



Willy Lucas (1884–1918) *Weidenlandschaft mit Fernblick, 1917*

Die Gemälde Lucas' lassen sich in der Auffassung der Landschaft etwa mit denen des frühen französischen Realismus vergleichen wie bei Jean François Millet (1814–1875) und den Malern im Umkreis von Barbizon. Dazu zählen auch die späten Werke Jean-Baptiste-Camille Corots (1796–1875) und Charles-François Daubigny (1817–1878). Man vermisst in Lucas' Bildern die Leichtigkeit des französischen Impressionismus, der sich in Folge des Realismus entwickelte. In Deutschland jedoch hat sich diese Leichtigkeit nicht allgemein ausleben können, was möglicherweise an der etwas traditionsbewussten Art der deutschen Maler liegen könnte, die als Epigonen der französischen Impressionisten galten.¹ Seine Vorbilder wie etwa Liebermann und Corinth können als Beispiele der teils realistischen, teils impressionistischen Malweise in Deutschland gelten. Auch sie lassen ein helles Kolorit weitgehend vermissen.

Lucas gestaltet die meisten seiner Bilder in einer gefühlsbetonten Interpretation der Natur wie sie die Worpsweder Künstler wie etwa Otto Modersohn (1865–1943) praktizierten. Nicht das Herausarbeiten kleiner Details stand im Mittelpunkt, sondern die „Komposition aus Raum, Licht, Form und Atmosphäre“², wie es die Akademie in Düsseldorf seit 1827 lehrte. Maltechnisch arbeitet Lucas in meist gedämpftem Kolorit mit kurzen Pinselstrichen, mit teils ineinander gemalten Farbnuancen, teils mit abgesetzten Farbstreifen. Nur zwei der Bilder, die in dieser Ausstellung gezeigt werden, zeichnen sich durch ein helleres Kolorit aus. *Gracht mit Segelboot*³ hat weiße, über den anderen Farbstrichen liegende, leicht gebogene kurze Pinselstriche, die das Flirren des Wassers unterstreichen. *Blühende Sträucher*⁴ beeindruckt durch reine Farben und spitz aufgesetzte Lichter, die das Reflektieren des Lichtes auf Blütensträuchern zeigt. Vielleicht stammen diese Bilder aus einer kurzen Experimentierphase, beeinflusst durch direkten Kontakt mit Bildern der Impressionisten in Paris. Dieser impressionistische Malstil ist in seinen in dieser Ausstellung gezeigten Bildern sonst nicht anzutreffen.

¹ Vgl. Damigela, Anna Maria: *Impressionismus außerhalb Frankreichs*, Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft, Herrsching 1988 (Fratelli Fabri Editori, Mailand, aus dem Italienischen von Brigitte Hanneke), S. 13.

² Holz, Donata: *Im Strom der Zeit, Geschichte der Malerei Worpswede, Fischerhude, Lilienthal*, Asco Sturm Druck, Bremen 2006, S. 11.

³ O. D., Öl auf Lwd., 57,5 x 77,cm, G 1988-08.

⁴ 1917, Öl auf Lwd., 64,1 x 71,1, G 2005-19

***Weidenlandschaft mit Fernblick*, 1917**

Öl auf Leinwand, 76,5 x 81 cm

Die Aura oder die Stimmung eines Bildes ist jeweils dem Ort und der Stimmung des Malers⁵ angepasst und kann sich in positiver oder negativer Weise – wenn der Betrachter es zulässt – auf ihn übertragen. Es lässt ihn eine bestimmte Spannung fühlen oder kann eine Empfindung in ihm auslösen.

Dieses Gemälde beeindruckt in erster Linie durch den leuchtenden, farbigen Mittelstreifen, der in Kontrast zum grau wirkenden Himmel und dem düsteren Vordergrund steht.

Ist dieses Bild nun ein Landschaftsbild, das eine reale Landschaft zum Vorbild hatte? Das ins Auge springende orangefarbene Leuchten des tiefer liegenden Flachlands verwundert sehr. Denn der grau wirkende Himmel mit wenigen in diese Ebene fallenden, blassen Strahlenbündeln kann in der Realität einen solchen Effekt wohl kaum erwirken. Auch der dunkle Vordergrund, der keine Verbindung mit dem leuchtenden, tiefer liegenden Flachland hat, passt wie der graue Himmel nicht zur strahlenden, in die Ferne sich weitenden Landschaft. So ist davon auszugehen, dass die dargestellte Landschaft wohl keine reale, sondern eher eine innere Landschaft ist, die die Künstlerpersönlichkeit in seinem letzten Lebensjahr charakterisiert. Denn das in dieser Studie untersuchte Gemälde *Weidenlandschaft mit Fernblick* von 1917⁶ stammt aus dem letzten Jahr vor seinem Tod. Lucas hatte in vielen Sanatoriumsaufenthalten versucht, eine Heilung seiner Kehlkopferkrankung, einer damals unheilbaren bakteriellen Infektion, zu erwirken. Bewusst oder unbewusst hat der Maler eine Seelenlandschaft offenbart, die ein Spiegelbild seiner damaligen Verfassung vermittelt. Dies zu zeigen soll Aufgabe der Untersuchung sein. Dass andere Interpretationsmöglichkeiten bestehen, soll damit nicht ausgeschlossen bleiben.

Kurze Beschreibung

„Wenn Sie ein Kunstwerk ergründen wollen, besonders wenn Sie es nicht verstehen, dann beginnen Sie mit einer Beschreibung.“ sagte Prof. Billmeyer, heute an der Universität in Salzburg lehrend, in seinen Seminaren. Dies scheint ein banaler Rat zu sein, wenn man das Kunstwerk direkt vor sich sieht. Das ist jedoch keineswegs der Fall. Eine kurze Beschreibung soll nur auf Objekte hinweisen, die wesentlich die Interpretation mitbestimmen.

Das Bild ist in drei fast parallele, waagerechte Streifen aufgeteilt: Der Vordergrund zeigt Wege, Wiesen, Bäume und Begrünung, im Mittelgrund befindet sich eine leuchtende Landschaft mit einem mäandernden Fluss, im Hintergrund ein grau wirkender Himmel mit blassen Lichtbündeln.

In das Bild hinein führt aus der linken unteren Bildhälfte ein graubrauner Weg mit vielen Farbspuren. Er endet auf einem fast waagrecht verlaufenden, nach rechts etwas abfallenden Weg, der immer schmaler wird. Dahinter verläuft ein schmaler, begrünter Streifen, der keinen Zugang zur tiefer darunter liegenden Landschaft hat. Dominant sind im Vordergrund die teils verkrüppelten, unbelaubten Bäume, deren Äste mehrfach beschnitten worden sind, so

⁵ Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt/M. 1977 (in franz. Übers. in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jg. 5, 1936; deutsch in Benjamins *Schriften*, Frankfurt/M. 1955), S. 11 f.

⁶ 1917, Öl auf Lwd., 76,5 x 81 cm, G 1988, 23.

dass sich dicke Knubben gebildet haben, aus denen dünne Ruten aufgeschossen sind, wie dies bei Kopfweiden der Fall ist. Es scheint sich jedoch nicht um Weiden zu handeln. Diese Bäume überschreiten alle drei Ebenen. Der größte, der auf einem Wiesenstück steht, überschneidet den oberen Bildrand, die kleineren stehen mitten auf der Einmündung des Weges. Es ist nicht sicher erkennbar, ob es zwei Bäume sind oder ob sich ein Stamm kurz über dem Boden teilt und der hintere Teil des Baumes sich schräg in die weite Landschaft im Mittelgrund neigt. Der ins Bild führende Weg endet direkt hinter den Bäumen, die den Weg teils versperren und teils auf ihm stehen.⁷ Ein Ausweichen ist nur nach rechts und links auf den fast waagrecht führenden Weg möglich. Im Randstreifen hinter den Bäumen ist ein weiterer kleiner Baum erkennbar, der sich auch zur leuchtenden Landschaft hinüber neigt. Der Vordergrundstreifen, der links den Bildrand im goldenen Schnitt teilt, bildet mit dunkelgrünen Wiesenstücken und Wegen einen schattigen Kontrast zu den lichten Flächen von Landschaft und Himmel. Er wirkt wie ein großes Aussichtplateau für die weit unter ihm liegende Landschaft mit einem mäandernden Fluss, der direkt hinter dem zentralen Baum erscheint. Ein grauer Himmel mit Farbspiel in vorwiegend farbigen Grautönen lässt helle cremefarbige Lichtbündel auf diese in der Ferne liegende, leuchtende Landschaft fallen, die hauptsächlich in orangefarbenen Nuancen erscheint. Diese Landschaft ist der sofort ins Auge fallende farbliche Höhepunkt des Bildes.

Bildformat

Sowohl Format wie Raumorganisation sagen viel über die Intentionen eines Malers aus, sei es, dass er sie bewusst oder unbewusst eingesetzt hat.⁸ Ungewöhnlich für ein Landschaftsbild ist das fast quadratische Format⁹ des Bildes, das eher für eine Selbstdarstellung angemessen ist. Ein quadratischer Bildraum – so C. G. Jung – entspricht der Realitätsebene des Selbst.¹⁰ Damit könnte sich hinter dem Landschaftsbild eine Darstellung der psychischen Situation des Malers verbergen, denn das Quadrat ist besonders geeignet, „von der Mitte ausgehend die Realisation des Selbst im ‚irdischen Geviert‘ auszudrücken.“¹¹ Besonders die Gestalt eines Quadrats hat die Tendenz zur Bildung einer Mitte und damit zur Ausformung einer ganzheitlichen Struktur an sich.¹² Während ein Hochformat nur eine Spannung zwischen oben und unten zulässt, erlaubt eine quadratische Form sowohl eine Spannung zwischen oben und unten wie auch zwischen rechts und links.

Komposition Form

Das Bild beeindruckt in der Komposition durch ausgewogene waagerechte, senkrechte und diagonale Strukturen:

In der Waagerechten entstehen drei Streifen: der Himmel im Hintergrund, dessen Horizontlinie das Querformat des Bildes ein wenig oberhalb der Hälfte teilt, darunter folgt im Mittelgrund ein schmaler leuchtender Landschaftsstreifen. Vorder- und Mittelgrund sind durch einen von einem nach rechts abfallenden, mit wenig Gebüsch unterbrochenen

⁷ Ein Gemälde Lucas' mit auf dem Weg stehenden Bäumen, die aber den Weg nicht so zwingend versperren, zeigt *Hydepark London*, Öl auf Lwd, 76,5 x 66 cm.

⁸ Riedel: Ingrid: *Bilder, In Therapie, Kunst und Religion*, Kreuz Verlag, Stuttgart 1988, S. 46.

⁹ Da die Höhe des Bildes nur um ein Geringes kleiner ist als die Breite und das Auge Höhen stärker wahrnimmt als Breiten, wirkt das Bild für den Betrachter quadratisch.

¹⁰ Vgl. Riedel, Ingrid: *Farben, In Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie*, Kreuz Verlag, Stuttgart 1999², (1983), S. 52, 73

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. a. a. O., S. 76

Bewuchsstreifen voneinander abgegrenzt. Im Vordergrund wird die Waagerechte noch einmal betont durch einen Weg, der parallel unterhalb des Bewuchsstreifens liegt.

In der Senkrechten dominiert vor allem der Baum, der leicht rechts von der Bildmitte auf dem Wiesenstück steht und den oberen Bildrand überschneidet. Der weiter rechts und weiter hinten stehende Baum auf dem waagerechten Weg wirkt als Redundanz.

Die Diagonalstruktur wird im Vordergrund von dem schräg ins Bild führenden breiten Weg vertreten. Er kommt aus der unteren linken Bildunterkante mit teils parallelen Furchen, die auch in den neben dem Weg sich befindenden Wiesenstücken wiederkehren. Im oberen Teil des Bildes fallen von links oben nach rechts unten parallele Lichtbündel auf die leuchtende Landschaft. Die Diagonalen in Weg und Wiese stehen senkrecht auf den Lichtbündeln.

Komposition Farbe¹³

Die leuchtende, ferne Landschaft in warmer, heller Gelb-Rot-Skala steht in deutlichem Kontrast zum starkfarbigen Vordergrund in düsteren Braun- und Grüntönen und dem eher unfreundlich grau wirkenden Himmel. Ein hellblauer Fluss in dieser Landschaft beginnt hinter einem Vorsprung des Vordergrundes, schlängelt sich s-förmig durch die weite Landschaft und scheint in ihr zu verschwinden. Die teils verkrüppelten Bäume in dunklen Brauntönen sind ohne Laub und zeigen durch die helleren Ruten ihr Sprießen-Wollen an. Büsche und Grasflächen in vorwiegend dunklen Grüntönen verstärken den düsteren Eindruck des Vordergrundes.

Vordergrund:

Der diagonal auf den Höhenweg zuführende Weg hat eine Untermalung in vergrautem Lichter Ocker. Darüber liegt eine Übermalung in langen Farbspuren in Violett und Lila, die ähnlich wie auf dem Höhenweg den Weg strukturieren. Kurze Farbstriche, die nicht der Richtung des Weges folgen, sind in vergrautem Lichter Ocker, teils nass in nass mit breitem Borstenpinsel aufgetragen, sie säumen gelegentlich die Wegränder. Weitere Farbaufträge mit kurzen Pinselstrichen werden etwa in Lila, Türkis, Chromoxidgrün feurig, Gelb, Siena gebrannt gesetzt, die teilweise nass in nass erfolgen und im Auftrag viele Mischfarben erzeugen.

¹³ Mit einer Farbskala wurden folgende Farben benutzt:

Acrylfarben: DR = Daler-Rowney, L = Lascaux, LC = Lucascryl, S = Schmincke

Ölfarben: LS = Lukas Studio, MS = Mussini Schmincke, NS = Norma Schmincke

| Farben | Acrylfarben Farbkarte | Bezeichnung | Ölfarben Farbkarte | Bezeichnung |
|---------------------------------|-----------------------|-------------|------------------------|---------------|
| Bleiweiß, Zinkweiß | Titanweiß | L 982 | Zinkweiß | MS 10 102 |
| Cadmiumgelb | Kadmiumgelb hell | LC 4626 | Kadmiumgelb hell | NS II 206 |
| Gelber Ocker | Lichter Ocker | L 961 | Lichter Ocker | NS II 671 |
| Siena gebrannt | Siena gebrannt | L 963 | Siena gebrannt | NS II 683 |
| Roter Ocker | Englisch Rot | L 964 | Terra Pozzuoli | MS 10 663 |
| Brauner Ocker | Oxidbraun | L 966 | Vandyckbraun | LS 312 |
| Zinnober | Zinnober | L 922 | Zinnoberrot hell | NS II 319 |
| Alizarin Krapplack | Karmin | L 925 | Karminrot | NS II 329 |
| Kobaltviolett | Permanentviolett | LC 4132 | Violetter Lack | NS II 432 |
| Ultramarinblau syn. | Ultramarinblau | L 942 | Ultramarin dunkel/hell | NS II 435/434 |
| Kobaltblau | Kobaltblau | L 944 | Kobaltblau | NS II 440 |
| Preußischblau | Preußischblau | DR 134 | Preußischblau | NS II 439 |
| Chromoxidgrün | Chromoxidgrün feurig | S 13562 | Chromoxidgrün feurig | NS II 545 |
| Beinschwarz, Pflanzenschwarz | Oxid schwarz | L 972 | Elfenbeinschwarz | NS II 794 |

Der Höhenweg hat eine Untermalung in Lichter Ocker und Schwarz. Die Übermalung ist intermittierend mit kurzen Pinselstrichen vorwiegend der Form folgend in Violett, Lila, dieses teils stark weißverhüllt, Türkis auch weißverhüllt und Umbra gemalt. Nach rechts hin folgt helles Lila, Türkis, weißverhülltes Chromoxidgrün feurig und Violett.

Die Büsche am Höhenweg und die Grasflächen werden mit senkrechten, leicht geneigten Pinselstrichen in Chromoxidgrün feurig auf einer Untermalung in Siena gebrannt gemalt. Das Farbspiel der Flächen reicht von hellem Gelbgrün bis zu schwarzverhülltem Chromoxidgrün feurig, das teils auch wenig Karmin zeigt. Der Pinselduktus mit kurzen, kräftigen Pinselstrichen (1–3 cm) wird oft von oben nach unten geführt.

Die drei unbelaubten Bäume rechts im Bild sind in den Stämmen teils nass in nass in Chromoxidgrün feurig vermischt mit Umbra, Lichter Ocker, Cadmiumgelb, Türkis und Violett gemalt. Die genannten Farben sind auch unvermischt sichtbar. Die aus den knorrigen Stümpfen aufspießenden Ruten in gelblichem Grün, teils auch in Chromoxidgrün feurig, lassen auch Spuren von Lichter Ocker und Siena gebrannt erkennen. Beim vorderen Baum auf der Weggabelung sind die Leinwand und ihre Struktur deutlich sichtbar.

Der größte Baum steht auf der linken Grasfläche direkt neben der Gabelung des Weges. Er befindet sich leicht rechts neben der Bildmitte und ragt bis zur Bildoberkante. Beim großen Baum ist die Farbskala etwas dunkler als bei den oberen drei Bäumen. Das Farbspiel und die Struktur gleichen sich jedoch. Dunkle, warme Grüntöne akzentuieren die Schatten.

Vor ihm weiter vorn auf der Grasfläche steht ein knorriger Busch. Im Busch kommen im Astwerk nur wenige Grüntöne vor. Es dominiert die dunkle Braunskala der Umbren. Farbliche Akzente werden spurenhafte gesetzt mit Lila, Türkis und Zinnober. Die Pinselspuren verlaufen entlang der Form vorwiegend nass in nass und führen zu Mischfarben.

Landschaft:

Die weite Landschaft in hellen warmen Farben wird gestaltet mit Siena gebrannt, Englisch Rot und Zinnober vermischt mit etwas Lichter Ocker. Links wird sie teils übermalt mit warmen Grüntönen. Der Pinselduktus ist vorwiegend waagrecht oder leicht wellig mit längeren und kürzeren, meist schmalen (1cm) Streifen, gelegentlich auch wolkig. Der Auftrag geschieht mit Borstenpinsel. In der Mitte kommen helle Gelb- und Rottöne vor: helles Gelb, Grüngelb, Lichter Ocker, Siena gebrannt, Englisch Rot, Zinnober. Die Farben werden nass in nass miteinander vermischt. Der Pinselduktus ist vorwiegend waagrecht mit 1–3 cm breitem Borstenpinsel ausgeführt.

Dieser Landschaftsabschnitt wird von einem Fluss s-förmig durchzogen: Er zeigt sehr helles Kobaltblau, darüber helles Siena gebrannt, dann vergrautes helles Kobaltblau, darüber Grauweiß mit Lichter Ocker. Abschließend wird mit Chromoxidgrün feurig teils mit hellem warmem Grün übermalt. Der Pinselduktus folgt hier der Form und ist mit Borstenpinsel gemalt.

Im Landschaftsteil rechts kommen dunklere, warme Farben vor: Siena gebrannt und Englisch Rot sind teils nass in nass vermischt. Im oberen Teil rechts sind die Noppen der Leinwand sichtbar geblieben. Das Gewebe ist deutlich erkennbar. Eine leichte Übermalung mit hellem Gelbgrün ist erkennbar.

Himmel:

Die Untermalung ist leicht pastos in Grau mit geringen Beimischungen von Lila. Die Pinselstriche mit Borstenpinsel sind kreuz und quer ca. 3 cm breit gesetzt. Hellere und dunklere farbige Graunuancen werden teils mit Türkis, hellem, warmem Grün, Orange, weißverhülltem Lichter Ocker, Lichter Ocker, Siena gebrannt, hellem Preußisch Blau und hellem Gelb gesetzt. Die dem Grau beigemischten Farben kommen teils auch als leicht,

dünne, trocken aufgetragene Farben vor, die auf den pastosen Erhebungen der unteren Malschicht liegen. Zwischen dem Himmel und der darunter liegenden leuchtenden Landschaft befindet sich ein schmaler, lichter, cremefarbiger Streifen, darunter ein schmaler Streifen in Lila und hellem Preußisch Blau, teils übermalt mit Siena gebrannt und hellem Grün.

Aus dem Himmel fallen farbliche blasse Strahlenbündel auf die Landschaft im Mittelgrund in Cremefarben, teils mit Lichter Ocker vermischt. Der Pinselduktus erfolgt diagonal von oben links nach unten rechts. Der Auftrag mit trockenem Borstenpinsel von 5 cm Breite ist intermittierend, aufliegend auf den pastosen Erhebungen der darunter liegenden Malschicht.

Interpretation

Es soll im Folgenden eine mögliche Interpretation erarbeitet werden, die wesentlich Form und Farbe als eine Einheit betrachtet, insofern als die Farbe die Form interpretiert. Die Ausdrucksmöglichkeiten der Farben wurden einerseits von Goethe und anderen Künstlerpersönlichkeiten dokumentiert andererseits auch von Farbpsychologen vorwiegend in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wissenschaftlich untersucht.¹⁴ Diese Quellen sind die Grundlage der Farbinterpretation in diesem Beitrag. Farbe und Form sind informationstheoretisch zwei verschiedene Ausdrucksmittel, die sich ergänzen. Das Verfahren der Bildinterpretation mit Form und Farbe unter Einbeziehung der Situation des Künstlers wird *farbanalytische Ikonographie* genannt.¹⁵

Es ist einleuchtend, dass das Rot eines Balles oder eines Schwertes unterschiedliche Deutungen erfahren müssen. Am deutlichsten ist der Unterschied beim Gelb, das sowohl als Götterfarbe wie auch als Farbe der Schande, der Aufdringlichkeit oder der Aggression auftreten kann. Da Farben also verschiedene, teils widersprüchliche Deutungen zulassen, ist es notwendig, eine Interpretation der Farben nur im Zusammenhang mit den betreffenden Objekten bzw. Formen zu erstellen. Außerdem ist zu berücksichtigen, dass die farbigen Objekte eines Bildes in einem inneren Zusammenhang stehen, der durch die Einzelinterpretationen der farbigen Objekte bestätigt werden muss. So werden im Folgenden nur die Deutungen einer Farbe aufgezeigt, die mit dem Objekt und dem Bildkontext harmonieren.

Einige grundlegende Dinge über Farben und ihre Deutung sollten jedoch vorweg erläutert werden. Jede Farbe hat – wie oben erwähnt – nicht nur ein meist widersprüchliches Bedeutungsspektrum, sondern auch jeder Farbnuance kommt eine andere Deutung zu. Mit Weiß aufgehellte Farben verlieren die Intensität der Grundfarbe und werden sanfter, leichter und kühler. Mit Schwarz vermischte Farben werden dunkler, härter, schwerer. Bei der Mischung zweier Farben ergibt sich eine Deutung, die der Vereinigung der Deutungen der Ausgangsfarben entspricht. Daraus ergibt sich für die Interpretation eines Bildes umfangreiches Interpretationsmaterial für die farbigen Formen. Die Farbe liefert Informationen zur Deutung der Form, sie ist quasi Kommentar zur Form.¹⁶ Gage meint, dass

¹⁴ Vgl. Winkelmann, Rita: *Max Beckmann. Studien zur Farbe im Spätwerk*, Reimer Verlag, Berlin 2009, Kap. I. Grundlagen und Arbeitsmethode, zugl. Diss. Paderborn 2008.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Prof. Clemens Brinkmann hat durch die Rekonstruktion der Farbe griechischer Skulpturen gezeigt, dass neue Interpretationen notwendig wurden. Als Beispiel sei der *Bogenschütze* genannt. Das Muster seiner Kleidung konnte als persisch erkannt werden und infolgedessen der *Bogenschütze* als Paris aus Troja identifiziert werden.

die Farbe ein Mittel sei, „einen direkten Einfluss auf die Seele auszuüben“.¹⁷ Denn die Form spricht den Verstand, die Farbe aber das Gefühl an.

In dieser kurzen Abhandlung muss auf die Berücksichtigung aller Farbnuancen verzichtet werden, da dies den Rahmen dieses Artikels sprengen würde.

Vordergrund

Der Vordergrund ist farblich in drei Partien aufgeteilt: in hellbraune Wege mit vielen Farbspuren, in dunkelbraune Bäume mit helleren Ruten und in kaltgrüne Wiesen wie Büsche an der Abrisskante zur Landschaft hin.

Aus dem unteren linken Quadranten, der nach dem Raumschema von Grünwald Anfang und Ursprung symbolisiert¹⁸, führt ein Weg von der unteren linken Bildkante nach rechts auf den waagrecht verlaufenden Weg unterhalb der Bildmitte zu. Der Weg mit vielen Fahrspuren scheint daher unbewusst einen Teil der Lebenslinie zu symbolisieren. Die Richtung von links unten nach rechts oben deutet sowohl Entwicklungsziel wie auch Befreiungs- bzw. Bewusstseinstendenzen an. Die Gegenrichtung ist als Verinnerlichung und Introspektion deutbar, meist zeigt sie eine bergab führende Entwicklung an. Die Frage, woher eine Linie komme und wohin sie geht, hat übrigens Paul Klee als erster bewusst gestellt und für den Ausdruckswert eines Bildes als hoch relevant angesehen.¹⁹ Liest man den ins Bild führenden Weg in umgekehrter Richtung von den Bäumen in die untere linke Bildhälfte – wie Klee es empfiehlt –, begleitet vom Krüppelbusch am Wegrand, so ist nach den Erfahrungen von Riedel eine Todesahnung oder Todeserwartung daraus zu deuten. Riedel nennt diesen Bildort die „Todesecke“.²⁰ Das widerspricht nicht dem Symbol von Anfang und Ursprung, denn alles Irdische kehrt in seinen Ursprung, die Mutter Erde zurück. Am diagonalen Weg steht ein verkrüppelter, knorriger Busch, der im Raum der Tiefe ein Problemfeld – möglicherweise die tödliche Krankheit – andeuten kann. Die Todesahnung kann durch weitere Hinweise, die in den folgenden Bildausschnitten erscheinen, unterstrichen werden.

In der Mitte des Bildes – das Zentrum hat immer eine dominierende Bedeutung²¹ – befindet sich beherrschend ein unbelaubter, knorriger Baum mit gestutzten Ästen, aus denen Enden dünne Triebe gleich denen bei Kopfweiden herauswachsen. Nimmt man die Baumzeichnung als Gleichnis für die Menschengestalt, so lässt sich auf einen Menschen schließen, der sich im Herbst seines Lebens befindet, dessen Lebenskraft unterdrückt oder abgeschnitten ist und der versucht, aus der Behinderung oder Verletzung mit ganzer Kraft auszubrechen, was jedoch nur ansatzweise und spärlich gelingt, wie die dünnen sprießenden Ruten zeigen. Das charakterisiert in besonderer Weise die körperliche und seelische Situation des Malers in den letzten Jahren seines Lebens.

Diesem Baum folgen nach rechts hin Ebenbilder, die das Fortschreiten des Lebens und Leidens darstellen könnten, denn im rechten oberen Raumquadranten befinden sich nach dem Raumschema von Grünwald Dinge, die auf das Ende und den Tod hinweisen können. Zwei der Bäume mit weniger Ästen, wobei sich der zweite leicht zur leuchtenden Ebene neigt, versperren den fast waagrecht verlaufenden Weg, auf dem sie stehen. Ein dritter Baum, winzig klein, neigt sich deutlich der leuchtenden Ebene zu, als wolle er sich zu ihr hinunter

¹⁷ Gage, John: *Die Sprache der Farbe, Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Ravensburger Buchverlag, Ravensburg 1999 (*Colour and meaning*, Thames and Hudson, London 1999), S. 252.

¹⁸ Vgl. Raumschema nach Grünwald, in: Riedel: *Bilder*, S. 31.

¹⁹ Vgl. Riedel: *Bilder*, 1988, S. 30.

²⁰ Vgl. a. a. O., S. 34–40.

²¹ Vgl. Arnheim: *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, DuMont, Köln 2003² (*The Power of the center. A study of composition in the visual arts*, The Regents of the University of California, California Press 1988), S. 34.

begeben. Bemerkenswert ist, dass die Bäume in Richtung auf die leuchtende Ebene zu immer verkrüppelter und kleiner werden und sich immer stärker neigen. Dies könnte die verhinderte Weiterentwicklung bis zum Lebensende symbolisieren.

Das Weitergehen auf dem leicht abschüssigen Pfad, der nach rechts hin immer schmaler wird und damit kaum noch begehbar zu sein scheint, weist ebenfalls auf das Ende eines Lebensabschnitts hin, zumal er von links, der Vergangenheit, nach rechts, der Zukunft, führt.

Die Wege wie die Baumserie können als Abbild der letzten Lebensjahre des Malers betrachtet werden, wenn die Wege als Lebenslauf und die Bäume als Metapher des Menschen gesehen werden.

Unterstützt nun die Farbe diese Deutungen?

Beide Wege enthalten vorwiegend helle Braunnuancen, die von vielen farbigen Streifen strukturiert werden. Die Bäume sind in dunkleren Brauntönen gemalt und ebenfalls vielfarbig in der Rindenoberfläche akzentuiert.

Zuerst werden die Wirkungen von Braun im Zusammenhang mit Wegen und Bäumen in ihren hellen und dunklen Varianten aufgezeigt, dann erfolgt die Deutung und Bedeutung der hellen und dunklen Nuancen

Die braunen Farben werden aus Erden gewonnen wie den Ockern und Umbren, die teilweise nach ihren Ursprungsorten benannt werden wie etwa Siena natur. Die meisten werden auch gebrannt und erhalten dann eine etwas dunklere und rötlichere Farbe. In der Natur ist Braun damit die Farbe der ‚Mutter Erde‘, aber auch des Herbstes sowie im übertragenen Sinne mit Traurigkeit und Demut (humilitas enthält die Wurzel humus)²² verbunden.

Braun gilt bei den meisten Farbforschen nicht als Grundfarbe, sondern als eine Mischung der Farben Orange und Schwarz. Das warme Braun, das hier nur in Farbspuren vorkommt, wirkt erdig-wärmend und trocken, das mittlere Braun, das deutlich mehr Schwarzanteile hat, wird als triebhaftes Braun gedeutet, während das dunkle Braun als erdig-festigend, stabil, nüchtern und verschwiegen angesehen wird.²³

Da Braun in allen Deutungen auf ‚Mutter Erde‘ verweist, denn das Leben entsteht und endet in ihr, wird die Verhaftung des Malers im Diesseits, in seinem Lebenszyklus, bestätigt und verfestigt. Aber auch Wehmut und Traurigkeit, die Stimmungen des Herbstes und vielleicht die Stimmung des Malers, drücken das Braun in diesem Bild aus. Die dunklen Varianten in den Bäumen unterstreichen eine Verhärtung. Lüscher meint, dass Menschen, die Braun bevorzugen²⁴, sich in einem ausweglosen Konflikt befänden²⁵, der hier auf die Furcht vor dem Tode, der dem unheilbar Kranken vor Augen steht, bezogen werden kann. Das kalte Braun ist in diesem Zusammenhang zumindest als Erschöpfung - physisch wie psychisch – zu deuten.²⁶ Die vielen farbigen Spuren in den Baumrinden lassen auf ein vielfältiges, lebendiges Innenleben des Baumes wie des durch ihn repräsentierten Menschen schließen, der sich kraftvoll gegen sein Schicksal aufbäumen möchte.

Die Wiesen und der Grünstreifen an der Böschung bilden die Rahmung für Wege und Bäume. Die Grünflächen unterliegen aufgrund ihrer Lage im Bilde der Symbolik der Tiefe,

²² Vgl. Riedel: *Farben*, 1999² (1983), S. 149, vgl. Becker: *Lexikon der Symbole*, Herder im Breisgau 2001, S. 48, vgl. textgleich Herderlexikon: *Symbole*, Herder, Freiburg, Basel, Wien 1978⁸, S. 30, vgl. Digitale Bibliothek Band 16: *Knaurs Lexikon der Symbole*, Verlag Droemer und Knauer, Berlin 1998³ (1989), S. 178.

²³ Frieling, Heinrich und Auer, Xaver: *Mensch – Raum – Farbe. Angewandte Farbpsychologie*, Callwey, München 1956² (1956), S. 16. Heiss und Hiltmann ordnen Braun generell der Triebphäre zu, benennen allerdings keine Nuancen. Vgl. Heiss, Robert und Hiltmann, Hildegard: *Der Farbpsyramidentest nach Pfister*, Hans Huber, Bern, 1951, S. 19.

²⁴ Die Bevorzugung von Braun drückt sich in den starken Braunanteilen im Vordergrund des Bildes aus, auf die sich diese Interpretation bezieht.

²⁵ Vgl. Lüscher, Max: *Psychologie der Farben*, Basel 1969¹⁰ (1948), S. 22.

²⁶ Vgl. a. a. O., S. 23.

im linken unteren Quadranten des Bildes kommt besonders die „Offenheit oder Verslossenheit der Zugänge zum Unbewussten“²⁷ zum Tragen, im rechten unteren Quadranten eher das Verhältnis zum Mütterlichen.²⁸

Über die Farbe Grün der Vegetation zu diskutieren scheint zunächst überflüssig zu sein. Jedoch haben verschieden Grüntöne unterschiedliche Deutungen. Generell steht Grün für Wachstum und Überleben, für das Anfängliche und Keimhafte.²⁹ Hildegard von Bingen nennt deshalb das Grün „Veriditas“ d. h. Grünkraft, Keimkraft, die aus Gottes Schöpferkraft hervorgeht.³⁰

Die Wirkungen von Grün beschreiben viele Farbforscher übereinstimmend. Einige seien hier aufgeführt. Goethe schreibt über das Grün als Mischung von strahlendem Gelb und ruhigem, meditativem Blau: „Unser Auge findet in derselben eine wahre Befriedigung. Wenn beider Mutterfarben sich in der Mischung genau das Gleichgewicht halten, dergestalt, daß keine vor der anderen bemerklich ist, so ruht das Auge und das Gemüt auf diesem Gemischten wie auf einem Einfachen. Man will nicht weiter und man kann nicht weiter.“³¹ Auch Kandinsky hält Grün für „die ruhigste Farbe, die es gibt.“³² Es „beruhigt sogar im Sinne einer angenehmen Empfindung“.³³ Riedel verbindet mit Grün ein „Wiesengefühl“ und auch ein „Baumgefühl“.³⁴ Köstlin meint, dass es „nichts Wohltuenderes als die Farbe Grün“³⁵ gäbe. Itten begründet die Bedeutung und Deutung von Grün aus der Farbmischung von Gelb und Blau: „Fruchtbarkeit und Befriedigung, Ruhe und Hoffnung sind Ausdruckswerte des Grün, der Vereinigung und Durchdringung von Wissen [Gelb] und Glauben [Blau].“³⁶ Für Steiner ist Grün „das Bild des Lebendigen“.³⁷ Diese Aussagen gelten, wie Goethe es formuliert, wenn sich in der Mischung die Farben Gelb und Blau das Gleichgewicht halten.

Überwiegt jedoch in der Mischung etwa das Gelb, so erhalten wir ein Gelbgrün, das Lichtcharakter und Wärme erhält und in der frühlingshaften, keimenden Vegetation vorherrscht. Es wirkt lebendig, jugendlich und frisch.³⁸ Gelbgrün kommt bezeichnenderweise in den spießenden Ruten der knorrigen Äste der Bäume vor und zeigen damit den Willen zum Leben an. Wenn jedoch in den Wiesen und den Büschen am Rande zur leuchtenden Landschaft der Blauanteil im Grün verstärkt wird, dann erhält man dunkler werdende Blaugrüns, die kühler und schwerer werden, um sich endlich dem Leben zu entziehen.³⁹ Dann wirkt Grün mit zunehmendem Blauanteil „fester und ‚kälter‘, gespannter, härter“.⁴⁰ Blaugrün drückt Beharren und Festhalten aus⁴¹, das hier als Festhalten am Leben gedeutet werden

²⁷ Riedel: *Bilder*, 1988, S. 39.

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Vgl. Welsch, Norbert und Liebmann, Claus Chr.: *Farben, Natur Technik, Kunst*, Elvesier Spektrum Akademischer Verlag, München 2006² (2002), S. 76; vgl. Riedel: *Farben*, 1999² (1983), S. 109.

³⁰ Vgl. *Knaurs Lexikon der Symbole*, 1998³ (1989), S. 419 f; vgl. Riedel: *Farben*, 1999² (1983), S. 110.

³¹ Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke, Naturwissenschaftliche Schriften Erster Teil*, Bd. 16, Artemis Verlag, Zürich 177, S. 213.

³² Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, Bentelie Verlag, Bern 2004 (1952), S. 98.

³³ Frieling/Auer: *Mensch – Raum – Farbe*, 1956² (1956), S. 25.

³⁴ Riedel: *Farben*, 1999² (1983), S. 106.

³⁵ Köstlin, K.: *Ästhetik*, Berlin 1869, S. 196, 206, 211, zitiert in: Riedel: *Farben*, 1999² (1983), S. 104.

³⁶ Itten, Johannes: *Kunst der Farbe*, E. A. Seemann, Leipzig 2001 (Otto Maier Verlag 1961), S. 136.

³⁷ Steiner, Rudolf: *Das Wesen der Farben, Bildwesen und Glanzwesen der Farben*. Zweiter Vortrag, Dornach, 7. Mai 1921 (S. 39 – 54) in: Steiner: *Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Form- und Geistesgeschichte*, Dittert & Co., Dr Rudolf: *Das Wesen der Farben*, hrsg. Von der Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Rudolf Steiner Verlag, Dornach/Schweiz, Taschenbuchausgabe 2003⁴, S. 51.

³⁸ Vgl. Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, 2004 (1952), S. 52.

³⁹ Vgl. Heimendahl: *Licht und Farbe, Ordnung und Funktion der Farbwelt*, Walter de Gruyter, Berlin 1961, S. 20 f.

⁴⁰ Lüscher: *Psychologie der Farben*, 1969¹⁰ (1948), S. 14.

⁴¹ Riedel: *Farben*, 1999² (1983), S. 105.

könnte. Hier kann Blaugrün auch als Farbe des Lebensherbstes, das die Kühle des Winters erahnen lässt, interpretiert werden. Da Grün auch gleichzeitig Spannungsanzeiger⁴² zwischen dem lichten Gelb und dem dunklen Blau ist, unterstreicht es die Lage des Malers zwischen Leben und Tod oder Vergeistigung.⁴³

Im übergeordneten Sinne verweist Grün auf Heilung und Harmonie⁴⁴, auf Hoffnung⁴⁵ und Wiedergeburt⁴⁶ sowie auf „Hoffnung auf Unsterblichkeit“.⁴⁷ Hoffnung auf Heilung ist deshalb in die Deutung mit einzubeziehen..

Landschaft

Kommen wir jetzt zur leuchtenden Ebene, zu der sich die Baumreihe am Ende deutlich hinneigt.

Ein als Lebensfluss zu deutendes Gewässer durchzieht in S-Form direkt hinter dem zentralen Baum, Repräsentant des Menschen, das Flachland. Er kann als Fortsetzung des Lebens in einem anderen Raum oder als Übergang in andere Gefilde gedeutet werden. Die Abbruchkante des Vordergrundes lässt eine Fortsetzung des irdischen Lebens nicht als real erscheinen, da es keinen Übergang gibt. Die Landschaft erscheint als ein Wunschbild. Auch deuten die beiden Bäume rechts mit ihrer Neigung zur Ebene auf eine Sehnsucht hin, die aber durch ihre Verwurzelung im Jetzt einen direkten Übergang unmöglich macht.

Das Hauptmerkmal dieses Landschaftsstreifens ist jedoch die Farbe.

Das Orange der leuchtenden Landschaft ist bei näherem Hinsehen aus vielen Gelb- und Rottönen zusammengesetzt. Gelegentlich finden sich dünne Lasuren in weiteren Farben. Da sich im Ganzen ein leicht gedämpftes Orange ergibt, soll die Deutung dieses Farbtons, der sich aus der Ausdruckskraft des Gelb wie des Rot zusammensetzt, erfolgen.

Versuche haben gezeigt, dass Orange und Orangerot stimulierend auf vegetative Körperfunktionen nicht nur beim Menschen, sondern auch bei Tieren wirken.⁴⁸ Schon Goethe meint, dass die aktive Seite des Farbkreises (die warmen Farben) im – wie er es nennt – Gelbroten die höchste Energie präsentiert.⁴⁹ Orange ist der Wärmepol wie Blaugrün den Kältepol darstellt. Orange gilt als Farbe der Lebensfreude und der Lebensenergie⁵⁰, wie es die meisten Farbforscher interpretieren.⁵¹ Mit seinen leichten Dämpfungen im Gemälde vermittelt es eine sanfte Glut⁵² und eine warme, lebensfrohe Atmosphäre.

Im übertragenen Sinne gilt im Christentum Orange als Farbe der Seraphim, die in glühender Liebe brennen (hebräisch: saräf = (ver)brennen).⁵³ „Im Buddhismus verkörpert Orange die höchste Stufe der menschlichen Erleuchtung.“⁵⁴

⁴² Lüscher: *Psychologie der Farben*, 1969¹⁰ (1948), S. 14 f.

⁴³ Vergeistigung wegen des hohen Blauanteils im Grün.

⁴⁴ Vgl. Welsch/Liebmann: *Farben*, 2006² (2002), S. 55.

⁴⁵ A. a. O., S. 65, vgl. Becker: *Lexikon der Symbole*, 2001, S. 107, textgleich Herderlexikon: *Symbole*, 1978⁸, S. 64.

⁴⁶ Vgl. Richard von St. Viktor: *Quomodo Christus ponitur in signum populorum*. Anhang 67, zitiert in: Haupt, Gottfried: *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Form- und Geistesgeschichte*, Dittert & Co., Dresden 1941, S. 111.

⁴⁷ Vgl. Richard von St. Viktor: *In Apocalypsis, liber III, C, VI. MPL CXCVI, 784*, zitiert in: Haupt: *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters*, 1941, S. 111; vgl. Becker: *Lexikon der Symbole*, 2001, S. 107, vgl. textgleich Herderlexikon: *Symbole*, 1978⁸, S. 64.

⁴⁸ Vgl. Lüscher: *Psychologie der Farben*, 1969¹⁰ (1948), S. 3.

⁴⁹ Goethe: *Sämtliche Werke*, Bd. 16, 1977, S. 209.

⁵⁰ Vgl. Welsch/Liebmann: *Farben*, 2006² (2002), S. 55.

⁵¹ Vgl. die Zusammenstellung in: Riedel: *Farben*, 1999², (1983), S. 128.

⁵² Vgl. Heimendahl: *Licht und Farbe*, 1961, S. 201.

⁵³ Vgl. Haupt: *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters*, 1941, S. 91.

⁵⁴ Vgl. Welsch/Liebmann: *Farben*, 2006² (2002), S. 89.

Die Vermutung, dass es sich bei dieser Landschaft um ein Traumbild, eine Sehnsuchtslandschaft handeln könnte, wird durch die Farbe bestätigt, die das vitale Leben symbolisiert. In diesen irrealen Lebensraum, ein Paradies voll Wärme, Lebensenergie und Freude träumt sich der Maler hinein, flieht vor der erdrückenden Realität, wie sie sich im Vordergrund darstellt. Viele Farbspuren in der Landschaft lassen auf die Vielfältigkeit des erträumten Seins schließen.

Direkt hinter dem dominierenden Baum – als Metapher des Menschen – schlängelt sich in der Landschaft ein zur rechten, dann zur linken Seite sich bewegender Fluss. Er kann als Fortsetzung, als Lebensfluss, in einer ersehnten Welt gesehen werden. Er bewegt sich auf den Himmelsquadranten links oben im Bild zu.⁵⁵

Das Hellblau des Flusses ist als kalte Farbe eine Singularität im Meer der umgebenden warmen Farben. Als solche verdient sie besondere Aufmerksamkeit. Hellblau ist nicht nur die Farbe des Wassers, sondern auch des Himmels, der Ferne, des Geistlichen und Göttlichen⁵⁶. Kandinsky sieht in ihr die Sehnsucht nach Reinem und Übersinnlichem.⁵⁷ Das helle Azurblau steht auch für die höchste Form der Selbstentsagung und der Vereinigung mit dem Göttlichen.⁵⁸

Der hellblaue Lebensfluss, der sich auf den Himmelsquadranten zu bewegt, verweist damit auf die Sehnsucht nach Vergeistigung und nach dem Himmel. Zudem wird die Traumlandschaft durch helle Lichtbündel mit dem sich darüber befindlichen Himmel verbunden.

Himmel

Der obere linke Quadrant, aus dem die Lichtstrahlen kommen, repräsentiert nach dem Schema von Bach den Himmelsarchetyp.⁵⁹ Er ist dem Ewigen und Geistigen zugeordnet. Die von oben links nach unten rechts verlaufenden Strahlen können auf Verkündigung und Heilung hindeuten.⁶⁰ Da der obere linke Quadrant auch als ‚Ort der Bedürfnisse‘ charakterisiert wird, ist hier auch eine Hoffnung auf Heilung ausgedrückt, möglicherweise klingt unbewusst auch eine Sehnsucht nach Erlösung im Jenseits an. Beispielhaft sei dazu Dürers Holzschnitt *Ritter Tod und Teufel* erwähnt, der im oberen linken Quadranten das himmlische Jerusalem abbildet.

Der überwiegende Eindruck, den der Himmel farblich auf den Betrachter macht, ist ein liches Grau, das durch warme Farbtöne und helle Lichtbündel aufgewärmt wird.

Es ist nun die Bedeutung von Grau in Verbindung mit dem Himmel zu ergründen. Goethe sieht Grau als eine gewaltige Verbindung zwischen Licht und Finsternis.⁶¹ Grau ist die Farbe „des Ungewissen und Rätselhaften, gilt als Farbe der Mystik“.⁶² Es wird auch als Farbe der Vermittlung und als Farbe von Zwischenreichen angesehen⁶³, wie es in besonderer Weise in der japanischen Tuschkmalerei verwirklicht wird, die die verhaltenen Graunuanzen für mystische Landschaften und „Lehrbilder zu Weisungsgeschichten des meditativen Weges“⁶⁴ verwenden. Anders als warmes Braun, das Erdhaftes symbolisiert, beschreibt das helle Grau einen Luftton, der leicht aufsteigt.⁶⁵

⁵⁵ Vgl. Riedel: *Bilder*, 1988, Raummodell nach Michel, S. 38.

⁵⁶ Vgl. Welsch/Liebmann: *Farben*, 2006² (2002), S. 70.

⁵⁷ Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, 2004 (1952), S. 96.

⁵⁸ Vgl. Besant, Annie, Leadbeater, C. W.: *Thought Forms*, 1908 (1901), in: Gage: *Die Sprache der Farbe*, 1999 (1999), S. 192 f.

⁵⁹ Vgl. Riedel: *Bilder*, 1998, (1988), S. 40.

⁶⁰ Vgl. Riedel: *Farben*, 1999², (1983), S. 43.

⁶¹ Vgl. Welsch/Liebmann: *Farben*, 2006² (2002), S. 108.

⁶² Heimendahl: *Licht und Farbe*, 1961, S. 198; vgl. Riedel: *Farben*, 1999², (1983), S. 189.

⁶³ Vgl. Becker: *Lexikon der Symbole*, 2001, S. 107; textgleich Herderlexikon: *Symbole*, 1978⁸, S. 64.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. a. a. O. S. 199.

Sollte der graue Himmel ein Ausdruck der Persönlichkeit des Malers sein, so sind auch Deutungen heranzuziehen, die die Psyche des Malers tangieren. Riedel beschreibt Grau als „Grenzpunkt zwischen konzentriertem Innen und exzentrischem Außen, zwischen Spannung und Lösung.“⁶⁶ „Es trennt zwischen bejahter und verneinter Welt.“⁶⁷ Die Klarheit der Horizontlinie weist dabei auf ein gefestigtes Ich hin.⁶⁸ Damit zeigt sich eine Spannung zwischen aktivem Wollen und meditativer Ruhe, eine Spannung, die sich schon im ‚irdischen Teil‘ des Vordergrundes im Grün zeigte. Kandinsky sagt über das helle Grau: „Beim Aufhellen kommt eine Art Luft, Möglichkeit des Atmens in die Farbe, die ein gewisses Element von versteckter Hoffnung enthält.“⁶⁹ Im Grau des Himmels setzt sich also die Spannung zwischen Realität im Vordergrund des Bildes und dem Wunschbild in der Landschaft fort.

Da Grau wie seine Komponenten Schwarz und Weiß noch die Eigenschaft hat, bunte Farben stärker leuchten zu lassen, unterstreicht es hier die warmen Farben des gebrochenen Weiß der Lichtbündel wie die gelblichen und ockerfarbenen Streifen in den vorüber ziehenden Wolken.

Weiß, das hier in den Lichtbündeln vorkommt, die vom Himmel auf die leuchtende Ebene fallen, ist hauptsächlich die Farbe des Lichtes und der göttlichen Glorie und „zeigt die Herrlichkeit der jenseitigen Welt als Vollendung der diesseitigen.“⁷⁰ Zudem ist es als weißes „Licht der Gottheit“⁷¹ auch die „Farbe der Seligen und der Engel.“⁷² Es ist für die Darstellung transzendenter Ideen besonders geeignet⁷³, weil es auch „in der Psychologie für den Übergang und für Vergeistigung bzw. Weisheit“⁷⁴ stehen kann. Deshalb stellt nach Steiner „Weiß oder Licht [...] das seelische Bild des Geistes“⁷⁵ dar. Kandinsky meint, dass Weiß „auf unsere Psyche wie ein großes Schweigen [wirkt] [...] welches nicht tot ist, sondern voll Möglichkeiten [...], ein Nichts, welches vor dem *Anfang*, vor der Geburt ist.“⁷⁶ Es kann wie Schwarz eine Farbe des Absoluten, des Anfangs und des Endes und die Verschmelzung der beiden darstellen.⁷⁷ Irdisch verkörpert Weiß „die absolute Freiheit von allem Behindernden und die Freiheit für alle Möglichkeiten“⁷⁸, was die Wünsche des Malers sehr wohl verkörpern könnte.

Da bei den Weißnuancen im Bild kein strahlendes Weiß vorkommt, so ist der Absolutheitsanspruch, der potentiell im Weiß stecken kann, nicht vorhanden. Gedämpftes Weiß – hier hervorgerufen durch weiche Gelb- und Ockertöne – lässt eher auf einen Ausgleich, eine Vermittlung schließen, die zwischen Himmel und leuchtender Landschaft erfolgen soll – wie die Formgestaltung nahe legt. Gleichzeitig symbolisiert es den Übergang zur Vergeistigung, nachdem die Fesseln des Lebens abgestreift sind.

⁶⁶ Riedel: *Farben*, 1999², (1983), S. 189.

⁶⁷ Lüscher, Max: *Großer Lüscher-Test, Persönlichkeitsbeurteilung durch Farbwahl*, Reinbek 1971, zitiert in: Riedel: *Farben*, 1999², (1983), S. 189.

⁶⁸ Vgl. Riedel: *Bilder*, 1998, (1988), S. 138.

⁶⁹ Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, 2004 (1952), S. 102 f.

⁷⁰ Theodoret von Cyrus: *Interpr. in Cantic.*, c. V. Anhang Nr. 39, zitiert in: Haupt: *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters*, 1941, S. 76.

⁷¹ Riedel: *Farben*, 1999² (1983), S. 177.

⁷² Matthäus 17,2; 28,3, vgl. Apokalypse 15, 16, a. a. O. S. 80, vgl. Welsch/Liebmann: *Farben*, 2006² (2002), S. 103.

⁷³ Riedel: *Farben*, 1999² (1983), S. 176.

⁷⁴ Welsch/Liebmann: *Farben*, 2006² (2002), S. 103.

⁷⁵ Steiner Rudolf: *Das Wesen der Farben. Das Farberlebnis – Die vier Bildfarben* (S. 23-28). Erster Vortrag, Dornach, 6. Mai 1921, in: Steiner: *Das Wesen der Farben*, 2003⁴, S. 35.

⁷⁶ Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, 2004 (1952), S. 100.

⁷⁷ Becker: *Lexikon der Symbole*, 2001, S. 330; textgleich Herderlexikon: *Symbole*, 1978⁸, S. 182.

⁷⁸ Lüscher: *Psychologie der Farben*, 1969¹⁰ (1948), S. 25.

Außer Weiß gilt besonders Gelb als Lichtfarbe. Das Gelb erscheint hier leicht gedämpft und mit Weiß verhüllt als Ockerfarbe. Reines Gelb ist in diesem Zusammenhang wegen seiner Helle Symbol sowohl des Goldes, wie auch des Lichtes und der Sonne, der Sonnengötter wie auch der Lichtbringer.⁷⁹ Goethe bezeichnet Gelb als „nächste Farbe am Licht“, die auch „durch schwache Zurückwerfung von weißen Flächen“ – wie hier von den Wolken – entstehen kann.⁸⁰ Gelb ist eine Sonnenfarbe, obwohl diese selbst selten gelb erscheint. Erinnert sei an Kinderzeichnungen, in denen die Sonne meist als gelbe Fläche oder Kreis gemalt wird. „Im Gelb triumphiert das Licht“⁸¹, denn diese Farbe hat wie die Sonne ein Strahlen und Leuchten, so dass es nicht verwundert, dass Götter oft mit goldgelber Hautfarbe gemalt wurden.⁸² Gelbgoldenes Licht, wie es in diesem Bild teilweise in den Strahlenbündeln erscheint, verbindet sich auch mit der Vorstellung der Erleuchtung.⁸³ Frieling und Auer nennen Geistigkeit und Intuition als Charakteristika der Farbe⁸⁴, und so schreibt Steiner: „Das Gelb ist der Glanz des Geistes“⁸⁵ und meint, dass, um das Geistige mit der Erde zu verbinden, müsse das Gelb ein Goldgelb sein oder Gold.⁸⁶ Vergleichbar sieht Itten in den goldfarbenen Hintergründen des Mittelalters die Transzendenz und den Sonnencharakter der Farbe bestätigt, denn dort erscheinen Gold und stellvertretend Gelb als „Symbole des Jenseitigen, des Wunderbaren, des Licht- und Sonnenreiches“.⁸⁷ Dabei wird das Sonnenhafte durch den Glanz des Goldes unterstützt.

Da hier das Gelb gedämpft ist und als Lichter Ocker auftritt, tritt der Glanzeffekt nicht auf. Es erscheint hier jedoch nicht das strahlende Gelb der Lichtgötter, sondern eher ein gemildertes, warmes Licht, das wärmt, das aber dennoch an einen weichen Goldton erinnert, dessen symbolische Bedeutung übernommen werden kann. Damit erscheint der Himmel als ein überirdischer Raum, der Licht, Wärme, Erlösung verspricht, die in die Traumlandschaft als Versprechen einstrahlen.

Zum Schluss noch einige Bemerkungen zu *Violett und Lila*.

Violett, eine meist sparsam gewählte Farbe in der Malerei, muss als charakteristische Farbe des Malers angesehen werden, da sie nicht nur in diesem Gemälde, sondern in einem großen Teils seines hier präsentierten Werks anzutreffen ist.

Auch ein helles oder ein mit Weiß aufgehelltes Violett, Lila genannt, kommt in diesem Bild sowohl im Vordergrund, im Horizont wie als Untermalung des grauen Himmels vor. Lila kann wie Violett als eine Farbe betrachtet werden, die die Künstlerpersönlichkeit kennzeichnet, da es häufiger als Violett in seinem hier ausgestellten Werk vorkommt. In einigen Bildern dominiert sogar die Farbe Lila, die nicht die Schwere des Violett hat.

Wann der Einsatz von Lila in seinem Werk begann, kann hier nicht erkundet werden. Zumindest ist Lila in seinem Frühwerk nicht oder nicht stark vertreten. Vielleicht lässt jedoch die Verwendung von Lila eine grobe Zeiteinteilung zu, was näher untersucht werden müsste.

Zunächst die Deutungen der beiden Farben: Violett, eine Mischung aus irdischen Rot und himmlischem Blau, gilt einerseits als eine zwiespältige Farbe⁸⁸, die Unruhe und Spannung ausdrückt, andererseits als eine Farbe der Verbindung und Verschmelzung.⁸⁹ Einerseits

⁷⁹ Riedel: *Farben*, 1999² (1983), S. 93.

⁸⁰ Goethe: *Sämtliche Werke*, Bd. 16, 1977, S. 207.

⁸¹ Heimendahl: *Licht und Farbe*, 1961, S. 201.

⁸² Vgl. *Knaurs Lexikon der Symbole*, Digitale Bibliothek Band 16, 1998 (1989), S. 394.

⁸³ Vgl. Lüscher: *Psychologie der Farben*, 1969¹⁰ (1948), S. 20.

⁸⁴ Frieling/Auer: *Mensch – Raum – Farbe*, 1956², Farbtabelle neben S. 16.

⁸⁵ Steiner: *Das Wesen der Farben*, Zweiter Vortrag, in: Steiner: *Das Wesen der Farben*, 2003⁴, S. 51.

⁸⁶ A. a. O., S. 53.

⁸⁷ Itten: *Kunst der Farbe*, 2001 (1961), S. 132.

⁸⁸ Heimendahl: *Licht und Farbe*, 1961, S. 206.

⁸⁹ Vgl. Lüscher: *Psychologie der Farben*, 1969¹⁰ (1948), S. 11.

entsteht ein Oszillieren zwischen den beiden Farben Rot und Blau, das beunruhigt⁹⁰, andererseits kann man sich die beiden Farben zu einer neuen Farbe vereinigt denken, so wie es Nicolaus Cusanus sieht, als eine „coincidentia oppositorum“, eine Verschmelzung und Aufhebung aller Widersprüche, eine „unio mystica“.⁹¹ Deshalb wird Violett auch als Farbe der Mystik und Magie angesehen.⁹²

Violett kommt hier in diesem Gemälde in den Wegspuren und Baumrinden als Schattenfarbe des goldgelben Lichtes vor. Es kann, da es hauptsächlich in den Objekten vorkommt, die das irdische Dasein verkörpern, auch als Farbe der Buße, der Passion und des Leids⁹³ interpretiert werden. Für Kandinsky hat die Farbe etwas Krankhaftes und Verlöschendes.⁹⁴ Das dunkle Blauviolett kann auch ein Symbol für Einsamkeit und Hingabe sein.⁹⁵ Alle Deutungen dieses Absatzes können für das Bild übernommen werden.

Wenn Violett aufgehellt wird wie beim Lila, dann kann es zärtlich und liebenswürdig wirken.⁹⁶ Lila ist eine Farbe der Vereinigung, der Sanftheit und besonders der Sensibilität, der sensiblen Identifikation⁹⁷, ohne die ein Maler die Ausstrahlung einer Landschaft, eines Objektes oder eines Menschen nicht erfassen kann.

Fazit

Das Gemälde *Weidenlandschaft mit Fernblick* erscheint uns hier als Seelenlandschaft des Malers, der bewusst oder unbewusst seine bedrohliche Lebenssituation dargestellt hat. Es zeichnet sich im Vordergrund ein im Hier und Jetzt begonnener, aber abbrechender mit Leid ertragener Lebensweg in dunklen und kalten Farben ab. Eine Todesahnung könnte durch den nach unten links führenden Weg vermittelt werden. Der Abbruch des Weges nach oben rechts wird deutlich durch die Abrisskante des Vordergrundes, die keinen Zugang in die darunter liegende Traum- oder Sehnsuchtslandschaft zulässt. Sein Lebensweg, der im Vordergrund durch die unbelaubte, verkrüppelte, immer kleiner werdende Baumreihe, die teils den Lebensweg versperren, repräsentiert wird, setzt sich in der orangefarbenen Ebene als hellblauer Fluss fort. Der in der Ferne verschwindende Lebensstrom in der leuchtenden Landschaft und die Abendstimmung weisen auf einen Abschied hin. Erfüllung kann der Maler schließlich in einer anderen, höheren Welt, die mit seiner leuchtenden Traumlandschaft durch blasser, helle Lichtbündel in Verbindung steht, finden. Die höhere Welt wird verkörpert durch viele Weiß- und Gelbnuancen, durch Lichthafte, Nicht-Irdische, Himmlische, wie der goldgrundartige Farbton nahe legt. Lila, eine Mischung aus dem Rot des Irdischen und dem Blau des Himmlischen zeigt als Untermalung des Himmels die Vereinigung der Gegensätze, die Auflösung aller Widersprüche an. Diese unio mystica ist als finales Ziel des Lebensweges deutbar.

⁹⁰ Vgl. Goethe: *Sämtliche Werke*, Bd. 16, 1977, § 787, S. 211.

⁹¹ Nicolaus Cusanus, zitiert in: Lüscher: *Psychologie der Farben*, 1969¹⁰ (1948), S. 11.

⁹² Lüscher: *Psychologie der Farben*, 1969¹⁰ (1948), S. 12.

⁹³ Vgl. Riedel: *Farben*, 1999² (1983), S. 136, 140.

⁹⁴ Vgl. Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, 2004 (1952), S. 106, Anm. S. 107.

⁹⁵ Vgl. Itten: *Kunst der Farbe*, 2001 (1961), S. 136.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Vgl. Lüscher: *Psychologie der Farben*, 1969¹⁰ (1948), S. 12.