung *photisma* (Erleuchtung) aus, so dient die Taufe zur symbolischen Übertragung von Licht; vgl.: GAGE, John, Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart, Ravensburg 1997, S.45.

¹⁵⁸ Vgl.: BRAUN, S.729; HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.356; HAUPT, S.79; KOCH, S.55; LADNER, S.216 und LURKER 1973, S.353. Darüberhinaus sollen auch der Schurz und das Halstuch der Patin - sofern sie Jungfrau ist - in weißen Farben gehalten sein; vgl.: KNUF, S.37.

¹⁵⁹ Bei der Erstkommunion sind weiße Kleider erforderlich; vgl. auch: HELLER 2000, S.158; KOCH, S.55 und LURKER 1973, S.353. Beim heutigen Firmling besteht nicht mehr die Pflicht zu weißen Kleidungsstücken.

¹⁶⁰ Vgl. u.a.: BRAEM, S.168; BRAUN, S.729; KOCH, S.55; KOUWER, S.98 und LURKER 1973, S.353.

Traditionell werden dem Verstorbenen deswegen weiße Kleider angelegt, um das Eingehen seiner reinen Seele in den Himmel zu erlehen.¹⁶¹

Demnach wird nicht nur der Beginn eines jeden christlichen Lebens in Weiß zelebriert, um eine ideale Voraussetzung für eine Vita in Reinheit und ohne Sünde zu schaffen; auch zum Ausklang des irdischen Daseins wird in der Farbe Weiß der endzeitliche Erlösungsgedanke durchgespielt und der Sterbende erhält symbolisch die Absolution und damit den Erlaß der Sünden, um mit einer reinen und makellosen Seele in das Himmelreich auferstehen zu können. Somit wirkt alleine die Idee einer einzelnen Farbe im christlichen Glauben heilversprechend.

B. IV. Kulturhistorische Symbolik der Farbe Weiß

Grundlegend für die folgenden Ausführungen müssen die oben untersuchten Kriterien zur Farbe Weiß sein: religiöse Traditionen sind es, welche die Verweltlichung einer Farbe bestimmen. Geprägt durch vorchristliche Überlieferungen und die damit zusammenhängenden Gebräuche, welche wiederum Eingang in die christliche Religion finden, lassen sich immer wiederkehrende, einander sehr ähnliche Eindrücke und Anschauungen, wie auch dezidierte Sitten und Gepflogenheiten konnotieren. Diese haben - wie in der historischen Entwicklung innerhalb einer Kultur nicht anders zu erwarten ist - Auswirkungen auf das irdisch-praktische Dasein des Menschen. Und so kann es erfolgen, daß derartige Ausprägungen in Konventionen übergehen. Über die Jahrhunderte hinweg entstehen ganze Regelwerke und Anleitungen, wie bestimmte Farben einzusetzen sind. Man denke an dieser Stelle etwa an die Vorschriften und Gepflogenheiten die Heraldik betreffend oder an Goethes Ausführungen zur sinnlich-sittlichen Wirkung der Farben. Auch in der Herrschaftssymbolik, in den Volksbräuchen und nicht zuletzt im zeitgemäßen Gebrauch der Farben schwingt eine normierte und konstituierte Tradition in der Nutzung von Farben mit oder ist sogar ausschlaggebend für die Wertigkeit und die Beurteilung von Gegenständen und Gegebenheiten.

B. IV. 1. Herrschaftssymbolik: Triumph und Niedergang

Der herrschaftliche Rang einer Person drückt sich unter anderem in der Kleidung aus. Daß diese dank unterschiedlicher Farbigkeit auch unterschiedliche Aussagekraft besitzen kann, wird aus ebensolchen christlichen Gepflogenheiten entlehnt. Denn auch im außerkirchlichen

¹⁶¹ Diese Tradition wird seit dem 16. Jahrhundert jedoch nicht mehr ausschließlich befolgt; vgl.: KNUF, S.38-39; KOUWER, S.99; LAUFFER, S.51ff und LIPPFERT, S.92.

Bereich beginnt man, „die Farbe aus ihrer anschaulichen Erscheinung, ihrer Einbindung in lebensweltliche Erfahrungsbereiche und ihre farbpsychologische Wirkung auf den Menschen zu deuten“¹⁶² und vor allem bewußt anzuwenden. Weiß nimmt dabei innerhalb der propagierten Farbenordnung einen privilegierten Stellenwert ein.

Nun betreffen aber diese Überlegungen nicht alleine die Garderobe einer Feudalherrschaft, sondern greifen auch in Bereiche der herrschaftlichen Attribute ein. Darunter fallen neben der Selbstdarstellung der Aristokratie die dem jeweiligen Land, dem Geschlecht oder den Individualpersonen zugedachten Wappen. Dort tritt in der die Herrschaft repräsentierenden Heraldik die ausdrucksstarke Farbe Weiß hervor. Daß die weiße Farbe jedoch nicht alleine prachtvolle Symbolkraft innerhalb der Wappensymbolik besitzt, zeigt die weiße Fahne. Als unifarbenes Flaggensymbol steht sie für die freiwillige Aufgabe in einer ausweglosen Situation und damit gleichzeitig für den Niedergang einer Gesellschaft oder einer Machtfigur.

B. IV. 1. 1. Die überlegene Farbe des Triumphes

Weiß war über viele Jahrhunderte hinweg die traditionsgewichtige, historische Farbvokabel, welche im höchsten Maße Macht und Triumph auszudrücken vermochte. Deswegen rangiert sie seit jeher in der Beliebtheitsskala von Monarchen und Fürsten an oberster Stelle. Angelehnt an die Farbideen einer christlichen Ordnung, orientiert man sich auch hier an der Farbe Weiß als Symbol der höchsten Instanz.¹⁶³ Anhand der weithin sichtbaren weißen Farbe besonders in der Oberbekleidung soll die uneingeschränkte Vorrangstellung und moralische Unanfechtbarkeit der Herrschenden zum Ausdruck gebracht werden. Besonders Könige und Königinnen bedienen sich dieser repräsentativen Farbe zu den höchsten Anlässen und bei der Ausübung ihres Amtes.¹⁶⁴ Gesteigert wird die Überlegenheit der Farbe Weiß darüberhinaus durch die Verwendung edler Materialien. So wurde das Hermelin mit seinem im Winter weißen Fell gerne zu Königsmänteln verarbeitet.¹⁶⁵ Bereits im Altertum drückte man anhand

¹⁶² WAGNER, S.49; vgl. auch: LAUFFER, S.19.

¹⁶³ Ergänzt und in manchen Jahrhunderten und Nationen gar überboten wird die Vorrangstellung der Farbe Weiß durch den imperialen Purpur. Meist tritt jedoch auch hier der Purpur in Verbindung mit weißer Gewandfärbung auf. Vgl.: HAEBERLEIN, S.90-91. Eben Gesagtes gilt auch für die königliche Farbe Blau; vgl.: PASTOUREAU, S.141.

¹⁶⁴ Vgl.: HAEBERLEIN, S.91. Die feudale Kleiderordnung schreibt etwa Weiß beim Krönungszeremoniell vor und auch heute noch hält die englische Königin Elisabeth die Eröffnungsrede vor dem Parlament in einer weißen Robe. Vgl.: HELLER 2000, S.159.

¹⁶⁵ Zumindest aber der Kragen sollte aus weißem Pelz gefertigt sein; vgl.: HELLER 2000, S.159. Auch Seide ist beliebt als monarchischer Kleiderstoff. Dies nicht nur wegen seiner Erlesenheit, sondern vor allem, weil bei früheren Färbeverfahren Seide das einzige Material darstellt, welches einen reinen Weißton anzunehmen in der Lage ist. Hierzu wird Seide im Rohzustand durch Schwefel gebleicht und in einem zeitaufwendigen Bläufverfahren zusätzlich aufgelichtet. Daß dieses kostspielige Material demnach nur für höhere Gesellschaftsschichten in Frage kommt, ist selbstredend und wird symbolisch bis in die heutige Zeit übermittelt;

der weißen Farbe die Allmacht des Fürsten aus. Sei es beim Triumphzug im eigenen Land, oder der Inbesitznahme eines eroberten Landes, der Fürst reitet auf einem weißen Pferd und auch seine Beigaben sind in weißen Farben gehalten.¹⁶⁶

Die herrschaftliche Symbolik von Weiß zieht sich wie ein roter Faden durch alle aristokratischen Strukturen, monarchisch geprägten Gesellschaften und nicht-monarchischen Institutionen, die einen Machtanspruch zum Ausdruck bringen wollen. So sind die Besitzgegenstände der Könige und der Fürsten oftmals in weißer Farbe gestaltet, hierzu zählen die Tisch- und Bettwäsche und das Geschirr. Vergleichbar zu den mythologischen Gottheiten hält man sich weiße Tiere wie Rosse und Hunde.¹⁶⁷ Unter Otto III. etablierte sich zwar das goldene Siegel für alle kaiserlichen Belange, jedoch blieb immerhin noch den wichtigen Freien Reichsstädten im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation die weiße Farbe als Siegelwachs vorbehalten.¹⁶⁸

Politisch betrachtet ist Weiß, wie oben gezeigt, oftmals als Farbe der absoluten und gottgegebenen Monarchie in Gebrauch. Belegt ist dieser Gedanke auch im Besonderen für die französischen Könige, welche seit dem Mittelalter zu großen Anlässen in Weiß gekleidet erschienen.¹⁶⁹ Dieses royale Weiß trat mit dem Ende des Ancien Régime vor allem im französischen Militär als Uniformfarbe auf. Entweder wurde diese vom König selbst getragen, oder aber von seinen direkten Vertretern. Die Einheit, in welcher der König höchstpersönlich kämpfte, wurde von einem Fähnrich, dem Kornett, mit der sogenannten *cornette blanche*, einer weißen Fahne, angeführt.¹⁷⁰ Auch während der Gegenrevolution seit dem Jahre 1789 behielt sie ihre weiße Farbigkeit und zum Zeichen dafür, daß man sich der gestürzten Monarchie verbunden fühlte und sich für sie einzusetzen gedachte, stellten etwa *Die Weißen* nach dem Sturz Napoleons im Jahre 1814 eine monarchistische Bewegung dar, die sich unter dem Lilienbanner für die Rückkehr der Bourbonen stark machte. Dem „roten Terror“ der

vgl.: BERLIN, Ausst., Weiße Westen - rote Roben, S.90-108, hier S.97. Zusätzlich können weiße Königsdiademe getragen werden; vgl.: RADKE, S.37.

¹⁶⁶ Zur Begleitung des Fürsten, der einen weißen Stab hält, gehört desweiteren ein weißer Hund und auch der mitgeführte Hausrat enthält zum Beispiel weiße Tücher für Tisch und Bett und weißes Eß- und Trinkgeschirr; vgl.: KOCH, S.57.

¹⁶⁷ Vgl.: LIPFFERT, S.92. Auch weiße Rinder sind während des Mittelalters oftmals im Besitz von englischen Geistlichen oder vornehmen Herren, da das Fleisch der geschlachteten Tiere als besonders wohlschmeckend und nahrhaft gilt. Vgl.: HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.344-345.

¹⁶⁸ Vgl.: LAUFFER, S.20. Das rote Siegel wird von den reichsfreien Fürsten und Bischöfen genutzt, das grüne vom niederen Adel, allen Städten neben den Freien Reichsstädten und auch von den niederen Stiften, und das schwarze Siegelwachs kommt bei den geistlichen Ritterorden zum Einsatz.

¹⁶⁹ Hierzu zählen etwa die Versammlungen des Michael-Ordens. Dahingegen ist das Familienwappen, das *Penmon Royal*, der französischen Könige keineswegs von der Farbe Weiß geprägt, sondern sie wird als *d'azur à trois fleurs de lis d'or* beschrieben und hiernach richten sich farblich auch oft die Kleidungsstücke der Könige. Vgl.: PASTOUREAU, S.154.

¹⁷⁰ Vgl.: PASTOUREAU, S.154. Diese Beobachtungen sind nach Pastoureau nicht alleine für das französische Regiment nachweisbar.

französischen Revolution folgte damit der „weiße Terror“ der monarchistischen Gegenrevolution.¹⁷¹ Im darauffolgenden Jahrhundert vereinigten sich in Jugoslawien königstreue Offiziere zur sogenannten *Weißten Hand*, um 1917 der *Schwarzen Hand*, dem national gesinnten Geheimbund, entgegenzutreten. Und im zaristischen Rußland kämpften die *Weißten* oder *Weißgardisten* als Anhängerschaft des Zaren in den Jahren 1918 bis 1920 gegen die *Rote Armee*, was den russischen Konstruktivisten El Lissitzky zu seinem Propagandaplakat *Schlagt die Weißten mit dem roten Keil* veranlaßte, welches 1919 in den Straßen von Witebsk plakatiert wurde.¹⁷² Der US-Regierung kann nun zwar nicht unterstellt werden, auf monarchischen Traditionen zu basieren, und dennoch wird dort auch heute noch die Farbe Weiß mit dem politischen System und Denken konnotiert: seit dem Jahr 1901 wird das Amtssitz des amerikanischen Präsidenten im Staate Washington, D.C., offiziell als *Weißes Haus* bezeichnet.¹⁷³

B. IV. 1. 2. Weiß in der Heraldik

Eine nachvollziehbare Farbgebung und die damit einhergehende Symbolik innerhalb der Heraldik sind ungefähr seit der Zeit der Kreuzzüge dokumentiert. Im Rahmen dieser Arbeit kann selbstverständlich nicht die Wissenschaft der Flaggenkunde in ihrer Gänze abgehandelt werden. Es wird das Ziel verfolgt, die erneut herausragende Position der Farbe Weiß deutlich zu machen. Hierzu sollen einige Beispiele genügen, in denen anschaulich wird, wie wichtig die weiße Farbgebung für die Tradition von Fahnen gesehen werden muß.

Um das Heilige Land aus den Händen der Ungläubigen zu befreien, pflegten bereits die Kaiser im Alten Reich als vorderste Herrscher und Vertreter der Christenheit im Zeichen des Kreuzes in den Kampf zu ziehen. Ihr rotes Banner schmückte zunächst ein Kreuz, welches in Gold, der dem Kaiser vorbehaltenen Farbe, gehalten war.¹⁷⁴ Jedoch ergibt sich sowohl mit der

¹⁷¹ Vgl.: HELLER 2002, S.156 und PASTOUREAU, S.154 und S.157-159. Auch heute noch ist Weiß ein Bestandteil der französischen Flagge. In den Jahren 1993 bis 1994 bezieht sich der Regisseur Krzysztof Kieslowski auf diese und die mit ihr verbundenen Ideale in einer Filmreihe: „Drei Farben Blau - Drei Farben Weiß - Drei Farben Rot“.

¹⁷² Vgl.: HELLER 2002, S.156 sowie LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, El Lissitzky - Maler, Architekt, Typograph, Fotograf, Dresden 1967, Abb.40.

¹⁷³ Dies unter Theodore Roosevelt. Bereits zuvor kursierte diese Bezeichnung. Vgl. auch: HELLER 2000, S.159. Die USA, „the land of the free“, beruft sich mit der Farbvokabel Weiß auch auf den Freiheitsgedanken, welcher anhand ihrer Verfassung von 1787 konstituiert wird. In ebendiese Zeit fällt Goyas Akademiekritik, in der er die Begriffe „liberalidad“ und „arte liberal“ verwendet. Um das Jahr 1813 schuf Goya das Gemälde der *Allegorie auf die Annahme der Verfassung von 1812*, worauf die zentrale, dem Betrachter entgegenblickende Frauengestalt, in ihrer Rechten das Büchlein der Verfassung hält. Sie ist ganz in Weiß gekleidet. Vgl.: TRAEGER 2000, S.122-123.

¹⁷⁴ Das Kreuz entstammt dem Wappen des normannischen Königsgeschlechtes im sizilianisch-unteritalienischen Reich. Nachdem durch Wilhelm II. im Jahre 1189 dieses Geschlecht ausstirbt, wird das Wappen durch die Vermählung der Schwester mit Heinrich VI. auf die Monarchen des deutschen Kaiserreiches übertragen. Das

Farbe Gold, als auch mit dem das Gold ersetzenden Gelb keine ideale Kontrastwirkung zum rotfarbenen Hintergrund des *Imperiale Vexillum*, weshalb man ersatzweise die auf rotem Grund klarste und auf große Entfernungen am besten sichtbare Farbe wählte: Weiß. Schon bei der Erstürmung Salernos durch die kaiserlichen Truppen im Jahre 1194 wurde ebendiese Fahne geißt und im Jahr darauf belehnte Heinrich VI. die Stadt mit der entsprechenden Flagge.¹⁷⁵ Auch unter den Habsburgern versinnbildlichte die Kreuzfahne als Reichsbanner fortan die Flagge des Heiligen Römischen Reiches.¹⁷⁶

Die farbliche Gestaltung der Fahne des Heiligen Römischen Reiches steht als *pars pro toto* für viele Flaggen verschiedener Geschlechter oder Länder. Wichtig ist die gute Sichtbarkeit des jeweiligen Wappens und als gleichwertig ist auch die Bedeutung der darin verwendeten Farben zu beurteilen. Die Aufgabe der Herolde während des Mittelalters ist es, bei den Ritterturnieren die Gültigkeit der Wappen der einzelnen Kämpfer zu prüfen. Die Abnahme der Fahnen erfolgte nach strengen Kriterien und richtete sich nach feststehenden Regelwerken, welche vor allem die Abfolge der Farben bestimmten. Hierbei werden zwei Farbvorgaben unterschieden: reguläre Farben, darunter die Buntfarben Rot, Blau und Grün, aber auch Schwarz, und metallische Farben, nämlich Gold und Silber. Letztere beiden können auch durch Gelb und Weiß substituiert werden. Weder die regulären, noch die metallischen Farben dürfen in direkter Kombination nebeneinander auftreten. Diese Anweisungen dienen alleine der besseren Sichtbarkeit der Wappen, da so die besten Kontrastwerte unter den einzelnen Farben erzielt werden können.¹⁷⁷ Die Farbe Weiß taucht dabei in Kombination mit den regulären Farben durchschnittlich am häufigsten in der Heraldik auf, da sie als stärkste Kontrast- und Signalfarbe fungiert.

Natürlich spielt auch die Symbolik der jeweiligen Farbe eine Rolle, welche in der Heraldik festen Bestimmungen folgt. Die Farbe Weiß, beziehungsweise das silberne Substitut, steht in diesem Zusammenhang für die christliche Tugend der Hoffnung.¹⁷⁸

goldene Kreuz im Wappen Heinrich VI. ist für den Italienkreuzzug von 1191 belegt und es wird gleichfalls in den deutschen Heeres-, Lehns- und Gerichtsfahnen geführt. Vgl.: BUSCHKIEL, Ludwig, Die deutschen Farben von ihren Anfängen bis zum Ende des zweiten Kaiserreiches, Weimar 1935, S.15-17.

¹⁷⁵ Vgl.: BUSCHKIEL, S.17-18. Und Buschkiel komplettiert die Ausführungen zur Entwicklung des kaiserlichen Wappens wie folgt: „Seitdem haben wir die Kreuzfahne, das rote Lehns- und Blutbanner mit dem weißen Kreuz, als die Haupttheeresfahne des Deutschen Reiches anzusehen. Das Adlerbanner kommt [...] überhaupt nicht vor. Es bleibt jedoch das persönliche Abzeichen des Kaisers, aber neben ihm begegnet uns von nun an immer häufiger als das Feldzeichen des vom Kaiser geführten Heeres die rot-weiße Kreuzfahne.“, in: BUSCHKIEL, S.18.

¹⁷⁶ Vgl.: BUSCHKIEL, S.19-20. Und weiter: „Die Kreuzfahne ist also dem Chronisten die Fahne des heiligen Reiches, d.h. das Reichsbanner gegenüber der Adlerfahne, dem Kaiserbanner.“, in: BUSCHKIEL, S.20.

¹⁷⁷ Vgl.: FISCHER 2000, S.218. Auch im heutigen Gebrauch der Farben für Flaggen wird offensichtlich beinahe ausschließlich nach diesen Regeln verfahren. Ausnahmen bestätigen jedoch die Regel, was sich etwa am Wappen des Vatikanstaates zeigt.

¹⁷⁸ Die Heraldik folgt hierbei in ihrer Farbgebung den klassischen Kardinaltugenden, wie auch den christlichen Tugenden. Die einzelnen Farben interpretieren dabei folgende gute Eigenschaften: Grün steht für *Fortezza*, Blau

B. IV. 1. 3. Die weiße Flagge

Die weiße Flagge ist im eigentlichen Sinne kein heraldisches Symbol und bezeichnet damit weder eine Einzelperson, noch repräsentiert sie ein Familienemblem oder gar ein Land. Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ist die weiße Flagge vielmehr länderübergreifend in militärischer Hinsicht in Gebrauch. Im Kampf steht die weiße Fahne als Zeichen der Kapitulation.¹⁷⁹ Am 29. April des Jahres 1945 wurde deshalb in München über Radiofunk der Befehl erteilt, weiße Bettlaken aus den Fenstern zu hängen, um den Alliierten anzuzeigen, daß jedwede Gegenwehr aufgegeben sei. Am 08. Mai, dem Tag der Kapitulation, waren Bettlaken in ganz Deutschland zu sehen.¹⁸⁰

Das Hissen der weißen Flagge symbolisiert die Resignation gegenüber dem Feind und bezeichnet damit eine Situation der Ausweglosigkeit, wodurch gleichzeitig eine neue Verhandlungsbasis geschaffen werden kann. Deshalb wird die weiße Flagge in ihrer Konsequenz auch gerne als Wahrzeichen des Friedens propagiert.¹⁸¹ Aus eben diesem Grund wird sie als Parlamentärsfahne benutzt, um ein Signal für Schutzsuchende zu geben.¹⁸² Sie ist Zeichen der Neutralität und steht als Symbol für die Vermittlerfunktion zwischen Konfliktparteien.

Somit gelangen wir zurück zur ursprünglichen Bedeutung der weißen Fahne, welche während des Mittelalters als durchweg positives Zeichen gedeutet wurde. Über dem Spital wurde sie gehißt, sofern an diesem Tag niemand verstorben war, und über dem Gefängnis galt sie als wunderbares Zeichen dafür, daß gegenwärtig niemand einsaß.¹⁸³

B. IV. 2. Weiß in der Kleiderordnung

für *Giustizia*, Purpur für *Temperanza* und Schwarz für *Prudentia*. Die Farben der christlichen Tugenden sind Weiß oder Silber für *Speranza*, Gelb oder Gold für *Fede* und Rot für *Caritas*. Vgl.: FISCHER 2000, S.220.

¹⁷⁹ Dies vor allem im europäischen Kontext; vgl.: PASTOUREAU, S.154 und BRAEM, S.161. Droht auf Borneo aufgrund einer Mordtat Krieg zwischen zwei Dörfern auszubrechen, so stellt man am Dorfeingang zwei weiße Fässer auf, um für diese Tat eine friedliche Verhandlung zu ersuchen; vgl.: HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.347.

¹⁸⁰ Vgl.: HELLER 2000, S.169.

¹⁸¹ Vgl.: HELLER 2002, S.156 und KOUWER, S.99. Margarete Bruns hierzu: „Wer ‘Farbe bekennt’, Flagge zeigt, steht zu sich selbst, zu seiner Herkunft und zu allen Aufgaben des Selbst-Seins. Die weiße Flagge zeigt an, daß jeder Anspruch dieser Art gelöscht ist, sie beendet den aussichtslosen Kampf, ist Ausdruck eines existentiellen Zwischenzustands - und vielleicht auch eines neuen Anfangs.“, in: BRUNS, S.210. In Turkana, Britisch-Ostafrika, überreicht man sich bei Friedensschlüssen einen Stab mit langen, weißen Straußenfedern und die Balue in Kamerun bemalen sich zum Zeichen ihrer Unterwerfung mit weißer Farbe; vgl.: HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.355.

¹⁸² Vgl.: HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.355 und LAUFFER, S.18.

¹⁸³ Vgl.: BRUNS, S.210.

Daß die Farbe Weiß innerhalb herrschaftlicher Gepflogenheiten einer obligatorischen Rangfolge und Interpretation folgt, wurde oben aufgezeigt. Zu diesen Feststellungen gesellen sich nun darüber hinausreichende Aspekte des täglichen Lebens, die sich nicht alleine auf die herrschende Klasse beziehen, sondern Eingang in jede Gesellschaftsschicht finden: eine verabredete und symbolisch behaftete Kleiderordnung. Vorschriften und Deutungen eine derartige Ordnung betreffend, beinhalten nicht nur Angaben zum allgemeinen Einsatz von Farben in der Gewandung, sondern es werden auch die verschiedenen Bedeutungsebenen der einzelnen Farben erläutert. Wie bisher liegt das Augenmerk bei den folgenden Überlegungen auf den Vorgaben zur Farbe Weiß in der Bekleidung verschiedener Zeitalter und Gesellschaftsschichten.

Beginnend mit dem Mittelalter sind zu allen Zeiten Verordnungen über das Tragen bestimmter Kleidung entstanden. Vor allem im europäischen Raum wurden die unterschiedlichsten Vorschriften getroffen, welche das in mancher Hinsicht Luxusgut Gewand, seine Verzierungen und den Schmuck, und auch die Farbigkeit desselben festlegten. Einen anschaulichen und länderübergreifenden Überblick zu diesbezüglichen Veränderungen und Vorlieben in Europa gibt der Katalog zur Berliner Ausstellung „Weiße Westen - rote Roben“ aus dem Jahr 1983 und ebenso Michel Pastoureau bespricht in seinem Buch zur Farbe Blau zahlreiche Beispiele, wie schnell sich Vorschriften zur Farbe und zum Material der Kleidung über die Jahrhunderte seit dem Mittelalter verändern können.¹⁸⁴ Derartige Untersuchungen können demnach an dieser Stelle vernachlässigt werden. Wichtig für die hier angestellten Studien sind drei Aspekte der eben genannten Schriften, unter welchen die Farbe der Kleidung, hier vor allem weiße Stoffe, beurteilt und ausgewählt werden: zu differenzieren ist einmal das weiße Material per se und dessen Herstellung, zum zweiten die Kennzeichnung einzelner Personengruppen anhand weißer Kleidungsstücke und zuletzt die verschiedenen Anlässe, zu denen die Farbe Weiß erforderlich ist.

Es wurde bereits darauf verwiesen, wie kompliziert und kostspielig die Produktion reinweißer Stoffe war. Sowohl Wolle als auch Seidenstoffe mußten gebleicht werden. Demnach kam es nur den hohen Herrschaften zu, derart teure Materialien in ihre Garderobe aufzunehmen.¹⁸⁵ Die Farbe Weiß übernahm in der Kleidung jedoch auch die Funktion, bestimmte Personengruppen herauszustellen oder aber zu kennzeichnen. Während anhand der kostspieligen weißen Stoffe die Herrschaftlichkeit gemeint war, gab es auch

¹⁸⁴ BERLIN (Ausst.kat.), Weiße Westen - rote Roben, 1983, S.23-26 und PASTOUREAU, S.85-96.

¹⁸⁵ Vgl.: BERLIN (Ausst.kat.), Weiße Westen - rote Roben, 1983, S.97. Siehe hierzu auch folgende Kapitel: B.III.4. Liturgisches Gewand: Das Weiß der Reinheit, sowie B.IV.1.1. Die überlegene Farbe des Triumphes.

Gesellschaftsschichten, denen Weiß aus ganz anderen Gründen zugeteilt wurde: sie sollten dadurch entweder als eigene Gruppe, aber auch als Randexistenzen etikettiert oder gar aus der Gesellschaft ausgesondert werden. Hierbei kamen weniger aufwendig hergestellte weiße Stoffe in Frage, so etwa ungefärbte Wolle, welche keinesfalls als reinweiß bezeichnet werden kann, jedoch durchaus als weißfarben gewertet wird.¹⁸⁶ Eine gesondert zu betrachtende Gruppe sind hierbei die Kinder. Weiße Gewänder wurden nicht alleine von den Täuflingen getragen. Mit dem 19. Jahrhundert wurde weiße Kleidung für Kinder bis zum siebten Lebensjahr aus gesundheitlichen Gründen empfohlen, da man in den anilingefärbten bunten Stoffen die Gefahr einer Vergiftung befürchtete.¹⁸⁷ Hier liegt eine positive Kennzeichnung vor, indem es vor allem Kindern erlaubt ist, in weißer Tracht zu gehen.

Jedoch konnte diese Markierung ebenso in negativer Hinsicht erfolgen. Seit dem Mittelalter wurden Zeichen, Embleme oder ganze Kleidungsstücke von bestimmter Farbigkeit entworfen, um Randgruppen und Ausgestoßene symbolhaft zu kennzeichnen und somit für andere augenfällig erscheinen zu lassen. Zwingend von dieser Regelung betroffen waren über einzelne Zeitabschnitte hinweg einige, als dubios geltende Berufsgruppen wie Quacksalber, Henker, Prostituierte, Wucherer, Musiker, Bettler und Vagabunden. Ebenso belangt wurden Verbrecher, aber auch Kranke und Aussätzige, Krüppel, geistig Kranke und nicht zuletzt auch Juden und Muslime.¹⁸⁸ Derartige Kennzeichnungen folgen einem ausgeklügelten System, welches sich dezidiert der folgenden fünf Farben bedient: Rot, Grün, Gelb, Schwarz und eben auch der Farbe Weiß. Während zuerst genannte Farben vor allem wegen ihres grellen Buntheitsgrades oft auch miteinander kombiniert werden, so erzielt man durch die Hinzunahme von Weiß eine Steigerung dieser Signalwirkung. Am häufigsten treten deshalb alle eben genannten Farben - ähnlich wie in der Heraldik - in Verbindung mit Weiß auf.¹⁸⁹ Genau wie einzelne andere Farben auf bestimmte Randgruppen angewendet werden, so wird die Farbe Weiß vor allem bei den Armen und Kranken, hier besonders bei Leprakranken, eingesetzt. Darüberhinaus kommen geographische Unterschiede hinzu und so kann für Mailand im Jahre 1412 dokumentiert werden, daß es für Prostituierte vorgeschrieben war, weiße Gewänder zu tragen.¹⁹⁰

An dieser Stelle nun zurück zur Kleiderordnung einer Allgemeinheit und zu den Anlässen, bei welchen die Farbe Weiß eine Rolle spielt. Nicht alleine im kirchlichen Brauchtum trägt man

¹⁸⁶ Vgl.: BRUNS, S.208-209. Im Gegensatz zu den bunten Farben, gelten annähernd weiße Wollstoffe auch als Zeichen der Frömmigkeit.

¹⁸⁷ Vgl.: BERLIN (Ausst.kat.), Weiße Westen - rote Roben, 1983, S.93.

¹⁸⁸ Vgl.: PASTOUREAU, S.91-92.

¹⁸⁹ Vgl.: PASTOUREAU, S.93.

¹⁹⁰ Vgl.: PASTOUREAU, S.94. Näheres zu dieser Thematik auch im folgenden Kapitel: B.IV..3. Goethes sinnlich-sittliche Überlegungen.

etwa zur Taufe und die Braut bei der Hochzeit weiße Kleidung, sondern auch die damit verbundenen weltlichen Festlichkeiten empfehlen eben diese Farbigkeit.¹⁹¹ Ähnliche Absichten zeigten sich hinter der aufkommenden bürgerlichen Mode des 19. Jahrhunderts, welche auffallend viele weiße Elemente in sich barg. Ein Ziel des Tragens weißer Kleidung ist sicherlich, Frische und Optimismus, aber vor allem auch Reinheit und Sauberkeit zu demonstrieren.¹⁹² Dem zugrunde liegt jedoch ein tiefergehendes, moralisches Bedürfnis: das eines propagierten reinen Schönheitsideals für die Damen der höheren Gesellschaftsschichten und die Idee des „Saubermannes“ unter den Herren.

Für die Damen hielt die Kleiderordnung nach der Französischen Revolution die antikisierende Mode des Empire bereit und damit einhergehend viele weiße Elemente. Modebewusste Frauen trugen das *Chemisekleid*, welches aus hauchdünnen und damit durchsichtigen, aber vor allem aus weißen Musselinstoffen¹⁹³ besteht, und verkörperten so das klassisch-griechische Ideal ihrer Zeit.¹⁹⁴

Bei den Herren spielte weniger das Schönheitsideal die ausschlaggebende Rolle der für sie immer weißer werdenden Mode seit dem 19. Jahrhundert, als vielmehr die optische Übermittlung des Eindruckes der Sauberkeit und des Unbeschmutzten. In eben dieser Zeit trat in England die Mode der „weißen Weste“ in Erscheinung, das *Pikée*.¹⁹⁵ Getragen wurde es vor allem von den Angehörigen der oberen Gesellschaftsschicht, welche damit die sittliche Integrität des aufkommenden Bürgertums unterstreichen mochte: der „Saubermann“ ohne moralischen oder physischen Schmutz war geboren.¹⁹⁶

Das von den Damen und Herren getragene Weiß hat dabei stets ein strahlendes zu sein. Die gesamte Waschmittelindustrie profitiert von dieser Forderung. Zunächst stellte weiße Kleidung jedoch einen Luxus dar, da diese nur schwer sauber, und damit reinweiß gehalten werden konnte und man mit der Reinhaltung der Gewänder das Personal beauftragte. Von den Waschmittelherstellern wird heute gerne der Slogan propagiert, daß weißeste Wäsche nicht

¹⁹¹ Vgl. u.a.: BERLIN (Ausst.kat.), *Weißer Westen - rote Roben*, 1983, S.93; BRAEM, S.168 sowie LAUFFER, S.30. Siehe hierzu auch Kapitel: B.III.5. Kirchliche Festtage: Das ehrwürdige Weiß.

¹⁹² Vgl.: KOCH, S.76 und KOUWER, S.102.

¹⁹³ Da diese Mode bei kühler Witterung nicht unbedingt gesundheitsfördernd war, starben zur damaligen Zeit viele der Damen an der sogenannten „Musselkrankheit“, einer Lungenentzündung; vgl.: HELLER 2000, S.169.

¹⁹⁴ Vgl.: BERLIN (Ausst.kat.), *Weißer Westen - rote Roben*, 1983, S.97. Der von Napoleon geförderte Empirestil bediente sich beinahe ausschließlich der Farbe Weiß. Dabei verkennt man allerdings das griechische Vorbild, welches sich sehr häufig mit bunten Farben auszudrücken vermochte; vgl.: GAGE 1997, S.11; HELLER 2000, S.167-169 und HELLER 2002, S.152-153.

¹⁹⁵ Zunächst im französischsprachigen Bereich, dann auch international gebräuchlich, wird diesem Hemd noch die *cravatte blanche* hinzugefügt, eine weiße Krawatte, welche vor allem bei großen Bällen zum Frack getragen wird; vgl.: HELLER 2000, S.160.

¹⁹⁶ Vgl.: BERLIN (Ausst.kat.), *Weißer Westen - rote Roben*, 1983, S.101 sowie HELLER 2002, S.151.

nur sauber, sondern auch rein zu sein habe. Damit soll im übertragenen Sinne gleichzeitig die charismatische Ausstrahlung des Trägers hervorgehoben werden.¹⁹⁷

Wie im althergebrachten religiösen Kontext kann auch hier festgestellt werden, daß gerade beim äußeren Erscheinungsbild der Reinheitsgedanke in den Vordergrund drängt und nichts liegt näher, als diese moralische und ästhetische Sauberkeit anhand weißer Kleidung und Wäsche zum Ausdruck zu bringen.¹⁹⁸

B. IV. 3. Goethes sinnlich-sittliche Überlegungen

Die eben zusammengetragenen Untersuchungen zur Nutzung der Farbe Weiß in Herrschaftssymbolik und auch in der Kleidung gehen konform mit den sinnlich-sittlichen Überlegungen, welche Goethe als sechste Abteilung im Rahmen seiner „Farbenlehre“ anstellt. Trotz der zunächst zurecht gestellten Frage nach der Gleichberechtigung aller Farben untereinander, betont Goethe bereits in der dritten Abteilung zu den „Chemischen Farben“ die eindeutige Vorrangstellung der weißen Farbe. Darin spiegelt sich gleichfalls das Verständnis seiner Zeit wieder:

„§ 672 Übrigens wäre wohl hier der Ort, der Zweiflerfrage zu begegnen, ob denn nicht alle Menschenbildung und Farbe gleich schön und nur durch Gewohnheit und Eigendünkel eine der andern vorgezogen werde. Wir getrauen uns aber in Gefolg alles dessen, was bisher vorgekommen, zu behaupten, daß der weiße Mensch, d.h. derjenige, dessen Oberfläche vom Weißen ins Gelbliche, Bräunliche,

¹⁹⁷ Vgl.: BRUNS, S.208 sowie HELLER 2002, S.151. Oder man behilft sich eines Tricks und „weiß“ die Kleidung zusätzlich mit Kreide. Später gibt es für die einfachere Handhabung der weißen Elemente in der Bekleidung für Männer abknöpfbare Krägen und Manschetten. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstehen die ersten Waschautomaten und bereits 1907 propagiert die Firma Henkel noch vor Erscheinen ihres ersten Waschmittels den folgenden Werbespruch: „In allernächster Zeit kommt das neue Waschmittel PERSIL auf den Markt, mit dem man durch einmaliges Kochen ohne Mühe, ohne Reiben blendend weiße Wäsche erzielt, dabei garantiert der Fabrikant die absolute Unschädlichkeit für die Wäsche.“; vgl.: TREFZER, Rudolf, „Strahlend Weiß“. Zur Geschichte der Sauberkeit, in: du - Die Zeitschrift der Kultur, 586, Nr.12, Dezember 1989, S.86-103, hier S.96; vgl. auch: INGOLD, Felix Philip, Weiss sein ..., in: du - Die Zeitschrift der Kultur, 586, Nr.12, Dezember 1989, S.35-41, hier S.37.

Weißmacher im Waschpulver sind darin eingelagerte Stoffe, die den Energiebereich des Lichtes vergrößern; vgl.: FRIELING 1974⁵, S.133. Wie sich eingelagerte Partikel auf das optische Erscheinungsbild von Weiß auswirken können, wurde bereits im Kapitel A.II.4. Ideal-Weiß erörtert. Zusätzlich finden sich im Spezialwaschmittel für Synthetiks fluoreszierende Partikel, welche das Weiß leuchtender erscheinen lassen; vgl.: HELLER 2000, S.175. Diese Verweißung kann bis hin zum Violetten erfolgen; vgl.: FRIELING 1974⁵, S.134. International haben die Weißmacher unterschiedliche Voraussetzungen zu erfüllen: eine Verweißung, das heißt eine übertriebene Suggestion von Weiß soll erzeugt werden, indem man den Stoffen einen Schimmer hin zu einer eher bläulichen oder rötlichen Färbung verleiht. Die Waschmittelindustrie stellt in den europäischen Ländern leicht unterschiedliche Weißmacher her: in Deutschland etwa ist ein ideales Weiß eher bläustichig, während in Italien ein mehr rötlicher Weißton gefordert ist; vgl.: KNUF, S.20.

¹⁹⁸ Im Berliner Ausstellungskatalog werden die unterschiedlichen Beweggründe zum Tragen weißer Kleidung wie folgt zusammengefaßt: „Bei den christlichen Festfarben spielt der symbolische Aspekt eine Rolle, bei der Weiß-Mode der ästhetische, bei der Weste der ästhetisch-moralische und bei der Wäsche und dem Kittel der ästhetisch-hygienische.“; in: BERLIN (Ausst.kat.), Weiße Westen - rote Roben, 1983, S.90.

Rötliche spielt, kurz dessen Oberfläche am gleichgültigsten erscheint, am wenigsten sich zu irgend etwas Besondrem hinneigt, der schönste sei. [...]“¹⁹⁹

Während Goethes Farbenlehre bis zu diesem Punkt das Phänomen der Farben hervorhebt, die Farbe als Naturerscheinung begreift und damit einhergehende physikalische Untersuchungen anstellt, handelt das Kapitel der „Sinnlich-sittlichen Wirkung der Farbe“ vor allem vom ästhetischen Stellenwert der Farben:

„§ 758 Da die Farbe in der Reihe der uranfänglichen Naturerscheinungen einen so hohen Platz behauptet, indem sie den ihr angewiesenen einfachen Kreis mit entschiedener Mannigfaltigkeit ausfüllt, so werden wir uns nicht wundern, wenn wir erfahren, daß sie auf den Sinn des Auges, dem sie vorzüglich zugeeignet ist und durch dessen Vermittlung, auf das Gemüt, in ihren allgemeinsten elementaren Erscheinungen, ohne Bezug auf Beschaffenheit oder Form eines Materials, an dessen Oberfläche wir sie gewahr werden, einzeln eine spezifische, in Zusammenstellung eine teils harmonische, teils charakteristische, oft auch unharmonische, immer aber eine entschiedene und bedeutende Wirkung hervorbringe, die sich unmittelbar an das Sittliche anschließt. Deshalb denn Farbe, als ein Element der Kunst betrachtet, zu den höchsten ästhetischen Zwecken mitwirkend genutzt werden kann.“²⁰⁰

In diesem Paragraph wird neben der ästhetischen Wirkung von Farbe bereits auf ein weiteres Charakteristikum derselben angespielt: die Gemütsbewegung, die durch jedwede Farbe erzeugt werden kann. Farben bewirken Freude und können heilende Kräfte entwickeln.²⁰¹ Nach Goethe kommt dabei jeder Farbe ein ihr eigener, spezifischer Reiz zu und sie beeinflusst so den Menschen auf individuelle Weise.²⁰² Vor allen Dingen aber lehre die Erfahrung, daß „[...] die einzelnen Farben besondere Gemütsstimmungen geben.“²⁰³

An dieser Stelle fächert sich das Kapitel zur sinnlich-sittlichen Wirkung der Farben auf in die Entschlüsselung einzelner Farbwerte. Goethe behandelt ausführlich die vier Hauptfarben mit deren Abtönungen und den ihnen im Farbkreis zunächst liegenden Nachbarfarben. Nach dieser Ordnung erfolgen kleinere Abhandlungen zu den Farbabfolgen Gelb, Rotgelb und Gelbrot, danach das Blau, Rotblau und Blaurot, dem sich das Rot anschließt und zuletzt die alleinstehende Farbe Grün.²⁰⁴

Im angrenzenden Kapitel der „Totalität und Harmonie“²⁰⁵ spricht Goethe von der Zusammenstellung einzelner Farbwerte. Überraschenderweise finden weder die Farbe Schwarz noch Weiß an dieser Stelle Erwähnung. Dies liegt begründet in Goethes

¹⁹⁹ GOETHE, Farbenlehre, § 672.

²⁰⁰ GOETHE, Farbenlehre, § 758.

²⁰¹ Vgl.: GOETHE, Farbenlehre, § 759.

²⁰² Vgl.: GOETHE, Farbenlehre, § 761.

²⁰³ GOETHE, Farbenlehre, § 762.

²⁰⁴ Vgl.: GOETHE, Farbenlehre, §§ 765-802.

²⁰⁵ Vgl.: GOETHE, Farbenlehre, §§ 803 ff.

physikalischem Verständnis der beiden unbunten Farben, welche dementsprechend als Licht und Dunkelheit in vorausgehenden Kapiteln behandelt werden. Auffallend ist weiter, daß in einem sich anschließenden Kapitel mit „Historischen Betrachtungen“²⁰⁶ nochmals der Unterschied zwischen den bunten und den unbunten Farben hervorgehoben wird. Goethe geht hier auf die Verwendung aller Farben im alltäglichen Gebrauch ein. Er unterscheidet hierin gleichfalls die Gepflogenheiten einzelner Gesellschaftssysteme und zieht auch geographische Linien auf der Landkarte.

Goethe stellt folgende Überlegungen unter der Annahme an, daß man „bei Kleidung den Charakter der Farbe auf den Charakter der Person [bezieht]. So kann man das Verhältnis der einzelnen Farben und Zusammenstellungen zu Gesichtsfarbe, Alter und Stand beobachten.“ (§ 839)²⁰⁷ Er spricht zunächst vom Naturmenschen, den rohen Völkern und Kindern, welchen er eine „große Neigung zur Farbe in ihrer höchsten Energie“ und „auch eine Neigung zum Bunten“ (§ 835) nachsagt. Den südlichen Völkern spricht er anhand ihrer „Kleidern sehr lebhaft Farben“ (§ 836) zu. Die Franzosen, als „lebhaft Nation [...] lieben die gesteigerten Farben, besonders der aktiven Seite“ (§ 838). Gemäßigte Nationen dahingegen, etwa die Engländer und Deutschen, bevorzugen gedämpfte Farben, wie das Ledergelb, kombiniert mit Blau oder Grün (§§ 837 und 838), und die „nach Würde strebenden Nationen, als Italiener und Spanier, ziehen die rote Farbe ihrer Mäntel auf die passive Seite hinüber.“ (§ 838) Weiter eignet Goethe der Jugend Rosa und Meergrün zu, den älteren Menschen Violett und Dunkelgrün, Blondinen sollen Violett und Hellgelb tragen, Brünette Blau oder Gelbrot (§ 840). Purpur und Orange gehören international den Kaisern, „Zitronengelb dürfen auch seine Bedienten und Geistlichen tragen.“ (§ 840)

Bezüglich der Farbe Weiß kommt Goethe zu dem Schluß, daß sie von gebildeten Menschen bevorzugt wird. Offensichtlich ohne diese Farbwahl gutheißen zu wollen, schreibt er:

„§ 841 Gebildete Menschen haben eine Abneigung vor Farben. Es kann dieses teils aus Schwäche des Organs, teils aus Unsicherheit des Geschmacks geschehen, die sich gern in das völlige Nichts flüchtet. Die Frauen gehen nunmehr fast durchgängig weiß und die Männer schwarz.“²⁰⁸

Damit wird der traditionell hoch bewerteten Rolle der Farbe Weiß genüge getan und das Ansehen, welches diese Farbe genießt, auf den ersten Blick bestätigt. Goethe setzt in seinem an dieser Stelle eher beiläufigen Paragraphen gleichzeitig zu einem Seitenhieb auf das aufkommende Bildungsbürgertum an. Seine Zeitgenossen haben Weiß zu der ihnen eigenen Farbe, etwa in Kleiderfragen, auserkoren und gehorchen so einer etablierten Symbolik des

²⁰⁶ Vgl.: GOETHE, Farbenlehre, §§ 835 ff.

²⁰⁷ Die Angaben in Klammern bezeichnen den jeweiligen Paragraphen aus: GOETHE, Farbenlehre.

²⁰⁸ GOETHE, Farbenlehre, § 841.

Weiß. Nach Goethe tun sie dies gleichwohl alleine aus „Schwäche des Organs“, aus „Unsicherheit des Geschmacks“ und flüchten sich in Konsequenz in das „völlige Nichts“. Weiß bedeutet demnach für Goethe die Farblosigkeit schlechthin. Dies geht konform mit seiner bisherigen Behandlung der weißen Farbe als unbunte Farbe im physikalischen Sinne, indem er sie weiter von den bunten, für ihn wahrhaftigen Farben absondert. In Goethes Beschreibung der Farbe Weiß im alltäglichen Gebrauch schwingt unverhohlene Kritik gegenüber einem traditionsbewußten Konformismus seiner Zeitgenossen mit.

B. IV. 4. Weiß im Volksbrauch

Wie bereits festgestellt, steht die Farbe Weiß auch vor allem für das Gute, das Reine, das Glückbringende. Es ist daher nicht verwunderlich, daß man sich dieser Farbe in zahlreichen Volksbräuchen bedient. Dabei soll die Kraft der weißen Farbe den unterschiedlichsten Bedürfnissen begegnen: man versprach sich medizinisches Heil und baute auf die apotropäische Wirkung von weißen Gegenständen; Weiß wurde eingesetzt beim Liebeszauber und auch als Glückssymbol; darüberhinaus zelebrierte man Reinheitsbräuche in Weiß und auch im Totenkult erfuhr die Farbe Weiß eine häufige Nutzung. Natürlich sind die folgenden Volksbräuche eng verknüpft mit abergläubischen Zutaten, jedoch basieren sie alle grundlegend auf Überlegungen, welche Weiß auch in den vorangehenden Kapiteln auszeichneten. Zur Anwendung gelangt in den Volksbräuchen eine Mischung aus mythologischer und historischer Symbolik der Farbe Weiß, gepaart mit einer religiösen Tendenz hin zum Volksglauben.

B. IV. 4. 1. Heilkraft einer Farbe

Bereits Goethe spielte bei seinen Überlegungen zur sinnlich-sittlichen Wirkung von Farben darauf an, daß Farbe nach Ansicht vieler heilende Kräfte entwickeln könne.²⁰⁹ Schon immer wurden einzelnen Farben außerordentliche Kräfte zugesprochen - im Besonderen jedoch der Farbe Weiß, welche vielerorts als Zauberfarbe propagiert wurde. Auch heute noch würde es den Betrachter viel eher verwundern, zöge der Magier anstelle eines weißen ein schwarzes Kaninchen aus seinem Zylinderhut, als daß man primär ob der Tatsache der eigentlichen Zauberei befremdet wäre. Der ihr innewohnende Lichtcharakter begünstigt die verzaubernde

²⁰⁹ Vgl.: GOETHE, Farbenlehre, § 759.

Wirkung der weißen Farbe noch weiter. Ihre kathartisch-lustrativen Eigenschaften lassen sie daher auch im volkstümlichen Heilzauber zur Anwendung kommen.²¹⁰

Besonders für Kinder wird weißfarbene Zauberkraft aus der Natur gesucht. So gibt man ihnen die ersten drei weißen Windröschen (*Anemone nemorosa*) des Jahres zu essen, um sie das ganze Jahr über vor Fieber zu schützen. Die meist blaublühende Wegwarte (*Zichorie*) wird in ihrer weißen Ausprägung zur Blutstillung und zur Heilung von Wunden aufgelegt. Auch bei Erwachsenen helfe bei Zahnschmerzen aufgeriebener Meerrettich, den man auf ein weißes Tuch aufgetragen um das Genick bindet. Hat eine Magd Fieber, so werde ihr von der Bäuerin um die Mittagszeit ein weißer Span über die Augen gelegt. Noch um 1900 nutzt man bei Hautausschlägen die Heilkraft weißer Wolle und führt dabei eine Besprechung durch. Will man Schwindelanfällen entgehen, so trage man immer eine weiße Zwiebel in der Tasche und auch weiße Bohnen können zur Schmerzlinderung herangezogen werden: die Dämpfe einer Vierteltasse weißer Bohnen, die mit heißem Wasser aufgegosson werden, zögen Eiter aus den Ohren und bei Warzen werfe man sieben weiße Bohnen ins Feuer.²¹¹

Derartige Bräuche hielten sich bis weit in das medizinisch aufgeklärte 20. Jahrhundert hinein und so kommt es, daß noch im Jahr 1979 ähnlich abergläubische Heilungsmethoden in einem Buch zur Farb-Therapie besprochen wurden: Heinz Schiegl verweist in seiner medizinischen Arbeit auf den Ernährungswissenschaftler Lichtenstein, welcher zur Kur acht Tage lang eine „entfärbte Ernährung“ empfiehlt. Schiegl wiederholt diesen „Weißkost“-Versuch und stellt zehn weiße Lebensmittel zusammen, welche nach einwöchigem Verzehr zu einem Magen-Darm-Katarrh führten. Als Konsequenz stellt er die These auf, der „völlige Entzug bunter Nahrungsmittel“²¹² mache krank.

B. IV. 4. 2. Schutzzauber mit Weiß

Die weiße Farbe wird nicht alleine zur Heilung herangezogen, sondern man versucht sich auch anhand ihrer verborgenen Kräfte zu schützen, noch bevor Krankheit oder Gefahr drohen.

²¹⁰ Vgl.: HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.339 und LURKER 1973, S.351.

²¹¹ Vgl. hierzu: HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.339-340. Gegen die Englische Krankheit wird der Absud weißen Hundekots als Trinkkur eingesetzt. Spätestens dieser Fall gibt die unsachgemäße Behandlungsmethode und den unvernünftigen Aberglauben dieser Verabreichungen preis: bei der im Volksmund sogenannten Englischen Krankheit handelt es sich um Rachitis, eine durch Vitamin-D-Mangel hervorgerufene Störung des Calcium- und Phosphatstoffwechsels, welche eine Veränderung des Skelettes, besonders bei Säuglingen und Kleinkindern, zur Folge haben kann; vgl.: HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.339.

²¹² Die Liste enthält die folgenden weißen Lebensmittel: Weizenmehl, Krume von Weißbrot, Eiweiß (hart), Zucker, Quark, Reis, entrahmte Milch, ausgelassener Schmer, Kochsalz, Eierstaubkalk. Wasser darf dabei ebenfalls getrunken werden; vgl.: SCHIEGL, Heinz, Color-Therapie. Heilung durch Farbenkraft. Wirksame Selbstbehandlung bei vielen Beschwerden, Freiburg i.Br.3 1986, S.29 und S.30.

Derartiger Schutzzauber erfährt kulturell übergreifend Anwendung und wird insbesondere bei der Geburt oder in der Initiationsphase von Kindern bemüht.²¹³ Mädchen werden vielerorts oftmals mit Taufnamen bedacht, welche mit der Farbvokabel „Weiß“ gebildet werden, um sie ein Leben lang vor bösen Einflüssen zu bewahren.²¹⁴

Später, im Erwachsenenalter, verläßt man sich weiterhin auf den schutzgebenden Charakter der Farbe Weiß.²¹⁵ Der weiße Hahn erfährt als Symboltier zu allen Zeiten und bei allen Altersgruppen große Beachtung. Schon durch das den Tag ankündende Krähen sollen die Dämonen der Nacht verscheucht werden. Außerdem hilft der Hahn gegen den Einfluß von Hexen. Werden zusätzlich drei weiße Gaben geopfert, verjagt man sie vollkommen. Gleiches sagt man auch der weißen Maus nach: sie steht als glückbringendes Omen und beugt Unheil vor. Auf der indonesischen Insel Amboyna werden Kranke mit einem weißen Huhn abgerieben, welches die Krankheitsstoffe in sich aufsaugen soll. Das mit den unheilbringenden Kräften beladene Huhn läßt man in einem kleinen Boot auf das Meer hinaustreiben. Im jüdischen Volksbrauch nimmt der weiße Hahn neun Tage nach dem Neujahrsfest als Sündenbock alles Übel von der Familie und dem Volke Israels, indem er zu den Feierlichkeiten geopfert wird. Auch vor Naturkatastrophen sucht man sich durch abergläubische Handlungen zu schützen. Dem leuchtenden Blitz begegnet man mit der gleichermaßen gleißenden Kraft der weißen Farbe. Man wendet sich mit Bitten und weißen Opfern an die Gottheiten und Dämonen des Gewitters. Darüberhinaus schützen die am Himmelfahrtsmorgen gesammelten weißen Katzenpfötchen vor Blitzschlag.²¹⁶

Zusammenfassend muß festgestellt werden, daß die weiße Farbe als präventive Maßnahme über ein gesamtes Lebensalter hinweg zum Einsatz gelangt: von Kindesbeinen an dient sie zum Schutz vor Krankheit und Übel, Weiß wird als gutes Omen betrachtet und kann ganz

²¹³ Bei Neugeborenen und bei Täuflingen kommt hier auch deswegen die weiße Bekleidung zum Einsatz: HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.346 sowie Kapitel **B.III.5. Kirchliche Festtage: Das ehrwürdige Weiß** und **B.IV.2. Weiß in der Kleiderordnung**. Vgl. auch: BRUNS, S.204 und LURKER 1990, S.59.

²¹⁴ Aus Weiß-Vokabeln herrührende Mädchennamen sind zum Beispiel: Alba, Albine (lat., als Jungennamen in Albin umgewandelt), Bianca (ital.), Blanca (schweiz.), Blanche, Blanchette (frz.), Candida (lat.), Candy (engl.), Fenella (engl.), Finola (irisch), Fiona (kelt.), Genevieve, Gwendolin (kelt.), Jennifer (engl.), Nives (ital.) und Zuria (bask.). Von weißen Blüten und Pflanzen abgeleitete Namen sind: Anemone, Camilla, Daisy, Jasmin, Yasemine, Celia (niederl.: Lilie), Lili, Lily, Magnolie, Margerite, Rosalba (ital.: weiße Rose) und Birke. Manche Mädchennamen lassen sich von der Vokabel für die weißfarbene Perle ableiten: Margarita (lat.) und daraus gebildet: Margarethe, Marga, Grete, Rita, Gitta, Maggie, Marjorie und Margot, sowie Pearl (engl.). Vgl.: HELLER 2000, S.162.

²¹⁵ Vor allem bei den Naturvölkern erweist sich Weiß als gegen jeden Zauber erhaben. Magier haben dementsprechend keinen Einfluß auf weiß bemalte Personen Vgl.: HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.341-342 sowie KNUF, S.33-34.

²¹⁶ Vgl. hierzu: HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.338 und Sp.345; HELLER 2002, S.149 sowie MAYER, Karl, Die Bedeutung der weißen Farbe im Kultus der Griechen und Römer (Diss.), Freiburg i.Br., 1927, S.34 und S.36.

allgemein gegen die Gewalttätigkeiten der Natur einwirken. Die Farbe Weiß ist in manchen Epochen und Gesellschaftsordnungen zum Allheilmittel geworden.

B. IV. 4. 3. Liebe, Glück und Zauberei

Die positive Kraft, welche der Farbe Weiß innewohnt, prädestiniert diese auch dazu, in Liebesdingen und der Zauberei eingesetzt zu werden. Wie in allen bisher behandelten ikonologischen und psychologischen Fragen zur Farbe, sprechen auch hier die Blumen eine deutliche Sprache. Die religiöse Pflanzensymbolik ist dabei eng mit der weltlichen verknüpft. So besitzen die Wunderblumen der Sagenwelt oftmals die Farbe Weiß und können dem Finder Zauberkräfte übermitteln. Einigen Gewächsen wird nachgesagt, sie machten unsichtbar, und einmal in ihrem Besitz, hat man das Glück, unterirdische Höhlen und Schätze zu entdecken. Allerdings verliert der Protagonist seine Errungenschaften wieder, sobald ihm - wie meist - diese Zauberblume abhanden kommt.²¹⁷

In den Dingen der Liebe tritt wiederum die Lilie in Erscheinung. Sie ist Zeichen der fortdauernden Liebe und wird deshalb als Verehrungsgabe gereicht.²¹⁸ Die Blume war auch von symbolischer Bedeutung in der höfischen Kultur des Mittelalters. Insbesondere weißblühende Pflanzen - auch hier die Lilie oder das Maiglöckchen - signalisierten den Wunsch nach Liebe. Allerdings war das Weiß ausschließlich als Farbe der unschuldigen Liebe zu sehen, einer Sehnsucht, welche sich noch nicht erfüllt hat.²¹⁹ Die einzelnen zum Liebeserlebnis führenden Stufen waren im Minneleben äußerlich durch bestimmte Farben gekennzeichnet. Weiß stand innerhalb dieser Farbrangfolge ausdrücklich für die Hoffnung ein.²²⁰ Daß die weiße Blume wiederum umgekehrte Zauberkräfte besitze und sich auch die Frau ihrer Hilfe bedienen könne, um den Mann zu becircen, zeigt das geheimnisvoll anmutende Tafelbild eines niederrheinischen Meisters von 1480: inmitten einer Herbariumsküche steht ein verführerischer weiblicher Akt und bietet dem gedachten männlichen Betrachter eine weiße Blume an.²²¹

²¹⁷ Vgl.: HÖHN, S.135. Der blauen Blume als literarischem Hauptmotiv bei Novalis und weiteren blauen Wunderblumen widmet Dietmar Schuth ein gesamtes Kapitel in: SCHUTH, S.132-175.

²¹⁸ In Volksliedern taucht die Lilie auf als Symbol der Liebe, aber auch als Beigabe bei Schmerz und Klage im Falle des Verlassenwerdens; vgl.: KOCH, S.71-72.

²¹⁹ Vgl.: LAUFFER, S.31.

²²⁰ Die gesamte Farbfolge der Minne beginnt mit Grau, solange der Träger dieser Farbe noch frei ist und am Beginn der Ehrbezeugungen steht; es folgt Rot zum Zeichen der feurigen Not des Minners, darauf Blau für die beabsichtigte Stetigkeit und Treue; an konsequenter Stelle steht das Weiß der Hoffnung, dem das Schwarz des Zornes und der Trauer folgt; die Farbe Gelb bedeutet der Minne Sold und zuletzt kleidet der Minner sich in Gold, der Farbe der erlangten Gewährung; vgl.: LAUFFER, S.27.

²²¹ Vgl.: BEHLING, S.166.

Nicht nur in diesem Fall schmückt sich die weibliche Versuchung in Weiß. Weiß gilt noch vor der Farbe Rot als höchste Verkörperung eines Schönheitsideals: bereits in der mittelalterlichen Dichtung stellte man bei der Beschreibung der Angebeteten literarische Vergleiche an, welche mit Elfenbein, dem Marmor, der Milch, dem Schnee, der Lilie und dem Silber zusammenhingen.²²² Auch die Mutter Gottes erfährt - wenn auch nicht namentlich erwähnt - anhand dieses Vokabulars Verehrung im Hohelied. Santa Lucia, die weiße Lichtbraut, wird im hohen Norden mit Sehnsucht erwartet. Im schwedischen Volksbrauch geht sie weiß gekleidet und mit einem Lichterkranz aus brennenden Kerzen auf dem Kopf von Hof zu Hof, nicht nur um Licht in den dunkelsten Nächten des Jahres zu spenden, sondern auch, um dort den Männern einen Liebestrunck zu verabreichen.²²³ Als segen- und schutzbringend wird auch das Weiß des Brautkleides gewertet, welches vom Bräutigam geschenkt wird. In Verbindung mit den Bräuchen zur Hochzeit müssen auch die Fruchtbarkeitsriten gesehen werden. Die Farbe Weiß wird darin nicht alleine dem Weiblichen gleichgesetzt, sondern kann ebenso das Männliche symbolisieren. Die gängige Zuordnung besetzt den Mann und mit ihm den *semen* mit der Farbe Weiß, die Frau wird mit *menstruum*, der Menstruationsblutung, in Verbindung gebracht und ihr somit die Farbe Rot zugeteilt. Eine ambivalente Auffassung dieser Farbenverteilung von Weiß und Rot auf Männlich und Weiblich, ist die Konnotation des Maskulinen mit der Sonne und dem Mars, demzufolge der roten Farbe, und dem Femininen mit der lunaren Farbe Weiß des Mondes. Somit ist es nur legitim, die weiße Farbe in der Liebes- und Fruchtbarkeitssymbolik beiden Geschlechtern zuzugestehen.²²⁴

Nicht nur in der Liebe wird Weiß als positiv gewertet, sondern auch als Glücksfarbe findet die Farbe Weiß Anwendung: weiße Tiere und deren Produkte, das Fleisch oder auch die Milch, gelten als Glücksbringer. Gleiches gilt für alle weißblühende Pflanzen.²²⁵ Im Alten Rom sprach man zum Beispiel von einem „Kind der weißen Henne“, wenn jemand im besonderen

²²² Vgl.: KOCH, S.58-59. Auch wird jungen Frauen geraten, Milch zu trinken, um möglichst blasse Haut zu erlangen; vgl.: HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.358. Sommersprossen vertreibt man, indem man sich mit Stutenmilch wäscht und der Tau der Maiglöckchen macht die Haut fleckenrein; vgl.: HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.357.

²²³ Die Heilige Luzia gilt im christlichen Glauben als Märtyrerin, welche sich die Augen ausriß († 300 n.Chr., Syracus). Ihr Festtag ist der 13. Dezember, der vor der Einführung des Gregorianischen Kalenders den kürzesten Tag des Jahres darstellt. Dementsprechend und auch ihres Namens wegen (Lux, Lucis) wird sie als Lichtbringerin interpretiert; vgl.: GROSS, S.143.

²²⁴ Vgl. hierzu: GROSS, S.109; HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.340 und Sp.346-347; LURKER 1990, S.196 sowie RADKE, S.36.

²²⁵ Bei den Indern sind es weiße Elefanten, in Ägypten der weiße Sonnenstier, die Germanen verehren den Schimmel und den Schwan. In mehreren Gegenden glaubt man an die Zauberkraft einer bestimmten weißen Schlange, die bei Verzehr die Gabe verleiht, sowohl alle Sprachen, als auch Tiere verstehen zu können oder aber die Kraft der Weissagung überträgt; vgl.: HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.340 und Sp.351. Ganz allgemein haben jedoch weißfarbene Tier als heilig und als Glücksbringer zu gelten; vgl. u.a.: KOCH, S.56.

Maße von glücklichen Umständen begünstigt war. Auch bedeutete es für die Soldaten Glück, einen dienstfreien Tag zu erhalten. Diesen konnte man anhand einer weißen Bohne erlösen. Der Stimmstein bei gerichtlichen Abstimmungen, der *calculus albus*, besagte in seiner weißen Farbigeit, im Gegensatz zum schwarzen Stein, den Freispruch für den Angeklagten.²²⁶

In den Bereichen der Liebe, des Glücks und der Zauberei erfüllt die Farbe Weiß aufs Neue ihre positive Wirkungskraft.

B. IV. 4. 4. Reinheitsbräuche

Die Farbe Weiß steht geradezu als Synonym für die Reinheit ein. Kulturell übergreifend wird der Gedanke der Reinheit und damit der Schutz vor Krankheit und dem Bösen mithilfe von weißer Farbe verkörpert. Aber auch im übertragenen Sinn kann durch die weiße Farbe ein Idealbild des Menschen und seiner moralischen Reinheit propagiert werden.

Ebenso von Bedeutung für die symbolhafte Nutzung des Weißen ist der hygienische Aspekt. Sauberkeit und Hygiene werden unweigerlich der Farbe Weiß ebenbürtig erklärt. Mit der Reinhaltung von Kleidung ist man gleichzeitig bestrebt, eine Schutzvorkehrung gegen Krankheiten und Seuchen zu treffen. Indem man an die schutz- und heilbringende Wirkung der weißen Farbe appelliert, werden ursprünglich auch alle Tabletten und Pillen in eben dieser Farbe produziert und in dementsprechenden Verpackungen angepriesen.²²⁷

Auf Weiß ist jeder Schmutzfleck, jeder Makel weithin sichtbar. Sauberkeit und Reinheit sind deshalb leicht kontrollierbar. Das Reinweiße verkörpert ein Ideal, welches man seit jeher zu erreichen sucht. Weitverbreitet ist der volkstümlich geprägte Glaube an eine *signatura rerum*, eine Substanz oder Flüssigkeit, der man weißmachende Wirkung zuschreibt. Verbreitet ist auch die Annahme, daß zu bestimmten Tages- und Mondzeiten oder während der Fastnacht gewaschene Wäsche besonders weiß werde.²²⁸

B. IV. 4. 5. Totenkult in Weiß

Die dem Tod zu eigen gemachte Farbe ist das Schwarze. Man ist ob dieser landläufigen und heute noch so in die Tat umgesetzten Bewandtnis überrascht zu erfahren, daß sich in vormaligen Bräuchen und Gepflogenheiten ein gegenteiliges Bild offenbart. Weltweit, aber

²²⁶ Vgl.: HELLER 2002, S.146 sowie RADKE, S.65-66. Weitere idiomatischen Wendungen mit „Weiß“ finden sich im Dokumentenanhang: VII. Sprachliche Wendungen und Idiome mit „Weiß“.

²²⁷ Die Mehrheit der von Eva Heller Befragten, ganze 82 %, verbinden mit den Begriffen Sauberkeit und Reinheit die Farbe Weiß. 11 % nennen auch die Farbe Blau; vgl.: HELLER 2002, S.148.

²²⁸ Vgl.: HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.356 und Sp.358.

vor allem auch im europäischen Raum, hat lange Zeit die Farbe Weiß als Trauerfarbe zu gelten und sie ist ebenfalls die Farbe aller mit dem Totenkult zusammenhängenden Gegenstände - von der Kleidung bis zu den Dingen, die mit dem Toten in Berührung kommen. Weiß als Farbe des Todes versinnbildlicht dabei weniger die Trauer um den Verstorbenen. Es wird vielmehr die Hoffnung zum Ausdruck gebracht, daß den Toten ein glückseliges und vor allem von Sünden befreites, ewiges Leben nach dem Tode in himmlischen Regionen erwartet.²²⁹ Dafür ist man gewillt, dem Verstorbenen im Fegefeuer anhand von Fürbitten beizustehen. Denn dieser ist nicht von Anbeginn von allen Sünden freigesprochen und trägt als Toter lediglich im vorwegnehmenden Sinne das weiße, hoffnungsfrohe Totengewand der reinen Seele. Schon der Zisterzienser Caesarius von Heisterbach (1199 - um 1240) schildert die im Purgatorium anfänglich noch schwarzen Seelen, deren Schuld in manchen Fällen erst nach mehrjährigem Gebet abgegolten ist.²³⁰ Erlöste Seelen werden wiederum in weißfarbenen Gewändern dargestellt, so die Stifterkinder auf dem Epitaph von 1558 der Eislebener Familie Buch(n)er. Auch die früh verstorbenen Kinder einer Nürnberger Stifterfamilie sind auf der Predella eines Epitaphaltärcchens weiß gekleidet.

Neben dem Gedanken der Freisprechung von Sünde darf die Furcht vor dem Tod nicht in Vergessenheit geraten. Und so nimmt auch im Totenkult die Farbe Weiß wieder die Funktion eines beschützenden Signifikats für den Toten und die Hinterbliebenen ein. „Als Apotropäum wirkt die weiße Farbe auch im Totenkult, um einmal den Toten vor den ihn umlagernden bösen Dämonen, dann aber auch die Überlebenden vor diesen und besonders vor dem Toten selbst zu schützen.“²³¹

So gehören zur Trauer nicht alleine die weiße Kleidung der Hinterbliebenen²³², sondern auch die weißfarbene Ausstattung des Verstorbenen. Die Toten werden dabei häufig in weiße

²²⁹ Vgl. auch: KOUWER, S.100.

²³⁰ Caesarius von Heisterbach berichtet im Kapitel *De purgatorio cuiusdam usurarii Leodiensis*, daß sieben Jahre der Fürbitten für einen Wucherer nicht ausreichen, um diesen reinzuwaschen; eine ebensolange Zeitspanne sei notwendig, um den Verstorbenen im weißen Gewand erscheinen zu lassen: „Septem vero annis expletis, ille ei apparens in veste pulla, gratias egit dicens: Reddat tibi Dominus, quia propter tuos labores erutus sum de profundo inferni, et de poenis maximis. Quod si adhuc aliis septem annis similia beneficia mihi impenderis, omnino liberabor. Quod cum illa fecisset, iterum ei in veste alba et facie iocunda apparens, ait: Gratias Deo et tibi, quia hodie liberatus sum.“, in: CAESARIUS VON HEISTERBACH, *Dialogus Miraculorum*, Ausg. Strange 1851, Bd.2, XII, 24, S.336. Manche Seelen werden durch Fürbitten im sprichwörtlichen Sinne Stück für Stück von Sünden reingewaschen und erscheinen erst zu einem Drittel, dann zu zweien und schließlich ganz in Weiß; vgl.: WEGMANN, Susanne, *Auf dem Weg zum Himmel. Das Fegefeuer in der deutschen Kunst des Mittelalters*, Köln 2003, S.56-57 und WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, S.958.

²³¹ Gleichzeitig beruft man sie auf das weiße Leichentuch Christi; vgl.: HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.347-348 sowie RADKE, S.41.

²³² Vgl. hierzu: GROSS, S.124-125; HANDWÖRTERBUCH ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.347-348; LAUFFER, S.60 und S.63-64; LIPFFERT, S.92; LURKER 1990, S.148 sowie WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, S.834-835.

Laken eingeschlagen. Mancherorts ist der Sarg grundsätzlich in Weiß gehalten, aber zumindest ledig Verstorbene und kleine Kinder werden in weißen Särgen zur Ruhe gebettet und weißfarbene Kerzen spenden Licht. Das Ziehen des Leichenwagens übernehmen weiße Rösser, oder diese tragen eine weiße Decke. Nicht zu vergessen ist auch hier eine weißfarbene Blüte, welche bislang auf so vielfältige Weise symbolhaft in Gebrauch genommen wurde: die Lilie. Wegen ihrer weißen Blüte fungiert sie besonders in Europa als Schmuck und Beigabe für den Verstorbenen. Ganz allgemein zieren vor allem weiße Blüten den Sarg oder auch das Grab.²³³

B. IV. 5. Weiß im Alltag

Die oben angeführten Traditionen und zum Teil abergläubischen Handlungsweisen sind meist nicht mehr in Gebrauch. Trotzdem scheint die der Farbe Weiß unterstellte apotropäische Kraft in manchen Bereichen auch bis zum heutigen Tag - zumindest unterbewußt - nachzuwirken und Verhaltensweisen zu beeinflussen. Geprägt durch kulturgeschichtliche Überlieferungen und hergebrachte Gewohnheiten die Dinge des Alltags betreffend, greifen wir auf ständig abrufbare Informationen zurück, welche zum Teil auf herkömmliche Weise angewandt werden oder aber die Denkweise und das Benehmen der Menschen beeinflussen.

Für den zeitgenössischen Einsatz von Weiß als alltägliche Gebrauchsfarbe müssen zwei Beweggründe unterschieden werden: Weiß fungiert einerseits als Funktionsfarbe, wobei hier insbesondere auf die optische Farbwirkung gesetzt wird. Andererseits ist mit der Farbe Weiß eine Reihe von Ideen verbunden, welche auf oben genannten Traditionen basieren und so die Nutzung von Weiß auf einer übertragenen Ebene veranlassen. Hierin steht die Farbe Weiß lediglich stellvertretend und fungiert somit als psychologischer Behelf.

Weiß gilt vielen als Farbe der größtmöglichen Objektivität. Verlangt man von Befragten, Weiß ein Adjektiv beizuordnen, so werden Beschreibungen wie faktisch, unpersönlich, geschäftsmäßig, abstrakt, logisch und rational genannt.²³⁴ Eva Heller, die auf dem Gebiet der Farben die bislang tiefsten Umfrageergebnisse erzielt, findet heraus, daß annähernd

²³³ Diese Sitten basieren bereits auf griechischen und römischen Traditionen. Dem Volksglauben nach verfärbt sich das Leichentuch je nach Lebenswandel des Toten. Vgl. weiter: BRITTNACHER, Hans Richard, Vampire und Höllenfürsten, in: du - Zeitschrift für Kultur, 751, Nr.10, November 2004, S.24-29, hier S.24; HANDWÖRTERBUCH ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.348; HELLER 2002, S.151; KNUF, S.38-39; KOUWER, S.99 sowie LAUFFER, S.30 und S.64.

²³⁴ Vgl.: KOUWER, S.96. Kouwer führt eine Befragung durch, in der 28 % die Farbe Weiß mit dem Begriff der Funktionalität in Verbindung bringen. Kouwer faßt dies wie folgt auf: „There is no emotional contact possible with white, no active communion; it simply confronts us with its absoluteness. White represents reason in so far as the latter is above the ‘individuality’ of the concrete; the abstract as the negation of differentiation; the mind in its sterility.“

zwei Drittel der befragten Probanden die Farbe Weiß mit den Begriffen Sachlichkeit und Funktionalität gleichsetzen.²³⁵ Hinzu kommt, daß man durch Weiß in Kombination mit vielen anderen Farben bestmögliche Kontrastwirkungen zu erzielen vermag.²³⁶ So liegt es nahe, Weiß mit seiner Signalwirkung und gleichzeitigen Neutralität in der Farbigkeit sowohl vielfach im Straßenverkehr als auch in Werkhallen und Fabriken einzusetzen. Im Straßenverkehr findet sich die weiße Farbe oftmals als Leitlinie auf Straßen und Parkplätzen. Auch der Zebrastreifen bietet einen absoluten Kontrast zum dunklen Asphalt. In Verkehrsschildern tritt Weiß zumeist in Kombination mit Rot oder Blau auf und bildet einen leuchtenden Gegenpol, wobei die Buntfarben einerseits warnen sollen (Rot) oder Gebote umsetzen (Blau). So dient Weiß der Schutzfunktion und der Abhebung wichtiger Verkehrshinweise.²³⁷ In mechanischen Arbeitsbereichen wie in Fabriken und Werkstätten tritt die weiße Farbe sehr häufig bei den Steuerorganen, Signal- und Kontrolleuchten auf. Dies allerdings nur für Werkstufen und Signale der mittleren Schwierigkeitsgrade oder der neutralen Handhabung, da für höhere Gefahrenstufen immer die Farbe Rot zum Einsatz gelangt.²³⁸

Nicht nur in technischen Arbeitsbereichen oder in Fabrikgebäuden, sondern ebenso in anderen öffentlichen Nutzbauten kommt die Farbe Weiß zum Einsatz. So etwa in Krankenhäusern. Dort ist Weiß einerseits gewiß eine Nutzfarbe, indem sie dem funktionalen Aspekt der besser zu kontrollierenden Reinhaltung dient. Jedoch geschieht hier andererseits bereits der fließende Übergang zur übertragenen und damit psychologischen Nutzung der weißen Farbe: denn der antiseptische Eindruck von Weiß wird sowohl auf einer tatsächlichen wie auch auf einer emotionalen Ebene vermittelt. Ausgangspunkt ist wiederum kulturell übergreifend der Gedanke der äußerlichen und eben auch innerlichen Reinheit, beides repräsentiert durch die weiße Farbe.²³⁹

Die Vorstellung von der Reinheit alles Weißen wird auf psychologischer Basis unterstützt, da die faktische Sauberkeit des Gegenstandes und des Trägers weißer Kleidung jederzeit leicht kontrollierbar ist. Medizinisches Gerät wird deshalb lange Zeit über in weißen Farben

²³⁵ Vgl.: HELLER 2002, S.157.

²³⁶ Ähnlich wie in der Gestaltung von Flaggen; vgl. hierzu Kapitel: B.IV.1.2. Weiß in der Heraldik und BRAEM, S.171.

²³⁷ Vgl.: FRIELING 1956², S.44. In manchen Jahrgängen werden von der Autoindustrie aus Sicherheitsgründen vor allem weißfarbene Modelle propagiert; vgl.: BRAEM, S.162.

²³⁸ Als Beispiele führt Gericke folgende Gebiete an: Maßnahmen zu Gesundheits- und Arbeitsschutz, Textilmaschinen, polygraphische Maschinen, Bau-, Baustoff- und Keramikmaschinen sowie Landmaschinen, darüberhinaus in der Medizintechnik, bei wissenschaftlichem Gerät, für Kühlanlagen und in der Elektrotechnik; vgl.: GERICKE, Lothar, *Farbgestaltung in der Arbeitsumwelt*, Berlin 1981, S.49 und GERICKE 1970, S.151.

²³⁹ Ganz allgemein verbindet man die Begriffe Sauberkeit und Reinheit zu 82 % mit der Farbe Weiß; vgl.: HELLER 2002, S.148, Umfrageergebnisse. Vgl. auch: BRAEM, S.168-169; FRIELING 1974⁵, S.133; HELLER 2000, S.165 und S.175 sowie KNUF, S.19-20.

produziert und im Gesundheitswesen ist man überwiegend in Weiß gekleidet. Auch die Arbeitsbekleidung im Lebensmittelbereich ist weiß. Da man weiße Flächen nicht gerne beschmutzt, behilft man sich in den eben genannten Berufsbereichen gleichfalls des psychologischen Tricks, Abfallbehälter auf einer weißen Unterfläche zu deponieren und schafft damit eine Maßnahme zum Sauberhalten des Umfeldes. Um Sterilität und Unberührtheit in den Verpackungsmaterialien hervorzuheben, ist diese häufig in großen Teilen weiß gestaltet. Dies gilt im besonderen für Produkte aus dem hygienischen Bereich, der Pflege und der Arzneimittel.

Man muß heute jedoch feststellen, daß das Verlangen nach absoluter Sterilität und Hygiene nicht immer mit einem Gefühl des Wohlbefindens einhergeht oder damit gleichgesetzt werden kann. Gerade in Krankenhäusern und im Erholungsbereich wiegt der Aspekt der Genesung und des Entspannens mehr als der vordergründige Eindruck des absolut Reinen. Deshalb weicht man immer mehr von rein weißen Möbeln, Wandanstrichen und Gebäuden ab, um diese durch positiv konnotierte und damit warme oder auch lebhaftere Farben zu ersetzen.²⁴⁰

B. V. Dialektische Symbolik der Farbe Weiß

Am Ende des letzten Kapitels klingt bereits eine der Farbe Weiß innewohnende ambivalente Komponente an. Demnach steht Weiß nicht alleine für das Positive, das Reine und Unberührte, das Apotropäische und Heilende, das Beschützende und Herrschende, sondern kann auf mancherlei Weise auch negative Eindrücke hervorrufen. Diese so konträre Auslegung einer Farbe ist von verschiedenen Faktoren abhängig. Einerseits existieren innerhalb des hier behandelten westlichen Kulturkreises divergierende Auslegungen zur jeweiligen Farbe, andererseits stehen einzelne Farben in unterschiedlichen Kulturkreisen für gänzlich andere Dinge, Bräuche und Verwendungen ein. Im folgenden soll die gängige Interpretation der Farbe Weiß vernachlässigt, dafür aber antithetische Deutungen diskutiert werden.

B. V. 1. Ambivalenz einer Farbsymbolik

Außerhalb unseres westlichen Kulturkreises zählt Weiß oftmals explizit zu den negativ interpretierten Farben. Besonders im asiatischen Raum findet man eine Nutzung der weißen Farbe, welche zum Teil unseren kulturellen Gepflogenheiten entgegensteht. Sowohl in China

²⁴⁰ Vgl.: BRAEM, S.171; FRIELING 19562, S.44 und S.88; GERICKE 1981, S.100-101; HELLER 2002, S.148 und S.161 sowie KOUWER, S.98.

als auch in Indien gilt Weiß als die Trauerfarbe schlechthin. Da Weiß in diesem Zusammenhang dazu dient, den Verstorbenen in ein Reich der Vollkommenheit und Reinheit nach dem irdischen Leben zu geleiten, gilt sie im alltäglichen Leben aus eben diesem Grunde als Tabu-Farbe. Ein Bestandteil des konfuzianischen Begräbnisrituals ist die weiße Trauerkleidung, welche etwa nach dem Tod eines Elternteils oder einer königlichen Hoheit drei Jahre lang zu tragen ist.²⁴¹

In der Herrschaftssymbolik hat Weiß - anders als in westlichen Traditionen - keine übergeordnete Position inne. Umgekehrt waren in Korea alleine den Königen Buntfarben und Verzierungen vorbehalten. Dem einfachen Volk verblieb die schlichte, weiße Farbe zur täglichen Nutzung und es entstand im Verlaufe der Jahrhunderte sogar eine Vorliebe für diese unbunte Farbe. Dahingegen bleiben weißfarbene Insignien und nationale Symbole in anderen Ländern alleine der staatlichen Macht vorbehalten. In Argentinien ist die Farbe Weiß - besonders in Kombination mit Himmelblau - für alltägliche Zwecke zu meiden, da dies einer Beleidigung der Landesflagge und damit des Nationalgefühls gleichkommt. Auch in Chile gehört Weiß zu den im Alltagsgebrauch kaum verwendeten Farben, weil Weiß politische oder religiöse Traditionen berührt.²⁴²

In Japan dahingegen hegt man eine dem Westen fremde Bevorzugung der Farbe Weiß. Während in europäischen Umfragen Weiß äußerst selten zu den genannten Lieblingsfarben gehört, zeigen die Ergebnisse in der japanischen Bevölkerung das exakte Gegenbild: Weiß steht an erster Stelle unter den beliebtesten Farben und wird dementsprechend häufig genutzt. Dabei orientiert man sich in Japan weniger an der eigentlichen Farbe Weiß, sondern legt vor allem Wert auf den Helligkeitsfaktor und den Glanz der jeweiligen Oberfläche. Hier lassen sich Parallelen zu den Inuit erkennen, denn man unterscheidet - für unser Auge größtenteils nicht differenzierbar - eine Vielzahl von Begriffen, um eine genaue Beschreibung von Weiß zu verdeutlichen.²⁴³

Die Ambivalenzen innerhalb einer Symbolik der weißen Farbe betreffen einerseits eine unterschiedliche Handhabung in einzelnen Kulturen, andererseits ist eine dialektische Auffassung der weißen Farbe insgesamt auffällig. Weiß wirkt meist affirmativ, kann jedoch auch für ungünstige Vorzeichen eintreten. Diesbezüglich sollen für den westlichen Kulturkreis in den nun folgenden Abschnitten weitere Untersuchungen angestellt werden.

²⁴¹ Vgl.: FRIELING 1968, S.154, GERICKE 1970, S.154 und ITTEN, 13.

²⁴² Vgl.: GERICKE, S.152-154.

²⁴³ Zu den westlichen Umfrageergebnissen siehe das darauffolgende Kapitel B.VI. Psychologie der Farbe Weiß. Japan ist das einzige ostasiatische Land, in welchem in gleichem Umfang wie in westlich geprägten Ländern Umfragen und Tests bezüglich der Farbe unternommen werden. Für andere nicht-westliche Nationen gibt es keinerlei statistische Erhebungen; vgl.: PASTOUREAU, S.174 und S.175. Vgl. auch die folgenden Kapitel: B.II. Übergreifender sprachlicher Ursprung sowie VI. Weiß: Schnee und Eis bei den Inuit (Dokumentenanhang).

B. V. 2. Das Gegenteil von Weiß ist Weiß

In den bisherigen Kapiteln zur ikonologischen und psychologischen Recherche wurde hinreichend erläutert, daß Weiß meist mit positiven Dingen und wohlmeinenden Kräften in Verbindung steht und Schwarz damit am ehesten die verneinenden, dunklen Seiten der Welt verkörpert. Der absolute optische und demnach auch symbolhafte Kontrast zum Weißen ist das Schwarze. Doch auch die Farbe Weiß vermag es, negative Konnotationen hervorzurufen.

Ski-Rast

Am hohen Hang zur Fahrt bereit,
Halt ich am Stab für Augenblicke Rast
Und seh geblendet weit und breit
Die Welt in blau und weißem Glast,
Seh oben schweigend Grat an Grat
Die Berge einsam und erfroren;
Hinabwärts ganz in Glanz verloren
Durch Tal um Tal stürzt der geahnte Pfad.
Betroffen halt ich eine Weile,
Von Einsamkeit und Stille übermannt,
Und gleite abwärts an der schrägen Wand
Den Tälern zu in atemloser Eile.²⁴⁴
[Hermann Hesse]

Wie in Hesses Gedicht wird die Farbe Weiß häufig als Synonym für Leere, Kälte, Unendlichkeit und Einsamkeit empfunden. Eine weiße Fläche oder Landschaft präsentiert sich nicht nur unserem Auge blutleer, körperlos und ohne Leben, sondern vor allen Dingen unserem Gemüt setzt dieses eigenschaftslose Nichts zu. Das Fehlen jeglicher Farbigkeit übt eine beklemmende Wirkung auf die Psyche aus. Untersuchungen zeigen, daß warme Farbtöne positiv sowohl auf die Physis, als auch den Geist des Menschen einzuwirken vermögen; warme Farben verleihen Energie. Im Gegensatz dazu entzieht die weiße Farbe Energie und fördert seelische Erkrankungen.²⁴⁵

Wird die Farbe Weiß als energielos empfunden, so wirkt sie auch gleichzeitig characterschwach und sogar der Gedanke an den Tod liegt nahe. Einer weißen Fläche scheint alles entzogen, was Dynamik entwickeln könnte, denn das Weiße hat „immer etwas Wesenloses an sich, es hat ein inneres Leben in sich, das aber noch nicht zur Entfaltung

²⁴⁴ HESSE, Hermann, Sämtliche Werke, hg.v. Volker Michels, Bd.10, Die Gedichte, bearb. v. Peter Huber, Frankfurt a.M. 2002, S.189.

²⁴⁵ Vgl. u.a.: BRAEM, S.169-170; BUENTEN, Gunter, Farbe und Seele. Farben-Erscheinung und Farben-Erleben (Diss.), Bonn 1948, S.20-21; FRIELING 1974⁵, S.47; KOCH, S.73; KOUWER, S.96 und S.97 sowie KRANZ, S.78-79.

gekommen ist und gar oft schon wie der Abschluß einer Entwicklung aussieht. Etwas Gehemmes ist ihm jederzeit zu eigen, weil es das, was in ihm liegt, nicht recht ausdrücken kann; oft sieht dies aus wie Verzagtheit oder Phlegma.“²⁴⁶ Die Farbe Weiß verkörpert dem hier beschriebenen Eindruck nach sowohl das Leblose als auch das immanent Lebende. Es steht außerhalb jeder irdischen Zeitrechnung, verkörpert die Ewigkeit und das Nichts gleichermaßen.²⁴⁷

Diese zeitliche und optische Unendlichkeit birgt alle Möglichkeiten in sich und vermag so auch für einen Neuanfang zu stehen - ein Gedanke, welcher Malewitsch als Speerspitze seiner Theorie der weißen Suprematie dienen soll. Jedoch kann sich diese Anschauung ohne weiteres Zutun in eine disparate, damit entmutigende und schwermütige Emotion wandeln.²⁴⁸

„Daß Weiß so völlig entgegengesetzte Wirkungen und Bedeutungen haben kann, liegt in seiner Eigenschaft, einmal als Abwesenheit aller Farben, als Mangel an jeglichem Leben, ein andermal aber als Summe aller Farben, als Fülle des Lebens zu erscheinen.“²⁴⁹

B. V. 3. Schauerhaftes Weiß

Das von der Farbe Weiß ausgehende absolute Schweigen, die optische und gefühlte Kälte, als auch das Fehlen jeglicher Eigenschaften spiegeln sich gleichfalls in den Volksbräuchen wider. Darin verkehren sich diese Charakterzüge ins Schauerhafte und Unheimliche, drückt sich der Mangel an Leben im Gespenstischen und im Abergläubischen aus. Weiß wirkt in seiner Unerklärlichkeit, in seinem geisterhaften Wesen und seiner Kühle ebenso furcht- und respekteinflößend.

Die Vorstellung von Geistern hängt auf das engste mit der Farbe Weiß zusammen. Als Farbe des Todes steht Weiß in direktem Zusammenhang mit dem spukenden Dämon des Verstorbenen. Dieser kann einerseits in Form eines Tieres auftreten, andererseits taucht er dem Volksglauben nach häufig als weißes Gespenst in der menschlichen Gestalt des Verstorbenen auf. Sein Erscheinen verheißt nur selten etwas gutes, denn er gilt meist als Vorbote eines Unglücks oder kündigt den Tod eines Menschen an.²⁵⁰

Eine dieser gefürchteten, unheimlichen Erscheinungen, welche sich bereits durch die Farbvokabel in ihrem Namen als Botin des Unerklärbaren zu erkennen gibt, ist die Weiße

²⁴⁶ KOCH, S.75.

²⁴⁷ Vgl.: KRANZ, S.28.

²⁴⁸ Vgl.: KRANZ, S.77.

²⁴⁹ KRANZ, S.81. Vgl. auch: BRUNS, S.112 sowie LURKER 1990, S.148.

²⁵⁰ Vgl. hierzu: HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.357; KOUWER, S.99-100 sowie KRANZ, S.79.

Frau. Erstanden ist die Mär der Weißen Frau aus dem Glauben heraus, daß die verdammten Seelen der ehemals in Weiß gekleideten Toten im Jenseits keine Ruhe finden können. Diese erscheinen, angetan mit weißen Leichentüchern und in der schlohweißen Erscheinungsform der Toten, den Hinterbliebenen als Gespenster oder Totengeister.²⁵¹

Von der Vorstellung der Weißen Frau abzusondern ist der Hexenglaube. Ohne auf den zu Zeiten stattfindenden Verfolgungswahn und die religiösen Hintergründe des Hexenkultes eingehen zu wollen, sei hier lediglich von der Farbvorstellung über Hexen die Rede. Frauen, welche zu ihren Lebzeiten für Hexen gehalten wurden, erschienen nach ihrem Tode weiß gekleidet. Hexen suchten grundsätzlich, weiße Gegenstände zu entleihen, weshalb geraten werde, einer fremden Person nichts Weißes herauszugeben, um nicht in den Bann der Hexe zu geraten.²⁵²

Neben den Weißen Frauen und Hexen gibt es auch weibliche und männliche Krankheitsdämonen, welche dem deutschen Volksglauben nach immer in weißen Gewändern gekleidet erscheinen. Werde man ihrer ansichtig, können sie Krankheiten hervorrufen oder sogar den Tod bringen. Auch ohne geisterhaftes Zutun gelten mancherorts Satzungen zu allerlei Aussatzerkrankungen. Auffällig ist, daß viele der darin verzeichneten Symptome von weißer Farbe sind: mit weißen Flecken und Ausschlag, weißen Narben oder einem weißen Hautmal, ja sogar mit allzu plötzlich ergrautem Haar, sei man wegen Ansteckungsgefahr zu meiden.²⁵³

Die Farbe Weiß kann demnach neben ihren geläufigen günstigen Interpretationen und Prognosen sehr wohl Angst und Schrecken verbreiten.

B. V. 4. Pallida Mors - Der weiße Tod

„Alles Lebendige strebt zur Farbe, zum Besonderen, zur Spezifikation, zum Effekt, zur Undurchsichtigkeit bis ins unendlich Feine. Alles Abgelebte zieht sich nach dem Weißen, zur Abstraktion, zur Allgemeinheit, zur Verklärung, zur Durchsichtigkeit.“²⁵⁴
[Goethe]

²⁵¹ Vgl.: HELLER 2002, S.151 sowie WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, S.958-959. Als gute Fee interpretiert, künde ihr Erscheinen auch von Glück und Kindersegen. Den Armen-Seelen-Sagen nach ist die erlösungsbedürftige Gestalt nicht immer rein-weiß gekleidet, sondern hat schwarze Versatzstücke bei sich; so etwa trägt die Weiße Frau schwarze Handschuhe; vgl. auch: GROSS, S.142; HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.349; KOCH, S.59 sowie LURKER 1990, S.148.

²⁵² Vgl.: HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.341.

²⁵³ Vgl.: GRADWOHL, S.34 und S.36 sowie HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.349. Weiße Schwalben und Geister gelten als Vorboten der Pest und der Cholera.

²⁵⁴ GOETHE, Farbenlehre, § 586.

Im Kapitel „Totenkult in Weiß“ wurde bereits darauf verwiesen, welche äußeren Merkmale den *Pallida Mors* bestimmen: dies beginnt bei der weißen Kleidung des Toten, geht über die Tracht der Trauergemeinde und führt hin zu den Beigaben des Leichnams. An dieser Stelle soll auf die Ursachen eingegangen werden, weshalb die Farbe Weiß im Zusammenhang mit dem Totenkult vor allem auch negative Gefühle hervorzurufen vermag.

So sehr man sich erhofft, den weißgekleideten Toten vom Sterbebett als reine Seele in das Jenseits entlassen zu können, so groß ist auch die Furcht vor dem Tod selbst und den damit verbundenen Geistern und Dämonen. Da der Tod und die Trauer häufig mit der Farbe Weiß konnotiert werden²⁵⁵, ist es nicht verwunderlich, daß man jenseits der mit Weiß verbundenen angenehmen und ikonologisch erfreulichen Inhalte gleichzeitig ein eher zwiespältiges Verhältnis zu Weiß entwickelt. Wie in einem der vorhergehenden Kapitel zur Ambivalenz bemerkt, steht die Farbe Weiß für das Leblose und das Nichts. „Das ganz Verblaßte und Farblose - also Leblose - ist das Weiße (nicht Candor, sondern Albitudo).“²⁵⁶

Ein Auslöser für die irrationalen Ängste angesichts des Todes ist der äußere Zustand des Leichnams. Beklemmend wirkt schon alleine die Blässe der blutleeren Haut. Die blaßweiße Hautfarbe des Toten wird auf direkt ikonisch-nachbildende Art anhand des Totenhemdes wiedergegeben.²⁵⁷ Der Inbegriff des Todes, der Toten- oder Sensenmann, wird ebenso mit bleichen Knochen verbildlicht und im Altdeutschen wird ihm der Beiname „bleicher Streckfuß“ verliehen.²⁵⁸

In Anbetracht solcherlei bildhafter Darstellung des Todes in Weiß, liegt es nahe, daß sich auch die Vorboten desselben in Weiß ankünden. Diese sagenhaften Vorzeichen nahender Sterbefälle sind tief in den abergläubischen Volksbräuchen verwurzelt und können sowohl der

²⁵⁵ Schwarze Trauerkleidung wird erst in Frankreich von Ludwig XII. zum Tode der Königin Anna (Witwe Karls VIII.) am burgundischen Hof eingeführt. Damit will man einerseits der düsteren Stimmung Ausdruck verleihen und andererseits gegenüber jeder äußeren Form von Schönheit Verzicht leisten. Vor dem 16. Jahrhundert sind weiße Kleider bei allen Totenbräuchen in Verwendung, da man sich vor allem durch die weiße Farbe vor dem Bösen zu schützen gedenkt und die Hoffnung auf die Auferstehung der reinen Seele des Verstorbenen unterstützen will; vgl.: Kapitel B.IV.4.5. Totenkult in Weiß; vgl.: BRAEM, S.165; FRIELING 1968, S.164; FRIELING 18745, S.128; GROSS, S.119; KOUWER, S.99 und RADKE, S.52.

Die Witwen der Könige haben in Frankreich bis an ihr Lebensende weiße Kleider zu tragen. Haben sie Kinder, so werden sie *blanche* genannt; vgl.: HELLER 2002, S.149 und KNUF, S.39.

Kaiserin Augusta trägt beim Tode Wilhelm I. († 1888) zwar schwarze Kleidung, versieht diese aber in den ersten 14 Tagen mit weißem Spitzenbesatz und weißem Schleier; vgl.: KNUF, S.39.

Aber selbst nach dem Tode Ludwigs XII. († 1515) kann sich die schwarze Farbe der Trauer nur langsam und auch nicht überall durchsetzen. Jedoch liegen alle Unfarben - Weiß, Schwarz und Grau - jenseits des Vitalen und werden deshalb allesamt nie als Trauerfarben beanstandet; vgl. u.a.: FRIELING 1968, S.164.

²⁵⁶ BUENTEN, S.20; das lebensbejahende Weiß charakterisiert Buenten dahingegen wie folgt: „Die Freude am Weiß (ich meine hier nicht das blasse und matte Weiße, denn das ist das Farblose, sondern das lichte und blendende Weiße, nicht Albitudo, sondern Candor) kann man ohne Umwege der Freude an der Farbe zuordnen. Es ist eben der Wert der Leuchtkraft.“; in: BUENTEN, S.10-11. Vgl. auch: KOCH, S.73.

²⁵⁷ Vgl.: KNUF, S.38.

²⁵⁸ Vgl.: KNUF, S.38-39. An dieser Stelle sei ebenfalls an das tiroler „Wampeler-Reiten“ erinnert, worin der Tod in weißen Gewändern, einen Knochenschädel und eine Sense haltend, voranreitet; vgl.: GROSS, S.116.

Traumdeutung als auch der Realität entstammen. Im Zusammenhang mit dem Tod wird besonders weiße Tier- und Pflanzensymbolik mit übler Vorbedeutung interpretiert.²⁵⁹

Die Farbe des Todes ist Weiß. Diese bewirkt im Betrachter sowohl die Vorfreude auf eine Erlösung im himmlischen Jenseits und ruft gleichermaßen die blanke Angst vor dem *Pallida Mors* hervor.

B. V. 5. Moby Dick - „The Whiteness of the Whale“

„It was the whiteness of the whale that above all things appalled me.“²⁶⁰

[Herman Melville, Moby Dick]

Verlangt man nach Interpretationen des Romans „Moby Dick“, so braucht man nicht lange zu suchen. Um nicht den Fehler der Überinterpretation zu begehen und den bisherigen Auslegungen des Textes keine weitere hinzuzufügen, soll an dieser Stelle lediglich ein einziges Kapitel für die hier vorliegenden Untersuchungen zu Rate gezogen werden.

Eine außerordentliche Rolle spielt in diesem Zusammenhang die Farbe Weiß. Sie ist einerseits für die Gesamtheit des Romanes von großer Wichtigkeit und wird schließlich im Kapitel XLII zum alleinigen Thema auserkoren: „The Whiteness of the Whale“²⁶¹.

In den Zusammenhang der dialektischen Auffassung von Weiß gestellt und auch dem Grundtenor in Melvilles Roman folgend, erwächst aus der Farbe Weiß in Form des Wales ein Monster, ja geradezu ein Angstzustand, dessen Einfluß mit unermesslich negativer Kraft hypnotisierend auf Captain Ahab einwirkt. Dieser gibt sich der Wahnvorstellung hin, er und seine Schiffscrew seien auserwählt, das Böse in Form des sagemumwobenen, zerstörerischen Weißen Wales zu jagen und zu vernichten: „With greedy ears I [Ishmael, *Anm. d. Verf.*] learned the history of that murderous monster against whom I and all the others had taken our oaths of violence and revenge.“²⁶²

Der Weiße Wal, auf den sie alle Hatz machen, ist als Einzelgänger und damit gleichzeitig als Außenseiter charakterisiert: „For some time past, though at intervals only, the unaccompanied, secluded White Whale had haunted those uncivilized seas mostly frequented by the Sperm Whale fisherman.“²⁶³ Seine Sonderstellung findet darüberhinaus Betonung, indem er als einziger unter den Pottwalen nicht als solcher benannt wird. Nebst dem sagemumwobenen Namen Moby Dick, der ihn als Titelfigur auszeichnet, nennt man ihn den

²⁵⁹ Vgl.: HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, Sp.350 sowie KOUWER, S.100.

²⁶⁰ MELVILLE, S.272.

²⁶¹ MELVILLE, S.272-283.

²⁶² MELVILLE, S.258.

²⁶³ MELVILLE, S.258.

„White Whale“, wodurch er in seiner Ungewöhnlichkeit noch hervorsticht, und zwar sowohl als Sonderling als auch als weißfarbener Riesensäuger: „For, it was not so much his uncommon bulk that so much distinguished him from other Sperm Whales, but, as was elsewhere thrown out - a peculiar snow-white wrinkled forehead, and a high, pyramidical white hump.“²⁶⁴ Sein Eigenname führt die Farbvokabel „Weiß“ als Hauptwort und hat damit nicht mehr alleine beschreibende, adjektivische Funktion. Die Vokabel „Weiß“ macht ihn zu einem Individuum.

In seiner „uncommon magnitude and malignity“²⁶⁵ beeindruckt der Weiße Wal außerdem durch alle mit der Farbe Weiß in Zusammenhang stehenden ikonologischen Verknüpfungen. In der Vorstellungskraft des Lesers und der Schiffsmannschaft werden hierbei sowohl die positiven Konnotationen von Weiß erweckt, als auch alle furchteinflößenden. Melville bebildert im Kapitel „The Whiteness of the Whale“ einen ganzen Katalog an Beispielen, wie sie so auch in den vorhergehenden Kapiteln dieser Arbeit erörtert wurden.

Zunächst geht der Text auf die günstigen Interpretationen der weißen Farbe ein und bestätigt hiermit: „[...] whiteness refiningly enhances beauty.“²⁶⁶ Den Anfang macht Weiß als royale Farbe der Herrschaftlichkeit²⁶⁷, mitsamt seinen imperialen Symbolen etwa in Form der Flagge.²⁶⁸ Melville spricht von der Überlegenheit der weißen Rasse²⁶⁹ und von der römisch-militärischen Tradition des weißen, glückverheißenden Stimmsteins.²⁷⁰ „[T]his same hue is made the emblem of many touching, noble things - the innocence of brides, the benignity of age“²⁷¹, und Melville fährt fort in seiner Aufzählung mit dem symbolischen Weiß der Gerechtigkeit²⁷², dem makellosen Weiß der Götter²⁷³ und ihrer stellvertretenden Priester.²⁷⁴ Den Höhepunkt bildet die apokalyptische Vision der in weißen Gewändern auftretenden Schar der Erlösten.²⁷⁵

²⁶⁴ MELVILLE, S.264.

²⁶⁵ MELVILLE, S.259.

²⁶⁶ MELVILLE, S.272.

²⁶⁷ MELVILLE, S.272: „[...] a certain royal pre-eminence in this hue;“.

²⁶⁸ MELVILLE, S.273: „[...] and the Hanoverian flag bearing the one figure of a snow-white charger; and the great Austrian Empire, Caesarian, heir to overlording Rome, having for the imperial color the same imperial hue;“.

²⁶⁹ MELVILLE, S.273: „[...] giving the white man ideal mastership over every dusky tribe;“.

²⁷⁰ MELVILLE, S.273: „[...] whiteness has been even made significant of gladness, for among the Romans a white stone marked a joyful day;“.

²⁷¹ MELVILLE, S.273.

²⁷² MELVILLE, S.273: „[...] whiteness typifies the majesty of Justice [...]“.

²⁷³ MELVILLE, S.273: „[...] even in the higher mysteries of the most august religions it has been made the symbol of the divine spotlessness and power;“.

²⁷⁴ MELVILLE, S.273: „[...] all Christian priests derive the name of one part of their sacred vesture, the alb or tunic [...]“.

²⁷⁵ MELVILLE, S.273-274: „[...] white is specially employed in the celebration of the Passion of our Lord; though in the Vision of St. John, white robes are given to the redeemed, and the four-and-twenty elders stand clothed in white before the great white throne, and the Holy One that sitteth there white like wool;“.

Dieser trügerischen Darstellung angenehm konnotierter Eindrücke das Weiße betreffend folgt jedoch ein zunächst vager, tastender Einwand: „[Y]et for all these accumulated associations, with whatever is sweet, and honorable, and sublime, there yet lurks an elusive something in the innermost idea of this hue, which strikes more panic to the soul than that redness which affrights in blood.“²⁷⁶ Es existiert demnach auch eine ambivalente, „ghastly“ Deutung zur weißen Farbe. Bestätigt sieht sich Melville durch den Eisbären, den Weißen Hai²⁷⁷ und den weißen Albatross.²⁷⁸ Er verweist auf die Unendlichkeiten der weißen Steppe und fügt hinzu: „But there are other instances where this whiteness loses all that accessory and strange glory which invests it in the White Steed and Albatross.“²⁷⁹ Gleichmaßen sei die Abneigung gegen Albinos²⁸⁰ ein Indiz für das negative Weiß und die ins Weiße zielende marmorne Totenblässe schrecke uns mehr als alles andere.²⁸¹ Sein Fazit lautet: „Therefore, in his other moods, symbolize whatever grand or gracious thing he will by whiteness, no man can deny that in its profoundest idealized significance it calls up a peculiar apparition to the soul.“²⁸² Der Zwiespalt, in dem sich Melvilles Berichterstatter sieht, läßt ihn das Kapitel mit den folgenden Worten beenden:

„Is it that by its indefiniteness it shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation, when beholding the white depths of the milky way? Or is it, that as in essence whiteness is not so much a color as the visible absence of color, and at the same time the concrete of all colors; is it for these reasons that there is such a dump blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows - a colorless, all-color of atheism from which we shrink? [...] And of all these things the Albino Whale was the symbol.“²⁸³

Es wird deutlich, daß trotz Beschreibung der Ambivalenzen der Farbe Weiß im Falle Moby Dicks, mit Tendenzen sowohl zum Sublimen, Makellosen und Herrschaftlichen, als auch zum

²⁷⁶ MELVILLE, S.274.

²⁷⁷ Nicht umsonst entsteht mehr als ein Jahrhundert später Steven Spielbergs Hollywood-Produktion „Der Weiße Hai“, „nicht nur als weisses Symbol dafür, wie man mit Angst Kasse macht, sondern Zeichen ungewisser Bedrohung überhaupt.“; in: BACHMANN (Art.), S.15.

²⁷⁸ MELVILLE, S.274-275: „Witness the white bear of the poles, and the white shark of the tropics; what but their smooth, flaky whiteness makes them the transcendent horrors they are? That ghastly whiteness it is which imparts such an abhorrent mildness, even more loathsome than terrific, to the dump gloating of their aspect. [...] Bethink thee of the albatross, whence come those clouds of spiritual wonderment and pale dread, in which that white phantom sails in all imaginations? Not Coleridge first threw that spell; but God's great, unflattering laureate, Nature.“

²⁷⁹ MELVILLE, S.276.

²⁸⁰ MELVILLE, S.276.

²⁸¹ MELVILLE, S.277: „It cannot well be doubted, that the one visible quality in the aspect of the dead which most appeals the gazer, is the marble pallor lingering there; as if indeed that pallor were as much like the badge of consternation in the other world, as of mortal trepidation here.“

²⁸² MELVILLE, S.277.

²⁸³ MELVILLE, S.282.283.

Schrecklichen und Furchteinflößenden, Weiß niemals rational begriffen werden kann: „To analyse it, would seem impossible.“²⁸⁴

Über das angsteinflößende Weiße hinaus besitzt der Pottwal eine zusätzliche Qualität, welche Tieren im allgemeinen nicht zu eigen ist: eine außerordentliche Intelligenz.²⁸⁵ Deshalb gestaltet es sich als schier übermenschliche Aufgabe, den Giganten zu besiegen. Kapitän Ahab büßt auf der Jagd nach dem animalischen Feind sein Bein ein, was in ihm erst recht den blinden Haß auf das Tier schürt: „The White Whale swam bevoor him as the monomaniac incarnation of all those malicious agencies which some deep men feel eating in them, till they are left living on with half a heart and half a lung.“²⁸⁶ Ishmael, dem rückblickenden Erzähler der aussichtslosen Jagd, kommen schon hier berechtigte Zweifel am Erfolg des Vorhabens: „[Y]et to chase and point lance at such an apparition as the Sperm Whale was not for mortal man. That to attempt it, would be inevitably to be torn into a quick eternity.“²⁸⁷

Während im mythologischen, religiösen und kulturhistorischen Kontext weiße Tiere meist als heilig und rein gelten, steht die Unberührbarkeit und Unüberwindbarkeit Moby Dicks in einem negativen und dennoch beinahe religiösen Bezugsrahmen. In diesem Fall ist nicht das Tier das Opfer, sondern der Mensch, repräsentiert durch Ahab und seine Schiffsbesatzung. Für sie ist der Weiße Wal Personifikation des Unbesiegbaren und Bösen: „[...] all evil, to crazy Ahab, were visibly personified, and made practically assailable in Moby Dick. He piled upon the whale’s white hump the sum of all the general rage and hate felt by his whole race from Adam down; [...]“²⁸⁸ Durch Herman Melville erfährt der Weiße Wal Allgegenwart und Unsterblichkeit in einem: „[...] declaring Moby Dick not only ubiquitous, but immortal (for immortality is but ubiquity in time)“.²⁸⁹

Es ist bekannt, wie die Jagd endet: Ahab und seine Mannschaft finden den Tod im Kampf gegen Moby Dick und nur Ishmael überlebt, indem er auf dem Sarg eines seiner Gefährten an Land treibt, um dort Bericht zu erstatten. Weiß gewinnt.

In diesen Kapiteln zur dialektischen Symbolik konnte nachgewiesen werden, daß der gängigen positiven Interpretation von Weiß eine nicht zu unterschätzende negative Sicht gegenübersteht. So schafft die Symbolik der Farbe Weiß kontroverse Positionen in allen Bereichen unseres Daseins. Die Farbe Weiß zeigte sich in allen bislang geleisteten

²⁸⁴ MELVILLE, S.277.

²⁸⁵ MELVILLE, S.266: „[...] the White Whales’s infernal aforethought of ferocity, that every dismembering or death that he caused, was not wholly regarded as having been inflicted by an unintelligent agent.“

²⁸⁶ MELVILLE, S.267.

²⁸⁷ MELVILLE, S.262.

²⁸⁸ MELVILLE, S.267.

²⁸⁹ MELVILLE, S.264.

Untersuchungen anhand ihrer so vielfältigen Bedeutungsebenen als eine äußerst komplexe Größe.

B. VI. Psychologie der Farbe Weiß

„Die Farben - was sind sie für unsere wissenschaftliche Betrachtung geworden? Schwingungen des Abstraktesten in der Materie, des Äthers; Schwingungen des Äthers von so und so viel Wellenlänge und so weiter. Man stelle sich nur einmal vor, wie weit entfernt die Wellen des schwingenden Äthers, die heute unsere Wissenschaft sucht, sind von dem unmittelbar Lebendigen der Farben. Wie ist es da anders möglich, als daß man eigentlich völlig vergißt, auf dieses Lebendige, auf dieses Unmittelbare der Farbe, wirklich zu achten.“²⁹⁰
[Rudolf Steiner]

Mit diesen Worten spielt Steiner als Kontrast zur physikalischen und optischen Qualität auf die gefühlte Erfassbarkeit der Farben an. Denn in erster Linie lösen Farben in uns Empfindungen aus und nicht ein Nachdenken über ihre Mischbarkeit im Malkasten oder ihre Wellenlänge im Spektrum oder die Kontrastwirkung, welche einen Sehprozeß in Gang setzt. Aber im Gegensatz zu den physikalischen Eigenschaften, die eine Farbe bestimmbar machen, können die angesichts einer Farbe gefühlten Momente nicht sichtbar gemacht werden. Man verläßt sich diesbezüglich auf Aussagen und Erfahrungswerte, auf Traditionen und überliefertes Wissen.

„Die symbolischen Farbwirkungen entstehen aus der Verallgemeinerung, der Abstraktion der psychologischen Farbwirkungen. Deshalb gehören psychologische und symbolische Wirkung eng zusammen.“²⁹¹ Aufgrund eben dieser Verquickung erscheint es konsequent, das abschließende Kapitel zur symbolischen Recherche der psychologischen Beurteilung der Farbe Weiß zu widmen.

In der vergleichsweise jungen Wissenschaft der Psychologie beginnt man, meßbare Verfahren anzustreben, anhand derer Farben auf methodische Weise kartografierbar werden. Jedoch können weder Farbentests noch die Erzeugung eines Gesichtsfeldes eindeutige und übertragbare Ergebnisse erzielen. Sie führen aber zumindest zu einer Statistik, welche letztlich Schlußfolgerungen über größte gemeinsame Schnittmengen zur Interpretation und Einschätzung einer Farbe zulassen. Diese sollen hier im Falle der Farbe Weiß in Augenschein genommen werden.

²⁹⁰ STEINER, S.82-83.

²⁹¹ HELLER 2002, S.14.

B. VI. 1. Der Farbentest

Die Wahrnehmungspsychologie geht davon aus, daß jede einzelne Farbe unterschiedliche und ganz charakteristische Reizwirkungen nicht alleine auf die Psyche des Menschen, sondern auch auf dessen Organismus ausüben kann. Darüberhinaus vertraut man in den im folgenden erörterten Testverfahren zur Farbe auf eine gewisse Höhe der Übereinstimmung von getroffenen Aussagen, etwa das konnotierte Wissen zu den Farben und deren Bevorzugungen.²⁹² Durch das Betrachten von Farben hofft man, automatische und damit unterbewußte Reaktionen und Assoziationen zu erwecken, um auch die verinnerlichten Erfahrungswerte, welche man mit einer Farbe gemacht hat, nicht auszuschließen.²⁹³

Dabei gelangen die einzelnen Testverfahren zu divergierenden, wenn auch ähnlichen Ergebnissen. Dies liegt vor allem in den voneinander abweichenden Ansätzen der Testverfahren begründet. Insgesamt können zwei Vorgehensweisen grob voneinander geschieden werden: eine grundlegende Methode gibt Farbkarten vor, welche es nach Geschmack und Vorlieben zu ordnen und zu bewerten gilt; anhand der Auswahl des Befragten können Rückschlüsse auf dessen Charaktereigenschaften gezogen werden. Das zweite Verfahren arbeitet mit der Vorstellung von Farben und gibt dem Probanden eine Anzahl an Begriffen vor, welche Farbkategorien zugeordnet werden müssen; auch hier sind anhand der Auswahl Rückschlüsse auf die Persönlichkeit der Testperson möglich, vielmehr aber wird damit eine Charakterisierung der Farbe erzielt.

An dieser Stelle sollen fünf vielfach auch in der medizinischen Psychologie angewandte Farbtests vorgestellt werden, welche trotz ihrer differierenden Ansätze zu vergleichbaren Resultaten bezüglich einzelner Farben führen. Sie vermitteln einerseits Einsichten über den Probanden, andererseits bestätigen sie vor allem die in dieser Arbeit bereits erläuterten überlieferten und konnotierten Einschätzungen zur Farbe Weiß.

Der Lüscher-Farbtest

²⁹² Ernst und Marianne Epple gehen soweit zu behaupten, daß sich eine hohe Quote an Übereinstimmungen zur Beurteilung der Farben sogar über den kulturellen Zusammenhang hinaus erzielen lasse; vgl.: EPPLER, S.13. Dem widersprechen zahlreiche, gegenläufige Studien; siehe auch Kapitel B.V.1. Ambivalenz einer Farbsymbolik.

²⁹³ Vgl.: HELLER 2002, S.13. Die Farbpsychologen Ernst und Marianne Epple gehen davon aus, daß bei der Betrachtung einer Farbe Gefühle aufgebaut werden, welche die Charakteristika und Qualitäten einer Farbe beschreiben. Diese führen sie als Wortpaare an, welche Zu-, beziehungsweise Abneigung signalisieren: Lust - Unlust, Wohlgefälligkeit - Mißfallen, Aufregung - Beruhigung, sowie Spannung - Entspannung; vgl.: EPPLER, S.12. Itten unterteilt das ästhetische Farbproblem in drei Komponenten: das sinnlich-optische (impressive), das psychische (expressive) und das intellektuell-symbolische (konstruktive) Farbproblem; vgl.: ITTEN, S.13.

Der heute noch in Laienkreisen beliebte und seit langer Zeit auch in der Medizin angewandte Test zu den Lüscher-Farben, setzt sich seinem Titel²⁹⁴ gemäß zum Ziel, eine Beurteilung der Persönlichkeit vorzunehmen und die Lösung der aufgeworfenen Konflikte anzubieten. Der Farbentest bedient sich der vier bunten Farben Grün, Rot, Gelb und Blau, welche in jeweils vier unterschiedlichen Tonstufen als Farbkarten vorliegen. Der Proband ist aufgefordert, die vier Karten einer Farbabstufung nach seinem persönlichen Gefallen zu ordnen. Da der Lüscher-Test den einzelnen Farben bereits feststehende Eigenschaften beimißt, sollen alleine anhand der Vorlieben des Befragten Rückschlüsse auf dessen Charaktereigenschaften gezogen werden. Eine Begründung der Farbwahl wird im Lüscher-Test nicht verlangt.

Erstaunlicherweise spielt die Farbe Weiß innerhalb dieses Testverfahrens keinerlei Rolle, jedoch wird Weiß von Lüscher in seinen Untersuchungen zur *Psychologie der Farben*²⁹⁵ gemeinsam mit der Nicht-Farbe Schwarz gesondert dargelegt.

Der Farbpyramidentest von Heiss

Der Farbentest von Heiss²⁹⁶ geht ebenfalls von einer festgelegten Bedeutung der jeweils vorgegebenen Farben²⁹⁷ aus. Die Farbwahl der Versuchspersonen, welche vor allen Dingen im klinischen und psychiatrischen Bereich zu suchen sind²⁹⁸, bestimmt am Ende die Erkenntnisse über deren Charakter und derzeitigen psychischen Zustand. Aufgabe der Patienten ist es, drei für ihr Empfinden „schöne“ und drei „häßliche“ Farbpyramiden zusammenzustellen.²⁹⁹ Der Heiss-Farbpyramidentest gibt Aufschluß über den momentanen und allgemeinen Affektzustand einer Persönlichkeit. Mediziner gehen dabei davon aus, daß anhand der Wirkungsweise der Farben die Erregungs- und Hemmungskomponenten eines Patienten bestimmbar sind. Der Pyramidentest gibt aus medizinischer Sicht ausreichend gesicherte Informationen über die emotionale Stabilität und Reife einer Person und ebenso über die Weise ihrer Erlebnisverarbeitung. Störungen des psychischen Gleichgewichts und autistische Tendenzen können festgestellt werden, sowie die von C. G. Jung eingeführten

²⁹⁴ Der Lüscher-Test ist im Handel in Buchform erhältlich: LÜSCHER, Max, Die Lüscher Farben. Zur Persönlichkeitsbeurteilung und Konfliktlösung (1949), München 1989.

²⁹⁵ LÜSCHER, Max, Psychologie der Farben, Basel 1969¹⁰. Welche Charakterisierungen Lüscher bezüglich der Farbe Weiß formuliert, soll in Kapitel B.VI.3. Weiß in den Testauswertungen behandelt werden.

²⁹⁶ HEISS, Robert und Petra Halder (Hg.), Der Farbpyramidentest, Bern 1975².

²⁹⁷ Es stehen den Patienten 14 Farben zur Verfügung: 2 unterschiedliche Rottöne, Orange, Gelb, 2 Grüntöne, 2 Blautöne, 2 Violetttöne, Braun, Weiß, Grau und Schwarz; vgl.: HEISS, S.33.

²⁹⁸ Der Heiss-Pyramidentest findet hauptsächlich in der Psychotherapie Anwendung sowie bei langfristigen psychopharmakologischen Untersuchungen; vgl.: HEISS, S.29.

²⁹⁹ Die Vokabeln „schön“ und „häßlich“ umschreiben die Aufgabe dem Probanden dabei so allgemein wie möglich. Die Pyramide ruht auf einem Sockel mit fünf Farbfeldern und erhebt sich auf fünf Ebenen; vgl.: HEISS, S.33.

Charakterisierungen der Extraversion und Introversion, also die nach außen oder innen gerichteten psychischen Energien einer Person.³⁰⁰

Die Farbe Weiß hat in diesem Test eine herausragende Position inne und dient oftmals als ausschlaggebendes Beurteilungskriterium bei der Auswertung.³⁰¹

Der Kouwer-Farbttest

Kouwer vereint vier Fragemodi innerhalb eines einzigen Testverfahrens zur Farbe.³⁰² Der Proband erhält dementsprechend vier Anleitungen, beschreibend mit Farbe umzugehen, ohne dabei auf Farbkärtchen angewiesen zu sein. Die Farben existieren alleine in dessen Vorstellung und der Ideenwelt, welche bereits zu einer jeweiligen Farbe vom Probanden mitgebracht werden. Ziel des Kouwer-Testes ist es, die psychologische Bedeutsamkeit von Farben festzuhalten.

Hierzu steht in der ersten Versuchsanordnung ein Behälter mit zehn Farbnamen³⁰³ und entsprechend zehn Einwurfschlitzen zur Verfügung. Die Anweisung lautet, „to envisage those colors well“³⁰⁴ und die anschließend ausgehändigten Karten mit unterschiedlichen Begriffen spontan den einzelnen Farben zuzuordnen, indem diese in die jeweilige Öffnung eingeworfen werden.³⁰⁵ Die zweite Aufgabe gibt der Testperson auf, zu jeder der vorgegebenen Farben ein zusammenfassendes Konzept zu formulieren, welches sich durchaus der eben eingeworfenen Begriffe bedienen darf.³⁰⁶ Als dritten Schritt gilt es, eine Liste anzufertigen, beginnend bei der dem Probanden am gefälligsten erscheinenden Farbe bis hin zur für ihn häßlichsten Farbe.³⁰⁷ Abschließend wird eine schriftliche Begründung dafür verlangt, wie und warum der Proband die Zuordnung der einzelnen Begriffe zu den Farben vorgenommen hat, indem die Karten in kleinere Gruppen zusammengefaßt werden.³⁰⁸

Auch zur Farbe Weiß lassen sich anhand des Kouwer-Farbttests dezidierte Aussagen machen. Weiß wird nach Rot und Blau am häufigsten zur Einordnung der Begrifflichkeiten

³⁰⁰ Vgl.: HEISS, S.26 und S.28.

³⁰¹ Auswertungen zur Farbe Weiß im Heiss-Pyramidentest siehe Kapitel B.VI.3. Weiß in den Testauswertungen.

³⁰² Der Kouwer-Farbttest bildet einen Teil der farbpsychologischen Untersuchungen des Autors: KOUWER, Benjamin Jan, *Colors and their Character. A Psychological Study*, Den Haag 1949, S.69-71.

³⁰³ Folgende Farbwörter werden vorgegeben: Schwarz, Weiß, Rot, Gelb, Blau, Orange, Violett, Grün, Grau und Braun; vgl.: KOUWER, S.69.

³⁰⁴ KOUWER, S.69.

³⁰⁵ Vgl.: KOUWER, S.69.

³⁰⁶ Vgl.: KOUWER, S.70.

³⁰⁷ Vgl.: KOUWER, S.70.

³⁰⁸ Vgl.: KOUWER, S.70-71.

herangezogen. Es entsteht ein nahezu typisierendes Bild einer Farbe, wie es auch in den vorangehenden Kapiteln dieser Arbeit entworfen wurde.³⁰⁹

Der Frieling-Farbttest

Der Farbttest von Frieling bewertet vor allem Farben und deren Charakter und soll - laut Titel³¹⁰ - Aufschluß über die Persönlichkeit des Probanden geben. Letzteres Axiom begründet der Autor damit, daß anhand von Farben Stimmungen hervorgerufen werden können, besonders wenn die jeweilige Farbe in Zusammenhang mit bestimmten Szenerien und Situationen erinnert werde.³¹¹ Der Frieling-Test umfaßt 23 ausgewählte Farben, welche bereits in einer festgelegten Reihenfolge dem Probanden vorgelegt werden.³¹² Die Auswertung der Testperson betrifft nun weniger die einzelnen Farben, als deren Zusammenstellung. Protokolliert wird das Wohlgefallen dieser vorgefundenen Reihung, womit Frieling auf beziehungsreichere Ergebnisse der Farbbeurteilung hofft, als durch eine Stellungnahme zu isolierten Farben.³¹³

Die von Frieling gewonnenen Eindrücke finden vor allem Eingang in die Wohn- und Arbeitsbereiche des Menschen. Auch die Farbe Weiß spielt hierin eine dezidierte Rolle.³¹⁴

Der Heller-Farbttest

Der aktuellste hier zur Diskussion stehende Farbttest stammt von Eva Heller³¹⁵, welche ebenfalls davon ausgeht, daß „Farben [...] automatisch-unbewußte Reaktionen und Assoziationen auslösen.“³¹⁶ Die psychologische Wirkung, die Farben in uns hervorrufen, stammen „aus Erfahrungen, die wir so oft gemacht haben, daß sie verinnerlicht sind.“³¹⁷

³⁰⁹ Die Auswertung der Testergebnisse zur Farbe Weiß von Kouwer findet sich in Kapitel B.VI.3. Weiß in den Testauswertungen.

³¹⁰ FRIELING, Heinrich, Mensch und Farbe, München 1974⁵. Der Untertitel lautet wie folgt: „Wesen und Wirkung von Farben in allen menschlichen und zwischenmenschlichen Bereichen. Mit Farbttest zur eigenen Persönlichkeitsbestimmung“.

³¹¹ Vgl.: FRIELING 1974⁵, S.26.

³¹² Die Farben stellen sich in der folgenden Sequenz zusammen: die 5 wichtigsten Blautöne, 2 Rottöne, 2 Gelbtöne, Orange, 2 Brauntöne, Schwarz, Grau, Weiß, Smaragdgrün, Gelbgrün, Olivgrün, Pastellgrün, Rosa, Fliederlila, Violett und Purpur; vgl.: FRIELING 1974⁵, S.29.

³¹³ Vgl.: FRIELING 1974⁵, S.29.

³¹⁴ Ergebnisse des Frieling-Testes zur Farbe Weiß finden sich in Kapitel B.VI.3. Weiß in den Testauswertungen.

³¹⁵ Eva Heller veröffentlicht in kurzer Abfolge zwei Abhandlungen zur Farbe. Während sich die erste Ausgabe vor allem mit der Charakterisierung und Eingrenzung der einzelnen Farben des Spektrums beschäftigt, ohne jedoch eine theoretische Lehre zur Farbe darstellen zu wollen, inkludiert die zweite Arbeit auch die hier behandelte Umfrage zur Wirkung jeder Farbe und deren typisierende Bewertung durch den Probanden: HELLER, Eva, Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Lieblingsfarben, Farbgestaltung, München 2000 und HELLER, Eva, Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung, Hamburg (Sonderausgabe Mai) 2002.

³¹⁶ HELLER 2002, S.13.

³¹⁷ HELLER 2002, S.13.

Auch Heller arbeitet mit der Vorstellungskraft des Probanden und hantiert nicht mit Farbkarten, sondern geht von Begriffen aus, welche mit Farben assoziiert werden sollen. Einer Vielzahl an Befragten³¹⁸ wird ein variierender Fragebogen von 200 Wörtern vorgelegt. Die vorgefundenen Vokabeln müssen den einzelnen Farben zugeteilt werden.³¹⁹ Die Zuschreibung eines Begriffes zu einer Farbe „entsteht durch Erfahrung. Nur sind die Erfahrungen weniger persönlich, es sind meist jahrhundertealte Überlieferungen.“³²⁰ Hellers Überlegung geht demnach davon aus, daß Farben und deren Bedeutung durch ein soziales Umfeld und gleichzeitig durch überlieferte Kenntnis geprägt sind. Die erzielten Umfrageergebnisse geben deshalb untrügliche Hinweise auf ein immer gleiches, jederzeit abrufbares Wissen zu einer Farbe und deren Verwendung. Der Heller-Farbttest liefert den Grundstock zu zahlreichen Statistiken, aus denen sich uns ein tradiertes und typifizierendes Bild der einzelnen Farben erschließt.

Natürlich entsteht für unsere Zwecke ein ebenso vertrautes Bild zur Farbe Weiß, welches - wie alle anderer Ergebnisse der bislang behandelten Farbttests - in dem dafür vorgesehenen Kapitel eigens erörtert werden soll.³²¹

Die eben beschriebenen Testverfahren beurteilen ganz allgemein die Wirkung von Farben auf den Menschen. Die Zielsetzung der Farbwissenschaftler ist dabei unterschiedlich. Während die Farbversuche von Lüscher und Heiss eine Charakterisierung des Probanden anhand dessen Farbwahl vornehmen und dies im Falle der Heiss'schen Farbpyramide auf beziehungsreiche und für die Medizin taugliche Weise gelingen kann, operieren die anderen drei Testverfahren mit weit komplexeren Problemen, indem sowohl die Farbwahl des Befragten beurteilt, als auch die Interpretation von Farben vertieft wird. Auf letzterem Wege können umfangreiche Statistiken zur Farbe, deren Deutung und Verwendung erschlossen werden.

B. VI. 2. Das Gesichtsfeld

„Diese einzelnen bedeutenden Wirkungen vollkommen zu empfinden, muß man das Auge ganz mit einer Farbe umgeben, z.B. in einem einfarbigen Zimmer sich befinden, durch ein farbiges Glas sehen. Man identifiziert sich alsdann mit der Farbe; sie stimmt Auge und Geist mit sich unisono.“³²²

[Goethe]

³¹⁸ Insgesamt standen 1880 weibliche und männliche Testpersonen zwischen 14 und 83 Jahren dem Versuch Pate; vgl.: HELLER 2002, S.13.

³¹⁹ Jede Person ordnet 40 Begriffen Farben zu, Zweifachnennungen sind erlaubt; vgl.: HELLER 2002, S.13.

³²⁰ HELLER 2002, S.14.

³²¹ Siehe Kapitel B.VI.3. Weiß in den Testauswertungen.

³²² GOETHE, Farbenlehre, § 763.

Im Zuge der seit einigen Jahrhunderten fortdauernden theoretischen und praktischen Untersuchungen zur Farbe, hat man vor etwa 100 Jahren begonnen über zweckdienliche Verfahren zur Farbbeurteilung nachzudenken. Hierin soll Farbe nicht alleine als technisch-physikalischer Wert geltend gemacht werden, vielmehr will man darüberhinaus eine subjektive Bewertung von Farbe gewährleisten. Dazu ist es notwendig, dem Probanden Farbe visuell anschaulich zu machen. So stellt sich sogleich die Frage, wie dies praktisch umzusetzen sei. Ist es zur Bewertung einer Farbe ausreichend, sich diese in Gedanken auszumalen, oder sich alleine anhand der Nennung des Farbnamens darauf zu konzentrieren? Oder ist es erforderlich, die Farbe seh- und greifbar vor Augen zu haben, zum Beispiel anhand farbiger Karten? Ist letzteres der Fall, so ist anzuzweifeln, ob Farbkarten einen hinreichenden Eindruck der Farbe vermitteln oder ob es nicht geboten ist, eine größere Farbfläche zur Verfügung zu stellen. So wäre das Auge vollständig von einer Farbe eingenommen und der Proband kann sein Urteil fällen, ohne anderweitig abgelenkt zu sein.

In Kürze: es stellt sich die Frage nach dem Gesichtsfeld.

Das Gesichtsfeld oder auch Ganzfeld³²³, wie es in der Wahrnehmungspsychologie bezeichnet wird, umfaßt die Gesamtheit aller Objekte der Umgebung, welche bei ruhendem Auge wahrgenommen werden können. Zu Zwecken der Farbuntersuchungen wird in der Psychologie ein solches Ganzfeld künstlich erzeugt, um dem Probanden die Beschäftigung mit einer einzelnen Farbe zu ermöglichen, ohne Beeinflussung durch das Umfeld, da das streng homogene Sehfeld keinerlei weitere Sehreize zuläßt. Gebildet wird es von einer senkrecht gestrichenen, ebenen weißen Fläche, welche sich über vier Quadratmeter in einem Abstand von 1,25 m vor dem Betrachter erstreckt. Die Seitenabschlüsse weisen als gekrümmte Schirme nach vorne und grenzen so die Peripherie des Sehfeldes ein. Das Ganzfeld erzeugt nicht alleine physische und psychische Wirkungen, sondern schafft gleichzeitig ein räumliches Erlebnis anhand der blickfüllenden, homogenen Flächenfarbe, welche durch Beleuchtungsapparate frei gewählt werden kann.³²⁴

Die psychischen Auswirkungen auf den Probanden angesichts des Ganzfeldes zeugen von einer immensen Eindringlichkeit. Durch das vollständige Umgebensein mit einer Farbe tritt eine Art Schockwirkung ein.³²⁵ Da das Ganzfeld ansonsten jedweder materieller Eigenschaft entbehrt - Entfernungen bleiben unbestimmbar, die Realität wird ausgeblendet, eine Unterscheidbarkeit von Figur und Grund ist unmöglich und damit kann sich keinerlei Subjekt-

³²³ Zur genauen Definition beider Begriffe vgl. auch: Dokumentenanhang, XII. Glossar.

³²⁴ Vgl.: EPPERLEIN, S.28-30.

³²⁵ Vgl.: ALLESCH, G. Johannes von, Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben, aus: Psychologische Forschung, Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften, 6, 1925, Berlin 1925, S.3.

Objekt-Beziehung einstellen -, eröffnen sich extreme psychische Dimensionen. Nicht alleine die motorische Koordination ist im Ganzfeld erschwert, sondern es tritt gleichzeitig eine Irritation des Zeitgefühls ein.³²⁶ „Wo der Betrachter es mit ungewisser und vor allem unstrukturierter Räumlichkeit ohne Anhaltspunkte zu tun hat, dominieren Irritation und Beunruhigung über den Verlust jedweder bis dahin gehegter Gewißheiten. Die Erfahrung ist in höchstem Maße subjektiv.“³²⁷

Der Farbwissenschaftler Allesch berichtet diesbezüglich von einer ungewöhnlich niederschmetternden Sensation und kommt - wie auch andere seines Metiers - zu dem Schluß, daß ein Ganzfeld keine normale Stellungnahme zu den Farben zulasse: „Die Ergebnisse, die auf diesem Wege erzielt wurden, zeigen alle eine fast vollständige Indifferenz gegenüber dem Farbton.“³²⁸ So wird bei Farbuntersuchungen immer mehr auf die Ausfüllung des gesamten Gesichtsfeldes verzichtet und das Ganzfeld zugunsten einer Anordnung von Farben und Farbpaaren auf einem Hintergrund beigelegt. Farben werden zur Beobachtung auf Folien projiziert, welche sehr großflächig angelegt werden. Als Projektionsfläche wird die Farbe Grau gewählt, wodurch der Hintergrund gegenüber den Farben entsprechend weit zurücktritt. Darüberhinaus hat Grau als neutralste aller Farben nahezu keinerlei Wirkung auf den Probanden und liefert gleichzeitig den bestmöglichen Kontrast zu den farbigen Vierecken, welche in der Mitte der Fläche isoliert wirken. Zur Farbbeurteilung muß die Aufmerksamkeit der Testperson gänzlich auf das Farbeck konzentriert sein.³²⁹

Im künstlerischen Kontext bedient sich der Amerikaner James Turrell eben dieser hier erörterten Erkenntnisse zum Phänomen des Ganzfeldes. Seine Lichträume zielen darauf ab, die Wahrnehmung des Betrachters bis auf das Äußerste zu sensibilisieren. Dazu schafft der Künstler am Ende eines abgedunkelten Raumes ein Lichtfenster, welches sich unserem der Dunkelheit unangepaßten Auge zunächst als wandparallele Farbfläche zeigt. Alleine durch den visuellen Sinnesapparat ist es dem Betrachter unmöglich, diese Irritation aufzulösen. Auch sobald sich das Auge an die zunächst beinahe vollständige Dunkelheit gewöhnt hat und der Betrachter es wagt, näher an das Fenster heranzutreten, nimmt er dieses nicht als Öffnung, sondern als vermeintliche Wandfläche wahr. Erst der letzte Schritt, das Zuziehen haptischer Vergewisserung, offenbart das Geheimnis: eine materielle Farbfläche ist nicht existent, der Betrachter greift mit der Hand ins Leere, hinein in einen für ihn nicht näher klassifizierbaren

³²⁶ Vgl.: EPPERLEIN, S.34-36.

³²⁷ EPPERLEIN, S.44.

³²⁸ ALLESCH, S.3.

³²⁹ Vgl.: ALLESCH, S.3-4.

Lichtraum.³³⁰ „Die materiellen Qualitäten des von allen umgebenden Bezügen isolierten Lichts werden als Gegenstand der Wahrnehmung greifbar, das heißt, Turrells Arbeiten zielen auf ein haptisches Sehen, das die physische Präsenz des Lichts spürbar werden läßt.“³³¹

Aus jüngster Zeit stammt James Turrells *Alien Exam* (oder: *Close Call*) für den festen Bestand des Sprengel-Museums in Hannover aus der Serie der *Perceptual Cell Series*. Das Kunstwerk ermöglicht es dem Besucher, das Experiment eines Ganzfeldes selbständig zu koordinieren.³³² Man betritt einen begrenzten, verschließbaren Raum, ähnlich einer Telefonzelle, an dessen hinterem oberen Ende sich eine runde Ausbuchtung befindet, in die der Kopf wie in einen Astronautenhelm gesteckt werden kann. Auf Hüfthöhe befindet sich nun für den Probanden unsichtbar ein Schaltbrett mit Reglern und Knöpfen, anhand derer sich die optischen Gegebenheiten in der Rundung verändern lassen. Dies betrifft sowohl die Beleuchtung des den Kopf umgebenden Innenraumes, als auch die darin erscheinenden Farben oder die Stroboskop-Funktion, welche die Farben zum Flackern bringt. So kann - auch für den Laien auf dem Feld der Farbforschung - ein von allen Umwelteinflüssen unberührtes Ganzfeld erzeugt werden, da das Sehfeld alleine auf den durch die unterschiedlich handhabbare Farbigkeit nicht näher bestimmbar Innenraum beschränkt wird.³³³

B. VI. 3. Weiß in den Testauswertungen

„Und wie die somatische Reaktion auf eine Farbe nachher deren Gegenfarbe im Farbkreis ist, damit aus der Erregung eine Ganzheit werde, so scheint mir die seelische Reaktion auf das lichte Weiße - worin ja alle Farben verborgen sind - das Streben zu sein nach der gleichzeitigen Erscheinung aller Farben, also das Streben nach der Buntheit. So sehr uns das Weiße erfreut, so streben wir doch bald davon weg, - und dieser Drang ist gewaltiger als bei den bunten Farben.“³³⁴

[Gunter Buenten]

Tatsächlich wird Weiß weit weniger häufig als Lieblingsfarbe genannt, als dies die überwiegend mit positiver Symbolik verknüpfte Farbe nahelegen würde. Viel öfter wird in

³³⁰ Vgl. auch: EPPERLEIN, S.47, FRIEDEL, Helmut (Hg.), *Städtische Galerie im Lenbachhaus München*, München 1996², S.106 sowie WIEN (Ausst.kat.), MAK Wien, James Turrell: *the other horizon*, 1998-1999, hg.v. Peter Noever, Texte von: Daniel Birnbaum, Georges Didi-Huberman, Michael Rotondi, Paul Virilio, Wien - Ostfildern-Ruit 1998, S.126.

³³¹ FRIEDEL, S.106.

³³² Vgl.: WIEN (Ausst.kat.), Turrell, 1998, S.132-133.

³³³ 1993 steigert Turrell die Erfahrung eines Ganzfeldes in *Gasworks*. Hierzu kann auf einer horizontalen Liege der gesamte Körper in einen runden Tank eingeführt werden: „Somit werden auch lichtempfindliche Stellen der Haut am Körper aktiviert, um die Farbe und die Kraft des Lichts in einer gesteigerten Form zu erfahren. Der Betrachter befindet sich in einem Zeitraum von 15 Minuten in einer isolierten Situation, die zu traumartigen sowie auch zu halluzinativen Grenzerfahrungen führen kann.“; vgl.: WIEN (Ausst.kat.), Turrell, 1998, S.146.

³³⁴ BUENTEN, S.13.

den Umfrageergebnissen die Farbe Weiß negativ konnotiert und vor allem unter den beliebten Farben taucht Weiß selten auf.³³⁵ Lediglich in den Auswertungen von Eva Heller wird festgestellt, daß Weiß kaum in negativem Zusammenhang genannt wird, jedoch ebensowenig oft zu den absoluten Lieblingsfarben zählt.³³⁶ Wird hingegen speziell nach positiven Empfindungen gefragt, so wird die Farbe Weiß meist mit als erste genannt.³³⁷ Kouwer stellt darüberhinaus fest, daß Weiß nach den Farben Rot und Blau am häufigsten in Umfragen genannt wird.³³⁸ Gleichzeitig wird die weiße Farbe ob ihrer funktionalen und sachlichen Qualitäten geschätzt.³³⁹

In den medizinischen Testverfahren und denjenigen aus der Psychologie hingegen schneidet die Farbe Weiß in ihrer Bewertung durchwegs als negativ interpretierter Faktor ab. Die Spannweite der Ergebnisse erstreckt sich von simpler Abneigung des Probanden gegenüber der Farbe Weiß, bis hin zur Aufdeckung von Lebenskrisen und ernstzunehmenden psychischen Erkrankungen aufgrund eben dieser Farbwahl. Schon bei Kindern läßt sich die Abneigung gegen die Farbe Weiß festmachen: für sie stellt Weiß bei den wenigen gemachten Nennungen die kälteste und häßlichste Farbe dar. Die typische Assoziation ist diejenige mit Schnee, woher auch der Eindruck der Kälte rührt.³⁴⁰ Nur im frühen Kindesalter steht Weiß als Symbol für engelhafte Reinheit und Keuschheit, und damit gleichzeitig für etwas Unbegreifliches, nicht Irdisches. Aus medizinischer Sicht ist die bevorzugte Farbwahl von

³³⁵ Vgl. u.a.: BRAEM, S.212; FRIELING 1968, S.125 und FRIELING 1974⁵, S.134-135.

³³⁶ Diese dem Trend eher entgegenstehende Auswertung hängt wohl auch mit der Art des Farbtastes zusammen: wie in Kapitel B.VI.1. Der Farbttest bereits erörtert, werden im Heller-Farbttest keine Farben ausgewählt, vielmehr werden den Farben Begriffe zugeteilt. Aus Farbnamenlisten läßt sich jedoch erschließen, daß nur 0,5 % der Männer Weiß als unbeliebteste Farbe nennen, wiederum lediglich 3 % küren Weiß zur Lieblingsfarbe. Heller folgert, daß Weiß als Farbe der Vollkommenheit distanzierend wirken müsse. Als häufigste Lieblingsfarbe wird von beiden Geschlechtern Blau genannt; vgl.: HELLER 2002, S.143-145.

³³⁷ Vgl.: HELLER 2002, S.157. Aus dem Heller-Farbttest stammen die folgenden Prozentzahlen, welche die Nennung der Farbvokabel Weiß zum jeweiligen Begriff festhalten: Bescheidenheit = 20%, Ehrlichkeit = 45%, Festlichkeit = 27%, Frömmigkeit = 37%, Funktionalität = 34%, das Gute = 47%, das Ideale = 25%, Klugheit = 29%, das Leichte = 42%, das Leise = 32%, Milde = 28%, das Neue = 35%, Neutralität = 63%, das Sachliche = 32%, Sanftheit = 17%, Sauberkeit / Reinheit = 88%, Toleranz = 24%, Unschuld = 86%, Wahrheit = 48%, das Zarte = 36%; vgl.: HELLER 2002, 1. Farbteil. Auch „das Weibliche“ (16%) wird oft positiv konnotiert, zum Beispiel anhand von Frauennamen; vgl.: HELLER 2002, S.162 sowie HELLER 2002, S.157 und Kapitel B.IV.4.2. Schutzzauber mit Weiß.

³³⁸ Kouwer kommt zu ähnlichen Umfragewerten wie Heller; vgl.: KOUWER, S.79 und S.81. Darüberhinaus weist er darauf hin, daß im Zusammenhang mit den für Weiß typischen Begriffen praktisch niemals die Farben Rot oder Blau zusammenfallen. Auch typisierend weiße und schwarze Begrifflichkeiten schließen sich absolut aus, umgekehrt grenzen sich eindeutige Rot-Begriffe von den weißen ab; vgl.: KOUWER, S.82.

³³⁹ Heller erzielt häufige Nennungen der Farbe Weiß zu den Begriffen Sachlichkeit (27%), Funktionalität (29%) und Modern (19%); vgl.: HELLER 2002, S.157. Und Gekeler verweist auf eine offizielle Statistik aus dem Jahre 1986, worin die Farbe Weiß beim Wagenkauf der Deutschen mit der hohen Prozentzahl von 20,6 % auffällt; lediglich die Farben Rot (22%), Grau (21,6%) und Silbermetallic (21,2%) liegen in der Beliebtheitskala geringfügig darüber; mit großem Abstand folgen die Farben Blau (15,7%), Gelb (5,7%), Schwarz (4,0%) und sonstige Farben (4,9%); vgl.: GEKELER 1988, S.137.

³⁴⁰ Vgl.: FRIELING 1968, S.125. Kinder weisen die Farbe Weiß auch aus Angst vor der Leere und dem Alleinsein zurück; ebenso Schuldgefühle können durch die Wahl von Weiß zum Ausdruck kommen; vgl.: FRIELING 1974⁵, S.135.

Weiß bei Kindern Ausdruck von Einsamkeit oder Verwaisung.³⁴¹ Auch in krisenhaften Situationen in der Kinder- und Jugendzeit, zum Beispiel während eines Krankenhausaufenthaltes oder in der Pubertät, kann die Farbe Weiß zur Lieblingsfarbe avancieren.³⁴²

Bei Untersuchungen von erwachsenen Personen kann eine häufige Nennung der Farbe Weiß innerhalb des Testfarbengefüges oder die Auswahl von Weiß als Lieblingsfarbe gleichfalls auf krankhafte Umstände verweisen. Die intakte Psyche eines Menschen empfindet Weiß als die hellste Farbe und diese wird als nicht-erregend eingestuft.³⁴³ Die bevorzugte Wahl der Farbe Weiß zeigt psychische „Leerstellen“³⁴⁴ an, welche Ausdruck der Verdrängung einer unangenehmen Angelegenheit, bis hin zu einem organischen Defekt oder einer psychischen Störung sein können und einen Index für deren Ausmaß liefert. Der Proband sucht eine Ausflucht aus der realen Welt. In einzelnen Fällen lassen sich Absenzen oder rauschartige Zustände nachweisen.³⁴⁵ Die Farbwahl Weiß tritt besonders oft bei klinischen Fällen auf und wird als eine unreflektierte, ungesteuerte und dynamische Entscheidung gewertet. Eine erhöhte Wahl an unbunten Farben wird besonders von Neurotikern und Psychotikern getroffen.³⁴⁶ Schizophrenie-Kranke bevorzugen neben Weiß die violette Farbe. Weiß gilt bei psychisch Erkrankten als Zeichen der Aggression und Erregung, das genaue Gegenteil davon, wie die Farbe Weiß bei psychisch ausgeglichenerm Geisteszustand eingestuft wird.³⁴⁷ Bei Epileptikern, Psychopathen und Schizophrenie-Kranken pervertiert sich die Auffassung dieser Farbe soweit, daß sie Rot als kälteste und Weiß als wärmste Farbe des Spektrums angeben.³⁴⁸ All diese Erkenntnisse tragen dazu bei, daß man den weißen, antiseptischen Charakter von zum Beispiel Arbeitsräumen und Krankenhäusern zugunsten anderer Farbigkeiten aufgibt. In Betriebsräumen erscheint ein weißer Wandanstrich nicht nur kalt und ungemütlich, auch ein schnellerer Ermüdungszustand der Anwesenden muß festgestellt werden. In Krankenräumen argumentiert man zunächst für einen bakterienfeindlichen Kalkanstrich³⁴⁹ und sucht mit Weiß eine größtmögliche Helligkeit zu erlangen. Aber auch hier wirkt sich der Eindruck von Kälte ungünstig auf die Patienten aus. Dem Bedürfnis nach Sauberkeit wird jedoch auch anhand

³⁴¹ Vgl.: FRIELING 1968, S.148 sowie FRIELING 1974⁵, S.134.

³⁴² Vgl.: LÜSCHER 1969¹⁰, S.25.

³⁴³ Vgl.: HEISS, S.82 und S.85-86.

³⁴⁴ FRIELING 1968, S.147.

³⁴⁵ Vgl.: FRIELING 1968, S.147-148; FRIELING 1974⁵, S.134; HEISS, S.86 sowie LÜSCHER 1969¹⁰, S.25.

³⁴⁶ Vgl.: HEISS, S.86 und LÜSCHER 1969¹⁰, S.25.

³⁴⁷ Vgl.: HEISS, S.81.

³⁴⁸ Vgl.: FRIELING 1968, S.207.

³⁴⁹ Aus Gründen der Desinfektion werden die Häuser ägäischer Inseln jährlich mit einem neuen Kalkanstrich versehen.

von abgesetzten Zonen in Weiß Genüge getan.³⁵⁰ Darüberhinaus versucht man, eine farblich angenehme Atmosphäre zu schaffen.³⁵¹

B. VI. 4. Synästhesien zur Farbe Weiß

Farben können nicht alleine mit dem Auge, sondern auch mit anderen Sinnesorganen wahrgenommen werden. Daraus folgt, daß Farbeindrücke Eigenschaften besitzen, welche über den offensichtlichen visuellen Charakter hinausgehen. Farben können akustisch und haptisch, aber auch geschmacklich und über den Geruch vermittelt oder beschrieben werden. Man spricht hierbei von Synästhesie, dem griechischen Terminus für das parallele Mitempfinden und Miterregen eines Sinnesorganes, welches zusätzlich durch einen ursprünglich nichtspezifischen Reiz angesprochen wird. Bei den Farben ist dies der Fall, wenn nicht nur das Sehen und Benennen des Farbtones provoziert werden.³⁵² Im folgenden stehen diejenigen Synästhesien zur Debatte, welche zur Farbe Weiß gemacht werden können. Die naheliegendste Verbindung eines visuellen Eindrucks mit einer weiteren Sinneempfindung ist akustischer Natur. Mit Farben assoziieren wir oftmals Klänge. Dies funktioniert vice versa: einerseits kann ein optisches Signal einen sekundären akustischen Reiz auslösen, hier spricht man von Phonismen; andererseits rufen akustische Signale auch einen sekundären visuellen Reiz hervor, man nennt diese Photismen.³⁵³ Mit Phonismen, um die es sich für unsere Zwecke drehen muß, beschäftigt man sich bereits im 19. Jahrhundert. Der Farbe Weiß wird in der Musik im allgemeinen der C-Dur-Dreiklang oder auch nur die Note „C“ zugesprochen.³⁵⁴ C-Dur wird darüberhinaus als strahlend, lichthaft oder silbrig erlebt und dementsprechend der weißen Farbe gleichgesetzt.³⁵⁵ Eine Reihe weiterer Versuche, haben die Entwicklung von Lichtorgeln oder Farbklavieren zum Ziel.³⁵⁶

³⁵⁰ Vgl.: FRIELING 1956², S.44 und S.88.

³⁵¹ Frieling schlägt neben Weiß die Farbe Grün vor, eine Farbzusammenstellung, welche immer einen sauberen Charakter aufweist und psychisch vorteilhafter als ein reinweißer Anstrich wirkt; vgl.: FRIELING 1956², S.88; FRIELING 1968, S.237 sowie FRIELING 1974⁵, S.134.

³⁵² Vgl. u.a.: ALLESCH, S.63; BRAEM, S.189; GERICKE 1970, S.127 sowie SCHUTH, S.117.

³⁵³ Vgl.: BRAEM, S.189 und GERICKE 1970, S.127.

³⁵⁴ Polar dem C-Dur-Dreiklang gegenüberstehend werden Fis- und Ges-Dur angesetzt; vgl.: FRIELING 1968, S.200.

³⁵⁵ Vgl.: FRIELING 1968, S.200 sowie FRIELING 1974⁵, S.25. Gerstner fährt mit der Reihe der Farbennennung zu den Tönen wie folgt fort: „d“ = Grasgrün, „e“ = Cognacbraun, „f“ = Blau, „g“ = Terracotta, „a“ = Seegrün und „h“ = Tiefgrün; vgl.: GERSTNER, S.171. Ursula Burkhard als blinde Autorin assoziiert Weiß gleichzeitig mit dem Instrument der Triangel; vgl.: BURKHARD, Ursula, Farbvorstellungen blinder Menschen, Basel-Boston-Stuttgart 1981, S.35.

³⁵⁶ Im Katalog des ZKM sind zahlreiche Beispiele hierfür dokumentiert: KARLSRUHE (Ausst.kat.), ZKM, Lichtkunst aus Kunstlicht, 19. Nov. 2005 – 06. Aug. 2006, hg.v. Peter Weibel und Gregor Jansen, Texte von: Andreas F. Beitin, Thomas Beth, Dietmar Elger, Gregor Jansen, Friedrich Kittler, Günther Leising, Jörn Müller-

Auch das olfaktorische Sinnesorgan kann durch Farben geweckt werden. Mit Weiß assoziiert man gerne weiße Blüten und deren Duft, so zum Beispiel den weißen Flieder, die Narzisse oder den Jasmin. Damit einher geht der Zusammenschluß mit einer leicht parfümierten Note der Farbe Weiß oder mit orientalisch angehauchten Düften wie Amber.³⁵⁷ Der Geschmackssinn wird bei manchen Probanden ebenfalls anhand von Farben angerührt. Fragt man nach der Farbe Weiß, schafft dies gemäß der oben assoziierten eher schwülen Duftkomponenten eine geschmackliche Verbindung zu leicht Fauligem. Tritt Weiß in Lebensmitteln in Kombination mit Zusatzfarben wie Rot, Orangerosa, beziehungsweise Lilarosa auf, so tendiert Weiß hin zum Süßlichen.³⁵⁸ Opponierend zu diesem Empfinden steht der salzige Eindruck, der mit Weiß - wohl vor allem wegen der Farbigkeit per se - verknüpft wird.³⁵⁹

Ganz unerwartet geht für manche auch der Tastsinn eine Synthese mit dem Farbempfinden ein. Dabei bezieht man sich einerseits auf die Temperaturempfindung, andererseits auf die Oberflächenstruktur einer Farbe. Unter blinden Versuchspersonen wird eine zu ertastende weiße Leinwand als kalt empfunden und das anhand eines Projektors ausgestrahlte weiße Licht als glatt beurteilt.³⁶⁰

Während die haptische Erfahrung einer Farberscheinung kaum nachvollziehbar erscheint, hängt die Beurteilung des Gewichtes eines Gegenstandes ganz unweigerlich mit seiner farblichen Gestaltung zusammen. Die Rangfolge der anschaulichen Schwere - von schwer nach leicht - verläuft über Schwarz nach Blau, zu Rot, Violett, Orange, Grün, Gelb und als am leichtesten wird ein Gegenstand der Farbe Weiß anmuten. In der Befragung einer Vielzahl an Testpersonen, ergibt sich bezüglich der Farbe Weiß eine 42-prozentige Quote der Zuordnung zum Begriff „leicht“.³⁶¹

Quade, Frank Popper, Wolfgang Schivelbusch, Sara Selwood, Peter Sloterdijk, Peter Weibel, Stephan von Wiese, Yvonne Ziegler, Daniela Zyman u.a., Ostfildern 2006, S.110, S.140-144, S.150-155, S.411.

³⁵⁷ Vgl.: BURKHARD, S.27; FRIELING 1968, S.203 sowie GERICKE 1970, S.127.

³⁵⁸ Vgl.: FRIELING 1968, S. 206.

³⁵⁹ Die Umfrageergebnisse von Heller ergeben über 40 % zum Begriff „salzig“; vgl.: HELLER 2002, 1. Farbteil und S.159. Generell erwecken Lebensmittel und deren Farblichkeit den Geschmackssinn; man denke etwa an eine Zitrone, welche sofort ein gedankliches Zitronengelb hervorruft, oder an Bonbons, welche man in ihrer zu erwartenden Süße mit dementsprechenden Farben assoziiert.; vgl. auch: GERICKE 1970, S.127.

³⁶⁰ Vgl.: BURKHARD, S.32; EPPLE, S.11; FRIELING 1968, S.194-195, FRIELING 1969, S.195 sowie GERICKE 1970, S.127. Im Vergleich dazu wird die Farbe Rot als warm, bzw. als Zickzacklinie ertastet, Blau fühlt sich kalt und weich an. In diesen Fällen folgt man den gängigen optischen Kriterien zu den Farben. Grün wird haptisch als kleines Quadratmuster erfahren und Schwarz beschreibt eine Probandin mit winzigen Erbsen; vgl.: BURKHARD, S.32; EPPLE, S.11, sowie FRIELING 1969, S.195.

³⁶¹ „Weiss ist ... stellt man es sich räumlich vor ... stets *oben*, stets *offen* und *fern*.“; in: INGOLD, Art. 1989, S.35. Konsequenterweise wird den Begriffen „etwas Großes“ und „Schwere“ zu 27 % die Farbe Schwarz zugeteilt; vgl.: HELLER 2002, 1. Farbteil und S.158. Testpersonen erklären, daß sie etwa den Briefkopf großzügig und mit freiem Platz gestalten, da sonst das formale Bild instabil wirke; gleichermaßen fühlt man sich unter einer schwarzfarbenen Zimmerdecke unbehaglich, weil diese als schwer und erdrückend empfunden werde; vgl.: HELLER 2002, S.158 sowie EPPLE, S.11.

Eben dieses optischen Eindrucks bedient sich Marcel Duchamp. Er kann so den Betrachter zu einer Fehleinschätzung verleiten.

B. VI. 5. Der Trugschluß: Marcel Duchamps *Why not sneeze Rrose Sélavy?*

Duchamp setzt in seinen Werken bewußt einzelne Farben ein, um Einfluß auf den Akt des Betrachtens zu nehmen. Dies scheint für den Künstlerberuf keine überraschende Tatsache darzustellen. Jedoch nutzt Duchamp Farben nicht in erster Linie zwecks ihrer malerischen und ästhetischen Qualitäten. Die Wahl der Farbe richtet sich bei Duchamp nicht nach ihrer abbildenden oder wiedergebenden Funktion. Vielmehr bedient sich der Künstler besonderer physikalischer und optischer Eigenschaften von Farben und deren funktionalen und symbolischen Sinngehaltes, wie sie bereits in den vorangehenden Kapiteln erörtert wurden. Zwei seiner Werke sollen an dieser Stelle die Absichten Duchamps verdeutlichen und dabei veranschaulichen, wie der Künstler Farbe zum Einsatz bringt.

In den *Rotoreliefs* von 1935 nutzt Duchamp die schnelle Drehung von vor allem in Weiß und Schwarz bemalten Papierscheiben, um eine optische Täuschung zu erzielen: die scheinbare Ausdehnung von Formen und Farben. Erhältlich machte er die *Rotoreliefs* in einem Set von sechs beidseitig bedruckten Kartonscheiben in einer Papphülle, anhand derer die Scheiben auf einem regulären Schallplattenspieler befestigt werden konnten, um bei einer Geschwindigkeit von 33 ½ Umdrehungen „abgespielt“ zu werden.³⁶² Daß der Künstler mit dieser Arbeit auf ein breites Publikum abzielte, dafür sprechen mehrere Faktoren: für diese einfachen Reproduktionen betrug der Preis in Frankreich 2,50 Francs das Stück und 15 Francs das gesamte Set³⁶³, die praktische Handhabung erschloß sich anhand der Gebrauchsanweisung sofort für jedermann und Duchamp bezeichnete seine Scheiben darüberhinaus als „Discoptics“, was als „visuelle Schallplatte“ übersetzt werden kann und somit einen haushaltsüblichen Gebrauchsgegenstand abgibt.³⁶⁴ Als optisches Schauspiel bieten sich dem Betrachter - je nach Bemalung - unterschiedlichste dreidimensionale und sich ausdehnende Formen: „[...] wachsende Formen, die etwa eines Kegels oder Korkenziehers, und einen Spiraleffekt. Also es sind verschiedene Zeichnungen. Dies hier, zum Beispiel, ist ein

³⁶² Vgl.: DANIELS, Dieter, Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1992, S.122. Duchamp erklärte zur Handhabung: „[...] sie werden verwendet auf einem ... ja, auf einem Victrola, und der Effekt ist der, wenn man sie mit einer gewissen Geschwindigkeit, also 33 ½ Runden ... Umdrehungen pro Minute, rotieren läßt, erhält man den Effekt einer ... wachsenden Form ...“; Duchamp nach: STAUFFER, Serge (Hg.), Marcel Duchamp, Interviews und Statements, Ostfildern-Ruit 1992, S.60.

³⁶³ Duchamp sprach sich darüberhinaus dafür aus, daß seine *Rotoreliefs* auch in den USA nicht mehr als 3 \$ pro Set kosten sollten; vgl.: DANIELS, S.122.

³⁶⁴ Vgl.: DANIELS, S.122-123.

Trinkglas. Es schaut hier zwar nicht wie ein Trinkglas aus, aber beim Drehen tritt es hervor wie in der dritten Dimension“, erklärt der Künstler.³⁶⁵

Von den Kunstwissenschaften bisher unkommentiert bleibt die Erzeugung sogenannter „Flickerfarben“ durch Duchamps *Rotoreliefs*. Denn durch sie wird dem Auge des Betrachters nicht alleine eine räumliche Veränderung vorgegaukelt, sondern gleichfalls das Vorhandensein von nicht existenten Farben. Dieses Phänomen bezeichnet man als „Flickerfarben“, welche entstehen, wenn eine halb schwarze, halb weiße Scheibe mit Kreissegmentbögen im weißfarbenen Bereich versehen wird. Durch eine langsame Drehbewegung, wobei die Kreisbögen mit der schwarzen Hälfte der Scheiben verschwimmen, erscheinen dem Betrachter farbige Ringe, welche je nach Drehrichtung und Muster der Scheibe variieren können.³⁶⁶

Duchamp setzte hier erneut eines seiner Wortspiele um und reduzierte den Kunstsinnigen sprichwörtlich auf das zur Kunstbetrachtung dominierende Sinnesorgan, das Auge: „Besonders deutlich wird der Aspekt der körperlichen Reaktion zum Betrachter schließlich bei den optischen Versuchen Duchamps, den Stereoskopieexperimenten und den Rotationsobjekten, die die optische Illusion der Tiefe auf einer Fläche erzeugen. Sie verlegen den Punkt der Konfrontation von Werk und Betrachter auf die objektiv letzte körperliche Bedingung, die physiologische Ebene der Netzhaut.“³⁶⁷

Während sich die *Rotoreliefs* einen phänomenologischen Aspekt der Farbe Weiß zunutze machen, bezieht sich die Arbeit *Why not sneeze Rrose Sélavy?* auf die oben gewonnenen Erkenntnisse zur Synästhesie von Weiß. Das Ready-made, welchem Duchamp den Namen „Warum nicht niesen?“ verliehen hat, besteht aus einem kleinen Käfig, der beinahe randvoll mit weißen Würfeln gefüllt ist, die Zuckerstückchen zum Verwechseln ähnlich sehen. Aus dem Gitterwerk ragen oben ein Thermometer und ein weißer Blackfischknochen heraus.³⁶⁸

Die Farbe Weiß suggeriert - wie oben festgestellt - Leichtigkeit und Schwerelosigkeit.³⁶⁹

³⁶⁵ Duchamp nach: STAUFFER, S.60. Duchamp entwarf bereits im Jahre 1923 *Disks Bearing Spirals*, welche er auf einer vertikalen, motorisierten Scheibe rotieren ließ und damit die Reihe seiner optischen Versuche begann; vgl.: MINK, Janis, Marcel Duchamp, 1887-1968, Kunst als Gegenkunst, Köln 2001, S.78-79.

³⁶⁶ Die Scheibe ist nach ihrem Erfinder Benham benannt. Die entstehenden „Flickerfarben“ changieren von Rot und Orange nach Gelb bis hin zu Grün und Blau und umgekehrt. Diese im eigentlichen Sinne nichtexistenten Farben erscheinen dem Betrachter aufgrund einer Fehlleistung des Auges und der damit zusammenhängenden Nervensysteme, welche bei einem schnellen Wechsel von Weiß nach Schwarz die optischen Informationen nicht rasch genug verarbeiten können. Die Spektralfarben des weißen Lichtes werden mit unterschiedlicher Geschwindigkeit im Sehapparat aufgenommen, so daß es zu einer unkontrollierten Farbmischung kommt. Vgl.: SCHMIDT 1999, S.95-96 und Dokumentenanhang: XII. Glossar.

³⁶⁷ DANIELS, S.278.

³⁶⁸ Die Erstfassung stammt aus dem Jahr 1921, eine Replik trägt die Signatur „Marcel Duchamp 1964“; vgl.: MINK, S.9.

³⁶⁹ Vergleiche hierzu die Umfrageergebnisse von HELLER 2002, 1. Farbteil und Kapitel B.VI.4. Synästhesien zur Farbe Weiß.

Duchamps Ready-made *Why not sneeze?* wirkt in all seinen kleinen Bestandteilen, welche ausschließlich in Weiß gehalten sind, leicht und gewichtslos, was den Betrachter dazu animieren könnte, den gesamten Käfig hochzuheben, um seinen kuriosen Inhalt genauer zu prüfen. Würde man den Käfig jedoch in Händen halten, könnte man sofort feststellen, daß die Wahrnehmung des Zuckerkäfigs nicht mit der tatsächlichen Schwere seines Inhaltes zu vereinbaren ist: die vermeintlichen Zuckerstückchen sind aus weißem Marmor gefertigt. So „wird eine körperliche Relation zum Werk durch das überraschend große Gewicht des Objekts hergestellt [...]. Hier muß der Betrachter zum Handelnden werden und das Objekt hochheben, um diese Dimension zu erfahren.“³⁷⁰ Freilich ist dies im Museumsbetrieb nicht möglich und Duchamps Anliegen ist es gerade nicht, den Betrachter zum Berühren des Kunstwerkes zu verleiten. Die Diskrepanz zwischen der synästhetisch begründeten Schwerelosigkeit der Farbe Weiß und dem tatsächlichen Gewicht von *Why not sneeze?* ist gedanklich zu überbrücken: „Ich wollte die Leute auf das Gewicht aufmerksam machen. In der Malerei ist dies nicht möglich. Die Verbindung Marmor-Zucker muß intellektuell erlebt werden, man sieht sie nicht.“³⁷¹ Um dies dem Betrachter zu erleichtern, gibt Duchamp zusätzliche Hinweise: das Thermometer soll „die Temperatur der Marmorstücke messen [...], um zu beweisen, daß es kein Zucker ist“³⁷², wohl, weil man dem Material Stein mehr Kälte beizumessen geneigt ist als einem Stück Zucker.³⁷³ Auch zum Titel äußert sich der Künstler:

„Warum nicht niesen, selbstverständlich scheint Ihnen dieser Titel eigenartig, weil es wirklich überhaupt keine Beziehung gibt zwischen den Zuckerstücken und einem Niesen. [...] Nein, ich machte mich über mich selbst lustig, jedenfalls zuerst. Eine Dissoziation zwischen der Idee des Niesens und der Idee des Warum-nicht-Niesens, weil man nicht niest, wie man will ... trotz allem, man niest oft, ohne es zu wollen. Also, warum nicht niesen, das heißt, weil man nicht niesen kann, wie man will. [...] Und der Marmor und seine Kälte, all das machte ... wenn man sagen konnte, daß einem kalt war wegen des Marmors, dann war das ... alle Assoziationen sind erlaubt, verstehen Sie, je mehr es davon gibt, desto gelungener ist die Sache. Das wollte ich sagen.“³⁷⁴

³⁷⁰ DANIELS, S.277.

³⁷¹ Duchamp nach: STAUFFER, S.232.

³⁷² Duchamp nach: STAUFFER, S.166.

³⁷³ Auch darin unterstellt der Künstler dem Betrachter synästhetische Vorstellungskraft: denn sowohl Marmor als auch ein Zuckerstück weisen im selben Raum die gleiche Temperatur auf.

Berücksichtigt man jedoch den physikalischen Hintergrund, so verursacht die jeweilige Wärmeleitfähigkeit der beiden Materialien - Zucker und Marmor - einen tatsächlichen fühlbaren Temperaturunterschied. Im Vergleich zum Marmor besitzt Zucker eine geringere Wärmeleitfähigkeit. Bei Berühren geht die Wärme unserer Fingerspitzen auf den Zucker über und wird von diesem nicht abgeleitet. Die gefühlte Temperatur des Zuckers entspricht unserer Körperwärme. Im Gegensatz dazu besitzt Marmor eine bessere Wärmeleitfähigkeit. Die Wärme unserer Fingerspitzen wird auf den Stein abgeführt und von dort abgeleitet. Marmor fühlt sich entsprechend kälter an. Das Fieberthermometer könnte demnach auch einen Verweis auf diesen Sachverhalt bedeuten.

³⁷⁴ Duchamp nach: STAUFFER, S.166.

Mit der Farbe Weiß assoziiert sich Kälte und daraus resultierend Krankheit, Schnupfen und Niesen; mit der Farbe Weiß assoziiert sich Leichtigkeit, gar Schwerelosigkeit und so wird *Why not sneeze?* zu einer „Rappelkiste“, zu einem leicht zu rüttelnden Spielzeug für Kinder mit Geräuschkulisse. Letzterem wird durch seine Unberührbarkeit als Kunstwerk widersprochen, aber vor allem wegen der antagonistischen Schwere seines edlen Werkstoffes, dem Marmor.

Wie gerne Duchamp in Kunst und Wort seine ironischen Übertreibungen einsetzte und sich der landläufigen Synästhesie von Weiß bediente, um sie wissentlich ins Absurde zu befördern, zeigt die folgende Aussage:

„Dies ist ein Ready-made-Vogelkäfig mit ... wenn Sie mich sehen, habe ich jetzt meine liebe Not, weil das nicht Zucker ist, sondern Marmor, und es wiegt eine Tonne, und das war eines der Elemente, die mich interessierten, als ich es machte, sehen Sie. Es ist ein Ready-made, und der Zucker verwandelt sich in Marmor. Es ist eine Art mythologischer Effekt.“³⁷⁵

B. VI. 6. Beurteilung der Methoden zur Farbuntersuchung

„Solche Dinge, die vor allen Dingen in die Psychologie und in die Ästhetik hineinführen, dürfen nicht weiter von der physikalischen Betrachtung korrumpiert werden, sondern es muß verstanden werden, daß hier eine ganz andere Art und Weise der Anschauung eingreifen muß. [...] Das können wir nur durch Geisteswissenschaft.“³⁷⁶
[Steiner]

Wie die Worte Steiners und die in diesen Kapiteln zusammengetragenen Forschungsergebnisse zur Psychologie der Farbe Weiß vermuten lassen, müssen diese auch vielfacher Kritik standhalten, was nicht immer gelingt. Dem zugrunde liegt eine ungesunde, weil als unumstößlich und einzig angenommene Verquickung von ästhetischer Wirkung von Farben mit Farbwahrnehmung im Rahmen psychologischer Untersuchungen. Es ist richtig, daß die Wahrnehmungspsychologie einen wesentlichen Anteil an der Einschätzung der ästhetischen Qualitäten von Farben hat. Jedoch ist eine uneingeschränkte Assimilation dieser Ergebnisse durch die Kunstwissenschaft fragwürdig: „Die Wahrnehmungspsychologie - im Unterschied zu einer wohlverstandenen Rezeptionsästhetik - operiert mit Parametern, die jenseits historischer Zusammenhänge liegen. In ihren Untersuchungsergebnissen klingt verschiedentlich eine fiktive Überzeitlichkeit an, bei der zwar die Subjektivität der Probanden reflektiert wird, nicht aber der gesellschaftliche, historische Kontext.“³⁷⁷

³⁷⁵ Daß *Why not sneeze Rose Sélavy?* eine Tonne wiegen soll, ist selbstverständlich nicht vorstellbar; einige Kilogramm sind jedoch durchaus wahrscheinlich; Duchamp nach: STAUFFER, S.58.

³⁷⁶ STEINER, S.74.

³⁷⁷ EPPERLEIN, S.50.

Ist nun einerseits eine direkte Übertragbarkeit von Ergebnissen aus der Psychologie in die Problematik der Kunstbetrachtung nicht wünschenswert, so werden andererseits auch die Farbentests zur Gewinnung der zur Debatte stehenden Resultate in ihrer Gesamtheit angezweifelt. Der Lüscher-Farbentest etwa wird als „unzureichend vereinfachend“ beurteilt, da er sich innerhalb der rigiden Ordnung eines engen Systems bewegt. Angesichts von nur vier Grundfarben, welche nach Gefälligkeit geordnet werden sollen, müssen alle daraus gezogenen Folgerungen als unhaltbar gelten, liefern bestenfalls simplifizierte Ergebnisse.³⁷⁸ Heiss selbst nimmt mit seinem Farb-Pyramidentest billigend in Kauf, daß dieser lediglich die üblichen Standardzuordnungen zulasse und nur wenig über die einzelnen Farben aussagen könne.³⁷⁹ Und auch Heller, deren Ergebnisse häufig von den Wissenschaften zur Verifizierung von Thesen herangezogen werden, räumt ein, daß Farbentests von der wissenschaftlichen Psychologie kaum anerkannt würden. Die hieraus gewonnenen Resultate gelten als unzuverlässig, da bei der Beurteilung und Zuweisung von Farben eher die Gefühle und charakterliche Prägung der Testperson einfließen als tatsächliche Qualitäten einer Farbe ermittelt werden können. Bei der Auswertung der Tests ergeben sich darüberhinaus zu viele unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten und damit vage Klassifizierungen der einzelnen Farben.³⁸⁰ Auch die Frage nach der Wissenschaftlichkeit von Synästhesien bleibt ungelöst. Bislang stellte die Medizin vergeblich sensorische Versuche zur Messung visueller Impulse im Hirnzentrum an, welche eine Verbindung zwischen zum Beispiel Akustik und Geruch herstellen könnten. Anzunehmen ist, daß Farben weder gefühlt oder geschmeckt, noch gehört oder gerochen werden können. Lediglich eine verbale Assoziation stellt sich ein, die sich wiederum an einer archetypischen Charakteristik der in Frage stehenden Farbe orientiert. Schuth urteilt deshalb: „Hier regiert die reine Subjektivität und Metaphernfreude, hier ist letztlich keine Systematik möglich.“³⁸¹

³⁷⁸ Vgl. auch: HEIMENDAHL, S.187.

³⁷⁹ Vgl.: HEISS, S.52.

³⁸⁰ Vgl.: HELLER 2002, S.16.

³⁸¹ SCHUTH, S.118. Neben der nur teilweisen wissenschaftlichen Verwertbarkeit der Resultate aus Farbentests, brechen sich auf dem Feld der Farbenpsychologie und Medizin auch Scharlatanerien Bahn. Im Jahre 1906 beschreibt der Mediziner Eaves Methoden der Bestrahlung mit unterschiedlichen Farben, welche eine Reihe von Krankheiten lindern oder gar heilen könnten. Eine Behandlung mit weißem Licht empfiehlt sich etwa bei akutem Rheumatismus, bei Paralysis rät er die Bestrahlung des Rückgrates; vgl.: EAVES, Arthur Osborne, Die Kräfte der Farben, in: Talisman-Bibliothek, hg.v. Harry Winfield Bondegger, Bd.9, Berlin 1906, S.1-48, hier S.12-13. Aus dem esoterischen Bereich stammen zweifarbige Emulsionen, welche in sogenannten „Balanceflaschen“ an den Patienten ausgegeben werden, um dessen Wohlbefinden zu beeinflussen. Die sich darin befindlichen ätherischen Öle müssen in die Haut einmassiert werden, wobei die Farbwahl und Reihenfolge des Gebrauchs ausschlaggebend sind. Für jede Farbe existiert ein Katalog an Eigenschaften und Anwendungsgebieten, so auch für Weiß: es wirkt reinigend und entgiftend und kann so gegen jegliches Leiden zum Einsatz kommen; vgl.: DALICHOW, Irene und Mike Booth, Aura-Soma. Heilung durch Farbe, Pflanzen- und Edelsteinenergie, München 2000², S.10 und S.104. Wenigstens aber besitzen diese „Balanceflaschen“ einen visuellen Reiz, den

Daß Aussagen über die Natur und den Charakter von Farben unscharf bleiben müssen, liegt in der Materie an sich begründet. Nun wäre es aber voreilig, sämtliche Resultate aus Farbentests aufgrund ihres unwissenschaftlichen Rufes verwerfen zu wollen. Zwar fehlt für eine verlässliche, empirisch belegbare Untersuchung von Farben eine systematische und flächendeckende Datenerhebung, dennoch kann nicht von Beliebigkeit die Rede sein. Untersuchungsergebnisse finden bis heute erfolgreiche und faktische Anwendung auf dem Gebiet der Werbung und kommerziellen Farbgestaltung. Eine mutmaßliche Begründung hierfür liegt in der tradierten Konnotation von Farben, also in welchem symbolischen Zusammenhang Farben gesehen werden. Hierin verfährt man nach einer streng festgelegten Symbolik, etwa im Rahmen der hier vorliegenden Erörterungen zur Bedeutung und Deutung der Farbe Weiß.³⁸² Sicherlich ist es unwahrscheinlich, anhand einer im Farbentest ermittelten überwiegenden Lieblingsfarbe der Probanden Rückschlüsse auf ein allen zugrundeliegendes soziologisches, ideologisches und kulturelles Umfeld zu ziehen. Auch erhält man kaum eine Antwort auf individuelle oder psychologische Fragen die Einzelpersonen betreffend. Trotzdem ist eine Relevanz für spezifische Fragen unstrittig, zum Beispiel was statistisch gleichbleibende Resultate betrifft. Außerhalb eines festgelegten Kontextes und jenseits der konnotierten Bedeutungsebene einzelner Farben jedoch liefern Farbentests keinen befriedigenden, wissenschaftlichen Befund.

B. VII. Schlußbetrachtung zum Phänomen und der Bedeutung der Farbe Weiß

„Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren. Dieses aber mit Bewußtsein, mit Selbstkenntnis, mit Freiheit, und um uns eines gewagten Wortes zu bedienen, mit Ironie zu tun und vorzunehmen, eine solche Gewandtheit ist nötig, wenn die Abstraktion, vor der wir uns fürchten,

sich Sylvie Fleury in einer ihrer Lichtinstallationen zu Nutzen macht: Aura Soma von 2001, in: KARLSRUHE (Ausst.kat.), S.348.

³⁸² Wolfgang Schöne betont darüberhinaus den Nutzen psychologischer Farberkenntnisse für die Rezeption des Kunstwerkes: „Die Erkenntnisse der experimentellen Psychologie über die Erscheinungsweisen der Farben und des Lichtes, die ich für die Überprüfung meiner Eindrücke herangezogen habe, haben allerdings zunächst nichts mit den Phänomenen der Kunst zu tun; sie betreffen in deren Bereich lediglich den sinnlichen Teil des Materials der Malerei - ihr wissenschaftlicher Gebrauch könnte nie und nimmer ein Kunstwerk erzeugen. (Aber im Bereich der Kunstgeschichtswissenschaft scheinen sie mir doch, richtig angewendet, zu dem Ergebnis zu führen, daß unsere Eindrücke von der verschiedenartigen Struktur des Künstlerischen im Ablauf der abendländischen Malerei und von deren Gehalten als den Resultaten dieser Struktur verbindlicher sind, als manche es haben wollen, die zum Beispiel dem, was ein Künstler oder eine Zeit selbst über ihre Kunst gesagt haben, grundsätzlich mehr Zutrauen zu schenken geneigt sind als dem, was wir Heutigen da zu sehen vermeinen.)“; in: SCHÖNE, Wolfgang, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, S.5-6.

unschädlich und das Erfahrungsergebnis, das wir hoffen,
recht lebendig und nützlich werden soll.“³⁸³
[Goethe]

Die beiden ersten großen Abschnitte der hier vorliegenden Arbeit umfassen zwei wesentliche Themenkomplexe, welche der Betrachtung einer Farbe und gleichzeitig der Rezeption derselben im Kontext des Kunstwerkes zugrunde gelegt werden müssen: das Phänomen der Farbe Weiß, wie auch ihren ikonologischen und psychologischen Stellenwert.

Die Untersuchung von Farben auf eine wissenschaftliche Ebene zu heben, gelingt nur in bedingtem Maße: „Denn mehr als jedes andere Bildelement entzieht sich die Farbe sprachlicher Fixierung sowie begrifflicher Vereindeutigung und scheint damit aus dem wissenschaftlichen Diskurs ausgeschlossen.“³⁸⁴ Im Falle der Un-Farbe Weiß sind jedoch einige augenfällige phänomenologische Merkmale zu konstatieren, welche einzigartig nur bei dieser Farbe auftreten. Diese Merkmale nehmen wiederum Einfluß auf den Sehprozeß, wird die Farbe Weiß im Kontext des Kunstwerkes rezipiert.

Jedoch kann einer Farbe niemals Genüge getan sein, wird sie alleine auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse reduziert. Deshalb war es unentbehrlich, über die Ikonologie von Weiß zu informieren und somit bilden der symbolische Charakter und tradierte Konnotationen den zweiten Strang der Rezeptionsgeschichte zur Farbe Weiß: „Da die Symbole Inhalte sind der tiefen Schichten der Seele, der tiefen Emotionen in ihrer Fusion, Polarität und Ambivalenz - so sind auch die Symbole - und als solche eben die Farben - ambivalent oder polyvalent.“³⁸⁵

Beide Qualitäten der Farbe Weiß - Phänomen und Bedeutung - müssen im Bewußtsein des Betrachters gegenwärtig sein, will er sich dem Kunstwerk nähern. Die weiße Monochromie im Besonderen erfordert dieses Hintergrundwissen. Es scheint zunächst dem Anspruch eines Kunstwerkes zu widersprechen, dem der Betrachter vorbehaltlos entgegenzutreten soll, um in erster Linie dessen Thematik oder - im Falle abstrakter Kunst - den optischen Reizen Respekt zu zollen. Vorbehaltlosigkeit ist jedoch eine Forderung an den Betrachter, welche dieser niemals erfüllen wird können. Das soziologische, ideologische und kulturelle Umfeld, wie auch das faktische Wissen um Farbe und Kunst wirken zwangsläufig prägend auf die Herangehensweise an das Kunstwerk. Somit besteht meist bereits vorab eine Erwartungshaltung, der eine Interpretation auf dem Fuße folgt.

Das Wissen um diese Zerrissenheit kann den Betrachter dazu befähigen, beide Wege der Rezeption zu beschreiten: einerseits hat er die Möglichkeit, seine Vorbehalte bewußt

³⁸³ GOETHE, Farbenlehre, Einleitung, S.168-173, hier S.169.

³⁸⁴ RAPHAEL, S.157.

³⁸⁵ BUENTEN, S.65.

auszublenden und sich rein auf die visuellen Reize eines Kunstwerkes einzulassen; andererseits kann er jederzeit das vorhandene Wissen zur vorgegebenen Thematik oder dem Künstler abrufen, oder zumindest zur allgemein gebräuchlichen und bekannten Ikonologie einer Farbe.

Beide Wege der Rezeption monochrom-weißer Arbeiten werden von den im folgenden vorgestellten Künstlern entweder gefordert oder auch vehement verworfen. In letzterem Fall wird besonders das Diktum aufrechterhalten, die Kunst der Moderne zwingt zum bewußten und radikalen Abschalten von vorgefertigtem Wissen und verweigert sich jeder inhaltlichen Interpretation.³⁸⁶ Wieder andere Künstler sind sich der Tatsache bewußt, daß ein Ausblenden von Faktoren außerhalb des eigentlichen Kunstwerkes und Assoziationen zu diesem kaum möglich ist. Sie fordern, das vorhandene Wissen zu Thematik, Künstler und Farbe ganz bewußt einzusetzen, um eine gelenkte Rezeption der weißen Monochromie herbeizuführen.

Somit stellen die im theoretischen Teil erörterten Informationen zur Farbe Weiß zwar ein vermeintliches Sich-Entfernen vom eigentlichen Kunstprodukt dar. Da man sich jedoch diesem Wissen kaum entziehen kann und es im Hinterkopf behält, beinhaltet es gleichzeitig ein realistisches Sich-Nähern an den Betrachtungsverlauf eines Kunstwerkes durch den Rezipienten.

Sowohl die oben gewonnenen Erkenntnisse zur Farbe Weiß als auch den optischen Kunstgenuß gilt es im Rahmen der Kunstrezeption zu konzertieren. Daß dabei gerade monochromes Farbdenken nach polyphonem Kulturwissen verlangt, soll in den folgenden Kapiteln anhand monochrom-weiß arbeitender Künstler unter Beweis gestellt werden.

³⁸⁶ Matisse rät dies vor allem auch dem Kunstschaffenden: „Wer sich der Malerei verschreiben will, soll damit anfangen, sich die Zunge abzubeißen.“; in: MATISSE, S.93.

C. Zur Farbe Weiß In Der Kunst Des 20. Jahrhunderts

C. I. Die weiße Monochromie

C. I. 1. Monochrome Malerei

„Denn Malerei berechnet man auf eine andere Art als Tapeten, welche nach der Elle gekauft werden, jene dagegen nach der Vortrefflichkeit, dem Gegenstand und der Zahl der Figuren.“¹

[Peter Paul Rubens]

Hätte Peter Paul Rubens auf dem aktuellen Kunstmarkt Bilder erwerben wollen, so wäre er nach seiner eigenen Theorie angesichts monochromer Malerei dazu geneigt, den Quadratmeterpreis auszuhandeln: Gegenstand und Figuren, geschweige denn eine Vielzahl davon, könnte er darin nicht zu finden hoffen. Zweifelsohne aber die von ihm geforderte Vortrefflichkeit.

Nicht umsonst spricht man im Falle der monochromen Malerei auch von *reduced art*.² Rini Dippel zählt in einem Katalogbeitrag zur *Fundamentalen schilderkunst* eine Reihe an Begriffen zur monochromen Malerei auf, wie sie von zeitgenössischen Kunsthistorikern eingeführt werden. Darunter finden sich Betitelungen wie *Silent Art*, *Essential Painting*, *Opaque Painting* oder *Post-Minimal Painting*.³ Tatsächlich fordern neue Maßstäbe in der Malerei neue Bezeichnungen für die einfarbige Stilentwicklung in der Kunst seit 1960. Alle Namengebungen deuten dabei auf eine bis auf das Äußerste reduzierte und simplifizierte Form von Kunst hin. Es wäre jedoch vorschnell, diese auf den ersten Blick minimale Kunstaübung mit einem allzu raschen Blick abzutun, denn „'simplicity' [is] often mistaken for 'simplification'“⁴. Von einer Reduktion kann lediglich im Sinne der zurückgenommenen Farbauswahl die Rede sein. Gleichzeitig erfährt die Farbe eine zunehmende Positivierung und tritt als selbstreferentielles Medium in die Malerei ein.⁵ Damit benötigt das unifarbene

¹ Peter Paul Rubens in einem Brief an Sir Dudley Charleton, Antwerpen, 1. Juni 1618, in: GUHL, Ernst, *Künstlerbriefe der Renaissance*, Berlin 1913, S.313.

² Dippel, Rini, *Fundamental Painting*, in: AMSTERDAM (Ausst.kat.), Stedelijk Museum, *Fundamentele schilderkunst /Fundamental Painting*, 25. April - 22. Juni 1975, Text von: Rini Dippel, Amsterdam 1975, S.10-16, hier S.12.

³ Die Bezeichnungen werden in dieser Abfolge von den folgenden Kunsthistorikern herangezogen: Lucy R. Lippard, Naomi Spector, Douglas Crimp und Nicholas Logschail; vgl.: Dippel, Rini, in: AMSTERDAM (Ausst.kat.), *Fundamental Painting*, 1975, S.12.

⁴ Dippel, Rini, in: AMSTERDAM (Ausst.kat.), *Fundamental Painting*, 1975, S.15.

⁵ Vgl. auch: BLEYL, Matthias, *Essentielle Malerei in Deutschland. Wege zur Kunst nach 1945*, Nürnberg 1988, S.229 und IMDAHL 1988², S.15 und S.86: „So ist es nunmehr auch die Farbmaterie selbst, die als bildschaffende im Bild exponiert wird. Die zuvor nie erreichte und notwendig koloristisch sich zeigende Treue zur Gesehenheit des Gegenstandes führt mitsamt der materialen Exposition der Farbe zu einer neuen Selbständigkeit des Bildes [...]“

Schaffen zur Zeit seines Entstehens Rechtfertigung durch die Künstler. Die Kunstfähigkeit der Moderne gerät in Beweisnot, da die „intersubjektive[...] Geltungsverbindlichkeit und Erlebbarkeit solcher Bilder, die sich begrifflicher Definition entziehen und somit die Normativität des wiedererkennbaren und benennbaren empirischen Gegenstandes diskreditieren oder gar annullieren“⁶, fehlen. Walter Leblanc definiert die Malerei, deren Schwerpunkt auf ausschließlich einer Farbe ruht, im Jahre 1962 wie folgt:

„[Die monochrome Malerei] betrifft Werke verschiedener Tendenzen, die das Stadium normaler Malerei überwunden haben. Es handelt sich um Gemälde, die durch optische und physikalische Phänomene den Raum einnehmen, ohne Skulptur zu sein. Da die Anti-Malerei eine andere Dimension besitzt, läßt sie sich an Variationen messen, an Bewegung, Vibrationen und Licht. Sie ist weder figurativ noch abstrakt, da sie aus neuen Erfahrungen entspringt. Figurativ und nicht-figurativ sind keine Gegensätze mehr und gehen in einen unleugbaren Klassizismus ein. Der Schaffende vermag einen einfachen, selbst vulgären Gegenstand, eine Farbe, einen Stoff in den hohen Stand der Kunst zu erheben.“⁷

In den Vordergrund rückt nun der Malakt, der Vorgang der Bildschaffung. Bernard Aubertin bezeichnet dies als einen emotionalen, weil manuellen Prozeß, wobei „[d]ie Hand [...] fieberhaft unbewußtes Leben und psychische Energie [überträgt].“⁸ Damit widerspricht der Künstler der landläufigen Meinung, monochrome Malerei basiere schlicht auf einem automatisierten, unifarbenen Anstrich der Leinwand. Vielmehr verlangt die malerische Reduktion auf nur eine Farbe sowohl dem Künstler als auch dem Betrachter einen intensiven Arbeits- beziehungsweise Sehprozeß ab.⁹

Dieser Malakt definiert sich über drei hauptsächliche Komponenten: die Farbe, den Materialcharakter der gewählten Gestaltungsmittel und die immanente Bildstruktur. Je nach Auswahl und Einsatz offenbaren sich diese Bildmittel in ungleichen Erscheinungsformen. Unterscheidungskriterien sind darüberhinaus die Künstlerintention, die Farbe bestimmenden äußeren und bedeutungstragenden Charakteristika sowie der Arbeitsprozeß des Malers.¹⁰

⁶ IMDAHL 1988², S.23.

⁷ Leblanc, Walter, Anti-Malerei (1962), in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), ZERO, 1997, S.157.

⁸ Aubertin, Bernard, Skizze zur malerischen Situation von Rot in einem Raumkonzept (1960), in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), ZERO, 1997, S.122; vgl. auch: Dippel, Rini, in: AMSTERDAM (Ausst.kat.), Fundamental Painting, 1975, S.13.

⁹ Noch Hans Sedlmayr urteilt über die von Farbe hervorgerufenen Irritationen wie folgt: „Auch wohnt in den entfesselten Farben selbst - wo sie nicht mehr durch plastische und architektonische Gegengewichte gehemmt wird - ein Element des Formlosen und Chaotischen.“, in: SEDLMAYR, S.110. Exakt ein Viertel Jahrhundert danach beschreibt Gregory Battcock die schmale Gradwanderung des Erkennens einer anhand von Farbe erzeugten Bildessenz wie folgt: „The art of today is depersonalized, sometimes even apparently automated, but it is not inhuman (inhumanity is reserved for salesmen).“, in: Battcock, Gregory, Humanism and Reality-Thek and Warhol, in: BATTCOCK 1973, S.13-20, hier S.13.

¹⁰ In der Wiener Ausstellung „Bildlicht“ beschreiben Wolfgang Drechsler und Peter Weibel Farbe als „Materie“: „[In der Monochromie] wurde auch die Art der Farbe, die Materialität der Farbe, ihr Pigment usw. erstmals relevant, ebenso der Farbauftrag, z.B. der Pinselstrich und seine Plastizität. Alle noch so kleinen, graduellen Operationen der Malerei, spezifische Merkmale des malerischen Prozesses, die bisher nur eine untergeordnete

Die Farbe folgt in der Monochromie nicht mehr den attributiven Vorgaben einer abzubildenden Wirklichkeit, sondern füllt den Bildträger gänzlich aus. Farbe repräsentiert sich selbst.¹¹ „Die Wirkung und Gegenwart des Bildes für den Betrachter besteht in weiten Bereichen neuerer Malerei in der Wirkung und Organisation der eigenen bildnerischen Mittel. Der Inhalt des Bildes ist das, was das Bild selbst IST, nicht das, was es darstellt.“¹² Somit mag Farbe für den Betrachter ein formales Erscheinungsbild erzeugen und optisches Erlebnis sein, oder aber eine inhaltliche Interpretation hervorrufen, welche einzelnen Farben oftmals beigemessen wird.¹³

Neben der Reduktion auf nur eine Farbe spielt das Material und seine Anwendung eine bedeutsame Rolle. Eine Facettierung der monochromen Bildtextur kann durch das Variieren der Farbmittel, des Bildträgers und dessen Format, der Wahl des Pinsels oder eines anderen Malmediums erreicht werden. Auch anhand von unterschiedlichen Techniken der Pigmentverarbeitung und des Farbauftrages werden voneinander abweichende Reize erzeugt.¹⁴ „The point is not to reduce a complicated painting to a restricted form.“¹⁵

Dasselbe läßt sich von der Bildstruktur behaupten, welche auf den eben genannten Faktoren basiert. Darüberhinaus ist die Sichtbarwerdung und die Veränderbarkeit der Struktur abhängig von den Beleuchtungsverhältnissen, dem Positionswechsel des Betrachters und dem Bewegungsverlauf des Betrachtens.

Ein Bewußtmachen dieser Komponenten ist unabdingbar, um der Farbe in ihrer reinsten Anwendung, der Monochromie, gegenüberzutreten zu können:

Rolle spielten (im höheren Dienste der Abbildung der Wirklichkeit), haben sich seit der Befreiung des Bildes von der Abbildung und der Farbe von der Gegenstandstreue im Laufe eines Jahrhunderts Schritt für Schritt, Bewegung für Bewegung verselbständigt [...].“; in: Drechsler, Wolfgang und Peter Weibel, in: WIEN (Ausst.kat.), Bildlicht, 1991, S.180.

¹¹ Vgl. auch: Tucker, in: BATTCOCK, S.232; Growe, Bernd, Ein Fest für die Augen, Zur Vorgeschichte der konzeptuellen Farbmalerie, in: BIELEFELD (Ausst.kat.), Gegenwart der Farbe, 1990, S.9-22, hier S.9 und BLEYL, S.10 und S.64;

¹² Franz, Erich und Bernd Growe, Zum Thema der Ausstellung, in: BIELEFELD (Ausst.kat.), Gegenwart der Farbe, 1990, S.5-7, hier, S.5.

¹³ Vgl. auch: Franz, Erich und Bernd Growe, in: BIELEFELD (Ausst.kat.), Gegenwart der Farbe, 1990, S.6 und Aubertin, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), ZERO, 1997, S.122.

¹⁴ Vgl. u.a.: Dippel, Rini, in: AMSTERDAM (Ausst.kat.), Fundamental Painting, 1975, S.12; Tucker, in: BATTCOCK 1973, S.230 und GERICKE 1970, S.133.

Bernard Aubertin beschreibt sein monochromes Schaffen wie folgt: „Der monochrome Maler sucht Qualität durch Faktur und durch besonders behandeltes Öl. Er betrachtet das Öl als einen Zement; es ist für ihn ein Werkstoff. Daraus resultiert eine einzigartige Qualität innerhalb eines Raumkonzepts. Die Farb-Materie muß besonders lebhaft bearbeitet werden, um intensiv zu strahlen, und eine Bildessenz zu erzeugen.

Die Geste des Malers, seine Technik und das ständige Überarbeiten seiner Leinwände setzen ihre Bildessenz unkontrolliert frei. Die freie Messer-, Pinsel- oder Handführung auf der Leinwand (die Hand ist oft am wirkungsvollsten) zählt zum Ausdruck einer Qualität am meisten, deren Natur die Bildessenz ist.

Abschließend kann gesagt werden, daß das Leben der bemalten Oberfläche durch die innere Präsenz der Bildessenz bestimmt wird, die durch eine besondere Materie und eine hochwertige manuelle Ausführung eingeführt wird, wodurch Sinnlichkeit und Sensibilität zu Tage treten.“; in: Aubertin, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), ZERO, 1997, S.122.

¹⁵ Dippel, Rini, in: AMSTERDAM (Ausst.kat.), Fundamental Painting, 1975, S.12.

„Der scheinbar abstrakte Essentialismus, die völlige Verwandlung der sichtbaren Welt in einen artifiziellen Farbprozeß, mündet so in eine betont existentielle Pointe. Erst wenn man sich mit diesen reinen Zuständen von Malerei völlig durchdringt und identifiziert, ist man dessen teilhaftig, was die Malerei zu leisten mag, wovon sie kündigt.“¹⁶

C. I. 2. Ganz in Weiß

Was für die monochrome Malerei ganz allgemein geltend gemacht werden kann, ist um so zutreffender für die weiße Monochromie. Weiße Bilder erfordern eine hohe Aufmerksamkeit, da sie symptomatisch für die leere Leinwand stehen. Hinzu kommen die oben erörterte breit gefächerte Ikonologie zur Farbe Weiß und die Tatsache, daß es sich bei Weiß um ein komplexes physikalisches Phänomen handelt, gerade was seine optische Erfassbarkeit anbelangt.

Erste die Farbe Weiß ins Licht rückende Werke finden sich erstaunlicherweise bereits im 18. Jahrhundert. Jean Baptiste Oudry malte 1753 das als Trompe l'oeil angelegte Stilleben *Le Canard blanc*. In den unterschiedlichsten Weißtönen versammelt der Künstler auf dem weißen Tischtuch neben einer weißen Ente und dem silbern erscheinenden Kerzenleuchter weißes Papier und eine Vielzahl weiterer weißfarbener Objekte. Die feinsten Nuancen von Weiß werden durch die Gegenüberstellung dieser Gegenstände zelebriert. Oudry erhebt Weiß zu seinem eigentlichen Bildsujet und schafft gleichwohl alles andere als ein monochromes Gemälde.¹⁷

In diesen Zusammenhang muß das in dieser Arbeit bereits behandelte Gemälde *Symphony in White, No.1: The White Girl* von Whistler aus dem Jahre 1862 gestellt werden, welches sogar im „Salon des Refusés“ großen Protest hervorrief.¹⁸ Auch darin wird vor allem der Farbe Weiß Tribut gezollt. Vielen Zeitgenossen war sowohl ein derartiges Gemälde als auch der Weg der Impressionisten überhaupt ein Dorn im Auge, weswegen Sarkasmus und Spott nicht lange auf sich warten ließen. Im Jahre 1880 wurde im „Salon des Independents“ eine roh belassene weiße Leinwand eingereicht mit dem mokierenden Titel: *Die See ist zurückgewichen, die Israelis sind vorbeigezogen, die Ägypter sind noch nicht gekommen*.¹⁹

¹⁶ Boehm, Gerhard, Jef Verheyen (1992), in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), ZERO, 1997, S.187. Wolfgang Drechsler und Peter Weibel ergänzen hierzu: „Der stoffliche Purismus der Monochromie, das mit ihr verbundene Begehren der Leere, die Freisetzung der Kräfte des leeren Raumes bewirkten eine Entmaterialisierung der Malerei einerseits, eine Freisetzung des puren physischen Materials und seiner Präsenz andererseits.“, in: Drechsler, Wolfgang und Peter Weibel, in: WIEN (Ausst.kat.), Bildlicht, 1991, S.221.

¹⁷ Vgl.: EPPERLEIN, S.60-61.

¹⁸ Vgl. Kapitel A.V.1. Weiß als Malfarbe.

¹⁹ Vgl.: EPPERLEIN, S.58 und S.228: Beate Epperlein verweist auf J. Reinhardt und eine nicht näher benannt Quelle, ein „paraphysical Journal“.

Die schwelende Identitätskrise der bildenden Künste führte zu weiteren höhnischen, aber auch humoristischen Aktionen und so veröffentlichte der Schriftsteller Alphonse Allais 1897 das „Album Primo-Avrilesque“ mit sieben monochromen Farbtafeln, welche er als Reproduktionen monochromer Bilder literarischen Inhalts ausgab. Dem gänzlich in Weiß gehaltenen Blatt verlieh er folgende Aussage: „Première communion des jeunes filles chlorotiques par un temps de neige“.²⁰

In diesem Kontext ist es nicht verwunderlich, daß Malewitsch nur zwei Jahrzehnte später mit seiner künstlerisch genau so beabsichtigten Leinwand ein *Weißes Quadrat auf weißem Grund* (Abb.1) darstellte und damit völliges Unverständnis erntete. Der Schock der Moderne ging über in ein Erschrecken vor der weißen Bildfläche. Malewitschs Vorstoß war lediglich der Startschuß für eine Reihe an Künstlern, welche sich von nun an der Ausführung monochrom weißer Werke widmen.²¹

Die Erfahrung einer gänzlich entleerten und damit weißen Leinwand fordert vom Betrachter einen hohen Grad an Bild-Verständnis und die gleichzeitige Akzeptanz eines Bild-Erlebnisses.

„Weiße Monochromie befreit die Malerei von aller Artikulation, von allen sensuellen Einzelheiten, von allen sensuellen Reizungen; sie reduziert Malerei auf einen formalen, leeren Schematismus. Weiße Monochromie ist der Endpunkt jeder erdenklichen Reduktion, ist die Schwelle des Unsichtbarwerdens der Malerei, die Schwelle zu einer reinen Spiritualität ohne Bindung an Sensualität [...]. Sie ist Nichtkomposition, Nichtfarbe, Nichtform, Nichtillusion etc. [...] - sie ist durch Abwesenheiten gekennzeichnet, besteht nur aus Negationen.“²²

²⁰ Frz.: „Erstkommunion schwindsüchtiger Mädchen bei Schneetreiben“; weitere Tafeln erhalten folgende Titel: „Kampf der Mohren in einer Höhle bei Nacht (Reproduktion des berühmten Bildes)“ in Monochrom-schwarz, das grüne Bild „Zuhälter, noch in der Blüte ihres Lebens und den Leib im Gras, trinken Absinth“ und die monochrom-rote Farbtafel „Durch Schlaganfall geschädigte Kardinäle bei der Tomatenernte am Ufer des roten Meeres“; vgl.: EPPERLEIN, S.58-59, sowie HAARMANN, S.48-49.

Bereits 1883 stellt Alphonse Allais im Rahmen der Ausstellungen der sogenannten „Arts incohérents“, welche seit 1882 in Privathäusern stattfinden, ein Blatt weißen Zeichenpapiers aus; vgl.: EPPERLEIN, S.59.

Bis zum heutigen Tage wird das Unverständnis, welches man der weißen Monochromie oft entgegenbringt, thematisiert. 1995 schreibt Yasmina Reza das Stück „Kunst“, in welchem man sich in einem Streit über die Kunstfertigkeit eines weißen Gemäldes in der letzten Szene einigt, indem man zugleich eine gegenstandslose als auch figurative Interpretation anbietet: „Unter den weißen Wolken fällt der Schnee. Man sieht weder die weißen Wolken noch den Schnee. Weder die Kälte noch den weißen Glanz des Bodens. Ein einzelner Mann gleitet auf Skiern dahin. Der Schnee fällt. Fällt bis der Mann verschwindet und seine Undurchsichtigkeit wieder findet. Mein Freund Serge, der seit langem mein Freund ist, hat ein Bild gekauft. Es ist ein Gemälde von etwa ein Meter sechzig auf ein Meter zwanzig. Es stellt einen Mann dar, der einen Raum durchquert und dann verschwindet.“; in: REZA, Yasmina, *Kunst* (Theaterstück), Lengwil am Bodensee, 1996, S.68-69.

²¹ Abgesehen von den in dieser Arbeit zur Debatte stehenden Künstlern, widmen sich unter anderem die folgenden vor allem der Farbe Weiß: Jean Arp, Hermann Bartels, Ulrich Behl, John Cage, Enrico Castellani, Edward Corbett, Carlos Cruz-Díez, Raimund Girke, Dieter Helis, Robert Irwin, Wolf Kahn, Allan Kaprow, Yayoi Kusama, Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker; vgl. u.a.: BERN (Ausst.kat.), S.3-4; LIPPARD, Lucy R., *The Silent Art*, in: *Art in America*, Nr.1, 55 (Januar - Februar), 1967, S.58-63, hier S.59, S.61 und S.63; WIEN (Ausst.kat.), *Bildlicht*, 1991, S.227 sowie ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.66.

²² MEINHARDT, Johannes, *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, in: *Kunstforum International*, Bd.131, August - Oktober, 1995, S.202-246, hier S.210. Eckhart Heimendahl beurteilt die Farbe Weiß ähnlich: „So bestimmt Weiß als Symbolfarbe verstanden werden kann, so unbestimmt, ja neutral und im

Die Abwesenheit eines Bildgegenstandes und die daraus resultierende völlige Leere einer Leinwand bietet dem Seh- und Erfahrungsprozeß keinerlei Zerstreuung. Wie keine andere Farbe steht die weiße Monochromie für die äußerste Reduktion auf sich selbst und offeriert deshalb minimalste Ablenkung.

Gleichzeitig entspricht die Abwesenheit eines Bildgegenstandes nicht gleich einer Abwesenheit jeglichen Bildinhaltes. Die vermeintliche Leere der Bildfläche eröffnet dem Betrachter die Möglichkeit, sich auf die „thematische Interaktion zwischen plastisch strukturierten Oberflächen und variablem Lichteinfall“²³ zu konzentrieren. Denn einerseits ist besonders in der weißen Monochromie der Entstehungsprozeß des Bildes deutlich ablesbar und andererseits ist Weiß diejenige unter den Farben, welche größtmögliche Reflexion des Lichtes erwirkt und damit eine Bildfläche in Vibration versetzen kann.²⁴ Die monochrome Malerei, aber insbesondere monochromes Weiß, bieten ungeahnte Entfaltungsmöglichkeiten und Variationen innerhalb eines Bildwerkes. Vergleicht man Weißes mit Weißem, entfalten kleinste Nuancen eindeutige Unterscheidungskriterien.

Udo Kultermann formuliert 1966 in seinem Vorwort zur Berner Ausstellung „Weiß auf Weiß“ die Widersprüchlichkeit von Leere und Vielfalt der weißen Farbe wie folgt: „Die Farbe Weiß hat entscheidend dazu beigetragen, neue Freiheiten zu erobern und zu nutzen. Diese Freiheit enthält alle Vorzüge und Gefahren unserer Situation.“²⁵

Neben dem eigentlichen Kunstwerk tragen weitere, äußere Faktoren zu einer vielfältigen Rezeption der Farbe Weiß bei. Der Kontext, in welchen der Bildträger gestellt wird, beeinflusst unweigerlich die Sichtbarkeit und Interpretation des Werkes. Gemeint sind hiermit der Raum und der Betrachter.

C. I. 3. Der Betrachter und die weiße Monochromie

„Die Kunst muß es dem Betrachter möglich machen, das [in ihr] zu sehen, was er will, d.h. das, was er selber mitbringt. Kunstwerke sind wie Picknickplätze, Wirtshäuser, in denen man das aufißt, was man selber

eigentlichen Sinne nichts-sagend ist der ästhetische Eindruck des Weiß. Es ist die ‘unbeschriebene’, allen Wirkungen offene, ungerichtete und in keinen Dienst gestellte Farbe, die kein Gesicht zeigt, aber dafür bereit, sich allem hinzugeben und keine Macht zu beanspruchen.“; in: HEIMENDAHL, S.197.

²³ Jan Schoonhoven zitiert nach: Kleber, Bernhard, Nul, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), Nul, 1993, S.10-15, hier S.13.

²⁴ Vgl. auch: Perucchi-Petri, Ursula, Zu den Bildvorstellungen von Zero, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.41-88, hier S.54-65 und S.75.

²⁵ Kultermann, Udo, Weiß auf Weiß, in: BERN (Ausst.kat.), n.p.

eingepackt hat. 'L'Art pour l'art' ist gemacht worden, um nichts und alles auszusagen.²⁶
[Morellet]

Morellets Forderung, das Kunstwerk zur „freien Interpretationszone“ zu erklären, wird durch nichts mehr herausgefordert als durch die weiße Monochromie, denn „there is actually little to see that can't be adequately described. In fact, it is a characteristic common to much of the new art. It is the intellectual aspect of this new art that often overshadows the visual.“²⁷ Der Künstler erhält insofern Recht, als jede Farbe eine freimütige Deutung zuläßt. Hierzu tragen besonders das in der Recherche zur Bedeutung und Deutung der Farbe Weiß zusammengetragene Material bei, das Wissen um die phänomenologischen Fakten über eine Farbe, aber ebenso die reichhaltigen Konnotationen, welche wir auch ohne eben genannte minutiöse Erörterungen jederzeit zur Verfügung stellen können. In der Interpretation eines Kunstwerkes sieht auch Duchamp eine der vordringlichsten Aufgaben des Betrachters: „[...] the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act.“²⁸

Angesichts einer zunächst gänzlich weiß erscheinenden Bildfläche ist es tatsächlich schwer für den Museumsbesucher, das Kunstwerk als solches zu erkennen, geschweige denn, eine Interpretation anzubieten. Durch die zunehmende Ent-Gegenständlichkeit der Bildwerke besteht die Gefahr, einen immer größeren Abstand zwischen der Kunstwelt und dem Betrachter entstehen zu lassen.²⁹ Um dies zu verhindern, ist die gezielte Sensibilisierung der Sinne des Betrachters genauso unumgänglich wie die Aufforderung, diese vor allem bei der Rezeption monochromer Malerei couragiert zu Rate zu ziehen. Die auf den ersten Blick nihilistisch anmutenden Erfahrungen vor einer annähernd leeren Leinwand heben sich bei intensiver Betrachtung auf zugunsten tiefer wirkender Eindrücke, so daß nach eingehender

²⁶ Morellet, François, Vom Betrachter zum Betrachter oder die Kunst sein Picknick auszupacken (Auszug 1971), in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), ZERO, 1997, S.167.

²⁷ Battcock, George, in: BATTCOCK 1973, S.20.

²⁸ Duchamp, Marcel, The Creative Act, in: BATTCOCK 1973, S.46-48, hier S.48. Und Udo Kultermann fügt hinzu: „Denn ganz entscheidend ist der Mensch in dieser neuen Form der Malerei einbezogen, da sein aktives Mitun in der Betrachtung der Bilder Voraussetzung für ihre Wirkung ist.“; in: Kultermann, Udo, Monochrome Malerei - eine neue Konzeption, in: LEVERKUSEN (Ausst.kat.), Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich, Monochrome Malerei, 18. März - 08. Mai 1960, Texte von: Enrico Castellani, Johannes Geccelli, Raimund Girke, Udo Kultermann, Walter Leblanc, Franco Lo Savio, Piero Manzoni, Herbert Oehm, Otto Piene, Arnulf Rainer, Paul Van Heeydonck, Mark Verstockt, Hans-Peter Vorberg, Köln 1960, n.p.

Diese Aussage mag auf Künstler wie Piero Manzoni oder Robert Ryman zwar nicht zutreffen, in der Rezeption ihrer Bildwerke verfährt man jedoch genau so.

²⁹ Henry Geldzahler zu dieser Entwicklung: „The history of modern art is also the history of the progressive loss of art's audience. Art has increasingly become the concern of the artist and the bafflement of the public.“; in: Geldzahler, Henry, The Art Audience and the Critic, in: BATTCOCK 1973, S.49-56, hier S.49. Vgl. auch: Battcock, Gregory, Introduction, in: BATTCOCK 1973, S.xvii-xxiii, hier S.xvii-xviii.

Beschäftigung Attribute wie 'nichtssagend', 'leer' oder gar 'häßlich' als ästhetische Kriterien verworfen werden müssen.³⁰

Voraussetzung dafür ist die Bereitschaft des Betrachters, nicht-abbildender Malerei gegenüberzutreten, in der es in der Tat nichts gibt, was wiedererkannt und damit benannt werden kann. Vielmehr erfordert gerade die weiße Monochromie neben dem intellektuellen Prozeß der Interpretation und Bewertung der eigentlichen Farbigkeit ein Sich-Gehenlassen und damit ein emotionales Sich-Einlassen auf die Präsentation von Farbe an sich. Jenseits der intellektuellen Erfahrbarkeit der Farbe Weiß, womit sich die kunsttheoretischen Voraussetzungen dieser Arbeit beschäftigen, ist Farbe bekanntermaßen vor allem alleine durch unsere Sinne erfaßbar, denn: „Verstehen setzt [...] nicht WIEDERERKENNEN voraus, mit dem sich Erklärung begnügen könnte, sondern Erkennen, also eine originäre Leistung. Es erfordert gerade nicht den distanzierten, unbeteiligten („objektiven“) Betrachter, sondern denjenigen, der sich den Phänomenen ganz aussetzt und nur auf diese Weise zur Erfahrung und Erkenntnis gelangt.“³¹

Farbe ist in erster Linie ein direktes, untastbares ANSCHAUUNGSobjekt und erfordert damit die „elementare Teilhabe des Betrachters.“³² Jenseits der Interpretation stellt sich der Betrachter angesichts der weißen Monochromie demnach einem äußerst subtilen Rezeptionsprozeß. Was sich hinter dem vermeintlichen Nichts verbirgt, kann alleine unser Auge vermitteln. Die optische Analyse eines Bildwerkes scheint zunächst eine simple Aufgabe darzustellen und nur sie kann das wahre Wesen der Farbmalerie ergründen. Matthias Bleyl beschreibt die Schwierigkeit, sich auf den baren Akt des Sehens zu beschränken: „Obwohl es bei gutem Willen nichts Einfacheres gibt als sich den über das Auge vermittelten Primärerfahrungen zu überlassen, bestehen gerade in diesem Punkt schwer überwindbare Barrieren, und zwar sowohl seitens des Publikums als auch der Fachinterpreten, also der Kunstkritik. Allzuoft verbauen Bewußtseinschranken das unvoreingenommene Sehen, allzuoft ist das Sehen zu wenig sensibilisiert, um Feinheiten noch wahrnehmen zu können oder zu wollen.“³³

Wie das Unsichtbare sichtbar gemacht werden kann, hängt von vier hauptsächlichen Faktoren ab. Zunächst muß die Aufmerksamkeit neben der Farbigkeit auf den Malprozeß gelenkt

³⁰ Beate Epperlein fordert eine geschärfte Aufmerksamkeit der Sinne, da besonders die visuellen Signale in der Kunst der Moderne auf ein Mindestmaß beschränkt seien: „Die Sinne werden damit auf das gewöhnlich Nicht-Gehörte, Nicht-Gesehene gelenkt, wobei zugleich das Profane und Nicht-Künstlerische zum potentiellen Bestandteil der Kunst werden. Alltägliches, von den Sinnen Vernachlässigtes wird in den künstlerischen Kontext einbezogen, Werthierarchien konsequent negiert. Die Trennlinie zwischen Kunst und Leben wird perforiert.“; in: EPPERLEIN, S.129 sowie LIPPARD (Art.), Januar/Februar 1967, S.63.

³¹ BLEYL, S.15; vgl. auch: Tucker, Marcia, in: BATTCKOCK 1973, S.244-245.

³² Franz, Erich und Bernd Growe, in: BIELEFELD (Ausst.kat.), Gegenwart der Farbe, 1990, S.5-7, hier S.6.

³³ BLEYL, S.12; vgl. auch: MEINHARDT (Art.), S.213.

werden. Die Lichtverhältnisse bilden eine weitere wichtige variable Größe. Zuletzt kann auch die Interaktion des Betrachters mit anderen Museumsbesuchern eine Rolle spielen.

Den Malprozeß gilt es zuvorderst in Erwägung zu ziehen. Ein weißes Kunstwerk, welches in manchen Fällen keinerlei Spuren außer seiner Farbigkeit aufzuweisen hat, durchläuft nichtsdestotrotz den Prozeß seiner Herstellung. Gerade die monochrome Malerei fordert vom Betrachter die Erkenntnis und das Nachvollziehen der vorausgehenden Werkgenese. Der Gestaltungsvorgang unter Verwendung von nur einer Farbe bildet den bestimmenden inhaltlichen Gesichtspunkt monochromer Malerei.³⁴

Die Lichtsituation trägt dazu bei, den Malprozeß in all seinen Facetten nachvollziehbar zu machen sowie die Farbigkeit hervorzuheben. Der Einfall des Lichtes kann im Museum künstlich geregelt und fixiert werden und somit auf die Rezeption des Betrachters einwirken, indem das Licht explizit auf die Gestaltungselemente weißer Monochromie verweist oder diese betont. Andererseits kann eine Lichtquelle natürlichen Ursprungs gleichermaßen verändernd auf ein Gemälde einwirken. „Es dürfte überflüssig sein, auf die in der Zeit an den Farben auftretenden Änderungen hinzuweisen, die eine Folge der Beleuchtungsänderung sind oder auf die Veränderung, die an einem Körper infolge einer Änderung seiner Lage zu den Lichtquellen eintreten.“³⁵ Modifikationen des Lichtes ergeben sich zum einen ganz automatisch anhand des Tagesverlaufes, was einmal für direkte Beleuchtungsverhältnisse sorgen kann, aber auch indirektes Licht liefert; zum anderen ergeben sich je nach Tageszeit und Wettersituation unterschiedliche Abtönungen des Lichtes.³⁶ Darüberhinaus erzeugt das Spiel von Licht und Schatten insbesondere auf weiß-monochromen Bildwerken deutliche und sich immer wandelnde Eindrücke.³⁷

In eben angeführtem Zitat kommentiert David Katz zunächst die Veränderbarkeit von Objekten bezüglich der Beleuchtungssituation, jedoch verweist er zugleich auf die Bedeutung der Inkonstanz der Lage und spielt damit auf das Element der Bewegung an. Zu unterscheiden sind zweierlei Bewegungsabläufe. Einmal wohnt dem Bild eine immanente Bewegung inne, die zweite Bewegungskomponente stellt der Betrachter dar.

³⁴ Auch Matthias Bleyl betont, daß der Malvorgang erst das Primärphänomen Farbe konstituiert; vgl.: BLEYL, S.17.

³⁵ KATZ 1930², S.37.

³⁶ James Turrell bezieht in seinen Installationen beispielhaft das modifizierende Element natürlicher und künstlicher Lichtquellen mit ein. Der Künstler schafft in Innenräumen die Möglichkeit des Lichteinfalls von außen, indem er präzise, oftmals versteckte Öffnungen in Wände und Decken einarbeitet, welche wegen ihrer scharfen Kanten wie Gemälde wirken. Diese „Bildwerke“ wandeln sich je nach den externen Licht- und Wetterverhältnissen sowie den Tageszeiten. Gleichzeitig verändert das eindringende Licht den Innenraum in seiner Farbigkeit: der städtische Umraum, auf welchen sich die Öffnungen bewußt beziehen, trägt mit seinen Ampeln und bunten Werbetafeln hierzu bei; vgl.: WIEN (Ausst.kat.), Turrell, 1998, S.86.

³⁷ Genaue und umfangreiche Studien zu Licht und Schatten besonders auf weißem Untergrund stellt der Farbwissenschaftler David Katz an in: KATZ 1930², S.40-62.

Die optische Bewegung geht unmittelbar vom monochromen Werk selbst aus. Die im Bild angelegte Struktur - Pinselduktus, regelmäßige Reihungen gleicher oder ähnlicher Formen, Erhebungen und Unebenheiten - bringt die Leinwand zum Schwingen. Durch aktives Sehen übertragen sich die Vibrationen und das Pulsieren der Leinwand auf den Betrachter. Aus einem vermeintlich statischen Gebilde erwächst damit ein dynamisches Objekt. Udo Kultermann beschreibt diese völlig neue Bilderfahrung für den Betrachter in einem Katalogbeitrag zur ersten maßgeblichen Ausstellung monochromer Bildwerke, weswegen er an dieser Stelle in Gänze zitiert werden soll:

„Hauptanliegen der Künstler ist also die vom Bild ausgehende, durch künstlerische Imagination über das rein Mechanische hinausgehobene Selbstbewegung des Bildes, die einen eigenen Bildraum schaffen hilft, der den Betrachter mit umgreift. Dieser Bildraum hat nichts mehr mit räumlicher Tiefe, sondern mehr mit räumlicher Aktivität, ja mit einer räumlichen Aggression zu tun, er bewegt sich auf den Betrachter zu und bezieht diesen in ein Wechselspiel mit ein, das vom Bild und vom Betrachter Aktivität verlangt. Der Aufnehmende ist Teil eines in Bewegung geratenen Kraftfeldes. Das Bild enthält in bestimmten Teileinheiten durch Raster, Reihungen, Loch- oder Schnittsysteme, Farbangleichungen etc. eine Ordnung, die eine künstlerische Ordnung ist. Das mechanische Übertragen von Farbe auf den Malgrund ist gelegentlich genormt, ist eine Fixierung von unendlichen Möglichkeiten. Das ästhetische Ziel aber bleibt, die Farbe in Bewegung zu bringen, dem Betrachter das dynamische Eigenleben der Farbe physisch erlebbar zu machen.“³⁸

Die Erfahrung einer Bewegung hängt jedoch nicht alleine von der Bildgestaltung ab, sondern gleichermaßen von der sich verändernden Position des Betrachters zum Bild. Indem dieser sich durch den Raum bewegt, ändern sich ständig der Blickwinkel zum Objekt und damit auch die Beleuchtungsverhältnisse. Nicht zuletzt beeinflussen auch die Besucherkonstellation und das wechselseitige Miteinander die Rezeption, dies sowohl bezüglich der Lichtsituation als auch bezüglich dessen, was die inhaltliche Wahrnehmung betrifft.³⁹

Abschließend gilt es festzuhalten, daß das Erleben monochromer Bildwelten nur eingangs eine eindimensionale, sich auf eine einzelne Farbe beziehende Erfahrung verspricht. Vielmehr vereinen sich in einem vielschichtigen Betrachtungsverlauf die Wahrnehmung von Struktur und Farbe, das mit der jeweiligen Farbe verbundene ikonologische Verständnis sowie der Effekt der Bewegung von Licht und Betrachter. Erst durch diese Verquickungen offenbart sich die wahre Stärke einfarbiger Werke.

François Morellet behält Recht, wenn er dem Kunstrezipienten größtmögliche Freiheit in dessen Interpretation gestattet, zumal mit der monochromen Malerei gerade auch an die

³⁸ Kultermann, Udo, in: LEVERKUSEN (Ausst.kat.), Monochrome Malerei, 1960, n.p.; vgl. auch: EPPERLEIN, S.22 sowie Perucchi-Petri, Ursula, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.46, S.72 und S.86.

³⁹ Vgl. auch: KATZ 1930², S.38.

Wachsamkeit des Betrachters und an das aufmerksame Einsetzen seiner Sinne appelliert wird. Dennoch ist ein bewußtes und damit gelenktes Betrachterverhalten unabdingbar, will man ergiebige und intensive Erfahrungswerte gewinnen. Deshalb ist es notwendig, nicht alleine der Interpretation Narrenfreiheit zu gewähren, sondern gleichermaßen der kunsthistorischen, darüber hinausreichenden Besprechung Aufmerksamkeit zu zollen.

C. I. 4. Untersuchungskriterien zur weißen Monochromie im 20. Jahrhundert

Die nun folgenden Kapitel stellen exemplarisch Künstler vor, welche sich entweder ausschließlich der Farbe Weiß verschrieben haben oder aber dieser Farbe innerhalb ihres Werkkomplexes eine übergeordnete Rolle beimessen. Dabei kommen unterschiedliche Intentionen in der Anwendung von Weiß zum Ausdruck. Obwohl ausschließlich weiße Werke miteinander verglichen werden, ergeben sich von Künstler zu Künstler dezidierte Unterscheidungsmerkmale. Diese manifestieren sich sowohl in der manuellen Ausführung der Arbeiten und damit in ihrem optischen Erscheinungsbild, als auch auf einer konzeptuellen Ebene. Ein weiteres Kriterium ist der Kontext, in dem das Werk entsteht und anschließend rezipiert wird. Und hiermit einher geht die subjektive ästhetische Wahrnehmung durch den Betrachter, welche je nach Kunstwerk stark variiert.⁴⁰

Trotz ihrer Nicht-Farbigkeit können weiß-monochrome Werke gleichwohl mit Inhalt aufgeladen sein, wie dies bei Kasimir Malewitsch oder Lucio Fontana der Fall ist, besonders wenn man deren theoretische Auseinandersetzungen mit der Farbe Weiß in Betracht zieht. Neben und nach ihnen folgen Künstler, für welche die Farbsymbolik und Farbe als Träger von Bedeutungsgehalt kaum ausschlaggebend ist. Piero Manzoni und Robert Ryman etwa bedienen sich - wenn auch auf unterschiedlichste Weise und aus unterschiedlichen Beweggründen heraus - gerade deshalb einer Nicht-Farbe, um ausdrücklich auf die Materialqualitäten von Weiß anzuspielen und diese unbunte Farbe somit bewußt außerhalb eines kulturellen oder historischen Zusammenhanges zur Geltung kommen zu lassen. Zuletzt sei der Lichtkünstler Dan Flavin genannt, welcher unter anderem das Phänomen Weiß bemüht, indem er die physikalische Komponente der Lichtmischung in den Kunstkontext einführt.

⁴⁰ Vgl. auch: EPPERLEIN, S.121. Marcia Tucker faßt die Schwierigkeit der Beschreibung von vermeintlich Ähnlichem in folgende Worte: „We may be able to explain the sensations a particular color generally or specifically arouses in us, but it is extremely difficult to make generalizations about these feelings. [...] the problem of defining it, or translating it verbally, seems insurmountable. [...] This is perhaps due to the fact that visual phenomena are the most numerous and complex in our lives, and our eyes are the most sensitive, far-ranging organs we have.“; in: Tucker, Marcia, in: BATTCKOCK 1973, S.228-229.

Hieraus wird ersichtlich, daß die Auffassung von Monochromie als ein in erster Linie von Malern angewandtes Medium auf zweidimensionaler Ebene in dieser Untersuchung als Stilbegriff erweitert werden soll. Gattungsübergreifend beinhaltet die weiße Monochromie hier nicht nur das Feld der Malerei, sondern darüberhinaus auch die Gattungen plastischen Arbeitens und neuerer Medien, hier fluoreszierenden Lichtes. Auch zeitlich übergreifend wird nicht nur eine einzelne Epoche von der monochromen Nutzung einer Farbe belangt. Der Ausgangspunkt der Untersuchungen setzt bei Malewitsch und dem Suprematismus ein, verläuft über die vermeintliche Zeitspanne der Geburt monochromer Malerei seit den 1950er Jahren und führt hin zu zeitgenössischem Kunstschaffen am Ende des 20. Jahrhunderts.

Im weiteren erscheint es deshalb sinnvoll, eben genannte Künstler gerade wegen ihrer unterschiedlichen Handhabung und Interpretation der Farbe Weiß jeweils hinsichtlich derselben Fragestellungen zu untersuchen. Ein Prinzip eint sie alle: Allesamt wählen die Farbe Weiß als ihr beinahe ausschließliches Ausdrucksmittel. Die Beweggründe dieser immer gleichen Farbwahl differieren jedoch von Künstler zu Künstler und es werden jeweils andere Qualitäten der Farbe Weiß gefordert und betont. Konsequenterweise unterscheiden sich die hier zur Debatte stehenden Künstler vehement in der Aussage ihres Werkes.

Die auf alle gleich angewandte Fragestellung kann deshalb in der Diskussion dabei behilflich sein festzustellen, in wie weit und in welchen Punkten die weißen Arbeiten der genannten Künstler voneinander abweichen. Aspekte dieser Untersuchung beginnen mit der Einordnung des weißen Werkes innerhalb des Oeuvres des jeweiligen Künstlers und behandeln in einem zweiten Abschnitt die Anwendung der Farbe Weiß. Welche Wirkungen dabei erzielt werden, muß in einem anschließenden Kapitel zur Rezeption der Werke Thema sein. Abschließend stellt sich die Frage nach den die Künstler verbindenden Elementen in ihrem Schaffen, jedoch auch nach den sie voneinander abgrenzenden Merkmalen, welche schließlich jeweils in einem Fazit festgehalten werden.

C. II. Kasimir Malewitsch: Philosophie einer Unfarbe

„So darf ich ehrlich und ruhig behaupten, daß Malewitsch ein Stilleben nach meinen monochromen Gemälden gemalt hat.“⁴³
[Yves Klein]

C. II. 1. Das weiße Werk von Kasimir Malewitsch⁴⁴

„I have transformed myself *in the zero of form* and dragged myself out of the *rubbish-filled pool of Academic art*.“⁴⁵
[Malewitsch]

C. II. 1. 1. Das Werk des Künstlers

Selten wurden zu einem Künstler des 20. Jahrhunderts bis zum heutigen Tage so ausführlich Forschungen betrieben und zugleich Mutmaßungen über dessen Werk angestellt. Beides zurecht, denn kaum ein Werkkomplex des 20. Jahrhunderts ist nach wie vor so unerschlossen wie derjenige Kasimir Malewitschs. Bedingt ist dies durch die zum Teil unergründliche Dokumentensituation und die zähe Zugänglichkeit sowohl der Werke des Künstlers als auch seiner theoretischen, meist alleine in russischer Sprache verbliebenen Schriften.⁴⁶

Die undurchsichtige Forschungssituation ergibt sich bereits zu Lebzeiten des Künstlers und wird von diesem noch begünstigt: Malewitsch ordnete testamentarisch an, daß seine in Deutschland befindlichen Arbeiten, welche er im Jahre 1927 bei seinem Gastgeber Gustav von Riesen zurückließ, um überstürzt in seine Heimat abzureisen, erst 25 Jahre nach seinem Tode der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollen. Nach Ablauf dieser Zeitspanne gelangten seine Werke und hinterlassenen Schriftstücke an unterschiedliche Institutionen.⁴⁷

⁴³ Klein, Yves, in: Engler, Martin, Fülle des Seins und Metaphysische Leere. Zum Verhältnis von Piero Manzoni und Yves Klein (1997), in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), ZERO, 1997, S.46-47, hier S.46.

⁴⁴ Alle russischen Eigennamen werden im folgenden in ihrer deutschen Schreibweise benutzt.

⁴⁵ Malewitsch, From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Realism in Painting (1915/1916), in: ANDERSEN, Troels (Hg.), Kasimir Malewitsch, Essays on Art 1915-1928, Vol.I, Kopenhagen 1968, S.19-41, hier S.19.

⁴⁶ Malewitschs Essays, Texte und Briefe liegen nur zum Teil und dann oftmals nicht vollständig in deutschsprachigen Ausgaben vor. Die beiden namhaftesten deutschen Übersetzungen der Theorien Malewitschs liefert einerseits Band 11 aus der Reihe der Bauhaus Bücher aus dem Jahr 1927, in welchem Malewitschs Schrift „Die gegenstandslose Welt“ erstmals in Deutschland zugänglich gemacht wurde; eben dieser Text erscheint in erweiterter Form in einer von Werner Haftmann kommentierten Ausgabe aus dem Jahre 1962. Im folgenden beziehen sich die meisten deutschsprachigen Originalzitate auf diese beiden Vorlagen. Darüberhinaus wird die verlässlichste Übersetzung beinahe aller bislang bekannten Schriften Malewitschs ins Englische von Troels Andersen in vier Bänden geboten. Deshalb ergibt sich für die hier vorliegende Arbeit eine zuverlässige Textquelle bevorzugt aus dem Englischen. Hinzu gesellen sich vereinzelt neue Dokumente in deutschsprachigen Veröffentlichungen jüngerer Datums. Es ist jedoch anzunehmen, daß eine Vielzahl an Texten in russischen Archiven noch der Entdeckung, Inventarisierung und Übersetzung harret.

⁴⁷ Malewitsch hinterließ Gustav von Riesen am 04. Juni 1927 seine mit sich geführten Gemälde und ein Paket mit Presseberichten, Manuskripten, Fotos und Zeichnungen. Würde man ein Vierteljahrhundert lang kein Lebenszeichen mehr von ihm hören, solle alles für eine Gesamt-Veröffentlichung vorbereitet werden.

Nach seiner Rückkehr in die russische Heimat schuf Malewitsch seit 1927 erneut Gemälde. In einer großen Zahl dieser Arbeiten berief sich der Maler hierbei auf bereits vergangene Werkideen und rekonstruierte sozusagen den in Deutschland verbliebenen Bestandteil seines bisherigen Schaffens.⁴⁸ Gleichzeitig arbeitete er an neuen Bildideen. Diese Verknüpfung von Alt und Neu gab der Forschung lange Zeit unentwirrbare Rätsel auf und alleine mit Hilfe modernster technischer Untersuchungsmethoden konnte zum Ende des 20. Jahrhunderts eine genaue Datierung der in Stil und Inhalt widersprüchlichen Arbeiten erfolgen.⁴⁹ Gründe für diese vom Künstler herausgeforderten Wirren sind zum einen praktischer Natur, denn 1929 sollte in Moskau eine große Werkschau Malewitschs stattfinden, welche es auch mit Bildern aus früheren Schaffensperioden zu füllen galt. Zum anderen lag es nie in Malewitschs Absicht, Mythen zu seiner Person, welche sich bereits zu Lebzeiten bildeten, selbsttätig aufzuklären, zum Beispiel die Rückdatierung seiner Werke zuzugeben, oder auch exakte Entstehungszeiten der wesentlichsten Bildideen zu offenbaren.⁵⁰

Ähnliche Probleme bestehen bezüglich der theoretischen Schriften des Künstlers. Wie bereits weiter oben angedeutet, sind viele davon erst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und hier auch nicht in ihrer Gesamtheit in Übersetzungen zugänglich. Hinzu kommt, daß aus verschiedenen Quellen übersetzt wird und es so zu uneindeutigen, wenn nicht sogar

Malewitschs „Verfügung“ lautet wörtlich: „Im Falle meines Todes oder eines ausweglosen Freiheitsentzuges und im Falle, daß der Besitzer dieser Handschriften den Wunsch haben sollte, sie zu veröffentlichen, so muß er sie gründlich studieren und dann in eine andere Sprache übertragen, weil ich mich seinerzeit unter revolutionären Einflüssen befand und sich somit erhebliche Widersprüche ergeben können zu der Form der Verteidigung der Kunst, die ich jetzt, im Jahre 1927, vertrete. Dies allein ist als gültig zu betrachten. - 30. Mai 1927.“; in: RIESE, Hans-Peter, Kasimir Malewitsch, Hamburg 1999, S.122.

Schon 1935 würde Alfred Barr Gemälde von Malewitsch zunächst leihen, um diese schließlich für das MoMA in New York zu erwerben. So kaufte Katherine Dreier bei einer Ausstellung der Berliner Galerie Van-Diemen zwei Bilder des Künstlers. Der Kunstmäzen Hugo Häring rettete das verbliebene Konvolut über den Zweiten Weltkrieg und überführte die Gemälde kurz vor Kriegsende nach Bayern. Bereits früher als von Malewitsch gefordert, nämlich 1951, erfolgte der Ankauf aller 27 Ölbilder, der 7 Arbeiten auf Papier und der gesamten sich in Deutschland befindlichen theoretischen Schriften durch Willem Sandberg für das Stedelijk Museum in Amsterdam; vgl.: RIESE, S.121.

⁴⁸ Nötig wird diese Phase der Reproduktion, da dem Künstler im Jahr 1929 in der Tretjakow-Galerie in Moskau eine Einzelausstellung gewidmet werden sollte; vgl.: Basner, Jelena, Malewitschs Malerei: Mythen und Fakten, in: KÖLN (Ausst.kat.), Museum Ludwig Köln, Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung, 10. Nov. 1995 - 28. Jan. 1996, hg.v. Evelyn Weiss, Texte von: Jelena Basner, Nikolai Chardschijew, Stephan Diederich, Joseph Kiblitky, Jewgeni Kowtun, Kasimir Malewitsch, Jewgenija Petrowa, Wassili Rakitin, Noemi Smolik, Bella Toporkowa, Evelyn Weiss, Ira Wrubel-Golubkina, Köln 1995, S.74-80, hier S.76.

⁴⁹ Das Russische Museum in St. Petersburg ermöglichte in den 90er Jahren die röntgenologische Analyse und Entschlüsselung der „frühen“ und der späten Werke Malewitschs. Zweifelsfreie Datierungen und damit die zeitliche Einordnung der Arbeiten im Oeuvre des Künstlers werden anhand der Untersuchung von Leinwandqualität, Grundierung, Farbpigment und Maltechnik erzielt; vgl.: Basner, Jelena, in: KÖLN (Ausst.kat.), Malewitsch, 1995, S.77.

⁵⁰ Ob dieses Verwirrspiel aus politischen Gründen, besonders seit seiner plötzlichen Abreise aus Deutschland, notwendig wurde, oder aber künstlerisches Konkurrenzdenken als Ursache zu gelten hat, ist bislang nicht ausreichend erforschbar. Ebenso wenig sind bis heute die Beweggründe für seine überstürzte Heimreise im Jahr 1927 geklärt. Angesichts einer von Malewitsch geführten Korrespondenz, welche zum Teil wie ein Tagebuch zu lesen ist, muß dies um so verwunderlicher anmuten und läßt auf eine in Teilen noch äußerst lückenhafte Aktenlage schließen. Es ist anzunehmen, daß Schriften und Akten in russischen Archiven verschollen sind oder ehemals absichtlich von Behörden oder dem Künstler zurückgehalten wurden.

widersprüchlichen oder geschönten Aussagen kommt. Begünstigt werden diese Ungenauigkeiten noch durch den nahezu ungebremsten Schreibfluß des Künstlers: Über weite Strecken finden sich umständliche Formulierungen ohne Punkt und Komma, seine pamphlethafte Rhetorik und auch die grammatikalisch fehlerhafte Schreibweise tragen dazu bei, daß Malewitschs Texte nicht allzu flüssig zu lesen sind und die Aussagen an Eindeutigkeit verlieren.⁵¹ Mit großer Wahrscheinlichkeit sind des Künstlers theoretische Schriften in ihrer exklamatorischen Sprache den Manifesten der italienischen Futuristen entlehnt und sollen anhand der vielen politisch und religiös anmutenden Aphorismen und Parolen an Eindringlichkeit gewinnen. Insgesamt existiert ein riesiges Konvolut an Schriften, welches wegen seiner fragmentarischen Aufdeckung, der Schwierigkeiten einer adäquaten Übersetzung und der mühsamen Nachvollziehbarkeit der Gedankengänge Malewitschs genau wie dessen Werkabfolge der Wissenschaft auch heute noch Rätsel aufgibt.

Die Ausstellung *Kasimir Malewitsch: Suprematismus* in der Deutschen Guggenheim Berlin zeigt im Jahr 2003 die bislang erste lückenlose Schau aller einzelnen Phasen im Werk des Künstlers mit zum Teil in Deutschland noch nie gezeigten Exponaten.⁵² Darüberhinaus werden für den Katalog neue Schriften und Korrespondenzen von und über Malewitsch erbracht, welche nützliche Gesichtspunkte zur Einordnung des Gesamtwerkes liefern. Aber es bleibt sowohl zu befürchten als auch zu wünschen, daß weitere Entdeckungen über Malewitsch noch ausstehen und so auch mit dieser hier vorliegenden Interpretation des Oeuvres kein Schlußpunkt gesetzt werden kann und soll. Jedoch wird mit dieser Arbeit der bislang einmalige Versuch unternommen, die Farbe Weiß als ein prominentes und bislang häufig vernachlässigtes oder sogar mißlich verstandenes Element im Werk des Künstlers neu zu interpretieren und herauszustellen.

⁵¹ Hierzu Lissitzky, der Malewitschs Schriften ins Deutsche übersetzt und darüber seiner Frau Sophie Lissitzky-Küppers in Briefen berichtet: „Jetzt bleibt mir die schwierigste Aufgabe: Das Kapitel über den Suprematismus. Malewitsch hat nichts Einheitliches darüber geschrieben. [...] Einiges was ich habe, möchte ich um die Sache nicht ins falsche Licht zu bringen, nicht übersetzen, so antiplastisch und mystisch sind die Definitionen.“, kommentiert Lissitzky in einem ersten Brief aus Lugano am 13. Februar 1924 und aus Orselina am 23. März 1924: „Noch mehrere Sätze müssen geschliffen werden. Die Sache mit Malewitsch ist kompliziert, - seine russische Sprache ist nicht in Ordnung, die Grammatik ist ganz verkehrt, unumstößliche Wortbildungen, das ist besonders in den Manuskripten, denn ich habe die Ur-Manuskripte, die er nur für die Aufzeichnungen sich aufgeschrieben hat.“; beide in: LISSITZKY-KÜPPERS, S.39-40.

⁵² Erstmals außerhalb Rußlands zu sehen ist das originäre *Schwarze Quadrat* aus dem Jahr 1915, dem insgesamt drei Versionen nachfolgen. Neben dem Quadrat wird ebenfalls erstmalig seit der Premiere der Ursprungsausstellung „0,10“ im damaligen Petrograd 1915 die *Ebene in Rotation*, genannt: *Schwarzer Kreis* ausgestellt; vgl.: Drutt, Matthew, Kasimir Malewitsch: Suprematismus, in: BERLIN (Ausst.kat.), Deutsche Guggenheim Berlin, Kasimir Malewitsch: Suprematismus, 14. Jan. - 27. April 2003, hg.v. Matthew Drutt, Texte von: Matthew Drutt, Nina Gurianowa, Jean-Claude Marcadé, Tatiana Michijenko, Jewgenija Petrowa, Wassili Rakitin, New York 2003, S.17-30, hier S.25.

Aktuelle Ergebnisse lassen heute einen Wissensstand zu, der zumindest die malerische Entwicklung des Künstlers relativ genau nachvollziehbar macht.⁵³ Ohne je eine akademische Ausbildung zu genießen⁵⁴, reihte sich Malewitsch, 1904 in Moskau angekommen, mühelos in den jeweils aktuellen Künstlergemeinschaften ein. Dort orientierte man sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts an den westlich geprägten Ismen vor allem der deutschen und der Pariser Kunstszene, welche anhand von Zeitschriften, vereinzelt Publikationen und durch die Kunstmäzene Schemschurin⁵⁵ und Sergej Shchukin den russischen Künstlern zugänglich gemacht wurden. Malewitsch schuf in dieser Zeit Arbeiten, welche sich zunächst dem Symbolismus, dann dem Neo-Primitivismus zugetan zeigten, ging über zu impressionistischen und expressionistischen Ausdrucksformen, um dann zur typisch russischen Ausprägung des kubo-futuristischen Stiles zu gelangen. Zusammen mit unterschiedlichsten Künstlervereinigungen stellte Malewitsch seine Arbeiten aus.⁵⁶

Nebst seiner Tätigkeit als Maler beteiligte er sich auch an anderen revolutionären Ideen, etwa dem von Chlebnikow 1910 entwickelten Sprach-Experiment *zaum*.⁵⁷ Jener ist auch zuständig für den zum Teil in Zaum-Sprache gehaltenen Text der Oper *Sieg über die Sonne*, welche - zunächst unbewußt - die Geburtsstunde des Suprematismus darstellte. Hauptverantwortlich für die am 03. Dezember 1913 im Lunapark-Theater St. Petersburg uraufgeführten futuristischen Oper zeichneten Chlebnikow (Prolog und Texte), Krutschonych (Libretto), Matjuschin (Musik) und Malewitsch, der die Kostüme und vor allem die Bühnenbilder

⁵³ Soweit nicht anders gekennzeichnet, folgen die hier zusammengestellten Informationen den einschlägigen und anerkannten Biographen zum Künstler und den Werkkatalogen zum Thema. Allgemein bekannte Daten liefern u.a.: DOUGLAS, Charlotte, Kazimir Malevich, New York 1994; DOUGLAS, Charlotte, Swans of Other Worlds, Kazimir Malevich and the Origin of Abstraction in Russia, Ann Arbor, Michigan, 1980; GRAY, Camilla, Das große Experiment. Die russische Kunst 1863-1922, Köln 1974; KÖLN (Ausst.kat.), Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung, Köln 1995; RIESE, Hans-Peter, Kasimir Malewitsch, Hamburg 1999; SARABJANOW, A. Dmitri (Hg.), Malewitsch - Künstler und Theoretiker, Weingarten 1991; STACHELHAUS, Heiner, Kasimir Malewitsch. Ein tragischer Konflikt, Düsseldorf 1989, sowie WIEN (Ausst.kat.), Malewitsch, 2001.

⁵⁴ Nach Charlotte Douglas verfehlte Malewitsch drei Mal die Aufnahme an der Kunstakademie in Moskau, behauptete aber später trotzdem, dort studiert zu haben; vgl.: DOUGLAS 1994, S.9.

⁵⁵ In der Zeit um 1907 besichtigte Malewitsch häufig dessen Kunstsammlung, welche aktuelle Kunstwerke aus dem Westen beherbergt. Willkommen waren bei Schemschurin alle interessierten Künstler, von denen er jedoch absolute Pünktlichkeit verlangte: genau zwischen 17:25 Uhr und 17:30 Uhr standen die Türen zum Empfang offen. Die Künstler dürfen nicht nur die Sammlung besichtigen, sondern erhalten auch zu Essen und ihnen werden Ausstellungsräume zur Verfügung gestellt; vgl.: GRAY, S.101.

⁵⁶ Seit 1910 fanden beispielsweise Gruppen-Ausstellungen unter Beteiligung Malewitschs der folgenden Künstlergemeinschaften statt: „Karo-Bube“ (Dez. 1910 und 1912), „Union der Jugend“ (1910 und 1911), „Moskauer Salon“ (1911), „Eselsschwanz“ (März 1912), „Die Zielscheibe“ (März 1913) und „Target“ (März 1913); vgl. u.a.: DOUGLAS 1980, S.15, S.23 und S.25; GRAY, S.112, S.121 und S.134 sowie RIESE, S.34-35.

⁵⁷ *Zaum* (russ. *za-tmenie*, *za* bed. hinter / im Hintergrund) stellte eine abstrakte, erfundene Sprachform mit neuartiger Syntax dar, die nicht mehr anhand von Worten funktioniert, sondern bei der es v.a. auf den Klang ankommt; vgl.: CRONE, Hans Rainer und David Moos, Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure, London 1991, S.65 und S.106 sowie FAUCHEREAU, Serge, Malewitsch, Recklinghausen 1993, S.18.

entwarf⁵⁸: „Der Vorhang trägt ein schwarzes Quadrat - den Keim aller Möglichkeiten -, es erlangt bei seiner Entwicklung eine gewaltige Kraft. Es ist das Urbild für den Würfel und für die Kugel, seine Zerfälle tragen eine erstaunliche Kultur in die Malerei.“⁵⁹

Daß Malewitsch die Tragweite seiner malerischen Erfindung bereits hier erahnte und die Idee eines *Schwarzen Quadrates* zunächst noch geheimhalten wollte, ist aus seiner Korrespondenz mit Matjuschin aus dem Jahre 1915 ersichtlich: „Ich komme mir vor wie ein gerupftes Huhn [...] ich sitze, häng meine Bilder an den Wänden auf und arbeite. Plötzlich geht die Tür auf, und herein kommt Puni. Jetzt sind meine Arbeiten nicht mehr geheim. Nun kommt es darauf an, koste es was es wolle schleunigst meine Broschüre über meine Arbeit herauszubringen und sie zu taufen, damit mir mein Urheberrecht erhalten bleibt.“⁶⁰ Mit einem Paukenschlag wurde das *Schwarze Quadrat* noch im selben Jahr im damaligen Petrograd der Kunstwelt offenbart. In der „Letzten Futuristischen Bilderausstellung 0,10“⁶¹, welche am 17. Dezember 1915 im Kunstbüro von Frau Dobytschina auf dem Marsfeld eröffnete, schwebte das *Schwarze Quadrat* über Eck unter der Decke (Abb.2).

Malewitsch bezog in dieser Ausstellung gleich zweifach Position: er plazierte das im Katalog als „Viereck“ bezeichnete Quadrat an eben der Stelle, welche im russischen Privathaushalt üblicherweise der orthodoxen Ikone vorbehalten ist, vor der sich ein Gast zu bekreuzigen hat. Zum anderen grenzte sich Malewitsch nach einer handgreiflichen Auseinandersetzung mit seinem Kontrahenten Tatlin von der gegenwärtigen futuristischen Entwicklung der russischen Kunst ab. Infolgedessen bezogen beide mit ihren Anhängern einen jeweils eigenen Ausstellungsraum. Tatlin bekräftigte die Tradition seiner Gruppierung mit einem Schild, worauf „Ausstellung der Berufsmaler“ zu lesen stand, unter den Arbeiten Malewitschs und seiner Mitstreiter fand sich ein Schild, welches die Geburtsstunde der Suprematie verlautbarte: „Suprematismus der Malerei“.⁶²

⁵⁸ Vgl.: RIESE, S.52-53 sowie STACHELHAUS, S.97-101. Charlotte Douglas gibt einen umfassenden Einblick in die beiden Akte der Oper, in: DOUGLAS 1980, S.35-40.

⁵⁹ Malewitsch am 27. Mai 1915 in einem Brief an Matjuschin, in: Kowtun, Jewgeni, Der Anfang des Suprematismus, in: SARABJANOW, S.104-106, hier S.105.

⁶⁰ Malewitsch am 25. Sept. 1915 in einem Brief an Matjuschin, in: Kowtun, Jewgeni, in: SARABJANOW, S.106.

⁶¹ Mit der Zahlenangabe im Titel der Ausstellung bezieht man sich zum einen auf die von Malewitsch und seinen Anhängern geplante Zeitschrift „Null“, zum anderen sollen ursprünglich 10 Künstler an der Ausstellung beteiligt sein; kurzfristig wird die Teilnehmerzahl auf 14 erhöht; vgl.: RIESE, S.59 und STACHELHAUS, S.108.

⁶² Zu Tatlins Schild vgl.: GRAY, S.188 und S.190; zu Malewitschs Schild vgl.: Kowtun, Jewgeni, in: SARABJANOW, S.106. Malewitsch zeigte 39 suprematistische Arbeiten, Tatlin die Konter- oder Eckreliefs; vgl.: RIESE, S.58-59.

Die Erfindung des Begriffes „Suprematismus“ ist anhand der Korrespondenzen Malewitschs nicht eindeutig zurückzuverfolgen. *Suprematia* hat jedoch die Bedeutung von „Herrschaft“ und „Überlegenheit“; vgl.: RIESE, S.60 und Kowtun, Jewgeni, in: SARABJANOW, S.105.

Erstmalig formuliert findet sich ein ähnlicher Wortlaut auf der Rückseite des ebenfalls ausgestellten *Roten Quadrates, Malerischer Realismus einer Bäuerin in zwei Dimensionen* von 1915; eine handschriftliche Notiz

Die Suprematie des *Schwarzen Quadrates* erfuhr eine Weiterentwicklung in drei Phasen, welche sowohl die Form, als auch die Farben belangt. Aus dem Quadrat formte Malewitsch durch Rotation desselben den *Schwarzen Kreis* und durch Zerlegung des Quadrates in zwei Hälften das *Schwarze Kreuz*. Die ursprünglich schwarze Ikone erfuhr im selben Jahr eine farbige Variante in Rot, um schließlich im Jahr 1918 zum gänzlich weißfarbenen Bildwerk zu werden, dem *Weißes Quadrat auf weißem Grund* (Abb.1). Suprematistische Werke entfalteten sich jedoch auch in bunten, raumorganisierenden Elementen, welche immer „schwebend vor der Unermeßlichkeit weißer Gründe“⁶³ einen beinahe schwerelosen Zustand vermitteln.⁶⁴

Diese und weiterführende Theorien formulierte Malewitsch von diesem Moment an in zahlreichen Schriften, welche nur in einigen Fällen den Weg bis zu ihrer Publikation durchliefen.⁶⁵ Gleichzeitig widmete er sich für über ein Jahrzehnt an den staatlich-russischen Kunstschulen der Lehrtätigkeit, zunächst in Witebsk, später in Moskau. Einzelausstellungen zu seinem Gesamtwerk bestätigten sein Ansehen in der russischen Kunstwelt und mit der Auslandsreise nach Warschau, Berlin und Dessau im Jahr 1927 wurden seine Ideen international bekannt.⁶⁶

von Malewitsch lautet: „Bäuerin (Suprematuri)...“; vgl.: Basner, Jelena, in: KÖLN (Ausst.kat.), Malewitsch, 1995, S.78 sowie Kowtun, Jewgeni, in: SARABJANOW, S.105.

In der die Ausstellung begleitenden Broschüre, deren Titelblatt ein schwarzes Quadrat ziert, findet sich die Bezeichnung für die neue Malerei bereits im Titel: „Suprematistisches Manifest - Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus. Der neue malerische Realismus“; vgl.: RIESE, S.58-59 und SIMMEN, Jeannot, Kasimir Malewitsch. Das Schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne, Frankfurt a.M. 1998, S.35. Susan Compton berichtet von einem anderen zeitlichen Ablauf der Veröffentlichung: eben genannte Publikation sei erst ab dem November 1916 der Kunstwelt zugänglich; vgl.: COMPTON, Susan P., *The World Backwards. Russian Futurist Books 1912-1916*, London 1978, S.87.

⁶³ DITTMANN, S.409.

⁶⁴ Vgl. u.a.: BLEYL, S.35 sowie SHADOWA, Larissa A., *Malewitsch und sein Kreis. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930*, München 1982, S.46-47.

⁶⁵ Neben dem „Suprematistischen Manifest“ aus dem Jahr 1915 entstand im Dezember 1920 an der Kunstschule in Witebsk das Album „Suprematismus. 34 Zeichnungen“, für welches El Lissitzky die Steindrucke anfertigte. Die Zeit in Witebsk zeigte sich als äußerst produktiv und so ging auch die Schrift „Über die neuen Systeme in der Kunst“ (1922) dort in Druck, wie auch das Manifest „Suprematismus als reine Erkenntnis“ (18. Februar 1922). Der zuletzt genannten Schrift fügte Malewitsch einen zweiten Teil hinzu, das wohl ausführlichste Manuskript zur Idee des Suprematismus: „Suprematismus - Die Welt als Gegenstandslosigkeit“ (Februar 1922, auch als „Suprematismus als Gegenstandslosigkeit“ bekannt). Werner Haftmann ist der Herausgeber und Kommentator der deutschsprachigen Ausgabe von 1962, welche neben dem Bauhaus-Buch „Die gegenstandslose Welt“ (1927, Band 11, Faksimile-Nachdruck 1980) lange Zeit einziges Zeugnis über die Theorien Malewitschs im Ausland ablegt; vgl. u.a.: HAFTMANN, Werner (Hg.), *Kasimir Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt*, Köln 1962, Joosten, Joop M., *Lebensdaten von Kasimir Malewitsch*, in: SARABJANOW, S.8-27, hier S.18 und S.20 sowie STACHELHAUS, S.113-116, S.126 und S.256.

⁶⁶ 1918 war Malewitsch in Moskau beteiligt an der 10. Staatlichen Kunstausstellung mit dem Titel „Abstraktes Schaffen und Suprematismus“, zu der ein Katalog erschien (1919). Im Jahr darauf widmete man ihm die Einzelausstellung „Vom Impressionismus zum Suprematismus“, in der 150 Werke des Künstlers zu sehen waren;

vgl. u.a.: GRAY, S.218 und S.220, RIESE, S.56.

Sein *Schwarzes Quadrat*, ebenso der *Schwarze Kreis* und das *Schwarze Kreuz* sind im Jahr 1923 zusammen mit sechs weiteren Zeichnungen von Malewitsch auf der 14. Biennale in Venedig zu sehen; vgl.: Joosten, Joop M., in: SARABJANOW, S.20.

In seinen letzten Lebensjahren stand Malewitsch jedoch nicht mehr in der Gunst des nun stalinistisch gelenkten Staates. Wegen seines Aufenthaltes im Westen wurde er der Kolportage mit den kapitalistischen Mächten bezichtigt und verlor nach einer kurzzeitigen Untersuchungshaft den Anschluß an die offizielle russische Kunstszene.⁶⁷ Nunmehr vereinsamt begann Malewitsch - neben der Reproduktion der suprematistischen Bilder - seine Bauern-Zyklen und arbeitete seit den 1930er Jahren gleichzeitig in altmeisterlicher Manier an Portraitbildern. Daß Malewitsch auch in dieser späten Phase seines Lebens von seinen suprematistischen Ideen keinesfalls Abstand nahm, beweist nicht alleine die im unmittelbaren Vorbild der Renaissance unübliche und bei Malewitsch nicht vorhandene Hintergrundgestaltung, etwa in seinem Selbstportrait: ein weißer, nicht näher definierter Hintergrund umgibt den Künstler. Malewitsch signierte sein Portrait eines Renaissancemenschen darüberhinaus mit einem winzigen, schwarzen Quadrat am unteren rechten Bildrand.⁶⁸

C. II. 1. 2. Die weiße Suprematie

Da sich diese Arbeit der Deutung der Farbe Weiß widmet, mag es verwunderlich erscheinen, daß im Kapitel zum weißen Werk des Künstlers Malewitsch alle von ihm durchlaufenen Phasen Erwähnung finden. Dies liegt am durchgängigen und expliziten Einsatz der Farbe Weiß auf jeder Entwicklungsstufe seines Schaffens, zunächst was Wertigkeit und Inhalt der weißen Farbe anbelangt, dann bezüglich weißer Schattierungen, hin zu einer in den Tiefen des Bildraumes angedeuteten weißen Unendlichkeit. Augenfällig wird dies jedoch alleine im *Weißes Quadrat auf weißem Grund* von 1918 und den sich unmittelbar anschließenden Werken, welche ebenfalls gänzlich Weiß in Weiß gehalten sind.

In Polen und Deutschland wurden ihm weitere Ausstellungen zuteil: im März 1927 waren seine mitgeführten Werke im *Hotel Polonia* in Warschau zu sehen und auch in Berlin ehrte man den russischen Künstler mit einem Sonderraum während der „Großen Berliner Kunstausstellung“ (07. Mai - 30. Sept. 1927), welche im Landesausstellungsgebäude Alt-Moabit (am Lehrter Bahnhof) stattfindet; vgl.: STACHELHAUS, S.249-250.

1929 wurde in der Moskauer Tretjakow-Galerie die bereits weiter oben erwähnte Gesamtschau zu seinem Werk organisiert, für die Malewitsch die in Deutschland zurückgebliebenen suprematistischen Arbeiten reproduzierte und rückdatierte, aber auch gleichzeitig seine spätere Schaffensphase mit bäuerlicher Motivik zeigte; vgl. u.a.: DOUGLAS 1994, S.34, Basner, Jelena, in: KÖLN (Ausst.kat.), Malewitsch, 1995, S.76-77 sowie STACHELHAUS, S.274.

⁶⁷ Aus der kürzlich veröffentlichten Untersuchungsakte zum Fall Malewitsch geht hervor, daß dieser am 30. Sept. 1930 von der Vereinigten Staatlichen Politischen Verwaltung (OGPU) wegen angeblicher Spionagetätigkeit während seines Auslandsaufenthaltes bezichtigt wurde; vgl.: Unterlagen aus der Untersuchungsakte von K. S. Malewitsch Abteilung 7 Sekt[ion] [der] S[onder] A[bteilung] Leningrad, „11“/XI 1930, Protokoll der Vernehmung, in: Briefe und Dokumente, in: BERLIN (Ausst.kat.), Malewitsch, 2003, S.239-253, hier S.250-251.

⁶⁸ Das Gemälde ist zusätzlich auf der Rückseite signiert; vgl.: Weiss, Evelyn, Malewitsch und Deutschland - eine schicksalhafte Reise, in: KÖLN (Ausst.kat.), Malewitsch, 1995, S.7-13, hier S.12.

Ohne eigens auf dem Gebiet der Farbwissenschaften tätig werden zu wollen⁶⁹, so ist aus Malewitschs eingangs zitierten Worten dennoch ersichtlich, daß dieser bewußt zwischen bunten und unbunten Farben unterscheidet.⁷⁰ Schwarz und Weiß bilden für den Künstler wegen ihrer Nicht-Farbigkeit zwar eine Einheit, obgleich auf unterschiedlichen Ebenen:

„Der Verstand kann gleichsam als ein weißes Feld angesehen werden, das sich gegen die allgemeine Dunkelheit abhebt. Es sind die Gegensätze Weiß und Schwarz. Die Trennung der beiden zeigt, daß sowohl das eine wie das andere ein 'Nichts' ist. Der Verstand ist für den Durchschnittsmenschen das, was für den Maler die Farbe ist, wenn er auf der Bildfläche ein Volumen darstellen will. Das dargestellte Volumen ist aber gar nicht vorhanden. So läßt sich auch auf dem weißen Felde des Verstandes nichts Wirkliches wiedergeben. Aus dem Versuch, das Dunkel zu erkennen, entstanden das Weiße, das Farbige und verschiedene andere Vorstellungen. Auf dem weißen Felde des Verstandes teilte sich das Dunkel, und es entstanden unterschiedliche Einzelercheinungen, die zueinander in Beziehung gerieten und die verschiedensten Kombinationen und Verbindungen ergaben.“⁷¹

In einer frühen, symbolistischen, Phase des Künstlers ist das Verhältnis von positiven, im allgemeinen dunklen Formen, vor negativen, dementsprechend hellen Flächen, noch in einem unseren Sehgewohnheiten entgegengesetzten Verhältnis präsentiert: Malewitsch setzte in seinem Aquarell *Erholung. Gesellschaft mit Zylindern* aus dem Jahr 1908 die Farbe Weiß in Form von menschlichen Silhouetten vor einem grünen Hintergrund ab. Alleine die buntfarbenen Elemente des Bildes sind in Aquarelltechnik erstellt. Die sich wie Scherenschnitte vom Grün der Wiese abhebende Gesellschaft ist in reinstem Bleiweiß aufgetragen.⁷² Diese und ähnliche Arbeiten aus Malewitschs Frühzeit, in welchen sich die Farbe Weiß bereits als nachdrückliches Element manifestiert, rechnet man zur sogenannten „Weißen Serie“ seines Oeuvres.⁷³

⁶⁹ Malewitsch hierzu: „[...] I am against the interference of science in the question of colouring and additional colours, as well as the interdependence of form and colour according to the line of painterly-artistic creation; I have, however, nothing against the artist's using scientific data.“, in: Malewitsch, *An attempt to determine the relation between colour and form in painting* (1930), in: ANDERSEN, Troels (Hg.), *Kasimir Malewitsch, Essays on Art 1928-1933*, Vol.II, Kopenhagen 1968, S.124-146, hier S.128. Vgl. hierzu auch: Lamač, Miroslav und Jiří Padrta, *Zum Begriff des Suprematismus*, in: KÖLN (Ausst.kat.), *Galerie Gmurzynska, Kasimir Malewitsch. Zum 100. Geburtstag, Juni - Juli 1978*, Texte von: Szymon Bojko, John E. Bowlt, Donald Karshan, Jewgeni Kowtun, Mirsolav Lamač, Anna Leporskaja, Kasimir Malewitsch, Jean-Claude Marcadé, Jiří Padrta, Andrzej Szewczyk, Wassili Rakitin, Köln 1978, S.134-181, hier S.136.

⁷⁰ In seiner Schrift „Suprematismus - 34 Zeichnungen“ notiert Malewitsch in einem Klammersatz: „(Ich betrachte Weiß und Schwarz als nicht der Farbskala zugehörig.)“, in: MALEWITSCH, Kasimir, *Suprematismus - 34 Zeichnungen* (1920/1974), Faksimiledruck, Lausanne-Tübingen 1974, n.p.

⁷¹ Malewitsch, *Suprematismus - Die gegenstandslose Welt* (1922), in: HAFTMANN, S.187.

⁷² Es ist fraglich, warum Malewitsch ausgerechnet das äußerst giftige Malpigment Bleiweiß wählte, obwohl dieses bereits sehr früh durch das industriell hergestellte und ungefährliche Zinkweiß ersetzt wurde. Vergleiche hierzu Kapitel A.V.I. Weiß als Malfarbe und im Dokumentenanhang IV. Weiße Pigmente.

⁷³ Vgl.: Basner, Jelena, in: KÖLN (Ausst.kat.), *Malewitsch*, 1995, S.75, RIESE, S.35 sowie Joosten, Joop M., in: SARABJANOW, S.12.

Schon ein halbes Jahrzehnt später stellte Malewitsch die beiden unbunten Farben Schwarz und Weiß in den Bühnenentwürfen für die Oper *Sieg über die Sonne* ansatzlos gegeneinander. Malewitsch skizziert hierfür ein erstes Quadrat, in welchem die Un-Farben Schwarz und Weiß durch eine diagonal verlaufende Linie voneinander getrennt werden und schaffte damit die Grundlage für die schwarze und weiße Suprematie: „Der Suprematismus beruht vor allen Dingen auf zwei Grundlagen: den Energien Schwarz und Weiß, die der Entfaltung der Formen von Wirkung dienen.“⁷⁴

Von dem aus diesen Überlegungen resultierenden originären suprematistischen Bildwerk, dem *Schwarzen Quadrat*, und der nachfolgenden „prototypischen Null-Ikone“⁷⁵, dem *Weißes Quadrat*, beide Male auf weißem Grund, wird in den beiden nächsten Kapiteln gesondert die Rede sein. Der Suprematismus durchlief „in seiner historischen Entwicklung drei Stufen: die schwarze, farbige und weiße“⁷⁶ und offenbarte sich darüberhinaus aber auch in Buntfarben. Seien es einzelne wenige Elemente, welche zunächst eher statisch auf der Bildfläche fixiert wirken, oder mannigfaltige, immer jedoch geometrische Formen, die sich bunt überlappend weit in den Hintergrund zu erstrecken scheinen, eine Konstante ist der Suprematie immer zu eigen: die weißen, schier unendlichen Gründe.⁷⁷

Dieses grenzenlose Weiß findet in den zahlreichen Schriften zur Suprematie seit 1915 ausdrücklich und wiederholt Erwähnung. Malewitsch sieht in der weißen Suprematie die höchste Vollendung der Gegenstandslosigkeit: „Der Suprematismus, als gegenstandslose, weiße Gleichheit, ist meiner Ansicht nach das Ziel, auf das alle Bemühungen des praktischen Realismus gerichtet sein müßten, denn in ihm liegt das Wesentliche, das der Mensch sucht.“⁷⁸ Malewitsch analogisiert die weiße Farbe zunächst mit der ausnahmslosen Gleichheit und infolge der letzten Entwicklungsstufe der „Neuen Kunst“ hin zur Gegenstandslosigkeit setzt er Weiß dem „befreiten Nichts“ oder - wie er sich ausdrückt - dem „Null-Gewicht“ gleich. Seine zentrale und deswegen hier in Gänze zitierte Aussage lautet:

„Der Begriff ‘Neue Kunst’ ist inzwischen etwas verschwommen und zu allgemein geworden. Aus diesem Grunde habe ich für das ideen- und gegenstandslose

⁷⁴ MALEWITSCH, *Suprematismus - 34 Zeichnungen (1920/1974)*, n.p.

⁷⁵ INGOLD, Felix Philip, *Weiß sein ...*, in: *du - die Zeitschrift der Kultur*, Nr.12, Dezember 1989, S.35-41, hier S.39.

⁷⁶ MALEWITSCH, *Suprematismus - 34 Zeichnungen (1920/1974)*, n.p.

⁷⁷ „Purple, red, green, orange, black, brown, all posed against white. Powerful black, red flying, orange asserting, quiet purple, small green, and other black pieces evading - all posed against white. Rectangles, trapezoids, squares and bars in any order all posed against a white surface.“, so beschrieben in: CRONE, S.117. Zu den Kombinationsmöglichkeiten im Suprematismus äußert sich auch: FAUCHEREAU, S.25 und S.30.

Die immer komplexer werdenden geometrischen Konstrukte lassen mit zunehmender Farbigkeit die Kontraste innerhalb der Bilder zurücktreten, so daß „[i]n der lichtgetränkten weißen Umgebung [...] die Farbformen der einzelnen Kreise, Ellipsen und Quadrate gleichsam zu farbigen Schatten [wurden]. Das Gefühl der Grenzenlosigkeit und kosmischen Ausdehnung des Raumes nahm zu [...]“; in: SHADOWA, S.55.

⁷⁸ Malewitsch, *Suprematismus - Die gegenstandslose Welt (1922)*, in: HAFTMANN, S.73-74.

Schaffen die Bezeichnung Suprematismus gewählt. Suprematismus als gegenstandslose Welt oder 'das befreite Nichts'. Ich ging dabei von dem Gedanken aus, daß alles als 'Nichts' da war, bis sich der Mensch mit all seinen Vorstellungen, seinen Versuchen, die Welt zu erkennen, einschaltete. Damit schuf er ein Leben unter der ständigen Frage nach dem 'Was'. Der Suprematismus befreit den Menschen von dieser Frage, für deren Beantwortung er seine ganze Kraft einsetzt. [...] Der Suprematismus dient nichts und niemandem, da er sich in der gegenstandslosen Gleichheit oder im Null-Gewicht befindet. Er ist das 'Nichts' auf die Frage der Allgemeinheit nach dem 'Was'. Alle menschlichen Bemühungen sind doch letzten Endes trotz zweckgebundener und praktischer Erwägungen auf das eine Ziel gerichtet, den gegenstandslosen, absoluten Zustand zu erreichen, in dem sie Gewicht und Unterschiede aus dem Auge verlieren.⁷⁹

Eines seiner frühen Manuskripte trägt darüberhinaus die hier zur Debatte stehende Farbvokabel sogar im Titel: „The White Thought“.⁸⁰

Eine weitere reinweiße Schaffensperiode Malewitschs bilden die in Witebsk und am Moskauer Institut für künstlerische Kultur (INChUK) entwickelten baulichen Strukturen. Auf der einen Seite entstanden da die Architektonen, welche noch fest auf dem Boden verwurzelt als Wohnbauten fungieren sollten, und seit 1927 die Planiten, die von jeglicher Gravitation befreite, schwebende Städte darstellten.⁸¹ Beide architektonischen Vorschläge sind gänzlich in Weiß gestaltet, und dies nicht nur, weil Malewitsch die Modelle aus Gips anfertigte. Architektonen und Planiten sollten als Wohnstätten der Zukunft dienen. Die allenfalls utopischen Konstruktionen verfolgen in ihrer Undurchführbarkeit jedoch zumindest suprematistisches Ideengut, das der weißen Schwerelosigkeit und Gleichheit für die sie bewohnenden Bürger.⁸²

⁷⁹ Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.85. Alles in allem blies Malewitsch damit zum Generalangriff auf die bisherigen kulturellen und künstlerischen Maßstäbe, was er wie folgt formuliert: „Der Suprematismus als Gegenstandslosigkeit oder als befreites Nichts ist eine scharfe Kampfansage an die 'organisierende, idealisierende Gegenständlichkeit'. Zwei unversöhnliche Lehren: die gegenständliche und die gegenstandslose. [...] Der gegenstandslose Suprematismus ist der Null-Punkt aller Beweise für kulturelle Erscheinungen.“; in: HAFTMANN, S.86 und S.118.

⁸⁰ Das Skript von 1922 ist ehemals mit der Überschrift „God is not Cast Down. Art, Factory and Church / Gott ist nicht gestürzt. Kunst, Kirche, Fabrik“ versehen; vgl.: ANDERSEN, Vol.I, 1968, S.188-223.

Nach Marcadés Aufzeichnungen kündigt Malewitsch an, ein Heft zur ‚reinen Handlung‘ verfassen zu wollen. Dieser Text ist in Malewitschs Schriften jedoch nicht zu finden. Auch Macardé verweist auf eine Meditation des Künstlers über die ‚weiße Handlung‘ und setzt diese mit oben genanntem Skript von 1922 gleich; in: Marcadé, Jean-Claude, Kasimir als Maler und Autor: Zur Entstehung einer suprematistischen Philosophie, in: BERLIN (Ausst.kat.), Malewitsch, 2003, S.33-43, hier S.33 und Fußnote 1, S.42.

⁸¹ Während einige Architektonen erhalten sind oder rekonstruiert und restauriert werden konnten, ist von den Planiten-Städten nurmehr in Malewitschs Texten die Rede; Abbildungen sind leider nicht verfügbar.

⁸² Zu den Architektonen siehe auch: CRONE, S.188, HUGHES, Robert, Der Schock der Moderne. Kunst im Jahrhundert des Umbruchs, Düsseldorf-Wien 1981, S.85 sowie STACHELHAUS, S.137.

Stephan Diederich hebt die Naivität der den suprematistischen Gemälden nachempfundenen Architekturen hervor, welche von Malewitsch völlig unbekümmert ob ihrer Realisierung als bewohnbare Baukomplexe konzipiert werden. In den Notizen des Künstlers sind dessen Überlegungen zur Verwirklichung der Bauten vermerkt und damit Angaben zu realen Materialien: durchscheinendes weißes Milchglas, weißer Beton - äußerst fragwürdig in Sachen leichter, schwebender Konstruktionen - und elektrische Beheizung. All dies läßt darauf schließen, daß es sich sowohl bei den Architektonen als auch bei den Planiten um reine Laborkunst handelt; vgl.:

Die letzte malerische Errungenschaft Malewitschs äußerte sich in den umstrittenen bäuerlichen Sujets seiner späten Jahre. Ungeachtet der Tatsache, daß man sich heute nicht einig ist, ob Malewitsch hiermit einer parteitreuen Linie des Realistischen Sozialismus in der Malerei folgte, oder aber eine Fortentwicklung seiner Ideen beabsichtigte, findet sich wiederum die Farbe Weiß als prominentes Gestaltungselement. Größtenteils sind es die ovalen, leeren Gesichter der in diesem Gemälde-Zyklus dargestellten Bauern und Bäuerinnen, die ins Auge fallen. Deren Physiognomie ist völlig ausgelöscht zugunsten einer zwar mit unruhigem Pinselduktus aufgetragenen, aber völlig weißen Fläche.⁸³ Ebenso wie die Gesichter der Farmer behandelte Malewitsch in anderen Arbeiten des Bauern-Zyklus deren Körper und Kleidung. Seine Bäuerin mit nun schwarzem Gesicht und Kopftuch stellte er ausschließlich weiß gewandet vor eine buntgestreifte Landschaft. Auch den Behausungen der Portraitierten verlieh der Künstler ein weißfarbenes Äußeres.

Analog zur Entwicklung des Suprematismus münden auch die zunächst farbenfrohen Abbilder der Landmänner und -frauen in einer gänzlich weißen Phase. Erst bei näherer Betrachtung werden auf dem Gemälde *Suprematismus. Weibliche Figur* (Abb.3) von 1928/32 statt der im Titel benannten, alleinigen Mittelfigur, deren armlose Körperform auf minimalste Mittel reduziert ist, die beidseitigen Umrißlinien weiterer Figuren sichtbar. Links und rechts neben der Bäuerin erscheinen aus dem perspektivisch scheinbar zurückweichenden Nichts umrandete Schattenfiguren. Deren aus suprematistischen Formen konstruierte Existenz wird durch zwei unterschiedliche Weiß-Abtönungen greifbar.⁸⁴ Der im Titel gegebene Hinweis auf den Suprematismus kann nicht anders verstanden werden, als daß Malewitsch seine grundsätzliche malerische Überzeugung weiter fortführte und auch hier in ein unendliches, dem „Null-Gewicht“ zustrebendes Weiß drängte.⁸⁵

Diederich, Stephan, *Suprematismus im Alltagsgewand - Malewitsch und die angewandte Kunst*, in: KÖLN (Ausst.kat.), Malewitsch, 1995, S.60-71, hier S.65-66.

Offensichtlich hoffte Malewitsch hier auf den wissenschaftlichen Fortschritt, der es ermöglichen würde, materielle Gebilde in einem Schwebestand und ohne Motor in Bewegung halten zu können; vgl.: STACHELHAUS, S.217-218.

⁸³ Während Rainer Crone diesen weißen Gesichtern keinerlei inhaltliche Bedeutung beimißt und deren ovale Form über die weiße Farbe stellt, sieht Dmitri Sarabjanow in dieser weißen Leere das Schicksal der Bauern des Sozialismus, die alle einander gleichgemacht „machtlos in ihrer Nacktheit vor dem Bösen in seinem kosmischen Triumph“ stehen; vgl.: CRONE, S.34 sowie Sarabjanow, Dmitri, Malewitsch in der Epoche des „Großen Umbruchs“, in: SARABJANOW, S.142-147, hier S.145.

Meines Erachtens trifft beides zu: einerseits benutzt Malewitsch mit dem Oval der Gesichter und auch mit den Trapezen in der bäuerlichen Kleidung die von ihm festgelegte Formensprache des Suprematismus; gleichzeitig wählt er die beredete Farbe Weiß, welche er anhand seiner Theorien als Farbe der Gleichheit, des absoluten Null-Punktes und der Leere ausweist.

⁸⁴ Vgl. auch: CRONE, S.35 und S.38.

⁸⁵ Das Spätwerk des Künstlers wird in der Kunstgeschichte oftmals entweder als Rückschritt zur Figuration kritisiert, oder aber als eine mit dem Suprematismus rivalisierende Phase gedeutet. Vgl. etwa: CRONE, S.178. Dem ist zu widersprechen. Wie aus den folgenden Kapiteln ersichtlich wird, verfolgte Malewitsch eine stringente Entwicklung seines Ideenguts - dem des Suprematismus - auch anhand von gegenständlichen

Sich selbst sah der Künstler in einem seiner letzten Bilder, dem *Selbstportrait (als Renaissancemensch)* umgeben von einem „befreiten Nichts“ an weißer Materie.

C. II. 1. 2. 1. Das Schwarze Quadrat auf weißem Grund, 1915

„Die Erde ist flach und rechteckig.“⁸⁶
[Yves Klein]

Das von Yves Klein formulierte Weltbild scheint in direktem Wortsinn auf Malewitschs *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* (Abb.4) gemünzt. Lange Zeit ist die Forschung jedoch der Überzeugung, Malewitschs Quadrat verknüpfe sich mit keinerlei inhaltlicher Aussage: „[...] a priori bedeutet das *Schwarze Quadrat* nichts. Es ist.“⁸⁷ Dem ist zunächst beizupflichten, verkörpert doch diese ursprüngliche, geometrische Form auf nicht näher definiertem weißem Hintergrund das erstmalige Auftreten der proklamierten Gegenstandslosigkeit in der Kunst. Damit einher geht jedoch gleichermaßen die Ideologie einer neuen Weltansicht, welche Malewitsch bereits in seiner Broschüre zur ersten suprematistischen Ausstellung in Petrograd preisgab⁸⁸:

„The square is not a subconscious form. It is the creation of intuitive reason.
It is the face of the new art.
The square is a living, royal infant.
It is the first step of pure creation in art. Before it, there were naive deformities
and copies of nature.“⁸⁹

Malewitsch selbst schwankte in seiner eigenen Bewertung des *Schwarzen Quadrates* zwischen einer intuitiven Eingebung und der zielgerichteten Neubewertung seines malerischen Realismus. Tatsächlich widersetzt sich die Darstellung eines schwarzen Quadrates auf weißem Grund jeglicher visuell begreifbaren Vermittlung. Malewitsch forderte jedoch von seinen Zeitgenossen ein Erschließen des Quadrates auf gedanklicher Ebene.⁹⁰

Ausdrucksformen. Weiß als absolute Erfüllung des suprematistischen Gedankens ist und bleibt die Kernfarbe in allen Werkphasen des Künstlers.

⁸⁶ Klein, Yves, in: Restany, Pierre, *Le Feu au Coeur du Vide* (Das Feuer im Herzen der Leere) (1986), in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), ZERO, 1997, S.79-81, hier S.80.

⁸⁷ FAUCHEREAU, S.26.

⁸⁸ Die hier auch im weiteren zitierten englischen Quellentexte sind aus dem Russischen mit ihren entsprechenden Eigenheiten übersetzt: Malewitschs Texte beinhalten auch im Original Rechtschreibfehler, grammatikalische Ungenauigkeiten und eine freie Interpunktion, welche in der englischsprachigen Version beibehalten wurden. Aus diesem Grunde soll auch im folgenden nicht wie üblich mit einem „[sic!]“ auf diesen Sachverhalt innerhalb der Zitate hingewiesen werden.

⁸⁹ Malewitsch, *From Cubism and Futurism to Suprematism. The new Realism in Painting* (1915/1916), in: ANDERSEN, Vol.I, 1968, S.38.

Das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* existiert heute in vier Fassungen: Das Quadrat von 1915 und eine dritte Version von 1929 befinden sich in der Moskauer Tretjakow-Galerie, die zweite Version (ca. 1923) besitzt das Staatliche Russische Museum in St. Petersburg, ein viertes Gemälde (1930er Jahre) ist in der Eremitage ausgestellt; vgl. auch: Drutt, Matthew, in: BERLIN (Ausst.kat.), Malewitsch, 2003, S.30.

⁹⁰ Vgl. auch: Smolik, Noemi, Malewitsch - Der erste postmoderne Künstler, in: KÖLN (Ausst.kat.), Malewitsch, 1995, S.18-27, hier S.26.

Unterstützende Hinweise hierfür erteilte der Künstler bereits anhand der Hängung des *Schwarzen Quadrates* bei seinem ersten Auftritt 1915 in Petrograd. Bekanntermaßen hing dort das Quadrat als Ersatz der traditionellen russischen Ikone in der östlichen Zimmerecke unter der Decke. Während dies eine vielfach diskutierte und aussagekräftige Maßnahme bedeutet, wird kaum bemerkt, daß sich das Bildwerk nicht zum Betrachter hin neigt, sondern ihm senkrecht gegenübertritt (Abb.2). Es erheischt zusätzlich Aufmerksamkeit. Die benachbarten suprematistischen Gemälde befinden sich in einem sogartigen Bann des sie überragenden originären Suprematismus in Schwarz.⁹¹

Das *Schwarze Quadrat* ist somit ein „platonisches Ideal“⁹², ein rein gedankliches Experiment. So lassen sich mit diesem auch inhaltliche Aussagen treffen, welche eng mit der Interpretation der Farbe Weiß im Sinne Malewitschs verknüpft sind. Eigens für den elften Band der Bauhaus-Bücher von 1927 definiert er in knapper Eindringlichkeit die beiden nicht-farbenen Elemente seines Quadrates erneut: „Das schwarze Quadrat auf dem weißen Feld war die erste Ausdrucksform der gegenstandslosen Empfindung: das Quadrat = die Empfindung, das weiße Feld = das „Nichts“ außerhalb dieser Empfindung.“⁹³ Dabei ist dieses von der Farbe Weiß verkörperte „Nichts“ keinesfalls Beiwerk oder als bloße Rahmenstruktur des Schwarzen aufzufassen. Auch dies macht Malewitsch in seinen handschriftlichen Notizen deutlich:

„The square framed with white was the first form of non-objective sensation, the white field is not a field framing the black square, but only the sensation of the desert, of non-existence, in which the square form appears as the first non-objective element of sensation. It is not the end of art, as people suppose even now, but the beginning of true essence.“⁹⁴

Die weiße Gegenstandslosigkeit führt demnach weder das vielbeschworene Ende der Kunst herbei, noch bedeutet es ein „Nichts“ im endgültigen Wortsinn.⁹⁵ Das weißfarbene Nichts birgt für Malewitsch unendliche Möglichkeiten, die ihren Ausgangspunkt in der Rückführung auf den Null-Punkt nehmen müssen, um den Weg zu einer nächsten, vollkommeneren Stufe zu ebnet.⁹⁶

⁹¹ Vgl. auch: SIMMEN 1998, S.36.

⁹² SIMMEN 1998, S.8.

⁹³ MALEWITSCH, Kasimir, Die gegenstandslose Welt. Neue Bauhausbücher, Bd.11 (1927), Faksimile-Nachdruck, Mainz-Berlin 1980, S.74.

⁹⁴ Malewitsch, Suprematism (vor 1927), in: ANDERSEN, Vol.IV, 1978, S.144-156, hier S.146.

⁹⁵ Vgl. hierzu Kapitel B.V. Dialektische Symbolik der Farbe Weiß.

⁹⁶ „Wenn es eine Wahrheit gibt, so nur in der Gegenstandslosigkeit, im Nichts!“, so Malewitsch. Dabei ist es wichtig, seine Vorstellung vom „Nichts“ und der „Gegenstandslosigkeit“ nicht im negativen Sinne zu interpretieren, ebensowenig wie die Gegenstandslosigkeit automatisch die Utopie einer Unendlichkeit nach sich ziehen könne: „Die Gegenstandslosigkeit darf auch nicht mit ‘Unendlichkeit’ gleichgesetzt werden, weil mit diesem Begriff auch die Vorstellung von etwas ‘Endlichem’ verbunden ist.“; in: Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.64 und S.74.

„Ich bin glücklich, daß das Gesicht meines Quadrats weder mit einem Meister, noch mit der Zeit zusammenfließen kann. Stimmt das etwa nicht? Ich habe nicht auf die Väter gehört, und ich bin ihnen auch nicht ähnlich, aber auch ich bin eine Stufe.“⁹⁷

C. II. 1. 2. 2. Das Weiße Quadrat auf weißem Grund, 1918

„The aim of music is silence.“⁹⁸
[Malewitsch]

Es ist äußerst verblüffend, diese Aussage Malewitschs weit vor John Cages stiller Komposition 4'33'' aus dem Jahr 1952 zu lesen. Eine Entsprechung findet klanglose Musik in Malewitschs farbloser, „prototypischer Null-Ikone“⁹⁹, dem *Weißen Quadrat auf weißem Grund* von 1918 (Abb.1). In seinen Theorien zieht der Künstler eben diese synästhetische Parallele zwischen unhörbaren Klängen und seinen schweigsamen, weißen Bildwerken:

„Im weißen Suprematismus, in dem es keine Unterscheidungen mehr gibt, kann man auch keine Unterscheidungen ausgleichen. Sogar durch Rhythmus kann man sie nicht zu neuen Symmetrien ordnen. Man kann ihnen auch keine andere Ordnung geben als die des Weltalls. In der Natur hat es niemals etwas Rhythmischeres oder Unrhythmischeres gegeben im Sinne eines chaotischen Zustandes. Hieraus könnte man schließen, daß auch die Musik einen gegenstandslosen Tastsinn für Töne hat. Bei der Bemühung, Unterschiede auszugleichen, können diese Unterschiede sich möglicherweise im Komponisten zu einer Form verbinden. Das wäre aber schon ein Merkmal der Gegenständlichkeit, denn es hat etwas Gestalt angenommen. Dort aber, wo es keine Unterschiede gibt, wo Schweigen herrscht, liegen Anzeichen der weißen Gegenstandslosigkeit vor.“¹⁰⁰

Und tatsächlich läßt die ursprüngliche Präsentation des weißen Quadrates keinerlei bildimmanente Qualitäten erkennen. Im Museum für Künstlerische Kultur (MChK) zeigte Malewitsch im Jahre 1919 in der Ausstellung „Gegenstandsloses Schaffen und Suprematismus“ 16 Arbeiten, darunter zwei Weiß-auf-Weiß-Kompositionen.¹⁰¹ Diese hingen - wie ehemals das *Schwarze Quadrat* - direkt unter der Decke in einiger Entfernung zum Betrachter.¹⁰² Mit dem *Weißen Quadrat* offenbart sich diesem auf den ersten Blick eine „rein

⁹⁷ Malewitsch in einem Brief an A.N. Benois im Mai 1916 (russ., Handschriftenabteilung d. Staatl. Russ. Museums, St. Petersburg, F 137, Sache 118), übersetzt und erstmals abgedruckt in: Kowtun, Jewgeni, in: SARABJANOW, S.104.

Ein ähnlicher Wortlaut ist in Malewitschs theoretischen Schriften zu finden, die in Kapitel C.II.2. Theorie und Praxis im Umgang mit Weiß weiter untersucht werden.

⁹⁸ Malewitsch (n.d.), in: ANDERSEN, Vol.IV, 1978, S.8.

⁹⁹ INGOLD (Art.) 1989, S.39.

¹⁰⁰ Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.127.

¹⁰¹ Joosten, Joop M., in: SARABJANOW, S.18.

¹⁰² Diese Hängung wurde in der Berliner Ausstellung 1927 wiederholt. „[...] their material state (the character of their surface) has been rendered obscure by their artist: the canvases have been hung right up under the ceiling, in other words are intended to be seen from a distance.“; in: ANDERSEN, Troels, Malevich. Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, Amsterdam 1970, S.31.

flächige¹⁰³ Bildtafel, ohne jedweden gegenständlichen oder - wie das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* - auch nur gegenstandslosen Anspruch zu erheben:

„It is obvious that the development of Suprematism through colour has arrived at black and white in which one must see a full personality, imagelessness, non-objectivity, balance, indifference, the state situated outside time, but black stands behind white, and in this one may yet understand this order, that black possibly still cherishes the hope of manifesting within itself something unknown which forces man to imagine and await at least something, but the white quadrangle which follows seems to indicate that everything is light, and that in this disc there is not a single spot, or difference, and that nothing will emerge from it in the form of an object.“¹⁰⁴

Malewitsch erreichte in diesem dritten Stadium, nach der schwarzen und farbigen Entwicklungsperiode, die reinste Stufe des Suprematismus in der Farbe Weiß.¹⁰⁵ Das monochrom weiße Gemälde verzichtet von der Ferne betrachtet auf Kontraste oder Strukturen und läßt alle Dinge aufgehen in dem von Malewitsch verlangten Ideal der Gleichheit:

„Der gegenstandslosen Gleichheit kommt vielleicht der Ingenieur bei der Konstruktion einer Maschine am nächsten: Bei der Maschine gibt es weder äußerlich noch innerlich wichtige oder unwichtige Teile. Sie funktionieren nur, weil alle Teile funktionieren. Darin könnte man Merkmale der gegenstandslosen Gleichheit erblicken, die in der weißen Gegenstandslosigkeit des Suprematismus uneingeschränkt zum Ausdruck kommt.“¹⁰⁶

Dieses ebenbürtige Vorhandensein immerhin zweier Komponenten - dem quadratischen Bildträger und dem ihm innewohnenden schräg nach oben versetzten Quadrat - beschränkt sich jedoch nur zum Schein auf zwei Dimensionen. Anhand der heutigen Hängung des *Weißes Quadrates auf weißem Grund* im New Yorker Museum of Modern Art (Abb.1), kann der Betrachter deutlich näher vor dem Bildwerk Aufstellung nehmen, wodurch dessen Inhalt lesbar wird. Zum Vorschein treten sowohl malerische Strukturen und fein gearbeitete Linien, als auch differenzierte Nuancen der Farbe Weiß.

Die mit beinahe unsichtbaren Pinselstrichen erzeugte Struktur der insgesamt weißen Fläche erstreckt sich quer über den Bildträger. Abrupt unterbrochen wird diese automatisch von links nach rechts verlaufende Leserichtung durch das schräg eingestellte, ebenfalls weißfarbene Viereck, welches dem rechten oberen Bildrand zustrebt. Obwohl sich die Struktur der geschmeidigen kurzen Pinselstriche auch innerhalb dieser Form wiederholt, nimmt man das kleinere der beiden Quadrate als eigenständiges Element wahr. Als solches wird es auch von Malewitsch eingesetzt, worauf bereits der Arbeitsprozeß verweist: die suprematistische Figur

¹⁰³ MALEWITSCH, Suprematismus - 34 Zeichnungen (1920/1974), n.p.

¹⁰⁴ Malewitsch, Non-Objectivity (n.d.), in: ANDERSEN, Vol.III, 1976, S.83.

¹⁰⁵ Vgl.: MALEWITSCH, Suprematismus - 34 Zeichnungen (1920/1974), n.p.

¹⁰⁶ Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.72.

wird anhand einer Papierschablone vorskizziert.¹⁰⁷ Die daraus resultierenden Bleistiftspuren bleiben bestehen und akzentuieren das hartkantige Aufeinandertreffen beider Formen. Der anfängliche Eindruck einer ebenmäßigen, weißen Fläche kann nicht bestätigt werden.

Abgesehen von ihrer unterschiedlichen Größe differieren die beiden Quadrate noch in einem weiteren Punkt, nämlich in ihrer farblichen Abstufung. Der quadratische Bildträger erhält eine minimal dunklere weiße Abtönung, aus welchem das reine Weiß des kleineren Vierecks hervorsticht. Es scheint vor dem milchigen Hintergrund zu schweben, oder aber jederzeit in die Tiefen des unendlichen Raumes zurückweichen zu können. Aus der flachen Bildwand und damit von der zweiten Dimension in die dritte vorzustößen, gelingt Malewitsch alleine durch die scheinbare Beweglichkeit eines der beiden gleichberechtigten malerischen Elemente und anhand der farblichen Facettierung beider Quadrate.

Malewitsch wersetzt sich im *Weißes Quadrat auf weißem Grund* einer streng monochromen Anwendung der Farbe Weiß, erreicht aber gleichzeitig die von ihm geforderte Gleichberechtigung der einzelnen Formen untereinander, indem sich diese gegenseitig bedingen, tragen und fordern.

„Die malerische Gegenstandslosigkeit kann eine ästhetische Konstruktion sein, wenn es um die Übereinstimmung der Farben geht, sie kann aber auch - wie im weißen Suprematismus - einfaches Wirken außerhalb ästhetischer Gesetze sein.“¹⁰⁸

C. II. 2. Theorie und Praxis im Umgang mit Weiß

„Wir haben das ornament überwunden, wir haben uns zur ornamentlosigkeit durchgerungen. Seht, die zeit ist nahe, die erfüllung wartet unser. Bald werden die straßen der städte wie weiße mauern glänzen. Wie Zion, die heilige stadt, die hauptstadt des himmels. Dann ist die erfüllung da.“¹⁰⁹

[Adolf Loos]

C. II. 2. 1. Die Farbe Weiß in Malewitschs Schriften

C. II. 2. 1. 1. Die „reine weiße gegenstandslose Natur“¹¹⁰ des Kasimir Malewitsch

Für Goethe prophezeit sich in der „Abneigung vor Farben“ eine „Unsicherheit des Geschmacks“. Die alltägliche Nutzung der weißen Farbe künde von einer „Schwäche des

¹⁰⁷ Vgl.: CRONE, S.128.

¹⁰⁸ Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.126.

¹⁰⁹ LOOS, Adolf, Ornament und Verbrechen (1908), Sämtliche Schriften, hg.v. Franz Glück, 2 Bde., Bd.1, Wien-München 1962, S.278.

¹¹⁰ Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.217.

Organs, die sich gern in das völlige Nichts flüchtet“.¹¹¹ Eben dieses völlige Nichts strebt Malewitsch an und verleiht ihm in seinen Bildern die Farbe Weiß. In der weißen Suprematie erlischt der Gegenstand, der Sinn und das Ziel menschlichen Strebens - und damit die Malerei. Die durch das Weiß verkörperte vollkommene Negation alles Gewesenen und Seienden, hin zu einer Leere, einer weißen Wüste, entspricht den weiter oben angestellten Überlegungen zur Kehrseite der Farbe Weiß.¹¹² Offensichtlich verspürte Malewitsch genau diese Ambivalenzen angesichts seines Vorstoßens in weiße Dimensionen und gesteht:

„Auch mich erfüllte eine Art Scheu bis zur Angst, als es hieß ‘die Welt des Willens und der Vorstellung’ zu verlassen, in der ich gelebt und geschaffen hatte und an deren Tatsächlichkeit ich geglaubt hatte.

Aber das beglückende Gefühl der befreienden Gegenstandslosigkeit riß mich fort in die ‘Wüste’, wo nichts als die Empfindung Tatsächlichkeit ist ... - und so ward die Empfindung zum Inhalt meines Lebens. Es war dies kein ‘leeres Quadrat’, was ich angestellt hatte, sondern die Empfindung der Gegenstandslosigkeit.“¹¹³

Die zunächst nihilistisch anmutenden theoretischen Ausführungen Malewitschs nehmen ihren Ausgangspunkt in der Annullierung der Farben bis auf zunächst drei. Der Künstler spricht hier von einer „folgerichtigen Entwicklung des Suprematismus“, bei der zu einer schwarzen und weißen Phase die Buntfarbe Rot hinzukommt.¹¹⁴ Hierin verfährt er nach der sprachlichen Entstehungsreihenfolge von Farbbezeichnungen, wie sie von den Anthropologen Berlin und Kent untersucht werden, wonach eine jede Sprache zuerst eine Farbvokabel für Weiß, dann für das Schwarze entwickle. Erst danach schließt sich der erste Buntwert an, ein Farbbegriff für Rot.¹¹⁵ Innerhalb dieser universellen Farbentrias bilden die weißen Kompositionen Malewitschs den Kulminationspunkt der suprematistischen Idee.

Als Voraussetzung für dieses weiße Nichts, den absoluten Null-Punkt, fordert Malewitsch ein verändertes Bewußtsein der Gesellschaft. Auch diese müsse ihre Bedürfnisse auf ein Nichts, den Null-Punkt reduzieren. „Materielle Bedürfnisse [...] verglühen im suprematistischen Realismus der Weißen Welt!“¹¹⁶, denn „der weiße Suprematismus kennt nicht mehr den Begriff des Materials [...]“.¹¹⁷ Zum Vorschein komme der „reine Mensch“, welcher von einer weißen suprematistischen Welt umfaßt werde und der die „herrschende Idee der weißen Menschheit“ bilde. „Das Bewußtsein der weißen Menschheit ist gegenstandslos“¹¹⁸, wodurch

¹¹¹ GOETHE, Farbenlehre, § 841; vgl. hierzu Kapitel B.IV.3. Goethes sinnlich-sittliche Überlegungen.

¹¹² Vgl. hierzu die Ausführungen zur Ambivalenz weißer Farbsymbolik: B.V.2. Das Gegenteil von Weiß ist Weiß.

¹¹³ MALEWITSCH, Die gegenstandslose Welt, Bauhausbuch Bd.11 (1927), S.66.

¹¹⁴ Vgl. hierzu: Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.89-90 sowie DITTMANN, S.409.

¹¹⁵ Vgl.: BERLIN, S.105 sowie Kapitel B.II. Übergreifender sprachlicher Ursprung.

¹¹⁶ Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.226.

¹¹⁷ Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.212.

¹¹⁸ Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.227.

sich neben einer ursprünglich materialistischen Gesinnung auch eine soziale Rangordnung erübrige. Zudem verkörpere der gegenstandslose Suprematismus den „Null-Punkt aller Beweise für kulturelle Erscheinungen.“¹¹⁹ Ziel sei die Einheit aller Empfindungen, anhand welcher „alle Unterschiede, jede Betriebsamkeit der farbigen wie auch der schwarzen Erregung [...] vom Weiß absorbiert [werden]. Es wird ein heftiger Widerstreit unter den farbigen Erregungen ausbrechen, doch wird die Erforschung der Bewegung der Entwicklungszentren des Menschen beweisen, daß im Endergebnis alles zum weißen Zustand hinstrebt.“¹²⁰

Im *Weißes Quadrat* sieht Malewitsch den Schlüssel, alle bisherigen gesellschaftlichen und kulturellen Hemmnisse zu bezwingen.¹²¹ Material und Farbe verschwinden. „Alles kommt zum weißen Zustand, zur höchsten Geometrie des Bewußtseins. [...] Alles ist zum einheitlichen Weiß gelangt.“¹²² In der weißen Gegenstandslosigkeit verlieren sich alle Unterschiede und es herrscht Schweigen.¹²³

Als künstlerische Instanz reduziert sich selbst Malewitsch auf die Stufe „nil“: „But I transformed myself in the zero of form and emerged from nothing to creation, that is to Suprematism, to the new realism in painting - to non-objective creation“.¹²⁴ In seinem „Suprematistischen Spiegel“¹²⁵ von 1923 setzt er folgerichtig alles auf diese Stufe: Gott, die Seele, den Geist, das Leben und die Religion, Technologie, Kunst und die Wissenschaften, den Intellekt und eine Weltanschauung, Arbeit, Bewegung, Raum und Zeit. „In other words one can say that there are no signs of any existence, it seems as though the painterly canvas proves the latter by the fact that representation of space, time, depth, and of all that which exists in true authenticity, does not exist.“¹²⁶

¹¹⁹ Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.118. Felix Philipp Ingold, der die Menschheitskultur trefflich als ein „Treibhaus des Divergen“ schildert, bezeichnet Malewitschs Forderung als eine „Rückkehr ins Unvordenkliche“; vgl.: Ingold, Felix Philipp, „Kunst“-Kunst; „Lebens“-Kunst, Zehn Paragraphen zu Kazimir Malevičs suprematistischer Ästhetik, in: FEDJUSCHIN, Victor B. (Hg.), Kasimir Malewitsch. Über die neuen Systeme in der Kunst, 1919, Zürich 1988, S.28-34, hier S.29.

¹²⁰ Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.227.

¹²¹ „Das weiße Quadrat ist der Schlüssel zum Beginn einer neuen klassischen Form, eines neuen klassischen Geistes. Der menschliche Geist, der durch vierundzwanzig oder fünfundzwanzig Jahrhunderte, durch ein Chaos verzerrter Formen und farbiger Bonbonnieren der menschlichen Kulturen geschritten ist, gelangt nunmehr zu einer neuen dynamischen Erregung, die sich in suprematistischen Formen, im suprematistischen Klassizismus der Gegenstandslosigkeit verwirklicht.“, in: Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.224.

¹²² Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.228-229.

¹²³ Vgl.: Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.127.

¹²⁴ Malewitsch, From Cubism and Futurism to Suprematism. The new Realism in Painting (1915/16), in: ANDERSEN, Vol.I, 1968, S.37.

¹²⁵ Malewitsch, The Suprematist Mirror, Mai 1923, St. Petersburg, in: ANDERSEN, Vol.I, 1968, S.224-225, hier S.224. Das bündige Manifest wurde für die Ausstellung an der St. Petersburger Kunstakademie „Petrograd Artists of All Directions 1919-1923“ verfaßt und ist auf den 17. Mai 1923 datiert. Das Schriftstück ist im Dokumentenanhang einzusehen (VIII.).

¹²⁶ Malewitsch, Non-Objectivity (n.d.), in: ANDERSEN, Vol.III, 1976, S.59.

Hiermit scheint ein endgültiger Schlußpunkt gesetzt. Die Negation von Gewesenem und Seiendem ist jedoch nur eine scheinbare und die „Stufe 0“ ist für Malewitsch nicht die unterste, sondern lediglich die niedrigste, der Ausgangspunkt zu einem erneuten Aufstieg. Bereits in Kandinskys Farbeinschätzungen gilt, daß lediglich das Schwarze ohne Möglichkeiten sei, „[...] WIE EIN TOTES NICHTS NACH DEM ERLÖSCHEN DER SONNE, WIE EIN EWIGES SCHWEIGEN OHNE ZUKUNFT UND HOFFNUNG KLINGT INNERLICH DAS SCHWARZ.“¹²⁷

Ganz im Gegensatz hierzu beschreibt Kandinsky das Weiße: „ES IST EIN SCHWEIGEN, WELCHES NICHT TOT IST, SONDERN VOLLER MÖGLICHKEITEN. [...] Es ist ein Nichts, welches jugendlich ist oder, noch genauer, EIN NICHTS, WELCHES VOR DEM ANFANG, VOR DER GEBURT IST. SO KLANG VIELLEICHT DIE ERDE ZU DEN WEIßEN ZEITEN DER EISPERIODE.“¹²⁸

Der einst negative Unterton des Endgültigen, der dem weißen Nichts anhaftet, verliert sich in der hoffnungsschwangeren Aussage sowohl bei Kandinsky als auch ein Jahrzehnt später in Malewitschs Vorstellung des weißen Suprematismus. Die bei Kandinsky bereits angedeuteten Möglichkeiten zu einem neuen Anfang äußern sich im weißen Suprematismus in einer Aufhebung von gesellschaftlichen Unterschieden, einer Absage an die Leere, in einer Befreiung von Zwängen und der Überwindung der Sinnlosigkeit.

Malewitsch beschreibt 1922 in seinem Text über den „Suprematismus – Die gegenstandslose Welt“ ein Nichts, von dem sich die Menschheit bislang lediglich eine irriige Vorstellung macht. Das „Nichts‘ als Untätigkeit, als Leere“ aufzufassen, sei falsch. Vielmehr bedeute „dieses ‚Nichts‘ [...] durchaus nicht Leere, sondern das Wirken in einer Sphäre, in die der Mensch bisher noch nicht einzudringen vermochte.“¹²⁹ Malewitsch kündigt von einer neuzeitlichen Epoche und nimmt dabei denselben Ausgangspunkt wie vor ihm Kandinsky in einem „NICHTS, WELCHES VOR DEM ANFANG, VOR DER GEBURT IST.“¹³⁰ Malewitsch bezeichnet den künftigen Zeitabschnitt als eine „Epoche der Gegenstandslosigkeit“, deren Keim vom weißen Suprematismus gebildet wird, „der die Befreiung von allen überkommenen Vorstellungen bringt und in die Einheit, in das befreite ‚Nichts‘ einmündet.“¹³¹ Er kommt zu

¹²⁷ KANDINSKY, S.98.

¹²⁸ KANDINSKY, S.96. Eine genaue Auseinandersetzung über Kandinskys Einschätzung der Farbe Weiß findet sich in der Recherche zum Phänomen der Farbe Weiß: [A.IV.2.4. Wassily Kandinsky](#).

¹²⁹ Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt* (1922), in: HAFTMANN, S.139.

¹³⁰ KANDINSKY, S.96. Ob die Übereinstimmungen in den Schriften der beiden Russen gewollt sind oder rein zufällig, ist bis heute ein strittiger Punkt. Beide Möglichkeiten sind meines Erachtens denkbar. Für die hier angestellten Überlegungen ist eine Antwort auf diese Frage jedoch nicht von Relevanz.

¹³¹ Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt* (1922), in: HAFTMANN, S.159.

dem Schluß: „Im weiten Raum kosmischer Feiern errichte ich die weiße Welt der suprematistischen Gegenstandslosigkeit als Manifestation des befreiten Nichts!“¹³²

Im Vordergrund des ersten, hier in Auszügen zitierten, Textabschnittes von Malewitschs Schrift „Suprematismus – Die gegenstandslose Welt“, steht vor allem die „reine Erkenntnis“ des befreiten Nichts in der weißen Suprematie. Der zweite Text erläutert den „Suprematismus als Gegenstandslosigkeit“.¹³³ Die sich aus dem neuen Bewußtsein der Bürger ergebenden Konsequenzen sind nach Malewitschs Verständnis als ausschließlich positiv zu bewerten. Auch Felix Philipp Ingold versteht Malewitschs Gedanken zum „phänomenale[n] Weiße[n]“ als „höchste menschliche Weisheit [...], die keinen Unterschied mehr kennt zwischen Geist und Materie, Subjekt und Objekt, Sein und Schein [...]“.¹³⁴ In seiner idealisierenden Überschwenglichkeit spricht Malewitsch von einer „Erregung“ als „höchste Kraft (weiße Kraft)“, welche die Menschen nach innerer Vollkommenheit streben lässt.¹³⁵ Zunächst erscheint hier die Farbvokabel (Weiß) noch in Klammern. Daß Malewitsch sein Ideal ausdrücklich an dieser Farbe festmacht, wird aus dem weiteren Textverlauf ersichtlich: „Die Bewegung des Suprematismus [...] ist auf dem Weg zur reinen weißen gegenstandslosen Natur, zu weißen Erregungen, zum weißen Bewußtsein und zu weißer Reinheit als der höchsten Stufe jeden Zustandes, [...] wobei Weiß das Wachstum oder das Lebensalter der Natur kennzeichnet.“¹³⁶ Weiß bietet demnach den einzigen Ausweg aus der Sinnlosigkeit unseres Daseins¹³⁷ und läßt uns alle limitierenden Grenzen überwinden: „Doch bedeutet der weiße Suprematismus noch keineswegs eine endgültige Grenze, vielmehr ist er nur der weiße Weg der Bewegung des weißen Systems“¹³⁸; denn: „[...] there is no limit, there is no beginning, there is no finality [...]“.¹³⁹

¹³² Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt* (1922), in: HAFTMANN, S.194.

¹³³ Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt* (1922): Teil I – Suprematismus: Suprematismus als reine Erkenntnis, S.39-194, Teil II – Suprematismus: Suprematismus als Gegenstandslosigkeit, S.195-254, in: HAFTMANN.

¹³⁴ Ingold, Felix Philipp, *Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič*, in: BOEHM, Gottfried (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S.367-410, hier S.396.

¹³⁵ Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt* (1922), in: HAFTMANN, S.196-197.

¹³⁶ Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt* (1922), in: HAFTMANN, S.217.

¹³⁷ Malewitsch warnt vor der „Gewalt der Sinnlosigkeit“ wie folgt: „Wir brauchen aber nur einmal über die Grenzen unseres Erdballs hinauszusehen, einen Blick in die Endlosigkeit der Finsternis werfen, in der wirbelnd ungezählte Sonnen kreisen – und wir würden erkennen, womit wir es zu tun haben; wir würden erkennen, daß wir von der Gewalt einer Sinnlosigkeit einer Ordnung erfasst sind, aus deren Umklammerung wir uns nicht befreien können. Grauen würde den Menschen erfassen, wenn er seine Machtlosigkeit gegenüber der Gewalt der Sinnlosigkeit erkennen würde. Wenn der Mensch sich trotzdem sicher in seinem Verstand fühlt, kühn, stolz, überheblich und prahlerisch ist und glaubt, die Sinnlosigkeit besiegen zu können, so nur, weil er noch nicht richtig über die Grenzen des Erdballs hinausgeblickt hat.“; in: Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt* (1922), in: HAFTMANN, S.246.

¹³⁸ Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt* (1922), in: HAFTMANN, S.229.

¹³⁹ Malewitsch, *Non-Objectivity* (n.d.), in: ANDERSEN, Vol.III, 1976, S.60.

Malewitsch wagt im folgenden eine übermütig anmaßende, gleichzeitig jedoch beschwörende und bis heute viel zitierte Aufforderung, die anhand dieser Untersuchungen eine neue Sichtweise des weißen Suprematismus erlaubt:

„You are in the nets of the horizon, like fish!
We, Suprematists, throw open the way to you.
Hurry!
- For tomorrow you will not recognize us.“¹⁴⁰

Malewitsch schafft es, die beiden so gegensätzlichen Pole der Farbe Weiß des „befreiten Nichts“ und des „Suprematismus als weiße Natur“¹⁴¹ zu einen. Er beschwört alle bislang in der ikonologischen Recherche dieser Arbeit ermittelten Aspekte zur Farbe Weiß, die sich über die Jahrhunderte hinweg in unser – und auch sein – kulturelles Gedächtnis eingepägt haben.¹⁴² Hauptsächlich spielt der Künstler dabei die beängstigende Komponente des Weißen als Verkörperung des Nichts aus gegen das bejahende Potential der Farbe Weiß als Symbol der Reinheit – im religiösen wie auch wörtlich gemeinten Sinne – und des Lichtes.

Die Farbe Weiß wird bei Malewitsch letztlich zu einem Ideal stilisiert.

Eben hieraus resultiert das *Weißes Quadrat auf weißem Grund*, welches „Anfang und Abschluß bedeutet.“¹⁴³ Malewitsch gelingt es, das Nichts in seinen weißen Bildern sichtbar zu machen. Nun klingt das Weiß „wie Schweigen, welches plötzlich verstanden werden kann.“¹⁴⁴

C. II. 2. 1. 2. Malewitschs Fenster zu einer weißen Dimension

Die Kunstwissenschaft geht Recht in der Annahme, daß mit Malewitschs weißen Leinwänden erstmals der Nullpunkt in der Malerei erreicht sei, ein Nullpunkt, welcher, wie oben erläutert, unerlässlich für einen erneuten und unbelasteten Aufbruch ist. Bachmayer fehlt deshalb in seiner Folgerung, wenn er das Sujet der Malerei Malewitschs einem Nullpunkt der Fläche gleichsetzt und darin einen raum- und zeitlosen Zustand der Undurchdringlichkeit sieht.¹⁴⁵

¹⁴⁰ Malewitsch, *From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Realism in Painting (1915/16)*, in: ANDERSEN, Vol.I, 1968, S.41.

¹⁴¹ Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt (1922)*, in: HAFTMANN, S.224.

¹⁴² Relevant hierfür sind die folgenden Kapitel in dieser Arbeit: B.III. Religiöse Symbolik der Farbe Weiß, B.IV. Kulturhistorische Symbolik der Farbe Weiß und B.V. Dialektische Symbolik der Farbe Weiß, hier insbesondere das Kapitel B.V.2. Das Gegenteil von Weiß ist Weiß.

¹⁴³ Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt (1922)*, in: HAFTMANN, S.229.

¹⁴⁴ KANDINSKY, S.96.

¹⁴⁵ Bachmayer, Hans Matthäus, *Ek-stase, Implosion, An-artiste*, in: BACHMAYER, S.22-47, hier S.34. Vgl. auch CRONE, S.136. Nur wenige Forschungsarbeiten zu Malewitsch verneinen vehement die Tiefenwirkung suprematistischer Arbeiten und widersetzen sich damit gleichzeitig den Aussagen des Künstlers. Bei eingehender Betrachtung der Gemälde läßt ein empfängliches Auge eine dreidimensionale visuelle Auffassung zu. Dafür sorgen unter anderem optisch-physikalische Gesetze, wie sie sowohl in der Recherche zur Bedeutung und

Malewitschs suprematistische Bilder sind aber keineswegs undurchdringlich, sondern eröffnen dem Betrachter eine neue Dimension von Raum und Zeit. Beides erfährt durch den Suprematismus eine Neu-Definition. Zwar benennt Malewitsch Raum und Zeit wie herkömmlich numerisch als die dritte und die vierte Dimension. Seine Interpretation übersteigt jedoch unser Vorstellungsvermögen und bedeutet eine Erweiterung nicht nur des euklidischen Raumes, sondern - weit mehr noch - unseres überlieferten Weltbildes. Malewitsch benennt diese neue Dimension als eine weiße.

Alleine, das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* entpuppt sich bei eingehender Betrachtung sowohl malerisch als auch seine Botschaft betreffend als bei weitem unspektakulärer als das ihm nachfolgende *Weißes Quadrat auf weißem Grund*. Eine ästhetische Umsetzung weißer Zeiträume verwirklicht Malewitsch am eindrucksvollsten in all seinen Weiß-in-Weiß-Kompositionen. Vor allem jene sind es, anhand derer er genau definiertes suprematistisches Ideengut zur Farbe Weiß darlegt und in die fünfte Dimension schreitet.

Eine wissenschaftliche Definition der Dimensionen bedeutet keine neue Erkenntnis zu Lebzeiten des russischen Malers. Der Punkt bezeichnet die nullste Dimension, seine Ausdehnung als Linie in der ersten Dimension führt anhand einer weiteren Linie im 90°-Winkel angesetzt zur zweiten Dimension der Fläche und das Hinzufügen eines weiteren Vektors im Koordinatensystem bildet den dreidimensionalen, euklidischen Raum, in dem wir uns bewegen. Die vierte Dimension erfährt durch Albert Einstein eine definitorische Erweiterung und steht in Zusammenhang mit seinen Texten zur Relativitätstheorie. Der Veröffentlichung des Kernstücks der Relativitätstheorie von 1916 (generelle Relativitätstheorie) ging eine erste Schrift von 1907 (spezielle Relativitätstheorie) voraus. Beide Texte erfuhren nicht nur weltweit Anerkennung, sondern ebensolche unverzügliche Verbreitung. Inwiefern Malewitsch davon Kenntnis nahm, ist nicht nachweisbar, aber durchaus wahrscheinlich, betrachtet man seine Schriften. In einem Text über die Gegenstandslosigkeit bringt er zum Ausdruck, wie selbstverständlich ihm das Wissen in der Gesellschaft um diese vier Dimensionen scheint: „The same person who wishes to express [the world] through means of dimension, has already created its multiplicity of facets and has annihilated the world, he has created an inclined plane which has become an element of multifaceted; amalgams given birth to two, three, four dimensions.“¹⁴⁶

Es ist jedoch äußerst fragwürdig, ob die Gesellschaft, zu der Malewitsch mit seinen Texten spricht, ihm gedanklich wenigstens in die vierte Dimension folgen kann. Malewitsch

Deutung der Farbe Weiß erläutert (**B.VI.4. Synästhesien zur Farbe Weiß**) und auch im weiteren Textverlauf für die Rezeption der Werke Malewitschs herangezogen werden.

¹⁴⁶ Malewitsch, Non-Objectivity (n.d.), in: ANDERSEN, Vol.III, 1976, S.59.

unterstellt ein Wissen, welches komplexer ist, als wir uns – und vielleicht er sich – eingestehen möchten. Wollten wir uns die vierte Dimension vorstellen, so gehen wir aus vom dreidimensionalen Raum. Außerhalb dieses Raumes denke man sich einen Punkt und von diesem ausgehend folgt man allen Richtungen, welche kugelförmig in den Raum ausstrahlen. Nun schließt man alle eben gewonnenen Richtungen aus. Die so im vierdimensionalen Raum verbleibenden Richtungen – senkrecht auf alle bislang möglichen Richtungen angeordnet – sind für unser dreidimensionales Vorstellungsvermögen nicht mehr denkbar. Ein vierdimensionaler *Hyperraum* entsteht. Dieser beinhaltet vier lineare Vektoren, die in voneinander unabhängige Richtungen verlaufen. Drei davon umzeichnen den euklidischen Raum, einer beschreibt den Verlauf der Zeit.

Wie erläutert, setzt die vierte Dimension nebst einem räumlichen System auch die Teilhabe einer vierten Koordinate, des Faktors Zeit, voraus. Einstein vermittelt in seiner Relativitätstheorie eine neue Idee von Zeit als einer relativen Größe, welche nicht zwangsläufig als chronologisch verlaufender Strang gesehen werden darf. Die simultane Wahrnehmung von Objekten in Raum und Zeit ist damit nicht nur als unwichtig markiert, sondern wird anhand Einsteins Theorie als nicht mehr existent erachtet. Der Physiker widerspricht einer geschlossenen Realität von Raum und Zeit und verändert das bisherige Wahrnehmungsschema Newton'scher Erkenntnis, welches bis ins 19. Jahrhundert Gültigkeit besessen hat.

An dieser Stelle sei nur am Rande Zeugnis davon abgelegt, daß Malewitsch durchaus von diesen Theorien Kenntnis hatte und sich ebenfalls mit der Idee simultan stattfindender Ereignisse außerhalb einer zeitlichen Logik auseinandersetzte. 1913 entstand die Druckgraphik *Gleichzeitiger Tod eines Mannes im Flugzeug und im Zug*, in der sich der Künstler ganz bewußt auf aktuelle physikalische Diskussionen und die Einsichten Einsteins berief.¹⁴⁷

Will man sich weiter in Malewitschs Gemälde wortwörtlich vertiefen, so muß man sich die darin innewohnenden Begriffe von Raum, Zeit und der daraus resultierenden Dynamik bewußt machen. Sich zu bewegen heißt, Zeit im Raum zu verbringen. Bewegung bedeutet gleichermaßen eine örtliche und zeitliche Veränderung im Raum. Und daher rührt die Dynamik der Bilder Malewitschs. Diese erzielt er bereits im zweidimensionalen Raum. Im selben Jahr wie das *Schwarze Quadrat* entsteht das Gemälde *Verlängerte Ebene*. Es stellt ein schwarzes Rechteck dar, welches sich in der Mitte der Leinwand beinahe über die gesamte Bildfläche quer erstreckt. Sowohl die Wortwahl Malewitschs der *Ebene*, als auch die Vokabel

¹⁴⁷ Vgl. auch: CRONE, S.145 und S.148.

„erstrecken“, welche ich in der Werkbeschreibung benutze, deutet auf die Zweidimensionalität des Gemäldes hin. Wenn auch die zur weißen Umgebung nicht parallel gesetzten Kanten des schwarzen Rechteckes wie schon im *Schwarzen Quadrat auf weißem Grund* ein gewisses Ausbrechen aus dem Rahmen und damit Bewegung suggerieren, so sind doch beide Bilder in flächiger Manier auf der Leinwand aufgetragen und wirken deshalb in erster Linie plan. Zeitlich zwischen dem *Schwarzen Quadrat* und dem *Weißem Quadrat* anzusiedeln ist das rotfarbene. Es trägt den zusätzlichen Titel *Malerischer Realismus einer Bäuerin in zwei Dimensionen, genannt: Rotes Quadrat*, wodurch einerseits wörtlich auf die Flachheit des Bildes verwiesen und andererseits indirekt der Aspekt der Malerei betont wird, welche immer noch in der zweiten Dimension stattfindet. Auch das *Rote Quadrat* befindet sich in leichter Schräglage und täuscht so zumindest eine flächenparallele Bewegung vor.¹⁴⁸ Daß es sich innerhalb der zweiten Dimension um eine limitierte Bewegungsfreiheit handeln muß, darauf verweist der Künstler selbst: „Man sagt ja auch, daß ein Gemälde nur den E i n d r u c k von Raum, Entfernung, Gewicht vermittelt. Dann drängt sich aber auch die Frage auf, ob alles, was wir für Wirklichkeit halten, nicht auch nur Eindruck ist, ob das, was wir für Raum und Dimension halten, auch tatsächlich Raum und Dimension ist. Ungeachtet dieser berechtigten Zweifel vertieft die Allgemeinheit in ihrem Bewußtsein immer mehr die Vorstellung von Raum und Dimension.“¹⁴⁹

Malewitsch dringt deshalb in seinen weiteren Arbeiten vor in die dritte und vierte Dimension. Es ist entscheidend zu begreifen, wie er dies anhand einer zweidimensionalen Leinwand zu Wege bringt. Meist verstricken sich in den suprematistischen Kompositionen eine Vielzahl an geometrischen Elementen, überlagern sich, schweben über, unter und voreinander. Immer vor weißen Gründen. Einzelne Objekte scheinen Zeit im Raum zu verbringen.¹⁵⁰ Sie bewegen sich. Sie entwickeln Dynamik.¹⁵¹ Malewitsch macht dies anhand einzelner Titel deutlich: *Malerischer Realismus: Junge mit Tornister – Farbige Massen in der 4. Dimension* oder *Suprematismus: Malerischer Realismus eines Fußballspielers, Farbmassen in der 4. Dimension*, beide aus dem Jahr 1915. Malewitsch verweist hier nicht nur explizit auf die vierte Dimension, sondern spricht von *Massen*, welche bekanntlich eine Ausdehnung hin zur

¹⁴⁸ Hier seien nur zwei der Bilder Malewitschs genannt, in denen bereits im Titel auf die Zweite Dimension verwiesen wird. Eben Gesagtes gilt aber ganz genauso für *Suprematismus (Selbstporträt in zwei Dimensionen)* aus dem Jahr 1915 und weitere Arbeiten.

¹⁴⁹ Malewitsch, *Suprematismus - Die gegenstandslose Welt* (1922), in: HAFTMANN, S.198-199.

¹⁵⁰ Malewitsch selbst unterstützt diese These in seinen theoretischen Äußerungen: „The development of white is not limited to a colour basis, or a result of the oscillation of colour; it is an expression of something more profound, it points to my transformation in time. My imagining of colour stops being colourful, it merges into one colour – white.“, in: Malewitsch, *In Nature there exists ...* (1913 oder 1916-1917), in ANDERSEN, Vol.IV, 1978, S.31-35, hier S.34.

¹⁵¹ Vgl. auch: BLEYL, S.35.

Dreidimensionalität besitzen. Die vierte Dimension bringt der Maler anhand der Beweglichkeit dieser Massen¹⁵² zum Ausdruck.

In Malewitschs Kompositionen des „Dynamischen Suprematismus“¹⁵³ tummeln sich vor weißem Hintergrund eine Vielzahl geometrischer Figuren in unterschiedlichsten Farben - Quadrate, Rechtecke, Kreise, Trapeze, Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen. Bleyl beschreibt das Zusammenspiel von Form und Farbe so: „Die Organisation der Farbformen geschieht nicht in Hinsicht auf Ästhetik oder unter Anwendung ästhetischer Systeme. Sie erfolgt vielmehr aus der freigesetzten Eigendynamik der Elemente. Die Farbformenergien organisieren quasi selbst die Komposition je nach ihrem Gewicht, ihrer Geschwindigkeit und Bewegungsrichtung, was als Definition auch für Planeten und Flugkörper gelten könnte.“¹⁵⁴

Das heißt, auch hier ist wiederum die Absicht der Darstellung von Bewegung im Raum gegeben. Dies erreicht Malewitsch durch Drehungen, Teilung und Überlagerung der einzelnen Elemente. Aber auch, wie eben bemerkt, durch die drei Faktoren Gewicht, Geschwindigkeit und Bewegungsrichtung. Die Anwendung synästhetischen Wissens verhilft Malewitsch zu einer malerischen Umsetzung dieser Aspekte auf der weißen Leinwand.¹⁵⁵

Unterschiedliches Gewicht der Objekte im Raum erzielt der Künstler durch die abwechselnd schwer oder leicht wirkende Farbigkeit. Dunkle Elemente erscheinen schwerer als hellfarbene. Dies gilt ebenfalls für großflächige Formen im Vergleich mit den kleineren Flugkörpern. Aggressive Farbigkeit erzeugt eine vermeintliche Schnelligkeit einzelner Elemente. Bewegungsrichtungen werden oftmals durch eine perspektivische Verkürzung von Formen angegeben. Aus Kreisen werden Ellipsen, kubische und rechtwinklige Formen verwandeln sich in Trapeze, Parallelogramme und Dreiecke.¹⁵⁶ An manchen Stellen der Leinwand findet sich eine Verdichtung von Objekten, während sich am entgegen gesetzten Ende des Bewegungsverlaufes nur noch wenige verstreute Elemente finden. Diese oftmals winzigen versprengten Splitter tragen keine Buntfarben mehr, wie das in Malewitschs suprematistischer Komposition von 1915 der Fall ist, und täuschen damit vor, in

¹⁵² Daß diese Massen nicht alleine als Abstraktion zu sehen sind, wird ebenfalls durch den Titel bekannt gegeben. Malewitsch stellt anhand geometrischer Formen einmal einen Jungen, im anderen Fall einen Fußballspieler dar. Beide Male sind es Menschen, an welche der Künstler denkt, lebendig, sportlich, jung und somit immens beweglich.

¹⁵³ Die nun folgenden Ausführungen sind in so vielen der suprematistischen Werke Malewitschs nachweisbar, daß es nicht nötig ist, hier konkrete Beispiele anzuführen.

¹⁵⁴ BLEYL, S.35-36.

¹⁵⁵ Siehe hierzu die Untersuchungen zu synästhetischen Effekten der Farbe Weiß: B.VI.4. Synästhesien zur Farbe Weiß.

¹⁵⁶ Vgl. hierzu auch: SHADOWA, S.47: „Erst die dialektisch verbundenen Kontraste der Formen, ihrer Maßstäbe, ihrer Farben, ihrer Bewegungsrichtung erzeugen den Effekt der Räumlichkeit, die Wirkung einer besonderen dynamischen Harmonie. Der Betrachter assoziiert auf der Fläche die Welt eines mehrdimensionalen, vielschichtigen Raumes, einer Bewegung gleichsam in immerwährender Zeit.“

unerkennbare Ferne zu entrücken.¹⁵⁷ So bildet Malewitsch eine Gliederung des Raumes aus, welche dynamische Sichtachsen preisgibt. Die weißfarbene, unendliche Leinwand bietet diesem Treiben keinerlei Widerstand.

Es ist aber ebenso erstaunlich, wie Malewitsch nicht nur Dynamik anhand eines In- und Miteinanders vieler Elemente innerhalb eines Gemäldes erzeugt, sondern gleichfalls ein einzelnes Objekt zum Schweben bringt. In seinem *Suprematistischen Gemälde* von 1917/18 ist ein gelbes, sich in den Bildraum verjüngendes Rechteck zu sehen, von welchem Matthew Drutt glaubt, es „[...] verklingt eine große Fläche in die Weite des weißen Nichts. [...] – sie entzieht sich der Oberfläche in ein imaginäres Jenseits“.¹⁵⁸ Das Rechteck, welches im Hintergrund in einem immer heller werdenden Gelb verblasst, wird durch seine fiktive Beweglichkeit in die Länge gezogen, scheint an uns vorbei und in den Raum hineinzugleiten. Auf dem weißen Hintergrund entflieht es unserem Blick und macht sich auf zu „freiem Flug.“¹⁵⁹

Das Nichts, das Jenseits, der freie Flug – alles weist auf unendliche Hintergründe jenseits der Bildfläche hin, auf eine neue Dimension, die außerhalb unseres Planeten liegt. Die Astronomie versichert uns, daß sich dort unendliche Weiten befinden, die bis zum heutigen Tage in ihrer Gesamtheit nicht ausreichend erforschbar und deren enorme Ausmaße nur vage abzuschätzen sind. Malewitsch unternimmt diesen Versuch.

Er bestätigt zunächst das bis heute gültige Wissen über das Weltall: „Die kosmische Wirklichkeit hat keinen Anfang und kein Ende, kennt weder die Unendlichkeit noch die Endlichkeit.“¹⁶⁰ Obwohl sich der Suprematist gegen eine Raumauffassung des Unendlichen wendet, fährt er in seinen Ausführungen „Über die Neuen Systeme in der Kunst“ von 1919 wie folgt fort: „The globe is simply a lump of intuitive wisdom that must run over the paths of the infinite.“¹⁶¹ Die Nennung und die Beschreibung von der Unendlichkeit nehmen auch in allen anderen Schriften Malewitschs einen beachtlichen Stellenwert ein. Besonders in seinem bekanntesten suprematistischen Text von 1922 über „Die gegenstandslose Welt“ spricht er vom Sog des Nichts in der Unendlichkeit:

„Die Bewegung der Sinngebungen ist unendlich mannigfaltig. In ihrem Lauf durch die Unendlichkeit hinterlassen diese Sinngebungen Spuren am Himmel des Gedächtnisses wie die Meteore im Weltenraum, deren Realität eine Zeitlang festgehalten wird, wonach sie sich im Nichts auflösen. Das Leben ist nur der

¹⁵⁷ Vgl.: DOUGLAS 1994, S.86-87.

¹⁵⁸ Drutt, Matthew, in: BERLIN (Ausst.kat.), Malewitsch, 2003, S.27.

¹⁵⁹ Ingold, Felix Philipp, in: FEDJUSCHIN, S.34.

¹⁶⁰ Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.171. Vgl. hierzu auch Kapitel C.II.1.2.1. *Das Schwarze Quadrat auf weißem Grund*, 1915.

¹⁶¹ Malewitsch, On New Systems in Art (1919), in: ANDERSEN, Vol.I, 1968, S.104.

Wirbel der Meinungen und Vermutungen, die wie die Erregung von Ursprung zu Ursprung jagen, Kulturkreise erzeugend und sie wieder im Nichts auflösend.“¹⁶²

Malewitsch rät deshalb, „das gegenständlich eingestellte menschliche Bewußtsein“ beiseite zu schieben, um sich dem Nichts, dem Weltall und der Unendlichkeit zu stellen, denn dort sei „alles unbewusst, blind, ohne erkennbaren Sinn.“¹⁶³ Das Weltall bewege sich im Wirbel gegenstandsloser Erregung, selbst die Welt bewege sich in der Unendlichkeit des Gegenstandslosen und der Mensch müsse Ballast abwerfen, um die „Gegenstandslosigkeit als absolute [...] Aufhebung der Schwere“ zu begreifen.¹⁶⁴ Malewitsch klingt hoffnungsvoll, denn er glaubt an einen Fortschritt im Bewusstsein seiner Mitmenschen. Er ruft auf zur „Eroberung der Unendlichkeit“ und bietet eine Lösung im Suprematismus:

„Today the world's intuition is altering the system of our vegetable world of flesh and bone; a new economic order is being brought about to smoothe the ruts in our creative brain, in order to carry further its plan for moving forward into the infinite: this is where the philosophy of contemporaneity lies, the philosophy our creative days must follow.“¹⁶⁵

Die vierte Dimension kann all diesen Anforderungen niemals gerecht werden. Malewitsch dringt deshalb vor in eine ökonomische fünfte Dimension. In seinem Text „Resolution ‚A‘ in der Kunst“ von 1919 beschreibt Malewitsch, welche Voraussetzungen für diese neue Dimension geschaffen werden müssen und welche Konsequenzen daraus für die gesamte Menschheit rühren.¹⁶⁶ Er äußert sich strikt gegen reaktionäre Maßnahmen einer ästhetischen Kontrolle [Satz 5], denn „[d]ie Erfindungsgabe ist allen zuzuerkennen, und es ist bekanntzugeben, daß unbegrenztes Material zu ihrer Realisierung unter und auf der Erde vorhanden ist“ [Satz 13]. Es sei deshalb nur folgerichtig, daß „[a]lle akademischen Kunstschaftenden [...] als Invalide der Nachhut der ökonomischen Bewegung der Sozialfürsorge zu übergeben [sind]“ [Satz 16]. Infolgedessen sei „ein Wirtschaftsrat (der fünften Dimension) einzuberufen, der die Liquidation aller Künste der alten Welt besorgt“ [Satz 18]. Nur so könne „der Dynamismus als formaktivierende Kraft“ [Satz 8] durchgesetzt werden. Damit erschafft Malewitsch „eine in Bildern und / oder Worten ausgemalte utopische Lebenswelt, die, weil sie keine räumlichen Koordinaten und keine materiellen Qualitäten mehr kennt, zum vollkommenen Zeitgebilde wird, zu einer in permanentem Fluß befindlichen und zugleich in der absoluten Ruhe der ‚Fünften Dimension‘ verharrenden ‚Phänomenal-

¹⁶² Malewitsch, *Suprematismus - Die gegenstandslose Welt* (1922), in: HAFTMANN, S.199-200.

¹⁶³ Malewitsch, *Suprematismus - Die gegenstandslose Welt* (1922), in: HAFTMANN, S.122.

¹⁶⁴ Vgl.: Malewitsch, *Suprematismus - Die gegenstandslose Welt* (1922), in: HAFTMANN, S.51.

¹⁶⁵ Malewitsch, *On New Systems in Art* (1919), in: ANDERSEN, Vol.I, 1968, S.116-117.

¹⁶⁶ Malewitsch, *Resolution „A“ in der Kunst* (1919), in: Malewitsch, *Über die neuen Systeme in der Kunst* (1919), in: FEDJUSCHIN, S.26. Der gesamte Text ist in seiner deutschen Fassung im Dokumentenanhang zu finden (IX.).

Welt', deren Wesen nicht DURCH das Denken, sondern einzig in der Anschauung zu erschließen ist; [...].“¹⁶⁷

Die von Malewitsch proklamierte fünfte Dimension trägt einzig die Farbe Weiß. „Weiß ist für ihn die Repräsentation des Unendlichen und Grenzenlosen, es löst mit der gegenständlichen Welt auch alle Lokalfarben und absoluten Farben auf.“¹⁶⁸ Auf der Leinwand manifestiert sich das Weiße als milchiger Nebel, als samtene Oberfläche, in die man sich versenken möchte. Das Bild suggeriert einen Tiefenraum, der den Betrachter sogartig anzieht.¹⁶⁹ Die Weiß-in-Weiß-Kompositionen umgeben unser Gesichtsfeld und bilden damit ein Ganzfeld. Das Ganzfeld, welches der Raumkünstler James Turrell mit der Vorgabe von Flachheit vor einem tatsächlichen Raumeinschnitt erzeugt, schafft Malewitsch anhand der Tiefenwirkung seiner weißen Leinwand.¹⁷⁰

Mit seinem Konstrukt einer fünften Dimension leitete Malewitsch eine radikalere Epoche ein, als dies der bald darauf folgende politische Umbruch seiner russischen Genossen jemals vermochte. Der russische Künstler läßt seine weißen Leinwände transzendental werden und öffnet – in seinen eigenen Worten - ein Fenster zum Nichts, zur Unendlichkeit, zu einer neuen Freiheit für die Menschheit:

„Nun, was ist das für eine Leinwand, was ist darauf dargestellt? Die Leinwand-Analyse lässt uns in ihr vor allem ein Fenster erblicken, durch das wir Leben konstatieren. Die suprematistische Leinwand stellt den weißen Raum dar, den blauen jedoch nicht. Der Grund ist klar – der blaue gibt keine reale Vorstellung des Unendlichen. Die Sichtstrahlen prallen quasi in eine Kuppel und können nicht ins Unendliche vordringen. Das suprematistische unendliche Weiß lässt den Sichtstrahl laufen, ohne daß er auf eine Barriere stößt. Wir sehen Körper sich bewegen, sehen die Art ihrer Bewegung und welche von ihnen sich wie enthalten.“¹⁷¹

Es folgt die vielfach zitierte enthusiastische Exklamation Malewitschs, sich ihm anzuschließen, um in dieser weißen Unendlichkeit die Erfüllung zu finden:

¹⁶⁷ BOEHM, S.397-398.

¹⁶⁸ Drechsler, Wolfgang und Peter Weibel, in: WIEN (Ausst.kat.), Bildlicht, 1991, S.96.

¹⁶⁹ Malewitsch verwendet auch die Vokabel "Behältnis" dafür: „[...] it seems as though we transfer ourselves into a new container and ourselves create new phenomena in sleep in space.“, in: Malewitsch, Non-Objectivity (n.d.), in: ANDERSEN, Vol.III, 1976, S.48.

¹⁷⁰ Zur Beeinflussung des Menschen durch Farbe anhand eines sogenannten Gesichtsfeldes siehe Kapitel B.VI.2. Das Gesichtsfeld. Auch James Turrells Arbeitsweise wird darin eingehend erläutert.

¹⁷¹ MALEWITSCH, Kasimir, Suprematismus - 34 Zeichnungen (1920/1974), n.p. Damit hat Malewitsch später auch Wahrnehmungspsychologen wie David Katz auf seiner Seite, der das optisch-physikalische Phänomen 1930 wie folgt erklärt: „Den Weltenraum denken wir uns unbegrenzt. Der unmittelbar wahrgenommene Raum schließt mit den für unsere Wahrnehmung entferntesten farbigen Erscheinungen ab. [...] Die der Fläche benachbarten Teile des Himmels scheinen ihr angenähert, zugewölbt, so daß man den Eindruck einer schwachgewölbten Flächenfarbe empfängt.“, in: KATZ 1930², S.99-100 und S.103.

„At the present time man's path lies through space, and Suprematism is a colour semaphore in its infinite abyss.

The blue colour of the sky has been defeated by the Suprematist system, has been broken through, and entered white, as the true real conception of infinity, and therefore liberated from the colour background of the sky.

[...]

In one of its stages Suprematism has, through colour, a purely philosophical movement, and in a second, as a form which may be applied, formed a new system of Suprematist decoration.

[...]

I have torn through the blue lampshade of colour limitations, and come out into the white; after me, comrade aviators sail into the chasm – I have set up semaphores of Suprematism. I have conquered the lining of the heavenly, have torn it down and, making a bag, put in colours and tied it with a knot. Sail forth! The white, free chasm, infinity is before us.”¹⁷²

Die weiße, alles umfassende Dimension erstreckt sich unendlich in den Raum des weißen Suprematismus und will die Menschheit erobern.

C. II. 2. 2. Die Bedeutung der weißen Bilder

„Jetzt bleibt mir die schwierigste Aufgabe: Das Kapitel über den Suprematismus.“¹⁷³

[El Lissitzky]

Entgegen der oftmaligen Proklamation, mit Malewitschs *Weißem Quadrat auf weißem Grund* sei im Jahr 1918 der Nullpunkt der Malerei erreicht, ist diese weiterhin mit Inhalt geladen. Vermittlungsorgan dieser Inhalte sind wiederum Malewitschs so zahlreiche theoretische Schriften und Äußerungen. Ausgezeichnet durch einen oftmals äußerst propagandistischen Charakter, machen sie auch vor Themen wie Religion, Kultur und Politik nicht halt.¹⁷⁴ In seinen suprematistischen Entwürfen feiert Malewitsch neue Lebensformen und Ideologien. Viele seiner Aussagen berufen sich auf tradiertes Ideengut und kognitives Wissen zur Farbe Weiß. Durch welche Faktoren unser und sein kulturelles Gedächtnis geformt sind, wurde bereits anhand der Recherchen zum Phänomen und der Bedeutung und Deutung der Farbe Weiß erörtert, und es wird im weiteren auf einzelne Aspekte zurückgegriffen werden müssen,

¹⁷² Malewitsch, *Non-Objective Creation and Suprematism* (1919), in: ANDERSEN, Vol.I, 1968, S.120-122, hier S.121-122. Nur eineinhalb Jahrzehnte später machte sich Adolf Hölzel ähnliche Gedanken zur Unendlichkeit einer neuen Dimension; ob ihm jedoch Malewitschs fast gleich lautende Aufzeichnungen bekannt waren, ist zweifelhaft. Hölzel schreibt: „Nicht, daß die Menschen an der Sinnlichkeit hängen bleiben, die Höchstes erringen wollen! Sie soll nur der Kraftspender sein, ÜBER SIE HINAUS! heißt die Lösung. Über sie hinaus und damit über die gewöhnliche Menschheit hinaus in die Unendlichkeit!“; in: HÖLZEL 1933, S.31.

¹⁷³ El Lissitzky, in: LISSITZKY-KÜPPERS, S.39.

¹⁷⁴ Einige Kunsthistoriker – unter ihnen Rainer Crone und David Moos – widersprechen dieser Aussage: „[...] Suprematismus resists any explicit cultural references that the viewer may feel inclined to impose – precisely because Suprematism is non-objective.“, in: CRONE, S.132. Meiner Ansicht nach gibt es jedoch gegenteilige Evidenzen in Schrift und Bild Malewitschs, wie bereits weiter oben unter Beweis gestellt und auch die nun folgenden Kapitel werden sich hiermit auseinandersetzen.

um ein eindeutigeres Verständnis der Werke Malewitschs zu ermöglichen. Denn anders als Marcel Duchamp widersetzt sich Malewitsch nicht einer Verquickung seiner bildhaften Aussagen mit einem deutlich symbolhaften Charakter.

Duchamp kommentiert bekanntermaßen sein arbeitsintensivstes und niemals fertiggestelltes Werk *Das Große Glas* anhand einer Schachtel mit Dokumenten und Notizen. Der *Grünen Schachtel* von 1934 folgte eine weißfarbene aus dem Jahr 1967, welcher er den zusätzlichen Titel *À l'Infinifitif* verlieh. Die sich in der zweiten Schachtel befindlichen Hilfestellungen Duchamps zum *Großen Glas* enthalten darüberhinaus komplexe Betrachtungen zu den Farben, zur Perspektive, „Dictionaries and Atlases“, sowie eine Schrift zur Unterscheidung von „Appearance and Apparition“.¹⁷⁵ Zudem beruft sich Duchamp in einer weiteren Notiz auf Gaston de Pawlowskys Zukunftsroman „Reise in die vierte Dimension“ aus dem Jahr 1912.¹⁷⁶ Es wäre ein Fehler, Duchamps zusätzlichen Titel der *Weißten Schachtel: À l'Infinifitif* mit dem im Französischen so ähnlich lautenden Wort für die Unendlichkeit zu übersetzen. Dennoch entdecken wir hier eine Übereinstimmung an Themen, welche bereits in Malewitschs weißem Suprematismus eine erhebliche Rolle spielen: die Unterscheidung zwischen äußerer Form (dem „Futtertrogrealismus“¹⁷⁷) und visionärer Erscheinung (der Gegenstandslosigkeit des weißen Suprematismus¹⁷⁸), die Beschäftigung mit der vierten Dimension und nicht zuletzt mit der Farbe Weiß selbst.

Es ist äußerst unwahrscheinlich, gar unmöglich, daß Malewitsch von Duchamps zur gleichen Zeit erstellten Schriften Kenntnis nahm oder nehmen konnte. Nicht nur dem westlichen Publikum war der Zugang zu Duchamps Werk durch dessen Zurückhaltung lange Zeit verwehrt, und die Interpreten seiner Arbeiten stehen auch nach seinem Tod vor ungelösten Rätseln. Jedoch beweist es einmal mehr, wie sehr man sich einerseits gerade zu diesem Zeitpunkt der Geschichte mit den eben genannten Themenbereichen befaßte und andererseits, wie viel Bedeutung man der symbolhaften Relevanz einer einzelnen Farbe beimaß.

Ihm unterstellte religiöse Bezugnahmen weist Duchamp indessen strikt von sich.¹⁷⁹ Da er es ablehnt, sich Gott in Bildern vorzustellen, ist er auch darin Malewitsch nicht ganz unähnlich: „[Malewitschs] gegenstandsloses Nichts steht damit in einer langen und mächtigen Tradition,

¹⁷⁵ Vgl.: D'Harnoncourt, Anne und Kynaston McShine (Hg.), Marcel Duchamp, München 1989, S.303 und S.316.

¹⁷⁶ Vgl.: Belting, Hans, „Das Kleid der Braut“, Marcel Duchamps ‚Großes Glas‘ als Travestie des Meisterwerks, in: BACHMAYER, S.70-90, hier S.85.

¹⁷⁷ Vgl.: Malewitsch, Suprematismus – Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.61 u.a. Die von Malewitsch geprägte Formel des „Futtertrogrealismus“ findet sich häufig in den theoretischen Schriften des Künstlers. Das Kapitel C.II.2.2.2. Die weiße Suprematie als Gesellschaftspolitik: Dem Volk – gegen die Macht setzt sich genauer mit dem politischen Vorwurf Malewitschs auseinander.

¹⁷⁸ Vgl.: Malewitsch, Suprematismus – Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.158 u.a.

¹⁷⁹ Vgl.: Belting, in: BACHMAYER, S.84.

welche das Verbot ausspricht, sich von Gott ein Bild zu machen. Die latente Ahnung, die sich zum radikalen Tabu des religiösen Ikonoklasmus verdichtet, hatte nichts weniger zum Inhalt, als daß Gott das Nichts sei, wie es die mystische Erfahrung lehrt, von dem ein Bild sich zu machen, verboten ist.¹⁸⁰ Wie bereits weiter oben festgehalten, substituiert Malewitsch in seinem „Suprematistischen Spiegel“¹⁸¹ (1923) sowohl die Religion als auch Gott mit der Ziffer „0“. Daß dies aber nicht das Ende bedeuten muß, wurde bereits gefolgert und festgehalten. Denn letzten Endes macht auch Malewitsch sich ein Bild von Gott, was mit oben zitierter Aussage nicht im Widerspruch steht. Diese Abbilder Gottes – denn es gibt mehrere – sind weißfarbene:

„Also spirit, the religious spirit. (I think there is not one spirit, but several; or perhaps there is only one, but in assuming individual features it speaks in different ways.“¹⁸²

Malewitschs Bilder-Zyklus, welchen er mit weißer Farbe auf weißen Grund malt, gibt nicht nur Zeugnis davon, wie er sich die weiße Suprematie vorstellt und sie anhand seiner theoretischen Schriften untermauert, sondern auch von welcher vielfältiger Art seine Vorstellungen darüber sind. Innerhalb eines Jahrzehntes entstehen ab 1918 monochrom weiße Gemälde, wie sie unterschiedlicher nicht sein und auf den Betrachter einwirken könnten.

Zum inneren Zirkel der weiß-monochromen Werke zählen die folgenden: erstmals Weiß-auf-Weiß sehen wir in Malewitschs *Weißem Quadrat auf weißem Grund* von 1918 (Abb.1); im selben Jahr entstehen *Suprematismus (Konstruktion in Auflösung)* (Abb.5) und das *Suprematistische Gemälde (Weiße Ebenen in Auflösung)* (Abb.6); um 1920/21 malt Malewitsch *Suprematismus (Weißes suprematistisches Kreuz)* (Abb.7) und etwa 1928/29 *Suprematismus: Weibliche Figur* (Abb.3). Ausschließlich in weißen Farben konstruiert Malewitsch in den 1920ern seine Architektonen.

Aber bereits das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* (Abb.4) von 1915, welches den Keim des Suprematismus manifestiert, muß als Beispiel einer weißfarbenen Religiosität gedeutet werden und ist damit Ausgangspunkt weiterer Überlegungen.

C. II. 2. 2. 1. Der Suprematismus - Eine Religion

Im Jahr 1922 verfaßt Malewitsch einen Text mit dem Titel „Gott ist nicht gestürzt. Kunst, Kirche, Fabrik.“¹⁸³ Aus diesem wird im folgenden noch zu zitieren sein, will man sein

¹⁸⁰ Bachmayer, in: BACHMAYER, S.38.

¹⁸¹ Der „Suprematistische Spiegel“ ist im Dokumentenanhang zu finden (XII).

¹⁸² Malewitsch, *On Poetry* (1919), in: ANDERSEN, Vol.I, 1968, S.73-82, hier S.79.

Gottesverständnis besser kennenlernen. Aber bereits sieben Jahre zuvor ist sich Malewitsch der Präsenz einer wie auch immer gearteten übergeordneten Macht bewußt. Er machte sich ein Bildnis davon, das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund*, und hängte dieses 1915 in „Der letzten Futuristischen Bilderausstellung 0,10“ über Eck unter die Zimmerdecke (Abb.2):

„The holiest occupies the centre of the corner, the less holy occupy the walls on the sides. The corner symbolises that there is no other path to perfection except for the path into the corner. This is the final point of movement. All paths, whichever path you were to choose and tread, if you are going towards perfection, will converge into the corner; whether you were to walk in the heights (the ceiling), down below (the floor) on the sides (the wall) the result of your path will be the cube, as the cubic is the fullness of your comprehension and is perfection. The attainment will be expressed in a cube, in something which does not exist in reality. The cube will be an invented sign. The cube will be a symbol which man wants to turn into the fullness of knowledge. This is his concept of perfect fullness. In the cube lies all man's culture and development, by the cube the first epoch or the first cycle of the objective cognition of ideas will be symbolised, the new epoch will move towards a new creation of form, which he thinks to achieve because he will move the cube of his knowledge into space – farther; or the cube as mobile space will create a new body, a new space.“¹⁸⁴

Malewitsch wählte für sein Quadrat nicht irgendeine Ecke. Betrat man den Ausstellungsraum, befand sich das *Schwarze Quadrat* in der gegenüberliegenden Raumecke, welche in traditionellen russischen Haushalten der christlichen Ikone vorbehalten ist. In diese Richtung – gen Osten – hat sich der Besucher bei Betreten des Raumes zu verneigen.¹⁸⁵ Malewitsch ersetzt die heilige Ikone mit seiner eigenen und hält sie dem Betrachter wie einen Spiegel entgegen. Die Schrift „Der Suprematistische Spiegel“ beinhaltet dementsprechend die Begriffe „Seele“, „Geist“, „Religion“ und „Gott“.¹⁸⁶

Malewitsch und die Deutung seiner suprematistischen Werke sorgen für äußerst kontroverse Meinungen. Malewitschs Idee des Suprematismus wird oftmals eine rein malerische Grundlage beigemessen. Sich seine weißen Leinwände auch als Symbol vorzustellen, wird

¹⁸³ Malewitsch, *God is not Cast Down. Art, Factory and Church / Gott ist nicht gestürzt. Kunst, Kirche, Fabrik* (1922); wie an anderer Stelle bemerkt, finden sich zusätzliche (Unter-)Titel wie „The White Thought“ als auch von Malewitsch geplante Titel wie „Die reine Handlung“ oder „Die weiße Handlung“; in: ANDERSEN, Vol.I, 1968, S.188-223.

¹⁸⁴ Malewitsch, *From the Book of Non-Objectivity* (1924), in: ANDERSEN, Vol.III, 1976, S.315-358, hier S.354-355.

¹⁸⁵ Vgl. hierzu: ANDERSEN, Troels, *Malevich, Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927*, Amsterdam 1970, S.31 sowie Smolik, Noemi, in: KÖLN (Ausst.kat.), Malewitsch, 1995, S.26.

¹⁸⁶ Malewitsch, *The Suprematist Mirror* (1923), in: ANDERSEN, Vol.I, 1968, S.224-225. Die Tabelle findet sich auch im Dokumentenanhang (XII).

Noemi Smolik hierzu: „[Er] entwarf ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund, das er einer durch keine Vernunft zu erklärenden Wirklichkeit wie einen Spiegel entgegenstellte. Er bezeichnete dieses Quadrat als Ikone unserer Zeit, in der eine neue Ordnung mit einer anderen Vernunft reflektiert werden. [...] Am radikalsten brachte Malewitsch seine Auffassung 1923 in der Petrograder Unowis-Ausstellung zum Ausdruck: er stellte zwei monochrome, leere Leinwände aus, die er ‚Suprematistische Spiegel‘ nannte, zwei Spiegel also, die die Wirklichkeit selbst sind.“; Smolik, Noemi, in: KÖLN (Ausst.kat.), Malewitsch, 1995, S.26.

komplett verworfen. Insbesondere ideologische Anspielungen oder gar ein religiöser Hintergrund werden dem Russen aberkannt. Daß dem jedoch tatsächlich so ist, soll hier unter Beweis gestellt werden. Denn eine Reihe von weiteren Indizien läßt keinen anderen Schluß hierüber zu.

Das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* ließ seine Zeitgenossen sogar an Blasphemie denken. Und wo Blasphemie unterstellt wird, da muß eine wie auch immer geartete Gottesvorstellung im Spiel sein. In der Zeitschrift „Die Sprache“ warf Alexander Benois Malewitsch vor, schamlos Gotteslästerung zu betreiben, indem das *Schwarze Quadrat* die heiligste Stelle unter der Decke okkupiere. Eine Bezeichnung des Quadrates als ‚Ikone‘ lehnt der Autor als zynische Herrschaftsanmaßung ab.¹⁸⁷ Spätestens durch das Urteil der Kritik war auch den der Ausstellung Ferngebliebenen Malewitschs Botschaft einer neuen Religion bekannt. Vor Ort nahm das Quadrat den Besucher unmittelbar gefangen und kreierte eine „fast heilig zu nennende Atmosphäre kultischen Geheimnisses.“¹⁸⁸

Malewitsch spielt bewußt mit dieser als religiös empfundenen Aura der Raumsituation und bedient sich hier einer Tradition, die ihn bereits seit frühester Kindheit begleitete. In seinem Elternhaus war - wie in allen russischen Haushalten zu dieser Zeit - die Präsenz der Ikone unabdingbar und veranlaßte den Künstler, folgende Aussagen anhand seiner Autobiographie zu hinterlassen:

„The house was furnished simply, there were icons, which hung more for the sake of tradition and society, than from some religious feelings, - neither my father nor my mother were particularly religious, as they always had some reason for not going to church. My father liked very much to have some fun by inviting the Catholic and Russian Orthodox priests, unexpectedly for them both.

[...] – for example, there were painted icons, which first and foremost must influence, for they portray people in colour, but it appears, that all this was so overshadowed by other attitudes to them, that it did not even dawn on anyone to see ordinary people’s faces in the representation on an icon, and that colour was the means to express the latter. Thus icons did not arouse any association of ideas and had nothing to do with the life around me.“¹⁸⁹

Im Hause Malewitsch war eine Ikone demnach alles andere als unantastbar. Sie war nicht in ein häusliches Ritual eingebunden und wurde nicht mit der ernsthaften Ehrerbietung bedacht,

¹⁸⁷ Alexander Benois schreibt 1916 unter anderem folgendes: „Ohne Nummer, aber hoch oben in einer Ecke direkt unter der Decke hängt an der geheiligtesten Stelle ein Werk, zweifellos desselben Herrn Malewitsch, das ein schwarzes Quadrat in weißer Umrandung darstellt. Zweifellos soll das jene ‚Ikone‘ sein, die die Herren Futuristen als Ersatz für die Madonnen und schamlosen Venusstatuen anbieten, soll es jene Herrschaft über die Formen der Natur sein [...]“, in: STACHELHAUS, S.224.

¹⁸⁸ STACHELHAUS, S.106.

¹⁸⁹ Malewitsch, Autobiographie (n.d.), in: ANDERSEN, Vol.II, 1968, S.147-154, hier S.148. Malewitschs Autobiographie ist nicht vollendet und nicht publiziert. Das Manuskript befindet sich in einem russischen Privatarchiv. Lediglich das erste Kapitel ist vollendet und getippt, alle weiteren sind nicht zugänglich; vgl.: ANDERSEN, Vol.II, 1968, S.165.

wie dies in der Natur der Ikonenverehrung läge. Malewitsch spricht in seinen Kindheitserinnerungen besonders den nicht-abbildenden Charakter und die Farbgestaltung von Ikonen an und zeigt sich damit der eigentlichen Funktion und des optischen Ausdrucks einer Ikone bewußt. Diese offenbaren zwar ein menschliches Antlitz, jedoch dienen sie keinesfalls der Personifikation eines bestimmten Menschen. Die Ikone repräsentiert eine ihr innewohnende Versinnbildlichung des allgemein Göttlichen und damit eine religiös begründete Weltansicht. Sich ähnelnde Attribute sowie eine kanonisierte Farbgebung erheben Anspruch auf ein verallgemeinertes Abbild einer heiligen Anwesenheit. Mit der Ikone huldigt man der abstrahierten Vorstellung eines Gottesbildes.

Im Jahr 1913 fiel der nun geschärfte Blick des Künstlers Malewitsch auf eine Vielzahl von Ikonen in der Ausstellung zur Dreihundertjahrfeier der Romanows in Moskau. Die von Malewitsch bereits im Elternhaus wahrgenommene fein differenzierte Farbigkeit der religiösen Werke zeigte sich umso deutlicher, da man erstmals eine Reinigung der vom Ruß geschwärzten und dilettantisch restaurierten Ikonen vornahm.¹⁹⁰ Die Farbgebung, welche keinen Anspruch auf eine mimetische Nachahmung erhebt, umfaßt eine feststehende Anzahl an Grund- und Hauptfarben. Beide Kategorien stehen ein für symbolische Werte und diese sind streng hierarchisch gegliedert. Die Grundfarben sind das Schwarze für das Nichts, den Tod und die Dunkelheit, das Weiße für die Geburt, das Leben und das Licht und zuletzt die von Schwarz und Weiß erzeugten Grautöne, welche das Hin und Her zwischen dem Leben und dem Nichts, der Dunkelheit und dem Licht repräsentieren. Gold sowie die Buntfarben Blau, Rot, Rosa und Grün symbolisieren die Göttlichkeit, den Geist, die Schönheit, den Frühling und das irdische Leben. An dieser Stelle muß darauf verwiesen werden, daß auch Malewitsch 1916 sieben Farben als Ausdrucksmittel des Suprematismus ausrief.¹⁹¹

Die vereinheitlichende Strenge der Personendarstellung in der Ikone bezieht Heilige und die Mutter Gottes mit ein, umfaßt aber vor allem die bildhafte Vorstellung des Christus Pantokrator. Da dieser niemals mit einem Urbild übereinstimmen kann, muß von einer Versinnbildlichung Christi im Bilde gesprochen werden. Daher zeigt die Ikone das Gesicht nicht direkt, sondern gibt dieses nur – im übertragenen Sinne - als Spiegelreflexion wieder. Das Antlitz Christi wird hierbei zum Teil durch ein „X“ ersetzt.¹⁹² Beide Traditionen beherzigte Malewitsch, dies sowohl in seinen Schriften, als auch in seinen weißen Kompositionen. 1923 verfaßte er den „Suprematistischen Spiegel“ und setzte Gott gleich Null. Diesem theoretischen Kommentar schickte er das *Weißes Quadrat auf weißem Grund*

¹⁹⁰ Vgl.: Gray, S.156.

¹⁹¹ Vgl.: Smolik, Noemi, in: KÖLN (Ausst.kat.), Malewitsch, 1995, S.22.

¹⁹² Vgl.: Smolik, Noemi, in: KÖLN (Ausst.kat.), Malewitsch, 1995, S.25.

voraus. Sowohl die russische Ikone als auch das *Weißes Quadrat* widersetzen sich auf dem ersten Blick der Illusion eines dreidimensionalen Raumes. Nach Malewitschs suprematistischer Erkenntnis stellen beide - die Ikone und das *Weißes Quadrat* - nur sich selbst dar. Das Weiße Quadrat auf weißem Grund wird zur prototypischen Null-Ikone. Auch das Ernsthafte und Feierliche¹⁹³ der Ikonen übernimmt Malewitsch in seinen weißen Bildern und wendet diese Attribute schließlich auf seine letzten Werke an. Die asketischen Bauerngesichter und die ikonenhafte Darstellung seiner selbst aus dem Jahre 1935, welche Malewitsch zusätzlich mit einem schwarzen Quadrat rechts unten signierte, zeugen von einem religiös geprägten russischen Erbe.¹⁹⁴

Malewitsch bewegt sich aber nicht alleine innerhalb einer alten Tradition, sondern er bricht gleichzeitig mit dieser. Er erfindet die Ikone neu, indem er den symbolisch so wichtigen Goldgrund durch die Farbe Weiß substituiert. Weiß steht im theologischen Sinne für Licht, Reinheit, Hoffnung und Gottvater selbst und es ersetzt so unter Beibehaltung des Bedeutungsinhaltes den ikonischen goldfarbenen Hintergrund.¹⁹⁵

Auch auf theoretischer Ebene formulierte Malewitsch neu, was als Bestandteil traditionell gelebter russischer Religiosität verstanden wird. In seinen Schriften finden sich zahlreiche Textpassagen, die eine ungewohnte Religion und eine bislang unübliche Gottesvorstellung propagieren:

„God as a trinity has taken shape
in a certain type of person. God, God the son and God the ghost
God-nothing, unseen, incomprehensible, a mystery,
who has created nature and who
must return it through the son of God who has been
amongst us. But the Holy Spirit is above us. The sky is the locality
of the three-faced God.
In this rough tale of our reason
can one not try and discover the forefeeling that
in the son there is a man who strives
towards God, i.e. to his new face and a new
World. The Holy Spirit – will it not be the third state
of man, reincarnated into a non-material
future. There, as in the kingdom of heaven, nothing
will be necessary that belongs to this world.“¹⁹⁶

Das von Malewitsch entworfene Bild Gottes erhält die Form eines Kubus. Noch im gleichen Jahr 1915, in dem der Künstler oben angeführte Worte zur Trinität niederschreibt, malt er seine erste Ikone auf weißfarbenem Grund, ein schwarzes Quadrat (Abb.2), und ersetzt damit

¹⁹³ Vgl. auch: HAFTMANN, S.28.

¹⁹⁴ Vgl. auch: SHADOWA, S.23.

¹⁹⁵ Vgl. hierzu folgende Kapitel in: **B.III. Religiöse Symbolik der Farbe Weiß.**

¹⁹⁶ Malewitsch, *I am the Beginning* (ca. 1915), in: ANDERSEN, Vol.IV, 1978, S.12-26, hier S.14.

während der ersten suprematistischen Ausstellung die religiöse Ikone. Das Quadrat verkörpert für Malewitsch nicht nur das gespiegelte Antlitz Gottes, sondern gleichzeitig das dem gläubigen Menschen anbotene Paradies:

„[...] just as once many believers died for Christ, and Christ led them into His eternal kingdom, they will stand together with ‚Him‘ in the cube of the kingdom of eternity, as with Christ, and will sit with ‚Him‘ in ‚His‘ kingdom of the new teaching. A new eternity of ‚His‘ paradise has been created and the symbol of this paradise, of this new eternity, is a cube, it is no longer paradise with trees or in the clouds, but a geometrical paradise. The cube is the completion of all noises and misfortunes which has existed because they were one-dimensional, two-dimensional, or three-dimensional, they followed all the teachings and in the end, in Communism, they must finally arrive at the last organised cube, the cube of eternity, i.e. of rest.”¹⁹⁷

Gemäß der christlichen Tradition zeigt sich der gemalte Geist Gottes in geometrischen Formen. Nicht nur der Kubus, sondern zwei weitere mathematische Gebilde verkörpern den Pantokrator, nämlich der Kreis und das Kreuz.¹⁹⁸ Auch das christliche Symbol des Kreuzes, welches Malewitsch aus einer Zerlegung des ursprünglichen Quadrates in zwei Balken generiert, malt der Künstler weiß auf weißem Grund (Abb.7).

Nicht jedem wird jedoch der Zugang in ein jenseitiges Paradies gewährt. Malewitsch zeigt sich dessen bewußt, daß strikt zwischen dem sündhaften Volk und dem überlegenen Dasein eines Künstlers unterschieden werden muß. Nicht die irdischen Dinge, nach denen sich der Mensch sehnt, seien erstrebenswert, sondern dieser solle jenseits des Materialismus nach übergeordneten Errungenschaften drängen und nach höheren Weihen streben:

„Religious and artistic life were in a higher category than the civil, civil life was always attacked by religion on the basis of its sinful origin, and religion in various ways punished those citizens who lived in their civil habitats, i.e. people who are not under a spiritual roof and who do sinful things, submitting to material influences and worrying more about their body than their religious spirit. Matter is sinful, something not worth bothering about very much (religion). Only the religious and the artistic spirit living in them is not sinful, and it is this that one should be bothering about as it is free from the lust of matter. Into this state of the spirit does man wish to transfer and subjugate matter, to be at one with it.”¹⁹⁹

Folglich habe der Künstler die Verpflichtung, den Menschen durch seine künstlerische Tätigkeit zu beeinflussen und in diesem auszubilden, was an künstlerischem und religiösem Gefühl verkümmert war. Geist, Seele und das Bewußtsein sollen belebt werden. Den Sinn und Zweck von Kunst setzt Malewitsch hierbei dem Glauben gleich.

¹⁹⁷ Malewitsch, *From the Book of Non-Objectivity* (1924), in: ANDERSEN, Vol.III, 1976, S.324.

¹⁹⁸ Vgl. hierzu auch: Smolik, Noemi, in: KÖLN (Ausst.kat), Malewitsch, 1995, S.26.

¹⁹⁹ Malewitsch, *The World as Non-Objectivity* (n.d., endgültige Version, maschinengeschrieben), in: ANDERSEN, Vol.III, 1976, S.291-314, hier S.293.

„Religion, like art, is also busy with a similar hygiene, it finds that man, when he is free from matter such as dirt, can receive the higher hygiene only in *the spirit of religious inspiration* and can draw nearer to God as beginning outside time. [...] This value, according to the testimony of the community, is ‘the spirit’ and ‘the soul’ and ‘consciousness’. Therefore one part of the community is concerned that the artist should convey not only *the external side of the face but only the soul* which is situated in this material box. [...] Religion only saves the soul, religion is, as it were, the science of safeguarding and preserving from evil, deliverance from corruption of soul through religious science, which presupposes the preservation of this value and transferring it into the category of the eternal.“²⁰⁰

Dem die Kunst Ausführenden sei es möglich, für die Menschen einen Weg zu Gott zu bereiten, indem er sich nicht auf die Darstellung des Sichtbaren beschränke. Abzubilden sei die Seele der Dinge. Genau dieselbe Wirkung habe die Religion. Beide, die Religion und die Kunst, blickten hinter die Kulissen und bewahrten so die Menschheit vor der Sterblichkeit. Auf der Suche nach dem wahren Gott würden Künstler und Menschheit eins. Beiden ist Intuition zu eigen, welche zu einem übersinnlichen Verständnis der Welt führte und endgültig in Perfektion münde. So beginnt Malewitsch seinen biblisch inspirierten Text „I am the Beginning“ mit dem Hinweis „By I, Man Is Understood“:

„I am the beginning of everything for in my consciousness worlds are created.
I search for God, I search within myself for myself.
God is all-seeing, all-knowing, all-powerful.
A future perfection of intuition as the oecumenical world of supra-reason.
I search for God, I search for my face, I have already drawn the outline
and I strive to incarnate myself.
And my reason serves me as a path to that which
is drawn by intuition.“²⁰¹

Um diese Botschaft öffentlich zu machen, plante Malewitsch im Jahre 1922 eine Vortragsreihe und machte hierzu auf Plakaten die folgende Ankündigung:

„ЛЕХЦІЯ К. МАЛЕВИЧА ОБ
ИСКУССТВЕ, ЦЕРКВИ, ФАБРИКЕ, КАК О
ТРЕХ ПУТЯХ УТВЕРЖДАЮЩИХ БОГА.
4^{ГО} Июля 22^Г муз. худ. культура исаакивехая площ 9.
НАЧАЛО 8 БИЛЕТЫ при Входе“²⁰²

²⁰⁰ Malewitsch, *The World as Non-Objectivity* (n.d.), in: ANDERSEN, Vol.III, 1976, S.299-300.

²⁰¹ Malewitsch, *I am the Beginning* (1915), in: ANDERSEN, Vol.IV, 1978, S.12.

²⁰² Übersetzung: „Lektion von K. Malevic über Kunst, Kirche, Fabrik, wie über drei Wege, die den Gott bestätigen. Am 4. Juli im Jahre 22 im Museum für Künstlerische Kultur Isaakplatz 9 Beginn um 8 Tickets am Eingang“

Das Plakat befindet sich im Besitz der Staatlichen Russischen Museen, St. Petersburg. Eine Abbildung davon ist nicht verfügbar. Erstmals wieder öffentlich zu sehen war es wohl in „Kazimir Malevich: Spirituality and Form“ in den Eröffnungsausstellungen von EMMA, Espoo Museum of Modern Art, Finnland, Oktober 2006. Bei der Übersetzung aus dem Russischen war Annika Waenerberg behilflich.

Dieser Vortrag, dessen Titel in der deutschsprachigen Literatur als „Gott ist nicht gestürzt. Kunst, Kirche, Fabrik“ wiedergegeben wird, erhält von Malewitsch die zusätzliche Bezeichnung „Die reine Handlung“. Und noch deutlicher wird der von Malewitsch in seinem Manuskript hinzugefügte Untertitel „The White Thought“ oder „Die weiße Handlung“.²⁰³

Malewitsch argumentiert darin wie folgt:

„Thus everything that is clear in nature tells [man] by the power of its perfection that the universe, as perfection, is God. [...] Different peoples portray God in different ways, but, however they do it, all the representations have one thing in common – that God is perfection. God is defined as perfection – absolute perfection; and what is the eternal question before man, if not the question of perfection? This will be his God, expressed in different terms.“²⁰⁴

Malewitsch strebt nach absoluter Perfektion und projiziert diesen Wunsch auf die in seiner Rede Angesprochenen. Auch während dieser Phase seines theoretischen Konstrukts entstehen weiter weiße Bilder auf weißem Grund. Spätestens seit dem *Weißes Quadrat auf weißem Grund* begibt sich Malewitsch auf die Suche nach einer universellen Wahrheit, einer Religion, welche die gesamte Menschheit einen soll.²⁰⁵ Nach Philip Ingold schafft er mit dem *Weißes Quadrat* einen ersten Prototyp der neuen Ikone²⁰⁶ und schreitet fort auf seinem Weg zur „Gegenstandslosigkeit des weißen Suprematismus“²⁰⁷.

In einem Brief an Michail Gerschenson vom 11. April 1920 formulierte Malewitsch sein Trachten nach einer Revolution von Kirche und Religion so klar wie nie zuvor. Die Farbe Weiß triumphiert darin als reine Wirkung und Empfindung zugleich:

„Ich habe mich viele Jahre lang mit der Wirkung der Farben beschäftigt und dabei die Religion des Geistes links liegen gelassen, und es sind beinahe zwanzig Jahre vergangen, bis ich jetzt wieder – oder erstmals – in die religiöse Welt eingetreten bin. Ich weiß nicht, warum das geschehen ist, ich besuche Kirchen, betrachte die Heiligen und die ganze geistliche Welt – und da sehe ich in mir selbst, oder vielleicht in der ganzen Welt, daß der Augenblick gekommen ist, die Religion zu ändern. [...]

[...] ich sehe im Suprematismus, in den drei Quadraten und dem Kreuz, nicht nur gemalte Elemente, sondern überhaupt auch eine neue Religion und ein neues Gotteshaus dazu. Ich teile sie in drei Erscheinungen: die farbige, die schwarze und die weiße. In der weißen sehe ich die reine Wirkung der Welt; in der farbigen das Ursprüngliche als etwas Gegenstandsloses, das Herausführen der Sonnenwelt und ihrer Religionen. Dann der Übergang zum Schwarzen als der Keim des Lebens

²⁰³ Malewitsch, *God is not Cast Down. Art, Factory and Church / Gott ist nicht gestürzt. Kunst, Kirche, Fabrik* (1922); in: ANDERSEN, Vol.I, 1968, S.188-223.

²⁰⁴ Malewitsch, *God is not Cast Down* (1922), in: ANDERSEN, Vol.I, 1968, S.196 und S.202.

²⁰⁵ Vgl. hierzu auch: DOUGLAS 1994, S.24.

²⁰⁶ INGOLD (Art.) 1989, S.39.

²⁰⁷ Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt* (1922), in: HAFTMANN, S.158 u.a.

und das Weiße als Empfindung. [...] Das neue Gotteshaus soll eine Erschaffung der gesamten Welt sein. Seine niemals endende Liturgie ist unsterblich.²⁰⁸

Entgegen der expliziten Farbtradition russischer Ikonen kehrt Malewitsch zurück zu einer reinen Farbigkeit und etabliert erneut Weiß als Farbe einer feierlichen Kirche, des biblischen Lichtes und des alleinigen Gottvaters.²⁰⁹

C. II. 2. 2. 2. Die weiße Suprematie als Gesellschaftspolitik: Dem Volk - Gegen die Macht

„It is a necessary condition for every Leninist to have in the corner of his room a portrait of Lenin, [...]“²¹⁰
[Malewitsch]

Kasimir Malewitsch war kein parteipolitisch denkender Mensch. Dennoch wird er politisiert. Dies geschieht im Nachhinein anhand des kunstwissenschaftlichen Diskurses und so auch bereits zu seinen Lebzeiten bedingt durch das ihn zuweilen bezwingende stalinistische System. Dieses Kapitel wird zeigen, inwiefern sich Malewitsch tatsächlich politisch motivieren ließ und wie sich dies in seinen Schriften und Bildern niederschlug. Letztlich geht mit seiner fremdartigen Ausdrucksform von Religiosität auch eine eindeutige Hinwendung zu den Lebensformen und Bräuchen des russischen Volkes einher, wobei hier nicht zuletzt seine Verehrung für die politischen Machthaber eine Rolle spielt. Beides manifestiert sich in Malewitschs weißfarbenen Werken und seinem – auch häuslichen - Umgang mit diesen.

Malewitschs Lebenslauf wurde einmal dadurch beeinflusst, daß sich das leninistisch gelenkte Russland seine Kunst zunutze machte, ein andermal durch ein vermehrtes Mißtrauen gegenüber seiner Kunst und seiner Person im daran anschließenden stalinistischen Staat seit 1924. Bereits Lenin war nicht als progressiver Befürworter der Avantgarde bekannt – er galt als Verehrer des Klassizismus und der Antike – und dennoch wußte er sich seiner zeitgenössischen Künstlerschar zu bedienen. Diese begrüßten 1917 den Umsturz der alten Ordnung durch die Oktoberrevolution. Eine neue Gesellschaft sollte geschaffen werden, basierend auf den bisherigen industriellen Errungenschaften, wobei ebenfalls den Künstlern ein vollwertiger Platz gesichert würde. Das kommunistische Regime war sicherlich gegen eine neue bourgeoise und westlich orientierte Linke, ließ die Künstler weiter gewähren. Die zeitgenössische Kunst sollte jedoch zumindest der Propaganda dienlich sein im Sinne des leninistischen Staates. Das Kunstkommissariat mit dem den Künstlern zugewandten

²⁰⁸ Brief von Kasimir Malewitsch an Michail Gerschenson, 11. April 1920, Witebsk nach Moskau, erstmals veröffentlicht in: WIEN (Ausst.kat.), Malewitsch, 2001, S.16-21, hier S.17 und S.19.

²⁰⁹ Vgl. hierzu Kapitel B.III. Religiöse Symbolik der Farbe Weiß.

²¹⁰ Malewitsch, From the Book of Non-Objectivity (1924), in: ANDERSEN, Vol.III, 1976, S.340.

Lunatscharski an seiner Spitze, formuliert folgende Thesen zur neuen Kunstpolitik des Landes:

„1. Erhaltung der wirklichen Kunstwerte der Vergangenheit. 2. Kritische Aneignung dieser Kunstwerte durch die proletarischen Massen. 3. Jede erdenkliche Förderung der Schaffung experimenteller Formen revolutionärer Kunst. 4. Einsatz aller Kunstarten zur Propaganda und Verwirklichung der Ideen des Kommunismus, dazu Förderung des Einflusses der kommunistischen Ideen auf die Massen der Kunstschaffenden. 5. Objektive Einstellung zu allen künstlerischen Strömungen. 6. Demokratisierung aller künstlerischen Einrichtungen, die den Massen auf jede erdenkliche Weise zugänglich gemacht werden müssen.“²¹¹

Lunatscharski, der von der „Erhaltung der wirklichen Kunstwerte“ spricht, setzt gleichzeitig auf die „Schaffung experimenteller Formen revolutionärer Kunst“ zum Zweck der „Propaganda“ und schließt damit Malewitsch mit ein. Dieser widersetzt sich zwar einer zweckgebundenen Kunst und propagiert ihren eigenständigen Wert, aber er fügt sich gleichzeitig dem System, um sich nicht seiner Chancen zu berauben. Tatsächlich erhielt Malewitsch 1918 ein Privatatelier am WCHUTEMAS (Höhere Künstlerisch-Technische Werkstätten, Moskau) und konnte seine Werke in zahlreichen Ausstellungen zeigen, darunter in einer Einzelausstellung 1919 in Moskau. Im selben Jahr erhielt er einen Ruf als Lehrer an das INCHUK (Institut für bildnerische Kunst, Witebsk) und schaffte dort – wie auch Kandinsky, Rodtschenko und Tatlin – sogenannte Laboratoriumskunst. Von Chagall im Herbst 1919 dazu veranlasst, übernahm Malewitsch als geachtete Persönlichkeit des öffentlichen Lebens eine Lehrtätigkeit an den Freien Staatlichen Werkstätten von Witebsk, welche seit 1918 von Chagall geleitet worden waren. Nach nur drei Jahren konnte Malewitsch Chagall während dessen Abwesenheit den Rang ablaufen. Alle Schüler liefen zu Malewitsch über und das neu benannte Institut für Neue Kunst (UNOWIS) wurde von nun an zu einem „Bollwerk des Suprematismus“²¹², dessen Direktor Malewitsch hieß. Bereits im Jahr 1920 überzeugte Malewitsch seine Studenten in einem solchen Maße von der Idee des Suprematismus, daß die gesamte Stadt Witebsk vor suprematistischen Symbolen strotzte und auch das Institut im neuen suprematistischen Design erstrahlte. Die Studenten schmückten sich mit dem *Schwarzen Quadrat* als Emblem auf ihren Anzügen und auch Alltagsgegenstände wie Lebensmittelkarten und Bücher wurden neu gestaltet. Mit Plakaten gerüstet, hielten die Eleven mitsamt ihrem Professor als Agitatoren der suprematistischen und zugleich propagandistischen Idee vom Bahnhof in Witebsk aus Einzug in Moskau. Als Gipfel seiner administrativen Karriere innerhalb des kommunistischen Staates wurde Malewitsch

²¹¹ Erstmals ins Deutsche übersetzt in: STACHELHAUS, S.62.

²¹² RIESE, S.86.

1922 zum Direktor des MChK (Museum für künstlerische Kultur) in Petrograd ernannt und erhielt im Jahr darauf einen identischen Posten am GIN-ChUK (Staatliches Institut für künstlerische Kultur, Petrograd).

Mit der Machtübernahme Stalins änderte sich zunächst nichts am Status des wohlangesehenen Lehrers und Künstlers Malewitsch. Doch bereits zwei Jahre später wurde die Schließung aller Kunstschulen befohlen und Malewitsch als deren Direktor entlassen. Trotz eines ebenfalls verhängten Ausreiseverbotes in Länder wie Polen, Deutschland oder Frankreich, konnte Malewitsch eben diese Erlaubnis für den März des Jahres 1927 erwirken und reiste ab.²¹³ Als offizieller Vertreter der russischen Avantgarde erhielt er einen Empfang in Warschau und nahm im Anschluß daran an der Großen Berliner Kunstausstellung teil. Wie andernorts bereits festgehalten, kehrte er von dort äußerst übereilt nach Russland zurück, nachdem er einen bis heute nie öffentlich gemachten Brief erhalten hatte. Der Anlaß seiner überhasteten Rückkehr, die Malewitsch sogar dazu bewegte, all seine Werke mitsamt einem Testament in Deutschland zurückzulassen, ist bis heute ungewiß. Kürzlich geleistete Forschungsarbeit kann jedoch zu Tage fördern, daß Malewitsch im September 1930 wegen vermeintlicher Spionagetätigkeit im westlichen Ausland nachträglich von der Vereinigten Staatlichen Politischen Verwaltung (OGPU) in Untersuchungshaft genommen wurde.²¹⁴ Ein weiteres Indiz dafür, daß der Künstler in Ungnade gefallen war, bedeutet seine nunmehr überwachte Forschungs- und Lehrtätigkeit am Institut für Kunstgeschichte in Leningrad. Stachelhaus beschreibt das Malewitsch entgegengebrachte Mißtrauen wie folgt: „Lenin hatte früh erkannt, daß mit den ‚Linken‘ gegenstandslosen, futuristischen, kubistischen, abstrakten Künstlern kein (proletarischer) Staat zu machen sei. Um eine sozialistische Gesellschaft zu verwirklichen, bedurfte es in erster Linie der Massenagitation. Dazu waren freilich elitäre Künstler vom Schlage Malewitschs nicht in der Lage.“²¹⁵ Stalins Argwohn gegenüber Malewitschs subversiven Kräften und dessen Anknüpfungspunkte an den Westen mußte umso größere Ausmaße erreichen, die letztlich zu Malewitschs Inhaftierung und der vermutlich darauf folgenden lebenslangen Überwachung geführt haben.²¹⁶ Seit 1927 richteten sich Zeitungskampagnen in staatlich gelenkten Organen gegen die Avantgarde und deren Vertreter. Dennoch wurde Malewitsch 1929 eine weitere Ehre zuteil und die Tretjakow-Galerie in Moskau veranstaltete eine Retrospektive des Künstlers. Dieselben 45 Werke –

²¹³ Das Visum ist auf den 08.03.1927 ausgestellt; vgl.: RIESE, S.104.

²¹⁴ Briefe und Dokumente, in: BERLIN (Ausst.kat.), Malewitsch, 2003, S.250-251.

²¹⁵ STACHELHAUS, S.8.

²¹⁶ Nach dem Tode Malewitschs geraten zwar dessen Werke in den Besitz der Russischen Museen in Leningrad, werden aber dort bis nach dem Tode Stalins unter Verschuß gehalten und zu dessen Lebzeiten nicht wieder gezeigt; vgl.: RIESE, S.142.

darunter auch Malewitschs suprematistische Arbeiten – wurden 1930 in Kiew ausgestellt. Allerdings verursacht das Oeuvre des Künstlers dort einen Skandal: man hielt es für bourgeois und zu westlich orientiert. Die Schau mußte vorzeitig geschlossen werden, was Malewitschs Position weiter schwächte.

Sowohl die ihm entgegengebrachte Wertschätzung als auch dessen Maßregelung drängten Malewitsch in ein immer wirksameres Abhängigkeitsverhältnis zur Obrigkeit. Indem man Malewitsch durch Sanktionen eng an sich band, schützt man indessen die neue, durch den Künstler gefährdete Staatsidee. So arbeitete Malewitsch seit 1930 in einem Experimentallabor des Russischen Staatlichen Museums in Leningrad. Die Omnipräsenz des Staates ließ es sogar wieder zu, Malewitsch als Direktor des INChUK fungieren zu lassen. Als Malewitsch schwer an Krebs erkrankt, darf er weiterhin die Dienstwohnung in Anspruch nehmen. Dort stehen sowohl sein Krankenlager als auch sein so häufig in Fotografien reproduziertes Sterbebett. Welche Bedeutung letzteres im traditionellen Bewußtsein des Künstlers spielte, wird weiter unten der Argumentation dienlich sein.²¹⁷

Diese ausführlichen Erläuterungen zum offiziellen Werdegang des Künstlers dienen dazu, Malewitschs gewolltes oder ungewolltes Abhängigkeitsverhältnis zum russischen Staat zu belegen. Auch seine so konträren Werkphasen zeugen von dieser Verquickung und schwanken zwischen progressivem Ideengut und einer scheinbar angepassten Malerei.

Dieser Konflikt ist bezeichnend, besonders in Hinsicht auf seine Lehrtätigkeit, die sowohl zum Nutzen seiner Auszubildenden, als auch zum Nutzen der Gesellschaft im Sinne des Staates sein soll. Auch hier entscheidet die Farbe Weiß über diesen Konflikt. Die Idee der weißen Suprematie für die gesamte Gesellschaft wurde in diesen Kapiteln bereits referiert. Sie nützt der Gleichstellung aller Bürger in einem neuen Gedankenmodell, welches Malewitsch wie folgt in die Praxis umzusetzen gedenkt: er schafft eine weiße Ikone, die in der östlich gelegenen Ecke der Stube untergebracht werden soll; er entwirft Nutzgegenstände für den neuen Menschen in Form von suprematistisch gestalteten Lebensmittelkarten, Gebäude-dekorationen bis hin zum Porzellan; und zuletzt läßt er die russische Bevölkerung in zukunftsweisende Architektonen einziehen, welche im unendlichen Raum schweben würden. All diese Alltagsgegenstände präsentieren sich in reinstem Weiß.

²¹⁷ Alle nicht explizit gekennzeichneten biographischen Daten zu Malewitsch sind der folgenden Literatur entnommen: DOUGLAS 1994, S.35; GRAY, S.194, S.210, S.213, S.218 und S.220; RIESE, S.64, S.78, S.82, S.89, S.97-98, S.104-110, S.124, S.135 und S.139-140 sowie STACHELHAUS, S.219.

Alltags- und Nutzgegenstände aus weißem Material bedeuten gemeinhin einen Widerspruch. Weiß neigt dazu, im täglichen Gebrauch zu schmutzen.²¹⁸ In eben diesem Dilemma steckt auch der Künstler. Kann seine Idee der weißen Suprematie für die Allgemeinheit fruchten oder erweist sie sich als in der Praxis nicht umsetzbar? Wie so oft stellt sich die Frage nach Sinn und Zweck von Kunst, welche Hölzel so beantwortet: „Der Zweck ruiniert die Kunst.“²¹⁹ Auch Malewitsch entspricht diesem Diktum und betont den eigenständigen Wert und die Freiheit von Kunst. Sein Verhalten an den diversen Lehranstalten und die dort entwickelten Programme widersprechen jedoch dieser Überzeugung. Bedingt durch seine Rolle als Lehrer und angepasstes Mitglied des kommunistischen Staates, als auch aufgrund seiner Auffassung vom Künstler als unanfechtbares Individuum, findet sich Malewitsch in einem scheinbar unlösbaren Konflikt wieder.

Dennoch propagierte er seinen weißen Suprematismus als zweckorientierte Idee für eine gleichberechtigte Gemeinschaft. In den Witebsker Jahren zeigte sich dies auch bei der Ausführung von Aktionen und Kunstwerken, die als Gemeinschaftsarbeit von Studenten und Professor Malewitsch geltend gemacht wurden. Getreu der kommunistischen Maxime des individualisierten Individuums wurden die Produkte am kollektiven Kunstinstitut nicht mehr signiert.²²⁰ Ihr Wiedererkennungsgrad sprach für sie und zeigte, daß die Entwürfe auch als industriell gefertigte Massenware umsetzbar seien. So wird seit 1928 nach Malewitschs Zeichnungen in der Leningrader Lomonossow-Porzellanmanufaktur suprematistisches Porzellan angefertigt.²²¹

Auch in seinem malerischen Werk zeigt er sich durchaus seiner realen Umgebung bewußt. In Malewitschs Frühwerk finden sich verschiedentlich russische Embleme und Symbole, welche die Dichotomie zwischen Rußlands Aristokratie und der Bauernklasse zum Thema haben. Er malt eine Kuh in „alogischer Gegenüberstellung“, so Malewitsch, mit einer Geige und verarbeitet in den Bildern collageartig Zeitungsausschnitte.²²² Aber auch viele seiner von ihm als gegenstandslos bezeichneten Gemälde tragen Titel, die auf realistische und erzählerische Inhalte verweisen. Der Untertitel des rotfarbenen Quadrates lautet etwa *Malerischer Realismus einer Bäuerin in zwei Dimensionen* und das rote Quadrat in Verbindung mit einem ebensolchen schwarzfarbenen erhält den zusätzlichen Wortlaut *Malerischer Realismus: Junge*

²¹⁸ Siehe hierzu Kapitel B.IV.5. Weiß im Alltag.

²¹⁹ HÖLZEL 1933, S.42.

²²⁰ Vgl.: Diederich, Stephan, in: KÖLN (Ausst.kat.), Malewitsch, 1995, S.64.

²²¹ Petrowa, Jewgenija, Die letzte suprematistische Etappe im Werk von Kasimir Malewitsch, in: WIEN (Ausst.kat.), Malewitsch, 2001, S.11-15, hier S.12.

²²² Vgl. auch: CRONE, S.100-101. Das Gemälde *Kuh und Geige* von 1913 erhält von Malewitsch rückseitig folgende Inschrift: „Alogische Gegenüberstellung zweier Formen ‚Violine und Kuh‘ als Aspekt des Kampfes zwischen Logik, Natur, spießbürgerlicher Sinnggebung und dem Vorurteil. KMalewitsch 1911“, zitiert aus: WIEN (Ausst.kat.), Malewitsch, 2001, Katalog, S.242-262, hier S.243.

mit *Tornister – Farbige Massen in der 4. Dimension*. Weitere Untertitel der im Raum fliegenden suprematistischen Elemente sind *Malerischer Realismus eines Fußballspielers* oder auch *Selbstportrait in zwei Dimensionen*.²²³ Während die eben genannten Titel pointiert bis humoristisch wirken, nimmt Malewitsch sich auch existentieller Themen an und verleiht einem seiner ikonenhaft wirkenden Bauernportraits den Untertitel *Schwere Vorahnung*. Der Beweggrund hierzu wird auf der Rückseite deutlich: „K.Malewicz Schwer(e) Vorahnung 1928-32, Komposition entstand aus Elementen, der Empfindung der Leere, Einsamkeit, Ausweglosigkeit des Lebens.“²²⁴

Ob diese dem mittellosen Volk entstammenden Sujets für Malewitschs weiße suprematistische Ideen und Gebrauchsgüter empfänglich sind, muß unbeantwortet bleiben. Die Hinwendung zu Themen des Volkes und des Brauchtums mag einseitig funktionieren, zeigt aber gleichzeitig Malewitschs Interesse und Bewußtsein dafür.

Auch im politischen Sinne muß der Zwiespalt zwischen Malewitsch als Individuum und der kommunistischen Staatsidee, der er sich zu unterwerfen hat, überwunden werden. Stachelhaus beschreibt Malewitschs Bedrängnis so: „Der Suprematismus von Malewitsch musste, stärker als alle anderen ‚Ismen‘ in dieser revolutionären Zeit, zur einzigen Gegenkraft des Kommunismus werden, weil er ebenfalls den neuen Menschen wollte – allerdings nicht den materialistisch funktionierenden und von der Partei gelenkten, sondern den befreiten, geistigen Menschen.“²²⁵ Malewitsch als auch der Kommunismus haben dementsprechend ein und dasselbe Ziel vor Augen: die Schaffung eines neuen Menschen. Doch will sich Malewitsch keinesfalls dem Willen des Staates unterwerfen: „The arts are not there to serve religious or political aims, but stand above this, they are non-objective, [...]“²²⁶ Dies soll nicht bedeuten, daß sich der Künstler Malewitsch jeglicher politischen Äußerung enthält. Bereits in seinem „Suprematistischen Spiegel“ inkludiert er nicht alleine die Religion, sondern setzt auch politische Ziele gleich Null: die Technologie, die Kunst, die Wissenschaft, den Intellekt, eine Weltanschauung und die Arbeit.²²⁷ All diese Begriffe sollen auch im Zuge der kommunistischen Reformen erneut an Bedeutung gewinnen.

²²³ Zur Betitelung der Werke Malewitschs vgl. auch: ANDERSEN 1970, S.30; CRONE, S.119 und S.124 sowie FAUCHEREAU, S.27.

Den eben gemachten Aussagen widerspricht Charlotte Douglas, da die beschreibenden Titel erst später und nicht von Malewitsch selbst hinzugefügt worden seien; vgl.: DOUGLAS 1994, S.46. Dem stehen jedoch die eigenhändig von Malewitsch beschrifteten Rückseiten der Gemälde entgegen.

²²⁴ Zitiert aus: WIEN (Ausst.kat.), Malewitsch, 2001, Katalog, S.252.

²²⁵ STACHELHAUS, S.112.

²²⁶ Malewitsch, Non-Objectivity (n.d.), in: ANDERSEN, Vol.III, 1976, S.51.

²²⁷ Vgl.: Malewitsch, The Suprematist Mirror (1923), in: ANDERSEN, Vol.I., 1968, S.224. Vgl. auch Text im Dokumentenanhang (VIII).

Politik manifestiert sich in der Vorstellung des Künstlers Malewitsch in symbolhaft aufgeladenen Farben. Die unter Stalin erneut herangezogenen Argumente und Pläne zur Durchführung einer Revolution der Klassen haben in seinen Augen allerdings an Kraft verloren, sind farblos geworden:

„This only pointed to the fact that there was nothing comprehensible in colour in Suprematism, and I was first to take a stand against all the disciplines of light, for, from my point of view, it already seemed to me that I lived in another dynamic circumstance where there is no room for colour. I envisaged the revolution as situated in a colourless state, whereas the coloured state belongs to the past. Revolution is not decked with colour, not ablaze with colour, it is the old times that are burning out in colour.“²²⁸

Daß eine ernstzunehmende Revolution jedoch in flammendem Rot daherkommt, davon ist Malewitsch fest überzeugt. Dem Weiß der Zarenanhänger steht das Rot der Sozialisten gegenüber²²⁹:

„[...] every movement directing its effort to the manifestation of various political formulae, to the manifestation of the Socialist project, coloured itself in various shades. Every such movement from my point of view represents dynamic tension, and from this or that tension the colouring occurred. I witnessed a conversation of a socialist who was quite sure that the red flag meant the blood of the labourer, my point of view was otherwise; I think that if the blood of the labourer were blue or green then the revolution would still have taken place under the red flag.“²³⁰

Rot symbolisiert für Malewitsch den unbeugsamen Willen und die Leidenschaft zur Machtübernahme, nicht alleine eines zum Arbeiterkampf bereiten Volkes. Was diese Art von Revolution jedoch bislang zuwege bringt, ist eine Gleichmachung der Menschen auf einer monotonen, abgestumpften und deshalb trügerischen Ebene. Malewitsch ersinnt dafür den Begriff des *Futtertrog-Realismus*:

„Unbekümmert um die lauenden Gefahren, werden immer neue Erfindungen gemacht und Speisehallen eingerichtet. In diesen Speisehallen versammelt sich die ganze Allgemeinheit, um sich satt zu essen. Gesättigt geht sie dann an ihre Arbeit, geht säen und bringt ihren Dung gleich mit. In diesem Kreislauf erschöpft sich der ganze Sinn des praktischen Futtertrog-Realismus und nennt sich Kultur.“²³¹

Um jedoch eine tatsächliche Gleichberechtigung zu verwirklichen, setzt der Künstler nicht auf die aggressive Farbe Rot, sondern auf die Farblosigkeit der Nicht-Farben:

„Inasmuch as the form of the third ‚international‘ is the equalisation of peoples, the equalisation of intensity, inasmuch as it strives to annihilate distinctions in the

²²⁸ Malewitsch, Non-Objectivity (n.d.), in: ANDERSEN, Vol.III, 1976, S.103.

²²⁹ Siehe hierzu die Erläuterungen zur weißen Farbe in der Politik im Kapitel: B.IV.1.1. Die überlegene Farbe des Triumphes.

²³⁰ Malewitsch, Non-Objectivity (n.d.), in: ANDERSEN, Vol.III, 1976, S.145.

²³¹ Malewitsch, Suprematismus – Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.136.

broad sense of this word, red moves to the colourless and to the symbol of impartial equality; in this case it is obvious that colour disappears in the end from political groupings, because political groupings too will disappear into the future. Anarchy is coloured black, i.e. in a dark colour, we do not see a single differentiation – a dark ray has swallowed up all the colours and has placed everything beyond variations and advantages, everything is the same: colourless dark.”²³²

Auch Anarchie führt zur Gleichmachung der Menschen; jedoch kann Anarchie niemals ein Gleichgewicht erzeugen. Schwarz ist für Malewitsch die Farbe, welche alles Licht schluckt, eine Unfarbe. Auch das sanftere Weiß ist eine solche, aber Weiß reflektiert Licht im größtmöglichen Maße.²³³ Die Unfarbe Weiß könne für Gleichheit, Frieden und Brüderlichkeit unter den Menschen sorgen:

„Die drei suprematistischen Quadrate sind die Koordinaten konstituierter Weltanschauungen und Weltenbauten. Das weiße Quadrat erscheint – außer der rein ökonomischen Bewegung der Form eines ganzen neuen weißen Weltenbaus – ferner als Leinwand zur Begründung des Weltenbaus als ‚reiner Wirkung‘. Als Selbsterkenntnis in der rein utilitaristischen Vollendung des ‚Allmenschen‘ im allgemeinen Lebensbereich haben sie eine weitere Bedeutung bekommen: das schwarze als Zeichen der Ökonomie, das rote als Signal der Revolution und das weiße als reine Wirkung. [...]

Eine merkwürdige Sache – drei Quadrate weisen den Weg, und das weiße Quadrat trägt die weiße Welt (Weltenbau), wobei es das Zeichen der Reinheit menschlichen schöpferischen Lebens bestätigt. Die Farben spielen eine so wichtige Rolle als Signale, die den Weg weisen.

Je nach den Farben und je nach Weiß und Schwarz taucht noch eine Masse von Begriffen auf, die während des Wegs des roten in weißer Vollendung bekränzt werden.

(Wenn ich von Weiß rede, meine ich nicht den politischen Begriff, der ihm augenblicklich beigelegt wird).²³⁴

In der rein farbigen Bewegung deuten die drei Quadrate noch das Verlöschen der Farbe an, wo sie in Weiß verschwindet.“²³⁵

Ein neuer weißer Weltenbau, Weiß als ‚reine Wirkung‘, eine weiße Welt, die Reinheit menschlichen schöpferischen Lebens, das Auslöschen einer Farbe in Weiß - all dies wird nach Malewitschs Willen in eine weiße Vollendung münden.

Malewitschs Vorstellung einer erfolgreichen kommunistischen Staatsführung deckt sich weit mehr mit derjenigen Lenins als mit der des späteren Machthabers Stalin. Dies stellen auch die Widerstände unter Beweis, mit denen Malewitsch seit Mitte der 1920er Jahre vermehrt zu

²³² Malewitsch, Non-Objectivity (n.d.), in: ANDERSEN, Vol.III., 1976, S.145.

²³³ Siehe hierzu Kapitel: A.II.4. Ideal-Weiß.

²³⁴ Malewitsch spricht hier von den Anhängern des Zaren, die sogenannten *Weißten* oder *Weißgardisten*; vgl. hierzu Kapitel: B.IV.1.1. Die überlegene Farbe des Triumphes.

²³⁵ MALEWITSCH, Suprematismus – 34 Zeichnungen (1920/1974), n.p.

kämpfen hat. Stalin führt das russische Volk derweil mit rigider Hand, verstaatlicht das gesamte Land und unterwirft damit die Bevölkerung. Die Religion wird verboten, Kirchen geschlossen und im Zuge dessen alles, was an ein wie auch immer geartetes Glaubensbekenntnis erinnert, mit Stumpf und Stiel vernichtet.²³⁶ Anstelle der Heiligenbilder und Ikonen hat nun ein Bild des neuen Staatsoberhauptes in Prophetengestus zu hängen. Und dennoch vollzieht Stalin eine rituell religiös anmutende Handlung, indem er nach seiner Machtergreifung den Vorgänger einbalsamieren lässt.

Malewitsch brachte Lenin eine ähnliche Ehrerbietung entgegen und das aus weißem Stein erbaute Mausoleum für diesen auf dem Roten Platz in Moskau weist unübersehbar suprematistische Züge auf. Der eigentliche Architekt ist A.W. Stschussew, der sich offensichtlich an den Architektonen und am *Schwarzen Quadrat* Malewitschs orientiert.²³⁷

Vor allem aber anhand der theoretischen Schriften Malewitschs wurde Lenin ein Denkmal gesetzt. Vier Tage nach Lenins Tod schrieb Malewitsch: „After the death of Lenin or of ‚Him‘, who died for us, the Leninists must follow ‚Him‘ and in the future suffer for ‚Him‘ in order to commune with ‚Him‘.“²³⁸ Lenins Staatsbegräbnis lag zwei Tage zurück als Malewitsch eine dreißigseitige Abhandlung verfaßte, in der er christlich-religiöse Heilsgeschichte und leninistisch-materielles Politwesen miteinander verkettet. Der bislang weitestgehend unberücksichtigte Text des Künstlers veranschaulicht sowohl dessen biblische Kenntnisse, als auch seine uneingeschränkte Wertschätzung des verstorbenen Politikers.²³⁹ Sein für viele unfassbarer Tod solle das russische Volk dazu animieren, nunmehr als Jünger Lenins dessen Botschaft als eine immerwährende zu leben und zu predigen:

„After his death none of his disciples believed that he was dead. It was proclaimed to the people that he was alive and would remain with them for eternity, but afterwards this particular version was changed and it was said that he had died but ‚His‘ Cause still lived. [...] Christ’s disciples told the people that Christ lives. Do not build temples – said Christ – for the temple of God is within you. The disciples of Lenin could have said the same: the temple of Lenin is within you, and, instead of a soul, his Cause is within you, [...]. Every true Leninist in consequence will make a shrine in his home and dedicate it to ‚His‘ name, and in every village reading-room or in the clubs there will also be ‚His‘ corner shrine from which ‚His‘ teaching (sermon) will be preached. Models of these little corners will be created and others built on the same line throughout the land of the

²³⁶ Stalin, der ehemals selbst ein Priesterseminar besuchte, läßt Geistliche hinrichten und alles verbrennen – auch Ikonen -, was an den alten Glauben erinnert. Glaubt man einer mündlich überlieferten Legende von Zeitzeugen, ist es umso erstaunlicher, daß Stalin während der Belagerung durch Hitler eine Ikone (Schutzheilige der Soldaten) in einem Flugzeug über Moskau kreisen lässt.

²³⁷ Vgl.: STACHELHAUS, S.196-197.

²³⁸ Malewitsch, *From the Book of Non-Objectivity* (1924), in: ANDERSEN, Vol.III, 1976, S.325 und S.363.

²³⁹ Vgl. auch: STACHELHAUS, S.183-185.

faithful. What the teacher did not want is established. Now there is no way out, for the shrine is not destroyed."²⁴⁰

Anstelle der verpflichtenden Stalin-Ikone als Tabernakel in jedem Haushalt, solle das Volk stattdessen Malewitschs Quadrat angemessenen präsentieren:

„Every Leninist workman must have a cube in his house as a reminder of the eternal, constant doctrine of Leninism which becomes symbolic, dividing the material life pattern into a cube. [...] The clubs must be renamed as the houses of Lenin, i.e. Lenin's corner will grow into a room, a house, and when Leninism takes over in Italy, the house of Peter will be renamed after Lenin."²⁴¹

Malewitsch zieht einen unmittelbaren Vergleich zwischen Lenin und dem einen Gott. Der Mensch müsse im Sinne Lenins und einer neu zu errichtenden und ihm geweihten Kirche handeln und dienen als würde er einem Gott dienen. Seine Existenz solle ganz diesem und der Sache gewidmet sein:

„All production must serve the new church, for everything that is born now is born in Leninism, every step is born on the path of Lenin, Lenin is every thing, no step can be taken without Lenin, just as no goal can be reached without God. Hence arise the consequences of existence. Existence must accept three factors: counting in reverse order: 3) the material, 2) the artistic, 1) the religious. 1) the image, 2) the artistic, 3) the material, reverse categories."²⁴²

Lenin, dem Lichtbringer und Verwalter eines strahlenden Königreiches auf Erden und in der Nachwelt, solle in alle Ewigkeit und gebührender Form gehuldigt werden.²⁴³ Damit schließt sich der Kreis von politischem Erlöser und einer neuen, allumfassenden Religion. Das Symbol, welches Politik und Kirche eint, ist das *Weißes Quadrat* Malewitschs.

Am Ende beweist auch Malewitschs eigenes Sterben seine enge Verbundenheit mit dem russischen Volk, seinen Bräuchen und den politischen Gepflogenheiten seines traditionsreichen Landes. Gerade der Kult des Todes und welche Rolle man sich als Sterbender darin zuweist, tut kund, wie sehr man sich mit diesen gesellschaftlichen Konventionen identifiziert. Daß Malewitsch die Vorbereitungen zu seinem Tod bewußt angeordnet hatte, ist wegen seiner lange währenden Krebserkrankung sehr wahrscheinlich, wenn auch nur zum Teil schriftlich dokumentiert. Auch die letzten Aufnahmen des Künstlers zeugen von einer detaillierten Planung eines Gesamteindrucks.

²⁴⁰ Malewitsch, *From the Book of Non-Objectivity* (1924), in: ANDERSEN, Vol.III, 1976, S.333-334.

²⁴¹ Malewitsch, *From the Book of Non-Objectivity* (1924), in: ANDERSEN, Vol.III, 1976, S.326.

²⁴² Malewitsch, *From the Book of Non-Objectivity* (1924), in: ANDERSEN, Vol.III, 1976, S.331.

²⁴³ Vgl. hierzu die Huldigungsformen und das Äußere in der christlichen Ikonographie: B.III.1. Das Licht der Bibel sowie B.III.2. Christussymbolik: Das Weiß des Erlösers.

Wie weiter oben bereits gezeigt, trägt der Tod Farbe. Diese ist abhängig vom kulturellen Hintergrund.²⁴⁴ Malewitsch sieht den Tod in den drei Farben seiner drei Quadrate versinnbildlicht:

„Life and Death are painted in two colours: white and black. Weddings and funerals for example, but there is also a red death, it depends on the circumstances in which death, or birth, have occurred, hence if death is red then the tomb too must be coloured in red paint, since the circumstance of death is red. It is possible to attribute various colours to the occasion purely from the point of view of tradition, nation, people, so that in one nation the same event can be put into a different colouring, but this will only show me that such a nation depends, nonetheless, on its dynamic level.“²⁴⁵

Malewitsch beherzt für seinen eigenen Tod am 15. Mai des Jahres 1935 eben diese Farbgebung. Rot, das Schwarze, vor allem aber die Farbe Weiß sind an seinem Totenbett zugegen. Lediglich eine einzige Fotografie zeigt den verstorbenen Malewitsch im Kreise seiner Familie in der Dienstwohnung des Künstlers am Russischen Staatlichen Museum in Leningrad. Die eher private Atmosphäre eines Wohnzimmers weicht in den späteren Bildern einem strikt konstruierten Sterbelager (Abb.8). Der aufgebahrte Malewitsch ist umgeben von seinen Hauptwerken: links und auf Kopfhöhe hängt das Bildnis einer *Bäuerin mit schwarzem Gesicht*, welche in ihrer streng gehaltenen, weißfarbenen Kleidung Wache zu halten scheint; darüber befindet sich Malewitschs *Selbstportrait als Renaissancemensch* und direkt über dem Kopf des Toten thront das suprematistische Werk, das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund*. Diese Staffage ändert sich lediglich während der Totenwache mit offiziellen Besuchern am Sarg Malewitschs, als einzig das *Schwarze Quadrat* über dem Toten angebracht wird (Abb.9). Alle weiteren Attribute seiner Aufbahrung bleiben dieselben. So liegt Malewitsch auf einem weißen Lager - bei der Totenwache im weißfarbenen Sarg -, umgeben von weißen Liliengewächsen. Der von seinem Schüler Nikolaj Sujetin nach Malewitschs Anweisungen angefertigte Sarg ist gänzlich weiß mit einem in Schwarz aufgemalten Quadrat am oberen und einem Kreis am Fußende.²⁴⁶ Als Totenbekleidung wählte der Künstler schwarze Hosen, rote Schuhe und ein weißes Hemd.²⁴⁷ Sein Körper sollte mit ausgebreiteten Armen, also in Form eines Kreuzes, präsentiert werden, wovon man – vergleicht man die Fotografien – offensichtlich Abstand nahm.²⁴⁸ Der Leichnam Malewitschs wurde nach Moskau überführt und dort verbrannt. Seine Ruhestätte fand der Künstler in Nemtschinowka, nahe seiner Datscha. Sujetin entwarf hierfür einen weißen Kubus aus Holz, welcher aus Materialgründen

²⁴⁴ Siehe Kapitel B.IV.4.5. Totenkult in Weiß sowie B.V.4. *Pallida Mors – Der weiße Tod*.

²⁴⁵ Malewitsch, Non-Objectivity (n.d.), in: ANDERSEN, Vol.III, 1976, S.102.

²⁴⁶ Vgl.: RIESE, S.141.

²⁴⁷ Karassik, Irina, in: SARABJANOW, S.195.

²⁴⁸ Vgl.: RIESE, S.141.

keine dauerhafte Beständigkeit hatte. Deshalb ist die exakte Grabstätte Malewitschs bis heute unbekannt.²⁴⁹

Im Tode steht Weiß ein für die Unschuld und Reinheit des Verstorbenen. Malewitschs Ideen des weißen Suprematismus sind dies sicherlich. Für den Künstler steht Religion in engem Zusammenhang mit den in Russland vorherrschenden politischen Zuständen: es gibt keine. Deshalb erschafft Malewitsch eine Ersatzreligion und einen Ersatzgott. Er hängt anstelle eines auswechselbaren Führerbildnisses das *Weißes Quadrat*. Damit gibt er seiner Hoffnung Ausdruck, die Menschheit in der weißen Einheitlichkeit zu versöhnen.

C. II. 2. 2. 3. Malpraxis: Pigmente - Technik - Faktur

Niemand kann behaupten, Malewitschs malerisches Vermögen sei von überdurchschnittlicher Virtuosität. Seine die Kunstgeschichte revolutionierenden Errungenschaften sind nicht in erster Linie auf dem Feld der praktischen Malerei zu suchen. Viel eher muß Malewitsch die epochemachende Leistung zugestanden werden, anhand seiner suprematistischen Ideen die gesamte Avantgarde des 20. Jahrhunderts nachhaltig geprägt zu haben. Dies sowohl in seinem Heimatland als auch im Westen. Sein Umgang mit Farbe jedoch bedarf einer genaueren Untersuchung, zumal Malewitsch auch als erster Maler gelten muß, der in monochromer Manier arbeitet. Malerei in Unifarben fordert eine exakte und differenzierte Handhabung des Pigments. Besonders aber in der weißen Monochromie bereitet das empfindliche Pigment Probleme, aber offeriert gerade wegen dieser Sensibilität – frei nach Kandinsky - eine Vielzahl an Möglichkeiten und einen Reichtum an Nuancen. Im Vergleich zu allen anderen Farben schmutzt es schnell, bietet aber gleichzeitig die feinsten Tendenzen hin zu anderen Farben; der Pinselduktus ist sofort erkennbar und läßt zur selben Zeit eine strukturierende Faktur zu; und nicht zuletzt werden im Weißen jegliche gewollten und ungewollten Kanten sichtbar und diese halten ein weiteres Mittel zur Gliederung des Gemalten bereit. „Farben sind hier also durchaus nicht Gegenstand einer Ästhetik, sie – wie auch die Formen – offenbaren vielmehr eine kosmische Dynamik. Im Unterschied zur Naturwirklichkeit bilden im Kunstwerk (des Suprematismus) Form und Farbe eine untrennbare Einheit.“²⁵⁰

Malewitsch selbst bestätigt seine geringe Wertschätzung der Perfektion in der Malerei und betont dabei den Aufbruch zu einer Kunst jenseits der altgedienten Forderung von Meisterhaftigkeit: „Von Malerei kann im Suprematismus keine Rede sein. Die Malerei ist

²⁴⁹ Vgl.: RIESE, S.143.

²⁵⁰ DITTMANN, S.409.

lange abgeschafft, der Künstler selber ist ein Vorurteil der Vergangenheit.“²⁵¹ Die Malerei erhält zunehmend einen prozeßhaften Charakter. Dies sowohl für den das Gemälde ausarbeitenden Künstler als auch für den das Endergebnis rezipierenden Betrachter. Rainer Crone findet dafür die folgenden treffenden Worte: „[...] painting represents itself, painting means painting. The verb and the noun ‘painting’ is exemplified by the ‘white on white’ Suprematist works which describe their process as much as their result.“²⁵² Es lohnt sich also, auf Malewitschs weiße Monochromien einen genaueren Blick zu werfen.

Malewitsch grundiert alle seine Arbeiten mit weißer Farbe. Während das traditionelle Staffeleibild eine Mischung aus Leim, Gips und Kreide als Grundierung trägt, welche den weiteren Farbauftrag vor Rissen schützen wird, benutzt Malewitsch eine eigene Pigmentmischung, die auch Bleiweiß enthält.²⁵³ Während das Frühwerk einen milchig weißen Grund aufweist, erhalten die Leinwände späterer Arbeiten eine beinahe emailartige Schicht, welche außerordentlich kompakt ist.²⁵⁴ Gerd Steinmüller spricht von einem „Maximum an Helligkeit“, von purem Weiß.²⁵⁵ Jedoch verbirgt die plane Beschichtung nicht die Pinselstriche und damit den Herstellungsprozeß, welcher gut erkennbar bleibt. Malewitschs Leinwand erhält einen bloßen, weißen Anstrich, der allen darauf gemalten Elementen eine Ausgangsposition bietet.

Weißfarbene Formen auf weißem Hintergrund stellen zweifelsohne eine Herausforderung dar, denn sie müssen trotz ihrer Gleichfarbigkeit als eigenständige Gebilde erkennbar sein. Um die weißen Strukturen sichtbar zu machen, umgibt Malewitsch diese mit scharfen Konturen. Damit erzielt der Künstler eine Präsenz der Formen, die an das Jahrzehnte später in den USA als solches benannte Hard-edge-painting erinnert. Nur so erobern die einzelnen weißfarbenen Flugkörper ihr Vorhandensein auf weißem Grund. Dies wird umso deutlicher, als das Auge auf Stellen fällt, an denen Malewitsch die Konturen aufbricht. Dort verschmelzen Vorder- und Hintergrund, geometrische Körper und milchig-weiße Leinwand. Die Formen werden in freiem Fall in weiße Unendlichkeiten entlassen. Dies ist der Fall bei den beiden weißen Monochromien *Suprematismus (Konstruktion in Auflösung)* von 1918 (Abb.5) und *Suprematistisches Gemälde (Weiße Ebenen in Auflösung)* (Abb.6), welches etwa zur selben Zeit entsteht. In beiden Gemälden verweisen bereits die Titel auf die sich in Auflösung

²⁵¹ MALEWITSCH, *Suprematismus – 34 Zeichnungen (1920/1974)*, n.p.

²⁵² CRONE, S.132.

²⁵³ Seine Grundierung hingegen ist nicht vor später eintretender Craquelur sicher und auch die zu früh vorgenommene mehrfache Übermalung der feuchten Gründe trägt hierzu bei. Vgl. hierzu die Kapitel A.V. Technische Anwendung der Farbe Weiß und IV. Weiße Pigmente im Dokumentenanhang sowie SIMMEN 1998, S.10 und STEINMÜLLER, Gerd, *Die suprematistischen Bilder von Kasimir Malewitsch, Malerei über Malerei (Diss.)*, Köln 1991, S.21.

²⁵⁴ Drutt, Matthew, in: BERLIN (Ausst.kat.), *Malewitsch*, 2003, S.26-27.

²⁵⁵ STEINMÜLLER, S.22.

befindlichen Formen. Im ersten Fall basieren die sich nach links neigenden sichelartigen Strukturen auf die bildhafte Umsetzung von sich im All verbreitenden Schallwellen. Während die nach oben weisenden Kanten gut als solche erkennbar sind, ist deren gewölbte Unterseite nicht konturiert. „The lack of definition of the lower edges of the curves reflects the waves’ progressive dissolution in space, to the point where the energy depicted merges with space, and no longer can be said to exist.“²⁵⁶ Die weißfarbenen Ebenen im suprematistischen Gemälde von 1917/18 besitzen am linken äußeren Rand der Struktur keinerlei Abgrenzung hin zum weißfarbenen Hintergrund.

„The field of colour must be annihilated, i.e. it must transform itself into white. But even white remains white, and in order to show forms in it, it must be created in such a way that the form will be legible, that the sign can be perceived in itself. A difference between them must persist, but only in a purely white scale. The development of white is not limited to a colour basis, or a result of the oscillation of colour; it is an expression of something more profound, it points to my transformation in time. My imagining of colour stops being colourful, it merges into one colour – white.“²⁵⁷

Figur und die sich dahinter befindlichen Weiten des weißen Alls gehen laut Malewitsch eine Verbindung ein. Die Ebenen geraten in Bewegung.

Alleine das *Weißes Quadrat auf weißem Grund* bildet eine gänzliche geschlossene Struktur vor weißer Leinwand. Für dieses Quadrat als auch für weitere konturierte Gebilde benutzt Malewitsch Hilfsmittel. Der Künstler setzt Schablonen auf, welche er mit Bleistift umzeichnet, was an vielen Stellen sichtbar wird. Trotzdem entstehen oftmals nur mehr oder weniger exakte geometrische Formen mit zum Teil gerundeten, unterbrochenen Begrenzungen und diese weichen sogar merklich von einer geraden Linienführung ab.²⁵⁸ Um diese Ungenauigkeiten möglichst einzuschränken, arbeitet Malewitsch mit einem langen Pinsel, während sein Handballen durch einen langen Stock gestützt wird. So errichtet der Maler eine größtmögliche Distanz zur Leinwand bei gleichzeitig sicherer Pinselführung.²⁵⁹

Die Tiefenwirkung von Strukturen und der Farbton der einzelnen Felder innerhalb der Konturen ist ein zweites wichtiges Merkmal zur Unterscheidung von weißer Monochromie. Malewitsch nutzt beide Möglichkeiten der Differenzierung.

„Für [des Malers] Gemälde sind Sonne, Licht, Schatten, Wasser, kurz alles, was wir in der Natur sehen, völlig gleichwertig. Der Menge erscheinen Berge und Täler im Gemälde von realer Wirklichkeit. Untersucht man aber die Malfläche mit

²⁵⁶ DOUGLAS 1994, S.98-99.

²⁵⁷ Malewitsch, In Nature there exists ... (1913 oder 1916-17), in: ANDERSEN, Vol.IV, 1978, S.34.

²⁵⁸ Vgl. u.a.: CHICAGO (Ausst.kat.), Museum of Contemporary Art, *White on White. The White Monochrome in the 20th Century*, 18. Dez. 1971 – 30. Jan. 1972, Texte von Robert Pincus-Witten und Stephen S. Prokopoff, Chicago 1971, n.p., CRONE, S.128 sowie STEINMÜLLER, S.15, S.21 und S.48. An anderer Stelle findet sich gleichwohl die Aussage, daß sich Malewitsch nicht eines Lineals bedient, in: FAUCHEREAU, S.26.

²⁵⁹ Vgl. CRONE, S.165.

Hilfe einer Wasserwaage, so wird man keinerlei Höhenunterschiede feststellen können. Die Wirklichkeit der Malfläche ist gegenstandslos. Das gleiche gilt aber nicht nur für die Malfläche, sondern auch für alle anderen Erscheinungen.“²⁶⁰

Um die von ihm beschriebene perspektivische Augentäuschung zu erzeugen, arbeitet Malewitsch mit unterschiedlichen Weißtönen, die er aneinandersetzt.²⁶¹ Einmal versinken rechteckige, hell-weiße Figuren in milchigem Grund und umgekehrt stechen kalt-weiße Elemente aus einem sanfteren Weiß hervor. Aber vor allem die Faktur der einzelnen Flächen vermittelt deren Existenz auf verschiedenen räumlichen Ebenen sowie deren Beweglichkeit. Fein gestrichelte, minutiös gesetzte Pinselstriche in einem geometrischen Gebilde wechseln sich ab mit großzügig in weißer Farbe bestrichenen Feldern, in denen eine beinahe pastos zu nennende, verkrustete und deckende Farbaufgabe wirksam wird. Detaillierte Strukturen setzt Malewitsch gegen generalisierte Oberflächen. So entsteht innerhalb der monochrom weißen Leinwand eine reiche Vielfalt an Weißtönen und weißfarbenen Oberflächen. Larissa Shadowa sieht darin „Weiß als Raum, Weiß als Form, Weiß als Bewegung“.²⁶² Hinzu kommen die Übergänge zwischen diesen einzelnen Aspekten. Weißnuancen verwischen, Faktur geht ineinander über – beides, ohne an Eigenständigkeit zu verlieren.

„Die weißen Bilder auf Weiß sind bei weitem keine nihilistische Geste, wie es manche sehen wollen, sondern vielmehr (umso mehr als in derselben Ausstellung Rodtschenko ein Bild *Schwarz auf Schwarz* zeigt) der Ausdruck höchster Freude der Malerei, des AKTS DES MALENS. Im *Quadrat* wie auch in den anderen weiß auf weiß Bildern wird die Form durch die Struktur geschaffen; mehr als die eventuell unterschiedliche Intensität der Weißtöne lassen die Richtung der Pinselstriche, die variable Stärke der weißen Farbe, ganz bestimmte Formen aus dem weißen Grund hervortreten.“²⁶³

Farbe wirkt am stärksten als Fläche. Welch unterschiedliche Charaktere sich dahinter verbergen, offenbart Malewitsch anhand seiner variantenreichen Pinselführung. Malewitsch meistert als erster im 20. Jahrhundert eine einzelne Farbe als Pigment und damit als eigenständiges künstlerisches Material.

C. II. 3. Intention und Wirkung

Ein wichtiger Aspekt dieser Arbeit ist es, Farbe auch jenseits ihrer künstlerischen Funktion und Nutzung zur Kenntnis zu nehmen. Ihre Ausdrucksstärke ist jedoch – wie weiter oben unter Berücksichtigung mehrfacher Sachverhalte belegt – nicht alleine auf das Feld der

²⁶⁰ Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt* (1922), in: HAFTMANN, S.157.

²⁶¹ Vgl. hierzu Kapitel: C.II.1.2.2. Das Weiße Quadrat auf weißem Grund, 1918.

²⁶² SHADOWA, S.58.

²⁶³ FAUCHEREAU, S.30.

bildenden Künste zu beschränken. Deshalb muß an dieser Stelle eine Diskussion zur Intention und Wirkung der Farbe Weiß vorgenommen werden. Daß dabei Intention nicht gleich der Wirkung gesetzt werden darf, ist selbstredend. Daß Malewitsch selbst Intention und Wirkung als Widersprüche sah und letzteres trotz seiner vielen Vermittlungsversuche nicht von ihm beeinflußt werden konnte, soll hier Thema sein.

C. II. 3. 1. Zur Intention des Künstlers

Malewitsch war sicherlich nicht so naiv zu glauben, Farbe sei alleine im Bereich künstlerischen Schaffens von Bedeutung und könne ausschließlich anhand der Geschichte und Theorie der Kunst vermittelt werden. In seinen Schriften beweist der Künstler sein eigenes kognitives Verständnis des Themas und berücksichtigt auch dasjenige seines Publikums. In seinen Texten beruft er sich auf vertraute Eigenschaften weißer Farbigkeit. Gleichzeitig teilt er Weiß eine gänzlich ungewohnte Rolle zu, interpretiert Weiß neu in religiöser und vor allem gesellschaftspolitischer Hinsicht. Noch erstaunlicher ist Malewitschs Neubewertung der Leere im positiven Sinne. Während bislang dem Weißen als Symbol der Leere und des Nichts ein negativer Zug anhaftet²⁶⁴, verknüpft Malewitsch damit vorwärtsgerichtete Unendlichkeit und Ruhe:

„Der leere Raum ist für den Menschen der Ort, wohin er sich flüchten und vor den Dingen und Werkzeugen, vor allen Gegenständen, vor all den bildlichen Vorstellungen und Ideen, vor jenem Zwang retten kann, der ihn zur Arbeit, zum Kampf aufruft und ihm so den Weg versperrt. In diesem leeren Raum ist nichts zu sehen; dort gibt es nichts, was das Auge fesselt, das heißt den Blick in die dehnbare Unendlichkeit, die zugleich endlich und unendlich ist, behindern könnte. Und diese Einöde zieht ihn an, dort sucht er Ruhe – der Kampf ist ihm zuwider.“²⁶⁵

Ruhe und Unendlichkeit mit der Farbe Weiß gleichzusetzten, diesen Versuch unternimmt Malewitsch sowohl in seinen weißen Kompositionen, als auch in den theoretischen Schriften. Hierfür setzt er auch ein Gleichheitsbewußtsein unter seinen Mitbürgern voraus, welches er in der weißen Suprematie erfüllt sieht.

„Auch vor der Kunst, insbesondere der Malerei, steht die Welt als gegenstandslose Gleichheit. Nur ist das Wesen der Kunst gespalten: Ein Teil geht den Weg des praktischen Realismus, steht im Dienst von Staat und Religion, der andere Teil hat den Weg des gegenstandslosen Schaffens gewählt. Der erste Teil ist bei den gegenständlichen Wertunterschieden des praktischen Realismus stehengeblieben, der andere ist auf den gegenstandslosen Weg des weißen

²⁶⁴ Vgl. Kapitel B.V.2. Das Gegenteil von Weiß ist Weiß.

²⁶⁵ Malewitsch, Zum Vortrag in der Leningrader Architekturgesellschaft. Die Ideologie der Architektur (Auszug), Leningrad, den 22.12.1924, in: KÖLN (Ausst.kat.), Malewitsch, 1995, S.44-46, hier S.44.

Suprematismus hinausgetreten und ist damit zum eigentlichen Wesen der Kunst vorgestoßen. Ich glaube, daß dieser Vorstoß der Kunst auch die übrige menschliche Gesellschaft zu der Erkenntnis führen wird, daß auch ihr eigentliches Wesen die weiße gegenstandslose Gleichheit ist.“²⁶⁶

Um dies zu vermitteln, äußerte sich Malewitsch nicht nur auf theoretischer Ebene, sondern er brachte seine Vorstellungen oft und vehement in der Öffentlichkeit zum Ausdruck. Didaktische Broschüren begleiteten die Ausstellungen, Malewitsch hielt Vorträge, unterrichtete an verschiedenen Universitäten und entwickelte neue Staatsideen jenseits jeglichen Materialismus'. Er bezeichnet dies als „das schwarze und das weiße System“, welches „den Weg des Menschen bestimmen und ihn vor dem Weg der reinen materiellen Sorgen bewahren“ soll.²⁶⁷ Obwohl Malewitsch offensichtlich jede Bevölkerungsschicht seines Landes in seinem weißen Suprematismus aufgenommen sehen wollte, dürften seine Integrationsversuche bei einem Publikum der breiten Massen vergeblich gewesen sein. Malewitsch spricht von einer „geistigen Angelegenheit“ und fordert ein „geistiges System der Menschheitsentwicklung in der weißen Epoche der Gewichtlosigkeit.“²⁶⁸ Malewitschs Ausführungen klingen nach einer Utopie, nach einer höchst vergeistigten Philosophie. Seinen illusionistischen und abgehobenen Idealen ist nur schwer Folge zu leisten und so begann man, den Suprematismus für das Volk und um des besseren Verständnisses Willen zu trivialisieren. Der Suprematismus wurde in den 1920er Jahren – und es ist anzunehmen, zunächst auch mit der Zustimmung Malewitschs – für den häuslichen Gebrauch entdeckt. Es wurden Kleidungsstücke, Bordüren, Broschen, Porzellan und weitere Alltags- und Nutzgegenstände für die Massen fabriziert.²⁶⁹ Die Produktion nahm überhand und wirkte der ursprünglichen Idee einer Zukunft jenseits irdischer Bestrebungen entgegen:

„Der Weg des Menschen muß befreit werden von allem gegenständlichen Gerümpel, das sich in den Jahrtausenden angesammelt hat. Dann erst wird der Rhythmus der kosmischen Erregung voll wahrgenommen werden können, dann wird der ganze Erdball eingebettet sein in eine Hülle ewiger Erregung, in den Rhythmus der kosmischen Unendlichkeit eines dynamischen Schweigens.“²⁷⁰

Der Suprematismus erhielt mit seiner Industrialisierung eine diesseitige Funktion, welche von Malewitsch gerade nicht gewollt war, denn „[d]er Wesensinhalt des Suprematismus ist die Ganzheit gegenstandsloser, naturbedingter Erregung ohne Ziel und irgendwelcher Zweckbestimmungen.“²⁷¹ Stattdessen forderte der Künstler eine ästhetische Rezeption seiner

²⁶⁶ Malewitsch, Suprematismus – Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.73-74.

²⁶⁷ Malewitsch, Suprematismus – Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.214.

²⁶⁸ Malewitsch, Suprematismus – Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.234.

²⁶⁹ Vgl. hierzu auch: Diederich, Stephan, in: KÖLN (Ausst.kat.), Malewitsch, 1995, S.71.

²⁷⁰ Malewitsch, Suprematismus – Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.254.

²⁷¹ Malewitsch, Suprematismus – Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.124.

Werke: „In the art form which I call Suprematism, Art has returned to its original state of pure sensation [...]“²⁷²

Meist möchte der Betrachter aber jenseits einer perzeptuellen Botschaft auch inhaltlich angesprochen werden. Und dies zu Lebzeiten Malewitschs viel mehr noch als in heutiger Zeit. Ob und zu welchem Grad der Rezipient die Kunst Malewitschs trotz seiner komplizierten Inhalte beachtet oder missachtet, versteht oder missversteht, soll in den nächsten Kapiteln zur Sprache kommen.

C. II. 3. 2. Über die Wirkung auf den Betrachter

Zwar meint Adolf Hölzel, daß alle Kunst, die für das Publikum gemacht ist, nichts sei.²⁷³ Dessen ungeachtet bleibt die Wirkung auf den Betrachter nicht aus. Zu unterscheiden ist hier die Rezeption von Kunst aus zeitgenössischer und aus heutiger Sicht.

Erlebte Geschichte bewegt sich innerhalb eines zeitgeschichtlichen Kontextes. Die Zeitumstände, das politische und gesellschaftliche Gefüge, prägt das Menschenbild und somit auch die Wahrnehmung von Kunst. Geschichtsschreibung dahingegen bewegt sich zwangsläufig rückwärts. Aus der gesicherten Position der Gegenwart heraus beschäftigen wir uns mit der Vergangenheit. Dabei bleiben uns die in einem unmittelbaren zeitlichen Kontext entstandenen Ideologien oftmals fremd. Andererseits schärft sich der Blick für ehemals subjektiv Wahrgenommenes. Zwischenzeitlich gewonnene Erkenntnisse können zu einer vorurteilsfreieren Sicht der Vergangenheit beitragen. Ob sich eine kulturwissenschaftliche Entwicklung als Errungenschaft bezeichnen läßt, wird oftmals erst klar, nachdem ein zeitlicher Abstand zwischen diese und die Gegenwart getreten ist.

Bei der in dieser Arbeit diskutierten Kunst kommt eine weitere Erschwernis hinzu: monochrom weiße Werke, also auf den ersten Blick leere Leinwände, stoßen auch heute noch auf Unverständnis. Mit den Arbeiten Malewitschs wird auf radikalste Weise das obligate zentralperspektivische System aufgehoben. Die „Anwesenheit einer Abwesenheit“²⁷⁴ ist nur schwer zu rezipieren und zu akzeptieren.

C. II. 3. 2. 1. Zeitgenössische Sicht

²⁷² Malewitsch, Suprematism (vor 1927), in: ANDERSEN, Vol.IV, 1978, S.144.

²⁷³ HÖLZEL 1933, S.42.

²⁷⁴ FEDJUSCHIN, S.34.

Für die heutige Wertschätzung künstlerischer Bewegungen spielt auch die zeitgenössische Rezeption eine bedeutende Rolle, da sie zum Verständnis der historischen Zusammenhänge beiträgt. Walter Hess mißt der Künftleraussage deshalb zu Recht große Bedeutung bei, wenn er schreibt:

„Die Probleme, mit denen die Maler sich gedanklich auseinandersetzen, die Art, wie sie das tun, mögen für das unmittelbare Verständnis ihrer Werke mehr oder weniger wertvoll, oft vielleicht auch irreführend sein, sie sind aber unabhängig davon eine selbständige Erkenntnisquelle, denn beides, Werke und Theorien, entspringen der gleichen bestimmten geschichtlichen Lage, deren möglichst umfassendes Verstehen das Ziel kunstgeschichtlichen Bemühens ist.“²⁷⁵

Kaum eine Künftleraussage birgt widersprüchlichere Ansichten als die Schriften Malewitschs. Dies fällt bereits seinem künstlerischem Weggefährten und Übersetzer seiner Texte Lissitzky auf, wenn er angibt, daß Malewitsch „nichts Einheitliches“ über den Suprematismus schrieb, was das Verständnis der Materie weiter kompliziere.²⁷⁶

Aber ohne Kenntnis dieser Texte und bei einer direkten Konfrontation mit Malewitschs Werken reagierten die Zeitgenossen empört und verächtlich. Besonders dem schwarzen und dem weißen Quadrat gegenüber breitete sich Ratlosigkeit aus, da jeglicher Inhalt zu fehlen schien. Dennoch verlieh Malewitsch dem *Schwarzen Quadrat* durch dessen Hängung eine Bedeutung, welche in ihrer Verwegenheit auch dem Zeitgenossen nicht verborgen blieb. Es schwebte „in einer Ecke direkt unter der Decke [...] an der geheiligtesten Stelle“²⁷⁷ und wagte es, hiermit das russische Ikonenbild zu zitieren. Dies schockierte und weckte zugleich spöttische Kommentare aus dem konservativen Lager, welches das Quadrat 1916 „als den aller-, allerabgefeimtesten Trick in der Jahrmarktsbude der allerneuesten Kultur“ schmähete.²⁷⁸

Weitere Spottmeldungen sprechen von einem „toten Quadrat“ und dem „personifizierten Nichts.“²⁷⁹ Der Komponist Matjuschin verteidigte seinen Weggefährten Malewitsch und riet den Besuchern der „Letzten Futuristischen Bilderausstellung 0,10“, die suprematistischen Bilder zunächst mit weit geöffneten Augen nicht direkt zu fixieren, um dann mit zusammengekniffenen Augen auf die fliegenden Konstruktionen zu blicken. Dies rief die von Malewitsch gewünschte Bewegung auf der Leinwand hervor.²⁸⁰

Aber auch die Ausstellungsvorhaben, welche in den darauffolgenden Jahren von Regierungsseite Unterstützung erfuhren, hatten nicht den von Malewitsch gewünschten Effekt. Der Katalog zur Retrospektive in der Moskauer Tretjakow-Galerie, in der erstmals

²⁷⁵ HESS 1981², S.11.

²⁷⁶ Vgl. LISSITZKY-KÜPPERS, S.39.

²⁷⁷ Benois, Alexander Nikolewitsch, zitiert nach: STACHELHAUS, S.224.

²⁷⁸ Benois, Alexander Nikolewitsch, zitiert nach: STACHELHAUS, S.18.

²⁷⁹ Zitiert nach: STACHELHAUS, S.17.

²⁸⁰ Zitiert nach: DOUGLAS 1980, S.72.

auch alle Weiß-auf-Weiß-Kompositionen gezeigt wurden, bespricht den Künstler als einen „Subjektivist[en] und philosophische[n] Träumer“. Der Direktor Fedorov-Davydov mußte gleichzeitig eingestehen: „Das verhindert aber nicht, daß seine Werke ihre eigene objektive Bedeutung besitzen. Seine suprematistische Malerei hat sich bereits auf die Textilien und in zahlreichen anderen Zweigen der angewandten Kunst ausgewirkt.“²⁸¹ Die volksnahe Umsetzung der Kunst Malewitschs war jedoch weder in seinem Sinne, noch brachte dies dem Volk die umfassenden und revolutionären Ideen des Künstlers nahe. So mußte 1930 die Kiewer Ausstellung seiner eben noch in Moskau gefeierten Werke wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses geschlossen werden.²⁸²

Malewitsch gab die Hoffnung nicht auf, daß der Moment des Gespürs für seine Kunst und einer damit einhergehenden kulturellen Zäsur noch nicht gekommen sei. Die Akzeptanz seiner Theorien war daher nur eine Frage der Zeit, denn „[d]as ‚unwissende Volk‘ hat so viele Jahre in der irrigen Auffassung gelebt, daß das, was am Himmel zieht, Wolken seien, und hat nicht gewusst, daß es gar keine Wolken sind, sondern H₂O.“²⁸³

C. II. 3. 2. 2. Aspekte einer heutigen Beurteilung

Dem Publikum ist es nicht zu verdenken, daß es verunsichert und schockiert auf die Neuartigkeit der Werke Malewitschs reagierte. Malewitsch bildete rückblickend tatsächlich, wie er es beschreibt, eine Stufe, sowohl in der Kulturgeschichte seines eigenen Landes, als auch für die kunstgeschichtliche Entwicklung eines gerade erst begonnenen neuen Jahrhunderts. Zum Zeitpunkt der Entstehung der bahnbrechendsten suprematistischen Arbeiten zeigte sich das Publikum angesichts minimalst gefüllter Leinwände verstört und irritiert. Einmal beunruhigte die scheinbar so offensichtlich fehlende Botschaft und zum zweiten wird der Betrachter von lediglich unbewußt wahrgenommenen optischen Gesetzmäßigkeiten verunsichert. Optische Irritationen und die visuelle Beeinflussung der Netzhaut durch Farbe und Form spielen sich zwangsläufig auch ohne aktives Wissen des Betrachters im Auge des Rezipienten ab. Neueste Erkenntnisse auf diesem Gebiet der Wissenschaft lassen darüberhinaus eine neue Betrachtungsweise der Werke Malewitschs zu. Malewitsch warnt aber auch vor einer Überbewertung empirischer Erkenntnisse:

²⁸¹ Fedorov-Davidov, A., Die Kunst des Kasimir Malewitsch, in: GAßNER, Hubert und Eckhart Gillen, Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion 1917 bis 1934, Köln 1979, S.203-204, hier S.204.

²⁸² Vgl. DOUGLAS 1994, S.35.

²⁸³ Malewitsch, Suprematismus – Die gegenstandslose Welt (1922), in: HAFTMANN, S.113-114.

„Possibly there is no point in mixing these two questions, since the problems and aims of optical science are quite different from those of art and painting. It is one matter to examine the form of an object and its deformation on the optical level, and another to perceive phenomena on the artistic level; the artist may, and, indeed, should take an interest in the achievements of science in the field of colour and form, but he must be careful. In any case the exploitation of the results of scientific analyses concerning the interrelations between colours and form will depend on its quality and nature, as well as the artist's ability to make use of the latter in his work without the work reminding us of a column from a scientific analysis.“²⁸⁴

Die optische Wirkung des Suprematismus ist sicherlich nicht das vordringlichste Motiv von Malewitschs Absicht. Dennoch ist dieser Aspekt in seiner inhaltlichen Erweiterung und Auswirkung auf suprematistische Bildwerke nicht zu vernachlässigen. Das schwarze und das weiße Quadrat auf jeweils weißem Grund sind exemplarisch für das visuelle Spiel von Vor und Zurück, von Unschärfe und Klarheit, von Hell und Dunkel, von Bewegung im Allgemeinen heranzuziehen.²⁸⁵

Das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* in seiner Originalfassung von 1915 (Abb.4) unterscheidet sich von den später entstandenen Versionen in erheblichem Maße. Während die vier späteren Fassungen eine weitaus exaktere Form und eine beinahe lasiert wirkende Oberflächengestaltung besitzen, hat das ursprüngliche Quadrat einen vielfachen Auftrag schwarzer Farbe vorzuweisen, was zu einer intensiven und abwechslungsreichen Faktur mit Tiefen und Höhen führt. Da Malewitsch unterschiedlich bindende Farben zur Grundierung einer bereits bemalten Leinwand aufträgt, erhält das Gemälde im Gegensatz zu seinen Nachfolgern über turbulente Zeiten hinweg die so bezeichnenden breiten Craquelés. Die zu Entstehungszeiten beim Antrocknen der Farbe einsetzenden Risse geben den Blick auf darunter liegende farbige Pigmente frei. Darüberhinaus bleibt der weißfarbene Grund wegen des Bleianteils selbst für Röntgenstrahlung undurchschaubar.²⁸⁶

Die Hängung des *Schwarzen Quadrates* kann lediglich anhand von historischen Bilddokumenten nachvollzogen werden. Malewitsch signierte seine Arbeiten – mit wenigen Ausnahmen – nicht auf der Vorderseite, wodurch eine Hängrichtung oftmals uneindeutig bleiben muß. Der Künstler plädiert somit für eine offene Variante der Hängung mit der einzigen Vorgabe, das Gemälde von seiner irdischen Schwerkraft zu befreien, um die darin befindlichen Elemente in einen Schwebezustand zu versetzen.²⁸⁷ Weiter erweist es sich als

²⁸⁴ Malewitsch, An attempt to determine the relation between colour and form in painting (1930), in: ANDERSEN, Vol.II, 1968, S.127.

²⁸⁵ Vgl. hierzu auch die Kapitel unter C.II.1.2. Die weiße Suprematie.

²⁸⁶ Vgl. SIMMEN 1998, S.9-10.

²⁸⁷ Vgl. SIMMEN 1998, S.85, Fußnote 13. Wichtig ist lediglich, daß anstelle eines Fallens ein schwebender Zustand des Quadrates hervorgerufen wird. Dreht man etwa das *Weißes Quadrat auf weißem Grund* „auf den

ebenso essentiell, ein Bildganzes vor sich zu haben. Dazu tragen die Seitenlängen der Kompositionen mit Quadrat von etwa 70-80 cm bei. Das Bildtableau ist damit „auf Reichweite zugeschnitten“²⁸⁸ und der Betrachter überblickt eine Gesamtheit an Farbe, Form und Bildaufbau. Das ihm Übermittelte beinhaltet drei hauptsächliche Aspekte: Bewegung, die optische Täuschung durch die beiden Nachbilder und die dreidimensionale Wirkung.

Ein schwarzes Quadrat ist auf zweierlei Weise ein unbewegliches Element. Einmal wegen seiner statisch-trägen Farbigkeit²⁸⁹ und zum zweiten aufgrund seiner mathematischen Form. Dennoch ruft es im Auge des Betrachters Bewegung hervor. Der Wahrnehmungspsychologe Albrecht begründet dies wie folgt:

„Im Gegensatz zum Kreis [...] erscheint das Quadrat nicht so ‚elementar‘, wie man es aufgrund seiner geometrischen Eigenschaften erwartet. Faßt man nämlich eine quadratische Fläche in einem Blick und fixiert sie über eine kurze Zeit, dann erlebt man eine Überraschung: Die in der Vorstellung und bei einer messenden Kontrolle so gesicherte Figur verliert ihre Stabilität, indem sich die Ecken abschwächen und schwinden.“²⁹⁰

Dieser Effekt wird durch die Unregelmäßigkeiten in der Ausführung des Quadrates noch verstärkt. Der das Viereck umgebende weiße Untergrund differiert in Breite und Verlauf um mehrere Zentimeter und zu erwartende Parallelen existieren nicht. Darüberhinaus ist es in leichter Schräglage aufgemalt.²⁹¹ Das Quadrat erhält einen beinahe rhomboiden Charakter. Blickt man unverwandt auf diese Geometrie, manifestiert sich eine Unschärfe an den Grenzen zwischen Schwarz und Weiß. Diese Schwankungen können sich besonders in den Eckbereichen als ruckartige Verschiebungen manifestieren. Ein Fixieren der gesamten Form ist auf Dauer nicht möglich. Begünstigt wird dieses Phänomen durch die extrem kontrastive Trennlinie zwischen den beiden Unfarben. Unmittelbar entlang der Kontur stellt sich eine Verfärbung ein: das Schwarze nimmt im Grenzbereich zu Weiß dort einen deutlich dunkleren Wert an als in der Mitte des Quadrates. Genauso erzielt das Weiße ein intensiveres Strahlen, wo es das Schwarze berührt.²⁹² Abgesehen von dieser optischen Reizung des Auges, hat der weiße Hintergrund dem schwarzen Quadrat wenig Widerstand zu bieten. Wie bereits in vorangehenden Kapiteln geschildert, setzt hier die synästhetische Anschauung ein, daß schwarze Objekte schwerer wiegen als weißfarbene derselben Größe. Malewitsch ist sich

Kopf“ – was bei zahlreichen Katalogabbildungen leider der Fall ist – werden alle von Malewitsch angestrebten Bewegungsrichtungen und ein Schwebezustand außer Kraft gesetzt.

²⁸⁸ SIMMEN 1998, S.25; vgl. auch die Anweisungen des Wahrnehmungspsychologen ALBRECHT, S.95.

²⁸⁹ Vgl. Kapitel B.VI.4. Synästhesien zur Farbe Weiß.

²⁹⁰ ALBRECHT, S.71.

²⁹¹ Vgl. SIMMEN 1998, S.11-12 und S.19.

²⁹² Vgl. u.a.: KEPES, Gyorgy, Sprache des Sehens, hg.v. Hans M. Wingler, Mainz 1970, S.88 und S.95 und RENNER, Paul, Ordnung und Harmonie der Farben. Eine Farbenlehre für Künstler und Handwerker, Ravensburg 1964², S.20 und S.43.

dessen bewußt. Und auch, daß Farben weitere synästhetische Reize im Betrachter erzielen, wie jene der unterschiedlichen Ausdehnung:

„Now let us carry out an experiment into the changes in one's impression of rooms identical in size, but painted in different shades, for example, red, crimson, and ochre: we will find that the impression of the rooms' sizes will differ. If they are painted white they will seem much larger than in other colours: thus, in this case, colour influences our perception of dimension and of space.

Hence we may draw the conclusion that with colouring an object in this or that way we can obtain a different space, scale and feeling of weight from it.

Likewise various geometrical figures like a polygon, circle or triangle, will, taken separately, produce a change in the space of their form when a change is made in their colouring, and will again demand a definite colour.

[...] But this still does not mean that every form has its own colour, since it is a question of perceiving space in a colour phenomenon.

[...] Some examples, not elaborated in our creative centre, remain the result of the eye's physical construction as well as of atmospheric influence and we relate them to optical changes in the perception of the space of form and colour.“²⁹³

So gewinnt letzten Endes die Farbe Weiß die Oberhand über das Schwarze. Weiß bewegt Schwarz. Dem *Schwarzen Quadrat auf weißem Grund* wohnt ein Straucheln inne. Es verformt sich, verrutscht, pulsiert – und es fällt vor weißem Hintergrund.

Die visuellen Besonderheiten des Quadrates wurden eben erörtert, jedoch nicht das Phänomen des Nachbildes. Wieder resultiert dies aus dem vergeblichen Versuch eines dauerhaften Fixierens der schwarzen Fläche. Das menschliche Auge vollzieht bei längerem Stillhalten unwillkürliche, sprunghafte Bewegungen, da es keinerlei Reize innerhalb des einheitlichen Farbfeldes festzuhalten vermag. Die Leistungsfähigkeit der Muskeln läßt nach. Der *autokinetische Effekt*, welcher durch Korrektursignale den Blick stabil halten soll, ist es, der die Scheinbewegung des Betrachteten hervorruft und somit unstete Nachbilder in den Randzonen entstehen läßt.²⁹⁴ Am Übergang zwischen Weiß und Schwarz zeigen sich deshalb bewegliche Ränder, welche an den Übergängen blendend weiß, beziehungsweise tiefschwarz erscheinen. Richtet man nun den Blick auf eine freie Wandfläche, zeigt sich dort das umgekehrte Nachbild des schwarzen Quadrates. Die *sukzessive Induktion* verwandelt Malewitschs *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* in ein weißes Quadrat auf schwarzem Grund.²⁹⁵

Dem Auge werden jedoch nicht alleine ursprünglich nicht vorhandene Farben und Formen vorgegaukelt, sondern auch das räumliche Empfinden wird angesichts des *Schwarzen*

²⁹³ Malewitsch, An attempt to determine the relation between colour and form in painting (1930), in: ANDERSEN, Vol.II, 1968, S.129-130.

²⁹⁴ Vgl. hierzu: GEKELER, Hans, Handbuch der Farbe. Systematik, Ästhetik, Praxis, Köln 2000, S.55 und GREGORY, Richard L., Auge und Gehirn. Zur Psychologie des Sehens, München 1966, S.44 und S.100-104.

²⁹⁵ Vgl.: RENNER, S.20-21.

Quadrates stimuliert. In seiner schwarzen Massivität nimmt das Quadrat einen Raum ein, welcher auf einem weißfarbenen Hintergrund lediglich aufzuliegen scheint. Andererseits wird es von weißer Farbe gleichsam umspült, taucht darin ein. Wieder eine andere Sichtweise zeigt das Quadrat als Öffnung, dessen schwarze Tiefe nicht zu ermessen ist.²⁹⁶ Hierin zeigt sich Malewitschs schwarzes Konstrukt ähnlich den Bildern eines Günther Umberg, der durch abwechselndes Auftragen von schwarzer Farbe und deren Abschleifen bis zu 50 Schichten erzielt. An der Wand befestigt, erscheinen seine Quadrate - ohne diese haptisch überprüfen zu dürfen - als schwarze Löcher.²⁹⁷ Im astronomischen Sinne schluckt ein schwarzes Loch alles, was ihm in den Weg kommt. So auch das Licht bis zu 98 % im Falle der *Ofenröhre* von Joseph Beuys.²⁹⁸ Und auch in Malewitschs *Schwarzem Quadrat* verschlingen die vielen Farbschichten den Blick und bilden eine konvexe Dreidimensionalität. So erzeugt das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* ein Vielfaches an sich abwechselnden räumlichen Eindrücken, welche sich aus dem zunächst flachen Schild hin zu konkaven oder nach innen gewölbten Rundungen generieren und zwingt den Betrachter zu einem „kinetischen Sehen“²⁹⁹.

All diese optischen Phänomene beruhen alleine auf der Komposition der beiden Unfarben Schwarz und Weiß. Schwarz soll hier nicht weiter Thema dieser Abhandlung sein. Die Farbe Weiß bildet jedoch bereits im *Schwarzen Quadrat auf weißem Grund* den ausschlaggebenden Nährboden im doppelten Wortsinne: es liefert den Grund und es liefert den Grund dafür, weswegen sich Schwarz in alle erdenklichen Richtungen in Bewegung setzt.

Im Gegensatz zum *Schwarzen Quadrat auf weißem Grund* existieren die Weiß-auf-Weiß-Kompositionen heute allesamt in einer einzigen Fassung.³⁰⁰ Die darin nur leicht konturierten Kompositionen und Figuren sind auf den ersten Blick nicht sichtbar. Die Aufmerksamkeit des Betrachters steht vor einer beinahe Monochromie auf dem Prüfstand: „Die Farbe als das ‚relativste‘ aller Gestaltungsmittel gibt dem Betrachter den stärksten Anstoß, die Bedingtheit seiner Wahrnehmungen zu bemerken. Dieser fühlbaren Abhängigkeit kann er sich durch keine verstandesmäßige oder willentliche Anstrengung entziehen.“³⁰¹ Es gilt nicht alleine die vorhandene Komposition zu erkennen, sondern auch die sie ausarbeitenden malerischen Mittel und die optische Funktion, welche diese hervorrufen können. Im Falle Malewitschs

²⁹⁶ Vgl. hierzu u.a.: DOERNER, S.204; FRIELING 1974⁵, S.23; KEPES, S.17 und S.19 sowie STEINMÜLLER, S.72.

²⁹⁷ Vgl.: EPPERLEIN, S.211-215.

²⁹⁸ Vgl. hierzu Kapitel A.II.4. Ideal-Weiß und im Dokumentenanhang: II. Tabellarische Übersicht der Albedo-Werte sowie VII. Sprachliche Wendungen und Idiome mit „Weiß“ sowie IMDAHL 1996, S.380.

²⁹⁹ KEPES, S.156.

³⁰⁰ Ob auch die weißen Monochromien Malewitschs in mehreren Versionen gemalt wurden, kann heute nicht bewiesen werden. Existent ist jeweils eine Fassung der sich unterscheidenden Weiß-auf-Weiß-Kompositionen.

³⁰¹ ALBRECHT, S.109.

erzeugt die im Kapitel zur Malpraxis erörterte Anwendung von Farbe und Technik die abwechslungsreiche Struktur der weißen Gemälde. Obwohl kein weiteres andersfarbendes Element wie im *Schwarzen Quadrat* vorhanden ist, setzen sich auch die unifarbene weißen Körper in Bewegung. Die Voraussetzung dafür sind die zum Teil gegenläufigen Pinselstrukturen innerhalb und außerhalb der Figuren, ihre unterschiedlichen Weißabtönungen und die bei genauem Hinsehen sichtbare Kontur der einzelnen Gebilde. So erzeugt Malewitsch ein Changieren vor weißem Grund. Darüberhinaus verleiht die weiße Farblichkeit den Elementen und auch dem gesamten Bild eine Schwerelosigkeit, welche die Beweglichkeit der einmal erkannten Komposition begünstigt. „In short, many visual activities remain evident, despite the reduced mode.“³⁰²

“[The white-on-white-paintings] reflected an exquisite refinement of sensation and appealed for ever more finely tuned reception by the viewer. Inevitably the distinctions become too slight for the visual perception. [...] Malevich wanted to touch the viewer without material at all: the result should be an explosion of sensation.”³⁰³ Mit seinen weißen Kompositionen schafft Malewitsch eine Totalität. Des Betrachters Aufgabe ist es, dies zu erkennen und die nicht-farbenen Illusionsräume der weißen Leinwand zum Leben zu erwecken.

C. II. 3. 3. Eine Bewertung aus Sicht der Kunstgeschichte

Behalten wir alles in diesen Kapiteln Erörterte im Gedächtnis, so wird deutlich, daß Malewitschs weiße Kompositionen wahrlich einen Meilenstein für die Entwicklung der Kunstgeschichte bedeuten. So unverändert muß vertraute Kunst trotz wissenschaftlicher Erkenntnisse und damit einem geschärften Blickwinkel bewertet werden. Einige Abwägungen und auch die hier vorliegende Studie lassen jedoch eine über den bisherigen Stand hinausreichende Einschätzung der weißen Monochromien Malewitschs zu. Diese bewegen sich zwischen einer Bewunderung für Malewitschs Vermögen, das reine Nichts darzustellen, und dem Respekt davor, diese Absenz gleichzeitig mit Inhalt zu füllen:

„Malewitschs Kunst jenseits der Kunst, so muß man sie wohl nennen, will die Nacktheit des Ursprungs, der zugleich das Ende ist, weil sich Zeit und Raum zu einem Nichts zusammengezogen haben. Auffällig daran ist, wie sehr damit die Ursprünglichkeit der Natur ohne alles Bewußtsein evoziert werden soll. [...] Malewitsch stellt noch etwas dar, was es im Suprematismus der gegenstandslosen Welt nicht mehr geben kann, nämlich das dargestellte Paradoxon des Nichts, das, indem es dargestellt wird, nicht mehr Nichts ist.“³⁰⁴

³⁰² Pincus-Witten, Robert und Stephen S. Prokopoff, in: CHICAGO (Ausst.kat.), n.p; vgl. auch: ANDERSEN 1970, S.28.

³⁰³ DOUGLAS 1980, S.75.

³⁰⁴ Bachmayer, Hans Matthäus, in: BACHMAYER, S.32 und S.35.

Malewitsch setzte dem Kunstschaffen zunächst ein abruptes Ende. Bilder und Farbe substituierten nichts mehr und verwiesen auf sich selbst. Damit beantwortete er die Frage nach dem Ende der Kunst mit einem ‚Ja‘. Darüber zu reden oder gar eine Interpretation zu wagen, sei verpönt. Gefragt sei lediglich der empfindsame Sehnerv:

„Wie Mallarmé das Wort, so hat Malevič das Bild auf seinen Ursprung zurückgebracht, zurück auf jenes weiße Feld der Autoimplikation, wo nichts gesagt und daher alles möglich ist. Wenn Malevič diese Leerstellen des Bildes oder das Bild selbst als Leerstelle (das, was er die ‚blinde Norm‘ genannt hat) expandiert, schließt er damit jeglichen Diskurs über das Bild aus. Was man schauend wahrnehmen will, darüber muß man schweigen. Der Verzicht auf Sprache als Erkenntnismittel ist gleichbedeutend mit dem Verzicht auf Rationalität, ist Geschichtsverzicht, ist Ich-Verzicht und Welt-Verzicht.“³⁰⁵

Auch Simmen bestätigt diese Haltung der *l'art pour l'art* des Künstlers und den damit einhergehenden Taumel des Betrachters angesichts radikaler Welten der Gegenstandslosigkeit. Naturgemäß sieht der Kunsthistoriker gleichzeitig die Notwendigkeit einer Interpretation als den sinnstiftenden Auftrag seiner Zunft:

„Diese formale Radikalität transportiert, auch heute spürbar, eine moderne Haltung: Darstellung und Dargestelltes fallen ineins, das Quadrat ist nicht Repräsentation, keine Darstellung von Gegenständen, sondern reine Erregung. Eine kunsthistorische Deutung steht vor dem fatalen Problem, daß jede Interpretation diese Bedingungen unterlaufen muß, sonst wäre ihr ein *PARLER PEINTURE* verbaut!“³⁰⁶

Dies *parler peinture* ist jedoch gerade bei Malewitsch als zweckmäßig anzusehen, denn der „ästhetische Schein“³⁰⁷ erweist sich in seinem Fall voller Inhalt. Indem Malewitsch in seinen weißen Kompositionen gleichzeitig sein Ideal einer zukunftsweisenden gegenstandslosen Welt vertritt, verknüpft er unseren Sehnerv mit unserer Vorstellungskraft von einem befreiten Sein innerhalb einer modernen, weißfarbenen Weltordnung. Diese Ideen vermittelt Malewitsch vor allem in seinen Texten, welche als selbständiges Zeugnis des Künstlers zu werten sind. Hieraus schöpft er seine weißfarbenen Malereien und umgekehrt inspirieren ihn die weißen Leinwände zu seiner schriftlich formulierten Neuordnung der Menschheitsgeschichte. Beides – Texte und Malerei – bilden erst zusammengenommen ein geschlossenes System. Die weißen Monochromien offenbaren ihr Geheimnis anhand der Texte und diese bilden wiederum das „Mittel zur Wiedergabe [der] besonderen Bewusstseinszustände“, welche durch die weißen Kompositionen hervorgerufen werden.³⁰⁸

³⁰⁵ Ingold, Felix Phlipp, in: BOEHM, S.375.

³⁰⁶ SIMMEN, Jeannot, Vertigo. Schwindel der modernen Kunst, München 1990, S.225.

³⁰⁷ BACHMAYER, Titel.

³⁰⁸ Karassik, Irina, in: SARABJANOW, S.193.

Die Unschärfen und Ungenauigkeiten, die Widersprüche und Unstimmigkeiten der Schriften korrespondieren dabei sowohl mit Malewitschs legendärem Lebenslauf, als auch mit der uneindeutigen Erst-Erfahrung angesichts der weißfarbenen Suprematien. Könnten seine Bilder Klänge erzeugen, so wäre es ein thermisches Rauschen, *white noise* genannt.³⁰⁹ Dieses Rauschen mit konstanter Leistung in jedem Frequenzbereich verbreitet sich über unseren Sehnerv wie ein Schimmer eines stetigen, vibrierenden Stromes weißer Tonalität und „verkörpert weniger ein Bild als eher die Erfahrung der reinen Gegenstandslosigkeit“.³¹⁰

C. II. 4. Referenzen und Differenzen

Um auf sinnvolle Weise Referenzen und Differenzen zu anderen Künstlern erörtern zu können, müssen jene erst in den nun folgenden Kapiteln erschlossen werden. In Ermangelung entsprechender Untersuchungsergebnisse an dieser Stelle über die in dieser Arbeit zur Debatte stehenden Künstler, können noch keine die Farbe Weiß betreffenden internen Vergleiche gezogen werden.

Malewitsch demonstriert indes einen neuen Weg, den es von den nachfolgenden Künstlergenerationen zu beschreiten gilt: den der Gegenstandslosigkeit. Der Russe prägt nicht alleine eine Gesellschaftsform im eigenen Umkreis, sondern wirkt weit über die Landesgrenzen hinaus. Unbenommen ist daher seine Rolle als Referenzperson im 20. Jahrhundert: „Der Weg zur Monochromie ist geebnet.“³¹¹

C. II. 4. 1. Referenz für andere Künstler

Malewitsch gilt als Vater der gegenstandsfreien Kunst. Anders als sein Zeitgenosse Duchamp, der den *Kunstbegriff* neu zu definieren versucht, abstrahiert Malewitsch die altbewährten Faktoren traditioneller Bildkunst: Form und Farbe.

Angefangen mit Josef Albers, der in der Tradition Malewitschs einen Unterschied zwischen physischen Tatbestand (seinen Quadraten in aufeinander abgestimmten Farbstufen) und dem wahrnehmungspsychologischen Einflüssen auf unseren Organismus macht, bis hin zur Gruppe ZERO, die hintergründig mit dem Gedanken der Reinheit spielt und einen Neuanfang aus dem weißen Nichts heraus wagt. Die Vertreter der neuen Null-Generation der 1960er Jahre begreifen sich – wie Malewitsch – als eine Stufe im Kunstgeschehen.

³⁰⁹ Bolz, Norbert, *Bilderlosigkeit und Bilderflut*, in: BACHMAYER, S.212-226, hier S.212.

³¹⁰ BLEYL, S.35; vgl. auch VII. Sprachliche Wendungen und Idiome mit „Weiß“ im Dokumentenanhang.

³¹¹ EPPERLEIN, S.67.

Auch in Malewitschs monochromer Anwendung von Farbe würde man ihm bald nacheifern. Mit nur einer einzigen Farbe zu malen und zu denken ist besonders als Gegenreaktion zu den expressiven Schulen in den USA und Europa seit 1945 zu sehen. Hierin unterscheidet sich die Malewitsch nachfolgende Künstlerschaft. Der Russe reagierte zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht *gegen* eine Kunstströmung, sondern bewegte sich weg von einer traditionellen Bildidee. Dies bedeutet einen gravierenden Unterschied. Malewitschs revolutionärer Geist entsprang zuvörderst seiner eigenen Persönlichkeit und dem Drang nach einer Neuordnung der Dinge in gesellschaftlicher und künstlerischer Hinsicht. Erst in zweiter Linie reagierte er auf ein politisches, soziales und kreatives Umfeld.

Neben diesen formellen Anleihen hat Malewitsch das Kunstschaffen künftiger Generationen auch auf inhaltliche Weise beeinflusst. Es entsteht zwar im Verlauf des 20. Jahrhunderts eine Vielzahl an unterschiedlichen, chromatisch in einer Farbe gehaltenen Werke, jedoch handelt es sich bei dieser einen Farbe nicht zwangsläufig um immer dieselbe. Damit zeigt sich als erwiesen, daß Farben Inhalte vermitteln. Emotional und optisch werden diese unterschiedlich empfunden, interpretiert, konnotiert und deshalb bewußt ausgewählt. Malewitsch entschied sich für die Farbe Weiß als eines seiner wichtigsten Ausdrucksmittel. Einige Künstler folgten ihm darin nach. Diese werden in den noch folgenden Fallstudien zu diskutieren sein.

C. II. 4. 2. Vorläufiges Resümee

Während Malewitsch zum künstlerischen Vorbild wurde und sich nachfolgende Künstlergenerationen auf dessen malerische und inhaltliche Zitate berufen, nimmt der Russe nicht weniger Einfluß auf den Rezipienten. Besonders mit seinen weißen Monochromien bringt Malewitsch den Betrachter dazu, das ihm bislang bekannte Tafelbild neu zu sehen und zu denken. Weder an sich, noch an den Rezipienten scheint er dabei allzu hohe Anforderungen zu stellen, wenn er behauptet:

„Colour in nature is not created by force of the artistic beginning but only from the interacting influences of physical reactions, and what colour is I do not know. I know only my own notion which appeared through my own incapacity. Reaction is not based on the creation between two hues of artistic harmony.“³¹²

Alleine Malewitsch empfand die Zeit sei reif für einen radikalen Neubeginn der Kunst und damit der Welt. Hierfür stellte er die Denk- und Sehgewohnheiten des Kunstpublikums auf den Kopf. Er ging über inhaltlich Erkennbares hinaus und verknüpfte die Abstraktion seiner Suprematien dennoch mit schriftlich festgehaltenen Aussagen. Besonders Malewitschs weiße

³¹² Malewitsch, *The Philosophy of the Kaleidoscope* (1922), in: ANDERSEN, Vol.III, 1976, S.11-33, hier S.16.

Werke verlangen dem Betrachter einen hohen Grad an Akzeptanz und Geduld ab, und in einem weiteren Schritt das Zulassen von Emotionen und das Verständnis für ein Weltbild jenseits der realen Seinsbedingungen. Mit dem Einverständnis des Betrachters jedoch, kann die Farbe Weiß zum Leben erweckt werden und beinhalten, was Malewitsch mit dieser Unfarbe verbindet und gleichzeitig all jenes, was in der Tradition dieser Farbe jemals erdacht wurde.

Malewitsch wird von künftigen Generationen besonders als Erfinder der Suprematie und damit der gegenstandslosen Malerei geschätzt; von seinen mit ihm in Kontakt stehenden Zeitgenossen wird der Künstler mindestens ebenso sehr als Mensch des Geistes verehrt. Dies klingt auch an im Nachruf von Daniil Charms-Šardam, der den ursprünglich als „Sendschreiben an Kazimir“ betitelten suprematistischen Text bei dessen Begräbnis verliest:

Auf den Tod Kazimir Malevičs

Du hast den Gedächtnisstrom zerrissen

Und schaust umher, vor Stolz das Gesicht zerstört.

Dein Name – Kazimir.

Du schaust und siehst die Sonne deiner Rettung dunkeln.

Von Schönheit wie gesprengt die Berge deiner Erde,

Kein Platz ertrüge deine Gestalt.

Schenk mir deine Augen! Ich schlage mir ein Fenster in den Schädel!

Warum hast, Mensch, du das Gesicht zerstört durch Stolz?

Nur eine Fliege ist dein Leben, und dein Wollen – ein fetter Fraß.

Nicht mehr strahlt die Sonne deiner Rettung.

Der Donner legt zu Füßen dir den Helm deines Hauptes.

Pe ist – das Tintenfaß deiner Wörter.

Trr – dein Wollen.

Agalton – dein zartes Gedächtnis.

Kazimir! Wo ist dein Tisch?

Weg scheint er zu sein, und dein Wollen – Trrr.

Kazimir! Wo ist deine Freundin?

Auch sie ist weg, und das Tintenfaß deines Gedächtnisses – Pe.

Acht Jahre sind vorbeigerauscht in deinen Ohren,

Fünzig Minuten sind vorbeigepocht in deinem Herzen.

Zehnmals ist der Fluß an dir vorbeigeströmt,

Zu Ende das Tintenfaß deines Wollens Trrr und Pe.

'Ein Witz', - sagst du, und dein Gedächtnis, Agalton.

Da stehst du und zerteilst mit beiden Armen den Rauch.

Es dunkelt der vor Stolz zerstörte Ausdruck deines Gesichtes,

Es schwindet dein Gedächtnis, und dein Wollen Trrr.³¹³

³¹³ Charms, Daniil, Auf den Tod Kazimir Malevičs (17. Mai 1935), in: URBAN, Peter (Hg.), Daniil Charms. Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924-1940, Berlin 1992, S.195.

Wenn es sich bewahrheiten sollte, was Malewitsch in seinen Texten zur weißen Suprematie ersinnt, so hat ihn dieses Sende schreiben in der weißen Nachwelt eines neuen, bewohnbaren Universums erreicht.

C. III. Lucio Fontana: Der Schnitt in die Unendlichkeit

C. III. 1. Das weiße Werk von Lucio Fontana

C. III. 1. 1. Vom Bild in die dritte Dimension

Der unmittelbar vor der Wende zum 20. Jahrhundert in Rosario de Santa Fé, Argentinien, geborene Lucio Fontana galt im neu zu gestaltenden Europa nach den Wirren des Zweiten Weltkrieges zurecht als der italienische Bereiter einer neuen Avantgarde.¹ In der Hauptsache wird Fontana als Maler wahrgenommen. Aber in seinem gesamten Schaffen reicht Fontana in die dritte Dimension, wofür er gezielt weißes Pigment einsetzt. Seine jungfräulich weißen Leinwände wirken aufreizend verletzlich und Fontana fügt ihnen eben diese Verletzung zu: er durchlöchert sie und schneidet in sie ein.

„Die Quintessenz dieser Verräumlichung läßt sich auf den Satz bringen, daß durch Verletzung der Bildfläche der Objektcharakter des Bildes nicht nur als ZWEIDIMENSIONALES, sondern durch reale Tiefe als DREIDIMENSIONALES, ja sogar durch den Rhythmus, die Reihung, die sichtbare Abfolge der Verletzungen in der Zeitdimension, als VIERDIMENSIONALES Kontinuum manifestiert wird.“²

In welche Dimensionen Fontana tatsächlich reichen wollte, wird anhand seiner Schriften noch zu klären sein. Daß der Künstler über die Leinwand hinauslangt und damit zumindest die zweite Dimension, die Fläche verlässt, ist offensichtlich. Die Fläche verliert an Bedeutung, „[d]a [die Zerklüftungen der Leinwand] die Aufmerksamkeit auf das jenseits der Bildoberfläche Gelegene lenken, [...] die Bildfläche selbst [wird] uninteressant, sie entfällt als

¹ Zwei in diesem Satz enthaltene Behauptungen bedürfen der Rechtfertigung. Obwohl in Argentinien zur Welt gekommen, hat Fontana nicht nur aufgrund seiner italienischen Eltern als Italiener zu gelten, Italien ist darüberhinaus auch seine Wahlheimat. Und zum Zweiten beeinflusste Fontana nach Duchamp und Malewitsch tatsächlich nachhaltig die gesamte europäische Kunstszene; vgl. hierzu auch die Kapitel unter C.III.4. Referenzen und Differenzen. Am 29. Februar 1899 wurde Lucio Fontana geboren. Bereits 1905 reiste er mit seinem Vater, dem Bildhauer Luigi Fontana, nach Italien. Die ereignisreichen Jahre 1920-1928 und 1940-1946 verbrachte Fontana zwar in Argentinien, kehrte aber immer wieder nach Italien zurück und ließ sich dort bis zu seinem Lebensende am 7. September 1968 in Comabbio nieder; vgl. u.a.: Schulz-Hoffmann, Carla, Biographie, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Bayerische Staatsgemäldesammlung und Staatsgalerie Moderner Kunst, München, und Mathildenhöhe, Darmstadt, Lucio Fontana, 16. Dez. 1983 – 12. Feb. 1984 (München) und 01. April – 27. Mai 1984 (Darmstadt), Texte von: Carla Schulz-Hoffmann und Cornelia Syre, München 1983, S.9-15, hier S.9; Terrosi, Roberto, Lucio Fontana: Philosophie, Wissenschaft und Technik, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Lenbachhaus, Lucio Fontana. *La fine di Dio – Nature – Cubo di luce*, 17. Nov. 1998 – 21. Feb. 1999, hg.v. Helmut Friedel und Susanne Geansheimer, Texte von: Helmut Friedel und Roberto Terrosi, München 1998, S.20-39, hier S.30.

Alle weiteren Daten zur Biographie sind diesen und weiteren Katalogen und den einschlägigen Monographien zu Fontana entnommen: BALLO, Guido, Lucio Fontana, Köln-Lindenthal 1971; CRISPOLTI, Enrico (Hg.), Fontana. Catalogo generale, 2 Bde., Mailand 1986²; DE SANNA, Jole, Lucio Fontana. Materie, Raum, Konzepte, Klagenfurt 1995 sowie LONDON (Ausst.kat.), Hayward Gallery, Lucio Fontana, 14. Okt. 1999 – 09. Jan. 2000, hg.v.d. Hayward Galery, Text von: Sarah Whitfield, London 1999.

² LEONHARD, Kurt, Lucio Fontana, in: Das Kunstwerk, 1-2, , XV, 1961/62, S.14-25, hier S.14.

Spielfeld für ‚ästhetische Erläuterungen‘.³ Fontana bezeichnet sich deshalb als Spzialist⁴ und sagt in seinem letzten Interview über seine Werke: „They were objects, no longer pictures.“⁵ Im folgenden wird dementsprechend von einem durchwegs plastisch arbeitenden Künstler die Rede sein, ohne die Begriffe des Bildes und der Leinwand meiden zu können oder zu müssen.

Stilistisch noch absolut unentschlossen, begann Fontana zunächst im Bildhaueratelier seines Vaters Luigi zu arbeiten und blieb auch in den 1930er Jahren der Gattung Skulptur treu. Ausdrücklich wandte er sich allerdings gegen die Kunst des Novecento und die aktuelle italienische Moderne, wie sie etwa von Giorgio de Chirico repräsentiert wurde. Fontana arbeitet beinahe ausschließlich in abstrakter Manier. Die von ihm benutzten Materialien wie Gips, Zement, Eisen und Keramik⁶ sind nicht bildhauerisch zu handhaben, sondern erfordern plastisches Vermögen. Bezeichnend für Fontanas spätere Hinwendung zur weißen Farbe ist seine frühe Tonalität, welche von schmutzig-braun bis hin zu erd- und naturfarben reicht. „Die Rottöne, die reinen Blautöne, das Weiß schließlich befreien die Farbe von der Materie, von der Trübheit der Erde und des Fleisches; und der Geist kann sich, frei von allen Fesseln, in die Lüfte erheben und im Raum schweben.“⁷ Mit dem Beitrag für den schwimmenden Pavillon der italienischen Schiffahrtsgesellschaft bei der Weltausstellung 1937 in Paris, fertigte Fontana de facto eine raumbezogene *Luftskulptur* an, welche zu diesem Anlaß goldfarben erstrahlte.⁸ Zurück in Argentinien erhielt Fontana 1940 eine Professur an der Kunsthochschule in Buenos Aires und gründete dort sechs Jahre später eine Privatakademie. Hier entstand das *Manifiesto Blanco*, welches von seiner künstlerischen Neuorientierung zeugt. Fontana wählte danach für den Rest seines Lebens Italien als seinen Wohnsitz. Hier entstehen 1949 die erste *Lichtskulptur* in der Galleria del Naviglio, Mailand. Der Arbeit aus phosphoreszierendem Licht folgen bis zu seinem Lebensende weitere Werke, die das Licht

³ Hegewisch, Katharina, in FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Galerie Neuendorf, Lucio Fontana. 60 Werke aus den Jahren 1938 bis 1966, 26. Nov. 1987 – 30. Jan. 1988, Text von: Katharina Hegewisch, Frankfurt a.M.-Wien 1987, n.p.

⁴ Auch seine Mitstreiter bezeichnet er als solche: “Pittori, scultori, letterati aderenti al Movimento Spaziale si chiamano ‘Artisti Spaziali’.”, in: Fontana, Proposta di un regolamento del movimento spaziale (1950), in: CRISPOLTI 1986², hier Bd.1, S.36.

⁵ TRINI, Tommaso, The Last Interview with Lucio Fontana, 19. Juli 1968, in: Studio International, November 1972, S.164; vgl. auch: ROSENBERG, The De-definition of Art, New York 1973, S.149.

⁶ 1937 lernt Fontana in der Porzellanmanufaktur Sèvres in Paris; vgl. u.a.: BALLO, S.65.

⁷ Ceysson, Bernard, Lucio Fontana und die Geschichte, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat), Schirn-Kunsthalle Frankfurt und Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Lucio Fontana – Retrospektive, 06. Juni – 01. Sept. 1996 (Frankfurt) und 25. Sept. 1996 – 06. Jan. 1997 (Wien), hg.v. Thomas M. Messer, Texte von: Bernard Ceysson, Lucio Fontana, Lóránd Hegyi, Ethel Martínez Sobrado, Thomas M. Messer, Hellmut Seemann, Frankfurt a.M.-Wien 1996, S.31-43, hier S.40.

⁸ Dies korrespondiert mit der umgekehrten Tatsache, daß Malewitsch den goldfarbenen Grund der Ikone in eine weißfarbene Leinwand verkehrt; vgl. hierzu Kapitel C.II.2.2.1. Der Suprematismus – Eine Religion.

thematizieren. Diesen Arbeiten gibt Fontana seit 1949 den Namen *Ambienti Spaziali*, also räumliche Umgebungen. Ebenfalls seit 1949 beginnt Fontana etwas Unerhörtes: die zunächst offensichtliche Zerstörung der Bildfläche, indem er diese durchlöchert. Die so entstehenden *Buchi* (Löcher) benennt Fontana im Singular als *Concetto Spaziale*, räumliches Konzept. „Das war schon die Überwindung des Bildes, bereits damals bestand die Absicht, Objekte zu machen: Aber ich habe sie nicht Objekte genannt, weil es mir zu materialistisch vorkam, ich habe sie ‚Concetti‘ genannt, weil sie eine neue Auffassung des geistigen Raumes waren.“, so Fontana.⁹ Nun setzt er auch zum ersten Mal bewußt die Farbe Weiß ein und fertigt 1952 die weißfarbene Terracotta *Sole* an. Es folgen die *Barocchi* von 1954 bis 1957, die sich Fontana weiter in den Raum fortsetzen lassen und denen der Künstler ausschließlich religiöse Titel verleiht.¹⁰ Zehn Jahre nachdem Fontana den ersten Stich in eine Leinwand wagt, beginnt er größere, gestische Öffnungen zu erzeugen: Schnitte, die der Spezialist erstmals 1958 als *Concetti Spaziali. Attese* bezeichnet. Im Vergleich zu den *Buchi* erfahren die *Tagli* (Schnitte) neben ihrer Benennung als räumliches Konzept die zusätzliche Vokabel der *Erwartung*. Im Jahre 1958 zeichnen sich die Einschnitte auf ausschließlich monochrom weißen Leinwänden ab. Die Schnitte, welche erstmals im Februar 1959 in einer Einzelausstellung in Mailand in der Galleria del Naviglio und im selben Jahr bei der Kasseler *documenta II* zu sehen sind, werden von Enrico Crispolti trefflich beschrieben: „Between 1959 and 1960 the SLASHES tended to take on a monumental quality in their sweeping, rhythmical cadences, by cutting through nearly the whole height of the canvas and becoming ordered, solemn gestures in strictly monochromatic backgrounds, [...]. This cycle spanned about ten years and is the largest and most varied, and certainly one of the most important and definitely the most popular in his whole oeuvre [...].“¹¹ Zwei Jahre lang, von 1959 bis 1960, beschäftigt sich Fontana in einer neuen, explizit plastischen Phase mit den *Nature*. Auch ihnen gibt er den zusätzlichen Titel des räumlichen Konzeptes. Die annähernd kugelförmigen Objekte aus Bronze – Fontana nennt sie auch *palle* (Bälle) – besitzen einen Durchmesser von 30 bis 100 Zentimeter. Alle zeugen von einem gewaltsamen Entstehungsprozeß. In die für den Bronzeabguß vorbereiteten Kugeln bohrte und wuchtete Fontana mit Brecheisen Öffnungen

⁹ LONZI, Carla, Selbstbildnis – Autoritratto. Zur Situation der italienischen Kunst um 1967, mit Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Mario Niro, Pino Pascali, Giulio Paolini, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, Cy Twombly, Berlin 2000, S.143.

¹⁰ Titel lauten u.a. wie folgt: *Crocifissione, Il Golgatha, L'Inferno* oder *Il Paradiso*.

¹¹ Crispolti, Enrico, *Beyond Informel. The Sixties*, in: *ROM (Ausst.kat.)*, Palazzo delle Esposizioni, Lucio Fontana, 03. April – 22. Juni 1998, hg.v. Enrico Crispolti und Rosella Siligato, Texte von: Guido Ballo, Luca Massimo Barbero, Paolo Campiglio, Enrico Crispolti, Raffaele De Grada, Flaminio Gualdoni, Gillo Dorfles, Lucio Fontana, Alberto Oliverio, Luca Quattrocchi, Rosella Siligato, Paola Tognon, Mailand 1998, S.240-247, hier S.241.

unterschiedlichster Formen. So offenbaren sie dunkle Löcher neben Wulsten, Aus- und Eingänge, Aushöhlungen und Hohlräume. Wie fleischige Furchen wirken die den *Nature* zugefügten Wunden, körperhaft die Spalten, physisch die aus ihnen herausbrechende Materie. Trotz ihrer zerstörten und durchdrungenen Oberfläche beweisen sich die *Nature* anhand ihrer Massivität und Schwere durch ihre Dichte und Geschlossenheit. „In der Tiefe der Spalten und Löcher verschwindet das Licht und zeigt sich als Dunkel, als würde das Licht von diesen klaffenden Formen aufgesogen. Tiefe und sinnliche Schwere der Materie wird dabei offenbar.“¹² Die strahlend weißen und frontal mit Schnitten versehenen *Concetti spaziali. Attese* verwandelt Fontana unvermittelt in die wulstigen erdfarbenen Naturgewalten aus Bronze. Deren Kompaktheit und gleichzeitige Verwundbarkeit beschreibt Jole De Sanna: „[A]us den großen Tonmündern bricht der Ursprungsmoment eines pflanzlichen oder tierischen Lebens hervor.“¹³ Neben den *Nature* beginnt Fontana 1960 mit den *Olii* eine neue Schaffensperiode, welche bis zu seinem Tode andauern soll. Auf den Leinwänden zeigt sich nun eine derbe, satte Schicht an meist weißen, dann rosafarbenen, pastos aufgetragenen Pigmenten. Als Mittelpunkt prangt meist eine brutal zugefügte und verkrustet wirkende Öffnung. Auch hier betont Fontana den plastischen Charakter der Arbeiten: „They’re not flat but slightly curved [...]“¹⁴ In den Jahren 1963 bis 1964 bedient sich Fontana einer neuen Form der Leinwand. Eiförmige Bilder, eine Serie von 38 ovalen monochromen Gemälden, die der Italiener *ova* (Ei) oder *La fine di Dio* nennt (Abb.10). Deren Größe orientiert sich am menschlichen Körpermaß. Auch darin finden sich durchstoßene Stellen neben Erhebungen, die Fontana durch das Aufsetzen von glitzernden Pailletten und Glassplittern erzielt. Eine wenig beachtete Schaffensphase sind die reliefartigen *Teatrini* (1964-1966), die ihren Charakter durch ein Kombinat aus Leinwand und lackiertem Holz erhalten. Zuletzt schafft Fontana 1966 eine seiner beeindruckendsten weißen Arbeiten, welche einen gesamten Raum einnimmt. Die Installation *Weißer Raum* umfaßt 20 durchschnittene weiße Leinwände, die der Besucher wie ein Labyrinth zu durchschreiten hat. Von der dreidimensionalen Plastik geht Fontana in seinem letzten Werk in den tatsächlichen Raum über. Damit schließt sich der Kreis zu seinen Lichtskulpturen, den *Ambienti Spaziali*. Die Farbe Weiß ist in all seinen Werken virulent und dabei vor allem von räumlicher Bedeutung.¹⁵

¹² Helmut Friedel, Das Heile und die Höhle, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1998, S.11-17, hier S.11.

¹³ DE SANNA, S.17.

¹⁴ Fontana, On the Ellipses, in: ROM (Ausst.kat.), S.257.

¹⁵ Angaben zu Fontanas Schaffen und biographische Daten sind den folgenden Quellen entnommen: BALLO, S.60, S.66 und S.172; DE SANNA, S.105 und S.215; Ceysson, Bernard, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat), Fontana, 1996, S.33 und S.36; Schmied Wieland, Notizen zu Lucio Fontana, in: HANNOVER (Ausst.kat.), Kestner-Gesellschaft, Lucio Fontana, 25. Jan. – 25. Feb. 1968, hg.v.d. Kestner-Gesellschaft, Katalog 4, Ausstellungsjahr 1967/68, Texte von: Lucio Fontana, Kurt Leonhard, Jan van der Marck, Wieland Schmied,

C. III. 1. 2. Licht- und Raumkonzepte in Weiß

Fontana arbeitete nie ausschließlich in weißer Farbe. In weißen Farben entstand jedoch die überwiegende Zahl seiner Arbeiten. Darüberhinaus ist augenfällig, daß der Künstler die jeweilige seiner so vielen Schaffensperioden immer in weißer Farbigkeit beginnt, gerade so, als wolle er einen unberührten, von jeglicher Geste befreiten Neubeginn wagen.

Dies zeigt sich bereits in seinen frühen bildhauerischen Arbeiten. Eine davon ist die Siegesgöttin in Weiß aus dem Jahre 1936 für den Ehrensaal der III. Mailänder Triennale. Die Frauenfigur ist auf einem Sockel in monumentaler Größe von fünf Metern am Ende eines mit 144 versteckten Reflektoren erhellten Raumes plaziert, dessen Fenster mit weißen Leinwänden und dessen Wände mit weißen Stellwänden verdeckt werden.

Inhaltlich signalisiert *La Vittoria* in ihrer weißen Farbigkeit drei bereits in dieser Arbeit reflektierte Gedankenstränge. Einmal verweist sie in ihrer traditionellen Darstellung auf die Welt mythologischer Gottheiten, in der gerade die Göttin des Sieges weißer Farbigkeit bedarf.¹⁶ Zum zweiten demonstriert *La Vittoria* anhand der am Sockel eingravierten Widmung den ungebremsten Herrschaftswillen des politischen Emporkömmlings Mussolini in Berufung auf ein modernes und siegreiches italienisches Volk.¹⁷ Drittens muß der Betrachter miteinbezogen werden, der diesen komplett weißen Raum nicht nur mit militärischem Siegeswillen assoziiert, sondern sich vielmehr von einem eindrucksvollen

Hannover 1968, S.5-10, hier S.8; Storck, Gerhard, Im weißen Raum, in: KREFELD (Ausst.kat.), Krefelder Kunstmuseum, Museum Haus Esters (Lucio Fontana) und Haus Lange (Yves Klein), Im weißen Raum. Lucio Fontana und Yves Klein, 06. Nov. 1994 – 05. Feb. 1995, hg.v.d. Stadt Krefeld, Texte von: Yves Klein, Barbara Köhler, Gerhard Storck, Krefeld 1994, S.7-57, hier S.12 und S.14; Oliver, Paul, Lucio Fontana, in: LEVERKUSEN (Ausst.kat.), Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich, Fontana, 12. Jan. – 25. Feb. 1962, Texte von: Lawrence Alloway, Juan-Eduardo Cirlot, Enrico Crispolti, Charles Damiano, Dan Flavin, Rupprecht Geiger, Udo Kultermann, Kurt Leonhard, Heinz Mack, Paul Oliver, Otto Piene, William Turnbull, Jef Verheyen, Leverkusen 1962, n.p.; LONDON (Ausst.kat.), Fontana, 1999, S.15 und S.23; Crispolti, Enrico, in: ROM (Ausst.kat.), S.240; LONZI, S.95; Schulz-Hoffmann, Carla, Die Leinwand zerstören, um sie zu bestätigen. Werk und Weg Lucio Fontanas, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1983, S.25-120, hier S.102; Terrosi, Roberto, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1998, S.32; Helmut Friedel, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1998, S.11; Bonomi, Giorgio, Lucio Fontana, in: ROTTWEIL (Ausst.kat.), Neubau der Kreissparkasse, 3 x monochrom. Lucio Fontana – Piero Manzoni – Pino Pinelli, 15. Juli – 14. Sept. 2003, hg.v. Giorgio Bonomi und Jürgen Knubben, Texte von: Giorgio Bonomi und Viviana Tessitore, Rottweil 2003, S. 20-35, hier S.22; Weitemeier-Steckel, Hannah, ZERO – Zur Entwicklungsgeschichte einer Bewegung, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), Kunsthaus Zürich, ZERO Bildvorstellung einer europäischen Avantgarde 1958-1964, 01. Juni – 05. August 1979, hg.v. Ursula Perucchi-Petri, Texte von: Ursula Perucchi-Petri und Hannah Weitemeier-Steckel, Zürich 1979, S.9-36, hier S. 24 und S.30.

¹⁶ Auch das Beiwerk, die beiden ihr zur Seite gestellten weißen Pferde, beruft sich auf ein symbolisches Attribut aus der Mythologie.

¹⁷ Die Inschrift lautet wie folgt: „Il popolo italiano ha creato col suo sangue l'impero. Lo feconderà col suo lavoro e lo difenderà contro chiunque con le armi. Mussolini. 9.V XIV“.

Zur herrschaftlichen Symbolik vgl. auch Kapitel: B.IV.1.1. Die überlegene Farbe des Triumphes.

Nichts, einer Leere umgeben sieht. Er findet sich in einer beinahe anhaltslos weißen Wüste wieder.¹⁸

Dieser Eindruck verstärkt sich, bedenkt man den vorbereitenden Pfad, den der Betrachter zu beschreiten hat. Bevor der Besucher im weißen Raum anlangt, muß er einen vollkommen dunklen Vorraum durchqueren.¹⁹ Die danach folgende blendend monochrom-weiß gestaltete Umgebung hinterläßt einen immensen Eindruck. „The all-over whiteness was so devouring that it induced a sort of giddiness and disorientation in the viewer. The dramatic use of height, colour and lighting created a space like ‘a large closed box’ and evoked a physical sensation of emptiness that can be seen as the paradigm for all Fontana’s environmental sculptures, which he called ‘AMBIENTI’.”²⁰

La Vittoria steht weder in einer unüblichen Tradition, noch bedeutet sie – trotz ihrer rückwärts gewandten figurativen Darstellung – eine Ausnahme im Werk Fontanas. Whitfield verweist zurecht auf die darauf folgenden Arbeiten Fontanas, seine raumgestaltenden *Ambienti* und seine die Leinwand perforierenden *Concetti*. Gleiches gilt für den *Weißer Raum* von 1966, welchen der Besucher wie ein Labyrinth durchschreitet.

C. III. 1. 2. 1. *Ambienti Spaziali*

Seit Newton wissen wir, daß Licht weiß ist.²¹ In den *Ambienti Spaziali* arbeitet Fontana seit 1948 mit weißem und schwarzem Licht. Weißes und schwarzes Licht haben die Eigenschaft, gleißende Helligkeit zu verbreiten oder aber in weißer Farbe zu malen. Beide verbreiten ein Leuchten im Raum, welches weißfarben wahrgenommen wird: „Was man als leuchtend sieht, sieht man nicht als grau. Wohl aber kann man es als weiß sehen.“²²

Daß tatsächliches Licht Anwendung findet in der Kunst, ist eine Überlegung noch nicht überschaubaren Ausmaßes. Licht gilt in der Mitte des 20. Jahrhunderts als selbstverständlich im Alltagsgebrauch. Als Mittel künstlerischer Aussage jedoch ist es noch kaum salonfähig. Die nicht-funktionale Nutzung als Ausdrucksmittel in der bildenden Kunst ist neu und überraschend für den Betrachter.

Der Gedanke des Künstlers ist ein naheliegender. Licht soll nicht mehr alleine in Form von Pigmenten, meist Weiß, thematisiert werden. So gewinnen neue Werkstoffe an Bedeutung: reflektierende Materialien wie Blech, Eisen, Plexiglas, Aluminium, Spiegel und dergleichen

¹⁸ Vgl. Kapitel B.V.2. Das Gegenteil von Weiß ist Weiß.

¹⁹ Vgl. auch: DE SANNA, S.62-63.

²⁰ Whitfield, Sarah, in: LONDON (Ausst.kat.), Fontana, 1999, S.12.

²¹ Zu den Experimenten Newtons mit weißem Licht siehe Kapitel A.II.1. Newton's Vermächtnis.

²² WITTGENSTEIN, S.20, Teil I, Satz 37.

kommen zum Einsatz. Seit Beginn der 1920er Jahre begnügt man sich nicht mehr mit den Licht reflektierenden und somit vortäuschenden Eigenschaften der Substanzen, sondern bedient sich realer Leuchtkörper. Glühbirnen, Neonlicht und bald darauf fluoreszierendes und schwarzes Licht halten Einzug in die Kunst. „Langsam verselbständigte und verabsolutierte sich das Licht von einem Nebeneffekt des materiellen Werkes über Bildwerke, bei denen die materiellen Teile nur mehr Hilfsmittel zur Erzeugung von Lichtspektakeln waren, bis zum Licht als alleiniges Material der bildnerischen Gestaltung. Nach den Phasen Farbe und Licht, Material und Licht wurde das reine Licht selbst (wie die reine Farbe, das reine Material) zum Material.“²³

Fontana ist nicht der erste Künstler, der dem Licht künstlerische Qualitäten zuerkannte. Sieht man von den Vertonungsversuchen von Farbe im 19. Jahrhunderts und der gesamten Gattung der Photographie einmal ab, so entwickelten Künstler auch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Objekte, die mit Hilfe von Licht arbeiteten. Die kinetischen Lichtskulpturen eines László Moholy-Nagy, Naum Gabo oder Zdeněk Pešánek haben die Möglichkeiten der Darstellung von Kunst enorm erweitert. Sie nutzen Licht, Elektrizität oder Motoren, um ihre Arbeiten in Szene zu setzen. Jedoch wird nicht das Licht oder dessen Quelle zum Mittelpunkt der Darstellung.

Fontana dahingegen schafft keine Objekte, die anhand von Licht realisiert werden. Er macht das Licht selbst zum Thema. Das Licht und dessen Quelle sind weder versteckt, noch sind sie nötig, um eine Gesamtstruktur zum Leuchten zu bringen. Das Licht in Fontanas Arbeiten ist in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen – Neon, Schwarzlicht, fluoreszierendes Licht – ganz Licht und repräsentiert nichts als sich selbst. Und es erzeugt ein Ambiente, indem es ausstrahlt und zum Raum wird. Deshalb nennt Fontana seine Lichtinstallationen *Ambienti Spaziali*. Auch darin ist er seinen Zeitgenossen voraus. Fontana erzeugt mit einem *Ambiente Spaziale* ein Environment. Wie unvermittelt bahnbrechende Ereignisse in der Kunstwelt des letzten Jahrhunderts vonstatten gehen, beweisen auch Fontanas Worte:

„Das *Ambiente spaziale* ist das Ei des Columbus, zu einfach und doch auch wieder zu kompliziert, manchmal habe ich das Gefühl, daß ich damit etwas erdacht und gemacht habe, das mehr ist als alle Intelligenz, oder etwas Verrücktes, Überspanntes ... Unmöglich, das Ambiente spaziale ...“²⁴

Leider ist beinahe keine dieser raumbezogenen Arbeiten heute mehr existent. Sie entstanden jeweils im Kontext einer Ausstellung und sind deshalb nur von kurzer Dauer gewesen. Die

²³ Drechsel, Wolfgang und Peter Weibel, in: WIEN (Ausst.kat.), Bildlicht, 1991, S.226.

²⁴ Fontana, Entwürfe von Briefen an Giampiero Giani (1949), in: BALLO, Briefe und andere unveröffentlichte Schriften, S.239-253, hier S.248.

Ambienti Spaziali haben jedoch anhand fotografischer Dokumentation und der von Zeitzeugen überlieferten Eindrücke überlebt.

Die Arbeit an der ersten Lichtskulptur begann Fontana schon 1948. Erst im darauffolgenden Jahr wurde sie am 5. November in der Galleria del Naviglio dem Publikum für nur sechs Tage zugänglich gemacht. Im vollständigen Titel klingt bereits das benutzte Material an: *Ambiente Spaziale con forme spaziali e illuminazione a luce nera*. Fontana arbeitet dementsprechend dreidimensional und mit einem ungewöhnlichen Werkstoff, dem Wood-Licht, besser bekannt als Schwarzlicht. Weder das Schwarzlicht noch die auf die Skulptur aufgetragenen fluoreszierenden Industrielacke sind bis dahin in der bildenden Kunst angewandte Werkstoffe. Auch hier muß sich der Besucher erst über einen komplett verdunkelten Gang zum eigentlichen Ambiente vortasten, bis er dem „schimmernden, in phosphoreszierendes Licht getauchten, freischwebenden Gebilde“²⁵ gegenübersteht. Dieses hängt mit weit ausschweifenden, organisch geformten Armen über ihm und scheint einen eigenen ausgeprägten Kosmos darzustellen.²⁶

Die erstmalige Repräsentation von Licht als Kunst beeindruckte das Publikum beträchtlich. Ein Zeitzeuge berichtet Folgendes:

„Ich habe dieses Ambiente gesehen und erinnere mich daran, wie betroffen wir alle von der Wirkung seiner poetisch suggestiven Mondatmosphäre waren. Man betrat eine Art Grotte, in der einen das violette Licht zwischen schwebenden und lastenden Formen – die prähistorischen Wesen glichen – gleichsam auf den Meeresgrund versetzte und alle Menschen gespenstisch erscheinen ließ. Wir hatten das Gefühl von einer großen, von ultraviolettem Licht erfüllten Keramik umschlossen zu sein. Nirgends gab es Grenzen, alles erinnerte an Bereiche des Unbewußten, wo der Raum keine Mitte hat und keine Oberfläche existiert. Mehr als um die vierte Dimension einer Raum-Zeit, auf die Fontana in seinen Schriften so oft hinweist, schien es sich um eine Dimension jenseits aller Zeit, um die Erkundung einer inneren Dimension zu handeln.“²⁷

Dieser Eindruck kann sicherlich auch für die weiteren *Ambienti Spaziali* geltend gemacht werden. Viele davon verwirklicht Fontana in Lichtspielhäusern oder weiterhin für vorübergehende Installationen zu Messen und jährlichen Kunstausstellungen. Für die IX. Mailänder Triennale konstruiert Fontana 1951 ein *Ambiente Spaziale* in der Eingangshalle des Palazzo dell' Arte. Über dem Treppenaufgang windet sich eine weißfarbene Neonröhre von

²⁵ Hegewisch, Katharina, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Fontana, 1987, n.p.

²⁶ Vgl u.a.: DE SANNA, S.131; Storck, Gerhard, in: KREFELD (Ausst.kat.), Im weißen Raum, 1994, S.13 und SPEAR, Athena Tacha, Sculptured Light, in: Art International, Christmas, vol. XI, 1967, S.29-49, hier S.43.

²⁷ BALLO, S.131-133.

100 Metern Länge.²⁸ Insgesamt bedeckt das Lichtknäuel eine Fläche von 38 Metern im Durchmesser.²⁹ Während Fontana in seinem ersten *Ambiente Spaziale* fluoreszierendes Licht nutzt, welches in den Raum ausstrahlt, arbeitet er 1951 mit Neonlicht, welches im Raum eine Zeichnung hinterläßt. Sein zweites Ambiente wirkt wie eine strahlende Arabeske, wie ein graphischer Fluß, wie ein Blitz ohne scharfe Zacken und Kanten. Hierfür sorgt auch die blendend weiße Lichtkapazität von 6500°.³⁰

Für die XXXI. Triennale gestaltet Fontana den Außen- wie Innenraum des Sidercomit Pavillon auf dem Mailänder Messegelände. An der Außenwand schlängelt sich ein Metallband, welches gleißend das Sonnenlicht reflektiert. Im sich dahinter befindlichen Kinosaal bearbeitet der Künstler die mit Stahlplatten verkleideten Decken und Wände. Hinter den V-förmigen Lichtschlitzen montiert Fontana Neonröhren in unterschiedlicher Anordnung. Beides – Lichtkörper und das Metall – sind dazu geeignet, den gesamten Raum in ein abwechslungsreiches Spiel von Hell und Dunkel zu tauchen (Abb.11). „In der wechselnden Anwendung von Spiegelung des Lichtes und Durchdringung des Dunkels mit Licht gebrauchte Fontana die Leuchtquellen und die Struktur des Raumes in einem eigentlichen Raumsinn. Die volle Verwirklichung der Theorien seiner ‚Raumbewegung‘, die ‚Bewegung, Farbe, Zeit und Raum‘ anwandte, war erreicht.“³¹

Eine einzige authentisch erhaltene Lichtskulptur Fontanas ist auch heute noch im Lenbachhaus, München, zu sehen: der *Cubo di Luce (struttura luminosa)* von 1959/60 (Abb.12). Der auf menschliches Maß abgestimmte Würfel ist aus einer offengelegten Lichtquelle gestaltet. 80 auf einer unsichtbaren Metallkonstruktion montierte Neonstäbe verstrahlen kalt weißes bis blaues Licht in alle erdenklichen Richtungen. Neben seiner konkreten, dreidimensionalen Form weist das Licht über diese festgelegte Geometrie hinaus und bezieht die gesamte Umgebung mit ein, die so eine vierte Dimension offeriert.³²

Mit diesen wenigen Beispielen der Lichtskulpturen Fontanas soll gezeigt werden, daß dieser nicht nur Bilder oder Skulpturen schuf. Mit allem, was Fontana gestaltet, drängt er in eine vierte und darüberhinausgehende Dimension. Das weiße Licht begünstigt diese Intention.

²⁸ Die Angaben zur Länge der verarbeiteten Neonröhre variieren stark von 35 über 200, bis hin zu 6500 Metern. Eine tatsächliche Länge von 100 Metern erscheint am wahrscheinlichsten; vgl.: BALLO, S.133; Oliver, Paul, in: LEVERKUSEN (Ausst.kat.), Fontana, 1962, n.p. sowie LONZI, S.321.

²⁹ BALLO, S.133; Storck, Gerhard, in: KREFELD (Ausst.kat.), Im weißen Raum, 1994, S.14. Der Weg zur Treppe führt durch einen Vorraum, dessen Decke von Fontana mit indirektem Licht präpariert ist, der *Soffito a luce indiretta*; vgl.: DE SANNA, S.151 sowie Oliver, Paul, in: LEVERKUSEN (Ausst.kat.), Fontana, 1962, n.p.

³⁰ Vgl.: Crispolti, Enrico, Traccia per l'opera di Fontana, in: CRISPOLTI 1986², hier Bd. 1, S. 9-25, hier S.18 und LONDON (Ausst.kat.), Fontana, 1999, S.187.

³¹ Oliver, Paul, in: LEVERKUSEN (Ausst.kat.), Fontana, 1996, n.p; vgl. auch: BALLO, S.136 und DE SANNA, S.156-S.159.

³² Friedel, Helmut, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1998, S.15.17 und Terrosi, Roberto, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1998, S.40.

C. III. 1. 2. 2. *Concetti Spaziali. Attese*

“Der gleiche Aufstand dann, als ich von den Löchern zu den Schnitten gegangen bin. Da haben sie gesagt: ‚Ach, die Löcher waren ja schön, aber die Schnitte ... also die ... mit denen liegst du daneben.‘“³³

[Fontana]

Auch bei den *Concetti Spaziali. Attese* stellt sich zunächst die Frage, ob diese zweidimensionale Bilder oder eine Dimension jenseits der zweiten verkörpern. Fontana spricht anhand der Titel jedenfalls von einem räumlichen Konzept. Seit 1949, als er der Leinwand einen ersten Stich versetzt, bleibt diese Bezeichnung für alle weiteren Arbeiten bestehen, die Fontana mit Öffnungen jeglicher Art versieht. Alle diese Arbeiten sind zunächst in weißer Farbe gehalten.³⁴

Die *Buchi*, die als erstes den Titel *Concetto Spaziale* erhalten, werden im Februar 1952 ausgestellt und im selben Jahr in der Galleria del Naviglio in Mailand. Sie sind allesamt weißfarben oder die Leinwand bleibt naturbelassen. Die darin sichtbaren Löcher variieren in Größe und Zahl. Rhythmische oder elegant arrangierte dunkel wirkende Einschnitte in der Leinwand kontrastieren mit blendendem oder verhaltenem Weiß (Abb.13 und 14).³⁵

Ebenso verfährt Fontana bei den *Tagli* (Schnitten). Hier unterscheidet er allerdings erstmals zwischen einem einzelnen Schnitt und mehreren Verletzungen der Leinwand. Erstere nennt er im Singular *Concetto Speciale. Attese* (Abb.15), mehrere dahingegen *Concetto Spaziale. Attesi* (Abb.16). Pro Einschnitt ist dementsprechend eine Einsicht zu erwarten oder es kann eine Erwartung erfüllt werden. Kurios ist, daß einige seiner frühen *Concetti Spaziali. Attesi* mit einer rückwärtigen Inschrift auf das zukunfts-gewandte Jahr 2000 verweisen, also in eine zeitlich versetzte Dimension.³⁶ Die Mehrzahl dieser Arbeiten ist weiß.

Auch die seit 1960 angefertigten *Olii* sind allesamt monochrom. Die meisten davon entstehen in weißen Farben, manche tendieren zu Fleischfarben oder sind in Silber oder Gold gestaltet.

³³ Fontana, in: LONZI, S.96.

³⁴ „Initially he works upon white, that is, colorless planes. The ground is neutralized so that it remains no more than support for the gestural sign which thereby becomes charged in relation to the plane as a whole.“; in: Billeter, Erika, Lucio Fontana, *Between Tradition and Avant-Garde*, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Solomon R. Guggenheim Museum, Lucio Fontana, 1899 – 1968: A Retrospective, hg.v. Solomon R. Guggenheim Museum, Texte: von Erika Billert und Thomas M. Messer, New York 1977, S.13-20, hier S.17, vgl. auch: Crispolti, Enrico, *Spatialism and Informel. The Fifties*, in: ROM (Ausst.kat.), S.144-150, hier S.146.

³⁵ Billeter, Erika, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Fontana, 1977, S.20; Crispolti, Enrico, in: ROM (Ausst.kat.), S.146 sowie Weitemeier-Steckel, Hannah, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.30.

³⁶ Vgl.: Crispolti, Enrico, in: ROM (Ausst.kat.), S.241. Die ersten Leinwände mit Schnitten tragen darüberhinaus den Titel „Landschaft“, vgl.: Storck, Gerhard, in: KREFELD (Ausst.kat.), *Im weißen Raum*, 1994, S.52.

Ein Jahr darauf fügt Fontana Glassplitter auf der Leinwand ein. Auch hier tendiert die Farbigkeit hin zur Helle und zum Weißen.³⁷

Weiß signalisiert jeweils einen Empfindungszustand vor einem unbekanntem Universum. Dieses nehmen wir vor Fontanas Einschnitten umso mehr wahr, als die weiße Oberfläche gegen die schwarzen, von Fontana verursachten Tiefen, stark kontrastiert. Wir versuchen durch die Leinwand zu blicken und jenseits davon etwas zu erblicken. Fontanas weiße Welten verweisen auf die Betrachtersituation selbst: „Dieses Spiel der Zeitlosigkeit in der Zeit im Bildraum als Vorstellungsraum ist nicht mehr an das Kunstwerk als Endresultat gebunden, sondern der seine Wahrnehmung und Empfindungswelt bewußt erlebende Mensch rückt ins Zentrum.“³⁸

C. III. 1. 2. 3. Der Weiße Raum

In Fontanas *Weißem Raum* von 1966 kulminieren eben angestellte Überlegungen. Das gänzlich weißfarbene Ambiente, welches nach seinem ovalen Grundriß auch *Ambiente Ovale Bianco* genannt wird, entsteht vorübergehend für die 33. Biennale in Venedig. Fontana erinnert sich:

„Jahrelang wurde ich ausgelacht. ‚Was machst du denn bloß für komische Sachen? Du kannst doch so gut modellieren, so gut ...‘ So war ich also vorher gut und in dem Augenblick ein Stümper. Zur Biennale zu kommen, habe ich nur dadurch geschafft, daß ich die Kommission hintergangen habe, weil ich ja mit Skulpturen eingeladen war. Ich habe nichts gesagt und bin dann auf der Biennale einfach mit zwanzig durchlöcherten Bildern aufgetaucht. Du kannst dir vorstellen, was da los war: ‚Das ist doch nicht Skulptur, das ist Malerei!‘ ... ‚Nein, wer sagt denn, daß das Malerei ist? Sind Löcher für euch etwa Malerei? ... Für mich sind das durchlöcherte Bilder, die eine Skulptur darstellen, eine neue Art von Bildhauerei‘ und darauf sie: ‚Nein, das wollen wir nicht‘, und ich: ‚Den Ausstellungssaal habe ich nun einmal, dann lasse ich ihn eben leer, das ist mir auch recht.‘“³⁹

In einen vom Architekten Carlo Scarpa gestalteten Raum plaziert Fontana insgesamt sechs weiße Nischen, deren kurze Seiten im rechten Winkel auf die lange Seite stoßen. So entsteht ein Labyrinth. (Abb.17). Die kastenartigen Einfassungen beherbergen jeweils ein weißes *Concetto Spaziale. Attesa*, also eine Leinwand mit je einem Einschnitt. Die Oberkante der Einschnitte ist dabei in gleicher Höhe mit den Kästen (Abb.18 und 19).⁴⁰

³⁷ Crispolti, Enrico, in: ROM (Ausst.kat.), S.243.

³⁸ Weitemeier-Steckel, Hannah, in: ZÜRICH (Ausst.kat.). ZERO, 1979, S.32.

³⁹ Fontana, in: LONZI, S.95.

⁴⁰ DE SANNA, S.229; Quattrocchi, Luca, *The Spatial Environments and their Relationship with Post-World-War II Architecture*, in: ROM (Ausst.kat.), S.162-173, hier S.171-S.172. Zur 4. documenta 1966 in Kassel

Der in diesem Labyrinth gefangene Besucher ist geblendet von der gänzlich weißen Umgebung. Einmal in diesen Raum eingetreten, sieht er sich der Reihe nach von sechs *Concetti Spaziali. Attese* konfrontiert, die in ihm beinahe eine religiöse Empfindung hervorrufen. Die Nischen wirken auf Crispolti wie Beichtstühle, welche sechs Mal ihren Bann auszuüben vermögen.⁴¹

Obwohl sich der Betrachter in einem dreidimensionalen Raum befindet, empfindet er - ob der ihn komplett umschließenden weißen Farbigkeit – die Illusion einer zweidimensionalen Projektion von Weiß. Die nüchterne Reinheit des Ambientes verstärkt diesen Eindruck. Weder Pathos noch Prunk gebieten dem bildhaften Charakter dieser Umgebung Einhalt. Der Saal vermittelt eine asketische, klösterliche Atmosphäre. Diese psychische Wahrnehmung widerspricht jedoch der physischen Realität. Denn de facto durchschreitet der Betrachter einen begrenzten Raum. Sechsmal wird der Besucher in diesem vor einer ihm offerierten Leinwand innehalten, welche die Erfüllung einer Erwartung verspricht. Diese Kreuzwegstationen könnten sich unendlich fortsetzen, stehen hier jedoch in ihrer definierten Zahl als ein pars pro toto. Ihre Reihung ist zwar unvollendet, strebt aber in ihrer weißen Gleichförmigkeit in die Unendlichkeit.⁴² „The purity of the single white SLASHES exhibited in a totally white room at the 1966 Venice Biennale [...], with their obvious revelatory, conceptual and almost metaphysical meaning [...], represents the climax of this period of his work.”⁴³

Alle hier beschriebenen Arbeiten Fontanas – die Lichtskulpturen, die *Concetti* und auch der *Weißer Raum* – offenbaren den Dualismus seines Oeuvres. Fontana arbeitete in seinem Frühwerk eindeutig in der dritten Dimension und berührte nur vermeintlich die Gattung des zweidimensionalen Bildes. Indem er dieses durchdringt, gelangt Fontana mindestens erneut in die dritte Dimension. Seine *Buchi*, *Tagli* und anderen Erweiterungen der Leinwand stellen dies unter Beweis.

Der Dualismus von Schwarz und Weiß reicht jedoch weiter. Indem Fontana vor allem weiße Flächen stigmatisiert, schafft er den größtmöglichen Kontrast zwischen der hellen Oberfläche und der sich dahinter befindlichen unergründlich dunklen Unendlichkeit. Letztere sieht er im Schwarzen verkörpert. Seine Ausgangssituation schildert Fontana in weißer Farbigkeit.

entsteht ebenfalls ein *Weißer Raum*, in dem der Besucher zu einem einzigen Schnitt auf weißer Leinwand geführt wird; vgl.: Quattrocchi, Luca, in: ROM (Ausst.kat.), S.172 sowie Crispolti, Enrico, in: ROM (Ausst.kat.), S.247.

⁴¹ Crispolti, Enrico, in: ROM (Ausst.kat.), S.247.

⁴² Vgl. auch: DE SANNA, S.231-232.

⁴³ Crispolti, Enrico, in: ROM (Ausst.kat.), S.242.

C. III. 2. Theorie und Praxis im Umgang mit Weiß

C. III. 2. 1. Die Farbe Weiß in Fontanas Schriften

C. III. 2. 1. 1. Das „Weiße Manifest“ (1946)

Im „Manifiesto Blanco“⁴⁴ – wie auch in allen darauf folgenden theoretischen Schriften Fontanas – steht nur ein einziges Mal die Farbbezeichnung „Weiß“ geschrieben: im Titel. Diese alleinige Erwähnung rechtfertigt sicherlich nicht die Beschäftigung mit Fontanas Werk in dieser hier vorliegenden Studie, die sich ausschließlich der weißen Farbe widmet. Jedoch ist die Farbe Weiß im gesamten Schaffen des Italieners präsent. Nicht nur die Farbe seiner Leinwände, auch was sie auszudrücken vermögen, steht in engem Zusammenhang mit dem unbunten Weiß. Daß er Weiß die entsprechende Bedeutung beimißt, beweist Fontana nicht alleine in seinem künstlerischen Oeuvre, sondern auch in seinen Manifesten. Ohne die Farbvokabel erwähnen zu müssen, sieht er doch in der Farbe Weiß den Ursprung seiner Forderung nach einer erneuerten Kunst. Diese soll „Colore Suono Movimento“⁴⁵ zum Ausdruck bringen. Der Neubeginn basiert auf gänzlich neuen Erkenntnissen, vor allem in den Wissenschaften, und auch was die Werkstoffe für Künstler anbelangt. Dieser Wandel setzt aber gleichzeitig eine tabula rasa voraus, welche Fontana in seinem „Weißen Manifest“ anstrebt. Das Manifest beginnt mit einem Aufruf an alle, diesen Neubeginn unverzüglich in Angriff zu nehmen:

„Noi continuiamo l’evoluzione dell’arte
L’arte si trova in un periodo latente. C’è una forza che l’uomo non può manifestare. Noi la esprimiamo in forma letterale in questo manifesto. Per questo chiediamo a tutti gli uomini di scienza del mondo, i quali sanno che l’arte è una necessità vitale della specie, che orientino una parte delle loro investigazioni verso la scoperta di questa sostanza luminosa e malleabile e di strumenti che producano suoni che permettano lo sviluppo dell’arte tetradimensionale. Consegnaremo agli sperimentatori la documentazione necessaria.“⁴⁶

Das „wir“, aus dessen Perspektive das Manifest verfaßt ist, inkludiert die folgenden Mitstreiter für die neue Kunst: Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve, Marcos Fridman, Pablo

⁴⁴ Das ursprüngliche „Weiße Manifest“ entstand in Argentinien und ist deshalb in spanischer Sprache. Der Einheitlichkeit wegen wird es im folgenden als „Weißes Manifest“ oder als „Manifiesto Bianco“ bezeichnet: Zitate hieraus und aus den weiteren Manifesten Fontanas werden zukünftig in dessen italienischer Muttersprache wiedergegeben.

⁴⁵ Fontana, Manifesto Bianco (1946), in: CRISPOLTI 1986², hier Bd.1, S.34-35, hier S.35.

⁴⁶ Fontana, Manifesto Bianco (1946), in: CRISPOLTI, 1986², S.34.

Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen und Jorge Rocamonte. Sie alle studierten im Jahre 1946 an der Privatakademie Altamira in Buenos Aires, welche im selben Jahr von Fontana, Jorge Rocamonte und Romero Brest gegründet wurde. Fontana war zu diesem Zeitpunkt kein unbeschriebenes Blatt, was das Verfechten von Kunsttheorien anhand von Manifesten anbelangt. Bereits in Paris wurde er 1934 Mitglied in der Gruppe „Abstraction-Création“ und unterzeichnete im Jahr darauf das erste Manifest, welches nun auch zur Abstraktion der italienischen Kunst aufforderte. Zum Zeitpunkt der Entstehung des „Weißen Manifestes“ beschäftigte sich Fontana noch kaum mit der Malerei, fertigte vielmehr Zeichnungen und vor allem plastische Werke.⁴⁷ In den dem „Weißen Manifest“ vorausgehenden zehn Jahren äußerte sich der Künstler nicht wieder schriftlich zu seinen Arbeiten oder einer progressiven Auffassung von Kunst.

„Von 1939 bis 47 befand ich mich in Buenos Aires, ich arbeitete sehr viel, ich war Professor an der Akademie der Schönen Künste. Eines Tages interviewten mich einige meiner Schüler, die von meiner künstlerischen Tätigkeit in Italien wußten, und sie wunderten sich, daß ich meinen polemischen Diskurs zur Kunst aufgegeben hatte. Ich begriff, daß dies eine Gruppe fähiger junger Leute auf der Suche nach Neuem war, und so verbrachten wir einige Monate damit, das WEIßE MANIFEST zu diskutieren und zu vervollkommen, bis es 1946 erschien. Gleichzeitig mit dem Manifest planten wir eine Demonstration mitten im Zentrum von Buenos Aires: eimerweise Farben auf den Mauern, Stoffetzen, die unterschiedlichsten Elemente etc. Leider griff die Polizei ein.“⁴⁸

Daß zwischen den Studenten und dem Professor Fontana kein hierarchisches Verhältnis bestand, zeigt die Äußerung Jorge Rocamontes, des Mitverfassers des Manifestes und Mitbegründers der Privatakademie Altamira: „They were not pupils in the traditional sense of the term, for Lucio was not cut out for teaching – he taught drawing in a Buenos Aires art school for one year only – but pupils in the sense that he was the promoter, the catalyst, the spring that brought out a sort of chain reaction from very young artists like me, who had become his followers and supporters.“⁴⁹ Fontana war aber sicherlich der Initiator, der wichtigste Texter und letzten Endes das Sprachrohr der Gruppierung. Darüberhinaus fungierte er als Herausgeber des „Weißen Manifestes“.⁵⁰

⁴⁷ Die Fakten zu den Entstehungsumständen des „Weißen Manifestes“ entstammen den folgenden Quellen: CRISPOLTI 1986², S.16 und S.35; Billeter, Erika, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Fontana, 1977, S.13; Conversation between Jorge Rocamonte und Enrico Crispolti (Academy of Fine Arts, Rome, 14.03.1973), in: ROM (Ausst.kat.), S.102-107, hier S.104 sowie Weitemeier-Steckel, Hannah, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.30.

⁴⁸ Fontana, Brief an Enrico Crispolti, Mailand, 28. Sept. 1960, in: DE SANNA, S.98. An anderer Stelle spricht Fontana von der Entstehung des „1. Manifest[s] des Spazialismo“; in: Fontana, Entwürfe von Briefen an Giampiero Giani (1949), in: BALLO, S.249.

⁴⁹ Rocamonte, Jorge und Enrico Crispolti, in: ROM (Ausst.kat.), S.105.

⁵⁰ Vgl.: BALLO, S.88-89 und Weitemeier-Steckel, Hannah, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.30.

Dennoch unterschrieb Fontana selbst das „Weiße Manifest“ nicht. Sarah Whitfield folgert daraus, daß er seine Professur an der konservativen Escuela de Bellas Artes nicht gefährden wollte.⁵¹ Roccamonte denkt ähnlich hierüber: „I am inclined to think that it was out of caution. Let's not forget it, Lucio had lived for a long time under Fascism and in Argentina at that time you could even get into trouble with the police for a manifesto of that type. But he thought that no-one would cause trouble for young artists like us.”⁵² Fontana selbst hält eine andere Erklärung für seine fehlende Unterschrift bereit: “[...] bereits das Manifesto war nicht unterzeichnet, es waren die jungen Leute, die es unbedingt unterzeichnen wollten ... hier in Italien ist alles nicht signiert, das war das Konzept, aber wir haben halt immer menschliche Schwächen.“⁵³ Fontana war es letztendlich, der das Manifest drucken und verbreiten ließ. Zum damaligen Zeitpunkt nahm jedoch kaum jemand Kenntnis von dieser Veröffentlichung.⁵⁴

Das „Weiße Manifest“ schaffte es, wie in seiner Überschrift angekündigt, die Evolution der Kunst fortzusetzen.⁵⁵ Den Grundstein für diese Revolution legte jedoch nicht die bildende Kunst. Es seien Erkenntnisse aus den Naturwissenschaften, die veränderte Lebensbedingungen herausforderten und dem Menschen neue Anschauungsräume offenbarten:

„Il ritrovamento di nuove forze fisiche, il dominio sulla materia e lo spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite in tutto il corso della storia. L'applicazione di queste scoperte in tutte le forme della vita produce una modificazione nella natura dell'uomo. L'uomo prende una struttura psichica differente.

Viviamo l'era della meccanica. Il cartone dipinto e il gesso eretto non hanno più ragione di essere.”⁵⁶

Die technischen und inhaltlichen Erkenntnisse auf dem Gebiet der Naturwissenschaften gelte es auf die althergebrachten, nun veralteten Arbeitsmethoden der Kunst zu übertragen. Man beachte, daß zunächst lediglich der Arbeitsprozeß anzupassen sei, denn „[l]a ragione non crea.

⁵¹ Vgl.: Whitfield, Sarah, in: LONDON (Ausst.kat.), Fontana, 1999, S.12.

⁵² Roccamonte, Jorge und Enrico Crispolti, in: ROM (Ausst.kat.), S.105.

⁵³ Fontana, in: LONZI, S.317. Die Prämisse zur „Proposta di un regolamento del movimento spaziale“ vom 02. April 1950 spricht lediglich von einer Zusammenarbeit mit Fontana: „Nel 1946 Lucio Fontana, residente a Buenos Aires, fonda il Movimento Spaziale, elaborando con un gruppo di suoi allievi il primo manifesto detto *Manifesto Blanco*, in lingua spagnola.“, aus: Fontana, *Proposta di un regolamento del movimento spaziale* (1950), in: CRISPOLTI 1986², S.36. Gleichzeitig wird Fontana im ersten Punkt als Begründer und Haupt der Spazialisten ausgerufen: “1) Si riconosce Lucio Fontana iniziatore e fondatore del Movimento Spaziale nel mondo.“, aus: Fontana, *Proposta di un regolamento del movimento spaziale* (1950), in: CRISPOLTI 1986², S.36.

⁵⁴ Roccamonte: “To tell the truth, however, it wasn't a success, there wasn't much feedback. Only one newspaper mentioned it, I think, and that only on passing. As you would expect, however, for that sort of initiative.”, in: Roccamonte, Jorge und Enrico Crispolti, in: ROM (Ausst.kat.), S.105.

⁵⁵ Fontana, *Manifesto Bianco* (1946), in: CRISPOLTI 1986², S.34: “Noi continuiamo l'evoluzione dell'arte.”

⁵⁶ Fontana, *Manifesto Bianco* (1946), in: CRISPOLTI 1986², S.34.

Nella creazione delle forme, la sua funzione è subordinata a quella del subcosciente.“⁵⁷ Die Voraussetzung einer schöpferischen Kraft zur Erlangung einer künstlerisch wertvollen Kreation sei demnach weiterhin gültig. Lediglich die Form und die Quelle der Inspiration unterlägen einem Wandel.

Dementsprechend müsse auch die Klassifikation nach Kunstgattungen ein Ende haben. Das „Weiße Manifest“ fordert:

„Da questo nuovo stato di coscienza sorge un'arte integrale, nella quale l'essere funziona e si manifesta in tutta la sua totalità. Passati vari millenni di sviluppo artistico analitico, giunge il momento della sintesi. Prima la separazione fu necessaria. Oggi costituisce una disintegrazione dell'unità concepita.” Deshalb: „Postuliamo un'arte libera da qualunque artificio estetico.“⁵⁸

Aber nicht alleine die Auflösung des Gattungsbegriffes entspreche der neuen Kunstauffassung der Vertreter des “Weißen Manifestes”. Man fordert eine Beseitigung aller bisherigen bekannten Formen und Inhalte in der Kunst. In gewisser Weise habe dieses Phänomen bereits seinen Anfang in den Abstraktionen des Kubismus und Futurismus genommen. Die Spzialisten beharren jedoch auf einem weiteren Schritt zur Beseitigung altgedienter Kunstmodelle: „Si richiede un cambiamento nell'essenza e nella forma. Si richiede il superamento della pittura, della scultura, della poesia e della musica. È necessaria un'arte maggiore in accordo con le esigenze dello spirito nuovo.“⁵⁹ Die Aufhebung der Malerei und der Skulptur geschieht in der raumbezogenen Kunst der Spzialisten. Fontana präzisiert in einem Brief von 1949 an Giampiero Giani: „Von diesem Augenblick an setzt sich immer mehr die Überzeugung in mir fest, daß ein Zeitalter der Kunst abgeschlossen sei und daß aus ihm aufgrund neuer Versuche, die das Problem Malerei – Plastik vollkommen beiseiteließen und sich aller moderner Techniken wie Neon, Television und Radar bedienten, ein Zeitalter der raumbezogenen Kunst hervorgehen mußte, wenn man nur den schöpferischen Kräften des Menschen freien Lauf ließ.“⁶⁰ Anhand der die irdische Materie betreffenden physikalischen Erkenntnisse, habe man Näheres über die Raum-Zeit-Struktur und die Dynamik unseres Universums erfahren können. Diese Errungenschaften müßten sich auch auf die Kunst niederschlagen. „Da allora l'evoluzione dell'uomo è una marcia verso il movimento sviluppato nel tempo e nello spazio. Nella pittura si sopprimono progressivamente gli elementi che non permettono l'impressione di dinamismo.“⁶¹ Die Essenz der neuen – im doppelten Wortsinn – Bewegung in der Kunst betrifft die Farbe, den Klang und die eben

⁵⁷ Fontana, Manifesto Bianco (1946), in: CRISPOLTI 1986², S.35.

⁵⁸ Fontana, Manifesto Bianco (1946), in: CRISPOLTI 1986², S.35.

⁵⁹ Fontana, Manifesto Bianco (1946), in: CRISPOLTI 1986², S.34-35.

⁶⁰ Fontana, Entwürfe von Briefen an Giampiero Giani (1949), in: BALLO, S.248.

⁶¹ Fontana, Manifesto Bianco (1946), in: CRISPOLTI 1986², S.35.

genannte Bewegung. Diese drei grundsätzlichen Ausdrucksmittel der neuen Kunst finden sich in Fontanas eigenem Exemplar des „Weißen Manifestes“ unterstrichen.⁶²

Fontana und seine Mitstreiter sind ganz im Einklang mit den Bedingungen ihrer Zeit. Die technische Wirklichkeit hat die Kunst eingeholt. Dynamik und das Bewußtsein eines unendlichen, die Erde miteinbeziehenden Universums bestimmen von nun an Fontanas Künstleralltag.

C. III. 2. 1. 2. Manifeste des Spazialismo (1947 – 1952)

Die weiteren Manifeste setzen die Idee des Spazialismo fort.⁶³ Sie entstehen in einer Atmosphäre des allseitigen Umbruchs. Der Zweite Weltkrieg ist gerade beendet und damit einher geht eine Neubewertung von Wissenschaft und Technik. Während man sich in den vorangehenden Jahrzehnten auf die kriegerische Nutzung dieser Errungenschaften konzentriert hat, nutzt die Künstlerschar⁶⁴ des genesenden europäischen Kontinents all jene Erfindungen und Entdeckungen zugunsten einer Erneuerung der bildenden Künste in ihrem Sinne.

Die großen Themen der nun folgenden sechs Manifeste sind die erneuerten künstlerischen Mittel, die Verquickung von Wissenschaft und Kunst und damit einhergehend die Loslösung der Kunst von der Materie, indem man in die Dimension der Unendlichkeit vorzudringen gedenkt.

Die Manifeste schließen allesamt traditionelle Mittel der bildnerischen Kunst wie Leinwand, Bronze, Gips und Plastilin aus, denn „[è] impossibile che l'uomo della tela, dal bronzo, dal gesso, dalla plastilina non passi alla pura immagine aerea, universale, sospesa [...]“⁶⁵ Man wollte vielmehr zu einer schwebenden, luftbezogenen Kunstform übergehen. Dazu müssen

⁶² Fontana, Manifesto Bianco (1946), in: CRISPOLTI 1986², S.35; vgl. auch: DE SANNA, S.77.

⁶³ In der Reihenfolge der Entstehung der Manifeste nach dem „Weißen Manifest“ ist man sich uneins. Ballo korrigiert Crispolti und stellt auch das Entstehungsjahr einzelner Schriften in Frage. In dieser Arbeit ist die korrekte Abfolge der Manifeste nicht von Bedeutung, sondern deren inhaltlichen Aspekte. Um noch nicht geklärte Unstimmigkeiten zu vermeiden, folge ich den Angaben Crispoltis und damit dieser Reihenfolge: Primo manifesto dello Spazialismo (Mai 1947), Secondo manifesto dello Spazialismo (18. März 1948), Proposta di un regolamento del movimento spaziale (02. April 1950), Manifesto tecnico dello Spazialismo (1951, IX. Triennale, Mailand), Manifesto dell'arte spaziale (26. November 1951) und Manifesto del movimento spaziale per la televisione (17. Mai 1952); in: CRISPOLTI 1986², S.35-37. Fontana bestätigt im Übrigen diese Reihenfolge in: Fontana, Entwürfe von Briefen an Giampiero Giani (1949), in: BALLO, S.249.

⁶⁴ Bei der Gruppe der Spazialisten in Italien handelt es sich um kein festes Gefüge an Teilnehmern. Der Personenkreis umfaßt nicht alleine Künstler, sondern auch Galeristen, Kritiker, Schriftsteller, Verleger sowie Sammler. Von einer fixen Gruppierung kann demnach nicht die Rede sein, vielmehr von einer Bewegung; vgl.: DE SANNA, S.122.

⁶⁵ Fontana, Primo manifesto dello Spazialismo (1947), in: CRISPOLTI 1986², S.35-36, hier S.36. Die Prämisse aus dem Jahr 1950 proklamiert darüberhinaus: „Il Movimento Spaziale si propone di raggiungere una forma d'arte con mezzi nuovi che la tecnica mette a disposizione degli artisti.“, aus: Fontana, Proposta di un regolamento del movimento spaziale (1950), in: CRISPOLTI 1986², S.36.

die bislang bekannten Formen von Kunst zugunsten einer Raum-Zeit-Dimension weichen. „Plaudendo a questa trasformazione nella natura dell’uomo, abbandoniamo la pratica delle forme di arte conosciuta ed affrontiamo lo sviluppo di un’arte basata nell’unità di tempo e dello spazio. L’esistenza, la natura, la materia sono una perfetta unità e si sviluppano nel tempo e nello spazio.“⁶⁶ Farbe, Klang und Bewegung würden die neue Kunst in die vierte Dimension führen. “Colore, l’elemento dello spazio, suono, l’elemento del tempo ed il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio. Son le forme fondamentale dell’arte nuova che contiene le quattro dimensioni dell’esistenza.“⁶⁷ Vorbild für ihre raumbezogene Kunst sehen die Spazialisten im Barock. Im 18. Jahrhundert halte erstmals der Zeitbegriff Einzug in die Kunst, indem die Formen des Barock in den Raum ausgriffen. Dieses sprichwörtliche Eingreifen in den Raum impliziere die von den Spazialisten angestrebte Bewegung. Alleine, die Spazialisten wollten diese Bewegung erreichen, ohne auf überlebte Mittel der Kunst wie die Malerei, die Bildhauerei und die Dichtung zurückgreifen zu müssen.⁶⁸ Zu den nun angewandten Materialien gehören Neon, fluoreszierendes und ultraviolettes Licht, Radar, Funk und Fernsehen. Daher ist es nicht weiter verwunderlich, daß 1952 das letzte der Manifeste des Spazialismo im Fernsehen verlesen wird, welches zu diesem Zeitpunkt noch in den Kinderschuhen steckt.

Die technischen Wissenschaften sind nicht zuletzt für die Entwicklung der Television verantwortlich. Mit der Erfindung des Fernsehens ist eine Gleichzeitigkeit von Raum, Bewegung und Zeit in jedem privaten Haushalt möglich. Jedoch strebt man zu diesem Zeitpunkt bereits seit langem über eine globale Vernetzung der Menschheit untereinander hinaus und hin zur extraterrestrischen Kommunikation und zu einer Erreichbarkeit weiterer Planeten in und jenseits unseres Sonnensystems. Dies wollen auch die Spazialisten. Sie sind davon überzeugt, daß sich die Kunst und die Wissenschaften darin gegenseitig befruchten können. „La vera conquista dello spazio fatto dall’uomo, è il distacco dalla terra, dalla linea d’orizzonte, che per millenni fu la base della sua estetica e proporzione. Nasce così la 4^a dimensione, il volume è ora veramente contenuto nello spazio in tutte le sue dimensioni.“⁶⁹

Wie noch vor wenigen Jahrzehnten Malewitsch wollen sich die Spazialisten von der irdischen Last des Daseins befreien und das Universum erkunden. Dort, so höre man aus dem Terrain der Astrophysik, habe man nachweisen können, daß der Weltraum mit plastischer Materie angefüllt sei. Diese gelte es nun zu nutzen, „ad aggredire la nuova visione del creato nel

⁶⁶ Fontana, Manifesto tecnico dello Spazialismo (1951), in: CRISPOLTI 1986², S.36-37, hier S.36-37.

⁶⁷ Fontana, Manifesto tecnico dello Spazialismo (1951), in: CRISPOLTI 1986², S.37.

⁶⁸ Fontana, Manifesto tecnico dello Spazialismo (1951), in: CRISPOLTI 1986², S.37; vgl. auch: Fontana, Manifesto tecnico dello Spazialismo (1951), in: CRISPOLTI 1986², S.36.

⁶⁹ Vgl.: Fontana, Primo manifesto dello Spazialismo (1947), in: CRISPOLTI 1986², S.36.

micros immerso negli spazi“⁷⁰. Neue Behausungen jenseits unseres Erdballs werden entstehen und einen ungewohnten Blick auf diesen gewährleisten. „[A]bbiamo spezzato il nostro involucro, la nostra corteccia fisica e ci siamo guardati dall’alto, fotografando la Terra dai razzi in volo.“⁷¹

Der italienischen Bevölkerung will man dieses Ansinnen in einem Manifest, welches 1952 im Fernsehen verlesen wird, bekanntgeben. Dessen abschließende Worte Fontanas bringen die neue Kunst der Spazialisten auf den Punkt:

„Le nostre espressioni artistiche moltiplicano all’infinito, in infinite dimensioni, le linee d’orizzonte; esse ricercano una estetica per cui il quadro non è più quadro, la scultura non è più scultura, la pagina scritta esce dalla sua forma tipografica. Noi spaziali ci sentiamo gli artisti di oggi, poiché le conquiste della tecnica sono ormai a servizio dell’arte che noi professiamo.“⁷²

Bei all dem würde man nicht annehmen, daß sich Fontana einst gegen das Verfassen von Manifesten ausgesprochen hat. Die Kunst sei nicht anhand von Worten zu vermitteln, sondern mit dem Verstand zu begreifen.⁷³ Dies ist vielleicht der Grund dafür, warum keines der Manifeste auf polemische Weise zu überzeugen suchte, wie dies in den engagierten und radikalen Schriften eines Malewitsch der Fall war.

Genau wie im Text zum „Weißen Manifest“ ist die Farbvokabel „Weiß“ nicht ein einziges Mal in den Manifesten des Spazialismo zu lesen. Dennoch beruft man sich in Form und Inhalt auf das erste Manifest von 1946, welches als weißes bezeichnet wird. Auch in den Manifesten des Spazialismo ist es deshalb nicht notwendig, Weiß als Farbe explizit zu nennen. Weiß verkörpert auch in diesen Texten eine noch unentwickelte neue Kunstform.

Die unberührte, reine weißfarbene Leinwand dient hierin Fontana als Ausgangssituation und Anschauungsobjekt einer Demonstration. Er will darüberhinaus schreiten. Fontana drängt es nach dem Dahinter der weißen Leinwand und dies sowohl in seinem künstlerischen Tun als auch in seinen Texten. „Colore, [è] l’elemento dello spazio.“⁷⁴ Fontanas Wahl fällt auf die Farbe Weiß.

C. III. 2. 2. Die Bedeutung der weißen Leinwand

„Denn den Raum erobert man nicht, wie Picasso erklärt, durch die dritte Dimension, denn schon das Bild ist dreidimensional und durch den plastischen Dynamismus

⁷⁰ Fontana, Manifesto dell’arte spaziale (1951), in: CRISPOLTI 1986², S.37.

⁷¹ Fontana, Secondo manifesto dello Spazialismo (1948), in: CRISPOLTI 1986², S.36.

⁷² Fontana, Manifesto del movimento spaziale per la televisione (1952), in: CRISPOLTI 1986², S.37.

⁷³ Vgl.: Billeter, Erika, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Fontana, 1977, S.19.

⁷⁴ Fontana, Manifesto tecnico dello Spazialismo (1951), in: CRISPOLTI 1986², S.37.

der Futuristen wurde eine neue Dimension hinzugewonnen, die vierte, Zeit und Raum.“⁷⁵
[Fontana]

Nebst der Veranschaulichung einer vierten Dimension, besitzen die weißen Leinwände Fontanas weitere symbolische Bedeutungsebenen. Die *Concetti Spaziali. Attese* repräsentieren den Gegensatz von Licht und der dahinterliegenden Dunkelheit des weiten, leeren Raumes. Die unberührten Stellen der Leinwand hingegen zeugen von einer Reinheit, die an das Göttliche gemahnt. Fontana äußert sich zu beiden von ihm bewußt wahrgenommenen Konnotationen.

Otto Piene, der Mitbegründer der ZERO-Bewegung in Deutschland, charakterisiert Fontanas Leinwände, die der Gruppe sicherlich mitunter als Vorbild dienen, in drastischen Worten:

„Er spießt sie auf, schlitzt ihr den Bauch auf – und ein Wunder der Verwandlung geschieht – nicht ein Meuchelmord ist es, dem wir zusehen, sondern die Erscheinung des Raumes in seiner Fülle der Möglichkeiten. Die furchtlose Tat macht kein Ende, sondern einen Anfang.
Das Weitere, das mir Fontana demonstriert, ist die weise Beschränkung, die Artikulation von fast nichts.“⁷⁶

C. III. 2. 2. 1. Der Raum jenseits der weißen Leinwand

Fontanas Arbeiten changieren zwischen dem hellen Vordergrund der weißen Leinwand und dem unergründlichen Dunkel des schwarzen Grundes dahinter. Beides zusammengenommen, Vorder- und Hintergrund, sieht der Künstler als Veranschaulichung der Unendlichkeit eines noch kaum erforschten Raumes. Er ist über die aktuellen wissenschaftlichen Erkenntnisse das Weltall betreffend sprichwörtlich im Bilde. Erstmals werden der Menschheit photographische Aufnahmen aus dem All zugänglich, welche fremdartige Planeten, ferne Galaxien und kosmische Nebel sichtbar werden lassen. Nachdem das Flugzeug den Himmel erobert hat, gelingt es anhand von Raketen und Satelliten in das Weltall vorzudringen. 1957 startet der erste Sputnik, 1960 wird Yuri Gagarin als erster Mensch in die Erdumlaufbahn geschickt und 1969 – ein Jahr nach dem Tode Fontanas – betritt der erste Mensch die Mondoberfläche. Fontana verfolgt diese Entwicklungen aufmerksam bis zu seinem Tod und erkennt deren unglaubliche Dimension:

„Im Raum gibt es mittlerweile kein Maß mehr. Wenn du bedenkst, daß das Unendliche ... in der Milchstraße sind es Milliarden und Abermilliarden ... Der Zeitsinn, der Sinn für das Meßbare, damit ist es vorbei. Früher mochte es noch so gewesen sein ... aber heute sicher nicht mehr, weil der Mensch von Milliarden

⁷⁵ Fontana, Entwürfe von Briefen an Giampiero Giani (1949), in: BALLO, S.252.

⁷⁶ Piene, Otto, in: LEVERKUSEN (Ausst.kat.), Fontana, 1962, n.p.

von Jahren spricht, von Abertausend Milliarden von Jahren zur Erreichung ... und so stehen wir vor dem Nichts, der Mensch wird zum Nichts.“⁷⁷

Ob der Weite des unendlichen Raumes ist Fontana ergriffen von ehrfürchtigem Staunen. Er ist sich dessen bewußt, daß Newtons Erkenntnisse vom dreidimensionalen Raum an Bedeutung verlieren zugunsten der Einstein'schen Formel zur Relativität von Raum und Zeit. Im kosmologischen Sinne haben Raum und Zeit ihre Absolutheit verloren.

Eben dies möchte Fontana in seinen Leinwänden demonstrieren. Der illusionistische Raum soll durchbrochen werden, denn „la fisica di quell'epoca rivela per la prima volta la natura della dinamica, si determina che il movimento è una condizione emanante alla materia come principio della comprensione dell'universo. [...] gli spaziali vanno al di là di questa idea: né pittura, né scultura 'forme, colore, suono attraverso gli spazi'.“⁷⁸ Fontanas dynamische Bewegung, mit der er auf die Leinwand zugeht und in sie eindringt, impliziert eine Erweiterung der dritten Dimension hin zur vierten, indem der Faktor Zeit hinzutritt. Die Zeitspanne des Arbeitsprozesses und die anschließende Zeit des Betrachtungsvorganges erweitern die zweidimensionale Leinwand.⁷⁹

So schafft Fontana Raumkunst, ohne Plastik zu machen. Er begründet 1946 das MOVIMENTO SPAZIALE, deren Vertreter sich ARTISTI SPAZIALI nennen und deren „l'invenzione concepita [...] viene proiettata nello spazio.“⁸⁰ Zwanzig Jahre später blickt der Künstler auf diesen Moment zurück:

„Das dreidimensionale Bild: erste, zweite und dritte Dimension, Paolo Uccello, das Ideal der Perspektive ... über die Perspektive hinausgehen ... die Entdeckung des Kosmos ist eine neue Dimension, ist das Unendliche, und so habe ich diese Leinwand, die die Grundlage aller Kunst war, durchlöchert und die Dimension des Unendlichen geschaffen, ein X⁸¹, das für mich die Basis von der ganzen ... entschuldige die Anmaßung ... der ganzen modernen Kunst ist. Wer das verstehen will, versteht es, und sonst bleibt es eben ein Loch und Schluß. Aber die Idee ist gerade die einer neuen Dimension, die dem Kosmos entspricht, zu einer Zeit, wo die Rakete, das heißt der Kosmos, noch nicht erfunden war, wohlgemerkt. Denn der Mensch war ja immer auf der Erde: Erdboden, Höhe und Tiefe, Millionen Jahre lang [...] Das Loch bedeutete, wie gesagt, diese Leere dahinter zu schaffen ... die dann zu irgendeiner Form heranreifen kann – aber worauf es ankam, war zu sagen: ‚Diese Form hier ist zu Ende, ich gehe darüber hinaus, ich will das Neue dokumentieren.‘ [...] Einsteins Entdeckung des Kosmos

⁷⁷ Fontana, in: LONZI, S.266.

⁷⁸ Fontana, Manifesto tecnico dello Spazialismo (1951), in: CRISPOLTI 1986², S.36; vgl. auch: Terrosi, Roberto, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1998, S.26.

⁷⁹ Vgl. auch: LEONHARD (Art.), 1961/62, S.15.

⁸⁰ Fontana, Proposta di un regolamento del movimento spaziale (1950), in: CRISPOLTI 1986², S.36. Crispolti bezeichnet die Teilnehmer auch als „Nucleari“; in: Crispolti, Enrico, in: ROM (Ausst.kat.), S.147.

⁸¹ Das „X“ steht im übertragenen Sinne auch für das Antlitz Jesus Christi, von dem man sich kein Abbild schaffen soll und auf welches bereits Malewitschs Ikone, das *Schwarze Quadrat*, verweist. Vgl. hierzu Kapitel C.II.2.2.1. Der Suprematismus – Eine Religion.

ist die ins Unendliche erweiterte Dimension. Was muß ich also tun, um die dritte Dimension zu überwinden? Ich kann mit einem Apparat Licht machen, aber auch ideell gesehen, als Formel, und das hatte ich im Sinn, wenn ich sagte: ‚Ich mache ein Loch, durch das geht das Unendliche, geht das Licht, ich brauche nicht mehr zu malen.‘ Ich möchte, daß du genau das verstehst, denn alle dachten, daß ich etwas zerstören wollte: Das stimmt aber nicht, ich habe etwas aufgebaut, nicht zerstört, das ist der Punkt.“⁸²

Auf den Rückseiten seiner Leinwände verweist Fontana häufig auf diese gedankliche Verbindung zu den Naturwissenschaften und seiner symbolischen Vorstellung von der Unendlichkeit. Die dort geschriebenen Formeln setzten sich wie in der höheren Physik meist lediglich aus Zahlen und Buchstaben zusammen. Dort finden sich etwa die geheimnisvollen Kürzel „2000“, „2001“, „1 + 1 - 1 AEO“, „1 + 1 / 7 / 3 / 4 / X“ oder auch einfach elfmal die Null.⁸³ Fontana meint offensichtlich zukünftige Jahre und das absolute Nichts des Universums. Ergänzende Notizen erweitern diesen Gedanken: „Non le solite sculture, ma devono rendere il NULLA!!! Una fine e la vertezza di un ... 1 + 1 + 1 + 1 ... all'infinito!!!“ und „Senti odore di atomiche???“⁸⁴

Sogar die bodenständigen, auf die Erde und die Naturgewalten bezogenen *Nature* deuten letzten Endes auf alles andere als unseren Planeten, wie Fontanas Worte beweisen:

„[...] die Materie ... auch die Kugel ... die nehmen sie auch für Materie, sie interpretieren sie fast als etwas Sinnliches ... dabei entsprach sie tatsächlich einer Realität, weil ich an diese Welten dachte, an den Mond mit diesen Löchern – du hast ihn sicher gesehen, es wurden dann ja Aufnahmen davon veröffentlicht – mit dieser schrecklichen, angstvollen Stille, und den Astronauten in einer neuen Welt. Und dann bricht in diese, selbst in der Phantasie eines Künstlers unvorstellbaren Dinge, die seit Milliarden von Jahren da sind, der Mensch ein, in einer Totenstille, in diese beklemmende Atmosphäre, und hinterläßt ein Lebenszeichen seiner Ankunft ... das wollte ich mit diesen unbeweglichen Formen ausdrücken, ein Zeichen, die träge Materie zum Leben zu erwecken.“⁸⁵

Fontana zitiert hier die dem NASA-Projekt entstammenden Aufnahmen vom Mond aus dem Jahr 1964. Die Oberflächenstruktur des Mondes zeigt starke Ähnlichkeit mit den *Nature*, welche bereits seit dem Jahr 1959 entstehen. Schon mit den *Buchi* entwirft Fontana 1949 Galaxien auf der Leinwand, die als *pars pro toto* gesehen werden müssen: eine einzelne Leinwand gebiert einen gesamten Sternenhimmel oder aber stellt einen kleinen,

⁸² Fontana, in: LONZI, S.144-145.

⁸³ Vgl.: DE SANNA, S.202-203.

⁸⁴ Die Notizen stammen aus den Jahren 1955 und 1962, in: FONTANA, Lucio, *Lettere di Lucio Fontana a Tullio D'Albisola (1936-1962)*, Quaderni di Tullio D'Albisola, hg.v. Daniele Presotto, Savona 1987, S.134 und S.147.

⁸⁵ Fontana, in: LONZI, S.322.

zirkulierenden Kosmos für sich dar (Abb.13, 14, 20).⁸⁶ Und doch bezeichnen die Löcher die Gestalt eines erstmals erforschten Himmelskörpers, des Mondes.

„Wir werden auch etwas begreifen davon, wie gleichsam die Fläche der Farbe für uns etwas wird, was überwunden werden muß, weil wir mit der Farbe in das Weltenall gehen. Wenn das bei einer starken Wunschentwicklung auftritt, dann kann eine solche Empfindung entstehen, wie diejenige ist, die in Strader lebt in dem Augenblick, wo er das Ebenbild des Capesius sieht und sagt: ‚Die Leinwand, ich möchte sie durchstoßen‘.“⁸⁷

Hiermit beschreibt Rudolf Steiner 1915 das, was Fontanas Forschungsbeitrag als Künstler ist:

„Il buco l’ho inventato io!!!“⁸⁸

Fontanas Leinwände machen den Anschein, als könne man durch sie in das All blicken.⁸⁹ Das Licht dringt durch die zunächst ausschließlich weißfarbenen Flächen und verliert sich in geheimnisvoller Dunkelheit. Diese erscheint so unergründlich, wie ein Blick in die Beuys’sche *Ofenröhre*, die beinahe alles Licht verschlingt und einen sagenhaften Albedo-Wert von 2 % erreicht.⁹⁰ Kontrastierend hierzu wirkt das strahlende Weiß der Leinwand. Fontana meistert das Licht auf zweierlei Weise. In seinen *Ambienti Spaziali* ist es weißfarben, in seinen *Buchi* und den späteren *Tagli* zeigt sich das Licht in seiner schwärzesten Auswirkung. Weiß steht zugleich für den Neuanfang, als auch für den Nullpunkt.⁹¹ Otto Piene setzt vor allem auf die Interpretation der durchdrungenen Leinwand als Öffnung hin zu Freiheit und Hoffnung.

„Für Lucio Fontana

Meine Damen und Herren!

Lucio Fontanas Durchstoßen der Leinwand mit dem Stilett und dem Messer reißt den Vorhang von Vorurteilen auf, der uns glauben machen will, die Welt müsse notwendig so sein und bleiben, wie sie ist. Hinter Fontanas Leinwand, durch sie hindurch öffnet sich der Raum.

Ist hier nur der illusionistische Raum durch den Realraum erweitert oder ergänzt? Der Realraum bedingt als Steigerung des gemalten Raumes, als Erweiterung des Bildraumes, der hier zugleich real und unreal ist, das Erscheinen des imaginären Raums. Dieser erhält durch die zweifache Fundierung ebenfalls doppelte Suggestivität: die Imagination ergreift den Körper des Betrachters mit der

⁸⁶ Vgl. auch: BALLO, S.157.

⁸⁷ STEINER, S.100-101.

⁸⁸ FONTANA, S.143 (1957).

⁸⁹ Vgl. auch: BURNHAM, Jack, *Beyond, Modern Sculpture*, New York 1982, S.240 und DE SANNA, S.139.

⁹⁰ Vgl. hierzu Kapitel A.II.4. Ideal-Weiß und im Dokumentenanhang II. Tabellarische Übersicht der Albedo-Werte.

⁹¹ Vgl. hierzu auch: Ceysson, Bernard, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Fontana, 1996, S.42 sowie Celant, Germano, *From the Open Wound to the Resurrected Body: Lucio Fontana and Piero Manzoni*, in: LONDON (Ausst.kat.), Royal Academy of Arts, *Italian Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1900-1988*, 14. Jan. – 09. April 1989, hg.v. Emily Braun, Texte von: Alberto Asor Rosa, Paolo Baldacci, Carlo Bertelli, Emily Braun, Giuliano Briganti, Maurizio Calvesi, Philip V. Cannistraro, Luciano Caramel, Germano Celant, Ester Coen, Enrico Crispolti, Anna Maria Dannigella, Mario De Micheli, Jole De Sanna u.a., München 1989, S.295-299, hier S.296.

Einbildungskraft zugleich und läßt so den Wandel der Welt plötzlich und schmerzhaft und als Kontinuum zugleich spürbar werden. [...]

Diesen Raum zu definieren, der erscheint, nicht erdacht oder errechnet ist, ist ebenso unmöglich, wie die Freiheit zu beschreiben. Wir fangen hier an, ihn zu fühlen. [...]

der Raum als Dimension der Extension

der Raum als Korrelat der Zeit

der Raum als Dimension der Freiheit

der Raum als Dimension der Hoffnung.⁹²

C. III. 2. 2. 2. Göttlichkeit und Reinheit der weißen Leinwand

Zahlreiche Werke Fontanas besitzen einen religiösen Hintergrund. Dies mag für einen Italiener nicht weiter verwunderlich wirken. Für dessen stilistisches Umfeld jedoch allemal. Die pure Malerei, die Farbe als Material in monochromer Anwendung und das Sich-Widersetzen gegenüber inhaltlicher Botschaften halten Einzug in die Kunst des 20. Jahrhunderts. Während es Fontana einerseits tatsächlich um das Material und die Geste zu tun ist, konnten gleichzeitig etwaige Bedeutungsebenen in seinem Werk bereits im vorangehenden Kapitel nachgewiesen werden. Noch viel weniger zu vereinbaren erscheint jedoch Fontanas thematische Hinwendung zu religiösen Themen, da sich der Künstler eindringlich mit der Astrophysik beschäftigt und vor allen dem naturwissenschaftlichen Denken in seinen Bildern Gehör verleiht. Die Religion und die Erforschung des Weltalls stehen einander zu diesem Zeitpunkt noch feindlich gegenüber, schließen sich sogar grundsätzlich aus. Fontana scheint diesen Konflikt zu ignorieren. Es gelingt ihm vielmehr, beide Welten in seinem Schaffen zu versöhnen und sich einander ergänzende Gesichtspunkte zum Ausdruck zu bringen.⁹³

Fontanas Oeuvre gibt vielerlei Hinweise auf religiöse Inhalte und einen Gott. Dies ganz eindeutig in der Christusfigur für das Grabmal der Familie Castellotti aus dem Jahr 1935. Fontana beteiligt sich 1950 darüberhinaus am Wettbewerb für die Gestaltung der fünften Türe des Mailänder Domes.⁹⁴ In späteren Jahren verleiht der Künstler seinen Arbeiten Titel, welche auf biblische Inhalte verweisen⁹⁵ und die Werkgruppe der eiförmigen Leinwände erhalten alle

⁹² Piene, Otto, Für Lucio Fontana (1962), in: HANNOVER (Ausst.kat.), Kestner-Gesellschaft, Macke – Piene – Uecker, 07. Mai – 07. Juni 1965, hg.v.d. Kestner-Gesellschaft, Katalog 7, Ausstellungsjahr 1964/65, Texte von: Heinz Mack, Otto Piene, Wieland Schmied und Günther Uecker, Hannover 1965, S.127 und S.129.

⁹³ Ceysson beschreibt diese Ambivalenz wie folgt: „Fontana empfindet die Auseinandersetzung mit religiösen Traditionen keineswegs als anachronistisch. So teilt er das Interesse der Religion für die Fragen des Menschen nach Sinn, nach Leben und Tod, nach Gott und der Stellung des Menschen in der Welt. Vor allem aber die von der Kirche entwickelte sinnliche Ästhetik und der Halt, den sie damit zu geben in der Lage war, faszinieren Fontana.“; in: Ceysson, Bernard, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Fontana, 1996, S.112.

⁹⁴ Vgl. u.a.: Schulz-Hoffmann, Carla, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1983, S.12.

⁹⁵ Etwa die Arbeiten *Crocifissione*, *Il Golgatha*, *L'Inferno* oder *Il Paradiso*.

den Namen *La fine di Dio* (1963-64). Noch in seinem Todesjahr entsteht das monochrom weißfarbene Triptychon mit dem Titel *Concetto Spaziale, Trinità*. Letztlich bestätigt auch Fontanas Kommentar die Beschäftigung mit religiösen Themen und einer wie auch immer gearteten Existenz Gottes:

„Erinnerst du dich an die Bilder von *Das Ende Gottes*? Da gab es das Loch, das immer das Nichts ist. Und Gott ist nichts ... Das entsprach auch meiner Überzeugung: ich glaube nicht an die Götter auf Erden, das ist einfach nicht haltbar, es kann allenfalls Propheten geben, aber keine Götter. Gott ist unsichtbar, Gott ist unbegreiflich, deshalb kann ein Künstler heute nicht Gott auf einem Thron mit der Welt in den Händen und einem Bart darstellen ... Auch die Religionen müssen sich dem Stand der Wissenschaften anpassen ... der Mensch kommt in den Weltraum und sieht, daß es kein Paradies gibt. Der Mensch früherer Zeiten konnte glauben, daß dort oben der Himmel war, er konnte ihn auch naiv vermenschlichen, deshalb haben sie die Engel mit Flügeln gezeichnet, damit sie in den Himmel fliegen konnten. Aber heute ist es undenkbar, daß ein Künstler Flügel malt ... an das Paradies oder die Hölle zu glauben, ist eine Frage des Bewußtseins, aber als ästhetische Abbildung ... Auch der Papst ist mit seinem Weltbild nicht auf der Höhe der modernen Erfindungen, denn der Kosmos zeigt, daß er unendlich ist, das Unendliche ist nichts und auf der Erde gibt es keine Ewigkeit. [...]

Wer weiß, wie Gott aussieht, nicht? Deshalb hatte ich diese Löcher gemacht ...“⁹⁶

Dennoch hält sich Fontana zu Beginn seiner Karriere an das klassische Abbild zumindest des Gottessohnes. Die Jesusfigur auf dem Familiengrab der Castellotti in Mailand trägt alle traditionellen Merkmale des leidenden Christus. Auch die Wundmale, die im übertragenen Sinn den Schoß der Kirche darstellen, sind deutlich sichtbar. Die hier buchstäblich gemeinten Verletzungen erinnern ganz auffallend an Fontanas spätere *Concetti Spaziali. Attese*, die er ebenfalls mit einer Schnittwunde versieht. Beide Öffnungen – die Wundmale Christi und die Schnitte in die Leinwand – bieten einen Ausblick auf göttliche Erfahrung. Dies beschreibt Jef Verheyen als:

„Quelle der lebenden Kräfte, Offenbarung des Göttlichen, Befreiung des Verborgenen, Ursprung des Wunderbaren, Lichterlöser.

Tief, irgendwo im Ursprung von Fontana, lebt ein Inkapriester, der das Lichtopfer weiterhin erhält.“⁹⁷

Fontana benutzt noch ein weiteres Symbol der Götterwelten, das Ei. Beinahe dreißig Jahre nach seiner Christusstatue entstehen die Arbeiten *La fine di Dio*.⁹⁸ Die Idee vom Tode Gottes wird bereits von Nietzsche bemüht, jedoch ist im Falle Fontanas neben dem Tode auch die Neugeburt einer Gottheit impliziert. Die theologische Symbolik des weißfarbenen Eis als

⁹⁶ Fontana, in: LONZI, S.126-128.

⁹⁷ Verheyen, Jef, in: LEVERKUSEN (Ausst.kat.), Fontana, 1962, n.p.

⁹⁸ Die Wahl dieses Titels fällt zusammen mit der von William Hamilton und Thomas Altizer entwickelten Theologie vom Tode Gottes; vgl.: Terrosi, Roberto, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1998, S.36.

Ursprung allen Lebens ist hier von Bedeutung. Ebenso die kosmologischen Mythen anderer Völker verbinden mit dem Weltenei nicht das Ende, sondern vielmehr die Geburtsstunde einer schöpferischen Gottheit. Im theologischen Sinne steht das Ei für die Hoffnung und besonders das Straußenei symbolisiert die unbefleckte Empfängnis Christi, dessen Geburt und Auferstehung. Das Ei verheißt Leben, Glück und einen Gott.⁹⁹

Fontana dahingegen zeigt in seinem eiförmigen Zyklus das vermeintliche Ende eines Gottes. Dies in äußerst kräftigen Farben, aber auch in reinstem Weiß (Abb.10). „Some are painted a colour fashionable at that period called ‚shocking pink‘, a sickly artificial colour, gloriously cheap in its association with bubble gum and candy gloss: others are painted white (the shiny white of PVC or patent leather rather than the shining white of purity).“¹⁰⁰ Hier stoßen wir auf den Widerspruch zwischen der durch das Weiß verkörperten Göttlichkeit und Reinheit im traditionellen Sinne und dem Ende Gottes und damit der Vorstellung Fontanas von einem neuen Weltenlenker. Gerade auch in allen übrigen weißfarbenen Leinwänden des Künstlers sieht dieser darin die Verkörperung einer gottgleichen Kraft im Unendlichen, im Universum, im Nichts. Darum bietet Fontana mit seinen Öffnungen einen Ausblick dorthin. „Es geht also mehr um einen Tod des Kosmos als um eine Kosmogonie; statt um einen ‚Big Bang‘ geht es um einen ‚Big Crunch‘ oder sogar um ein ‚schwarzes Loch‘. Hier muß hervorgehoben werden, daß diese Werke ein Jahr vor der Theorie vom ‚Big Bang‘ entstanden sind.“¹⁰¹ Und es darf nicht unerwähnt bleiben, wie kontrovers diese Theorie mittlerweile diskutiert wird. Während man noch bis ins Jahr 2003 annimmt, daß der explosionsartigen Ausdehnung unseres Universums, verursacht durch den ‚Big Bang‘, auch eine Rückführung aller im All verstreuten Teilchen der Materie erfolgen müsse, denkt man heute anders. Dank präziserer Objektivbeobachtung beobachtet man Supernoven, welche sich immer noch weiter von der Erde entfernen. Eine exakte Vorhersage über die Zukunft unseres Universums muß deshalb weiterhin ungeklärt bleiben. Ebenso die Frage, wohin der Weg durch ein schwarzes Loch in diesen unfassbaren Unendlichkeiten führt.¹⁰²

So liegt trotz der wissenschaftlichen Fortschritte das Problem der exakten Beschreibung und des Fortbestandes unseres Universums nach wie vor im Ungewissen. Fontana zeigt in den weißen Leinwänden sowohl seine Interpretation eines Schöpfers, als auch dessen fragwürdiges Dahinter. „Kurz und gut, das ‚Ende Gottes‘ steht an einem Schnittpunkt im

⁹⁹ Vgl. hierzu u.a.: Terrosi, Roberto, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1998, S.34 und die entsprechenden Kapitel zu Manzoni C.IV.2.2.3. Schöpfungsgeschichte neu schreiben.

¹⁰⁰ Whitfield, Sarah, in: LONDON (Ausst.kat.), Fontana, 1999, S.19.

¹⁰¹ Terrosi, Roberto, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1998, S.34.

¹⁰² Vgl. hierzu auch die Definition der schwarzen und weißen Löcher in VII. Sprachliche Wendungen und Idiome mit „Weiß“ im Dokumentenanhang.

Werk des Künstlers, an dem sich verschiedene Aspekte seines Denkens begegnen: der idealistische Sinn für das Absolute, eine kosmologische Auffassung astrophysischer Art, eine kosmologische Auffassung symbolisch-sakraler Art, der Bezug auf ein elementares Embryonalstadium, das sich als Endelement des Universums darstellt [...].¹⁰³ Der Zyklus *La fine di Dio* beschreibt letzten Endes auch mit seinem zusätzlichen Titel des *Concetto Spaziale* wieder ein räumliches Konzept.

Auch die Idee der Reinheit und Jungfräulichkeit der weißen Leinwand knüpft an religiöses Gedankengut an.¹⁰⁴ Ballo verweist auf Fontanas geheime „Sehnsucht nach Reinheit“, die ihn bevorzugt weiße und farblose Flächen malen läßt.¹⁰⁵ Piene spricht für die gesamte Nachkriegsgeneration, wenn er sagt: „Die Fleckenlosigkeit des Weiß zog uns an. Wir sahen darin Reinheit und Licht. Wir hatten genug Trübheit und Konfusion, Dämonie und Dunkelheit erlebt.“¹⁰⁶ Gleichzeitig fügt Fontana der reinen, ebenmäßigen Fläche eine Wunde zu, die umso eindringlicher wirkt, je verletzlicher der Vordergrund gestaltet ist. Die Farbe Weiß unterstützt diese Geste in höchstem Maße. Das Schwarz – obwohl eigentlich ein Nichts, ein Loch - wirkt darüberhinaus äußerst graphisch auf dem weißen Untergrund.¹⁰⁷

Trotzdem liefert Fontana zu seiner Farbwahl einen nihilistisch anmutenden Kommentar:

„Das Weiß hat als Farbe keinerlei Bedeutung, denn meine ersten Bilder waren überhaupt farblos, die blanke perforierte Leinwand, oder ein gelber Fleck. [...] Aber es hätte auch Schwarz sein können. ich wollte auch Knallrosa verwenden, diese Modefarbe, oder auch Schwarz, die Farbe war im Grunde egal, ich nehme Weiß, vielleicht weil es puristischer ist, unkomplizierter, das Verständnis erleichtert, vielleicht ist dieses Loch auf Weiß logischer als auf Farbe, aber auf meine Gedanken hat es keinen Einfluß, ob es weiß oder rot oder gelb ist.“¹⁰⁸

Berücksichtigt man jedoch oben Angeführtes, ist der Entscheid für die Farbe Weiß alles andere als unerheblich. Auch wenn Fontana behauptet, keine inhaltlichen Ansprüche an diese Farbe zu stellen, vertraut er auf sein unterbewußtes Wissen zu Weiß. Fontanas Worte unterstreichen letztlich auch eine weitere symbolische Bedeutungsebene des Weißen, nämlich die der Leere, der Gleichgültigkeit und des Nichts.¹⁰⁹ Auch diese Möglichkeit sieht Fontana eng mit dem Zustand der Reinheit verbunden:

„Aber der auf das Nichts reduzierte Mensch muß sich deshalb nicht unbedingt zerstören: er wird ein schlichtes Wesen wie eine Pflanze, wie eine Blume, und

¹⁰³ Terrosi, Roberto, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1998, S.38.

¹⁰⁴ Vgl. hierzu die Kapitel B.III. Religiöse Symbolik der Farbe Weiß sowie B.IV.4.4. Reinheitsbräuche.

¹⁰⁵ Die Farbechtheit seiner buntfarbenen Leinwände in Reproduktionen seien Fontana darüberhinaus völlig gleichgültig. BALLO, S.145.

¹⁰⁶ Piene, Otto, in: HANNOVER (Ausst.kat.), Mack – Piene – Uecker, 1965, S.133.

¹⁰⁷ Vgl. auch: BALLO, S.148.

¹⁰⁸ Fontana, in: LONZI, S.149-150.

¹⁰⁹ Vgl. hierzu Kapitel B.V.2. Das Gegenteil von Weiß ist Weiß sowie Ceysson, Bernard, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Fontana, 1996, S.34.

wenn er diesen Zustand von Reinheit erreicht hat, wird der Mensch vollkommen sein.

[...] Und auch meine Kunst ist ganz auf diese Reinheit ausgerichtet, auf diese Philosophie des Nichts, das kein Nichts im Sinne von Zerstörung, sondern ein Nichts im Sinne von Kreation ist, verstehst du?“¹¹⁰

Fontana setzt das Nichts der Reinheit gleich. Seine weißen Leinwände bewirken eine Ruhe und Stille, die uns an das Sublime gemahnen. Sie verheißen vollkommene Erfüllung und ein Aufgehen in ihrem geheimnisvollen Dahinter.¹¹¹

Gerade der extreme Kontrast zwischen Weiß und Schwarz entspricht der ambivalenten Geisteshaltung des Künstlers. Die gleißende Helligkeit im Weißen kontrastiert mit der undurchdringlichen Dunkelheit im Schwarzen, die Gottesvorstellung unserer Menschheit stellt sich gegen die astrophysischen Aussichten eines leeren, unerforschten Universums und die zweite Dimension der Leinwand, spielt Fontana gegen die Dreidimensionalität seiner Einschnitte aus.

Daß der materielle Wert seiner Leinwände keinen Bestand für alle Ewigkeit hat, ist Fontana bewußt. Sein Streben richtet sich auf das Überdauern einer Idee und des Fortschrittes bis in die Ewigkeit. Seine reinen, weißfarbenen Leinwände sind dazu prädestiniert, als geistiger Wert in einer Welt nach ihrem irdischen Verstreichen fortzubestehen. Auch dieser Gedanke gleicht der christlichen Vorstellung eines Fortlebens über den Tod hinaus.¹¹²

„Noi pensiamo di svincolare l'arte dalla materia, di svincolare il senso dell'eterno dalla preoccupazione dell'immortale. E non ci interessa che un gesto, compiuto, viva un attimo o un millennio, perché siamo veramente convinti che, compiuto, esso è eterno.“¹¹³

C. III. 2. 2. 3. Das weiße Material

„[V]ogliamo che il quadro esca dalla sua cornice e la scultura dalla sua campana di vetro. Una espressione d'arte aerea di un minuto è come se durasse un millennio, nell'eternità.

A tal fine, con le risorse della tecnica moderna, faremo apparire nel cielo:

forme artificiali,
arcobaleni di meraviglia,
scritte luminose.“¹¹⁴

[Fontana]

¹¹⁰ Fontana, in: LONZI, S.266-268.

¹¹¹ Vgl. u.a.: Ceysson, Bernard, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Fontana, 1996, S.42 sowie Whitfield, Sarah, in: LONDON (Ausst.kat.), Fontana, 1999, S.42.

¹¹² Vgl. hierzu Kapitel B.III.1. Das Licht der Bibel.

¹¹³ Fontana, Primo manifesto dello Spazialismo (1947), in: CRISPOLTI 1986², S.36; vgl. auch: Ceysson, Bernard, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Fontana, 1996, S.99.

¹¹⁴ Fontana, Secondo manifesto dello Spazialismo (1948), in: CRISPOLTI 1986², S.36.

Diese Aussage macht deutlich, daß Fontana die konventionellen malerischen und plastischen Mittel sowie den traditionellen Herstellungsprozeß eines Kunstwerkes neu definiert. Fontana bricht ein Tabu, indem er zwar unter anderem skulpturale Stoffe bearbeitet und auf Leinwand zurückgreift, aber seine Hände dem Spachtel in der Plastik vorzieht, mit dem Licht anstelle des Stiftes zeichnet und den Pinsel zugunsten des Locheisens und des Messers beiseite legt. Brachial und unkonventionell bricht er mit den herkömmlichen Materialien. Diese Handhabung wird von den Spezialisten in ihren Prämissen zur raumbezogenen Kunst aufgenommen:

„Gli Artisti Spaziali hanno a disposizione i mezzi nuovi, come la radio, la televisione, la luce nera, il radar e tutti quei mezzi che l'intelligenza umana potrà ancora scoprire.“¹¹⁵

Nebst den neuen Vermittlungsmöglichkeiten Radio und Fernsehen nutzen die Spezialisten das neuartige ultraviolette und Neonlicht, in Italien noch nicht erhältliche phosphoreszierende Farben,¹¹⁶ Pappmaché und weitere bislang nicht salonfähige Arbeitsmaterialien. Das in so vielen Arbeiten zur Anwendung gelangte Licht steht in enger Verwandtschaft mit der Farbe Weiß. Die damit erzeugten Eindrücke werden in ein speziell ausgewähltes Umfeld eingepasst. Ein besonderes Environment zu schaffen ist bei den portablen Werken auf weißer Leinwand unnötig. Nicht minder ungewöhnlich ist aber deren Bearbeitungs- und Entstehungsprozeß, angefangen mit der Präparation des Untergrundes. Weiß bedeutet hier nicht gleich weißes Pigment. Manche der Leinwände sind gänzlich unbehandelt und offenbaren so ihre cremefarbene Webstruktur. Ab 1952 trinkt Fontana die Leinwand mit verflüssigter Ölfarbe. Auch hier bleibt die Struktur des Untergrundes durch die dünne Emulsionsschicht sichtbar (Abb.21). In den kommenden Jahren überzieht der Künstler den Malgrund mit einem immer glatter werdenden lasierenden Farbauftrag. Die weiße Farbe ist hier kaum als Pigment evident, da keinerlei Klümpchen oder Materialrückstände erkennbar sind (Abb.22).¹¹⁷ Je länger sich Fontana mit dem Durchdringen der Leinwand beschäftigt, desto häufiger wechselt die Art der Grundierung. Die Palette reicht von dünn aufgetragenen Wasserfarben bis hin zu

¹¹⁵ Fontana, *Proposta di un regolamento del movimento spaziale* (1950), in: CRISPOLTI 1986², S.36.

¹¹⁶ In Argentinien und den USA gibt es bereits fluoreszierende Materialien; vgl.: Whitfield, Sarah, in: LONDON (Ausst.kat.), Fontana, 1999, S.15.

¹¹⁷ Zu den verschiedenen Grundierungstechniken vgl. auch: DE SANNA, S.206; Storck, Gerhard, in: KREFELD (Ausst.kat.), *Im weißen Raum*, 1994, S.14 sowie Schulz-Hoffmann, Carla, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1983, S.70.

einem dicken Farbauftrag, welcher an den Rändern der Öffnungen wulstartig zur Seite geschoben wird (Abb.23).¹¹⁸

Für die *Buchi* befestigt Fontana meist sogenanntes weißfarbenedes Leinenpapier auf der Leinwand oder tränkt diese mit weißer Wasserfarbe. In den späteren Arbeiten erhöht der Künstler diese plane Fläche reliefartig, indem er Steinchen und Glitzerstaub darauf verstreut.¹¹⁹ Nach dem Präparieren des Untergrundes durchstößt Fontana erstmalig 1949 den Farbträger. Die willkürliche Geste ist dabei nur bedingt mit dem ungestümen Akt des Action Paintings zu vergleichen. Fontana setzt sein Werkzeug äußerst bedacht ein, um eine meist zentrierte Komposition umzusetzen, die bewußt Abstand hält von den Bildrändern. Spontaneität ist in diesen Bewegungen auf ein Mindestmaß reduziert.¹²⁰ Die *Buchi* werden mit einem Locheisen gestanzt.¹²¹ Je nach Heftigkeit des Einstiches, reißt das Locheisen nur die oberste Papierschicht an oder durchstößt gänzlich die beiden Bildträger – Papier und Leinwand – in der ihm eigenen Sternform (Abb.13 und 14). Die Ränder der Perforierung wirken trotz des nivellierenden Farbauftrages entsprechend verletzt.¹²²

In den späteren *Olii* vergrößern sich die Öffnungen (Abb.23). „Er erweitert die Löcher zu faustgroßen, mit wulstig-fetten Rändern umgebenen Kratern, reduziert sie in guckkastenähnlichen Objekten aus Leinwand und lackiertem Holz zum reinen Ornament [...]“.“¹²³ Anstatt das Locheisen zu benutzen, modelliert Fontana das Bild nun wie seine frühen Plastiken mit den Händen. Die verkrusteten Wölbungen am Rande der Öffnung werden noch im feuchten Zustand geformt. Es entsteht der Eindruck von zu Fleisch gewordenen Körpern, einer vegetabilen Epidermis und auch der sexuelle Charakter dieser Arbeiten wird meines Erachtens zurecht diskutiert.¹²⁴

In den *Concetti Spaziale. Attese* handhabt Fontana ein Messer. Seit 1958 führte der Künstler Schnitte auf der Leinwand aus, die in ihrer Anzahl und Richtung, der Länge und Rhythmik variierten. Sie öffnen sich geringfügig in der Mitte des Bildfeldes, meist ohne eine Krümmung aufzuweisen. In der scharfkantigen Klarheit des Schnittes und dem geheimnisvollen Dahinter liegt eine Feierlichkeit, die an kirchliche Festlichkeiten gemahnt. Daß die allermeisten der

¹¹⁸ Celant spricht in diesem Zusammenhang von „chromatic pulp“ und „epidermis“, in: Celant, Germano, in: LONDON (Ausst.kat.), Italian Art, 1989, S.296. Vgl. auch: DE SANNA, S.198-199.

¹¹⁹ Vgl.: DE SANNA, S.139-141 ; Storck, Gerhard, in: KREFELD (Ausst.kat.), Im weißen Raum, 1994, S.14 sowie Whitfield, Sarah, in: LONDON (Ausst.kat.), Fontana, 1999, S.17.

¹²⁰ Vgl.: Schulz-Hoffmann, Carla, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1983, S.90.

¹²¹ Vgl. u.a.: DE SANNA, S.139 sowie Storck, Gerhard, in: KREFELD (Ausst.kat.), Im weißen Raum, 1994, S.14.

¹²² Vgl. auch: Schulz-Hoffmann, Carla, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1983, S.68, S.70 und S.72.

¹²³ Hegewisch, Katharina, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Fontana, 1987, n.p.

¹²⁴ Vgl. auch: Whitfield, Sarah, in: LONDON (Ausst.kat.), Fontana, 1999, S.18-19 und S.40 sowie Schulz-Hoffmann, Carla, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1983, S.102.

Concetti Spaziale. Attese in Weiß gefertigt sind, trägt zu diesem Eindruck bei.¹²⁵ Im Verlauf dieses Zyklus reduziert sich die Anzahl der Öffnungen bis auf einen einzigen, zentral gesetzten Schnitt auf weißem Grund (Abb.16, 22, 15). Dieser prangt mitten im weißfarbenen Nichts und gibt den Blick nur dürftig frei auf ein unergründliches Schwarz.¹²⁶ Fontana bemerkt hierzu: „Wichtig ist nur die Idee; ein einziger Schnitt genügt.“¹²⁷

In den frühen Arbeiten finden sich klaffende Schnitte, die von einer heftigen Führung des Messers zeugen und die Leinwand buchstäblich aufreißen. Fontana sei klar, so Ballo, daß die Geste des Einschneidens in die Leinwand präziser sein müsse, um ein dahinterliegendes Geheimnis anzudeuten.¹²⁸ Die anfangs spontane Geste werde aufgehoben zugunsten einer entschieden geführten Klinge, die Fontana mit höchster technischer Geschicklichkeit und äußerster Konzentration einsetze.¹²⁹ Im Gegensatz zu den perforierten Leinwänden, wirkte die aufgeschnittene, straff gespannte Leinwand klinisch und trotz der Schnitte völlig unberührt.

Creysson beschreibt den von den *Tagli* erzeugten Effekt treffend so:

„Mit dem auf ein Äußerstes reduzierten Zeichen erreicht er eine beeindruckende Variation an Ausdrucksformen. Die Werke erscheinen monumental, elegant, leicht, wuchtig, spielerisch oder statisch. Die Ränder der Schnitte sind schlaff, gespannt, sie neigen sich nach vorne dem Betrachter zu, oder sie ziehen sich vor ihm in die Tiefe zurück. Immer jedoch verwandelt sich die zweidimensionale Leinwand durch den Schnitt in ein plastisches Objekt. Der Hintergrund ist einmal schwarz und undurchsichtig und erscheint so assoziativ als unendlicher Raum. Dann wieder fehlt ein Hintergrund hinter der zerschnittenen Leinwand völlig, und der Betrachter nimmt den Spalt wahr, der auf den realen Raum dahinter verweist.“¹³⁰

Der Herstellungsprozeß der eingeschnittenen Leinwände ist allerdings alles andere als willkürlich, sondern bedarf einer ausgeklügelten Vor- und Nachbereitung. Die Überwindung und Konzentration, die dem Zerschneiden der Leinwand vorausgeht, beschreibt Jose De Sanna als Zeitzeuge:

„Ich hatte vorgehabt, ihn während der Arbeit aufzunehmen, doch Fontana wollte das nicht und erklärte mir den Grund: ‘Wenn du mich aufnimmst, während ich ein Bild mit Löchern mache, dann nehme ich nach einer gewissen Zeit deine Anwesenheit nicht mehr wahr, und meine Arbeit schreitet ruhig voran; aber ich könnte nicht einen dieser großen Schnitte machen, während sich jemand um mich herum bewegt. Ich spüre, wenn ich einen Schnitt mache, einfach nur so, nur für das Photo, dann kommt er mit Sicherheit nicht ... vielleicht könnte er auch gelingen, aber es gefällt mir nicht, diese Sache in der Gegenwart eines Photographen oder vor irgendeiner anderen Person zu

¹²⁵ Vgl. Kapitel B.III.5. Kirchliche Festtage: Das ehrwürdige Weiß.

¹²⁶ Vgl. Kapitel B.V.2. Das Gegenteil von Weiß ist Weiß.

¹²⁷ Fontana, in: BALLO, S.148.

¹²⁸ Vgl.: BALLO, S.158.

¹²⁹ Vgl. auch: BALLO, S.45 sowie Schulz-Hoffmann, Carla, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1983, S.96 und S.106.

¹³⁰ Ceysson, Bernard, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Fontana, 1996, S.172.

machen. Ich brauche große Konzentration dafür. Also, es ist nicht so, daß ich ins Atelier komme, mir die Jacke ausziehe, und zack! mache ich drei oder vier Schnitte. Nein, manchmal lasse ich die Leinwand wochenlang dort hängen, bevor ich sicher bin, was ich damit machen werde, und erst, wenn ich mich sicher fühle, fang ich an, und es passiert selten, daß ich eine Leinwand ruiniere; ich muß mich wirklich in Form fühlen, um diese Dinge zu machen.' Vielleicht habe ich genau die Worte Fontanas wiedergegeben, vielleicht habe ich auch etwas hinzugefügt, denn mittlerweile ist viel Zeit vergangen; auf jeden Fall habe ich damals begriffen, daß der Moment der Vorbereitung, der dem Schnitt vorausgehende Moment der wichtige, der entscheidende Moment war. Also habe ich Fontana gebeten, so zu tun, als mache er einen Schnitt, mit seinem Stanleymesser in der Hand, oben an die Leinwand gesetzt, so als begänne er die Arbeit in jenem Moment: man sieht ihn von hinten, man sieht eine Leinwand, auf der noch nichts ist, nur eine Leinwand ist da und er in der Haltung von einem, der im Begriff ist, darauf zu arbeiten. Es ist der Moment, in dem der Schnitt noch nicht begonnen hat, die konzeptuelle Erarbeitung jedoch bereits völlig klar ist. Also der Augenblick, in dem die beiden Aspekte der Operation aufeinandertreffen: der konzeptuelle Moment, der der Aktion vorausgeht - denn wenn Fontana beschließt anzufangen, hat er bereits die Idee des Werks - und der exekutive Aspekt der Realisierung der Idee. Vielleicht hat Fontana gerade wegen dieser Konzentration und der konzeptuellen Wartezeit seine Schnitt-Bilder *Attese* genannt. Nachdem dieses Photo gemacht war, haben wir die Leinwand abgenommen und durch ein fertiges Bild mit einem einzigen großen Schnitt ersetzt. Fontana hält die Hand an den Endpunkt des Schnitts, und auf einem meiner Photos ist Fontanas Hand in Bewegung, so als hätte er gerade in diesem Moment die Bewegung vollzogen: man merkt nicht, daß es ein gestelltes Photo mit einem bereits existierenden Schnitt ist.“¹³¹

Die Photographien können also lediglich eine Ahnung davon liefern, welche geistiger Prozeß und innere Einkehr hinter den *Concetti Spaziale. Attese* stecken (Abb.24). Was die Bilder – sowohl Ugo Mulas Aufnahmen als auch Fontanas *Tagli* - ebenfalls verschweigen, ist die Handhabung der Schnitte nach getaner Arbeit. Fontana benutzt zunächst seine Hand, um den Schnitt behutsam aufzubrechen. Sobald die Leinwand das gewünschte Maß einer Öffnung besitzt, wird der Schnitt auf der Rückseite fixiert. Über die gesamte Länge der Öffnung befestigt der Künstler dann einen Streifen schwarzer Gaze „nicht straff, um als Farbe zu wirken, sondern locker, als ein dunkler Bereich.“¹³² (Abb.25) Dem frontal vor der Leinwand stehenden Betrachter bietet sich anhand des schwarz hinterlegten Schnittes die Illusion eines realen, nicht auslotbaren Raumes. Die suggerierte unendliche Tiefe ist gleichzeitig als optische Täuschung durchschaubar, da das Bild offensichtlich an der Wand befestigt ist, die keinen Platz für einen Rückraum zuläßt.¹³³ Neben dem beinahe idealen Weiß der Leinwand, welche das Auge blendet, erzeugt der künstliche Hohlraum dahinter ein fast ideales Schwarz,

¹³¹ De SANNA, S.200-202.

¹³² BALLO, S.158.

¹³³ Vgl.: DE SANNA, S.199; Hegewisch, Katharina, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Fontana, 1987, n.p.; Whitfield, Sarah, in: LONDON (Ausst.kat.), Fontana, 1983, S.31; Schulz-Hoffmann, Carla, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1983, S.96 sowie Perucchi-Petri, Ursula, Zu den Bildvorstellungen von ZERO, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.41-88, hier S.68.

welches das Auge magisch anzieht.¹³⁴ Weiß und Schwarz bilden hier nicht nur den höchstmöglichen Kontrast, in ihrer Kombination erzeugen sie auch eine größtmögliche Illusion: die eines absoluten Weiß.

Oftmals wird der Vorwurf laut, Fontana zerstöre die Leinwand und attackiere so die Kunst, den gegenwärtigen Kunstbegriff sowie damit einhergehend den Kunstmarkt.¹³⁵ Das Gegenteil ist der Fall. Die Idee zu den *Tagli* entsteht zwar, als Fontana eine mißlungene Leinwand zerschneidet.¹³⁶ Zu diesem Zeitpunkt arbeitet der Künstler jedoch bereits seit zehn Jahren an den *Buchi*. Die erneute Durchdringung der Leinwand bedeutet für ihn keinen Fortschritt, sondern lediglich ein Fortführen ein und desselben Gedankens: „It’s not that I have improved, because ‚holes‘ and ‚slashes‘ are the same thing ...“¹³⁷ Fontana strebt mit seiner Geste keinesfalls eine Zerstörung der Leinwand an. Er nennt sich Spezialist und negiert aus diesem Grund nicht die Kunst, sondern eröffnet ihr neue Wege über die Leinwand hinaus. Die weiße Leinwand dient ihm hierbei als Operations-, nicht als Schlachtfeld.

In einem Brief an Giampiero Giani aus dem Jahr 1949 beschreibt Fontana die von den Spezialisten angestrebte raumbezogene Kunst und die dafür heranzuziehenden Mittel:

„Vom Graphischen zur Farbe – von den Steinzeitmenschen zum Wolkenkratzer, von der Farbe zu Neon, Television und Radar und von hier aus auch in der Kunst immer weiter auf dem schöpferischen Weg des Menschen – beruhte oder beruht alles auf dem einfachen Problem, unserer Zeit, dem ‚Raumzeitalter‘ zu entsprechen. Jahrhundertlang haben die Künstler sich auf die Technik der Malerei beschränkt, seit ein paar Monaten ahnt eine Gruppe von Künstlern eine neue künstlerische Entwicklung, die raumbezogene Kunst, ich versichere Euch, daß es auf dem Mond keine Malerei mehr geben wird – sondern raumbezogene Kunst (jetzt habe ich wohl etwas sehr Dämliches gesagt!).“¹³⁸

Dies hat Fontana gerade nicht. Auch nach 1949 entwickelt er die raumbezogene Kunst auf stringenter Wege weiter. Ausgehend vom kaltweißen Licht des Mondes nutzt Fontana weißes Licht in seinen *Ambienti Spaziali*, geht über zu weißfarbenen Leinwänden und läßt sein Spätwerk in einem gänzlich weißen Raum kulminieren. Trotz der Nutzung weiterer Farben und seiner Aussage, sich an keine bestimmte Farbe gebunden zu fühlen, ist der Gedanke seiner raumbezogenen Kunst am eindrücklichsten anhand weißer Materialien verwirklicht. Der überwiegenden Nutzung der Farbe Weiß mißt Fontana zwar wenig Bedeutung bei, willkürlich ist seine Entscheidung jedoch mit Sicherheit nicht.

¹³⁴ Bereits der Farbwissenschaftler Ostwald ergründet dieses Phänomen, in: OSTWALD, S.415 und S.417. Vgl. auch Kapitel A.II.4. Ideal-Weiß.

¹³⁵ Fontana, in: TRINI (Art.), S.164.

¹³⁶ Vgl.: Whitfield, Sarah, in: LONDON (Ausst.kat.), Fontana, 1999, S.18 sowie Billeter, Erika, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Fontana, 1977, S.13.

¹³⁷ Fontana, in: TRINI (Art.), S.164.

¹³⁸ Fontana, Entwürfe von Briefen an Giampiero Giani (1949), in: BALLO, S.248.

C. III. 3. Intention und Wirkung

C. III. 3. 1. Zur Intention des Künstlers

Dem zu Schaffenszeiten des Künstlers noch bei weitem nicht gänzlich erforschem Weltall, rückte Fontana intuitiv verdächtig nahe zu Leibe. „[Q]uello degli spazi ancora ignoti nel cosmo, che vogliamo affrontare come dati di intuizione e di mistero, dati tipici dell'arte come divinazione.“¹³⁹ Daß unser Kosmos nebst den schwarzen Löchern auch weiße birgt, konnte der Künstler zu diesem Zeitpunkt nicht wissen, und dennoch versinnbildlicht er in seinen durchlöcherten und zerschnittenen weißen Leinwänden eben dieses Phänomen.¹⁴⁰ Weiße sowie schwarze Löcher geben der Astrophysik auch heute noch Rätsel auf. Wollte man diese visualisieren, so eignet sich dafür im übertragenen Sinne eine weiße Leinwand mit schwarzem Dahinter.

Ähnlich wie in der Geschichte der Raumfahrt sind viele Versuche notwendig, will man den unendlichen Raum durchqueren und anschaulich machen. Fontana sind derartige mißglückten Unternehmungen nicht fremd, wenn er sein Messer ansetzt: „Die Leute glauben, es sei leicht, einen Schnitt oder ein Loch zu machen. Dabei werfe ich doch so viel von diesem Kram fort. Die Idee muß ganz deutlich werden.“¹⁴¹ Fontana geht es also um die Vermittlung einer Idee, nicht darum, ob das Endergebnis gefällt.¹⁴² Kriterien wie „schön“ oder „häßlich“ verlieren seit Beginn der Moderne endgültig an Bedeutung und auch Fontana hat Schwierigkeiten, diese Eigenschaften mit seinen Arbeiten in Einklang zu bringen:

„'Es wird nicht leicht sein, zu beweisen, daß diese Dinge schön sind', sagte ich [Kurt Leonhard, *Anm. d. Verf.*] zu Fontana. ‚Ma non sono belli, sono brutti‘, erwiderte er sofort [...], korrigierte sich dann aber nach kurzem Nachdenken und meinte, es sei eine Schönheit, die aus Häßlichem gemacht sei, Häßliches, in Schönes verwandelt, jedenfalls eine Aufhebung des Gegensatzes Schön und Häßlich in einem höheren Medium.“¹⁴³

Fontana thematisiert die Leere, das Nichts, die Unendlichkeit. „I am seeking to represent the void. Humanity, accepting the idea of Infinity, has already accepted the idea of Nothingness.

¹³⁹ Fontana, Manifesto del movimento spaziale per la televisione (1952), in: CRISPOLTI 1986², S.37.

¹⁴⁰ Vgl. hierzu VII. Sprachliche Wendungen und Idiome mit „Weiß“ im Dokumentenanhang.

¹⁴¹ Fontana, in: BALLO, S.45.

¹⁴² „Aber was das Loch betrifft: Es ging mir nicht um eine Technik, sondern um die Idee, deshalb habe ich die Leinwand durchlöchert und nicht etwa ein Blech, aber die Idee blieb dieselbe. Später habe ich auch in Blech Löcher geschritten, einfach, um so selbst die Leinwand in Frage zu stellen, aber dann ist mir klar geworden, daß es eigentlich nicht um das Material ging.“; Fontana, in: LONZI, S.85.

¹⁴³ Fontana, in: LEONHARD (Art.), 1961/62, S.15.

And today Nothingness is a mathematical formula.”¹⁴⁴ Charakteristika wie „schön“ oder „häßlich“ sind deshalb überholt. Den Naturwissenschaften ähnelnde Formeln, welche Fontana auf den Rückseiten der Leinwände notiert, und die weiße, in die Unendlichkeit führende Leinwand selbst bilden die neuen Medien.

Damit ist Fontana einer der ersten im 20. Jahrhundert, der eine Idee, ein Konzept zum Kunstwerk erhob. Denn natürlich bildet Fontana weder das Weltall per se ab, noch ist dieses in den und durch die weißen Leinwände als solches erkennbar. Seine raumbezogene Kunst paraphrasiert das Konzept eines unendlichen Kosmos. „There cannot be a spatial painting or sculpture, but only a spatial concept of art.“¹⁴⁵ Deshalb müssen die herkömmlichen Arbeitsmaterialien beiseite gelegt werden. Die bisherigen Denkstrukturen des Betrachters bricht Fontana zugunsten einer nun einsetzenden Postmoderne auf:

„Kunst ist nicht nur Malerei oder Bildhauerei: Kunst ist eine Kreation des Menschen, der sie in irgendetwas verwandeln kann ... wie sie auch ein Ende haben kann, denn es werden dermaßen außergewöhnliche Fakten eintreten ... Die Kunst wird dann zu elementar wirken: sie wird von der Intelligenz des Menschen überholt werden, und andere Tätigkeiten werden sie ersetzen.“¹⁴⁶

So bekennen sich die Spzialisten vor großem Publikum via TV zur unendlichen Dimension, worin Technik und Kunst eine Einheit eingehen werden.

C. III. 3. 2. Über die Wirkung auf den Betrachter

Für den Betrachter stellen Fontanas Raumkonzepte und Leinwände daher sicherlich eine Herausforderung dar. Nach wie vor ist man gewohnt, in der Kunst einem erzählenden oder abbildenden Objekt gegenüberzutreten. Man will festhalten an der so selbstverständlichen und bislang einleuchtenden Vermittlung von Realitäten in Form von Kunstwerken. Dabei verkennt man die neu gewonnenen Freiheiten, welche Arbeiten wie diejenigen Fontanas dem Betrachter offerieren. Die Spzialisten fordern Mut zur Eigeninitiative. In Prämissen 8) verkünden sie die Chance, welche sie in der nicht-figurativen Kunst sehen: „L’Artista Spaziale non impone più allo spettatore un tema figurativo, ma lo pone nella condizione di crearselo da sé, attraverso la sua fantasia e le emozioni che riceve.“¹⁴⁷ Freilich ist die Voraussetzung dafür ein verändertes Bewußtsein: “Nell’umanità è in formazione una nuova

¹⁴⁴ Fontana, zitiert nach: Interview mit Nerio Minuzzo, in: L’Europe, no.949, Mailand 1963, in: LONDON (Ausst.kat.), Fontana, 1999, S.148.

¹⁴⁵ Fontana im Katalog der Einzelausstellung in der Galleria del Naviglio, April 1953, in: Crispolti, Enrico, in: ROM (Ausst.kat.), S.147.

¹⁴⁶ Fontana, in: LONZI, S.267-268.

¹⁴⁷ Fontana, Proposta di un regolamento del movimento spaziale, in: CRISPOLTI 1986², S.36.

coscienza, tanto che non occorre più rappresentare un uomo, una casa, a la natura, ma creare con la propria fantasia le sensazioni spaziali.”¹⁴⁸

Die von den Spezialisten geforderte Wißbegierde und Präsenz des Betrachters werden durch Fontanas Werk prompt hervorgerufen. Ungewöhnliche Werkstoffe wie Licht, vermeintlich brutal aufgeschlitzte Leinwände sowie die Erhebung des Raumes zu einem schneeweißen Gesamtkunstwerk erwecken Unverständnis, aber auch Neugierde in der Kunstszene. Fontana berichtet:

„I have argued with a few Americans. Once an American in Venice said to me, ‚You’re the spatialist but you don’t understand about spaces. Who are you anyway?‘ Later he got to know me but did not understand anything. He found out that I am Fontana and I am a spatialist. ‚But how can you understand space? We’ve got Arizona. There’s space for you ...‘ So I said to him, ‚Look, if it comes to that, I come from South America and we have the Pampas which is twice the size of Arizona. I am not interested in the kind of space you are talking about. Mine is a different dimension‘. The ‚hole‘ is this dimension. I say dimension because I cannot think what other word to use. I make a hole in the canvas in order to leave behind me the old pictorial formulae, the painting and the traditional view of art and I escaped symbolically, but also materially, from the prison of the flat surface.”¹⁴⁹

Manzoni veröffentlicht in der römischen Zeitung „Il pensiero nazionale“ im Jahre 1959 den Artikel „Da Milano“, in dem er sich über die uninspirierte Kunst seiner Zeit äußert. Fontana hingegen setze sich von der Norm ab: „Non così invece Fontana, oggi forse il più interessante artista italiano, la cui opera ha aperto e continua ad aprire nuove strade“.¹⁵⁰

Die von Fontana beschrittenen neuen Wege beginnen mit den *Ambienti Spaziali*, welche den Betrachter in ein Environment einbeziehen. Nicht nur der zu betretende Raum ist anhand von Lichtern aktiviert, auch der Besucher wird beweglicher Teil dieses Lichtfeldes. Das Umfeld wirkt unmittelbar integrierend und verleitet zum Umherwandern, wodurch sich Blickwinkel und Eindrücke ständig verändern. Verstärkt wird die Kraft des weißfarbenen Lichtes anhand der immer verdunkelten Vorräume, die vorab zu durchschreiten sind. Das den Betrachter umgebende schwarze Nichts erfordert ein Hintasten zum eigentlichen Kunstwerk. Nach der orientierungslosen Dunkelheit präsentiert sich das jeweilige *Ambiente Spaziale* als kosmischer Raum, als kleines Weltall für sich.¹⁵¹ Lichtbahnen kreuzen sich, zeichnen Sternbilder über die Köpfe der Betrachter und erzeugen eine „astrale, halluzinatorische Atmosphäre.“¹⁵² Sie zeigen ein dynamisches Gefüge an linearen Bahnen, Lichtflächen und Formen, die immer

¹⁴⁸ Fontana, *Proposta di un regolamento del movimento spaziale*, in: CRISPOLTI 1986², S.36.

¹⁴⁹ Fontana, in: TRINI (Art.), S.164.

¹⁵⁰ Manzoni, *Da Milano* (1959), in: *Il pensiero nazionale*, no.17, Rom, 01. - 15. Sept. 1959, in: CELANT, Germano, Piero Manzoni, *Catalogo generale*, Mailand 1989², S.76.

¹⁵¹ Vgl.: Hegewisch, Katharina, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat), Fontana, 1987, n.p.

¹⁵² BALLO, S.23.

unterschiedliche Rhythmen und Geschwindigkeiten aufweisen. Dies vermittelt dem Betrachter das Gefühl ständiger Veränderlichkeit und damit den Eindruck, als wohne er erd- und raumgeschichtlicher Entstehungsprozesse bei. Nach dem Zeitalter der kinetischen Kunst zu Beginn des Jahrhunderts, entwickelt Fontana kinetische Räume, die alleine durch den Betrachter in Bewegung versetzt werden können. „In other words, he leads the spectators to have an experience that is biographically and physically determined, because of the strong sensations he experiences, by making him lose the conventional certainties that govern mental perception and placing him in a kind of fluidity, in which he is aware of himself only as a mobile, stark point in space and time.“¹⁵³

Ebenso nehmen Fontanas weiße Leinwände den Betrachter mit dem von ihnen ausgehenden Licht gefangen. Sowohl die *Buchi* als auch die *Tagli* bestechen durch ihre rhythmische Anordnung. Auch hier suggerieren die Öffnungen in den Leinwänden Sternbilder und kosmische Welten und begünstigen eine räumliche Erfahrung (Abb.20). Andererseits gelingt es den einzeln gesetzten Schnitten auf weißem Hintergrund gemäß ihrer Farbsymbolik, Ruhe und Stille zu vermitteln (Abb.15 und 26). „Ihre poetische Grundstimmung und verhaltene Schönheit teilen sich dem Betrachter unmittelbar mit; sie wirken beruhigend und ausgleichend, fern jeder Hektik, jedem Gefühlsüberschwang wie auch jeder Aggression.“¹⁵⁴

Trotz ihres Gleichmutes verharren die Leinwände nicht in dieser Unbeweglichkeit. Die unergründlichen *Buchi* und *Tagli* üben eine magische Anziehungskraft auf den Betrachter aus. Dessen Blick wird wie automatisiert auf die Schwärze inmitten der weißen, ansonsten unberührten Fläche gelenkt. Fontana „intensiviert [...] das Netz der Aufmerksamkeit: der zuvor umherschweifende Blick wird zu einem Ziel gelenkt.“¹⁵⁵ Das eigentliche Ziel ist jedoch nicht der Schnitt, sondern das Dahinter. Der Betrachter kann nicht anders, als hinter der glatten, steril wirkenden weißen Oberfläche einen verborgenen, unbestimmbaren Raum zu vermuten.¹⁵⁶ Dies erweckt in ihm das Verlangen, dort hineinzuschauen, durch die Leinwand zu greifen, hindurchzugehen oder zumindest das Bild abzunehmen, um sein Dahinter untersuchen zu können. Diesem Verlangen widersetzt sich das reine Weiß der Leinwand und muß auch aus Gründen der taktilen Unantastbarkeit des Kunstwerkes unerfüllt bleiben. Alleine der Seh- und Denkprozeß ist dem Museumsbesucher gestattet. Diese geistige Erfahrung beschreibt bereits Rudolf Steiner, der durch Farbe suggerierte Fenster sieht, „durch die wir hindurchsteigen, geistig, in die spirituelle Welt hinein [...]. Es strömt durch dieses

¹⁵³ Gualdoni, Flaminio, Fontana beyond Informel, in: ROM (Ausst.kat.), S.248-254, hier S.252.

¹⁵⁴ Schulz-Hoffmann, Carla, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1983, S.90.

¹⁵⁵ DE SANNA, S.199.

¹⁵⁶ Vgl. auch: Schulz-Hoffmann, Carla, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1983, S.70 sowie Crispolti, Enrico, in: ROM (Ausst.kat.), S.245.

Fenster spirituelles Leben zu uns herein. [...] Es gibt also Fenster [...], durch die wir aus der physisch-sinnlichen Welt in die spirituelle Welt hineinsteigen.“¹⁵⁷ Der Austausch ist demnach ein gegenseitiger. Der Betrachter strebt nach dem unerreichbaren Dahinter und wird gleichzeitig von einer dort vermuteten Ausstrahlungskraft umfaßt, die Celant dramatisch als „rapid streak of light“¹⁵⁸ bezeichnet. Der Antwort am nächsten kommt man in Fontanas *Weißem Raum* (Abb.18), der eine Umkehrung der *Ambienti Spaziali* darstellt. In letzteren ist das weiße Licht betont anhand der den Betrachter umgebenden Dunkelheit. Im *Weißem Raum* verspürt der Besucher ebenfalls eine Entfremdung von der Außenwelt. Hat sich das Auge auf die blendende Umgebung eingestellt, kann der Weg durch das weißfarbene Labyrinth bis zu seinem Endpunkt aufgenommen werden. Dort empfängt den Betrachter eine reine Leinwand mit einem einzelnen Schnitt. Die gewonnene Erfahrung ist sowohl physischer als auch metaphysischer Natur.¹⁵⁹

„The HOLES and then the SLASHES manage to let us see the invisible, even using the most traditional means, the canvas, especially if it is white. For the first time man is no longer the observer of the painting, but participates, he is in the ‘hole’ and in the ‘slash’ and with his physical and mental unity he is the only point of reference in a space devoid of coordinates, he becomes an integral part of the movement of the universe.“¹⁶⁰

Sei es weißes Licht, welches im dunklen Raum Zeichen hinterlässt, oder gänzlich weiße Räume, in denen schwarze Schnitte verborgene Weiten erahnen lassen, eines ist diesen Arbeiten gemein: Fontana gelingt es, eine bislang unbekannte Dimension erahnbar zu machen. Er schärft die Sinne des Betrachters für unerforschte Welten und Möglichkeiten. Um diese Thematik eindrücklich zu vermitteln, bedient sich Fontana der suggestiven Kraft der Farbe Weiß.

C. III. 3. 3. Eine Bewertung aus Sicht der Kunstgeschichte

Fontanas Werken werden oftmals völlig widersprüchliche Attribute zuerkannt. Hegewisch schreibt etwa: „Fontanas Kunst ist konzeptuell, kontrolliert und wissenschaftsorientiert. Aber sie ist auch wild, sinnlich und barock.“¹⁶¹ So unvereinbar dies klingen mag, trifft diese Einschätzung die entscheidenden Charakteristika der Arbeiten Fontanas.

¹⁵⁷ STEINER, S.110.

¹⁵⁸ Celant, Germano, in: LONDON (Ausst.kat.), Italian Art, 1989, S.296.

¹⁵⁹ Vgl. den Erfahrungsbericht von Gualdoni, Flaminio, in: ROM (Ausst.kat.), S.253.

¹⁶⁰ Siligato, Rosella, Symbolism and Science in Fontana's Light, in: ROM (Ausst.kat.), S.17-24, hier S.22.

¹⁶¹ Hegewisch, Katharina, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Fontana, 1987, n.p.

Gerade sein expressiver Gestus der Zerstörung der Leinwand stellt eine Provokation in der Kunstwelt dar. Viele Kunsthistoriker sehen darin einen Akt der Destruktion und Aggression, welche nicht alleine gegen die Kunst, sondern auch ihren Berufsstand gerichtet sei. Diesem Missverständnis sitzt auch Wieland Schmied auf, wenn er 1967 schreibt, daß Fontana an den beschränkten Möglichkeiten der herkömmlichen Gattungen verzweifelt:

„Er hebt die Hand und zerstört das Bild, verwirft die Kunst. [...] Die Malerei ist tot. In einer großen Geste wird ihr Tod demonstriert, die Leinwand als Schauplatz des Geistigen abgetan. [...] Und da geschieht etwas Seltsames. Die Malerei erweist sich als stärker als die Hand des Künstlers, der sie abtat.“¹⁶²

Schulz-Hoffmann erkennt dahingegen, daß zwar die Substanz der Leinwand angegriffen wird, aber nur, um Raum auf nicht-illusionistische Weise zu demonstrieren.¹⁶³ Exakt dies ist es, was die bislang bekannten Kunstgattungen revolutioniert: die Manifestation einer Idee ist geboren und damit die Konzeptkunst zu einem früheren als bislang auf der zeitlichen Skala der Stile verankerten Moment. Hierzu begeht Fontana eine scheinbar emotionale Handlung und malträtiert die Leinwand. Jedoch werden gerade die Einschnitte mit höchster Konzentration und kontrollierten Bewegungen ausgeführt.

Nicht das Material und die Nutzung progressiver Werkzeuge stehen für Fontana im Mittelpunkt, obwohl ihm dies aufgrund der fortlaufenden Materialdebatte in der Kunst häufig unterstellt wird. Fontana befürwortet mit seiner ungewohnten Handhabung traditioneller Materialien nach wie vor eine inhaltliche Komponente. Indem er das Bild zerstört, gelingt Fontana und uns ein Blick in den Raum dahinter. „Mit dem Messer hat er den Raum real ins Bild miteinbezogen, oder genauer: hat er den Bildcharakter des Bildes ausgelöscht, ‚getötet‘, es selbst zum Raum gemacht, - denn das Bild ist ja fortan gar nicht mehr das ‚Bild‘: es repräsentiert nicht den Raum, es ruft Raum hervor.“¹⁶⁴ Die von Fontana gewollte und suggerierte Tiefe hinter seinen Leinwänden erhält die Farbe Schwarz. Sie kann lediglich all ihre Kraft entfalten, indem sie sich auf weißem Grund zeigt. Daß die Kunsthistoriker sogar von „schwarzem Licht“ sprechen, obwohl es sich im technischen Sinne nicht um solches handelt, ist eben diesem Kontrast von schwarzer Bodenlosigkeit vor strahlend weißem Grund der Leinwand geschuldet.¹⁶⁵

¹⁶² Schmied, Wieland, in: HANNOVER (Ausst.kat.), Fontana, 1968, S.8.

¹⁶³ Schulz-Hoffmann, Carla, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1983, S.70.

¹⁶⁴ Schmied, Wieland, in: HANNOVER (Ausst.kat.), Fontana, 1968, S.6.

¹⁶⁵ Vgl. u.a.: Oliver, Paul, in: LEVERKUSEN (Ausst.kat.), Fontana, 1962, n.p., Celant, Germano, in: LONDON (Ausst.kat.), Italian Art, 1989, S.297 sowie Whitfield, Sarah, in: LONDON (Ausst.kat.), Fontana, 1999, S.46.

Fontana war seiner Zeit in technischer, wissenschaftlicher und intellektueller Hinsicht weit voraus.¹⁶⁶ Seine weißen Bilder laden vorzeitig zu einer Meditation über die zu erwartende Zukunft, unerforschte Dimensionen und zur metaphysischen Kontemplation ein.

„Denn ‚Erwartung‘ meint ja hier nicht konkret Zielgerichtetes, sondern einen Zustand stillen Ausharrens, der weder das zu Erwartende genau weiß, noch die Zeit kennt, die bis dahin verstreichen muß. Nicht ein Prozeß, sondern eine Zuständigkeit ist gemeint, die Künstler und Betrachter betrifft und das Bild zum Meditationsobjekt für beide macht.“¹⁶⁷

C. III. 4. Referenzen und Differenzen

Die Motivation, weiße Kunstwerke zu schaffen, wuchs besonders seit Ende des 19. Jahrhunderts. Die Beweggründe hierfür wandelten sich, während die überlieferten Bedeutungsebenen der Farbe Weiß in ihrer Symbolik konstant blieben. Diese Konnotationen von Weiß änderten sich in den letzten einhundert Jahren kaum.¹⁶⁸ Deshalb macht es Sinn, die immer neuen künstlerischen Ansätze des Umgangs mit Weiß miteinander zu vergleichen. Fontana zeigt sich zum Beispiel sowohl inspiriert vom Suprematisten Malewitsch und gilt noch zu seinen Lebzeiten als Vaterfigur der ZERO-Bewegung. Die Einflüsse und Beeinflussungen Fontanas werden im folgenden diskutiert.

C. III. 4. 1. Referenzen des Künstlers

Es darf behauptet werden, daß ohne Malewitschs Suprematismus, besonders dem *Weiß* und dem *Schwarzen Quadrat auf weißem Grund*, die Kunst der Spazialisten niemals möglich gewesen wäre. Zwischen Malewitsch und Fontana lassen sich zahlreiche Ähnlichkeiten in Schriften und Werk nachweisen. Fontana äußert sich jedoch niemals auf direkte Weise über den russischen Künstler oder beruft sich gar auf Malewitschs Werk als sein Vorbild. Dennoch verbindet die beiden gemeinsames Gedankengut und auch in der unkonventionellen Umsetzung ihrer Ideen zeigt sich ihr Werk verwandt.

Nach Malewitsch ist Fontana der erste Künstler, der die monochrome Malerei wieder aufgreift.¹⁶⁹ Was er mit dieser bezweckt, führt laut Fontana zu überlegeneren, nie

¹⁶⁶ Oliverio weist darauf hin, daß „[...] the spatial concepts, the slashes, the surfaces polished and pierced, the installations with Wood’s lights, were actually able to contaminate the collective imagination and subconscious, introducing it to the ‘virtual dimension’ that did not yet exist in that the computer, and with it the power to create simulated realities, true or false, concrete or conceptual, immediate or mediated, did not yet exist.“; aus: Oliverio, Alberto, *The Influence of Science on the Work of Fontana*, in: ROM (Ausst.kat.), S.25-30, hier S.29.

¹⁶⁷ Schulz-Hoffmann, Carla, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1983, S.96.

¹⁶⁸ Vgl. auch: EPPERLEIN, S.42.

¹⁶⁹ Vgl.: Billeter, Erika, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Fontana, 1977, S.20.

dagewesenen und erhabeneren Ergebnissen als dies bislang in den traditionellen Gattungen der Malerei und der Skulptur oder auch in der Poesie und der Musik möglich war. Als „superamento“ beschreibt er sein Ansinnen 1946 im „Manifesto Bianco“¹⁷⁰ und wählt damit eine Beschreibung, die Malewitschs Suprematismus äußerst nahe steht.

Auch der Weg zum Suprematismus, beziehungsweise zu einer Kunst, welche „superamento“ ist, führt beide Künstler weg von den zeitgemäßen Stilrichtungen. Während Malewitsch gegen den Futurismus und den Kubismus argumentiert, wendet sich Fontana nicht nur gegen den Kubismus, sondern auch den Surrealismus und Konstruktivismus. Der Italiener kennt die Neuerungen in der Kunstszene der 1930er Jahre, da er in der Galleria del Milione in Mailand ausstellt, die internationale Künstler wie Léger, Albers und – erstmals in Italien – Kandinsky repräsentiert.¹⁷¹ Der einzige Künstler, den er in seinem Tun schätzt und gelten läßt, ist sein Landsmann Boccioni: „Die ‚informierten‘ Kritiker mache ich darauf aufmerksam, daß die raumbezogene Kunst nur mit dem plastischen Dynamismus der Futuristen einen Zusammenhang hat – Flasche in Bewegung von Boccioni – 1910 – geht allen revolutionären und kreativen Bewegungen zeitgenössischer Kunst in der Welt voraus. Wir verehren Arp, Klee, Kandinsky, Mondrian und Calder, als schöpferischen Genius erkennen wir nur Boccioni an.“¹⁷²

Das Lehrer-Schüler-Verhältnis, welches beide pflegen, ist deckungsgleich. Fontana und Malewitsch betonen nicht die hierarchischen Strukturen der damaligen Akademien, sondern pflegen ein gleichwertiges Miteinander zu ihren Studenten. Dies begünstigt im Falle Fontanas die gemeinschaftlich entstandenen Manifeste und geplanten Demonstrationen. Die Aktionen im leninistischen Rußland unter Malewitsch äußern sich zwar in einer Art kultischen Anhängerschaft, beruhen aber auf vom Lehrer und von den Schülern einstimmig unterstütztem revolutionärem Tun.

Was die neuen Wohnformen anbelangt, so ist Malewitsch in den 1930er Jahren dem Italiener um einiges voraus. Die Architektonen des Malewitsch sind zwar bis zum heutigen Tag nicht geeignet für eine Umsetzung, aber ähnliche Gedanken das zeitgemäße Wohnen betreffend, macht sich auch Fontana: „Permettetemi di fare delle fantasie sulle città del futuro, come sono rimaste fantasie le città sole, luce: la conquista degli spazi o l'atomica, suggeriscono all'uomo

¹⁷⁰ Fontana, Manifesto Bianco (1946), in: CRISPOLTI 1986², S.34-35.

¹⁷¹ Vgl. hierzu: BALLO, S.55 und S.112.

¹⁷² Fontana, Entwürfe von Briefen an Giampiero Giani (1949), in: BALLO, S.252. Und an anderer Stelle, S.247-248: „Kein Rückgriff auf M. Rosso, eher schon Boccionis *plastischen Dynamismus* – das heißt Flecken reiner Farbe auf den Formen, um den Eindruck des Statischen der Materie aufzuheben, nichts Abschließendes in diesem Sinn, sondern Vorbereitung von Verständnis – 1934 *abstrakte Plastik* aber weder Brancusi noch Arp noch Vantongerloo, keine Körper, sondern Profile im Raum (keine statischen Formen), schöpferischer Stillstand, Sackgasse, Fehlen von Mitteln, um zu einem neuen künstlerischen Ausdruck zu kommen.“

di proteggersi.“¹⁷³ Wie Malewitsch strebt Fontana neue Behausungen im All, in der Unendlichkeit an, denn „abbiamo spezzato il nostro involucro, la nostra corteccia fisica e ci siamo guardati dall’alto, fotografando la Terra dai razzi in volo.“¹⁷⁴

Die wichtigste Gemeinsamkeit, die den Russen mit dem Italiener verbindet, ist jedoch ihr Streben nach der vierten und weiterer Dimensionen. Beide dringen in die vierte Dimension der Vereinigung von Raum und Zeit vor. Malewitsch wagt sich darüberhinaus in die von ihm benannte „ökonomische Dimension“, bei Fontana „schien es sich um eine Dimension jenseits aller Zeit, um die Erkundung einer inneren Dimension zu handeln.“¹⁷⁵ Sie sprechen beide von einem Vorhang, der diese Dimension verbirgt und den es wegzuziehen gilt. Malewitsch versinnbildlicht diese Bewegung mit seinem *Schwarzen Quadrat*, welches nach Simmen „weder opak noch verschlossen [ist]; mehr kosmische Öffnung, mehr immaterielle Unendlichkeit auf durchstoßenem Weiß.“¹⁷⁶ Was bei Malewitsch lediglich den optischen Eindruck des Durchstoßens hervorruft, wird bei Fontana in die Tat umgesetzt. Beide bedienen sich dabei der weißen Farbe zur Umsetzung und Vermittlung ihrer Idee. Weiß steht für Malewitsch und Fontana für die Unendlichkeit, das nicht Erforschte und ein noch nicht zu erahnendes Zukunftsmodell jenseits der Leere und des Nichts. De Sanna sieht beide dieselben Assoziationen die Farbe betreffend benutzen und bemerkt:

„Wie in der mittelalterlichen Philosophie objektiviert Malewitschs Weiß die Idee des Unendlichen. Ebenso verhält es sich mit Fontanas Werk, aber damit nicht genug: Auf das erste Loch in weißem Leinenpapier folgen Löcher in grobem Leinen und in farbigen, zunächst monochromen, dann (1951) polychromen Leinwänden. Der reale, präsente Raum durchdringt die Leinwand, die im Moment der Fertigstellung vom Licht zum Leben erweckt wird. Die der Erscheinung des Kosmos verwandten Farben und die leuchtenden Materialien erwecken den Eindruck der Sternenunendlichkeit. Eine objektive Idee vom Unendlichen (weiß) schließt also die Suggestion von Unendlichkeit und vor allem den gegenwärtigen physischen Raum nicht aus.“¹⁷⁷

In ihrer beider Bemühen, das Bild hinter sich zu lassen, haben Malewitsch und Fontana eine enge Verwandtschaft aufzuweisen. Die Überwindung des Bildträgers betrifft zunächst jedoch nur den praktischen Arbeitsprozeß. Was beide Künstler umso mehr verbindet, ist ihr Streben weg von der Erde, hinaus in die unendlichen Räume des Weltalls. Weiß erscheint beiden als bestmöglicher Transmitter.

C. III. 4. 2. Referenzen und Differenzen unter Zeitgenossen

¹⁷³ Fontana, Manifesto tecnico dello Spazialismo (1951), in: CRISPOLTI 1986², S.37.

¹⁷⁴ Fontana, Secondo manifesto dello Spazialismo (1948), in: CRISPOLTI 1986², S.36.

¹⁷⁵ BALLO, S.131-133.

¹⁷⁶ SIMMEN 1990, S.226.

¹⁷⁷ DE SANNA, S.15.

Die Wege von Fontana und Yves Klein berühren sich auf das engste. Der Franzose plant 1959 die Einrichtung einer „Schule der Sensibilität“, in der er, neben deutschen ZERO-Künstlern und den französischen Nouveaux Réalistes, Fontana für die Fakultät der Malerei gewinnen will.¹⁷⁸ Ein Jahr zuvor „sensibilisiert“ Klein in der Pariser Galerie Iris Clert einen leeren Raum, den er *Le Vide* nennt. Der Besucher ist von völlig weißen Wänden umgeben, einem Nichts, das er käuflich erwerben kann, obwohl sich die sensibilisierte Energie nicht anhand eines sichtbaren, konventionellen Bildträgers ausdrückt. Klein wendet sich wie Fontana ab von den traditionellen Darstellungsmöglichkeiten bisheriger Gattungen in der Kunst. Er stellt das Immaterielle aus und verleiht ihm die Farbe Weiß.¹⁷⁹ Drei Jahre später entwirft Klein einen weiteren völlig weiß gehaltenen Raum im Haus Lange, Krefeld. Integriert in der Ausstellung *Fünf Säle*, ist der weißfarbene Raum umgeben von weiteren vom Künstler häufig benutzten und zum Teil patentierten Farben.¹⁸⁰ Der zentrale Raum, welcher auch als immaterieller Saal bezeichnet wird, ist in grenzenloses Weiß gehüllt. Technische Vorrichtungen sorgen dafür, daß der Besucher im weißen Nebel des Raumes zu schweben scheint.¹⁸¹

Ein Jahr vor seinem Tode beginnt Klein mit Feuer auf der Leinwand zu operieren. Er attackiert – ähnlich wie Fontana – die weiße Leinwand, um sie zu zerstören. Aber auch Klein

¹⁷⁸ Am 27. März 1959 entstehen zusammen mit Ruhnau diesbezügliche Pläne; in: Damsch-Wiehager, Renate, Chronologie ‚ZERO‘ und Paris 1957 bis 1962, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), Galerie der Stadt Esslingen, ZERO und Paris. Und heute, 19. Okt. – 14. Dez. 1997 (Nizza) und 11. April – 08. Juni 1998 (Esslingen), hg.v. Renate Damsch-Wiehager, Texte von: Bernard Aubertin, Renate Damsch-Wiehager, Martin Engler, Yves Klein, Udo Kultermann, Heinz Mack, Pierre Restany, Willoughby Sharp, Jesus Rafael Soto, Werner Spies, Daniel Spoerri, Jürgen Stöhr, Konrad Tobler, Thomas Wagner, Paul Wember, u.a., Ostfildern und Stuttgart 1997, S.230-240, hier S.232.

¹⁷⁹ Vgl. u.a.: Storck, Gerhard, in: KREFELD (Ausst.kat.), Im weißen Raum, 1994, S.26-28; Drechsler, Wolfgang und Peter Weibel, in: WIEN (Ausst.kat.), Bildlicht, 1991, S.245 sowie Weitemeier-Steckel, Hannah, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.14.

¹⁸⁰ Folgende Farben kommen zur Anwendung: I.K.B. (Internationales Klein Blau), I.K.I. (Internationales Klein Immateriell (Leere)), I.K.G. (Internationales Klein Gold), I.K.N. (Internationales Klein Nichts) und I.K.P. (Internationales Klein Pink). Kleins Daten zum zweiten, immateriellen Raum lauten so: „Übergang in den leeren, absolut schneeweißen Saal (Boden inbegriffen) (I.K.I.) (2).“; in: Klein, Yves, Die fünf Säle, in: KREFELD (Ausst.kat.), Im weißen Raum, 1994, S.120.

¹⁸¹ Es handelt sich hierbei um eine kleine Kammer (1,60 x 4,40 m) ohne Fenster im Zentrum des Hauses Lange. Der Künstler hängt die Türen aus, wodurch der Raum zwei ungehinderte Zugangsmöglichkeiten aufweist. Lichtquellen sind derart installiert, so daß jegliche Lichtreflexion im Kern erstickt wird. Vgl.: Storck, Gerhard, in: KREFELD (Ausst.kat.), Im weißen Raum, 1994, S.41-44.

Barbara Köhler beschreibt ihr Erlebtes im weißen Raum: „Türen, Wände, Decke und Boden des Raumes sehe ich mit einer weißen Schicht überzogen, gleichmäßig, feinkörnig, wie eine Haut. Wenn ich genauer schaue, mich konzentriere, scheinen die Wände zu verschwinden, in einen anderen, keineswegs festen Aggregatzustand überzugehen, verliere ich den Halt der Raumlinie, der Konturen, meinen Blick befällt ein weißer Nebel von unbestimmter Ausdehnung. Mir schwindelt; ich kann nur schwanken, von einer Wand zur andern, aber immer die andere, die ich gerade nicht berühre, öffnet sich dem Verdacht. [...] Die maximale Informationsdichte, die gleichmäßige Anwesenheit aller Frequenzen, des gesamten Spektrums von Ultraschall bis Infraschall, von Infrarot bis Ultraviolett führt zur Aufhebung, zum Abwesen von Information, bringt die Farbe Weiß hervor, das Weiße Rauschen, weißes Licht.“; in: Köhler, Barbara, Die Whitebox, in: KREFELD (Ausst.kat.), Im weißen Raum, 1994, S.58-65, hier S.58 und S.61.

tut dies, um neue Mittel in den traditionellen Kunstkontext einzubringen. Beide Künstler streben in den Bereich jenseits der zweidimensionalen Fläche.

Gerhard Storck spricht zwar im folgenden über Kleins *Whitebox* im Haus Esters, die dort gewonnenen Erkenntnisse treffen aber genauso auf Fontanas *Weißer Raum* zu:

„Dieser Durchgangsbereich, Ort permanenter Erneuerung und immaterieller Zone, war das Herzstück der gesamten Präsentation, ihr großer gemeinsamer Nenner, in dem alle außen sichtbaren Bilder aufgingen. Denn die Bilder markierten letztlich nur den WEG, der am Ende immer wieder in die LEERE führte. In eine Leere, die in ihrem TOTEN PUNKT jene plastische Lichtsubstanz verhüllte, die der Künstler mit seinen Bildern zu berühren, nicht aber zu enthüllen suchte.“¹⁸²

Dies ist es, was Klein und Fontana eint. Weiß steht in beiden Fällen für das Immaterielle, das Nichts, die Leere. Hier hören jedoch die Gemeinsamkeiten auf, denn auch Yves Kleins konzeptuelle Idee endet hier. Die äußerlichen Kriterien der Arbeiten und die Zugehörigkeit zu ähnlichen Künstlerkreisen können nicht darüber hinwegtäuschen, daß beide unterschiedliche Ziele verfolgen. Obschon der ältere der beiden, reicht Fontana über diesen „toten Punkt“ hinaus und bietet eine Erwartung (*Attese*) mit seinen räumlichen Konzepten (*Concetti spaziali*). Diese räumliche Erwartungshaltung regt die Phantasie des Betrachters an. Fontanas weiße Leinwände erzeugen Neugierde auf noch unerforschte zukünftige Welten „dahinter“ und „danach“. Kleins Andeutungen dahingegen enden in einem streng gehandhabten, äußerst weltlich orientierten und auf die damalige Kunstszene zugeschnittenen Verkaufsakt der weißen Immaterialität.

Dennoch zählt Fontana zum lockeren Kreis der ZERO-Künstler, respektive der Nouveaux Réalistes.¹⁸³ Mit den deutschen Vertretern von ZERO ergibt sich 1959 eine Bekanntschaft durch die Vermittlung von Manzoni¹⁸⁴ und auch Affinitäten zu deren Arbeiten, insbesondere dem *Lichtraum* für die documenta III im Jahre 1964 sind unleugbar. Die Gruppe ZERO verdankt ihren Namen einer Wortschöpfung Pienes, der mit dem englischen Begriff ZERO

¹⁸² Storck, Gerhard, in: KREFELD (Ausst.kat.), Im weißen Raum, 1994, S.44.

¹⁸³ Mit ZERO verknüpft sich keine Schule oder gar einheitliche Stilrichtung. Es entstehen laufend neue Manifeste und Deklarationen. Die Deutschen Mack und Piene verfassen 1958 in Düsseldorf das erste ZERO-Manifest. Immer neue Zusammenschlüsse unter verschiedenen Namen sind ebenfalls nichts Ungewöhnliches: „Nul“ in Holland, „Azimuth“ in Italien, „Gruppe N“ und „Gruppe I“ in Italien, „Groupe de Recherches d’Art Visuelles“ in Frankreich, „Nuove Tendenzijs“ in Jugoslawien und die „Equipo 57“ in Spanien. In Zusammenhang mit diesen Gruppierungen werden u.a. folgende Künstler aufgeführt: Fontana, Klein, Manzoni, Tinguely, Arman, Spoerri, Mack, Piene, Uecker, Bury, Soto, Dorazio, Verheyen, Goepfert, Megert, von Graevenitz, Holweck, Schoonhoven und Rainer. Vgl. hierzu: Storck, Gerhard, in: KREFELD (Ausst.kat.), Im weißen Raum, 1994, S.26; Drechsler, Wolfgang und Peter Weibel in: WIEN (Ausst.kat.), Bildlicht, 1991, S.248 sowie Perucchi-Petri, Ursula, Zur Ausstellung, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.5-6, hier S.5.

¹⁸⁴ Vgl.: Schmied, Wieland, in: HANNOVER (Ausst.kat.), Mack – Piene – Uecker, 1965, S.11. In der Galerie Schmela findet 1960 Fontanas erste Einzelausstellung in Deutschland statt; vgl.: DE SANNA, S.208.

die entscheidende Sekunde beim Start einer Rakete verknüpft. ZERO bedeutet dann einen Nullpunkt und gleichzeitig den Aufbruch in neue, unbekannte Welten des Alls.¹⁸⁵

Der *Lichtraum* ist sicherlich inspiriert durch die kinetischen Lichtmaschinen der 1920er Jahre eines Moholy-Nagys. Gleichzeitig trägt das Raumensemble den Namen *Lichtraum (Hommage à Fontana)* und beruft sich auf den Italiener als Vaterfigur der Bewegung. Dessen Raumvorstellungen werden von ZERO zitiert und neu interpretiert. Die im Raum installierten beweglichen Scheiben, Kugeln und Rotoren werden unterschiedlichen Lichtquellen aus verschiedenen Richtungen ausgesetzt, wodurch ein dynamisches Spiel von Licht und Schatten entsteht. Dies umfaßt den gesamten Raum mitsamt Betrachter.¹⁸⁶ Mack steuert etwa Lamellenfelder aus Aluminium bei, Uecker eines seiner Nagelfelder und Piene entwirft Raster in Kugeln und Scheibenprojektoren. Insgesamt entstehen sieben, von Zeitschaltuhren gesteuerte, rotierende Lichtmaschinen, welche sämtliche physikalischen Gesetze des Lichtes durchspielen: von der Interferenz, Brechung und Beugung von Licht, bis hin zur Quantenmechanik und Materiewellen. An einer der Wände prangt das projizierte Bild einer aufgeschlitzten Leinwand Fontanas.¹⁸⁷

ZERO wird von Mack, Piene und Uecker wie folgt bebildert:

„Zèro ist die Stille. Zèro ist der Anfang. Zèro ist rund. Zèro dreht sich. Zèro ist der Mond. Die Sonne ist Zèro. Zèro ist weiß. Die Wüste Zèro. Der Himmel über Zèro. Die Nacht -. Zèro fließt. Das Auge Zèro. Nabel. Mund. Kuß. Die Milch ist rund. Die Blume Zèro der Vogel. Schweigend. Schwebend. Ich esse Zèro, ich trinke Zèro, ich schlafe Zèro, ich wache Zèro, ich liebe Zèro. Zèro ist schön, dynamo dynamo dynamo. Die Bäume im Frühling, der Schnee, Feuer, Wasser, Meer. Rot orange gelb grün indigo blau violett Zèro Zèro Regenbogen. 4 3 2 1 Zèro. Gold und Silber, Schall und Rauch Wanderzirkus Zèro. Zèro ist die Stille. Zèro ist der Anfang. Zèro ist rund. Zèro ist Zèro.“¹⁸⁸

¹⁸⁵ Vgl. auch: Schmied, Wieland, in: HANNOVER (Ausst.kat.), Mack – Piene – Uecker, 1965, S.6.

¹⁸⁶ Vgl.: Peters, Hans Albert, Ein Lichtraum geht in Erfüllung, in: DÜSSELDORF (Ausst.kat.), Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Heinz Mack – Otto Piene – Günther Uecker, *Lichtraum (Hommage à Fontana)*, 1964, seit 1992 als permanente Installation, Texte von: Hans Albert Peters, Hans Schwier und Stephan von Wiese, Berlin-Düsseldorf 1992, S.5-7, hier S.5 sowie Schwier, Hans, Vorwort, in: DÜSSELDORF (Ausst.kat.), Mack – Piene – Uecker, 1992, S.3.

¹⁸⁷ Wiese, Stephan von, *Lichtraum, Hommage à Fontana*, Der ZERO-Raum für die documenta III, in: DÜSSELDORF (Ausst.kat.) Mack – Piene – Uecker, 1992, S.20-40, hier S.20.

Wissenswert sind die einzelnen Bestandteile des Lichtraumes. Von Mack wird integriert der „Weiße Dynamo“ (1964/1989) und der „Silberne Rotor“ (1960); von Piene der „Doppelscheibenprojektor“ (1963) und die „Lichtkugel“ (1960) und von Uecker die „Lichtscheibe“ (1964). In gemeinschaftlicher Arbeit entstehen die „Silbermühle“ (1964) und die „Weiße Lichtmühle“ (1964); vgl.: Wiese, Stephan von, in: DÜSSELDORF (Ausst.kat.), Mack – Piene – Uecker, 1992, S.30.

¹⁸⁸ Mack, Heinz, Otto Piene und Günther Uecker, ZERO, in: HANNOVER (Ausst.kat.), Mack – Piene – Uecker, 1965, S.29.

ZERO hat dementsprechend keine nihilistischen Tendenzen aufzuweisen.¹⁸⁹ Vielmehr bringt es einen Neubeginn, Neugierde und Freude am diesseitigen und jenseitigen Leben zum Ausdruck. Diese Intention eint die ZERO-Künstler mit den Absichten Fontanas. Vor allem der Ausdrucksträger von Licht und der Farbe Weiß läßt eindeutige Vergleiche und Gemeinsamkeiten zu. Zèro ist nämlich – wie oben festgehalten – weiß.

„Wir versuchen, das Weiß zu erleben und erlebbar zu machen, indem wir es durch Raster in Schwingung versetzen. Das Relief der geordneten Oberfläche gab dem Licht Gelegenheit, sich selbst im Widerspiel mit Schatten zu zeigen. Das erlebende Eingehen auf diese leise Äußerung von vergessenen Kräften erforderte und erzeugte Stille.“¹⁹⁰

Stille und Weiß, Nichts und Weiß, hinter der weißen Oberfläche unergründete Zonen, die vor allem im Falle Uecker immer die Farbe Weiß tragen:

„Ich habe mich für eine weiße Zone entschieden, als äußerste Farbigkeit, als Höhepunkt des Lichtes, als Triumph über das Dunkel. Eine weiße Welt ist, glaube ich, eine humane Welt, in der der Mensch seine farbige Existenz erfährt, in der er lebendig sein kann. Diese Weißstrukturen können eine geistige Sprache sein, in der wir zu meditieren beginnen. Der Zustand Weiß kann als Gebet verstanden werden, in seiner Artikulation ein spirituelles Erlebnis sein. Dieses Sein im Weiß unterscheidet sich von dem Dunkel, vom kreatürlichen Existenzbeweis im Geschrei, von der großen Geste, einem Drama des Leidens, wo alle Erlösung ins Jenseitige projiziert wird. Ich denke an eine Wirklichkeit, die sich gegenwärtig vollzieht und ihren Ewigkeitswert in ihrer Dynamik erhält. Wie wir uns bewegen, in welchen Dimensionen wir uns gedanklich bewegen, werden wir einen Raum erfahren, der uns freier atmen läßt, der uns aus dem engen Bereich einer musealen Kunst entläßt.“¹⁹¹

Und eben hier scheiden sich die Geister von ZERO und Fontana. Beide berufen sich auf die Verkörperung des Nichts und der Leere in Form von Licht und der Farbe Weiß. Auch die damit verbundenen inhaltlichen Konnotationen zu einer religiösen Komponente, zum Glauben, einem Gott und dem Jenseits mit „Ewigkeitswert“ sind sich einander ähnlich. Jedoch beschränkt sich Fontanas Nutzung nicht alleine auf das vordergründige Weiß seiner Leinwände. Betont wird anhand des strahlend weißen Bildträgers das dahinterliegende, unergründliche Dunkel. Uecker dahingegen unterstreicht die Materialkomponente und das vordergründige Spiel von Licht und Schatten, Weiß und Schwarz. In seinem *Lichtschlitz* von

¹⁸⁹ „Die vielen hämischen Interpreten und fast ebenso viele falsche Anhänger, die Zèro mit nichts übersetzen und die Künstler des Zèro für Nihilisten halten, müssen selbst diese Tendenz in sich gehabt haben, sonst hätten sie gespürt, daß Zèro die Zone bedeutet, in der sich in Ruhe das Wirkliche vom Eingebildeten scheidet, das Begriffene vom Gelernten, das Geschaffene vom Gekauften, das Lebendige vom Künstlichen, das Fortwirkende vom Konventionellen. Zèro ist der Schmelzpunkt unserer Kunst. Zèro ist auch die Zone des Schweigens vor dem Neubeginn. Zèro ist die Besinnung vor dem Abenteuer, das uns neue Welten erschließt.“; aus: Piene, Texte, in: HANNOVER (Ausst.kat.), Mack – Piene – Uecker, 1965, S.97-145, hier S.132.

¹⁹⁰ Piene, in: HANNOVER (Ausst.kat.), Mack – Piene – Uecker, 1965, S.133.

¹⁹¹ Uecker, Günther, September 1961, in: HANNOVER (Ausst.kat.), Mack – Piene – Uecker, 1965, S.168 und S.172.

1974 (Abb.27) verkehrt er Fontanas Leinwand in ihr Gegenteil. Den Betrachter blendet aus der einmal durch die Mitte geschlitzten Leinwand ein weißer Lichtstrahl. Uecker befestigt hierfür eine fluoreszierende Lichtquelle auf der Rückseite der Leinwand. Wir erinnern uns, daß Fontana das exakte Gegenteil unternimmt, indem er die Bildrückseiten seiner *Tagli* mit Gaze verschleiert und hierdurch eine Suggestion von Weite erzielt (Abb.25). Fontana eröffnet somit dem Betrachter mit der Farbe Weiß eine Erwartung, die jener gedanklich zu einem Ende führen muß hat. Uecker hingegen verwehrt dem Betrachter durch das Weiß diese Aussicht.

„Of all the spatial artists [...] only Fontana actually explored a further spatial dimension, whereas the others formulated a new hypothesis of space within materials and signs, without violating the surface of the painting.“¹⁹²

C. III. 4. 3. Vorläufiges Resümee

Wie vor ihm Malewitsch hat sich auch Fontana Mitte des 20. Jahrhunderts nach wie vor auf die inhaltlichen Werte der Farbe Weiß besonnen. Weder deren religiöse Eigenschaften waren dem Italiener fremd, noch die mit Weiß verbundene Repräsentanz des Nichts, der Leere und des unendlichen Raumes. Gleichzeitig gewinnt durch Fontana die materielle Präsenz der Unfarbe Weiß weiter an Bedeutung. Der Künstler leistet einen unmittelbaren Beitrag zu einer Betonung von Farbe gegenüber der Form, vielmehr noch drängt er weg von einem emotionsgeladenen, gestischen Malakt, hin zu einer monochrom gehaltenen, prozeßhaften und alle individuellen Merkmale des Farbauftrages ausschließenden weißen Leinwand. Diese verliert in einem weiteren Schritt ihre Flächigkeit, indem Fontana durch sie hindurchreicht. Die zweite Dimension wird von ihm durchstoßen und aufgeschnitten. Es zeigt sich so die Andeutung eines dahinterliegenden dreidimensionalen Raumes, in welchem Statik als auch Materie aufgehoben scheinen. Der Kontrast von blendend weißem Vordergrund und tiefschwarzem Grund, der aus der Leinwand hervorlugt, ist gewollt. So akzentuiert Fontana das Vor- und Zurückschreiten der Malgründe, den dreidimensionalen Raum und dessen unergründliche Weite. Die Farbe Weiß trägt darüberhinaus zu einer Entmaterialisierung der Leinwand bei.

Dank seiner Auseinandersetzung mit den physikalischen Wissenschaften ist Fontana längst bewußt, daß Raum und Zeit unseres irdischen Daseins keinesfalls mit den physikalischen Gegebenheiten außerhalb des terrestrischen Orbits korrespondieren. Mit seinen weißfarbenen Arbeiten simuliert der Künstler einen Einblick in dieses Universum: „Ihm ging es [...] um

¹⁹² Crispolti, Enrico, in: ROM (Ausst.kat.), S.147.

einen unbegrenzten, abstrakten Vorstellungsraum mit ‚kosmischen‘, die realen Verhältnisse der uns umgebenden Wirklichkeit sprengenden Dimensionen.“¹⁹³

Mit seinen *Concetti Spaziali* kehrt Fontana bisherigen Bildkonzepten den Rücken. In den von ihm entwickelten Werken deutet Fontana einen fiktiven Raum an und verleiht ihnen deshalb die Bezeichnung eines räumlichen Konzeptes. Erstmals beruft sich ein Künstler des 20. Jahrhunderts in seinen Arbeiten nicht mehr auf die tatsächliche Darstellung und Vermittlung eines Gedankens, sondern gibt dem Betrachter lediglich ein Konzept vor.

Fontanas Absicht liegt dabei jenseits der Zerstörung des Bildträgers. Das Zerschneiden der weißen Leinwand ist Teil eines Prozesses, der einem Neuanfang vorausgeschickt wird.

„An die dualistische Grenze von Zerstörung und Neuschöpfung setzte Fontana eine ritualisierte Handlung, die in den sinnlichen Gesten und Zeichen, den Einkreisungen, an die ursprünglichen Zeremonien archaischer Kunst erinnern und ein Zeitgefühl numinoser Erfahrungen wecken, die, den Geburts- oder Todesstoß überdauernd, sich in der Symbiose von Anfang und Ende wieder finden.“¹⁹⁴

Das Weiß der Leinwände Fontanas verkörpert zunächst deren Unberührtheit, Reinheit und immaterielles Wesen. Sobald diese durchstoßen sind, bildet Weiß den bestmöglichen Kontrast zur unergründlichen Weite dahinter. Weiß gebiert mit den Löchern und Schnitten kosmische Galaxien, welche es dem Betrachter ermöglichen, zeitgemäße Denkräume und Erfahrungswelten zu spüren. Weiß versinnbildlicht einen Neubeginn.

¹⁹³ Schulz-Hoffmann, Carla, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Fontana, 1983, S.82.

¹⁹⁴ Drechsler, Wolfgang und Peter Weibel, in: WIEN (Ausst.kat.), Bildlicht, 1991, S.242.

C. IV. Piero Manzoni: Kunst steht Kopf - Eine Neubewertung des weißen Werkes

C. IV. 1. Das weiße Werk von Piero Manzoni

C. IV. 1. 1. Vor und nach dem Abendmahl

Manzoni sorgte um das Jahr 1960 für jeglichen denkbaren Aufruhr. Dies sowohl in der für jedermann zugänglichen Presse, als auch innerhalb der eingeweihten Kunstszene. Er verursachte Furore unter den Vertretern des puren Materialismus und gleichzeitig beunruhigte er die Traditionalisten durch inhaltlich aufgeladene Kunstaktionen, die für viele jenseits des guten Geschmacks lagen. Manzoni beansprucht beides - Material und Inhalt - für sich. Der materialhafte Charakter seiner *Achromes* ist offensichtlich. Weniger augenscheinlich ist seine inhaltliche Hinwendung zu Themen wie der Ironisierung des Kunstmarktes, des Personenkultes von Künstlern sowie der religiösen Bekenntenschaft seiner Landsleute. Daß er dabei mit aller Ernsthaftigkeit vorgeht und dabei mit Verve für seine Kunst eintritt, beweist sein Oeuvre. Dieses muß als in sich geschlossenes Gesamtkunstwerk gesehen werden. Eine Aktion Manzonis hat keinerlei erkennbaren Sinn ohne die vorhergehende, und die darauf folgenden beziehen sich auf bereits geschehene. Während seiner kurzen Lebenszeit unternahm der Künstler alles, um seine extrovertierte Person in Szene zu setzen, gleichzeitig auf das Kunstgeschehen seit Duchamp zu reagieren, seine gute Laune unter Zeitgenossen und Intellektuellen zu verbreiten und der Nachwelt auf scheinbar spielerische Weise eine glaubwürdige Botschaft vom Sinn und Zweck der Künste und des Lebens zu vermitteln.

Piero Manzoni wurde am 13. Juli 1933 als Graf Manzoni von Chiosca und Poggiolo geboren.¹ Manzoni konnte ein sorgloses Leben führen.² Die einzige seinem Geschlecht geschuldete Verpflichtung bestand in Form einer angemessenen Aus- und Weiterbildung. Manzoni begann

¹ Diese und alle weiteren Lebensdaten zu Manzoni sind folgenden Quellen entnommen: CELANT, Germano, Piero Manzoni, Catalogo generale, Mailand 1975; Manzoni, Alcune realizzazioni, alcuni esperimenti, alcuni progetti (1962), in: CELANT 1975, S.78-79; MAILAND (Ausst.kat.), Palazzo Reale, Piero Manzoni, 17. Juni – 07. Sept. 1997, Texte von: Vincenzo Agnetti, Nanni Balestrino, Salvatore Carruba, Enrico Castellani, Gino di Maggio, Piero Manzoni, Gabriele Mazzotta, Guido Vergani, Uliana Zanetti, Mailand 1997; MÜNCHEN (Ausst.kat.), Lenbachhaus, München und Kunsthalle Tübingen, Piero Manzoni 1933 – 1963, 17. Okt. – 18. Nov. 1973 (München) und 12. Jan. – 24. Feb. 1974 (Tübingen), Text von: Germano Celant, München 1973 sowie SPAHN, Barbara, Piero Manzoni (1933-1963). Seine Herausforderung der Grenze von Kunst und Leben, München 1999.

² Vgl. etwa: Schoonhoven, Jan, Beflügeltes Weiß, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, und Stedelijk Museum Amsterdam, Nul. Die Wirklichkeit als Kunst fundieren: Die niederländische Gruppe Nul 1960-1965. Und heute, 31. Jan. – 21. März 1993 (Esslingen) und 04. Juli – 19. Sept. 1993 (Amsterdam), Texte von: Armando, Renate Damsch-Wiehager, Betty von Garrel, Jan Henderikse, Bernhard Kerber, Henk Peeters, Jan Schoonhoven, Jos Wilbrink, Stuttgart 1993, S.117-121, hier S.117.

1954 ein Studium der Philosophie und der Kunst in Rom und Mailand. Bereits als 23-jähriger konnte er 1956 sein Frühwerk auf Ausstellungen in Italien zeigen.³ Die Begegnung mit Yves Kleins Werken im Jahre 1957 prägte den Italiener nachhaltig und war gleichsam der Auslöser für die fortan entstandenen *Achromes*.⁴ Diese mehrheitlich monochrom weiß gehaltenen Bildobjekte beschäftigten Manzoni bis zu seinem frühen Tod im Jahre 1963. Die *Achromes* sollten am Ende einen Werkkomplex von über 500 Arbeiten umfassen. Manzoni fertigt diese *achromen*, also unbunten, letzten Endes weißfarbenen Arbeiten aus den unterschiedlichsten Materialien, welche für die abwechslungsreiche Gestalt dieser Objekte verantwortlich zeichnen. Materialien wie Gips, Watte, verschiedene gewebte Stoffe, Steine, Brötchen, beinahe ausnahmslos in Kaolin getränkt, können die ihnen eigene Oberflächenstruktur selbständig entfalten. Manzonis weißfarbene Objekte dürfen in einer Studie zur Farbe Weiß deshalb nicht fehlen.

Jedoch ohne den Kontext des gesamten Werkkomplexes bleiben die *Achromes* auf eben diese Materialeigenschaften reduziert – eine Interpretation, wie sie die Kunstwissenschaft bis heute pflegt. Um sie in ihrer Gänze zu begreifen, müssen an dieser Stelle einige die *Achromes* begleitende Arbeiten Manzonis genannt werden, welche in den folgenden Kapiteln zu einer Deutung des weißfarbenen Werkkomplexes des Italieners beitragen werden.

Dank einer präzisen und von Manzoni ständig aktualisierten Werkliste, sind sowohl die Chronologie aller Arbeiten, wie auch der sie begleitende gedankliche Entstehungsprozeß eindeutig nachvollziehbar.⁵ An erster Stelle benennt Manzoni hier die *Achromes*, mit denen im Oktober 1957 seine Laufbahn als Künstler begann. An letzter Position der Auflistung findet sich Manzonis den *Achromes* nachfolgende Mappe an Lithographien, in welcher er ab 1958 über zwei Jahre hinweg verifiziert, was die meisten als unbestreitbaren Sachverhalt hinnehmen: Landkarten, Fingerabdrücke, Kalenderblätter sowie das Alphabet. Sie versichern uns der Wirklichkeit und tragen dementsprechend den Beinamen „accertamento“. Ab 1959 entwirft Manzoni hierzu das Kontrastprogramm und nimmt sich des Themas Luft an. Es entsteht eine Serie von 45 pneumatischen Skulpturen, die einen Durchmesser von bis zu 80 Zentimetern annehmen. Die *Corpi d'aria* werden mit der Öffnung nach unten auf einem Gestell oder Podest montiert, um ein Entweichen der Luft zu vermeiden und sie werden in

³ Vgl.: Weitemeier-Steckel, Hannah, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.26. Ein Jahr später ist Manzoni im gesamten europäischen Raum bekannt und stellt beinahe monatlich von Berlin bis in die USA aus.

⁴ Im Januar des Jahres 1957 besichtigt Manzoni sowohl eine Ausstellung Burris in der Mailänder Galleria del Naviglio, in der ihn die sogenannten „white surfaces“ des Künstlers beeindruckten, als auch die in der Galleria Apollinaire gezeigten Arbeiten Kleins; vgl.: LONDON (Ausst.kat.), Tate Gallery London, Piero Manzoni. Paintings, Reliefs and Objects, 20. März – 15. Mai 1974, hg.v.d. Tate Gallery London (Sir Norman Reid), Texte von: Germano Celant, Piero Manzoni und Norman Reid, London 1974, S.5.

⁵ Die zuletzt in Mailand entstandene Werkliste stammt aus dem Jahr 1962: Manzoni, Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti (1962), in: CELANT, S.78-79.

Holzkästen aufbewahrt, um einen Verkauf der Objekte zu gewährleisten.⁶ Ebenso verfährt Manzoni mit den eigens von ihm aufgeblasenen Luftskulpturen, welche er entsprechend *Fiato d'artista* nennt. Für einen Park in den Niederlanden plant Manzoni eine Gruppe weißer Ballons mit einem Durchmesser von zweieinhalb Metern, „mediante un dispositivo di compressione dell'aria pulseranno con un lentissimo ritmo di respirazione, non sincronizzato [...]“.⁷ 1960 verwirklicht er ein – wie er es nennt – altes Projekt, „la prima scultura nello spazio. Una sfera sostenuto sospesa da un getto d'aria.“⁸ (Abb.28 und 29). Das ein Jahr später ebenfalls lediglich auf dem Papier und als Modell festgehaltene *Placentarium* weist Ähnlichkeiten mit eben genannten Arbeiten auf, wobei jenes um ein Vielfaches an Größe zulegt. In seiner ovularen Form, einer „forma sferica“, sollte das *Placentarium* in seinem „sala di proiezione pneumatica“ bis zu 73 Personen Platz bieten, ohne daß die Anwesenden sich gegenseitig sehen können (Abb.30 und 31). Folgendes solle den Besuchern darin zu Ohren und zu Augen kommen: „Il Placetarium è stato progettato particolarmente per la proiezione dei ‚balletti di luce‘ di Otto Piene: si tratta di proiezioni di luce e di movimenti di punti luminosi che avvengono attraverso speciali apparecchi. Si possono abbinare anche sensazioni acustiche e tattili oltre che visive.“⁹

Schon seit Beginn des Jahres 1959 arbeitet Manzoni an einer konzeptuellen Idee, die ihn ebenso wie die *Achromes* bis zu seinem Lebensende beschäftigen wird. Auf Papier gezeichnete Linien von unterschiedlicher Länge werden in Pappröhren versiegelt, welche anhand ihres Etikettes über die jeweilige Länge und das Datum der Ausführung Auskunft geben. Die längste vom Künstler am 04. Juli 1960 ausgeführte Linie beträgt 7.200 Meter. Naturgemäß ist nicht bekannt, ob die *Linea di lunghezza infinita* die eben genannte an Länge übertrifft. Die von Manzoni angestrebte weiße Linie entlang des Greenwich Nullmeridians hätte dies allemal getan.¹⁰

Im Jahr 1960 beginnt Manzoni eine Reihe von Aktionen, die, nach dem heutigen Stand der Gattungsbegriffe, als die ersten Happenings zu bezeichnen sind. Dieses Mal bemüht Manzoni

⁶ Celant beschreibt die Verpackung des *Corpo d'aria* und deren Inhalt: „Questa scatola contiene l'involucro e la base di un „corpo d'aria“ del diametro massimo di cm. 80, approntati e confezionati tra il 10-'59 e il 3-'60; contiene inoltre un bocchino per il gonfiamento a fiato, qualora non si avesse a disposizione una pompa.

Poiché l'umidità del fiato può rovinare l'involucro, è meglio introdurvi, prima del rigonfiamento, un po' di talco. Per il montaggio, aprire la base a treppiede e appoggiarla a terra in senso verticale; gonfiato l'involucro fino a raggiungere la dimensione voluta, chiuderlo accuratamente con l'apposito tappo, indi appoggiarlo sui tre piedini della base volti verso l'alto, tenendo il tappo di chiusura in basso.“, in: CELANT, S.203.

⁷ Manzoni, *Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti* (1962), in: CELANT, S.78. Vgl. auch: Agnetti, Vincenzo, *Intorno alla* (1967), in: CELANT, *Scritti di Vincenzo Agnetti*, S.25-35, hier: *Intorno alla* (1967), S.29-35, hier S.35 sowie Weitemeier-Steckel, Hannah, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.26.

⁸ Manzoni, *Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti* (1962), in: CELANT, S.79.

⁹ Manzoni, *Placentarium* (n.d.), in: CELANT, S.78.

¹⁰ Manzoni, *Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti* (1962), in: CELANT, S.79. Vgl. auch: SPAHN, S.14 und S.35-36 sowie Weitemeier-Steckel, Hannah, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.25.

nicht alleine die ovale Form, sondern das Ei an sich. Nicht nur, daß der Italiener solche in einem seiner *Achromes* einsetzt (Abb.32), er veranstaltet darüberhinaus zweimal ein Eier-Essen der besonderen Art. In Mailand und in Kopenhagen lädt er ein zur *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte*.¹¹ Für dieses Mahl kocht Manzoni vor den Augen des kunsthungrigen Publikums Eier, weiht diese anschließend mit seinem Daumenabdruck und bietet sie so den Anwesenden zum Verzehr an (Abb.33): „[I] pubblico ha potuto prendere contatto direttamente con queste opere inghiottendo un'intera esposizione in 70 minuti.“¹² Im Zusammenhang mit Manzonis Hinwendung zum Thema Ei sei noch erwähnt, daß er auch dessen zukünftige Produzenten für eine seiner Aktionen beanspruchen wollte. 1962 beabsichtigte Manzoni 50 weißfarbene Küken frei laufend in einer Ausstellung zu präsentieren.¹³

Bereits im Jahr zuvor versieht Manzoni am 13. Januar eine lebende Person mit seiner Signatur und legitimiert sie damit als Kunstwerk. Zu einer ebensolchen *Scultura vivente* fühlte sich auch der Künstler berufen. Hierzu stellt er sich am 08. April 1961 auf die erste seiner insgesamt drei *Base magiche* und signiert sich anschließend selbst.¹⁴ Um auch weiteren Personen eine glaubhafte Authentizität als Kunstwerk zu verleihen, sobald diese sich auf einem der sie verwandelnden *Magischen Sockel* befinden, stellt Manzoni Zertifikate aus.¹⁵ Neben den beiden *Base magiche* in Mailand und Kopenhagen entsteht 1962 für den Park des Kunstmuseums in Herning ein weiterer Sockel. Dieser *Socle du monde* steht kopfüber auf der Erde und bildet somit ein Podest für unseren Planeten. Manzoni widmet ihn Galileo.¹⁶

Ein weiterer die Kunstwelt auf den Kopf stellender Coup gelingt Manzoni im Mai des Jahres 1961, indem er eine limitierte Auflage von 90 Dosen mit seiner *Merda d'artista* produziert.

¹¹ Das jeweils 70 Minuten andauernde Verzehren von Eiern findet in Mailand in der Galleria Azimut am 21. Juli 1960 und in Kopenhagen bereits im Juni 1960 statt; z.T. kontroverse Quellen zu diesen Daten siehe in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Manzoni, 1973, n.p. sowie SPAHN, S.59-60.

¹² Manzoni, *Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti* (1962), in: CELANT, S.79.

¹³ Vgl.: SPAHN, S.58.

¹⁴ Vgl.: Rötzer, Florian, *Schwierigkeiten mit der Kunst – Einige Variationen*, in: BACHMAYER, S.105-150, hier S.106 und Damsch-Wiehager, Renate, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), ZERO, 1997, S.238.

Manzoni verleiht sich das Zertifikat mit der no. 004, auf dem er das Wort ‚Autoritratto‘ vermerkt; vgl.: SILK, Gerhard, *Myths and Meanings in Manzoni's Merda d'Artista*, in: *Art Journal*, Nr.3 (Herbst), Bd.52, 1993, S.65-75, hier S.71.

¹⁵ Neben einer Unterschrift des Künstlers erhalten die auf dem Sockel stehenden Personen nummerierte Zertifikate in unterschiedlichen Farben. Eine rote Begleitbescheinigung bedeutet dabei die Versicherung der Person als Kunstwerk bis zum Lebensende, ein gelbes Zertifikat ist nur teilweise gültig und die jeweilige Einschränkung wird schriftlich vermerkt, eine grünfarbene Bescheinigung erhebt den Besitzer nur unter bestimmten Bedingungen zum Kunstwerk, etwa wenn dieser schläft, trinkt, singt oder ähnliche Tätigkeiten verrichtet, und ein violettes Zertifikat entspricht einem rotfarbenem, wird jedoch nur gegen Bezahlung ausgestellt. Diese Klassifizierung folgt den Angaben von Celant, Germano, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Lenbachhaus und Kunsthalle Tübingen, *Piero Manzoni. 1933-1963*, 17. Okt. – 18. Nov. 1973 (München) und 12. Jan. – 24. Feb. 1974 (Tübingen), Texte von: Germano Celant, München 1973, n.p.

¹⁶ Die komplette Inschrift lautet: *Socle du monde – Socle magica no. 3 de Piero Manzoni 1962 – Hommage à Galileo*.

Gemäß den etikettierten Konserven enthält jede 30 Gramm Nettogewicht an natürlich erhaltener *Künstlerscheiße*, welche zum aktuellen Tagespreis von jeweils 30 Gramm Gold verkauft werden.¹⁷

Sein kurzes, aber ereignisreiches Leben verbrachte Manzoni wie ein Jetset-Star unter bereits legendären Zeitgenossen und Künstlerfreunden, bekannt und anerkannt im In- und Ausland.¹⁸

Bereits 1958 stellt er unter anderem mit Fontana aus und bei der bedeutsamen Schau zur Monochromie in der Malerei auf Schloß Morsbroich in Leverkusen war Manzoni 1960 ebenfalls vertreten. 1962 zeigte das Stedelijk Museum in Amsterdam seine weißen Arbeiten in Verbindung mit der niederländischen Gruppe Nul. Noch zu seinen Lebzeiten folgten beinahe jeden Monat weitere Ausstellungen, wodurch der Künstler von Berlin, London und Rom bis nach Kopenhagen, Brüssel, Taipei und Chicago einen internationalen Ruf erlangte.¹⁹

Manzoni ließ 1959 die italienische *Gruppo Nucleari* hinter sich und gründete mit Enrico Castellani, dessen puristische Kunstauffassung er teilte, im September des Jahres die Zeitschrift „Azimuth“. Die beinahe gleichnamige Mailänder Galerie „Azimut“ eröffnete 1959 ihre Pforten mit der hier wiedergegebenen Einladung Manzonis: „Vom 4.-15. November wird Piero Manzoni zwölf Linien verschiedener Länge zwischen 33,63 Metern und 4,89 Metern ausstellen. Sie sind zur Eröffnung der Ausstellung in der neuen Galerie am Freitag, den 4. Dezember um 18.00 Uhr eingeladen.“²⁰

Innerhalb der nun folgenden vier Jahre zeigte sich Manzoni als unermüdlicher Ideengeber für immer neue und ausgefallene Projekte, Konzepte und Experimente. Gleichzeitig entstanden unaufhörlich weitere *Achromes* und *Linien*. Es wundert nicht, daß Manzoni sich oftmals in völlige Isolation zurückzog und neben seinem kontaktfreudigen Künstlerdasein auch das Leben eines einsamen Einzelgängers führte: „Come era da prevedere Piero Manzoni lentamente si stacca dai suoi compagni impegnati allegramente dalle collettive e dai manifesti. Lavora solo nel suo studio e aspetta pazientemente il suo turno. Agendo in questo modo però il cammino gli si fa sempre più ostico. difficile incontrarsi. difficile il dialogo. difficile convincere i galleristi a mettere su un recital di bianco e silenzio.“²¹

¹⁷ Vgl.: Damsch-Wiehager, Renate, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), ZERO, 1997, S.239 sowie MÜNCHEN (Ausst.kat.), Manzoni, 1973, n.p. Manzoni denkt auch daran, sein eigenes Blut als *Sangue d'artista* auf den Markt zu bringen: Manzoni, Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti (1962), in: CELANT, S.79.

¹⁸ Vgl. hierzu: Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.32.

¹⁹ Vgl. u.a.: CELANT, Esposizioni, S.271-273; Celant, Germano, in: LONDON (Ausst.kat.), Italian Art, 1989, S.295 sowie SPAHN, S.9.

²⁰ Zitiert nach: Weitemeier-Steckel, Hannah, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.28. Vgl. auch: TEUBER, Dirk, George Segal. Wege zur Körperüberformung (Diss.), Frankfurt a.M. 1987, S.168; VAN DER MARCK, Jan, Piero Manzoni: An Exemplary Life, in: Art in America, Mai/Juni 1973, S.74-81, hier S.76 sowie Weitemeier-Steckel, Hannah, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.26.

²¹ Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.32.

Ähnlich verschwiegen muß man sich den Tod Manzonis am 06. Februar 1963 vorstellen. Mit nur 29 Jahren wurde der Künstler tot in seiner Mailänder Wohnung aufgefunden. In der Sterbeurkunde ist ein Herzinfarkt vermerkt, der Manzoni im Schlaf ereilt haben soll. Dennoch ranken sich weiterhin Gerüchte um den mysteriösen Tod des Italieners. Henk Peeters glaubt, daß Manzoni seinen frühen Tod ahnte, da in seiner Familie ein erbliches Leberleiden vorgelegen hatte, an dem bereits einige Vorfahren Manzonis verstorben waren. Eine ebenfalls verbreitete Variante sind Manzonis finanzielle Nöte, die ihn zum Suizid veranlaßt haben könnten.²²

Jenseits aller Zweifel muß an dieser Stelle die unterschwellige Ambivalenz sowohl in Manzonis Leben als auch sein Schaffen betreffend konstatiert werden. So sehr Manzoni als Kind seiner Zeit und damit als Künstler im Umbruch innerhalb einer Kunstszene zu sehen ist, die sich einerseits immer mehr auf die puren Eigenschaften von Materialien jenseits der traditionellen Kunstauffassung beruft und andererseits Konzepten, Happenings und Ideen den Weg bereitet, die den konventionellen Kunstverkauf kaum mehr bedienen können, so sehr fällt Manzonis Verbundenheit mit althergebrachter, zum Teil christlicher Symbolik ins Auge. Das von ihm geschaffene Gesamtwerk muß deshalb im folgenden sowohl in seiner religiösen Prägung und in ironischer Anspielung auf den traditionellen Kunstkanon verstanden werden, als auch in seiner Betonung des Materialcharakters der neu entstehenden Arbeiten und als innovativer Kommentar zum so häufig beschworenen Ende der Kunst. Tradition und Wandel befruchten sich bei Manzoni immer wieder auf ein Neues und nur in ihrem Gesamtzusammenhang betrachtet schließt sich der Kreis:

„Verso la fine del '62 la ricerca sperimentale di Piero Manzoni sembra porsi in antitesi con tutta la produzione precedente. A prima vista infatti certi progetti certe intenzioni a carattere parascientifico non sembrano altro che valorizzazioni gratuite del proprio tempo. in effetti però il discorso è sempre quello di prima. anzi. si tratta di quei culmini senza respiro durante i quali l'exasperazione accenna ancora di più la chiusura del cerchio intorno alla.“²³

C. IV. 1. 2. Die weißfarbenen *Achromes*

Vincenzo Agnetti beschreibt Manzonis *Achromes* auf die ihm eigene poetische Weise: „Eccovi per esempio questi quadri bianchi, così semplice, così vicini al niente: queste tavole di bellezza ricordante, di tentativo autoconvincente nell'assenza per una possibilità x.“²⁴ Manzoni erfindet Malewitschs weißfarbenedes Quadrat neu. Der Italiener malt dieses nicht, er

²² Vgl. auch: CELANT, S.271 und SPAHN, S.11.

²³ Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.35.

²⁴ Agnetti, Vincenzo, Gli achromes di Piero Manzoni (1970), in: CELANT, S.25-28, hier S.28.

läßt es aus den unterschiedlichsten Materialien entstehen. Die weißfarbenen Objekte gleichen in ihrer Einfachheit einem Nichts, sie stecken aber dennoch voller Möglichkeiten und verwirklichen so Kandinskys in dieser Arbeit mehrfach zitierte Worte über die Farbe Weiß.

Manzoni beginnt seine Schrift „*Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti*“ mit einer Aufzählung der Materialien, aus welchen seine *Achromes* seit Oktober des Jahres 1957 gefertigt sind.²⁵ Besonders die frühen *Achromes* beeindrucken Agnetti in ihrer simplen Anordnung und Ausführung. Er berichtet, daß Manzoni die weiße Einfarbigkeit seiner Objekte von Anfang an von immenser Wichtigkeit erscheint: „I primi *achromes* del 1957 sono forse i più belli. ma senz'altro un po' ambigui. tele bianche con pieghe e ombre. Manzoni è sicuro che: ‚due colori intonati, o due tonalità dello stesso colore, sono già un rapporto estraneo al significato della superficie, unica, illimitati, assolutamente dinamica‘.“²⁶ Letzteres will Manzoni unbedingt vermieden wissen. Deshalb umgehen künftige *Achromes* jegliche Faltungen und eine dadurch hervorgerufene Schattenbildung, um auf der puristisch gehaltenen weißen Bildoberfläche alleine den Raum, die Sekunden und das Licht festzuhalten.

„E così. presto. scompaiono anche quelle infrastrutture in rilievo che fanno tanto piacere all'osservatore. Ma il nulla non anniente. serve solo a distrarre e a liberare il dubbio. Manzoni però non si adagia su inutili meditazioni. sa che il quadro bianco non è né simbolico e né gratuito. Vorrebbe lasciare nella cornice solo lo spazio. i secondi e la luce. vorrebbe anche continuare a vivificare questa materia completa. ma nuda. comprimendola e piegandola. Intanto l'ultimo scomparto che permette l'accesso nel passato del pittore si chiude. è cambiato anche il cifrario.“²⁷

Die Leinwände sollen bleiben, was und wie sie sind – „quadri bianchi“²⁸.

Agnetti deutet die Serie der *Achromes* als vom Künstler so beabsichtigte Nicht-Kunst, eine Verweigerung des Künstlerdaseins, indem Manzoni den Pinsel aus der Hand legt und damit verstummt: „Quel periodo nel suo insieme io lo chiamavo *liquidazionismo*: nei casi migliori, *arte-no*. *Arte-no* era il rifiuto di dipingere, era la presenza a costo della crisi psicologica, era la presa di coscienza, erano i viaggi, il lavoro basso, sordo, per una libertà vera; era l'essere rivolto verso nuovi orizzonti.“²⁹ Dies mag auch der Grund dafür sein, warum Manzoni seine weißfarbenen Leinwände *Achromes* taufte. Anhand des altgriechischen Präfix „a“, des verneinenden „alpha“, negiert der Künstler die Farbe. Seine Arbeiten bezeichnet er demnach

²⁵ Manzoni, *Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti* (1962), in: CELANT, S.78.

²⁶ Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.32.

²⁷ Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.32.

²⁸ Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.34.

²⁹ Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.28.

als farblos, als un-farbig und betont die Absenz jeglicher Buntheit. Manzoni signalisiert damit eine neutrale Farblosigkeit, indem er das Farbpigment Weiß zu leugnen scheint.³⁰

Dennoch ist die Farbigkeit der *Achromes* unbestritten als monochrom weiß zu bezeichnen. Die Bandbreite reicht dabei von den zweidimensionalen weißen, in Kaolin getränkten Bildflächen aus gefalteten Stoffen und Wattequadraten (Abb.34 und 35), zu den reliefartig gestalteten Objekten, deren Polyesterfasern und Brötchen eindeutig in den Raum streben (Abb.36 und 37) und den weißfarbenen, zum Teil auf Podesten montierten Skulpturen (Abb.38). Meist erzeugt das verwandte Material hierbei unkontrollierbare und vom Künstler nicht beeinflusste Strukturen. Während Arbeiten aus der Anfangsphase deshalb noch einen unregelmäßigen Charakter aufweisen, legt Manzoni den *Achromes* seit 1958 eine klare, oftmals symmetrisch angelegte Ordnung zugrunde. Faltungen und Quadrate erzeugen ein gleichmäßiges und geordnetes Gefüge und die Brötchen werden in Reihe und Glied befestigt.³¹ Dennoch besitzen alle *Achromes* ein unverwechselbares und individuelles Eigenleben, da

„[d]ie Materialität selbst [...] dennoch nicht hinter der Struktur [zurücktritt]. Dies ist zum einen durch die Wahl des Materials gewährleistet. Die gewählten Materialien besitzen eine eigene Ausdehnung, die eine Verwechslung mit dünn aufgetragenen Farbpigmenten unmöglich macht. So wirft Gips beispielsweise Blasen und ist in seiner Materialität erkennbar. Auch sind die Strukturen der Falten oder Leinwandquadrate nicht mathematisch genau abgemessen. Sie wirken nicht akkurat, sondern besitzen [...] minimale Abweichungen [...].“³²

Anhand der sich verselbständigenden Struktur der *Achromes* und der ihnen andererseits zugrunde gelegten Komposition erzeugt Manzoni dynamische weiße Felder, die sich auf der Wand fortzusetzen scheinen.

Die Freiheit des Materials und die gleichermaßen präsente Hand des Künstlers, der die Materialien arrangiert, lassen den Schluß zu, daß nicht alleine die Materialität der *Achromes* - wie bislang betont - im Vordergrund steht, sondern ebenso ästhetische Qualitäten eine gewichtige Rolle spielen. Diese ergeben sich eindeutig durch die Einmischung des Künstlers. Manzoni wählte das Material aus und gestaltete es, noch bevor er es sich selbst überließ. Gerade die Frage der Materialien beschäftigte den Künstler. Während zu Beginn der sechsjährigen Serie geradezu traditionelle Werkstoffe zur Anwendung gelangen, zeigt sich Manzoni seit 1961 experimentierfreudig bei der immer ungewöhnlicheren Auswahl. Pelz, Fäden und Fiberglaswolle verbreiten ihre wolkenähnliche Atmosphäre im Raum,

³⁰ Vgl. u.a.: BLEYL, S.68; Bonomi, Giorgio, Das Monochrom als absolute Totalität, in: ROTTWEIL (Ausst.kat.), S.8-14, hier S.11; SPAHN, S.28 sowie VAN DER MARCK (Art.), S.75.

³¹ Vgl. auch: SPAHN, S.33 sowie Weitemeier-Steckel, Hannah, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.26.

³² SPAHN, S.34.

Synthetikwatteballchen präsentieren sich in symmetrischer Reihung hinter Glas, rückseitig befestigte, plastifizierte Brötchen blicken dem Betrachter mit Knopfaugen entgegen und verschnürte Päckchen vor weißem Grund verheimlichen ihren mysteriösen Inhalt.³³ „Ognuna di queste opere recenti colpisce chiaramente il momento attuale. È l’invadenza dell’automatismo. è l’angoscia della ripetizione. e. ancora una volta. è. semplicemente.“³⁴

Die fortlaufend angefertigten Arbeiten aus der Serie der *Achromes* lassen auf eine regelrechte Obsession Manzonis mit der Thematik schließen. Bereits die Zahl von über 500 weißen Objekten übersteigt um ein Vielfaches die Norm an Werkserien anderer Künstler. Manzoni ist sich dieser Gefahr bewußt und sein Biograph Agnetti berichtet: „Coi progetti sorgono però le apprensioni. teme di ricadere nella disperata ricerca di una espressione nuova e nello stesso tempo di trovarsi chiuso in una metamorfosi conservatrice alimentata dai precedenti lavori. [...] È chiaro che ormai anche questa dimensione sta sfuocandosi nell’io di Manzoni.“³⁵ Manzoni zieht sich so mehr und mehr aus der Kunstszene zurück und arbeitet weiter an den *Achromes*. Und umgekehrt isolieren ihn die *Achromes* immer mehr von der Kunstszene. Sie stellen ein in sich gekehrtes kleines Universum dar und genügen sich selbst.³⁶ Wie John Cages stille Komposition *Silence 4’33’’* strahlen die weißen Bilder Manzonis ein Schweigen aus. Aber ebenso wie das Stück von Cage wird die Stille vom grundsätzlichen Gedanken unterbrochen und läßt erkennen, daß es diese in absoluter Form nicht geben kann. Nebengeräusche von außen sowie das Nervensystem des eigenen Körpers stören die Lautlosigkeit und erzeugen im mindesten Fall das viel beschworene weiße Rauschen.³⁷ Auch Manzonis *Achromes* entsenden diese Geräusche auf einer visuellen Ebene. Der Betrachter aber steht zunächst vor einer ihm verschlossenen, unverständlichen Welt. „Manzoni si dedica alle sue opere. nude e erude. e storiografa il suo io con delle composizioni che a prima vista lasciano il pubblico quasi indifferente.“³⁸ Die durch Manzonis weißfarbene Objekte hervorgerufene Situation einer *tabula rasa* bürgt für höchste Neutralität und die *Achromes* tragen somit ihren Namen zurecht. Der ihnen verliehene Titel läßt sie weder bunt sein, noch unbunt, sondern einheitlich in ihrer objektiven Chromatik.

³³ Vgl.: Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.35.

³⁴ Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.35.

³⁵ Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.32-33.

³⁶ „La materia si rende sempre più vacua e appartata. Queste opere poco conosciute. rappresentano il passaggio da un mondo ingenuo e autosufficiente a un modo definito. perennemente armonizzato da assenteismo e donazione.“; aus: Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.31.

³⁷ Vgl. hierzu VII. Sprachliche Wendungen und Idiome mit “Weiß” im Dokumentenanhang.

³⁸ Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.33.

Dennoch soll von den *Achromes* auch weiterhin als von weißen Werken die Rede sein, da sich auch Manzoni selbst dieser Farbvokabel bedient.³⁹ Der Künstler ist sich zu Beginn der 1960er Jahre einerseits der Stagnation seines Schaffens bewußt und bemerkt andererseits, daß er nicht mehr der einzige ist, der monochrom weiße Bildwerke schafft – wenn auch aus anderen Beweggründen: „Ora che, in nome dell'avanguardia, tutti si sono messi a fare quadri bianchi, o a non farne del tutto, la cosa sta diventando altamente immorale e devrò essere ancora più rigido per evitare le confusioni e gli equivoci.“⁴⁰ Manzoni orientiert sich neu.

Neben den so offensichtlich in weißer Farbigkeit gehaltenen *Achromes*, nutzt Manzoni außerhalb dieser Werkgruppe sehr wohl die symbolhafte Aussagekraft der weißen Farbe. Während die *Achromes* zunächst das pure Material zelebrieren und in vielerlei Variationen dessen unterschiedlichste Qualitäten und Stofflichkeit hervortreten lassen, bekennt Manzoni spätestens in seinen Aktionen und Happenings, als auch in weiteren Arbeiten im wahrsten Sinne des Wortes Farbe und spielt mit den der Farbe Weiß traditionell zugeschriebenen Bedeutungsebenen. Dies wird zum Teil bereits aus den *Achromes* ersichtlich. Doch hier scheiden sich die Geister. Es ist sicherlich richtig, die Materialeigenschaft der *Achromes* vor deren weißer Farbigkeit zu werten. Tatsächlich sind Manzonis weißfarbene Arbeiten als zweckfrei zu bezeichnen. Sie sind. Man ist deshalb durchaus versucht, ihnen jegliche Symbolik absprechen zu wollen. Die *Achromes* schweigen, da sie immun gegen jegliche Beschreibung seien: „Una superficie ed una tela muta, spoglia di ogni immissione allusiva e descrittiva, allegorica e simbolica.“⁴¹ Manzoni selbst halte sich aus dem Prozeß der Objektgestaltung vollkommen heraus und annulliere damit, wie Celant dies formuliert, seine persönliche Mystik als Künstler.⁴²

Die Wahrheit ist zwischen diesen Standpunkten zu suchen. Mit Sicherheit wurden Manzonis *Achromes* von der monochromen Malerei seiner Zeitgenossen wie Burri, Klein und Fontana inspiriert. Anders als Burri beschränkt sich Manzoni aber nicht alleine auf das Material, sondern konzentriert sich darüberhinaus auf dessen unterschiedlichste Eigenschaften und die damit einhergehenden Wirkungsweisen. Auch die alleinige monochrome Gestaltung von Leinwänden wie in den Arbeiten von Klein ist nicht das vorderste Interesse Manzonis. Eher noch verweisen seine *Achromes* auf Fontanas weißfarbenen Spzialismus. Die beiden

³⁹ Vgl. hierzu auch Kapitel A.I.2. Zur Begrifflichkeit.

⁴⁰ Manzoni, zitiert in: Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.33.

⁴¹ CELANT, S.28. Epperlein schreibt: „Indem Manzoni für seine Bilder den Begriff Monochromie durch Achromie ersetzt und die weißliche Erscheinung der Bilder eher dem Bereich der Materiellen als dem der farbigen Erscheinungen zuordnet, macht er diese Haltung sinnfällig. Das Weiß in den Bildern Manzonis ist frei von außerbildlichen Konnotationen und markiert so den Gegenpol zu jeder Form von Sinnbildlichkeit. [...] Das Weiß – bzw. die weißliche Erscheinung seiner Materialien Gips und Kaolin – garantiert den Arbeiten die totale Identität mit sich selbst. Sie sind intransitiv, verweisen allein auf sich selbst.“; in: EPPERLEIN, S.93.

⁴² Celant, Germano, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Manzoni, 1973, n.p.

Italiener eint das Gefühl für den Raum. Während derjenige Fontanas tatsächlich in die Tiefe greift, trifft Manzoni auf den weißen Bildwänden Vorbereitungen für den leeren Raum, „but in the idea of a space bereft of any image whatsoever, whether this be pure colour, mark or material: a primary space.“⁴³ Jedoch bleibt es nicht beim hier sogenannten „primary space“ und Manzoni versinnbildlicht auch nicht wie Fontana Dimensionen hinter der Leinwand, sondern sein Raum bricht aus ihr hervor. Reliefartige Strukturen greifen in den Betrachtterraum aus, und Vollplastiken beanspruchen letztlich den positiven Raum. Daß auch dieser Manzoni nicht genug ist, beweisen seine Linien. Diese beanspruchen je nach Länge mehr oder weniger Raum in ihren Pappkartons. Über sieben Kilometer ist die längste der von Manzoni ausgeführten Linien. In ihrer räumlichen und zeitlichen Ausdehnung erscheint auch sie dem Künstler als unzureichend und so schafft er die *Linea di lunghezza infinita*. Nach ihrem Behälter zu schließen, ist diese nicht länger als die sich in den übrigen Rollen befindlichen Linien – aber wer kann das bezeugen? Die Verwandtschaft der Linien zu den *Achromes* ist eine enge, trotz der zunächst augenfälligen Unterschiede. „Mentre i quadri bianchi si occultano dietro una monocromia apparentemente assurda creando negli osservatori sprovveduti una specie di tempo morto. d’attesa. le linee sono addirittura nascoste in astucci di cartone sigillati.“⁴⁴ Jedoch erzeugen sowohl die *Linee* als auch die *Achromes* ein Abwarten und eine Erwartungshaltung. Beide schaffen hiermit einen neuen Zeit- und Raumbegriff. Seinen Höhepunkt findet dieses Konzept in der von Manzoni geplanten weißen Linie, welche er um den Nullmeridian Greenwich ziehen möchte.

Die bereits im Zusammenhang mit den *Achromes* erwähnten nihilistisch anmutenden Gedanken der *tabula rasa*, des Nichts bis hin zum Tode werden in Interpretationen ebenfalls mit deren weißer Farbigkeit verknüpft.⁴⁵ Nicht jedoch Manzonis Anwendung der Farbe Weiß in seinen Aktionen und konzeptuellen Arbeiten. So auch nicht in den pneumatischen Skulpturen, welche entweder in Kästchen zu erwerben sind und als weißfarbene Ballons montiert werden können, oder diejenigen, die als Skulptur im öffentlichen Raum in Holland geplant waren. Auch der Innenraum des *Placentariums* sollte explizit in Weiß gehalten sein. Dieser Vorführraum erhielt die Form eines Eis und Eier spielten in einer weiteren Aktion Manzonis eine bedeutsame Rolle, der *Consumazione dell’arte dinamica del pubblico divorare l’arte*. Nicht zuletzt sei an dieser Stelle die Biographie des Künstlers genannt, welche

⁴³ Celant, Germano, in: LONDON (Ausst.kat.), Manzoni, 1974, S.6.

⁴⁴ Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.34; vgl. auch: Perucchi-Petri, Ursula, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.78.

⁴⁵ Vgl. u.a.: VAN DER MARCK (Art.), S.75.

Manzoni zusammen mit Jes Petersen herausgab. Es handelt sich hierbei um einen Band mit einhundert gebundenen leeren, weißen Seiten.⁴⁶

Demnach darf man sich nicht alleine auf die *Achromes* beschränken, will man der Bedeutung der Farbe Weiß im Werk Manzonis gerecht werden.

C. IV. 2. Theorie und Praxis im Umgang mit Weiß

C. IV. 2. 1. Die Farbe Weiß in Manzonis Schriften

Bereits kurz nach seiner Studienzeit, seit Dezember 1956, begann Manzoni eigene Schriften zu verfassen.⁴⁷ Einige der Texte vertrat Manzoni alleine, andere wurden durch Unterschriften der Künstlerkollegen unterstützt. Letzteres ist der Fall in „Contro lo stile“, ein Text der Mitglieder der *Nucleari*, welchen sich auch Manzoni anschloß und sich inhaltlich verbunden fühlte. Das im September 1957 publizierte Schriftstück wendet sich wie das erste Manifest der Gruppe aus dem Jahr 1952 vehement gegen den Akademismus in den bildenden Künsten. Dabei meint man im engeren Sinne nicht alleine deren figurativen Ausdruck, sondern gleichfalls jegliche Abstraktion, „il dominio dell’angolo retto, dell’ingranaggio, della macchina, contro l’astrazione fredda e geometrica.“⁴⁸ Die fortschrittlichen technischen Errungenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowie deren Umsetzung in den Künsten sollen gänzlich verworfen werden und man sehnt sich erneut nach dem Wandel. Dies bringt Manzoni besonders in den Schriften „Per la scoperta di una zona di immagini“ (1957), „Prolegomeni per una attività artistica“ (1957) sowie in seinem Manifest der „Libera dimensione“ (1960) zum Ausdruck.

Um in eine „libera dimensione“, in die Zonen der Phantasie vorstoßen zu können, fordert Manzoni eine neue Freiheit in der Malerei. Die unverbrauchte Leinwand als unberührte

⁴⁶ Die Auflage besteht aus 60 Exemplaren, die 1962 zusammen mit Vanni Schciwiller im Verlag Press, Glucksburg (Ostsee), Hamburg und Paris, erscheint. Eine zweite Auflage stammt aus dem Jahr 1963, dieses Mal abwechselnd mit weißen und transparenten Seiten; vgl.: LONDON (Ausst.kat.), Manzoni, 1974, S.14; MORRIS, Lynda, Piero Manzoni – Achromes at the Royal College of Art Gallery, London, 05.-16. November, in: Studio International (London), Nr.961 (Dezember), vol.186, 1973, S.247-248, hier S.248 sowie ROTTWEIL (Ausst.kat.), S.38. Laut Spahn besteht die zweite Auflage aus 100 gebundenen durchsichtigen Plastikfolien; vgl.: SPAHN, S.30.

⁴⁷ Manzonis Manifeste, Schriften und Artikel sind die folgenden: Per la scoperta di una zona di immagini (09. Dez. 1956); Per la scoperta di una zona di immagini (n.d., ca. 1957); Prolegomeni per una attività artistica (März 1957); L’arte non è vera creazione (Mai 1957); Per una pittura organica (Juni 1957); Manifesto di Albisola Marina (01.-15. August 1957); Contro lo stile (Sept. 1957); Mostra di Giovani Pittori al bar Giamaica (09. Nov. 1957); Oggi il Concetto di quadro ... (Dez. 1957); Da Milano (01.-15. September 1959); Vita nell’arte (01.-15. Okt. 1959); Gruppo Miriorama (01.-15. Nov. 1959); Libera dimensione (1960); Manifesto contro niente / Per l’esposizione internazionale di niente (1960); Inchiesta sulla pittura (Nov. 1960); Dada Maino (20. Mai 1961); Placentarium (n.d.); Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti (1962); in: CELANT, S.73-79.

⁴⁸ Manzoni, Contro lo stile (1957), in: CELANT, S.75.

Ausgangssituation zur Darstellung von Raum und Bild, sei dabei die Voraussetzung für „immagini vergini e giustificate solo da se stesse, la cui validità è determinata solo dalla quantità di gioia di vita che contengono.“⁴⁹ Die weißfarbene und, wie Manzoni sie nennt, *achrome* Bildfläche scheint dazu prädestiniert, Projektionsfläche unserer Vorstellungswelten und Bühne unserer Lebenserfahrungen zu werden. Dies verneint der Künstler zugunsten tiefergehender und ursprünglicher Eindrücke, welche alleine ein Bild des Absoluten vermitteln könnten: „Immagini quanto più possibile assoluto, che non potranno valere per ciò che ricordano, spiegano, esprimono, ma solo in quanto sono: essere.“⁵⁰ Manzoni spricht hier von einer existentiellen Erfahrung, vom Ursprung des Lebens, dem Tod und dem simplen Sein. Er meint diejenigen Dinge, welche auszudrücken jedermanns Tun und Denken prägen und doch niemandem bislang auf zufriedenstellende Weise gelingen wollte. Aus der Sicht des Künstlers stellt Manzoni folgende Forderung zur Erfüllung dieses Verlangens:

„Il quadro non possiamo più considerarlo come spazio-superficie su cui noi proiettiamo le nostre scenografie mentali, ma solo come nostra area di libertà in cui noi andiamo alla scoperta delle nostre immagini prime. E neppure ci può preoccupare la coerenza stilistica, perché unica nostra preoccupazione può essere solo la continua ricerca, la continua autoanalisi con cui soltanto possiamo essere sempre attuali nel continuo divenire della nostra esistenza organica.“⁵¹

Dabei sei es wichtig, nicht den Inhalt der Leinwand mit deren Gehalt zu verwechseln:

„Poiché, intendiamoci bene, comprendere un quadro o comunque un'opera d'arte non vuol dire capirne il soggetto, ma assumerne il significato; la pittura intende comunicare, non essere un lusso in funzione dell'arredamento; un quadro è ed è sempre stato un oggetto magico, un oggetto religioso.“⁵²

Die weiße Leinwand sei Kommunikator eines Seinszustandes und existiere nicht ihrer Kommunikation wegen. Die Leinwand teile sich selbst mit, sie sei. Es ist also nicht weiter verwunderlich, wenn Manzoni seinen Texten Überschriften wie „Zona di immagini“, „Controlo stile“ oder „Liberazione“ verleiht. Das „Manifesto contro niente“ aus dem Jahr 1960 verankert ob seines Titels die nihilistisch anmutende Position des Italieners. Und doch eröffnet Manzoni in seinem viel zitierten Werk der „Liberazione“, ebenfalls von 1960, einen bislang noch nicht beschrittenen Weg der Aufhebung der Bildidee. Er fordert den befreiten und damit leeren Bildträger.

„Perché invece non vuotare questo recipiente? perché non liberare questa superficie? perché non cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale, di una luce pura ed assoluta?“⁵³

⁴⁹ Manzoni, *Per la scoperta di una zona di immagini* (1956), in: CELANT, S.73.

⁵⁰ Manzoni, *Per la scoperta di una zona di immagini* (1957), in: CELANT, S.73.

⁵¹ Manzoni, *Prolegomeni per una attività artistica* (1957), in: CELANT, S.73-74, hier S.74.

⁵² Manzoni, *Prolegomeni per una attività artistica* (1957), in: CELANT, S.73.

⁵³ Manzoni, *Liberazione* (1960), in: CELANT, S.77.

Totaler Raum und reines Licht seien die absolute Botschaft der Leinwand. Daß diese zu diesem Zweck weiß oder *achrom* zu sein habe, liege nahe, denn anstelle von Form und Farbe, Komposition und Dimension, bilde sich anhand des puren Materials pure Energie aus.⁵⁴ Die Frage nach der Farbigkeit wird hiermit ad acta gelegt. Farbe im Sinne von Blau, Rot, Gelb und Grün, ja sogar die grundlegenden graphischen Unfarben Schwarz, Grau und Weiß, verlieren an Bedeutung:

„Inutili sono anche qui tutti i problemi di colore, ogni questione di rapporto cromatico (anche se si tratta di modulazioni di tono); possiamo solo stendere un unico colore, o piuttosto ancora tendere un'unica superficie ininterrotta e continua (da cui sia escluso ogni intervento del superfluo, ogni possibilità interpretativa); non si tratta di “dipingere” blu nel blu o bianco su bianco (sia nel senso di comporre, sia nel senso di esprimersi); esattamente il contrario; la questione per me è dare una superficie integralmente bianca (anzi integralmente incolore, neutra) al di fuori di ogni fenomeno pittorico, di ogni intervento estraneo al valore di superficie; un bianco che non è un paesaggio polare, una materia evocatrice o una bella materia, una sensazione o un simbolo od altro ancora; una superficie bianca che è una superficie bianca e basta (una superficie incolore che è una superficie incolore) anzi, meglio ancora, che è e basta: essere (e essere totale è puro divenire).”⁵⁵

Was bleibt, ist eine *achrome* Leinwand. Diese präsentiert sich unserem Auge als weißfarben. Farbe, Inhalte, Interpretationen “non sono forse espressione, fantasimo, astrazione, vuote finzioni? Non c'è nulla da dire; c'è solo da essere; c'è solo da vivere.”⁵⁶

C. IV. 2. 2. Die Bedeutung der weißen Bilder

Manzoni spricht, wie oben erörtert, der Serie der *Achromes* jegliche Bedeutung und jeglichen Inhalt ab. Die Leinwand dient dem Künstler nicht mehr dazu, seine Gedanken und Eindrücke auf phantasievolle Weise zum Ausdruck zu bringen. Figuration und Abstraktion gehören der Vergangenheit an. Manzoni will die Leinwand auf ihren Seinszustand reduzieren.

Ein Mindestmaß an Ausdruck ist den *Achromes* dennoch gegeben. Alleine, indem Manzoni diese erfindet, sich also gedanklich mit ihnen beschäftigt, um die Idee eines simplen Seinszustandes darzustellen, beweist er Erfindungsreichtum. Darüberhinaus ist mit den *Achromes* ein wie auch immer gearteter Prozeß der Produktion verbunden. In erster Linie

⁵⁴ „La problematica artistica che si avvale della composizione, della forma, perde qui ogni valore; nello spazio totale forma, colore, dimensione non hanno senso; l'artista ha conquistato la sua integrale libertà; la materia pura diventa pura energia; gli ostacoli dello spazio, le schiavitù del vizio soggettivo sono rotti; tutta la problematica artistica è superata.”; aus: Manzoni, *Libera dimensione* (1960), in: CELANT, S.77.

⁵⁵ Manzoni, *Libera dimensione* (1960), in: CELANT, S.77.

⁵⁶ Manzoni, *Libera dimensione* (1960), in: CELANT, S.77.

wirken zwar die Materialeigenschaften als alleinige form- und farbgebende Elemente, aber dessen ungeachtet muß Manzoni vorab Hand anlegen. Er wählt das Material und ordnet dieses an. Und er versieht den Bildträger, wenn auch mit keiner Bemalung, so doch mit einem Anstrich. Das hierfür benutzte Material zeigt sich dem Auge in weißer Farbigkeit. Sowohl gedanklich als auch handwerklich ist der Künstler nach wie vor im traditionellen Sinne involviert. Auch, indem sich Manzoni in schriftlicher Form zur Idee und Aussage der *Achromes* äußert und betont, daß diese keinerlei Botschaft besitzen, generiert er eine solche. Auf diese Weise findet durchaus eine Einmischung von Seiten des Künstlers statt. Folglich kann eine Aussage nicht vermieden werden. Da die *Achromes* zwar innerhalb des Oeuvres des Künstlers eine elitäre Position einnehmen, jedoch keinesfalls vom gesamten Werkkomplex zu trennen sind, ergeben sich auch hier Berührungspunkte, die eine symbolische Interpretation und Sichtweise nicht zwingend ausschließen.

C. IV. 2. 2. 1. Der totale Raum: Inventio und Disegno im Einklang

Manzoni äußert in der Schrift "Libera dimensione" sein Unverständnis gegenüber der rückständigen Entwicklung in den bildenden Künsten:

„Per questo io non riesco a capire i pittori che, pur dicendosi interessati ai problemi moderni, si pongono a tutt'oggi di fronte al quadro come se questo fosse una superficie da riempire di colori e di forme, secondo un gusto più o meno apprezzabile, più o meno orecchiato. Tracciano un segno, indietreggiano, guardano il loro operato inclinando il capo e socchiudendo un occhio, poi balzano di nuovo in avanti, aggiungono un altro segno, un altro colore della tavolozza, e continuano in questa ginnastica finché non hanno riempito il quadro, coperta la tela; il quadro è finito; una superficie d'illimitate possibilità è ora ridotta ad una specie di recipiente in cui sono forzati e compressi colori innaturali, significati artificiali.“⁵⁷

Der Italiener spricht sich wiederholt vehement sowohl gegen die Figuration, als auch gegen die Abstraktion aus. Er geht soweit, diese Bestrebungen mit einer Verschmutzung der Leinwand gleichzusetzen. Es handele sich um vermeidbare, unnütze Gesten⁵⁸, die weder aus Sicht der Inventio, noch des Disegno notwendig seien. „Astrazione, riferimenti, devono essere assolutamente evitati; nella nostra libertà d'invenzione dobbiamo arrivare a costruire un mondo che abbia la sua misura solo in se stesso.“⁵⁹ Manzoni verlangt nach einer selbstreferentiellen Bildidee, die ohne Komposition und räumliche Konstruktion, ohne Form und Farbe auskommt. Der Künstler könne nur so seine künstlerische Freiheit wahrnehmen

⁵⁷ Manzoni, *Libera dimensione* (1960), in: CELANT, S.77.

⁵⁸ Vgl.: Manzoni, *L'arte non è vera creazione* (1957), in: CELANT, S.74.

⁵⁹ Manzoni, *Per la scoperta di una zona di immagini* (1957), in: CELANT, S.73.

und die Emanzipation der zweidimensionalen Bildkunst bis hin zu einer totalen Erfahrung des Raumes vollbringen; „[...] tutta la problematica artistica è superata.“⁶⁰ Indem jegliche überflüssige Geste vermieden werde, alles Persönliche, alles Wörtliche, jede Erinnerung vom Bildträger verschwinde⁶¹, reduziere sich die Leinwand alleine auf ihre weiße Flächigkeit und damit dem Nullpunkt.

Manzoni löst scheinbar kurzerhand die alte Streitfrage zwischen *Inventio* und *Disegno*, indem er formale sowie inhaltliche Gestaltungsmittel abzuschaffen gedenkt. Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, setzte man die Beseitigung malerischer und graphischer Mittel mit der Aufhebung von *Inventio* und *Disegno* gleich. Lediglich die Streitfrage, ob das eine gegenüber dem anderen prädominiere, ist im Falle Manzonis gelöst. Er faßt die Begriffe der *Inventio* und des *Disegno* großzügiger, als man dies bislang gewillt war zu tun.

Zunächst muß an dieser Stelle festgehalten werden, daß Manzonis Forderungen in seinen *Achromes* verwirklicht sind. Sein Streben gilt der Erzeugung eines unlimitierten, totalen Raumes. Dazu fertigt der Italiener in den *Achromes* eine weiße Fläche als zentralen Inhalt, welche den ins Unendliche ausdehnbaren Raum imitieren soll. Dies ist die Antwort auf die für ihn grundlegenden Fragestellungen:

„[P]erché preoccuparsi di come collocare una linea in uno spazio? perché stabilire uno spazio, perché queste limitazioni? Composizione di forme, forme nello spazio, profondità spaziale, tutti questi problemi ci sono estranei; una linea si può solo tracciarla, lunghissima, all'infinito, al di fuori di ogni problema di composizione o di dimensione; nello spazio totale non esistono dimensioni.“⁶²

Sowohl die Linie als auch die Komposition können weder die räumliche, noch die zeitliche Komponente der *Achromes* zum Ausdruck bringen. Diese entwickeln eine Dynamik, die „auf Expansion ausgerichtet“⁶³ sei. Wie vor ihm Malewitsch und Fontana drängt es Manzoni in den Raum und auch er wählt das Weißfarbene als sein Ausdrucksmittel hierfür. Was sie hingegen unterscheidet, ist Manzonis Verneinung einer Unendlichkeit. Er glaubt vielmehr an die Unendlichkeit der Wiederholung: „Questa superficie indefinita (unicamente viva), se nella contingenza materiale dell'opera non può essere infinita, e però senz'altro indefinibile, ripetibile all'infinito, senza soluzione di continuità [...]“⁶⁴ Aus dieser Überlegung heraus resultieren die sich wiederholenden und gleichzeitig immer wieder neu gestalteten *Achromes*,

⁶⁰ Vgl.: Manzoni, *Libera dimensione* (1960), in: CELANT, S.77.

⁶¹ Manzoni zählt hierzu „[...] ricordi nebulosi d'infanzia, sentimentalismi, impressioni, costruzioni volute, preoccupazioni pittoriche, simboliche e descrittive, false angosce, fatti inconsci non consapevolizzati, l'illuminarsi immenso il sabato sera, il continuo ripetere in senso edonistico scoperte esaurite; [...]“; aus: *Arte non è vera creazione* (1957), in: CELANT, S.74; vgl. auch: SPAHN, S.21.

⁶² Manzoni, *Libera dimensione* (1960), in: CELANT, S.77; vgl. auch: SPAHN, S.34-35.

⁶³ SPAHN, S.23.

⁶⁴ Manzoni, *Libera dimensione* (1960), in: CELANT, S.77.

welche jedes einzelne eine eigene und doch immer ähnliche und sich fortsetzende Oberflächengestaltung und Struktur aufweisen. Alleine mit der immensen Anzahl an Objekten innerhalb dieser Werkgruppe stellt Manzoni unter Beweis, wie viel Unähnliches im Ähnlichen steckt. Agnetti schreibt: „Questi quadri. tirati a strappi. cinque o sei uguali. e poi seguiti da altri con colori ripetuti. ma sempre più spenti. si eclissano in silenzio per lasciare un bel momento lo spazio alla semplice tela bianca. Riprendere lo stesso filone per perfezionarlo.“⁶⁵ Der Raum und die Stille befinden sich in den weißen Objekten in einem steten Wandel. Die *Achromes* und damit auch die ihnen anhaftende weiße Farbigkeit bieten – frei nach Kandinsky - ein unendliches Feld an Möglichkeiten.

Dieser Eindruck wird von einer weiteren Werkgruppe Manzonis bekräftigt. Und damit zurück zur Einigkeit von *Inventio* und *Disegno* bei Manzoni. Seine *Inventio* bestätigt der Italiener nicht nur im Erfindungsreichtum bezüglich seiner *Achromes*. Das *Disegno* verwirklicht er anhand der *Linee*. Deren *Disegno* zeigt sich in unterschiedlicher Länge, bis die von Manzoni gezogene Linie schließlich in die Unendlichkeit reicht. Manzoni sagt, in seinen *Linee* „qui non esiste più nemmeno il possibile equivoco del quadro; la linea si sviluppa solo in lunghezza, corre all’infinito; l’unica dimensione è il tempo.“⁶⁶ Die Zeit, in der Manzoni seine Linien zieht und diese dann versiegelt, ist eine meßbare. Nicht so die Zeit, die er benötigt, um die *Linea di lunghezza infinita* anzufertigen. „D’altronde, la linea non è forse un numero infinito di secondi in corsa nello spazio?“⁶⁷, fragt zurecht Agnetti. In Anbetracht der unendlichen Linie fügt er hinzu: „Il tempo specifico della materia è di 0,000000.....“⁶⁸ Damit schreibt er Manzoni eine wichtige Errungenschaft im Rahmen der bildenden Künste zu: „Il tempo finalmente si è fatto visibile e contribuente anche nell’arte.“⁶⁹ So haben Manzonis Linien den *Achromes* eines voraus: während man angesichts der *Achromes* noch in Versuchung gerät, darin *Inventio* oder *Disegno* zu entdecken, ist bei den *Linee* ein solcher Versuch völlig obsolet. Trotz eines offensichtlichen *Disegno*, der Linie an sich, wird damit keinerlei *Figuration* bezweckt. Sie ist „befreit von der Notwendigkeit, Teil einer Zeichnung zu sein.“⁷⁰

„Nel caso delle linee l’osservatore rinuncia completamente al tempo d’attesa.“⁷¹ Ähnliches gilt für Manzonis pneumatische Skulpturen. Auch diese sind in die Unendlichkeit ausdehnbar: unendlich oft reduzierbar auf ihren alleinigen Materialumfang und immer wieder aufblasbar

⁶⁵ Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.31-32.

⁶⁶ Manzoni, *Libera dimensione* (1960), in: CELANT, S.77.

⁶⁷ Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.29.

⁶⁸ Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.34.

⁶⁹ Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.29.

⁷⁰ Bonomi, Giorgio, in: ROTTWEIL (*Ausst.kat.*), S.12.

⁷¹ Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.34.

zu ihrer vollen Größe – und darüberhinaus.⁷² In diesen Fällen wie auch in den *Achromes* zeigt sich deren Lapidarität. Dies sowohl den Raum als auch die Zeit betreffend.⁷³

Die Einbeziehung von Zeit bedeutet gleichzeitig ein Werden. Gerade die *Achromes* stehen nicht alleine für den viel beschworenen Seinszustand, sondern ebenso für einen dynamischen Entwicklungsprozeß. Indem deren Materialien sich selbst überlassen werden, bilden diese während der ihnen eigenen Entstehungszeit einen lebenden Organismus. In ihrer schier nicht enden wollenden Fortsetzbarkeit entfalten sie darüberhinaus eine Dynamik und zelebrieren eine Freiheit jenseits des sie begrenzenden Bildfeldes. In einer weißen Oberfläche, in einem weißfarbenen Relief, in einer weißen Plastik steckt unbeeinflussbares Leben, da der elementare Zustand der *Achromes* der des Werdens und damit zusammenhängend des puren Seins ist.

Beides sieht Kandinsky in der Farbe Weiß manifestiert.⁷⁴ Obwohl Manzoni seine Objekte als farblos, als *achrom* bezeichnet, muß auch ihm dieses traditionelle Wissen um die weiße Farbe unterstellt werden. Letztlich zeigen sich seine *Achromes* optisch als bewußt weißfarben.⁷⁵ Und auch inhaltlich widersprechen sie nicht einer traditionellen Auffassung und Interpretation der in Frage stehenden Unfarbe:

„Weiß als Ausdruck von Leere kann verschiedene Intentionen bereithalten. Sie birgt in sich den Verweis auf Nichts, auf die absolute Absenz. Ebenso kann sie auch als ein Moment sehr umfassender Ruhe begriffen werden. Darüberhinaus garantiert Leere eine Freiheit, die von einem ständigen fordernden, schnell fließenden Lebensrhythmus entbindet. Insofern ist gerade die Leere eine Voraussetzung für existentielles Erleben oder auch religiöse Erfahrungen. Das Aussetzen des persönlichen Zeitablaufs, der Wahrnehmung, des Handelns, birgt einen Freiraum für eine andere Erfahrungsebene.“⁷⁶

⁷² Vgl. auch: Manzoni, *Libera dimensione* (1960), in: CELANT, S.77.

⁷³ Vgl. auch: Celant, *Germano*, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Manzoni, 1973, n.p.

⁷⁴ Vgl.: KANDINSKY, S.95-96.

⁷⁵ Manzoni zur Farbwahl: „[U]n quadro vale solo in quanto è, essere totale; non bisogna dir nulla; essere soltanto; due colori intonati o due tonalità di uno stesso colore sono già un rapporto estraneo al significato della superficie, unica illimitata, assolutamente dinamica; l'infinità è rigorosamente monocroma, o meglio ancora di nessun colore (e in fondo una monocromia, mancando ogni rapporto di colore, non diventa anch'essa incolore?)“; aus: Manzoni, *Libera dimensione* (1960), in: CELANT, S.77.

⁷⁶ SPAHN, S.30. Vgl. hierzu auch die Kapitel B.III. Religiöse Symbolik der Farbe Weiß sowie B.V. Dialektische Symbolik der Farbe Weiß.

Bislang ist der Konsens ein anderer: Manzoni verneine die herkömmliche Farbsymbolik von Weiß. Und auch Spahn, der die Bedeutungsebenen der Farbe wohl bewußt sind, haftet letztlich dieser Meinung an: „Manzoni wählte das Weiß, weil sich in seinem Kunstverständnis darin die Negation von künstlerischem Gestalten ausdrücken läßt. Das Weiß soll weder an die gegenständliche Welt erinnern noch durch Materialästhetik wirken. Auch eine psychologische Farbwirkung sowie eine symbolische Interpretation will Manzoni ausgeschlossen wissen. In der Neutralität des Weiß entfaltet sich nach Manzoni ausschließlich die Existenz des Bildes in seiner durch die Fläche definierten Materialität.“; aus: SPAHN, S.28. Vgl. hierzu auch die Kapitel B.VI.1. Der Farbtest und B.VI.3. Weiß in den Testauswertungen.

Spahn sagt weiter: „Weiß ist, physikalisch betrachtet, die Abwesenheit jeder Buntheit.“⁷⁷ Diese Abwesenheit ist in den *Achromes* wörtlich zu nehmen. Sie sind vollkommen reduziert. Reduziert auf das Material, ihre Leere, das Nichts, auf ihre Nicht-Interpretierbarkeit und damit zugleich auf ihren Seinszustand. Manzoni macht im wahrsten Sinne des Wortes reinen Tisch. Die *Achromes* verkörpern die Vorstellung seiner *tabula rasa* und wollen letztlich jegliche Symbolik ausschließen. Indem sie dies tun, stehen sie für eine neue Entdeckung in den bildenden Künsten. Die *Achromes* symbolisieren

„l'arte come scoperta (inventio) in continuo divenire storico di zone autentiche e vergini. Il nostro mondo è un alfabeto di immagini prime. Il quadro è la nostra idea di libertà; è in questo spazio che noi andiamo alla scoperta, all'invenzione delle immagini; immagini vergini e giustificate solo da se stesse, la cui validità è determinata solo dalla quantità di gioia di vita che contengono.“⁷⁸

Die *Achromes* umgreifen den totalen Raum. Den entleerten, weißen Bildträger gilt es nun, gedanklich zu füllen. Und Manzoni hat hiervon seine eigene Vorstellung: „Il quadro è il nostro spazio di libertà in cui noi riinventiamo continuamente la pittura nella continua ricerca delle nostre immagini prime.“⁷⁹

C. IV. 2. 2. 2. Die weiße Materialität der *Achromes*

In den weiß-monochromen, suprematistischen Arbeiten eines Malewitsch liegt der Schwerpunkt in erster Linie nicht auf deren Materialeigenschaft und malerischer Ausführung, sondern in ihrer inhaltlichen Komponente.⁸⁰ Seit Malewitsch bewegen wir uns jedoch weg von einer vorwiegend symbolisch behafteten Kunstauffassung und deren bildhaften Interpretierbarkeit. So drängt bereits bei den in dieser Studie untersuchten *Concetti spaziale*. Attese eines Fontana das Material in den Vordergrund. Besonders deren Anfertigung und das daraus resultierende Ergebnis, welches durch eine weiße Leinwand hindurch tief blicken läßt, macht die von Fontana gewünschte Erfahrung deutlich. Materialeigenschaften, Arbeitsprozeß und Symbolik gehen bei Fontana Hand in Hand.⁸¹ Manzoni beobachtet, daß seitdem zahlreiche kunstfremde Mittel und Ausdrucksformen vermehrt zum Einsatz gelangen: „Da allora abbiamo proseguito nella sperimentazione di ogni possibile ricorso tecnica, dal'automatismo ,Tachiste' oggettivo a quello soggettivo, al grafismo, alla ,Action Painting' ,

⁷⁷ SPAHN, S.28. Vgl. hierzu auch Kapitel A.II. Physikalisches Verständnis der Farbe Weiß.

⁷⁸ Manzoni, Per la scoperta di una zona di immagini (1956), in: CELANT, S.73.

⁷⁹ Manzoni, Per una pittura organica (1957), in: CELANT, S.74.

⁸⁰ Vgl. hierzu Kapitel C.II. Kasimir Malewitsch: Philosophie einer Unfarbe, darin: C.II.2.2. Die Bedeutung der weißen Bilder.

⁸¹ Vgl. hierzu Kapitel C.III. Lucio Fontana: Der Schnitt in die Unendlichkeit, darin: C.III.2.2. Die Bedeutung der weißen Leinwand.

al gesto, al calligrafismo, alle emulsioni, flottages, polimaterialismo, sino alle acque pesanti di Baj e Bertini (1957).”⁸²

Während bei Fontana Material und Inhalt der Arbeiten sich gegenseitig bedingen und somit als gleichwertig befunden werden müssen, scheint in Manzoni's *Achromes* das Material die Oberhand zu gewinnen. Will man seine Arbeiten richtig sehen, muß ein Verständnis der Handhabung des Materials vorausgehen. Aber nicht erst wenn die *Achromes* ihren autonomen Entstehungsprozeß durchlaufen haben und ein optisches Endresultat zeigen, darf eine inhaltliche Interpretation unternommen werden. Schon der Prozeß ihres Werdens birgt Symbolhaftes in sich und trägt zum Gesamtbild der *Achromes* bei. Gerade in der Negation jeglichen Inhalts, jeder Farbigkeit und einer wie auch immer gearteten Symbolik bieten die *Achromes* eine Angriffsfläche für Interpretationen. Daneben sorgt auch die ambivalente Auslegbarkeit der Farbe Weiß für eine mögliche inhaltliche Sichtweise auf die *Achromes*.⁸³ Daß für deren weiße Farbigkeit wiederum besonders die von Manzoni verwendeten Substanzen verantwortlich zeichnen, führt uns zurück zum Thema dieses Kapitels, der Materialität der *Achromes*.

Die von Manzoni ausgewählten Materialien, Stoffe und Substanzen brechen mit dem traditionellen Werkstoffkanon der bildenden Künste. Der Italiener ist mit seiner Selektion weit entfernt von den klassisch anerkannten Ausdrucksmitteln wie Öl- und Temperafarben, Bronze, Stein und Marmor. Gerade in Italien, welches als Schrein und Bewahrerin eines klassisch geprägten Kunsterbes im besten Sinne gilt, müssen sich die von Manzoni gewählten und als unästhetisch sowie dem Museum als unwürdig erachteten Materialien erst etablieren. Eine simple Aufzählung der von Manzoni in den *Achromes* benutzen Werkstoffe kann am besten Aufschluß über deren Extravaganz und Vielfalt geben.

Erste weiße Objekte werden aus traditionellem Material, wie Leinwand und Webstoffen, Papier und Karton angefertigt, allesamt in Kaolin getränkt oder mit Gesso und Gips dick beschichtet. Bald darauf beginnt Manzoni, die textilen Elemente in Quadraten anzulegen, indem er sie zusammennäht. Die Form des Quadrates setzt sich in der Nutzung von Watte pads fort. Danach folgt die Verarbeitung von Gaze, Filz und Fell, Fiberglas und Glaswolle, Styroporkügelchen, Kiesel und Steinen, Watte, Wattebauschen und Dämmmaterial, Polysterol als Schaum und in fester Konsistenz, Plüsch, Stroh, Holz, Metalle, Packpapier und schließlich auch Nahrungsmittel wie in Plastik gegossene Eier und Brötchen unter einer Schicht Tonerde. All diese Materialien werden in den *Achromes* eingebunden und erscheinen dem Auge in weißer Farbigkeit. Einzig die von Manzoni mit Kobaltchlorit und fluoreszierenden Farben

⁸² Manzoni, *Contro lo stile* (1957), in: CELANT, S.75.

⁸³ Vgl. hierzu Kapitel B.V. Dialektische Symbolik der Farbe Weiß.

behandelten Oberflächen zeigen sich weder weißfarben noch *achrome*, obwohl auch diese Arbeiten zur Werkgruppe der *Achromes* gezählt werden. Ganz im Gegenteil nehmen sie jedoch durchaus Farbigkeit an. Das Kobaltchlorit etwa changiert je nach Luftfeuchtigkeit, also nach Wetterlage, von Hellblau nach Rosa und dies in nicht vorhersehbarer Abfolge. Während dieses Phänomen auch heute noch - besonders in Italien - ein wohlbekanntes ist, da zahlreiche Devotionalien wie auch Souvenirs aufgrund von Kobaltchlorit ihre Farbe wechseln können, hatte diese Chemikalie bislang kein Debut in musealen Bauten oder Kunstsammlungen gehalten. Auch die oben angeführte Liste an Werkstoffen erinnert nicht an die hohe Kunst, sondern vermittelt eher Assoziationen zu Körperpflege, Reinigungsmitteln, Baustoffen und Lebensmitteln.

Die Variabilität des Materials bedarf einer entsprechend variantenreichen Handhabung. Auch wenn Manzoni die Werkstoffe sich selbst überläßt, müssen diese in einem Anfangsstadium bearbeitet, angeordnet und in Hinsicht auf ihre Entfaltung vorbereitet werden. Selbstredend entstehen die *Achromes* nicht innerhalb eines traditionellen Malaktes. Das nach außen hin sichtbare Farbpigment entsteht durch das Tränken der jeweiligen Materialien in Kaolin und das Auftragen von Tonerde etwa im Falle der Brötchen. Ebenfalls der Bildträger wird vorab präpariert, sei es, indem Manzoni die Leinwand in Falten legt oder Stoffvierecke aneinandernäht, sei es, indem er Oberflächen präpariert, um das *achrome* Material darauf zu befestigen. Das Trocknen, Ausrichten, Verfestigen und auch das Verfärben der Werkstoffe bleibt dahingegen vom Künstler unbeeinflusst. Epperlein spricht zurecht von einem gelenkten, jedoch nicht kalkulierbaren, zufälligen Prozeß.⁸⁴

Das sichtbare Resultat sind, trotz einer oftmals geometrischen Anordnung, leicht unregelmäßige Strukturen. Quadrate verschieben sich, Falten verlaufen eigenwillig horizontal und vertikal über den Bildträger, Wattebauschen bilden weder exakte Geraden, noch sind die Brötchen in paralleler Reihung untergebracht. Die aus weißem Packpapier geschnürten Pakete könnten keiner Postkontrolle standhalten und die Natur- und Plastikfasern stehen in sämtliche Richtungen und in unterschiedlicher Länge von ihrem Bildträger ab. Agnetti beschreibt letztere als „*lunghi fili bianchi [che] sono incollati sulla tela fino a ottenere una vaga sensazione atmosferica ,come delle nuvole.*“⁸⁵ Besonders aber die scheinbar geometrisch angeordneten *Achromes* suggerieren eine Fortsetzbarkeit über deren Bildträger hinaus (Abb.37).⁸⁶ Deren Struktur ist auf Dynamik angelegt, indem die geometrische und statische Ordnung der einzelnen Elemente nur eine scheinbare ist. So vermitteln sie keine starre

⁸⁴ Vgl.: EPPERLEIN, S.153.

⁸⁵ Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.35.

⁸⁶ Vgl.: SPAHN, S.22.

Formation, sondern beweisen Beweglichkeit, die sich auch jenseits des Rahmens ausdehnen möchte. Perucchi-Petri spricht von einer „Verlebendigung der Struktur.“ Sie verweist gleichzeitig auf die sich wandelnden Lichterscheinungen, welche sich besonders auf einer *achromen* Fläche manifestieren können.⁸⁷ Die von Agnetti so beschriebenen wolkenartigen Gebilde, die eine eigene Gruppe unter den *Achromes* sind, fangen weniger das Licht ein, als daß sie selbst Energie ausstrahlen. Wenn auch oftmals in Glasvitrinen präsentiert, wirken sie, als könnte sie der geringste Luftzug in Bewegung versetzen. Ihre organisch anmutende Wesensart täuscht ein Ein- und Ausatmen der weichen Körper vor.⁸⁸ Die weiße Farbigkeit unterstützt besonders im Falle der flauschigen *Achromes* deren individuelles Verhalten. Sie lassen an Tiefseekreaturen denken, welche sich in der unergründlichen Dunkelheit des Ozeans in den Wasserströmen treiben lassen (Abb.39). Da auf diese niemals auch nur ein Lichtstrahl fällt, besitzen sie eine verletzliche, weißfarbene, filigrane Gestalt.

Es wird somit offensichtlich, daß eine Betonung des Materialcharakters gegenüber der Farbigkeit der *Achromes* vorliegt. Unterstrichen wird nicht die offensichtliche Präsenz der weißen Farbe, sondern die materielle Präsenz des weißen Gips, des weißen Papiers und Leinens, des weißfarbenen Kaolins, der weiß-pulverisierten Tonerde, des Weiß der Eier und des Packpapiers, der weißen Wolken aus Glasfasern und so fort. Diese Materialien sind es, deren Unebenheiten und Brüche, die dem Auge des Betrachters Widerstand leisten, vielmehr als dies einer weiß-monochrom gemalten Fläche gelingen könnte.⁸⁹ Die weiße Farbe wird entmaterialisiert und somit im wahrsten Sinne des Wortes zur Unfarbe. Manzoni führt deshalb den Begriff des *Achromes* ein.

C. IV. 2. 2. 3. Schöpfungsgeschichte neu schreiben

In ihrer vordringlichen physischen Präsenz sprechen die *Achromes* unmittelbar unsere Sinne an. Dabei wird unser haptisch-sinnliches Empfinden bezüglich des Materials mehr angeregt, als unsere visuell-verstandesmäßige Wahrnehmung der Farbigkeit. Bleyl beschreibt dieses Phänomen wie folgt:

„In keinem der Fälle handelt es sich bei der Monochromie um bloße Transportmittel intellektueller Ansätze. Dazu neigt monochrome Malerei dann, wenn ihre physische Präsenz zurückgenommen wird. Die visuelle, d.h. sinnliche,

⁸⁷ Vgl.: Perucchi-Petri, Ursula, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.65.

⁸⁸ Vgl.: Perucchi-Petri, Ursula, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.65.

⁸⁹ Vgl.: BLEYL, S.69 und S.124. Barbara Spahn hierzu: „Die Art, in der Manzoni die Leinwand durch Faltungen und Aneinanderreihungen behandelt, macht sie als Projektionsfläche ungeeignet. Obwohl die Bildfläche der ‚Achromes‘ leer, nämlich in ihrer charakteristischen Materialfarbe weiß belassen ist, wirken die Arbeiten nicht nur durch diese gewollte Absenz, sondern insbesondere auch durch ihre Materialität.“; in: SPAHN, S.32.

Komponente dagegen wird um so mehr betont, als einerseits die Physis der Monochromie, andererseits die Valeurs betont werden. Das heißt, entweder die materielle Präsenz oder die Tonwerte und Nuancen innerhalb der Einfarbigkeit, oder beides, machen den sinnlichen Charakter von Monochromie aus und rücken sowohl die Farbe als auch die Malerei als die das Phänomen hervorbringende Tätigkeit ins Blickfeld des Interesses.“⁹⁰

Selbstverständlich ist unser Auge angesichts der vielen Varianten der *Achromes* zunächst von deren unterschiedlicher Materialität und auch Tonalität beeindruckt. Und trotzdem: werden wir nach ihrer Farbigkeit befragt, muß die Antwort weiß lauten. Gleichzeitig kann der Betrachter nicht umhin, auch den gefühlten und konnotierten Gehalt einer Farbe wahrzunehmen. Dieses traditionelle Wissen und Empfinden zu einer bestimmten Farbe paart sich zudem mit der Kenntnis über den Künstler und dessen Werk. Ersteres wurde in den Kapiteln zum Phänomen und zur Bedeutung und Bedeutung der Farbe Weiß in dieser Studie recherchiert. Erkenntnisse zu letzterem sollen an dieser Stelle weiter erörtert werden.

Die Farbe Weiß steht oftmals in einem religiösen Kontext. Auch Manzoni kann sich dieses Zusammenhanges nicht erwehren. In seinem Fall wird dies ganz bewußt vom Künstler selbst gelenkt. In dieser Angelegenheit muß jedoch das gesamte Oeuvre des Italieners ins Auge gefaßt werden, um Rückschlüsse auf das Weiß der *Achromes* ziehen zu können.

Manzoni klammert gerade in seinen theoretischen Äußerungen das Thema der Religion, der Mystik und der primären Lebensvorstellungen nicht aus. Im Gegenteil. Manzoni schreibt etwa, daß „l'arte ha sempre avuto un valore religioso, dal primo artista stregone al mito pagano e al mito cristiano ecc. Il punto chiave sta oggi nello stabilire la validità universale della mitologia individuale. Il momento artistico sta dunque nella scoperta dei miti universali precoscienti e nella loro riduzione ad immagini.“⁹¹ Laut Manzoni vermittele die darstellende Kunst beharrlich religiöse Werte. Lediglich die Götter änderten sich: „Solo che gli dei cambiano, cambiano continuamente, si evolvono con l'evolversi delle civiltà, poiché ogni attimo è un passo, è una nuova civiltà che nasce.“⁹² Sie ändern sich je nach Gesellschaftsform und den jeweiligen darin vertretenen Wünschen und Vorstellungen. Götter sind aber für den Menschen zu allen Zeiten unabdingbar, weswegen in verschiedenen Epochen unterschiedliche Mythologien überliefert und gepredigt werden. Für den Künstler ergebe sich deshalb die Schwierigkeit, ein Gespür für den von der Menschheit benötigten Mythos zu entwickeln. „È evidente che per portare alla luce zone di mito autentiche e vergini, l'artista deve avere la consapevolezza estrema di se stesso, ed essere dotato di una precisione e di una logica

⁹⁰ BLEYL, S.69.

⁹¹ Manzoni, Per la scoperta di una zona di immagini (1957), in: CELANT, S.73.

⁹² Manzoni, Prolegomeni per una attività artistica (1957), in: CELANT, S.73.

ferrea.”⁹³ Manzoni gedenkt, einen eigenen, unbefleckten Mythos zu begründen, welcher der gesamten Menschheit dienlich sein könne, denn „[m]itologia individuale e mitologia universale giungono a identificarsi.“⁹⁴ Und weiter: „Per poter assumere il significato della propria epoca il punto è dunque raggiungere la propria mitologia individuale e là dove essa giunge a identificarsi con la mitologia universale.“⁹⁵ Desweiteren sei es des Künstlers Verdienst, bislang unbekannte Totems zu entwerfen und Tabus zu skizzieren, deren er als bereits in der Gesellschaft latent vorhanden gewahr wird.

„L’artista è l’annunciatore di queste nuove condizioni umane; egli scopre nuovi totem e tabù di cui la sua epoca ha in sé il germe, ma non ancora la consapevolezza, egli fonda in una civiltà in fieri. Per questo il concetto di quadro, di pittura, di poesia, non possono aver senso per noi; il momento artistico non sta in questi fatti, ma nel portare in luce, ridurre ad immagini i miti universali precoscienti.“⁹⁶

Daß Manzoni dabei in seinen Arbeiten dennoch archetypische Bilder bedienen und traditionelles Wissen aufrufen will, beweisen die folgenden Worte aus Manzonis Schrift „Oggi il concetto di quadri ...“ von 1957: „L’arte dunque non è vera creazione e fondazione che in quanto crea e fonda là dove le mitologie hanno il proprio ultimo fondamento e la propria origine: la base archetipica.“⁹⁷

Betrachtet man Manzonis Gesamtwerk nebst der *Achromes*, beherzigt der Italiener seine in Schrift gefassten Worte. Mehr noch: Er beweist sich nicht alleine als Bewahrer der althergebrachten christlichen Ideologien, sondern entwirft darüberhinaus einen neuen religiösen Mythos. Manzoni ist damit Schöpfer einer neuzeitlichen personenbezogenen Religion. Evidenzen hierfür lassen sich überall in seinen Arbeiten nachweisen. Er demonstriert diese Grundhaltung in der Ausführung seiner Linien, besonders der weißen Linie entlang des Greenwich-Meridians, und auch die *Magischen Sockel*, die ihn und andere zum Kunstwerk erheben, stehen dafür ein. Manzonis vermeintliche Obsession mit Eiern besitzt ebenfalls einen religiös interpretierbaren Hintergrund. Der Künstler vermarktet des weiteren seine eigenen Exkremete und plant, auch sein Blut auf den Markt zu bringen.⁹⁸ Und er kreiert ein Podest, auf dem die Welt zu stehen kommt. Zu guter Letzt gibt Manzonis Tod wohl behütete Rätsel auf.

Manzoni sendet für manche offensichtliche, für viele jedoch versteckte Signale eines Traditionsbewußtseins, welches vor allem mit religiös-christlichen Elementen hantiert. Der

⁹³ Manzoni, Per la scoperta di una zona di immagini (1957), in: CELANT, S.73.

⁹⁴ Manzoni, Per la scoperta di una zona di immagini (1957), in: CELANT, S.73.

⁹⁵ Manzoni, L’arte non è vera creazione (1957), in: CELANT, S.74.

⁹⁶ Manzoni, Prolegomeni per una attività artistica (1957), in: CELANT, S.73.

⁹⁷ Manzoni, Oggi il concetto di quadro ... (1957), in: CELANT, S.75-76, hier S.75.

⁹⁸ Manzoni, Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti (1962), in: CELANT, S.79.

Italiener geht in vielen seiner Aktionen sogar so weit, sich selbst als Messias einer religiösen Botschaft, als Oberhaupt eines beinahe okkulten Glaubens darzustellen. Der Künstler selbst äußerte sich mit keinem Wort zu der von ihm vorgetragenen Rolle. Doch bestreitet er diese auch niemals. Welche Indizien dazu beitragen, ihn als Schamanen und Priester über die Kunstszene hinaus geltend werden zu lassen, bedarf an dieser Stelle einer erweiterten Erklärung.

Erster Hinweis auf Manzonis unausgesprochene Selbststilisierung als Messias ist, daß es – wie im richtigen Leben des wahren Messias – keinerlei positivistisch überprüfbares Beweismaterial gibt. Niemand ist als tatsächlicher Zeuge der vielen als Wirklichkeit proklamierten Taten belegt. Natürlich ist keinem der Zeitzeugen und der bei den Aktionen Anwesenden zu unterstellen, daß deren einstiger Wahrnehmung nicht Glaube geschenkt werden dürfe. Schließlich konnte man vor Ort Eier verzehren oder ein Zertifikat erwerben, welches den Zuschauer als Kunstwerk ausweist. Einige sind heute noch der von Manzoni verabreichten Eier habhaft, obwohl diese nicht zur Aufbewahrung gedacht waren. Außerdem sind die 90 Dosen der *Merda d'artista* und zahlreiche *Linee* des Künstlers auch weiterhin im Besitz von Sammlern und Liebhabern der Kunst Manzonis. Dennoch fehlen auch den an Manzonis Artefakten durch tatsächlichen Besitztum Teilhabenden die endgültige Einsichtnahme und positivistische Beweisführung bezüglich der Aussagen und Ausführung der Aktionen des Italieners. Denn auch ihnen bleibt die Antwort darauf verwehrt, was sich wirklich in den Dosen und Pappbehältern befindet. Sind Manzonis *Linee* darin enthalten? Hat dieser sie tatsächlich gezogen und entspricht ihre Länge der auf den Röhren vermerkten Angaben? Waren die Ballons anfänglich auch gewiß mit *Fiato d'artista* angefüllt und was bedeutet dies für die nun kraftlosen Hüllen (Abb.40)? Handelt es sich im Falle der *Künstlerscheiße* um das unumstößliche Primärprodukt Manzonis, oder muß dem Gerücht nachgegangen werden, es handele sich lediglich um umetikettierte Fleischkonserven? Um diese Wissenslücke zu füllen und die Herstellung der *Merda d'artista* glaubwürdig zu untermalen, läßt sich Manzoni in seiner Mailänder Toilette mit einer Dose in der Hand fotografieren (Abb.41). Diese Geste verweist unwillkürlich auf Yves Kleins *Sprung ins Leere*, welcher das Flugvermögen des Künstlers dennoch nicht beweisen kann. Die Abbildung stellt sich freilich als Fotomontage heraus. Eine Entlarvung dieser Art ist im Falle Manzonis jedoch nicht notwendig. Sein Bilddokument dient lediglich der Bekräftigung einer leicht durchschaubaren Fiktion, die uns dennoch weiterhin eine Antwort schuldig bleibt. Denn wieder kann keine Aussage über den tatsächlichen Inhalt der Dosen mit *Künstlerscheiße* gemacht werden. Daß aber gerade die Ungewissheit über deren Inhalt von Bedeutung ist,

stellen die zahlreichen Besitzer der *Merda d'artista* unter Beweis. Baziles Buch über die Eigentümer der insgesamt 90 Konserven zeigt anschaulich deren (Selbst-)Bewußtsein über ihr Nicht-Wissen und gleichzeitig deren Freude, Hüter eines nach wie vor viel diskutierten Geheimnisses sein zu dürfen.⁹⁹ Bis zum heutigen Tag wurde keine einzige der Dosen geöffnet. Einen Beweis über den wahren Inhalt der Konserven, die Manzoni mit dem Etikett *Merda d'artista* versieht, wird uns weiterhin vorenthalten.

Zweiter Hinweis darauf, daß Manzoni in die Rolle einer anbetungswürdigen Figur schlüpft, ist, daß auch andere den Künstler zu dieser machen. Die Verehrung, die Manzoni zu seinen Lebzeiten und später seinen Hinterlassenschaften zuteil wird, erinnert oftmals an eine religiöse, zumindest aber kultische Anbetungshaltung. Eben wurde bereits festgehalten, welchen Respekt die Besitzer der *Merda d'artista* jener entgegenbringen. Dies drückt sich auch in deren äußeren Haltung aus. Im Falle der *Künstlerscheiße* sorgt Manzoni selbst für einen ansprechenden Behälter zur Aufbewahrung. Man schätzt, schützt und verehrt die Dosen wie kleine Reliquiare, obwohl deren Inhalt nicht erwiesen ist. Dies gilt - trotz Dementi von Seiten der Kirche – auch für die ein oder andere christliche Reliquie. Im Gegensatz hierzu, weiß man bei den vom Eier-Verzehr übrig behaltene Resten mit Sicherheit, worum es sich handelte. Nicht aufgegessene harte Eier finden sich bis heute in eigens dafür angefertigten Holzkistchen, Schachteln und ähnlichen Gefäßen, die zum Teil einem schmuckvoll gestalteten Reliquiar in Nichts nachstehen (Abb.42 und 43). Auf gleiche Weise verehren Sammler Manzonis *Fiato d'artista*, die von ihm ausgestellten Zertifikate oder die *Linee*. Worin aber liegt der Sinn, jemandes Atem und gar dessen Exkremente käuflich zu erwerben, zu sammeln, gar zu glorifizieren? Einzige Antwort ist der absolute Glaube an die Innovationslust der Kunstszene im allgemeinen und gleichermaßen die bedingungslose Glorifizierung des Künstlers und seiner Produkte. Die Linien, die Eier aus der Aktion Kunst-Verzehr, des Künstlers Atem und seine *Künstlerscheiße* kamen schließlich mit diesem in Berührung, waren Teil des Künstlers, wurden von diesem hergestellt oder leibhaftig produziert. All diese Objekte verweisen nicht alleine auf das Andenken des Künstlers Manzoni, sondern stehen ein für seine bedeutsame Person. Mehr noch: Auch nach seinem Tod erzählen Manzonis Objekte von dessen Taten und Weisungen, sind vermeintliche Beweisstücke für seine Existenz. Sie versprechen ewigen Sammlerreichtum, Glück durch deren Inbesitznahme und sie gingen bereits ein in die geweihten Hallen der Kunst.

Ein weiteres Indiz wird von Manzoni selbst akzentuiert. Jede einzelne seiner Gesten kann ebenso im Sinne der christlichen Mythologie gedeutet werden, wie auch als künstlerischer

⁹⁹ BAZILE, Bernard, Manzoni. I Proprietari_Die Besitzer_Les Propriétaires_The Owners, hg.v. Jean Louis Maubant und Dirk Snauwaert, Villeurbanne 2004.

Neubeginn. Besonders Manzonis Aktion der *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte* kann als offensichtliches Beispiel hierfür dienen. Manzoni verteilt in einer 70 Minuten¹⁰⁰ währenden Aktion – was etwa der Dauer eines Gottesdienstes entspricht – hartgekochte Eier an seine Gäste. Sein Vorgehen gleicht der Eucharistie: der Künstler (Priester) kocht die Eier (Danksagung), versieht sie mit seinem Daumenabdruck (Weihung) und verteilt diese an die Gläubigen (Abendmahl / Kommunion). Im übertragenen Sinne gibt er so sein eigen Fleisch und Blut. Dies unterstreicht er in weiteren ausgeführten und geplanten Aktionen, indem er nach der Herstellung der *Merda* und der *Fiato d'artista* plant, sein eigenes Blut auf den Kunst-Markt zu bringen.¹⁰¹

Die Vergabe der Eier steht aber noch in einem weiteren Zusammenhang mit der christlichen Symbolik. Das Ei ist nicht alleine Zeichen des werdenden Lebens, sondern in seiner christlichen Interpretation Sinnbild der Auferstehung. In der Vorwegnahme dieses Ereignisses aus der Heilsgeschichte Jesu, schwebt in Piero della Francescas *Sacra Conversazione* deshalb ein an einem Faden aufgehängtes Ei über der Madonna mit dem Jesuskind. Gleichzeitig gilt das Ei als Ursprung der Weltenschöpfung nicht nur im christlich geprägten Glauben. Aus der unbewegten, starren Gestalt des Eis entwickelt sich unvermitteltes, plötzliches Leben.¹⁰²

Diesen Aspekt will Manzoni in einer weiteren Aktion thematisieren. Dazu plant er anlässlich der Amsterdamer Ausstellung „Nul“ im Jahr 1962, 50 weißfarbene Küken frei in den Galerieräumen laufen zu lassen.¹⁰³ Ein Jahr davor verewigt Manzoni in einem *Achrome* Eier, indem er diese auf einer Tafel in Acrylharz eingießt (Abb.32). In all diesen Fällen bedient der Italiener nicht nur einen, sondern mehrere Riten. Jedoch stehen besonders christliche Rituale wie beim Eier-Verzehr im Vordergrund. Das Ei wechselt darin seinen Kontext. Das weißfarbene Naturprodukt entspricht der weißfarbenen Hostie. Gleichzeitig übernimmt der Künstler Manzoni die Rolle eines Magiers, eines Priesters und in letzter Instanz diejenige Jesu Christi.

Damit aber nicht genug, denn noch weitere Gesten Manzonis schaffen eine Verbindung zwischen seiner Kunst und christlicher Symbolhaftigkeit. In diesem Zusammenhang muß

¹⁰⁰ Vgl.: Celant, Germano, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Manzoni, 1973, n.p. sowie Manzoni, *Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti* (1962), in: CELANT, S.79.

¹⁰¹ Manzoni, *Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti* (1962), in: CELANT, S.79.

¹⁰² Vgl.: SPAHN, S.106. Spahn verweist an dieser Stelle auch auf die Alchimie, deren Chaosidee und die „Materia Prima“ eng mit dem Sinnbild des Eis zusammenhängen. Deshalb seien auch die Gefäße der Alchimisten eiförmig. Auch außerhalb des elitären Kreises der Alchimisten kommt dem Ei große Bedeutung zu. Ihnen werden Zauberkräfte und apotropäisches Vermögen nachgesagt, sie gelten als Orakel in Liebesdingen, dienen dem Heilzauber, werden zu medizinischen Zwecken, bei Fruchtbarkeitsriten und zur Kraftübertragung gebraucht. Eier können jegliches Übel abwenden und werden deshalb als Bauopfer zur Stabilisierung der Mauern vergraben oder im Totenkult verwandt. Auch Hexen und dem Teufel wird die Anwendung dieser dem Ei nachgesagten Kräfte unterstellt; vgl. hierzu auch: SPAHN, S.103 sowie das folgende Kapitel in dieser Studie: B.IV.4. Weiß im Volksbrauch.

¹⁰³ Manzonis Pläne hierzu werden nie realisiert; vgl.: SPAHN, S.58.

unbedingt auf die den *Base magiche* verliehenen Fähigkeiten verwiesen werden. Diesen gehen die *Sculture vivente* des Künstlers voraus. Im Januar 1961 signiert er erstmals einen Menschen und erklärt ihn mit diesem Fingerzeig zum Kunstwerk. Ein Blick auf Michelangelos Decke in der Sixtina und der dort abgebildeten Szene der Erschaffung Adams bestätigt eben diesen Gestus. Manzoni geht noch einen Schritt weiter und erhebt sich drei Monate später selbst zum Kunstwerk. Erst hiernach entstehen die beiden *Base magiche* und erlauben einer ganzen Reihe von ausgewählten und selbsterwählten Personen der Schöpfungsgeschichte ein weiteres Kapitel hinzuzufügen. Einige, darunter Umberto Eco, werden von Manzoni höchstpersönlich ausgewählt und zum Kunstwerk erkoren, andere zahlen für die entsprechende Ehrung. Faßbares Dokument dieser Handlung sind die von Manzoni ausgehändigten Zertifikate. All diesen Aktionen gemein ist, daß Manzoni mit der übernommenen Rolle eines Schöpfers von Leben kokettiert. Wie Jesus verwandelt er den Seinszustand der jeweiligen Person, indem er diese berührt, seine Hand auflegt, diese signiert. Er verleiht ihrem Leben damit einen neuen Sinn.

Manzonis Plan, die Erde mit einer weißen Linie zu umfassen, wird zwar nie ausgeführt, aber auch hiermit zeigt er seinen Anspruch als Gestalter unseres Planeten. Dies gelingt ihm spätestens mit seinem *Socle du monde*. Galileo, dem Manzoni den Metallkubus widmet, mußte anno 1632 seine Ideen den Erdball betreffend zurücknehmen, um nicht in die Fänge der Inquisition zu geraten. Manzoni verweist in memoriam auf den italienischen Astronom und wagt eine zusätzliche Äußerung: Manzoni selbst proklamiert sich als Erschaffer der Erde. Indem er den Kubus auf den Kopf stellt, dient er der Welt als Podest und sein Initiator wird durch diesen einfachen Gestus zur Leitfigur der Schöpfungsgeschichte.

Die Umstände, die zu Manzonis Tod führten, sind ungewiß. Er verstirbt im Alter von 29 Jahren. Es ist jedoch erstaunlich, wie sehr das von ihm selbst kreierte und nie negierte Image eines Messias auf Zeitzeugen wirkt, die dem Italiener zum Zeitpunkt seines Todes das von Jesus erreichte Alter von 33 Jahren unterstellen: „Er war gerade dreiunddreißig, das mystische Alter.“¹⁰⁴

Zwar kann keine weitere Information hierzu aus Manzonis Autobiographie gezogen werden, da sich diese als eine Publikation von einhundert leeren, weißen Blättern darstellt. Dennoch bietet diese in ihrem äußeren Erscheinungsbild einen nochmaligen Hinweis auf die in christlichen Kulturen mit Ehrfurcht und Pietät behafteten Rolle der weißen Farbe. Welche Funktion Weiß im christlichen Kontext besitzt, wurde bereits an anderer Stelle dieser Studie

¹⁰⁴ Schoonhoven, Jan, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), Nul, 1993, S.117.

hervorgehoben und muß deshalb nicht weiter betont werden.¹⁰⁵ Aber auch in seinen tatsächlichen schriftlichen Hinterlassenschaften verweist Manzoni nachhaltig auf den religiös geprägten Inhalt seiner Arbeiten. Kunst habe, laut Manzoni, immer einen „valore religioso.“¹⁰⁶ Diesen Gedanken setzt der Italiener auch in seinen *Achromes* um.

„Attraverso questo processo di eliminazione l'originario umanamente raggiungibile viene a manifestarsi, assumendo la forma di immagini, che sono le immagini prime, i nostri ‚totem‘ nostri e degli autori e degli spettatori poiché sono le variazioni storicamente determinate dei mitologemi primordiali (mitologia individuale e mitologia universale si identificano).“¹⁰⁷

Ausgehend von einer *tabula rasa* will sich der Künstler die ursächlichen und originären Formen der Natur zu eigen machen und greift deshalb auf primäre und archaische Vorstellungswelten der Menschheitsgeschichte zurück. Das von Manzoni beschriebene universale Wissen wird durch ihn individualisiert und umgekehrt. Der Künstler und Schöpfer Manzoni erzeugt das ursprünglichste Bild, das er sich vorzustellen wagt, das *Achrome*. Es handelt sich um mehr oder weniger leere, weißfarbene Bildflächen und Objekte. Nicht deren fehlender bildhafter Inhalt ist das bedeutungstragende Element, sondern deren Botschaft.¹⁰⁸

Beides, so Messler, ist in den *Achromes* Manzonis deckungsgleich: „Mythen des ehrwürdigen Künstlerlebens werden auf den Kopf gestellt; das ‚neue Kunstwerk‘ bringt programmatisch Imaginäres und Konkretes zur Deckung. Abbild und Bild [...] werden miteinander identisch [...]“.¹⁰⁹ Sowohl Bild als auch Abbild der *Achromes* besitzen, laut Agnetti, einen ephemeralen Charakter.¹¹⁰ Diese Flüchtigkeit ist von Manzoni beabsichtigt. Als Weltenlenker erschafft er mit den *Achromes* selbständige Wesen, die – einmal ins Leben gerufen – einen eigenständigen Willen aufweisen und eine autarke Entwicklung vollziehen. Manzoni schreibt: „Il quadro è il nostro spazio di libertà in cui noi reinventiamo continuamente la pittura nella continua ricerca delle nostre immagini prime.“¹¹¹ Die Farbe Weiß unterstützt diesen Gedanken. Weiß als universalste aller Farben steht für den Neubeginn, die Leere und besitzt jegliche denkbare Möglichkeit der Entfaltung.

¹⁰⁵ Vgl. Kapitel **B.III. Religiöse Symbolik der Farbe Weiß**.

¹⁰⁶ Manzoni, Per la scoperta di una zona di immagini (1957), in: CELANT, S.73.

¹⁰⁷ Manzoni, L'arte non è vera creazione (1957), in: CELANT, S.74, vgl. auch: Manzoni, Libera dimensione (1960), in: CELANT, S.77.

¹⁰⁸ Manzoni, Prolegomeni per una attività artistica (1957), in: CELANT, S.73.

¹⁰⁹ Messler, Norbert, Denk-Bilder, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, und Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Denk-Bilder. Kunst der Gegenwart 1960-1990, 13. Juli – 08. Sept. 1991 (München) und 06. Okt. – 24. Nov. 1991 (Wuppertal), hg.v. Felix, Zdenek, Texte von: Zdenek Felix und Norbert Messler, München 1991, S.15-108, hier S.18.

¹¹⁰ Vgl.: Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.35.

¹¹¹ Manzoni, Per una pittura organica (1957), in: CELANT, S.74; vgl. auch: Manzoni, L'arte non è vera creazione (1957), in: CELANT, S.74.

Das Zusammenspiel aller eben aufgeführten Indizien ließ Manzoni zu einer neuzeitlichen Schöpfergestalt werden.¹¹² Er selbst negierte dieses Gedankenspiel keinesfalls. Er war sich vielmehr seiner Rolle bewußt, was seine folgenden Worte belegen:

„Senza mito non si dà arte.

L'opera d'arte trae la sua occasione da un impulso inconscio, origine e morte di un substrato collettivo, ma il fatto artistico sta nella consapevolezza del gesto, consapevolezza intuitiva, poiché tecnica propria dell'attività artistica è la chiarificazione intuitiva (inventio).”¹¹³

C. IV. 3. Intention und Wirkung

C. IV. 3. 1. Zur Intention des Künstlers

Ähnlich wie vor ihm Malewitsch und Fontana, ist Manzoni Schöpfer einer freien Dimension. In seinem gleichnamigen Text stellt er unser bisheriges Kunstverständnis in Frage: „[N]on sono forse espressione, fantasimo, astrazione, vuote finzioni? Non c'è nulla da dire; c'è solo da essere, c'è solo da vivere.“¹¹⁴ Die *Achromes* erfüllen diese Aufgabe in perfektem Maße. Sie stellen ihren Werdegang und ihr Dasein zur Schau, sie leben. Sowohl der Künstler Manzoni als auch dessen Serie der *Achromes* finden ineinander ihre Inspirationsquelle. Beide setzen Arbeitsprozesse fort, die *Achromes*, indem sie sich in dem ihnen eigenen Seinszustand einfinden, Manzoni, indem er durch sie kontinuierlich neue Wege der Schöpfungsgeschichte zu beschreiten sucht. „E neppure ci può preoccupare la coerenza stilistica perché unica nostra preoccupazione può essere solo la continua ricerca, la continua autoanalisi con cui soltanto possiamo arrivare a fondare morfemi “riconoscibili” da tutti nell'ambito della nostra civiltà.”¹¹⁵ Dem Betrachter soll durch die *Achromes* nicht alleine eine neue Weltsicht offenbart werden, sondern in diesem können gleichzeitig Bilder der Erinnerung und des Wiedererkennens wachgerufen werden. Die *Achromes* erinnern an längst vergessene Zeitalter, an eingebüßte Weltbilder und verloren geglaubte Mythen. Sie bieten Platz für Projektionen und Visionen. Manzoni gibt uns hierfür die Möglichkeit:

„Pittori di una visione sempre nuova e irripetibile, per i quali la tela è ogni volta la scena mutevole d'una imprevedibile “Commedia dell'Arte”.

¹¹² Spahn drückt diesen Gedanken so aus: „Während Manzoni die Kunst als solche entmythologisiert, stellt er den Künstler in einer großen Anzahl von Künstlermythen vor. Aus der in den Ritus eingebundenen Rolle als eines Magiers, Schamanen oder Priesters heraus motiviert Manzoni eine Kunst, die sich durch die Haltung des Künstlers definiert. Das Konzept, die Idee des Künstlers gilt Manzoni als kunstkonstituierend.“; aus: SPAHN, S.37.

¹¹³ Manzoni, Per la scoperta di una zona di immagini (1956), in: CELANT, S.73.

¹¹⁴ Manzoni, Libera dimensione (1960), in: CELANT, S.77.

¹¹⁵ Manzoni, L'arte non è vera creazione (1957), in: CELANT, S.74.

Noi affermiamo l'irripetibilità dell'opera d'arte: e che l'essenza della stessa si ponga come "presenza modificante" in un mondo che non necessita più di rappresentazioni celebrative ma di presenza."¹¹⁶

Die Intention des Künstlers ist nicht nur anhand dieser Worte deutlich geworden, sondern vor allem bereits durch die vorangegangenen Kapitel. Was an dieser Stelle als nicht zu vernachlässigende Größe unterstützend herangezogen werden muß, ist die Wirkung auf den Betrachter angesichts der weißfarbenen Werke Manzonis.

C. IV. 3. 2. Über die Wirkung auf den Betrachter

Agnetti glaubt, daß es für die Arbeiten Manzonis nicht wichtig sei, wie diese von einem Publikum rezipiert würden, oder ob jenes die *Achromes* als Bedeutungsträger überhaupt anerkenne:

„Sui suoi quadri si potrebbe parlare a lungo poiché oltre tutto rappresentano il territorio dove maturano i suoi progetti non ancora realizzati. ma evidenziati. e alcuni gesti riempitivi sempre comodi al pubblico avido di nuove sensibilità. Si è già discusso abbastanza. in bianco. in nero. tacendo e imprecando come qualche critico rimasto fuori parentesi. che siano poi oggettualmente qualcosa o niente non ha alcuna importanza per l'etica di Manzoni.“¹¹⁷

Sicherlich hat Agnetti hiermit Recht. Dennoch schließt seine Einschätzung weder die Wirkung der *Achromes* auf den Betrachter, noch die Reaktion desselben darauf aus.

Manzonis *achrome* Arbeiten reagieren nämlich nicht alleine auf des Künstlers Freigabe und damit deren Bestimmung, sich selbsttätig zu gestalten, sondern in ihrem vollendeten Zustand auch auf ihre Umgebung. Sowohl der räumliche Zusammenhang, in den die *Achromes* gestellt werden, als auch die sie umgebende Lichtsituation, ferner die damit einhergehenden Vibrationen als optisches Signal und die Bewegung des Betrachters beeinflussen die Rezeption der Werke.¹¹⁸ Der Rezipient steht nun nicht mehr nur in frontaler Position vor einer Bildwand, um einen wie auch immer gearteten deskriptiven Inhalt zu erfassen. Ginge es alleine um den inhaltsbezogenen Nennwert eines *Achromes*, wäre bereits ein Vorbeiflanieren an der Ausstellungswand ausreichend zur Erfassung der Information. Kombiniert man beides – ein Verharren vor dem Objekt und ein sich davor bewegen – stellt sich der größtmögliche Erfahrungswert ein. Mehr als in figurativen Bildwelten bewegen sich das *achrome* oder monochrome Werk und der Bildbetrachter in jeweils autonomen Dimensionen, nehmen

¹¹⁶ Manzoni, *Contro lo stile* (1957), in: CELANT, S.75.

¹¹⁷ Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.33.

¹¹⁸ Vgl. auch: Kultermann, Udo, in: BERN (Ausst.kat.), n.p.

getrennte Positionen ein.¹¹⁹ Für den Betrachter ist es desweiteren ungewöhnlich, sich weit entfernt von inhaltlichen Aspekten mit der reinen Materialität der *Achromes* beschäftigen zu müssen. Läßt man diese auf sich einwirken, werden auch für den Laien durchaus ästhetische Qualitäten erkennbar. Sensorische und sogar dekorative Merkmale bilden einen wichtigen Faktor in der Rezeption der *Achromes*. Sei es, daß die Faltungen ein rhythmisches Erlebnis auslösen, oder die analoge Reihung der Wattequadrate und der Brötchen gefällt; sei es, daß man sich versucht fühlt, das plüschige Geflecht des Kaninchenfells zu ergründen oder sich am liebsten in eines der mit Polyester bestückten, wolkigen *Achromes* vertiefen wollte.

Dies alles sind Rezeptionsmöglichkeiten, welche sich alleine auf die Wahrnehmung äußerer Gegebenheiten – Material, Licht- und Hängungsbedingungen, die Position des Betrachters – konzentrieren. Jedoch darf das assoziative Verhalten des Rezipienten vor weißen Bildwerken nicht außer Acht gelassen werden. Messler verweist deshalb darauf, daß

„Bildoberfläche und Material [...] miteinander deckungsgleich [sind]. Formal ist das Bild damit weitgehend beschrieben. Der Betrachter aber muß Stellung beziehen. Denn das Bild polarisiert seine Wahrnehmung. Entweder ist das Bild in seinen Augen ‚nichts‘, oder es ist tiefgründigster und vielschichtigster Ausdruck seines eigenen Wesens. Es ist auf jeden Fall frei. Es lebt in und von der Zurückweisung spekulativer Bedeutungen und Inhalte, es repräsentiert nichts, sondern es ist das, was es zeigt. Sein Thema ist die konkreteste Form seiner eigenen Identität, die in ihrer Wirkung auf den Betrachter dessen eigenes Denken wiederum unendlich frei macht.“¹²⁰

Von Manzoni bezweckt oder nicht, Interpretationen bleiben deshalb nicht aus. Wenn diese einzig auf die dem Bildträger innewohnenden Themen fokussieren, wäre einer Deutung der *Achromes* schnell ein Ende gesetzt. Die Bedeutung und Botschaft der weißfarbenen Arbeiten Manzonis aber ist – wie oben aufgezeigt – vorhanden und vermag den Betrachter ebenso in ihren Bann zu ziehen. Bleyl beschreibt dieses Phänomen wie folgt: „Verstehen setzt aber nicht WIEDERerkennen voraus, mit dem sich Erklärung begnügen könnte, sondern Erkennen, also eine originäre Leistung. Es erfordert gerade nicht den distanzierten, unbeteiligten („objektiven“) Betrachter, sondern denjenigen, der sich den Phänomenen ganz aussetzt und nur auf diese Weise zur Erfahrung und Erkenntnis gelangt.“¹²¹

Manzoni betont deshalb in seinen Schriften die psychologische Erfahrungsebene eines Betrachters vor seinen *Achromes*. „Il fondamento di valore universale dell’arte ci è dato, oggi, dalla psicologia. Questa è la base comune che permette nell’arte di immergere le sue radici nell’origine prima di tutti gli uomini e di scoprire i miti primari dell’umanità.“¹²² Die von

¹¹⁹ Vgl. auch: Celant, Germano, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Manzoni, 1973, n.p.

¹²⁰ Messler, Norbert, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Denk-Bilder, 1991, S.20.

¹²¹ BLEYL, S.15.

¹²² Manzoni, Per la scoperta di una zona di immagini (1957), in: CELANT, S.73.

Manzoni angestrebten Primärwelten müssen sowohl im Geiste des Künstlers als auch des Betrachters bereits gesät sein, um impulsiv aus diesem hervorzubrechen zu können, beziehungsweise vom Betrachter wiedererkannt zu werden. Alleine diese Gemeinsamkeit sei es, die eine Identität zwischen Künstler und Betrachter zustandebringe. Dies sei die Voraussetzung zum Verständnis der *Achromes*:

„L’opera d’arte trae la sua origine da un impulso inconscio che scaturisce da un substrato collettivo di valore universale, comune a tutti gli uomini, da cui essi attingono i loro gesti, e da cui l’artista ricava le „arcai“ dell’esistenza organica. Ciascun uomo estrae l’elemento umano di sé da questa base senza rendersene conto in modo elementare ed immediato. Per l’artista si tratta di una immersione cosciente in se stesso, per cui, superato ciò che è individuale e contingente, egli affonda fino a giungere al vivo germe della umana totalità. Tutto quello che vi è di comunicabile per la umanità, è qui che si ricava, ed attraverso la scoperta del substrato psichico comune a tutti gli uomini si rende possibile il rapporto autore-opera-spettatore.“¹²³

C. IV. 3. 3. Eine Bewertung aus Sicht der Kunstgeschichte

In der Beurteilung der *Achromes* von Manzoni scheiden sich die Geister vehement. Die einen betrachten es als völlig unzeitgemäß und dem Werk als nicht angemessen, unterstellte man den weißfarbenen Arbeiten Manzonis eine inhaltlich-assoziative Bedeutungsebene. Die Gegner dieser Auffassung empfinden die Materialität der *Achromes* als nebensächlich und können sich eine Bildwelt ohne thematische Bezüge nicht vorstellen. Nur wenige beschreiten in ihrem Urteil einen Mittelweg, indem beide Aspekte, der materialhafte Charakter und die assoziative Wirkung der *Achromes*, als gleichermaßen bedeutsam erwogen werden. Manzonis Ausführung der *achromen* Bildfläche ist leicht zu instrumentalisieren, da gedanklich ausfüllbar: „Nel discorso incombente; consumato, strumentalizzato forse.“¹²⁴

Dies tut Bleyl nicht, wenn er schreibt: „Der Betrachter muß das Gebilde akzeptieren als das, was es ist, und sonst nichts. Er sieht eine weiße Fläche, nimmt ihre Differenzierung wahr, nicht aber Farbe oder gar Malerei.“¹²⁵ Manzoni benutzt nicht das verwendete Material, um etwas zur Darstellung zu bringen, sondern stellt vielmehr die Materialien zur Schau. Celant bezeichnet dies als „autosignifikante Wesenheit“¹²⁶ der *Achromes*. Oftmals wird darauf verwiesen, daß Manzoni weder persönliche Gefühle vermitteln will, noch seine Kunst im missionarischen Sinne mit einer politischen, gesellschaftlichen oder anderweitig ideologisch

¹²³ Manzoni, Per la scoperta di una zona di immagini (1957), in: CELANT, S.73.

¹²⁴ Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.28.

¹²⁵ BLEYL, S.69.

¹²⁶ Celant, Germano, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Manzoni, 1973, n.p.

geprägten Botschaft auflädt. Manzoni will kein Weltverbesserer sein.¹²⁷ Spahn ist sehr explizit in ihren Worten:

„Intendiert waren die ‚Achromes‘ folglich nicht als die künstlerische Transformation einer außerbildlichen Realität, sondern als eine Art Tautologie. Diese Arbeiten sollen nur als das erscheinen, was sie sind, als weiße und regelmäßig strukturierte Gips- oder Kaolinbilder. Sie verweisen auf keine außerbildliche Realität oder Befindlichkeit, ‚übersetzen‘ keine Vorstellungswelt des Künstlers ins Bild, sondern stellen eine durch Reduktion gewonnene Hinterfragung der Gattung der Malerei vor. [...]

Die ‚Achromes‘ wirken intensiv durch ihre Materialität und sind in dieser ins Auge springenden Dinglichkeit nicht als ‚unbeschriebenes Blatt‘ aufzufassen. Die Leere der Bildfläche bietet sich daher dem Betrachter nicht als Projektionsfläche eigener Phantasien an. Auch die Strukturierung der Arbeiten durch Falten oder aneinandergefügte Leinwandquadrate verhindert eine solche Perspektive. Die leere, weiße Bildfläche verweist dadurch wiederum nur auf sich selbst.“¹²⁸

In diesem Sinne bewahren Manzonis *Achromes* ihren autonomen Charakter.

Dennoch entdecken viele in den *Achromes* neben deren materialhaften Eigenschaften und visuellen Herausforderung darüber hinausgehende inhaltliche Verweise. Daß diese Argumente fundiert und durchaus legitim sind, wurde bereits im Verlauf dieser Studie bewiesen. Die *Achromes* stehen gleichermaßen für ihre Materialität und für ihr dadurch bedingtes Eigenleben.¹²⁹ Hier befindet sich der Anknüpfungspunkt zum Betrachter, der diese Geste in ihrer simplen Faktizität wahrnimmt, unter Umständen auch eine Botschaft darin verifiziert sehen möchte, und in Verbindung mit dem gesamten Werkkomplex des Künstlers dessen geistreichen Humor zu erkennen vermag. Besonders letztere Eigenschaft schätzt der holländische Künstlerkollege Henk Peeters an Manzonis Werk:

„Nein, ich fühle mich am meisten mit den Mailändern verwandt, vor allem mit Manzoni durch das Spielerische, durch die Ironisierung. Diese Italiener haben immer so etwas Klares und Deutliches an sich. Das kommt wahrscheinlich auch durch das ‚Renaissance-Bild‘, das wir von ihnen haben. Und in ihrer modernen Kunst steckt sie auch, diese klare Schönheit; ihre Werke sind nie trübe oder schwül. Manzonis Werk ist von einer durchsichtigen Beschaffenheit. Und nicht zu vergessen, es ist sehr irdisch, denke nur an diese Eier und an jene Dosen mit seiner eigenen Scheiße. Dieser Humor gefiel mir, und den hatte Klein bestimmt nicht. Er konnte die Italiener nicht leiden. Ihm konnte es nicht erhaben genug sein.“¹³⁰

Damit charakterisiert Peeters trefflich das Oeuvre Manzonis. Der Italiener nahm sich des schwierigen Unterfangens der Kunstszene der 1960er Jahre an, nämlich, den Betrachter für

¹²⁷ Vgl. u.a.: SPAHN, S.3, S.9 sowie S.59.

¹²⁸ SPAHN, S.22; vgl. hierzu auch: Celant, Germano, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Manzoni, 1973, n.p.; TEUBER, S.170-171 sowie WEMBER, Paul, Von der Ein-Stimmung der Farbe bis zur Einfarbigkeit. Gedanken zur Monochromie der 50er und 60er Jahre, in: Pantheon, 32, 1974, S.162-165, hier S.163.

¹²⁹ Vgl. auch: Celant, Germano, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Manzoni, 1973, n.p.

¹³⁰ Peeters, Henk, „Nul“ lebe hoch, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), Nul, 1993, S.94-101, hier S.97.

neue Ideen und Konzepte zu sensibilisieren. Die neue Kunst setzte sich vermehrt mit ungewöhnlichen Materialien auseinander, die wiederum selbst Thema der Arbeiten wurden; für den Betrachter bedeutet dies, sein Auge zunächst an das Erkennen und Nachvollziehen offenkundiger Gegebenheiten, ja, beinahe trivialer Fakten zu schulen. Gleichzeitig muß sich der Rezipient den ästhetischen Qualitäten öffnen; dies schließt eine emotionale Erfahrung der weißen Arbeiten nicht aus. Die hohe Schule ist es, all dies in sich aufnehmen zu lernen, um die *Achromes* auf sich wirken lassen zu können.¹³¹ Ebenso, keine Erklärungsversuche zu unternehmen, muß als berechtigt gelten:

„Gli *achromes* stessi sembrano infatti appartenere ad una produzione inespressiva ad un mondo ancora da dichiarare. non possono essere esposti ad una speculazione e soprattutto non possono sperare in una rivelazione di scuola di fantastiche. sono quel che sono e basta.“¹³²

C. IV. 4. Referenzen und Differenzen

C. IV. 4. 1. Referenzen des Künstlers

Manzoni selbst sah seine künstlerischen Wurzeln zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In seinem Text „Contro lo stile“ aus dem Jahr 1957 beschreibt der Italiener, wie sich die Kunst des „Anti-Stils“ entwickelt habe und gegen die klassischen Gattungen in der bildenden Kunst wandte. Das Aufbrechen von Konventionen und Klischees schaffe der Kunst lang benötigte Freiräume. Beteiligt an der Emanzipation der Künste seien der Impressionismus noch vor der Jahrhundertwende, danach der Kubismus und der Futurismus. Nach Erreichung der Abstraktion wollten Manzoni und seine Zeitgenossen nun den endgültigen Schritt nicht alleine in die Gegenstandslosigkeit wagen, sondern eine monochrome Position vertreten, die gänzlich ohne jeglichen Stil auskommen sollte: „dopo ciò non resta che la tabula rasa o i rotoli di tappezzeria di Capogrossi. Tappezzieri o pittori: bisogna scegliere.“¹³³

Mitstreiter, die ähnliche Absichten verfolgten, fehlten in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg nicht. Manzoni war sich durchaus analoger Bestrebungen bewußt. Solche waren auch besonders unter den Amerikanern zu erkennen. Cage komponiert 1952 sein lautloses Stück *4'33''*, welches in seinem Schweigen eine musikalische Pause mimit.¹³⁴ Im Jahr davor malt Rauschenberg seine „White Paintings“ und auch Sam Francis beginnt an Werken in

¹³¹ Vgl. auch: Battcock, Gregory, *The Warhol-Generation*, in: BATTCKOCK 1973, S.21-28, hier S.23.

¹³² Agnetti, Vincenzo, in: CELANT, S.33.

¹³³ Manzoni, *Contro lo stile* (1957), in: CELANT, S.75.

¹³⁴ Manzoni verfaßt 1959 für die Zeitschrift „Azimuth 1“ einen Artikel, der die Leere bei Cage thematisiert; vgl.: SPAHN, S.30.

weiß-grauer Farbigkeit zu arbeiten. Aber auch auf dem europäischen Kontinent wird monochrom gearbeitet. In Deutschland entstehen 1956 Ueckers erste weißfarbene Nagelbilder; zusammen mit Piene und Mack gründet er zwei Jahre später die deutsche Variante der Gruppe ZERO. 1960 formiert sich in Holland die entsprechende Bewegung Nul. Yves Klein läßt sich in Frankreich IK-Blau patentieren und nutzt es in seinen monochromen Bildern. Und auch in Italien gab es Vorbilder, denen Manzoni nahestand. Seinen Landsmann Castellani bewunderte er, stellte zusammen mit ihm aus und ging über weite Strecken konform mit ihm – sowohl in den bildnerischen Methoden als auch im Ausstellungswesen.¹³⁵ Die Materialqualitäten der Arbeiten Alberto Burris¹³⁶ beeindruckten Manzoni ebenso sehr, wie die Person und Arbeitsweise eines Fontana. Manzoni begann Ende 1956 mit seinen *achromen* Bildern.¹³⁷

Die Gruppe ZERO hier nur kurz zu erwähnen, würde ihrem Einfluss auf Manzoni nicht gerecht. Wie Manzoni planten die deutschen Künstler zu einem ähnlichen Zeitpunkt die Eroberung der Kunstszene mit weißfarbenem Material, beweglichen Arbeiten und dem Licht.¹³⁸ Es entstanden in der deutschen Variante zwar im Gegensatz zu Manzoni kinetische Objekte, die nichts desto weniger Eindruck auf diesen machten – und umgekehrt. Die Holländer sind in ihrer Arbeitsweise dem Italiener sehr viel näher. Wie Manzoni befürworteten sie eine „demokratische Kunst“, in der keinerlei Einmischung von Seiten des Künstlers mehr erwünscht ist. Auch anhand der folgenden Aussage kann Manzoni mit den Zero-Künstlern in Verbindung gebracht werden.

„Zero möchte keine geometrische Konstruktion bieten, benutzt aber die Geometrie, um einen Standpunkt zu erläutern. Der geometrische Aspekt Zeros entsteht aus dem Element der Wiederholung, aus den Reihungen. Diese Ordnung geht aus der Notwendigkeit hervor, Präferenzen zu meiden. Bevorzugung bestimmter Stellen und Punkte im Kunstwerk fehlt; das ist wesentlich für Zero und notwendig, um isolierte Realität zu vermitteln.“¹³⁹

¹³⁵ Vgl. u.a.: Weitemeier-Steckel, Hannah, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.26 sowie Kapitel C.IV.1.1. Vor und nach dem Abendmahl dieser Arbeit.

¹³⁶ Vgl.: SPAHN, S.33. Dessen weißes Objekt aus zerrissenen Hemden sowie ein monochrom-schwarzes Bild sieht Manzoni 1957 in der Galleria del Naviglio in Mailand; vgl.: Weitemeier-Steckel, Hannah, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.26. In den 1960ern explodiert das Ausstellungswesen die Monochromie im allgemeinen und die weißfarbene Monochromie im besonderen betreffend geradezu: Düsseldorf zeigt im Februar 1965 die Schau „Weiß auf Weiß“, im Jahr darauf verzeichnet Rom die Ausstellung „Bianco + bianco“, ebenfalls 1966 zeigt die Kunsthalle Bern „Weiß auf Weiß“ und es folgt Venedig im selben Jahr mit „Bianco su bianco“; vgl.: SPAHN, S.31.

¹³⁷ An dieser Stelle soll auf den aus Manzoni's Heimatstadt stammenden Enea Ferrari verwiesen werden, der vorgibt, bereits 1934 weiß-monochrome Arbeiten angefertigt zu haben. Der „Herald Tribune“ zitiert ihn als Lehrer Manzoni's und Kleins. Später stellt sich heraus, daß man einem Betrüger aufgesessen war; vgl.: MORRIS (Art.), S.247.

¹³⁸ Vgl. hierzu auch das Kapitel zur Fallstudie Lucio Fontana: C.III.4.2. Referenzen und Differenzen unter Zeitgenossen.

¹³⁹ Schoonhoven, Jan, Zero, in: ESSLINGEN (Ausstkat.), Nul, 1993, S.109.

Schoonhoven entsagt auch deswegen wie Manzoni der Farbe. Jegliche Darstellung und jeglicher psychologisch motivierter Ausdruck entfallen.¹⁴⁰ An anderer Stelle wurde jedoch auch bereits auf die möglichen religiösen Konnotationen der Arbeiten Manzonis verwiesen.¹⁴¹ Daß ein religiöser Kontext oben Gesagtes nicht ausschließen muß, beweisen folgende Überlegungen Schoonhovens: „In der Zero-Periode mußten meine Reliefs weiß sein, das war nun einmal das Dogma. Manche meiner informellen Reliefs waren grau. Ich habe sie einfach weiß gemalt, und so wurden sie zu ‚Nul‘-Werken. Sie sahen erst wie Barockdecken aus. Erst nach 1955 arbeitete ich ganz abstrakt. Mein Ideal war die reine, weiße Kirche.“ Und weiter:

„Von meiner späteren Gewohnheit, die katholische Kirche zu besuchen, wollte Anita (Ehefrau, d.V.) nichts wissen. Wenn ich dorthin gehen wollte, sagte sie immer: ‚Mach nur, daß du ins Bett kommst, du bist ja wieder besoffen.‘ Aber mir gefielen die Rituale. Ich liebte vor allem den Gregorianischen Gesang. Wenn er gut ausgeführt wird, klingt er eigentlich ganz exakt. Was mir außerdem an der katholischen Kirche gefiel, war die Tatsache, daß es eine echte Volkskirche war. Sowohl das einfache Volk, als auch die reichen Leute kamen dort zusammen. Ich saß meistens ganz hinten bei den Heiden. Ich gehörte nicht dazu, aber ich genoß es sehr.“¹⁴²

Beide Aussagen verstärken die Vermutung eines ähnlich gearteten Impulses bei Manzoni. Auch ihm sind weder die rituellen Gepflogenheiten der Kirche fremd, noch schließt er die religiöse Konnotation der Farbe Weiß aus.

Auch andere Künstler der Bewegung Nul standen in tatsächlichem und engem geistigen Kontakt zu Manzoni.¹⁴³ Peeters hatte wie Manzoni die Idee, in seinen Arbeiten mit Wattebauschen zu agieren.¹⁴⁴ Er vertritt damit denselben Gedanken wie sein Künstlerkollege Henderikse:

„Was mein eigenes Werk betrifft: Ich war dagegen, daß die Persönlichkeit des Gestalters *zu viel* aus dem Werk hervortreten würde. [...] Es sollte anonym sein. [...] Ich wollte anonyme Kunst, die im Prinzip jedermann gestalten konnte. Aber nicht im Sinne von ‚Kunst für das Volk‘, so eine optimistische Auffassung hatte ich nicht. Vom [sic!] Anfang an wusste ich schon, daß Kunst weiterhin eine elitäre Angelegenheit sein würde, und daß ich daran nichts ändern könnte. Sogar die populärste Ausstellung zieht weniger Besucher an als ein Baseballmatch.“

¹⁴⁰ Schoonhoven, Jan, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), Nul, 1993, S.119: „Alle Kunst ist natürlich Illusion, aber ich wollte die größtmögliche Reinheit erreichen. Aus diesem Grund verwendete ich auch keine Farben mehr. Ich wollte jede Art von Hierarchie, jedes Zentrum vermeiden. Deshalb wird mein Werk wohl ‚demokratisch‘ genannt, aber von mir aus könnte man es genauso gut ‚faschistisch‘ nennen. ‚Alles ist rein und sauber, nicht?‘ Es ist bei abstrakter Kunst ein merkwürdiges Phänomen, daß jedermann in ihr etwas anderes sehen kann. In vielen Leuten löst mein Werk das Bedürfnis aus, sich der Kontemplation hinzugeben. Von mir aus, sie dürfen es interpretieren, wie immer sie wollen.“; vgl. auch: SPAHN, S.31.

¹⁴¹ Vgl. hierzu Kapitel C.IV.2.2.3. Schöpfungsgeschichte neu schreiben.

¹⁴² Schoonhoven, Jan, in: ESSLINGEN, (Ausst.kat.), Nul, 1993, S.117 sowie S.121.

¹⁴³ Über einen Freund, der ein Transportunternehmen leitete, gelangt Manzoni ohne weiteres nach Rotterdam und knüpft dort mit den Nul-Künstlern Kontakt, vgl.: Peeters, Henk, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), Nul, 1993, S.97.

¹⁴⁴ Vgl.: Kleber, Bernhard, Nul, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), Nul, 1993, S.10-15, hier S.13.

Henk [Peeters, d.V.] war viel idealistischer als ich. Ich halte das Schaffen von Kunst für genau so persönlich wie Kekse backen. Es scheint mir schwieriger, einen Zug fahren zu lassen als Kunst darzustellen.“¹⁴⁵

Viele Worte und Werke einen die Bestrebungen der niederländischen Nul-Gruppe mit dem Italiener Manzoni. Liest man folgende Zeilen von Peeters, könnte man den Eindruck gewinnen, daß die Künstler allesamt einer einzigen Formation angehörten: „Mit ‚Nul‘ wollten wir einen Neubeginn machen! Aus dem Nichts heraus. Es war buchstäblich ein ‚Nullpunkt‘, der Beginn einer neuen Kunstgeschichte.“¹⁴⁶ Diese Formulierung könnte genauso gut Manzonis Schriften entnommen sein. Es scheint, als habe nur die geographische Entfernung dazu geführt, daß Manzoni nicht Teil der Nul-Bewegung war.

Manzoni und Fontana hingegen sind tatsächliche Landsleute und gehörten dennoch nicht derselben Gruppierungen an. Manzoni war kein Spezialist und auch sonst wenig an gemeinschaftlichen Künstlervereinigungen interessiert. Liaisons dieser Art beendete Manzoni jeweils nach kurzer Zeit.¹⁴⁷ Das hinderte ihn nicht daran, sich den Ideen des Älteren verbunden zu zeigen. Auch Fontana sieht Anknüpfungspunkte zwischen ihrer beider Werk:

„Erst mit Klein und seinem Blau, das eine wirkliche Dimension darstellt, wird die Sache eine von Bedeutung ... Er hat den Raum als Dimension erahnt, aber die, die ihn wirklich verstanden haben, glaube mir, das waren Manzoni und ich: Manzoni mit seiner unendlichen Linie, die bis jetzt niemand übertroffen hat, denn trotz des ganzen Experimentierens heutzutage bleibt das nach wie vor die größte Entdeckung – und ich mit dem Loch.“¹⁴⁸

Die Bewunderung Fontanas für seinen Künstlerkollegen wurde nicht nur von fern möglich, denn die beiden pflegten guten Kontakt und stellten auch zusammen aus.¹⁴⁹ Manzoni schätzte an Fontana dessen reflektierten und avantgardistischen Umgang mit der Leinwand. Wie er selbst, verzichtet Fontana auf die Darstellung und wendet sich von der bürgerlichen Auffassung und der Malerei auf der Leinwand ab, indem er sie durchbricht.¹⁵⁰ Die namenlosen Weiten dahinter sind vergleichbar mit der unmeßbare Länge der *Linee* Manzonis; Fontanas Einschneiden in die Leinwand ist für viele so unverständlich, wie Manzonis in Dosen erhältliche *Künstlerscheiße*; die *Concetti spaziali*. Attese Fontanas auf weißem Grund ähneln den Erwartungen, die Manzoni an seine *Achromes* stellt. Beide legen Wert auf das von ihnen benutzte Material und ihre daran geübte Geste. „Stärker als das vollendete Kunstwerk gibt die künstlerische Schaffensgeste Auskunft über den Künstler. Die Handlung ist

¹⁴⁵ Henderikse, Jan, Holland durch ein Fernglas, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), Nul, 1993, S.70-75, hier S.75.

¹⁴⁶ Peeters, Henk, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), Nul, 1993, S.95.

¹⁴⁷ Vgl. hierzu die Teilhabe an der Bewegung der „Nucleari“ und der Zusammenarbeit mit Castellani in Kapitel C.IV.1.1. Vor und nach dem Abendmahl.

¹⁴⁸ Fontana, in: LONZI, S.106-107.

¹⁴⁹ Vgl.: Manzoni, Da Milano (1959), in: CELANT, S.76.

¹⁵⁰ Vgl. auch: SPAHN, S.27.

untrennbar mit dem Handelnden verknüpft.“¹⁵¹ Die weißfarbenen Arbeiten beider rufen im Betrachter den Wunsch nach einer Projektion und der Suche nach über die Bildfläche hinausreichender Erfüllung wach.

In einen erweiterten Rahmen gestellt, trifft letzteres Kriterium auch auf Malewitsch zu. Manzoni, Fontana und auch Malewitsch erweitern gleichermaßen den Bildträger. Malewitsch als erster, indem er in Weiß malt und suprematistische Elemente – im *Weißes Quadrat auf weißem Grund* ebenfalls weißfarben – setzt und diese in unüberschaubare Dimensionen streben läßt; Fontana, indem er die weiße Leinwand als alleinigen Bedeutungsträger verwirft und jenseits dieser Fläche nach Ausdehnung sucht; und Manzoni, indem er mit seinen *Achromes* expandierende räumliche Situationen suggeriert.¹⁵²

C. IV. 4. 2. Differenzen unter Zeitgenossen

Im Gegensatz zu Malewitsch, welcher im vorangehenden Kapitel in inhaltlicher und formeller Bindung zu Manzoni benannt wurde, präsentiert Manzoni in seinen *Achromes* zwar den sich ausdehnenden Raum, jedoch erzeugt er diesen nicht wie Malewitsch anhand von umherschweifenden geometrischen Elementen auf der Bildfläche.¹⁵³ Manzoni erreicht dies durch die Strukturierung und durchwegs monochrome Gestaltung seiner Arbeiten. Darin ähnelt Manzoni eher der Auffassung und Ausführung räumlichen Denkens des Franzosen Yves Klein.¹⁵⁴ Es ist also nicht verwunderlich, daß Manzoni der erste Käufer eines der ultramarinfarbenen Monochromien des Franzosen ist.¹⁵⁵ Klein drückt sich jedoch nicht alleine in Blau aus, sondern geht auch über zu anderen Farben: Rosé und Gold, das sogenannte „Manogold“. Manzoni tut es dem Franzosen gleich und integriert in seine Reihe der *Achromes* eine goldfarbene Tafel, indem er die grobe Leinwandstruktur in Gold taucht, ohne aber den Wunsch zu hegen, im Sinne der Alchimisten in die Transzendenz vorzudringen.¹⁵⁶ Es ist desweiteren überliefert, daß Manzoni Klein folgenden Vorschlag machte: „Sie sind ‚le monochrome bleu‘, ich bin ‚le monochrome blanc‘, wir sollten zusammenarbeiten.“¹⁵⁷ Zu

¹⁵¹ Manzoni, in: SPAHN, S.67.

¹⁵² Vgl. auch: SPAHN, S.29.

¹⁵³ Vgl. hierzu Kapitel C.II.2.2.3. Malpraxis: Pigmente – Technik – Faktor der Malewitsch-Studie und C.IV.2.2.2. Die weiße Materialität der *Achromes* in diesem Abschnitt.

¹⁵⁴ Vgl. auch: Pincus-Witten, Robert und Prokopoff, Stephen S., in: CHICAGO (Ausst.kat.), n.p.

¹⁵⁵ Es handelt sich um eine Arbeit Kleins aus der Ausstellung in der Galerie Apollinaire im Jahr 1957; vgl.: DE SANNA, S.177.

¹⁵⁶ Vgl.: EPPERLEIN, S.86.

¹⁵⁷ Damsch-Wiehager vermerkt diese Bemerkung für den Mai des Jahres 1961; vgl.: Damsch-Wiehager, Renate, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), ZERO, 1997, S.238 sowie Engler, Martin, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), ZERO, 1997, S.46.

einer Zusammenarbeit zwischen Klein und Manzoni kam es jedoch nie. Dies ist verständlich, betrachtet man die sie trennenden Aspekte.

Ein scheinbar sie einendes Konzept sind die Skulpturen aus Luft. Es handelt sich hierbei in beiden Fällen um „[u]na sfera sostenuta sospesa da un getto d'aria.“¹⁵⁸ Manzonis Gedanke kam lediglich durch die in den vorhergehenden Kapiteln beschriebenen Arbeiten zum Ausdruck. Klein fertigt tatsächlich eine nach Manzoni definierte Skulptur an.¹⁵⁹ Manzoni ist der Ideengeber, Klein der Ausführende. Dieses Trauma beschreibt der Nouveau Réaliste und damit Klein verbundene Pierre Restany wie folgt:

„[Manzonis] Mimetismus steht immer im Schatten Kleins. Manzoni wird dies klar, als er 1957 in Mailand die *Monochromes bleus* sieht. Die kleine Geschichte behält von Manzoni, daß die achromen nach den monochromen Bildern kommen, Scheiße auf die Leere folgt. Zu seinem Pech wurde er 1933, fünf Jahre nach Klein geboren und starb 1963, ein Jahr nach ihm. Er ging von der blauen Periode aus, die er unglücklicherweise erst sehr spät (1957) entdeckte. Manzoni holte diesen Rückstand nie auf und blieb der ewige Zweite.“¹⁶⁰

Diese Rückständigkeit Manzonis mag bezweifelt werden. Jedoch nicht die frappierenden Unterschiede im Werk des Italieners im Vergleich zu den Konzepten eines Yves Klein. Dies beginnt in der Nutzung der jeweiligen Farbigkeit, Blau und Weiß, beziehungsweise *achrom*. Beide sind sich einig in der nicht malerischen Nutzung der Farbe. Beide beschränken sich mehr oder weniger auf nur eine Farbe. Klein nutzt die Farbe Blau und bezeichnet diese als IKB; Manzoni nutzt die Farbe Weiß und schafft *achrome* Bilder. Im Gegensatz zu Manzoni beruft sich Klein von vornherein auf die symbolischen Qualitäten und Traditionen der blauen Farbe. Blau dient bei Klein als Projektionsfläche der Psyche, ist Kontemplationsobjekt und soll den Betrachter zu einer sinnlichen Teilhabe am kosmischen Geschehen animieren.¹⁶¹ Blau sind der Himmel und das Meer und ist im Sinne Kleins Ausdruck freier Sensibilität.¹⁶² Gerade die explizite Betonung der Symbolhaftigkeit einzelner Farben unterscheidet Klein von Manzoni: „Während Manzoni auf Farbigkeit vollständig verzichtet und die Reduktion des Gemäldes auf seine Grundlagen anstrebte, legte Klein gerade auf den symbolischen Gehalt seiner blauen Monochrome größten Wert.“¹⁶³ Die Unterschiede zwischen Klein und Manzoni sind letzten Endes eindeutig festzulegen. Kleins Monochromien sind vorwiegend blau, später

¹⁵⁸ Manzoni, *Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti* (1962), in: CELANT, S.79.

¹⁵⁹ Interessanterweise werden zu Kleins Plastik unterschiedliche Entstehungsdaten angegeben, wodurch nicht ersichtlich wird, ob Klein von Manzonis Überlegungen oder umgekehrt profitiert haben könnten; vgl.: CELANT, S.20 und WEITEMEIER, Hannah, *Yves Klein. 1928-1962. International Klein Blue*, Köln 1994, S.82.

¹⁶⁰ Restany, Pierre, 1960: *Das Jahr ohne Grenzen*, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), ZERO, 1997, S.14-19, hier S.17.

¹⁶¹ Vgl.: BLEYL, S.69.

¹⁶² Vgl.: Engler, Martin, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), ZERO, 1997, S.46.

¹⁶³ SPAHN, S.25.

rosa und gold. Manzoni's Arbeiten sind zwar beinahe durchwegs weißfarben, aber der Künstler bezeichnet sie als *achrom*. Der Franzose übernimmt selbst die Herstellung seines blauen Farbtons und beschäftigt sich so in altmeisterlicher Manier mit dem Pigment und dessen Qualitäten. Seine wertvollen Materialien trägt Klein in mühsamer Handarbeit auf der Leinwand auf. Manzoni hingegen nutzt kunstfremdes Material, welches größtenteils industriell hergestellt wird und vom Künstler lediglich erworben werden muß.¹⁶⁴ Während Klein den Gestaltungsprozeß mit seinen Händen beeinflusst und lenkt, überläßt Manzoni seine Materialien sich selbst; der Gestaltungsprozeß der *Achromes* stimmt mit ihrem Trocknungsprozeß überein. Somit kann behauptet werden, daß Klein einen weitaus engeren und emotionaleren Kontakt zu seinen Arbeiten besitzt, als dies Manzoni mit seinen *Achromes* bezweckt. Klein sensibilisiert seine Leinwände und möchte diesen Prozeß auch auf den Betrachter übertragen wissen. Manzoni entzaubert seine Bildflächen und Objekte, indem er sie zu *Achromes* werden läßt, die sich von der Künstlerhand und -seele durch einen selbständigen Prozeß emanzipieren. Kleins blaue Monochromien lassen den Betrachter und den Künstler eins werden. Manzoni's *Achromes* distanzieren sich sowohl vom Künstler als auch vom Betrachter.

Klein und Manzoni ähneln sich dementsprechend höchstens auf den ersten Blick. Der zweite gibt preis, daß zwischen den beiden eine große Distanz liegt.

C. IV. 4. 3. Vorläufiges Resümee

Wie aufgezeigt, können vielerlei Referenzen zu Vorgängern und Zeitgenossen für Manzoni's Kunstentwicklung genannt werden, aber ebensolche Differenzen. Manzoni's Oeuvre war vielen anderen der damaligen Kunstszene voraus. In den 1960er Jahren entwickelte er sich zu einer der radikalsten Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit. Mit der *Merda d'artista* schockierte und amüsierte Manzoni, seine Linien und Luftskulpturen förderten abermals neue Möglichkeiten der Vermittlung zutage und hinterfragten die Wahrheiten und Begreifbarkeit, wie auch Begrifflichkeiten und Verkäuflichkeit von Kunst. Ähnliche Probleme und gleichzeitig Lösungen bietet Manzoni durch die Erhebung des Menschen zu Kunstwerken. Seine *Achromes* aber stellen einerseits die anspruchloseste Möglichkeit der künstlerischen Gestaltung von Materialien dar, andererseits das bislang effektivste Resultat, das Kunstobjekt nur mehr auf sich selbst zu beziehen. „In der Lösung von der Idee der Selbstverwirklichung in oder durch das Kunstwerk entzieht Manzoni sich den Ansprüchen, die in Europa das Informel

¹⁶⁴ Vgl. auch: Engler, Martin, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), ZERO, 1997, S.46.

und der Tachismus und in Amerika der Abstrakte Expressionismus gesucht hatten.“¹⁶⁵ Obwohl das *Achrome* keinerlei Auskunft über das Innenleben des Künstlers zu geben vermag, kann es selbiges beim Betrachter erzeugen. Dieser ist zurückgeworfen, einerseits auf die alleinige Information der Materialität der weißen Arbeiten und andererseits auf sich selbst, seine Ursprünge und längst vergangene Vorstellungswelten, die er mit der Farbe Weiß konnotiert.

Damit wurde ein dritter, weiß-monochrom arbeitender Künstler vorgestellt. Alle drei – Malewitsch, Fontana und Manzoni – messen der weißen Farbe eine übergeordnete Rolle innerhalb ihres Werkkomplexes bei. Daß sich die einzelnen Persönlichkeiten und auch deren künstlerischer Ausdruck durchaus unterscheiden, kann an diesem Punkt der Untersuchung nicht mehr bestritten werden. Malewitsch vermittelt anhand der weißen Farbe eine definitive Botschaft. Fontanas Botschaft ist eine hinter der weißen Leinwand versteckte Erwartung. Manzoni will mit seinen *Achromes* kein Botschafter mehr sein müssen. Er ist.

¹⁶⁵ TEUBER, S.171; vgl. auch: SPAHN, S.14.

C. V. Robert Ryman: „What you see is what you see“ – und mehr

C. V. 1. Das weiße Werk von Robert Ryman

Ein Kapitel über Robert Rymans Gesamtwerk zu verfassen, um daran – wie in den drei vorhergehenden Studien - ein zweites anzuschließen, welches sich mit den ausschließlich weißen Arbeiten seines Oeuvres befaßt, hätte zur Folge, beide Male dasselbe zu erörtern. Rymans gesamtes Oeuvre ist weiß und bis zum heutigen Tage mißt sich Rymans Lebenswerk daran, die Farbe Weiß in all ihren Facetten zur Anwendung zu bringen. So unentschlossen der Maler zu Beginn seines Lebens agierte, umso bedingungsloser setzte er, einmal damit begonnen, sein malerisches Werk in die Tat um.

Ryman wurde am 30. Mai 1930 in Nashville, Tennessee, geboren.¹ Er studierte zunächst am Polytechnischen Institute in Cookville, später Musik und Saxophon am George Peabody College in Nashville, was ihm während seines Militärdienstes und im Korea Krieg die Tätigkeit als Bläser im Musikcorps ermöglichte. Bis zu dem Zeitpunkt, als Ryman 1952 nach New York City übersiedelte, ergaben sich keinerlei Berührungspunkte mit den bildenden Künsten. In New York arbeitete er, wie viele seiner Künstlerkollegen, unter anderem als Aufsicht im Museum of Modern Art², im Solomon R. Guggenheim Museum, später in der New York Public Library. 1953 suchte Ryman erstmals ein Geschäft für Künstlerbedarf auf und gab ein Jahr später die Musik zugunsten der Malerei endgültig auf. Ohne jemals eine akademische Ausbildung genossen zu haben, faßte Ryman den Entschluß, Künstler zu werden. Diese Entscheidung traf der Amerikaner auf so unspektakuläre und lapidare Weise, wie es hier den Eindruck macht: „The most anticlimactic ‚first step‘. No painful and glorious initiation, no dramatic conversion: Ryman became a painter by impregnation and sheer curiosity.“³

¹ Sofern nicht anders vermerkt, sind Daten zum Leben des Künstlers aus den folgenden Werken entnommen: EDINBURGH (Ausst.kat.), Inverleith House, Royal Botanic Garden Edinburgh, Ryman Paintings and Ryman Exhibitions, 27. Juli – 08. Okt. 2006, hg.v. Christel Sauer, Texte von: Urs Raussmüller und Christel Sauer, Frauenfeld/Basel 2006, S.58-59; LONDON (Ausst.kat.), Tate Gallery, London, und Museum of Modern Art, New York, Robert Ryman, 17. Feb. – 25. April 1993 (London) und 22. Sept. 1993 – 04. Jan. 1994 (New York), Text von: Robert Storr, London 1993, S.210-223; Grundler, Swantje, Biografie, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Haus der Kunst München und Kunstmuseum Bonn, Robert Ryman, 08. Dez. 2000 – 18. Feb. 2001 (München) und 22. März – 27. Mai 2001 (Bonn), hg.v. Haus der Kunst München und Kunstmuseum Bonn, Texte von: Volker Adolphs, Ariane Epars, Swantje Grundler, Clay Ketter, Urs Raussmüller, Barbara Reise, Dieter Ronte, Christel Sauer, Christoph Schreier, Bernhart Schwenk, Christoph Vitali, Albert Weis, Beat Zoderer, Ostfildern 2000, S.160-162 sowie Sauer, Christel, Robert Ryman, Maler, in: PARIS (Ausst.kat.), Espace d'Art Contemporaine (Paris) und Hallen für neue Kunst (Schaffhausen), Robert Ryman, 1991, Texte von: Urs Raussmüller, Robert Ryman, Christel Sauer, Robert Storr, Schaffhausen 1991, S.21-33.

² Vgl. die Angaben zu Flavin in Kapitel C.VI. Dan Flavin: Weiß aus der Steckdose.

³ Bois, Yve-Alain, Surprise and Equanimity, in: NEW YORK (Ausst.kat.), The Pace Gallery, Robert Ryman, New Paintings, 06. April – 10. Mai 1990, Text von: Yve-Alain Bois, New York 1990, n.p.

Mit diesem Entschluß began Ryman zu malen. Erste Arbeiten waren monochrom-grün gehalten und 1955 sowie 1959 entstanden zwei orangefarbene Werke, jeweils *Untitled (Orange painting)* genannt. Weiter fertigte der Amerikaner kleinere Leinwandflächen und Arbeiten aus Papier an, wobei er sich an den unterschiedlichsten Malmaterialien – Graphit, Kasein, Gouache, Öl - versucht. Je nach Pigmentart variiert Ryman seine Art des Farbauftrages. Nach wie vor finden sich Buntfarben in seinen Arbeiten, jedoch immer häufiger unter einer weißfarbenen Schicht an Ölfarbe. Die Pigmente bedecken nicht den gesamten Bildträger und das Weiße nicht gänzlich die darunter eingezogenen Pinselhiebe an blauer, roter und grüner Farbe (Abb.44). Das Resultat sind stark reliefhaft wirkende Oberflächen, in denen auch ab und an der Namenszug des Künstlers als kompositorisches Element auftaucht.

1961 heiratete Ryman die Kunstkritikerin Lucy Lippard und bezog sein erstes Atelier in der Bowery, wo er weiter in kleinem Format und auf ungespannter, loser Leinwand arbeitet. Hiermit bestritt er erste Gruppenausstellungen, unter anderem nahm er teil an der von Dan Flavin im März 1964 kuratierten Schau „Eleven Artists“ in der New Yorker Kaymar Gallery.⁴ Erst seit Mitte der 60er Jahre präzisiert Ryman seine Bildidee. Er verändert seine Arbeitsweisen, wie auch die Auswahl der Materialien. Beeinflusst durch den aufkeimenden Minimalismus, reduziert Ryman den Malakt auf ein Mindestmaß und beginnt, seriell zu arbeiten (Abb.45 und 46). Als Farbträger dienen Ryman von nun an nicht mehr nur Leinwände und Papier in unterschiedlicher Präparation, sondern auch Pappe und Wellkarton, gewalzte Stahlplatten, Mauerputz, Aluminium, Kupfer und Masonit, in späteren Jahren mitunter Holzplatten sowie Fiberglas und das Kunststoffmaterial Lumaticite. Ebenso experimentiert Ryman mit Materialien, welche nicht mehr dem klassischen Repertoire an Pigmenten entsprechen. Zur Anwendung gelangen neben traditionellem Bleistift, Ölfarbe, Kreide und Acrylfarbe, Pigmente in Form von Emailfarbe, Schellack, verschiedenen Harzverbindungen, wie auch eine erweiterte Anzahl an synthetischen Farbstoffen. Die den einzelnen Arbeiten verliehenen Titel korrespondieren mit der Bezeichnung der von Ryman eingesetzten Materialien, sowohl den Malgrund als auch das aufgetragene Material betreffend. Der Künstler unterscheidet so seine Arbeiten eindeutig anhand der verschiedenen Techniken und vermeidet gleichzeitig ganz bewußt eine inhaltsbezogene Benennung der Leinwände. Die weißen Objekte und deren sachbezogene Betitelung sollen im Betrachter keinerlei symbolische Assoziation hervorrufen.⁵

⁴ Vgl. hierzu Kapitel C.VI.1. Weiß „... in daylight and cool white“.

⁵ Vgl. hierzu: Sauer, Christel, in: PARIS (Ausst.kat.), Ryman, 1991, S.33.

Im gesamten Oeuvre Rymans treten vier variable Merkmale auf, die abwechselnd seine Werke bestimmen. Der Amerikaner wählt beinahe ausschließlich quadratische Bildformate von unterschiedlicher Abmessung. Er nutzt – wie eben angedeutet – verschiedenartigste Pigmente und Farbstoffe sowie Untergründe. Je nach Eigenart von Farbe und Farbträger ergibt sich ein individuell abgestimmter Arbeitsprozeß. Bei der anschließenden Hängung werden die technischen Befestigungsvorrichtungen nicht durch die eigentliche Arbeit verborgen. Vielmehr sind die von Ryman fixierten Haken, Ösen, Klipps, Hänger und Kreppbänder sichtbarer Bestandteil der Arbeiten und oftmals sogar auf der Vorderseite angebracht. Ihre spezifische Ausführung richtet sich nach dem Bildträger, wird nach ästhetischen Kriterien abgestimmt oder von der Ausstellungssituation inspiriert.

Rymans Werk umfaßt demnach vier abwechselnd sich wandelnde Merkmale. Eine Eigenschaft ist jedoch allen Arbeiten Rymans gemein: sie sind weiß. Die Konsequenz dieser Entscheidung des Künstlers unterstreicht ein weiteres Mal dessen ausschließliche Konzentration auf die Materialqualität noch vor einer Erwägung inhaltlicher Werte und der Schaffung von Kunstwerken als Bedeutungsträger. Ryman betont deshalb in einem Interview: „Das Weiß bedeutet eigentlich Wegnahme, Ausschalten. Es geht nicht darum, weiße Bilder zu malen. Es geht darum, weißes Pigment einzusetzen.“⁶ Der Fokus Rymans ist auf praktische Erkenntnisse, das Material, die Farbigkeit und dessen Wirkung auf den Betrachter ausgerichtet. Anhand der Vielzahl von unterschiedlich tonalen Visualisierungen des weißen Pigments, dessen Glanz und Aufnahmebereitschaft für das Licht, der mannigfaltigen Konsistenz und abwechslungsreichen Verarbeitung der Materialien erwirkt Ryman eine unglaubliche Fülle an differenzierten Farbeffekten und damit höchst divergierende Werke – und dies trotz deren weißer Konstanz.

Mit eben diesen Arbeiten sichert sich Ryman seit Mitte der 1960er Jahre eine Position als namhafter Vertreter einerseits des Konzepts und gleichzeitig des reinen Materials in der Kunst. Der Amerikaner ist in zahlreichen, richtungweisenden Gruppen- und Einzelausstellungen im In- und Ausland vertreten, darunter 1969 zum von Harald Szeemann im Berner Kunstmuseum ausgerichteten Thema „When Attitudes Become Form“ und der von Marcia Tucker im selben Jahr kuratierten Ausstellung „Anti-Illusion: Procedures / Materials“. 1972 nimmt Ryman an der „documenta V“ teil und zwei Jahre später findet zu seiner Person eine erste Retrospektive im Amsterdamer Stedelijk Museum statt, eine zweite zeigt Urs Raussmüller in der Züricher InK, der Halle für Internationale Kunst, welche auch ins Pariser Centre Georges Pompidou und in die Düsseldorfer Kunsthalle weiterzieht. Auch in seinem derzeitigen Spätwerk setzt

⁶ Ryman im Interview mit BLUM, Peter, It's not a case of painting white paintings. Interview mit Robert Ryman, in: Du, 8, S.68-69, hier S.69.

Ryman nach wie vor ausschließlich weißfarbene Pigmente ein. Lediglich der Arbeitsprozeß und die manuellen Ausdrucksformen haben sich weiter verändert. Den beinahe makellos und gleichmäßig gemalten weißen Flächen und von jeder sichtbaren Einmischung durch den Maler befreiten glatten Bildwerken (Abb.47), folgt nun eine spontanere, beinahe gestische Malerei, indem der Künstler wieder vermehrt Gebrauch vom klassischen Malutensil des Pinsels macht (Abb.48). „Ryman hat das Medium als unmittelbaren Vorgang, als Ausdruck weniger einer abstrakten Idee als eines elementaren Bedürfnisses wiederentdeckt.“⁷

C. V. 2. Theorie und Praxis im Umgang mit Weiß

Ähnlich wie das Lebenswerk des Künstlers, welches nicht von der Nutzung der weißen Farbe zu separieren ist, verhält es sich mit Rymans Theorie und Praxis im Umgang mit der Farbe Weiß. Theorie und Praxis bedingen sich gegenseitig. Rymans praktischer Ansatz, weißfarbene Monochromien anzufertigen, entspricht seiner Theorie. Und die theoretischen Überlegungen werden alleine in den weißen Quadraten zur Anschauung gebracht. Die Bildidee entspricht der Farbe Weiß und umgekehrt. Das Material ist durchwegs weißfarben und der Umgang des Künstlers damit reflektiert wiederum seine theoretisch festgelegten Grundsätze, indem beinahe alle Arbeiten eine quadratische Form besitzen. Dennoch bewahren allesamt ihr individuelles Äußeres, indem Handhabung der Materialien, Hängung und damit die Einbeziehung der jeweils unterschiedlichen Umgebung variieren. Theorie und Praxis sind damit eine Einheit geworden. Eine malerische Theorie erläutert Ryman niemals in Schriften oder Manifesten. Diese wird alleine in der praktischen Ausführung gegenwärtig.

C. V. 2. 1. Weißer Realismus

Danach gefragt, warum er ausschließlich weißfarbene Arbeiten anfertige, antwortet Ryman:

„To anyone who has seen my work superficially, it could seem as if it were only white, that it was a white painting and that that was the purpose. That is not my primary concern, to make white paintings. I think many people have done painting in white for specific reasons, to solve a certain problem that they're working on. But really, once you've done that, once the problem has been solved, there wouldn't be much interest in doing it again. I mean, it would become boring, just repeating the same thing. But I use the white because it's neutral – it's a paint that

⁷ Raussmüller, Urs und Christel Sauer, Robert Ryman – Eine Einführung, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), InK. Halle für internationale neue Kunst, Zürich, und Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Robert Ryman, 15. Juni – 10. Aug. 1980 (Zürich) und 04. Dez. 1981 – 10. Jan. 1982 (Düsseldorf), hg.v.d. InK, Halle für internationale neue Kunst, Zürich, Texte von: Urs Raussmüller und Christel Sauer, Zürich 1980, n.p.

allows other things to come into focus with the work. The surface, the subtle colors of the surface, the texture, the painting as a whole.”⁸

Ryman begründet seine exklusive Vorliebe für die Farbe Weiß häufig mit deren Neutralität, damit, daß Weiß für ihn das direkteste aller Farbpigmente sei, ohne jeglichen Mystizismus wie etwa das Schwarze.⁹ Mit der weißen Farbe assoziiert Ryman keinerlei symbolische oder ideologische Aussagen, auch hat er keine besondere emotionale Bindung zu Weiß. Franz beschreibt die von Ryman vorgenommene inhaltliche Reduktion der Farbe Weiß auf ihre alleinige Existenz als das „bloße Sosein“¹⁰ des Farbwertes Weiß. Ryman selbst spricht diesbezüglich von einem „realistischen Bild“, welches er malt, und sieht sich auch selbst als Maler des Realismus. McEvelley stimmt dem mit der folgenden Begründung zu:

„This, then, is what the formula ‚The painting is exactly what you see‘ means: without illusion, the painting is ‚what you see‘ and nothing else. It is completely honest in its physical and material presence, which involves no tricks, puns, or hidden agendas. The painting is called ‚Realist‘ because it is simply and directly a real object, referring to nothing outside itself, stating nothing but its own identity. Furthermore, [...] the painting is not a picture of anything but is a real object occupying its space as any real object does, and [...], again like a real object, it has no frame to set it off from real space [...].”¹¹

Rymans Malerei verweist niemals auf über das pure Farbpigment Weiß hinausreichende Inhalte oder Botschaften. Farbe ist für ihn selbständiger Bestandteil seiner Malerei und wird nicht in ihrer attributiven Funktion verwendet. Weiß wird zur „optischen Realität.“¹²

Einen mit der weißen Farbe einhergehenden Aspekt sieht der Amerikaner in seinen Arbeiten dennoch repräsentiert: das Licht. Ryman meint damit nicht eine dramatische Lichtführung, welche extern auf seine Arbeiten einzuwirken habe, sondern dasjenige Licht, das der Farbe

⁸ Ryman, in: DIAMONSTEIN, Barbaralee, Robert Ryman (Interview), in: Inside New York's Art World, New York 1979, S.330-340, hier S.332-333.

⁹ „I can't say exactly why I chose the white. I guess because it was very neutral, you know. It was a paint to work with, where I could do something, you know, with the composition, and with the properties of the paint, without going into complicated compositions of color, or, you know, I felt that I could work with that, you know, just very directly. There is never a formula, I mean you can't say that, you know, such and such plus such and such equals the right combination. It's just a matter of taking one thing and making of it whatever I could. [Question: Do you use white because it is a more abstract, more mental colour?] I don't know, I have not thought of it in that way, you know; as I said before, it was just, it was simply because it was a neutral paint, you know, it could have been black, but black is very difficult. And there was, there is no mysticism involved, there is nothing like that with the white, it's just, as I said, a neutral paint.“; Ryman, in: OLIVA, Achille Bonito, Robert Ryman interviewed, in: Domus, 519 (Februar), 1973, S.49-50, hier S.50.

Vgl. hierzu auch die Kapitel B.IV.1.3. Die weiße Flagge, B.IV.5. Weiß im Alltag sowie B.V.2. Das Gegenteil von Weiß ist Weiß.

¹⁰ Franz, Erich, Sinnliches Denken, Konzepte von Farbe in der heutigen Malerei, in: BIELEFELD (Ausst.kat.), Gegenwart der Farbe, 1986, S.23-30, hier S.28; vgl. auch: EPPERLEIN, S.93.

¹¹ Ryman, in: McEVILLEY, Thomas, Absence made visible, in: Artforum, no.10 (Sommer), vol.30, 1992, S.92-96, hier S.93.

¹² Franz, Erich, in: BIELEFELD (Ausst.kat.), Gegenwart der Farbe, 1990, S.27.

Weiß innewohnt und aus dem Bildraum heraus in den Betrachtterraum eindringt.¹³ Und umgekehrt benutzt Ryman das Material Weiß, da es „sichtbare Reaktion einer Oberfläche auf Licht [ist], [...] Reflexion, keine immaterielle Bildfarbe.“¹⁴ Indem der Künstler auf die unterschiedlichsten Materialien das Pigment und den Untergrund betreffend sowie die davon abhängigen Arbeitsprozesse zurückgreift, ändern sich auch die Qualitäten des Lichtes.

„But I am really not interested in white as a color, although I have at times used different whites for different purposes. Sometimes I’ve used a warm white because I’ve wanted the painting to have a warm absorbing light. At other times I’ve used a colder white. It’s a question of a straightforward paint that I can use to pull everything in and around the painting together. It has to do with light – softness, hardness, reflection and movement – all of those things. It’s not so much an involvement with white as a color.“¹⁵

Rymans weißfarbene Realitäten sehen demnach unterschiedlich aus und wirken dennoch in jedem einzelnen Fall als „optische Lichtheiten.“¹⁶ Für Rymans Gemälde und deren lichthaften Charakter ist aber nicht alleine das reine weiße Pigment verantwortlich. Der Amerikaner wehrt sich keinesfalls gegen die Verwendung weiterer Werte des Farbspektrums:

„Well, anything is possible, I guess, but I don’t think of my work as not having to do with color. I mean, it is true that I’m not really involved with color as a problem, the way some painters are, but the color is considered, the subtle surfaces and the colors that I use, and so I don’t know that that would change. But it might. If colors – I mean specific colors, red, green, blue – were the solution to something, to a problem, then there’s no reason why they couldn’t be used.“¹⁷

Und tatsächlich besitzen Rymans Werke keinerlei weiß-monochromen Charakter. Eine Eigenschaft der Farbe Weiß nebst ihrer Neutralität, die Ryman besonders schätzt und in seinen Arbeiten zu nutzen weiß, ist deren Variabilität und Wandelbarkeit. Weiß neigt sehr schnell dazu, seine ursprüngliche Erscheinungsform zu verändern, sei es, indem bildimmanent zwischen den einzelnen Pigmenten und durch die Nutzung verschiedener Materialien und

¹³ „I don’t like theatrical lighting. I do a painting under a straight, uniform light and of course, if it’s seen in daylight, it’s a little different; if it’s seen under blue lights, it’s different. I don’t consider that. That’s something else.“; Ryman, in: TUCHMAN, Phyllis, An Interview with Robert Ryman, in: Artforum, no.9 (Mai), vol.9, 1971, S.46-53, hier S.48. Vgl. auch das in dieser Fallstudie folgende Kapitel C.V.3.2. Über die Wirkung auf den Betrachter.

¹⁴ MEINHARDT, Johannes, Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, in: Kunstforum International, August – Oktober, Bd.131, 1995, S.202-246, hier S.235.

¹⁵ Ryman, in: Storr, Robert, Robert Ryman, Interview with Robert Storr on October 17, 1986, in: WIEN (Ausst.kat.), Galerie nächst St. Stephan, Abstrakte Malerei aus Amerika und Europa. B. Marden, G. Richter, H. Federle, R. Mangold, R. Ryman, 31. Okt. – 23. Dez. 1986, hg.v.d. Galerie nächst St. Stephan und Rosemarie Schwarzwälder, Texte von: Bernhard Bürgi, Helmut Federle, Donald Kuspit, Robert Mangold, Brice Marden, Gerhard Richter, Anne Rorimer, Robert Ryman, Rosemarie Schwarzwälder, Robert Storr, Denis Zacharopoulos, Wien 1988, S.211-230, hier S.215. Vgl. hierzu auch: Ryman, in: Storr, Robert, Katalog, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.47-209, hier S.192: „[...] and it had to do with the light on the metal and on the paint.“.

¹⁶ Franz, Erich, in: BIELEFELD (Ausst.kat.), Gegenwart der Farbe, 1990, S.28.

¹⁷ Ryman, in: DIAMONSTEIN (Art.), S.339.

Untergründe Abtönungen innerhalb der Bildfläche erzielt werden, sei es, indem externe Faktoren zur Verfälschung eines weißen Farbeindrucks beitragen. Auch ohne eine Beimischung farbiger Elemente, zeigen sich deshalb Rymans weiße Leinwände als NICHT monochrom: „As it is, the way I use white it's more as neutral paint, in order to make other things in the painting visible, color for instance.“¹⁸ An dieser Stelle muß an das physikalische Zustandekommen der weißen Farbe erinnert werden, wonach sich Weiß aus allen anderen Farben des Spektrums addiert. Ryman agiert umgekehrt, indem er im Weißen alle anderen Spektralfarben erahnbar macht.¹⁹ Dieses Phänomen läßt sich ebenso aus den Erörterungen Barbara Reises folgern:

„Es gibt Weiß und Weiß [in Rymans Oeuvre]: keine Farbe, also alle Farben – und unterschiedlich in jedem einzelnen Fall. Denn wir sprechen nicht von ‚weißem Licht‘, sondern materialistisch von weißer Farbe, weißem Papier, weißem gebranntem Email, weißen, durch Wachspapier oder Fiberglas wahrgenommenen Ausstellungswänden, vor allem von weißer Farbe. [...] Ryman hat all diese unterschiedlichen Weißabstufungen unter dem Gesichtspunkt ihrer individuellen Farbmerkmale verwendet. Aber er hat von diesen unterschiedlichen Weißtönen auch im Hinblick auf ihre physische Beschaffenheit Gebrauch gemacht, um die von uns wahrgenommenen Farben weiter zu differenzieren.“²⁰

Trotz der vielseitigen Farbdiskussion, die sich unweigerlich anhand von Rymans Bildern führen läßt, betont dieser noch vor jeder Farbigkeit den prozeßhaften Charakter seiner Arbeiten, den Akt des Malens per se. Der Pinsel und anderes Werkzeug stehen im Vordergrund, um weißes Pigment aufzutragen, zu verstreichen, einzuweichen, aufzumalen und zu zeichnen, zu verteilen und zu schichten. Rorimer beschreibt diesen Akt als „getting paint literally across the surface.“ Malen sei für Ryman gleichermaßen Medium und Tätigkeit.²¹ Damit wird ein weiteres Mal deutlich, daß Ryman den handwerklichen Prozeß über die weißfarbene Leinwand als Bedeutungsträger stellt. Dies zu akzeptieren, gelingt einem Betrachter nur selten, denn sein Verlangen nach Interpretation und eine automatische Assoziation werden bereits auf einer unterbewussten Ebene initiiert. Indessen appelliert Ryman mit seinen Arbeiten an das ästhetische Empfinden des Betrachters. Anstelle einer

¹⁸ Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.48; vgl. auch: EPPERLEIN, S.93 und S.187.

¹⁹ Vgl. hierzu das zweite, bahnbrechende Experiment Newtons in Kapitel A.II.1. Newtons Vermächtnis.

²⁰ Reise, Barbara, Senza Titolo. Position. Über das Verhältnis von Künstler und Werk, Bild und Objekt, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Ryman, 2000, S.143-152, hier S.144-146.

²¹ Rorimer, Anne, Robert Ryman, in: BEACON (Ausst.kat.), Dia:Beacon Riggio Galleries, Dia Art Foundation, Dia:Beacon, Ausstellungskatalog zur Eröffnung von Dia:Beacon am 18. Mai 2003, hg.v. Lynne Cooke und Michael Govan, Texte von: Lynne Coke, Michael Govan, Leonard Riggio, Anne Rorimer, New York 2003, S.247-255, hier S.247; vgl. hierzu auch: Dippel, Rini, Fundamental Painting, in: AMSTERDAM (Ausst.kat.), Stedelijk Museum, Fundamentele schilderkunst / Fundamental Painting, 25. April – 22. Juni 1975, Text von: Rini Dippel, Amsterdam 1975, S.10-16, hier S.13; vgl. auch: EPPERLEIN, S.154 sowie MEINHARDT (Art.), S.234.

intellektuellen Herangehensweise fordert er mit seinen weißen Werken die ungetrübte Freude am Sehen und die Wertschätzung der Materialien, der Oberflächen, des Lichtes, den rein intuitiven Genuß an der Farbe Weiß und damit eines komplexen visuellen Gebildes. Käme es ihm nur auf das Anfertigen weiß-monochrom gemalter Bilder an, so Ryman, dann würde er dies tun:

„In fact I thought that sometime I would like to actually do a white painting. (Laughter) I would do it just as an exercise to point out that I am not making white paintings. It would be quite different in that I would use many different whites in the same painting and it would have a totally different feeling and structure than my other works. A long time ago I did an orange painting. If you could see that, then you would understand how I could do a white painting in the same manner. So, the idea has crossed my mind but I don't think I will do it. If I did, I'd do it for fun.“²²

C. V. 2. 2. Weiß: Das Material²³

„Ein Gemälde beginnt mit Materialien. Unter Materialien verstehe ich natürlich die Werkzeuge, die Maler benutzen: Farben, Pinsel, Träger usw. Es erscheint vielleicht merkwürdig, daß ich dies als Anfang erwähne, aber ich halte es für wichtig, denn das ist wirklich, womit begonnen wird.“²⁴ Den Worten Rymans folgend, setzt sich das erste Kapitel, welches sich mit den praktischen Aspekten der Arbeiten des Amerikaners beschäftigt, mit den von Ryman gewählten Materialien auseinander. Daß diese keinesfalls mehr dem klassischen Repertoire der Kunstschaffenden bis zur Mitte des vorhergehenden Jahrhunderts entnommen sind, darauf wurde bereits im Zusammenhang mit anderen, in dieser Studie erörterten Künstlern hinlänglich verwiesen. Auch Ryman begrüßt die neuen Möglichkeiten in der Malerei, die vor allem durch die industrielle Herstellung synthetischer Pigmente erweitert wurden: „Aber heute hat man Acrylfarben, und man hat Polymer- und Kunststoff- und Vinylfarben. Diese neuen Materialien eröffnen dem Maler eine viel breitere Wahl. Er muß sich entscheiden, wie er sie verwenden will und in welchen Verbindungen – je nachdem, für welches Verfahren er sich interessiert und welches Ergebnis er mit dem Gemälde erzielen will.“²⁵ Ryman macht sich alle Möglichkeiten in jeglicher Kombination zunutze. Er verwendet traditionelle Malmaterialien und Bildträger, ebenso wie neu entwickeltes Pigment

²² Ryman, in: Storr, Robert, in: WIEN (Ausst.kat.), Abstrakte Malerei, 1988, S.215.

²³ Eine Liste der von Ryman verwandten Materialien und deren Eigenschaften findet sich im Dokumentenanhang: XI. Robert Ryman. Das Material.

²⁴ Ryman, Robert, Über Malerei, Rede, New York, 09. Jan. 1991 im Rahmen der „Guggenheim Museum's Salon Series“, in: PARIS (Ausst.kat.), Ryman, 1991, S.57-69, hier S.59.

²⁵ Ryman, in: PARIS (Ausst.kat.), Ryman, 1991, S.61.

sowie Industriestoffe für die Untergründe, er verquickt Alt und Neu, Herkömmliches mit Ungewöhnlichem. Dies gilt bereits für die Wahl des Malgrundes.

Bereits eine bloße Auflistung der von Ryman benutzten Materialien für den Malgrund kann Erstaunen über dessen Experimentierfreudigkeit auslösen. Da finden sich klassische Stoffe wie Leinwand, Jute, Baumwolle und Gaze, Papier, Büttenspapier, Wellpappe und Pappkarton, seit Mitte der 60er Jahre auch Wachspapier. Unter den Papieren sind aber auch ungewöhnliche Ausführungen zu finden, so etwa Zeitungspapier, Kraft Papier, Chemex Kaffeefilter oder technisches Zeichenpapier. Neuartiges Material sind Untergründe aus Mauerputz (als selbständige Bildträger) und Metalle wie Stahl, Aluminium, Kupfer und Masonit, später wieder altmeisterliche, stabile Holzplatten, was Ryman die Arbeit an großflächigen Installationen erleichtert. Aus solchen Platten fertigt er 1975 die über sieben Meter lange *Varese Wall* sowie *Vector* und auch die *Avon-Serie*. Plastikmaterialien und Fiberglas stellen Rymans letzte Errungenschaften den Untergrund betreffend dar.

Untersucht man die weiße Farbigkeit der Papieruntergründe der 50er und 60er Jahre im Werk Rymans, so fallen die verschiedenen Abtönungen des Papiers ins Auge. Von Weiß kann oftmals keine Rede mehr sein, da die Unterlage häufig einen gelblichen, gar vergilbten Eindruck macht. Das darauf aufgetragene weiße Farbpigment erhöht diesen Kontrast, da der Künstler die Ränder unbemalt läßt. Dies passiert in der Serie *Classico* von 1968 (Abb.49). Zwölf vertikale Blätter werden mit Kreppband an die Wand geklebt und mit Polymer Weiß bestrichen. Nach der Trockenphase entfernt Ryman das Klebeband und exponiert das darunter befindliche, unbemalte gelbfarbene Papier des Herstellers Classico.²⁶ Das fester geartete Lugano-Papier liefert seit 1967 die Grundlage für ein ebensolches Verfahren. *Adelphi* fertigt Ryman auf einem einzelnen Blatt Wachspapier (Abb.50). Er schätzt besonders die Transparenz dieses Bildträgers:

„Since that time [1967, Anm.d.Verf.] I have been aware of wax paper. I know it's [sic!] possibilities ... it's a translucent surface. You can see through it, [and] it has a reflection ... yet it's very simple. It's not like a plastic or something, that would also be shiny and translucent. That wax paper is such a simple thing – direct, and it can be replaced. [...] I can't remember now if the papers were stapled ... the paper goes right behind the painting. [Every time it is installed] new paper goes on and then it's destroyed when the painting comes down ... the paper is replaced all the time, so it's always new ... Actually, for '67 this was very radical ... it was shown in Germany ... there were several paintings like that, where the canvas was stapled to the wall [...].“²⁷

²⁶ Vgl.: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.27.

²⁷ Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.124.

Ryman geht demnach äußerst sorgfältig bei der Auswahl und der Erneuerung des weißen Untergrundes vor. Damit die weißen Oberflächen weiterhin unberührt wirken, hebt er den originären Charakter seines Kunstwerkes auf und reproduziert es bei Bedarf mit denselben Materialien erneut. Ein um das andere Mal. Aber schon bei der Erstausswahl des Papiers beweist der Künstler größte Sorgfalt. Um sich der Gleichartigkeit des jeweiligen Gewebes einer Papierart zu versichern und winzige Unregelmäßigkeiten in der Struktur auszuschließen, erwirbt Ryman Unmengen an Paketen, woraus er alleine zwölf geeignete Exemplare aussondert. Ohne Bemalung gleichen sich die Bögen ohne Ausnahme.²⁸

Aus dieser Zeit stammen ebenfalls die Arbeiten auf unpräparierter Leinwand und sonstigen gewebten Stoffen. Darauf malt Ryman zunächst mit Buntfarben – terracotta, blutrot, ocker, gelb, grün, kobalt- und himmelblau – und überstreicht diese zum Teil mit weißem Pigment (Abb.44). Dazwischen wird die unregelmäßige Struktur der Leinwand sichtbar und an den zum Teil ungerahmten Rändern spreizen sich die abstehenden Fäden.

Das Material – Papier und Leinwand – ist in den angeführten Fällen weder etwas Ungewöhnliches, noch bleibt es dem Auge des Betrachters verborgen. Anders ist dies bei den Maluntergründen, welche von Metallen oder Fiberglas gebildet werden. Beides bietet dem Maler zahlreiche Vorteile und die Untergründe besitzen besondere Qualitäten. Arbeiten auf Metall sind äußerst stabil und anhand ihrer dichten Materialität ergeben sich spezifische visuelle Erlebnisse bezüglich Farbe, Oberflächenstruktur und Lichtreflexe. Auf Metall aufgetragenes Acryl etwa glänzt, wohingegen Email eine matte Folie bildet, so im Falle der *Standard-Serie* aus dem Jahr 1967, in der erstmalig weißes Email zum Einsatz kommt (Abb.51). Die 13 kaltgewalzten Stahlplatten bestreicht Ryman flächendeckend in horizontalen Bahnen. Dennoch scheint das Grau des Farbträgers durch und tritt damit in Konkurrenz zur weißen Farbe. Auch ein synästhetischer Effekt der stählernen Farbträger ist nicht auszuschließen, da deren weiße Farbigekeit im Kontrast zu ihrem tatsächlichen Gewicht steht. Die Schwere des Bildträgers korrespondiert in manchen Werken mit ihrer materiellen Präsenz, indem sie in weitem Abstand vor der Wand gehängt sind. Der kaltgewalzte dünne Stahl der *Standards* aber liegt unmittelbar auf dieser auf und verbirgt so – auch wegen des weißen Farbanstrichs – gekonnt das eigentliche Gewicht.²⁹ Email bringt Ryman auch in

²⁸ Reise, Barbara, *Unfinished I, Material*, Über die physische Wirklichkeit und Wirkung von Rymans Bildern, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Ryman, 2000, S.23-32, hier S.25.

²⁹ Siehe hierzu auch die Kapitel B.IV.4. Synästhesien zur Farbe Weiß und B.IV.5. Der Trugschluß: Marcel Duchamps *Why not sneeze Rrose Sélavy?*.

Ryman über den synästhetischen Effekt einiger seiner Arbeiten: "There was the illusion of the steel paintings seeming very light. They're very thin and very light, usually. Of course, actually they were very heavy. The paper paintings were very light being paper. Maybe they seemed that way visually, but maybe they also had a heavier look to them, heavier as the steel paintings. I'm not really thinking about that so much when I'm doing

gebrannter Konsistenz auf den Bildträger, etwa auf Kupfer. Das Kupfer stellt den weißen Bildern Rymans einen buntfarbigen Hintergrund zur Verfügung, der auch sichtbar wird. Der Künstler arbeitet hier nicht flächendeckend, so daß einmal das zunächst rötliche Kupfer zu sehen ist und an diesen Stellen auch der farbverändernde Prozeß der Oxidation einsetzen kann: „Also I had a color ... brown – actually it wasn't so brown. It was almost red, the color of the copper. [It] was untreated so that the panels will turn green after a number of years, which is nice.“³⁰ Verwendet Ryman dagegen Aluminium als Bildträger, wirkt dieses im Vergleich zu den anderen metallenen Untergründen leicht, sanft und sendet, wie in *Catalyst I* aus dem Jahr 1985, einen angenehmen Schimmer aus (Abb.52).

Sowohl die Metallgründe als auch die Bildträger aus Fiber- und Plexiglas lassen den Farbauftrag von innen her leuchten. Damit treffen zwei Extreme aufeinander: die beinahe unverwüstlichen Malgründe und deren delikates Erscheinungsbild.³¹ Ryman benutzt Fiberglas in verschiedenen Ausführungen. Lumasite ist nur eine Form dieser Hartplastik. „It is a fiberglass reinforced plastic. It's very strong. I like it because of its thinness and, as with all the surfaces, the paint reacts differently on this than it does on the cotton, for instance.“³² Die Untergründe aus Fiberglas sind von unterschiedlicher Konsistenz und Faktur. Zum Beispiel handelt es sich bei Fiberglasgranulat um ein leichtes, zerbrechliches Gefüge³³ von hellbeigem Ton, von dem sich das weiße Pigment wunderbar abhebt und gleichzeitig guten Halt findet, indem die Farbe in die Fasern einziehen kann.³⁴ Häufig fallen in Rymans Arbeiten aus Fiberglas deren farbige Kantenabschlüsse auf, die aus Rothölzern, Stahl oder Aluminium gebildet werden (Abb.53).³⁵ Das von Ryman ebenfalls oft benutzte Plexiglas ist eigentlich nur ein Handelsname für ein aus Polymethacrylaten gefertigtes Hartplastik. Einzigartig daran für die Nutzung als Maluntergrund ist, daß das Plexiglas keinerlei Farbigekeit vorgibt, denn es ist durchsichtig. Damit fällt eine subtraktive Farbmischung von Grundierung und der im

the work. It just kind of happens that way because of the different materials. I'm not involved with making things heavy or light – or, at least, consciously.”; Ryman, in: TUCHMAN (Art.), S.46-47.

Vgl. u.a.: Storr, Robert, *Simple Gifts*, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.9-45, hier S.30; Reise, Barbara, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Ryman, 2000, S.28; Sauer, Christel, in: PARIS (Ausst.kat.), Ryman, 1991, S.29 sowie Raussmüller, Urs und Christel Sauer, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), Ryman, 1980, n.p.

³⁰ Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.150; vgl. auch: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.30 und S.150.

³¹ Vgl.: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.34.

³² Ryman, in: Garrels, Gary, *Interview with Robert Ryman at the artist's studio*, New York City, August 1988, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Dia Art Foundation, New York City, Chelsea, Robert Ryman, 07. Okt. 1988 – 18. Juni 1989, hg.v.d. Dia Art Foundation, Texte von: Gary Garrels, Robert Ryman, Charles Wright, New York 1988, S.9-39, hier S.21.

³³ Ryman spricht von einem Material „as close to nothing as possible“, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.31.

³⁴ Vgl. auch: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.30.

³⁵ Vgl. auch: HOLLENSTEIN, Roman, *Die magisch weißen Bilder von Robert Ryman*, in: *du – die Zeitschrift der Kultur*, Nr.12, Dezember, 1989, S.24-33, hier S.33.

Anschluß aufgetragenen Farbe aus. Die von Ryman genutzte Farbe Weiß kann ungemischt und uneingeschränkt wirken.³⁶ In einigen Fällen wird das Plexiglas sandgestrahlt, um ein besseres Haften von Pastelkreide und Bleistift zu gewährleisten.³⁷

Eine weitere neuartige Variante des Bildgrundes sind Platten aus Acrylvin, wie sie in *Advance* zum Einsatz kommen. Das Baumaterial Acrylvin ist in verschiedenen Buntfarben erhältlich, was Ryman als besondere Herausforderung für eine anschließende weiße Übermalung empfindet:

„[T]he Elvacite I got from Orrin Riley, but I don't remember where I got the Acrylvin. It was a building material, used for things like subway cars. It was a very tough plastic almost like a flooring material. It was used for baseboards and things like that in subway cars. It's flexible, but not like Plexiglas. And it came in colors – that's what interested me. And also, it had a surface that would hold paint. So it was the color of it and the toughness of it that I liked. And of course the thinness, too. It was only one-eighth of an inch thick.“³⁸

Neben den Malgründen sind das aufgetragene Material und die Pigmente von immenser Bedeutung. Ryman macht sich auch hier Klassisches, wie Neuartiges zunutze. Öl- und Kaseinfarben, Acryl, Kohle, Kreide, Pastell und Gouache, Tinte, Blei- und Farbstifte sowie der Kugelschreiber gehören genauso zu seinem Repertoire, wie Emailfarben, Lacke oder Kunststofffarben. All diese Pigmente bilden in ihrer größtenteils weißen Farbigkeit immer neue visuelle Erscheinungen. Das schnell trocknende Kasein etwa erhält je nach Lasur eine mehr oder weniger, aber immer glänzende Oberfläche, Gouache dagegen erscheint im trockenen Zustand völlig matt. Ölfarben hinterlassen je nach Farbauftrag und Beimischung von zusätzlichen Stoffen eine unterschiedlich geartete Farbdecke:

„Actually, the oil is mixed with Elvacite. Elvacite was new at that time. It was a plastic synthetic material that you could mix with oil. Orrin Riley [Restaurator in München, Anm. d. Verf.] told me about it. I used that because I wanted the paint to be stable on the Plexiglas. Usually oil on plastic is a little difficult because it can chip off. [...] But yet, the paint kept the characteristics of the oil. It worked quite well. The problem was, it took forever to dry. Elvacite is used in conservation still, as a varnish I believe ...“³⁹

Das in den bildenden Künsten bislang weniger zum Einsatz gekommene Email und die ihm verwandten Arten Enamelac (pigmentierter Schellack) und gebrannter Email, welcher durch die Rekristallisation des Titanoxids erst die von Ryman erwünschte weiße Farbigkeit

³⁶ Vgl. hierzu die Kapitel [A.II.1. Newtons Vermächtnis](#), [A.II.3. Rot + Grün = Weiß oder „Palettenschepps“: Zur Farbmischung](#), [A.III.1. Physiologie des Sehens: Zapfen und Stäbchen](#) sowie [A.V.2.1. Der weiße Malgrund](#).

³⁷ „The Plexiglas was sandblasted to hold the pastel. The sandblasting gave a little tooth to the surface. And it also made it translucent; it wasn't transparent anymore. The pastel would work right in, like on paper.“; Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.158.

³⁸ Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.160.

³⁹ Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.156. Vgl. auch: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.21.

annimmt, zeigen sich in unterschiedlichen Weißabttönungen. Während Email an sich einen warmen Weißton besitzt und das dem Enamelac qualitativ ähnelnde Gripz ebenso, erscheint Enamelac als Farbauftrag in einem kälteren und hellerem Weiß. Auch Öl-, Acryl- oder Wandfarben sind unterschiedlich in ihrem weißen Äußeren. Die von einem amerikanischen Hersteller gefertigte Ölfarbe „Winsor White“ (Abb.45 und 46), basierend auf Titanium, und das englische Produkt „Brilliant White“ sind ebenfalls kalte und auch matte weißfarbene Pigmente.⁴⁰ „So I had the enamelac which is a very matte, dry, kind of dead-looking surface. Then, I reversed it; then, you had the shiny enamel. The very glossy surface which does reflect the light and the enamelac which absorbs the light, I wanted that.“⁴¹ Ryman verweist aber auch auf die unverwüsthlichen Eigenschaften des Emails: „[...] it was something that would not change – enameling is really forever. It doesn't yellow like paint, it doesn't crack or anything. Of course it breaks; it's glass. But otherwise, it's just indestructible.“⁴²

Beispiele in unterschiedlich nuancierter Farbkonstanz und -qualität innerhalb der weißen Pigmentflächen sind etwa die *Generals* und die Serie der *Surface Veils*. Die *Generals* sind eine Gruppe von 15 Arbeiten, welche sukzessive in ihren Maßen abnehmen. Gehängt werden diese willkürlich, nicht in auf- oder absteigender Ordnung.

„There were fifteen all together, I think. I didn't want to show them from the smallest to the largest or vice versa. So, actually, I hung them exactly where they were sitting when they were taken down from the truck and leaned against the wall. I didn't plan that. But, when it came to the hanging, I thought, how I am going to do this! And then I thought well, here they are. Why not just put them up? I felt it really didn't matter. Since they were different sizes, but only by a half inch, it would work all right, no matter how you put them together.“⁴³

Jedes der *Generals* besitzt ein aus Email angefertigtes und deshalb hell glänzendes weißes Quadrat, welches von einem matten Rand aus weißer Grundierfarbe oder Enamelac umgeben wird. Der starke Kontrast zwischen dem zentralen Hochglanzfeld und deren toter Rahmung, ergibt sich durch die sorgfältige Arbeitsmethode des Künstlers, der zunächst ein mittleres Feld mit Email einarbeitet, worauf vier bis sechs weitere sandgestrahlte Schichten folgen. Absorption und Reflexion von Licht wechseln sich an den Übergängen der unterschiedlich gearteten Materialien ab.⁴⁴ Die *Surface Veils*, ebenfalls 1970 entstanden, kombinieren jeweils

⁴⁰ Vgl. hierzu Kapitel IV. Weiße Pigmente im Dokumentenanhang und Reise, Barbara, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Ryman, 2000, S.146.

⁴¹ Ryman, in: TUCHMAN (Art.), S.52. Ryman berichtet von seiner Arbeit an zwei Bildern, beide Male mit dem gleichen Leinenuntergrund: „One was done in enamel and one was done in oil because I wanted the reflection of the light with the enamel and I wanted the absorption of the light, very matt, with the oil in the second painting. They were both on the same linen.“; Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.110.

⁴² Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.150.

⁴³ Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.132.

⁴⁴ Vgl.: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.27.

unterschiedliche Gründe, Pigmente und Arbeitsweisen untereinander. Glatte, glänzende Flächen wechseln sich dabei auch innerhalb eines *Surface Veils* ab mit gestrichelten, rauen Pigmentabschnitten. Das Auge muß sich bemühen, zwischen all dem Weiß, die einzelnen Demarkationslinien ausfindig zu machen. Diese Übergänge entstehen durch Ryman abwechselnd vertikal und horizontal geführten Pinsel.⁴⁵ Die *Surface Veils* machen den wunderbaren Eindruck sanfter Schneverwehungen. „Drawn forward by their delicately agitated surfaces, one easily loses one’s bearings in the towering breadth of the large ‚Surface Veils‘. When one steps back to retrieve a sense of external physical scale, however, the internal textures dissolve into a vibrant haze [...]“⁴⁶ Einige der *Surface Veils* entstehen auf Wachspapier, die Mehrzahl auf einer speziellen Art des Fiberglases, das sogenannte „Surface Veil“, welches gemäß seiner Bezeichnung entsprechend weich und zart gearbeitet ist:

„The fiberglass was mounted on Featherboard instead of wax paper. Featherboard is very light. It’s paper with a core of foam. The fiberglass was very thin; it was like canvas: It wasn’t stiff like the fiberglass I am using now. It was a different type of material – actually, it was called ‘Surface Veil’, that’s where the title came from. It had to be mounted on something that would give it some stability. Some of these smaller paintings were mounted on Featherboard, and some, not many, were on the wax paper.“⁴⁷

Der hier ausgewählte auf Fiberglas gefertigte *Surface Veil* (Abb.54) wechselt zwischen gestrich aufgetragenen Pinselstrichen im unteren rechten Bildviertel und einer pastosen, sämig wirkenden Schichtung an weißer Ölfarbe im restlichen Feld. Ryman bringt hier eindrücklich die unterschiedlichen Wirkungsweisen ein und desselben Materials zur Anschauung.

Das ist es auch, was Ryman’s Nutzung und Kombination der vielfältigen Materialien innerhalb einer Farbpalette so interessant machen, sowohl für das Auge, als auch für unsere Erkenntnisse über das Material. Weißes Pigment ist nie gleich weißes Pigment; dieses präsentiert sich wiederum auf den unterschiedlichen Farbträgern mit individuellen Eigenschaften und Auswirkungen. Weiß auf Weiß ist daher manchmal grau, wohingegen Weiß auf Blau auch nurmehr Weiß ergeben kann. Nebeneinander stehende Weißpigmente variieren je nach Auftrag, Werkzeug oder Untergrund und entwickeln so verschiedenartige Farbpräsenzen.⁴⁸

⁴⁵ Vgl.: Ryman, in: Storr, Robert und Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.144 und S.146.

⁴⁶ Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.31.

⁴⁷ Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON, (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.134.

⁴⁸ Vgl. auch: Rorimer, Anne, in: BEACON (Ausst.kat.), S.248.

Das in den Werken Rymans verwendete Material wird nicht alleine anhand dessen Präsenz und damit gleichzeitig als Anschauungsobjekt unter Beweis gestellt, sondern darüberhinaus bedeutet deren Betitelung durch den Künstler eine weitere Betonung. Während gerade bei gegenstandslosen und monochromen Arbeiten oftmals in zwei Extreme verfallen wird, Werke einerseits keinen Titel tragen und sich explizit als „Ohne Titel“ präsentieren, oder andererseits mit höchst abstrakten und mit dem tatsächlich Dargestellten nicht in Beziehung stehenden Titeln versehen werden, möchte Ryman weder das eine, noch das andere. Er will seinen Arbeiten keinen Namen geben:

„That is really a problem, titling. A picture is traditionally titled because it's an image of something or for something or about something, aside from the fact that the title identifies it, and you could distinguish one thing from another thing; for this, of course, it's still used. Many painters who work in the manner in which I may work use titles for identification. It's nice to know what painting you're talking about. I want to talk about the word title. It's really not correct anymore, in my case, to use the word title. I prefer to say name a painting, because since I'm not painting a picture of something, the title really doesn't have so much meaning.“⁴⁹

Verleiht man einem Kunstwerk einen Titel – laute dieser „Ohne Titel“, oder umfasse er eine wie auch immer geartete Bezeichnung – läßt man einer Interpretation freien Lauf. Wird dies bezweckt, so ist es als durchaus legitim anzuerkennen. Ryman aber bevorzugt eine Benennung seiner Arbeiten anstelle einer Identifizierung. Identifiziert wird anhand Rymans Titel lediglich das von ihm benutzte Material und dessen Bedeutung für den Künstler. Metaphern, Konnotationen oder Assoziationen sind unerwünscht. Deshalb stellt Ryman folgende Überlegung an:

„I tried to find names that were recognizable. You can put a lot of letters together and make up a word, or you can say Number One and Number Two and Number Three or A, B, C, D, and things like that, but then that also becomes confusing, because you say Number Seventyseven or J, or 1960 or whatever, and then you're not quite sure what it is, but if you have a word for it, then your memory can keep track of it. So I try and come up with names for the paintings that are somewhat familiar and yet names that do not have too much association, such as General. I picked it, actually, because I think it was the name of the place where I got the steel. You know, it was called General something, General Fabrication or something. But also, it's a name that is very familiar, yet doesn't mean all that much. And there are others too, you know. Capitol, for instance. Allied is another name, like Allied Shipping.“⁵⁰

Die von Ryman verliehenen Titel bezeichnen demnach das von ihm aufgetragene Material, das Material des Untergrundes, oder den Ort und die Firma, woher der Künstler all dieses

⁴⁹ Ryman, in: DIAMONSTEIN (Art.), S.335.

⁵⁰ Ryman, in: DIAMONSTEIN (Art.), S.335-336 sowie Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.118.

bezieht. Beispiele hierfür sind weißfarbene Pigmente wie *Winsor* für den Namen der Farbenfirma, oder *Classico*, welches einen Papiertypus betrifft. Das eben erwähnte *Allied* nennt sich nach einem Fuhrunternehmen, *Capitol* nach der Firma der Stahlproduktion und *Acme* nach einem Eisenhändler. „General“ heißt das Holzunternehmen, von dem Ryman Holzplatten erwirbt. Oftmals tragen die weißen Gemälde Rymans auch die Namen der in ihnen verwendeten Bleistiftsorten wie *Koh-i-noor 7H (No.1)*, *Eagle Turquoise 7H (No.4)*, *6H (No.2)*, *Venus 7H (No.1)* oder *Castell 9H (No.1)*.⁵¹ Damit verweist Ryman nicht mehr auf das von ihm bevorzugte weiße Material, sondern vielmehr auf die andersfarbigen Elemente in seinem Werk. Mit all diesen Titeln gibt der Künstler Informationen über seine Arbeiten preis, ohne jedoch inhaltlich Bezug zu nehmen.

C. V. 2. 3. Der Arbeitsprozeß

Außergewöhnliche Arbeitsmaterialien erfordern ebensolche Arbeitsmethoden. Aber auch mit dem herkömmlichen Material verfährt Ryman nicht immer auf traditionelle Weise. Der Arbeitsprozeß muß sich selbstverständlich den zum Einsatz gebrachten Elementen anpassen und gleichzeitig neu erfunden werden. Dies tut Ryman bereits im Vorfeld seiner Überlegungen. Ziel dieses vorbereitenden Denkprozesses ist es nicht, die Leinwand im üblichen Sinne mit einer Bildidee zu füllen, sondern die Leinwand zum Schauplatz der unterschiedlich bearbeiteten weißen Materie werden zu lassen. Ryman verweist auf den Gegensatz zwischen der klassischen Bildschöpfung und dem von ihm geleisteten Denk- und Arbeitsprozeß:

„The painter is concerned with putting the paint into an image. But I approach a painting in a different way. I approach painting beginning with the material. The traditional painter would say that the canvas was empty, and they would put the paint on it and make an image with the paint. When I approach a painting, I see the surface that I'm using, whether it's canvas or whatever it is, isn't empty, it's something in itself. It's up to the paint to clarify it, in a scense. And also to make an image, yes. But to make the surface or the structure something to see. It's a slightly different way of beginning a painting.“⁵²

Grundlegend bei der Materialauswahl ist demnach bereits die Art des Untergrundes, dessen Tönung und Konsistenz; danach die Selektion des weißen Pigments und des Werkzeugs, mit welchem die Substanzen auf der Bildfläche verteilt werden; der endgültige Gesamteindruck erwächst aus der Behandlung und Bearbeitung der vorliegenden Konstanten.

⁵¹ Vgl. hierzu u.a.: EPPERLEIN, S.93; Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.28 und S.118 sowie Reise, Barbara, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Ryman, 2000, S.25.

⁵² Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.164.

Ryman beginnt seine Arbeit nur selten mit Studien. Wenn, besitzen diese exakt dieselben Ausmaße, wie die später ausgeführten Versionen. Die Entwürfe bewahrt der Künstler nicht auf. Prototypen zu den Originalen entstehen dabei nicht selten. Im Falle der *Standards* fertigt Ryman im Jahre 1967 insgesamt 50 Exemplare, von denen er nur 13 für die Serie behält.⁵³

„Oh, yes. There are definite problems, specific situations, problems that I want to try and work out with a painting or a group of paintings that I'm working on at the time. And I usually know what material I'll be working with and know pretty much what result I'm looking for, and it can be very easy. I mean, sometimes it works out very successfully, to an extent better than I had hoped for. At other times it can be more difficult and I run into problems that I hadn't considered, and I surprise myself by the result, and it's not really what I thought it was going to be.“⁵⁴

Letzteres ist den fehlenden Erfahrungswerten geschuldet. Materialfragen, die bislang noch niemand gestellt hat, will Ryman in seinem Arbeitsprozeß am Ende beantwortet wissen. Ausschlaggebend dafür sind nicht nur die außergewöhnlichen Pigmente und Materialien, wie Elvacite, Enamelac oder Lumasite, die er für den Bereich der bildenden Künste entdeckt, sondern die Lust am Kombinieren dieser Substanzen. Es gelingt ihm oftmals erfolgreich, die Reaktion und das spätere Aussehen des Materials vorherzusehen, da er sich intensiv mit den Qualitäten des Mediums auseinandersetzt. Nur manches Mal steht der Künstler vor unwägbaren Problemen:

„It may seem to the casual observer that my paintings are thought out from the beginning, that they're planned and constructed in a somewhat mechanical way, which is not the case at all. In fact, many times I don't know what I'm going to do. I have a panel of a certain size and I have a certain approach that I want to take, but I have no idea what the painting's going to look like, or what's going to come from it until I start working on it.“⁵⁵

Auch zufällige Resultate werden nicht verworfen, sondern tragen zum Erfahrungsprozeß bei: “It's true, sometimes I will stumble on something by accident and I'll think that would be interesting to work with or, what could I do with this? That's not the usual case. Usually it's decided that I want either a smooth surface or a hard surface or a certain textured surface to work on at the moment. Then I go around and see what's available.“⁵⁶

Um dies zu erreichen, müssen bereits die Malgründe einer sorgfältigen Vorbereitung unterzogen werden.⁵⁷ Obwohl sich Rymans Arbeiten beinahe ausschließlich in Weiß zeigen,

⁵³ Vgl.: BOIS (Art.), S.95 sowie Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.17.

⁵⁴ Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.333.

⁵⁵ Ryman, in: Garrels, Gary, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Ryman, 1988, S.15.

⁵⁶ Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.144.

⁵⁷ Anfangs arbeitet Ryman noch auf kaum präparierten Untergründen wie ungespannter Leinwand oder Baumwolle und zieht diese erst im Nachhinein auf, um den Rahmungsprozeß zu erleichtern, da feuchte

besitzen manche Bildträger buntfarbene Untergründe, die noch in den 1960er Jahren aus dicken Farbschichten bestehen. Scheinen diese unter der weißen Oberschicht hindurch, ist dies als kompositorisches Element gewünscht. Raffinierter jedoch ist Rymans Idee der subtraktiven Farbmischung von Untergrund und der darauf aufgetragenen Farbe.⁵⁸ Wie oben erwähnt, bringt gerade die Serie der *Standards* ungeahnte Schwierigkeiten mit sich, die dem Betrachter angesichts des Endproduktes nicht bewußt sind (Abb.51). Deshalb soll hier ausführlich die Problematik des Auftragens von weißem Email auf einem Stahlgrund geschildert werden:

„Normalerweise wird das Werk mit ‚Email auf Stahl‘ beschrieben, und genau so sieht es auch aus – wie Emailfarbe, die scheinbar mit leichter Hand über jede der dreizehn Tafeln gezogen wurde. Um aber diese dreizehn Tafeln herzustellen, hat Ryman an mehr als fünfzig Tafeln gearbeitet. Und wenn ich sage ‚gearbeitet‘, dann meine ich das auch so: Während des letzten Malvorgangs rieb Ryman jede einzelne Tafel mit Benzin ein, besprühte sie mit einem Flammenwerfer, brachte erst Säure, dann eine Klarlackschicht auf und wagte erst dann den mutmaßlich ‚leichten‘ Schritt, die Oberfläche mit Email zu überziehen und die Rückseiten mit einer Rostschutzfarbe zu versiegeln. Warum? Damit die chemischen Unreinheiten des kaltgewalzten Stahls (der nicht ‚stainless‘ ist) die Farbe nicht störten und veränderten; damit eine Oberfläche entstand, an die sich die Farbe glatt und regelmäßig anschmiegen konnte; damit im fertiggestellten Bild nicht die Schemen des unkontrollierten Materials unter dieser Oberfläche sichtbar wurden, sondern zum Ausdruck kam, auf welcher persönliche und kontrollierte Weise Ryman die Farbe in horizontaler Richtung über die Oberfläche gezogen hat.“⁵⁹

Die Farbe Weiß bedarf demnach der umsichtigen Kontrolle. Weiß ist nur dann glatt, regelmäßig und schmiegt sich an, wenn jegliche gefährdenden Ungenauigkeiten und Verschmutzungen beseitigt sind. Damit reagiert Ryman weder inhaltlich noch assoziativ auf die dem Weißen anhaftenden Eigenschaften⁶⁰, sondern rein sachlich auf die Empfindlichkeiten des makellosen Weiß. Was problemlos und im endgültigen Werk perfekt geplant aussieht, kostet den Künstler viele Arbeitsstunden. Davor scheut er ebenso wenig

Untergründe leichter faltenlos aufgezogen werden können; vgl.: Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.70.

⁵⁸ „Yes, in fact, just recently, I did some paintings on a blue surface. The blue was the color in the surface. And also on some black surfaces, which, of course, will react with the paint and give it a certain depth and a certain movement that offsets it. In this particular case, the material was very thin, maybe an eighth of an inch in thickness, so that an edge was left, so that there was a black line and a blue line, which was also part of the composition.“; Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.333 sowie Reise, Barbara, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Ryman, 2000, S.146.

Vgl. hierzu auch die folgenden Kapitel A.II.1. Newtons Vermächtnis, A.II.3. Rot + Grün = Weiß oder „Palettenscheps“: Zur Farbmischung, A.III.1. Physiologie des Sehens: Zapfen und Stäbchen sowie A.V.2.1. Der weiße Malgrund.

⁵⁹ Reise, Barbara, Unfinished II, Arbeit, Zum künstlerischen Verfahren von Robert Ryman, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Ryman, 2000, S.67-78, hier S.67-68.

⁶⁰ Vgl. hierzu die Kapitel A.II.4. Ideal-Weiß, B.III.4. Liturgisches Gewand: Das Weiß der Reinheit, B.IV.4.4. Reinheitsbräuche sowie insbesondere B.IV.5. Weiß im Alltag.

zurück, wenn es sich wie bei *Pace* um eine der wenigen Arbeiten handelt, bei der Ryman seine Spielarten auf zwei Flächen ausdehnen muß.⁶¹

Ist der Untergrund präpariert, hat er alle Voraussetzungen, die Farbe Weiß in seinem Sinne präsentieren zu können. Die Techniken des Farbauftrags sind mannigfaltig:

„They are many. Basically it has to do with putting paint, with using paint, putting it on a surface, and ... seeing if I can do something with it. It's very basic, I mean, I don't really consider myself too much of, well, of an avant-garde artist – I am, maybe, I guess – but what I do, my work, involves just very simple procedures of applying paint and making something happen with it.”⁶²

Im Falle der auf Papier entstandenen Werke – etwa die *Classico* Serie (Abb.49) oder die einzelne *Lugano*-Arbeit – ist ein Präparieren der Oberflächen mit Farbe nicht vorgesehen. Ryman benutzt das in unterschiedlichen Cremefarben handgeschöpfte Weiß der jeweiligen Papiersorte und trägt auf die Untergründe dasselbe weißfarbene Acryl auf. Hierfür werden beide Arbeiten jeweils direkt an der Wand befestigt und dort gefertigt. Aus der Kombination individueller Weißtöne bietet sich dem Auge zweimal ein unterschiedlicher Gesamteindruck. Die *Classicos* und *Lugano* unterscheiden sich erheblich im darauf folgenden Arbeitsprozeß. Während die *Classico*-Arbeiten in ihrer Gesamtheit an Blättern bestehen bleiben, wird *Lugano* im Nachhinein auseinandergenommen und die zwölf Blätter einzeln auf Fiberglas geheftet. Die Einzelblätter zeigen – ebenso wie ein *Classico* mit allen Blättern – die Spuren der ehemaligen Befestigung an der Wand. Nur steht ein Blatt von *Lugano* für ein pars pro toto der *Classicos*. Es kann passieren, daß man auf einzelne Blätter aus *Lugano* stößt, die keinerlei Klebspuren aufweisen, da sie sich in der Mitte der ehemaligen Gesamtkonstellation befanden. So ergeben sich wiederum Arbeiten, welche alle eine andersfarbene Weißtönung zu besitzen scheinen, je nachdem, welcher Stelle diese der Arbeit entnommen sind.⁶³

In der Arbeitsweise ist auch zum Beispiel die *Winsor-White* Serie⁶⁴ (Abb.45 und 46) mit dem Werk *Mayco* (Abb.55) vergleichbar, nicht aber in Bezug auf ihr Äußeres. Ryman setzt jedes Mal den mit weißer Ölfarbe gesättigten Pinsel links oben an und zieht diesen nach rechts quer über den Bildträger. Dann erneut eine Bahn darunter, wieder von links nach rechts. Bereits in der *Winsor*-Serie variiert die Pinselbreite, wodurch die Bilder je nach ihren Ausmaßen von einer unterschiedlichen Anzahl an Bahnen überzogen werden. Für beide Werke benutzt der

⁶¹ „I could see it would give me the opportunity to work with two paint planes because you could see both sides.“, Ryman, in: Garrels, Gary, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Ryman, 1988, S.15.

⁶² Ryman, in: OLIVA (Art.), S.50.

⁶³ Vgl.: Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.126 und S.128.

⁶⁴ Die kleineren Formate der *Winsor*-Serie lauten *Untitled*; vgl.: Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), S.114.

Künstler weiße Ölfarben.⁶⁵ In *Mayco* ist diese verdünnt und wirkt so geschmeidiger, als müsste der Pinsel nie mehr mit Pigment gefüllt werden. Das dickflüssigere Öl der *Winsors* hinterläßt an einigen Stellen dahingegen Klümpchen, erhöhte Krusten des Pigments und muß manches Mal auch in der Bildmitte nachgefaßt werden.⁶⁶ An den Bildrändern, in Richtung auf den rechten Rand der Arbeiten zu und zwischen den von Ryman gesetzten Streifen läßt sich ab und an der Untergrund blicken. Im Falle von *Mayco* ist dies das warme Braun der unbehandelten Leinwand. Die hier zitierten beiden *Winsors*, deren Untergrund aus mit Leim präpariertem weißen Leinen besteht, zeigen dagegen einen Untergrund, weiß wie das aufgetragene Pigment. Deshalb leuchten sie mehr, besitzen in ihrer Gesamtheit mehr Weiß als das sämig erscheinende *Mayco*. Ryman schafft es, ein komparatives Weiß herzustellen: Ein Bild wirkt weißer als das andere.⁶⁷ Betrachtet man zum Vergleich die Serie der *Standards* (Abb.51), in der Ryman einen etwa sieben Zentimeter breiten Pinsel über den sorgfältig gereinigten Stahl führt, so dominieren ölig-glatt anmutende Strukturen, deren Pigment kaum Haftung auf dem Untergrund zu besitzen scheint. Abstufungen in den Weißtönen erzeugt der Maler – ganz im Gegensatz zu den *Winsor*-Arbeiten - durch mehr oder weniger Druck, den er auf sein Werkzeug überträgt. Wichtig ist die einmalige und ununterbrochene Benetzung des stählernen Bildträgers mit Farbe.⁶⁸

Ryman arbeitet somit auf ganz unterschiedliche Weisen. Bei einem Gesamtwerk mit ausschließlich weißfarbenen Gemälden und Objekten, von denen jedes ein individuelles Äußeres besitzt, ist dies ein offensichtlicher Fakt. So existieren Arbeiten, die mit peinlicher Sorgfalt jegliche Evidenzen eines Schaffensprozesses beseitigen (Abb.56) und alleine an deren Rändern eine Einmischung manueller Aktionen entdeckt werden kann. Andere

⁶⁵ Die hierfür benutzt Marke nennt sich „Cool White Winsor & Newton Oil“; vgl.: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.24-25.

⁶⁶ Ryman hierzu: „You see, when you’re working with oil paint particularly, and you use it with a certain heavy consistency, it leaves brush marks. And those marks reflect light. And how the paint is brushed on will determine how the light works on the surface. With a big brush, I could make a large surface interact with light in a very similar way, overall. Of course, the size of the brush changes the scale of the painting, and the feeling, because if you’re using a small brush, you have to make more strokes to cover a certain area, which gives you a different surface. Using the big brush was just a way to pull paint over a large area, while keeping the brushstrokes. I wanted all the brush marks to go in the same direction, because that would allow the light to be absorbed evenly, and you wouldn’t get certain areas that were reflecting, and certain areas not. And also, there was a matter of immediacy involved. I didn’t want to – and I called it fussing before – I didn’t want to work the paint too much. I wanted it to have the feeling of having gone on at one time, as if it were a single gesture. So there could be no covering of mistakes – it goes on and that’s the way it is. I like that feeling, and I like that approach. I did that with my small brushes too. I never wanted to scrape the paint off ... that kind of thing. I hated that because it looked as if there was some kind of struggle involved, as if you weren’t sure what you were doing. And I didn’t like that feeling.“; in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.120.

⁶⁷ „And, of course, when I approach paintings in that way, as a group, the feeling is very similar, the result tends to be a little different. And that was the interest. I wanted to see how the scale would change the painting, and how different linen or maybe a slightly different paint consistency would affect it.“; in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.118.

⁶⁸ Vgl. auch: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.26.

changieren zwischen einer glatten und einer matten Oberfläche und da sind weitere, in denen der Pinsel direkte Malspuren auf dem Untergrund hinterläßt. Hierdurch ergeben sich optische Unterscheidungsmerkmale innerhalb der weißen Felder. Manche reflektieren das Licht im höchsten Maße, andere scheinen Licht in sich aufzusaugen. Einige reizen das Licht nur an bestimmten Stellen. „[There exists an] optical competition between polished metal surfaces that ‚whiten‘ and come forward under lacing electric light, and painted white surfaces that jut out, only to tuck back in, throwing a shadow that becomes integrated into the composition.“⁶⁹

Auch einer seriellen Tätigkeit ist Ryman nicht abgeneigt. Gerade bei industriellen Materialien und industrialisierten Prozessen ist diese Arbeitsweise nichts Ungewöhnliches unter Künstlern seiner Ära. Oberflächen aus gebranntem Email erfordern eben dieses Vorgehen:

„There was a sort of assembly line going. I would be working with the powder, putting it on the copper – it was all done by hand – and then someone else would move it into the oven, and then when they were ready they would come out and another one would go in ... and I had no idea how they would come out – what the copper was going to be like ... then it was a matter of working out the fastening.“⁷⁰

Dasselbe Prozedere ist notwendig, operiert man mit Autolack auf Metallgründen, noch bevor mehrere Schichten an Email aufgetragen werden können.⁷¹ Eine serielle Arbeit in der Schichtung jedweden Materials ist ebensowenig ungewöhnlich für den Amerikaner: „And then many many thin coats went on in areas – not all over at once – until it was blended in. This was months of work. It doesn’t look that way, and it shouldn’t look that way. Good paintings should look like they’re the simplest thing in the world, but this was far from simple.“⁷²

Wird eine weiße Fläche Rymans von Linien durchzogen oder unterbrochen, so nicht, weil Ryman eine solche als kompositorisches Element plant (Abb.55). Lediglich die bildimmanenten malerischen Strukturen und Prozesse verursachen solche scheinbar graphischen Merkmale. So entstandene Zeichnungen auf der weißen Oberfläche dienen jedoch nicht dazu, einzelne Flächen zu definieren oder Raum darzustellen. Vielmehr können sie den Beobachter dazu anregen, den Entstehungsprozeß nachzuempfinden.⁷³ Ryman verweist auf visuelle und nicht kompositorische Funktionen der Linien:

⁶⁹ Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.35.

⁷⁰ Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.150.

⁷¹ Vgl.: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.154.

⁷² Ryman, in: Garrels, Gary, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Ryman, 1988, S.26.

⁷³ Vgl. auch: EPPERLEIN, S.172-173; Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.33 sowie Sauer, Christel, in: PARIS (Ausst.kat.), Ryman, 1991, S.33.

„Ich versuchte also, die Malfläche, die Struktur, die Linie usw. so direkt zu machen, wie ich nur konnte. Wenn ich z.B. eine Linie malen wollte, malte ich nicht tatsächlich eine Linie, sondern ich malte einen Farbbereich und brach dann ab, und dann entstand am Farbrand eine Linie. Es war also ein wenig anders, als effektiv das Bild einer Linie zu malen, ein anderes Empfinden, und natürlich konnten die Farben der Malflächen benutzt werden und die Ränder, und immer würde ich auch die Wandfläche berücksichtigen und wie sich das Gemälde dazu verhält. Und ob das Gemälde einen weiten Abstand von der Wand haben sollte oder dicht daran sein, ob es dick oder dünn wäre und wie der Rand sein würde, der effektiv eine weitere Linie war. Der Bildrand ist keine gemalte Linie, sondern es ist die Kante der Stützstruktur, die eine zusätzliche Linie bildet.“⁷⁴

Die Entstehung von Linien und Strukturen innerhalb des Gemäldes ist auch dem jeweiligen Werkzeug geschuldet. Ryman arbeitet anfangs vor allem mit Pinseln unterschiedlichster Art, darunter Wattestäbchen, schmale und breite Pinsel mit verschiedenen Härtegraden. Nutzt der Amerikaner harte Bildgründe, die dem Pinsel mehr Widerstand entgegenbringen, ändert sich auch das Werkzeug und der Pinsel wird durch Messer und Spachtel ersetzt. Mit beidem – Pinsel und Messer – erwirkt Ryman einmal einen pastosen Farbauftrag, ein anderes Mal setzt er Tupfen oder glättet die Oberfläche. Ruhige Flächen wechseln sich ab mit rhythmisch bewegten Strukturen, und je mehr Farbschichten aufeinanderlagern, desto tiefer und ebenmäßiger wirkt das Endresultat.⁷⁵

Traditionelle Bestandteile eines Gemäldes, wie Signatur und das Jahr der Entstehung, sind in Rymans Arbeiten nur selten zu finden. Im Gegensatz zu den durch den Malprozeß entstehenden Linien setzt Ryman in den wenigen existenten Fällen seine Unterschrift und die Jahreszahl bewußt als kompositorische Elemente ein.⁷⁶ Die weißen Flächen der *Versions XIII* und *Versions XI*, beide von 1991, tragen eben diese Jahreszahl im ersteren Fall in weißer Farbe im oberen Bilddrittel, im zweiten Gemälde in schwarzen Print-Ziffern in regelmäßigem Abstand quer in Leserichtung in der unteren Bildhälfte. In dem 1960 entstandenen Ölgemälde *Untitled* auf Baumwoll-Leinwand findet sich unten rechts der Namenszug des Amerikaners. Mit einem doppelten „R“ beginnend, ritzt Ryman in die noch feuchte Oberfläche seinen Namen und die verkürzte Jahreszahl „60“; die Bildinschrift lautet nunmehr „RRYMAN60“ (Abb.57). Der Titel aber erscheint niemals auf der Vorderseite eines Werkes. Dies auch deshalb, weil Ryman den Arbeiten erst nach Fertigstellung einen Titel erteilt: „I never titled a

⁷⁴ Ryman, in: PARIS (Ausst.kat.), Ryman, 1991, S.65 sowie Ryman, in: Storr, Robert, in: WIEN (Ausst.kat.), Abstrakte Malerei, 1988, S.216-217.

⁷⁵ Vgl. u.a.: HOLLENSTEIN (Art.), S.28; KEPES, S.157; Ryman, in: Storr, Robert (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.198 sowie Garrels, Gary, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Ryman, 1988, S.18.

⁷⁶ Vgl.: Ryman, in: Storr, Robert, und Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.17 und S.52

painting unless it went out to a show. Since the early works were never shown, most of them don't have titles"⁷⁷

Nichts, nicht einmal ein Titel, lenkt ab von der weißen Farbigkeit der Arbeiten Rymans, die er mit rein weißem Pigment erstellt: „[...] usually it's pure white and I let the surface be the color. For instance, with the *Standard* paintings, which are on steel; with the linen, I will use the color of the linen. In all these cases, it's putting pure white on.“⁷⁸ Um selbst einen unverfälschten und jederzeit unveränderten Eindruck von der Farbqualität auch während des Werkprozesses zu haben, arbeitet Ryman ausschließlich bei natürlichem oder elektrischem Tageslicht: „With the electric, you do have control over the light. I think it's not so essential to paint under daylight unless you're involved with color, where you need the daylight for the true colors. But it's more essential to see the paintings in the daylight, I think, because that's when they're finished and the daylight brings them to life.“⁷⁹ Demnach unterscheidet Ryman zwischen seinem Arbeitsprozeß im Atelier und dem Prozeß des anschließenden Betrachtens in einer Ausstellungssituation. Ryman möchte sich weder von der Farbe Weiß, noch deren Wirkung auf das Licht – und umgekehrt – täuschen lassen.⁸⁰ Er ist sich des Problems der Gedächtnisfarbe bewußt und vermeidet es, sich davon beeinflussen oder beirren zu lassen. Was er während des Schaffensprozesses sehen muß, ist einzig das pure, unverfälschte weiße Material. Für den Betrachter ist es jedoch unerlässlich, das Spiel des Lichtes, die räumliche Situation und auch das Phänomen der Gedächtnisfarbe auf sich wirken zu lassen. Ob er dies unbewußt oder bewußt zulässt, tut für die Rezeption nichts zur Sache.

Insgesamt läßt sich Rymans Arbeitsprozeß in seiner Intensität, Ausdauer und Strukturiertheit an dem der Alten Meister messen. Barbara Reise bevorzugt anstelle der Bezeichnung „Prozeß“ daher das Wort „Procedere“⁸¹, da Ryman pro Werk eine unglaubliche Anzahl an Einzelentscheidungen trifft, um wiederum einen ungeheuren Komplex an originären Einzelobjekten zu entwerfen. Ryman gelingt dies, obwohl er in beinahe allen Arbeiten die Konstanten der quadratischen Form und der Farbe Weiß beibehält.⁸²

An dieser Stelle sollte jedoch auch betont werden, daß Ryman dem ästhetischen Empfinden und der reinen Anschauung seiner weißen Objekte den Vorzug vor dem Ansinnen gibt, seine

⁷⁷ Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.118.

⁷⁸ Ryman, in: TUCHMAN (Art.), S.46.

⁷⁹ Ryman, in: Garrels, Gary, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Ryman, 1988, S.12.

⁸⁰ Vgl. hierzu die Kapitel A.III.1. Physiologie des Sehens: Zapfen und Stäbchen und besonders A.III.2. Gedächtnisfarbe Weiß.

⁸¹ Und Reise weiter: „Durch Kombinationen, die häufig im Prozeß des Malens entstehen – und verworfen werden –, muß Ryman für sich selbst herausfinden, wie die Materialien reagieren, wie sie fließen, sich dehnen, miteinander verschmelzen, oxidieren, ob sie haften oder sich abweisend verhalten. Außerdem ist Ryman Perfektionist. Bedenkt man überdies den sehr persönlichen physischen Charakter seiner Kunst, so bedeutet all dies eine Menge Arbeit.“, Reise, Barbara, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Ryman, 2000, S.67.

⁸² Vgl. u.a.: BLEYL, S.70 sowie Reise, Barbara, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Ryman, 2000, S.67 und S.68.

Werke vor allem auf den Arbeitsprozeß hin zu betrachten. Danach gefragt, ob der Schaffensprozeß gleich dem Inhalt seiner Arbeiten entspräche, antwortet Ryman:

„Of course, it’s always interesting to know what the process is. [...] Of course, it’s always interesting to know if you really want to go into it, if you’re an art historian or a scholar. It makes the work much more by going into the process and the why and the how and when. But it’s not essential at all. The main thing is you just look at it and you see or you have a feeling about it or not. That’s what’s important.“⁸³

C. V. 2. 4. Das weiße Quadrat

Ryman bedient sich in seinen Arbeiten zweier Konstanten, welche in reduzierterer Form kaum vorkommen könnten: die Arbeiten sind allesamt quadratisch und weiß.⁸⁴ Eigentlich würde es ausreichen, sowohl in einer Beschreibung, als auch in einer Interpretation, festzustellen, daß Ryman weiße Quadrate malt. Daß dies zu kurz greifen würde, beweisen bereits die oben angestellten Überlegungen und, nicht zu vergessen, vorausgehende Studien, etwa diejenigen zu Malewitsch. Dieser malte ebenfalls 1918 ein weißes Quadrat. Dennoch könnte nicht behauptet werden, daß dieses den zahlreichen von Ryman nachfolgenden weißen Quadraten auch nur in geringster Weise ähnelt. Weder künstlerische Absicht, noch Ausführung, und auch nicht die Rezeption stimmen in diesem Fall überein. Dennoch gibt es Gründe, warum sich beide gerade auf diese einfachste aller Formen und scheinbar leerste aller Farben beschränken.

Nicht erst seit dem Suprematismus gilt das Quadrat als eine der elementaren Formen sowohl in der Architektur, der Malerei und auch in der Skulptur. Besonders aber in den Ideen und Arbeitsweisen der Minimalisten wird dem Quadrat eine Hommage erbracht. Der Minimalismus setzt dem Kubus in seiner plastischen Umsetzung des Quadrates in vielen Werken ein Denkmal. Ein Text Sol LeWitts widmet sich gerade diesem Gegenstand, weswegen er in Gänze hier zitiert werden soll:

„Die interessanteste Eigenschaft des Kubus ist, daß er relativ uninteressant ist. Im Vergleich zu anderen dreidimensionalen Formen fehlt ihm jegliche aggressive Kraft, er impliziert keine Bewegung, er ist die unemotionalste aller Formen. Er ist daher die Form, die sich am besten als Basiseinheit für kompliziertere Funktionen eignet, als grammatisches Hilfsmittel, von dem die Arbeit ausgehen kann. Weil er ein universell anerkannter Standard ist, wird vom Betrachter keine Intention verlangt. Man versteht sofort, daß der Würfel einen Würfel darstellt, eine geometrische Figur, die unbezweifelbar sie selbst ist. Durch die Verwendung des

⁸³ Ryman, in: TUCHMAN (Art.), S.53.

⁸⁴ Wenige Ausnahmen bestätigen die Regel. Was es mit diesen Arbeiten auf sich hat, und daß diese der Idee des fortlaufend benutzten Quadrates nicht entgegenstehen, wird weiter unten erörtert.

Würfels vermeidet man die Notwendigkeit, eine andere Form zu erfinden, und behält sich seine Verwendung für die Erfindung vor.“⁸⁵

Es ist beinahe überflüssig zu erwähnen, daß auch Sol LeWitt ausschließlich in weißen Farben arbeitet, wenn auch – nicht wie Ryman – vornehmlich in der dritten Dimension.

Dennoch lassen sich LeWitts Kriterien zum Kubus in Rymans quadratischen Bildflächen wiederfinden. Ryman nutzt die quadratische Grundform tatsächlich als „Basiseinheit für kompliziertere Funktionen“, indem er die Aufmerksamkeit weg von der Form und hin zum Wie und Was des Gemäldes lenkt. Der Amerikaner benutzt das „relativ uninteressante“ Quadrat ebenso wie LeWitt als „grammatisches Hilfsmittel“. Dieses verlangt dem „Betrachter keine Intention“, keine zusätzliche Aufmerksamkeit ab. Das gleichseitige Viereck dient Ryman deshalb als neutraler Bildträger, da dieser „am wenigsten mit Assoziationen beladen“⁸⁶ ist. Darauf trägt der Künstler sein eigentliches Anliegen auf: weißes Pigment, die scheinbar neutralste aller Farben, in all ihren optischen Facetten und materiellen Erscheinungsformen.

„That’s pretty important. That seems to be the most perfect space. If you have an equal sided space and you’re going to put paint on it and do something with it, then it seems like the most perfect space. I don’t have to get involved with spatial composition, as with rectangles and circles or whatever. Not all my paintings are absolutely square. I tend to have them that way. Sometimes they’re 29 ½ by 30 ¼ . They look square; actually they’re not. It’s just because of the material that sometimes they come out that way. It’s important; I do tend to keep them square.“⁸⁷

Das Quadrat bietet Ryman den Vorteil, keiner Richtung folgen zu müssen. Es besitzt eine „richtungslose Fläche.“⁸⁸ Jedoch handelt es sich hierbei nur um ein scheinbar limitiertes Prinzip. Denn der Entscheidung über die Ausmaße des jeweiligen Vierecks, muß eine Anpassung der Werkzeuge sowie des Arbeitsprozesses erfolgen: „[...] working with different sizes, [...] made each painting more personal and a little bit more difficult for me. I had to switch brushes and I had to change my concept of how it was going to work – and the scale. Whereas, if you’re doing all the same size, you don’t have that problem because you know it right away, which brush and whatever.“⁸⁹ Indem Ryman die Abmessungen des quadratischen Bildträgers ändert, führt er eine weitere Variable ein. Erst das komplexe Zusammenspiel aller malerischen und das Material betreffenden Einzelentscheidungen betont die beiden ihm

⁸⁵ LeWitt, Sol, in: Der Kubus (1966), in: STEMMRICH, Gregor (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden 1998², S.185.

⁸⁶ MEINHARDT (Art.), S.234.

⁸⁷ Ryman, in: TUCHMAN (Art.), S.46.

⁸⁸ Sauer, Christel, in: PARIS (Ausst.kat.), Ryman, 1991, S.22.

⁸⁹ Ryman, in: TUCHMAN (Art.), S.46.

wichtigen Konstanten: Quadrat und die Farbe Weiß. Eben dies verbindet Ryman mit Manzoni. Die Worte des Italieners, „un quadro è ed è sempre stato un oggetto magico,“⁹⁰ treffen ebenso auf Rymans quadratische Bildflächen zu.

C. V. 2. 5. Die Hängung

Ein letzter wichtiger handwerklicher Aspekt der weißen Bilder Rymans ist deren Hängung. Weiter oben weist der Künstler in einem Zitat bereits auf das von ihm berücksichtigte Verhältnis der Wandfläche zum Bild hin. Diese kann als zeichnerisches Element in ihrer Funktion als Übergangslinie zwischen Bildträger und Wand fungieren. Die Verknüpfung von Wand und Bild werde auch über die Befestigung der Objekte an oder vor dieser definiert.⁹¹ Ryman entwirft für diesen Zweck die unterschiedlichsten Verschraubungen, Hänger, Klebevorrichtungen und Rahmungen. Hierüber definiert sich der Gesamteindruck der Weiß-auf-Weiß installierten Arbeiten, die einmal dicht auf der Wand aufliegen, ein andermal Abstand davon nehmen und je nach Dicke des Bildträgers Schatten auf der nebenstehenden Fläche produzieren. Bezieht man nach dem Willen des Künstlers die die Arbeiten umgebende Wandfläche mit ein, erzeugen die Bildränder und die daran geknüpften Vorrichtungen zur Hängung zusätzliche kompositorische Elemente.

Zunächst nähert sich Ryman nur langsam einer Verbindung von Wand und Gemälde. In den 1960er Jahren beginnt er, nicht alleine auf der Vorderseite des Bildes Farbe aufzutragen, sondern auch um die Kanten der Oberfläche herum und damit den Rändern. So bildet sich ein direkter Kontakt zwischen der Komposition Rymans und der Wandoberfläche. Steht der Betrachter frontal vor dem Gemälde, ist er sich der Fortsetzung der Farbe entlang der Ränder nicht bewußt. Befolgt er Rymans Plan, sich vor dem Werk in Bewegung zu setzen, gewinnt er den gesamten Überblick über die Arbeit: „When you look around, when you move around the painting, the painting changes. And I think it had to do, in later years, with the way the wall was used and working with the wallplane. It was just a matter of opening up and expanding the painting away from the frontal paint plane.“⁹²

Die Wand und ihre unabdingbare Funktion als „Hintergrundgeräusch“ für das Objekt, beschreibt Ryman wie folgt:

⁹⁰ Manzoni, *Prolegomeni per una attività artistica* (1957), in: CELANT, S.74.

⁹¹ Vgl.: Ryman, in: PARIS (Ausst.kat.), Ryman, 1991, S.65.

⁹² Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.54. Vgl. auch: Sauer, Christel, in: PARIS (Ausst.kat.), Ryman, 1991, S.25.

„[...] usually paintings, particularly if they're pictures, hang invisibly on the wall, because we're not so interested in that. It's the image we are looking at in the confined space.

Now, since [my] work is not a picture, then it could hang visibly and I thought that if the painting were visibly attached to the wall, then it would become more part of the wall. Therefore, visually the wall could work much more with the painting. [...] My paintings don't really exist unless they're on the wall as part of the wall, as part of the room. A painting of mine consists of the painted surface and the composition, the light reflection and absorption, the edges and structure of the painting itself, [...].

I'm also trying to make very clear that the painting exists only on the wall, and once it's down from the wall, the fasteners are lost and so the composition is lost and the painting is not alive.”⁹³

Wie die Hängung konkret die von Ryman gewünschte Verbindung von Objekt und Wand herstellt, zeigt sich bereits in einigen seiner frühen Arbeiten. Was bisher kein Künstler wagte, macht Ryman in Ausstellungsräumen wahr: er befestigt den papierenen Bildgrund für seine Arbeiten mit Klebeband direkt an der Wand. Erst danach werden die Bildgründe vor Ort mit weißem Pigment versehen. Nach Beendigung des Malaktes löst Ryman die Klebebänder ab. Das so entstandene Werk bleibt an der Wand haften, da das feuchte Pigment das Papier an die Wand bindet.⁹⁴ So gelingt es dem Künstler, auf einer weißen Ebene (Wand), eine weitere weiße Fläche (Bild) anzubringen und dabei das übliche sichtbare Abheben des Kunstwerkes vom Hintergrund zu vermeiden. Dennoch sind die Unterschiede zwischen seinem Werk und der Wand offensichtlich. Der Wechsel an Struktur und Textur, der Unterschied zwischen Anstrich und Farbauftrag, die Nutzung einer Farbrolle anstelle eines Pinsels, die Licht absorbierende Wandfarbe und die das Licht reflektierende weiße Malfarbe. Darüberhinaus stellt die pigmentfreie Stelle an den äußeren Rändern des Blattes nach Abziehen des Klebestreifens eine unübersehbare Schnittstelle zwischen der Wand und dem Kunstwerk her (Abb.49).⁹⁵ In manchen Fällen verbleibt das Klebeband und die Arbeit findet zusätzlichen Halt an der Wand in Form von Heftklammern oder anhand von dünnen Klebestreifen (Abb.50). Mit dem Werk *Embassy I* aus dem Jahr 1976 gelingt es Ryman, den aus Plexiglas bestehenden Bildgrund an nur vier Stellen zu befestigen und ihn dennoch an der Wand vollkommen eben anliegen zu lassen.

Von diesem Zeitpunkt an gibt es in Rymans Oeuvre keine Arbeit mehr ohne eine spezielle, von ihm entworfene Aufhängevorrichtung. Die Auswahl der Materialien hierfür zeigt

⁹³ Ryman, in: DIAMONSTEIN (Art.), S.334.

⁹⁴ In manchen Fällen wird die Folie zusätzlich verklebt, da es das Papier nicht auf Dauer an der Wand befestigen könnte. Die Arbeiten auf Papier können in manchen Fällen nach einem derartigen Fertigungsprozeß nicht weiter transportiert werden und werden neu angefertigt. Nimmt man eine Umhängung vor, wird oftmals nur das Klebeband erneuert; vgl.: Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.140.

⁹⁵ Vgl.: Ryman, in: DIAMONSTEIN (Art.), S.334-335. Siehe auch: EPPERLEIN, S.188.

wiederum die Vorliebe des Künstlers für bislang in der Kunstwelt ungebräuchliche Verfahren und Stoffe. Zur Befestigung seiner weißen Bilder an der Wand verwendet Ryman Kreppband, Plastikschlaufen und Klebestreifen, Heftklammern, Stahlschrauben, -spurkränze und -druckplatten, Aluminiumschläuche, Winkeleisen und Schienen sowie allerlei weitere Halterungen aus Metall. Die Aufhängungen richten sich nach Schwere und Größe der zu befestigenden Arbeit und nach deren Licht absorbierenden oder reflektierenden Qualitäten. Nach Beendigung eines Objektes sucht Ryman in Eisenwarenhandlungen nach passenden Vorrichtungen. Wird er nicht fündig, läßt er eine Aufhängung nach seinen Entwürfen anfertigen.⁹⁶

Dies ist der Fall in der Arbeit *Phoenix (7)* von 1979. Aus den vier Ecken des Quadrates ragen nach unten und oben je zwei etwa fünf Zentimeter lange weiße Metallverlängerungen, welche an ihren äußersten Enden mit schwarzen Schrauben in weißfarbenen Muttern das Bild an der Wand verankern. Das in seinen Maßen von 44,50 x 36,80 cm nur annähernd quadratische Bild wird erst anhand der in vertikaler Richtung verlaufenden Befestigung als Rechteck gesehen. Forderte man den Betrachter auf, diese Arbeit ohne den Metallstreifen zu beurteilen, würde dieser annehmen, vor einem tatsächlichen Quadrat zu stehen. Eine ebenfalls ins Auge fallende Halterung besitzt Rymans Werk *Expander* von 1985. Das nun exakte Quadrat von 71,10 cm Seitenlänge wird mit vier schwarzen Edelstahlschrauben an der Wand gehalten, die in ebenfalls quadratischer Formation weit in die Bildmitte gerückt werden. Die weiße Ölfläche auf Aluminium um die vier Schrauben herum scheint sich ausdehnen zu wollen, „to expand“, wie der Bildtitel verspricht. Auch hier spielt der Amerikaner durch die Positionierung der Befestigung mit der Wahrnehmung des Betrachters: „They were small, but from a distance they look like four black circles. They aren't actually perfectly in the center. I did that on purpose, so they would seem like they were in the center. Curious. If you actually put them in the center, they look wrong. The paint surface was very soft and extremely thin next to the wall plane. So it just melted into the wall.“⁹⁷ *Administrator* (Abb.56) stammt aus demselben Jahr, besitzt aber im Gegensatz zu *Expander* eine exakte Begrenzung. Um das Bild legt sich ein schwarzer dünner Rahmen. Dieser wird vom schwarzfarbenen Untergrund des Lascaux Acryl erzeugt, welches nur bis auf einen schmalen Rand mit Lumasite bestrichen ist. Eng daran geschmiegt finden sich sechs runde schwarze Edelstahlschrauben, zwei davon an den

⁹⁶ „In fact I have the drawings for all of those fasteners. They're not art drawings; they are just technical drawings.“; Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.172. Vgl. auch: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.28; Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.156 sowie Sauer, Christel, in: PARIS (Ausst.kat.), Ryman, 1991, S.25.

⁹⁷ Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.186 sowie Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.34.

äußeren Ecken der oberen Bildbegrenzung, eine im oberen Drittel der linksseitigen Umrandung und – ungleich verteilt - drei weitere am unteren Ende des Bildes. Die rechte Bildhälfte ist nicht an der Wand verschraubt. Vier der schwarzen Schrauben, die jeweils äußeren der beiden Horizontalen, erhalten darunter, respektive darüber, zusätzliche runde Stanzlöcher, in denen jedoch keine Schrauben verankert werden. Die asymmetrische Verteilung der Halterungen und die nicht gefüllten Öffnungen dienen hier als kompositorische Elemente innerhalb der glatten, scheinbar nicht manuell hergestellten Bildoberfläche.⁹⁸ Indem Ryman diese Markierungen an den äußersten Bildrand setzt, betont er den Endpunkt des Bildes und den Beginn der Wandfläche. *Expander* bildet hierzu ein Gegenstück.

In *Advance* von 1976 führt Ryman Plastikstreifen als Halterung ein. An den beiden äußeren Bildrändern verlaufen zwei sandgestrahlte durchsichtige Plexiglasleisten, die an beiden Enden mit Kadmiumschrauben befestigt werden. Auch in diesem Fall ist Rymans Arbeit nicht quadratisch und die Halterung fördert darüberhinaus die vertikale Wahrnehmung des Werkes. Was jedoch den belebten Ausdruck der Arbeit tatsächlich ausmacht, wird von Ryman dahinter verborgen:

„The painting was not fastened directly to the wall. It was set on two little squares of steel, held to the wall with a bolt. The bolt also fastened the vinyl strip, which, as I said, had kind of a blue tinge when the light hit them. It was actually transparent, but it had a bluish color. The painting set on the steel pieces, and the vinyl went across it, and was fastened at the top, also on the wall, by two more squares of steel. So the vinyl strips kept the painting from falling off the wall. And, compositionally you had the blue edge of the Acrylivin, and ... the blue edge of the vinyl going across the surface, which reflected light. And then of course the actual painted surface absorbed the light, and you had the steel bolts, two at the top, two at the bottom. So it was very active visually, this painting.”⁹⁹

Ryman spielt hier mit Licht und Schatten sowohl des weißfarbenen Objektes, welches vor der Wand gelagert ist, wie auch des weißen transparenten Films von Ölfarbe auf blauem Acrylivin, welcher hinter den Plexiglasstreifen paradoxerweise seine Durchsichtigkeit verliert.

Initial aus dem Jahr 1989 stellt den Betrachter erneut vor ein optisches Problem. Es scheint mitnichten befestigt zu sein. Am flach an der Wand aufliegenden Malfeld¹⁰⁰ finden sich an der unteren Bildkante zwei aus der Wand ragende Holzklötzchen. Diese sind in Richtung auf die linke Bildhälfte angebracht und so offensichtlich nicht für dessen Befestigung verantwortlich. Das prekäre Gleichgewicht entsteht letztlich anhand der von Ryman geplanten

⁹⁸ Vgl. hierzu: Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.188.

⁹⁹ Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.160.

¹⁰⁰ Das Objekt wird von Ryman an der Wand aufgeklebt. Laut Storr wird diese Arbeit wieder transportfähig, indem man sie mit einem Spachtel von der Wand abhebt; in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.200.

unsichtbaren Verbindung seiner Arbeit zur Wandfläche. Bereits in *Monitor* (1978) ist die Halterung nicht zu sehen, da diese hinter der weißen Baumwollleinwand angebracht wird.

„In this work, I used metal fasteners to make the painting project from the wall. All my canvases at that time extended off the wall few inches. It seemed to make them actually closer to the wall, curiously ... because you saw it attached, and you saw it coming off the wall, but it was also very much part of the wall. It was important that it had an immediate relationship with the wall plane, because this was not a picture of anything. So I wanted it to really look like it and the wall were together. They had to be together for it to be complete. And so you would see it attached. And when it came away from the wall – it looked more as if it were a thing of its own, with the wall.”¹⁰¹

Spricht man von Rymans Halterungen für seine Objekte, bedeutet dies nicht gleichzeitig, daß die Arbeiten immer gehängt werden. Bei großem Gewicht und Ausmaß stellt Ryman seine Objekte durchaus auch am Boden ab. Zu diesem Zweck entstehen spezielle Vorrichtungen, welche eine Verbindung zwischen dem weißfarbenen Werk und der weißen Wand ersichtlich machen. Die *Varese Wall* von 1975 etwa ist beinahe zweieinhalb Meter hoch und über sieben Meter lang. Da es sich dabei um mit Acryl bemalte Holzplatten handelt, stellt Ryman sie zwar auf den Boden, läßt sie aber gleichzeitig auf fünf Holzklötzen ruhen. Der Abstand zur Wand ist offensichtlich und Ryman simuliert somit eine Wand vor einer zweiten.

Eine weitere Werkgruppe Rymans sind dessen so genannte Tische. „I thought ... since I'm not really making pictures, a work could possibly not be vertical. It could be just the opposite. I felt it was important that it be partly on the wall; the wall had to be in it. I thought I was a little crazy, but I thought, 'I'll try it; it'll be interesting, a challenge'.”¹⁰² Es handelt sich hierbei um tatsächlich freistehende Gemälde, zu denen auch *Pace* und *Pair Navigation* (Abb.53) gehören, beide aus dem Jahr 1984. Diese ragen im rechten Winkel aus der Museumswand heraus. Dennoch bedürfen sie einer Unterstützung an ihrer Frontseite, in diesen Fällen vom Boden her. Beide lasten auf metallenen Stelen. Das relativ kleinformatige *Pace* vollzieht dabei – wie der Titel besagt – eine schnelle, schlanke Bewegung nach oben und kommt auf eineinhalb Metern zum Halten. Für den Betrachter ist es ein Leichtes, in dieser Höhe auch die Unterscite der Arbeit in Augenschein zu nehmen, die ebenfalls als Malfläche behandelt wurde. Anders der Tisch in *Pair Navigation*, welcher auf Wadenhöhe des Betrachters im 90°-Winkel von der Wand absteht. Auch dieser wird von dünnen Metallfüßen am vorderen Rand des Quadrates gestützt. Im Gegensatz zur leichtfüßigen Aufwärtsbewegung der Arbeit *Pace* wirkt *Pair Navigation* daher behäbiger. Beide Arbeiten gelten - trotz ihrer ungewöhnlichen Darbietung - als Bilder. Einziger Unterschied zu Rymans

¹⁰¹ Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.164.

¹⁰² Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.178.

an der Wand befestigten Arbeiten ist, daß der Betrachter auf das weiße Quadrat herabblickt. Diese Werke bilden jedoch eine Ausnahme im Oeuvre des Künstlers. Seine knappe Begründung hierfür lautet: „I didn't do more of that type of work because I didn't feel the need to pursue the problem.“¹⁰³

Rymans Maluntergründe sind aus den im vorhergehenden Kapitel genannten Gründen von quadratischem Format. Nur wenige weichen in ihrer Form sichtlich vom Quadrat ab. Darunter findet sich eine Gruppe an Arbeiten aus Aluminium, zu denen auch die beiden 1985 entstandenen *Credential* und *Express* (Abb.58) zählen. Diese sind horizontal in eine obere und eine untere Hälfte unterteilt. Ryman arbeitet in beiden Fällen mit zwei Malgründen, die an Stellen übereinander befestigt werden. Die Oberflächen sind jeweils unterschiedlich behandelt und offerieren einen Wechsel von silbrig glänzender Reflexion des Lichtes und weißen, Licht absorbierenden Bestandteilen. Für das Auge entsteht so eine „push-and-pull“-Situation¹⁰⁴ zwischen den optisch herausragenden und zurücktretenden Flächen. Da es sich andererseits tatsächlich um erhabene und tiefer gelegene Platten handelt, werfen diese unterschiedlich breite Schatten auf die Wandfläche dahinter.¹⁰⁵ Um das optische Spiel und das abwechslungsreiche Verhalten der Oberflächen zueinander nicht unnötig zu stören, entwirft Ryman unauffällige Halterungen, welche die kompliziert übereinander geschichteten Metallplatten an der Wand befestigen. *Credential* wird an den vier Ecken von kleinen runden Schrauben gehalten, im Falle von *Express* sind es nurmehr zwei achteckige Edelstahlschrauben, welche beidseitig, scheinbar auf halber Höhe der Platten, angebracht sind. Während die glänzende Fiberglasoberfläche exakt zwischen den beiden mit Ölfarbe glatt bestrichenen Feldern prangt, rückt Ryman die schwarzen Schrauben auf ihren quadratischen Metallplättchen ein Stück weiter nach oben. Der Betrachter kann kaum mehr entscheiden, an welcher Markierung er die tatsächliche Mitte zu verorten hat.

Zuletzt soll hier auf Rymans gebogene Arbeiten verwiesen werden, die einer speziellen Art der Befestigung bedürfen. *Resource* aus dem Jahr 1984 (Abb.47) wird anhand einer Verankerung an der Wand unter Spannung gesetzt und Ryman erzwingt damit eine konkav verlaufende Oberfläche. Es ist kaum notwendig zu betonen, daß der variierende Abstand zur Wandfläche verschieden tiefe und schmale dunklere oder auch keine Schattierungen dort hinterläßt. Indem Ryman die Maße der Platte mit 3,55 auf 3,19 Metern auf eine längliche Rechtecksform festlegt, zeigt sich die Arbeit in ihrem gebogenen Zustand für das Auge des Betrachters als quadratische Grundform. Der ebenfalls gebogene Verlauf von *Journal* aus

¹⁰³ Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.178.

¹⁰⁴ Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.35.

¹⁰⁵ Vgl. hierzu auch: Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.192.

dem Jahr 1988 verhält sich genau umgekehrt. Hier nutzt Ryman das flexible Material Lumasite als Untergrund. Zwei Platten fügen sich hier entlang der Mittellinie aneinander, über die Ryman ein schmales Plastikband zieht, welches seinen Namen und das Entstehungsjahr in Drucklettern trägt. Von ferne wirkt es wie ein Saum, der die beiden Hälften voneinander trennt. Die auf den Platten verschraubten Metallklammern an den vier Ecken des Werkes drücken die Arbeit von der Wand weg. Wie bei einer Türangel müssen die oberen Befestigungseinheiten größer geformt sein, um der Spannung standhalten zu können.¹⁰⁶ Auch auf der dahinterliegenden Wandfläche von *Journal* ergeben sich wie im Falle von *Resource* Schattenspiele: „It came about because I wanted to work on a curved surface, and I wanted it to lean against the wall without being actually attached to the wall. A curved surface was challenging because of the way the line was touching the wall. It was so thin, but then it was ... away from the wall, too.“¹⁰⁷ *Journal* besitzt die exakten Abmessungen eines Quadrates und wirkt wegen seiner Biegung und des mittleren Querstreifens daher etwas gedrungener.

Mit all diesen Maßnahmen betont Ryman nicht alleine die Hängung seiner Arbeiten, sondern vor allem das Zusammenspiel zwischen Bildfläche und Wand. Er betrachtet die Wandflächen als wichtige Voraussetzung zur Rezeption seiner weißen Flächen, denn

„the wall plane is actually part of the painting and it extends out three or four feet. They would be hobbled, you could say, if they were hung close together, or if something was intruding next to a painting into the wall space which is essential for that line that develops from the edge of the panel of the painting with the wall. This is also true with corners. You have the line running from the floor to the ceiling, which is produced by an angle with the walls, and that line can affect the painting.“¹⁰⁸

Nicht jede Wand ist demnach dazu geeignet, Rymans Bilder zur Schau zu stellen. Tauglich sind alleine neutrale Wände und Wandanstriche. Im Umkreis von etwa einem Meter darf kein weiteres Element zwischen dem Werk und der Wand stören – keine Ecke, kein anderer Farbanstrich, kein weiteres Objekt.¹⁰⁹ Rymans Halterungen scheinen nach herkömmlichem Verständnis der Hängung von Bildwerken ein ebensolcher Störfaktor zu sein. Jedoch stellen

¹⁰⁶ Vgl. hierzu u.a.: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.35 und S.198.

¹⁰⁷ Ryman, in: Garrels, Gary, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Ryman, 1988, S.36. Derselbe Wortlaut findet sich in: Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.198.

¹⁰⁸ Ryman, in: Garrels, Gary, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Ryman, 1988, S.13.

¹⁰⁹ Vgl. hierzu auch Ryman während eines Vortrages im Guggenheim Museum: „Zum Beispiel sollte das Gemälde nicht auf eine Wand gehängt werden, die optisch aktiv ist, wie z.B. Mauerwerk oder eine Wand mit Holzverkleidung, denn dies würde sich auf das Gemälde auswirken und es einschränken. Im Idealfall sollte die Wandfläche glatt sein und farblich neutral, denn auch Farbe würde einen Einfluß auf das Gemälde haben.“; Ryman, in: PARIS (Ausst.kat.), Ryman, 1991, S.63.

sie das genaue Gegenteil her: sie begründen eine Betonung, Verbindung und Einbeziehung der Wandfläche im Verhältnis zum Bild. Diese Beziehung von Wand und Bild wird je nach Entwurf und Funktion, Farbigkeit und Platzierung der Halterungen neu definiert. Ohne Wand seien seine Bilder ein Nichts, so Ryman:

“If you were to see any of my paintings off the wall, they would not make sense at all. When they’re sitting on the floor or leaning against a wall, they lose their composition. The line is gone and the colour is gone because you lose the wall plane. In a similar way, anything added to the painting can alter it totally – something that is put on it, an edge, some kind of a frame, if it’s put on a separate panel by itself, or if it’s covered with plexiglass or glass. All of those things can completely destroy it. It’s completely unlike the usual painting where the image is confined within the space of the paint plane.”¹¹⁰

Während in den abbildenden Künsten nichts vom Inhalt des Bildes ablenken soll und deshalb eine Befestigung der Gemälde an der Wand im Verborgenen geschieht, verfügt Ryman in der Repräsentation seiner gegenstandslosen weißen Tafeln über eine erweiterte Option und bezieht auch die Wand mit ein.¹¹¹

Wandflächen und die darauf befindlichen Werke dürfen daher auch in ihrer Beleuchtung keinerlei Separation erfahren. Um die Objekte und unser gesamtes Gesichtsfeld gleichermaßen mit Licht anzufüllen, bedarf es einer geeigneten Lichtquelle. Auch damit experimentiert Ryman und läßt nicht alleine das Bild erstrahlen. Grund dafür ist wiederum sein erweiterter Blick auf die das Bild umgebende Wandfläche, welche in traditionellen, begrenzten Bildwerken dem Inhalt des Werkes nichts hinzuzufügen vermag. Rymans weißfarbene Arbeiten leben jedoch nicht alleine von der ihnen innewohnenden Struktur und Vielfalt der weißen Materialien, sondern ebenfalls von der Konfrontation mit einer weiteren weißen Umgebung, der Wand. Ryman nutzt das Licht als realen Inhalt in seiner Malerei:

„Ein weiteres wichtiges Element ist das Licht, das im Realismus eine andere Funktion hat. Es funktioniert wirklich [in meinen Arbeiten, Anm. d. Verf.] aktiv, während es bei darstellender Malerei oder Abstraktion hauptsächlich eingesetzt wird, damit das Gemälde gesehen werden kann. Bei realistischer Malerei wird das Licht buchstäblich zu einem realen Element im Gemälde; es wird von den Oberflächen reflektiert oder von den Bildflächen und selbst der Wand absorbiert. Es kann durch Einbeziehen des umgebenden Mediums das Gemälde in einen klareren Fokus rücken.“¹¹²

¹¹⁰ Ryman, in: Garrels, Gary, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Ryman, 1988, S.13; vgl. auch: Ryman, in: Storr, Robert, in: WIEN (Ausst.kat.), Abstrakte Malerei, 1988, S.216.

¹¹¹ „But the thinking behind the fasteners has to do with the way a painting hangs on a wall; usually paintings, if they’re pictures, hang invisibly on a wall, because we’re not so interested in that. It’s the image we’re looking at in the confined space ... My paintings don’t really exist unless they’re on the wall as part of the wall, as part of the room.“; Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.156.

¹¹² Ryman, in: PARIS (Ausst.kat.), Ryman, 1991, S.63.

Um möglichst viele dieser Spielarten umzusetzen, ordnet Ryman dem Licht unterschiedliche Rollen zu, indem er dessen Intensität variiert. Einmal installiert der Künstler eine direkte Beleuchtung, oder läßt sich das Licht ungleichmäßig verteilen, ein andermal schaltet er die Lichtquelle aus, um reflektiertes Licht aus anderen Richtungen auf seine Malerei zu lenken. Niemals aber benutzt Ryman eine gleichmäßige Ausleuchtung der Räumlichkeiten, wie dies als Norm in Museumsräumen umgesetzt wird.¹¹³

Aus diesem Grunde stellt sich die Frage nach der Ortsgebundenheit seiner Arbeiten. Barbara Reise hat Recht, wenn sie darauf verweist, daß insbesondere die direkt auf der Wand befestigten Arbeiten Rymans in Bezug auf deren Größe und Position speziell für die jeweilige Ausstellungssituation entstehen.¹¹⁴ Jedoch verweist der Amerikaner darauf, daß alle seine Werke – auch die mit Klebstoff fixierten Papierarbeiten¹¹⁵ - jederzeit an einem anderen Ort angebracht werden könnten, der bestimmten Voraussetzungen entspräche.¹¹⁶ Er widersetzt sich dezidiert einer vermuteten Site-Specificity seiner Arbeiten:

„No, I don't do site-specific paintings. A painting can go different places – in fact I like that. I like to see it in different places as long as it is not altered by some articulated wall or so long as the wall is not decorated in a way that interferes. [...] it is very good to have it move to different places because it takes on a different life each time. It's the same paintings but it's changed every time it moves – in a subtle way of course.“¹¹⁷

Wenn möglich, besichtigt der Künstler den Ausstellungsort, um den Einfluß des Lichtes und die räumliche Situation beurteilen und anhand der Hängung beeinflussen zu können. Aber genauso überläßt es Ryman dem jeweiligen Besitzer seiner Arbeiten, eine geeignete Weise der Präsentation zu wählen, da die Vollendung des Bildes, welches erst bei seiner Hängung komplementiert wird, Sache des Einfühlungsvermögens des Sammlers sei.¹¹⁸

All diese Maßnahmen unterscheiden Rymans Bilder noch vehementer als ohnehin bereits offensichtlich von den klassischen Gattungen und traditionellen Verfahren der bildenden Künste. Ryman malt Bilder, ohne diese auf ihre gemalte Bildfläche beschränken zu wollen. Er dringt in den dreidimensionalen Ausstellungsraum vor, ohne aber Skulpturen zu schaffen. Dieser Zwiespalt wird von Ryman mit den folgenden Worten entschärft:

¹¹³ Vgl. auch: Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.132.

¹¹⁴ Vgl.: Reise, Barbara, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Ryman, 2000, S.77.

¹¹⁵ „[...] it's very simple. Each time this painting is put up, a new paper is used.“; Ryman, in: Garrels, Gary, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Ryman, 1988, S.21.

¹¹⁶ Vgl. hierzu auch: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.31 sowie Ryman, in: Garrels, Gary, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Ryman, 1988, S.9.

¹¹⁷ Ryman, in: Storr, Robert, in: WIEN (Ausst.kat.), Abstrakte Malerei, 1988, S.217.

¹¹⁸ Vgl. auch: Ryman, in: Garrels, Gary, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Ryman, 1988, S.9 sowie Ryman, in: PARIS (Ausst.kat.), Ryman, 1991, S.57.

„Yes. Paintings can be pictures. Many times they are. At the beginning, paintings were mostly pictures of something, of a person, of a still life, of a situation, of an object. And these pictures involved a certain specific space, the space of the canvas, and usually they were framed to isolate that space from the space of the wall, and they were hung, and still are, on a wall at eye level so that they could be seen, looked at.

Now, that's all right, but since I was not painting a picture, I was not going to paint an image isolated in this space, then there had to be a different way of looking at it, a different way of seeing it. I wanted to make a painting without the image isolated within the space, so that the painting itself was an image. [...]

So this interested me very much, this approach to making a painting without it being picture making.”¹¹⁹

Die verschiedenartigen Halterungen beweisen sowohl Rymans handwerkliches Geschick, wie auch seine kompositorische Erfindungsgabe, die zahlreichen Optionen einer scheinbar lediglich weißen Bildfläche hervorzuheben. Gleichzeitig lenken sie unseren Blick auf den Rand der Arbeiten und bilden so das verbindende Element zur Wand, ohne welche Rymans „Entleerung der Bildfläche, die gegenstandslose nackte Fläche bzw. Leinwand, die totale ‚Leerstelle‘, das Bild als Null und Nichts“¹²⁰ nicht wirken könnten.

Vier Variablen bilden Rymans Theorie und Praxis im Umgang mit der Farbe Weiß: die Ausmaße der quadratischen Grundform, der dem Material angepasste und aufwendige Arbeitsprozeß, die auf den Bildträger abgestimmten Entwürfe zur Halterung sowie die immer weißen Pigmente.¹²¹ Diese veränderlichen Größen bilden, trotz ihrer Wandlungsfähigkeit und Kombinierbarkeit, ein konstantes Repertoire im Werk Rymans.

„All the work is the same, you know, it's the way I approach the problem of painting, of course; in another sense, every painting is different, they are not, it's not ... it's not the same at all. Yes, in a sense, yes, it would be the same, in the way that maybe, you know, any artist's work is the same. Cézanne is always the same, you know.”¹²²

C. V. 3. Intention und Wirkung

C. V. 3. 1. Zur Intention des Künstlers

¹¹⁹ Ryman, in: DIAMONSTEIN (Art.), S.332. Vgl. hierzu auch: McEVILLEY (Art.), S.94 sowie Ryman, in: OLIVA (Art.), S.50.

¹²⁰ Drechsler, Wolfgang und Peter Weibel, in: WIEN (Ausst.kat.), Bildlicht, 1991, S.215; vgl. auch: S.218-220.

¹²¹ Vgl. hierzu Ryman, in: GRIMES, Nancy, White Magic, in: The Art News, No.6, vol.85 (Sommer), 1986, S.87-92; hier S.92: „You have a different situation when you have a hard surface, a soft surface, maybe a rough surface or a colored surface. [...] It allows for the light to be different. It allows for different possibilities, different solutions to problems. Surface can have to do with scale. That can change too. Certain things you wouldn't want too small. Maybe they need to be a certain size. It's just a matter of using all the possibilities at your disposal.”

¹²² Ryman, in: OLIVA (Art.), S.50.

Danach gefragt, ob er weiße Bilder male, antwortet Ryman: “It was never my intention to make white paintings. And it still isn’t. I don’t even consider that I paint white paintings. The white is just a means of exposing other elements of the painting, that can make it clear. White enables other things to become visible.”¹²³ In einem anderen Interview nennt Ryman jene Dinge, auf welche er mit der Nutzung von weißer Farbe verweist: die Nuancen und Farbunterschiede im Weißen, die farbigen Maluntergründe, die durch den weißen Farbauftrag nicht getilgt würden und weiter sichtbar blieben, die unterschiedlichen Oberflächenstrukturen, welche sich je nach Arbeitsprozeß neu gestalten ließen sowie das Wechselspiel von weißem Bild und weißer Wand. Weiß stelle für ihn lediglich ein Farbpigment unter vielen dar. Seine Wahl, weiße Farbe zur Anwendung zu bringen, sei eine zufällige:

„The white just happened because it’s a paint and it doesn’t interfere. I could use green, red, yellow, but why? It’s a challenge for me to use paint and make something happen with it, without having to be involved in reds, greens, and everything which would confuse things. But I work with colour all the time. I don’t think of myself as making white paintings. I make paintings; I’m a painter. White paint is my medium. There’s a lot of colour involved. I don’t mean colour like red, green, and yellow; but, colour, in that sense.”¹²⁴

Ryman zeigt hier ein Paradoxon auf. Er spricht von seinen Arbeiten als Bilder in Weiß und der weißen Farbe als seinem Medium. Gleichzeitig behauptet er, es seien vielerlei Farben involviert. Auch wenn der Künstler hiermit nicht die explizit bunten Farben meint, so spricht er doch von einer nicht-monochromen, weißen Farbigkeit. Weiß im allgemeinen zu den Farben zu rechnen, ist im physikalischen Sinne sicherlich nicht korrekt. Weiß im Sinne eines Künstlers als Farbe zu betrachten, als ein Pigment, welches wie jede andere bunte Farbe mit einem Malwerkzeug auf einer Oberfläche verstrichen werden kann, dahingegen schon.¹²⁵ Ryman ist sich dieses Zwiespaltes bewußt und verweist deshalb in diesem Zusammenhang gerne auf folgende Anekdote, in welcher seine Arbeiten vor der Zollbehörde verwickelt waren:

„Im Herbst 1968 hatte ich meine erste Ausstellung bei Konrad Fischer in Düsseldorf. Die Ausstellung bestand aus sechs Arbeiten auf Kartontafeln, neun Tafeln pro Werk [...]. Die Tafeln wurden in Kisten verpackt und nach Düsseldorf geschickt. Im Rahmen der Zollformalitäten, genauer: um den Zoll zu vermeiden, der auf die Einfuhr von Kunst entrichtet werden muß, hatte Konrad die Arbeiten als ‚Papier‘ deklariert und nicht als Gemälde. Dennoch wunderte sich der Zollbeamte: ‚Aber das ist teures, handgeschöpftes Papier, dafür müssen Sie doch sicher ziemlich viel bezahlen!‘ – ‚Ja, das stimmt, daß es teures Papier ist‘, sagte

¹²³ Ryman, in: GRIMES (Art.), S.90.

¹²⁴ Ryman, in: TUCHMAN (Art.), S.46.

¹²⁵ Vgl. hierzu die folgenden Kapitel: A.I.2. Zur Begrifflichkeit, A.II. Physikalisches Verständnis der Farbe Weiß sowie A.V.1. Weiß als Malfarbe.

Konrad, ‚aber es ist benutzt.‘ Der Zollbeamte gab dies zu, und so kamen die Bilder mit dem Etikett ‚Benutztes Papier‘ an. Seit dieser Zeit habe ich über die Möglichkeit nachgedacht, Gemälde als ‚benutzte Farbe‘ zu definieren. Dann könnte es auch ‚benutzte Bronze‘, ‚benutzte Leinwand‘, ‚benutzten Stahl‘, ‚benutztes Blei‘ geben ...¹²⁶

Die Finte Rymans und seines Galeristen, vermeintlich weißes Papier gemäß der Etikettierung des Zolls als ‚benutztes Papier‘ und ‚benutzte Farbe‘ zu bezeichnen, beweist ein weiteres Mal den vorherrschenden Konflikt zwischen weißer Farbigkeit und weißem Pigment. Ryman löst diesen auf verstandesmäßige Weise, indem er sowohl für die Charakterisierung seiner fertigen Arbeiten, als auch für deren Entstehung einen intellektuellen Entscheidungsprozeß zu Grunde legt. Ryman bedenkt dabei jeden einzelnen Schritt seiner Tätigkeit. Er teste zunächst die Grundbedingungen der Materialien und mit welcherlei Pigmentauftrag er welche Oberflächenstrukturen und Weißabstufungen erzielen könne. Danach beginne der intuitive Schöpfungsprozeß.¹²⁷ Aus ehemals weißem Arbeitsmaterial und Pigment macht Ryman benutztes weißes Material. Obwohl es sich bei seinen Werken um weißfarbene Objekte handelt, hat der Künstler Spuren darauf hinterlassen, die wegen des ausgeklügelten Kombinierens von Materialien und aufwendigen Arbeitsprozessen eine unglaubliche Vielfalt erzeugen. Nicht wie Rauschenberg in seinem Werk *Erased De Kooning Drawing* von 1953, löscht Ryman einen Inhalt, um nur im Anschein unbenutztes Papier als Endergebnis zu erzielen, sondern Ryman nutzt umgekehrt jungfräuliche Materialien und hinterläßt unaufdringliche Zeichen und subtile Strukturen einer Bearbeitung. Rauschenberg führt benutztes Papier in seinen scheinbar ursprünglichen Zustand zurück, während Ryman auf seinen Werken Spuren und damit benutztes Papier hinterläßt.

Aus eben diesem Grund ist Ryman davon überzeugt, daß der viel beschworene Tod der Kunst keinerlei Angriffspunkte in der Malerei finden werde, vor allem nicht in seinen beinahe unsichtbar gewordenen Botschaften des Realismus auf weißen Gründen:

„Ich habe nie geglaubt, daß die Malerei tot wäre, und ich denke, daß die Malerei noch an ihrem Anfang steht, besonders der Realismus. Was ich das realistische Verfahren nenne, ist voller Möglichkeiten, und auch abgesehen davon ist die Malerei zu reich und zu komplex, um jemals am Ende zu sein. Es wird Veränderungen geben. Und ich weiß, was normalerweise mit ‚die Malerei ist tot‘ gemeint ist. Es scheint eben, als wäre alles schon gemacht worden und als wären alle Sonnenuntergänge gemalt, so daß es keine große Herausforderung ist, das noch mal zu machen. Aber ich glaube nicht, daß es so ist. Ich meine, daß es immer neue Dinge zu finden gibt.“¹²⁸

¹²⁶ Ryman, in: Reise, Barbara, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Ryman, 2000, S.23.

¹²⁷ Vgl.: Ryman, in: DIAMONSTEIN (Art.), S.339.

¹²⁸ Ryman, in: PARIS (Ausst.kat.), Ryman, 1991, S.69.

Mit diesen Worten beschwört Ryman nicht alleine zukünftige Ereignisse und Problemlösungen in der Malerei herauf, sondern verweist ebenfalls zurück auf die Charakterisierung der Farbe Weiß durch Kandinsky. Selbst die weiße Farbe, welche auch das Nichts, die Leere und das Ausgelöschte verkörpert, stecke voller Möglichkeiten.¹²⁹ Diese sucht Ryman zu ergründen, ohne einer Symbolik anzuhaften,¹³⁰ alleine, indem er auf die materiellen Qualitäten und unsere Empfänglichkeit für feinste Unterscheidungskriterien baut. Dafür zählt Ryman auf des Betrachters wache Sinne und Bereitwilligkeit, jenseits der repräsentativen Malerei Dinge sehen und entdecken zu wollen:

„Well, it’s the painting itself and the environment. It’s all that you see, all that’s involved in the painting – everything. The surface, the light and structure, movement and composition – that’s it. If a painting is not telling some kind of a story or hasn’t any representational aspect, then it doesn’t need it. It’s completely unnecessary. [...] [People] want to look into painting, they want some kind of a message to come from it. Of course the message is there in the realist approach too, but it’s a different kind of message.”¹³¹

Es ist erstaunlich und erfrischend, wie selbstverständlich Ryman mit diesen Worten seine weißen Leinwände und deren verkennbaren Sinngehalt noch VOR eine repräsentative Salonmalerei stellt. Nur anhand dieser Voraussetzung aber, könne die Malerei – sei diese figurativ oder gegenstandslos – die ihr innewohnende Botschaft und Empfindung übermitteln:

„An experience of ... enlightenment. An experience of delight, and well-being, and rightness. It’s like listening to music. [...] Whether it’s abstract or representational, that’s what it is, what it does. Everything else about it – the why of it, the what, and when – the technical aspect of it is interesting and necessary for a deeper understanding. But that’s not the primary purpose, or goal of the painting. The primary experience is that experience that you receive of enlightenment.”¹³²

C. V. 3. 2. Über die Wirkung auf den Betrachter

Für die Bielefelder Ausstellung „Die Gegenwart der Farbe“ konstatieren Franz und Growe in Anbetracht der monochromen Malerei das Folgende:

„Farbe verlangt, wie kein anderes Moment von Bildlichkeit sonst, nach elementarer Teilhabe des Betrachters. Farbe als das Untastbare, Unbegreifbare, nur Schaubare läßt sich nicht durch Begriffe oder vorgewußte Theorien, auch nicht durch Farbtheorien oder Farbsymbolik erfassen. Denn Farbtheorien helfen

¹²⁹ KANDINSKY, S.95-96. Vgl. hierzu auch Kapitel A.IV.2.4. Wassily Kandinsky.

¹³⁰ Vgl. hierzu: Ryman, in: TUCHMAN (Art.), S.46 und Ryman, in: Storr, Robert, in: WIEN (Ausst.kat.), Abstrakte Malerei, 1988, S.218-219: „In fact painting has no use for dynamic symbolism, because it confuses things. It is unnecessary.“

¹³¹ Ryman, in: Storr, Robert, in: WIEN (Ausst.kat.), Abstrakte Malerei, 1988, S.219.

¹³² Ryman, in: Storr, Robert, in: WIEN (Ausst.kat.), Abstrakte Malerei, 1988, S.219-220.

bei der Auseinandersetzung mit Bildlichkeit durch Farbe nicht weiter, sie sind Beziehungsregeln, keine Anschauungsvorschriften!“¹³³

Dieses Diktum ist umso wichtiger, handelt es sich, wie im Falle Rymans, um durchweg weißfarbene Arbeiten. Weiß wirkt auf den ersten Blick leer, nicht bearbeitet und nichtssagend. Damit verweisen diese Worte unweigerlich auf den Betrachter und dessen Bereitschaft, mit offenen Augen und Sinnen diese weißen Bildwelten zu erfahren und zum Leben zu erwecken.

Eine erste Möglichkeit, sich den weißen Tafeln Rymans zu nähern, ist mit den Sinnen und nicht dem Verstand. Bleyl rät, eher den Gefühlen bei der Betrachtung freien Lauf, als den Intellekt gewähren zu lassen. Ryman vermittele anhand des Gegenstandes ‚Bild‘ vor allem Erfahrungen und Empfindungen, spiele dabei aber keinesfalls auf symbolisch oder gar mythologisch inspirierte Inhalte an.¹³⁴ Epperlein gibt darüberhinaus zu bedenken, daß sich die Rezeption eines Kunstwerkes, und erst recht nicht die Arbeiten Rymans, auf deren bildimmanente Qualitäten beschränken lassen: „Trotz Rymans Beteuerung, daß das Weiß allein seiner Neutralität wegen gewählt wurde, ist der poetische Aspekt der Farbe Weiß bei Ryman kaum zu leugnen.“¹³⁵ Sie verweist besonders auf den ästhetischen Gehalt der Werke des Amerikaners.

Die Kunsthistoriker sind sich in diesem Punkt jedoch nicht einig. Und auch von Seiten des Betrachters kann den anfangs zitierten Worten und Ratschlägen nicht uneingeschränkt Folge geleistet werden. Dies betrifft einerseits die Aussage, daß monochromfarbenen Kunstwerken nicht anhand einer „vorgewußten Theorie“ oder Farbsymbolik entgegenzutreten sei, andererseits die Empfehlung, den Arbeiten Rymans vor allem emotional gegenüberzutreten und alleine den poetischen und ästhetischen Reizen stattzugeben. Letzteres ist tatsächlich einfacher gefordert, als in die Tat umzusetzen. Die von Ryman gefertigten Leerstellen erzeugen Unruhe im Betrachter und wollen gefüllt sein. Gleichzeitig sind wir uns darüber im Klaren, daß Ryman diese Leerstellen ganz bewußt anhand des gewählten Materials erzeugt und, im übertragenen Sinne, in unserer Wahrnehmung hinterlassen will. Dennoch, „[i]hre ‚Botschaft‘ ist nicht sofort einsehbar, ja sie provozieren durch die prinzipielle Verweigerung ihrer Rolle als Botschaftsträger. Diese Bilder verweisen vorerst auf nichts außerhalb ihrer eigenen Komponenten.“¹³⁶ In den hier wiedergegebenen Worten Bischoffs fallen zwei

¹³³ Franz, Erich, und Bernd Growe, Zum Thema der Ausstellung, in: BIELEFELD (Ausst.kat.), Gegenwart der Farbe, 1990, S.5-7, hier S.6.

¹³⁴ BLEYL, S.71.

¹³⁵ EPPERLEIN, S.94.

¹³⁶ Bischoff, Ulrich, Weiße Bilder. Dirnachner, Girke, Lindenberg, Ryman, in: HAMBURG (Ausst.kat.), Kunstverein und Kunsthaus Hamburg, 1984 – im toten Winkel, 20. April – 03. Juni 1984, hg.v. Ulrich Bischoff,

wichtige Begriffe: einmal die Aussage zur *Verweigerung* der Bilder Rymans als *Botschaftsträger*, und ein andermal der Hinweis, daß die weißen Bildwelten Rymans *vorerst* auf nichts als sich selbst verweisen. Dem Betrachter wird so die schier aussichtslose Aufgabe gestellt, er solle sich zunächst nur auf die faktischen Gegebenheiten konzentrieren, und erst danach die Frage nach einer Botschaft an die weißen Bildflächen stellen, welche Ryman wiederum nicht in den symbolischen Eigenschaften der Farbe Weiß verortet sehen will. Diese Prozesse des faktischen und des intellektuellen Wahrnehmens sind jedoch schwer voneinander zu trennen. „It never has been all that clear where the act of seeing ends and the act of cognitive addition begins,“¹³⁷ wie McEvelley das Problem benennt. Für eine erste Begegnung mit den weißen Bildern Rymans verknüpft deshalb auch Bleyl, wie weiter oben festgehalten, wohlweislich Erfahrung mit Empfindung. Demnach kann dem Diktum der Minimalisten, „What you see is what you see,“¹³⁸ nicht uneingeschränkt für die Arbeiten Rymans stattgegeben werden. Und ebenso wenn Ryman den „Realismus“ seiner Werke betont, läuft er gleichzeitig Gefahr, auf über deren Materialcharakter hinausgehende Tatbestände zu verweisen. Dies kann aber vom Betrachter als mystische Botschaft mißverstanden werden.¹³⁹ Außerdem tritt der Rezipient mit bereits vorhandenem Wissen und tradierter Erfahrungssymbolik der weißen Farbe in den Arbeiten Rymans gegenüber. Ohne es verhindern zu können, wird dieses Wissen unbewußt abgespielt: „Die Bilder auf der Netzhaut werden sofort durch die Erinnerung an frühere Erfahrung überlagert. Blau läßt sofort an den blauen Himmel denken, Grün an grünen Rasen, Weiß an weißen Schnee. Wir erfahren Farbreize vorwiegend in Bezug auf die gegenständliche Welt, und folglich bedeutet Farbe die Farbe von Gegenständen.“¹⁴⁰ Was sich hier als eine Simplifikation unseres Denkens darstellt, findet genauso in unserem Unterbewusstsein statt. Nicht einmal Ryman kann sich dessen erwehren. Angesichts der Farbe Weiß paaren sich weitere Sinnbilder, die im Kapitel zur Bedeutung und Deutung der Farbe Weiß in dieser Studie nachgelesen werden können. Die gedanklichen Verbindungen reichen bis zur Vorstellung von Weiß als einem Nichts, einer Leere.¹⁴¹ Dieser Aspekt kommt Rymans Verständnis seiner Arbeiten wohl am nächsten, denn

Texte von: Ulrich Bischoff, Helmut Friedel, Friedrich Heubach, Mauricio Kagel, Bernhard Lypp u.v.m., Hamburg 1984, S.82-91, hier S.83.

¹³⁷ McEVILLEY (Art.), S.94.

¹³⁸ Stella, Frank, in: Lippert, Werner, 1965. Fragmente einer Reise durch die Kunst (1975), in: BIELEFELD (Ausst.kat.), Kunsthalle Bielefeld, Concept Art, Minimal, Arte Povera, Land Art, 18. Feb. – 08. April 1990, Texte von: Erich Franz und Werner Lippert, Bielefeld 1990, S.11-76, hier S.19-20.

¹³⁹ Vgl. hierzu: McEVILLEY (Art.), S.95. Er fährt fort: „And in fact it is not altogether clear that the artists of Ryman’s generation completely rejected the spiritual type of discourse.“

¹⁴⁰ KEPES, S.115; vgl. hierzu auch: BLEYL, S.125.

¹⁴¹ Vgl. hierzu die Kapitel unter B. Recherchen zur Bedeutung und Deutung der Farbe Weiß, insbesondere B.V.2. Das Gegenteil von Weiß ist Weiß.

„[i]t is true, of course, that there is an absence of overt narration in Ryman's painting. Still, no absence is simply an absence, absence is already a kind of narrative.“¹⁴²

Will man sich jedoch bewußt alleine auf die faktischen und damit materiellen Aspekte der Werke Rymans beschränken, wie es dieser fordert und die Kunsttheorie gemeinhin tut, so wird dem Auge bereits hier eine Bandbreite an Erlebnissen geboten. Der Werkprozeß des Künstlers bietet dabei die Möglichkeit der Orientierung, indem der Betrachter versucht, den Gestaltungsvorgang nachzuvollziehen:

„Daraus folgt, daß das Erkennen der Werkgenese für das Verständnis nicht unterschätzt werden darf, da die Gestaltung, also das ablesbare Gewordensein der Farbe, bei einer wesentlich farbbezogenen Malerei bereits als inhaltlicher Faktor gewertet werden muß. Malerei beziehungsweise das Malen konstituiert ja erst das Primärphänomen Farbe, die ohne Gestaltung nicht existierte.“¹⁴³

Hier stößt man schnell an seine sprachlichen Grenzen. Denn, was erklärt und beschrieben werden kann, beschränkt sich auf ein Mindestmaß. Voraussetzung dafür ist, von jeglichem Gewussten, Gefühlten und Verstandesmäßigen Abstand zu nehmen und nur dem Sehen und Erkennen Folge zu leisten.¹⁴⁴

Blickt man alleine auf die Oberflächenstruktur der Arbeiten Rymans, eröffnet sich uns eine Vielfalt an Weiß-Formationen. Textur, Schattierungen, Helligkeitsunterschiede in den Weißtönen und die Rhythmik der Arbeitsvorgänge eröffnen dem Rezipienten die sinnlichen Eigenschaften des Gemäldes. Feinste Nuancen in der Veränderung und der Variation dieser Variablen untereinander sorgen für vielseitige Grade und Erkenntnisse in der Wahrnehmung.¹⁴⁵ Um diese veränderlichen Größen zum Leben zu erwecken und sichtbar werden zu lassen, benötigt Rymans Malerei mehr noch als alle anderen in dieser Studie untersuchten weiß-monochromen Werke das Licht:

„Die verschiedenen Oberflächen und Materialien haben mit den Unterschieden zu tun, in denen das Licht auf sie einwirkt und die Farben der verschiedenen Materialien. Bei Metall hat man eine völlig andere Situation mit dem Licht als bei einer weichen Oberfläche, die das Licht absorbiert. Und manche Oberflächen fühlen sich weich an, sogar Aluminium, obwohl es ein Metall ist; es hat eine Oberfläche, die sich sehr weich anfühlt, ganz anders als Stahl zum Beispiel, der tatsächlich härter ist, sich aber auch härter anfühlt. Jede Oberfläche bietet also ein anderes Empfinden, und das hat mit dem Licht zu tun, wie das Licht mit der

¹⁴² McEVILLEY (Art.), S.95.

¹⁴³ BLEYL, S.17.

¹⁴⁴ Vgl. hierzu auch: BLEYL, S.17 sowie Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.37. Meinhardt setzt hierfür eine Wahrnehmung voraus, „die auf alles Wissen verzichtet und die keine Einstellung bezieht, die sich dem Spiel der vielen ‚Weiß‘ überläßt, ohne genau wissen zu wollen, was sie jetzt sieht: die der Malerei eine Sichtbarkeit zugesteht, die nicht vorweg kategorial determiniert ist.“; in: MEINHARDT (Art.), S.235.

¹⁴⁵ Vgl. u.a.: Rorimer, Anne, in: BEACON (Ausst.kat.), S.247; KEPES, S.125-127; MEINHARDT (Art.), S.235 sowie Adolphs, Volker, Bild-Licht / Licht, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Ryman, 2000, S.81-84, hier S.82 und S.84.

Oberfläche zusammenwirkt, und damit, was mit Farbe in diesem Bereich möglich ist.“¹⁴⁶

Fällt Licht auf weiße Oberflächen, so erzeugt es ein besonderes Phänomen für unseren Sehapparat. Die alte Weisheit, wo Licht ist, ist auch Schatten, trifft insbesondere auf die weißen Bilder Rymans zu, zumal dieser seine Arbeiten nicht ohne die sie umgebende Wandfläche betrachtet wissen möchte. Damit erweitert sich die Rezeptionsfläche um ein Vielfaches. Hinzu kommt, daß Ryman keine regelmäßige Ausleuchtung der Ausstellungsräume anstrebt, sondern zwischen direkter und indirekter Beleuchtung wechselt. So erzielt er gleißend helle Flächen, die das Auge blenden, und graue, weil beschattete Flächen, die eine Begutachtung der Oberflächenstrukturen uneingeschränkt zulassen. Der Wechsel von einem Übermaß an reflektiertem Licht und diffusem, weil vermehrt absorbiertem Licht, wird unserem Sehen in Form von weißfarbenen bis hin zu grau und dunkelgrau erscheinenden Flächen übermittelt.¹⁴⁷ Daß wir uns dennoch dessen bewußt sind, daß es sich bei den Werken Rymans um durchgängig weißes Pigment handelt, ist dem Phänomen der Gedächtnisfarbe zu verdanken, welches insbesondere bei weißen Flächen einsetzt. Das heißt, obwohl Lichtverhältnisse auf den weißen Oberflächen graue und sogar farbige Schatten produzieren können, nehmen wir diese als konstant weißfarben wahr: „Von zwei Stellen meiner Umgebung, die ich, in einem Sinne, als gleichfarbig sehe, kann mir, in anderem Sinne, die eine als weiß, die andre grau erscheinen. In einem Zusammenhang ist diese Farbe für mich weiß in schlechter Beleuchtung, in einem andern grau in guter Beleuchtung.“¹⁴⁸

Adolphs konstatiert deshalb für die Arbeiten Rymans, daß das reale Licht ein reales Element des Bildes sei¹⁴⁹ und man darf daraus weiter folgern, daß dabei auch der Betrachter eine erhebliche Funktion innehat. Nicht nur, da ohne einen Rezipienten jegliches Lichtspiel vergebens wäre. Vielmehr übernimmt der Betrachter die Rolle eines beweglichen Moments im Spiel um Licht und Schatten. Er tritt als der aktive Part in die Museumsräume ein und bewirkt,

„daß die optische Bewegung nicht mehr auf den geschlossenen Bereich der Bildfläche beschränkt bleibt, sondern sich in der Wahrnehmung des Betrachters vollzieht und ihn zum aktiven Sehen provoziert. Darin zeigt sich eine veränderte Auffassung vom Bild. Es ist nicht mehr ein statisches, in sich ruhendes Gebilde,

¹⁴⁶ Ryman, in: PARIS (Ausst.kat.), Ryman, 1991, S.69.

¹⁴⁷ Vgl. hierzu: BLEYL, S.125 sowie Reise, Barbara, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Ryman, 2000, S.146.

¹⁴⁸ WITTGENSTEIN, S.21, Teil I, Satz 49; vgl. hierzu auch: KEPES, S.115 sowie Kapitel A.III. Optische Wahrnehmung und Erkennen der Farbe Weiß, dort insbesondere A.III.2. Gedächtnisfarbe Weiß.

¹⁴⁹ Adolphs, Volker, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Ryman, 2000, S.82.

sondern hat sich zu einem dynamischen, aktiv wirkenden Objekt entwickelt. Die Künstler versuchen, die Distanz zwischen Bild und Betrachter zu überwinden.“¹⁵⁰

Gerade dies erfordern die Werke Rymans, der folgendes verlangt: „All of my paintings need to be viewed from several positions, not just from the front.“¹⁵¹ Ein Wechseln der Position des Betrachters vor den Bildwänden bewirkt nicht alleine eine Bewegung innerhalb der Zeit und damit der vierten Dimension, sondern ebenfalls eine Bewegung in der dritten Dimension des Raumes und somit des Wirkungsfeldes des Lichts.¹⁵²

Den Betrachter interaktiv an der Kunst teilhaben zu lassen, ist das Bestreben vieler Künstler des 20. Jahrhunderts. Ryman gelingt es jedoch wie keinem anderen vor ihm, die Rezeption anhand feinsten Nuancierungen innerhalb durchwegs weißfarbener Flächen vor dem weißen Grund der Wand zu intensivieren. Gerade weil der Betrachter mit einem scheinbaren Nichts konfrontiert wird, erhöht sich dessen Anstrengung, Erkenntnis daraus zu ziehen. Rymans Leerstellen steigern unsere Bereitschaft zu sehen und die gesteigerte Aufmerksamkeit läßt uns Nuancen wahrnehmen, die wir im täglichen Umgang mit visueller Information und auch an Betrachtung anderer Kunstwerke nicht benötigen oder anwenden. Ryman schärft unsere Sinne und setzt gleichzeitig einen Denkprozeß in Gange. Nebst der rein physischen Wahrnehmung der Oberflächen, versucht der Rezipient gedanklich einen ihm von Ryman vorenthaltenen Bildgegenstand zu ergänzen. Franz spricht von einer Vermengung der materiellen und geistig-visionären Sphären.¹⁵³

„Paradoxically, the whiteness of Ryman’s paintings, their figurelessness, only supports their associativeness. Ryman has said that white carries no symbolic or referential quality for him at all. His explanation of why he uses it is wonderfully down to earth: ‘It’s to make it clearer that I use white; it’s so that everything will be visible.’ I believe that this explanation is indeed all that is needed to understand the work on its own or its maker’s terms, comporting perfectly with his ‘Realist’ premises, in which everything down to the hanging brackets is to be honest and direct in its visibility, with no dark corners for obscure suggestions to lurk in. But white clearly has meanings beyond this intention – for example, in terms of the society around it.“¹⁵⁴

¹⁵⁰ Perucchi-Petri, Ursula, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.72.

¹⁵¹ Ryman, in: Garrels, Gary, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Ryman, 1988, S.16.

¹⁵² „Jede Veränderung optischer Daten, die räumliche Beziehungen anzeigen wie die Größe, Form, Richtung, des Abstands, der Helligkeit, Klarheit oder Farbe, impliziert Bewegung.“; in: KEPES, S.142, vgl. auch: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.31; Perucchi-Petri, Ursula, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), ZERO, 1979, S.86 sowie das Kapitel C.II.2.1.2. Malewitschs Fenster zu einer weißen Dimension.

¹⁵³ Franz, Erich, in: BIELEFELD (Ausst.kat.), Gegenwart der Farbe, 1986, S.24. Und McEvelley gibt zu bedenken: „[I]t is not so clear that his work lacks drama, narrativity, and the sublime. Indeed, in and of itself the work may suggest many things, sparking a train of associations that go so far beyond the raw perception. I don’t think Ryman can eliminate this aspect of his art merely by denying it. Seen in historical and cultural context, his work seems to me to involve a double bind, carrying manifest associations that are then denied by the artist who, willingly or not, contrived them in the first place.“; in: McEVILLEY (Art.), S.95.

¹⁵⁴ McEVILLEY (Art.), S.96.

Auch wenn Ryman dem widerspricht, muß einzig für dieses Kapitel, welches sich mit der Wirkung der Werke auf den Betrachter beschäftigt, gelten, daß beides – Erscheinungssymbolik der Farbe Weiß als auch die materielle Erscheinungsform der weißen Flächen – richtungsweisend für die Rezeption ist. Haben Rymans Werke einmal das Atelier verlassen, gibt sie der Künstler frei und kann lediglich durch Ratschläge zu einem gewünschten Betrachterverhalten ermuntern – tatsächlichen Einfluß wird er nicht mehr nehmen können.¹⁵⁵

Dennoch soll an dieser Stelle die Empfehlung ausgesprochen werden, das Werk Rymans als das zu sehen, was es ist: weißes Material in all seinen möglichen und als unmöglich gedachten Spielarten. Akzeptieren wir die malerischen Qualitäten für sich alleine genommen, können diese einen visuellen Genuß bereithalten, der eine inhaltliche oder symbolische Sicht der Farbe Weiß unwichtig erscheinen läßt. Auch wenn sich die Rezeption nur auf die faktisch gebotenen Eigenschaften der weißen Objekte konzentrierte, könnten diese unsere Sinne zur Gänze anfüllen. Hölzel hat recht, wenn er behauptet: „Man kann von einem Kunstwerk tief ergriffen sein, auch ohne es zu begreifen.“¹⁵⁶

C. V. 3. 3. Eine Bewertung aus Sicht der Kunstgeschichte

Die Kunstgeschichte ist mehrfach gespalten in ihrer Beurteilung der Werke Rymans. Die überwiegende Mehrheit richtet sich nach Rymans von Frank Stella übernommenen Diktum „what you see is what you see“ und will die weißfarbenen Arbeiten des Künstlers alleine auf sich selbst und deren Materialität verwiesen sehen. Eine zweite Meinung ist die der rein ästhetischen Wirkung des Werkes auf unser Auge und Empfinden, wobei den Materialqualitäten der weißen Objekte kaum oder keinerlei Funktion zugeordnet wird. Wieder andere schließen - trotz Rymans Beteuerung, keinerlei zu interpretierende Inhalte anzubieten - daß einem symbolischen Gehalt der Arbeiten unausweichlich nachgegangen werden müsse. All diesen Sichtweisen und deren Begründbarkeit wird im folgenden Tribut gezollt.

Diejenigen, die auf den alleinigen materiellen Charakter der Arbeiten Rymans verweisen, tun dies oftmals mit einem Hinweis auf die Minimalisten, deren Anliegen in der Malerei das der

¹⁵⁵ McEvelley fährt fort: „My point, in any case, is that though Ryman’s work throws itself open to this [an] interpretation, these are questions in which he himself is essentially not involved. Within the artist’s sense of his work, white functions not as a signifier but as a condition of visibility: an aid to the directness and simplicity of the raw sense datum, which is the same for all.”; in: McEVILLEY (Art.), S.96.

¹⁵⁶ HÖLZEL 1933, S.43.

„Erscheinungs- und Wirkungsweisen“ sei.¹⁵⁷ Vor diesem Hintergrund schreibt Adolphs über die weiße Farbwahl Rymans das folgende:

„Weiß bedeutet nicht Reduktion und Reinheit, Rückkehr zum Anfang, Leere und Auslöschung. Ryman ist weder an der Symbolik noch an den psychologischen Wirkungen von Weiß, Farbe überhaupt interessiert. Solche Wirkungen sollen sich nicht vor das Material und vor das Licht, nicht vor die Malerei als einer auf das Sichtbare gerichteten Handlung stellen. Ryman ist zudem kein Kolorist, der durch die Koalition und Opposition verschiedener Farben bestimmte Effekte erzielen möchte, auch wenn er allein in der Verwendung von Weiß eine Fülle differenzierter Farbwirkungen erschließt. Wie jede andere Farbe besitzt Weiß die Fähigkeit zu unterschiedlichen Konsistenzen, Tonwirkungen und Stufen zwischen Warm und Kalt. [...] Zugleich besitzt Weiß eine neutrale Qualität, die den Eigencharakter der verschiedenen Materialien, ihre Struktur und Oberfläche, gerade zum Vorschein bringt. Vor allem aber steht Weiß am nächsten zum Licht, nicht symbolisch, sondern in seiner außerordentlichen Reaktionsfähigkeit auf Licht.“¹⁵⁸

Um oben Beschriebenes zu erwirken, reicht es jedoch nicht aus, sich auf den Farbauftrag von nur einer Farbe beschränken zu wollen. Indem sich Ryman auf die Farbe Weiß konzentriert, hebt er deren gegenständliche Qualitäten und die dem jeweiligen Material innewohnenden Eigenheiten bewußt und anhand von komplizierten Verfahrensweisen und durchdachten Arbeitsprozessen hervor. Dies unterscheidet ihn von den Minimalisten, die jenseits ihres Form- und Farbenrepertoires auf nichts weiter verweisen und damit auch das Konzept und den Prozeß der Herstellung als unerheblich für das Verständnis der Werke erachten. Nicht so Ryman, der, nachdem er intuitiv das Material testet, auswählt und nach den jeweils gebotenen Verfahren bearbeitet, die Werkgenese im Endprodukt sichtbar und nachvollziehbar macht. Rymans Arbeiten prägt auf den ersten Blick deren Einfachheit, ein intensiveres Hinsehen offenbart jedoch, daß diese Einfachheit keiner Vereinfachung gleichgestellt werden darf.¹⁵⁹

Aus dieser Methode macht Ryman ein Prinzip. Bois veranlaßt dies zu der Feststellung, Rymans Oeuvre zeige zwar keinerlei stilistische Fortentwicklung, aber „each time, the same question about the limits of painting is asked, but each time Ryman asks it with different means.“¹⁶⁰ Daher sind auch die jeweiligen Antworten mannigfaltig, individuell und immer wieder von neuer Gestalt, ohne dem kunsthistorischen Diktat der Stilentwicklungen Folge zu leisten.¹⁶¹ Was Ryman in seinen durchwegs weißfarbenen, wenn auch individuell gestalteten Oberflächen gelingt, ist, so Drechsel und Weibel, eine „Entmaterialisierung der Malerei

¹⁵⁷ Vgl. EPPERLEIN, S.155.

¹⁵⁸ Adolphs, Volker, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Ryan, 2000, S.82-83.

¹⁵⁹ Vgl. hierzu auch: Dippel, Rini, in: AMSTERDAM (Ausst.kat.), Fundamental Painting, 1975, S.15; EPPERLEIN, S.187; McEVILLEY (Art.), S.95 sowie MEINHARDT (Art.), S.232.

¹⁶⁰ Bois, Yve-Alain, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Ryman, 1990, n.p.

¹⁶¹ Vgl. auch: Storr, Robert, in: PARIS (Ausst.kat.), Ryman, 1991, S.41 und S.43.

einerseits, eine Freisetzung des puren physischen Materials und seiner Präsenz andererseits.“¹⁶²

Der rein analytische Blick auf die weiß-monochromen Arbeiten des Amerikaners geht nach Meinung anderer nicht weit genug. Auch deren Plädoyer lautet gegen eine intellektualisierte Wahrnehmung oder Interpretation einer weißfarbenen Symbolik, vielmehr fordern sie eine ausschließlich ästhetische Auffassung der Werke Rymans: „Enlightenment, in Ryman’s sense, consists of unhurried pleasure taken in the here and now. And, by its nature, pleasure can never be made intellectually respectable.“¹⁶³ Auch Bois ist verwundert, daß man alleine der Werkgenese und den Materialqualitäten Aufmerksamkeit schenkt. Er verweist auf die überzeugenden emotionalen Effekte, die Ryman mit seinen weißen Objekten erzielt:

„It isn’t that I disapprove somehow of this sort of allegorization, or that I experience no pleasure – aesthetic pleasure, that is – in finding out that the painting’s three bands correspond to the durability of the three paintbrushes. But does this mean that Ryman’s is a world without qualities? That the white of EMPIRE is not, to our senses, brilliant, hovering, vibrating, and materially dense, BEFORE it is seen as a PRODUCT? Before, that is, we could possibly worry about how it was produced?“¹⁶⁴

Meinhardt sucht eine Begründung dafür, warum sich der Betrachter der ästhetischen Reize der so leer erscheinenden Bilder nicht entziehen kann und bewundert Rymans Umgang mit bekanntem Material, welches neu kombiniert und in den Kunstzusammenhang gestellt, unseren Sinnen ein einmaliges und fremdartiges Erlebnis beschert:

„Umgekehrt sind in der funktionalen Einstellung die Gegenstände von vornherein durch ihren Begriff, ihren Gebrauch oder ihren Zweck definiert und bekannt; ihre materiellen Eigenschaften sind durch das Wissen, das von ihnen existiert, definiert. Rymans entscheidender Schritt ist, daß er die malerischen Mittel, die Materialien in ihrer eigenen Sichtbarkeit ernst nimmt; daß er die Sichtbarkeit des Gemäldes radikal wörtlich versteht; ohne sie auf bekannte und wiedererkannte Objekte, auf Formen, Farben, Gesten zu reduzieren. Er befragt und bearbeitet die sensuellen, vor allem aber visuellen Qualitäten der Materialien auf eine Weise, als ob sie unbekannt und noch nie gesehen worden, als ob sie streng ästhetische Erscheinungen wären.“¹⁶⁵

Es werden auch Stimmen laut, die sowohl dem ästhetischen Wert als auch dem explizit weißen Material und den der Farbe Weiß anhaftenden Eigenschaften Tribut zollen. Eines scheint nicht ohne das andere zu funktionieren. Beides - Rymans Materialismus und die

¹⁶² Drechsel, Wolfgang und Peter Weibel, in: WIEN (Ausst.kat.), Bildlicht, 1991, S.221.

¹⁶³ Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.41.

¹⁶⁴ BOIS, Yve-Alain, Ryman’s Tact, in: October, no.19, Winter, Cambridge, Massachusetts, 1981, S.93-104, hier S.95.

¹⁶⁵ MEINHARDT (Art.), S.233-234.

Ästhetik seiner Gemälde – ziehen den Betrachter gleichermaßen in ihren Bann. McEvelley und auch Bois argumentieren deshalb wie folgt:

„My own belief is that the mysticism these critics have found in Ryman’s work is actually there, but in a uniquely tempered form that does not really contradict the materialism that others have found in it. [...] But it is not pure sublime; it is a sublime experience on the level of perception, and deeply informed by the materialist ethos of Minimalism. [...] The work restores the simplicity of sense perception, yet invests it at the same time with grandeur and absoluteness. The peace of raw and simple perception comes to suggest a salvational force, as in Zen or VIPASSANA meditation practice. The artist works as an empirical investigator of sense perception, yet in a kind of redemptionist aura. Thus, insofar as there is a contradiction in the discourse between the materialist and the mystical claims, I would agree, in a modified way, with both sides.“¹⁶⁶

Und Yve-Alain Bois:

“There was neither an assertive nor a negative value in Ryman’s choice of white as his emblematic pigment; it was merely a means of preventing compositional issues from casting their shadow over the surface of his canvases and allowing humanism and illusionism to creep in. Something else interested him; he simply did not want colors and shapes to be in the way. There was neither a Malevichean or even Mallarméan hymn to whiteness nor a neo-Dada TABULA RASA. Robert Ryman’s art is a murmured plea against pathos, but his nonviolence represents one of the most efficient means of undermining tragedy (which is to say, metaphysics).“¹⁶⁷

Rymans Gemälde stellen in jedem Fall autonome Gebilde dar, was Drechsel und Weibel auf beinahe poetische Weise formulieren, obwohl sie dabei das Gegenteil über die Arbeiten Rymans zum Ausdruck bringen:

„Diese Bilder ohne Farbe (Materialmalerei), diese Bilder ohne Material (immaterielle Malerei, z.B. Licht), diese Bilder ohne Bild (z.B. Konzept) haben eine gewisse Konstante.

[...]

Diese Bilder kennen im Prinzip keine Darstellung und keine Repräsentation, keine Simulation und keine Substitution.

[...]

Das historische Bild, primär als Abbild verstanden, wurde so zum autonomen Gebilde, das nichts substituiert. Kein Substitut, kein Surrogat, keine Maske, nur Präsenz oder Absenz und Selbstreferenz. Dieses neue Bild als autonomes Gebilde erscheint natürlich in der historischen Sichtweise als Nichtbild. So schwankt der neue Bildbegriff zwischen Bild und Nichtbild, zwischen Nichtbild und Lichtbild, zwischen Licht- und Materialbild, zwischen Material und Immaterialität.“¹⁶⁸

Mit diesen Worten beschwören Bois, Drechsel sowie Weibel das Imitat eines Ryman in der Rolle des „Bartleby the Scribener“ herauf. Melvilles Figur aus dessen gleichnamiger

¹⁶⁶ McEVILLEY (Art.), S.95.

¹⁶⁷ Bois, Yve-Alain, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Ryman, 1990, n.p.

¹⁶⁸ Drechsel, Wolfgang und Peter Weibel, in: WIEN (Ausst.kat.), Bildlicht, 1991, S.233.

Kurzgeschichte macht, auf eine weiße Wand starrend, die Bemerkung „I would prefer not to“ zu seinem unentschlossenen Leitmotiv. Rymans Gemälde scheinen dem Betrachter eben diesen Zwiespalt zuzuraunen. Ryman nutzt sehr bewußt die weiße Farbe, um den verwendeten Materialien ein Sprachrohr zu verleihen, welches anhand anderer Farben nicht zum Ausdruck gebracht werden könnte. Der Künstler verfolgt damit ein Konzept, welches immer wieder der symbolischen Wirkung auf den Betrachter wegen hinterfragt werden muß. Auch von Ryman selbst, indem er dies vehement verneint, gerade WEIL er um die inhaltlich geprägten Verhaltens- und Bewusstseinsstränge das Weiße betreffend weiß.

Deshalb existiert nach wie vor die Sichtweise aus der Warte einer inhaltlichen Interpretation der weißen Farbe in den Arbeiten Rymans. McEvelley erinnert sich zur Unterstützung seiner Argumentation an ein Gespräch mit einem berühmten Sportler, der sein kognitives Wissen zur Farbe Weiß wie folgt zum Ausdruck bringt:

„A question comes to mind that I remember Muhammed Ali asking: ‘Why do you think they call it the White House?’ Ryman’s work, like that of any artist, is caught in its social situation and a politically focused writer could extend this critique a fair distance [...].

Western tradition has long assumed the universal priority of whiteness in virtually every sense – social, metaphysical, ontological.“¹⁶⁹

Zum Glück stellt hier McEvelley klar, daß auch historisch, kulturell und sozial, unterschiedlich geprägte Hintergründe des Kommentierenden eine Rolle spielen.¹⁷⁰ Dennoch muß man mit solch einer Fragestellung und damit dem bewußt oder unterbewußt abgespielten Wissen zu einer Farbe rechnen. Auch im Falle Rymans. Gerade aber im Falle der Farbe Weiß. Auch Ryman besitzt dieses konditionierte Wissen zur Farbe Weiß. Und auch, wenn er sich dezidiert gegen eine Anwendung dessen ausspricht, weiß er um die Gefahr, die seine Materialbilder diesbezüglich in sich bergen und der er auch selbst ausgesetzt ist. Natürlich wählt Ryman die weiße Farbe vor allem, um einzelne Qualitäten und unterschiedliche Erscheinungsformen des Materials sichtbar zu machen. Tatsächlich gingen subtile Nuancen in der Struktur und feinste Abstufungen in der Gestaltung der weißen Flächen verloren, nähme Ryman für seine Arbeitsprozesse grüne, blaue oder rotfarbene Materialien.

Die Farbe Weiß mische sich nicht ein, so Ryman. Im selben Atemzug fügt er hinzu: “I could use green, red, yellow, but why?”¹⁷¹ Ja, warum sollte er? Ryman plaziert hier eine rhetorische Frage im richtigen Moment, denn selbstverständlich könnte er anhand keiner anderen Farbe

¹⁶⁹ McEVILLEY (Art.), S.96.

¹⁷⁰ Vgl. hierzu Kapitel B.IV.1.1. Die überlegene Farbe des Triumphes sowie B.V.1. Ambivalenz einer Farbsymbolik.

¹⁷¹ Ryman, in: TUCHMAN (Art.), S.46.

das zum Ausdruck bringen, was er seinen Materialbildern abverlangt. Feinste Pigmentaufträge und breite Pinselstriche schärfen den Blick auf die weißen Oberflächen seiner Objekte, deren Grundierung an Stellen aufblitzt und auf denen sich wegen der unterschiedlichen Werkstoffe das Licht unterschiedlich verhält. Weiße Oberflächen halten gerade wegen ihrer neutralen Farbigkeit ein ungewöhnlich intensives Seherlebnis bereit. Bunte Farbwerte hingegen verweisen oftmals eher auf ihre Eigenfarbigkeit, als auf die den Oberflächen immanenten Zeichen einer Bearbeitung. Darüberhinaus handelt es sich bei buntfarbenem Pigment bereits um das Ergebnis eines subtraktiven Mischprozesses, einer Verunreinigung von Primärmaterial, wenn man so will. Die Verkörperung von Reinheit, dem Nichts und einer auszufüllenden Leere können bunte Farbwerte nicht vermitteln. Gemäß dem additiven Mischen von farbigem Licht vereint und neutralisiert Weiß hingegen alle Farben in sich. Nicht durch ein *Experimentum crucis*, wie Isaac Newton, sondern anhand der Wahl der Materialien und deren Bearbeitung macht Ryman die dem Weißen innewohnenden Farben wieder erahnbar.¹⁷² Deshalb bleibt Ryman bei seiner Überzeugung, daß es niemals in seiner Absicht liege, weiße Bilder zu malen. Jedoch bedürfe es der Farbe Weiß, um anderes sichtbar werden zu lassen.¹⁷³ Hierzu zählt Ryman bekanntermaßen die Oberflächenstruktur, die Eigenfarbigkeit des verwendeten Materials, die Interaktion mit der angrenzenden Wandfläche und das auf beides gelenkte Licht. Aufgrund all dieser Maßnahmen, können auch weitere Farbwerte, nebst dem Weißen, dem Auge angedeutet werden.

Die Farbe Weiß läßt sich in jeglicher Hinsicht materiell sowie gedanklich anfüllen: mit Inhalten und Interpretationen, mit emotionalem und ästhetischem Empfinden, als auch mit faktischen Daten das Pigment betreffend. Dasselbe gilt für die Arbeiten Rymans. Diese füttert der Betrachter mit seinem Wissen und Empfinden, er sieht die Strukturen, Licht und Schatten und wird selbst von einem Gesichtsfeld in weißer Farbigkeit ausgefüllt. Letztlich besteht auch die Möglichkeit, das Weiß der Bilder Rymans als eine Leere, ein Nichts wahrzunehmen, als das, was sie SIND. Rymans Werk kann all diesen Sichtweisen standhalten.

C. V. 4. Referenzen und Differenzen

C. V. 4. 1. Referenzen des Künstlers

¹⁷² Zur subtraktive und additiven Farbmischung vgl. die Kapitel A.II.1. Newtons Vermächtnis sowie A.II.3. Rot + Grün = Weiß oder „Palettenscheß“: Zur Farbmischung.

¹⁷³ Ryman, in: GRIMES (Art.), S.90.

Es fällt wider Erwarten äußerst schwer, sowohl historische oder auch zeitgenössische Referenzen des Künstlers an dieser Stelle zu Rate zu ziehen. Wider Erwarten, denn, wie alleine anhand dieser Studie aufgezeigt wird, gibt es eine Reihe an Künstlern, welche die Farbe Weiß in einer monochromen Form zur Anwendung bringen. Jedoch können weder Malewitschs, noch Fontanas oder Manzonis weißfarbene Werke als mit Rymans Arbeiten verwandt gesehen werden, was im anschließenden Kapitel zu behandeln sein wird. Auch weitere Künstler, welche ob ihrer weißen Bilder zum Vergleich anstünden – Rauschenberg, Francis, Morris, und viele mehr – müssen eher als Kontrast herangezogen werden, als daß man viele Gemeinsamkeiten zu Rymans Werken darin entdeckte. Es reicht eben nicht aus, dessen Bilder auf eine monochrome Nutzung der weißen Farbe zu beschränken. Dies stellt lediglich den kleinsten gemeinsamen Nenner all dieser Künstler dar. Aber die Verwendung einer einzelnen Farbe, und sei diese auch Weiß, beweist lediglich ein Befassen mit vielfältigen Möglichkeiten, eine einzelne Farbe inhaltlich, strukturell und perzeptiv wahrnehmen zu wollen, nicht aber, ein und dieselben Ansätze des bildnerischen Denkens umzusetzen. Handelt es sich um Farbe als bevorzugtes Ausdrucksmittel, so sieht sich Ryman am ehesten seinem Landsmann Franz Kline verbunden. „Although I wasn’t all that influenced by Kline, he was really important. In fact he’s underrated. You never seem to hear very much about him but he was a magnificent painter.“¹⁷⁴

Blickt man auf den deutschsprachigen Bereich, so findet sich eine tatsächliche Verwandtschaft zwischen den ZERO-Künstlern und Ryman. Beide veranschaulichen in ihren Werken die Reaktion und die Wirkungsweise des Lichtes. Als Grundlage dient diesen Künstlern die Farbe Weiß, um dem weißen Licht einen ihm verwandten Hintergrund zu bieten. Nicht die Farbe Weiß steht dabei im Mittelpunkt ihrer Bemühungen, sondern die Absicht, dem Licht einen Ausgangspunkt zur Artikulation zu bieten. „[Die Vertreter der ZERO-Bewegung] stellen dem Licht in ihren Objekten Fallen, in denen es hängen blieb und etwa ein rein weißes Relief überhaupt erst der Artikulation des Lichtes befähigt.“¹⁷⁵ Sowohl die weißen Flächen der ZERO-Künstler als auch diejenigen Rymans werden somit Ausdrucksträger für Sinneserfahrungen jenseits ihrer faktischen Materialität.

Das Thema Licht und die damit zusammenhängenden Erfahrungen und Empfindungen greifen auch Dan Flavin und James Turrell in ihren Arbeiten auf. Die von Turrell gemachten wahrnehmungspsychologischen Errungenschaften werden von Ryman direkt in seiner Malerei umgesetzt und auch Erkenntnisse aus Turrells Forschung zum Gesichtsfeld und der

¹⁷⁴ Ryman, in: Storr, Robert, in: WIEN (Ausst.kat.), Abstrakte Malerei, 1988, S.215.

¹⁷⁵ BLEYL, S.124; vgl. auch: BLEYL, S.68.

emotionalen wie physischen Wirkung von Farbe auf den Betrachter, können in den Objekten Rymans wiedergefunden und durch diese ergänzt werden.¹⁷⁶

Dan Flavin, dessen Werk in der folgenden und letzten Künstlerstudie dieser Arbeit behandelt wird, beschränkt sich alleine auf die Nutzung von Licht. Hierin sind Flavin und Ryman sicherlich nicht vergleichbar, jedoch teilen sie dieselbe Auffassung bezüglich der Umgebung, in denen ihr Werk alleine zu wirken vermag. Beider Oeuvre bedarf Voraussetzungen, um zur Wirkung zu gelangen. Flavins und Rymans Arbeiten sind ohne ihren Ausstellungsort, ohne den Zusammenhang, in den sie gestellt werden und vor allem ohne einen Rezipienten desolat.

Ryman beschreibt die Gemeinsamkeiten wie folgt:

„A lot of my paintings (I wouldn't say most, a lot) cannot really be shown to anyone in the usual way of dragging a painting out of the closet or the storeroom and saying: here's a painting. My paintings wouldn't work that way. You can't drag a Flavin, for instance, out of the closet and say: here's a Flavin. All you would see is a couple of tubes. It has to be on the wall, in a situation. Then, it's complete. So the wall becomes very much a part of the work.“¹⁷⁷

Sowohl Flavin als auch Ryman geben der faktischen Erscheinungsform der von ihnen gewählten Materialien den Vorrang. Nicht die Interpretation DURCH einen Betrachter soll vor den Werken hervorgerufen werden, sondern die reine Wirkung der Arbeiten AUF den Betrachter steht im Mittelpunkt der Lichtinstallationen Flavins sowie der Malerei Rymans.

C. V. 4. 2. Differenzen unter Zeitgenossen

Trotz der auf den ersten Blick so offensichtlichen Gemeinsamkeiten der weiß-monochrom arbeitenden Künstler untereinander, sind diese im sprichwörtlichen Sinne nur von oberflächlicher Natur. So sind auch Rymans Bilder zwar durchwegs in weißen Farben gestaltet, aber des Künstlers Intention ist es nicht, MONOCHROME Flächen zu gestalten, sondern FLÄCHEN zu gestalten. Viele der monochrom arbeitenden Künstler sind zu Beginn der 1960er infiziert mit der erneuten Ankündigung, die Malerei sei an ihrem Endpunkt angelangt. Diesem Gedanken treten manche vehement entgegen und beginnen, die Malflächen mit einem tieferen, metaphysischen Gedanken zu füllen und erwirken dies anhand der Anwendung von nur einer einzigen Farbe (Rauschenberg, Klein, Reinhardt, Francis); andere zitieren in ihrer Malerei diese bedrohliche Vorhersage mitunter auf ironische Art (Johns, Baldessari, Kosuth); oder aber die Maler beschäftigen sich insbesondere mit den

¹⁷⁶ Vgl. hierzu das Kapitel **B.VI.2. Das Gesichtsfeld** sowie Storr, Robert, Robert Ryman; Unterscheidungen vornehmen, in: PARIS (Ausst.kat.), Ryman, 1991, S.35-45, hier S.37.

¹⁷⁷ Ryman, in: TUCHMAN (Art.), S.20.

Materialqualitäten, welche unifarben am besten zur Geltung gebracht werden können (Manzoni). Ryman muß – wenn überhaupt – zur monochrom arbeitenden Gruppe der das Material betonenden Künstler gerechnet werden. Dennoch wird Rymans Bildern eine Verwandtschaft zu Rauschenbergs *White Paintings*, die seit dem Jahr 1949 entstehen, oder zu den Arbeiten Francis', nachgesagt. Die beiden Landsleute Ryman geben anhand ihrer weißen Leinwände jedoch inhaltliche Informationen. Francis Werke tragen Titel wie *White Earth* oder *White Green Earth* und verweisen damit auch auf eine figurative Bedeutungsebene. Und Rauschenberg beschreibt seine *White Paintings* in einem Brief an Petty Parson wie folgt:

„They are large white (one white as one god) canvases organized and selected with the experience of time and presented with the innocence of a virgin. Dealing with the suspense, excitement, and body of an organic silence, the restriction and freedom of absence, the plastic fullness of nothing, the point a circle begins and ends. They are a natural response to the current pressures of the faithless and a promoter of institutional optimism. It is completely irrelevant that I am making them.“¹⁷⁸

Damit zeigt sich Rauschenberg sowohl inhaltlichen Werten verhaftet und seine Worte beweisen gleichfalls, daß er um die krisenhafte Situation, in der sich die Malerei zu Beginn der 1950er Jahre befindet, weiß. Sein kulturelles Bewußtsein fordert zu diesem Zeitpunkt eben diese Antwort. Ryman sind all diese Bestrebungen fremd. Denn es geht ihm eben nicht um „Monochromie oder eine metaphysische, reduktionistische Ästhetik.“¹⁷⁹ Ryman will seine Ausdrucksform nicht auf die Nutzung einer monochromen Farbe reduzieren, sondern die optischen Möglichkeiten einer einzelnen Farbe erweitern.

Ähnlich verhält es sich mit den Behauptungen, Ryman gehöre stilistisch gesehen den Minimalisten an, da er seine Arbeiten auf nur eine Farbe begrenzt. Daß von einer Reduktion keine Rede sein kann, wurde eben festgehalten. Trotzdem bleibt die Versuchung, Ryman den Minimalisten zuzuordnen, denn genau wie diese spricht Ryman niemals in Metaphern oder verweist auf symbolische, respektive erzählende Elemente außerhalb des Kunstwerkes. Stellas Kundmachung „what you see is what you see“ verweist den Betrachter im Falle minimalistischer Werke, wie auch vor den Bildern Rymans auf keinerlei Information oder Inhalte außerhalb des faktisch Sichtbaren. Ein Indiz dafür, daß für Ryman trotz dieser Gemeinsamkeiten auch der minimalistische Aspekt nicht zutrifft, ist die vom Künstler selbst gewählte Bezeichnung des „Realismus“ für sein Werk. Für die Objekte der Minimalisten wäre eine derartige Begrifflichkeit niemals in Gebrauch getreten und umgekehrt fühlt sich Ryman

¹⁷⁸ Der Brief an Betty Parson datiert aus dem Jahr 1951, zitiert nach: RATCLIFF, Carter, *Mostly Monochrome*, in: *Art in America*, Nr.4 (April), Bd.69, 1981, S.122.

¹⁷⁹ MEINHARDT (Art.), S.235. Vgl. hierzu weiter.: HOLLENSTEIN (Art.), S.33; Storr, Robert, in: *LONDON (Ausst.kat.)*, Ryman, 1993, S.23 sowie McEVILLEY (Art.), S.95.

dem Vokabular des Minimalismus nicht verpflichtet.¹⁸⁰ Einen weiteren Aspekt, der trennend zwischen den Minimalisten und Rymans Arbeiten steht, beschreibt dieser selbst: „At that time, my modular painting did not fit very well into the ‚Minimal‘ aesthetic. The Minimalists wanted work to be more machine-like. They didn’t like to see brush marks and the ‘handmade’ look of each panel being slightly different.“¹⁸¹ Obwohl auch Ryman industrielle Fertigungsprozesse in Anspruch nimmt, können diese nicht die Hand verbergen, die der Amerikaner selbst an die Arbeiten anlegt. Daß der Künstler und ein von ihm herbeigeführter handwerklicher Prozeß involviert sind, ist den Objekten anzusehen und an ihnen abzulesen. Den Künstlern des Minimalismus oder denjenigen der Konzeptkunst ist dieser Werkprozeß entweder gänzlich fremd, durch die serielle Fertigung ihrer Werke zum Teil unmöglich gemacht, oder aber der Aussage ihrer Werke abträglich oder schlichtweg nicht von Interesse.¹⁸²

Vergleiche mit in Weiß arbeitenden Künstlern finden jedoch bereits unter Rymans Vorreitern statt, namentlich jene, mit der sich auch diese Studie beschäftigt. Malewitsch liegt hier nahe, da er die gegenstandslose Malerei im 20. Jahrhundert etabliert und darüberhinaus 1918 mit seinem *Weißes Quadrat auf weißem Grund* (Abb.1) die erste scheinbar leere Leinwand in einem künstlerischen Zusammenhang präsentiert. Ryman ist dieses Kunstwerk kein unbekanntes, da er noch vor seiner Karriere als Künstler im New Yorker MoMA als Aufsicht täglich freien Zugang dazu hat.¹⁸³ Dennoch schenkt er diesem kaum Beachtung und der Amerikaner erklärt, warum:

„I had seen the Malevich paintings at the Museum of Modern Art but he really had no bearing on what I was doing, either in the 50s or the 60s. In fact he was more like a curiosity to me ... I thought of him more in terms of Surrealism. Mine was a different approach. Almost from the beginning I have approached painting intuitively. The use of white in my paintings came about when I realized that it doesn’t interfere. It is a neutral color that allows for clarification of nuances in painting. It makes other aspects of painting visible that would not be so clear with the use of other colors.“¹⁸⁴

Malewitsch ist wahrlich kein intuitiv arbeitender Künstler und es liegt diesem fern, jenseits der Umrißlinien des weißfarbenen Quadrates vor weißem Hintergrund weitere Nuancen innerhalb der weißen Flächen hervorzuheben. Malewitschs suprematistische Bilder sind Botschafter einer gesellschaftlichen und politischen, wie auch repräsentativen und

¹⁸⁰ Vgl.: MEINHARDT (Art.), S.92-93.

¹⁸¹ Ryman, in: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.128.

¹⁸² Vgl. auch: Raussmüller, Urs und Christel Sauer, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), Ryman, 1980, n.p.

¹⁸³ Vgl. hierzu Kapitel C.V.1. Das weiße Werk von Robert Ryman.

¹⁸⁴ Ryman, in: POIRIER, Maurice und Jane Neol, *The ‘60s in Abstract: 13 statements and an essay*, in: *Art in America*, no.9 (Oct.), vol.71, 1983, S.122-137, hier S.123; vgl. auch: Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.38-39.

metaphysischen Mission. Im Gegensatz zu Ryman bezeichnen Malewitschs Leinwände keinen Realraum, sondern imaginieren das befreite Nichts in einer von Malewitsch neu benannten Dimension. In Rymans Malerei existieren keine derartigen Hierarchien, kein Oben und Unten, kein Davor und Dahinter, welches mit inhaltlicher Symbolik verknüpft werden könnte. Ryman vertritt mit seinen weißen Arbeiten keinerlei Ideologie.¹⁸⁵ Einer ähnlich lautenden Argumentation müssen sich diejenigen ergeben, welche Fontana und Ryman eine Verwandtschaft nachsagen.¹⁸⁶

Glaubhafter ist dahingegen ein Vergleich mit Manzonis *Achromes*. Beide betonen die von ihnen zur Anwendung gebrachten Materialien und beide haben die Farbe Weiß zu ihrem ausschließlichen Ausdrucksmittel erkoren. Jedoch reicht es nicht aus, alleine in der Stofflichkeit ihrer beider Werke absolute Übereinstimmungen zu finden. Sie unterscheiden der Arbeitsprozeß sowie die daraus gewonnenen Erkenntnisse. Manzoni läßt seinen Materialien die von ihnen verlangte Freiheit zur Entfaltung und zieht sich als gestaltender Künstler von der Leinwand zurück. Indem er nicht in den Prozeß der Entstehung seiner Objekte eingreift, beschränkt sich die Gestaltung vor allem auf die Oberflächen der sich herausbildenden Strukturen.¹⁸⁷ Ryman dagegen benutzt bewußt jegliche Möglichkeit der Beeinflussung, nicht alleine indem er eine Auswahl des Materials vornimmt, sondern vor allem, da er dieses formt, bearbeitet, gestaltet und installiert und somit das Betrachterverhalten zu lenken sucht.

Der abschließend folgende Vergleich scheint weit hergeholt zu sein, denn Josef Albers kann sicherlich nicht nachgesagt werden, sich auf monochrome Weise oder gar ausschließlich mit weißer Farbe zu beschäftigen. Jedoch ist dessen Intention derjenigen Rymans ähnlich. Raussmüller und Sauer liegen entsprechend richtig, wenn sie feststellen, daß Albers schließlich auch keine bunten Quadrate malt, sondern diese nutzt, um die „Interaction of Color“ unter Beweis zu stellen.¹⁸⁸ Ebenso agiert Ryman in seinen weißen Bildern, welche Strukturen und Arbeitsprozesse sichtbar werden lassen, auf deren Untergründen er jedoch keineswegs nur weiße Farbe verteilt.

¹⁸⁵ Vgl. hierzu folgende Kapitel aus der Studie zu Malewitsch: C.II.1.2. Die weiße Suprematie, C.II.2.1. Die Farbe Weiß in Malewitschs Schriften sowie C.II.2.2. Die Bedeutung der weißen Bilder. Vgl. hierzu auch: McEVILLEY (Art.), S.93; MEINHARDT (Art.), S.219-220 und S.234 sowie Raussmüller, Urs und Christel Sauer, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), Ryman, 1980, n.p.

¹⁸⁶ Vgl.: McEVILLEY (Art.), S.94; dies widerlegen die folgenden Kapitel der Fontana-Studie in: C.III.2.2. Die Bedeutung der weißen Leinwand.

¹⁸⁷ Vgl. u.a.: BLEYL, S.69; McEVILLEY (Art.), S.93 sowie Raussmüller, Urs und Christel Sauer, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), Ryman, 1980, n.p.

¹⁸⁸ ALBERS, Josef, *Interaction of Color*, New Haven-London 1975³ sowie Raussmüller, Urs und Christel Sauer, in: ZÜRICH (Ausst.kat.), Ryman, 1980, n.p.

C. V. 4. 3. Vorläufiges Resümee

Mehr noch als Manzoni bemüht sich Ryman um das Sichtbarmachen seiner Prozesse und Werkstoffe auf der Grundlage ihrer weißen Farbigkeit. Wenn auch vor allem für das Betrachterverhalten nicht uneingeschränkt geltend gemacht werden kann, daß den weißen Arbeiten Rymans keinerlei Symbolgehalt oder die Vermittlung von Inhalten innewohnt, so ist an dieser Stelle zu betonen, daß mit Ryman eine erstmalige, beispiellose und alleinige Betonung des äußeren Erscheinungsbildes von Werken Einzug in die Welt der Kunst des 20. Jahrhunderts hält. Übertroffen wird er darin lediglich von seinem Landsmann Dan Flavin. Bischoff bewundert deshalb zu Recht Rymans „Radikalität, mit der [er] die weiße Bildfläche für jegliche illusionistische Indienstnahme unbrauchbar macht. [...] Insgesamt läßt sich dieser Verzicht auf eine reiche Vielfarbigkeit, diese Reduzierung auf Malflächen, Malgründe, auf die Farbe Weiß auch als großer Zugewinn an aus der Stille kommender Konzentration, an Differenziertheit und damit an menschlicher Erfahrungsmöglichkeit erleben.“¹⁸⁹

Ryman verweist den Betrachter mit seinen weißen Arbeiten alleine auf das, was dieser zu sehen und auf den Oberflächen in Verbindung mit deren Umfeld wahrzunehmen vermag. Sein riesiger Werkkomplex bietet unserem Auge dabei sämtliche möglichen Variationen des visuellen Erkennens. Daß diesem Erkennen und dem Erkennen-Wollen dabei zum Teil keine Grenzen gesetzt sind, ist in Wirklichkeit eine über die Intention des Künstlers hinausgehende Freiheit, die dem Werk Rymans aber weder schadet, noch dem Betrachter etwas vorgaukelt, was da nicht ist.

„Painting after painting, Ryman provides us an ecstatic tranquillity that is constant in its intensity because subtly but constantly surprising in its guise. We have only to accept that offer.“¹⁹⁰

¹⁸⁹ Bischoff, Ulrich, in: HAMBURG (Ausst.kat.), 1984 – im toten Winkel, 1984, S.82 und S.83.

¹⁹⁰ Storr, Robert, in: LONDON (Ausst.kat.), Ryman, 1993, S.42.

C. VI. Dan Flavin: Weiß aus der Steckdose

C. VI. 1. Weiß „... in daylight or cool white“

Es mag verwunderlich erscheinen, den Amerikaner Dan Flavin und dessen Werk in einer Studie zur Farbe Weiß heranzuziehen. Gemeinhin erinnert man sich bei dem Gedanken an Flavin an buntfarbene Lichter, an raumfüllende Installationen, die ganze Hallen in Farbe tauchen und deren Buntheit auch auf den Betrachter abfärbt. Flavin ist in unserem Gedächtnis keineswegs als Vertreter weißfarbener Objekte verankert, auch wenn in zahlreichen seiner Arbeiten - manchmal sogar ausschließlich - weißes Material in Form von fluoreszierenden Leuchtstoffröhren zum Einsatz kommt. Dabei vergißt man gerne, daß das von Flavin gestaltete Licht mit der Farbe Weiß in einem engen und zwingenden verwandtschaftlichen Verhältnis steht. Weißes Licht birgt sämtliche Farben des Spektrums in sich und umgekehrt läßt sich weißes Licht aus den Buntfarben des gesamten Spektrums, respektive aus den komplementären Buntfarben generieren. Mit eben diesen Phänomenen beschäftigt sich die Kunst Flavins. Weiße Farbe wird in Form von fluoreszierendem Licht sichtbar gemacht, in seine Einzelteile zerlegt, oder aus buntfarbenen Werten rückgeführt. Damit beschreitet Flavin den von Newton gewiesenen Pfad der physikalischen Experimente mit dem Licht. In seinen Kunstwerken bestätigt Flavin die bahnbrechenden Erkenntnisse des Physikers und beweist einmal mehr, daß Goethes Skepsis in diesem Falle unangebracht war.¹ Wichtig zu beachten ist einzig der Fakt, daß zwischen einer weißen Farbigkeit in Form von Pigmenten und der weißen Farbigkeit in Gestalt des Lichtes, also zwischen gemaltem und gestrahltem Weiß, strikt zu unterscheiden ist.

„It’s obvious that colour as material and colour as light are extremely different. Colour almost always seems applied, except for raw materials and they’re seldom bright. Since the tubes are sources of light their colours seem given and unchangeable, and since as light the colours are much more visible than are material colours, their differences are conspicuous. Two juxtaposed painted whites are subtle; two juxtaposed white tubes are pretty obvious [...]. There isn’t any difference between the light and the colour; it’s one phenomenon.“²

¹ Vgl. hierzu folgende Kapitel: A.II. Physikalisches Verständnis der Farbe Weiß, darin insbesondere A.II.1. Newtons Vermächtnis, A.II.2. Goethe versus Newton sowie A.II.3. Rot + Grün = Weiß oder „Palettenschepps“: Zur Farbmischung.

² Judd, Donald, Aspects of Flavin’s Work, in: OTTAWA (Ausst.kat.), The National Gallery of Canada, Fluorescent light etc. from Dan Flavin, 13. Sept. – 19. Okt. 1969, hg.v. The National Gallery of Canada, Texte von: Mel Bochner, Dan Flavin, Donald Judd, Brydon Smith und Jean Sutherland Boggs, Ottawa, 1969, S.27-30, hier S.27-28.

Als Projektionsfelder dienen die Wandflächen, ohne deren weiße Farbe weder buntfarbenedes Licht in seiner jeweiligen Auswirkung zur Geltung käme, noch eine Rückführung bunten Lichtes zu weißem Licht erkennbar wäre.

In einer Studie zur Farbe Weiß und aufgrund der Kenntnisse über das Verhalten von weißem Licht sind deshalb auch die in bunten Farben erinnerten Werke Flavins keinesfalls fehl am Platze.

C. VI. 1. 1. Von den Glühbirnen zu den Leuchtstoffen

Die Werke der beiden Amerikaner Ryman und Flavin gehören zum festen Bestandteil von Kunstmuseen der Moderne weltweit. Und auch in ihrer künstlerischen Entwicklung lassen sich einige Parallelen festhalten.³ Keinem von beiden schwebte von Anfang an der Beruf des Künstlers vor. Und so fehlte ihnen gleichermaßen eine akademische Ausbildung. Nach ihrem militärischen Einsatz im Koreakrieg verdingten sie ihren Lebensunterhalt unter anderem im Solomon R. Guggenheim Museum in New York. Beide wurden erst dort von der Idee ergriffen, selbst künstlerisch tätig zu werden, und sie begannen, entsprechend der zu diesem Zeitpunkt vorherrschenden gestischen Manier, Bilder zu malen. Im weiteren Verlauf ihrer Karrieren machten sich sowohl Ryman als auch Flavin für den damaligen Kunstbetrieb ungewöhnliche und neuartige Materialien zu Nutze und verhalfen somit den bildenden Künsten zu neuen Ausdrucksformen. Während Ryman dem zweidimensionalen Bildträger und damit der traditionellen Gattung des Bildes weitgehend treu bleiben sollte, bezogen sich Flavins Arbeiten bald auf den gesamten dreidimensionalen Raum. In den Arbeiten Rymans spielt das Licht und dessen Verhältnis zum Bildwerk eine bedeutsame Rolle und beeinflusst unmittelbar die Rezeption seiner Arbeiten. Auch Flavins Kunst ist ohne Licht nicht denkbar.

³ Sofern nicht anders vermerkt, entstammen Daten zum Leben des Künstlers den folgenden Quellen: BERLIN (Ausst.kat.), Deutsche Guggenheim Berlin, Dan Flavin – Die Architektur des Lichts, 06. Nov. 1999 – 13. Feb. 2000, Texte von: Tiffany Bell, Jonathan Crary, Frances Colpitt, Dan Flavin, Michael Govan, Joseph Kosuth, Thomas Krens, Michael Newman, J. Fiona Ragheb, Brydon E. Smith, Berlin 1999; CHINATI FOUNDATION, Marfa, Texas, USA, (Hg.), Light in Architecture and Art: The Work of Dan Flavin, A Symposium Hosted by The Chinati Foundation, Marfa, Texas, May 5 and 6, 2001, Texte von: Tiffany Bell, Kurt W. Forster, Michael Govan, Dave Hickey, Steve Morse, Robert Rosenblum, Brydon E. Smith und Michael Venezia, Marfa, Texas, 2002; FLAVIN, Dan, ... in daylight or cool white. An autobiographical sketch, in: Artforum (Los Angeles), Nr.4 (Dezember), 4, 1965, S.21-24; KÖLN (Ausst.kat.), Kunsthalle und Wallraf-Richartz-Museum, Dan Flavin – Drei Installationen in fluoreszierendem Licht, 09. Nov. 1973 – 06. Jan. 1974, Texte von: Gert van der Osten, Manfred Schneckenburger und Evelyn Weiss, Köln 1973; MÜNCHEN (Ausst.kat.), Kunstbau Lenbachhaus, Dan Flavin, zur Eröffnung des Kunstbaus Lenbachhaus am 11. April 1994, hg.v. Helmut Friedel, Texte von: Helmut Friedel, Dan Flavin, Uwe Kiessler, Christian Ude, Ulrich Wilmes, München 1994 sowie NEW YORK (Ausst.kat.), National Gallery of Art (Washington, D.C.), Modern Art Museum of Fort Worth und Museum of Contemporary Art (Chicago), Dan Flavin. A Retrospective, 03. Okt. 2004 – 09. Jan. 2005 (Washington, D.C.), 25. Feb. – 05. Juni 2005 (Fort Worth) und 01. Juli – 30. Okt. 2005 (Chicago), hg.v. Michael Govan und Tiffany Bell und der Dia Art Foundation, Texte von: Tiffany Bell, Dan Flavin, Michael Govan, Earl A. Powell III, Leonard Riggio, Brydon E. Smith, Phyllis Tuchman, New York 2004.

Flavins Werke aber kommen ohne weitere Versatzstücke wie Bildträger, Pigment und besondere Bearbeitungswerkzeuge aus. Flavins Arbeiten bestehen alleine aus Licht. Wenn es erlischt, ist auch die Kunst verschwunden.

Dem am 01. April 1933 in Jamaica, New York, geborenen Dan Flavin wurde trotz seines spät erwachten Interesses für die bildenden Künste alsbald davon abgeraten, den Künstlerberuf zu ergreifen.⁴ In Flavin löste dies eine exakt gegenteilige Reaktion aus: „In February 1959, with my personal affairs in a tangle, I burst out of Columbia University into a belasted full-time affair with art.“⁵ Diese begann er mit einer wüsten Ansammlung an Fundstücken, die Flavin aus den New Yorker Straßen und vom Ufer des Hudson Rivers in seinem ersten Studio in der Washington Street zusammentrug.⁶ Bereits zu diesem Zeitpunkt machte sich der Amerikaner während der Stunden als Aufsichtskraft im American Museum of Natural History und später im New Yorker Guggenheim erste Notizen zu einer angehenden Kunst, welche sich mit Lichtern beschäftigen würde.⁷ Seit Beginn der 1960er Jahre entstehen die ersten *Icons*. Darin paart Flavin eine monochrom gestaltete Bildfläche mit verschiedenen, diese umgebenden Leuchtkörpern (Abb.59).⁸ Seine Objekte sind buntfarben, sowohl was die Bemalung der Holzfaserkästen anbelangt, als auch die seitlich daran montierten vielfarbigen Glühbirnen und

⁴ Flavin nimmt während des Korea Krieges Zeichenunterricht und schreibt sich 1956, zurück in New York, an der Hans Hofmann School ein, später für weitere zwei Semester an der Columbia University. Sein Lehrer, der Maler Albert Urban, erteilt ihm den Rat, lieber den Beruf eines Kunsthistorikers zu erlernen; vgl.: FLAVIN (Art.), Dezember 1965, S.22.

⁵ FLAVIN (Art.), Dezember 1965, S.22. In einem Interview aus dem Jahr 1989 sagt Flavin dazu: „Glücklicherweise fehlten mir verschiedenartige, voreingenommene Ausbildungen an Kunstakademien. Mühsam setzte ich meine eigene künstlerische ‚Erziehung‘ durch.“; Flavin, Ein wenig mehr Information (für Sabine), in: BADEN-BADEN (Ausst.kat.), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Neue Anwendungen fluoreszierenden Lichts mit Diagrammen, Zeichnungen und Drucken von Dan Flavin, 26. Feb. – 16. April 1989, hg.v. Jochen Poetter, Texte von: Sabine Aschendorf, Madeleine Deschamps, Dan Flavin und Jochen Poetter, Baden-Baden 1989, S.47-49, hier S.47.

⁶ Dick Bellamy möchte am liebsten Flavins gesamtes Studio so, wie es sich ihm darbietet, in seiner Green Gallery zur Ausstellung bringen; vgl.: FLAVIN (Art.), Dezember 1965, S.22.

⁷ Die Arbeit im Guggenheim Museum beschert Flavin nicht nur eine lang währende Freundschaft mit dem damaligen Direktor James Johnson Sweeney und den Kollegen Robert Ryman, wie dem jüngst verstorbenen Sol LeWitt, sondern er kann gleichzeitig die baulichen Maßnahmen des Architekten Frank Lloyd Wright verfolgen. Der 1943 von diesem entworfene Rundbau wird in den Jahren 1956-59 Wirklichkeit. Flavins architektonische Einblicke sind ihm von großen Nutzen bei seiner ortsspezifischen Arbeit für den Innen- und Außenraum des Solomon R. Guggenheim Baus im Jahr 1971; vgl. auch: Krens, Thomas, Vorwort, in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.7; Venezia, Michael, A Conversation, in: CHINATI FOUNDATION, S.101-110, hier S.107 sowie FLAVIN (Art.), Dezember 1965, S.22-24.

⁸ Obwohl dies oftmals behauptet wird, bedient sich Flavin niemals des Neonlichts; falsche Angaben hierzu finden sich in: Ragheb, J. Fiona, Situationen und Orte, in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1991, S.11-17, hier S.11; Friedel, Helmut, Dan Flavin im Kunstbau, Untitled, for Ksenia, 1994, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Flavin, 1994, S.9-12, hier S.9 sowie REISENWEDEL-TERHORST, Gabriele, Eine Untersuchung zum Phänomen alltäglicher Dinge in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Joseph Beuys, Andy Warhol, Dan Flavin (Diss.), Marburg 1999, S.151 und S.155.

Leuchtstoffröhren.⁹ Noch 1964 ist Judd verunsichert, was er von diesen mit Lichtern bestückten Objekten halten soll, und sucht nach passenden Beschreibungen:

„There are several interesting aspects to the pieces: they are things themselves; they are awkward; they are put together bluntly; the materials are considered bluntly – the paint is flat and the lights come that way; the lights are strong and specific. There are also several important negative aspects: the blocks are not paintings; they have none of painting’s scheme of something framed; they are not composed in the ordinary sense; they don’t involve illusionistic space; they don’t have modulated surfaces; they don’t play with parts of the world.“¹⁰

Neben Donald Judd wird Flavin mit diesen und den späteren Lichtinstallationen in Ausstellungen zum Thema Minimalismus gezeigt und als Minimalist in Anthologien geführt.¹¹

Im Jahre 1963 entfernt Flavin den Bildträger. Was er von seinen früheren Arbeiten übrig behält, ist alleine die fluoreszierende Leuchtstoffröhre, mit der er von nun an ausschließlich zu arbeiten gedenkt.

„In the spring of 1963, I felt sufficiently founded in my new work to discontinue it. I took a recent diagram and declared ‘the diagonal of personal ecstasy’ (‘the diagonal of May 25, 1963’), a common eight foot strip of fluorescent light in any commercially available color. At first, I chose gold.

The radiant tube and the shadow cast by its pan seemed ironic enough to hold on alone. There was no need to compose this lamp in place; it implanted itself directly, dynamically, dramatically in my workroom wall – a buoyant and relentless gaseous image which, through brilliance, betrayed its physical presence into approximate invisibility.

(I put the lamp band in position forty-five degrees above the horizontal because that seemed to be a suitable situation of dynamic equilibrium but any other placement could have been just as engaging).“¹²

In *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)* tauchen bereits alle von Flavin gewünschten Erscheinungsformen der von nun an mit Licht gestalteten Arbeiten auf. Die Leuchtstoffröhre sendet Licht auf geheimnisvolle, aber energische Weise aus, ohne als

⁹ Vgl. u.a.: Ragheb, J. Fiona, in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.11; Smith, Brydon E., „Eine künstliche Barriere aus blauem, rotem und blauem fluoreszierendem Licht (Für Flavin Starbuck Judd)“, 1968, in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.30-31, hier S.30; FLAVIN (Art.), Dezember 1965, S.24; REISENWEDEL-TERHORST, S.151 sowie Drechsler, Wolfgang und Peter Weibel, in: WIEN (Ausst.kat.), Bildlicht, 1991, S.191 und S.228.

¹⁰ Judd, Donald, (Review: Kaymar Gallery) „In the Galleries“, Arts Magazine, April 1964, Dan Flavin, in: JUDD, Donald, Complete Writings 1959-1975, New York-Halifax 1975, S.124-125, hier S.124.

¹¹ 1963 in der Green Gallery, New York, 1966 in der Ausstellung „Primary Structures“ des Jewish Museum, New York und 1969 zeigen Den Haag und Düsseldorf die Ausstellung „Minimal Art“; Gregory Battcock, Kenneth Baker und Frances Colpitt inkludieren Flavin in Anthologien zum Minimalismus; vgl. hierzu auch: LÖBKE, Matthia, „Untitled (Dan Flavin)“, Untersuchungen zum Werk in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin (Diss.), Wiesbaden 1999, S.6-7.

¹² FLAVIN (Art.), Dezember 1965, S.24.

sichtbare, installierte Montage zu sehr in den Vordergrund zu drängen.¹³ Der Schritt von der Glühbirne zur fluoreszierenden Lichtquelle ist vollbracht.¹⁴ Von nun an bezieht Flavin den gesamten Raum mit ein. Das fluoreszierende Licht besitzt die Eigenschaft, nicht nur zu glühen wie die gleichnamige elektrische Lichtquelle, sondern tatsächliches Licht in den Raum auszusenden. Das Licht befreit sich im Fluoreszieren von seiner Quelle und verbreitet sich auf den vier es umgebenden Wänden, an der Decke und auf dem Boden, welche allesamt zur Bildfläche werden. Selbstverständlich wird auch der Betrachter von diesem Licht erfaßt und ist somit Teil der Installation.¹⁵

„Now the entire interior spatial container and its parts – wall, floor and ceiling, could support this strip of light but would not restrict its act of light except to enfold it. Regard the light and you are fascinated – inhibited from grasping its limits at each end. While the tube itself has an actual length of eight feet, its shadow, cast by the supporting pan, has none but an illusion dissolving at its ends. This waning shadow cannot really be measured without resisting its visual effect and breaking the poetry.

Realizing this, I knew that the actual space of a room could be broken down and played with by planting illusions of real light (electric light) at crucial junctures in the room's composition. For example, if you press an eight foot fluorescent lamp into the vertical climb of a corner, you can destroy that corner by glare and doubled shadow. A piece of wall can be visually disintegrated from the whole into a separate triangle by plunging a diagonal of light from edge to edge on the wall; that is, side to floor, for instance.

[The] air space [...] is so much more extensive than the room's box.“¹⁶

Nebst der offenkundig den Raum beeinflussenden Lichtinstallationen montiert Flavin seit 1977 auch versteckte fluoreszierende Leuchtstoffröhren oder nutzt für sein Spätwerk ultraviolette Licht.

Daß er mit diesen Ideen im Trend seiner Zeit liegt, ist dem Künstler durchaus bewußt. Industriell gefertigtes Material, Ready-Mades und scheinbar absurde Aktionen haben Einzug in die Galerien und Museen gehalten. Flavin registriert diese Entwicklungen eines Teils mit Belustigung, andererseits bedient er sich eben dieser Mittel. Auch darüber ist er sich im Klaren. In einem Vortrag vor Kunststudenten zeigt er eben diesen Zwiespalt auf, aber ebenfalls die damit einhergehenden Möglichkeiten zu einer freien Entfaltung des Künstlers:

¹³ Flavin stellt die Diagonale verschiedentlich und in unterschiedlichen Farben aus: in seinem Studio ist sie goldfarben, bzw. gelb, in Hartford wird sie in tageslicht-weiß, in der Kaymar Gallery, New York, und in Ottawa in kühlem Weiß gezeigt. Vgl. hierzu: Ragheb, J. Fiona, in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.12; Smith, Brydon E., in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.30; Bell, Tiffany, Working Strategies, in: CHINATI FOUNDATION, S.111-126, hier S.118-119 sowie Smith, Brydon E., The art of Dan Flavin – From water waves to light waves, in: CHINATI FOUNDATION, S.85-100, hier S.93.

¹⁴ Letzte Objekte mit Glühbirnen stellen die Blumentöpfe Flavins dar. Anstelle einer Pflanze prangt eine Glühbirne inmitten des Terracotta-Topfes; vgl. hierzu: Bochner, Mel, Katalog, in: OTTAWA (Ausst.kat.), S.216.

¹⁵ Vgl. u.a.: Smith, Brydon E., in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.31; LÖBKE, S.8 sowie Drechsler, Wolfgang und Peter Weibel, in: WIEN (Ausst.kat.), Bildlicht, 1991, S.228.

¹⁶ FLAVIN (Art.), Dezember 1965, S.24.

„Der Inhalt jedes beliebigen Handwerkerladens könnte genug Ausstellungsmaterial liefern, um die Bedürfnisse der erfolgreichsten kommerziellen Galerie für die nächste Saison zu befriedigen. Wenn ihr beispielsweise auf die Idee kämet, ein zehn Meter langes feinmaschiges Aluminiumdrahtgitter mit mehr oder weniger strategisch platzierten Kupfernägeln an einer Wand zu befestigen, wäre das sicherlich ausreichend, um als Installation bei Leo Castelli gezeigt zu werden. (Ihr hättet damit vielleicht eine weitere ‚Synthese‘ aus den Werken seiner Stammkünstler entwickelt – eine Art Larry Poons von Don Judd). Ihr könntet auch ein kleines sadomasochistisches ‚Happening‘ probieren, indem ihr mit euren Kunden durch Häufchen von Heftzwecken und Krampen rennt. (Keine Sorge, ihr werdet nicht verhaftet, angezeigt oder in psychiatrische Behandlung geschickt werden; Allan Kaprow ist immer noch auf freiem Fuß. Aber vergesst nicht, Jod und Heftpflaster mitzubringen.) Ihr könntet auch eure Lieblingsgalerie mittels eines Rasensprengers unter Wasser setzen und dabei mit einer Lieblingsfreundin eine erfrischende Dusche nehmen. (Die gegenwärtige ‚Szene‘ würde das als kinetisches Tanzereignis goutieren – besonders wenn das Wasser kalt und tief genug ist, um über die Steckdosen zu schwappen.)

‚Gasp!‘ wie Roy Lichtenstein sagen würde. Seid ihr jetzt schockiert – verblüfft von den simplen aber erstaunlichen Erfahrungsmöglichkeiten in der diesjährigen Bildhauerei bzw. deren Erweiterung? Vielleicht, aber hoffentlich doch nicht. Mir wäre lieber, ihr reagiert mit Fragen über Probleme, die sich nicht mir sondern euch selber stellen – Fragen darüber, was ihr hier eigentlich tut. [...]

Wenn ihr heute von hier fortgeht, ohne euch einige ernsthafte Fragen zu stellen, seid ihr entweder taub, unaufmerksam, dumm, unterbegabt, unsicher oder gelangweilt. (Falls letzteres zutrifft, könntet ihr das Potential zum Genie haben.)¹⁷

Flavins Kunst stammt zwar ebenfalls aus dem Handwerkerladen und die Leuchtstoffröhren sind ganz sicher ein Produkt der Industrie. Der Künstler macht uns dies in seinen lichterfüllten Räumen jedoch vergessen. Wir nehmen nicht mehr den Stoff, aus dem die Kunst stammt, wahr, sondern alleine deren lichthafte Erscheinungsform, welche die Räumlichkeiten bis an die eigene Auflösung bringt. George Segal meint, Flavin erzeuge „light as pure plasticity, exalted and intense.“¹⁸ Schwappte in seinem Falle das Wasser über die Steckdosen, gingen seiner Kunst die Lichter aus. Damit beantwortet sich der Künstler selbst eben jene Fragen, die er an die Bildhauerstudenten richtet. Darin besteht Genie, welches Flavin sich von den angehenden Künstlern an der Rhode Island School erhofft.

Mit Flavins Tod am 29. November 1996 erlosch ein Künstlerleben. Dies bedeutete zunächst kein gleichzeitiges Aus seiner Kunstwerke. Jedoch sind auch diese von begrenzter Dauer. Wie die Konzeptkunst werden Flavins Lichtinstallationen zukünftig nurmehr in dokumentierter und erzählter Form sichtbar sein, da die sie besitzenden Museen lediglich einen begrenzten

¹⁷ Flavin, Dan, Rede vor Bildhauereistudenten höherer Semester an der Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island, 09. März 1966, wiedergegeben und übersetzt in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.65-66.

¹⁸ Segal, George, in: VAN DER MARCK, Jan, George Segal, New York 1979², S.48.

Vorrat an Ersatzleuchtstoffröhren zur Verfügung haben. Wie für jede Lichtkunst – von der Glühbirne bis hin zum Video – bedarf es für die Zukunft durchdachte und praktikable Lösungen zu ihrer Konservierung.

C. VI. 1. 2. Weißes Licht

Weißes Licht kann sowohl mittels einer weißen Lichtquelle erzeugt, als auch durch Lichtmischung bunter Farben suggeriert werden. Flavin macht sich beides zu Nutze. Für das sichtbare Ergebnis ist es deshalb unerheblich, zwischen Flavins weißen und den buntfarbenen Werkstoffen zu unterscheiden. Die äußerlichen Bedingungen hierfür alternieren dahingegen vehement. Auch die Voraussetzungen dafür, welches Weiß der Betrachter wahrnimmt, könnten nicht unterschiedlicher sein. Die beiden folgenden Kapitel sondern deshalb das weiße vom bunten Fluoreszieren.

C. VI. 1. 2. 1. Weißes Fluoreszieren

Zahlreiche Objekte und Lichtinstallationen Flavins kombiniert dieser aus ungemischtem, weißfarbenem Licht. Hierzu müssen bereits die sogenannten *Icons* gezählt werden, an deren Seitenrändern der Amerikaner handelsübliche Glühbirnen befestigt. Sofern diese mit keiner anderen Farbe beschichtet sind, spenden sie weißes Tageslicht. In der Serie der *mini-whites*,¹⁹ der Blumentöpfe, in denen Flavin anstelle einer Pflanze eine Glühbirne setzt, betont Flavin das weiße Licht einerseits mit dem Titel der Arbeiten und ein weiteres Mal anhand der nun tatsächlich weißfarbenen Glühbirne. Nebst den handelsüblichen Glühbirnen verwendet Flavin bereits für die *Icons* fluoreszierende Leuchtstoffröhren. *icon IV (the pure land) (to David John Flavin [1933-1962])*²⁰ besteht aus einem mit Formica weiß bemalten Holzkasten, an dessen oberer rechten Ebene eine weiß-fluoreszierende Leuchtstoffröhre angeschlossen wird (Abb.59). Flavin wählt am Ende Tageslicht für dieses Objekt, nachdem er zunächst einen Versuch mit kühlem Weiß verwirft, da sich dieses kaum von der mit Plastik

¹⁹ Die Skulpturen aus der Serie *Mini-white (de-flowered abstract antidote to the Barbara Roses)*, die in einer Auflage von zehn Stück existieren, verweisen einmal auf die Hommage Flavins in Form eines Blumentopf-Geschenkes an Barbara Rose, ein andermal auf die Blumentopf-Serie der *Roses* in einer Auflage von vier Stück, die je eine Glühbirne mit einer aufgemalten Blume zierte; vgl. hierzu: NEW YORK (Ausst.kat.), Flavin, 2004, S.28, Fig.13 sowie Bochner, Mel, in: OTTAWA (Ausst.kat.), S.216.

²⁰ Die Werke aus der frühen Schaffensphase des Künstlers besitzen oftmals poetischen Charakter und verweisen nicht selten auf symbolisch implizierte Inhalte: „The all-whiteness of this construction suggested to Flavin an intended reference to the use of white in Chinese funerals. The artist’s twin brother died while *Icon IV* was being finished. It was then dedicated to him.“; in: Bochner, Mel, in: OTTAWA (Ausst.kat.), S.142. Vgl. auch Kapitel B.IV.4.5. Totenkult in Weiß sowie B.V.1. Ambivalenz einer Farbsymbolik.

beschichteten, weißen Holzplatte unterscheidet. Um einen feinen farbigen Kontrast zwischen den beiden Bestandteilen der Skulptur zu erzielen, entscheidet sich Flavin für zwei merklich verschiedene Weißtöne und verhilft so jedem der beiden Werkstoffe – dem tragenden Holz und dem aufgesetzten Licht – zu einem autarken Auftritt.

An dieser Stelle erscheint es angezeigt, die verschiedenartigen weißen Farbtöne zu unterscheiden, die Flavin in Form der Leuchtstoffröhre zur Verfügung stehen. Im Fluoreszieren lassen sich insgesamt fünf Abstufungen von Weiß festmachen. In der Hauptsache arbeitet der Amerikaner mit den drei Farben „warm white“ (warmes Weiß), „cool white“ (kaltes Weiß) und „daylight“ (Tageslicht-Weiß); in seinem Frühwerk kommen auch die Töne „soft white“ (sanftes Weiß) und „deluxe white“ zur Anwendung.²¹ Das Tageslicht-Weiß verstreut ein von uns kaum beachtetes, da das tatsächliche Tageslicht imitierendes Licht; Unterschiede zum „cool-“ und dem „warm-white“ werden daher nur im Vergleich augenfällig. Das kühle weiße Licht besitzt dann eine zum Bläulichen tendierende Ausrichtung, während das warme weiße Licht im direkten Dagegenhalten beinahe goldgelbes Licht auszusenden vermag. Das weiche Weiß verstrahlt einen eher seidigen Glanz und „deluxe-white“ besticht durch seinen brillant schimmernden, klaren weißfarbenen Schein. Die sich auf subtile Weise voneinander unterscheidende weiße Farbigekeit der Leuchtstoffröhren offeriert Flavin unserem Auge sowohl in ihrer reinen, einfarbigen Form, als auch in untereinander kontrastierenden Kombinationen. Ein weiteres Phänomen der verschiedenen Abtönungen ist, daß sie in einem Nebeneinander ein Vor- oder Zurücktreten suggerieren. Die warmen Weißtöne drängen dabei in den Vordergrund, während ein im Vergleich kühleres Weiß zurückstrebt.²²

the nominal three (to William of Ockham) ist ein frühes Beispiel aus dem Jahr 1963, in welchem Flavin erstmals eine Situation alleine aus fluoreszierenden Leuchtstoffröhren gestaltet. Er verwendet hierfür kühles Weiß. Für die Installation, die je nach Größe des Raumes unterschiedliche Ausmaße annehmen kann, werden sechs je 180 cm lange Röhren benötigt. Diese erstrecken sich über eine Wandfläche und zwar in drei senkrecht montierten Sektionen zu einer Leuchtstoffröhre in der linken Wanddecke, es folgen gebündelt zwei Röhren auf halber Raumlänge und weitere drei in der rechten Zimmerecke. So ergeben sich „drei Elemente, die jedes in sich die Summe seiner selbst mit den vorhergehenden bildet.“²³ Mit dieser Kalkulation nimmt Flavin direkten Bezug auf die Lehre des scholastischen

²¹ Vgl.: Morse, Steve, *Technical Aspects and some sited works of Dan Flavin*, in: CHINATI FOUNDATION, S.127-146, hier S.130 sowie Smith, Brydon E., in: CHINATI FOUNDATION, S.93.

²² Vgl. auch: Schneckenburger, Martin, *Dan Flavin*, in: KÖLN (Ausst.kat.), Flavin, 1973, S.6-10, hier S.9.

²³ Poetter, Jochen, *Dan Flavin – Ein neutraler Genuß am Sehen*, in: BADEN-BADEN (Ausst.kat.), Flavin, 1989, S.9-12, hier S.10.

Mystikers William von Ockham, einem Vertreter des Nominalismus, worauf Flavin bereits im Titel der Arbeit hinweist.²⁴ Der Amerikaner erläutert seinen Verweis wie folgt: „Mit *die nominale drei* will ich primäre Ziffern und ihre Dimensionen feiern. Neu gezeigt werden hier die einfachen Abzählmarkierungen (primitive Abstraktionen) im Glühen gewöhnlicher Leuchtstoffröhren im Tageslicht. Solch ein elementares System wird aus dem Kontext meiner vorausgehenden Arbeit möglich (ironisch).“²⁵

Ebenfalls in weißem fluoreszierendem Licht gestaltet Flavin eine Hommage an den russischen Konstruktivisten Wladimir Tatlin. Diesem widmet er eine Vielzahl an Monumenten in einfarbigem kühlem Weiß. Colpitt beschreibt die größtenteils vertikal ausgerichteten Umrisse als „Zikkurat-Profil.“²⁶ Flavin setzt die Objekte aus Röhren verschiedener Länge zusammen und erwirkt somit jeweils unterschiedliche, direkt an der Wand installierte Silhouetten. Diese Systeme mit ihrer Brenndauer von 21.000 Stunden bestehen aus eben diesem Grunde nicht für die Ewigkeit, wofür Monumente im eigentlichen Sinne bestimmt und erdacht werden. „When lit, these works stand as commanding tributes to technology and art, but they are anti-monumental in that they can be turned off and eventually burn out. The serial aspect of the group – the fact that there are close to fifty ‘monuments’ to V. Tatlin – also seems contrary to the idea of monumentality.“²⁷ Wenn Flavin entsprechend den Monumenten dann noch das Präfix „pseudo“ vorausschickt, dann auch mit dem Gedanken an Tatlins wichtige, wenn auch nur zweitrangige, Rolle im Kampf um die Vorrangstellung in der Kunstszene im damaligen Rußland. Flavins Hommage an Tatlin in Worten lautet: „*monument 7* in cool white fluorescent light memorizes Vladimir Tatlin, the great revolutionary, who dreamed of art as science. It stands, a vibrantly aspiring order, in lieu of his last glider, which never left the ground.“²⁸ Flavin bezieht sich hier auf das von Tatlin entworfene Flugobjekt, welches ohne Motor und alleine anhand von Menschenkraft zum Fliegen gebracht werden sollte, tatsächlich aber nie vom Erdboden abhob. Manch eines der Monumente erinnert in seinem Profil auch an das pyramidale *Denkmal zur III. Internationalen* Tatlins, welches ebenfalls bis zum heutigen Tage nur als skulpturaler Entwurf existiert und nie in die Tat umgesetzt wurde.

²⁴ Vgl. u.a.: Poetter, Jochen, in: BADEN-BADEN (Ausst.kat.), Flavin, 1989, S.10 sowie Bochner, Mel, ‚More Light‘ Goethe’s Deathbed Words or less is less for Dan Flavin (1966-1969), A compilation, in: OTTAWA (Ausst.kat.), S.23-26, hier S.23.

²⁵ Flavin, Eintragung in ein „Protokoll“-Buch vom 09. Aug. 1962, Zitat von 1963, in: KÖLN (Ausst.kat.), Flavin, 1973, S.83. Flavin wird oftmals in Bezug auf Ockham mit dem folgenden Satz zitiert: „Entia non multiplicanda praeter necessitatem.“; wiedergegeben etwa in: REISENWEDEL-TERHORST, S.158.

²⁶ Colpitt, Frances, ‚Denkmal für das Überleben der Frau Reppin‘, in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.22-23, hier S.22.

²⁷ Bell, Tiffany, in: CHINATI FOUNDATION, S.115.

²⁸ Flavin, in: KÖLN (Ausst.kat.), Flavin, 1973, S.18; vgl. hierzu auch: Bochner, Mel, in: OTTAWA (Ausst.kat.), S.218 sowie das Kapitel C.II.I.1. Das Werk des Künstlers aus der Studie zu Malewitsch.

Daß Flavin darüberhinaus auch seinem Zeitgenossen Sol LeWitt ein Denkmal setzt, ist nicht weiter verwunderlich. Die mathematisch anmutenden Konstruktionen fertigt der Minimalist vorwiegend in weißen Farben an. Deshalb besteht Flavins Arbeit in *daylight and cool white (to Sol LeWitt)* von 1964 aus den im Titel genannten fluoreszierenden Leuchtstoffröhren (Abb.60). Donald Judd beschreibt die Konstellation in einer Rezension sachlich als „two outside tubes [that] are cool white and the inner ones are daylight white, which looks blue in this context.“²⁹ Die gleichlangen, nebeneinander montierten Leuchtstoffröhren bieten dem Auge eine tatsächliche Überraschung. Der Betrachter kann hier eindeutig erkennen, daß zwischen Weiß und Weiß ein Unterschied besteht. Während in Flavins Arbeiten bislang jeweils nur ein Ton an weißer Farbigkeit zum Einsatz gelangt, wagt er 1964 eine Zusammenstellung verschiedener fluoreszierender Weißtöne. Dem Auge bieten sich zwei bläuliche Lichtquellen, die zwei weitere, gelblich schimmernde Leuchtstoffröhren rahmen. Nicht nur zeigen sich die inneren beiden Röhren in einem cremigen Pastellgelb, sie scheinen darüberhinaus vor den äußeren beiden Röhren montiert zu sein. Diese Konstruktion ruft also die bereits weiter oben erwähnte optische Täuschung hervor.

Von nun an experimentiert Flavin mit weiteren Farb- und Formkombinationen, die in den unterschiedlichsten Abstufungen weißer Farbe fluoreszieren. Einmal nutzt Flavin kühlweiße und warmweiße Rundleuchten aus Leuchtstoff in der Installation *ohne titel (für Franziska Heuss mit Stolz und Zuneigung)* von 1973, dann wieder legt er 60 cm lange, kühle weiße Leuchtstoffröhren in einem Halbkreis aus, oder Flavin kombiniert dreierlei Weißtöne in eckig geometrischer Manier an den Ausstellungswänden. Es überrascht kaum, daß er auch dem in ausschließlich weißen Farben arbeitenden Künstlerkollegen Ryman ein Objekt widmet, in welchem sich eindeutig die beiden Weiß voneinander scheiden, wie dies auch Ryman in seinen Bildern anstrebt (Abb.61).

In all den oben genannten Arbeiten Flavins muß eher von Objekten gesprochen werden, die zwar den Raum beeinflussen, indem sie in diesen ausstrahlen, jedoch zugleich mit einem Blick überschau- und begreifbar sind. Gegen Ende der 1960er Jahre umgreift das Licht in vielen der Installationen nun den gesamten Raum mitsamt dem darin stehenden Betrachter. Auch wenn Lichtführung und -quellen sichtbar bleiben, können diese und deren Auswirkungen auf das Sehen nicht ohne weiteres erfaßt werden. Entweder, da diese im Raum verteilt sind und der Betrachter sich wenden, drehen und umherschreiten muß, um sich ein Bild von der Gesamtsituation machen zu können, oder weil sich eine vollständige Reaktion des Sehapparates auf das auf ihn einwirkende Licht noch nicht zur Gänze eingestellt hat, da

²⁹ Judd (Art.), in: JUDD, S.124; vgl. auch: Bochner, Mel, in: OTTAWA (Ausst.kat.), S.188.

unsere Augen Zeit zur Anpassung an die Lichtverhältnisse und die farblich aufgeladene Situation benötigen.³⁰

Beides ist der Fall in der mit kühl-weißen Leuchtstoffröhren vorgenommenen Installation *untitled (to Dorothy and Roy Lichtenstein on not seeing anyone in the room)* von 1968 (Abb.62). Hier steht der Betrachter – wie ehemals Dorothy and Roy Lichtenstein – vor einem doppelten Rätsel. Die Leuchtstoffröhren sind vom Betrachter abgewandt in Längsausrichtung und in gleichmäßigen Abständen im Türrahmen eines Ausstellungsraumes montiert. Sie versenden ihr Licht in den Raum und verwehren anhand ihrer Plazierung gleichzeitig den Zutritt zu diesem. Man nähert sich dieser Barriere nur zögerlich, da, obwohl das Licht vom Rezipienten wegstrahlt, dessen starke Leuchtkraft die Augen reizt. Dennoch ist man versucht, einen Blick zwischen die Stäbe hindurch auf den sich dahinter befindlichen Raum zu werfen, was nach einer Anpassungsphase auch gelingt. Der Ausblick geht in einen vollkommen leeren, wenn auch in hellstem Weiß erstrahlenden Raum. Ein Betreten ist weiterhin nicht möglich und so wird man sich nicht mit Sicherheit davon überzeugen können, daß kein weiteres Exponat in den beiden sich auf gleicher Höhe mit dem Betrachter befindlichen Ecken ausgestellt wird, welche aus dieser Position heraus nach wie vor nicht einzusehen sind. Ein Geheimnis kann jedoch anhand des Betrachterverlaufes gelüftet werden: die Quelle und die Auswirkung des fluoreszierenden Lichtes sind aus dieser Warte auszumachen. Als die frisch verheirateten Lichtensteins Flavins Installation inspizieren, macht Dorothy Lichtenstein eine scheinbar überraschte Bemerkung zur Leere des Raumes und spielt damit - wie Flavin - auf ein Gemälde ihres Mannes aus dem Jahr 1961 an, welches den Titel *I can see the whole room ... and there's nobody in it* trägt.³¹

Bereits anhand der hier behandelten Arbeiten in ausschließlich weißer Farbigkeit kann festgestellt werden, wie sehr sich Flavin im Verlaufe nur eines Jahrzehntes von seinen anfänglichen Versuchen der mit elektrischem Licht bestückten *icons* freigemacht hat und am Ende der 1960er Jahre einen Weg zur Darstellung von Licht findet, der seinesgleichen sucht. Die nun großräumigen, lichterfüllten Installationen, die den gesamten Raum umfassen, entwickeln sich aus den um ein Vielfaches kleineren und im geringeren Umfang wirkenden Objekten. Im Falle der kleinformatischeren Lichtskulpturen kann der Betrachter noch VOR diesen Aufstellung beziehen, in den nachfolgenden, von Flavin als „Situationen“ bezeichneten Arbeiten, befindet sich der Rezipient mitten IN ihnen. Auch der Symbolgehalt der Werke ändert sich. In seinem Frühwerk deutet Flavin anhand der Farbe der jeweiligen Arbeit auf

³⁰ Vgl. hierzu das noch folgende Kapitel C.VI.2.3. Weißes Licht - Eine bunte Mischung.

³¹ Vgl. u.a.: Smith, Brydon E., in: CHINATI FOUNDATION, S.97; Bochner, Mel, in: OTTAWA (Ausst.kat.), S.240 sowie Govan, Michael, Electric light defining space, in: CHINATI FOUNDATION, S.65-84, hier S.76-77.

inhaltliche Bezüge hin. So auch mit der Farbe Weiß. In beinahe poetisch anmutenden Verweisen verknüpft Flavin das Weiße mit politischen oder religiösen Themen, und seine Aussagen darüber muten manchesmal beinahe sentimental an. Memoriert werden seine symbolischen Äußerungen in den Titeln der Werke. Die *icon (the pure land)* spielt auf den frühen Tod seines Bruders an, mit *the nominal three (to William of Ockham)* bemüht Flavin das mathematische System in klarem Weiß aus eben diesen Gründen, in der weißfarbenen Arbeit für Sol LeWitt setzt sich Flavin ebenfalls auf symbolische Weise mit der rigorosen Schmucklosigkeit der Konstruktionen des Minimalisten auseinander. Ähnliches geschieht in den kühlen, weißen Silhouetten für Tatlin und seiner ersten fluoreszierenden Arbeit, *the diagonal of May 25, 1963*, welche vorwiegend aus weißen Leuchtstoffröhren zur Ausstellung gelangt, verleiht er den zusätzlichen Titel *diagonal of personal ecstasy*. Und auch das Nichts, welches das Ehepaar Lichtenstein sieht, ist weißfarben.³²

Je mehr sich der Amerikaner von den objekthaften Lichtinstallationen entfernt, desto seltener bemüht Flavin einen symbolisch geprägten Inhalt. Die von ihm in ihrer Gesamtheit mit Licht erfüllten räumlichen Situationen tragen zwar weiterhin Widmungen, diese meinen aber nicht mehr einen mit dem Licht in Zusammenhang stehenden Kontext.³³ Flavin hat sich in der Tat von jeglicher symbolischen Konnotation freigemacht. Seine Lichträume verweisen nurmehr auf sich selbst und markieren einen damit einhergehenden physikalischen Sachverhalt. Nur diese Phänomene gilt es für den Betrachter zu durchschauen, nicht aber die Kunstwerke einem symbolischen Vorwissen und emotionalen Empfinden zur Farbe Weiß auszusetzen.

C. VI. 1. 2. 2. Buntes Fluoreszieren

Eben Gesagtes gilt auch für die in buntem Licht fluoreszierenden Arbeiten Flavins. Neben den aus weißen Bestandteilen zusammengefügt Objekten arbeitet Flavin in einem großen Teil seiner Arbeiten mit buntfarbenen fluoreszierenden Lichtquellen. Eine Gruppe unter ihnen bilden die farbigen Eckreliefs, in denen sich der Amerikaner abermals auf den russischen

³² Vgl. hierzu die folgenden Kapitel: B.III. Religiöse Symbolik der Farbe Weiß, B.IV.4.5. Totenkult in Weiß, B.IV.5. Weiß im Alltag, B.V.2. Das Gegenteil von Weiß ist Weiß sowie B.V.4. Pallida Mors – Der weiße Tod. Flavin nutzt auch die Symbolkraft weiterer Farbwerte nebst dem Weißen. Seine blutrot leuchtenden Arbeiten verweisen nicht selten in ihren Titeln auf ebenso blutige Sachverhalte wie den Vietnamkrieg, den daraus resultierenden Studentenprotesten etwa an der Kent State University oder auf die Rassenproblematik in Afrika und den USA.

³³ Flavin verzeichnet die Titel für seine Arbeiten immer in Kleinbuchstaben. Während im Frühwerk deren symbolischer Charakter überwiegt, bedeuten die Widmungen in Klammern der späteren Arbeiten eine Hommage an Freundschaften oder Erinnerungsstücke, die er allesamt in seinem Atelier aufbewahrt, und kameradschaftlich gemeinte Zuwendungen an und Bewunderung für Kunsthistoriker, Kuratoren und Museumsleiter, mit deren Beistand vor Ort Raumsituationen verwirklicht werden; vgl. u.a.: Poetter, Jochen, in: BADEN-BADEN (Ausst.kat.), Flavin, 1989, S.11-12; Ragheb, J. Fiona, in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.14; Bell, Tiffany, in: CHINATI FOUNDATION, S.115 sowie REISENWEDEL-TERHORST, S.153.

Konstruktivisten Tatlin bezieht, dem es in seinen Counter- oder Eckreliefs genannten Skulpturen gelingt, ein Stadium zwischen dem flachen Bild und dem dreidimensionalen Objekt zu erschließen. Flavin erreicht in seinen Eckinstallationen ebenfalls eine Auflösung der bisherigen Gattungen von Bild und Skulptur. Indem das fluoreszierende Licht seiner Arbeiten dem Betrachter entgegenfließt und gleichzeitig die Raumecken ausleuchtet, dehnt es sich in die dritte Dimension aus, läßt aber dabei gleichzeitig den 90°-Winkel der aneinander grenzenden Wände verschwimmen. So rahmt Flavins Konstruktion ein scheinbar flaches Dahinter. Zugleich erstrahlt seine Umgebung in bunten Farben und Farbmischungen.³⁴ Flavin schreckt in seinen Eckreliefs auch nicht vor süßlichen Pastellfarben zurück. Mit diesen macht er eine inhaltliche Referenz an den „Erneuerer“ von *Wheeling Peachblow*, den pastellfarbenen Glaswaren, die während des 19. Jahrhunderts in Wheeling, West Virginia, nach Vorbild chinesischen Porzellans hergestellt werden.³⁵

In seinen Korridoren bekennt Flavin Mut zu greller Farbigeit. Gleichzeitig setzt er hier bereits auf die Lichtmischung von Buntfarben, die sich im Auge des Betrachters abspielt. Die Korridore bilden eine architektonisch abgeschlossene, bauliche Intervention des Künstlers innerhalb der Museumsräume. Flavin schickt den Rezipienten darin in einen räumlich begrenzten Bereich, in dem er diesen Farbinformationen aufnehmen, speichern und mit sich forttragen läßt. Letzteres führt zu weiteren Farbmischungen des vorab Gesehenen und kann dem Betrachter Farben vorgaukeln, die Flavin faktisch gar nicht zur Anwendung bringt.

Einen weiteren Schritt im Werk Flavins bedeuten die ein Gegenbild hervorrufenden farbigen Lichtinstallationen. Dabei sind die in grünem fluoreszierendem Licht verwirklichten Arbeiten am besten dazu geeignet, den Sehapparat auf die Probe zu stellen. Grün löst im Auge des Betrachters nicht nur einen Simultankontrast in Form eines pinkfarbenen Nachbildes aus, sondern verwandelt sich bei längerem Einwirken auf unseren Sehnerv in ein klares Weiß. Auch ein Vermischen mehrerer in den Raum ausstrahlenden Farben kann Flavin in seinen Arbeiten erwirken. Hier spielen wiederum die Komplementärfarben und deren kontrastierende, bzw. sich ergänzende Funktion eine erhebliche Rolle. Im besten Falle vervollkommen sich die Gegenfarben zu reinem Weiß. Dies natürlich auch, wenn Flavin alle Farben des Spektrums mischt, wie in *untitled (for Ksenia)* im Kunstbau des Lenbachhauses München aus dem Jahr 1994 (Abb.63).

³⁴ Vgl. auch: LÖBKE, S.61-62 oder Govan, Michael, in: CHINATI FOUNDATION, S.71.

³⁵ Vgl. u.a.: BASEL (Ausst.kat.), Kunsthalle Basel, Fünf Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin (08. März – 16. April 1975) und Zeichnungen, Diagramme, Druckgraphik 1972 bis 1975 und zwei Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin (08. März – 27. April 1975), Texte von: Zdenek Felix, Dan Flavin, Heinrich Friedrich, Franziska Heuss, Carlo Huber, Donald Judd, Franz Meyer, Margit Suter, Basel 1975, n.p.

Spätestens die letztgenannten Installationen Flavins verweigern sich einer symbolischen Interpretation. Ihre Bedeutung liegt in deren visueller Qualität und der Auswirkung des Lichtes auf die neurobiologischen Funktionen unseres Körpers. Welche Voraussetzungen das von Flavin verwendete Material hierfür mitbringen muß, ist Thema der folgenden Kapitel, welche sich mit den fluoreszierenden Eigenschaften des von den Leuchtstoffröhren ausgehenden Lichtes beschäftigen.

C. VI. 2. Theorie und Praxis im Umgang mit weißem Licht

C. VI. 2. 1. Licht als Material

Nutzte man in Flavins Gegenwart die Bezeichnung „Neonröhre“ für die von ihm verwendete Lichtquelle, war dem Unwissenden eine regelrechte Standpauke sicher. Denn: nicht ein einziges Mal findet sich in Flavins Werken Neonlicht. Der Amerikaner legte Wert auf die korrekte Benennung seines Werkstoffes, wie Gibson feststellen mußte:

„I wondered why Flavin was as touchy about this terminology as a member of a minority group might be about the word chosen to designate him. I was told it was because ‘fluorescent’ is an industrial product that can only be used as it is. This is the whole point of his choice, which is dictated, he believes, by the demands of simplicity. Neon, on the other hand, can be twisted into any desired shape. But why, I wondered, this imperative about simplicity?“³⁶

Daß diese von Flavin vehement geforderte Unterscheidung seine Berechtigung hat, zeigt sich, wenn man die Eigenschaften der Neonröhre kennt.

Genau wie bei der von Flavin benutzten fluoreszierenden Leuchtstoffröhre, handelt es sich bei Neonlicht um eine Gasentladungslampe. Diese hat drei Bestandteile: ein Glasrohr, zwei an den Enden eingeschmolzene Glühelektroden und eine Füllung aus Argon und Quecksilberdampf unter geringem Druck. Nach erfolgter Zündung bewegen sich die elektrisch geladenen Teilchen des Quecksilbers zwischen den beiden Metallplatten hin und her. Die Gasatome werden durch die beschleunigten Elektronen angeregt, Licht zu emittieren. Das elektrisch aufgeladene Gas hält die Bewegung im Inneren der Glasröhre aufrecht und dieses nennt sich Bogenentladung.³⁷ Diese zeigt sich als leuchtende Säule aus sogenanntem „kaltem“ oder ultraviolettem Licht, welches etwa auch von der Sonne ausgestrahlt wird. Für

³⁶ GIBSON, Michael, The Strange Case of the Fluorescent Tube, in: Art International (Paris), Nr.1 (Herbst), 1987, S.105-110, hier S.105.

³⁷ Daher auch die zusätzliche Bezeichnung der Gasentladungslampe. Unter normalen Luftdruck würden zu viele der Gasmoleküle den Weg der Ionen und Elektronen behindern. Wegen der vielen Zusammenstöße sinkt deren Geschwindigkeit und führt bei einer Kollision mit den Gasmolekülen nicht mehr zu einer Vervielfältigung der elektrischen Ladung. Die Lampe zündet nicht. Um den Druck zu regulieren, wird ein Transformator eingesetzt.

das menschliche Auge ist dieses jedoch unsichtbar. Flavin benutzt ultraviolettes Licht in seiner Installation *untitled (for Ad Reinhardt)* von 1990 (Abb.64).

Um das erzeugte Licht sichtbar zu machen, wurden die erstmalig Anfang der 1930er Jahre produzierten Gasentladungslampen zusätzlich mit Neongas gefüllt. Daher rührt die Bezeichnung der „Neonlampe“, welche in roter Farbe erglüht. Indem unterschiedliche Edelgase zugefügt werden, erhält man eine breitere Farbpalette. Heliumgas sorgt dabei für gelbes Licht, Neon mit etwas Quecksilberdampf für blaues, welches anhand von Lichtmischung – etwa im Falle einer gelben Glasröhre – grün ergibt.³⁸ Die Form und Länge der ausgeführten Glasröhre spielt dabei keinerlei Rolle, sie kann jederzeit individuelle Umrisse nachzeichnen. Deshalb wird Neon bevorzugt im Bereich der Reklame eingesetzt, da anhand der Röhren auch Buchstaben und Wörter gebildet werden können. Damit diese auch lesbar sind, muß man eine entsprechende Röhre anblicken können, ohne von ihr gleichzeitig geblendet zu werden. Eine weitere bemerkenswerte Eigenschaft von Neon ist dessen konstante Helligkeit, ohne einen Schatten zu werfen, was zu einer für das Auge nicht näher einschätzbaren räumlichen Situation der Zeichnung führt. Neonlicht läßt die perspektivischen Gesetze außer Kraft treten. Dieses Merkmal macht sich Fontana in seinen *Ambienti Spaziali* zu Nutze.³⁹ Neon ist in erster Linie ein graphisches Element und nicht dazu geeignet, Licht zu spenden.

Das fluoreszierende Licht ist jünger als die Neonröhre. Im September 1935 hatte es seinen ersten Auftritt auf der Handwerksmesse in Cincinnati, 1938 wurde es auf der Weltausstellung in Chicago gezeigt und ein Jahr später stellte es noch immer eine Innovation auf der New Yorker Ausstellung dar. Bereits seit April 1938 war die Leuchtstoffröhre im Handel erhältlich.⁴⁰ Im Gegensatz zur Neonröhre besitzt die Gasentladungslampe, die sich als Leuchtstoffröhre bezeichnen darf, an ihrer Innenwand eine Beschichtung aus fluoreszierenden, also selbstleuchtenden Substanzen. Diese erzeugen durch die Kombination mit dem ultravioletten Licht der Gasentladungslampe ein spezifisches farbiges Strahlen, welches nun für den Betrachter zu sehen ist. Eine Reaktion von Phosphor mit einer Kalziumverbindung läßt uns die Farbe Blau wahrnehmen, Zinksilikat führt zu grünem und Kadmiumborate zu pinkfarbenem Licht.⁴¹ Die Leuchtstofflampe ist eine enorm

³⁸ Der Chemiker Billy Apple ist in den 1960er Jahren maßgeblich daran beteiligt, diese Farbpalette zu erweitern. Neonröhren sind mittlerweile in den vielfältigsten Farbvarianten erhältlich; vgl.: SPEAR, Athena Tucha. *Sculptured Light*, Art International, Christmas, vol.XI, 1967, S.29-49, hier S.42.

³⁹ Dies zeigt sich auch in den Arbeiten Fontanas, die dieser mit Neonlicht anfertigt; vgl. hierzu Kapitel C.III.1.2.1. *Ambienti Spaziali* der Fontana-Studie.

⁴⁰ Vgl.: Morse, Steve, in: CHINATI FOUNDATION, S.130.

⁴¹ Leuchtstoffe, die sich als Beschichtung für eine fluoreszierende Lampe eignen, sind unter anderem Phosphorverbindungen, Aluminate und Borate in Verbindung mit als feines Pulver aufgetragenen anorganischen

wirtschaftliche Erfindung. Ihr sachliches, eher unwirtlich anmutendes Licht wird aus eben diesem Grund allerdings mehr im Arbeitsumfeld – in Büroräumen, Fabrikhallen, Krankenhäusern - als in wohnlichen Bereichen verwendet.⁴²

Neonlicht besitzt dieselbe Lichtintensität wie eine fluoreszierende Leuchtstoffröhre. Der entscheidende Unterschied ist aber beider Leuchtwirkung im Raum. Das Licht der Neonröhre ist nach Innen gerichtet und zeichnet somit eine Linie im Raum, während das fluoreszierende Licht in den Raum ausstrahlt und darin als körperhaftes, dreidimensionales, sich ausbreitendes Element wahrgenommen wird. Eben dies ist ausschlaggebend für Flavins Wahl. Er benötigt Farben, die nicht in Form von Pigmenten an eine Oberfläche gebunden sind, wie dies auch bei einer Neonröhre der Fall ist. Flavins Arbeiten beruhen auf Farbwirkungen, die sich anhand von ausgesandtem Licht Anwesenheit im Raum verschaffen, diesen zur Gänze ausfüllen und den Betrachter umhüllen. Dies gelingt nur der fluoreszierenden Leuchtstoffröhre.⁴³

Mit dieser Entscheidung wird Flavin gleichzeitig eine Einschränkung auferlegt. Nicht wie die Minimalisten läßt er sein Arbeitsmaterial maßanfertigen, sondern bedient sich alleine der handelsüblichen Leuchtstoffröhren. Zur Verfügung steht so eine spärliche Anzahl an Werkstoffen, was deren Längen und Farbvarianten betrifft. Flavin nutzt sie in unterschiedlichen Längen und Durchmessern und sämtlichen lieferbaren Farben. Die Standardfarben sind Blau, Grün, Rosa, Rot, Gelb und die weiter oben genannten fünf unterschiedlich weißfarbenen Leuchtstoffröhren.⁴⁴ Aus nur vier Längen und zehn Farben moduliert Flavin mannigfaltige Situationen von Licht und Farbe.

Zwei weitere beinahe als symbolisch zu wertende Charakteristika der fluoreszierenden Röhren sind deren Lichtleistung und Lebensdauer. Die teuersten und namhaftesten Produkte besitzen in diesem Falle auch tatsächlich die beste Ausbeute an Licht und Farbwiedergabe

Chemikalien wie Calciumhalophosphat, Calciumsilikat, Magnesiumfluor, Magnesium-Wolfram, Strontium-Magnesiumphosphat, Calcium-Strontiumphosphat, Zinksilicat und Cadmiumborat. Die darin enthaltenen Verunreinigungen wie Antimon, Mangan, Zinn oder Blei lassen das sichtbare Licht fluoreszieren. Für rotes und goldfarbendes Licht ausstrahlende Leuchtstofflampen muß die Glasröhre vorab mit einer zusätzlichen Pigmentschicht behaftet werden, was zu einer Lichtmischung der Farben führt. Vgl. hierzu auch die Angaben von Steve Morse, der mit den technischen Details der Arbeiten Flavins betraut war: Morse, Steve, in: CHINATI FOUNDATION, S.130-131.

⁴² Vgl. hierzu auch Kapitel **B.IV.5. Weiß im Alltag**.

⁴³ Vgl. u.a.: Bismarck, Beatrice von, Dan Flavin – Vorschläge zum Sichtbaren, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Städtische Galerie im Städel, Dan Flavin – Installationen in fluoreszierendem Licht 1989-1993, 25. Feb. – 22. Aug. 1993, Texte von: Beatrice von Bismarck, Dan Flavin und Klaus Gallwitz, Frankfurt a.M. 1993, S.13-27, hier S.19; LÖBKE, S.15; Friedel, Helmut, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Flavin, 1994, S.9 sowie REISENWEDEL-TERHORST, S.156.

⁴⁴ Leuchtstoffröhren sind in wenigen, standardisierten Dicken und Längen erhältlich. Lieferbar sind sie im Durchmesser von 7 mm, 16 mm oder 26 mm. Die Standardlängen betragen 60, 120, 180 und 240 cm. Einige Quellen sprechen von einer zusätzlichen Länge von 150 cm. Die drei kürzeren Maße werden nur in den genannten Weißtönen gefertigt. Auch ultraviolette Leuchtstoffröhren stehen zur Verfügung, welche aber nicht zu den farbigen Standardlösungen gezählt werden. Vgl. hierzu auch: Ragheb, J. Fiona, in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.12; Bismarck, Beatrice von, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Flavin, 1993, S.17; LÖBKE, S.8 und S.19 sowie Friedel, Helmut, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Flavin, 1994, S.9.

und werden von den Firmen Osram und Philips hergestellt.⁴⁵ Flavin verwendet eben diese Marken und es liegt ihm nichts daran, die Herkunft der Leuchtstoffröhren zu verbergen. Weder werden die Leuchten präpariert oder so gedreht, daß deren Firmenname im Verborgenen läge, noch entfernt der Amerikaner vor der Montage der für den Anschluß vorgesehenen Halterungen das Etikett des Elektrofachhandels, in dem er diese erwirbt. Der Vorsatz des Minimalisten Stella, der die Farbe nach dem Auftragen auf seine Bildwände „as good as it was in the can“ (1964) präsentiert sehen wollte, trifft hier unbedingt auf die Arbeiten Flavins zu, der kein einziges Detail an den industriell gefertigten Röhren zu verändern gedachte. Die im Vergleich zu einer Glühbirne vierfache Lichtausbeute einer Leuchtstoffröhre hat ebenso wie die von Edison erfundene Lichtquelle nur eine begrenzte Lebensdauer. Darüberhinaus ist die zunächst zu erwartende beständige Ersetzbarkeit als Produkt der Industrie in Gefahr. Das ehemals vermeintlich auch in Zukunft konkurrenzlose Fluoreszieren ist bereits heute kaum mehr erhältlich und wird lediglich auf Anfrage eigens bestellt.⁴⁶ Im schlimmsten Falle erlischt Flavins Werk irgendwann einmal nicht mehr nur allabendlich, wenn die Lichter im Museum ausgehen, sondern durch den banalen Tatbestand der nicht mehr produzierten Versatzstücke seines Oeuvres.⁴⁷

Trotz all der dem Betrachter vorgeführten Lichtintensität, die er kaum zu schauen erträgt, sondern ihn vor allem umhüllt, darf niemals deren technisch verankertes Konstrukt in Vergessenheit geraten. Auch Flavin ließ sich zunächst in die Irre führen, wie er selbst gesteht:

„In the beginning, and for some time thereafter, I, too, was taken with easy, almost exclusive recognitions of fluorescent light as image. Now I know that the physical fluorescent light tube has never dissolved or disappeared by entering the physical field of its own light as you have stated. At first sight, it appeared to do that, especially when massed tightly with reciprocal glass reflections resulting as with “the nominal three” but then, with a harder look, one saw that each tube maintained steady and distinct contours despite its internal act of ultraviolet light which caused the inner fluorescent coating of its glass container to emit the visible light. The physical fact of the tube as object in place prevailed whether switched on or off. (In spite of my emphasis here on the actuality of fluorescent light, I still

⁴⁵ Die Lichtfarbe von Leuchtstofflampen ändert sich im Laufe ihrer Nutzung hin zum Gelblichen und so können Unterschiede zwischen den alten und den neu eingesetzten Lampen störend wirken. Die Lichtleistung nimmt zum Teil um bis zu 30% ab. Deshalb werden zu erneuernde Bestandteile vor Gebrauch ca. 1000 Stunden vorgebrannt, um den optischen Unterschied zu mindern.

⁴⁶ Die sehr hohe Lebensdauer von Leuchtstoffröhren liegt bei 10.000 bis 21.000 Stunden (je nach Fabrikat) und ist auch davon abhängig, wie oft diese ein- und ausgeschaltet werden. Die Stromersparnis überwiegt erst bei einem Abschalten von mindestens 10 Minuten. Auch die Umgebungstemperatur beeinflusst die Lebensdauer der Leuchten, die bei einem Wert zwischen 20°C und 30°C die beste Lichtausbeute bieten. Vgl. auch: LÖBKE, S.15 sowie Bell, Tiffany, in: CHINATI FOUNDATION, S.113.

⁴⁷ Govan spricht in diesem Zusammenhang vom „ironic humor of temporary monuments“; in: Govan, Michael, Dan Flavin, in: BEACON (Ausst.kat.), Dia: Beacon Riggio Galleries, Dia Art Foundation, Dia: Beacon, Ausstellungskatalog zur Eröffnung von Dia: Beacon am 18. Mai 2003, hg.v. Lynne Cooke und Michael Govan, Texte von: Lynne Cooke, Michael Govan, Leonard Riggio und Anne Rorimer, New York 2003, S.137-145, hier S.140.

feel that the composite term "image-object" best describes my use of the medium.)"⁴⁸

Selbstverständlich werden die Halterungen der Röhren auch mit zunehmendem Abstand zu diesen mehr und mehr offensichtlich. Sie sind und bleiben darin Linien und besitzen daher zeichnerische Qualitäten vor der Wand, woran sie montiert wurden. Diese „Zeichnung“ dehnt sich in den Raum“, wie Beatrice von Bismarck beschreibt.⁴⁹ Während zunächst also der räumliche Effekt des verbreiteten Lichtes vorherrscht, bleiben nach wie vor Reminiszenzen einer flachen Linearität vor der Wand. Die Leuchtstoffröhre verbreitet Licht als Volumen und zugleich wird sie von ihrer Fassung an die Fläche gebunden.⁵⁰ Nicht wie in Turrells Lichträumen wird dem Betrachter jegliches Wissen zur technischen Seite der Arbeiten zunächst vorenthalten, um alleine einem Phänomen Rechenschaft zu tragen.⁵¹ Flavins Werk bietet dem Betrachter beides: ein physikalisches und neurobiologisches Phänomen, welches zu einem überraschenden Erlebnis wird, da die Ursachen offensichtlich sind und sich letztlich trotzdem nicht mit dem Wahrgenommenen vereinbaren lassen.

C. VI. 2. 2. Site-Specificity: Licht im Raum

Man kann sich darüber streiten, ob Flavins Arbeiten ortsspezifisch entworfen werden oder eben gerade nicht. Meines Erachtens liegt die Wahrheit dazwischen, je nachdem, welche der Arbeiten zur Diskussion stehen. Sicherlich sind diejenigen Werke, welche innerhalb dieser Studie als „Objekte“ bezeichnet werden, und auch einige der später entstandenen Lichträume an verschiedenen Standorten vorstellbar und werden dort auch mit Erfolg montiert. Andere wiederum, die von Flavin selbst als „Situationen“ bezeichneten Lichtinstallationen, sind definitiv für eine spezielle Umgebung entworfen und dementsprechend an denselben Ort gebunden. Um diese konträren Herangehensweisen verständlich zu machen, hilft ein Einblick in die Werkgenese der Arbeiten Flavins.

Für jede neu entstehende Raumsituation, oder wenn Flavin von Museen gebeten wird, deren Räume mit einer seiner Arbeiten zu gestalten, begibt sich der Künstler in situ, um die Örtlichkeit zu analysieren. Er prüft die räumlichen Voraussetzungen, das architektonische Gesamtgefüge, nimmt Maß und überzeugt sich von der bereits vorhandenen Lichtsituation

⁴⁸ FLAVIN, Dan, some remarks ... excerpts from a spleenish journal., in: Artforum (Los Angeles), Nr.4 (Dezember), Bd.4, 1966, S.27-29, hier S.27-28.

⁴⁹ Vgl. auch: Bismarck, Beatrice von, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Flavin, 1993, S.17-19.

⁵⁰ Vgl. hierzu auch: Schneckenburger, Manfred, in: KÖLN (Ausst.kat.), Flavin, 1973, S.7; LÖBKE, S.21 und S.49 sowie Friedel, Helmut, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Flavin, 1994, S.9.

⁵¹ Vgl. hierzu Kapitel B.VI.2. Das Gesichtsfeld.

durch Fenster und Türen.⁵² Anschließend trifft Flavin seine Entscheidungen für die jeweiligen Farbzusammenstellungen und das einzusetzende Lichtsystem. Geplant werden muß die Lage der Leuchtstoffröhren zueinander, deren Farbigekeit und ob sich eine Mischung anhand der Positionierung ergeben soll. Ebenso zieht Flavin in Betracht, welche Sicht der Betrachter beim Betreten des Raumes erhält und was er dort wahrnehmen wird. In zahlreichen farbig gefaßten Skizzen und Diagrammen hält Flavin seine Überlegungen fest.⁵³

Seine Notizen offenbaren, wie exakt Flavin sich seine Arbeiten noch vor deren tatsächlicher Realisation vor Augen führt. Als Beispiel sollen hier die Aufzeichnungen von 1968 zur *documenta IV* in Kassel dienen, für die der Amerikaner die Arbeit *diagram No.2 for „4. documenta“*, Kassel, 1968 entwirft:

[Inscr.: u.r., 5 7 68.] “ceiling unusable – light would frame situation; c., white / heavy cotton; white / painted / chipboard; grey painted concrete; c.r., “Correct” eight; l.l., as much / external light / as possible / must be prevented / no special preparation / of interior surfaces necessary / *people will “transmit” (reflect) violet / light to each other – especially suited / to summer clothing, to Kassel in June, etc.; l.c., write to Herr Harten for exact dimensions / 5 m ? about 16’ / 50 cm. 2 lamp 8’; l.r., small fracturing units / across the corner to mask it forward / and to emphasize wall height. / 5 m. 50 cm. 32 Phillips [sic!] / lamps / 4 extra / 36; ultra-violet “long-wave” / light over everything, each person* / determinations / made May 6, 1968 in Kassel at room site / (a fast first reaction as / in Munich too).”⁵⁴

Es wird deutlich, daß Flavin im Verlaufe der Begehung der Räumlichkeiten nicht alleine die ortsspezifischen Umstände festhält, Maße notiert und sich für spezifische Farben des fluoreszierenden Lichtes entscheidet, sondern bereits die komplette Situation nach Fertigstellung des Werkes vor Augen hat, samt der Funktion und Reaktion des Betrachters inmitten der Lichtinstallation. Während im eben zitierten Fall das von Flavin notierte Datum mit dem Jahr der Verwirklichung der ortsspezifischen Arbeit übereinstimmt, existieren auch Skizzen mit Jahresangaben, die nicht das Datum der Verwirklichung des Konzeptes repräsentieren. Flavin erarbeitet in seinen Notizbüchern zu jedem Zeitpunkt Ideen,

⁵² Selbstverständlich mischt auch das von außen einfallende Licht mit: Tageslicht gesellt sich automatisch auf additive Weise zu dem von Flavin installiertem fluoreszierendem Licht und umgekehrt beeinflusst das künstliche Licht das Tageslicht; je nach Tageszeit modifizieren sich diese Verhältnisse; vgl. auch: LÖBKE, S.43-44.

⁵³ Vgl. u.a.: Bismarck, Beatrice von, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Flavin, 1993, S.17; Felix, Zdenek, Kunst über Kunst, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Denk-Bilder, 1991, S.9-14, hier S.14 sowie REISENWEDEL-TERHORST, S.151. Skizzen und Diagramme sind in früheren Ausstellungen zum Werk des Künstlers fester Bestandteil für die Repräsentation der Installationen und dienen auch als wichtiger Behelf für das Verständnis der Arbeiten. Leider werden diese kaum mehr gezeigt. Auch in der Ausstellung der Pinakothek der Moderne in München im Frühjahr 2007 ist keine einzige Zeichnung Flavins zu sehen.

⁵⁴ Flavin, in: OTTAWA (Ausst.kat.), S.234.

unabhängig davon, ob für diese im Moment des Entstehens Platz, Geld und Zeit zur Umsetzung besteht.⁵⁵

Eben Gesagtes trifft auf Flavins ortsgebundene, wie auch auf die vom Ort unabhängige Arbeiten zu. Beider Konzeption entspricht der oben angeführten Vorgehensweise. Viele der so generierten Werke benötigen für ihre Umsetzung lediglich einige der in den von Flavin erstellten Diagrammen grundsätzlichen Voraussetzungen und können ansonsten in jedem beliebigen Ambiente, welches bestimmte Bedingungen erfüllt, angebracht werden. Seine nicht raumspezifischen Arbeiten passen sich ihrer Umgebung an. Bismarck spricht in diesem Zusammenhang von einem „Vorschlag für ein räumliches Bezugssystem.“⁵⁶ Variiert werden bei einem Umzug der Arbeiten an einen anderen Ausstellungsort die Länge der fluoreszierenden Röhren und manchmal auch deren Farbigkeit, je nach den architektonischen Gegebenheiten und auch der Lichtsituation vor Ort. Nur in den seltensten Fällen verändert Flavin die Farben der Wände.⁵⁷

the nominal three (for William of Ockham) wird zum Beispiel nach wie vor an zahlreichen unterschiedlichen Orten montiert und müssen jeweils den vorhandenen Räumlichkeiten angepaßt werden. Da die Breite der Hintergrundwand variiert, muß auch die Länge der einzelnen Röhren im Verhältnis dazu angeglichen werden. So besitzen die Röhren der Sammlung FER eine Länge von 183 cm, die 1969 in der Ausstellung in Ottawa verwendeten Lampen enden in einer Höhe von 233 cm. Auch deren Farbigkeit wird durch den Künstler immer von neuem festgelegt. Gerade die weißfarbenen Leuchtstoffröhren bieten fünferlei Variationsmöglichkeiten und Flavin setzt sie je nach vorhandenem Raumlicht einmal in gedämpfter Abtönung (weißem Tageslicht in der Sammlung FER), ein andermal in einer sehr hellen Ausführung ein (Ottawa, 1969, und auch in der Green Gallery, New York, 1964). Ähnliches geschieht in den Installationen *greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)* von 1966, *untitled (to Dorothy and Roy Lichtenstein on not seeing anyone in the room)* (Abb.62), oder in *untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)* aus dem Jahr 1973 (Abb.65), deren Abmessungen und Anzahl der Leuchtstoffröhren je nach

⁵⁵ Vgl. auch: Bell, Tiffany, in: CHINATI FOUNDATION, S.119-121.

⁵⁶ Bismarck, Beatrice von, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Flavin, 1993, S.15.

⁵⁷ Vgl. hierzu auch: Ragheb, Fiona J., in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.13; Bell, Tiffany, in: CHINATI FOUNDATION, S.124; Gallwitz, Klaus, Dan Flavin im Städel, Flavin: gelb, goldgelb, strahlendgelb, leuchtendgelb, Flavin: weizengelbe Töne aus Querschnitten von Zitronenrinde, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Flavin, 1993, S.7-11, hier S.9 sowie REISENWEDEL-TERHORST, S.154 und S.156.

Eine weitere, minimale und für das Auge kaum erkennbare, veränderliche Größe in Flavins Lichtinstallationen besteht in der Halterung für die Leuchtstoffröhren: die europäischen Vorgaben hierfür unterscheiden sich von den in den USA angefertigten Anschlüssen in ihrer Breite; vgl.: Bell, Tiffany, in: CHINATI FOUNDATION, S.120.

Aufstellungsort verändert werden müssen. In diesen Fällen ändert Flavin jedoch nicht deren Farbigkeit.

In den in dieser Studie als „Objekte“ bezeichneten Arbeiten hingegen, wird bei einem Wechsel des Aufenthaltsortes kaum etwas verändert – weder die Zusammensetzung und Maßeinheiten der einzelnen Elemente, noch deren Farbauswahl. Die Eckreliefs etwa können überall Aufstellung beziehen, solange eine Ecke zur Verfügung steht. Auch die strahlend weißen Monumente für Tatlin benötigen lediglich eine Wandfläche für ihre Installation, und die Korridore sind mitsamt ihrer von Flavin entworfenen Architektur eins zu eins in den Museumsräumen umzusetzen.

Nur einige wenige Auftragsarbeiten des Amerikaners beziehen sich auf eine spezifische und unveränderliche Raumsituation. Diese sind ortsbezogen entworfen und nur am dafür bestimmten Standort wirksam. Die Ausmaße und Farbigkeit der Röhren und ihre aufeinander bezogene Wirkung würden an keinem anderen Ort das hervorrufen und betonen, was der Künstler an offensichtlichen und verborgenen Eigenarten des Raumes demonstrieren will.⁵⁸

Die Lichtinstallation im Solomon R. Guggenheim Museum, erstmals 1971 angewandt, stellt sich vor allem auf die von Frank Lloyd Wright entworfenen Rundungen ein, wohingegen die Arbeit *untitled (for Ksenia)* den 1994 eröffneten Kunstbau des Lenbachhauses in München in seiner unglaublich langen, leicht gebogenen Linienführung betont (Abb.63). Diese Arbeiten sind selbstverständlich im Besitz dieser beiden Museen und werden von Zeit zu Zeit und nur dort gezeigt.

Flavins Arbeiten – die ortsspezifischen, wie auch die ortsungebundenen – sind gleichermaßen dazu geeignet, den Raum zu verändern und zu akzentuieren. Paradoxerweise markieren alle seine Arbeiten, gerade auch die an verschiedenen Orten installierten Werke, die jeweilige Umgebung und führen so dem Betrachter vor Augen, daß sein Oeuvre „nur ortsspezifisch [ist], weil es nicht ortsspezifisch ist.“⁵⁹

C. VI. 2. 3. Weißes Licht – Eine bunte Mischung

Flavin arbeitet in vielen seiner Lichtinstallationen mit weißem Licht. Da die fluoreszierenden Leuchtstoffröhren fünf verschiedene weiße Farbtöne zur Verfügung stellen, bietet sich dem Betrachter bereits hierin ein mannigfaltiges Erleben: er muß feststellen, daß Weiß nicht gleich Weiß ist und auch die Umgebung auf die verschiedenen Farbabstufungen unterschiedlich

⁵⁸ Vgl. auch: Ragheb, Fiona J. in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.12 sowie Bismarck, Beatrice von, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Flavin, 1993, S.21.

⁵⁹ Ragheb, Fiona, J., in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.16.

reagiert. Dies ist sicherlich einer der zu diskutierenden Aspekte in dieser Arbeit und einer der offensichtlichen in einer Studie zur Farbe Weiß.⁶⁰ Jedoch hinterläßt Flavin auch weißfarbene Spuren, indem er ausgerechnet mit bunten Farben arbeitet. Eben dies soll hier zur Diskussion stehen.

Hölzel schreibt: „Farben beeinflussen sich. Sind scharfe dunkle Konturen gezogen, so findet eine geringe Beeinflussung statt. Dieses zur Lehre, wo abgrenzende Konturen ihre Berechtigung haben.“⁶¹ Jene Konturen fehlen in den Arbeiten Flavins mit fluoreszierendem Licht gänzlich, weswegen eine Beeinflussung der Farben untereinander uneingeschränkt stattfinden kann. Mit Verweis auf die in den beiden vorhergehenden Kapiteln erläuterten technischen Details sowohl zur Fähigkeit des Fluoreszierens von ausgesandtem Licht, als auch zur Erarbeitung einer Raumsituation durch Flavin, wird ersichtlich, warum der Betrachter Weiß sieht, obwohl keine einzige weißfarbene Leuchtstoffröhre mit im Spiel ist. Verantwortlich dafür sind ganz unterschiedliche Phänomene. Wird das Auge gänzlich mit Farbe überschüttet, reagiert es nach Abwenden des Blickes mit einem Nachbild, welches einen Simultankontrast zur eben gesehenen Farbe bereithält. Unser Auge kann aber auch eine Lichtmischung von zwei oder mehreren Farben wahrnehmen. Beide physikalisch begründbaren Erscheinungen macht sich Flavin in seinen Arbeiten zu Nutze. Diese Phänomene kann der Betrachter verstehen lernen, jedoch keinesfalls beeinflussen. Flavins Verdienst ist somit auch sein „accomplishment as a sensuous colorist of real space, who mixes different quantities and colors of fluorescent light right before your eyes.“⁶²

Von Flavins in grün fluoreszierendem Licht gestalteten Arbeiten würde man am allerwenigsten erwarten, daß sie mit der Farbe Weiß in Verbindung gebracht werden können. Das von ihnen ausstrahlende Licht färbt nicht nur das Raumvolumen, sondern auch die darin befindlichen Rezipienten und die den Raum umschließenden Wände in sattes bis zartes Grün. Diese offensichtliche Auswirkung der Leuchtstoffröhren ist verständlich. Für alle Beteiligten überraschend sind jedoch bereits im Jahre 1967 die vielfachen Auswirkungen der grünfarbenen Leuchtstoffröhren auf unsere Wahrnehmung:

„The phenomenal effect of this exhibition was not mentioned in 'the plan', but was discovered after a few moments in the gallery. Although the room was pervaded by green light, the light-providing tubes appeared to be empty of almost all colour. When the viewer then looked toward the daylight source outside the gallery, he saw only complementary rose, until his eyes readjusted.“⁶³

⁶⁰ Vgl. hierzu Kapitel C.VI.1.2.1. Weißes Fluoreszieren.

⁶¹ HÖLZEL 1933, S.23.

⁶² Smith, Brydon E., in: CHINATI FOUNDATION, S.98.

⁶³ Bochner, Mel, in: OTTAWA (Ausst.kat.), S.228.

Dieses Phänomen zeigt sich in allen Arbeiten, in denen ausschließlich grünes fluoreszierendes Licht zur Anwendung kommt. Steht man etwa inmitten der Arbeit *untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)* (Abb.65), wird man zunächst von der äußerst stark wirkenden Farbe Grün in Beschlag genommen. Blickt man anschließend auf Räume außerhalb des vom Grün beeinflussten Lichtes, sieht man die Welt im sprichwörtlichsten Sinne durch eine rosafarbene Brille. Unser Auge bildet automatisch einen Simultan- oder Sukzessivkontrast. Im Falle der grünen Vorgabe, ist dies die Farbe Rot. Das rote bis rosafarbene Nachbild verbleibt unserem Sehsinn für einige Minuten.⁶⁴

Das noch interessantere und unerklärlichere Phänomen ist, daß, je länger der Betrachter in dem in grüner Farbe gebadeten Raum verweilt, er bei einem erneuten Blick auf die fluoreszierenden Lampen kaum mehr ein grünes Leuchten feststellen kann. Das Grün ist verschwunden. An seiner Stelle zeigen sich die geometrisch und damit übersichtlich angeordneten Lichtquellen als weiße Linien. Das farbige Licht ist von den Leuchtstoffröhren geflohen.⁶⁵ Dabei handelt es sich natürlich nicht um einen aktiven Prozess des Lichtes, sondern um ein passives Verhalten unserer Sehnerven. Die Intensität des grünen Leuchtens löst eine Überreaktion und damit eine Blockade in unserem Sehapparat aus. Trotz unseres Wissens um die ursprünglich grüne Farbigkeit des Werkes, setzt hier das Phänomen der Gedächtnisfarbe interessanterweise nicht ein. Ohne dies beeinflussen zu können, ersetzt unser Sehapparat das grüne Strahlen mit der Farbe Weiß.⁶⁶

Flavin ist sich des Phänomens der additiven Lichtmischung durchaus bewußt. Nichts belegt dies besser, als seine Arbeit *greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)*. Mondrian, der sich in seiner Malerei ausschließlich der beiden unbunten Farben Schwarz und Weiß und der drei bunten Farben Rot, Blau und Gelb bedient, beschränkt sich - laut der Gesetze der subtraktiven Farbmischung - auf die Primärfarben, welche in der Theorie die Farbe Weiß ergeben. Grün findet in der subtraktiven Farbmischung keinerlei Verwendung, ganz im Gegensatz zur additiven Farbmischung von Licht, welche Grün als Primärfarbe inkludiert.⁶⁷

⁶⁴ Vgl. auch Kapitel A.II.3. Rot + Grün = Weiß oder „Palettenschepps“: Zur Farbmischung sowie A.III.1. Physiologie des Sehens: Zapfen und Stäbchen.

⁶⁵ Selbiges Phänomen zeigt sich auch bei den blaufarbenen Leuchtstoffröhren, also im Falle von Farben, die, wie das Grün, eine äußerst satte und intensive Farbigekeit ausstrahlen; rotes fluoreszierendes Licht entzieht sich dahingegen nicht dem ausstrahlenden Leuchtkörper und das Auge nimmt diesen immer in Rot wahr; vgl. auch: Fer, Briony, Nocturama. Flavin's Light Diagrams, in: WEISS, Jeffrey (Hg.), Dan Flavin. New Light, Texte von: Briony Fer, Hal Foster, Jeremy Gilbert-Rolfe, Alex Potts, Anne M. Wagner und Jeffrey Weiss, New Haven-London 2006, S.25-48, hier S.39 sowie LÖBKE, S.36.

⁶⁶ Vgl. hierzu die Kapitel unter A.III. Optische Wahrnehmung und Erkennen der Farbe Weiß.

⁶⁷ Vgl. hierzu Kapitel A.II.3. Rot + Grün = Weiß oder „Palettenschepps“: Zur Farbmischung sowie Govan, Michael, in: CHINATI FOUNDATION, S.74.

Flavins ortsspezifische Installation im 1994 neu eröffneten Münchener Kunstbau *untitled (to Ksenia)* (Abb.63) zeigt, wie der Amerikaner in additiver Manier die zur Lichtmischung benötigten primären Farben zu einem Weiß zusammenfügt. Der langgestreckte, unterirdische Bau ist immer auf künstliches Licht angewiesen, welches von der temporär installierten Arbeit Flavins in blauem, grünem, rosafarbenem und gelbem fluoreszierendem Licht übernommen wird. Von oben schweift der Blick des Besuchers über eine schräg nach unten leitende Rampe, die den Zutritt in den Saal gewährt. Er kann bei seinem Eintreten dem gesamten, leicht nach rechts gebogenen Verlauf des Raumes folgen. An der Decke sind ebenfalls in Verlaufsrichtung des Kunstbaus vier Streifen aus fluoreszierendem Licht montiert. Von links nach rechts strahlen diese die Farben Grün, Blau, Gelb und Pink in den gesamten Raum aus. Darin „überlagern und überblenden sich [die bunten Farben in Form des Lichtes], lassen Mischfarben entstehen, verdrängen sich gegenseitig oder löschen sich aus.“⁶⁸ Geschieht letzteres, sehen wir die Farbe Weiß. Augenfällig wird dies im Kunstbau gerade deswegen, weil nicht überall im Raum das Newton'sche *Experimentum Crucis* vollständig gelingen kann. Verhindert wird es an Stellen durch einzelne architektonische Elemente im Raum, die einer Zusammenführung aller vier Farben sprichwörtlich im Wege stehen. Dazu gehören die in den Raum reichende Rampe, die in Längsrichtung des Saales angeordnete Reihe an Pfeilern, welche die kalten Farben Grün und Blau von den warmen Farben Gelb und Pink scheidet, und der unter der Decke im hinteren Drittel des Raumes angebrachte, zylindrisch geformte Vortragsraum. Letzterer erscheint als der grünen Leuchtstoffreihe am naheliegendsten in eben dieser Farbe. Die dem Vortragssaal direkt gegenüberliegende Wandfläche ist gleichfalls in grünes Licht getaucht, da der Saal nicht nur die blaue und gelbe Leuchtschnur unterbricht, sondern von diesem auch das rosafarbene Licht abgefangen wird. Dessen Rückseite erstrahlt deshalb alleine in pinkem Licht (Abb.66). Das gleiche Phänomen ist an den Pfeilern zu beobachten, deren Seiten in den Farben erscheinen, die den jeweiligen Lichtbändern zugewandt sind. Demnach zeigt sich das die Architektur tragende System auf der einen Hälfte in Rotorange (Abb.67), auf der anderen in Türkisblau. Auch an der Rampe stellt sich eine Farbmischung ein, die diese nicht in weißer Farbigkeit erscheinen läßt, da sie nicht an allen Stellen von allen Farben gleichzeitig bestrahlt werden kann. Da sich die Rampe im mit kühlen Farben bestückten Teil der Lichtinstallation befindet, wird deren linke Innenseite durch blaues Fluoreszieren eingefärbt, die rechte Innenwand erstrahlt in der grünen Farbe der ganz links angebrachten Deckenbeleuchtung (Abb.63). Steht man im Saal selbst, ist der Aufgang von der Seite in orangefarbenes Licht getaucht (Abb.67). An solchen Stellen der

⁶⁸ Bismarck, Beatrice von, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Flavin, 1993, S.19. Vgl. hierzu auch Kapitel A.II.I. Newtons Vermächtnis.

Längswände, an denen keine der vier Farben durch ein Hindernis abgeblockt wird, erscheint die Wand weiß. Alle Farben zusammengenommen addieren sich also nicht nur in der Theorie zu Weiß oder in den physikalischen Versuchsaufbauten von Newton, sondern ebenso in den großflächigen und voluminös angelegten Raumlichtern von Flavin. Die additive Lichtmischung kann dem Auge am besten bestätigt werden, indem der Betrachter selbst die Funktion eines dem Licht im Wege stehenden Objektes übernimmt. Stellt dieser sich mit ausgebreiteten Armen etwa in einem Abstand von einem Meter mit dem Gesicht vor die Wand, werden die Komplementärfarben der jeweils hinter uns befindlichen Leuchtstoffröhren auf der Wand abgebildet (Abb.68). Diese können allerdings nur sichtbar werden, da die Projektionsfläche annähernd weiß ist.⁶⁹

Das gleiche Phänomen der Lichtmischung von vier bunten Farben zelebriert Flavin in seinem Marfa-Projekt in Texas. Es ist auch zu sehen in der pastellfarbenen Zusammenstellung der vier primären Lichtfarben in einer Hommage an Matisse bereits im Jahr 1964 sowie in der orstspezifischen Situation *untitled (an installation of four-foot fixtures in two opposing banks for the east and west interior walls of Richmond Hall)* aus dem Jahr 1996.⁷⁰

In zahlreichen weiteren Arbeiten zeigt Flavin die verschiedenen Variationen der Lichtmischung und gelangt so immer wieder zur Farbe Weiß. Weder für die Physik noch für die Geschichte der Kunst bedeutet dies ein unbekanntes Phänomen. Auch die Impressionisten, darunter insbesondere die Pointillisten, rechnen mit der optischen Mischung von Farben oder mit Simultankontrasten, wenn sie entsprechend buntfarbene Punkte und Striche mit dem Pinsel nebeneinandersetzen. Flavin aber gelingt es, eine Steigerung dieses Sachverhaltes herbeizuführen, indem er den tatsächlichen physikalischen Vergleich in seinen Kunstwerken erbringt. In diesem Zusammenhang spricht Schneckenburger von einer Atmosphäre aus schwebendem Mischlicht, „[e]in ebenso kompliziertes wie poetisches Spiel der Behauptung, Brechung, Mischung, Interferenz“⁷¹ von Licht.

⁶⁹ Man darf allerdings niemals ein reines, unberührtes Weiß erwarten, wie dies tatsächlich nur in wissenschaftlichen Versuchsaufbauten mit entsprechendem Instrumentarium der Physik ermöglicht werden kann. Auf den ursprünglich weißen Wänden des Kunstbaus sind immer noch schwache Spuren der Lichtfarben zu finden. Vgl. hierzu auch Kapitel [A.II.4. Ideal-Weiß](#) und die entsprechende Aufzählung im Dokumentenanhang: [II. Tabellarische Übersicht der Albedo-Werte](#).

⁷⁰ Über die Installation in der Richmond Hall schreibt Morse: „As a result the ambient light has been balanced to a pure white, nearly as pure as the natural light from the skylight.“; in: Morse, Steve, in: CHINATI FOUNDATION, S.145. Und Govan zum Marfa-Projekt, wie auch der Hommage an Matisse: “The amazing thing about that work is that the combination of these four colors creates the effect of white light. In the fifth barrack here in Marfa, on one side you perceive color, but on the other side you see only white light; this is because those four colors combine to approximate the full spectrum.”; in: Govan, Michael, in: CHINATI FOUNDATION, S.79; vgl. hierzu auch: Forster, Kurt W., Light in Architecture, in: CHINATI FOUNDATION, S.9-38, hier S.15.

⁷¹ Schneckenburger, Manfred, in: KÖLN (Ausst.kat.), Flavin, 1973, S.9.

Voraussetzung für das Verständnis von den, oder besser: einen verständnisvollen Blick AUF die, Arbeiten Flavins, ist die Kenntnis des physikalischen Sachverhaltes, das Wissen um die Bedingung der Entstehung des fluoreszierenden Lichtes und der resultierenden Farbigkeit. Die physiologischen, chemischen und neurobiologischen Vorgänge des Sehapparates und auch die kognitive Leistung unseres Gehirns, sind automatisch sich einstellende Faktoren und können vom Betrachter ansonsten nicht beeinflußt werden. Grundlegende Voraussetzung des Erkennens inmitten von Flavins Raumsituationen ist freilich das aufmerksame Schauen und Realisieren des dem Auge gebotenen Spiels mit farbigem Licht, welches in der Farbe Weiß mündet.⁷²

Der von Wittgenstein geäußerte Zweifel an der Farblosigkeit von Licht, stellt sich somit als absolut richtig heraus. Weshalb der Philosoph hinzufügt: „'Das Licht ist farblos.' Wenn, dann in dem Sinne, wie Zahlen farblos sind.“⁷³ Die Farbe allen Lichts ist eben doch weiß, wie Flavins Werk beweist.

C. VI. 3. Intention und Wirkung

C. VI. 3. 1. Zur Intention des Künstlers

Zur Intention des Künstlers gehört es sicherlich nicht, in erster Linie weißfarbene Werke zu schaffen. Flavin gestaltet weißes Licht. Er präsentiert dieses in seinen einzelnen, bunten Bestandteilen, extrahiert buntes Licht aus einer weißen Einheit, führt dieses wieder zusammen und erhält Weiß zurück. Dies kann alleine durch das das weiße Licht entsendende Material gelingen. Flavin schreibt 1966 in einer Fortsetzung seiner Autobiographie "... in daylight or cool white. An autobiographical sketch", daß

„with a harder look, one saw that each tube maintained steady and distinct contours despite its internal act of ultraviolet light which caused the inner fluorescent coating of its glass container to emit the visible light. The physical fact of the tube as object in place prevailed whether switched on or off. (In spite of my emphasis here on the actuality of fluorescent light, I still feel that the composite term 'image-object' best described my use of the medium.)

While I have written further explains (it even alters) notions contained in the last paragraphs of '... in daylight or cool white',⁷⁴ and denies current interest on my

⁷² Vgl. hierzu auch: Smith, Brydon E., in: CHINATI FOUNDATION, S.98; LÖBKE, S.12 sowie REISENWEDEL-TERHORST, S.164.

⁷³ WITTGENSTEIN, S.18, Teil I, Satz 36.

⁷⁴ In seiner Autobiographie endet Flavin mit den Worten: „What is art for me? – In the past, I have known it (basically) as a sequence of implicit decisions to combine traditions of painting and sculpture in architecture with acts of electric light defining space and, recently, as more progressive structural proposals about these vibrant instruments which have severalized past recognitions and swelled them effluently into almost effortless yet insistent mental patterns which I may not neglect. I want to reckon with more lamps on occasion – at least for the

part in what appears to be metaphysical thought about light and related visual activity.”⁷⁵

Zu Beginn der eben angeführten Worte Flavins betont dieser den technischen Aspekt des fluoreszierenden Lichtes, dessen physikalische Voraussetzung und lineare Ausgangspose aufgrund seiner Form und der Halterung. Gegen Ende des kurzen Ausschnittes erinnert sich der Künstler jedoch – und dies nicht einmal widerwillig – an das von ihm ebenfalls geführte Argument des metaphysischen und damit mit Symbolik behafteten Charakters des weißen Lichtes.

Weißes Licht hat einerseits mehrere Funktionen, und setzt andererseits verschiedene symbolisch geprägte Vorstellungen in Gang. So das der lichterfüllten Gestalt Gottes, welche etwa in der Ikonenmalerei wiedergegeben werden soll.⁷⁶ Da Flavin einige seiner frühen Arbeiten als Ikonen bezeichnet, liegt eine religiöse Interpretation derselben nahe. Der Amerikaner, der 1962 im Metropolitan Museum die sogenannte Novgorod-Ikone ausgestellt sieht, kann zwar einen Vergleich seiner mit Glühbirnen und weißem Licht ausgestatteten Ikonen mit der wahrhaften Abbildung der byzantinischen Tradition nachvollziehen, lehnt diesen aber weitestgehend ab:

„Doch meine Ikonen unterscheiden sich vom byzantinischen Christus in seiner Erhabenheit; sie sind stumm – anonym und ruhmlos. Sie sind stumm und verwechselbar wie unsere Alltagsarchitektur. Meine Ikonen verherrlichen den Erlöser nicht in prunkvollern Kathedralen. Sie sind konstruierte Konzentrationen, die leere Zimmer feiern. Sie bringen eine begrenzte Erleuchtung.“⁷⁷

Flavin ist sich durchaus dessen bewußt, daß die von ihm geschaffenen, quadratischen Ikonen keinerlei Anspruch auf eine religiös geartete Ehrerbietung verlangen können. Sein weißes Licht beschränkt sich auf dessen alltägliche Funktion und soll nicht einer Ecke entstrahlen, die dem russischen Volksbrauch nach der christlichen Ikone vorbehalten ist und an die sich der Bewohner in Andacht mit einer einhergehenden Bekreuzigung wendet. Vielmehr lenken Flavins Ikonen ihr Licht IN den Raum, in dem sich der Alltag abspielt. Deshalb fährt der Künstler in einer Erläuterung seiner Ikonen fort: „I used the word 'icon' as descriptive, not of

time being.”; in: FLAVIN, Dan, ... in daylight or cool white. An autobiographical sketch, in: Artforum (Los Angeles), Nr.4 (Dezember), Bd.4, 1965, S.21-24, hier S.24. Ein Jahr später schreibt der Künstler folgendes zur Einschätzung über künftige Kunst: „Der eigene Vorschlag stellt all das in Frage, was man über die zukünftige Entwicklung der Kunst (und ob sie überhaupt existiert) denkt. Die Diskussion darüber, ob die Kunst existiert oder nicht, hat sich in eine intellektuelle Pose im Anschluß an Duchamp entwickelt. Sie dient der Befriedigung des Ego und hat keinen besonderen Wert für andere Künstler.“; in: FLAVIN (Art.), Dezember 1966, S.28-29.

⁷⁵ FLAVIN (Art.), Dezember 1966, S.28.

⁷⁶ Vgl. hierzu auch das Kapitel **B.III.1. Das Licht der Bibel.**

⁷⁷ Flavin, in: KÖLN (Ausst.kat.), Flavin, 1973, S.83. Darüberhinaus ist Flavins Bewußtsein für die religiöse Thematik anhand der streng katholischen Erziehung zu Hause und in entsprechenden Schulen geschärft; vgl.: FLAVIN (Art.), Dezember 1965, S.21.

a strictly religious object, but as one that is based on a hierarchical relationship of electric light over, under, against and with a square-fronted structure full of painted 'light'.⁷⁸

Abgesehen von Flavins Ikonen beziehen sich auch alle späteren Arbeiten auf die Auswirkungen des Lichtes auf den Raum und den Betrachter. Damit stellt sich gleichzeitig die Frage nach der Gattung, in die Flavins Arbeiten anhand des Werkstoffes Licht einzuordnen sind. Denn einerseits sagt man von ihm, er male mit Licht, andererseits fordern die plastischen Elemente der Halterung und der fluoreszierenden Leuchtkörper gleichfalls Platz im Raum. Insgesamt handelt es sich um begehbare Strukturen, welche die seit den 1960er Jahren gängige Bezeichnung des Environments fordern. Flavin selbst erwehrt sich jeglichen Denkens in Kategorien:

„ ... Ich sehe es nicht gern, wenn der Begriff ‚Environment‘ mit meinem Vorhaben assoziiert wird. Ich denke bei diesem Wort an Umweltfaktoren oder komfortables Wohnen. Eine solche Zuordnung verstellt den Sinn einer unmittelbaren und schwierigen visuellen Strategie schon insofern, als ein längeres Verweilen vor vibrierendem fluoreszierendem Licht auf die meisten Beteiligten irritierend wirken dürfte.

Ich ziele vielmehr auf rasche Einsichten ab – Situationen, in die man sich kurzfristig begibt, hinein und wieder hinaus. Ich glaube, daß einem in diesem besonderen Licht-Raum explizite Momente widerfahren. Ich habe diese situativen Momente oft genug erlebt, so daß sie mich nicht weiter belasten. Ich kenne sie und kann sie soweit als nötig vergessen. Die Installationen werden fertiggestellt, angeschaltet und abgebaut. In meinem Kopf herrscht Klarheit.

... Bevor ich es vergesse, möchte ich Sie bitten, mein Projekt nicht als Bildhauerei und mich nicht als Bildhauer zu bezeichnen. Ich beschäftige mich nicht mit dreidimensionalen statischen Werken, auch nicht im Sinne von Barbara Roses Judd'schen ‚spezifischen Objekten‘. Ich sehe mich abseits bildhauerischer und malerischer Probleme, aber es ist nicht notwendig, mich und meine Rolle mit einem neuen Etikett zu versehen. Ich habe erkannt, daß kein Ersatz für die alte Orthodoxie geschaffen werden muß.“⁷⁹

Die Plastizität seiner Arbeiten kann jedoch auch Flavin nicht verneinen. Er bevorzugt deshalb für seine Lichtinstallationen die Bezeichnung ‚Situationen‘, in welche sich der Betrachter nur kurzfristig begeben soll:

„Ich ziehe es vor, mich bei der Verwendung von künstlichem Licht auf die jeweilige Situation zu beziehen. Die Lampenbeleuchtung sollte auf einfachem Wege, direkt, unverzüglich – oder nicht – erkannt und genutzt werden. Dies ist eine zeitgenössische, eine intelligente, künstlerische Wahrnehmung. Keine Zeit für Kontemplation, Psychologie, Symbolismus oder Geheimnis.

Und das, was ich beabsichtige, bezieht sich nicht im geringsten auf die Umgebung. Es vermeidet die Bewohnbarkeit. Diese Absicht ist eine

⁷⁸ Flavin, in: KÖLN (Ausst.kat.), Flavin, 1973, S.12. Zu einer Verneinung des symbolischen Charakters seiner Arbeiten vgl. auch: GIBSON (Art.), S.105.

⁷⁹ FLAVIN, Dan, some other comments ... more pages from a spleenish journal, in: Artforum (New York), Nr.4 (Dezember), Bd.6, 1967, S.20-25, hier S.23; zitiert nach der deutschen Übersetzung in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.85.

zeitgebundene, den Umständen entsprechend, die gegebenen Mittel ausnutzende Raffinesse fürs Dasein – nicht mehr und nicht weniger.“⁸⁰

Flavins Intention ist es demnach, dem Betrachter eine „in-out-Situation“ anzubieten. Das von ihm angewendete Licht strahlt in direkter - und nicht etwa in unbemerkter - Absicht in den Raum aus und sowohl dessen Quelle, als auch dessen Wirkung sind sogleich auszumachen. Bereits mit dem Eintreten in den Raum soll beim Betrachter ein Verständnis für die von Flavin kreierte Situation einsetzen, ohne daß ihm Zeit zum Nachdenken oder Hinterfragen seiner Empfindungen und des Künstlers Intention gegeben würde. Eine emotional oder psychologisch motivierte Reaktion des Betrachters ist von Flavin nicht erwünscht.⁸¹

Ganz im Gegensatz zu mit Symbolik behafteten Werken, die ihren Charakter im Zuge einer Interpretation kaum verändern, könnte eine wie auch immer geartete Symbolik der Arbeiten Flavins nur von temporärer Dauer sein. Für das traditionelle Kunstwerk ist es unüblich, eine symbolische Präsenz an- oder ausknipsen zu können. Eben dies vermögen jedoch die Werke Flavins. Ihre bloße Präsenz und damit eine ihnen unterstellte symbolische Aussage, kann, wann immer es der Künstler wünscht, zum Verschwinden gebracht werden. Wird der Schalter betätigt, verflüchtigt sich deren Existenz. „With Flavin’s work, if it isn’t up it just doesn’t exist.“⁸² Dies spricht gegen eine Verbindung der Lichtinstallationen mit gleichnishafte Werten, möchte man nicht bereits die Tatsache einer per Lichtschalter zu beseitigenden Kunst für sich genommen als Zeichen der Vanitas interpretieren. Flavin selbst bespricht seine Arbeiten aber weit weniger theatralisch. Dessen ehemalige Mitarbeiter erinnern sich an den von Flavin oftmals geäußerten Kommentar: „Someday, the lights will go out.“⁸³

C. VI. 3. 2. Über die Wirkung auf den Betrachter

Licht aus – Spot an! So abrupt in den Mittelpunkt eines Kunstwerkes gestellt zu werden, passiert dem Betrachter in der Welt der Museen nur selten. In dieser kommt es vor allem darauf an, den an den Wänden befindlichen Bildern und den im Raum verteilten plastischen Arbeiten ein ideales, auf diese konzentriertes Licht zu schenken. Der Betrachter erfährt hierbei keinerlei Beachtung, jedenfalls nicht, was die Beleuchtungsverhältnisse angeht.

⁸⁰ Flavin, Dan, Ein wenig mehr Informationen (für Sabine), in: BADEN-BADEN (Ausst.kat.), Flavin, 1989, S.47-49, hier S.48.

⁸¹ Felix beschreibt diesen Vorgang des Erfassens mit Hilfe der Worte Flavins wie folgt: „One should not have to pause over art any longer’. [...] Das Kunstwerk soll also nicht in aufeinanderfolgenden Wahrnehmungsakten nach und nach erfahren werden, auf einem Weg, der Stufe um Stufe zu stärkerer Wirkung führt, sondern auf einmal, in EINEM Wahrnehmungsakt.“; in: Felix, Zdenek, in: BASEL (Ausst.kat.), n.p.

⁸² Mel Bochner in einem Gespräch mit Jill Kornblee, in: Bochner, Mel, in: OTTAWA (Ausst.kat.), S.25.

⁸³ Venezia, Michael, in: CHINATI FOUNDATION, S.103.

Flavins Kunst dahingegen IST die Beleuchtung des ansonsten leeren Raumes. Er erhellt damit die Decke, den Boden, die Ecken und die Fußleisten, die Korridore und Treppen, die Fensterlaibungen, die Ein- und Ausgänge - mitsamt dem Rezipienten. Der Fokus, das heißt die Wirkung und Auswirkung des fluoreszierenden Lichtes, ist nun auf ihn gerichtet. Egal, wohin der Betrachter sich innerhalb des von Flavins Licht beeinflussten Bereiches begibt, er kann diesem nicht entfliehen. Ganz gleich ob er sich nah vor die Lichtquelle stellt oder mit Abstand mehrere der lichtpendenden Installationen erfaßt, immer wird sein Auge mehr oder minder mit Licht erfüllt und so automatisch Denk- und Sehprozesse in Gang gesetzt.⁸⁴ Eine tatsächliche Distanz zum Kunstwerk kann der Betrachter jedoch nicht einnehmen: „Die Position des Gegenübers gibt es in den Installationen von Dan Flavin nicht. Die Integration des Betrachters in dessen Arbeiten liegt in der Aufhebung der Distanz zwischen Werk und Betrachter.“⁸⁵

Um diese Distanz zu überbrücken, behilft sich der Rezipient zunächst mit einer emotionalen Reaktion auf das ihn umgebende Licht. Licht, und besonders das weißfarbene, besitzt aus der traditionellen Sichtweise des Betrachters und seines konnotierten Erfahrungsschatzes heraus eindeutig metaphorischen Charakter. Sei es das eigene Erleben einer lichterfüllten, katedralen Situation oder die Vorstellung, sich im Lichtkegel eines göttlichen Strahlenkranzes zu befinden, der für das von der katholischen Kirche verheißene ewige Leben stehen oder aber in einem Nichts münden kann.⁸⁶

Will der Betrachter jedoch den Worten des Künstlers Glaube schenken, so muß er gänzlich auf eine symbolisch geartete Botschaft oder metaphysische Interpretation des Gesehenen verzichten. Dies fällt schwer, da die Installationen aus Licht keinerlei Funktion ersichtlich werden lassen und sich einer Beeinflussung durch den Betrachter gänzlich entziehen.⁸⁷ Deshalb scheint es zunächst offensichtlich, einen symbolischen Hinweis darin suchen zu wollen. Der Einfluß des Lichtes verhält sich jedoch in Flavins Arbeiten gänzlich umgekehrt: nicht der Rezipient kann dieses mit einer Botschaft aufladen, sondern der Betrachter wird anhand des Fluoreszierens aufgeladen. Die vom Besucher ansonsten aktive Rolle innerhalb der Museumsmauern verkehrt sich in eine passive Haltung.

⁸⁴ Vgl. hierzu auch: Ragheb, Fiona J., in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.14 und S.15; BURNHAM, S.303; Bismarck, Beatrice von, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Flavin, 1993, S.21 und auf S.23 fügt Bismarck hinzu: „Die Lichtobjekte Flavins besitzen eine zwingende physische Anziehungskraft, bestehen jedoch aufgrund ihrer Strahlungsintensität zugleich auf Distanz.“

⁸⁵ LÖBKE, S.73.

⁸⁶ Diese Einschätzung erfährt seine Berechtigung anhand der Resultate aus den Verfahren und Testverläufen der Wahrnehmungspsychologie; vgl. hierzu die Kapitel unter B.VI. Psychologie der Farbe Weiß, darunter insbesondere B.VI.1. Der Farbentest und B.VI.2. Das Gesichtsfeld sowie die Kapitel B.III.1. Das Licht der Bibel, B.III.2. Christussymbolik: Das Weiß des Erlösers und B.V.2. Das Gegenteil von Weiß ist Weiß; vgl. auch: REISENWEDEL-TERHORST, S.167.

⁸⁷ Vgl. hierzu: BURNHAM, S.175 und LÖBKE, S.69.

Noch eine weitere, ganz anders geartete psychologische Wirkung, die auf dem physikalischen Erleben des fluoreszierenden Lichtes beruht, stellt sich im Betrachter ein, welche nichts mit einem von diesem lenkbaren oder mitgebrachten Wissen zu tun hat. Die von ihm erfahrene Situation durchschaut dieser nach einer anfänglichen Gewöhnungsphase. Absolut elementare Prinzipien, denen eine strikte Ordnung zu Grunde liegt, sind unmittelbar nachvollziehbar. Linien – wenn auch umstrahlt von intensivem Licht – industriell gefertigter, handelsüblicher Beleuchtungssysteme sind in geometrischer Einfachheit angeordnet und entziehen sich nicht einer direkten sinnlichen Erfahrbarkeit. Obwohl den fluoreszierenden Lampen Licht von extremer und plastischer Helligkeit entströmt, bleibt dem Betrachter mit den an der Wand anhaftenden Leuchtstoffröhren stets der Ursprung des Lichtes bewußt. Die Spiegelung des zerfließenden Fluoreszierens auf dem Boden erhebt darüberhinaus Anspruch auf poetische Eindrücke.⁸⁸ Allerdings verkehren sich in der Auswirkung des Lichtes auf das vegetative Nervensystem Ursache und Wirkung. Während man zwar die Strukturen gut zu erkennen glaubt und damit einhergehend auch deren jeweilige Farbigkeit, also die Ursachen der Strahlung identifiziert, ist die Wirkung auf das Auge des Rezipienten nicht so leicht vorhersehbar und für den nicht Eingeweihten überraschend, gar unerklärlich. Er muß feststellen, daß die faktischen Informationen, welche die Lichtinstallation freigibt, für ihn wertlos sind. Denn diese verraten ihm nicht den Vorgang und erklären ihm, warum sich dieser in seiner Wahrnehmung abspielt. Nicht nur, daß des Betrachters Augen von der Intensität der Strahlkraft überfordert werden, die Leuchtstoffröhren gaukeln ihm zudem Farben vor, die in der Installationen so nicht vorkommen. Was zunächst als weißfarbened Fluoreszieren erscheint, nimmt leuchtend bunte Farben an und umgekehrt verlieren farbige Teile der Konstruktion ihre Eigenfarbigkeit, zeigen sich unserem Sehen in weißem Strahlen, während ganze Räume, die mit bunten Farbbändern ausgestattet werden, einheitlich weiße Flächen ausbilden. Der Rezipient müht sich vergebens, die anfänglich erworbenen und überprüften Eindrücke wieder herzustellen und die Adaption seines Sehorganes rückgängig zu machen.⁸⁹ Die fehlende Konstanz in der Umsetzung einer Information und die Unfähigkeit unserer Sinne, einer optischen List standzuhalten, empfinden wir als inakzeptabel.⁹⁰

Flavins Kunst ist mit dem Auge nicht zu trauen. Der Betrachter muß auch gedanklich reflektieren, was sein Sehorgan nicht zu unterscheiden vermag: zwischen der puren

⁸⁸ Vgl. auch: Bismarck, Beatrice von, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Flavin, 1993, S.17; Messler, Norbert, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Denk-Bilder, 1991, S.34-36; Friedel, Helmut, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Flavin, 1994, S.9 sowie REISENWEDEL-TERHORST, S.163.

⁸⁹ Vgl. auch: KEPES, S.128; LÖBKE, S.70-71, S.72 und S.77 sowie REISENWEDEL-TERHORST, S.161.

⁹⁰ Vgl. hierzu die Kapitel A.II.3. Rot + Grün = Weiß oder „Palettenscheps“: Zur Farbmischung, A.III.1. Physiologie des Sehens: Zapfen und Stäbchen sowie A.III.2. Gedächtnisfarbe Weiß; vgl. auch: LÖBKE, S.72-73.

Abstraktion, die jedoch niemals ohne eine gegenstandslose Repräsentation verbleibt, zwischen der physikalischen Erscheinung des Lichtes und der Fiktion des vom Sehnerv Suggestierten. Flavins Werk beschäftigt dennoch in erster Linie das Auge, nicht den Geist, und es setzt ebensowenig auf ein erinnertes Wissen, als auf die von Newton einst unternommenen Versuche zum weißen Licht.

C. VI. 3. 2. Eine Bewertung aus Sicht der Kunstgeschichte

Kunsthistoriker sind sich darüber einig, daß Flavins Kunst eine Innovation bedeutet. Verantwortlich dafür ist dessen spezifische Nutzung von Licht. Alleine, Licht in Kunstwerken zur Anwendung zu bringen, ist an sich keine Neuerung, wie der Ausstellungskatalog „Lichtkunst aus Kunstlicht“ aus dem Jahr 2006 eindrucksvoll unter Beweis stellt.⁹¹ Flavins Errungenschaft ist es jedoch, Licht nicht nur als Beleuchtung oder verborgenen Bestandteil eines Kunstwerkes zu sehen, sondern Licht in einer besonderen, der fluoreszierenden, Variante und damit in seiner Ausführung als industrielles Massenprodukt in den ansonsten leeren Raum zu stellen.

„Despite a few precedents, the direct use of electric light as an artistic medium was innovative and new. Furthermore, the commercial availability and mundane familiarity of fluorescent light allowed it to carry a radical, subversive look when placed within the context of traditional painting and sculpture – an important characteristic in the politicized climate of the sixties. And as a commercial product available in only standard sizes and colors, it offered a preset system of form and color that was infinitely variable and adaptable.“⁹²

Mit der Leuchtstoffröhre wählt Flavin, ganz im Sinne der minimalistischen Kunstauffassung seiner Zeit, ein Produkt der Industrie, dem er nicht gestattet, seine profane Herkunft und Käuflichkeit zu verbergen. Indem Flavin das fluoreszierende Licht in den Kontext eines Kunstwerkes stellt, entzieht er der erworbenen Ware aus dem Elektrofachhandel die ihr zuge dachte Funktion:

„Die ‚dienende‘ Funktion dieser Lichtröhren ordnet sich jetzt keinem wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Zweck unter, sondern den Gesetzen des Raumes, in dem sie sich niederlassen. Mauer oder Wand sind ihre Träger, die Architektur ihr Dialogpartner. So beginnt das farbige Licht selbst tätig zu werden. Es löst sich vom Objekt, füllt den Raum, mischt sich auf den Wänden mit den anderen Farben, es akzentuiert tektonische Elemente, Friese, Pilaster, Kehlen,

⁹¹ KARLSRUHE (Ausst.kat.), ZKM, Lichtkunst aus Kunstlicht, 19. Nov. 2005 – 06. Aug. 2006, hg.v. Peter Weibel und Gregor Jansen, Texte von: Andreas F. Beitin, Thomas Beth, Dietmar Elger, Gregor Jansen, Friedrich Kittler, Günther Leising, Jörn Müller-Quade, Frank Popper, Wolfgang Schivelbusch, Sara Selwood, Peter Soterdijk, Peter Weibel, Stephan von Wiese, Yvonne Ziegler, Daniela Zyman u.a., Ostfildern 2006.

⁹² Bell, Tiffany, in: CHINATI FOUNDATION, S.113.

attackiert die scharfe Logik des rechten Winkels und schmiegt sich zugleich in seine klare Ordnung.“⁹³

Flavin führt für seine Installationen darüberhinaus eine neue Begrifflichkeit ein, die der „Situation“ und des „Vorschlags“, und sondert sich so weiter von einer traditionellen, gattungsbestimmten Kunstauffassung ab, gleichermaßen aber auch von den Minimalisten, zu denen man ihn gerne rechnet. Und noch ein Novum gelingt dem Amerikaner: er löst die Farbe von ihrem Untergrund. Noch wenige Jahre davor, bis etwa 1960, haftet Farbe auf einem Bildträger, verbreitet sich aber bereits in der Fläche. Mit Flavins *diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)* projiziert dieser nun nicht mehr alleine Farbe in Form von Licht auf die Wandfläche, Farbe erfüllt in Gestalt von Licht das gesamte Raumvolumen. Flavin vollzieht den Schritt von der Farbfläche zum Farbraum. Und er verleiht dem Licht das Anrecht auf Selbständigkeit, sowohl als Werkstoff, wie auch als eigene Gattung in der bildenden Kunst.⁹⁴ Einige wenige Kunsthistoriker unterstellen dem Licht im Zusammenhang mit Flavins Installationen symbolische Botschaften oder Bedeutungsebenen. Sicherlich steckt in dieser Ansicht ein Quentchen Wahrheit, bedenkt man das Frühwerk des Künstlers und dessen anfängliche Betitelung seiner Werke. Auch ein Künstlerkollege Flavins, George Segal, bewundert gerade aus diesem Grund dessen Kunst aus Licht: „I like Dan’s work extremely. He tries to express both sensuality and spirituality.“⁹⁵ Flavin selbst widerspricht der Möglichkeit einer symbolischen Interpretation allerdings vehement: „It is what it is and it ain’t nothing else.“⁹⁶ Damit schließt er Deutungen religiöser, metaphysischer oder emotionaler Natur aus. Schneckenburger ist überzeugt davon, in Flavins Arbeiten keinem „Lichtmystiker oder –magier“⁹⁷ begegnet zu sein. Crary spricht gar von einem kulturellen Umbruch, bei dem das Licht seinen bisherigen symbolischen Gehalt eingebüßt habe⁹⁸ denn – so Newman – die „Quelle dieses Lichtes ist [...] nicht Gott, sondern ein Massenprodukt.“⁹⁹ In Flavins Augen ist es jedoch – wie alles, was Kunsthistoriker zu seiner Kunst zu sagen haben – einerlei, welche Meinung vertreten wird. Diejenige des Künstlers ist bekannt. Alles

⁹³ Poetter, Jochen, in: BADEN-BADEN (Ausst.kat.), Flavin, 1989, S.11; vgl. auch: Govan, Michael, in: BEACON (Ausst.kat.), S.140; Rosenblum, Robert, The Art of Electricity, in: CHINATI FOUNDATION, S.39-64, hier S.42.

⁹⁴ Vgl. u.a.: Ragheb, Fiona J., in: BERLIN (Ausst.Kat.), Flavin, 1999, S.15; Franz, Erich, Sinnliches Denken, Konzepte von Farben in der heutigen Malerei, in: BIELEFELD (Ausst.kat.), Gegenwart der Farbe, 1986, S.23-30, hier S.24-25 sowie Drechsler, Wolfgang und Peter Weibel, in: WIEN (Ausst.kat.), Bildlicht, 1991, S.226-227.

⁹⁵ Segal, in: VAN DER MARCK, S.85.

⁹⁶ Flavin, in: GIBSON (Art.), S.105.

⁹⁷ Schneckenburger, Martin, in: KÖLN (Ausst.kat.), Flavin, 1973, S.9.

⁹⁸ Vgl.: Crary, Jonathan, O.T. (für Jan und Ron Greenberg), 1972-73, in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.34-35, hier S.34.

⁹⁹ Newman, Michael, O.T. (für Barbara Nüsse), 1971, in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.42-44, hier S.43.

weitere überflüssig: „I know of no occupation in American life so meaningless and unproductive as that of art critic.“¹⁰⁰

C. VI. 4. Referenzen und Differenzen

Mit Referenzen, denen Flavins Ideen und Arbeiten geschuldet sind sowie mit historischen wie auch zeitgenössischen Vorbildern, ist man schnell zur Hand. Viele dieser Vergleiche können jedoch dem Werk Flavins nicht gerecht werden und ihnen muß oftmals sogar gänzlich widersprochen werden. Deshalb wird in dieser letzten Künstlerstudie nicht die in der Überschrift für diesen Abschnitt der Untersuchungen üblich gewordene Reihenfolge – Referenzen vor Differenzen – eingehalten. Eine Auflösung der im Kapitel zu den Differenzen sich anbahnenden Konflikte gewährt die abschließende Erläuterung zu den Referenzen des Amerikaners.

C. VI. 4. 1. Differenzen unter Vorreitern und Zeitgenossen

„I like everything about Dan’s work except the lights.“¹⁰¹
[Sol LeWitt]

Licht und Kunst gingen nicht erst seit Flavin eine Verbindung ein. Die Paarung von Erfindung und Kreativität in Form von Kunst mit Erfindung und Forschung in Form des Lichtes begann bereits im vorhergehenden Jahrhundert, in der Zeit der tatsächlichen Inventio der elektrisch gespeisten Glühbirne durch Edison. Von da an hielt das künstliche Licht seinen Einzug in die Welt der Kunst.

Moholy-Nagy gelang es erstmals, elektrisches Licht in seiner Kunst zu integrieren. Allerdings nutzte er weißes Licht in seinen dreidimensionalen Konstruktionen noch lediglich als Effekt, den der Betrachter aus einer Warte heraus beobachten konnte, ohne selbst Teil der Auswirkung der Erleuchtung zu werden. Die deutschen ZERO-Künstler, für die Moholy-Nagy als Vorbild nicht zu leugnen ist, schafften Licht-Raum-Modulationen, deren Bewegungsabläufe und die damit erzielten Lichteffekte vom Betrachter verfolgt werden konnten. Auch in ihren Werken stehen nicht der Rezipient im Mittelpunkt, sondern die Objekte, welche vom Licht umspielt oder in Bewegung versetzt werden. Flavin, der oftmals mit diesen Künstlern in einem Atemzug genannt wird, hat jedoch nichts mit deren

¹⁰⁰ FLAVIN (Art.), Dezember 1966, S.28.

¹⁰¹ Sol LeWitt, in: OTTAWA (Ausst.kat.), S.25.

Lichtkonstruktionen gemein. Bei Flavin herrscht Ruhe. Sein Licht steht im Raum und der Betrachter ist das einzig bewegliche Element in diesen Situationen.¹⁰²

Einem Vergleich mit Fontanas Lichtarbeiten, welche in eben diesem Zeitraum und noch davor entstehen, darf ebenfalls nicht stattgegeben werden. Fontana erhebt als erster Künstler das pure Licht zum Kunstwerk und den Betrachter schickt der Italiener in seine Lichträume, um ihm räumliche und optische Eindrücke zu ermöglichen. Nebst der Nutzung von Licht bezieht so Fontana auch erstmals die gesamte Architektur in sein Konzept mit ein und suggeriert damit keine Bewegung des Lichtes, sondern eine Umgebung, die der Rezipient aus mehreren Blickwinkeln erfahren soll.¹⁰³ Das von Fontana in den *Ambienti Spaziali* verwendete Licht ist kein fluoreszierendes wie im Falle der Arbeiten Flavins. Der Italiener behilft sich ausschließlich mit Neonlicht. Dies ist allerdings nicht der einzige gravierende Unterschied zu den Rauminstallationen Flavins. Der Amerikaner setzt nicht nur auf eine zu Neonlicht völlig konträre Variante des Lichtes, sondern er legt dessen Quelle offen, ohne jegliches skulpturales Beiwerk, beschönigende Verkleidungen oder zusätzliche architektonische Elemente. Flavins Vorschläge generieren sich alleine aus Licht in einer abgeschlossenen, vorgegebenen Raumsituation.

Ebenso wie bei Fontana ist Flavins Werk Vergleichen mit Künstlern wie Bruce Nauman oder James Turrell ausgesetzt. Doch auch hierin scheitert die Kunstkritik. Die genannten Künstler nutzen zwar beide unter anderem fluoreszierende Leuchtkörper, jedoch suchen sie die Lichtquelle zu verbergen. Nur so erzielen sowohl Nauman als auch Turrell ihre besonderen psychischen Überraschungseffekte. Flavins Erfahrungen basieren nicht auf einem psychischen Erlebnis, sondern alleine auf einer visuellen Reaktion auf bestimmte Lichtsituationen. Die von Flavin erzeugten Illusionen funktionieren nicht anhand trickreicher Gestaltung von Licht im Raum, sondern sie basieren alleine auf physikalischen Gesetzmäßigkeiten und physiologischen Prozessen des Sehens.¹⁰⁴

Flavin wird gleichfalls eine Verwandtschaft zu Künstlern nachgesagt, welche in ihren Werken kein einziges Mal elektrisches Licht zur Anwendung bringen, namentlich den beiden russischen Künstlern Malewitsch und Tatlin. Flavins Interesse an der russischen Kunst kurz nach der Jahrhundertwende spiegelt sich auch im Erwerb des heutigen Standardwerkes „Das

¹⁰² Vgl. u.a.: Bismarck, Beatrice von, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Flavin, 1993, S.23 sowie REISENWEDEL-TERHORST, S.170.

¹⁰³ Vgl. hierzu Kapitel C.III.1.2.1. *Ambienti Spaziali* der Studie zu Fontana sowie LÖBKE, S.56 und SPEAR (Art.), S.43.

¹⁰⁴ Vgl. auch: Svestka, Jiri, Vorwort, in: DÜSSELDORF (Ausst.kat.), Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, James Turrell. Perceptual Cells, 04. April – 14. Juni 1992, hg.v. Jiri Svestka, Texte von: Alison Sarah Jacwues, Adolf Krischanitz, Raimund Stecker und Jiri Svestka, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1992, S.4; Bismarck, Beatrice von, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Flavin, 1993, S.23 sowie REISENWEDEL-TERHORST, S.171.

große Experiment. Die russische Kunst 1863-1922“ von Camilla Gray wider, welches 1962 auch in englischer Übersetzung erschienen war. Flavin bewundert einerseits die Konstruktionen Tatlins, dessen Eckreliefs, die freistehenden Skulpturen, so das Modell für das *Monument zur III. Internationalen* oder dessen Flugobjekt, andererseits Tatlins Willen zur Revolution einer Kunst anhand technischen Denkens und innovativer Werkstoffe. Deshalb widmet Flavin ihm exakt 50 Monumente, die den Namen des Russen tragen, allesamt in kühlem, klinisch wirkendem Weiß der Leuchtstoffröhren. Auch Malewitsch hat es dem Amerikaner angetan und Flavin besitzt sogar eine Zeichnung des Suprematisten. An beiden russischen Künstlern schätzt Flavin darüberhinaus deren Mut, Traditionen in der Kunst zu durchbrechen sowie neuen Gattungs- und Stilbegriffen zu einem Durchbruch zu verhelfen. Von der Linie und der Fläche greifen beide in den Raum aus: Malewitsch in einen fiktiven der fünften Dimension, Tatlin in den tatsächlichen Raum, weg von der Wand, hinaus in die Lüfte des Flugverkehrs.¹⁰⁵ Flavin sucht einen eigenen Weg:

„Bis jetzt unternehme ich einen durchdachten Versuch, stilles elektrisches Licht in zwingender Ordnung von Punkt zu Punkt, Linie für Linie und auf andere Art in der Zimmerschachtel zu inszenieren. Diese dramatische Dekoration beruht auf der jungen Tradition einer plastischen Revolution, welche die russische Kunst vor nur 40 Jahren ergriff. Es ist meine ganze Freude, auf dieser ‚unabgeschlossenen‘ Erfahrung nach eigenem Gutdünken aufzubauen.“¹⁰⁶

Die hier ausschlaggebende Aussage ist das „eigene Gutdünken“, nach dem Flavin weiter verfahren möchte. Wenn Flavin zum Zeitpunkt dieser Aussage seine Ikonen anfertigt und ein paar Jahre später das fluoreszierende Licht in Ecken hineinstrahlen läßt, bezieht er sich damit keinesfalls auf ähnliche Vorhaben der beiden russischen Künstler. Malewitsch schafft mit seiner Null-Ikone einen tatsächlichen Zusammenhang mit dem religiösen Vorbild der ursprünglich orthodox-christlich gemeinten gemalten Ikone, indem er seinem Vorschlag dieselbe Position im Raum zuerkennt. Tatlin läßt seine Eckreliefs von einem Winkel des Raumes in diesen hineinragen, nicht um einen inhaltlichen Bezug zu erstellen, sondern um den Begriff der Gattung und die Verwendung von Materialien neu zu definieren. Wenn nun Flavin eine seiner Situationen in einer Ecke des Raumes plziert, handelt es sich nicht mehr um seine dem Frühwerk entstammenden *Icons* und er meint mit der Wahl der Ecke auch nicht den traditionellen Platz einer religiös interpretierbaren Ikone. Es ist ganz einerlei, welche

¹⁰⁵ Vgl. auch die Kapitel der Malewitsch-Studie unter C.II.2.1. Die Farbe Weiß in Malewitschs Schriften sowie Govan, Michael, in: BEACON (Ausst.kat.), S.140 und Newman, Michael, in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.42-43.

¹⁰⁶ FLAVIN, Dan, *The Artists Say*, in: Art Voices (New York), Nr.3 (Sommer), Bd.4, 1965, S.72, hier nach einer Übersetzung ins Deutsche in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.68. Vgl. u.a.: Govan, Michael, in: BEACON (Ausst.kat.), S.140; Colpitt, Frances, in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.22; LÖBKE, S.28 sowie Fer, Briony, in: WEISS (Hg.), S.36.

Ecke er wählt, denn er bezeichnet damit nicht eine bestimmte Stelle im Raum, sondern den Winkel von 90°, auf den das ausgesandte Licht dort treffen kann. Damit bringt er ein architektonisches Raumelement zum Verschwinden, rahmt gleichermaßen diesen Zaubertrick mit einem dem Betrachter gleichzeitig entgegretenden Licht. Weder ein religiöses Abkommen aus den katholisch geprägten Kinder- und Jugendtagen, noch die Hinterfragung einer Kunstgattung verleiten den Amerikaner zu diesem Schritt. Flavin geht demnach in der Tat nach „eigenem Gutdünken“ mit den Hinterlassenschaften seiner russischen Vorbilder – der Ikone und der Raumecke – um.¹⁰⁷

Flavin unterbreitet diese Vorschläge zu einem Zeitpunkt in der Geschichte der Kunst, als man bemüht ist, den neu entstehenden Arbeiten vor allem amerikanischer Künstler eine eigene Stilbezeichnung zu verleihen. 1965 setzt sich der von Wollheim geprägte Begriff der Minimal Art durch. Flavins Werk besitzt viele Charakteristika der minimalistischen Arbeiten seiner Zeitgenossen. Oftmals seriell angeordnet, reihen sich Flavins Leuchtstoffröhren entlang der Wände und Decken in klaren und konsequenten Strukturen. Vor allem entstammt das von ihm genutzte Material industrieller Fertigung und wird von Flavin über den Handel bezogen.¹⁰⁸ Der entscheidende Unterschied zur Minimal Art ist, daß sich die Vorschläge Flavins niemals zu einem vorhersehbarem System fügen, sondern den Betrachter mit unerwarteten Seherlebnissen und Resultaten konfrontieren. Stellas Diktum, „what you see is what you see“, welches sich die Minimalisten zu eigen machen, können die Arbeiten Flavins nicht erfüllen. Sie bieten eben nicht das, was man von ihrer Regelmäßigkeit und der übersichtlichen Ordnung erwartet, in die sich diese rein faktisch fügen. Die raffinierten Auswirkungen des fluoreszierenden Lichtes und der komplexe Ideenreichtum des Künstlers verhindern dies. Flavins Arbeiten konzentrieren sich darüberhinaus vor allem auf das Spiel unter Farben und deren physikalischer Reaktion, sofern sie in Form von Licht auftauchen und sich zu vereinen und zu mischen vermögen. Es bieten sich komplexe Verhaltensregeln des Lichtes für den

¹⁰⁷ Vgl. insbesondere das Malewitsch-Kapitel C.II.1.2.1. Das Schwarze Quadrat auf weißem Grund, 1915 sowie Newman, Michael, in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.43.

¹⁰⁸ Vgl. hierzu: OETTL, Barbara, Schwere Kunst nach Maß. Betrachterfunktionen bei ausgewählten Blei- und Stahlskulpturen im Werk von Richard Serra, Münster 2000, darin v.a. das Kapitel „Minimalismus – mehr als man sieht?“, S.13-22.

Da Flavins Arbeitsmaterial frei im Handel zu erwerben ist, bemüht man auch einen Vergleich mit den Ready-mades von Duchamp, der ebenfalls seine ausgewählten Objekte im Kaufhaus ersteht, vgl.: Kosuth, Joseph, „Die Nominale Drei (für William von Ockham)“, 1963, in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.18-19, hier S.18 sowie Bell, Tiffany, „O.T. (in Freundschaft für Margo)“, 1986, in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.38-41, hier S.38.

Jedoch werden zum Ready-made immer neue Gegenstände erkoren, welche ohne Einwirkung von Präferenzen „gefunden“ werden. Flavin entscheidet sich eindeutig für einen einzigen, handelüblichen Gegenstand, der fluoreszierenden Leuchtstoffröhre, und bringt diese ausschließlich zur Anwendung.

Raum und den Betrachter.¹⁰⁹ Selbst Flavin ist es leid, einer Zuordnung gehorchen zu müssen, die ihm von anderen zgedacht wird, und sei es, einer der von ihm durchaus geschätzten Minimalisten zu sein: „The popularization of the dubious, facetious, epithetical, proto-historical movemented art critical stereotypes of „minimal“ art and artists has become so nationally pervasive already that one absurdly dilettanted mid-Western woman has tried to advise me that an exposition of mine ... would have been more appropriately “minimal” if I had restrained my use of color to one hue, yellow – instead of just two.”¹¹⁰

C. VI. 4. 2. Referenzen des Künstlers

Flavin ist sicherlich in einer Tradition von Künstlern zu nennen, die Licht, ein bislang ungebräuchliches Arbeitsmaterial in der bildenden Kunst, teils als vordringlichen, manchmal auch nur nebensächlichen Bestandteil in ihren Werken integrieren. Dessen Erfindung in seiner mit Strom gespeisten Variante und das erwachende Interesse der Künstler, sich ungewöhnliche und auch der Technik geschuldete Erfindungen zu Nutze zu machen, begünstigt darüberhinaus den Einzug des elektrischen Lichtes in die Welt der Kunst. Glühbirnen, Neonlampen, Leuchtstoffröhren sowie Laser und Schwarzlicht sind in den Museumshallen nicht mehr alleine zu Beleuchtungszwecken angebracht, sondern entsenden Licht in ihrer Rolle als Kunstwerke. In manchen Fällen erfüllen die Lichtsituationen Flavins sogar beide Funktionen: die Erhellung des Raumes und ein Dasein als Kunstwerk. Wie im vorhergehenden Kapitel festgehalten, existieren jedoch nur wenige tatsächliche Gemeinsamkeiten zwischen den bislang mit Licht gestaltenden Künstlern und dem Amerikaner. Es mag jedoch noch mehr überraschen, wenn Referenzen viel eher in der Gattung der Malerei zu finden sind, als unter den mit Licht arbeitenden Künstlerkollegen.

Der Versuch, Licht in seiner künstlichen oder natürlichen Erscheinungsform und Auswirkung mit malerischen Mitteln auf der Leinwand festzuhalten, ist ein sich durch die Jahrhunderte ziehendes Unterfangen. Die Impressionisten sind es endlich, die sich ausschließlich der Aufgabe verpflichten, in ihrer Freiluftmalerei dem Phänomen des Lichts auf die Spur zu kommen und sie verbannen im Zuge ihrer Bemühungen sogar die Farbe Schwarz von ihrer Malerpalette. In den Jahren vor der Jahrhundertwende unternehmen diesen Versuch auch die Vorreiter des Impressionismus, die Pointillisten. Sie sind es, die vor allem einem Vergleich mit Flavins Experiment, Licht zu gestalten, standhalten. Die Pointillisten rufen mit ihren

¹⁰⁹ Vgl. auch: Crary, Jonathan, in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.34; LÖBKE, S.8 sowie Govan, Michael, in: CHINATI FOUNDATION, S.67.

¹¹⁰ Flavin, in der englischen Ausgabe des Kataloges: KÖLN (Ausst.kat.), Flavin, 1973, S.108.

Bildwerken eine bewußt inszenierte Farbmischung im Auge des Betrachters hervor. Indem sie Punkte oder kurze Striche mit dem Pinsel nebeneinander setzen, können sich die in enger Nachbarschaft befindlichen Farben mischen. Gelb in Kontakt mit Rot ergänzt sich so - bei gebührendem Abstand vom Bildträger - zu Orange, Rot und Blau zu Violett, Blau und Gelb zu Grün, um nur die primären zu sekundär gemischten Farbzusammenhänge zu nennen. Da es sich hierbei um eine Mischung von Pigmenten handelt, müsste man eigentlich von einer subtraktiven Mischung von Farben sprechen. Jedoch liegen dem optisch bedingten Effekt tatsächlich die Gesetze der additiven Farbmischung zu Grunde, also einer Mischung von mit Licht erfüllten Farben. Gelingen kann dies nämlich nur, wenn das Farbenspiel auf lichtem, weißem Untergrund vor sich geht.¹¹¹ Natürlich erreicht man in diesem Fall trotzdem niemals die unbunte Farbe Weiß, wie dies in der Lichtmischung und in Flavins Lichträumen möglich wird. Das Prinzip, dem Betrachter dessen eigenen Sehapparat vorzuführen, bis hin zur Überlistbarkeit, sogar dessen Mangelhaftigkeit, ist den Pointillisten und Flavin gemein.

Auch im Rahmen der in dieser Arbeit angestellten Künstlerstudien darf ein weiterer Vergleich nicht fehlen. Gemeint ist Flavins Künstlerkollege und Freund Ryman.¹¹² Auf den ersten Blick sind die Gemeinsamkeiten jedoch recht wenige: gemalte Bilder stehen beleuchteten Räumen gegenüber, aufgetragene Pigmente den Strahlen des fluoreszierenden Lichtes, Werke auf einer zweidimensionalen Fläche entgegen dreidimensionalen Lichtsituationen, Ryman arbeitet manuell, Flavin läßt montieren und nicht einmal die von den beiden Künstlern gewählte Farbe scheint sich auf den ersten Blick zu entsprechen. Ein zweites Hinsehen zeigt eine Übereinstimmung, was die Frage nach der Materialwahl und die Auswirkung auf den Betrachter betrifft. Ryman wie auch Flavin nutzen Werkstoffe, die dem Rezipienten die Augen öffnen können. Ryman tut dies, indem er unterschiedlichste Materialien wählt und ihnen alle dieselbe Farbigkeit, nämlich Weiß, verleiht. So betont er das ungleiche Verhalten von Pigment, Unter- und Hintergründen und überrascht und schärft dabei die Wahrnehmung des Betrachters. Flavin benutzt immer dasselbe Material, die fluoreszierende Leuchtstoffröhre. Die resultierenden Seheffekte und deren Ursachen beschäftigen den Betrachter in ähnlicher Weise, wie die subtilen Unterschiede der schneeweißen bis cremigen Kompositionen Rymans. Die Werke beider Künstler erfordern – wenn auch nicht zwingend für den Sehgenuß, so aber für dessen Verständnis – das Wissen um die Machart, die Funktion und die anhand der Werkstoffe erzielten Resultate. Wenn Ryman von vornherein mit weißer Farbe arbeitet, so ist Flavins Licht nicht immer als weißfarbendes sichtbar. Flavin geht es um die Farbigkeit und Funktion von Licht. Dies führt er uns vor Augen, indem er weißes Licht in

¹¹¹ Vgl. hierzu XII. Glossar im Dokumentenanhang unter „Farbmischung“.

¹¹² Vgl. hierzu das Kapitel C.VI.1.1. Von den Glühbirnen zu den Leuchtstoffen.

ein buntes Farbspektrum rückführt, und es in unerwarteten Situationen wieder zusammensetzt. Ryman und Flavin ist es deswegen unter den fünf ausgewählten Künstlern mehr um die physischen Qualitäten von Weiß zu tun, als um deren Symbolgehalt.

C. VI. 4. 3. Vorläufiges Resümee

Flavins Werk besteht aus nichts anderem als Lichtkörpern. Kein überflüssiges Beiwerk fügt der Amerikaner hinzu. Bestandteil seiner Situationen ist auch der Rezipient, welcher die ursprünglich weiße Farbe des Lichtes zusammenzuaddieren oder in seine Einzelteile zu zerlegen hat. Kosuth spricht in diesem Zusammenhang sogar von einer „fehlenden Farbigkeit“¹¹³ der Werke Flavins. Damit könnte auch im Sinne von Jesus Raffael Sotos Beschreibung von 1969 die Nicht-Fassbarkeit, die Immaterialität der Arbeiten Flavins gemeint sein: „Das Immaterielle ist die denkbare Wirklichkeit des Universums. Die Kunst ist die denkbare Kenntnis des Immateriellen. Wird das Immaterielle im Zustand purer Struktur bewußt, ist die letzte Etappe zum Absoluten überwunden.“¹¹⁴ Wenn das Immaterielle auch die Auflösung jeglicher Gattungen beinhaltet, so treffen die Worte Sotos zu. „Die Grenzen der Malerei und Bildhauerei läßt Flavin hinter sich. Farbe ohne Leinwand, ja sogar ohne Skulptur. Farbe als Licht, Licht als Farbe, als raumschaffende und raumbildende Substanz, ohne an Träger gebunden zu sein, ohne klar definierte Grenzen akzeptieren zu müssen.“¹¹⁵

Licht ist sicherlich eine immaterielle Angelegenheit, die im Falle Flavins den Betrachter vor Rätsel stellt, die durchaus einen materiellen Anlass haben. Die Effekte, die Flavin in seinen Raumsituationen erzielt, haben nichts mit den bisher in der Geschichte der Kunst vorkommenden Werken zu tun, die mehr oder weniger mit den traditionellen Gattungen und Stilen in der Kunst klassifiziert werden konnten oder welche einer neuen Stilbezeichnung untergeordnet wurden. Flavin entzieht sich so einer Kategorisierung.¹¹⁶

Einzig Dan Flavin darf darüberhinaus unter den für diese Studie ausgewählten Künstlern unterstellt werden, daß er der Farbe Weiß keinerlei Symbolkraft beimißt. Das weiße Licht bahnt sich seinen Weg in das Bewußtsein des Betrachters, ohne dessen von der weißen Farbe belastetes Unterbewußtsein allzu sehr zu strapazieren, denn dieser ist in erster Linie mit den

¹¹³ Kosuth, Joseph, in: BERLIN (Ausst.kat.), Flavin, 1999, S.19.

¹¹⁴ Jesus Raffael Soto, in: ESSLINGEN (Ausst.kat.), ZERO, 1997, S.84-85, hier S.84.

¹¹⁵ REISENWEDEL-TERHORST, S.175.

¹¹⁶ Wolfgang Drechsler und Peter Weibel hierzu: „Damit bedeutet Autonomie der Farbe auch den ersten Schritt zur Unabhängigkeit des Lichtes. Es wurde nicht nur aus seiner Bildgestaltung dienenden Funktion entlassen, sondern konnte sich über seine Funktion als Inhalt des Bildes zu einem selbständigen Bildmittel, das sogar nur für sich stehen kann, entwickeln und zum Material werden wie etwa bei Dan Flavin.“; in: Drechsler, Wolfgang und Peter Weibel, in: WIEN (Ausst.kat.), Bildlicht, 1991, S.93-94.

Reaktionen seines Sehvermögens beschäftigt. Der Rezipient sucht an vorderster Stelle das Erlebte zu durchdringen, gedanklich zwar, jedoch ohne nach einem Symbolgehalt der Farbigkeit der Arbeiten zu suchen.

Dennoch kann den Werken Flavins nicht ihre Schönheit abgesprochen werden. Es ist bedauerlich, daß in der Sprache der Kunstgeschichte das Adjektiv „schön“ verpönt ist, da es jeglicher wissenschaftlichen Begründung und Überlegung entbehrt. Jedoch liegt es in der Natur von Kunst, nicht alleine aus einem positivistischen Blickwinkel überprüfbar zu sein. Flavins Lichtsituationen fördern aber geradezu den subjektiven Kommentar von wundervollen Eindrücken und einer Bereicherung für die Wahrnehmung. Flavin bedauert es ebenso sehr, daß nicht alleine seine Werke vielerlei von ihm widersprochenen Interpretationen standhalten müssen, sondern auch er als Künstler nicht dem idealen Klischee eines solchen entspricht. In seiner Eröffnungsrede zur Retrospektive seines Werkes in Ottawa gibt er 1969 seinem Unmut ein ironisch gefärbtes Äußeres:

„I've been told recently from separate sources, particularly young ones, that I don't look like an artist whatsoever. My nondescript clothing, lack of apparent dramatic personal pretensions and notable eccentricities, non-aesthetic non ascetic bulk and somewhat minimal hair style are regarded as insufficient demonstrations for artistic status. But all symbolic and ritual conformities considered, my most significant failing is about hair. (And I can't quite "cop out" as that big bald artist.) But if you still can't accept me as artist for lack of lengthy hair, would you please try to imagine convincingly that so many lovely curly locks are growing indeed billowing on the inside of my skull.“¹¹⁷

Die Schönheit seiner Kunstwerke ist jedoch eine limitierte. Wird diesen der Strom aus der Steckdose entzogen, vergehen sie. Nicht in einer Art Verglühen, sondern abrupt. Flavins Kunst mit künstlich erzeugtem weißem Licht hört auf, Kunst zu sein, sobald sie – so simpel dies klingen mag – abgeschaltet wird.

¹¹⁷ Flavin, Text der Eröffnungsrede der Retrospektive „Fluorescent Light etc. from Dan Falvin“, Sept. 12, 1969, Ottawa, NGC archives, Flavin Exhibition files, zitiert in: Smith, Brydon E., Recollections and Thoughts about Dan Flavin, in: NEW YORK (Ausst.kat.), Flavin, 2004, S.131-145, hier S.143-144.

D. Resumee

Kunstwerke des 20. Jahrhunderts repräsentieren für viele des Kaisers neue Kleider. Nicht nur, daß es innerhalb der Bildwerke nichts zu sehen gibt, die Ausstellungswände der Moderne zeigen sich bisweilen sogar unbehagen und nackt. Besonders im Falle weißfarbener Monochromien zweifelt der Betrachter an der Ernsthaftigkeit des jeweiligen künstlerischen Unterfangens. Rätselhaft leere Welten offerieren ihre stille Präsenz und geben auf den ersten Blick keinerlei Inhalt oder Botschaft preis. Kommt man auch vielleicht darüber überein, daß diese Kunstwerke trotzdem wundervoll anzusehen sind, löst dies noch lange nicht die Problematik des nicht zu sehenden Gegenstandes, der leeren Bildfläche, der absichtlich offengelassenen Leerstelle. Der Betrachter blicke auf eine Pause, wie Hollein sagt, auf die man sich einlassen müsse, „sich einlassen auf die Auslassung, die Pause, auf einen Moment konzentrierter Reflexion. [...] An die Stelle der tagtäglichen Reizüberflutung tritt die punktuelle Sensibilisierung, die Schärfung einzelner Sinnesorgane für ganz konkrete, Konzentration und Stille abverlangende, ja das Schweigen zulassende Werke.“¹

Mit der Akzeptanz und dem Genuß der Stille alleine ist es jedoch nicht getan. Das Verständnis dieser Bildwelten erfordert darüberhinaus, daß sich der Betrachter auf Informationen einläßt, die über seine bloße Wahrnehmung hinausgehen. Derartige Hinweise liefert etwa die Kenntnis des Gesamtwerkes des jeweiligen Künstlers, ein Einblick in dessen Arbeitsumfeld und das künstlerische Klima, in dem die Kunstwerke entstehen. Bei monochrom-weißen Werken kann nicht zuletzt das tradierte Wissen um die Bedeutung der Farbe die entscheidende Hilfestellung leisten. Dabei gilt es zu berücksichtigen, ob sich der Künstler überhaupt dieser symbolischen Identifikationen der Farbe Weiß bedient oder ob die Einbeziehung dieses Wissens um die mit der weißen Farbe einhergehenden Inhalte, Werte und gewachsenen Traditionen vom Betrachter ausgeht.

Um Antworten auf diese Fragen zu finden, entstand diese Arbeit zur Farbe Weiß, ihrer phänomenologischen Belange und ikonologischen sowie psychologischen Bedeutungsebenen. Studien zu fünf auf unterschiedliche Weise in Weiß arbeitenden Künstler, dienen zur Überprüfung der vorab gewonnenen Untersuchungsergebnisse. Es ist bemerkenswert zu erkennen, daß die Farbe Weiß in keinem der hier erläuterten Kontexte ihre traditionell behaftete symbolische Rolle oder Erkenntnisse zu ihren physischen Qualitäten einbüßt. Trotz der Gegenstandslosigkeit der ausgewählten Werke, dringen die Referenzmerkmale von Weiß

¹ Hollein, Max, Vorwort, in: FRANKFURT a.M. (Ausst.kat.), Schirn Kunsthalle, Nichts – Nothing, 12. Juli – 01. Okt. 2006, hg.v. Martina Weinhart und Max Hollein, Texte von: Mieke Bal, Ulrike Gehring, Max Hollein, Martina Weinhart, Frankfurt a.M. 2006, S.5-7, hier S.5.

ein um das andere mal durch oder werden vom Künstler bewußt entweder herausgefordert oder es wird ihnen widersprochen. In beiden Fällen bedarf es eines anfänglichen Bezugspunktes, um der jeweiligen Orientierung stattgeben zu können. Den monochrom weißen Arbeiten gelingt es auch ohne bildimmanent erkennbarer Themen und Gegenständliches hervorrufender Umrißzeichnungen, religiöse und gesellschaftspolitische, sittliche und kulturelle Motive aufzugreifen und umzusetzen. Auch dem Materialcharakter des weißfarbenen Pigments und des Lichtes zollt man Tribut. Bekanntermaßen kann dies insbesondere anhand der unbunten weißen Farbe gelingen, welche keinerlei Störungen innerhalb ihrer monochrom angelegten Flächen verzeiht, und Einmischungen durch den Künstler – seien diese in Form von weißem Licht oder verschiedentlich gewähltem Handwerkszeug - sofort evident werden lassen. Das von Sedlmayr prognostizierte, von der „entfesselten Farbe“ hervorgerufene Chaos bleibt aus.²

Eine weitere Gemeinsamkeit der in dieser Arbeit exemplarisch behandelten Künstler und ihrer unterschiedlichen Ansätze, ist „das Sinnlichwerden des Übergreifenden – durch die Möglichkeit der Farbe im Bild, sich vom einzelnen als dessen bloße Eigenschaft zu lösen und an dessen Verwandlung, Zusammenschluß, Prozeß, System, Transzendenz teilzuhaben – nicht bloß als Idee, sondern als sinnliche Erfahrbarkeit jener Zusammenschau.“³ Nebst des der Farbe Weiß anhaftenden und im Betrachter gegenwärtigen Wissens zum immerwährend Gültigen und empirisch Beweisbaren, bauen die in monochrom weiß gestaltenden Künstler auf eine erweiterbare Sensibilisierung des Rezipienten. Intellektuelles Begreifen und emotionales Erkennen greifen ineinander, Inhalte und Empfindung werden eins. Es ist durchaus nicht unüblich, Wahrnehmung und Wissen bei der Betrachtung von Kunstwerken gleichermaßen zur Anwendung zu bringen. Daß es auch in weiß-monochromen Werken möglich ist, Perzeption und Kognition in Einklang zu bringen, wird diesen oftmals aberkannt. Jedoch: „Auch nach Malewitsch und Rodtschenko, nach Duchamp, nach Fontana und Manzoni, nach Reinhardt und Ryman, nach Buren und Flavin bleibt die Malerei bewohnbar.“⁴ Wenn Kandinsky ehemals vorhersah, daß das Weiße voller Möglichkeiten sei, so wies er einen Weg, der nur wenige Jahre später erstmals von Malewitsch in seiner bislang reinsten Handhabung beschritten werden sollte. Diesem Bestreben folgen zahlreiche weitere Künstler, welche Kandinskys These in die Tat umsetzen: „Das Weiß klingt wie Schweigen, welches plötzlich verstanden werden kann.“⁵

² SEDLMAYR, Hans, Der Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom für die Zeit, Salzburg 1948, S.110.

³ Franz, Erich, in: BIELEFELD (Ausst.kat.), Gegenwart der Farbe, 1986, S.30.

⁴ Drechsler, Wolfgang und Peter Weibel, in: WIEN (Ausst.kat.), Bildlicht, 1991, S.229.

⁵ KANDINSKY, S.96.

Diese Studie basiert auf der Überlegung, den Untersuchungen zu einer einzelnen Farbe nicht mit ausschließlich kunstimmanenten Mitteln gerecht werden zu können. Deshalb gliedert sich die vorliegende Arbeit in zwei Abschnitte, die sich in ihren methodologischen Untersuchungskriterien grundsätzlich unterscheiden: an die Recherchen zum Phänomen und zur inhaltlichen Bedeutungsebene der Farbe Weiß schließen sich Künstlerstudien an, die sowohl das Phänomen als auch die Bedeutung von Weiß in den jeweiligen Werken in den Vordergrund stellen. Während letztere unter anderem einer bewährten Vorgehensweise der kunstgeschichtlichen Untersuchung folgen, nämlich der größtenteils monographischen Herangehensweise, bereitet der vorangehende, theoretische Abschnitt im Gegensatz dazu einen für die Kunstgeschichte in Teilen ungewöhnlichen Zugang zu Kunstwerken. Die darin untersuchten Kriterien zur Farbe Weiß können sich nicht ausschließlich mit den für die Kunst und deren Geschichte offensichtlich relevanten Inhalten beschäftigen. Wichtig erscheint für diese Studie auch, die mit dem Phänomen Weiß und der Bedeutung dieser Farbe zusammenhängenden Aspekte vorzustellen, kognitives und konnotiertes Wissen gleichermaßen. Indem das Phänomen Weiß, die hierüber geführte Begrifflichkeit, ikonologische Merkmale sowie psychologische Wirkung ineins gebracht werden, wird ein ausreichender Nährboden geschaffen, um weiterführende Untersuchungen vornehmen zu können: die der tatsächlichen Auswirkungen der Farbe Weiß auf Kunstschaffende wie auch den Rezipienten.

Wenn auch hiermit kunsthistorische Konventionen überschritten wurden, so birgt diese Vorgehensweise Vorteile, die es gerade im interdisziplinären Feld der Farbforschung zu nutzen gilt. Denn die theoretischen, und damit auch jenseits der Kunstgeschichte angesiedelten Recherchen dieser Arbeit bilden eine unermesslich wertvolle Grundlage zum Verständnis von Kunst. Die hiernach untersuchten Kunstwerke werden damit auf unterschiedlichen und bislang unbemerkt gebliebenen Ebenen schaubar. Und auch im Nachhinein können Erkenntnisse anhand des vorab geschaffenen Potentials an Informationen angewandt und überprüft werden. Obwohl sich der Schaffensprozeß des Künstlers aus einzelnen wenigen Fakten dieser Quellen speist und wenn auch der Betrachter wiederum dem hieraus entstandenen Kunstwerk gänzlich entgegengesetzte Sichtweisen entgegenbringen sollte, so schöpfen all jene aus ein und demselben Wertesystem: dem Wissen über und dem Verständnis um die Farbe Weiß.

Des Kunsthistorikers vordringlichste Aufgabe ist es dabei, sowohl dem Künstler und dessen Aussagen zu lauschen, als auch das durch diesen geschaffene Werk sorgfältig zu betrachten.

Letzteres erfordert nicht alleine den bewussten Prozeß des Schauens von Kunstwerken, sondern auch das Zusammentragen von Informationen und Wissen zu den darüber hinausreichenden Hintergründen. Die Vermittlung sowohl der erforschten und gesehenen Erfahrungen war Ziel dieser Studien.

Inhalt: Dokumentenanhang

A. Recherchen über das Phänomen der Farbe Weiß	412
A. I. Rudolf Steiner: 1. Vortrag, Dornach, 6.Mai 1921: Das Farberlebnis - Die vier Bildfarben [Auszug]	412
A. II. Tabellarische Übersicht der Albedo-Werte	413
A. III. Weiße Künstlerfarben - Weiße Farbbezeichnungen	415
A. IV. Weiße Pigmente	416
A. V. Nürnberger Kunstbuch	423
B. Recherchen zur Bedeutung und Deutung der Farbe Weiß	424
B. I. Weiß: Schnee und Eis bei den Inuit	424
B. II. Sprachliche Wendungen und Idiome mit „Weiß“	425
C. Zur Farbe Weiß in der Kunst des 20. Jahrhunderts	434
C. I. Kasimir Malewitsch: The Suprematist Mirror (St. Petersburg, Mai 1923)	434
C. II. Kasimir Malewitsch: Resolution „A“ in der Kunst (1919)	434
C. III. Günther Uecker: Vortrag über Weiß (1961) [Auszug]	436
C. IV. Robert Ryman: Das Material	437
D. Glossar	441

A. Recherchen über das Phänomen der Farbe Weiß

A. I. Rudolf Steiner: 1. Vortrag, Dornach, 6. Mai 1921: Das Farberlebnis - Die vier Bildfarben [Auszug]¹

Das Weiße

[...] Und da können wir sagen: Wenn wir das Weiße vor uns haben und es dem Lichte aussetzen, wenn wir das Weiße einfach beleuchten, so haben wir die Empfindung: dieses Weiße hat eine gewisse Verwandtschaft zum Lichte. Aber das bleibt zunächst eine Empfindung. Es wird aber in dem Augenblicke mehr als eine Empfindung, wenn wir uns an die Sonne halten, die uns zunächst ja deutlich wenigstens gegen das Weiß hin nuanciert erscheint, und auf die wir zurückführen müssen alles, was Beleuchtung ist in unserer Welt zunächst von der Natur aus. Wir können sagen: Was uns als Sonne erscheint, was sich als Weißes darlebt, was aber zu gleicher Zeit seine innere Verwandtschaft mit dem Lichte darlebt, das hat die Eigentümlichkeit, daß es uns überhaupt durch sich selber nicht auf dieselbe Art wie eine äußere Farbe erscheint. Eine äußere Farbe erscheint uns an den Dingen. Und so etwas wie die Weiße der Sonne, welche uns das Licht repräsentiert, erscheint uns nicht unmittelbar an den Dingen. Wir werden später eingehen auf jene Art von Farbe, die man etwa an Papier und Kreide und dergleichen als weiß bezeichnen kann, aber da werden wir eben einen Umweg machen müssen. Zunächst, wenn wir uns ans Weiße heranwagen, so müssen wir sagen: Wir werden zunächst durch das Weiße zum Lichte als solchem geführt. Wir brauchen ja, um diese Empfindungen ganz auszubilden, nichts anderes zu tun, als etwa uns zu sagen: Das polarische Gegenbild des Weißen ist das Schwarze.

[...]

Wenn wir nun über das Licht selber nachdenken, und wenn wir nicht versucht sind, an den *Newton-Popanz* uns zu halten, sondern wenn wir die Dinge unbefangen beobachten, so werden wir uns sagen: Farben sehen wir schon. Zwischen der Weiße, die als Farbe auftritt, und dem Licht muß es eine besondere Bewandnis haben. Wir wollen also das eigentliche Weiß zunächst ausschalten. Aber anders als von den anderen Farben wissen wir vom Lichte als solchem. Fragen Sie sich einmal, ob Sie das Licht eigentlich wahrnehmen, wenn Sie nicht im durchleuchteten Raum wären. Das Licht macht Ihnen die Farbe wahrnehmbar; aber Sie können nicht sagen, daß Sie das Licht ebenso wahrnehmen wie die Farben. Das Licht ist ja in dem Raume, wo Sie eine Farbe wahrnehmen. Es liegt in dem Wesen des Lichtes, die Farben wahrnehmbar zu machen. Aber nicht so, wie wir das Rot, Gelb, Blau sehen, sehen wir das Licht. Das Licht ist überall, wo es hell ist, aber wir sehen nicht das Licht. Es muß das Licht überall fixiert sein an etwas, wenn wir es sehen sollen. Es muß behalten werden, es muß zurückgeworfen werden. Die Farbe ist an der Oberfläche der Dinge, das Licht aber - wir können nicht sagen, daß es irgendwo haftet -, das Licht ist etwas durch und durch Fluktuierendes. Aber wir selbst, wenn wir des Morgens aufwachen und vom Lichte durchstrahlt und überstrahlt werden, dann fühlen wir uns in unserem eigentlichen Wesen, wir fühlen eine innige Verwandtschaft des Lichtes mit unserem eigentlichen Wesen. Und wenn wir in der Nacht in tiefer Finsternis aufwachen, fühlen wir: Da können wir nicht zu unserem eigentlichen Wesen kommen, da sind wir wohl gewissermaßen in uns zurückgezogen, aber wir sind durch die Verhältnisse etwas geworden, was sich selber nicht in seinem Elemente fühlt. Und wir wissen auch: Das, was wir vom Lichte haben, es ist ein Zu-uns-Kommen. Es widerspricht dem nicht, daß der Blinde es nicht hat. Er ist dafür organisiert, und auf die

¹ Steiner, Rudolf, 1. Vortrag, Dornach, 6. Mai 1921: Das Farberlebnis - Die vier Bildfarben [Auszug], in: STEINER, Rudolf, Das Wesen der Farben, Vorträge über Kunst (1921), Dornach, Schweiz, 1980³, S.23-38, hier S.32-35.

Organisation kommt es an. Wir haben zum Lichte das Verhältnis, das unser Licht zur Welt hat, aber doch wieder nicht dasselbe; denn wir können nicht sagen, daß dadurch, daß das Licht uns erfüllt, wir schon zum Ich kommen. Aber dennoch, das Licht ist notwendig, damit wir zu diesem Ich kommen, wenn wir sehende Wesen sind.

Was liegt da eigentlich vor? Wir haben in dem Lichte, von dem wir gesagt haben, daß es sich im Weiß hinstellt - wie gesagt, die innere Beziehung wollen wir dann noch kennenlernen - ,dasjenige, was uns eigentlich durchgeistigt, was uns zu unserem eigenen Geiste bringt. Es hängt unser Ich, daß [sic!] heißt, unser Geistiges, mit diesem Durchleuchtetsein zusammen. Und wenn wir diese Empfindung nehmen - es muß eben alles, was im Licht und in der Farbe lebt, als Empfindung zunächst gefaßt werden -, so werden wir sagen: Es ist ein Unterschied zwischen dem Lichte und demjenigen, was sich im Ich als Geist darlebt. Und dennoch, es gibt uns das Licht etwas von unserem eigenen Geiste. - Wir werden in einer solchen Weise durch das Licht ein Erlebnis haben, daß das Ich sich eigentlich innerlich erleben kann am Lichte. Wenn wir das alles zusammenfassen, so können wir nicht anders sagen als: Das Ich ist geistig, es muß sich aber seelisch erleben; es erlebt sich seelisch, indem es sich durchleuchtet fühlt. Und das jetzt in eine Formel gefaßt, werden Sie sehen:

Weiß oder Licht stellt dar das seelische Bild des Geistes.

[...]

A. II. Tabellarische Übersicht der Albedo-Werte²

<u>Oberfläche</u>	<u>Albedo in %</u>
Bariumsulfat	100
Strontiumkarbonat	98
Titanweiß (Titandioxid)	97,2
Wismutsubnitrat	94,7
Zinkoxyd	94,5
Kalziumkarbonat (gefällt)	94,2
Bariumkarbonat	93,2
Bleiweiß	93,2
Magnesia	90,9
Gips	90,4
mattes Kreidepapier	ca. 90
Magnesiumpulver	ca. 90

² Strahlt eine Oberfläche das auffallende Licht zu 100 % zurück, erscheint sie uns rein weiß (Albedo = 100 %). Verschluckt sie das gesamte auffallende Licht, so erscheint sie unseren Augen schwarz (Albedo = 0 %). Physikalisch definiert sich der Albedo als photometrische Bestimmung von nicht selbstleuchtenden Körpern; Angaben zu Albedo-Werten sind aus den folgenden Quellen zusammengetragen: BÜHLER, Karl, Die Erscheinungsweise der Farben, Jena 1922, S.73; ENGELHARDT, S.20; FRIELING 1956², S.105; GERICKE 1970, S.144; OSTWALD, S.412 und S.417; WEHLTE, S.81 und WEISCHET, S.77.

Bariumsulfatpulver (Permanentweiß)	89,5
Lithopon	89,3
Zeichenpapier (weiß)	86,3
Aluminium	85
weißes Papier	84
Kreide	83,5
Aluminiumfolie	83
Kalkweiß	80
Tundra (schneebedeckt)	ca. 80
Schneedecke (frisch gefallen)	75 - 95
Haufenwolken	70 - 90
satt Zitronengelb	70
Elfenbeinweiß	ca. 70
Cremeton	ca. 70
Planet Venus	66
Goldgelb, rein	60
Strohgelb	60
Gelblichgrün, pastell	ca. 60
Hell-Ocker	ca. 60
Sonnenton	52
Rein-Chromgelb	50
Solnhofener Platten	ca. 50
Schneedecke (gealtert)	40 - 70
Schichtwolken	40 - 60
Hellblau	40-50
Kalkputz-Grau	ca. 42
Silbergrau	ca. 35
Eiche, hell	ca. 33
Trockenbeton-Grau	ca. 32
tief Himmelblau	30
Beige, rein	ca. 25
Hellbraun	ca. 25
Grasgrün	20
Zinnoberrot, rein	20

Asphalt, trocken	ca. 20
Satt Scharlachrot	16
Karminrot / Purpurrot	10
Reinblau	10
Mond (einer der dunkelsten Himmelskörper)	7
Asphalt, naß	ca. 5
Tiefviolett	ca. 5
Joseph Beuys, <i>Ofenröhre</i> , 1981	2
Pariser Schwarz	2
Diamantschwarz	1,4

A. III. Weiße Künstlerfarben - Weiße Farbbezeichnungen³

Alabasterweiß	Elfenbein	Perlweiß
Albinoweiß	Emailweiß	Platinblond
Altweiß	fahl	Porzellanweiß
Aluminiumweiß	farblos	Reinweiß
Antikweiß	Gelblichweiß	Rohweiß
Aschfahl	Gipsweiß	Schimmelweiß
Atlasweiß	Grauweiß	Schloßweiß
Beigeweiß	Isabellfarben	Schmutzigweiß
Birkenweiß	Käseweiß	Schneeweiß
Blaß	Kalkweiß	Schwanenweiß
Bleich	Kreideweiß	Silberweiß
Bleiweiß	Kremserweiß	Talgweiß
Blütenweiß	Leichenblässe	Titanweiß
Blutleer	Lilienweiß	Ultraweiß
Butterweiß	Marmorweiß	Wachsweiß
Chamois	Meerrettichweiß	Wäscheweiß
Champagnerfarben	Mehlweiß	Wasserstoffblond
Clownweiß	Milchweiß	Winterweiß
Cremeweiß	Mondweiß	Wollweiß

³ Vgl.: HELLER, Eva, *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Lieblingsfarben, Farbgestaltung*, München 2000, S.156.

Deckweiß	Naturfarben	Zahnweiß
Diamantweiß	Opalweiß	Zinkweiß
Eierschalen	Papyrusweiß	
Eiweiß	Perlmutterweiß	

A. IV. Weiße Pigmente (alphabetisch)⁴

Bleiweiß, Kremserweiß

(Basisches Bleikarbonat, gesundheitsschädlich!)

Bezeichnung: Bleiweiß, Kremserweiß, Deckweiß, Venetianerweiß.

Historie: Bleiweiß gehört zu den ältesten, künstlich erzeugten Pigmenten. Früheste Erwähnung bei Theophrast (Schüler von Aristoteles, *327 v.Chr., Lesbos – 287 v.Chr., Athen), später bei Plinius (*23 n.Chr. – 79 n.Chr.) in dessen „Historia naturalis“ und bei Vitruv (*ca. 84 v.Chr.) in „De Architectura“; damals bezeichnet als *Psimithium* (*Psimmythium*) oder als *Cerussa* (*alba*).

Herstellung: Aus dem antiken Herstellungsverfahren ist im Lauf der Jahrhunderte das holländische *Loogenverfahren* entwickelt worden. *Loogen* nannte man die Oxidationsräume, in denen bis zu 10 Tonnen Bleiplatten, eingepackt in Steinzeugtöpfe, die - wiederum eingestellt in Pferdemit und Lohe - der Einwirkung von Wärme, Essigsäure und Luft ausgesetzt werden. Nach etwa vier Wochen war die Umsetzung von metallischem Blei in das weiße basische Bleikarbonat beendet. Es wurde aus den Töpfen geschlämmt, getrocknet und gemahlen.

Im *deutschen Kammerverfahren* seit 1839 werden 1 mm dünne Bleilappen in großen gemauerten Räumen auf Holzgestelle gehängt und einer Atmosphäre von Wasser- und Essigsäuredämpfen, Luft und Kohlendioxid ausgesetzt. Der daraus entstandene Bleiweißschlamm wird gewaschen, gesiebt, getrocknet und gemahlen.

Heute sind diese unwirtschaftlichen Verfahren zugunsten von Fällungsverfahren abgesetzt.

Konsistenz: Als natürliches, bergmännisch abgebautes Mineralpigment (gemahlene Gestein) ist es ein schweres, auffallend weiches, weißes Pulver. Das künstliche Mineralpigment zeigt sich als blütenweißes Pulver, etwas lockerer als das Naturvorkommen und fast ebenso schwer.

Lasieren: Nicht lasierfähig.

Maltechnik: Klassisches Weißpigment der Ölfarbertechnik; nicht in wässrigen Techniken verwendbar.

⁴ Zwei maßgebliche Werke stehen ein für die hier wichtigsten ausgewählten Daten zu einzelnen Weißpigmenten: DOERNER, Max, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, Stuttgart 1989¹⁷, S.28-34 und WEHLTE, Kurt, Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg 1967, S.81-91. Ergänzende Informationen stammen aus: BRUNS, Margarete, Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos, Stuttgart 1998², S.195-197; KITTEL, Hans (Hg.), Pigmente. Herstellung, Eigenschaften, Anwendung, Stuttgart 1960³, S.256, sowie VOGT, Hans-Heinrich, Farben und ihre Geschichte. Von der Höhlenmalerei zur Farbchemie, Stuttgart 1973, S.25-26.

- Stärken:** Basisches Bleikarbonat reagiert mit den Fettsäuren der maltechnisch verwendeten Öle und bildet mit ihnen Bleiseifen. Solche Pigmente werden *aktive Pigmente* genannt, im Gegensatz zu denen, die ohne chemisch zu reagieren vom Ölbindemittel lediglich „eingepackt“ werden. Diese Bleiseifen befördern die Trocknung, machen den getrockneten Ölfarbenfilm gegen Feuchtigkeit unempfindlicher, sie fördern seine Elastizität, sein Haftvermögen, seine Flexibilität und gleichzeitig seine Härte. Daher auch der gute Erhaltungszustand vieler älterer Bilder.
Hohe Deckkraft.
- Schwächen:** Durch Bleisulfidbildung vergilbt es leicht. Dies kann durch intakte Firnisfilme verhindert werden.
Wegen der Gesundheitsschädlichkeit von Bleipigmenten tritt die Bleiweißverwendung zugunsten von Titanweiß, Zinkweiß und deren Mischungen zurück.
Akute Bleivergiftung führt zu schmerzhaften Bleikolik, chronische Bleivergiftungen sind lebensgefährlich.

Kreide

(Kalziumkarbonat)

Bezeichnung: Kreide, Kalkspat, Marmormehl, Steinkreide

- Historie:** Kreide wurde schon früh in der Maltechnik verwendet. Das „Paraetonium“ des Plinius war eine Kreideart, die schon damals in Malgründen zu finden war. Die Kreide dient insbesondere im nördlichen Europa seit Jahrhunderten als Weißpigment in Malgrundierungen (Kreidegrund), während südlich der Alpen fast ausschließlich der Gips als Pigment zum Grundieren verwendet wurde (Gesso).
- Herstellung:** Entstanden aus den Panzern der Kreidetiere (Kreidezeit).
Kreide wird in der Regel geschlämmt (Rügener, englische, dänische, hannoversche Kreide), um grobe Teile und Quarz zu entfernen (nicht nötig bei französischer Champagnekreide, welche durch eine rotierende Metallbürste direkt durch „Stäuben“ aus ihrem Vorkommen abgebaut wird).
Künstlich hergestellte, gefällte Kreiden sind reiner und feiner als Naturkreiden. Cennini berichtet von einem ganz besonderem Material, dem *Bianco di San Giovanni*. Es entsteht, wenn butterig-pastose Stücke Sumpfkalk aus der Grube gestochen, auf einem Brett getrocknet, wiederholt genäßt und dabei der Einwirkung der Luftkohlenensäure ausgesetzt werden. Dabei entsteht eine Mischung von Kalziumkarbonat und Löschkalk, das *Bianco di San Giovanni*. Es ist damals besonders in der Secco-Technik verarbeitet worden, beispielsweise in Kasein.
- Konsistenz:** Die Kalziumkarbonate unterscheiden sich durch Kristallstruktur und Körnung. Kreide ist locker und weich und durch Tonbestandteile mehr oder weniger quellfähig.
Kreide deckt in wässrigen und ist in öligen Bindemitteln transparent.
- Lasieren:** -

- Maltechnik:** Diese Weißpigmente dienen als Malgrundierung (Kreidegrund, Gesso) und als Verschnitte.
Kreide findet auch Verwendung als Füllstoff in wässrigen Malfarben, Pastellfarben und Kreiden, in Kittungen des Restaurators und in Vergoldergrundierungen.
Der rein weiße *Kalkspat* ist von geringem Färbevermögen und wird als Verschnittmittel benutzt.
Ein grobkörniger Kalkspat, das *Marmormehl*, wird in Freskogründen als Beischlag in den unteren Schichten genutzt.
Steinkreide nennt man ein Kalksteinmehl aus der Juraformation, welches in manchen alten Grundierungen und noch heute in der Vergoldertechnik eine Rolle spielt.
- Stärken:** Lichtecht.
- Schwächen:** Mäßiges bis gutes Färbevermögen. Kreide wird wegen ihrer geringen Deckfähigkeit und der ihr eigenen Farbtontrübung und Trocknungshemmung nicht in der Öltechnik verwendet. Sie zeigt eine störende Neigung zum Quellen. Wegen ihrer geringen Durchlässigkeit den harten, kurzwelligen Ultraviolettstrahlen gegenüber, die bei Kreidegegenwart leicht die Filmoberfläche zerstören, die Pigmentpartikel ihres Haltes berauben und besonders außen das berüchtigte Kreideweiß hervorrufen, kaum benutzt.

Leichtspat

(Kalziumsulfat)

Bezeichnung: Leichtspat, Lenzin, Gips, Analin, Alabaster, Bologneser Kreide

Historie: -

Herstellung: Entstanden aus Ablagerungen salzhaltiger Gewässer.
Der Leichtspat kommt in der Regel zusammen mit Steinsalz vor und wird nach Farbtonung sortiert, nicht geschlämmt, sondern nur gemahlen.
Der rein weiße Leichtspat, das *Lenzin*, enthält Kristallwasser. Durch Brennen kann unter 300°C ein Teil des Kristallwassers ausgetrieben werden. So entsteht Modellgips (für Bildhauerarbeiten) und Stuckgips (für Stuckarbeiten). Durch Brennen über 300°C wird das Kristallwasser vollständig ausgetrieben und es entsteht totgebrannter Gips (Analin), Baugips, Estrichgips und Diaragips.

Konsistenz: s. Kreide
Leichtspat ist in öligen Bindemitteln transparent, in wässrigen deckend.

Lasieren: -

Maltechnik: Häufigste Anwendung als Pigment für Malgrundiermittel (Gipsgrund), als Pigmentverschnitt in wässrigen Malfarben und zur Herstellung von Kreide- und Pastellstiften.

Stärken: Lichtecht.

Schwächen: Leichtspat ist wenig wasserlöslich und neigt deswegen im Fresko und im Freien zu Ausblühungen.

Lithopane, Deckweiß, Zinksulfidpigmente (Zinksulfid, Bariumsulfat als Substrate, Füllstoffe)

Bezeichnung: Lithopane, Deckweiß

- Historie:** Die Zinkblende, ein natürliches Zinksulfat, ist schon lange bekannt, aber wurde selten als Pigment benutzt und spielte maltechnisch kaum eine Rolle. Das erste Patent zur Herstellung von Zinksulfatpigmenten geht auf das Jahr 1850 zurück und wurde als „Metallweiß“ genanntes Pigment geschützt. Um 1870 erscheint in einem belgischen Patent der Name „Lithopane“, der seither zur Bezeichnung von Pigmenten dient, deren färbender und deckender Bestandteil Zinksulfid ist und die Bariumsulfat entweder als Substrat vom Fällungsprozeß her enthalten oder denen als Verschnitt natürlicher Schwerspat zugemischt worden ist.
- Herstellung:** Aus einer Zink- und einer Bariumlauge wird die grauweißliche Rohlithopane gefällt, filtriert, getrocknet, gegläht, zur Erreichung der optimalen Teilchengröße in Wasser abgeschreckt, getrocknet und gemahlen.
- Konsistenz:** Das künstliche Mineralpigment zeigt sich als weiches, schneeweißes Pulver, äußerlich von Zinkweiß kaum zu unterscheiden.
- Lasieren:** Kaum lasierfähig.
- Maltechnik:** In allen Maltechniken verwendbar, auch in Wasserglas, und mit allen Pigmenten verträglich.
Hauptanwendungsgebiete: Öl-, Acryl-, Tempera- und Aquarellfarbentechnik, Grundierung von Malgründen.
- Stärken:** Zuverlässigste Malpigmente. Das Deck- und Färbevermögen wird mit steigendem Zinksulfidgehalt größer. Vergilbt vom Pigment her nicht in Öl. Lithopane sind alkalibeständig und schwärzen nicht durch Schwefelwasserstoff der Luft.
Einwandfrei lichteht.
- Schwächen:** Farbnuancen können ins Gelbliche, aber auch ins Bläuliche gehen.

Permanentweiß

(Bariumsulfat)

Bezeichnung: Permanentweiß, Deckweiß, Barytweiß, Schwerspat, Blanc fixe, Malerweiß

- Historie:** Über die erste Nutzung von natürlichem Schwerspat können keinerlei Angaben gemacht werden. Es wird angenommen, daß gemahlener, rein weißer Schwerspat schon frühzeitig Verwendung gefunden hat.
Blanc fixe wird erstmals 1830 in den Handel gebracht. Wahrscheinlich ist auch hier eine Nutzung als Weißpigment vor dieser Zeit, die als so selbstverständlich galt (augenfällige Reaktion der Fällung von Bariumsulfat mit dem Ergebnis Weiß), daß dies keinen Eingang in historische Aufzeichnungen fand.
- Herstellung:** Schwerspat wird bergmännisch abgebaut, nach Farbe sortiert, dunkle, durch Eisen- und Manganbestandteile gefärbte Gangarten werden aussortiert, es wird gewaschen und gemahlen.

Reiner weiß und spezifisch etwas leichter als der natürliche Schwerspat, ist das in einem chemischen Vorgang gefällte Bariumsulfat, Blanc fixe genannt, das über die gleichen Eigenschaften wie Schwerspat verfügt, aber einen höheren Bindemittelbedarf besitzt.

- Konsistenz:** Schwerspat ist ein griffiges, auffallend schweres Pulver, nicht immer von höchster Reinheit, da das Gestein durch Mangan rosa und durch Eisenspuren gelblich verfärbt sein kann (Entfärbungsprozesse).
Das künstliche Mineralpigment zeigt sich als blütenweißes Pulver, das etwas lockerer als das Naturvorkommen, aber fast so schwer wie Bleiweiß ist.
- Lasieren:** In wässrigen Techniken gering, in Öl gut lasierfähig, aber für Maler kaum von praktischem Nutzen.
- Maltechnik:** Als Verschnittmittel und Füllstoff ist Schwerspat in allen Maltechniken brauchbar.
Als Pigment allein in den Maltechniken kaum angewandt.
- Stärken:** In Wasser, Säuren und Laugen unlöslich. Es trocknet transparent in öligen und deckend in wässrigen Bindemitteln auf.
Mit Permanentweiß ist das blendendste Weiß realisierbar (Farbaufstrich: 89,5% Albedo; Bariumsulfat theoretisch: 100% Albedo).⁵
Einwandfrei lichtecht und praktisch durch keinerlei Einwirkung beeinflussbar, daher der Name „Permanentweiß“.
- Schwächen:** Leider wird die Wirkung des reinsten Weiß in der Realität durch den Einfluß der unumgehbaren Bindemittel erheblich abgeschwächt; in Öl bleibt etwa nur eine gelbgraue Masse übrig.

Titanweiß

(Titandioxid)

Bezeichnung: Titanweiß, Abdeckweiß, Blinkweiß

- Historie:** Titan als Element wurde 1789 entdeckt und kommt an vielen Stellen der Erde vor (schwarzer, magnetischer Sand mit ca. 50% Anteil an weißem Metalloxid). 1821 wurde erstmals reines Titandioxid hergestellt. Um 1870 versuchte man es als Pigment zu verwenden. Erst nach dem Ersten Weltkrieg wurde es in den USA und in Norwegen fabrikmäßig produziert. Seit 1928 stellt die Titangesellschaft m.b.H. in Leverkusen Kronos-Titandioxid-Pigmente her, welche in relativ kurzer Zeit ihren Siegeszug um die Welt genommen haben.
- Herstellung:** Zur Herstellung werden Titan-Eisenerze mit Schwefelsäure aufgeschlossen und vorhandene Eisensalze entfernt; anschließend wird das Titansulfat hydrolisiert, gewaschen, zu Titanoxid gegläht und gemahlen.
- Konsistenz:** Dieses künstliche Mineralpigment zeigt sich als weiches, bis leicht griffiges Pulver, spezifisch leichter als Bleiweiß und schwerer als Zinkweiß.
- Lasieren:** Nicht lasierfähig.

⁵ Siehe hierzu die tabellarische Übersicht der Albedo-Werte im Glossar des Dokumentenanhangs.

Maltechnik: In allen Maltechniken verwendbar.

Stärken: Titandioxide besitzen das höchste Deck- und Färbevermögen unter den Weißpigmenten und gelten als zuverlässigste Pigmente in der Mal- und Anstrichtechnik. Sie sind außerordentlich beständig. Bestimmte Titanweißsorten sind nicht mehr dem Vergilben und im Freien nicht mehr dem „Abkreiden“ unterworfen. Sie sind stabil gegen jeden Witterungseinfluß. Weißpigment mit dem höchsten Reflexionsgrad (97,2%) und damit das reinstweiße Pigment, das man bisher für die Praxis kennt.

Schwächen: Im Gegensatz zu den Pigmenten Kremser Weiß und Zinkweiß, ist Titandioxid kein aktives Pigment und damit nicht zur Seifenbildung fähig. Es ist unlöslich in den bekannten Säuren und Laugen und nur in konzentrierter kochender Schwefelsäure löslich.

Ton

(Wasserhaltige Tonerden, Aluminiumsilikathydrate)

Bezeichnung: Ton, China Clay, Kaolin, Porzellanerde, Pfeifenton, Kollerkreide, weißer Bolus, Neuburger Kieselkreide

Historie: -

Herstellung: Natürliches Vorkommen.

Konsistenz: Die einzelnen Sorten sind verschieden an Farbe und Reinheit. Kaolin ist das reinste und weißeste Produkt, Ton ist ein Verwitterungsprodukt der Feldspatgesteine.

Lasieren: -

Maltechnik: Ton wird gebraucht für Grundierungen, für Pastellstifte und als Zusatz für in Öl angeriebene Farben.

Stärken: Reiner Ton ist säure- und laugenbeständig und bleibt beim Erhitzen rein weiß. Als Leimfarbe gut verwendbar.

Schwächen: Ton hält lange das Wasser fest und neigt in manchen Pigmentmischungen zu weiterer Verwitterung bei Ölbildern (Verwitterung des Firnisses über Ultramarinblau und Umbra) und Fresken (z.B. besitzen Ultramarinfarben, Ocker, Umbra und Grünerde einen natürlichen Tongehalt). Grundierungen aus Ton blättern leicht ab. Geringe Deckfähigkeit.

Transparentweiß

(Aluminiumhydroxid-Oxidhydrat-Gemisch)

Bezeichnung: Transparentweiß, Tonerdehydrat, Tonerde

Historie: -

Herstellung: Synthetisch hergestellter, weißer Füllstoff.

Konsistenz: -

Lasieren: -

Maltechnik: In der Pigmentindustrie häufig Substrat bei der Herstellung von Farblack. In der Künstlerfarbenindustrie und beim Selbstherstellen von Ölfarben, dient Tonerdehydrat als Verschnitt-, Verdickungs- und Absatzverhinderungsmittel. Aus Tonerdehydrat und Dammarlösung kann man praktisch farblose und in Terpentinöl löslich bleibende Bilderkitte herstellen (hierzu werden auch wasserhaltige Magnesiumsilikate, wie Talk, Talkum, Speckstein und Federweiß benutzt).

Stärken: Es verweißlicht die Farbtönung des eigentlichen Buntpigmentes kaum oder gar nicht.

Schwächen: Transparentweiß deckt und färbt in Ölmitteln nicht, in wässrigen Malfarben wird es nicht gebraucht.

Zinkweiß, Permanent Chinesischweiß

(Zinkoxid)

Bezeichnung: Zinkweiß, Chinesischweiß, Schneeweiß

Historie: Seit Ausgang des Mittelalters in Europa bekannt, da es bei der Messingherstellung als lästiges Nebenprodukt entstand. Zinkweiß taucht aber erst um 1800 als Pigment auf. 1835 wird es erstmals fabrikmäßig hergestellt und wenig später auch in Malfarben verwendet.

Herstellung: Zinkweiß, das für Malzwecke geeignete, bläulichweiße Zinkoxid, wird hergestellt durch Verdampfen von metallischem Zink und Oxidation des Zinkdampfes durch Heißluft. Der Zinkweißrauch wird in Kammern niedergeschlagen und dort in drei Fraktionen getrennt, die sich nur durch ihre Teilchengröße, nicht durch ihre chemische Zusammensetzung unterscheiden. Die Fraktion mit dem höchsten Feinheits- und Weißheitsgrad heißt *Weißsiegel*, darauf folgen mit abnehmender Feinheit *Grünsiegel* und *Rotsiegel*. Die preiswertere Sorte Rotsiegel ist wegen ihres geringeren Bindemittelbedarfs gut zum Selbstanreiben von Ölfarben und zum Selbstherstellen von Malgrundierfarben geeignet.

Konsistenz: Künstliches Mineralpigment, durch Verbrennen von Dämpfen metallischen Zinks. Es zeigt sich als weiches, tatsächlich schneeweißes Pulver von verschiedenem Feinheitsgrad. Zinkweiß besitzt eine Farbnuance ins Bläulich-Kühle.

Lasieren: Zum Vermilchen von Buntfarben benötigt und durch geringes Deckvermögen zum Lasieren geeignet.

Maltechnik: Zinkweiß ist für Öl-, Tempera- und Aquarelltechnik geeignet.

Stärken: Zinkweiß nimmt unter den Weißpigmenten eine Sonderstellung ein, da es fluoresziert, d.h. unsichtbare Ultraviolettstrahlen in sichtbare Lichtstrahlen verwandelt. Dies sichert ihm ein rasches Erkennen unter den Analysenquarzlampen des Restaurators. Infolge der Restfluoreszenz im Sonnenlicht hat es eine bemerkenswerte Leuchtkraft, durch die es sich von

anderen Weißpigmenten unterscheidet. Mit Zinkweiß pigmentierte Anstriche reflektieren mehr sichtbares Licht, als auf sie einstrahlt, weil Zinkoxid einen Teil der unsichtbaren UV-Strahlung in sichtbare Lichtstrahlen umwandelt.

Als aktives Pigment bildet Zinkweiß mit trocknenden Ölen Seifen, welche die Trocknung beschleunigen und den Film stabilisieren. Einwandfrei lichtecht.

Schwächen: Zinkweißölfilm trocknen härter und spröder auf und sind deshalb weniger flexibel als Kremser-Weiß-Filme. Dies kann auf weich-elastischen oder nicht vollständig getrockneten Malgründen und Untermalungen zu Rissen und Sprüngen führen.

A. V. Nürnberger Kunstbuch⁶

„Wiltu auftrücken weiß in weiß“

xlij Wiltu auftrücken mit plober farb, so nym ij lot indlich vnd j halb lot pleyweiß vnd reyb den vnter ein ander auf einem stein mit leinöl vnd thu dar vnter ein wenig viernyß; wiltu es fast liechtplob haben, so reyb des pleyweiß dester mer dar vnter; wiltu es aber satt haben, so nym des pleyweiß dester mynder. Vnd du solt wißen, was du drücken wilt mit farb, so reyb den drytten teil viernyß dar vnter.

„Wie man pleyweyß macht“ (Bl. 19v - Bl. 20r)

xlix Item wiltu guten pleyweyß machen, so nym dünne plech von stockpley, do kein czyn vnter sey vnd sneid sie von einander als preyt als ein zwerhe kant vnd wint sie über einander vnd nym einen starcken hafent vnd thu dar ein des swartzen pechs, do man die faß mit picht vnd zerklopff es reyn vnd nym zwey höltzlein oder iij vnd leg sie krewtzweiß über ein ander yn den hafent, das er einer cwerhen kant vnten ler sey vnd nym denn das pley vnd setz es auf ein ander yn den hafent, piß das er vol werd vnd nym denn ein sawren essig vnd geuß in in den hafent durch einen trichter vnd deck ein stürzten dar vber vnd verkleib in gar eben, das kein luft oder dunst her auß gee vnd setz es in einen newen rößmist. vnd bedeck in über all da mit vnd loß in dar ynnen styn x oder xij tag vnd nym in denn herauß vnd prich in auf, so ist es weiß worden gleych als der reyff vnd wint das pley wider auf vnd reyb es ab mit wasser auf einem stein gar wol vnd mach dar auß knödlich als die welschen nuß vnd loß es trucken an der sunnen, so wirt es weiß. Wiltu es fast weiß haben, so reyb es dester öfter ab mit waßer als vor; ye öfter du es ab reybst, ye weyßer es wirt.

⁶ Zitiert nach: PLOSS, Emil Ernst, Ein Buch von alten Farben. Technologie der Textilfarben im Mittelalter mit einem Ausblick auf die festen Farben, München 1973³, S.101, S.110 und S.113; aus: Nürnberger Kunstbuch, Ms. Cent. VI 89, 15. Jh., Nürnberger Staatsbibliothek.

B. Recherchen zur Bedeutung und Deutung der Farbe Weiß

B. I. Weiß: Schnee und Eis bei den Inuit⁷

<u>Ausdrücke für Schnee und Eis bei den Inuit</u>	<u>Übersetzung / Bedeutung</u>
<i>quaulluqtuq</i>	Weiß
<i>siku (sg)</i>	Meereis
<i>sikut (pl)</i>	Treibeis
<i>sikursuit</i>	große Mengen von Packeis, die treiben
<i>sikut iqimaniri</i>	Eisfeld (im Meer, Eisinsel)
<i>sikuliaq</i>	Neueis
<i>mutaaq</i>	feste Eisdecke
<i>sikuaq</i>	dünnes Eis
<i>sikuat (pl)</i>	dünne Eisschollen
<i>sikurluk</i>	schmelzende, sich auflösende Eisscholle
<i>iluliaq</i>	Eisberg (der grönländische Name von Jakobshavn ist Ilulissat, bei dieser Siedlung mündet der Eisfjord in die Diskobucht)
<i>nilak</i>	ein Stück Süßwassereis
<i>issinnirit (pl)</i>	Eisbrocken, die am Strand angespült sind
<i>sirmiq</i>	Gletscher
<i>sirmirsuaq</i>	das Inlandeis in Grönland, wörtlich: der große Gletscher
<i>sullarniq</i>	Schnee, der z.B. in eine Tür hinein geblasen wurde
<i>kaniq / qaqurnak / kanirniq</i>	Reif, Rauhreif
<i>iluq</i>	Frost auf der Innenseite eines Gegenstandes, z.B. der Fensterscheibe
<i>pujurak</i>	eisiger Dunst
<i>aput</i>	Schnee am Boden
<i>qaniit</i>	Schnee in der Luft
<i>qanik</i>	Schneeflocke
<i>nittaalaq</i>	dichtes Schneetreiben

⁷ In der Eskimo-Sprache existiert lediglich eine Vokabel für das Farbwort „Weiß“. Alle anderen Termini der Inuit für diese Farbe beschreiben darüber hinaus die Konsistenz und Qualität des sie umgebenden Schnees. Wichtig ist für die Inuit alleine, wie ihnen ihre Umwelt dienlich sein kann, ob sich etwa der Schnee in der Luft oder am Boden befindet und ob aus dem Eis Trinkwasser aufbereitet werden kann. Die oben einzusehende Liste an Vokabeln stammt von: NOWAK, Elke, Schnee und Eis in Kalaallisut, in: du - Die Zeitschrift der Kultur, 586, Nr.12, Dezember 1989, S.74.

<i>nittaalaaqqat</i>	Graupel
<i>qanipalaat</i>	große, fedrige Schneeflocken
<i>apirlaat</i>	frisch gefallener Schnee
<i>pukak</i>	Harsch, gefrorener Schnee
<i>qannirsuq</i>	Schneewetter
<i>pirsuq</i>	Schneesturm
<i>pirsirsursuaq</i>	heftiger Schneesturm
<i>apusiniq</i>	Schneewehe
<i>iluitsuq</i>	große Eisscholle
<i>puttaaq</i>	Eisscholle
<i>maniillat</i>	aufgetürmtes Eis in einer Eispressung
<i>kassuq</i>	ein treibender Eisbrocken
<i>anarluk</i>	ein schmutziges Stück Gletschereis, abgebrochen
<i>imarnirsaq</i>	Öffnung im Seeeis
<i>ammaniq</i>	offenes Wasser im Seeeis
<i>quppaq</i>	offene Rinne
<i>qinuq</i>	Schneematsch auf dem Meereis
<i>imalik</i>	fallender Nassschnee
<i>aakkarniq</i>	schmelzendes Eis mit Schmelzwasserbächen
<i>aputitaq</i>	Schneefleck, z.B. in den Bergen
<i>putsinniq</i>	Naßschnee auf Eis
<i>manirak</i>	ein ebenes Stück Eis, Eisfläche
<i>tuaq</i>	ein Stück Alteis, das in Neueis eingefroren ist
<i>Nutarniq</i>	Neueis, das sich in einem Riß im Alteis bildet
<i>Mangiqqak</i>	gepresster Schnee, harter Schnee
<i>Siirsinniq</i>	Eis, das in einem teilweise gefrorenen Fluß vom Wasser hochgespült wird
<i>tiggunnirit</i>	aufgetürmte und festgefrorene Eisplatten
<i>Sinaaq</i>	die Eiskante (des stabilen Meereises; die Stelle, an der im Winter Jagd möglich ist)

B. II. Sprachliche Wendungen und Idiome mit „Weiß“⁸

⁸ Mit dieser Übersicht wird kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben. Dennoch zeigt sie exemplarisch die wichtigsten Redewendungen den Begriff „Weiß“ betreffend und ist bemüht, die Internationalität des Phänomens und der Nutzung des Begriffes „Weiß“ aufzuzeigen.

Deutscher Sprachgebrauch: Sprichwörter und idiomatische Wendungen mit „Weiß“

<u>Idiomatische Wendung</u>	<u>Definition</u>
Das Weisse Album * ⁹	Hinter diesem Pleonasmus verbirgt sich das legendäre 10. Musikalbum der englischen Popgruppe <i>The Beatles</i> , welches sich als erstes Doppelalbum der Band alleine im Erscheinungsjahr 1968 sieben Millionen mal verkaufte und die Beatles für neun Wochen an die Spitze der LP-Charts beförderte. Die Plattenhülle, deren Design von Richard Hamilton stammt, ist gänzlich in Weiß gehalten, lediglich die Vorderseite des Doppelalbums zierte der Reliefdruck „The BEATLES“ und unten rechts ist die laufende Nummer des Albums per Hand eingestanz.
Amtsschimmel	Die schweizerischen Boten der eidgenössischen Kantone ritten auf Schimmeln, welche auf Staatskosten gehalten wurden; die weiße Farbe der Pferde bedeutete dabei eine Art

Den hier ausgewerteten Informationen liegen Daten aus folgender Literatur zugrunde: BACHMANN, Dieter, Mutmassungen über den Umfang einer Farbe, in: du - Die Zeitschrift der Kultur, 586, Nr.12, Dezember 1989, S.13-15; BEE, Andreas und Christmut Präger (Hg.), Blau. Kaleidoskop einer Farbe (Gedankendämmerungslängs), Heidelberg 1990, S.191; BERLIN (Ausst.kat), Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde und Museum für Deutsche Volkskunde, Weiße Westen - rote Roben. Von der Farbordnung des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack, 10. Dezember 1983 - 11. März 1984, hg.v. Heide Nixdorff und Heidi Müller, Texte von: Else-Marie Karlsson-Strese, Heidi Müller, Heide Nixdorff, Bernhard Zepernick, Berlin 1983, S.92 und S.101; BRAEM, Harald, Die Macht der Farben, München 2001⁴, S.165 und S.171; BUENTEN, Gunter, Farbe und Seele. Farben-Erscheinung und Farben-Erleben (Diss.), Bonn 1948, S.20-21; du - Die Zeitschrift der Kultur, Weiss, 586, Nr.12, Dezember 1989, S.52 und S.107; DÜRBECK, Helmut, Zur Charakteristik der griechischen Farbenbezeichnungen (Diss.), Bonn 1977, S.73 und S.76; ENGELHARDT, Wolfgang, Planeten, Monde und Kometen, Darmstadt 1990, S.33; FORSTNER, Dorothea, Die Welt der christlichen Symbole, Innsbruck-Wien 1986⁵, S.123; FRIELING, Heinrich, Das Gesetz der Farbe, Göttingen 1968, S.164; FRIELING, Heinrich, Mensch und Farbe, München 1974⁵, S.128; GROSS, Rudolf, Warum die Liebe rot ist. Farbensymbolik im Wandel der Jahrtausende, Düsseldorf-Wien 1981, S.177, S.119 und S.152; HELLER, Eva, Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Lieblingsfarben, Farbgestaltung, München 2000, S.160; HELLER, Eva, Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung, Hamburg 2002, S.146, S.151 und S.160; HOLLENSTEIN, Roman, Die magisch weißen Bilder von Robert Ryman, in: Du, Nr.12 (Dezember), 1989, S.24; INGOLD, Felix Philip, Weiss sein ..., in: du - Die Zeitschrift der Kultur, 586, Nr.12, Dezember 1989, S.35-41, hier S.36; KNUF, Joachim, Unsere Welt der Farben. Symbole zwischen Natur und Kultur, Köln 1988, S.39; KOCH, Walter A., Psychologische Farbenlehre. Die sinnlich-sittliche Wirkung der Farben, Halle 1931, S.76; KOUWER, Benjamin Jan, Colors and their Character. A Psychological Study, Den Haag 1949, S.97 und S.98; KULTERMANN, Udo, Die Sprache des Schweigens. Über das Symbolmilieu der Farbe Weiß, in: Quadrum, Nr.20, Brüssel 1966, S.7-30, hier S.7 und S.9; LEONHARD, Kurt, Die „Weißen Nächte“ von E.M. Cioran, in: du - Die Zeitschrift der Kultur, 586, Nr.12, Dezember 1989, S.64-68, hier S.64; RADKE, Gerhard, Die Bedeutung der weißen und der schwarzen Farbe in Kult und Brauch der Griechen und Römer (Diss.), Jena 1936, S.65-66 und S.73; RÖHRICH, Lutz, Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, CD-Rom, Darmstadt 2001, Digitale Bibliothek 3.04, Band 42, S.6954-6955; SEILER, Christian, Das Weisse Album, in: du - Die Zeitschrift der Kultur, 586, Nr.12, Dezember 1989, S.54-56, hier S.54; VOLLMER, Klausbernd, Weiß - Zwischen Unschuld und Wollust (Vortragsmanuskript), Norfolk, England, 1999, n.p., Internet: <http://www.kbvollmar.de/weiss1.htm> vom 30. März 2003; WEBSTER'S THIRD NEW INTERNATIONAL DICTIONARY OF THE ENGLISH LANGUAGE, hg.v. Philip Babcock Gove u.a., Köln 1961³, S.2606-2609; WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, begr. v. Oswald A. Erich und Richard Beitzl, Stuttgart 1974³, S.959.

⁹ Alle mit einem (*) gekennzeichneten idiomatischen Wendungen sind vom Sinn her oder in der wörtlichen Übersetzung international, zumindest aber auch in anderen Sprachen gebräuchlich.

	„Staatsuniform“ für die Tiere, welche hohe Würdenträger zu befördern hatten.
blauweißer Diamant *	die geschätzte Farbe beim Diamanten; die erste der Farben in der Skala bei reinen Steinen; „blueish in clear daylight“
einen Mohren weiß waschen *	„Mohrenwäsche“; Bed.: etwas Unmögliches oder Vergebliches versuchen; geht zurück auf Jer 13, 23; die Griechen sagten: „einen Äthiopier abreiben“ (vgl. Aesop, rec. Halm, Fab.13); dementsprechend auf Englisch: „to wash an Ethiop white“
einem nicht das Weiße im Auge gönnen	entspr.: einem nicht das Schwarze unter den Nägeln gönnen; Bed.: jemandem nicht das Geringste lassen. Der Bedrängte, dem sein letzter Besitz genommen werden soll, zieht manchmal das untere Augenlid herunter, so daß das Weiße in seinem Auge sichtbar wird, und sagt: „Wollt ihr vielleicht auch das noch?“
Die weiße Bohne	s. u. „Weißer Tag“
sich weißbrennen	Redensart, schon von Luther in seinen Tischreden gebraucht; sich rein waschen wollen, sich für unschuldig ausgeben, sich von einem Vorwurf oder Verdacht reinigen
Weißbuch *	Offizielle Berichte zu Staatsangelegenheiten werden jeweils als „weißes Buch“ gebunden; engl.: „white book“ oder „white paper“; heute eingebürgerter Begriff für Berichte von EU-Kommissaren
Dies Candidi	weiße Tage; im Alten Rom die vom Glück begünstigten Tage, an denen man weiße Kleidung trägt; Gegenteil: „Dies Atri“
die weiße Flagge zeigen *	symbolisch das Zeichen der Aufgabe; auch im militärischen Bereich so gebraucht
der weiße Fleck auf der Landkarte *	Bevor die geographische Weltkarte lückenlos kartographiert war, bezeichnete man nicht erforschte Gebiete als Weiße Flecken auf der Landkarte, als <i>terra incognita</i> ; noch im 20. Jh. spricht man von der Kartographie des Weißen Flecks, bes. in Afrika; auch im übertragenen Sinne gebraucht
Weißer Folter *	unblutige Foltermethoden; auch „saubere“ Folter genannt; die weiße Folter zielt auf die Zerstörung der Psyche des Menschen und hinterlässt keine nachweisbaren Spuren.
es ist ein Kind der weißen Henne	gebräuchlich bei den Alten Römern für jemanden, der Glück hat

Weißer Hermes *	wurde bei den Griechen gerufen, wenn man Verbrecher überführte; Hermes: Gott der Diebe
weiße Jahrgänge	Jahrgänge der vor dem Zweiten Weltkrieg Geborenen, die weder für die Wehrmacht noch für die Bundeswehr als Wehrpflichtige eingezogen wurden.
Weißer-Kragen-Kriminalität / -Delikte	Betrügerische Aktionen in Wirtschaftskreisen, die sauber und ohne Blutvergießen ablaufen; abgeleitet von der Bezeichnung „white collar“.
Weißes Kreuz	Sittlichkeitsbund
eine weiße Linie auf einem weißen Stein ziehen	eine Erklärung, die nichts erklärt; Inkompetenz
Weißer Löcher *	Materie, die in ein Schwarzes Loch im Universum gestürzt ist, tritt an einer anderen Stelle der Raumzeit oder in einem anderen Universum durch ein sogenanntes Weißes Loch wieder hervor. Nur in der Fiktion hat man sich bisher über die Qualitäten dieses jenseitigen Universums Vorstellungen gemacht. Wissenschaftlich erwiesen ist bislang lediglich, daß dort Raum und Zeit nicht wie bei uns definiert sind.
weiß machen, was schwarz ist*	die Tatsachen entstellen, lügen; bereits von Luther verwendet; siehe lat.: „Adversus solemne loquitur“
Weißer Magie *	im Gegensatz zur Schwarzen Magie die Fähigkeit, positive Dinge anhand von Magie und Zauberei zu bewirken oder Heilzauber zu betreiben
Weißer Mönch *	Mönche des Zisterzienserordens; wegen des weißen Habits so genannt Ursprünglich trugen die koptischen, schottischen und irischen Mönche eine ausschließlich weiße Ordenstracht. Heute ist dies noch bei den Kartäusern, Prämonstratensern und Zisterziensern der Fall.
Weißer Pest	Tuberkulose; die Aussaat von Tuberkelbakterien erfolgt im Frühstadium nicht anhand blutigen Auswurfes; zunächst wird die Krankheit durch das Aushusten von kleinen schleimartigen und deshalb weißlichen Einschmelzungen charakterisiert, auch tuberkulöse Verkäsung genannt.
weiße Produkte *	in der Kaufmannssprache ein Produkt ohne Markenname; die Grundfarbe der Verpackungen ist meist weiß.
weißer Rauch *	Steigt aus dem Schornstein der Sixtinischen Kapelle in Rom weißer Rauch, kündigt dies von der erfolgreichen Wahl eines neuen Papstes durch das Konklave, welches unmittelbar nach Ableben des vorhergehenden Kirchenoberhauptes einberufen wird; ein nicht erfolgreicher Wahlgang durch die

	<p>Kardinalsversammlung wird durch schwarzen Rauch angezeigt;</p> <p>Bei der Wahl Kardinal Joseph Ratzingers zum Papst Benedikt XVI. am 19. April 2005 wurde der Weiße Rauch erstmals vom Glockengeläut der Petersbasilika begleitet; den brennbaren Substanzen werden darüber hinaus nun chemische Zusatzstoffe beigefügt, durch die eindeutig weißer Rauch produziert werden soll.</p>
weißes Rauschen *	<p>(engl. „white noise“) in den Ingenieurs- und Naturwissenschaften analog zum „weißen Licht“ ein Rauschen mit konstanter Leistung in jedem Frequenzbereich, z.B. undifferenziertes Rauschen aus dem All;</p> <p>in der Praxis vergleichbar mit dem gleichmäßigen Rollen der Meereswogen oder dem Geräusch eines Wasserfalles, welches bewirkt, daß man nach einer gewissen Zeit nichts mehr anderes bewußt wahrnimmt und monotones „weißes Rauschen“ hört</p>
Weißer Ritter *	in der Börsensprache die Bezeichnung für ein Unternehmen oder Investoren, die von einer feindlichen Übernahme bedrohten Firmen zu Hilfe kommen
Weiß und Schwarz aus einem Tiegel malen *	bald so, bald anders reden; doppelzünftig reden
der weiße Sport	<p>Durch das Ausüben der Sportart Tennis zeigte man zu bestimmten Zeiten die Zugehörigkeit zu einer bevorzugten Gesellschaftsklasse; dazu zählte auch das Tragen weißer (Sport-)Kleidung, die weder bei der Arbeit noch bei der Ausübung des Sports schmutzig wird.</p> <p>Seit dem Jahr 2005 werden erneut weiße Tennisbälle produziert, welche sich - bedingt durch das Farbfernsehen - derzeit in zitronengelber Farbe präsentieren.</p>
Weißer Sonntag *	lat. „domenica in albis“; der 1. Sonntag nach Ostern; benannt nach den weißen Gewändern der Täuflinge, welche in der frühen Kirche in der Osterwoche die Taufe erhielten. Diese erscheinen am „Weißen Sonntag“ nochmals in ihren Taufkleidern.
der weiße Stimmstein *	signalisierte bei den Griechen einen Freispruch; bei den Römern wurde der Stimmstein <i>calculus albus</i> genannt und bezeugte Verzeihung oder Zustimmung. Ein gerichtliches Abstimmungsverfahren konnte auch mit weißen (Freispruch) und schwarzen Losen (Verurteilung) abgehalten werden.
der weiße Tag *	Begriff aus der griech. Mythologie, Bedeutung eines „freien“ Tages: Perikles belagert Samos, sein Heer ist in acht Gruppen eingeteilt und wird unwillig, für die weitere Dauer

	der Belagerung entsteht ein Losverfahren: wessen Heer die „weiße Bohne“ (oder: weißen Stimmstein) zieht, hat an diesem Tag frei. Siehe auch Plutarch Per.27,2f.
Weißer Tod *	Tod durch Erfrieren
weißer Traum *	Sigmund Freud spricht in seiner Forschung zur „Traumdeutung“ (1900) u.a. von <i>weißen Träumen</i> . Dieser Zustand tritt während einer tranceartigen Traumphase kurz vor dem Erwachen ein. Dem Schlafenden erscheinen verschwommene Traumbilder, die sich hinter einem weißen Schleier verbergen.
Weiße Väter	Missionskongregation
weiße Weste	ursprgl. ein schlichtes, weißes Pikée für Männer, im 19. Jh. in England in Mode; stellt im übertragenen Sinn die sittliche Integrität des Sauber- und Biedermannes dar; heute bezeichnet die weiße Weste einen Menschen ohne moralischen Tadel.
die weiße Woche	sitzungsfreie Woche vor dem Weihnachtsfest für die Abgeordneten des Europaparlaments
Weißwaren / Weißzeug *	1. Wäsche; ursprgl. alles, was aus weißen Stoffen gefertigt wurde: Leinen, Baumwolle; u.a.: Tischwäsche, Bettwäsche, Handtücher, Vorhänge, etc. 2. Haushaltsgeräte; ursprgl. sind Erzeugnisse gemeint, deren Oberflächen häufig aus weißem Email bestanden, wie Waschmaschine, Herd oder Kühlschrank.
Weißer Zwerge *	in der Astronomie extrem kleine Sterne mit meist sehr hoher effektiver Temperatur und daher in der Regel weißglühend, aber mit sehr geringer Leuchtkraft; nachdem ein Stern kollabiert, ist seine Materie unvorstellbar dicht (z.B. wiegt ein Fingerhut voll Sirius-B-Staub einige Tonnen); er besteht aus „degenerierter“ Masse, in der die Atomkerne und Elektronen äußerst dicht zusammengepackt sind; Weiße Zwerge sind Sterne, die verschwinden, und auch unsere Sonne wird in etwa 10 Milliarden Jahren zum Weißen Zwerg. Heute sind ca. 150 Weiße Zwerge klassifiziert. Das Gegenteil sind die Roten Riesen: kühle, sehr große und helle Objekte.

Fremdsprachige Sprichwörter und idiomatische Wendungen mit „Weiß“

<u>Idiomatische Wendung</u>	<u>Definition</u>
to act white	engl.: weiß handeln; Bed.: sich ehrlich verhalten, ehrlich sein
andare in bianco	ital.: in weiß gehen; Bed.: in Rauch aufgehen, sich in Nichts auflösen
en blanc	frz.: in Weiß; Bed.: 1. von weißer Farbe; 2. ein leerer Gesichtsausdruck; in geistiger Umnachtung
Carte blanche	frz.: weiße Karte; Bed.: Freibrief; ermöglicht uneingeschränkten Handlungsfreiraum
far vedere a qualcuno il bianco per il nero	ital.: jemanden Weiß statt Schwarz sehen lassen; Bed.: jemandem ein X für ein U vormachen; jemandem etwas aufbinden
Hij ziet wit noch zwaart aan	holl.: er sieht weder auf Weiß noch auf Schwarz; Bed.: unparteiisch sein, jemand läßt sich nicht von Vorurteilen leiten
mangiare in bianco	ital.: etwas Weißes essen; Bed.: ein schnelles und einfaches Mahl zu sich nehmen, welches meist aus Teigwaren mit Käse - beides weißfarbene Lebensmittel - besteht
matrimonio bianco	ital.: weiße Ehe; Bed.: nicht vollzogene Ehe
la reine blanche	frz.: die weiße Königin; Bed.: die Königinwitwe; in Frankreich trugen die königlichen Witwen weiße Trauerkleidung; schwarze Trauerkleider wurden erst unter Ludwig XII. beim Tode der Königin Anna offiziell am burgundischen Hof eingeführt; die Königinwitwen wurden nur „les dames blanches“ genannt, sofern sie Kinder hatten
Voce bianca	ital.: weiße Stimme; Bed.: Knabenstimme
white alert	engl.: weißer Alarm; Bed.: Entwarnung
to white ant	engl.: white ant = Termiten; Bed. als Verb: militärischer Übergriff auf ein Land; über etwas herfallen wie die Termiten
The white cock is easily noticed and attacked by the wild cat. (Madagaskar)	engl.: Der weiße Hahn wird von der Wildkatze schnell entdeckt und angegriffen; Bed.: jemand der anders ist, fällt schnell auf; angespielt wird hierbei auf die Leuchtkraft von Weiß und auf diese - für einen Hahn - ungewöhnliche Farbe.

white-collar	engl.: weißer Kragen; Bed.: bestimmte Gesellschaftsschicht, die ihr Gehalt primär durch Büroarbeit erhält und damit entsprechend gekleidet sein muß (z.B. Lehrer, Angestellte); Gegensatz: blue-collar / Arbeiter
white elephant / white elephant stall	engl.: weißer Elefant / weißer Elefantenstall; Bed.: nutzloser Gegenstand / Stand mit allerlei Krimskrams
white feather	engl.: weiße Feder; Bed.: ein Symbol für Feigheit; geprägt durch den Aberglauben, daß Hähne mit einer weißen Feder schlechte Kampfhähne abgeben
white guy	engl.: weißer Kerl; Bed.: ehrlicher Mensch
whitehanded	engl.: mit weißer Hand; Bed.: entsprechend dem deutschen „seine Hände in Unschuld waschen“
white hat	engl.: Weiß-Hut; Bed.: umgangssprachliche Bezeichnung für einen amerikanischen Marinesoldaten
white heat	engl.: weiße Hitze; Bed.: 1. Temperaturen zwischen 1500° und 1600°C, bei denen z.B. Kupfer oder Eisen weißfarben zu glühen beginnen; 2. Zustand höchster psychischer oder physischer Belastung
to work at white heat	engl.: auf weißer Hitze arbeiten; Bed.: fieberhaft arbeiten
white horse *	entsprechend der weißen Farbe von Kokain und Heroin im Jargon sogenannte mit der Einnahme dieser Drogen einhergehende Rauschzustand (s. auch „white turkey“)
white label	engl.: weißes Etikett; Bed.: in der Plattenindustrie im Gegensatz zum gedruckten Plattenlabel auf im Musikgeschäft angebotenen Tonträgern, die mit handgeschriebenen Etiketten versehenen Demobänder
white lie	engl.: weiße Lüge; Bed.: kleine, unbedachte (Not-)Lüge
white list *	engl.: weiße Liste; Bed.: 1. in der Geschäftswelt Arbeitskräfte, Produkte und Pläne, die gefördert werden sollen; Gegenteil: „black list“; 2. im Gegensatz zu Büchern und Filmen, die auf dem Index stehen, findet man erlaubte und geförderte Produkte auf der „weißen Liste“.
white-livered	engl.: mit weißer Leber; Bed.: feige; geprägt durch den Aberglauben, daß der cholerische, aber im Grunde genommen ängstliche Mensch große Mengen an Galle produziere
white negro	engl.: weißer Schwarzer; Bed.: als Schimpfwort gebraucht für einen afro-amerikanischen Albino; von den Weißen wie Schwarzen gleichermaßen geächtet

white night	engl.: weiße Nacht (frz.: nuit blanche); Bed.: eine schlaflose Nacht zubringen
white plague	engl.: weiße Pest; Bed.: Lungentuberkulose
white sale	engl.: weißer Verkauf (frz.: exposition de blanche); Bed.: weiße Woche, Ausverkauf von Haus- und Tischwäsche
white tie	engl.: weiße Krawatte (frz.: cravatte blanche); feststehender, internationaler Ausdruck zur Kleiderordnung bei großen Bällen
white turkey *	entsprechend der weißen Farbe von Kokain und Heroin der im Jargon so genannte Entzugszustand (s. auch „white horse“).
white witch / white wizzard	engl.: weiße Hexe / weißer Zauberer; Bed.: Zauberei für gute Zwecke

C. Zur Farbe Weiß in der Kunst des 20. Jahrhunderts

C. I. Kasimir Malewitsch: The Suprematist Mirror, St. Petersburg 1923¹⁰

Amongst all the changing phenomena the essence of nature is invariable.

A.1

The world as Human distinction.	God The Soul The Spirit Life Religion Technology Art Science The Intellect Weltanschauung Labour Movement Space Time	= 0
------------------------------------	---	-----

1. Science and art have no boundaries because what is comprehended infinitely is innumerable and infinity and innumerability are equal to nothing.
2. If the world's creations are God's paths and if 'His ways are inscrutable', then both the He and His path are equal to nothing.
3. If the world is the creation of science, knowledge and labour, and if their creation is infinite then it is equal to nothing.
4. If religion has comprehended God, it has comprehended nothing.
5. If science has comprehended nature, it has comprehended nothing.
6. If art has comprehended harmony, rhythm and beauty, it has comprehended nothing.
7. If anyone has comprehended the absolute he has comprehended nothing.
8. There is no existence either within or outside me; nothing can change anything, since nothing exists that could change itself or be changed.

A.2 The essence of distinctions.
 The world as non-objectivity.

C. II. Kasimir Malewitsch: Resolution „A“ in der Kunst (1919)¹¹

- 1) Eine fünfte Dimension (die Ökonomie) wird festgelegt.

¹⁰ Malewitsch, Kasimir, The Suprematist Mirror, Mai 1923, St. Petersburg, in: ANDERSEN, Vol.I, 1968, S.224-225. Das Manifest erscheint zur Ausstellung an der St. Petersburger Kunstakademie „Petrograd Artists of All Directions 1919-1923“ am 17. Mai 1923.

¹¹ Malewitsch, Resolution „A“ in der Kunst (1919), in: Malewitsch, Über die neuen Systeme in der Kunst (1919), in: FEDJUSCHIN, S.26.

- 2) Alles erfinderische Schaffen, sein Aufbau und die Konstruktion des Sujets haben sich nach der fünften Dimension zu richten.
- 3) Alle Erfindungen zur Entwicklung der Elementarbewegung, der Malerei, Farbe, Musik, Poesie des Bauens (Skulptur) sind nach der fünften Dimension zu werten.
- 4) Vollkommenheit und Zeitgemäßigkeit der Erfindungen (Kunstwerke) werden an der fünften Dimension gemessen.
- 5) Ästhetische Kontrolle wird als reaktionäre Maßnahme verworfen.
- 6) Alle Künste, Malerei, Farbe, Musik und Baukunst werden als technisches Schaffen ineins gefaßt.
- 7) Die geistige Kraft des Inhalts ist als der grünen Welt des Fleisches und des Beins angehörend abzulehnen.
- 8) Vorläufig ist der Dynamismus als formaktivierende Kraft anzuerkennen.
- 9) Licht ist anzuerkennen als die Farbe des metallischen Ursprungs der Strahlenerfindung sowie als Entsprechung der ökonomischen Entwicklung der Stadt.
- 10) Die Sonne ist als Leuchtfeuer der grünen Welt aus Fleisch und Bein aufzufassen.
- 11) Die Zeit ist aus den Händen des Staates zu befreien und zum Nutzen der Erfinder zu wenden.
- 12) Die Arbeit hat als Überbleibsel der alten Welt der Gewalt zu gelten, denn die neue Welt besteht auf dem Schöpferischen.
- 13) Die Erfindungsgabe ist allen zuzuerkennen, und es ist bekanntzugeben, daß unbegrenztes Material zu ihrer Realisierung unter und auf der Erde vorhanden ist.
- 14) Das Leben hat als unserer Hauptlinie untergeordnetes Hilfsmittel aus der Garküchenkultur zu gelten.
- 15) Alle Segnungen des Himmels und der irdischen Reiche werden von den Kunstschaffenden als die Wirklichkeit verschleiende Lügen verworfen.
- 16) Alle akademischen Kunstschaffenden sind als Invalide der Nachhut der ökonomischen Bewegung der Sozialfürsorge zu übergeben.
- 17) Kubismus und Futurismus sind durch die Vollendung ihres konstruktiven Systems im Jahre 1910 definiert und müssen als der Klassizismus der zehner Jahre gesehen werden.
- 18) Es ist ein Wirtschaftsrat (der fünften Dimension) einzuberufen, der die Liquidation aller Künste der alten Welt besorgt.

Witebsk, den 15. November 1919.

- 1) Die letzte suprematistische Fläche, die auf der Linie der Künste, der Malerei, der Farbe und der Ästhetik über deren Umlaufbahn hinausgeht.
- 2) Konstruiert in der fünften Dimension (der Ökonomie), in der sich die Formen aller schöpferischen Erfindungskräfte und Künste entwickeln müssen.

C. III. Günther Uecker: Vortrag über Weiß (1961) [Auszug]¹²

Man kann sagen, daß ein Maler mit weißer Farbe malt.

Dieses Weiß kann sich zusammensetzen aus einem Verbrennungsprodukt wie Zinkweiß, Bleiweiß oder Titanweiß.

Dieses Pulver wird gebunden mit Harz, auf eine Leinwand gestrichen und rhythmisch strukturiert.

Diese Formulierung setzt eine materialistische Betrachtungsweise voraus, in der sich alles statisch befindet und durch den Menschen verändert werden kann.

Ich versuche, es einmal anders zu sehen.

Man wird nicht bestreiten, daß ein Weiß eine große Faszination ausübt, ob sie es im Flugzeug in großer Höhe erleben, im Winter als Schnee oder als ein Weiß auf einer Leinwand. Jeder Künstler hat im Anfang eine große Ehrfurcht vor dem Weiß, wie Sie es selbst oder von anderen Künstlern erfahren können.

Oft hörte ich: bevor man zu malen beginne, müsse man das weiße Blatt beschmutzen, weil es die subjektiven Empfindungen und die Produktion dieser Empfindungen stört.

Picasso hat oft das Weiß akzeptiert, aber eine abstrakte menschliche Existenzform eingezeichnet, das Schwarz als das aufnehmende, das Licht fordernde. Malewitsch hat dieses konkretisiert in seinem schwarzen Quadrat auf Weiß. Das Weiß wurde von allen bekennenden Monisten (uns bekannt als Mönche) in verschiedenen Kulturen, als absolute Seinserfahrung angestrebt, wo sich die Grenzen zwischen Sein und Nichtsein verwischen und ein neues Dasein auftaucht. Der Raum als weißer Raum, als ein Raum des geistigen Seins, zeigte sich in der Zelle der christlichen Mönche, in Lebensgemeinschaften der islamischen Kultur, die jede Darstellung menschlichen wie göttlichen Seins als formal verbot. Der monotone Gesang der Vorgregorianik versuchte das Weiß als Gebet zu artikulieren.

Dieser meditative Gesang der Wiederholung und die Modulation eines Tones vermochte den Menschen in einen geistigen Bereich zu rücken und sich mit ihm zu verbinden.

¹² Günther Uecker, Vortrag über Weiß (1961) [Auszug], nach: HANNOVER (Ausst.kat.), Kestner-Gesellschaft, Mack - Piene - Uecker, 07. Mai - 07. Juni 1965, Katalog 7, Ausstellungsjahr 1964/65, hg.v.d. Kestner-Gesellschaft Hannover, Texte von: Heinz Mack, Otto Piene, Wieland Schmied, Günther Uecker, Hannover 1965, S.166-168.

Die Erfahrung der Leere im buddhistischen Religionsbereich ist uns bekannt. Hier zeigt sich ein phänomenaler Zustand, der nicht mit Hilfsmitteln, wie Gebetstafeln oder mit abstrakten Räumen erreicht wird, sondern durch die Sensibilisierung des Menschen bis zur Veräußerlichung er [sic!] hier in den Nichtvorstellungsbereich gerückt wird.

Yves Klein vermochte uns eine Zone der Leere empfinden zu lassen, in einem Raum der Leere bei Iris Clert in Paris und in seinem Theater der Leere. Diese Demonstration hat auf viele Künstler eine große Wirkung ausgeübt, die im Weiß ein neues Sprachmittel sahen, um ihre geistigen Erfahrungen zu vermitteln.

Hier wird der Mensch in seiner Ganzheit akzeptiert, er begibt sich vor und in diese Sprache und was zwischen ihm und der Information eines Künstlers geschieht, kann ihn teilnehmen lassen, kann ihn in den schöpferischen Prozeß einbeziehen.

Hier muß sich der Mensch nicht mit einem Gleichnis seiner selbst im Bild verbinden, sondern er kann ohne Übersetzung in sich selbst ein visuelles Phänomen erfahren.

Um auf meine Arbeit zu kommen, hier sehen Sie ein leises Stakkato, eine lesbare Weißzone, die in ihrer Feinheit unsere sensibelste Regung erweckt, die uns eine neue Welt der kleinen Nuancen, der Stille, abseits allen Geschreies vermittelt.

[...]

C. IV. Robert Ryman: Das Material¹³

Acryl

Acrylharze sind eine Gruppe thermoplastischer Polymerisate und Co-Polymerisate der Acryl- und Metaacrylsäure und deren Ester. Acrylharze dienen als Lackbindemittel in Acrylfarben. Diese Dispersionsfarben sind mit Wasser vermalbar, schnell trocknend und bilden dann einen flexiblen, wasserresistenten und nicht gilbenden Oberflächenfilm.

Aluminium

Von lat. Alumen = Alaun (nach seinem natürlichen Vorkommen in Alaunerde). Silberweißes, unedles Leichtmetall mit Korrosionsbeständigkeit gegenüber Sauerstoff, Luftfeuchtigkeit und Stoffen wie Essig, Obst- und Fettsäuren.

Baumwolle

Baumwollfaser (Lint), aus Samenhaar der Baumwollpflanze gewonnen, findet als Textilrohstoff Verwendung. Baumwolle wird neben Leinen traditionell als Malgrund eingesetzt.

Blaue Kreide

Eine Mischung aus Kreide, Stuck und blauem Pigment. Ryman verwendet blaue Kreide in Form einer 'snap line', einer gespannten Schnur, die mit Kreide ummantelt ist, wie sie am Bau eingesetzt wird, um eine lange, gerade Linie zu markieren.

Classico-Papier

¹³ Die Liste der Fachbegriffe wurde von Swantje Grundler erstellt, in: MÜNCHEN (Ausst.kat.), Ryman, 2000, S.169.

Büttenpapier mit Wasserzeichen, hergestellt bei Fabriano, Italien.

Conté

Französischer Markenname. Weicher fettgebundener Zeichenstift.

Email

Körnige Granalien aus Quarz, Feldspat, Borax, Soda, Pottasche, Aluminiumoxid, Haftoxiden, Trübungsmitteln und Flussmitteln, vermahlen in Kugelmühlen, werden mit Wasser und Zuschlagmitteln, z.B. Ton, zu einer verstreichbaren Suspension vermischt. Emailfarbe: siehe Haushaltsemail.

Email gebrannt

Emailfarbe, auf Metall aufgeschmolzen, wird zu glasig erstarrtem Silikat-Überzug. Durch Rekristallisation von Titanoxid wird das Email weiß.

Enamelac

Markenname für einen pigmentierten Schellack.

Fiberplate

Polyesterbeschichtete Glasfasergewebeplatte. Das Fabrikat wurde exklusiv für die Wandverkleidung des Museums of Modern Art, New York entwickelt. MoMA-Weiß lautet die 2005 patentierte Wandfarbe für das Museum.

Gesso

Markenname für pigmentierte Leim-Grundierung.

Glasfaser

Amorphe, anorganische Fasern, die nach verschiedenen Verfahren aus geschmolzenem Glas gewonnen werden.

Gouache

Frz., von ital. guazzo = Wasserlache. Wasserfarbe, der weiße Füllstoffe zugefügt sind und deren Bindemittel u.a. aus Gummiarabikum bestehen.

Graphit / Bleistift

Graues bis schwarzes, sehr weiches Mineral, das als schwärzendes Mittel bei der Herstellung von Bleistiften benötigt wird.

Gripz

Markenname für einen pigmentierten Schellack, Enamelac vergleichbar.

Grundierung

Malgrund. Eine auf den Bildträger aufgetragene Beschichtung, die auf Pigmenten (Kreide oder Gips) und Bindemitteln (tierischer Leim) basiert. Sie gewährleistet Haftung der Malschicht und beseitigt Unebenheiten. Seit dem 16. Jahrhundert gibt es auch farbige Grundierungen.

Haushaltsemail

Handelsübliche Farbe von hohem Glanz, für den Gebrauch im Haushalt hergestellt. Sie setzt sich aus einem großen Spektrum an schnell trocknenden Stoffen wie Ölen und synthetischen Harzen zusammen.

Impervo Email

Markenname für sehr qualitätvolle Emailfarbe.

Kasein

Wichtigster zu den Phosphorproteiden zählender Eiweißbestandteil der Milch; es wird als Bindemittel für Kaseinfarben verwendet.

Kreppband

Cremefarbiges, druckempfindliches und gewelltes Klebeband. Läßt sich leicht wieder lösen. Ryman benutzte Kreppband bei einigen der *Surface Veils* von 1970-72 und umrahmte damit viele seiner früheren Arbeiten.

Lascaux-Acryl

Markenname einer Kollektion von Acrylfarben für den Künstlerbedarf. Herstellung in der Schweiz.

Leinen

Festes, wenig geschmeidiges Gewebe aus Bastfasergarnen der Flachspflanze. Klassischer Malgrund, vor allem für Ölgemälde.

Lumasite

Markenname für Hartplastik.

Masonit

Amerikanischer Markenname.

Millbourne-Papier

Markenname von Papier aus Amerika.

Mylar

Marke eines farblosen Plastikmaterials aus Polyäthylenterephthalat.

Ölfarbe

Traditionelle Künstlerölfarbe basiert auf Pigmenten in Bindemitteln aus pflanzlichen trocknenden Ölen wie Leinöl, Holzöl etc. und dem Zusatz von Harzen, Bienenwachs sowie ätherischen Ölen. Durch die Zugabe von Sikkativen kann die Trocknung beschleunigt werden, durch flüchtige Verdünnungsmittel wird die Streichfähigkeit erhöht.

Pastell

Gemisch aus feingemahlten Farbpigmenten mit Kaolin, Ton u.a. und geringen Mengen von Bindemitteln, in Stiftform gepresst; wird in verschiedenen Härtegraden produziert.

Pauspapier

Dünnes Papier, gewinnt durch Behandlung mit Gummi, Harzen oder Öl Transparenz. Ermöglicht das Nachzeichnen einer darunterliegenden Vorlage.

Pavalex

Amerikanischer Markenname.

Plexiglas

Handelsname für einen aus Polymethacrylaten bestehenden, glasartig durchsichtigen Kunststoff; leicht verarbeitbar, nicht splitternd, korrosions- und witterungsbeständig.

Polyestergewebe

Gewebe aus Chemiefasern, die durch Schmelzspinnverfahren überwiegend aus Polyäthylenterephthalat hergestellt werden.

Polymer

Fachterminus für organische Moleküle, die bei der Verbindung von zwei bis tausend Monomeren entstehen. Synthetische Polymerharze wie Polyvinylacetat oder Acrylharze bilden die Basis für viele Kunststoffe, Farbbindemittel und Chemiefasern.

Rives BFK France-Papier

Handgeschöpftes Büttenpapier mit Wasserzeichen, hergestellt von Canson, Frankreich.

Stainless Steel

Qualitätsbezeichnung für nicht rostenden Stahl.

Varathane

Markenname für ein Beschichtungsmaterial aus Polyurethan.

Vinyl

Vinylharze sind eine Gruppe reiner, thermoplastischer, synthetischer Polymere, aus denen sich Flüssigkeiten, flexible Kunststoffschichten und harte Tafeln herstellen lassen.

Wachspapier / gewachstes Papier

Mit Wachs imprägniertes Papier findet normalerweise in der Verpackungsindustrie Verwendung. Ryman wählt Papier mit dem Markennamen Cut-Rite wegen dessen weich reflektierenden Oberflächenqualitäten.

Wellkarton

Papier aus einer oder mehreren Wellenbahnen, die auf eine Bahn oder mehrere Bahnen geklebt sind; ursprünglich Verpackungsmaterial.

Winsor White

Markenname eines Herstellers für Ölfarben in Amerika.

D. Glossar¹⁴

Achromatische Farben

Schwarz, Grau und Weiß.

Additive Farbmischung

Die Mischung von Licht unterschiedlicher Farbe, realisiert etwa durch Projektoren (mit geeigneten Filtern), deren Licht auf einer Leinwand zusammentrifft. Bei der additiven Farbmischung können bunte Farben zusammen Weiß ergeben.

Buntfarben

Ein anderes Wort für Farben, wenn man unbunte Farben (Schwarz, Grau, Weiß) ausdrücklich ausnehmen will.

Buntheit

Ein anderes Wort für Farbigekeit.

Chromatische Farben

Eine andere Bezeichnung für die Buntfarben.

Farbe, Farbtönung, Farbton, Buntton

Das Wort „Farbe“, so ist man international übereingekommen, soll nur noch verwendet werden für einen durch das Auge vermittelten Sinneseindruck, der durch die auf das menschliche Auge auftreffenden Lichtstrahlen ausgelöst wird. „Farbe“ allein wird nicht mehr als Benennung für Stoffe benutzt; für Stoffe, mit deren Hilfe man Gegenständen eine andere Farbe geben kann, sollen Wortzusammensetzungen mit „Farbe“ gewählt werden, Malfarbe, Ölfarbe, Leimfarbe usw. Man sollte zur Kenntnis nehmen, daß nicht mit „Farben“, d.h. mit Sinneseindrücken, sondern mit Materie gemalt wird, die im fertigen Bild einen Sinneseindruck in uns hervorruft. - Maler werden die Wörter „Farbtönung“, „Nuance“, „Farbstich“ u.ä. stets benutzen. Nach DIN 55945 beschreiben die Wörter „Farbton“ oder „Buntton“ die Buntheit einer Farbe mit Gelb, Rot, Blau, Grün usw.

Farbkonstanz

Auch „Gedächtnisfarbe“ genannt.

Die Tatsache, daß die Farben der Dinge in einem großen Bereich unabhängig von dem Licht sind, das von den Gegenständen ausgeht. Ein weißes Blatt Papier ist weiß am Mittag und am Abend, obwohl das Licht sich dabei stark geändert und sein Optimum vom Blauen zum Roten hin verschoben hat. Die Farbkonstanz ist die wichtigste Leistung des Gehirns unter evolutionären Gesichtspunkten.

Farbmischung

Wer Farben vermischen will, hat dazu zwei Möglichkeiten, die erst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts genauer auseinandergehalten werden. Bei einer additiven Farbmischung treffen Lichtstrahlen mit unterschiedlicher (spektraler) Zusammensetzung aufeinander. Durch

¹⁴ Das Glossar ist aus verschiedenen Quellen zusammengestellt, u.a.: EPPERLEIN, Beate, Monochrome Malerei. Zur Unterschiedlichkeit des vermeintlich Ähnlichen, Nürnberg 1997, S.28-30; DOERNER, Max, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, Stuttgart 1989¹⁷, S.1-8; FISCHER, Ernst Peter, Die Wege der Farben. Von der Physik des Lichts über die Gene ins Gehirn, Konstanz 1994, S.127-139; FISCHER, Ernst Peter und Klaus Stromer (Hg.), Idee Farbe. Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft von Forsius bis Sirius, Konstanz 2000, S.135-144; SCHMIDT, Werner, Die Biophysik des Farbensehens, Konstanz 1999, S.95-96; STROMER, Klaus (Hg.), Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft, Köln 2002², S.231-235; DIETZE, Gerhard, Einführung in die Optik der Atmosphäre, Leipzig 1957, S.15-16.

ihre Summierung entsteht eine neue Farbe. Nur sie wird gesehen. Eine besondere Form der additiven Lichtmischung findet statt, wenn einzelne Farbpunkte - auf Bildschirmen oder auf Gemälden - so klein gehalten und eng zusammen angebracht werden, daß der Betrachter sie nicht einzeln erkennen und nur ihre Wirkung als Gruppe wahrnehmen kann. Werden einer gegebenen Lichtstrahlung Anteile entzogen (subtrahiert), ändert sich ihre Farbe. Dies kann durch Reflexion an einer Fläche oder durch Absorption mit einem Filter geschehen. Werden durchsichtige Farbschichten überlagert oder Farbstoffe beziehungsweise -pigmente „aufeinandergeschichtet“ aufgetragen, kommt es durch subtraktive Farbmischung zu einer neuen Farbe. Die Regeln der subtraktiven Mischung sind komplizierter als die der additiven Form.

Farbmittel

Farbmittel ist der Sammelname für alle farbgebenden Stoffe. In zwei Untergruppen kann man die Farbmittel einteilen, in die „Pigmente“ und in die „Farbstoffe“.

Farbspektrum

Farbig neutrales (weißes) Licht besteht aus Strahlungen, in denen alle Wellenlängen zwischen 380 nm und 760 nm vertreten sind. Leitet man einen weißen Lichtstrahl durch ein Prisma, werden seine Bestandteile durch Brechung an den Kanten unterschiedlich abgelenkt. Ein regenbogenfarbiges Lichtband wird sichtbar, das als Spektrum bezeichnet wird. Das Spektrum beginnt beim langwelligen Ende mit Rot, ändert sich über die mittelwellige Mitte mit Gelb und Grün zum Blau und endet am kurzwelligen Ende mit Violett. Dieses physikalische Spektrum ist dabei sowohl zum Infraroten als auch zum Ultravioletten hin offen. Die dort angesiedelte Strahlung bleibt für uns allerdings unsichtbar.

Farbstoffe

Als Farbstoffe werden die Farbmittel bezeichnet, die im jeweils aktuellen Anwendungsmedium löslich sind. Farbstoffe werden beispielsweise in der Textilfärberei benutzt.

Farbsystem

Der Versuch, die Vielfalt der Farben durch ein geschlossenes System zu erfassen und damit zu verstehen. Farbsysteme werden oft als geometrische Farbkörper (etwa Doppelkegel) präsentiert. Technisch gesehen sind Farbsysteme Methoden, einen Teil oder die Gesamtheit aller Farben mit Hilfe materiell ausgeführter Standards zu kennzeichnen und zu ordnen.

Farbton

Der Farbton gibt die Art der Buntheit einer Farbe an.

Die bunten Farben unterscheiden sich von den unbunten Farben dadurch, daß man bei ihnen einen Farbton (Buntheit, Farbqualität, Farbrichtung) wahrnehmen kann. Die unbunten Farben werden manchmal auch „tonfreie“ Farben genannt. Farbtöne können verschieden stark ausgeprägt sein. Die dazugehörenden Farben sind dann - wie man sagt - unterschiedlich gesättigt (sie weichen verschieden stark von der unbunten Farbe ab). Farbtongleiche Farben enthalten ausschließlich Anteile einer einzigen Buntfarbe. Sie unterscheiden sich durch ihre Helligkeit und ihren Buntheitsgrad (Sättigung). Diese Abstufungen nennt man „Farbnuancen“. Das menschliche Auge kann vermutlich viele Millionen Farbnuancen unterscheiden (während es nur rund 300 Buntfarben und etwa 150 Grautöne auseinanderhalten kann).

Flickerfarben

Eine einfache Scheibe wird zu einer Hälfte mit Schwarz bemalt, die andere Hälfte ist weiß mit schwarz aufgemalten Kreisbögen (nach Benham). Wird diese Scheibe in langsame Drehung versetzt, so daß die Kreisbögen mit der schwarzen Halbfläche des Kreises für das Auge verschwinden, so entstehen farbige Ringe. Je nach Drehrichtung und spezifischem Muster der Scheibe sind die Farbeindrücke unterschiedlich. Bei Drehung nach rechts: Kreisbogenabschnitte von innen nach außen orange/rötlich, gelblich, gelb-grün, grün, blau. Bei Drehung nach links dunkelblau, grünblau, grün, oliv, bräunlich-orange. Besonders farbintensiv werden Flickerfarben, wenn man sich drehende Schwarz-Weiß-Muster mit weißem Stroboskoplicht beleuchtet.

Derartige musterinduzierte Flickerfarben, die bei der Betrachtung bewegter schwarz-weißer Muster entstehen, sind auf eine Fehlleistung von Auge und Nervensystem beim Verarbeiten der optischen Information zurückzuführen. Durch die gegenseitige Beeinflussung benachbarter Nervenbahnen kommt bei schnellem Wechsel der schwarz-weißen Bildinhalte das optische Leitungssystem gleichsam außer Takt. Die Spektralfarben des weißen Lichtes werden unterschiedlich schnell verarbeitet, wodurch sich eine vom System „ungewollte“ Farbmischung ergibt, und es entstehen physiologische Gegebenheiten, ganz ähnlich denen beim „wirklichen“ Farbsehen.

Ganzfeld

In der Wahrnehmungspsychologie zu Testzwecken künstlich erzeugtes, streng homogenes Sehfeld unter Ausschließung sämtlicher weiterer Reize; praktisch gesehen eine senkrecht gestrichene, ebene, vier Quadratmeter große weiße Fläche, welche sich 1,25 m vom Betrachter entfernt befindet. Die Seiten reichen gekrümmt wie Schirme nach vorne zum Betrachter hin und bilden so die Peripherie des Sehfeldes. Die Wahrnehmungspsychologie beschäftigt sich auf diese Weise mit der Wirkung einzelner Farben, ohne Beeinflussung durch ein Umfeld.

Siehe auch → Gesichtsfeld.

Gesichtsfeld

Das Gesichtsfeld, in der Wahrnehmungspsychologie auch Ganzfeld genannt, umfaßt die Gesamtheit aller Objekte der Umgebung, welche bei ruhendem Auge wahrgenommen werden können. Die Größe des Gesichtsfeldes ist abhängig von der Objektgröße, wie auch dem Auflösungsvermögen der Netzhaut. Prüfbar ist das Gesichtsfeld durch den Perimeter, wodurch Veränderungen in der Funktionstüchtigkeit der Netzhaut untersucht werden können. Das Sichtfeld (Instrumenten-Gesichtsfeld) ist das durch die Feldblende begrenzte kreisförmige Gebiet im objektseitigen Raum (Objektfeld), das mit einem optischen Instrument erfaßt werden kann. Die Größe des Gesichtsfeldes wird durch den Gesichtswinkel charakterisiert, den doppelten Wert des Winkels, den ein zum Rande des Gesichtsfeldes gehörender Strahl mit der optischen Achse bildet.

Helligkeit

Die Helligkeit gibt die Stärke der Lichtempfindung an.

Eine der drei Bezugsgrößen, die - neben Farbton und Sättigung - eine Farbe bestimmen. Man kann sie sich als Weiß- oder Schwarzbeimischung vorstellen, wodurch Farben heller oder dunkler werden.

Kalkfarben

Kalkfarben entstehen durch Zusatz von höchstens 10% kalkechter Pigmente zu gut gesumpftem Weißkalk und anschließenden Verdünnen mit Wasser. Trockene Kalkfarbenaufstriche besitzen stets verweißlichte Farbtöne, weil ihr Bindemittel, der

Weißkalk, nach dem Abbinden zugleich als weißes Pigment (Kalziumkarbonat = Kreide) in Erscheinung tritt.

Leimfarben, Gouache- oder Guaschfarben, Plakatfarben

sind deckend (=opak) auftrocknende, pigmentierte Lösungen von natürlichen oder synthetischen wasserlöslichen Leimen, deren Aufstriche wasserempfindlich bleiben. Es entsteht kein Film, der als optische Brücke wirken und Licht tief eindringen lassen könnte. Die Pigmente sind im Aufstrich mehr oder weniger wischfest auf den Malgrund „geklebt“, sie sind nur von Luft umgeben und decken durch Absorption und diffuse Lichtreflexion den Malgrund ab. Früher hat der Maler sich diese Malfarben aus lasierenden Wasserfarben und Deckweiß selbst hergestellt.

Malfarben

Malfarben heißen die pigmenthaltigen Malstoffe, die meist eine pastenartige Konsistenz besitzen. Anders ausgedrückt: Alle Malfarben bestehen aus Malmitteln und Pigmenten.

Malmittel

Malmittel heißen die nichtpigmentierten Malstoffe, die dazu dienen, die Pigmente in einen zum Malen geeigneten Zustand zu versetzen. Sie sind Anreibemittel für Pigmente bei der Herstellung von pastenförmigen Malfarben, teilweise werden sie auch den Malfarben vor dem Vermalen noch zugesetzt, um bestimmte Wirkungen zu erzielen.

Pigmente

werden die in dem jeweils aktuellen Anwendungsmedium praktisch unlöslichen, anorganischen und organischen, bunten und unbunten Farbmittel genannt. - Der Maler verarbeitet in der Regel Pigmente.

Wenn Künstlerfarbenhersteller und -händler von „reinen Pigmenten“ sprechen, dann dürfen diese Pigmente weder Verschnittmittel noch Substrate enthalten. Das Pigment darf auch nicht „geschönt“ sein. „Schönen“ nennt man das Verbessern der Farbtönung eines Pigments durch Zusatz anderer Farbmittel, die in der Pigmentbezeichnung nicht genannt werden.

Purkinje Phänomen

Die erstmals 1825 von J. E. Purkinje beschriebene Erscheinung, daß von zwei verschieden gefärbten Flächen, die einem Betrachter bei Tageslicht gleich hell erscheinen, in der einsetzenden Dämmerung diejenige, die das kurzwelligere Licht reflektiert, heller erscheint.

Sättigung

Die Sättigung ist ein Maß für den Grad der Buntheit einer Farbe.

Die Sättigung (im englischen Sprachgebrauch auch als „chroma“ bezeichnet) einer Farbe gibt das Ausmaß an, mit dem die dazugehörige Wellenlänge dominierend ist. Wird die dominierende Wellenlänge durch weißes Licht verdünnt, nimmt ihre Sättigung ab.

Eine Buntfarbe kann durch Vergrauung weniger bunt werden und gedämpft wirken. Man kann sie aufhellen durch Weiß oder verdunkeln durch Schwarz. Sie wirkt dann zwar unterschiedlich hell, behält dabei aber den Grad ihrer Buntheit bei und ändert - im Jargon der Experten - ihre Sättigung nicht. Das (etwas unglückliche) Wort „Sättigung“ stammt aus der Chemie. Wenn ein Farbstoff in eine Flüssigkeit (Lösungsmittel) eingebracht wird, ändert sich die Farbe der entstehenden Mixtur, wenn mehr Stoff in Lösung geht. Dieser Vorgang erreicht seine physikalisch-chemische Grenze, wenn die Lösung gesättigt ist und kein Farbstoff mehr in Lösung gehen kann. Dann nimmt auch die Buntheit der Farblösung nicht mehr zu. Sättigung (Buntheit) als Farbwahrnehmung meint die Abweichung einer Farbe von den unbunten Extremen.

Skotom

Ausfall des → Gesichtsfeldes; die Abdunkelung, bzw. der Ausfall eines Teiles des Gesichtsfeldes, u.a. infolge von Erkrankung des Sehnerves.

Subtraktive Farbmischung

Beim Licht der nacheinander erfolgende Durchtritt durch farbige Filter; bei Malfarben (oder anderen Körperfarben) das Ergebnis einfacher Durchmischung. Bei der subtraktiven Farbmischung können bunte Farben zusammen Schwarz ergeben.

Synästhesie

Mitempfinden / Miterregen eines Sinnesorgans durch einen nichtspezifischen Reiz; z.B. subjektives Wahrnehmen optischer Erscheinungen (Farben) bei akustischer und mechanischer Reizeinwirkung. In der Literatur wird die psychische Fähigkeit der Reizverschmelzung zur metaphorischen Beschreibung („duftige Farben“) herangezogen.

Unbunte Farben

Schwarz, Grau und Weiß.

Unbuntpunkt

Der Punkt im CIE-Diagramm, der für das Weiß steht, bei dem die Beiträge aller Spektralfarben die gleiche Energie haben. Diese auch als „Mittelpunktswalenz“ bezeichnete Stelle wird im CIE-Diagramm als „E“ bezeichnet. Zwei Farben auf dem Spektralfarbenzug des CIE-Diagramms sind komplementär, wenn die sie verbindende Linie durch „E“ verläuft.

Bibliographie

I. Ausstellungskataloge

Amsterdam, Ausst.kat., Fontana, 1967

AMSTERDAM, Stedelijk Museum und Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, Lucio Fontana - Concetti spaziali, 23. März - 07. Mai 1967 (Amsterdam) und 12. Mai - 18. Juni 1967 (Eindhoven), Texte von: Alain Jouffroy, Ad Petersen, Otto Piene, Pierre Rouve, Jan van der Marck, Amsterdam 1967.

Amsterdam, Ausst.kat., Manzoni, 1969

AMSTERDAM - MÖNCHEN-GLADBACH - HANNOVER, Stedelijk Museum Amsterdam, Städtisches Museum Mönchen-Gladbach und Kunstverein Hannover, Piero Manzoni, 26. Sept. - 09. Nov. 1969 (Amsterdam, Van Abbe), 26. Nov. 1969 - 04. Jan. 1970 (Mönchen-Gladbach), 26. Jan. - 28. Feb. 1970 (Hannover) und 13. März - 26. April 1970 (Amsterdam, Stedelijk), Texte von: Udo Kultermann, Amsterdam 1969.

Amsterdam, Ausst.kat., Fundamental Painting, 1975

AMSTERDAM, Stedelijk Museum, Fundamentele schilderkunst / Fundamental Painting, 25. April - 22. Juni 1975, Texte von: Rini Dippel, Amsterdam 1975.

Baden-Baden, Ausst.kat., ZEN 49, 1985

BADEN-BADEN, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Die ersten zehn Jahre - Orientierungen - ZEN 49, 06. Dez. 1986 - 15. Feb. 1987, hg.v. Jochen Poetter, Texte von: Jochen Poetter u.a., Stuttgart 1985.

Baden-Baden, Ausst.kat., Flavin, 1989

BADEN-BADEN, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Neue Anwendungen fluoreszierenden Lichts mit Diagrammen, Zeichnungen und Drucken von Dan Flavin, 26. Feb. - 16. April 1989, hg.v. Jochen Poetter, Texte von: Sabine Aschendorf, Madeleine Deschamps, Dan Flavin, Jochen Poetter, Baden-Baden 1989.

Basel, Ausst.kat.

BASEL, Kunsthalle Basel, Fünf Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin (08. März - 16. April 1975) & Zeichnungen, Diagramme, Druckgraphik 1972 bis 1975 und zwei Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin (08. März - 27. April 1975), 08. März - 16. April 1975 (Lichtinstallationen) & 08. März - 27. April 1975 (Zeichnungen), Texte von: Zdenek Felix, Dan Flavin, Heinrich Friedrich, Franziska Heuss, Carlo Huber, Donald Judd, Franz Meyer, Margrit Suter, Basel 1975.

Beacon, Ausst.kat.

BEACON, Dia: Beacon Riggio Galleries, Dia Art Foundation, Dia: Beacon, Ausstellungskatalog zur Eröffnung von Dia: Beacon am 18. Mai 2003, hg.v. Lynne Cooke und Michael Govan, Texte von: Lynne Cooke, Michael Govan, Leonard Riggio, Anne Rorimer, New York 2003.

Berlin, Ausst.kat., Weiße Westen - rote Roben, 1983

BERLIN, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde und Museum für Deutsche Volkskunde, Weiße Westen - rote Roben. Von der Farbordnung des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack, 10. Dez. 1983 - 11. März 1984, hg.v. Heide Nixdorff und Heidi Müller, Texte von: Else-Marie Karlsson-Strese, Heidi Müller, Heide Nixdorff, Bernhard Zepernick, Berlin 1983.

Berlin, Ausst.kat., Flavin, 1999

BERLIN, Deutsche Guggenheim Berlin, Dan Flavin - Die Architektur des Lichts, 06. Nov. 1999 - 13. Feb. 2000, Texte von: Tiffany Bell, Jonathan Crary, Frances Colpitt, Dan Flavin, Michael Govan, Joseph Kosuth, Thomas Krens, Michael Newman, J. Fiona Ragheb, Brydon E. Smith, Berlin 1999.

Berlin, Ausst.kat., Malewitsch, 2003

BERLIN, Deutsche Guggenheim Berlin, Kasimir Malewitsch: Suprematismus, 14. Jan. - 27. April 2003, hg.v. Matthew Drutt, Texte von: Matthew Drutt, Nina Gurianowa, Jean-Claude Marcadé, Tatiana Michijenko, Jewgenija Petrowa, Wassili Rakitin, New York 2003.

Bern, Ausst.kat.

BERN, Kunsthalle Bern, Weiß auf Weiß, 25. Mai - 03. Juni 1966, Texte von: Udo Kultermann, Bern 1966.

Bielefeld, Ausst.kat., Gegenwart der Farbe, 1986

BIELEFELD, Kunsthalle Bielefeld, Die Gegenwart der Farbe, 06. Juli - 31. Aug. 1986, hg.v. Erich Franz und Bernd Growe, Texte von: Erich Franz und Bernd Growe, Bielefeld 1986.

Bielefeld, Ausst.kat., Concept Art, 1990

BIELEFELD, Kunsthalle Bielefeld, Concept Art, Minimal, Arte Povera, Land Art, 18. Feb. - 08. April 1990, Texte von: Erich Franz und Werner Lippert, Bielefeld 1990.

Bonn, Ausst.kat.

BONN, Rheinisches Landesmuseum, Bilder ohne Bilder, 08. Dez. 1977 - 08. Jan. 1978, Texte von: Klaus Honnef u.a., Bonn 1977.

Chicago, Ausst.kat.

CHICAGO, Museum of Contemporary Art, White on White. The White Monochrome in the 20th Century, 18. Dez. 1971 - 30. Jan. 1972, Texte von: Robert Pincus-Witten und Stephen S. Prokopoff, Chicago 1971.

Düsseldorf, Ausst.kat., Malewitsch, 1980

DÜSSELDORF, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Kasimir Malewitsch (1878 - 1935) Werke aus sowjetischen Sammlungen, 29. Feb. - 20. April 1980, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Texte von: Jürgen Harten, Jewgeni Kowtun, Larissa Shadowa, Düsseldorf 1980.

Düsseldorf, Ausst.kat., Schwarz, 1981

DÜSSELDORF, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Schwarz, 16. Okt. - 29. Nov. 1981, hg.v. Hannah Weitemeier, Texte von: Antje von Graevenitz, Jürgen Harten, Erwin Heizmann, Wulf Herzogenrath, Angela Schneider, Hannah Weitemeier, Stephan von Wiese, Hildegunde Wöller, Düsseldorf 1981.

Düsseldorf, Ausst.kat., Mack - Piene - Uecker, 1992

DÜSSELDORF, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Heinz Mack - Otto Piene - Günther Uecker, Lichtraum (Hommage à Fontana), 1964, seit 1992 als permanente Installation, Texte von: Hans Albert Peters, Hans Schwier, Stephan v. Wiese, Berlin-Düsseldorf 1992.

Düsseldorf, Ausst.kat., Turrell, 1992

DÜSSELDORF, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, James Turrell. Perceptual Cells, 04. April - 14. Juni 1992, hg.v. Jiri Svestka, Texte von: Alison Sarah Jacwues, Adolf Krischanitz, Raimund Stecker, Jiri Svestka, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1992.

Edinburgh, Ausst.kat., Ryman Paintings, 2006

EDINBURGH, Inverleith House, Royal Botanic Garden Edinburgh, Ryman Paintings and Ryman Exhibitions. Raussmüller Collection, 27. Juli - 08. Okt. 2006, hg.v. Christel Sauer, Texte von: Urs Raussmüller und Christel Sauer, Frauenfeld/Basel 2006.

Edinburgh, Ausst.kat., Ryman, 2006

EDINBURGH, Inverleith House, Royal Botanic Garden Edinburgh, Robert Ryman at Inverleith House, Royal Botanic Garden Edinburgh, Raussmüller Collection, 27. Juli - 08. Okt. 2006, Texte von: Meret Arnold, Ines Goldbach, Paul Nesbitt, Urs Raussmüller, Robert Ryman, Christel Sauer, Frauenfeld/Basel 2006.

Esslingen, Ausst.kat., Nul, 1993

ESSLINGEN-AMSTERDAM, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, und Stedelijk Museum Amsterdam, Nul. Die Wirklichkeit als Kunst fundieren: die niederländische Gruppe Nul 1960-1965. Und heute, 31. Jan. - 21. März 1993, Esslingen, und 04. Juli - 19. Sept. 1993, Amsterdam, hg.v. Renate Damsch-Wiehager, Texte von: Armando, Renate Damsch-

Wiehager, Betty van Garrel, Jan Henderikse, Bernhard Kerber, Henk Peeters, Jan Schoonhoven, Jos Wilbrink, Stuttgart 1993.

Esslingen, Ausst.kat., ZERO, 1997

ESSLINGEN, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, ZERO und Paris. Und heute, 19. Okt. - 14. Dez. 1997 (Musée d'art Moderne et Contemporain, Nizza) und 11. April - 08. Juni 1998 (Esslingen), hg.v. Renate Damsch-Wiehager, Texte von: Bernard Aubertin, Renate Damsch-Wiehager, Martin Engler, Yves Klein, Udo Kultermann, Heinz Mack, Pierre Restany, Willoughby Sharp, Jesus Rafael Soto, Werner Spies, Daniel Spoerri, Jürgen Stöhr, Konrad Tobler, Thomas Wagner, Paul Wember, u.a., Ostfildern und Stuttgart 1997.

Frankfurt a. M., Ausst.kat., Fontana, 1987

FRANKFURT a.M., Galerie Neuendorf, Lucio Fontana. 60 Werke aus den Jahren 1938 bis 1966, 26. Nov. 1987 - 30. Jan. 1988, Texte von: Katharina Hegewisch, Frankfurt a.M.-Wien 1987.

Frankfurt a. M., Ausst.kat., Flavin, 1993

FRANKFURT a.M., Städtische Galerie im Städel, Dan Flavin - Installationen in fluoreszierendem Licht 1989-1993, 25. Feb. - 22. Aug. 1993, Texte von: Beatrice von Bismarck, Dan Flavin, Klaus Gallwitz, Frankfurt a.M.-Wien 1993.

Frankfurt a. M., Ausst.kat., Fontana, 1996

FRANKFURT a.M., Schirn Kunsthalle und Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Lucio Fontana - Retrospektive, 06.Juni - 01.September 1996 (Frankfurt) und 25. Sept. 1996 - 06. Jan. 1997 (Wien), hg.v. Thomas M. Messer, Texte von: Bernard Ceysson, Lucio Fontana, Lóránd Hegyi, Ethel Martínez Sobrado, Thomas M. Messer, Hellmut Seemann, Frankfurt a.M.-Wien 1996.

Frankfurt a. M., Ausst.kat., Klein, 2004

FRANKFURT a.M., Schirn Kunsthalle und Guggenheim Museum Bilbao, Yves Klein, 17. Sept. 2004 - 09. Jan. 2005 (Frankfurt) und 31. Jan. - 02. Mai 2005 (Bilbao), hg.v. Olivier Berggruen, Max Hollein und Ingrid Pfeiffer, Texte von: Nuit Banai, Olivier Berggruen, Palo Bianchi, Max Hollein, Frédéric Migayrou, Carla Orthen, Elena Palumbo-Mosca, Hans Pässler, Ingrid Pfeiffer, Jean-Michel Ribettes, Nicole Rot, Günther Uecker, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 2004.

Frankfurt a. M., Ausst.kat., Nichts, 2006

FRANKFURT a.M., Schirn Kunsthalle, Nichts - Nothing, 12. Juli - 01. Oktober 2006, hg.v. Martina Weinhart und Max Hollein, Texte von: Mieke Bal, Ulrike Gehring, Max Hollein, Martina Weinhart, Frankfurt a.M.-Ostfildern 2006.

Hamburg, Ausst.kat., malerei schwarz - malerei weiß, 1979

HAMBURG, Künstlerhaus, malerei schwarz malerei weiß, 22. Sept. - 12. Okt. 1979, hg.v. Künstlerhaus e.v., Texte von: Albrecht Fabri, Boris Nieslony, Hamburg 1979.

Hamburg, Ausst.kat., 1984 - im toten winkel, 1984

HAMBURG, Kunstverein und Kunsthaus Hamburg, 1984 - im toten winkel, 20. April - 03. Juni 1984, hg.v. Ulrich Bischoff, Texte von: Ulrich Bischoff, Helmut Friedel, Friedrich Heubach, Mauricio Kagel, Bernhard Lypp, u.a., Hamburg 1984.

Hannover, Ausst.kat., Mack - Piene - Uecker, 1965

HANNOVER, Kestner-Gesellschaft Hannover, Mack - Piene - Uecker, 07. Mai - 07. Juni 1965, hg.v.d. Kestner-Gesellschaft Hannover, Katalog 7, Ausstellungsjahr 1964/1965, Texte von: Heinz Mack, Otto Piene, Wieland Schmied, Günther Uecker, Hannover 1965.

Hannover, Ausst.kat., Fontana, 1968

HANNOVER, Kestner-Gesellschaft Hannover, Lucio Fontana, 25. Jan. - 25. Feb. 1968, hg.v.d. Kestner-Gesellschaft Hannover, Katalog 4, Ausstellungsjahr 1967/1968, Texte von: Lucio Fontana, Kurt Leonhard, Jan van der Marck, Wieland Schmied, Hannover 1968.

Heidelberg, Ausst.kat.

HEIDELBERG, Heidelberger Kunstverein, Blau - Farbe der Ferne, 02. März - 13. Mai 1991, hg.v. Hans Gercke, Texte von: Hans Gercke, Harald Küppers, Pierre Restany, Timm Ulrichs, u.a., Heidelberg 1990.

Karlsruhe, Ausst.kat.

KARLSRUHE, ZKM, Lichtkunst aus Kunstlicht, 19. Nov. 2005 - 06. Aug. 2006, hg.v. Peter Weibel und Gregor Jansen, Texte von: Andreas F. Beitin, Thomas Beth, Dietmar Elger, Gregor Jansen, Friedrich Kittler, Günther Leising, Jörn Müller-Quade, Frank Popper, Wolfgang Schivelbusch, Sara Selwood, Peter Sloterdijk, Peter Weibel, Stephan von Wiese, Yvonne Ziegler, Daniela Zyman u.a., Ostfildern 2006.

Kassel, Ausst.kat.

KASSEL, Fridericianum, Rot, Gelb, Blau. Die Primärfarben in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hg.v. Bernhard Bürgi im Auftrag des Kunstmuseums St. Gallen, Texte von: Bernhard Bürgi u.a., Stuttgart 1988.

Köln, Ausst.kat., Flavin, 1973

KÖLN, Kunsthalle und Wallraf-Richartz-Museum, Dan Flavin - Drei Installationen in fluoreszierendem Licht, 09. Nov. 1973 - 06. Jan. 1974, Texte von: Gert von der Osten, Manfred Schneckenburger, Evelyn Weiss, Köln 1973.

Köln, Ausst.kat., Von der Fläche zum Raum, 1974

KÖLN, Galerie Gmurzynska, Von der Fläche zum Raum, Rußland 1916-24, 18. Sept. - Ende Nov. 1974, Texte von: Szymon Bojko, John E. Bowlt, Eugen Kowtun, Miroslav Lamac, Kasimir Malewitsch (Briefe), Köln 1974.

Köln, Ausst.kat., Malewitsch, 1978

KÖLN, Galerie Gmurzynska, Kasimir Malewitsch. Zum 100. Geburtstag, Juni - Juli 1978, Texte von: Szymon Bojko, John E. Bowlt, Donald Karshan, Ewgeni Kowtun, Miroslav Lamac, Anna Leporskaja, Kasimir Malewitsch, Jean-Claude Marcadé, Jiri Padrta, Andrzej Szewczyk, Wassili Rakitin, Köln 1978.

Köln, Ausst.kat., Russische Avantgarde, 1986

KÖLN, Museum Ludwig Köln, Russische Avantgarde, 1910 - 1930, 16. April - 11. Mai 1986, Texte von: Evelyn Weiss, München 1986.

Köln, Ausst.kat., Malewitsch, 1995

KÖLN, Museum Ludwig Köln, Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung, 10. Nov. 1995 - 28. Jan. 1996, hg.v. Evelyn Weiss, Texte von: Jelena Basner, Nikolai Chardschijew, Stephan Diederich, Joseph Kiblicky, Jewgeni Kowtun, Kasimir Malewitsch, Jewgenija Petrowa, Wassili Rakitin, Noemi Smolik, Bella Toporkowa, Evelyn Weiss, Ira Wrubel-Golubkina, Köln 1995.

Krefeld, Ausst.kat., Klein, 1961

KREFELD, Haus Lange, Yves Klein. Monochrome und Feuer, 14. Jan. - 26. Feb. 1961, Texte von: Paul Wember, Krefeld 1961.

Krefeld, Ausst.kat., Im weißen Raum, 1994

KREFELD, Krefelder Kunstmuseen, Museum Haus Esters (Lucio Fontana) und Haus Lange (Yves Klein), Im weißen Raum. Lucio Fontana, Yves Klein, 06. Nov. 1994 - 05. Feb. 1995, hg.v.d. Stadt Krefeld, Texte von: Yves Klein, Barbara Köhler, Gerhard Storck, Krefeld 1994.

Leverkusen, Ausst.kat., Monochrome Malerei, 1960

LEVERKUSEN, Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich, Monochrome Malerei, 18. März - 08. Mai 1960, Texte von: Enrico Castellani, Johannes Geccoli, Raimund Girke, Udo Kultermann, Walter Leblanc, Franco Lo Savio, Piero Manzoni, Herbert Oehm, Otto Piene, Arnulf Rainer, Paul Van Heeydonck, Mark Verstockt, Hans-Peter Vorberg, Köln 1960.

Leverkusen, Ausst.kat., Fontana, 1962

LEVERKUSEN, Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich, Fontana, 12. Jan. - 25. Feb. 1962, Texte von: Lawrence Alloway, Juan-Eduardo Cirlot, Enrico Crispolti, Charles

Damiano, Dan Flavin, Rupprecht Geiger, Udo Kultermann, Kurt Leonhard, Heinz Mack, Paul Oliver, Otto Piene, William Turnbull, Jef Verheyen, Leverkusen 1962.

London, Ausst.kat., Manzoni, 1974

LONDON, Tate Gallery London, Piero Manzoni. Paintings, Reliefs and Objects, 20. März - 15. Mai 1974, hg.v.d. Tate Gallery London (Norman Reid), Texte von: Germano Celant, Piero Manzoni, London 1974.

London, Ausst.kat., Italian Art, 1989

LONDON, Royal Academy of Arts, Italian Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1900 - 1988, 14. Jan. - 09. April 1989, hg.v. Emily Braun, Texte von: Alberto Asor Rosa, Paolo Baldacci, Carlo Bertelli, Emily Braun, Giuliano Briganti, Maurizio Calvesi, Philip V. Cannistraro, Luciano Caramel, Germano Celant, Ester Coen, Enrico Crispolti, Anna Maria Dannigella, Mario De Micheli, Jole De Sanna, u.a., München-London-New York 1989.

London, Ausst.kat., Ryman, 1993

LONDON - NEW YORK, Tate Gallery, London, und Museum of Modern Art, New York, Robert Ryman, 17. Feb. - 25. April 1993 (London) und 22. Sept. 1993 - 04. Jan. 1994 (New York), Texte von: Robert Storr, London 1993.

London, Ausst.kat., Fontana, 1999

LONDON, Hayward Gallery, Lucio Fontana, 14. Okt. 1999 - 09. Jan. 2000, hg.v.d. Hayward Gallery, Texte von: Sarah Whitfield, London 1999.

Mailand, Ausst.kat.

MAILAND, Palazzo Reale, Piero Manzoni, 17. Juni - 07. Sept. 1997, Texte von: Vincenzo Agnetti, Nanni Balestrini, Salvatore Carrubba, Enrico Castellani, Gino di Maggio, Piero Manzoni, Gabriele Mazzotta, Guido Vergani, Uliana Zanetti, Mailand 1997.

Minneapolis, Ausst.kat.

MINNEAPOLIS, Walker Art Center, Minneapolis und University of Texas, Art Museum, Austin und Centro de Artes Visuales, Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires, Lucio Fontana. The Spacial Concept of Art, 06. Jan. - 13. Feb. 1966 (Minneapolis), 27. Feb. - 27. März 1966 (Texas) und 08. Juli - 07. Aug. 1966 (Buenos Aires), hg.v. Walker Art Center, Minneapolis, Texte von: Arman, Jan van der Marck, Otto Piene, Minneapolis 1966.

München, Ausst.kat., Manzoni, 1973

MÜNCHEN - TÜBINGEN, Lenbachhaus, München und Kunsthalle, Tübingen, Piero Manzoni 1933-1963, 17. Okt. - 18. Nov. 1973 (München) und 12. Jan. - 24. Feb. 1974 (Tübingen), Texte von: Germano Celant, München 1973.

München, Ausst.kat., Fontana, 1983

MÜNCHEN, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Staatsgalerie Moderner Kunst, München, und Mathildenhöhe, Darmstadt, Lucio Fontana, 16. Dez. 1983 - 12. Feb. 1984 (München) und 01. April - 27. Mai 1984 (Darmstadt), Texte von: Carla Schulz-Hoffmann, Cornelia Syre, München 1983.

München, Ausst.kat., Russische Avantgarde, 1984

MÜNCHEN, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Russische Avantgarde aus der Sammlung Costakis, 18. Jan. - 12. März 1984, hg.v. Margit Rowell, Texte von: Angelica Zander Rudenstine, München 1984.

München, Ausst.kat., Denk-Bilder, 1991

MÜNCHEN - WUPPERTAL, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München und Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Denk-Bilder. Kunst der Gegenwart 1960-1990, 13. Juli - 08. Sept. 1991 (München) und 06. Okt. - 24. Nov. 1991 (Wuppertal), hg.v. Zdenek Felix, Texte von: Zdenek Felix, Norbert Messler, München 1991.

München, Ausst.kat., Flavin, 1994

MÜNCHEN, Kunstbau Lenbachhaus, Dan Flavin, zur Eröffnung des Kunstbaus Lenbachhaus am 11. April 1994, hg.v. Helmut Friedel, Texte von: Helmut Friedel, Dan Flavin, Uwe Kiessler, Christian Ude, Ulrich Wilmes, München 1994.

München, Ausst.kat., Fontana, 1998

MÜNCHEN, Lenbachhaus, Lucio Fontana. La fine di Dio - Nature - Cubo di luce, 17. Nov. 1998 - 21. Feb. 1999, hg.v. Helmut Friedel und Susanne Gaensheimer, Texte von: Helmut Friedel, Roberto Terrosi, München 1998.

München, Ausst.kat., Ryman, 2000

MÜNCHEN - BONN, Haus der Kunst München und Kunstmuseum Bonn, Robert Ryman, 08. Dez. 2000 - 18. Feb. 2001 (München) und 22. März - 27. Mai 2001 (Bonn), hg.v. Haus der Kunst München und Kunstmuseum Bonn, Texte von: Volker Adolphs, Ariane Epars, Swantje Grundler, Clay Ketter, Urs Rausmüller, Barbara Reise, Dieter Ronte, Christel Sauer, Christoph Schreier, Bernhart Schwenk, Christoph Vitali, Albert Weis, Beat Zoderer, Ostfildern 2000.

München, Ausst.kat., Black Paintings, 2006

MÜNCHEN, Haus der Kunst, Black Paintings, 15. Sept. 2006 - 14. Jan. 2007, hg.v. Stephanie Rosenthal und Haus der Kunst, Texte von: Stephanie Rosenthal, Ostfildern 2006.

New York, Ausst.kat., Ryman, 1972

NEW YORK, The Solomon R. Guggenheim Museum, Robert Ryman, hg.v. Diane Waldman, Texte von: Diane Waldman, New York 1972.

New York, Ausst.kat., Fontana, 1977

NEW YORK, Solomon R. Guggenheim Museum, Lucio Fontana, 1899 - 1968: A Retrospective, hg.v. Solomon R. Guggenheim Museum, Texte von: Erika Billeter, Thomas M. Messer, New York 1977.

New York, Ausst.kat., Ryman, 1988

NEW YORK, Dia Art Foundation, New York City, Chelsea, Robert Ryman, 07. Okt. 1988 - 18. Juni 1989, hg.v. Dia Art Foundation, Texte von: Gary Garrels, Robert Ryman, Charles Wright, New York 1988.

New York, Ausst.kat., Ryman, 1990

NEW YORK, The Pace Gallery, Robert Ryman, New Paintings, 06. April - 10. Mai 1990, Texte von: Yve-Alain Bois, New York 1990.

New York, Ausst.kat., Italian Metamorphosis, 1994

NEW YORK, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Triennale di Milano, Kunstmuseum Wolfsburg, The Italian Metamorphosis, 1943-1968, 07. Okt. 1994 - 22. Jan. 1995 (New York), Feb. - Mai 1995 (Mailand), Mai - Sept. 1995 (Wolfsburg), organized by Germano Celant, Texte von: Pandora Tabatabai Asbaghi, Jennifer Blessing, Andrea Branzi, Gian Piero Brunetta, Germano Celant, Anna Costantini, Dennis Doordan, Umberto Eco, Maurizio Fagioli dell'Arco, Giorgio Galli, Vittorio Gregotti, Thomas Krens, Teresa de Lauretis, Micaela Martega, New York 1994.

New York, Ausst.kat., Flavin, 2004

WASHINGTON D.C. - FORT WORTH - CHICAGO, National Gallery of Art (Washington, D.C.), Modern Art Museum of Fort Worth und Museum of Contemporary Art (Chicago), Dan Flavin. A Retrospective, 03. Okt. 2004 - 09. Jan. 2005 (Washington, D.C.), 25. Feb. - 05. Juni 2005 (Fort Worth) und 01. Juli - 30. Okt. 2005 (Chicago), hg.v. Michael Govan und Tiffany Bell und der Dia Art Foundation, Texte von: Tiffany Bell, Dan Flavin, Michael Govan, Earl A. Powell III, Leonard Riggio, Brydon E. Smith, Phyllis Tuchman, Jeffrey Weiss, New York 2004.

Ottawa, Ausst.kat.

OTTAWA, The National Gallery of Canada, Fluorescent light etc. from Dan Flavin, 13. Sept. - 19. Okt. 1969, hg.v. The National Gallery of Canada, Texte von: Mel Bochner, Dan Flavin, Donald Judd, Brydon E. Smith, Jean Sutherland Boggs, Ottawa 1969.

Paris, Ausst.kat., Fontana, 1989

PARIS, Galerie Karsten Greve, Lucio Fontana, 1989, Texte von: Lucio Fontana, Paris 1989.

Paris, Ausst.kat., Ryman, 1991

PARIS - SCHAFFHAUSEN, Espace d'Art Contemporaine, Paris, und Hallen für neue Kunst, Schaffhausen, Robert Ryman, 1991, Texte von: Urs Raussmüller, Robert Ryman, Christel Sauer, Robert Storr, Schaffhausen 1991.

Rom, Ausst.kat.

ROM, Palazzo delle Esposizioni, Lucio Fontana, 03. April - 22. Juni 1998, hg.v. Enrico Crispolti und Rosella Siligato, Texte von: Guido Ballo, Luca Massimo Barbero, Paolo Campiglio, Enrico Crispolti, Raffaele De Grada, Flaminio Gualdoni, Gillo Dorfles, Lucio Fontana, Alberto Oliverio, Luca Quattrocchi, Rosella Siligato, Paola Tognon, Mailand 1998.

Rosenheim, Ausst.kat.

ROSENHEIM, Städtische Galerie Rosenheim, Zwischen Figur und Körper. Aspekte der italienischen Kunst der Nachkriegszeit, 14. Juli - 03. Sept. 2000, hg.v. Elmar Zorn, Texte von: Giovanna Bonasegale, Giorgio Bonomi, Lorenzo Mango, Dieter Ronte, Elmar Zorn, Rosenheim 2000.

Rottweil, Ausst.kat.

ROTTWEIL, Neubau der Kreissparkasse, 3 x monochrom. Lucio Fontana - Piero Manzoni - Pino Pinelli, 15. Juli - 14. Sept. 2003, hg.v. Giorgio Bonomi und Jürgen Knubben, Texte von: Giorgio Bonomi, Viviana Tessitore, Rottweil 2003.

Udine, Ausst.kat.

UDINE, Galleria Sagittaria, Lucio Fontana: Concetti spaziali 1949-1968, Mai - Juni 1979, hg.v. Luciano Padovese, Texte von: Lucio Fontana, Luciano Padovese, Udine 1979.

Ulm, Ausst.kat.

ULM, Stadthaus, Die Farbe Weiß, 27. April - 22. Juni 2003, hg.v. Max Stemshorn und Klaus Jan Philipp, Texte von: Ursula Baus, Klaus Jan Philipp, Max Stemshorn, Ralph Stern und Richard Meier, Ulm 2003.

Wien, Ausst.kat., Abstrakte Malerei, 1988

WIEN, Galerie nächst St. Stephan, Abstrakte Malerei aus Amerika und Europa. B. Marden, G. Richter, H. Federle, R. Mangold, R. Ryman, 31. Okt. - 23. Dez. 1986, hg.v. Galerie nächst St. Stephan, Rosemarie Schwarzwälder, Wien; Publikation als Folge der Ausstellung "Abstrakte Malerei am Beispiel von drei europäischen und drei amerikanischen Künstlern", Texte von: Bernhard Bürgi, Helmut Federle, Donald Kuspit, Robert Mangold, Brice Marden, Gerhard Richter, Anne Rorimer, Robert Ryman, Rosemarie Schwarzwälder, Robert Storr, Denis Zacharopoulos, Wien 1988.

Wien, Ausst.kat., Bildlicht, 1991

WIEN, Museum des 20. Jahrhunderts, Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität, 03. Mai - 07. Juli 1991, hg.v.d. Wiener Festwochen, Texte von: Wolfgang Drechsler, Vilém Flusser, Christian Meyer, Florian Rötzer, Martina Sitt, Peter Weibel, Hannah Weitemeier, Ulrich Wilmes, Wien 1991.

Wien, Ausst.kat., Rot, 1998

WIEN, Kunstforum Wien, Rot in der russischen Kunst, 03. Sept. - 29. Nov. 1998, hg. v. Ingrid Brugger, Joseph Kiblicky, Jewgenia Petrowa, Klaus Schröder, Texte von: Ingrid Brugger, Elisabeth Heresch, Joseph Kiblicky, Jewgenia Petrowa, Klaus Schröder, u.a., Wien 1998.

Wien, Ausst.kat., Turrell, 1998

WIEN, MAK Wien, James Turrell: the other horizon, 1998 - 1999, hg.v. Peter Noever, MAK, Texte von: Daniel Birnbaum, Georges Didi-Huberman, Michael Rotondi, Paul Virilio, Wien - Ostfildern-Ruit 1998.

Wien, Ausst.kat., Malewitsch, 2001

WIEN, Kunstforum Wien, Kasimir Malewitsch, 05. Sept. - 02. Dez. 2001, hg.v. Ingrid Brugger und Joseph Kiblicky, Texte von: Jelena Basner, Ingrid Brugger, Wolfgang Drechsler, Wladimir Gusev, Joseph Kiblicky, Kasimir Malewitsch, Jewgenija Petrowa, Florian Steininger, St. Petersburg 2001.

Zürich, Ausst.kat., Fontana, 1976

ZÜRICH, Kunsthaus Zürich, Retrospektive: Lucio Fontana: Concetti spaziali, 02. April - 23. März 1976, Texte von: E. Gysling-Billeter, Zürich 1976.

Zürich, Ausst.kat., ZERO, 1979

ZÜRICH, Kunsthaus Zürich, ZERO Bildvorstellungen einer europäischen Avantgarde 1958-1964, 01. Juni - 05. Aug. 1979, hg.v. Ursula Perucchi-Petri, Texte von: Ursula Perucchi-Petri, Hannah Weitemeier-Steckel, Zürich 1979.

Zürich, Ausst.kat., Ryman, 1980

ZÜRICH-DÜSSELDORF, InK. Halle für internationale neue Kunst, Zürich und Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Robert Ryman, 15. Juni - 10. Aug. 1980 (Zürich) und 04. Dez. 1981 - 10. Jan. 1982 (Düsseldorf), Texte von: Urs Rausmüller, Christel Sauer, Zürich 1980.

II. Allgemeine Literatur**Albers**

ALBERS, Josef, Interaction of Color, unabridged text and selected plates, revised edition, New Haven-London 1975³.

Albrecht

ALBRECHT, Hans Joachim, Farbe als Sprache. Robert Delaunay, Josef Albers, Richard-Paul Lohse, Köln 1974.

Allesch

ALLESCH, G. Johannes von, Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben, Psychologische Forschung, Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften, 6, 1925, Berlin 1925.

Andersen, Vol.I, 1968

ANDERSEN, Troels (Hg.), Malevich, Essays on art 1915-1928, Vol.I, Kopenhagen 1968.

Andersen, Vol.II, 1968

ANDERSEN, Troels (Hg.), Malevich, Essays on art 1928 - 1933, Vol.II, Kopenhagen 1968.

Andersen, Vol.III, 1976

ANDERSEN, Troels (Hg.), Malevich, The World as Non-Objectivity, Unpublished writings 1922-25, Vol.III of Essays on Art, Kopenhagen 1976.

Andersen, Vol.IV, 1978

ANDERSEN, Troels (Hg.), Malevich, The Artist, Infinity, Suprematism (Unpublished Writings 1913-1933), Vol.IV of Essays on Art, Kopenhagen 1978.

Andersen 1970

ANDERSEN, Troels, Malevich, Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1970.

Bachmayer

BACHMAYER, Hans Mattäus, Dietmar Kamper und Florian Rötzer (Hg.), Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp, München 1992.

Ballo

BALLO, Guido, Lucio Fontana, Köln-Lindenthal 1971.

Battcock 1973

BATTCOCK, Gregory (Hg.), The New Art, A critical anthology, revised edition, Toronto-Vancouver 1973.

Battcock 1995

BATTCOCK, Gregory (Hg.), Minimal Art. A Critical Anthology, Berkeley-Los Angeles-London 1995².

Bazile

BAZILE, Bernard, Manzoni. I Proprietari_Die Besitzer_Les Propriétaires_The Owners, hg.v. Jean Louis Maubant und Dirk Snauwaert, Villeurbanne 2004.

Becker

BECKER, Peter, Stiftspfarrkirche St. Philippus und Jakobus Altötting, Führer durch Kunst und Geschichte, Nr.02, Altötting 2001.

Bee

BEE, Andreas und Christmut Präger (Hg.), Blau. Kaleidoskop einer Farbe (Gedankendämmerungslängs), im Auftrag des Heidelberger Kunstvereins, erschienen aus Anlaß der Ausstellung "Blau - Farbe der Ferne", Heidelberg 1990.

Behling

BEHLING, Lottlisa, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Köln-Graz 1967².

Berlin

BERLIN, Brent und Paul Kay, Basic Colour Terms. Their Universality and Evolution, Berkeley, California 1969.

Birren

BIRREN, Faber, Schöpferische Farbe, Winterthur 1971.

Bleyl

BLEYL, Matthias, Essentielle Malerei in Deutschland. Wege zur Kunst nach 1945, Nürnberg 1988.

Boehm

BOEHM, Gottfried, und K. Stierle (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994.

Boller

BOLLER, Ernst, Donald Brinkmann und Ernst J. Walter (Hg.), Einführung in die Farbenlehre, Bern 1947.

Bowlit 1988

BOWLIT, John E. (Hg.), Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism 1902 - 1934, New York 1988³.

Bowlit 1993

BOWLIT, John E. und Nicoletta Misler, Twentieth-century Russian and East European painting, London 1993.

Braem

BRAEM, Harald, Die Macht der Farben, München 2001⁴.

Braun

BRAUN, Joseph, Die liturgische Gewandung in Occident und Orient. Nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik, Freiburg i.Br. 1907.

Bruns

BRUNS, Margarete, Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos, Stuttgart 1998².

Buenten

BUENTEN, Gunter, Farbe und Seele. Farben-Erscheinung und Farben-Erleben (Diss.), Bonn 1948.

Bühler

BÜHLER, Karl, Die Erscheinungsweisen der Farben, Jena 1922.

Burkhard

BURKHARD, Ursula, Farbvorstellungen blinder Menschen, Basel-Boston-Berlin 1981.

Burnham

BURNHAM, Jack, Beyond Modern Sculpture, New York 1982.

Buschkiel

BUSCHKIEL, Ludwig, Die deutschen Farben von den Anfängen bis zum Ende des zweiten Kaiserreiches, Weimar 1935.

Caesarius von Heisterbach

CAESARIUS VON HEISTERBACH, Dialogus Miraculorum, Ausg. Stange 1851.

Cage 1984

CAGE, John, Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles, Original von 1976, übers. v. Birger Ollrogge, Berlin 1984.

Cage 1987

CAGE, John, Silence, übersetzt von Ernst Jandl, Frankfurt a.M. 1987.

Castelnuovo

CASTELNUOVO, Enrico, Il ciclo dei Mesi di Torre Aquila a Trento, Trient 1987.

Celant

CELANT, Germano, Piero Manzoni, Catalogo generale, Mailand 1989².

Chinati Foundation

CHINATI FOUNDATION, Marfa, Texas, USA, (Hg.), Light in Architecture and Art: The Work of Dan Flavin, A Symposium Hosted by The Chinati Foundation, Marfa, Texas, May 5 and 6, 2001, Texte von: Tiffany Bell, Kurt W. Forster, Michael Govan, Dave Hickey, Steve Morse, Robert Rosenblum, Brydon E. Smith, Michael Venezia, Marfa, Texas, USA, 2002.

Compton

COMPTON, Susan P., The World Backwards. Russian Futurist Books 1912-16, London 1978.

Cooper

COOPER, Jean C., Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole, übersetzt aus dem Englischen v. Gudrun und Matthias Middell, Wiesbaden 1986.

Crispoliti 1974

CRISPOLTI, Enrico, Lucio Fontana, Werkverzeichnis in 2 Bde., Brüssel 1974.

Crispoliti 1986

CRISPOLTI, Enrico, Fontana, Catalogo generale, 2 Bde., Mailand 1986².

Crone

CRONE, Hans Rainer und David Moos, Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure, London 1991.

Dalichow

DALICHOW, Irene und Mike Booth, Aura-Soma. Heilung durch Farbe, Pflanzen- und Edelsteinenergie, München 2000².

Daniels

DANIELS, Dieter, Duchamp und die anderen, Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1992.

Danto 1984

DANTO, Arthur Coleman, Die Verklärung des Gewöhnlichen: Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt a.M. 1984.

Danto 1996

DANTO, Arthur Coleman, Kunst nach dem Ende der Kunst, München 1996.

De Sanna

DE SANNA, Jole, Lucio Fontana. Materie, Raum, Konzept, italienische Ausgabe von 1993, Klagenfurt 1995.

Diamonstein

DIAMONSTEIN, Barbaralee, Inside New York's Art World, New York 1979.

Dietze

DIETZE, Gerhard, Einführung in die Optik der Atmosphäre, Leipzig 1957.

Dittmann

DITTMANN, Lorenz, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung, Darmstadt 1987.

Doering

DOERING, Oscar, Christliche Symbole. Leitfaden durch die Formen- und Ideenwelt der Sinnbilder in der Christlichen Kunst, Freiburg i.Br. 1940².

Doerner

DOERNER, Max, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, Stuttgart 1989¹⁷.

Douglas 1980

DOUGLAS, Charlotte, Swans of Other Worlds. Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia, Ann Arbor, Michigan, 1980.

Douglas 1994

DOUGLAS, Charlotte, Kazimir Malevich, New York 1994.

Dürbeck

DÜRBECK, Helmuth, Zur Charakteristik der griechischen Farbbezeichnungen (Diss.), Habelts Dissertationsdrucke, Reihe Klassische Philologie, Heft 27, Bonn 1977.

Eaves

EAVES, Arthur Osborne, Die Kräfte der Farben, in: Talisman-Bibliothek, hg. v. Harry Winfield Bondegger, Bd.9, S.1-48, Berlin 1906.

Eberhard

EBERHARD, Lilli, Heilkräfte der Farben. Farben als Heilmittel, Anwendung in der Praxis, München 1987⁷.

Engelhardt

ENGELHARDT, Wolfgang, Planeten, Monde und Kometen, Darmstadt 1990.

Epperlein

EPPERLEIN, Beate, Monochrome Malerei. Zur Unterschiedlichkeit des vermeintlich Ähnlichen, Nürnberg 1997.

Epple

EPPLE, Ernst und Marianne, Farbpsychologische Studie, Frankfurt a.M. 1957.

Fauchereau

FAUCHEREAU, Serge, Malewitsch, Recklinghausen 1993.

Fedjuschin

FEDJUSCHIN, Victor B. (Hg.), Kasimir Malewitsch. Über die neuen Systeme in der Kunst, 1919, Zürich 1988.

Fehr

FEHR, Michael (Hg.), Die Farbe hat mich: Positionen zur nicht-gegenständlichen Malerei, Essen 2000.

Feldman

FELDMAN, Paula und Karsten Schubert (Hg.), it is what it is - writings on Dan Flavin since 1964, New York-London 2004.

Fischer 1994

FISCHER, Ernst Peter, Die Wege der Farben. Von der Physik des Lichts über die Gene ins Gehirn, Konstanz 1994.

Fischer 1999

FISCHER, Ernst Peter, Die Schichten der Farbe. Der Stoff, die Kunst, der Kopf, das Licht, die Norm, das Wort, Edition Farbe, Bd. 3, Konstanz 1999.

Fischer 2000

FISCHER, Ernst Peter und Klaus Stromer (Hg.), Idee Farbe. Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft von Forsius bis Sirius, Texte von: Ernst Peter Fischer, Barbara Diethelm Schmidt, Klaus Stromer, Konstanz 2000.

Flam

FLAM, Jack (Hg.), Robert Smithson. The Collected Writings, Berkeley-Los Angeles-London 1996.

Fontana

FONTANA, Lucio, Lettere di Lucio Fontana a Tullio D'Albisola (1936-1962), Quaderni di Tullio D'Albisola, a cura di Danilo Presotto, Savona 1987.

Forstner 1986

FORSTNER, Dorothea, Die Welt der christlichen Symbole, Innsbruck-Wien 1986⁵.

Forstner 1991

FORSTNER, Dorothea und Renate Becker (Hg.), Neues Lexikon der christlichen Symbole, Innsbruck-Wien 1991.

Fried

FRIED, Erich, Von Bis nach Seit, Gedichte, Frankfurt a.M. 1993.

Friedel

FRIEDEL, Helmut (Hg.), Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Texte von: Barbara Eschenburg, Helmut Friedel, Annegret Hoberg, Susanna Partsch, Ulrich Wilmes, München 1996².

Frieling o.J.

FRIELING, Heinrich, Der Frieling-Test. Ein Schnelltest zur Charakter- und Schicksalsdiagnose, Marquartstein (Oberbayern) o.J.

Frieling 1956

FRIELING, Heinrich und Xaver Auer, Mensch - Farbe - Raum. Angewandte Farbenpsychologie, München 1956².

Frieling 1957

FRIELING, Heinrich, Psychologische Raumgestaltung und Farbdynamik, Göttingen 1957.

Frieling 1968

FRIELING, Heinrich, Das Gesetz der Farbe, Göttingen 1968.

Frieling 1974

FRIELING, Heinrich, Mensch und Farbe, München 1974⁵.

Gage 1997

GAGE, John, Kulturgeschichte der Farbe, Von der Antike bis zur Gegenwart, Ravensburg 1997.

Gage 1999

GAGE, John, Die Sprache der Farben, Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst, Singapore 1999.

Gaßner

GABNER, Hubert und Eckhart Gillen, Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion 1917 bis 1934, Köln 1979.

Gekeler 1988

GEKELER, Hans, Du Monts Handbuch der Farbe: Systematik und Ästhetik, Köln 1988.

Gekeler 2000

GEKELER, Hans, Handbuch der Farbe. Systematik, Ästhetik, Praxis, Köln 2000.

Gericke 1970

GERICKE, Lothar und Klaus Schöne, Das Phänomen Farbe. Zur Geschichte und Theorie ihrer Anwendung, Berlin 1970.

Gericke 1981

GERICKE, Lothar, Farbgestaltung in der Arbeitsumwelt, Berlin 1981.

Gerstner

GERSTNER, Karl, Die Formen der Farben. Über die Wechselwirkung der visuellen Elemente, Frankfurt a.M. 1986.

Glozer

GLOZER, Laszlo (Hg.), Westkunst - Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981.

Gockel

GOCKEL, Bettina, Kunst und Politik der Farbe. Gainsboroughs Porträtmalerei, Berlin 2000.

Goethe, 1890

GOETHE, Johann Wolfgang von, Farbenlehre, Didaktischer Teil, Goethe Gesamtausgabe, hg.v. Sophie v. Sachsen, II., Abt. Bd.I, Weimar 1890.

Goethe, 1953

GOETHE, Johann Wolfgang von, Farbenlehre, Theoretische Schriften, Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften, Tübingen 1953.

Gradwohl

GRADWOHL, Roland, Die Farben im Alten Testament. Eine terminologische Studie, Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft, Nr.83, Berlin 1963.

Gray

GRAY, Camilla, Das große Experiment. Die russische Kunst 1863-1922, Köln 1974.

Gregory

GREGORY, Richard L., Auge und Gehirn. Zur Psychophysiologie des Sehens, München 1966.

Gross

GROSS, Rudolf, Warum die Liebe rot ist. Farbensymbolik im Wandel der Jahrtausende, Düsseldorf-Wien 1981.

Guhl

GUHL, Ernst, Künstlerbriefe der Renaissance, Berlin 1913.

Haarmann

HAARMANN, Harald, Schwarz. Eine kleine Kulturgeschichte, Frankfurt a.M. 2005.

Haerberlein

HAEBERLEIN, Fritz, Grundzüge einer nachantiken Farbenikonographie, Sonderheft aus dem Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte, III.Bd. 1939, Wien 1939.

Haftmann

HAFTMANN, Werner (Hg.), Kasimir Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt (1962), übertragen von Hans von Riesen, Köln 1989.

Haupt

HAUPT, Gottfried, Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Form- und Geistesgeschichte (Diss.), Dresden 1941.

Heimendahl

HEIMENDAHL, Eckart, Licht und Farbe, Ordnung und Funktion der Farbwelt, Berlin 1961.

Heiss

HEISS, Robert und Petra Halder (Hg.), Der Farbpentamentest, unter Mitarbeit von Diether Höger, 2. völlig neubearbeitete Auflage, Bern 1975².

Heller 2000

HELLER, Eva, Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Lieblingsfarben, Farbgestaltung, München 2000.

Heller 2002

HELLER, Eva, Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung, Reinbek bei Hamburg (Sonderausgabe Mai) 2002.

Helmholtz 1867

HELMHOLTZ, Hermann von, Handbuch der physiologischen Optik, Leipzig 1867.

Helmholtz 1868

HELMHOLTZ, Hermann von, Die neueren Fortschritte in der Theorie des Sehens, Leipzig 1868.

Hering

HERING, Ewald, Grundzüge der Lehre vom Lichtsinn, Berlin 1920.

Hess 1980

HESS, Walter (Hg.), Paul Cézanne: Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe, mit einem Essay "Zum Verständnis des Werkes" und einer Biographie, Mittenwald 1980.

Hess 1981

HESS, Walter, Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian (1953), Mittenwald 1981².

Hesse

HESSE, Hermann, Sämtliche Werke, 23 Bde., hg.v. Volker Michels, Bd.10, Die Gedichte, bearb. v. Peter Huber, Frankfurt a.M. 2002.

Hofmann

HOFMANN, Werner, Die Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen, Stuttgart 2003⁴.

Höhn

HÖHN, Reinhardt und Johannes Petermann, Seltsames aus dem Reich der Pflanzen, Luzern 1977.

Hölzel 1933

HÖLZEL, Adolf, Gedanken und Lehren, zusammengestellt mit einer biographischen Einleitung, hg.v. Marie Lemmé, Stuttgart-Berlin 1933.

Hölzel 1998

HÖLZEL, Adolf, Adolf Hölzel 1853-1934, Der Kunsttheoretische Nachlaß, hg.v. der KulturStiftung der Länder und der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1998.

Hughes

HUGHES, Robert, Der Schock der Moderne. Kunst im Jahrhundert des Umbruchs, aus dem Englischen von Dorothee Asendorf, Düsseldorf-Wien 1981.

Huizinga

HUIZINGA, Johan, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesform des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, ins Deutsche übersetzt und hg.v. Kurt Köster, nach der Ausgabe letzter Hand von 1941, Stuttgart 1975.

Imdahl 1988

IMDAHL, Max, Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, München 1988².

Imdahl 1996

IMDAHL, Max, Gesammelte Schriften, 3 Bde., Band I: Zur Kunst der Moderne, hg.v. Angeli Janhsen-Vukićević Frankfurt a.M. 1996.

Itten

ITTEN, Johannes, Kunst der Farbe: Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Weg zur Kunst (Studienausgabe), Ravensburg 1961.

Jacquemin

JACQUEMIN, Frédérique, Histoire du Bleu, Paris 2000.

Jaensch

JAENSCH, E.R. und Mitarbeiter, Über Grundfragen der Farbenpsychologie, zugleich ein Beitrag zur Theorie der Erfahrung, Leipzig 1930.

Jedlicka

JEDLICKA, Gotthard, Macht der Farbe in der Malerei des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1962.

Judd

JUDD, Donald, Complete Writings 1959 - 1975, New York-Halifax 1975.

Kandinsky

KANDINSKY, Wassily, Über das Geistige in der Kunst, mit einer Einführung von Max Bill, Bern-Bümplitz 1963⁷.

Katz 1930

KATZ, David, Der Aufbau der Farbwelt, 2. völlig umgearbeitete Auflage von: Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung (1911), Leipzig 1930².

Katz 1951

KATZ, David und Rosa (Hg.), Handbuch der Psychologie, erweiterte Auflage, Basel 1951².

Kemp 1985

KEMP, Wolfgang (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1985.

Kemp 1996

KEMP, Wolfgang, Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Jahresring 43, Jahrbuch für moderne Kunst, Köln 1996.

Kepes

KEPES, Gyorgy, Sprache des Sehens, hg. von Hans M. Wingler, Mainz 1970.

Kittel

KITTEL, Hans (Hg.), Pigmente. Herstellung, Eigenschaften, Anwendung, Stuttgart 1960³.

Klee 1971

KLEE, Paul, Das bildnerische Denken, Form- und Gestaltungslehre, Bd. I, hg. und bearbeitet von Jürg Spiller, 2 Bde., Basel-Stuttgart 1971³

Klee 1970

KLEE, Paul, Unendliche Naturgeschichte. Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel, verbunden mit Naturstudium, und konstruktive Kompositionswege, Form- und Gestaltungslehre, Bd. II, hg. und bearbeitet v. Jürg Spiller, 2 Bde., Basel-Stuttgart 1970.

Knuf

KNUF, Joachim, Unsere Welt der Farben. Symbole zwischen Natur und Kultur, Köln 1988.

Koch

KOCH, Walter A., Psychologische Farbenlehre. Die sinnlich-sittliche Wirkung der Farben, Halle 1931.

Kouwer

KOUWER, Benjamin Jan, Colors and their Character. A Psychological Study, Den Haag 1949.

Kramer

KRAMER, Hans und Otto Matschoss, Farben in Kultur und Leben, Bayer-Festgabe, Beiträge von Hans Bayer, Susanne Ulrici, Richard Biedrzyński, Heinrich Frieling, Rudolf Sachtleben, Stuttgart 1963.

Kranz

KRANZ, Gisbert, Farbiger Abglanz. Eine Symbolik, Nürnberg 1957.

Küppers 1973

KÜPPERS, Harald, Farbe: Ursprung - Systematik - Anwendung, München 1973²

Küppers 1987

KÜPPERS, Harald, Der Große Küppers-Farbenatlas. Systematische Farbtabelle für den Sieben-Farben-Druck, München 1987.

Kurzrock

KURZROCK, Ruprecht (Hg.), Farbe: Material, Zeichen, Symbol. Forschung und Information, Bd.33, Schriftenreihe der RIAS-Funkuniversität, Berlin 1983.

Ladner

LADNER, Gerhart B., Handbuch der frühchristlichen Symbolik. Gott, Kosmos, Mensch, Stuttgart-Zürich 1992.

Lauffer

LAUFFER, Otto, Farbensymbolik im deutschen Volksbrauch, Hamburg 1948.

Lebel

LEBEL, Robert, Marcel Duchamp, Köln 1972.

Leonardo da Vinci

LEONARDO DA VINCI, Das Buch von der Malerei, hg., übersetzt und erläutert nach dem Codex Vaticanus 1270 v. Heinrich Ludwig, Eitelbergers Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd.XV-XVII, Bd.I-II (Text), Bd.III (Kommentar), Wien 1882.

Lipffert

LIPFFERT, Klementine, Symbol-Fibel. Eine Hilfe zum Betrachten und Deuten mittelalterlicher Bildwerke, 3. erweiterte Auflage, Kassel 1961³.

Lissitzky-Küppers

LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, El Lissitzky - Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers, Dresden 1967.

Löbke

LÖBKE, Matthia, Untitled (Dan Flavin), Untersuchungen zum Werk in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin (Diss.), Wiesbaden 1999.

Lonzi

LONZI, Carla, Selbstbildnis - Autoritratto. Zur Situation der italienischen Kunst um 1967, Texte von: Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Mario Nigro, Pino Pascali, Giulio Paolini, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, Cy Twombly, Bern-Berlin 2000.

Loos

LOOS, Adolf, Sämtliche Schriften ("Ornament und Verbrechen", 1908), in zwei Bänden, Band 1, Wien-München 1962.

Lurker 1973

LURKER, Manfred, Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole, München 1973.

Lurker 1990

LURKER, Manfred (Hg.), Die Botschaft der Symbole in Mythen, Kulturen und Religionen, München 1990.

Lüscher 1969

LÜSCHER, Max, Psychologie der Farben, Basel 1969¹⁰.

Lüscher 1989

LÜSCHER, Max, Die Lüscher Farben. Zur Persönlichkeitsbeurteilung und Konfliktlösung (1949), München 1989.

Malewitsch, Non-Objective World, 1959

MALEWITSCH, Kasimir, The Non-Objective World, übersetzt v. Howard Dearstyne, Vorwort von L. Hilbersheimer, Chicago 1959.

Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt, 1922/1962

MALEWITSCH, Kasimir, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt, hg.v. Werner Haftmann, übertragen von Hans von Riesen, Köln 1962.

Malewitsch, Suprematismus - 34 Zeichnungen, 1920/1974

MALEWITSCH, Kasimir, Suprematismus - 34 Zeichnungen (1920), Faksimiledruck, Lausanne-Tübingen 1974.

Malewitsch, Bauhausbuch, 1927/1980

MALEWITSCH, Kasimir, Die gegenstandslose Welt. Neue Bauhausbücher, Bd.11, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1927, Mainz-Berlin 1980.

Marcadé

MARCADÉ, Jean Claude, Malévitch, Paris 1990.

Matisse

MATISSE, Henri, Farbe und Gleichnis. Gesammelte Schriften, übertragen von Sonja Marjasch, Frankfurt a.M.-Hamburg 1960.

Matthaei

MATTHAEI, Rupprecht, Goethes Farbenlehre, ausgewählt und erläutert von Rupprecht Matthaei, Ravensburg 1971.

Maulpoix

MAULPOIX, Jean-Michel, Une Histoire de Bleu, Paris 1992.

Mayer

MAYER, Karl, Die Bedeutung der weißen Farbe im Kultus der Griechen und Römer (Diss.), Freiburg i. Br. 1927.

Melville

MELVILLE, Herman, Moby Dick or the Whale (1851), New York (Modern Library) 1992.

Mink

MINK, Janis, Marcel Duchamp, 1887-1968, Kunst als Gegenkunst, Köln 2001.

Muller

MULLER, Priscilla E., Goya's Black Paintings. Truth and Reason in Light and Liberty, New York 1984.

Nakov 1973

NAKOV, Andrei B., Tatlin's Dream. Russian Suprematist and Constructivist Art, Ausst.kat., London 1973.

Nakov 1975

NAKOV, Andrei B., Malewitsch - Schriften, Paris 1975.

Nakov 1977

NAKOV, Andrei B., The Suprematist Straight Line. Malevich, Suetin, Chashnik, Lissitzky, Ausst.kat., London 1977.

Nakov 1984

NAKOV, Andrei B., Russische Avantgarde, Genf 1984.

Nakov 2000

NAKOV, Andrei B., Kasimir Malewitsch, catalogue raisonné, Paris 2002.

Néret

NÉRET, Gilles, Kasimir Malewitsch 1978 - 1935 und der Suprematismus, Köln 2003.

Newton

NEWTON, Isaac, New Theory about Light and Colors (1671/72), München 1967.

Nipperdey

NIPPERDEY, Thomas, Deutsche Geschichte, 1866 - 1918, Bd.I, Arbeitswelt und Bürgergeist, München 1990.

Oettl

OETTL, Barbara, Schwere Kunst nach Maß. Betrachterfunktionen bei ausgewählten Blei- und Stahlskulpturen im Werk von Richard Serra, Theorie der Gegenwartskunst, Bd.14, Münster 2000.

Ostwald

OSTWALD, Wilhelm, Beiträge zur Farbenlehre, Erstes bis Fünftes Stück, Leipzig 1915.

Pastoureau

PASTOUREAU, Michel, Blue. The History of a Color, Princeton-Oxford, New Jersey, USA, 2001.

Pawlik 1969

PAWLIK, Johannes, Theorie der Farbe. Eine Einführung in begriffliche Gebiete der ästhetischen Farbenlehre, Köln 1969.

Pawlik 1981

PAWLIK, Johannes, Praxis der Farbe. Bildnerische Gestaltung, Köln 1981.

Pawlik 1983

PAWLIK, Johannes (Hg.), Goethe. Farbenlehre, Textauswahl mit einer Einführung und neuen Farbtafeln, Köln 1983⁴.

Paz

PAZ, Octavio, Nackte Erscheinung, Frankfurt a.M. 1991.

Ploss

PLOSS, Emil Ernst, Ein Buch von alten Farben. Technologie der Textilfarben im Mittelalter mit einem Ausblick auf die festen Farben, München 1973³.

Pochat

POCHAT, Götz und Brigitte Wagner (Hg.), Schwarz - Sein oder Nicht-Sein?, Kolloquium, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, Bd. 28, Graz 2004.

Portmann

PORTMANN, Adolf und Rudolf Ritsema (Hg.), Die Welt der Farben. Eranos Jahrbuch 1972, Band 41, Leiden 1974.

Raab

RAAB, Erich, Bildkomplexität, Farbe und ästhetischer Eindruck, Graz 1976.

Radke

RADKE, Gerhard, Die Bedeutung der weißen und schwarzen Farbe in Kult und Brauch der Griechen und Römer (Diss.), Jena 1936.

Railing

RAILING, Patricia, On Suprematism - 34 Drawings. A little handbook of Suprematism, Forest Row, East Sussex, England, 1990.

Ranke-Graves

RANKE-GRAVES, Robert von, Die Weiße Göttin. Sprache des Mythos, deutsche Übersetzung von Thomas Linqvist und Lorenz Wilkens, Berlin 1981.

Raphael

RAPHAEL, Max, Die Farbe Schwarz - Frans Hals, Goya, Van Dyck, Rembrandt, Raffael, Ingres, hg.v. Klaus Binder, Frankfurt a.M.-Paris 1984.

Reisenwedel-Terhorst

REISENWEDEL-TERHORST, Gabriele, Eine Untersuchung zum Phänomen alltäglicher Dinge in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Joseph Beuys, Andy Warhol, Dan Flavin, Marburg 1999.

Reiter

REITER, Gerhard, Die griechischen Bezeichnungen der Farben Weiß, Grau und Braun (Diss.), Innsbruck 1962.

Renner

RENNER, Paul, Ordnung und Harmonie der Farben. Eine Farbenlehre für Künstler und Handwerker, Ravensburg 1964².

Reza

REZA, Yasmina, Kunst, Theaterstück, Lengwil am Bodensee, Schweiz, 1996.

Riedel

RIEDEL, Ingrid, Formen. Kreis, Kreuz, Dreieck, Quadrat, Spirale, Stuttgart 1985.

Riese

RIESE, Hans-Peter, Kasimir Malewitsch, Hamburg 1999.

Röhrich

RÖHRICH, Lutz, Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, CD-Rom, Darmstadt 2001.

Rosenberg

ROSENBERG, Harold, The De-definition of Art, New York 1973.

Runge, 1840/1841

RUNGE, Philipp Otto und Daniel Runge, hinterlassene Schriften, hg.v. seinem Bruder Daniel Runge, Bd. I u. II, Hamburg 1840/1841.

Runge, 1810

RUNGE, Philipp Otto, Farben-Kugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zu einander und ihrer vollständigen Affinität, mit angehängtem Versuch einer Ableitung der Harmonie in den Zusammenstellungen der Farben. Von Philipp Otto Runge, Maler, Hamburg 1810.

Runge, 1999

RUNGE, Philipp Otto, Farbenkugel. Konstruktion des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zueinander und ihrer vollständigen Affinität, mit Notizen zur Farbe und dem Briefwechsel mit Goethe, Köln 1999.

Sarabjanow

SARABJANOW, A. Dmitri (Hg.), Malewitsch - Künstler und Theoretiker, Texte von: Jewgenia Petrowa, Joop M. Joosten, Irina Wakar, Charlotte Douglas, Jewgeni Kowtun, Dmitri Sarabjanow, Irina Karassik, Kasimir Malewitsch, Weingarten 1991.

Sargent

SARGENT, Walter, The enjoyment and use of colors, New York 1923.

Schiegl

SCHIEGL, Heinz, Color-Therapie. Heilung durch Farbenkraft, Wirksame Selbstbehandlung bei vielen Beschwerden, Freiburg i.Br. 1986³.

Schindler

SCHINDLER, Paula, Über den farbigen Ausdruck von Gefühlen (Diss.), Wien 1949.

Schmidt 1982

SCHMIDT, Heinrich und Margarethe, Die vergessene Bildsprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik, München 1982².

Schmidt 1999

SCHMIDT, Werner, Die Biophysik des Farbensehens, Konstanz 1999.

Schneede

SCHNEEDE, Uwe M. (Hg.), Künstlerschriften der 20er Jahre, Köln 1979.

Schöne

SCHÖNE, Wolfgang, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954.

Schopenhauer

SCHOPENHAUER, Arthur, Über das Sehen und die Farben, Leipzig 1816.

Schuth

SCHUTH, Dietmar, Die Farbe Blau, Münster 1995.

Schwarzwälder

SCHWARZWÄLDER, Rosemarie, Abstract painting of America and Europe: Brice Marden, Gerhard Richter, Helmut Federle, Robert Mangold, Robert Ryman, Klagenfurt 1988.

Sedlmayr 1948

SEDLMAYR, Hans, Der Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom für die Zeit, Salzburg 1948.

Sedlmayr 1979

SEDLMAYR, Hans, Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen, Mittenwald 1979².

Seuffert

SEUFFERT, Georg, Farbnamenlexikon, Göttingen-Frankfurt a.M.-Berlin 1955.

Shadowa

SHADOWA, Larissa A., Kasimir Malewitsch und sein Kreis. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930, München 1982.

Simmen 1990

SIMMEN, Jeannot, Vertigo. Schwindel der modernen Kunst, München 1990.

Simmen 1998

SIMMEN, Jeannot, Kasimir Malewitsch. Das schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne, Frankfurt a.M. 1998.

Simmons

SIMMONS, William Sherwin, Kasimir Malevich's Black Square and the Genesis of Suprematism 1907-1915, New York-London 1981.

Spahn

SPAHN, Barbara, Piero Manzoni (1933-1963). Seine Herausforderung der Grenze von Kunst und Leben, Beiträge zur Kunstwissenschaft, Band 75, München 1999.

Stachelhaus

STACHELHAUS, Heiner, Kasimir Malewitsch. Ein tragischer Konflikt, Düsseldorf 1989.

Stauffer

STAUFFER, Serge (Hg.), Marcel Duchamp, Interviews und Statements, gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer, Ostfildern-Ruit 1992.

Steiner

STEINER, Rudolf, Das Wesen der Farben, Vorträge über Kunst (1921), Dornach, Schweiz, 1980³.

Steinmüller

STEINMÜLLER, Gerd, Die suprematistischen Bilder von Kasimir Malewitsch: Malerei über Malerei (Diss.), Köln 1991.

Strauss

STRAUSS, Ernst, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, Kunstwissenschaftliche Studien, Band XLVII, München 1972.

Stromer 1997

STROMER, Klaus (Hg.), Runges Farben Heute, Texte von: Klaus Stromer, Jörg Traeger, Konstanz 1997.

Stromer 2002

STROMER, Klaus (Hg.), Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft, Texte von: Narciso Silvestrini, Ernst Peter Fischer, erweiterte Ausgabe von: FISCHER 2000, Köln 2002².

Teuber

TEUBER, Dirk, George Segal. Wege zur Körperüberformung (Diss.), Frankfurt a.M. 1987.

Tomkins

TOMKINS, Calvin, Off the Wall, Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time, New York 1980.

Traeger 1975

TRAEGER, Jörg, Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog, München 1975.

Traeger 2000

TRAEGER, Jörg, Goya. Die Kunst der Freiheit, München 2000.

Traeger 2004

TRAEGER, Jörg, Kopfüber. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, München 2004.

Tuchman

TUCHMAN, Maurice und Judi Freeman (Hg.), Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890 - 1985, Texte von: Carel Blotkamp, Flip Bool, John E. Bowl, Charlotte Douglas, Charles C. Eldredge, Robert Galbreath, Linda Dalrymple Henderson, Rose-Carol Washton Long, Konrad Oberhuber, Sixten Ringbom, W. Jackson Rushing, Harriet Watts, Robert P. Welsh, Stuttgart 1988.

Tupitsyn

TUPITSYN, Margarita, Malevich and Film, Texte von: Margarita Tupitsyn, Kazimir Malevich, Victor Tupitsyn, New Haven-London 2002.

Urban

URBAN, Peter (Hg.), Daniil Charms. Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924 - 1940, aus dem Russischen übersetzt und hg.v. Peter Urban, Berlin 1992.

Van der Marck

VAN DER MARCK, Jan, George Segal, New York 1979².

Vogt

VOGT, Hans-Heinrich, Farben und ihre Geschichte. Von der Höhlenmalerei zur Farbchemie, Stuttgart 1973.

Vollmar

VOLLMAR, Klausbernd, Weiß - zwischen Unschuld und Wollust, www.kbvollmar.de/weissl.htm vom 19. Januar 2004, 2000.

Wagner

WAGNER, Christoph, Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels, Berlin 1999.

Wegmann

WEGMANN, Susanne, Auf dem Weg zum Himmel. Das Fegefeuer in der deutschen Kunst des Mittelalters, Köln 2003.

Wehlte

WEHLTE, Kurt, Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg 1967.

Weintraub

WEINTRAUB, Stanley, Whistler. A Biography, New York 2001².

Weischet

WEISCHET, Wolfgang, Einführung in die Allgemeine Klimatologie. Physikalische und meteorologische Grundlagen, Stuttgart 1991⁵.

Weiss

WEISS, Jeffrey (Hg.), Dan Flavin. New Light, Texte von: Briony Fer, Hal Foster, Jeremy Gilbert-Rolfe, Alex Potts, Anne M. Wagner und Jeffrey Weiss, New Haven-London 2006.

Weitemeier

WEITEMEIER, Hannah, Yves Klein. 1928-1962. International Klein Blue, Köln 1994.

Westheider

WESTHEIDER, Ortrud, Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns, Berlin 2000.

Westheim

WESTHEIM, Paul (Hg.), Künstlerbekenntnisse. Briefe / Tagebuchblätter / Betrachtungen heutiger Künstler, Berlin 1923.

Wilhelmi

WILHELMI, Christoph, Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1980.

Wittgenstein

WITTGENSTEIN, Ludwig, Bemerkungen über die Farbe (1950/51), hg.v. G.E.M. Ascombe, Frankfurt a.M. 1990⁴.

Wölfflin

WÖLFFLIN, Heinrich, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, Basel-Stuttgart 1948¹¹.

Wyss

WYSS, Beat, Der Wille zur Kunst, Köln 1996.

Zilinsky

ZILINSKY, Bodo, Russische Avantgarde, 1907 - 1921, Vom Primitivismus zum Konstruktivismus, Bonn 1983.

Zwimpfer

ZWIMPFER, Moritz, Farbe - Licht, Sehen, Empfinden. Eine elementare Farbenlehre in Bildern, Bern-Stuttgart 1985.

III. Zeitschriften- und Zeitungsartikel

Asmus, Art.

ASMUS, Dieter, Leuchten von innen. Über das elastische Gelb, in: Kunstzeitung, Nr.103, März, 2005, S.14.

Bachmann, Art.

BACHMANN, Dieter, Mutmaßungen über den Umfang einer Farbe, in: du - Die Zeitschrift der Kultur, Nr.12, Dezember, 1989, S.13-15.

Baker, Art.

BAKER, Kenneth, A Note on Dan Flavin, in: Artforum (New York), Nr.5 (Januar), 10, 1972, S.38-40.

Benz, Art.

BENZ, Ernst, Die Farbe im Erlebnisbereich der christlichen Vision, in: Eranos-Jahrbuch, 41, 1972, S.265-325.

Bercken, Art.

BERCKEN, Erich von den, Über einige Grundprobleme der Geschichte des Kolorismus in der Malerei, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1928, S.311-326.

Bitter, Art.

BITTER, Anke, Ein Blau, das jeden Rahmen sprengt, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 257, Mittwoch, 08. Nov. 2000, S.20.

Blum, Art.

BLUM, Peter, It's not a case of painting white paintings. Interview mit Robert Ryman, in: Du, 8, 1980, S.68-69.

Bochner, Art.

BOCHNER, Mel, Serial Art, Systems, Solipsism, in: Gregory Battcock (Hg.), Minimal Art. A Critical Anthology, Berkeley-Los Angeles-London 1995, S.92-102.

Bois, Art.

BOIS, Yve-Alain, Ryman's Tact, in: October, no.19, Winter, Cambridge, Mass., 1981, S.93-104.

Brittnacher, Art.

BRITTNACHER, Hans Richard, Vampire und Höllenfürsten, in: du - Zeitschrift für Kultur, 751, Nr.10, November, 2004, S.24-29.

Christoffel, Art.

CHRISTOFFEL, Hans und E. Grossmann, Farbensymbolik, in: Imago, 12, H.2/3, 1926, S.305-320.

Clark, Art.

CLARK, Timothy James, Feuer frei für Gummiküsse. Warum Malewitsch sich mit seiner Theorie des Films nicht durchsetzen konnte. Auszüge aus einem Essay, in: Die Zeit, Donnerstag, 04. Sept. 2003, S.B5.

Compton, Art.

COMPTON, Susan, Malevich and the Fourth Dimension, in: Studio International, 187, 1974, S.190-195.

Crone, Art.

CRONE, Hans Rainer und David Moos, Subjectivity in the Time: Kasimir Malevich, in: Artforum, 27, Heft 8, 1989, S.119-125.

De Duve, Art.

DE DUVE, Thierry, The Monochrome and the Blank Canvas, in: Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964, hg.v. Serge Guilbaut, Cambridge, Mass., 1990, S.244-310.

Diamonstein, Art.

DIAMONSTEIN, Barbaralee, Robert Ryman, Interview, in: Inside New York's Art World, New York, 1979, S.330-340.

Domingo, Art.

DOMINGO, Willis, Robert Ryman, in: Arts Magazine, 5 (März), vol.45, 1971, S.17-19.

du

DU, Die Zeitschrift der Kultur, Weiss, in: du - Die Zeitschrift der Kultur, 586, Nr.12, Dezember, 1989.

du

DU, Zeitschrift für Kultur, Rot wie Blut. Von den Strömungen des Lebens, in: du - Zeitschrift für Kultur, 751, Nr.10, November, 2004.

Fiedler, Art.

FIEDLER, Kurt, Das Schwarz/Weiß-Problem, in: "Licht und Farbe", Neue psychologische Studien, hg. v. Felix Krueger und August Kirschmann, II, München, 1926, S.343-409.

Flavin, Art. Sommer 1965

FLAVIN, Dan, The Artists Say, in: Art Voices (New York), Nr. 3 (Sommer), 4, 1965, S.72.

Flavin, Art. Dezember 1965

FLAVIN, Dan, ... in daylight or cool white. An autographical sketch, in: Artforum (Los Angeles), Nr.4 (Dezember), 4, 1965, S.21-24.

Flavin, Art. Dezember 1966

FLAVIN, Dan, some remarks ... excerpts from a spleenish journal., in: Artforum (Los Angeles), Nr.4 (Dezember), 4, 1966, S.27-29.

Flavin, Art. Dezember 1967

FLAVIN, Dan, some other comments ... more pages from a spleenish journal, in: Artforum (New York), Nr.4 (Dezember), 6, 1967, S.20-25.

Flavin, Art. April 1969

FLAVIN, Dan, Several more remarks ..., in: Studio International (London), Nr.910 (April), 177, 1969, S.173-175.

Flavin, Art. Oktober 1969

FLAVIN, Dan und Brydon E. Smith, fluorescent light, etc. from Dan Flavin: a supplement, in: Artscanada (Toronto), Nr.5 (Oktober), 26, 1969, S.14-19.

Gibson, Art.

GIBSON, Michael, The Strange Case of the Fluorescent Tube, in: Art International (Paris), Nr.1 (Herbst), 1987, S.105-110.

Grimes, Art.

GRIMES, Nancy, White Magic, in: The Art News, No.6, vol.85 (Sommer), 1986, S.87-92.

Hafif, Art.

HAFIF, Marcia, Getting on with painting, in: Art in America, no.4, vol.69 (April), 1981, S.132-139.

Hollenstein, Art.

HOLLENSTEIN, Roman, Die magisch weißen Bilder von Robert Ryman, in: du - die Zeitschrift der Kultur, Nr.12, Dezember, 1989, S.24-33.

Honnef, Art.

HONNEF, Klaus, Bloß nichts Buntel!, in: Kunstzeitung, Nr.101, Januar, 2005, S.12.

Imdahl, Art.

IMDAHL, Georg, Gott in der weißen Zelle, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 04. Jan. 2001, Nr.3, S.47.

Ingold, Art. 1979

INGOLD, Felix Philip, Kunst und Ökonomie. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevich, in: Wiener Slavistischer Almanach, 4, 1979, S.153-193.

Ingold, Art. 1989

INGOLD, Felix Philip, Weiß sein ..., in: du - die Zeitschrift der Kultur, Nr.12, Dezember, 1989, S.35-41.

Judd, Art. März 1964

JUDD, Donald, Black, White and Gray (Nationwide Reports: Hartford), Arts Magazine, March 1964, S.36-38, in: Complete Writings 1959 - 1975, New York-Halifax, 1975, S.117-119.

Judd, Art. April 1964

JUDD, Donald, (Review: Kaymar Gallery) "In the Galleries", Arts Magazine, April 1964, Dan Flavin, in: Complete Writings 1959 - 1975, New York-Halifax, 1975, S.124-125.

Judd, Art., März 1970

JUDD, Donald, Aspects of Flavin's Work, in: Art and Artists, März, Bd.4, 1970, S.48-49.

Kalina, Art.

KALINA, Richard, In Another Light, in: Art in America (New York), Nr.6 (Juni), 84, 1996, S.68-73.

Kerber, Art.

KERBER, Bernhard, Bild und Raum - Zur Auflösung einer Gattung, in: Städtelsches Jahrbuch, hg.v. Klaus Gallwitz und Herbert Beck, Neue Folge, Bd.8, 1981, S.324-345.

Kowtun, Art.

KOWTUN, Jewgeni, Der Anfang des Suprematismus, in: Kasimir Malewitsch: Künstler und Theoretiker, Weingarten, 1991, S.104ff.

Kultermann, Art.

KULTERMANN, Udo, Die Sprache des Schweigens. Über das Symbolmilieu der Farbe Weiß, in: Quadrum, No.20, Brüssel, 1966, S.7-30.

Kuspit, Art.

KUSPIT, Donald B., Red Desert & Arctic Dreams, in: Art in America, no.3 (März), vol.77, 1989, S.120-125.

Leisberg, Art.

LEISBERG, A., Neue Tendenzen, in: Das Kunstwerk, April/Mai, 10 bis 11, 1961, S.3-34.

Leonhard, Art. 1961/62

LEONHARD, Kurt, Lucio Fontana, in: Das Kunstwerk, 1-2, XV, 1961/1962, S.14-25.

Leonhard, Art. Dezember 1989

LEONHARD, Kurt, Die "Weißen Nächte" von E.M. Cioran, in: du - die Zeitschrift der Kultur, Nr.12, Dezember, 1989, S.64-68.

LeWitt, Art.

LEWITT, Sol, Der Kubus (1966), in: Stemmrich, Gregor (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden 1998², S.185.

Licht, Art.

LICHT, Ira, Dan Flavin, in: Artscanada (Toronto), Dezember, vol.XXV, 1968, S.62-64.

Lippard, Art. Januar/Februar 1967

LIPPARD, Lucy R., The Silent Art, in: Art in America, no.1, 55 (Januar-Februar), 1967, S.58-63.

Lippard, Art. Juli/August 1967

LIPPARD, Lucy R., Homage to the Square, in: Art in America, Juli-August, vol.LV, 1967, S.50-57.

McEvelley, Art.

McEVILLEY, Thomas, Absence made visible, in: Artforum, no.10 (Sommer), vol.30, 1992, S.92-96.

Meinhardt, Art.

MEINHARDT, Johannes, Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, in: Kunstforum International, August - Oktober, Bd. 131, 1995, S.202-246.

Morris, Art.

MORRIS, Lynda, Piero Manzoni - Achromes, at the Royal College of Art Gallery, London, 5.-16. Nov, in: Studio International (London), Nr.961 (Dezember), vol.186, 1973, S.247-248.

Nagai, Art.

NAGAI, Shigeki, Wo steht "The White Girl"? Picture Window, in: "Bedeutung in den Bildern", Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag, hg.v. Karl Möseneder und Gosbert Schüssler, Regensburger Kulturleben, Bd.1, Regensburg 2002, S.221-230.

Negelein, Art.

NEGELEIN, J.v., Die volkstümliche Bedeutung der weißen Farbe, in: Zeitschrift für Ethnologie, XXXIII, 1901, S.53-65.

Nemeczek, Art.

NEMECZEK, Alfred, Es begann mit einem Quadrat, in: art, 1, Januar, 2003, S.10-19.

Nowak, Art.

NOWAK, Elke, Schnee und Eis in Kalaallisut, in: du - die Zeitschrift der Kultur, Nr.12, Dezember, 1989, S.74.

Oldenburg, Art.

OLDENBURG, Claes und Emmett Williams (Hg.), "I am for an art ..." by Claes Oldenburg, in: Store Days, Documents from the Store (1961) and Ray Gun Theater (1962), selected by Claes Oldenburg and Emmett Williams; reprinted in Ellen H. Johnson (Hg.), American Artists on Art: From 1940 to 1980, New York 1982, S.97-102.

O'Doherty, Art.

O'DOHERTY, Brian, The Eye and the Spectator, in: Artforum, April, 1976, S.26-34.

Oliva, Art.

OLIVA, Achille Bonito, Robert Ryman interviewed, in: Domus, 519 (Februar), 1973, S.49-50.

Pincus-Witten, Art.

PINCUS-WITTEN, Robert, Ryman, Marden, Manzoni: theory, sensibility, meditation, in: Artforum (New York), no.10 (Juni), vol.10, 1972, S.50-53.

Plagens, Art.

PLAGENS, Peter, Rays of hope, particles of doubt, in: Artforum (New York), Nr.10 (Juni), 11, 1973, S.32-35.

Planck, Art.

PLANCK, Max, Das Wesen des Lichtes (1919), in: Vorträge und Erinnerungen, Darmstadt 1965, S.112-124.

Poirier, Art.

POIRIER, Maurice und Jane Neol, The '60s in Abstract: 13 statements and an essay, in: Art in America, no.9 (Oktober), vol.71, 1983, S.122-137.

Ratcliff, Art.

RATCLIFF, Carter, Mostly monochrome, in: Art in America, no.4 (April), vol.69, 1981, S.111-131.

Reinhardt, Art.

REINHARDT, Ad, Zwölf Regeln für eine neue Akademie, in: Laszlo Glozer (Hg.), Westkunst - Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981, S.209-210.

Richter, Art.

RICHTER, Peter, Zehntausend Tänzer vor Seerosen. Die Kunst strahlt, die Gäste trinken, und die Zukunft kommt erst noch: Die Eröffnungsparty des MoMA in New York, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr.47, 21. Nov. 2004, S.27.

Ruhrberg, Art.

RUHRBERG, Bettina, Piero Manzoni. Kunst als Spur der Existenz, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1996, S.3.

Ryue, Art.

RYUE, Hisang, Ein Gespräch über das I Ging, in: Europe Report, 38, 2002, S.11-15.

Sandback, Art.

SANDBACK, Amy Baker, Art on location, in: Artforum, no.3 (November), vol.24, 1985, S.4-5.

Sharp, Art.

SHARP, Willoughby, Luminism and Kineticism, in: Gregory Battcock (Hg.), Minimal Art. A Critical Anthology, Berkeley-Los Angeles-London 1995², S.317-358.

Silk, Art.

SILK, Gerald, Myths and Meanings in Manzoni's Merda d'Artista, in: Art Journal, Nr.3 (Herbst), vol.52, 1993, S.65-75.

Smithson, Art.

SMITHSON, Robert, Some Void Thoughts on Museums, in: Jack Flam (Hg.), Robert Smithson, The Collected Writings, Berkeley, California, 1996, S.41-42.

Spear, Art.

SPEAR, Athena Tacha, Sculptured Light, in: Art International, Christmas, vol.XI, 1967, S.29-49.

Storr, Art.

STORR, Robert, Robert Ryman: Making Distinctions, in: Art in America, no.6 (Juni), vol.74, 1986, S.92-97.

Traeger, Art. 1972

Traeger, Jörg, Duchamp, Malewitsch und die Tradition des Bildes, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, XVII/1, 1972, S.131-138.

Traeger, Art. Februar 2005

TRAEGER, Jörg, Sog der Sehnsucht. Über das mystische Blau, in: Kunstzeitung, Nr.102, Februar, 2005, S.12.

Trefzer, Art.

TREFZER, Rudolf, "Strahlend Weiß". Zur Geschichte der Sauberkeit, in: du - die Zeitschrift der Kultur, Nr.12, Dezember, 1989, S.86-103.

Trini, Art.

TRINI, Tommaso, The Last Interview with Lucio Fontana, 19. Juli 1968, in: Studio International, November, 1972, S.164.

Tuchman, Art.

TUCHMAN, Phyllis, An Interview with Robert Ryman, in: Artforum, no.9 (Mai), vol.9, 1971, S.46-53.

Van der Marck, Art.

VAN DER MARCK, Jan, Piero Manzoni: An Exemplary Life, in: Art in America, Mai/Juni, 1973, S.74-81.

Wember, Art.

WEMBER, Paul, Von der Ein-Stimmung der Farbe bis zur Einfarbigkeit. Gedanken zur Monochromie der 50er und 60er Jahre, in: Pantheon, 32, 1974, S.162-165.

Weskott, Art.

WESKOTT, Hanne, Die unbunte Farbe Weiß, in: Die Zeit, 18. Januar 2001, Nr.4, 2001, S.38.

Wilson, Art.

WILSON, William S., Dan Flavin: Fiat Lux, in: Art News (New York), Nr.9 (Januar), 68, 1970, S.48-51.

IV. Nachschlagewerke

Apokryphe Evangelien

APOKRYPHE EVANGELIEN, aus Nag Hammadi, vollständige Texte, neu formuliert und komm. von Konrad Dietzfelbinger, Andechs 1988.

Deutsches Wörterbuch, 1976

DEUTSCHES WÖRTERBUCH, Paul Hermann (1897), 7. durchgesehene Auflage, Tübingen 1976⁷.

Deutsches Wörterbuch, 1984

DEUTSCHES WÖRTERBUCH, Wilhelm und Jakob Grimm, Nachdruck der Erstausgabe Leipzig 1860ff, München 1984.

Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache

ETYMOLOGISCHES WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE, Friedrich Kluge, Berlin-New York 1975²¹.

Etymologisches Wörterbuch des Deutschen

ETYMOLOGISCHES WÖRTERBUCH DES DEUTSCHEN, Wolfgang Pfeifer, Berlin 1989.
Grimm

GRIMM, Jacob und Wilhelm, Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1860.

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens

HANDWÖRTERBUCH DES DEUTSCHEN ABERGLAUBENS, hg.v. Hanns Bächtold-Stäubli, unter Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer, Neudruck der Ausgabe Berlin-Leipzig 1927, Berlin-New York 1987.

Handwörterbücher zur Deutschen Volkskunde

HANDWÖRTERBÜCHER ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, hg.v. Verband Deutscher Vereine für Volkskunde, Abteilung I, Aberglaube, Band IX, Berlin 1938/1941.

Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts

HANDBUCH DER SYMBOLE IN DER BILDENDEN KUNST DES 20. JAHRHUNDERTS, Christoph Wilhelmi, Frankfurt a.M.-Berlin 1980.

Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten

LEXIKON DER SPRICHWÖRTLICHEN REDENSARTEN, Lutz Röhrich, Freiburg 1977.

Liturgisches Handlexikon

LITURGISCHES HANDLEXIKON, Joseph Braun, Regensburg 1922.

Lübbes Enzyklopädie der Archäologie

LÜBBES ENZYKLOPÄDIE DER ARCHÄOLOGIE, hg.v. Glyn Daniel, Hg.d. deutschen Ausgabe Joachim Rehork, Bergisch Gladbach 1980.

Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche

REALENCYKLOPÄDIE FÜR PROTESTANTISCHE THEOLOGIE UND KIRCHE, D. Albert Hauck, Leipzig 1898³.

Reallexikon zu deutschen Kunstgeschichte

REALLEXIKON ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE, hg. von Otto Schmitt, Bd. 6-7, München 1973-81.

Taschenlexikon der Farben

TASCHENLEXIKON DER FARBEN, A. Kornerup und J.H. Wanscher, Zürich-Göttingen 1963.

Trübners deutsches Wörterbuch

TRÜBNER'S DEUTSCHES WÖRTERBUCH, Berlin 1956.

Webster's Third New International Dictionary of the English Language

WEBSTER'S THIRD NEW INTERNATIONAL DICTIONARY OF THE ENGLISH LANGUAGE, hg.v. Philip Babcock Gove u.a., Köln 1961³.

Wörterbuch der deutschen Sprache

WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE, Joachim Heinrich Campe, Nachdruck der Ausgabe Braunschweig 1811, Hildesheim-New York 1970.

Wörterbuch der deutschen Volkskunde

WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN VOLKSKUNDE, begründet v. Oswald A. Erich und Richard Beitzl, Stuttgart 1974³.

Summary

Works of art in the 20th century are often regarded as the emperor's new clothes. The fact is not only that there hardly remains any figurative content to be discovered in the works, but also that modernist museum walls themselves at times remain undraped and naked. Especially in the case of white monochrome painting the observer often cannot help but entertain some doubt as to the seriousness of the artist's venture. Quiet worlds of baffling bareness offer themselves to the observer without revealing any contents or message, at least on first sight. Even if one comes to an agreement that these works of art are wonderful to be looked at, there still remains the difficulty of the absent object, the empty canvas, the deliberate blank space. The observer experiences a pause, as Hollein puts it, which he has to allow himself to get involved with, since it is also a moment of concentrated reflection, of focus and silence, which stands in stark contrast to the sensory overload of everyday modern life.¹

For a comprehension of these visual worlds it is not enough to merely get involved with and enjoy the stillness. In addition to what he sees with his eyes, the viewer is required to deal with information that goes beyond his very perception. That information may be the knowledge of the artist's oeuvre as a whole, an insight in his work environment or the artistic climate in which his works are being created. In the case of white monochrome artworks the decisive piece of insight may not least come from one's conventional knowledge of the symbolic meaning of this specific color. It must be considered whether the artist makes deliberate use of the symbolic identification of the color white, or whether it is the observer who readily applies his knowledge of the conventional values and meanings connoted with white.

It is the goal of this dissertation on the color white to find answers to these various questions. An analysis of the phenomenological properties, as well as the iconological and psychological levels of meaning of the color white provides a set of results which is then being verified by its application to the case studies on five artists who have all worked white in white. It is noteworthy that in none of the case studies the color white loses any of its conventional symbolism or forfeits its characteristic physical qualities. Despite the lack of a figurative representation in the selected works, the traditional attributes of white are in most cases either

¹ Hollein, Max, preface, in: FRANKFURT a.M. (exhibition catalogue), Schirn Kunsthalle, Nichts – Nothing, 12. July – 01. Oct. 2006, ed. Martina Weinhart and Max Hollein, texts: Mieke Bal, Ulrike Gehring, Max Hollein, Martina Weinhart, Frankfurt a.M. 2006, p.5-7, here p.5.

apparent or the artist deliberately challenges or contradicts these attributes. In either case it is necessary to depart from a mutual point of reference in order to give way to the respective orientation. Even without any objects or themes that could be perceived by way of their representational depiction in the work of art, these white monochromes succeed in addressing religious, social, moralistic and cultural motifs. It is the specific character of the white pigment and the daylight being reflected by this non-color, which plays a crucial role in the process. Any disruption in the monochrome of the white surface becomes apparent, and any interference of the artist – be it the conscious inclusion of the lights, be it the varying and differently applied material -, becomes immediately evident. The chaos caused by “color unleashed”, as predicted by Sedlmayr, fails to occur.²

There is a further aspect which the artists and their respective approaches have in common. Besides the use of the traditional knowledge connected with the color white, a knowledge that is widely accepted and empirically proven, the artists seek a further sensitization of the viewer. Intellectual comprehension and emotional cognition goes hand in hand, subject matter and sensation become one. It is fairly common to apply both perception and cognition in the process of observing a piece of art. The fact, however, that both concepts are at work when perceiving monochrome white works of art, is often neglected. Only a few years after Kandisky had anticipated the color white to be full of possibilities, it was Malevich who pursued this groundbreaking path in a thitherto most radical way. Ever since then many artists followed, resolved to realize Kandisky’s thesis of white being a silence which can suddenly be understood.³

This dissertation is based on the consideration that the examination of a single color requires more than purely art historical means of analysis. Hence this study consists of two sections, each entertaining different methodological criteria of analysis. The initial research on the phenomenon and the levels of meaning of the color white is followed by case studies of five artists whose works are examined in terms of the phenomenon and meaning of white. While the case studies follow the conventional monographic approach of art historic analysis, the previous theoretical section uses criteria of analysis that may in parts seem unusual as they lead to questions not necessarily asked in the field of art history. It is important for this study

² SEDLMAYR, Hans, *Der Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom für die Zeit*, Salzburg 1948, p.110.

³ KANDINSKY, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, with an introduction by Max Bill, Bern-Bümplitz 1963⁷, p.96.

to introduce white as a physical phenomenon and as a signifier by incorporating cognitive as well as connoted knowledge of white. The resulting combination of the phenomenon, its specific terminology, the iconological attributes and psychological effects of the color white is a sufficient vantage point for further analysis that is finally concerned with the actual implications of white for artists and consumers of art.

As this approach may challenge some conventions of art historic research, it bears several significant advantages that are especially important in the interdisciplinary field of color studies: the theoretic research which reaches beyond the realm of art history offers a valuable basis for the understanding of art. The artworks that are examined in this dissertation are discussed on the basis of the results of the first section and hence on a level that would otherwise be neglected. Even if the artist and the beholder may draw from different aspects of these results, both views are based on the same value system: the connoted knowledge and understanding of the color white.

The major task of the art historian is both to listen to the artist as well as to examine his work very closely. This examination not only requires the conscious process of looking at the artwork, but also to collect relevant information and theoretical background knowledge. The goal of this study was to address both of these tasks.

Copyright:

© Archiv Piero Manzoni, Mailand: 34, 35

© Fondazione Lucio Fontana, Mailand: 13, 26

© Helmut Hetzer

© Ugo Mulas

DIGITAL IMAGE © Musuem of Modern Art, New York / Photo Scala, Florence: Cover, 1

© Solomon R. Guggenheim Museum, New York: 49

© Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München: 12, 63, 66, 67, 68

© VG-Bild

Abbildungsnachweis:

BERLIN, Ausst.kat., Malewitsch, 2003: 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9; CELANT: 28, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 39, 40, 41, 42, 43; EDINBURGH, Ausst.kat., Ryman, 2006: 51; FRANKFURT a.M., Ausst.kat., Fontana, 1996: 15, 16, 24, 26; HETZER: 66, 68; KARLSRUHE, Ausst.kat.: 27; KÖLN, Ausst.kat., Malewitsch, 1995: 3; LONDON, Ausst.kat., Fontana, 1999: 11, 13, 14, 20, 21, 23, 25; MÜNCHEN, Ausst.kat., Flavin, 1994: 63, 67; MÜNCHEN, Ausst.kat., Fontana, 1998: 10; MÜNCHEN, Ausst.kat., Ryman, 2000: 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58; NEW YORK, Ausst.kat., Italian Metamorphosis, 1994: 38; NEW YORK, Ausst.kat., Flavin, 2004: 59, 60, 61, 62, 64; RIESE: 2; ROM, Ausst.kat.: 17, 18, 19; ROTTWEIL, Ausst.kat.: 22, 34, 35, 36.

Abbildungsverzeichnis

- (1) **Malewitsch**, Kasimir, *Suprematistische Komposition: Weiß auf Weiß*, 1918, Öl/L, New York, MoMA.
- (2) **Malewitsch**, Kasimir, Bilder von Malewitsch auf der Ausstellung „0.10“. Unter der Saaldecke über Eck aufgehängt das *Schwarze Quadrat*, Petrograd, 1915, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum.
- (3) **Malewitsch**, Kasimir, *Suprematismus. Weibliche Figur*, 1928/32, Öl/L, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum.
- (4) **Malewitsch**, Kasimir, *Schwarzes suprematistisches Quadrat (Schwarzes Quadrat auf weißem Grund)*, Öl/L, 79,6 x 79,5 cm, 1914-1915, aus dem Museum für künstlerische Kultur (MChK, russ.), Moskau, Tretjakow-Galerie.
- (5) **Malewitsch**, Kasimir, *Suprematismus (Konstruktion in Auflösung)*, 1918, Öl/L, Amsterdam, Stedelijk Museum.
- (6) **Malewitsch**, Kasimir, *Suprematistisches Gemälde (Weiße Ebenen in Auflösung)*, 1917-18, Öl/L, Amsterdam, Stedelijk Museum.
- (7) **Malewitsch**, Kasimir, *Suprematismus (Weißes suprematistisches Kreuz)*, 1920-21, Öl/L, Amsterdam, Stedelijk Museum.
- (8) Kasimir **Malewitsch** auf dem Totenbett, Fotografie, 1935.
- (9) **Malewitsch**, Kasimir, Totenwache an Malewitschs Sarg in Leningrad, Mai 1935, Fotografie.
- (10) **Fontana**, Lucio, *Concetto Spaziale - La fine di Dio*, 1963, Öl/L, Privatsammlung.
- (11) **Fontana**, Lucio, *Ambiente Spaziale*, 1953, XXXI. Mailänder Messe, Deckenbeleuchtung im Sidercomit Papillon, Messegelände Mailand.
- (12) **Fontana**, Lucio, *Cubo di Luce (struttura luminosa)*, 1959/60, 80 Neonstäbe auf Metallkonstruktion, 160 x 160 x 160 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.
- (13) **Fontana**, Lucio, *Concetto Spaziale*, 1949, Papier auf unbehandelter Leinwand, Mailand, Fondazione Lucio Fontana.
- (14) **Fontana**, Lucio, *Concetto Spaziale*, 1951, naturbelassene Leinwand, Rom, Privatsammlung.
- (15) **Fontana**, Lucio, *Concetto Spziale. Attesa*, 1960, Wasserfarbe auf Leinwand, Eindhoven, Van Abbemuseum.
- (16) **Fontana**, Lucio, *Concetti Spaziale. Attese*, 1964, Zementit auf Leinwand, Turin, Civica Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea.

- (17) **Fontana**, Lucio, *Weißer Raum zur 33. Biennale*, Venedig, 1966, Entwurfskizze, São Paulo, Galleria la Scaletta.
- (18) **Fontana**, Lucio, Detail des *Weißes Raumes zur 33. Biennale*, Venedig, 1966, Architekt: Carlo Scarpa, zerstört.
- (19) **Fontana**, Lucio, Blick in den *Weißes Raum zur 33. Biennale* durch ovale Türöffnung, Venedig, 1966, Architekt: Carlo Scarpa, zerstört.
- (20) **Fontana**, Lucio, *Concetto Spaziale*, 1949, Photographie von 1952.
- (21) **Fontana**, Lucio, *Concetto Spaziale. Attese*, 1959, Wasserfarbe auf Leinwand, Privatsammlung.
- (22) **Fontana**, Lucio, *Concetto Spaziale. Attese*, 1965, Wasserfarbe auf Leinwand, Schwendi, Sammlung Friedrich Weishaupt.
- (23) **Fontana**, Lucio, *Concetto Spaziale (Serie der Olii)*, 1967, Öl/L, Mailand, Privatsammlung.
- (24) **Mulas**, Ugo, Lucio Fontana vor der Ausführung eines Schnittes (*Taglio*), 1964, Photographie.
- (25) **Fontana**, Lucio, Rückseite eines *Concetto Spaziale. Attese*, ca. 1963, Privatsammlung.
- (26) **Fontana**, Lucio, *Concetto Spaziale. Attesa*, 1964-65, Wasserfarbe auf Leinwand, Mailand, Fondazione Lucio Fontana.
- (27) **Uecker**, Günther, *Lichtschlitz (Lichtlinie)*, 1974, Leinwand, Leuchtstofflampe, Holz, Privatbesitz.
- (28) **Manzoni**, Piero, *Scultura nello spazio*, 1960, Ball und Luftkompressor, zerstört.
- (29) **Manzoni**, Piero, *Scultura nello spazio*, 1960, Ball und Luftkompressor, zerstört.
- (30) **Manzoni**, Piero, Projekt für ein *Placentarium*, Skizzen, 1961, zerstört.
- (31) **Manzoni**, Piero, Projekt für ein *Placentarium*, Modell, 1961, zerstört.
- (32) **Manzoni**, Piero, *Achrome*, 1961/1962, Eier in Acrylharz gegossen, Herning Kunstmuseum, Dänemark, Sammlung Damgaard.
- (33) **Manzoni**, Piero *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte*, 1960.
- (34) **Manzoni**, Piero, *Achrome*, 1958-59, Kaolin und gefaltete Leinwand, Mailand, Archiv Piero Manzoni.
- (35) **Manzoni**, Piero, *Achrome*, ca. 1960, Wattequadrate, Mailand, Archiv Piero Manzoni.
- (36) **Manzoni**, Piero, *Achrome*, 1961, Fiberglas, Mailand, Sammlung Sgaramella.

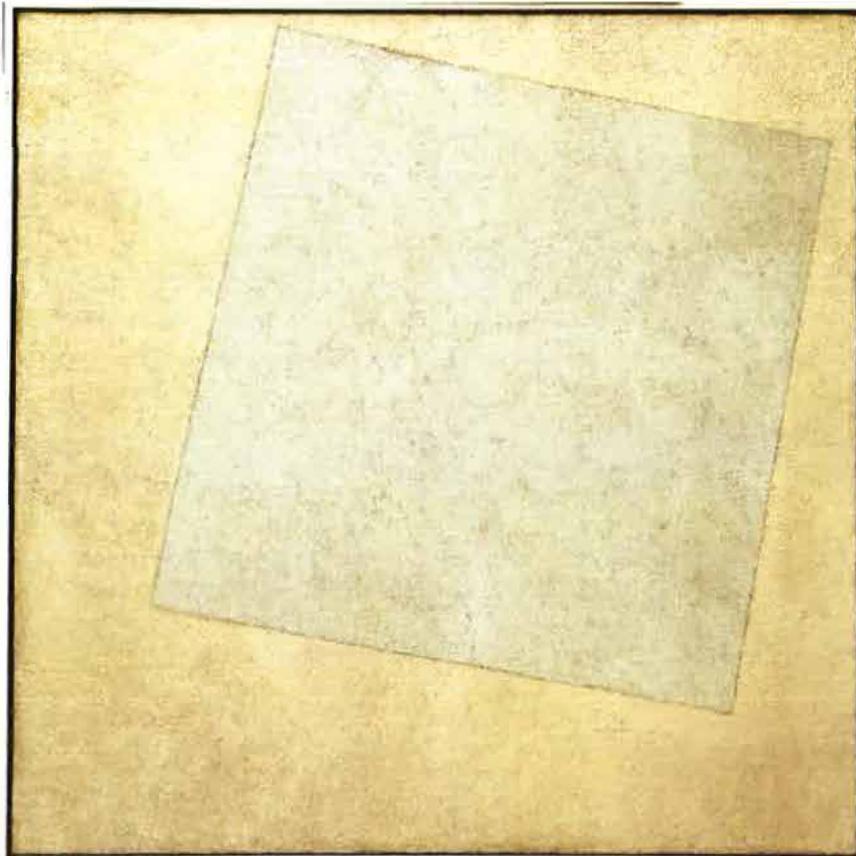
- (37) **Manzoni**, Piero, *Achrome*, 1961-62, plastifizierte Brötchen, Tonerde, Mailand, Sammlung Malabarba.
- (38) **Manzoni**, Piero, *Achrome*, 1961, Hasenfell, Herning Kunstmuseum, Dänemark.
- (39) **Manzoni**, Piero, *Achrome*, 1961, Glasfiber, Mailand, Sammlung Malabarba.
- (40) **Manzoni**, Piero, *Fiato d'artista*, 1960, leerer Ballon unter Glaszylinder, Turin, Sammlung Piva.
- (41) **Manzoni** in seiner Toilette mit einer Konserve der *Merda d'artista*, Fotografie, Mai 1961.
- (42) **Manzoni**, Piero, Ei mit Manzonis Fingerabdruck 07, 1960, Ei und Holzkiste, Mailand, Privatsammlung.
- (43) **Manzoni**, Piero, Ei mit Manzonis Fingerabdruck, 1960, Ei und Metallbehälter, Mailand, Sammlung Cenobio-Visualità.
- (44)¹ **Ryman**, Robert, *Ohne Titel*, 1962, Ölfarbe, Bleistift und pigmentierte Leingrundierung (Gesso-Grundierung) auf roher ungespannter Leinwand, Besitz des Künstlers.
- (45) **Ryman**, Robert, *Ohne Titel*, ca. 1965-66, Ölfarbe (Winsor White) auf aufgespanntem, mit Leim präparierten Leinen, Privatsammlung.
- (46) **Ryman**, Robert, *Ohne Titel*, 1966, Ölfarbe (Winsor White) auf aufgespanntem, mit Leim präparierten Leinen, Privatsammlung.
- (47) **Ryman**, Robert, *Resource*, 1984, Polymer-Acrylfarbe auf Glasfasergewebe mit Stahl, Frauenfeld / Basel, Sammlung Raussmüller.
- (48) **Ryman**, Robert, *Versions XI*, 1991, Ölfarbe und Bleistift auf Fiberglas mit Wachspapier, Privatsammlung.
- (49) **Ryman**, Robert, *Classico XX*, 1968, Acrylfarbe auf handgeschöpftem Classico-Papier, 20 Teile, New York, Solomon R. Guggenheim Museum.
- (50) **Ryman**, Robert, *Adelphi*, 1967, Ölfarbe auf ungespannter Leinwand mit Heftklammern, Wachspapier und Klebeband, Frankfurt a.M., Museum für Moderne Kunst.
- (51) **Ryman**, Robert, *Untitled, Standard (varnished)*, 1967, Email auf kaltgewalztem Stahl, Frauenfeld / Basel, Sammlung Raussmüller.

¹ Eine Abbildung der Arbeiten Rymans kann niemals das Original ersetzen: „Rymans Bilder sind in so hohem Maße durch ihre malerische Qualitäten, die weiße Farbe und das Zusammenwirken mit Raum und Licht bestimmt, daß jede Form ihrer Wiedergabe nur dokumentarischen Wert haben kann.“, in: Raussmüller, Urs, Vorwort, in: PARIS (Ausst.kat.), Ryman, 1991, S.8-9, hier S.9. Was in der Studie zu Ryman gesagt wird, kann deshalb nur zum Teil in den hier versammelten Abbildungen nachweisbar sein.

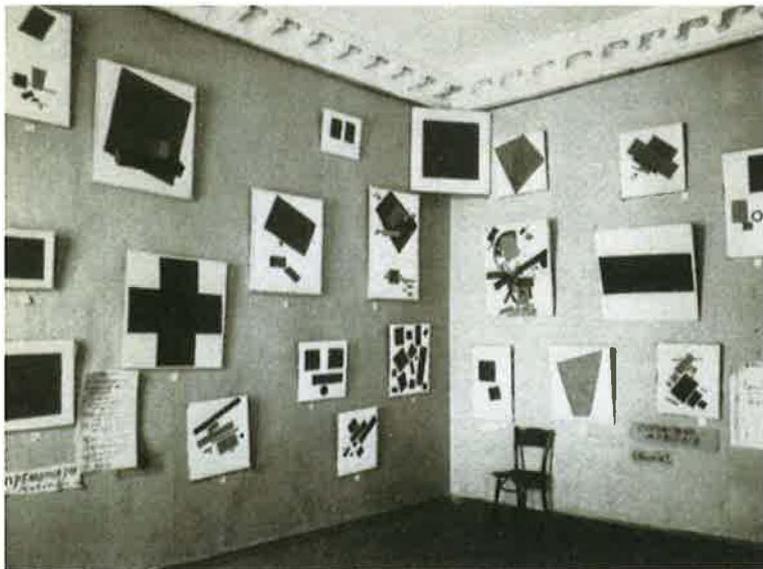
- (52) **Ryman, Robert**, *Catalyst I*, 1985, Impervo-Emailfarbe auf Aluminium, Privatsammlung.
- (53) **Ryman, Robert**, *Pair Navigation*, 1984, Ölfarbe auf Fiberglas mit Stahl und Aluminium, Privatsammlung.
- (54) **Ryman, Robert**, *Surface Veil*, 1970, Ölfarbe auf Fiberglas, Privatsammlung.
- (55) **Ryman, Robert**, *Mayco*, 1966, Ölfarbe auf gespannter Leinwand, Sammlung Daros, Schweiz.
- (56) **Ryman, Robert**, *Administrator*, 1985, Lascaux-Acrylfarbe auf Lumasite, Privatsammlung.
- (57) **Ryman, Robert**, *Untitled*, 1960, Ölfarbe auf Baumwoll-Leinwand, Privatsammlung.
- (58) **Ryman, Robert**, *Express*, 1985, Öl und Enamelac auf Fiberglas mit schwarzen, achteckigen Edelstahlschrauben und Hängern, Schaffhausen, Hallen für Neue Kunst.
- (59) **Flavin, Dan**, *icon IV (the pure land) (to David John Flavin [1933-1962])*, 1962-69, Formica und Leuchtstoffröhre (Tageslicht), Ottawa, The National Gallery of Canada.
- (60) **Flavin, Dan**, *daylight and cool white (to Sol LeWitt)*, 1964, fluoreszierende Leuchtstoffröhren in Tageslichtweiß und kühlem Weiß.
- (61) **Flavin, Dan**, *untitled (for Robert Ryman)*, 1996, fluoreszierendes Licht in warmem Weiß und Tageslichtweiß, Corvallis, Oregon, Miller Meigs Collection.
- (62) **Flavin, Dan**, *untitled (to Dorothy and Roy Lichtenstein on not seeing anyone in the room)*, 1968, Ansicht der Installation in der Dwan Gallery, New York, 1968.
- (63) **Flavin, Dan**, *untitled (for Ksenia)*, 1994, grüne, blaue, gelbe und rote fluoreszierende Leuchtstoffröhren, Ansicht der Installation im Kunstbau der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, 1994.
- (64) **Flavin, Dan**, *untitled (for Ad Reinhardt) 2d*, 1990, blaues und ultraviolettes fluoreszierendes Licht, Besitzer unbekannt.
- (65) **Flavin, Dan**, *untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)*, 1973, grünes fluoreszierendes Licht, je nach Örtlichkeit unterschiedliche Zahl an Modulen zu je 122 x 122 cm, Sammlung Stephen Flavin.
- (66) **Flavin, Dan**, *untitled (to Ksenia)*, 1994, grüne, blaue, gelbe und pinkfarbene fluoreszierende Leuchtstoffröhren, Ansicht der Installation im Kunstbau der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, 1994.
- (67) **Flavin, Dan**, *untitled (to Ksenia)*, 1994, grüne, blaue, gelbe und pinkfarbene fluoreszierende Leuchtstoffröhren, Seitenansicht der Rampe im Kunstbau der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, 1994.
- (68) **Flavin, Dan**, *untitled (to Ksenia)*, 1994, grüne, blaue, gelbe und pinkfarbene

fluoreszierende Leuchtstoffröhren, Kunstbau der Städtischen Galerie im Lenbachhaus,
München, 1994.

Abbildungen



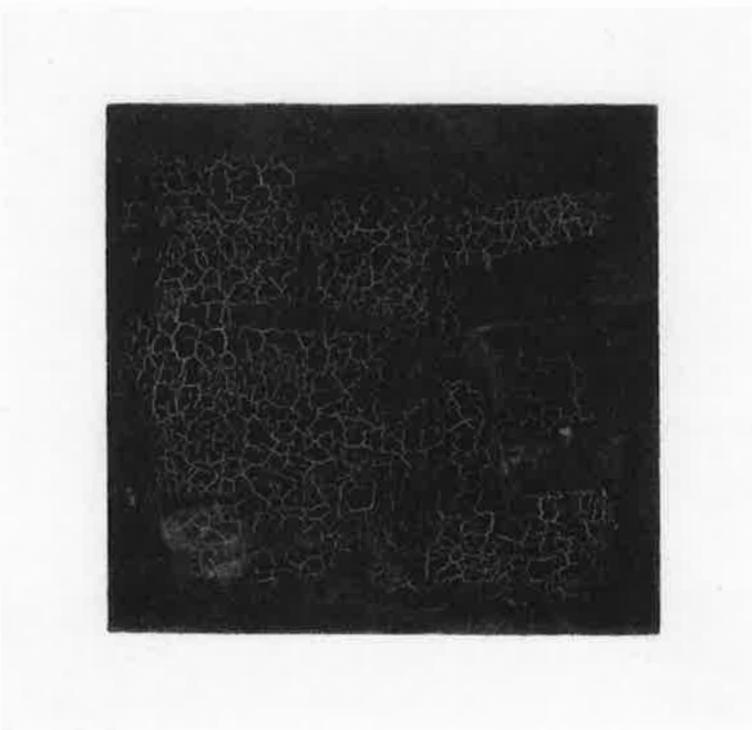
- (1) **Malewitsch**, Kasimir, *Suprematistische Komposition: Weiß auf Weiß*, 1918, Öl/L, New York, MoMA.



- (2) **Malewitsch**, Kasimir, Bilder von Malewitsch auf der Ausstellung „0.10“. Unter der Saaldecke über Eck aufgehängt das *Schwarze Quadrat*, Petrograd, 1915, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum.



(3) **Malewitsch**, Kasimir, *Suprematismus. Weibliche Figur*, 1928/32, Öl/L, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum.



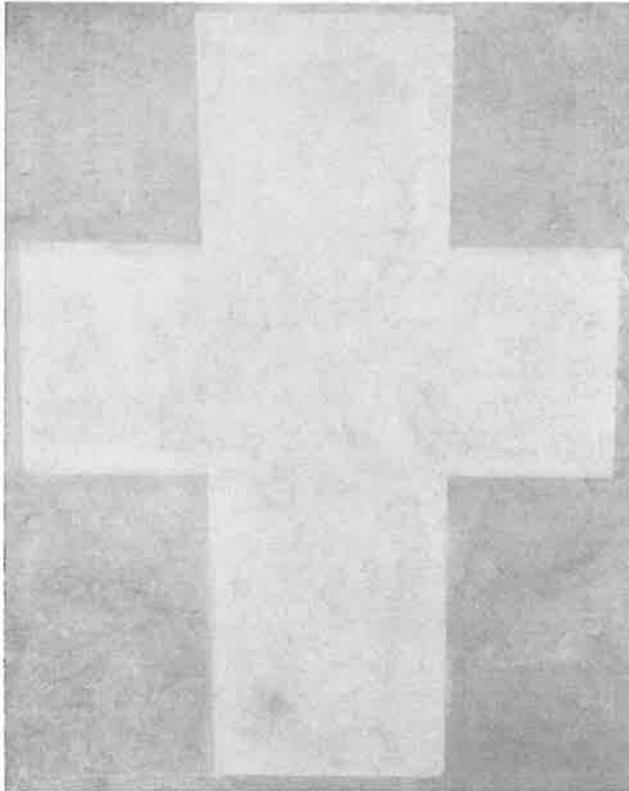
(4) **Malewitsch**, Kasimir, *Schwarzes suprematistisches Quadrat (Schwarzes Quadrat auf weißem Grund)*, Öl/L, 79,6 x 79,5 cm, 1914-1915, aus dem Museum für künstlerische Kultur (MChK, russ.), Moskau, Tretjakow-Galerie.



(5) **Malewitsch**, Kasimir, *Suprematismus (Konstruktion in Auflösung)*, 1918, Öl/L, Amsterdam, Stedelijk Museum.



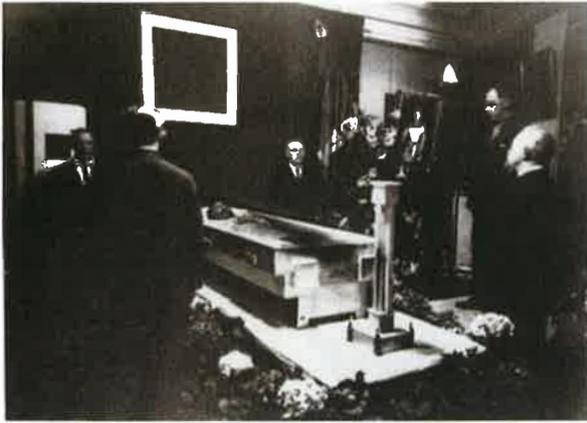
(6) **Malewitsch**, Kasimir, *Suprematistisches Gemälde (Weiße Ebenen in Auflösung)*, 1917-18, Öl/L, Amsterdam, Stedelijk Museum.



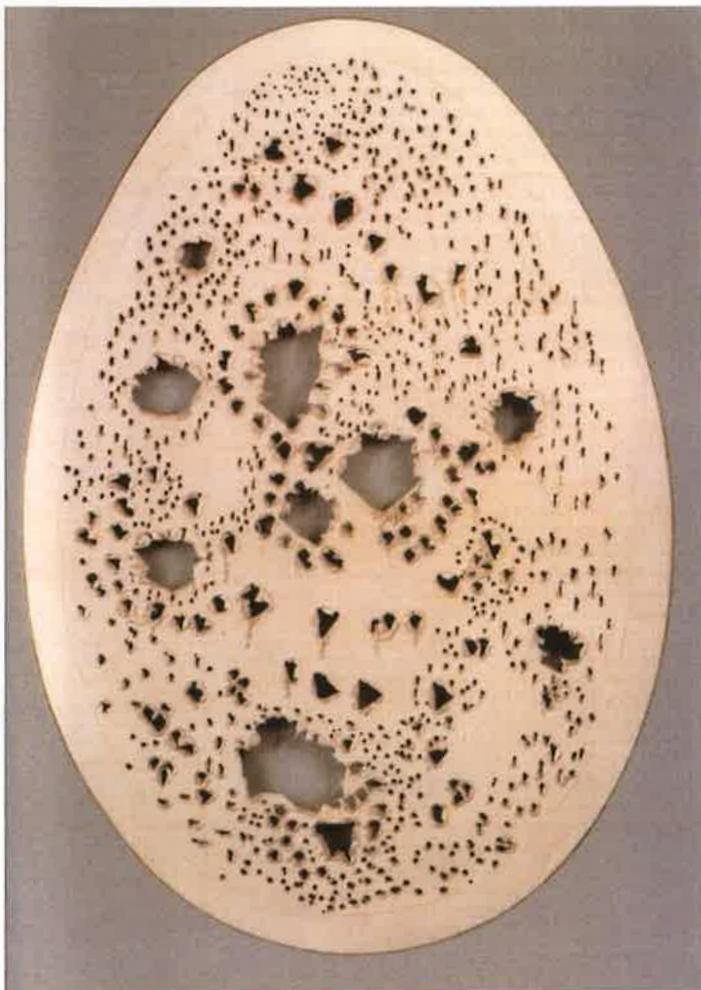
(7) **Malewitsch**, Kasimir, *Suprematismus (Weißes suprematistisches Kreuz)*, 1920-21, Öl/L, Amsterdam, Stedelijk Museum.



(8) **Kasimir Malewitsch** auf dem Totenbett, Fotografie, 1935.



(9) **Malewitsch**, Kasimir, Totenwache an Malewitschs Sarg in Leningrad, Mai 1935, Fotografie.



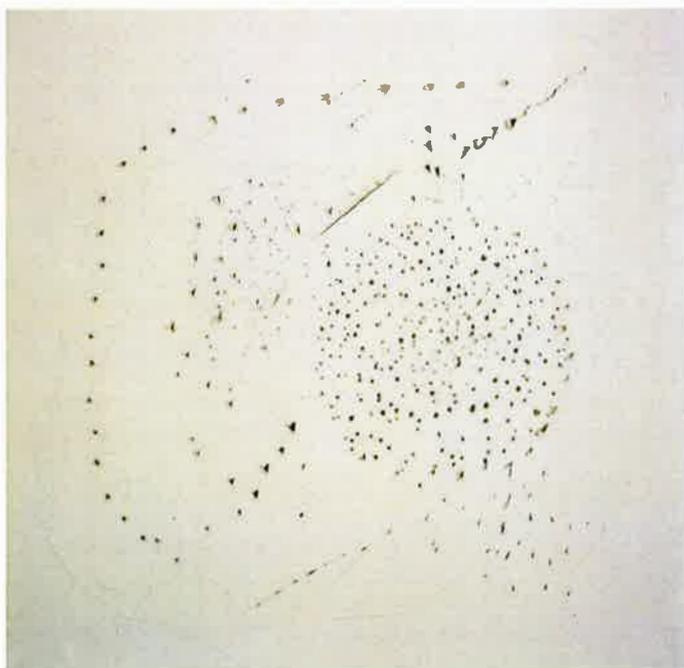
(10) **Fontana**, Lucio, *Concetto Spaziale - La fine di Dio*, 1963, Öl/L, Privatsammlung.



(11) **Fontana, Lucio, *Ambiente Spaziale*, 1953, XXXI. Mailänder Messe, Deckenbeleuchtung im Sidercomit Papillon, Messengelände Mailand.**



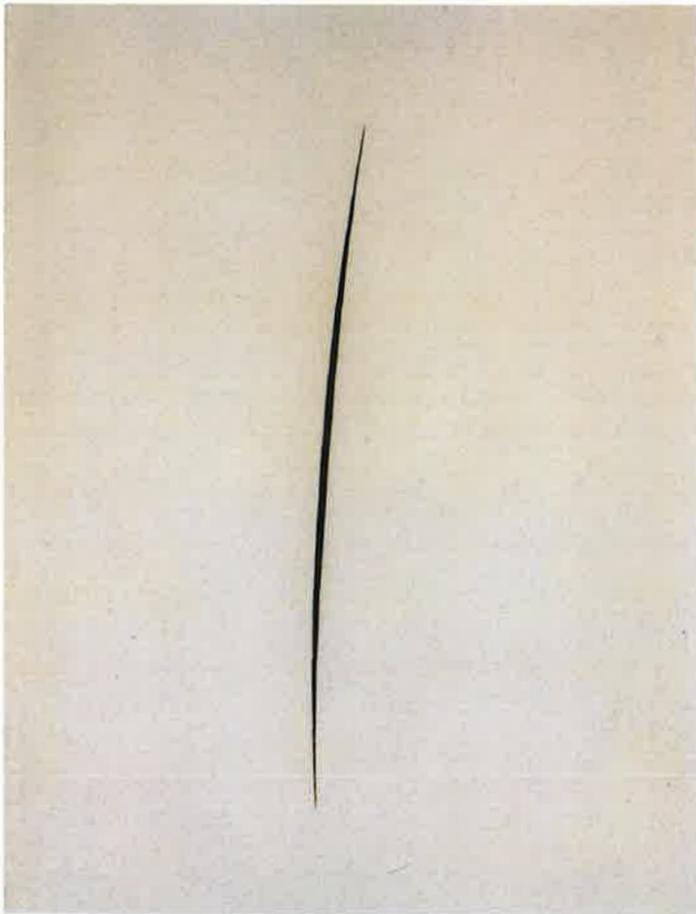
(12) **Fontana, Lucio, *Cubo di Luce (struttura luminosa)*, 1959/60, 80 Neonstäbe auf Metallkonstruktion, 160 x 160 x 160 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.**



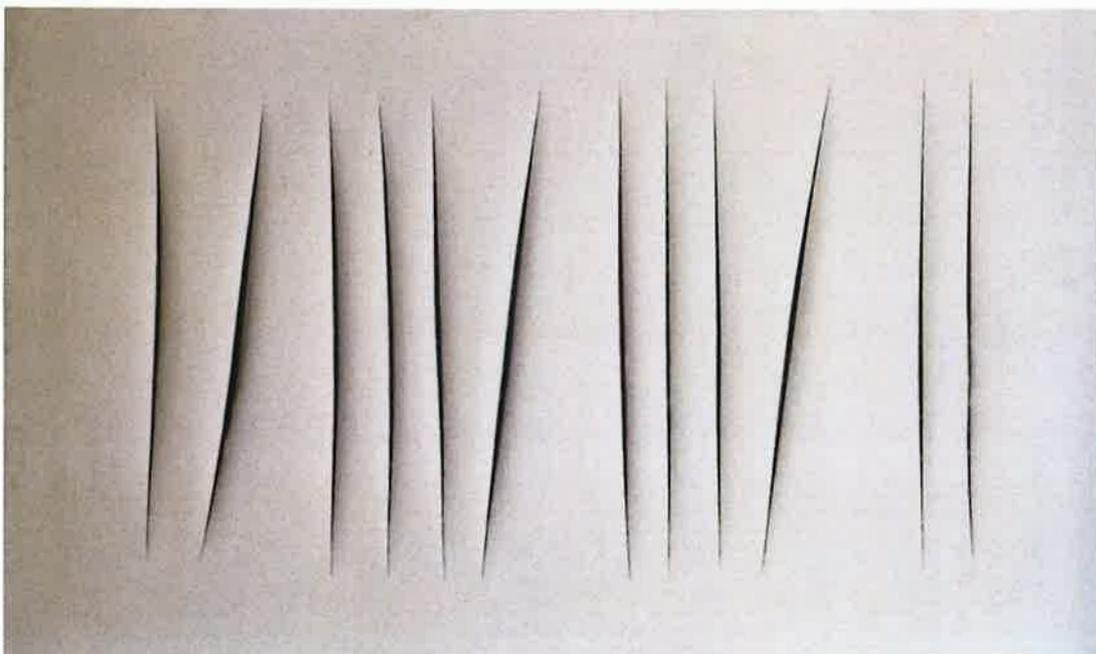
(13) **Fontana**, Lucio, *Concetto Spaziale*, 1949, Papier auf unbehandelter Leinwand, Mailand, Fondazione Lucio Fontana.



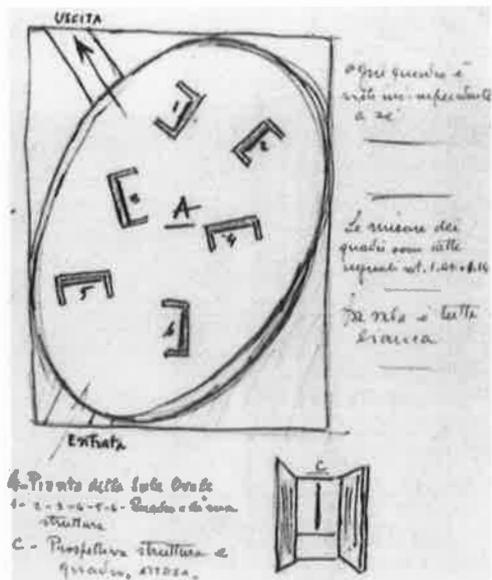
(14) **Fontana**, Lucio, *Concetto Spaziale*, 1951, naturbelassene Leinwand, Rom, Privatsammlung.



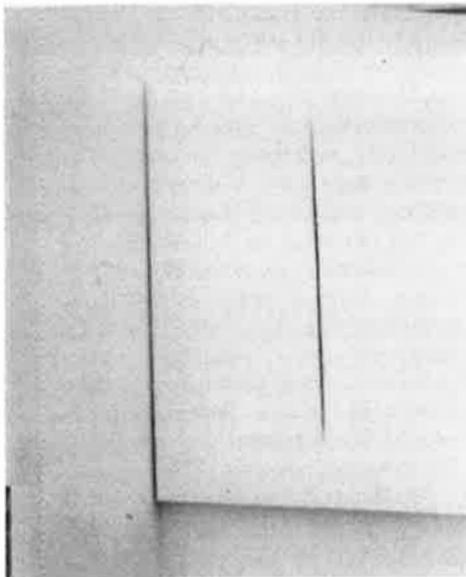
(15) **Fontana**, Lucio, *Concetto Spziale. Attesa*, 1960, Wasserfarbe auf Leinwand, Eindhoven, Van Abbemuseum.



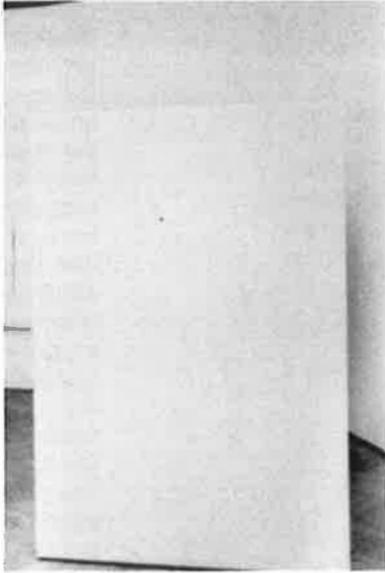
(16) **Fontana**, Lucio, *Concetti Spziale. Attese*, 1964, Zementit auf Leinwand, Turin, Civica Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea.



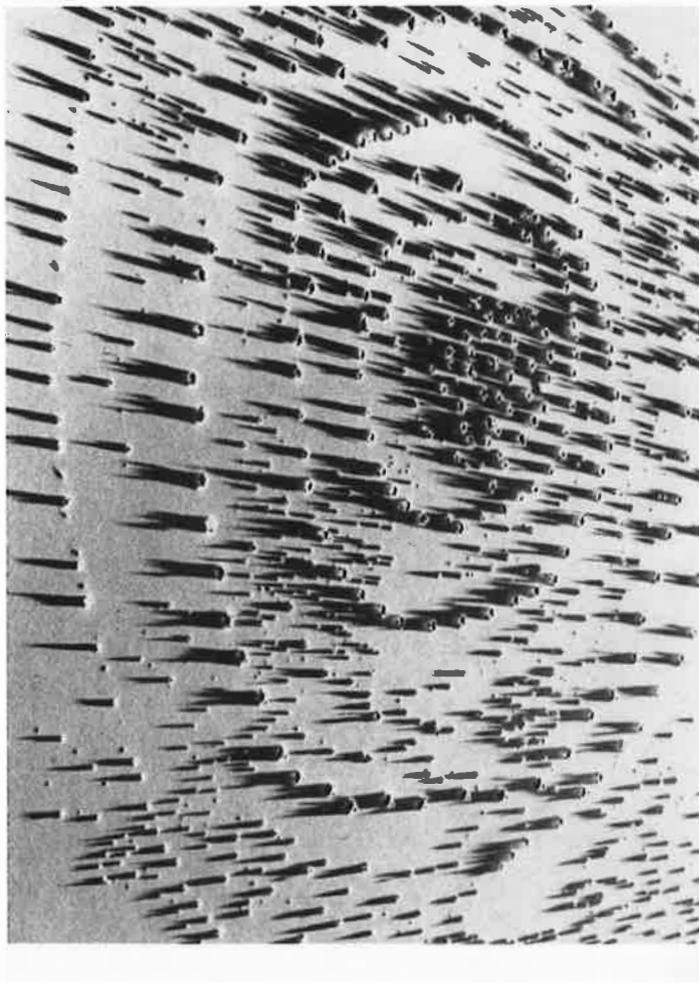
- (17) **Fontana, Lucio**, *Weißer Raum zur 33. Biennale*, Venedig, 1966, Entwurfskizze, São Paulo, Galleria la Scaletta.



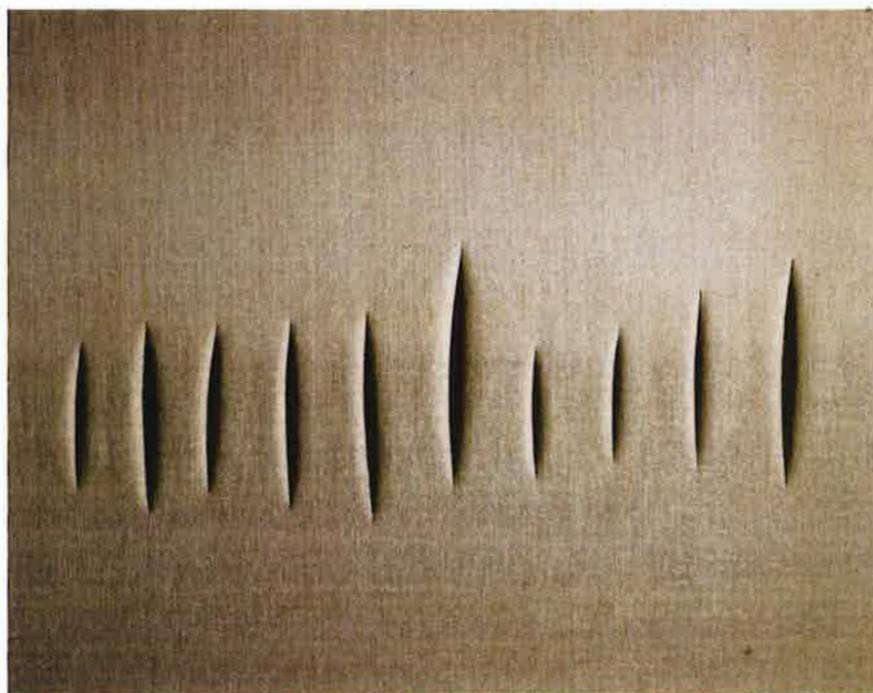
- (18) **Fontana, Lucio**, Detail des *Weißer Raumes zur 33. Biennale*, Venedig, 1966, Architekt: Carlo Scarpa, zerstört.



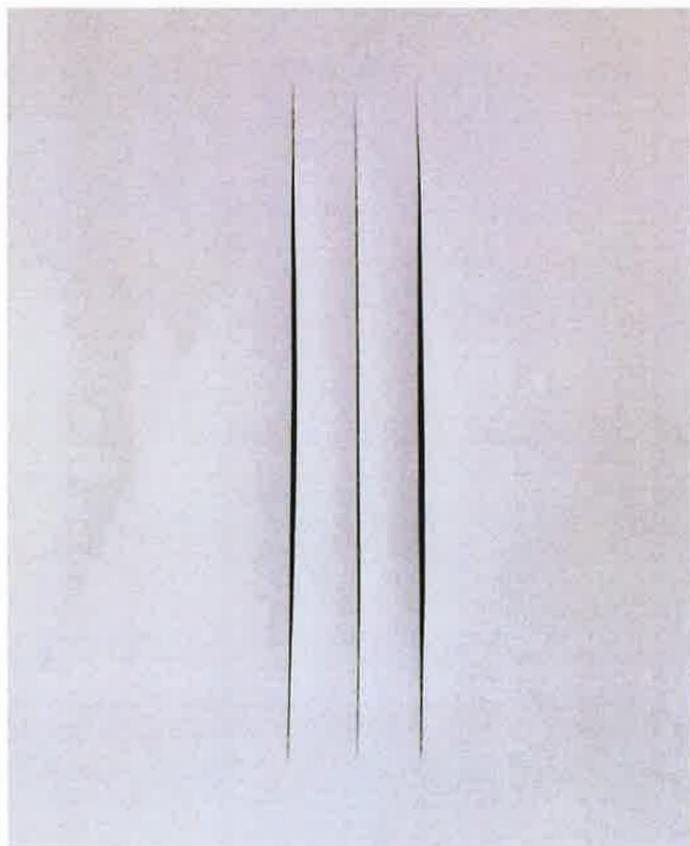
(19) **Fontana**, Lucio, Blick in den *Weißen Raum* zur 33. *Biennale* durch ovale Türöffnung, Venedig, 1966, Architekt: Carlo Scarpa, zerstört.



(20) **Fontana**, Lucio, *Concetto Spaziale*, 1949, Photographie von 1952.



(21) **Fontana**, Lucio, *Concetto Spaziale. Attese*, 1959, Wasserfarbe auf Leinwand, Privatsammlung.



(22) **Fontana**, Lucio, *Concetto Spaziale. Attese*, 1965, Wasserfarbe auf Leinwand, Schwendi, Sammlung Friedrich Weishaupt.



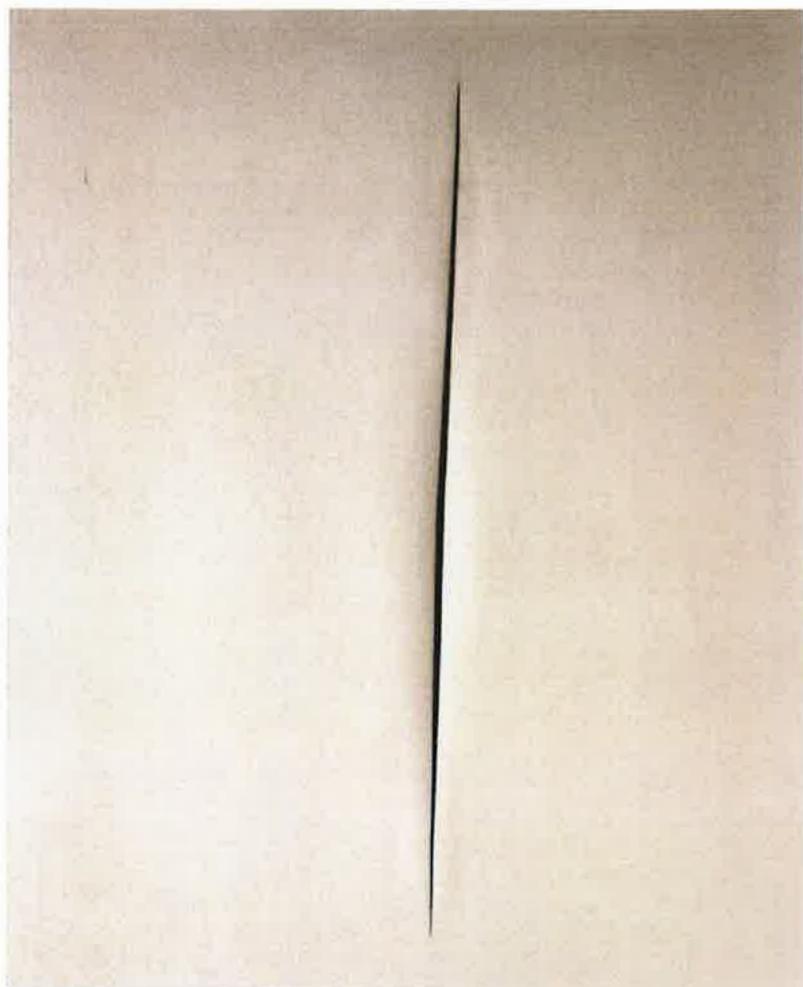
(23) **Fontana**, Lucio, *Concetto Spaziale* (Serie der *Olii*), 1967, Öl/L, Mailand, Privatsammlung.



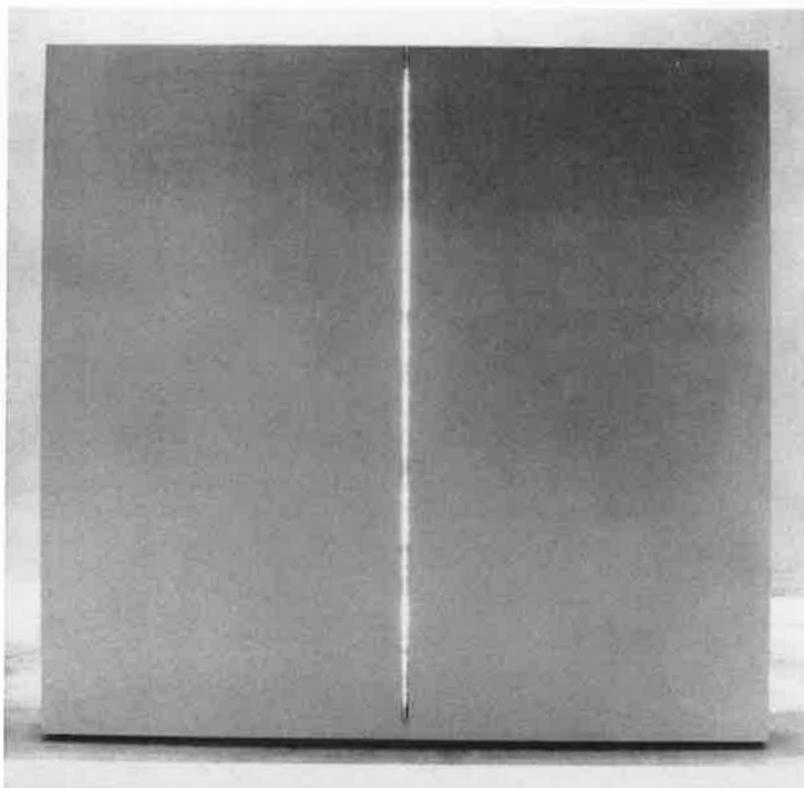
(24) **Mulas**, Ugo, Lucio Fontana vor der Ausführung eines Schnittes (*Taglio*), 1964, Photographie.



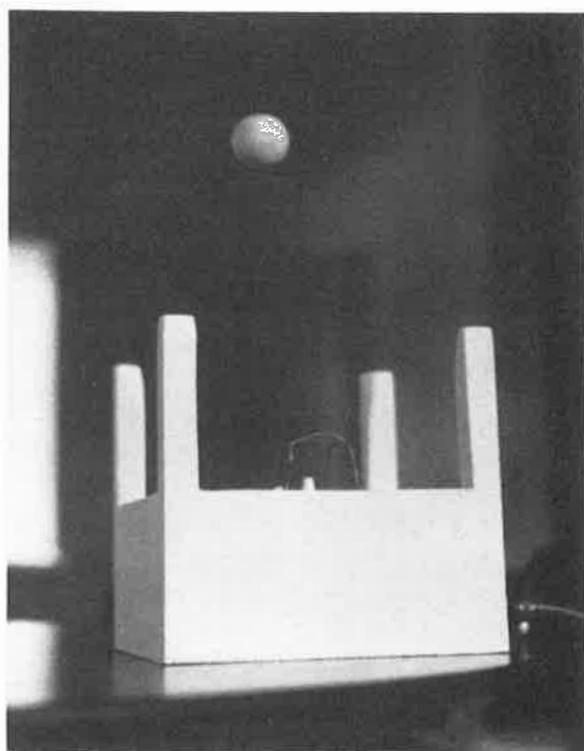
(25) **Fontana, Lucio**, Rückseite eines *Concetto Spaziale*. *Attese*, ca. 1963, Privatsammlung.



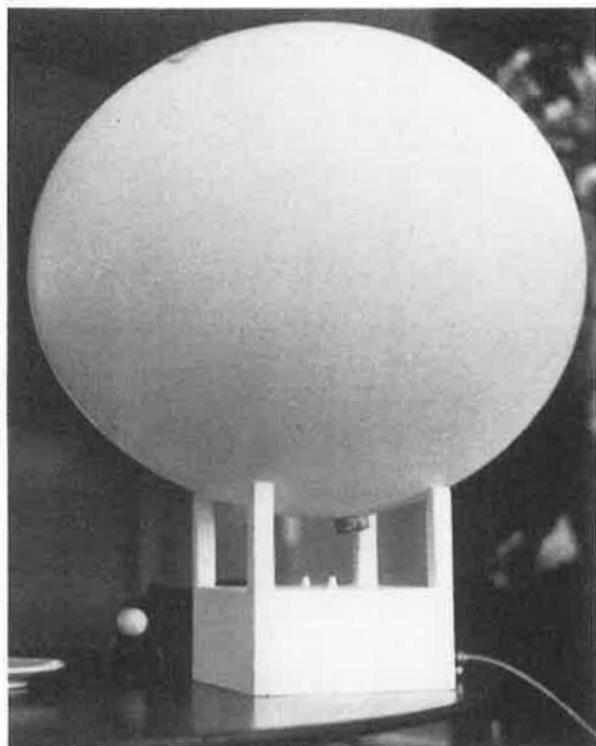
(26) **Fontana, Lucio**, *Concetto Spaziale*. *Attese*, 1964-65, Wasserfarbe auf Leinwand, Mailand, Fondazione Lucio Fontana.



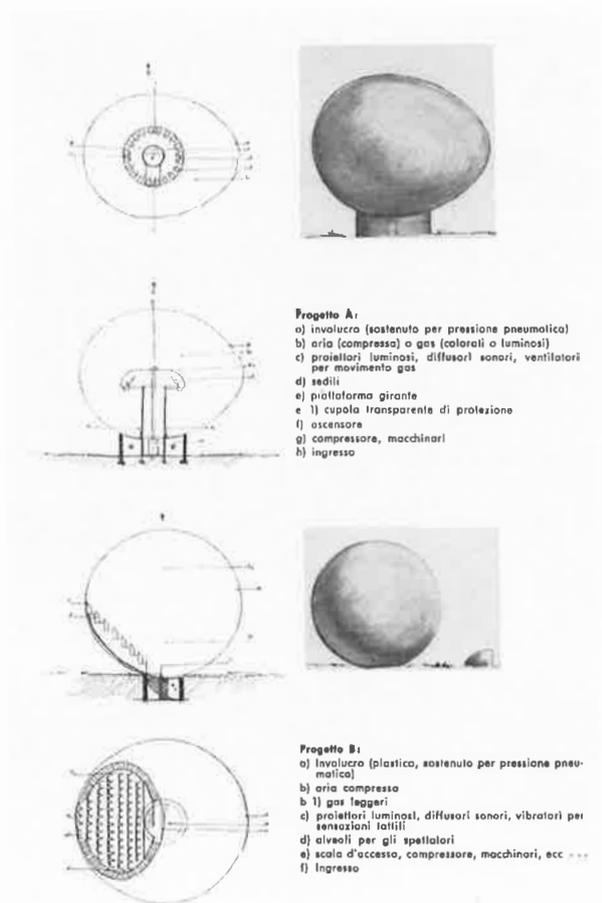
(27) Uecker, Günther, *Lichtschlitz (Lichtlinie)*, 1974, Leinwand, Leuchtstofflampe, Holz, Privatbesitz.



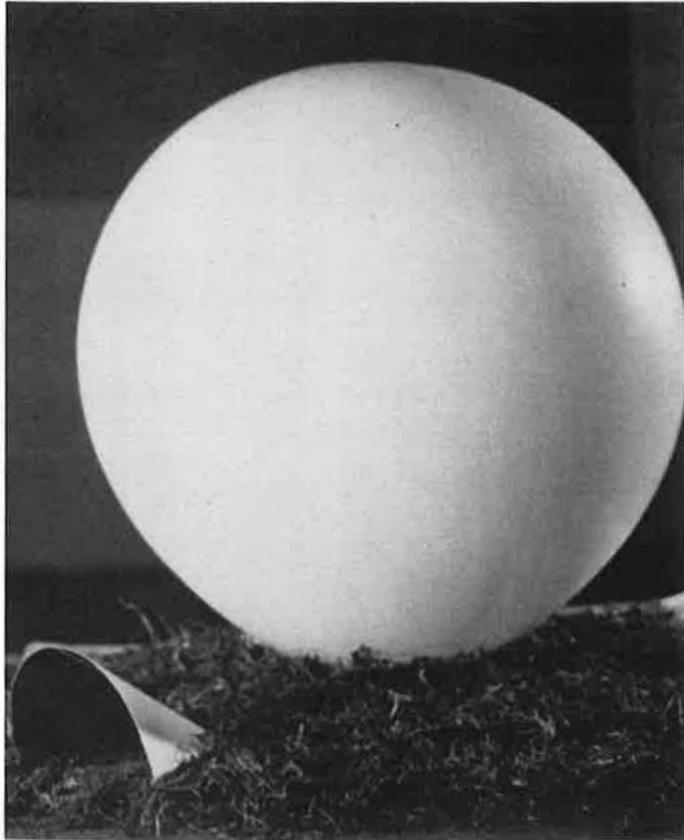
(28) Manzoni, Piero, *Scultura nello spazio*, 1960, Ball und Luftkompressor, zerstört.



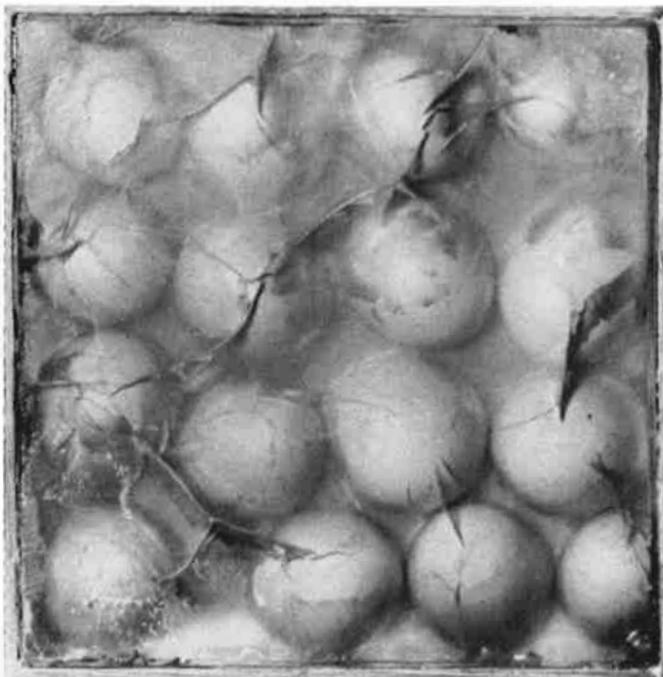
(29) **Manzoni, Piero, *Scultura nello spazio*, 1960, Ball und Luftkompressor, zerstört.**



(30) **Manzoni, Piero, Projekt für ein *Placentarium*, Skizzen, 1961, zerstört.**



(31) **Manzoni**, Piero, Projekt für ein *Placentarium*, Modell, 1961, zerstört.



(32) **Manzoni**, Piero, *Achrome*, 1961/1962, Eier in Acrylharz gegossen, Herning Kunstmuseum, Dänemark, Sammlung Damgaard.



(33) **Manzoni, Piero** *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte*, 1960.



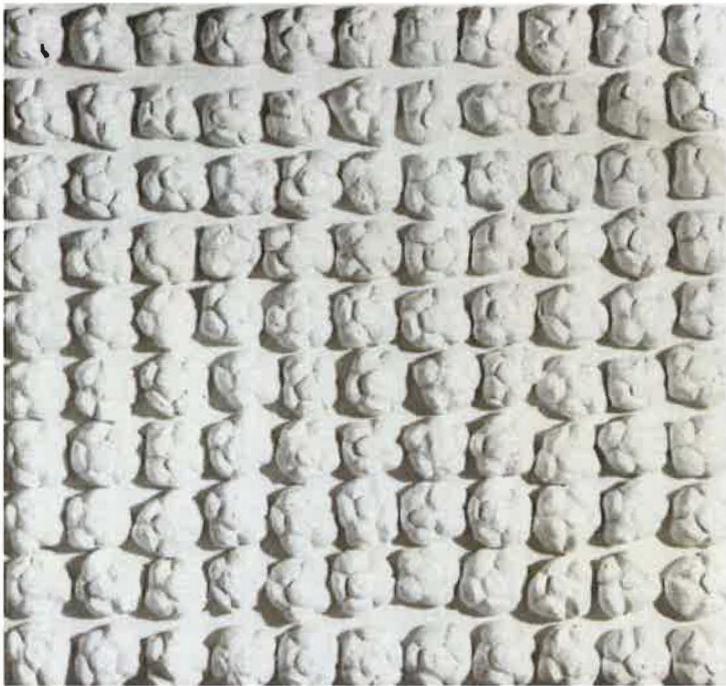
(34) **Manzoni, Piero**, *Achrome*, 1958-59, Kaolin und gefaltete Leinwand, Mailand, Archiv Piero Manzoni.



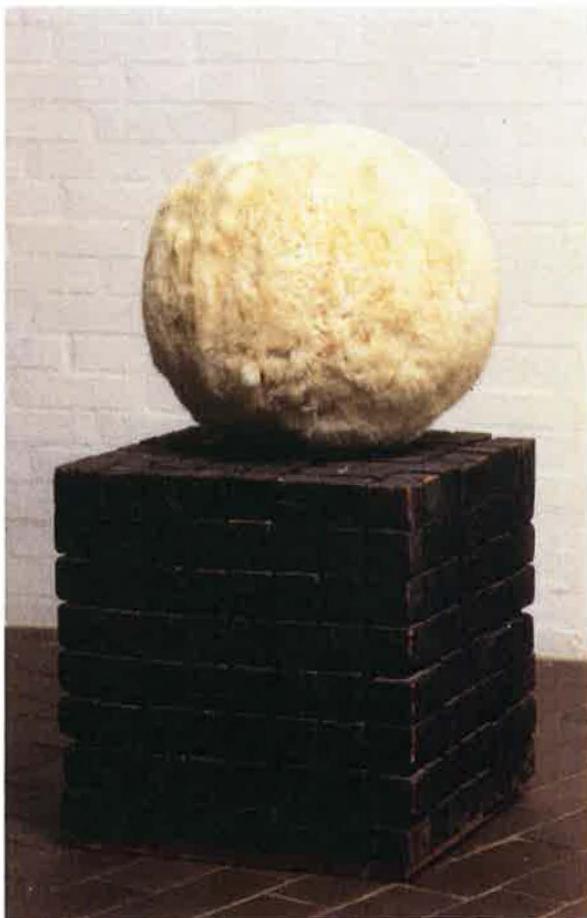
(35) **Manzoni**, Piero, *Achrome*, ca. 1960, Wattequadrate, Mailand, Archiv Piero Manzoni.



(36) **Manzoni**, Piero, *Achrome*, 1961, Fiberglas, Mailand, Sammlung Sgaramella.



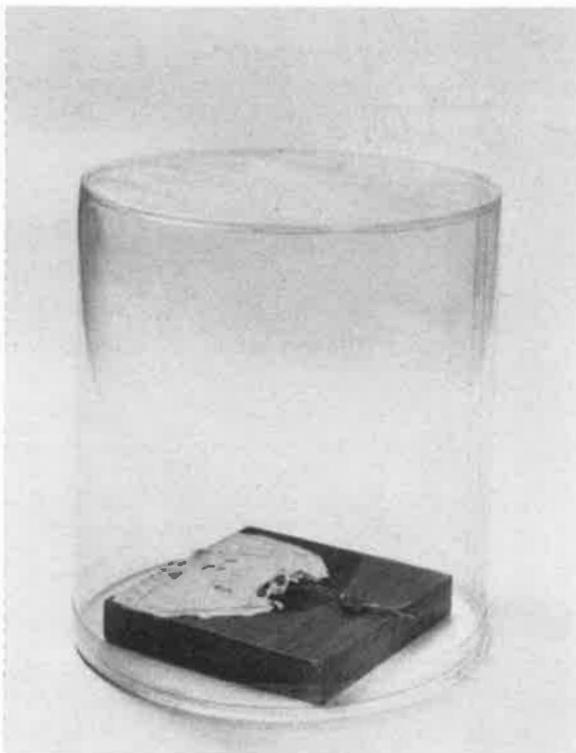
(37) **Manzoni, Piero**, *Achrome*, 1961-62, plastifizierte Brötchen, Tonerde, Mailand, Sammlung Malabarba.



(38) **Manzoni, Piero**, *Achrome*, 1961, Hasenfell, Herning Kunstmuseum, Dänemark.



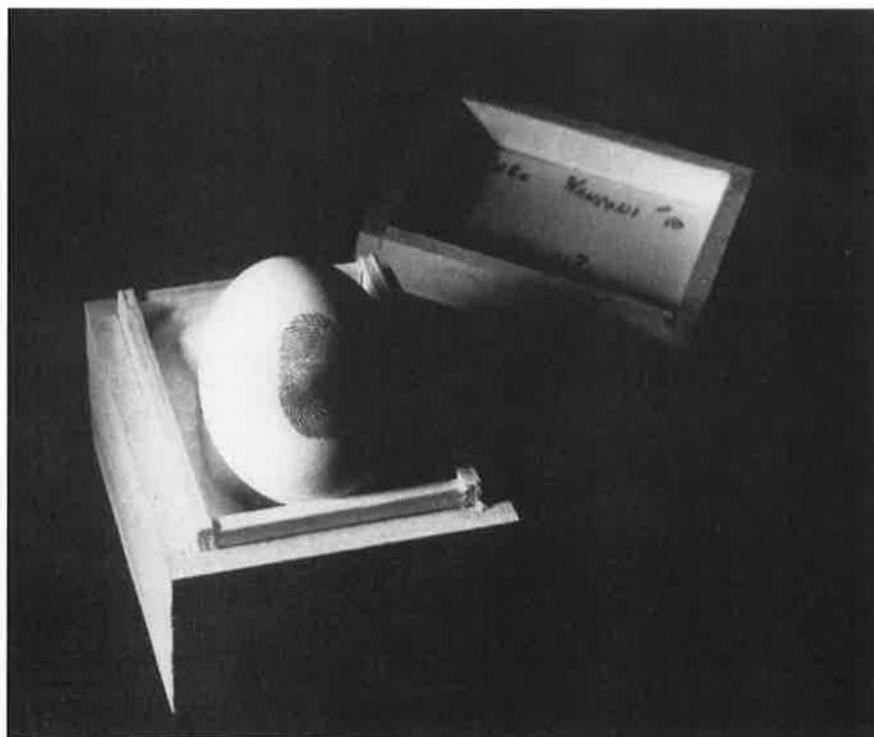
(39) **Manzoni, Piero**, *Achrome*, 1961, Glasfiber, Mailand, Sammlung Malabarba.



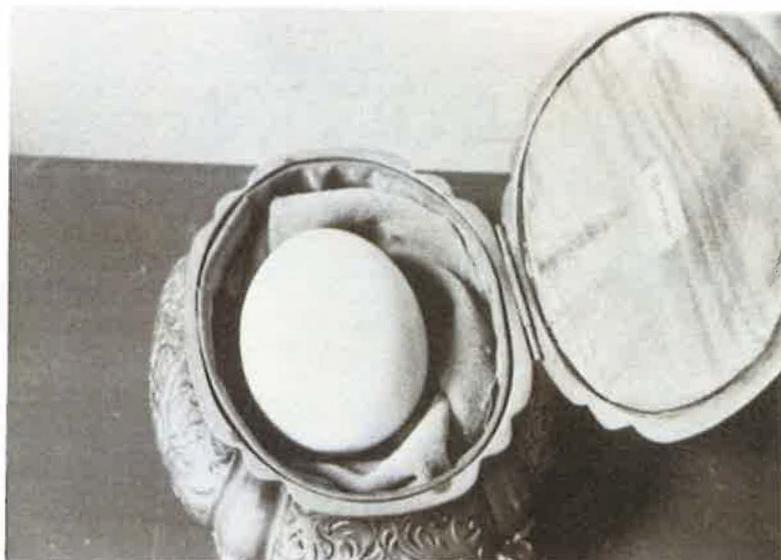
(40) **Manzoni, Piero**, *Fiato d'artista*, 1960, leerer Ballon unter Glaszylinder, Turin, Sammlung Piva.



(41) **Manzoni** in seiner Toilette mit einer Konserve der *Merda d'artista*, Fotografie, Mai 1961.



(42) **Manzoni, Piero**, Ei mit Manzonis Fingerabdruck 07, 1960, Ei und Holzkiste, Mailand, Privatsammlung.

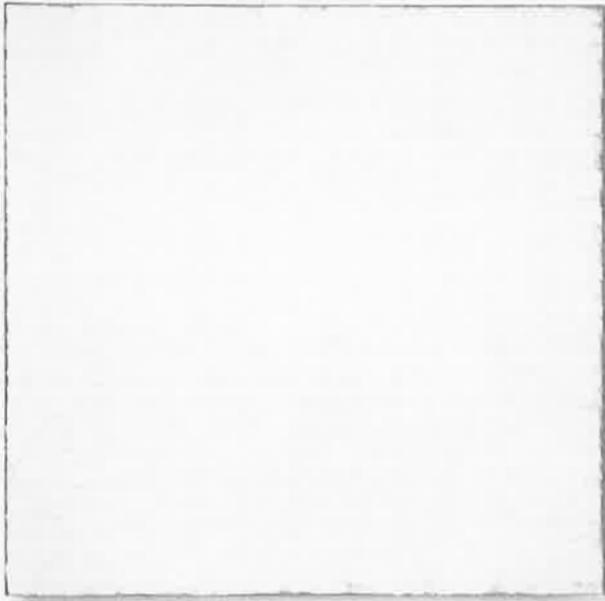


(43) **Manzoni, Piero**, *Ei mit Manzonis Fingerabdruck*, 1960, Ei und Metallbehälter, Mailand, Sammlung Cenobio-Visualità.

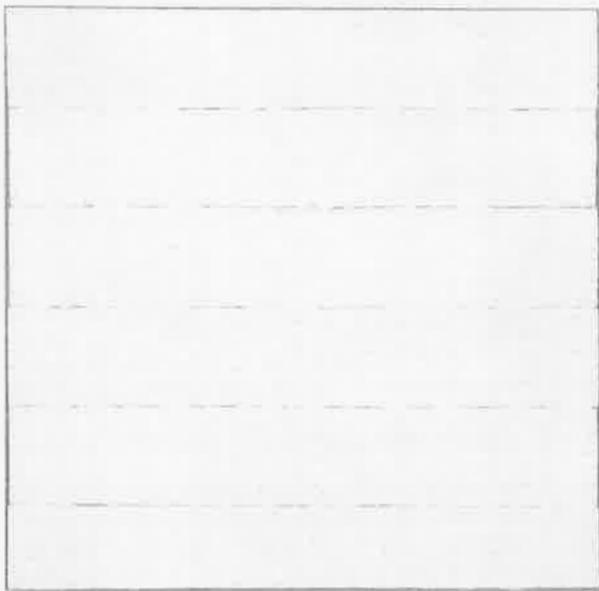


(44)¹ **Ryman, Robert**, *Ohne Titel*, 1962, Ölfarbe, Bleistift und pigmentierte Leingrundierung (Gesso-Grundierung) auf roher ungespannter Leinwand, Besitz des Künstlers.

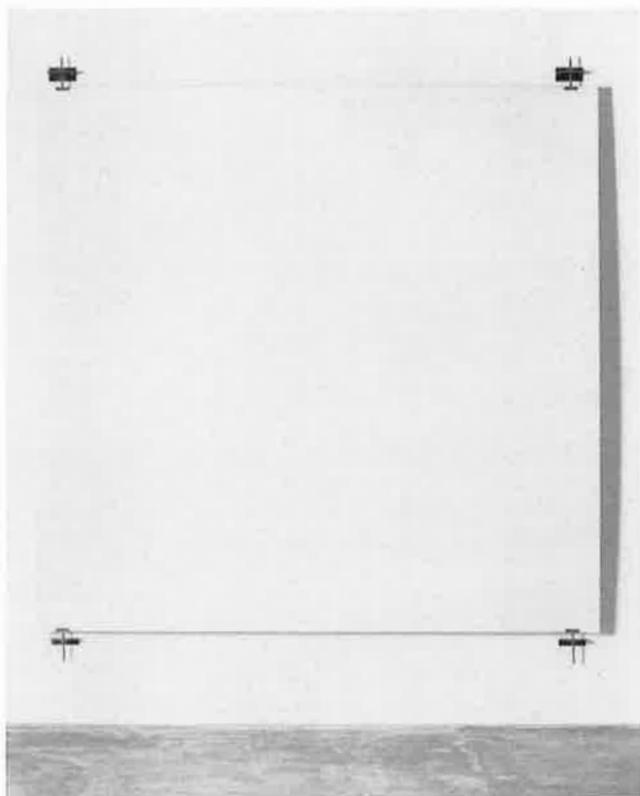
¹ Eine Abbildung der Arbeiten Rymans kann niemals das Original ersetzen: „Rymans Bilder sind in so hohem Maße durch ihre malerische Qualitäten, die weiße Farbe und das Zusammenwirken mit Raum und Licht bestimmt, daß jede Form ihrer Wiedergabe nur dokumentarischen Wert haben kann.“, in: Rausmüller, Urs, Vorwort, in: PARIS (Ausst.kat.), Ryman, 1991, S.8-9, hier S.9. Was in der Studie zu Ryman gesagt wird, kann deshalb nur zum Teil in den hier versammelten Abbildungen nachweisbar sein.



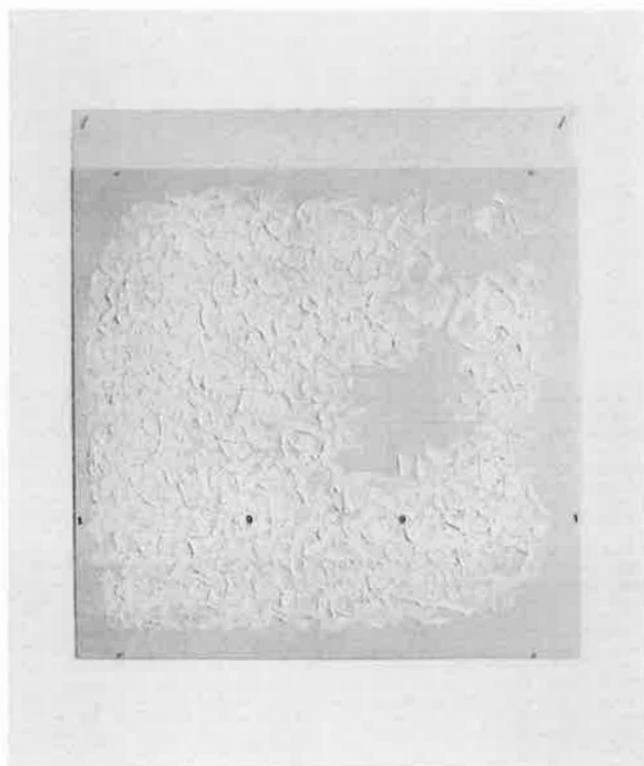
- (45) **Ryman, Robert, *Ohne Titel***, ca. 1965-66, Ölfarbe (Winsor White) auf aufgespanntem, mit Leim präparierten Leinen, Privatsammlung.



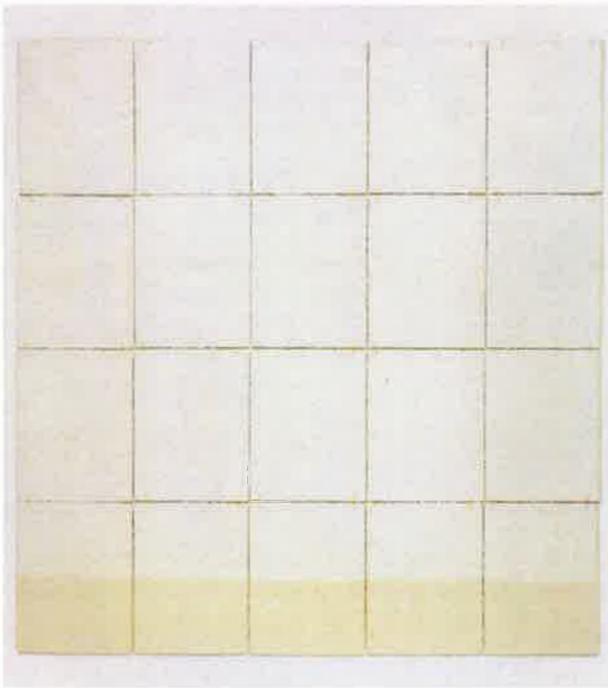
- (46) **Ryman, Robert, *Ohne Titel***, 1966, Ölfarbe (Winsor White) auf aufgespanntem, mit Leim präparierten Leinen, Privatsammlung.



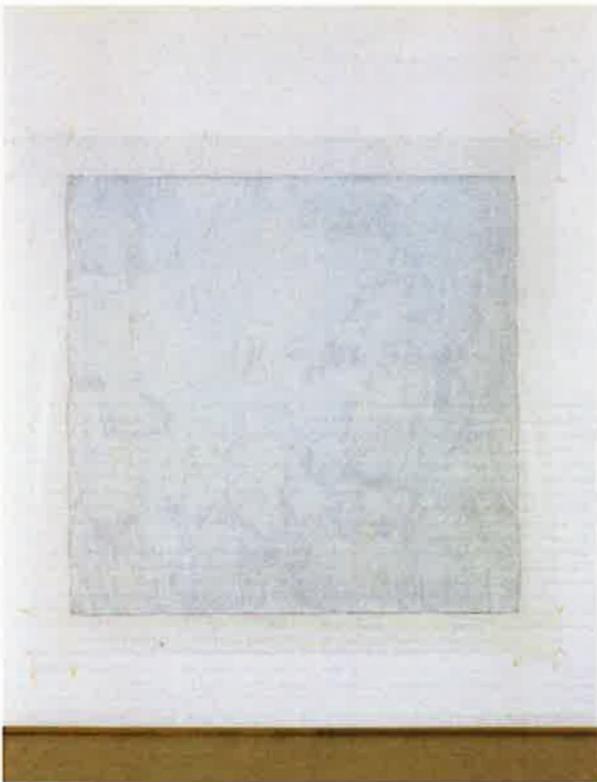
(47) **Ryman, Robert**, *Resource*, 1984, Polymer-Acrylfarbe auf Glasfasergewebe mit Stahl, Frauenfeld / Basel, Sammlung Raussmüller.



(48) **Ryman, Robert**, *Versions XI*, 1991, Ölfarbe und Bleistift auf Fiberglas mit Wachspapier, Privatsammlung.



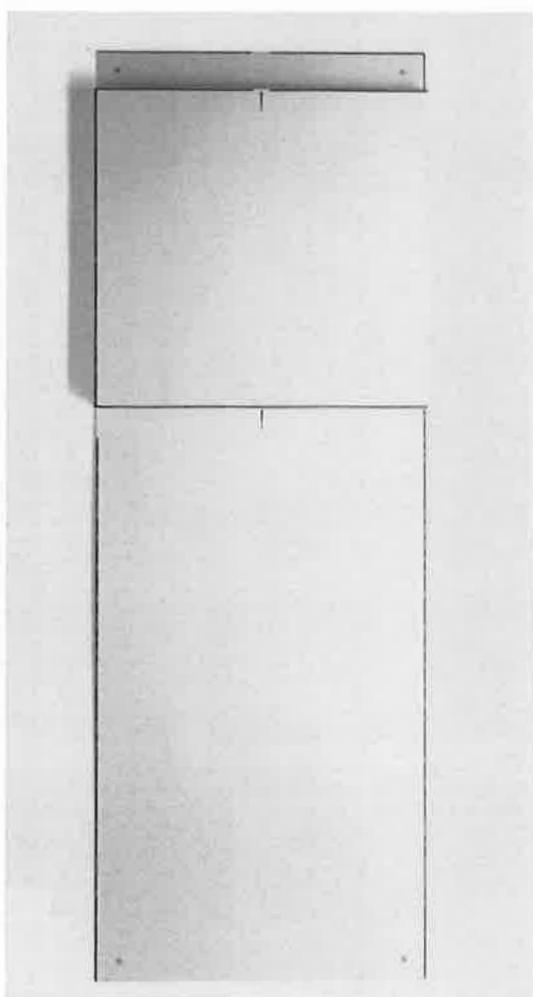
- (49) **Ryman, Robert**, *Classico XX*, 1968, Acrylfarbe auf handgeschöpftem Classico-Papier, 20 Teile, New York, Solomon R. Guggenheim Museum.



- (50) **Ryman, Robert**, *Adelphi*, 1967, Ölfarbe auf ungespannter Leinwand mit Hefklammern, Wachspapier und Klebeband, Frankfurt a.M., Museum für Moderne Kunst.



(51) **Ryman, Robert**, *Untitled, Standard (varnished)*, 1967, Email auf kaltgewalztem Stahl, Frauenfeld / Basel, Sammlung Raussmüller.



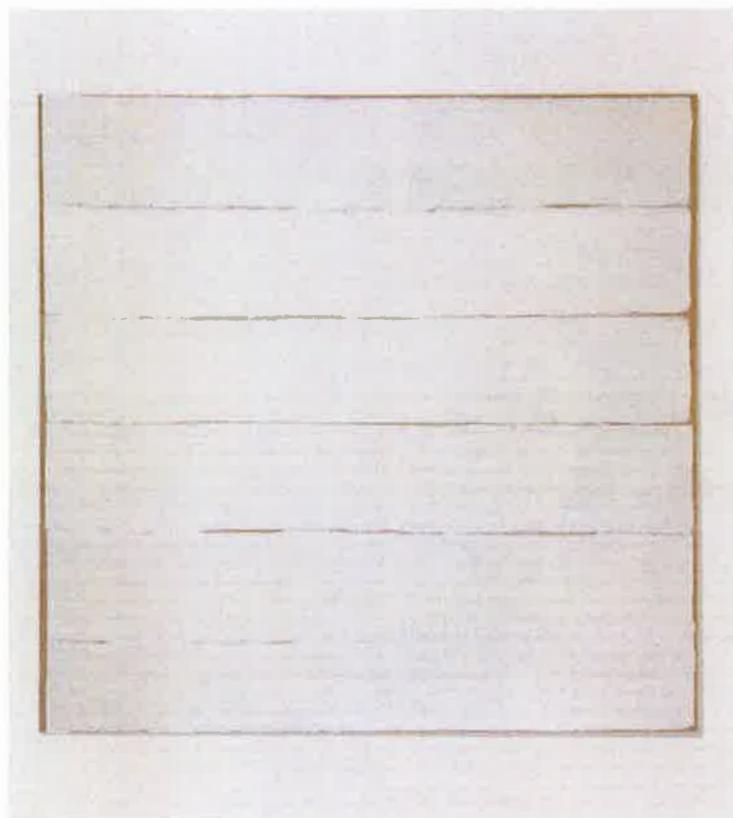
(52) **Ryman, Robert**, *Catalyst I*, 1985, Impervo-Emailfarbe auf Aluminium, Privatsammlung.



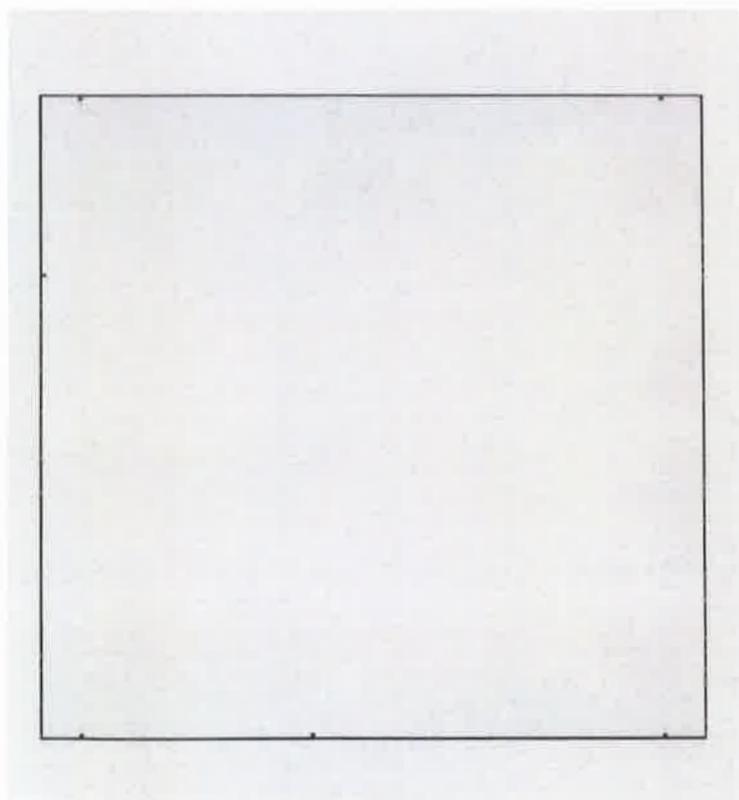
(53) **Ryman, Robert**, *Pair Navigation*, 1984, Ölfarbe auf Fiberglas mit Stahl und Aluminium, Privatsammlung.



(54) **Ryman, Robert**, *Surface Veil*, 1970, Ölfarbe auf Fiberglas, Privatsammlung.



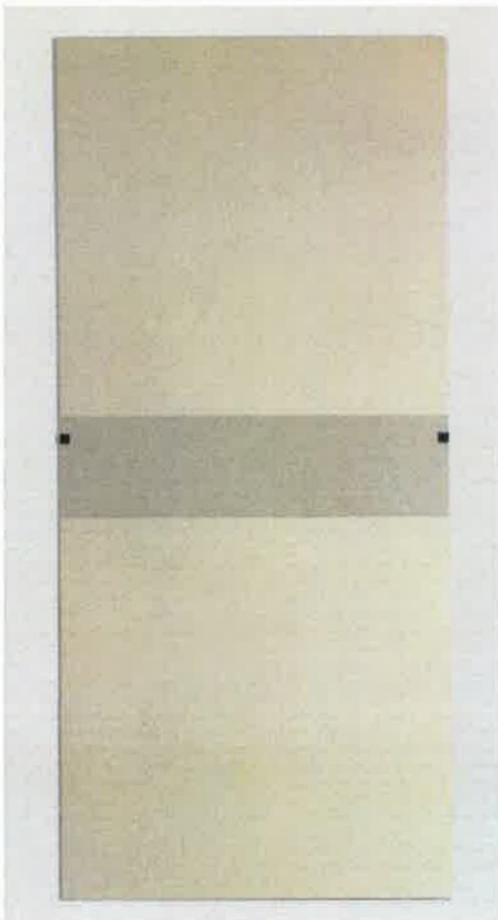
(55) **Ryman, Robert**, *Mayco*, 1966, Ölfarbe auf gespannter Leinwand, Sammlung Daros, Schweiz.



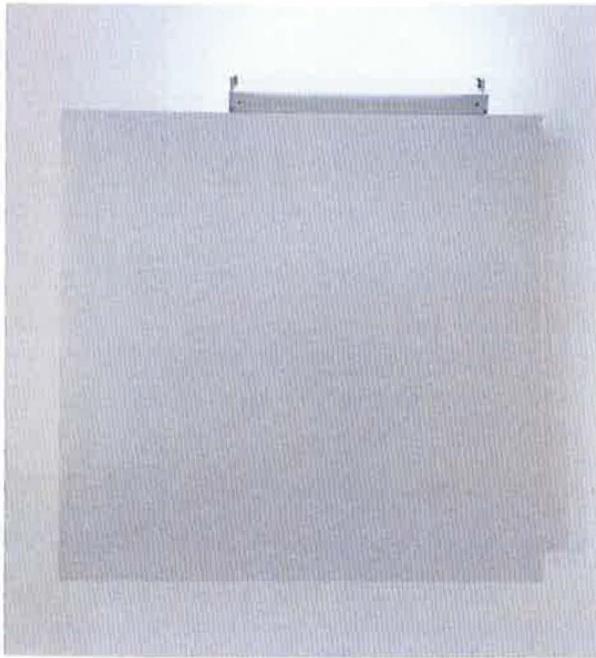
(56) **Ryman, Robert**, *Administrator*, 1985, Lascaux-Acrylfarbe auf Lumasite, Privatsammlung.



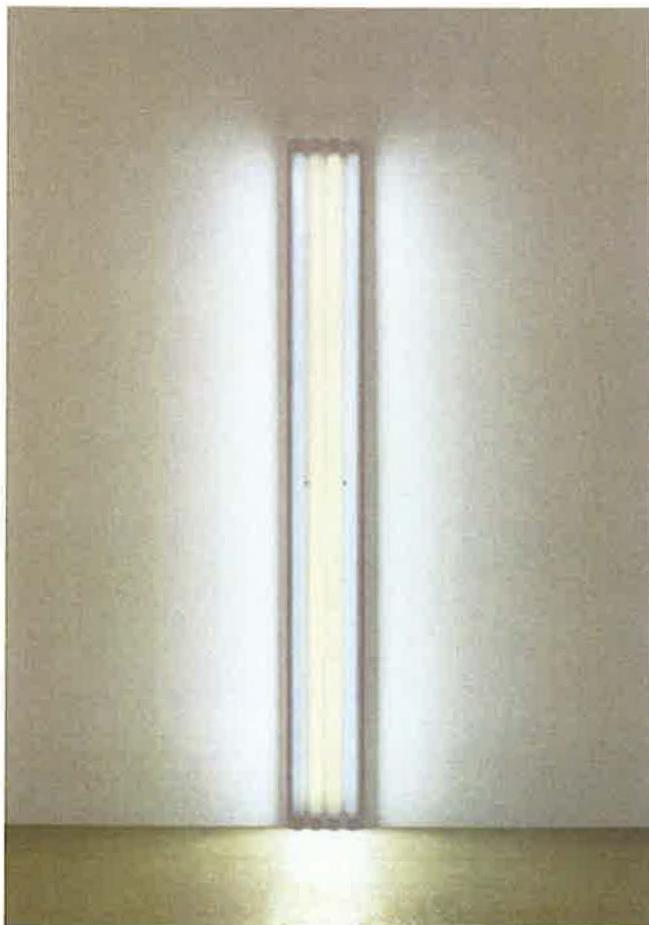
(57) **Ryman, Robert**, *Untitled*, 1960, Ölfarbe auf Baumwoll-Leinwand, Privatsammlung.



(58) **Ryman, Robert**, *Express*, 1985, Öl und Enamelac auf Fiberglas mit schwarzen, achteckigen Edelstahlschrauben und Hängern, Schaffhausen, Hallen für Neue Kunst.



(59) **Flavin, Dan, *icon IV (the pure land) (to David John Flavin [1933-1962])***, 1962-69, Formica und Leuchtstoffröhre (Tageslicht), Ottawa, The National Gallery of Canada.



(60) **Flavin, Dan, *daylight and cool white (to Sol LeWitt)***, 1964, fluoreszierende Leuchtstoffröhren in Tageslichtweiß und kühlem Weiß.



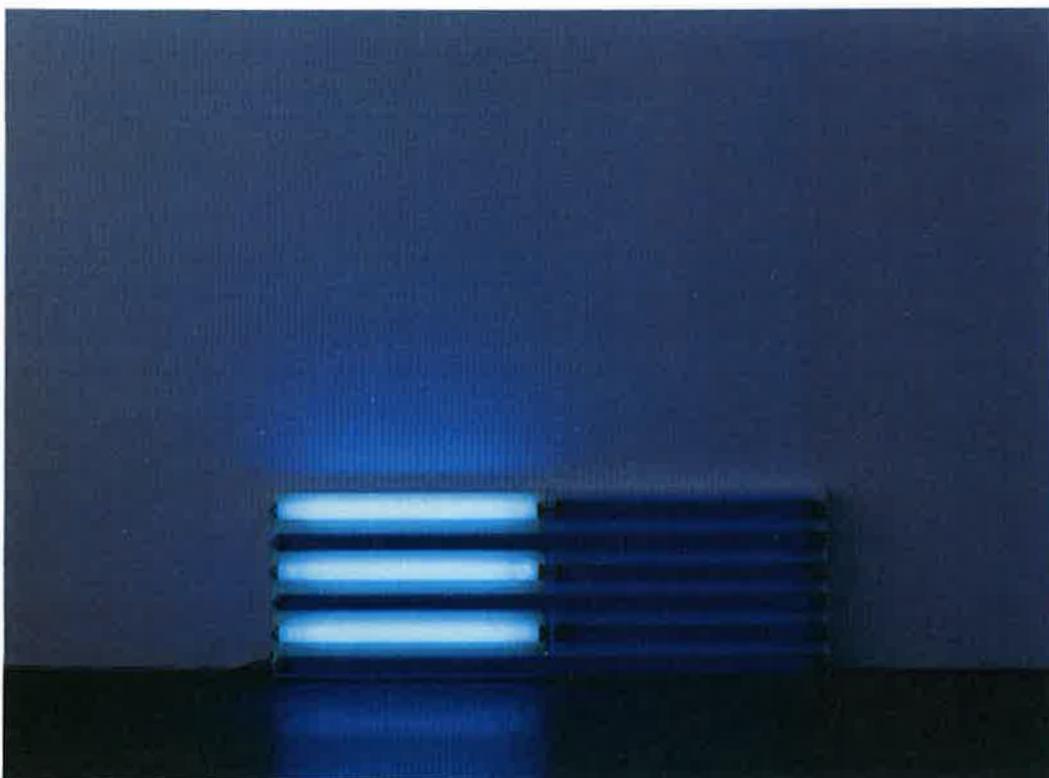
(61) **Flavin, Dan, *untitled (for Robert Ryman)***, 1996, fluoreszierendes Licht in warmem Weiß und Tageslichtweiß, Corvallis, Oregon, Miller Meigs Collection.



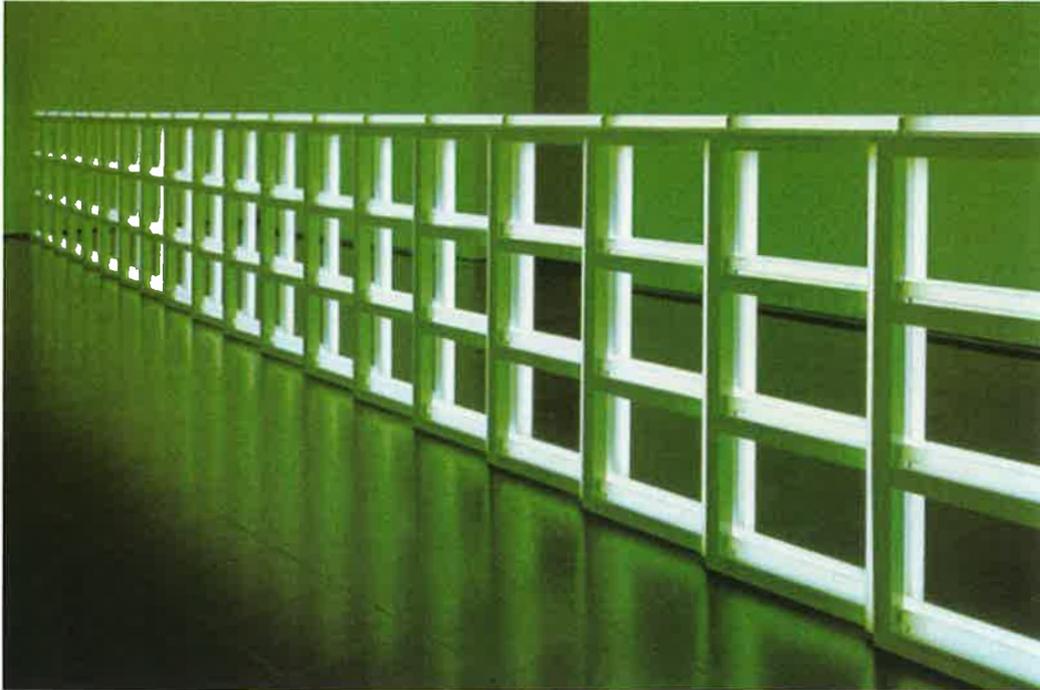
(62) **Flavin, Dan, *untitled (to Dorothy and Roy Lichtenstein on not seeing anyone in the room)***, 1968, Ansicht der Installation in der Dwan Gallery, New York, 1968.



- (63) **Flavin, Dan**, *untitled (for Ksenia)*, 1994, grüne, blaue, gelbe und rote fluoreszierende Leuchtstoffröhren, Ansicht der Installation im Kunstbau der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, 1994.



- (64) **Flavin, Dan**, *untitled (for Ad Reinhardt) 2d*, 1990, blaues und ultraviolettes fluoreszierendes Licht, Besitzer unbekannt.



- (65) **Flavin, Dan**, *untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)*, 1973, grünes fluoreszierendes Licht, je nach Örtlichkeit unterschiedliche Zahl an Modulen zu je 122 x 122 cm, Sammlung Stephen Flavin.



- (66) **Flavin, Dan**, *untitled (to Ksenia)*, 1994, grüne, blaue, gelbe und pinkfarbene fluoreszierende Leuchtstoffröhren, Ansicht der Installation im Kunstbau der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, 1994.



(67) **Flavin, Dan**, *untitled (to Ksenia)*, 1994, grüne, blaue, gelbe und pinkfarbene fluoreszierende Leuchtstoffröhren, Seitenansicht der Rampe im Kunstbau der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, 1994.



(68) **Flavin, Dan**, *untitled (to Ksenia)*, 1994, grüne, blaue, gelbe und pinkfarbene fluoreszierende Leuchtstoffröhren, Kunstbau der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, 1994.