

Irritationen des Sehens

Farbe bei Karl Schmidt-Rottluff

Hans Dieter Huber

Farbe besitzt eine spezifische Materialität, die sich aus dem Bindemittel, dem Pigment und den Trägermaterialien herleitet. Sie ist die physische oder physikalische Voraussetzung für die Wirkung des Bildes, sozusagen die Bedingung der Möglichkeit farbiger Bilder. Die gesamten Sinn- und Bedeutungspotentiale eines Bildes ruhen auf dieser Materialität. Alle weiteren Sinnpotentiale und Wahrnehmungen werden von ihr gelenkt und gesteuert. Um ein Bild als Bild wahrnehmen zu können, ist es notwendig, daß wir seinen materiellen Träger, den physikalisch gegebenen Gegenstand, ausblenden. Erst indem wir die Darstellung im Bilde beobachten, erkennen wir den Bildgegenstand. Er entsteht in unserem emotional-kognitiven System und ist nicht zu verwechseln mit dem Bildsujet, auf das sich der Bildgegenstand bezieht.

Nehmen wir als Beispiel das kleine Aquarell von Karl Schmidt-Rottluff mit dem Titel „Mühle im Dangast“ aus dem Jahre 1910 (Kat. Nr. 39, Abb. S. 98). Es handelt sich um eine Postkarte im Format 13 x 8 cm, einem dünnen, matt gestrichenen Karton. Darauf wurden mit Hilfe von Aquarellfarben, deren Pigmente meist mit Gummi arabicum gebunden sind, mit Hilfe von Wasser, verschiedene Farbtöne flächig aufgetragen. So könnte im Prinzip eine Beschreibung des physikalischen Gegenstandes beginnen, den wir als eine bemalte Postkarte bezeichnen und der sich in keiner Weise von irgend einem anderen Gegenstand auf der Welt unterscheidet. Es handelt sich in materieller Hinsicht bei der Postkarte um ein Objekt, vollständig bestimmt wie jedes andere, wie ein Stuhl oder ein Stein. Allerdings können wir aufgrund der synthetischen Fähigkeiten unser Sehens zusätzlich die Darstellung zweier roter Häuser und einer gelb-blau gemalten Windmühle auf der Postkarte erkennen, vor der ein gelb-orange-farbener Weg oder Strand verläuft.

Dies ist der Bildgegenstand. Davon ist das Bildsujet zu unterscheiden, das nicht mit dem Bildgegenstand konfundiert werden sollte. Der Bildgegenstand ist nur einige Zentimeter hoch. Das Bildsujet ist der Inhalt des Dargestellten oder das Thema, auf welche der Bildgegenstand verweist. Das Bildsujet der Postkarte ist die Dangaster Mühle am Jadebusen bei Bremerhaven (Abb. 1). Das Bildsujet ist im Bild selbst immer abwesend. Es kann nur vorgestellt oder erinnert werden. Der Bildgegenstand fungiert als sein anwesender Stellvertreter im Bild, der auf ihn hinweist. Diese Differenzierungen stammen in ihrem Kern von dem Philosophen Edmund Husserl. In seiner



Abb.1 Photographie
der Dangaster Mühle

Göttinger Vorlesung über Phantasie, Bildbewußtsein und Erinnerung im Wintersemester 1904/05 hat er diese Unterscheidungen ausgearbeitet. Sie sind zeitgleich entstanden mit den frühesten Bildern von Karl Schmidt-Rottluff.¹

Des weiteren können wir bei Bildern in einem leicht eingeschränkten Sinne von einer Grammatik der Farbe sprechen. Damit wird die syntaktische Anordnung von Farben auf einer Oberfläche bezeichnet. Sie ist ein entscheidendes Element in der Konstitution des Bildgegenstandes im Kopf eines Betrachters. Die spezifischen Interaktionen verschiedener Farben auf einer Oberfläche entscheiden über den Bildgegenstand, wie er von einem Beobachter gesehen werden kann. Die syntaktische Anordnung ist die Voraussetzung für die symbolische Bedeutung von Farben. Farbe ist das relativste Element überhaupt, dem wir im täglichen Sehen begegnen. Es wird enorm von seinem jeweiligen Umfeld beeinflusst, genauso wie es selbst wiederum sein Umfeld aktiv beeinflussen kann. Farbe läßt sich nie an und für sich in einem absoluten Sinne beobachten. Immer grenzt sie an andere Farben und wird von dieser Grenze bestimmt, wie sie ihrerseits aber auch die andere Seite der Grenze mit bestimmen kann. Erst durch die Abgrenzung einer Farbe zu einer anderen können wir sie überhaupt beobachten. Farbe entsteht daher erst durch eine Differenz. Sie entsteht durch das Setzen eines Unterschiedes, durch Kontraste. Unser ganzes Leben, unsere tägliche Wahrnehmung ist vom Erkennen solcher Differenzen, Unterschiede oder Kontraste gekennzeichnet. Wahrnehmung ist in ihrem Ursprung das Erzeugen und Verarbeiten von Unterschieden.

Darauf hatte bereits Hermann von Helmholtz 1873 in seinen Vorträgen über Optisches in der Malerei hingewiesen:

„Will also der Künstler den Gesichtseindruck, den die Objecte geben, mit den Farben, die ihm zu Gebot stehen, möglichst eindringlich wiedergeben, so muss er auch die Contraste malen, welche jene erzeugen. ...Auch hier müssen also subjective Phänomene des Auges objectiv auf das Gemälde gesetzt werden, weil die Scala der Farben und Helligkeiten auf letzterem eine abweichende ist.“²

Der dritte Aspekt, der unser emotional-kognitives System unterschwellig beeinflusst, ist die symbolische Bedeutung von Farben. Sie ist besonders schwer in Worte zu fassen und ist uns nur teilweise bewußtseinsmäßig zugänglich. Farbe besitzt starke Ausdrucksqualitäten, die eigentlich Eindrucksqualitäten sind, weil sie uns als Beobachter auf emotionale Art und Weise beeinflussen.³ Farben haben empirische Auswirkungen auf unser vegetatives Nervensystem, dessen Zustand sie verändern können. Dies betrifft meistens großflächige Anordnungen von Farben. Aber selbst kleinflächige Farbflächen rufen unsere Erinnerung an diese vegetativen, nicht bewußtseinsfähigen Zustände hervor.

Dies ist vor allem an unserer Naturerfahrung nachweisbar. Das vegetative Grün der Natur beruhigt uns ebenso wie das Blau des Himmels, während Gelb-, Orange- und Rottöne als selten in der Natur vorkommende Sonderfarben unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen und auf diesem Wege unserem Bewußtsein zugänglich werden. Während es also auf der einen Seite Farben wie Grün, Blau, Braun oder Grau gibt, die aus unserer Naturerfahrung heraus als vegetativ beruhigende Töne wirken können, gibt es besonders aufmerksamkeitsbindende Farben wie Weiß, Gelb, Orange, Rot oder andere, sehr stark gesättigte Töne, die in der Natur so nicht oder nur sehr selten vorkommen. Gerade sie sind unserer Aufmerksamkeit und unserem Bewußtsein verstärkt zugänglich und drängen sich sozusagen in den Vordergrund unserer Bilderfahrungen. Man kann daher davon sprechen, daß unsere Farb- und Bilderfahrungen, zeitlich gesehen, aus Vordergründen, Mittelgründen und Hintergründen bestehen. Es gibt Farben, welche wir zuerst wahrnehmen, Farben, die erst daran anschließend gesehen werden und Farbtöne, derer wir erst sehr spät gewahr werden. Damit ist eine zeitliche Struktur der Farbwahrnehmung aufgewiesen, die gerade bei einer intensiven Auseinandersetzung mit Farbe von wesentlicher Bedeutung ist.

Jugendwerke

In den frühen Arbeiten Schmidt-Rottluffs aus den Jahren 1901 bis 1905 kann man beobachten, daß er sich, als Oberschüler des „Königlichen Gymnasiums“ in Chemnitz, vor allem mit der ihn direkt umgebenden Umwelt auseinandersetzt. Von den Motiven her finden sich hauptsächlich Bäume, Wiesen und die benachbarten Täler, sowie Häuser und Gehöfte.

In einer der frühesten Ölskizzen „Landschaft am Steinbruch“ (Kat. Nr. 1, Abb. S. 84) aus dem Jahre 1903 lassen sich einige der späteren Gestaltungsprinzipien des angehenden Künstlers bereits im Kern erkennen. Die Landschaft ist pastos und flächig angelegt. Man erkennt die Tendenz zu einer schematischen Vereinfachung der Formen und zur Zusammenfassung von heterogenen Einzelelementen zu einer prägnanten, flächigen und geschlossenen Gesamtform. Die Büsche und Bäume werden zu kompakten, abgegrenzten Farbflächen zusammengefaßt. Aber auch die räumliche

Organisation des Bildsujets wie die Wiesen und Hügel werden zu relativ geschlossenen, flächigen Bildobjekten zusammengefaßt, die jeweils durch schmale Grenzlinien wie Stege voneinander abgegrenzt sind. Hierdurch findet eine relativ starke Rhythmisierung der ineinander greifenden Flächenformen statt. Es entsteht ein leicht autonomer Eigenwert des Linearen, der gleichzeitig eine geschlossene Farbform bildet. Farbe ist gleichzeitig Form und Form ist gleichzeitig Farbe. Sie sind in ihrer Verdoppelung identisch. Im Vergleich mit späteren Landschaften kann man dies mit etwas Übung durchaus sehen. Dieselben homogenen und flachen Farbwerte werden durch graphische Stege und schmale Konturen voneinander getrennt, um ihre räumliche Aktivität zu unterbinden und still zu stellen, sie in der Fläche zu halten. Der Himmel ist dagegen in einem ganz anderen Malstil gehalten. Er ist fast aquarellartig dünn aufgetragen, die Farbtöne sind auf feinste Art und Weise ineinander vertrieben und vermalt. Der Himmel besteht aus kontinuierlichem Übergang. Auch dieser fundamentale Unterschied in der Art und Weise zu malen, der im Endeffekt in einer entsprechenden Differenz der Farbmaterialität resultiert, läßt sich in vielen späteren Arbeiten wieder beobachten.

Erich Heckel erinnerte sich noch 1958 in einem Gespräch mit Roman Norbert Ketterer an diese frühen Aquarelle aus der Schulzeit:

„Schmidt-Rottluff brachte dann eines Tages Aquarelle mit, die er draußen in Rottluff gemacht hatte, und die waren damals schon (...) sehr stark farbig. Schmidt-Rottluff behauptet zwar heute, daß ich diese Feststellung getroffen hätte. Er selbst glaubte gar nicht so sehr daran, daß sie so farbig gewesen wären, diese wunderschönen Aquarelle. Sie waren aber eben farbig im Gegensatz zu dem, was sonst an Aquarellen zu sehen war, und andererseits entsprachen sie durchaus einer neuen Konzeption der Farbe.“⁴

Wenn Heckel hier von einer neuen Konzeption der Farbe spricht, dann hat er die wesentlichen Unterschiede zur damals üblichen Aquarellmalerei instinktiv richtig erkannt. Die Zusammenfassung einer reinen, ungebrochenen Farbe in größere Flächen weist auf ein bestimmtes Prinzip bildnerischen Denkens hin. Es geht um den Entwurf einer flächig-synthetischen Konstruktion, wie sie etwa ab dem Jahre 1910 in Schmidt-Rottluffs Flächenstil deutlich erkennbar wird. Man kann in den frühen Arbeiten Schmidt-Rottluffs auf der einen Seite eine analytische, gegenstandszerlegende Haltung beobachten, andererseits aber auch eine Form synthetischer Konstruktion erkennen. Besonders das Medium des Aquarells begünstigt diese analytische, zerlegende Haltung gegenüber der Wirklichkeit.

In dem Aquarell „Die Windmühle“ von 1904 (Kat.Nr.38, Abb.S.83) besteht die Erde zunächst aus einer breitflächig aufgetragenen, rosafarbenen Unterma- lung. Darauf sind ein stumpfes, ungesättigtes Gelb, dann Grün, schließlich Rotbraun sukzessive aufgetragen, das sich bis zum Dunkelbraun erstreckt. Im Prinzip findet man einen Drei-Schichten-Aufbau vor. Das Gleiche geschieht in der Himmelspartie. Ein sehr wäßriges Blauviolett und Rosa finden hier ihren Ort. Ebenfalls lassen sich im Prinzip drei Schichten beobachten. Die Mühle ist zunächst in einer ungewöhnlichen, hellgelben, flächigen Unterma- lung angelegt worden. Darüber folgt mit genauem, architektonischem Strich ein mittleres Braun, das in einer dritten Lage bis in Schwarzbraun und Schwarzviolett übergehen kann. Dieselbe Art, Flächen anzulegen, findet man noch dreißig Jahre später in Schmidt-Rottluffs Aquarellen.

Er schichtet die Farberscheinungen der Welt auf dem weißen Grund aufeinander, bis sich eine künstliche Erscheinung auf dem Papier auskristallisiert, nämlich der erscheinende Bildgegenstand. Die Kunsthistorikerin Rosa Schapire charakterisierte diese Art zu malen, 1911 in einer Ausstellungsbesprechung mit folgenden, sehr treffenden Worten. Sie schreibt:

„Farbströme fließen ineinander und ergeben eine neue Natur, die vielleicht der ‚Wirklichkeit‘ sehr fern steht, aber ebenso der Willkür. (...) Er schafft dabei eine neue Welt von seinen eigenen Gnaden. Sie ist wie die Welt eines jeden großen Schaffenden von höchst subjektiver Prägung. Das Augenerlebnis ist der äußere Anstoß, aber durch die gestaltende Kraft des Künstlers werden Dinge eingetaucht in eine neue Sphäre und ihres Wirklichkeitsgehaltes entkleidet. (...)“

Das zuckende Leben von Baum und Strauch, verschlungenen Wegen, straff gespannten Segeln, still verschwiegenen Häusern (...) gegenüber dem Analytisch-Zersetzenden, Auflösenden des Impressionismus gibt er die Synthese, ein konzentriertes Zusammenfassen, ein Heraustreiben des Wesentlichen, ein Reduzieren des Wesentlichen, ein Reduzieren der Dinge auf ihre unmittelbarsten Komponenten.“⁵

Die Aquarelle sind durch eine farbanalytische Haltung entstanden, die die Welt als eine durchscheinende Abfolge von sich flächig und parallel überlagernden Schichten versteht. Die Welt des Bildes entsteht als eine ontologische Schichtenfolge und eine bewußt konstruierte Ablagerung von Deckungen und Deckungsgraden. Die Farbe erhält durch eine sedimentierende Deckung ihre gegenständliche Identität.⁶

Dieser Befund betrifft jedoch nur die Buntfarben. Schwarz und Weiß haben im Medium Aquarell eine Sonderfunktion. Sie werden eigentlich gar nicht als Farben benutzt. Weiß wird als konstituierender Hintergrund jeder Farbe und jeder Form begriffen. Das Weiß wird als Nicht-Farbe oder Leerstelle in die Konstruktion des Bildes einbezogen. Es wird von der Imagination des Beobachters entweder gar nicht wahrgenommen, also als Nullniveau ausgeblendet oder je nach seiner spezifischen Stellung im Bild emotional-kognitiv ergänzt. Nicht so funktioniert dagegen das Schwarz. Dieses wird eindeutig als ein lineares, graphisches Zusatzelement eingebracht. Es dient zur richtungsmäßigen Bestimmung von horizontalen und vertikalen Richtungswerten, aber nicht als eine gegenstandsbezeichnende Farbe. Dies erscheint mir für die spätere Sonderstellung von Schwarz bei Schmidt-Rottluff von besonderer Bedeutung.

Simultane Interaktionen

Interessant ist nun, daß diese analytische Schichtung, die ja auch eine synthetische Konstruktionsweise von Welt ist, aufgegeben wird. Baute sich die farbliche Welt Schmidts-Rottluffs aus hierarchischen Schichten von Untergrund und Vordergrund auf, wird sie 1905 durch ein simultanes Nebeneinander ersetzt. Jetzt sitzt die Farbe nicht mehr untereinander, übereinander oder hintereinander, sondern nebeneinander. Das ist natürlich ein wesentlicher Schritt. Er bedeutet eine radikale Verschiebung der gesamten Konzeption. Jeder Farbton und jeder Farbfleck ist von nun an gleichberechtigt. *Er sitzt neben einem anderen, mit dem er interagiert und von dem er in seiner Erscheinung beeinflusst wird.*

Die quasi ‚aristotelische‘ Sonderstellung von Weiß und Schwarz betrifft dabei das formale und lineare Funktionieren des Blattes. Das radikal Simultane betrifft nur die Buntfarben, nicht die unbunten, denen eine zeichnerische Sonderfunktion zukommt. Das Weiß fungiert als Lücke, als Pause zwischen den farbigen Zeichen, um die Differenz besser bilden zu können, um die Farbe ‚als solche‘ besser vereinzeln und individuieren zu können. Weiß als Nicht-Farbe, als negative Austastlücke ist also die Bedingung der Möglichkeit, quasi der Hintergrund, vor dem die simultane Gleichberechtigung der Buntfarben erst möglich wird. Ein gleichberechtigtes farbliches Nebeneinander wird also erst möglich aufgrund der besonderen Anker- oder Polstellung von Weiß und Schwarz.

Während Schmidt-Rottluff selbst immer von der Farbe spricht und sie als primäres Mittel seiner Kunst begreift, darf doch nicht vergessen werden, daß er in mindestens ebenso starkem Maße ein hervorragender Zeichner und Druckgraphiker war. Das Graphisch-Ornamentale und Lineare besitzt bei ihm eine ebenso wichtige Funktion wie die Farbe. Man kann bei Schmidt-Rottluff eigentlich während seines gesamten künstlerischen Schaffens durchgängig ein eigenständiges

Formsystem von einem eigenständigen Farbsystem unterscheiden. Eigenständigkeit ist hier jedoch nur in relativem Sinne verstanden. Die beiden Systeme kämpfen nicht gegeneinander um die jeweilige Vorherrschaft, sondern sie unterstützen sich gegenseitig in ihrer Aufgabe. Beide interagieren in der langen Karriere des Malers immer wieder auf eine unterschiedliche Art und Weise.

So gibt es Arbeiten von Karl Schmidt-Rottluff, die ganz aus der Farbe heraus entwickelt sind und erst in einem sehr späten Stadium der Fertigstellung, wenn überhaupt, Linien, Konturen und Formelemente zu einer präziseren Strukturierung der Farb-Wahrnehmung benutzen. Dann existiert eine ganze Reihe von Arbeiten, bei denen eindeutig eine formal-graphische Grundauffassung vorherrscht, die erst in einem zweiten, sekundären Durchgang farbig illustriert wird. Diese Arbeitsweise findet man vornehmlich in den zahlreichen farbigen Postkarten Schmidt-Rottluffs, aber auch fast durchgängig in den Gouachen ab Mitte der dreißiger Jahre. Eine dritte Gruppe von Werken arbeitet in parallelen Schritten formale Lösungen und farbliche Lösungen gleichermaßen und gleichgewichtig aus. Besonders in den Bildern der Norwegenreise vom Sommer 1911 kann man diese Gleichgewichtigkeit von stützenden Formsystemen und ruhig gestellter Farbinteraktion beobachten. Auch in späteren Schaffensphasen läßt sich diese prinzipielle Gleichwertigkeit des formalen und des farblichen Operierens der Bildoberfläche immer wieder beobachten.

Farborgien

Erstaunlich modern erscheinen die wild anmutenden Farbgelage Schmidt-Rottluffs aus den Jahren 1906 und 1907. Die Bilder sind vollkommen aus der Farbe heraus entwickelt. In einem wilden Dynamismus pastoser Farbrhythmen zieht sich im Sehen des Beobachters nur langsam und fragmentarisch eine flimmernde Gestalt zusammen. An diesen Bildern wird schlagartig deutlich, daß der menschliche Sehvorgang keine passive Aufnahme von Sinnesdaten, Informationen oder farbigem Licht ist, sondern ein aktives, projektives Sehen, in dem der Beobachter sein gesamtes Vorstellungsvermögen und seine visuelle Gestaltungskraft zur Gruppierung und Unterscheidung der Farbkaskaden einsetzen muß, um zu einer zufriedenstellenden Wahrnehmungssynthese zu gelangen. In jedem Moment seiner ästhetischen Erfahrung ist diese Wahrnehmungsgestalt vom Zusammenbruch bedroht. Hier deutet sich bereits weit vor Wassily Kandinsky das Menetekel der Moderne an: nämlich die hier vor der Tür stehende Auflösung, Zerlegung oder Zerstörung des sichtbaren Gegenstandes, um den dahinterliegenden Grundlagen und Bedingungen von sichtbarer Gegenständlichkeit endlich auf die Spur zu gelangen. Die Ölbilder dieser Jahre haben etwas ungemein Aggressives, Gewaltiges und Aufwühlendes, das heute noch, nach fast hundert



Abb.2 Lesende Kinder,
1906, Kat.Nr. 8

Jahren, sehr modern und zeitgenössisch anmutet. Wie müssen erst die Zeitgenossen Schmidt-Rottluffs 1906 von solchen Bildern schockiert gewesen sein. Auf den Rahmen des „Holzstoßes“ von 1906 (Kat.Nr. 8, Abb.S. 91) hat jemand mit Bleistift geschrieben: „Preisrätsel: Es sind die schlechtesten Früchte nicht, an denen die Wespen nagen!“ Aber: Sie sind faul und verdorben, wollte der anonyme Kommentator wohl damit sagen. Wer ist hier die Wespe, die am Holzstoß der Wirklichkeit saugt? Der Kurator, der Kritiker oder der Künstler?

In Gemälden wie „Mann im Sonnenlicht“ (Kat.Nr. 10, Abb.S. 95) oder „Lesende Kinder“ (Abb.2) löst sich der Bildgegenstand in der Nahansicht vollkommen in eine rein abstrakte Farbmaterie auf. Die dargestellten Personen konstituieren sich nur unter allergrößten Wahrnehmungsanstrengungen. Allein in einer permanenten Anstrengung zum Gestaltsehen faßt sich das Allover noch zu einem Gesicht zusammen. Die Bilder dieser beiden Jahre hinterlassen einen außerordentlich modernen Eindruck, der sie Bildern von Willem De Kooning, Asger Jorn oder Ralf Fleck sehr verwandt werden läßt.

Matte Oberflächen und verdünnte Farben

In den Jahren von 1908 bis 1910 verändert sich die Farbgebung Schmidt-Rottluffs dahingehend, daß die wilden, vibrierenden, pastosen Farborgien zugunsten eines verdünnteren Farbauftrages substituiert werden. Die materiell-haptische Präsenz der Farbmaterie auf der Bildoberfläche ist ihm nun offensichtlich nicht mehr so wichtig wie die phänomenale, optische Erscheinung, der Netzhauteffekt von Farbe. Dazu braucht man matte Oberflächen, an denen sich das Licht möglichst diffus brechen kann. Schmidt-Rottluff erreicht dies höchstwahrscheinlich durch Verwendung von Terpentinersatz oder Petroleum als Malmittel.⁷ Waren die Farbtöne der Jahre 1906 und 1907 noch auf der Palette gemischt, mit Weiß, Grau und Nachbarfarbtönen, nehmen nun die ungemischten Farbpartien stark zu. 1908 dominiert zwar noch der postimpressionistisch anmutende, parallele, kurz hingesezte, stufende Pinselstrich. Seine Spuren werden aber nun zu größeren Farbflächen zusammengezogen. Das fließende Allover weicht einer ortsbezogenen Lokalisierung und einer relativen Statik und Tektonik der Oberfläche.

Abb.3 Blühende
Bäume, 1909,
Öl auf Leinwand,
Privatbesitz



Abb.4 Stilleben mit
Äpfeln und Krug I,
1909, Aquarell,
Privatbesitz

Auch kommt in diesen Jahren zum ersten Mal eine eigenständige Konturlinie hinzu, welche die Fixierung von Farben in der sie unmittelbar umgebenden Flächigkeit unterstützt. Sie hat vor allem eine die Wahrnehmungssynthese des Beobachters erleichternde und stabilisierende Funktion. Ferner wird die Differenz zur benachbarten Farbe klarer wahrnehmbar, das heißt, das ganze Bild wird insgesamt noch kontrastreicher. Die kürzelhaft eingesetzten Konturlinien, wie sie in „Blühende Bäume“ von 1909 (Abb.3) im Stamm und in den Ästen der Bäume sowie an der Dachkante des Hauses links im Hintergrund zu erkennen sind, unterstützen die flächenhafte Bindung und Einbettung des farblichen Allover an die Bedingungen einer planen Bildeoberfläche. Zwar herrscht immer noch das postimpressionistische Stakkato der Pinselhiebe vor, es wird aber nun immer weiter an eine Darstellung flächiger Werte zurück gebunden.

Farbe als Blickableiter

In dem Aquarell „Stilleben mit Äpfeln und Krug I“ aus dem Jahr 1909 (Abb.4) erkennt man deutlich das parallele Stakkato der Pinselstriche. Es steht aber nicht mehr in der bei den Postimpressionisten intendierten Funktion der Reizung der Netzhaut durch komplementäre Farbpünktchen, die sich gegenseitig in ihrer optischen Mischung steigern. Die Pinselstriche dienen der Strukturierung von Raum-Richtungen und damit von Wahrnehmungsrichtungen: senkrecht, diagonal, nach rechts, kreisrund. Die Pinselstriche werden auf diese Weise zu Blickführern und Blickkernen. Sie suggerieren dem Auge bestimmte Blickrichtungen. Das sollte man nicht unterschätzen. Denn genau von dieser Funktion aus geht Schmidt-Rottluff noch einen fundamentalen Schritt weiter. Er macht die dynamische Richtung des Pinselstrichs zum entscheidenden farblichen Eindrucksmedium der Blickführung. Damit untersucht er auf eine sehr direkte Art und Weise, wie durch die räumliche Lage von Farben auf einer zweidimensionalen Oberfläche bestimmte Blickfolgen und -bedeutungen initiiert werden können. Hierbei spielen die punktuell herausgehobenen Konturen als Blickführer eine zusätzliche Wegeleitfunktion. Schmidt-Rottluff erfindet ein optisches Blickableitersystem.

Besonders deutlich wird dies an dem wunderbaren Aquarell „Park am Mittag“ von 1909 (Abb.5), ebenfalls in Dangast entstanden.⁸ Die Farbe ist rein und unvermischt aufgetragen, aber in Schlan-



Abb. 5 Park am Mittag,
1909, Aquarell,
Brücke-Museum Berlin

gen- und Zickzacklinien, die sich im ersten Eindruck zu einem flachen, unräumlichen Ornament verschränken. Auch hier findet man wieder die ontologische Schichtung der Welt vom Hellen ins Dunkle, vom Weißen ins Schwarze. Zuerst wurde Gelb gesetzt, dann Orangerot, dann Blau, dann Grün, dann Schwarz als Konturenanker. Im Anschluß daran wurden tote Flächen vereinzelt mit einem dunkleren Karminrot wieder belebt. Was ist der Effekt des Ganzen? Warum trägt man auf eine scheinbar so absurde und ungewöhnliche Weise Farbe auf? Das Ganze macht nur Sinn, wenn man von vornherein eine bestimmte Wirkung im Auge hat.

Hermann von Helmholtz erklärt dies folgendermaßen:

„Eine reine Grundfarbe verhält sich kleinen Einmischungen anderer Farben gegenüber wie ein dunkler Grund, auf welchem der kleinste Lichthauch sichtbar wird. (...) Eine glänzende gesättigte Farbe giebt also eine starke Erregung und daneben doch große Empfindlichkeit in den zur Zeit ruhenden Fasersystemen des Sehnerven gegen Einmischung anderer Farben. (...) So können starke Farben durch die starke Erregung, die sie hervorbringen, das Auge des Beschauers mächtig fesseln und doch ausdrucksvoll für die zarteste Aenderung der Modellierung oder der Beleuchtung, das heißt also ausdrucksvoll im malerischen Sinne sein.“⁹

Irritationen des Sehens

Meine These lautet, daß diese Bemühungen nur ein einziges Ziel haben können, nämlich im emotional-kognitiven System des Beobachters eine bestimmte Irritation hervorzurufen. Es geht um die Erkenntnis, daß Sehen ein weit gehend aktiver Prozeß ist und keine passive Reizaufnahme; daß es einer konstruktiven Leistung aller perzeptiver, begrifflicher und gedächtnismäßiger Gehirnareale bedarf, um zu einer zufriedenstellenden Wahrnehmungssynthese zu gelangen. Des weiteren wird auf nicht-sprachliche, visuelle Weise die zwingende Erkenntnis vermittelt, daß Wahrnehmungs-



Abb. 6 Landschaft im Herbst,
1910, Öl auf Leinwand,
Kunstsammlungen Chemnitz

synthesen nicht von Dauer sind, sondern nur temporären Bestand haben. Sie sind von einem ständigem Zerfall bedroht, der von einem erneuten Wiederaufbau abgelöst wird. Damit wird deutlich, daß visuelle Wahrnehmung ein zyklischer Prozeß ist, der aus temporären, kurzzeitigen Stabilitäten und ebenso kurzzeitigen, temporären Zerfällen besteht. Es gelingt dem Gedächtnis nicht, dieses Bild zu speichern und aus dem Gedächtnis zu reproduzieren.

Mit dieser Art der Farbgebung ist Schmidt-Rottluff in seinen Bildern der zeitgenössischen Wahrnehmungspsychologie eines Max Wertheimer oder Wolfgang Köhler weit voraus. Zwar hatte der Grazer Philosoph Alexius Meinong bereits Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts in seinen Schriften die These aufgestellt, daß von der Summe der Bestandteile z.B. einer Wahrnehmung zusammenhängende Gesamtheiten zu unterscheiden seien, die aus den einzelnen Bestandteilen alleine nicht zu erklären sind.¹⁰ Dieses Prinzip wurde dann später in der Berliner Schule der Gestaltpsychologie als Übersummativität des Ganzen bezeichnet. Erst sehr viel später, etwa seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts, wurde dafür der Begriff Emergenz geprägt. Jedenfalls experimentierten Max Wertheimer und Wolfgang Köhler bereits im Herbst und Winter 1910 in Frankfurt über das Phänomen der Scheinbewegungen. Sie publizierten ihre bahnbrechenden Ergebnisse zur Gestaltpsychologie aber erst 1912. Der Künstler Schmidt-Rottluff steuert also bereits im Sommer 1909, mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln, die Beeinflussung des Sehvorgangs selbst an, seine Irritation und nachfolgende Bewußtwerdung. Es handelt sich hier um ein Phänomen, das mit den in der „Brücke“-Literatur üblichen Stilbegriffen von „monumentalem Impressionismus“ oder „Expressionismus“ überhaupt nicht zu erfassen, geschweige denn zu beschreiben ist.

Die Spur als Zeitspeicher

Die Gemälde aus dem Jahre 1910 zeigen wiederum einen völlig neuen Farbeinsatz, der sich aber folgerichtig aus den Experimenten der beiden Vorjahre bedingt. In Gemälden wie „Landschaft im Herbst“ (Abb. 6) wird die Form der Farbe wiederum, wie im Jahr zuvor, ausschließlich durch die Struktur ihres Auftrages bestimmt, also durch den zackigen, welligen und schnellen Strich des

Pinsels erzielt. Der Strich des Pinsels bleibt jedoch als Spur jederzeit ablesbar und rekonstruierbar. Er enthält in seinem Verlauf die jeweilige Zeit, die er benötigte, um die Farbform zu erzeugen. Der zackige Pinselstrich ist ein Zeitspeicher, ein formal-farbliches Zeitgedächtnis, das im Sehen anschaulich rekonstruierbar bleibt. Er führt uns über die Imagination in eine bestimmte Stimmung oder Emotionalität, die wir vielleicht in einer ersten Annäherung mit den Worten nervös, hektisch, schnell umschreiben können. Der Wahrnehmungseffekt dieser Farbformen bewirkt eine enorme Gegenstandsauflösung. Die fest umrissenen Konturen werden durch die Grenzen der Farbformen attackiert und zerrissen. Es gelingt dem Auge nur sehr schwer, Gestalten zu bilden und feste, stabile Gruppierungen vorzunehmen. Die Konstitution des Bildgegenstandes in der Wahrnehmungssynthese ist ständig durch seine Auflösung bedroht. Sie wird relativiert und als relativ zur jeweiligen Beobachtung hingestellt. Die Oberfläche des materiellen Bildträgers wird durch diese ständige Rücknahme und Relativierung der Synthese in ein vibrierendes Farb-Form-Kontinuum überführt. Wechselseitige Wahrnehmungsallianzen und Gestaltkontraktionen lösen sich mit eben solchen Mesallianzen, Auflösungen, Entdifferenzierungen und Verwaschungen ab. Im Prinzip begegnen wir hier wieder dem Prinzip des gleichmäßigen Allover aus dem Jahr 1907. Diese Arbeiten weisen direkt voraus auf die radikalen Oberflächen-Auflösungen des frühen Jackson Pollock ab Mitte der dreißiger Jahre.

Ein seltenes Interview

Im April 1911 gibt Karl Schmidt-Rottluff anlässlich einer großen Ausstellung im Kunstsalon Gerstenberger in Chemnitz einem Journalisten des Chemnitzer Tageblattes ein längeres Interview, das einige wenige Absätze zu seiner Art, Farbe einzusetzen enthält, und von daher eine äußerst wichtige und seltene Quelle für sein damaliges Farbverständnis darstellt. Er sagt:

„Je stärker meine Empfindungen wurden, um so stärker wurde die Farbe, um so tiefer und um so mächtiger. Auch die einzelnen Farbflächen wurden größer, – sie mußten größer werden. Denn wenn ich eine Farbe auch für eine größere Entfernung starkwirkend haben will, muß ich ihr eine größere Fläche innerhalb des Bildes geben. Nun begannen die Bilder auch eine innere Struktur zu bekommen. Habe ich eine große Farbfläche im Bild, der ich das Schwergewicht vorbehalten möchte, muß ich die andern Flächen in ihren Dimensionen dazu ins rechte Verhältnis bringen. Dasselbe gilt auch für die Farbe, die für mich ja das Primäre war. Jede einzelne muß in dem und dem Verhältnisse zu der und der anderen stehen. Neben diesem Blau kann

just nur das Gelb stehen, wenn das Blau nicht in seinem Werte verändert werden soll, und nur eben diese Menge Rot von eben dieser Nuance kann zu beiden treten.

Ein Bild darf dann keine Farbfläche enthalten, die etwa herausgenommen und für die eine andere in Farbe verschiedene eingeflochten werden könnte. Genau so wenig darf das Liniengefüge, das die verschiedenen Flächen ordnet, verschoben werden.

So aus inneren Forderungen herausgewachsen, repräsentiert ein Bild eine Empfindung in ihrer stärksten Kraft, festgebannt in Farben und Linien.“¹¹

Auch hier, in dieser nicht wörtlich, sondern in den zusammenfassenden Worten des anonymen Journalisten Br. wiedergegebenen Äußerungen, zeigt sich, wie Karl Schmidt-Rottluff in seinem farblichen Denken an die Materie des Bildes und seiner Farbform herangeht. Die farblichen und formalen Experimente, die Schmidt-Rottluff in kurzer zeitlicher Folge realisiert, sind direkt auf das Sehen hin ausgerichtet. Sie beabsichtigen eine Irritation des Beobachters, durch den Widerstand, den die Oberfläche des Bildes seinem Blick entgegensetzt. Diese Irritation setzt eine Erkenntnis in Gang, die rein visuell ist und die sich nicht durch andere Medien wie Sprache oder Reproduktionen ersetzen läßt. Genau hierin liegt ihr ästhetischer Wert, der in einer Zeit der massenmedialen, globalisierten Reproduzierbarkeit schnell in Vergessenheit gerät.

- 1 Edmund Husserl: Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen, Husserlinana Bd. XXIII, Den Haag 1980. Richard Wollheim hat eine ähnliche Unterscheidung entwickelt, in der er zwischen dem Sehen-In und dem Sehen-als unterschied. Siehe Richard Wollheim: Objekte der Kunst, Frankfurt/M. 1982, S. 192–210.
- 2 Hermann von Helmholtz: Optisches über Malerei, in: ders.: Vorträge und Reden, Bd. 2, Braunschweig 1884, S. 124–125.
- 3 Zum Ausdrucksproblem, das eigentlich ein Problem der Eindrucksbildung des Beobachters ist, vgl. die ausführliche Diskussion bei Siegfried Frey: Die Macht des Bildes. Der Einfluß der nonverbalen Kommunikation auf Kultur und Politik, Bern (u. a.) 1999, Kap. 4.
- 4 Zit. nach Roman Norbert Ketterer: Dialoge. Bd. 2: Bildende Kunst, Kunsthandel. Stuttgart, Zürich 1988, S. 39.
- 5 Zit. nach: Gerhard Wietek: Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907–1912, Mainz 1995, S. 226–227.
- 6 Hans Wentzel berichtet, daß Schmidt-Rottluff schon während der Untertertia von Prof. Uhlmann von der Chemnitzer Gewerbeakademie im Aquarellieren ‚in englischer Technik‘ ausgebildet wurde. Zit. nach: Gunther Thiem: Dokumentation zu Leben und Werk, in: Karl Schmidt-Rottluff. Retrospektive, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen und Städtische Galerie im Lenbachhaus München, hrsg. v. Gunther Thiem und Armin Zweite, München 1989, S. 77.
- 7 Freundliche Auskunft des Restaurators der Chemnitzer Kunstsammlungen, Detlev Göschel. Ich möchte an dieser Stelle auch Beate Ritter von den Kunstsammlungen Chemnitz herzlichst für ihre Unterstützung und ihr Engagement in Sachen Schmidt-Rottluff danken sowie für das Privileg, an einem windigen, regnerischen Oktobertag in Chemnitz die Korrespondenz Karl Schmidt-Rottluffs mit Friedrich Schreiber-Weigand einsehen zu dürfen.
- 8 Farbabbildung in: Karl Schmidt-Rottluff. Ein Maler des 20. Jahrhunderts, Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von 1905 bis 1972, Ausst.-Kat. Museum am Ostwall Dortmund, hrsg. v. Magdalena M. Möller, Tayfun Belgin, München 2001, Kat. Nr. 94.
- 9 Helmholtz (wie Anm. 2), S. 130–131.
- 10 Zit. nach: Helmut E. Lück: Geschichte der Psychologie, 2. überarbeitete und erw. Auflage Stuttgart (u. a.) 1996, S. 71.
- 11 Zit. nach: Wietek (wie Anm. 5), S. 225.