Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 45 (1958)
Heft: 2: Zur Situation von Architektur und Kunst

Artikel: Vom Wert der reinen Farbe
Autor: Mühlenen, Max von
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-35005

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Max von Mühlenen

Vom Wert der reinen Farbe

Eine Farbe, einzeln gesehen, ist immer schön. Sie gehört zum Alltäglichsten und wird ebenso geliebt wie dieses. Ein unvorstellbarer Reichtum an Ausdruck und Bedeutung ist ihr eigen. Die Farbe kann zahllose Eigenschaften haben: Sie ist leuchtend, strahlend; sie öffnet sich weit, oder aber sie ist verschlossen; sie ist finster oder heiter, schwer, fest, laut oder still, verschwenderisch oder beruhigend; sie ist etwas Schwebendes und Unfaßbares und doch scheinbar allen Bekanntes. Farbe existiert vorerst ohne Gebundenheit an den Gegenstand. Die wichtigste und schönste Aufgabe des Rot, des Blau, des Grün ist es, rot, blau und grün zu sein. So hat die Farbe ihre eigentliche Größe, und erst, wenn sie allein steht, sieht man, daß sie so etwas ist wie eine Hauptsache der Kunst.

Allein steht die Farbe aber im Bilde sozusagen nie. Man ist im Gegenteil immer wieder erstaunt, wenn eine neue Farbenzusammenstellung gelingt, wenn ein besonderer Farbklang auftaucht. Diese Klänge, die aus den unerschöpflichen Kombinationsmöglichkeiten der Farben entstammen, sind ihr auffälligster und beliebtester Ausdruck, vergleichbar mit der Beliebtheit melodiöser Musik. Wer wäre nicht empfänglich für diese immer reizvolle Eigenschaft des Spiels der Farben, das sie untereinander zu treiben vermögen wie Delphine?

Die frische und reine Farbe ist noch jung und unbekannt. Jahrhundertelang spielte sie eine zweitrangige Rolle. Ihr wurde das naturnähere optische Hell-Dunkel vorgezogen, und alle illusionistischen Geheimnisse dieses malerisch-plastischen Mittels wurden offenbart durch Stufen dunklen Brauns, als ob die Künstler weder vollen Tag noch dunkle Nacht gekannt hätten. Leonardo und Rembrandt haben nie, wie es spätere Maler oft getan haben, die gefälligen oder geschmacklichen Eigenschaften dieses Hell-Dunkels ausgespielt, sondern immer seine sinnvollen. Sie haben nur seine erstaunliche Tiefenwirkung verwendet, die eine räumlich «richtige» Aussage erlaubt, die Eigenschaft also, alle Dinge des Bildes im gleichen Sinne auseinanderzuhalten, wie es unsere Welt als tägliches und wunderbares Phänomen und Beispiel dem Aufmerksamen bietet: die räumliche Ordnung. Die Erfindung des optischen Raumes war die markanteste aller malerisch-plastischen Äußerungen, deshalb sei sie erwähnt. Sie hat, ihrer Grundsätzlichkeit wegen, lange gelebt und hat noch weiter zu leben versucht, auch als sie nicht mehr lebendig sein konnte, weil das blendende Tageslicht die Maler zu beeindrucken begann.

Die reine Farbe unserer Zeit steht in sichtbarster Opposition zum Hell-Dunkel. Man empfindet sie als identisch mit der Fläche der Leinwand, deren zwei Ausdehnungen, Höhe und Breite, durch sie nicht verletzt werden. Wenn im Bilde das Hell-Dunkel, das durch seine Staffelung der Tonwerte scheinbar in die Tiefe weist, durch die reine Farbe ersetzt wird, so bleibt doch die Norm des spürbaren Auseinanderhaltens aller dargestellten Form- und Farbdinge bestehen, ja führend. Was aber illusionistisches Raumgefühl war, wird jetzt ausgeschaltet, denn Formen und Farben liegen nun als Flächenteile nebeneinander. Die Farbe entfaltet dabei ihr koloristisches Spiel. Oft erscheint sie komplementär, oder sie vermittelt die Gegensätze von Kalt und Warm, oder sie ist Farbklang, der Stimmung bedeutet, usw. Manchmal sind die Farbteile klein; manchmal werden sie zu auffallend sichtbaren und bedeutenden Flächenteilungen. Nie ist es jedenfalls möglich gewesen, so auffallend einfache und deutliche Farbgrößen zu verwenden wie heute. Obschon sich dadurch eine neue malerische Welt öffnete, blieb doch die Anwendung der reinen Farbe bei vielen Malern nur eine beschreibende oder ergänzende: der blaue Grund, der gelbe Tisch, die violette Vase, die orange Blume. Ähnlich wie früher zwar, aber mit ungebrochener Frische der Farbe wird der Gegenstand beschrieben, ungeachtet des Neuen, das darin besteht, daß die Farbe naturfremd gesteigert ist. Als wichtigste und selbstverständliche Konsequenz verlangt die reine Farbe eine neue Form. Diese ist es auch, die das Gesicht der modernen Malerei verändert hat. Die Form hat sich den bis dahin unbekannten Energien stärkster Farbklänge gefügt. Damit wurden Umsetzungen gegenüber dem Naturbild erfunden, die zwangsläufig und deshalb richtig sind. Sie blieben vorerst als grotesk unverstanden; für viele sind sie es heute noch. Diese Ablehnung beruht auf dem Nichtbegreifen der inneren Zusammenhänge des malerisch-plastischen Schöpfungsvorganges, dessen Verständnis allein es erlaubt, ein in diesem Sinn gemaltes Bild ablesen zu können. Immer war die Forderung wegleitend, daß ein Bild aus verschiedenen, sich gegenseitig beeinflussenden Farben bestehen müsse. Nur so entsteht ein lebendiger Bildorganismus.

Daß eine Farbe für sich allein stehen kann, wurde nur selten angenommen. Und doch, erst indem man sie isoliert, erkennt man, was für eine außerordentliche Lebendigkeit jede einzelne besitzt, wie sie sich als Inhalt von allen andern vollkommen unterscheidet. Man muß in die Farbe hineinschauen, ins Blau, ins Rot, ins Gelb. Das Hineinschauen in die Farbe enthüllt ihren konkreten Charakter. Sie ist etwas wirklich Vorhandenes wie alles um uns, etwas wahrhaft Vorstellbares wie der Raum, in dem wir leben.

Das Rot beispielsweise ist vergleichbar mit dem Feuer oder auch mit dem Abendrot, das uns plötzlich umgeben kann. Es löst im Menschen immer wieder das ungewöhnliche Gefühl des Anschlags an den Raum aus, der ihn spürbar umgibt, unendlich weit und doch ganz nah. Man befindet sich mitten drin in diesem Rot, das hier ist und dort und überall.

Ist es anders beim Hineinschauen in das große, einfache Rot einer Leinwand? Rot ist mehr als die Lokalfarbe, die einen Gegenstand näher bestimmt oder bereichert. Rot ist an sich eine Darstellungskraft räumlicher Ausdehnung. Es ist ein Farbfluidum das sich zwischen alle Dinge und um sie herum legt, sie zusammenspielt und Verschiedenartigstes zur Einheit zwingt. Verschiedenartigstes, aber nicht mehr, als das Rot zu fassen vermag.

Der Maler, der vom Schauen lebt, hat bemerkt, daß diese Farbe, allein genommen, nicht ein malerisches Mittel im gewöhnlichen beschreibenden Sinne ist. Sie vermittelt nicht nur die räumlichen Gesetze der Natur, sondern zugleich auch jene der ebenen Bildfläche. Sie gibt sich als eine Fläche und steht damit in keinem Widerspruch zur Leinwand. Aber sie besitzt trotzdem – und das ist künstlerischer Widerspruch – die Tiefe und die Nähe, die der dritten Dimension unserer Welt entspricht. – Rot ist Raum.

In Mondrians waagrechten und senkrechten Bildteilungen liegt oft ein rotes Feld allein und deshalb umfassend sichtbar neben einfachen Weißfeldern. Hier wird der Einblick in die Tiefe des Rot spürbar, weil es in der Opposition steht zum vollständig flach und fest bleibenden Weiß. Das rote Feld flieht oder tritt heran, lebendig und schön. Diese Bilder beweisen wohl Mondrians konsequente Haltung zur Fläche; aber zugleich beweisen sie auch die Eigenschaft der Farbe, hier des Rot, das sich nie nur als Fläche gibt, sondern immer auch als Raum. Mir ist es unmöglich, neben einer mit einfacher Farbe, Rot, Blau oder Gelb, bemalten Wand, vorüberzugehen, ohne ihr Beachtung zu schenken, ja oft, ohne eine innere Bewegung zu empfinden. Es liegt zu viel Unbekanntes darin. Jede Begegnung mit einfacher Farbe ist immer wieder ein malerisch-plastisches Erlebnis.

Der Einwand, daß mit einer einzelnen Farbe kein Bild gemalt werden könne, weil dann auch keine Gestaltung möglich sei, ist unberechtigt. Eine Farbe kann groß, klein, breit, hoch, rund usw. sein; das ist bereits Gestalt: daß sie so groß wie die gewählte Leinwand ist – nicht größer und nicht kleiner. Ein lebendiger Kontakt mit den Form- und Farbdingen unserer Umgebung lehrt einen verstehen, wie schön und eigenartig es zum Beispiel ist, in ein Blau zu schauen, das als Ausdehnung nur es selber ist. In jener Malerei, die die Phantasie der Natur durch

den Gegenstand interpretiert, sind auch nur die Bilder schön zu nennen, bei denen der Gesamtzusammenhang des Figürlichen die Ausdehnung der Leinwand trifft (Poussin, Cézanne, Seurat usw.). Das ist Strenge («L'art vit de contrainte et meurt de liberté»), die uns von der Natur vorgeschrieben bleibt. Das Verständnis ihrer Knappheit oder – was hier das Gleiche bedeuten will –, der luxuriöse Platz, den jedes Ding in ihr einnimmt, ist auch für die Kunst unumgänglich. Ein junger Maler erklärt mir: «Als Maler will man heute Teil der Natur selbst sein und im gleichen Sinne teilnehmen an ihr wie alle Dinge in ihr», und er lehnt es ab, nur aus der Distanz des Zuschauers zu fühlen. Diese Distanz wurde als unumstößliche Schranke zwischen Bild und Betrachter immer wieder angenommen. Bilder waren eine Bühne, auf der gespielt wird, wie in einer andern Welt. Heute sollen wir aufgenommen sein vom Bild. Wen es nicht hineinzieht, der gehört auch nicht hin. Und wer etwa von der perspektivischen Sehgewohnheit aus zu begreifen versucht, der wird bald merken, wie ihm alles unverständlich bleibt. Es ist undenkbar, sich in ein Jagd- oder Schlachtenbild des Paolo Uccello hineinzusehen und gleichzeitig sich staunend angezogen zu fühlen von einem schönen, einfachen Blau. Und doch war Paolo Uccello in seiner Zeit von etwas Ähnlichem erfüllt wie wir, nämlich von der revolutionierenden Möglichkeit eines neuen Raumes und damit eines neuen Gesichts der Kunst. Heute ist es wieder des Malers Problem, einen eigenen, überzeugenden Raum zu gewinnen. Für ihn liegt er in den reinen Farben. Sie sind er selber und erlauben keine Scheidewand zwischen Bild und Betrachter. In ihnen schöpft der junge Maler seine Phantasie; er liebt seinen Farbraum, der noch nicht ausgeartet ist und noch keine Routine zuläßt. Man könnte sagen: der Maler von heute malt ein Blau nicht, weil der Himmel blau ist, sondern weil er sich in diesem Blau findet. Es ist sein Blau, und er will, daß man in es hineinschaut, wie man in den Himmel schaut.

Seit etwa siebzig Jahren hat sich die Malerei Schritt für Schritt nach der Richtung der ungegenständlichen Inhalte orientiert. Immer schöner und wünschenswerter schien dem Künstler das Eingeweihtsein in diese Welt, die er als eine ihm eigene erkannte. Bei Cézanne wurde ihm zum ersten Male klar, daß auch im gegenständlichen Bild der größte Teil aus ungegenständlichen Dingen besteht. Das Abstandnehmen vom Gegenstand führte zuerst nur zum «Abstrahieren», das heißt zu weniger Gegenstand, aber mehr Malerei. Das genügte nicht. Es rief nach Konsequenz, und erst der totale Verzicht auf alles Gegenständliche gab den Einblick frei in reine Form und Formzusammenhänge und deren Farben. Diese waren ebenso neu wie unverbraucht. Fehlte dabei der Inhalt? Das kann heute wohl niemand mehr behaupten. Hier aber bleibt der Drang des gegenwärtigen Malers nach den Abenteuern nicht stehen. Er sehnt sich nach dem «ewig neuen Wie» (Jacob Burckhardt). Daß in der einzelnen Farbe eine Reinheit und Verborgenheit liegt, die unvorstellbar schön ist und die durch jede Einbeziehung anderer Elemente Gefahr läuft, zu erlahmen oder zu erlöschen – auch daran kann kein Zweifel sein.

Über die Raumausstrahlung moderner Plastik

S. Giedion

In diesem Jahrhundert hat sich eine tiefgehende Wandlung im Wesen des Monumentalen vollzogen. Die menschliche Gestalt, soweit sie reines Abbild ist, hat ihre zentrale Stellung eingebüßt. Es verlangt heute die Schöpferischen unter den Plastikern, den Zusammenhang mit den ungreifbaren kosmischen Kräften, mit dem Organischen, mit der Unergründbarkeit des Wachstums zu versinnbildlichen. Die ganze moderne Plastik enthüllt uns das Wiedererinnern an den ewigen Ursprung.

Aus dieser Einstellung ist es zu verstehen, daß ihr Wesen im Raumformenden, im Raumgestaltenden zu suchen ist. Ganz gleichgültig, ob es sich um die sublimierte Reinheit der Plastiken Constantin Brancusis, um das organische Leben Arpscher Konfigurationen, um die raumausströmende Kraft der Gestalten Alberto Giacomettis oder die Raumschalen Antoine Pevsners handelt.

Um diese Konzeption dem Leser etwas näher zu bringen, soll hier ein Zwiegespräch Platz finden, in dem Antoine Pevsner seine Auffassung erläutert. Dies geschah anläßlich einer Ausstellung der Werke des Künstlers im Zürcher Kunsthaus am Schweizer Radio (25. Oktober 1949).

S. G.: Es darf uns nicht wundern, daß das Publikum Ihre Plastiken oder «Konstruktionen», wie Sie sie selbst nennen, noch als befremdlich empfindet. Seit eineinhalb Jahrhunderten kommt das Publikum täglich mit Plastiken in Berührung, die, wie jeder heute weiß, den Geschmack sowie das natürliche plastische Empfinden verdorben haben.

Es ist also nicht zu verwundern, wenn das Publikum nun Ihre Werke, die auf ganz andere Art das heutige Erleben erfassen, mehr als mathematische Gebilde empfindet, denn als künstlerische Emotion.

Vor mir liegen ausgebreitet die schönen Veröffentlichungen, die das Museum of Modern Art in New York und die Galerie Drouin in Paris über Ihre letzten Ausstellungen herausbrachten. Darin findet sich auch das Manifest, das Sie vor drei Jahrzehnten gemeinsam mit Ihrem Bruder Naum Gabò verfaßten. In jenem Manifest sprechen Sie beide in wunderbar knapper Form aus, was Sie seither unablässig entwickelt haben. Naum Gabò in Amerika. Sie in Paris. So verschieden Gabòs Kunst von der Ihren ist, schon infolge der angewandten Mittel und Materialien, – die Probleme, die jeder auf seine Art löst, sind doch die gleichen.

A. P.: In jenem Manifest von 1920 stellten wir dem bisherigen Begriff der Plastik einen neuen entgegen. Bisher galt als Plastik nur die ausgehauene Masse. Auf diesem Weg kann man das Erlebnis des Raumes *und* der Zeit nicht darstellen. An Stelle einer fest umschlossenen Masse forme ich frei erfundene, dynamische Elemente. Die Luft umhüllt sie nicht nur. Sie dringt raumschaffend in sie ein. So werden Licht und Schatten zu bildnerischen Medien, zu «éléments intégrants» meiner Werke.

S. G.: Ich sehe durchaus, wie sich zwischen Ihren Flächen Räume entwickeln. Sie saugen den Raum ein. «Ils appellent l'espace», wie Le Corbusier sagt.

Aber wie steht es mit der Darstellung der Zeit? Was für bildnerische Mittel verwenden Sie, um das Erlebnis der Zeit plastisch zu gestalten?

A. P.: Dies geschieht durch Flächen, die in fortwährender Entwicklung begriffen sind. Ich nenne sie «surfaces développables». In meinen Plastiken gibt es keine massiven Zusammenballungen. Die ewige Bewegung, die Veränderung, die Kinetik erreiche ich, indem ich die «surfaces développables» aus *geraden* Linien zusammensetze, die in stets sich ändernden Winkel in den Raum stoßen. Diese «Linien» bestehen aus zarten, geraden Metallstäbchen, die sorgfältig aneinander gelötet werden. In Ihrer Gesamtheit konstituieren sie die räumlichen Kurven, die meine Phantasie ihnen vorschreibt.