

Farben

Zur Realontologie von Hedwig Conrad-Martius¹

Von HANS SEDLMAYR

1

„Die Abhandlung über die Farben von Hedwig Conrad-Martius ist die bedeutendste Farbenlehre seit Goethe. In Erweiterung und Vertiefung des Goetheschen Ansatzes und mit der Methode der phänomenologischen Wesensanalyse wurde hier eine Farbentheorie geschaffen, die zum erstenmal die ‚Vollphänomene‘ der Farben in den Blick nimmt und gleichzeitig die ontische Konstitution dieser Phänomene aufdeckt“².

2

„Das Wesen erscheint“ (Hegel).

In dieser Farbenlehre ist der „sinnlich-sittliche Charakter“ oder wie ich zu sagen vorziehen würde: der physiognomische oder schlechthin der „anschauliche“ Charakter einer bestimmten Farbe nur das „Erscheinen“ des ontischen Charakters der betreffenden Farbe. Dieser aber gründet in einem jedesmal eigentümlichen seinsmäßigen Verhältnis, in einer jeweils andersartigen „Komplicierung von Licht und Finsternis. Denn es ist eine „Verkennung des eigentlichen ontischen (i n n e r e n‘) Wesens der Farbgegebenheit“, wenn man die Farben „als einfach hinzunehmende, nicht weiter analysierbare, letzte (Ur-) Daten annimmt“.

„Das sind sie aber . . . keineswegs, sondern man kann sie in ihrer ontisch-konstitutiven Abhängigkeit vom Licht wesensmäßig erfassen, aufbrechen und als solche allgemein und spezifisch entwickeln. Farbgegebenheit ist Lichtgegebenheit, zu der allerdings wesensmäßig notwendig ein ‚Finsternismoment‘ kommen muß; . . .“ (370). „Erblickt man in den einzelnen Farben nichts weiter als nun einmal hinzunehmende eigentümliche ‚sinnliche Daten‘, ist man – sit venia verbo – in d i e s e m Sinne farben b l i n d . . .“ (354).

¹ Erschienen in dem Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmeten Ergänzungsband zum Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung (1929). – Der vorausgehende Teil der Realontologie (1-250) erschien im VI. Band des gleichen Jahrbuchs. – Die Seitenzahlen in Klammern verweisen im folgenden auf die betreffende Seite des ersten Aufsatzes, dessen Gedanken ich zum Teil in freier Paraphrase, zum Teil wörtlich zitiere. Daß ich diese Gedanken in meine Wissenschaft, die Kunstgeschichte, einführen durfte, ist mir eine besondere Genugtuung. Ich zweifle nicht, daß sie, mindestens für die Geschichte der Farbe, Epoche machen werden.

² Aus einem Beitrag von Lorenz Dittmann, der in den „Heften“ des Kunsthistorischen Seminars der Universität München erscheinen soll.

Dadurch allein nun schon, daß der anschauliche Charakter von Farben (aber auch von Formen) nicht etwas subjektiv und sozusagen nachträglich Hinzugefügtes, sondern ein sich-Zeigen des Wesens der betreffenden Farbe ist, ihrer ontischen Licht-Konstitution, wird auch die Analyse der Farben im Kunstwerk und damit die Kunstgeschichte überhaupt auf eine ganz neue Basis gestellt³.

3

Im anschaulichen Charakter einer Farbe ist aber zugleich auch schon ihre mögliche symbolische Bedeutung mitgegeben. Deshalb kann man den Satz nicht stark genug unterstreichen, „daß der wirkliche reine Wesenssinn oder die wirkliche Vollbedeutung des Phänomens schon rein für sich ein Faktor von allergrößtem symbolischen Wert ist“ (353). Das ist in der Tat ein nicht nur für die Betrachtung von Farben, sondern für die Gesamtweltbetrachtung – und natürlich auch für die Kunstbetrachtung – überaus wesentliches Moment. Es drückt „die sinnliche Gegebenheit unmittelbar das aus, was mit ihr bedeutet werden soll“ (344). „Die sinnliche Anschauung verdeckt nicht . . . die objektive Welt, sondern schließt sie auf, setzt sie ins Phänomen um“ (355)⁴.

Wenn man das erst eingesehen hat, wird man das Ineinandergreifen des sinnlichen Phänomens, nämlich des sinnlich vermittelten, durch die Sinne und für sie sich offenbarenden Farbwesens, und seiner symbolischen Bedeutung ganz anders beurteilen. Es gibt eben auch eine unkonventionelle, ontische Symbolik – die freilich nur eine unter anderen historisch erschienenen oder möglichen Symboliken ist, aber unter diesen als einzige nicht von Menschen gesetzte Symbolik von besonderem Rang. – An einem Beispiel aus dem Bereich der Farben:

„Rot ist ‚verhaltene Glut‘, die Farbe der Leidenschaft. Wir können auch sagen: Glut schlechthin. Denn in diesem Ausdruck liegt eo ipso, daß Lichthafes hier nicht zum freien Ausdruck kommt, sondern“ (hinter einer Finsternis) „zurückgebannt ist. Das ist aber unmittelbar – ins Farbige umgesetzt – das Rot“ (363). In der Natur ist dieser allgemeinere und tiefere Sachverhalt mit den Augen des Leibes erschaubar an dem Phänomen der hinter einem Schleier von Finsternis untergehenden oder auch aufgehenden „roten“ Sonne. „Im Gegensatz zu jenem Geheimnis unendlicher Untiefe auf der Seite der negativen,

³ Vgl. dazu „Hefte“ (des Kunsthistorischen Seminars der Universität München) 1 und 2 (1956 und 1957). – Damit ist meine ältere Auffassung (Kunstwissenschaftliche Forschungen I, 28, Punkt 3 a) präzisiert.

⁴ Es ist deshalb immer ein Irrtum, im Naturphänomen oder auch im historischen Phänomen das „Faktische“ und das „nur“ Symbolische auseinanderhalten zu wollen. Es gibt dann – charakteristisches „Trennungsdenken“ – zwei Aspekte des Kunstwerks: einen der sich nur auf die sinnliche Gestalt des Kunstwerks und einen der sich auf die symbolische Bedeutung desselben Kunstwerks richtet, welche mit der Gestalt im Grunde nichts zu tun hätte und nur künstlich oder konventionell mit ihr verknüpft zu denken wäre. Oder noch allgemeiner: Wo die Vollphänomene nicht gesehen sind, ist eine echte Geschichte nicht möglich. In vielen Fällen erscheint eine historische Erklärung nur deshalb als zureichend, weil eine zerspaltende Blickweise das wirklich zu erklärende Phänomen nicht oder nur in Stücken zu Gesicht bekommen hat (353).

der Finsternisfarben“ — wo das Licht „im Vordergrund“ vor der Finsternis steht (Blau, Indigo, Violett) —, „steht hier das verhüllte Offenbare. ‚Verhüllt‘ — denn hier ist Licht als das sich Offenbarende und Offenbare schlechthin hinter einem Finsternisvordergrund zurückgedrängt. Es ist verhüllte Herrlichkeit, aber ursprüngliche, selbsteigene Herrlichkeit, Herrlichkeit des Grundes selbst“ (363).

4

Ich möchte versuchen, diese Erkenntnisse von Hedwig Conrad-Martius mit der Erfahrung der Polyvalenz der Farben zu verbinden. Wie läßt sich die Tatsache, daß der „sinnlich-sittliche Charakter“ einer Farbe und ihre farbige „Qualität“ in dem Wesen der betreffenden Farbe, nämlich in einem ganz bestimmten Licht-Finsternis-Verhältnis gründet, mit der Erfahrung vereinbaren, daß ein und die selbe Farbe, zum Beispiel ein ganz bestimmtes, auf dem Farbkreisel feststellbares Rot sehr verschiedene Qualitäten annehmen, mit verschiedenem „anschaulichen Charakter“ erscheinen und demgemäß auch sehr verschiedenes „bedeuten“, symbolisieren kann?

Diese Polyvalenz ist ein Faktum der Erfahrung. „Physikalisch gemischte Farben werden als rein erlebt. Zum Beispiel ein Rot mit Beimengung von fast ebensoviel Gelb als reines Rot. — Physikalisch reine Farben werden als gemischt erlebt. Zum Beispiel ein reines Rot als bläuliches oder gelbliches Rot. — Als Extremfall aber: ein Rot mit Beimischung von Blau wird als gelbliches Rot gesehen und umgekehrt“⁵. „Kunsthistoriker haben ausgiebige Erfahrungen darüber, daß dieselbe physikalische Farbe in verschiedenen Bildzusammenhängen ganz verschieden aussieht. Was aber hier konstatiert wird, geht darüber weit hinaus, denn es betrifft die einzelne vollkommen isolierte Farbe und war von den geläufigen Anschauungen her in keiner Weise zu erwarten.“ Freilich besteht diese Losgelöstheit des Farbeindrucks von dem physikalischen „Licht“ nur, wenn der Betrachter die farbige Qualität einer Farbe sich frei entfalten läßt, und verschwindet, wenn man die Aufmerksamkeit auf die physikalische Zusammensetzung der Farbe richtet.

Diese Erfahrung kann jeder machen, der sich in subtileren Beobachtungen geübt hat. Experimentell dargestellt hat sie J. von Allesch: „Ein Rot von 20° Weiß wird das einmal als gesättigtes Rot oder Knallrot oder äußersten Falles als starkes, volles Rot mit hellem Schimmer gesehen, das anderemal wird die physikalisch gleiche Farbe, als deutlich weißliches, aufgehelltes, etwas verdünntes Rot gesehen.“ Dieser wechselnden Auffassung der farbigen „Quale“ entspricht jedesmal eine geänderte Auffassung des anschaulichen Charakters: „im ersten Fall wird das Rot als lebendig, eindringlich, bedeutsam, mächtig, zau-

⁵ Diese paradoxe experimentelle Erfahrung verlangt nach einer gesonderten ontologisch-phänomenologischen Erhellung. Zum Sachverhalt selbst ausführlich Johannes von Allesch, Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben (1925), bes. S. 125 ff. Dazu mein Referat in den Kritischen Berichten 1931–32, Heft 3, aus dem dieses Zitat entnommen ist.

berhaft, feierlich, roh erlebt“, im zweiten Fall das gleiche Rot als „matt, etwas verblaßt, müde, pessimistisch, von Schwäche befallen“ beurteilt.

Wie aber läßt sich diese Erfahrung ontisch begründen? Oder stellt sie überhaupt kein ontisches, sondern nur ein psychologisches Problem?

Fassen wir zur Beantwortung dieser Fragen noch einmal das Wesen und die „ontische Entstehung“ des Rot ins Auge! Das Rot entsteht wie alle Farben aus einer spezifischen „Vermählung von Licht und Finsternis“ (345) und zwar wie alle Lichtfarben dadurch, daß vor dem eo ipso sich frei hingebenden, frei sich offenbarenden Lichtgrund ein Finsternisvordergrund von bestimmter M ä c h t i g k e i t steht. Das Licht ist Grund und Träger, der durch die verhüllende Finsternis an ihm hervortretenden Farbigeit. Es wird durch sein Erscheinen h i n t e r der Finsternis „herabgeglutet“ (351).

Ob aus dieser Verhüllung ein Gelb, ein Rot oder ein Purpur als farbiges Phänomen erwächst und welche Nuance von Gelb, Rot, Purpur erwächst, darüber entscheidet ausschließlich die s p e z i f i s c h e M ä c h t i g k e i t d e s F i n s t e r n i s v o r d e r g r u n d e s — denn die Mächtigkeit des Lichtes ist unveränderlich, weil absolut. Für die Lichtfarben ist also die „unabhängige Variable“ (wenn man so sagen darf), die Mächtigkeit des F i n s t e r n i s v o r d e r g r u n d e s, die abhängige die s p e z i f i s c h e F a r b e⁶. Ist das Licht wesentlich „mächtiger“ als die im Vordergrund stehende, verhüllende Finsternis, dann entsteht das farbiges Phänomen des Gelb. Ist umgekehrt die Finsternis mächtiger, so zeigt sich das farbiges Phänomen des Purpur. Halten sich aber die Macht des zur Selbstoffenbarung strebenden Lichtgrundes und des zurückdämmenden Finsternisvordergrundes die Waage, so zeigt sich dieses Gleichgewicht als r e i n e s Rot⁷.

In allen Fällen aber ist der G r u n d das Licht.

Da die Farbkategorie (Rot) und innerhalb der Farbkategorie die bestimmte Nuance („dieses“ Rot) durch die Mächtigkeit des Finsternisvordergrundes hinreichend bestimmt ist, muß die phänomenale Ambi- oder Polyvalenz einer Farbe und ihres Charakters in anderen Verhältnissen gründen. Doch kann, nach der ontologischen Fundierung der Farben durch Hedwig Conrad-Martius auch die Polyvalenz nur in einem — besonderen — Verhältnis von Licht und Finsternis begründet sein.

Ich meine nun zu sehen, daß mindestens ein Teil dieser Polyvalenzen damit zu tun hat, ob der Finsternisvordergrund als zunehmend oder abnehmend, als

⁶ Mit Absicht gebrauche ich hier am Anfang noch nicht die von Hedwig Conrad-Martius verwendeten Ausdrücke „zurückstauende“, „zurückdämmende“ Finsternis, denn ob die Verhüllung des Lichtes als ein dynamischer Konflikt erfahren wird („unterdrückte zum Ausdruck drängende Revolution“) oder als ein freiwilliges sich-Verschleiern des Offenbaren („königliche und priesterliche Hoheit“), darüber entscheidet meines Erachtens nicht mehr die Mächtigkeit des Finsternisvordergrundes allein. Über dieses Problem berichte ich in dem Essay: „Idee einer kritischen Symbolik.“ Erscheint in: *Atti del Congresso Internazionale di Studi Umanistici* 1958.

⁷ Damit ist noch nicht erklärt, wieso dieser Verhüllungsprozeß auf der ontischen Seite k o n t i n u i e r l i c h verläuft, während es auf der phänomenalen Seite ausgezeichnete Wendepunkte gibt: reines Rot und reines Gelb!

vordringend oder weichend, siegend oder unterliegend erlebt wird — oder noch genauer: als im Zu- oder Abnehmen b e g r i f f e n. Das hat weder mit dem Verhältnis Grund-Vordergrund zu tun, welches darüber entscheidet, ob eine Licht- oder eine Dunkelfarbe oder das sozusagen die beiden obersten Farbkategorien vermählende Grün entsteht (366). Noch hat es direkt zu tun mit der Mächtigkeit des Vordergrundes, die darüber entscheidet, welche konkrete Farbe und Farbnuance entsteht.

Bei einer ganz bestimmten Mächtigkeit des Finsternisvordergrundes vor dem Licht zeigt sich zum Beispiel „reines“ Rot, nämlich ein Rot, das noch röter nicht vorgestellt werden kann. Auch bei dieser reinen Farbe können analog Schwankungen ihres Eindrucks (des Phänomens) auftreten, wie sie oben an einem mit etwas wenig Weiß gemischten Rot bemerkt worden sind: das einmal wird das reine Rot als frisch, lebhaft, freudig, expansiv, das anderemal als matt, geschwächt, freudlos, sich zusammenziehend erlebt.

Nach unserer Annahme müßten die ersten Qualitäten auftreten, wenn im „reinen“ Rot, der Finsternisvordergrund als abnehmend, weichend, mithin der Lichtgrund als zunehmend, vordringend erfahren wird, die zweite Reihe der Qualitäten aber, wenn umgekehrt der Finsternisvordergrund im Erlebnis als zunehmend, den Lichtgrund überwältigend erfahren wird.

Das Naturphänomen, welches diese Verhältnisse „illustriert“, ist die ambivalente Erscheinung des gleichen Rot einmal unter den Rotnuancen der aufgehenden, dann unter denen der untergehenden Sonne. Das gleiche Rot kann im Sonnenaufgang als „freudig“ im Untergang als „freudlos“ erscheinen usw. Es wäre ein Irrtum zu meinen, daß diese Ambivalenz nur „assoziativ“ aus der Verbindung mit dem Gesamterlebnis des Sonnenauf- oder -untergangs sich ergebe. Das gleiche läßt sich auch an einer völlig isolierten Farbe zeigen.

Ontisch maßgebend für die Möglichkeit der Ambivalenz des Farbeindrucks der gleichen Farbe wären also sozusagen die dynamischen V e k t o r e n der Finsternis- und Lichtkomponente. Mit ihnen kommt — über die Tatsache der primären Dynamik des Lichts und der Finsternis, die deren Wesen ausmacht, hinaus — noch eine sozusagen sekundäre Dynamik ins Spiel. Diese Beobachtung bestätigt die These Allesch', daß das wesentliche des Farbeindrucks d y n a m i s c h e r Natur ist, das in einem Sichzubewegen oder Sichwegbewegen begründet ist.

5

Es bleibt noch die Frage, ob sich Faktoren oder Bedingungen aufzeigen lassen, die darüber entscheiden, wann an einer bestimmten Farbe der eine oder der andere Farbeindruck a k t u e l l wird.

Diese Bedingungen hat J. von Allesch an isolierten Farben eingehend untersucht und ist zu überzeugenden Ergebnissen gekommen.

„Ein Grüngelb von 165° Gelb, 172° Grün, 23° Weiß wird einmal als helles Gelblichgrün, dabei dünn und teilnahmslos, das andere Mal als Grüngelb, scharf

und kühl angesehen. Aber außerdem wird ein drittes Mal der Eindruck eines gelb durchleuchteten Grün, das warm, freundlich und lebendig ist, hervorgerufen, und ein viertes Mal erscheint dieselbe Farbe als Grüngelb, das ebenfalls warm, lebhaft und nebenbei noch kräftig ist.“

Die Erklärung für die Polyvalenz des Eindrucks und untrennbar davon des anschaulichen Charakters ist nach Allesch folgende:

Der Eindruck baut sich von einer bestimmten Seite her auf. Eine physikalische Komponente wird gewissermaßen als Basis angesetzt. Wir sehen entweder ein Grün, das gelblich verfärbt, oder ein Gelb, das grünlich verfärbt ist. — 2. Der Akzent kann auf jeder der Komponenten liegen; eine Komponente steht im Vordergrund des Erlebnisses, die andere im Hintergrund. Zum Beispiel kann ein Gelbgrün als Grün gesehen werden, in dem das Gelb im Zunehmen ist. Das Grün ist hier die Basis, das Gelb ist das Aktive. Wir sehen das Ganze wohl als Grün, aber das Wichtigste daran ist, daß es von Gelb überflutet wird oder wie das Aufkommen sonst empfunden werden mag. — Ein andermal aber kann der Nachdruck selbst noch auf dem Grün liegen. Wir sehen das Gelbgrün als Grün und das Grün als dominierende Farbe, die ein Gelb, von dem Reste noch zu sehen sind, fast ganz aufgezehrt hat.

Bei einer Mischfarbe aus zwei Farben ergeben sich also schematisch vier Möglichkeiten: jede der beiden Komponenten kann die Farbkategorie abgeben, unter der die Farbe gefaßt wird, und jede der beiden kann als Dominante im Eindruck auftreten. Das bestimmt den Eindruck und Charakter. Denn ein Gelbgrün, das man als gelbes Grün sieht, ist als Grün dann natürlich sehr warm. Als Gelb gesehen wäre es aber ein sehr grünes Gelb und deshalb herb oder kühl. Usw.

Wovon hängt nun die Fassung ab? Unter anderen Faktoren hat als den wesentlichsten Allesch das Niveau herausgearbeitet: Dasselbe Gelbgrün kann von einem Niveau her gesehen werden, das in einem nicht allzu großen noch näher zu bestimmenden Abstand von ihm im Grün liegt. Von daher wird das Gelbgrün als ein Grün (Kategorie) erlebt, das bemerkenswert, sogar auffallend gelb (Dominante) ist; das Gelb dominiert. (I) Es kann aber auch von einem Niveau her betrachtet werden, das in einem gleichwertigen Abstand, nun aber sozusagen auf der anderen Seite, im Gelb liegt. Von da aus wird das Grüngelb als ein Gelb gesehen, das nun auffallend grün ist. (II) Im ersten Falle mag es als frisch, heiter, frühlingshaft, im zweiten als zersetzt, krank, verwesend erscheinen. — Ist nun der Abstand des Niveaus nach beiden Seiten beträchtlich größer, nämlich so groß, daß ein Zerreißen der Identifikation der Farbgestaltung, nicht aber so groß, daß überhaupt ein Wechsel des Standpunktes eintritt und jede Beziehung verlorengeht, so erscheint die Farbe nicht mehr in derselben Kategorie. Vom weit entfernten Grünniveau her ist dasselbe Gelbgrün jetzt ein Gelb, das nur wenig von Grün angehaucht ist. Das Gelb dominiert (III). — Vom weit entfernten Gelbniveau aber ist es ein Grün (Kategorie), das nur noch gerade einen gelblichen Schimmer hat. Grün dominiert (IV).

Schematisch stellt sich das so dar:

Farbe: Gelbgrün

Niveau		Kategorie Dominante		Kategorie Dominante		Niveau
(I)	Grün →	Grün <u>Gelb</u>		Gelb <u>Grün</u>	←	Gelb (II)
(III)	Grün →	Gelb <u>Gelb</u>		Grün <u>Grün</u>	←	Gelb (IV)

Als bestimmender Faktor erweist sich also das N i v e a u ; es bestimmt, ceteris paribus, die Kategorie und die Dominante.

Die Berücksichtigung des Niveaus ist deshalb von so besonderer Bedeutung, weil ja unweigerlich alle Farben von einem jeweils bestimmten Niveau her gesehen und erlebt werden.

(Nebenbei: Diese Einsicht hat außerordentliche Konsequenzen auch für die Kunstgeschichte. Eine ihrer Aufgaben besteht ja gerade darin, bei der Betrachtung und Beschreibung der Kunstwerke das eigene Niveau nach Möglichkeit aufzubrechen und das diesem Werk adäquate Niveau herzustellen; ein Problem, das methodologisch noch kaum beachtet und jedenfalls nicht intensiv durchdacht ist, obwohl schon Wölfflin die Relevanz dieses Problems klar gesehen hatte⁸.)

Man wird einwenden: Gut, das ist so bei einer Zwischenfarbe, bei Gelbgrün-Grüngelb oder bei Orange (Gelbrot-Rotgelb). Aber wie soll man diese Erkenntnisse auf eine reine Farbe, auf ein reines Rot zum Beispiel anwenden? Die Einsicht Allesch', daß bei der stufenweisen Annäherung von der Seite eines hellen Orange her ein „objektiv“ noch beträchtlich gelbliches Rot (Gelb 40°, Rot 290°, Weiß 20°) schon als „reines Rot“ und zugleich als frisch blühend, freundlich erscheint, während das darauf folgende physikalisch „reine Rot“ (360° Rot) schon als leicht bläulich erlebt wird, ist als Feststellung zwar höchst interessant: es braucht also gar kein (physikalisch) reines Rot da zu sein, um den Eindruck des reinen Rot hervorzurufen; die Farbe wird von dem Orangeniveau her durch ein „Gefälle“ zum Eindruck des „Reinen“ gewissermaßen vorgetrieben. Aber diese Feststellung hilft nicht weiter, denn uns geht es ja gerade nicht um die physikalisch, sondern um die phänomenal „reine“ Farbe.

Mit den Erkenntnissen von Hedwig Conrad-Martius läßt sich aber auch diese

⁸ „Man denke sich ein versprengtes Originalwerk der Plastik, eine griechische Figur des reifen Archaismus oder ein nordfranzösisches Stück vom Jahre 1200, so würde dieser ‚strenge‘ Stil aus dem Entwicklungszusammenhang herausgerissen und an eine andere Stelle versetzt, sofort einen veränderten Stimmungsgehalt bekommen.“ „Stimmungsgehalt“ – das ist offensichtlich dasselbe, was ich hier und sonst als „anschaulichen“ (intelligiblen) Charakter bezeichne. – H. Wölfflin, Das Erklären von Kunstwerken (1921).

reine Farbe noch „aufbrechen“. Dasselbe phänomenal reine Rot ist ambivalent, weil – eigentlich analog wie im Grün gelb, nur bezogen, statt auf Farb- auf Lichtverhältnisse – entweder die Finsternis oder das Licht als im Zu- oder Abnehmen begriffen, weil entweder die Finsternis oder das Licht als *Dominante* erfahren werden kann. Maßgebend ist auch hier das Niveau. Nähere ich mich dem reinen Rot von der Seite des Orange, also von der Seite geringer Verfinsterung, dann wird die Verfinsterung des reinen Rot als zunehmend und der Finsternisvordergrund als dominant erfahren. Nähere ich mich von der Seite des Purpurs, von der Seite mächtigerer Verfinsterung, so wird das Licht als im Ansteigen begriffen, als dominant erfahren. Den „inneren“ Vorgang kann man sich wieder an einem äußeren Naturvorgang, dem Sonnenauf- und -untergang, vor Augen bringen, im Sonnenaufgang folgt (*ceteris paribus*) dasselbe Rot auf Lichtfarben stärkerer Verfinsterung – das Licht bricht durch, der Purpur wird zum Rot „aufgeglüht“. Im Sonnenuntergang folgt das gleiche Rot auf Lichtfarben geringerer Verfinsterung, das Licht weicht zurück, das Gelb und Orange wird zum Rot „herabgeglutet“.

6

Hier breche ich, ungen, ab. Denn ich glaube nicht, daß damit das Phänomen der Polyvalenz hinreichend „erklärt“ ist. Aber vielleicht könnte das hier Dargelegte doch ein Ansatz sein, um dieses Phänomen tiefer zu erhellen.

Selbst dort, wo in einem phänomenal reinen Rot das Licht dominiert, sind, wie die Erfahrung lehrt, noch Differenzierungen möglich. Die „hinter einem Finsternisvordergrund mit intensiver Gewalt“ zurückgestaute, aber in gleichem Maße sich dagegen zur Wehr setzende Lichtenergie (348) ist etwas anderes als das zur Selbstoffenbarung bereite Licht, die „Herrlichkeit des Grundes“ (363), die sich gnädig verhüllt, um dem menschlichen Auge seine volle Pracht und Majestät zu zeigen. Es gibt subtilste Abstufungen im Verhältnis von Licht und Finsternis auch noch in „derselben“ reinen Farbe. Sie sind „intelligibel“, wofern man nur verstanden hat, daß die Farben „Taten und Leiden des Lichts“ sind.