



Über Farbengebung

<https://hdl.handle.net/1874/351459>

09.3

ÜBER
FARBENGEbung

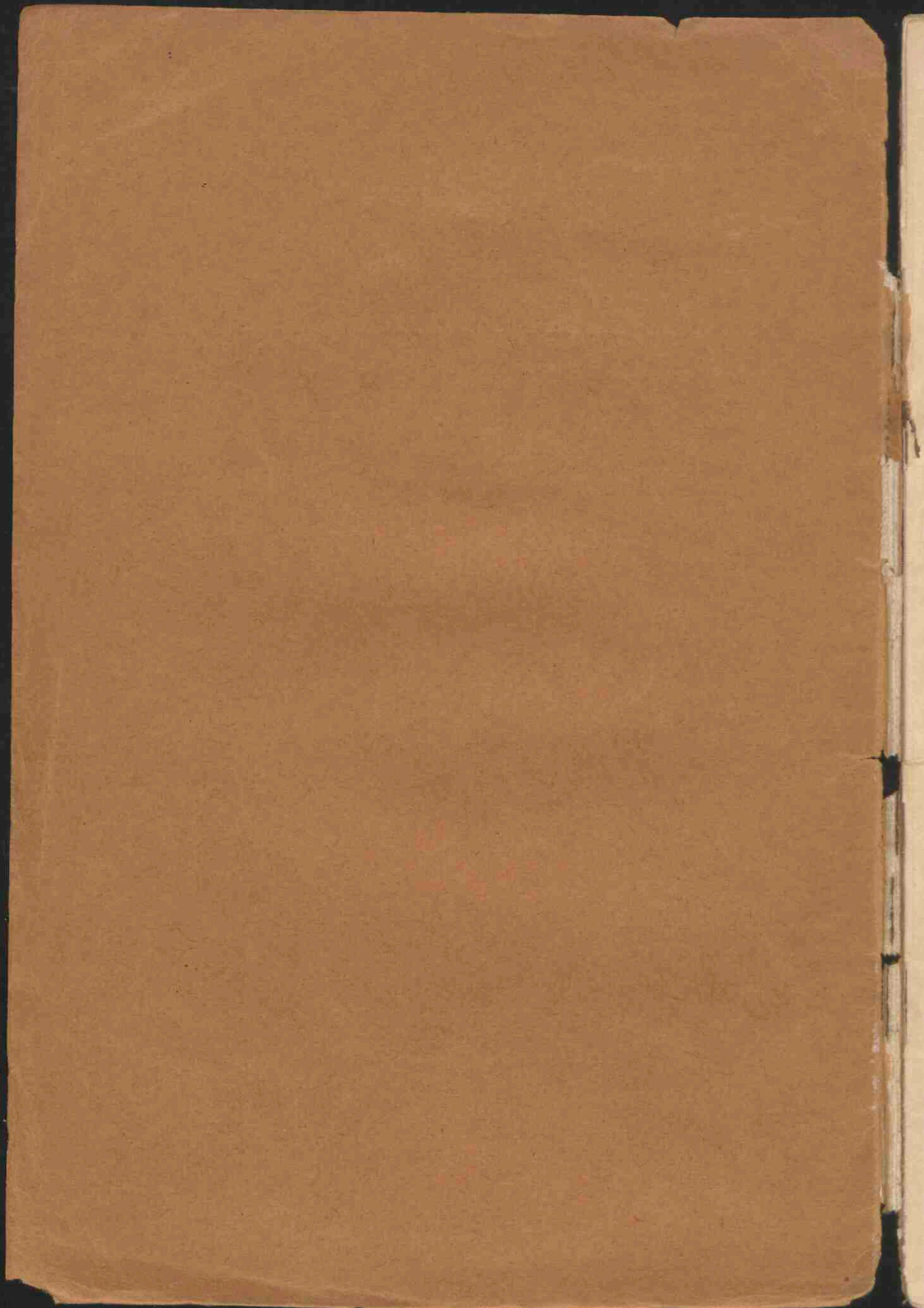
VON

W. v. SEIDLITZ



STUTT GART — BERLIN
VERLAG VON W. SPEMANN
1900

UB-ZUID
ODL
5235



09.3

Filosofisch Instituut
Universiteit, Utrecht

00L5235

ÜBER
FARBENGEbung

VON

W. v. SEIDLITZ



STUTT GART — BERLIN
VERLAG VON W. SPEMANN

RIJKSUNIVERSITEIT UTRECHT

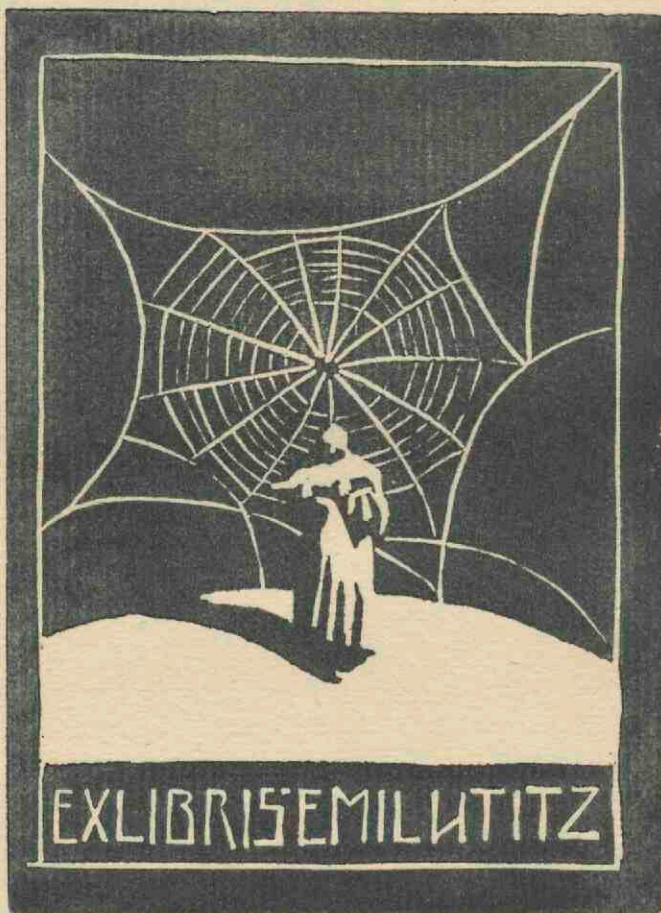


0646 0046

1900

Universiteit Utrecht
BIBLIOTHEEK CENTRUM UITHOF

Filosofisch Instituut
Universiteit, Utrecht



Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart.

Die nachfolgenden Aufsätze sind in Spe-
manns Museum erschienen. Bis auf einige kleine
Berichtigungen gelangen sie hier unverändert
zum Wiederabdruck. Die eingeklammerten
Zahlen beziehen sich auf die Tafeln des Mu-
seums.

Inhalt

	Seite
I. Die Bedeutung der Farbgebung	3
II. Die malerischen Ausdrucksmittel	12
III. Die Farbgebung der Frührenaissance	22
IV. Die Farbgebung der Blütezeit	31
V. Die Farbgebung der Neuzeit	40

I. Die Bedeutung der Farbengebung.

Der Umstand, dass die Mittel noch nicht gefunden sind, um die Farben der Gemälde auf mechanischem Wege wiederzugeben, erschwert es dem Beschauer, der meist auf die Nachbildungen angewiesen ist, wesentlich, sich von dem Aussehen der Originale eine richtige Vorstellung zu machen. Wer freilich bereits eine Anzahl Bilder aus den Hauptzeiten der Kunstentwicklung wie aus den verschiedenen Lebensperioden der hervorragendsten Künstler gesehen hat, wird sich ohne besondere Mühe durch Rückschluss auf verwandte Erzeugnisse das farbige Aussehen eines bestimmten Bildes ungefähr wiederherstellen können, da die Farbengebung im Grossen und Ganzen dieselbe Stetigkeit in den Entwicklungsstufen sowohl der Völker als auch der einzelnen Künstler zeigt, wie die übrigen Bestandteile der Malerei. Wie wenig Menschen sind aber in der Lage, sich eine hierfür ausreichende Kenntnis der verschiedenen Arten der Farbengebung anzueignen; wie schwer haften die Eindrücke gerade dieser im Gedächtnis; und wie wenig Gewicht pflegt man überhaupt auf die farbige Erscheinung eines Bildes zu legen. Hat sich doch infolge unserer Gewöhnung an die farblosen Wiedergaben durch Stich und Photographie mehr und mehr die Anschauung herausgebildet, als stelle die Farbe, weil man meist auch ohne sie einen halbwegs ausreichenden Eindruck von dem Wesen eines Gemäldes erhalten kann, nur einen nebensächlichen, also untergeordneten Bestandteil des Ganzen dar, der ebensogut auch anders hätte ausfallen, ja am

Ende gar ganz hätte fortfallen können, während man Umriss und Schattengebung für das feste Gerippe und den eigentlichen Kern eines Bildes zu halten pflegt.

Nichts ist aber falscher als diese Anschauungsweise, die sich erst zu einer Zeit hat ausbilden können, da der Sinn für das Malerische durch das verkehrte Streben nach einer plastischen, reliefartigen Wirkung bereits zurückgedrängt worden war. Nicht nur bildet die Farbe einen den übrigen durchaus gleichgeordneten Bestandteil innerhalb eines Gemäldes, sondern sie giebt geradezu den Ausschlag bei dem Eindruck, den ein Bild auf den Beschauer macht; denn im letzten Grunde ist das Streben des Malers auf die Darstellung der Farbe gerichtet. Das sieht man daraus, dass dort, wo es gilt, die feinsten Unterschiede festzustellen, also z. B. den Meister eines bestimmten Werkes ausfindig zu machen, oder das Original von einer Kopie zu unterscheiden, meist die Farbe die Entscheidung herbeizuführen hat. Sie, die nur mit Mühe und nur annäherungsweise nachgeahmt werden kann, stellt den persönlichsten, am schwersten zu fassenden, durch andere Mittel überhaupt nicht voll auszudrückenden Inhalt des Kunstwerkes dar, bildet daher auch das schärfste Unterscheidungszeichen zwischen einem Werke der Malerei und dem Erzeugnis einer der Schwesterkünste. Wohl tritt sie je nach der Behandlungsweise und nach der Bestimmung der Werke mehr oder weniger stark hervor, weshalb man eine Reihe scharf gesonderter Arten der Farbengebung, die nicht etwa bloss historisch zu erklären sind, sondern in dem Wesen der Malerei selbst ihren Grund haben, voneinander unterscheiden kann: immer aber wird die Farbe in den Werken der Malerei die Bekrönung des Gebäudes bilden, das der Künstler aufführt.

Es hat ja Zeiten gegeben, in denen das farbige Element so stark zurückgedrängt worden ist, dass es

thatsächlich nur eine ganz untergeordnete, äusserliche Rolle spielte, also ebensogut oder noch besser ganz hätte fortbleiben können; das waren solche Zeiten, die entweder der Zeichnung, also dem Umriss, oder der Modellierung, also der plastischen Herausarbeitung der Gestalten, ein so einseitiges Uebergewicht gönnten, dass das Werk den Charakter eines Gemäldes überhaupt verlor und zur zeichnerischen Nachbildung eines Erzeugnisses der Plastik, sei es eines Reliefs, sei es einer freistehenden Figur oder Gruppe wurde. So hat jene klassizistische Zeit, die zu Ende des vorigen und zu Anfang unseres Jahrhunderts herrschte, einseitig den Umriss betont, den sie nur durch etwas Modellierung und Färbung zu heben suchte. Da sie nicht über die Wirkung eines an die Fläche gebannten Reliefs hinausstrebte, blieb sie im Grunde Zeichnung. — Für Michelangelo andererseits war die Modellierung wiederum alles, die Farbe nur eine Zuthat, deren Anbringung er wohl auch, wie z. B. bei der Auferweckung des Lazarus, anderen, hier dem Sebastiano del Piombo, überliess; er blieb also auch in seinen Malereien stets der Plastiker. — Gerade solche Einseitigkeiten zeigen aber, dass Zeichnung und Modellierung nicht als Vorstufen und blosse Vorbereitungen für die Färbung angesehen werden dürfen. Denn in den Werken der eigentlichen Malerei sind sie, wo sie angewendet werden, von der Farbe nicht zu trennen. Dass beide für sich allein schon Daseinsberechtigung besitzen, ändert an dieser Thatsache nichts. Wohl aber spricht dafür der Umstand, dass der eine dieser beiden Bestandteile, nämlich die Modellierung, wie wir gleich sehen werden, auch vollständig fortfallen kann, ohne dass das Ganze dadurch eine Einbusse zu erleiden braucht.

Durch einige moderne Impressionisten ist freilich andererseits der Versuch gemacht worden, das Bild in

gleich einseitiger Weise allein auf der Farbe, unter Auflösung der Form und zwar gerade des Umrisses, aufzubauen. Doch sind befriedigende Ergebnisse damit nicht erzielt worden, wie sie auch nicht denkbar sind, da Form wie Farbe nur durch die Umgrenzung bestehen.

Im übrigen herrschen innerhalb des Gebietes der Malerei die verschiedensten Arten, die Farbe zu verwenden und zu betonen. Am stärksten kommt sie in der rein dekorativen, von der Modellierung ganz oder so gut wie ganz absehenden Malerei zur Geltung. Hier kann sie frei nach Willkür gewählt werden, da es sich dabei nicht um das treue Abbild eines Natureindrucks handelt, sondern nur um die Erzielung einer für das Auge wohlgefälligen Wirkung, die sowohl durch die Gegenüberstellung stark voneinander abweichender Farben wie durch den Zusammenklang einander nah verwandter Töne herbeigeführt werden kann. In beiden Arten haben die Japaner Mustergiltiges geleistet. Die Malerei der Griechen scheint während ihrer Blütezeit auf diesem Grundsatz der Dekoration beruht zu haben, während sie später und so auch die der Römer mehr naturalistische Wirkungen erstrebte; zum dekorativen Prinzip kehrten dann wieder die Byzantiner zurück, deren Richtung sich durch die Schule Giottos wie andererseits die frühgotischen Schulen Nordeuropas hindurch bis zur Begründung der Renaissance durch Masaccio und die Van Eycks fortsetzte.

Während des 15. Jahrhunderts wandelte nur noch Piero della Francesca, bei dem die Modellierung auf das geringst denkbare Mass zurückgeführt ist, diese Pfade. In der neuesten Zeit aber hat Puvis de Chavannes eine ähnliche Behandlungsweise wieder zu Ehren gebracht. Umriss und Farbe gehen dabei gesondert nebeneinander her, indem der Umriss auch für sich allein genommen, die Farbe aber beliebig gewechselt werden

kann; die Farbe dient jedoch dabei weder den Zwecken der Raumdarstellung noch denen der Modellierung, sondern beansprucht für sich eine selbständige Bedeutung, die umso mehr abgeschwächt werden muss, je näher man dem Naturvorbilde bleiben will. Daher das teppichartige Aussehen dieser stilisierten Malerei gegenüber der kräftigen Wirkung, die in dem reinem Ornament erzielt werden kann. Wie weit sich dabei der Künstler vom Naturvorbilde entfernen will, das hängt ganz von seinen besonderen Zwecken ab: der stilisierenden, von der Schattengebung so gut wie ganz absehenden Behandlung kann er alles, was seinem Auge begegnet, unterwerfen, die Landschaft wie die lebenden Wesen, die Erscheinungen der Luft wie die Stofflichkeit der Erde.

Diesen Bestrebungen ist die moderne Freilichtmalerei insofern verwandt, als sie gleichfalls von der Modellierung durch hell und dunkel absieht und ihre Bilder ganz auf dem Gegensatz der Farben aufbaut. Darin aber weicht sie von jenen durchaus ab, dass sie auf eine möglichst täuschende Wiedergabe des Naturbildes auszugehen sucht. Um hierbei die Harmonie zu wahren, die in der Natur durch Licht und Luft herbeigeführt wird, sieht sie sich genötigt, die erforderliche Abschwächung der Farbe durch ein Geschiebe einzelner mehr oder weniger greller Farbenpunkte herbeizuführen. Sind in ihr auch die Schatten durchaus farbig, so neigt sie in den höchsten Lichtern zu voller Farblosigkeit, die sich bis zur Kreidigkeit steigern kann. Die Aufgaben, deren hier genug noch vorliegen, dürften, wenn die Farbe in dem erreichbaren Umfange gewahrt werden soll, auf dem Wege der dekorativen Behandlung zu lösen sein, also unter teilweisem Verzicht auf das Ideal der unbedingten Naturwahrheit, ohne dass deshalb irgend welcher Konventionalismus einzutreten brauchte.

Einen Mittelweg zwischen diesen vornehmlich auf

der Farbe beruhenden Arten der Malerei und der die gesamte neuere Zeit von der italienischen Hochrenaissance an beherrschenden sogenannten Helldunkelmalerei stellt diejenige Behandlungsweise dar, die durch das ganze 15. Jahrhundert hindurch im Norden wie im Süden Europas herrschend war und als die schönfarbige bezeichnet zu werden pflegt. Ist sie auch im Grunde nichts anderes als eine Weiterbildung der durch das ganze Mittelalter hindurch herrschenden römischen, auf der Vormodellierung beruhenden Malweise, so geht sie doch durch das Bestreben, die Körperhaftigkeit der Gegenstände wie die Tiefe des Raumes nicht nur anzuzeigen, sondern täuschend wiederzugeben über jene weit hinaus. Beide beruhen noch auf dem Grunde der vollen Farbigkeit im Licht wie im Schatten, die dadurch erreicht wird, dass hier wie dort eine gedämpfte Beleuchtung bei möglichst klarer Luft gewählt wird; aber die Modellierung gewinnt hier bereits eine selbständige Bedeutung, wie dies in der farblosen Wiedergabe, die sich nun nicht mehr auf den blossen Umriss beschränkt, deutlich zu Tage tritt. Von ihren Begründern, Masaccio einerseits, den Brüdern van Eyck andererseits, bis zu den Venezianern des 16. Jahrhunderts, den Bellini, Giorgione, Tizian, bleibt diese Art im wesentlichen unverändert bestehen; es giebt freilich einzelne Meister, wie z. B. Jan von Eyck und Mantagna, die die Modellierung soweit durchbilden, dass man sich versucht fühlt, zu fragen, ob hier nicht die Modellierung bereits über die Farbe überwiege; bei anderen wiederum, wie namentlich bei Tizian, springt die Bedeutung der Farben so deutlich in die Augen, dass man der Modellierung fast vergisst und schlechtweg ein Bild der dekorativen Art vor sich zu haben glaubt: thatsächlich ist aber doch der innige Zusammenhang und das vollkommene Gleichgewicht von Umriss, Modellierung und Farbe stets gewahrt.

Erst Lionardo führte einen neuen Grundsatz in die Malerei ein, der allmählich immer weitere Aufnahme fand und bald zum alleinherrschenden wurde, der er auch bis heute geblieben ist. Seine Braununtertuschung des ganzen Gemäldes, die schliesslich, als man vom kühleren Graubraun zum warmen Rotbraun und weiterhin sogar zum Schwarz überging, dazu führte, die Farbe aus dem Schatten wie aus dem Lichte so gut wie vollständig zu verbannen, und sie nur in den Mitteltönen mehr oder weniger rein bestehen liess, — das Helldunkel —, war freilich gleichfalls nicht etwa der Art sondern nur dem Grade nach von der bisherigen Behandlungsweise verschieden; gerade die Meister, die gleich anfangs diese Technik auf ihren Höhepunkt erhoben haben, allen voran Raphael, haben dabei die volle Leuchtkraft der Farbe in den Schatten wie in den Lichtern zu wahren gewusst: aber der Weg zu einer einseitigen Betonung des Gegensatzes von Hell und Dunkel war damit immerhin geboten, und dieser führte die nachfolgenden Maler immer mehr dazu, die Lokalfarben zu Gunsten einer einheitlichen Beleuchtung zurückzudrängen und ihre Bilder nun, statt von vornherein in Farben, vor allem auf das Verhältnis von Licht und Schatten hin zu sehen. Mit der Verfeinerung der Modellierung und der Vertiefung des Raumes, die mit solchem Streben Hand in Hand ging, machte die Fähigkeit, die Natur täuschend nachzuahmen, noch einen weiteren Schritt vorwärts; doch steigerte sich zugleich auch die Gefahr, die bildmässige Wirkung, die auf dem Gleichgewicht aller malerischen Bestandteile beruht, aus dem Auge zu verlieren: was denn auch nicht lange ausblieb.

Eine Reihe von Künstlern, die wir als die Meister des Helldunkels feiern, namentlich Rembrandt und Velazquez, haben durch die Wahl einer starken und möglichst auf einen Punkt gerichteten Beleuchtung diejenige

Art der Färbung, welche Licht und Schatten von einem bald goldigen, bald silbrigen Licht überflutet und durchzittert zeigt, auf ihren Höhepunkt gebracht und dabei jene Feinheit des wesentlich auf Grau und Braun gestimmten Gesamttones erreicht, welche in der Natur am Gefieder der meisten Vögel, im Mineralreich an den Geschieben der Gesteine wahrzunehmen ist. Hier gehen Farbe und Modellierung wieder völlig Hand in Hand, die Einheitlichkeit ist durch die gleichmässige Ausbreitung des aus einer Unzahl kleinster Farbteile gebildeten Lichtes erreicht, aber die Klarheit des Aufbaus des Ganzen, namentlich des Umrisses leidet durch das Fehlen scharf gegeneinander abgegrenzter Flächen. Um eine zeichnerische Auffassung, wie man wohl gemeint hat, handelt es sich hierbei nicht, da die Grundanschauung, von der der Künstler ausgeht, immer noch die farbige ist, ja eine solche, die in der farblosen Reproduktion sich noch weniger wiedergeben lässt, als selbst die eines schönfarbigen Bildes: aber die Scheidewand, die diese Art von dem Stich und der Radierung trennt, ist freilich nur dünn.

Welche von den geschilderten Arten der Farbgebung auch in einem Gemälde angewendet werde, ob eine solche, die sich mehr dem in der Farbenwahl ganz unbeschränkten dekorativem Prinzip nähert, oder eine, die hart an das Gebiet der farblosen Zeichnung streift: immer wird das Streben darauf gerichtet sein müssen, dem schmückenden Zweck zuliebe an der Einheit der inneren Anschauung festzuhalten, die scheinbare Naturtreue aber, soweit sie nur durch Uebertreibungen und Einseitigkeiten erkaufte werden kann, zu meiden. Leuchtkraft der Farbe und zeichnerische Modellierung stehen zueinander insofern in einem ausschliessenden Verhältnis, als der eine Teil mehr zurücktreten muss, soll der andere stärker hervorgehoben werden. Will man aber

dem Eindruck der Natur nach Möglichkeit nahe kommen, so lässt sich das nur dadurch erreichen, dass ein jeder dieser beiden Teile entsprechend abgedämpft wird. Ein verfehltes Bestreben ist es, Form und Farbe in voller Stärke verbinden zu wollen. Fast zu allen Zeiten hat ihm freilich die Masse der Maler, also der Durchschnitt, gehuldigt; aber nur ganz vereinzelt ist es einem besonders hervorragenden Künstler, wie am meisten noch Jan von Eyck und Holbein, gelungen, einem solchen Ideal einigermassen nahezukommen. Gewöhnlich wird dieser Realismus, der dem ungeschulten Auge der grossen Menge entgegenkommt und schliesslich in der Theater- und Panoramenmalerei seine höchsten Triumphe feiert, nur zur Unnatur, zu jener Scheinkunst führen, die den Eindruck der Natur hervorrufen will, thatsächlich aber die grösste Unwahrheit darstellt, da sie über dem Streben nach Deutlichkeit die Einheitlichkeit der Erscheinung aus dem Auge verliert.

Wie der Maler nur einen Teil der Naturerscheinungen mit seinen Mitteln wiederzugeben vermag, so wird er um dieser Einheitlichkeit willen auf manches zu verzichten, anderes aber wieder zu ergänzen haben, will er sich nicht mit der Wiedergabe eines beliebigen Ausschnitts aus der Natur begnügen. Was er zu bieten vermag, ist nur ein Gleichnis, eine Annäherung an die Natur, die sich mit ihr nicht deckt, sondern zu ihr im Verhältnis des Parallelismus steht. Wie der Maler weiterhin nur gewisse Gegenstände als für die Darstellung auf der Fläche geeignet befinden, andere aber dem Plastiker überlassen wird, so wird er auch nach dem Gegenstande, den er ins Auge gefasst hat, sich entweder für die farblose Darstellung in Stich oder Zeichnung, oder für die farbige als Gemälde entscheiden, wobei er wiederum zu berücksichtigen haben wird, welche Art der Vorführung hierfür besser am Platze

ist, die dekorative, die schönfarbige oder die im Helldunkel.

Neben diesen Beweggründen, die in dem Gegenstande selbst liegen, wird die persönliche Anlage, die den einzelnen Künstler dazu hinleitet, die Farbe mehr oder weniger stark zu betonen, wohl auch zur Geltung kommen; doch wird sie stets zurücktreten gegenüber dem Einfluss, den die zur Zeit herrschende Anschauung und Technik auf ihm ausübt. Zum Einteilungsprincip eignet sich also auch auf diesem ganz persönlichen Gebiet der Kunstübung nicht sowohl die individuelle Eigenart der Künstler als die verschiedene Behandlungsweise der Farbengebung, welche in den einzelnen Zeiten der geschichtlichen Entwicklung herrschend gewesen ist.

II. Die malerischen Ausdrucksmittel.

Goethe hatte, wie er in seiner Farbenlehre bekennt, ursprünglich nach den Gesetzen gesucht, denen die Farbengebung auf den Gemälden unterworfen ist. Während aber über die sonstigen Teile der Malerei genau Rechenschaft gegeben werden konnte, schien bei der Färbung alles dem Zufall überlassen zu sein, dem Zufall der durch einen gewissen Geschmack, einem Geschmack der durch Gewohnheit, einer Gewohnheit die durch Vorurteil, einem Vorurteil das durch Eigenheiten des Künstlers, des Kenners, des Liebhabers bestimmt wurde. Bei den Lebendigen war kein Trost, ebenso wenig bei den Abgeschiedenen, keiner in den Lehrbüchern, keiner in den Kunstwerken. — Er konnte nur bemerken, dass die lebenden Künstler bloss aus schwankenden Ueberlieferungen und einem gewissen Impuls handelten, dass Helldunkel, Kolorit, Harmonie der Far-

ben immer in einem wunderlichen Kreise sich durcheinander drehten. Was man ausübte, sprach man als technischen Kunstgriff, nicht als Grundsatz aus. — Da suchte er denn den Farben als physischen Erscheinungen erst von der Seite der Natur beizukommen. Bei seinem italienischen Aufenthalte versäumte er nicht, die Herrlichkeit der atmosphärischen Farben zu betrachten, wobei sich die entschiedenste Stufenfolge der Luftperspektive, die Bläue der Ferne sowie naher Schatten, auffallend bemerken liess. Beim Scirocco-Himmel, bei den purpurnen Sonnenuntergängen waren wiederum die schönsten meergrünen Schatten zu sehen. In Weimar schlossen sich dann an solche Beobachtungen jene Untersuchungen an, aus denen die Farbenlehre hervorstieg.

Den gleichen Weg wird ein jeder zu betreten haben, der sich über das Wesen der malerischen Aufgaben in der Natur und über die Mittel Rechenschaft zu geben sucht, welche dem Maler für deren Lösung zur Verfügung stehen. Zunächst kommt es dabei auf die Art an, wie die Farben entstehen, die sich an der Oberfläche der Gegenstände als deren Lokalfarben bemerklich machen; dann auf die Abänderungen, die diese Farben durch das Dazwischentreten der Luft und den Wechsel der Tagesbeleuchtung erfahren.

Die Lokalfarben gestalten sich ganz verschieden, je nachdem es sich um durchsichtige oder undurchsichtige, um glatte oder rauhe Stoffe handelt. Die Brechungsfarben, die man am Wasser, an geschliffenen farblosen Edelsteinen, am Glas wahrnehmen kann, vermag der Maler nur annäherungsweise wiederzugeben. Ebenso geht es ihm mit den sogenannten Interferenzfarben, die durch das regelmässige Gefüge kleinster übereinander gelagerter Bestandteile von verschiedener Färbung wie an den Muscheln, den Kristallen, den Fischschuppen, den Vogelfedern, dem Fell der Tiere gebildet

werden. Dagegen spielen in der Malerei diejenigen Farben die grösste Rolle, welche durch die Absorption ihrer Komplementärfarbe entstehen, also derjenigen Farbe, welche mit der sichtbaren gemischt weiss ergeben würde. Das sind die Farben der Kategorien Rot, Orange, Gelb einerseits, Grün, Blau, Violett andererseits; je nach der Beschaffenheit der Oberfläche, wie z. B. bei der glänzenden Seide und andererseits der flockigen Wolle, werden sie sehr verschieden erscheinen; ebenso je nach der Stärke und dem Einfallswinkel des Lichts, welches die einzelnen Flächen trifft und dadurch die Modellierung des Gegenstandes hervorbringt. Die Reflexe der Umgebung, wozu auch das Blau des Himmels gehört, bewirken weitere Aenderungen. Am höchsten steigern sich die Schwierigkeiten bei der Darstellung des menschlichen Körpers in der unendlichen Mannigfaltigkeit seiner Flächen, der Verschiedenartigkeit ihres Unterlagers und dem hieraus hervorgehenden Spiel der warmen und kalten Töne, die Goethe als durch Organisation neutralisiert bezeichnet.

Diese Farben der Gegenstände werden je nach ihrer Entfernung vom Auge durch das, was man Luftperspektive nennt und früher unter der Haltung eines Gemäldes verstand, abgeändert. Darunter ist nicht sowohl das Verschwimmen der Farben bei zunehmender Entfernung zu verstehen, das um so rascher erfolgt je kleiner die einzelnen Farbenflächen, je unreiner ihre Farben sind und je näher dabei sich ergänzende Farben aneinanderstossen, als vielmehr die Trübung der Farben durch das Dazwischentreten der Atmosphäre, sei es eines leichten weisslichen Wasserdampfes, sei es eines dünnen weisslichen Staubes. Durch diese farblose, durchsichtige Substanz, die durch ein loses Gemenge weniger durchsichtiger Teilchen erzeugt wird, werden jene Farben hervorgebracht, die man als durch trübende Medien ent-

standen bezeichnet; und zwar ergibt sich, wenn der Gegenstand, vor den sich die Atmosphäre lagert, dunkel ist, bei dünnster Luftschicht das stärkste Blau, mit zunehmender Dichtigkeit dieser Luftschicht aber Blaugrau, Grau, endlich Weiss; vor hellem Grunde wiederum Gelb, Orange und Rot, endlich aber Braun, Grau und Weiss. Schon Lionardo hatte erkannt, dass es sich dabei um dieselbe Erscheinung handelt wie jene, die man bei dem Aufsteigen des Rauches vor einem sei es dunklen sei es hellen Gegenstände beobachtet. Solche Wirkungen lassen sich in der Malerei durch das Uebereinanderlegen von Farbschichten vortrefflich wiedergeben.

Grundverschieden erscheint die Luftperspektive im Norden von der im Süden. Durch die trübe Luft des Nordens werden die Farben wie die Lichter und die Schatten gedämpft; gleich dem gewöhnlichen Nebel lagert sich ein Schleier von bläulich-grauer Farbe über die Ferne, alles harmonisierend und zwar um so stärker, je mehr die Luft, wie an Meeresküsten, mit Wassertheilchen geschwängert ist. In der klaren, durchsichtigen Luft des Südens dagegen, wo die trübenden Teilchen sehr klein sind, erscheinen alle Gegenstände sehr scharf, die Ferne, entsprechend der dazwischen liegenden Luftschicht, entschieden blau, stark beleuchtete Gegenstände schimmern hier noch selbst durch dicke Luftschichten gelb oder rot durch.

Unter den Himmelserscheinungen erweckt zunächst das Blau der Luft die Aufmerksamkeit. Dieses entsteht dadurch, dass die dünnen und sehr reinen höheren Luftschichten diejenigen Strahlen des Sonnenlichtes, welche in ihrer Mischung blau ergeben, also die kurzwelligen, besser reflektieren als die langwelligen. Diese Himmelsfarbe, die die Schatten der Ferne, namentlich der Berge, je dunkler diese sind um so stärker blau erscheinen

lässt, wandelt sich in den Schatten bei sehr starkem Licht durch die Einwirkung des Gegensatzes sogar in Violett ab, das bei voller Mittagsbeleuchtung auch in den Schatten naher Gegenstände seine Rolle spielt. — Die Erscheinungen der Morgen- und Abendröte werden dadurch hervorgerufen, dass die Atmosphäre zu Beginn und am Schluss des Tages trüber, die Stärke des Sonnenlichtes aber geringer ist als zur Mittagszeit. In beiden Fällen dringt das Licht in unser Auge, ohne dass wir die Sonne selbst sehen, sei es dass sie noch nicht aufgegangen ist, sei es dass sie unseren Blicken bereits entschwunden ist. Da die Atmosphäre am Abend in der Regel trüber, am Morgen reiner ist, so pflegt die Abendröte mehr rot, die Morgenröte mehr orange zu sein.

Zur Darstellung dieser verschiedenartigen Phänomene stehen dem Maler die in durchsichtige und undurchsichtige gesonderten Farben zur Verfügung, deren Wirkung er je nach der Art ihres Auftrags und ihrer Verbindung verschieden gestalten kann. Die mehr oder weniger grosse Durchsichtigkeit der Farben beruht darauf, dass die einzelnen Farbkörper beim Anreiben einer grösseren oder geringeren Menge von Bindemitteln bedürfen, um die fürs Malen nötige Konsistenz zu erhalten; Terra di Siena z. B. braucht 183, Bleiweiss dagegen nur 14 Teile Leinöl. Je nachdem, entsprechend der Beschaffenheit der darzustellenden Gegenstände, mehr Licht entweder zurückzuwerfen oder durchzulassen ist, wird der Maler die deckenden oder die durchsichtigen Farben anwenden. Gilt es einer Farbe Leuchtkraft zu verleihen, so wird dies durch die Verwendung eines weissen Grundes am besten zu erzielen sein; die Verwendung farbiger oder dunkler Gründe vermag weitere Verschiedenheiten in den Wirkungen herbeizuführen; dünne Schichten einer deckenden Farbe lassen sich als trübendes Medium verwenden.

Dieses Uebereinanderlegen und Durchschimmernlassen der Farben bildet die wichtigste, schwierigste und mannigfaltigste Art des Farbauftrags; es erfordert die grösste Ueberlegung, die ausgedehnteste Erfahrung und hat in den Zeiten lebendiger Kunstüberlieferung deren wesentlichen Inhalt gebildet. Daneben kommt das unmittelbare Mischen der Farben in Betracht, das in den früheren Zeiten nur mit grosser Zurückhaltung geübt wurde, seit den letzten Jahrhunderten aber die allgemeine Regel bildet; und weiterhin das Nebeneinandersetzen von Farben, die durch die Vermischung ihrer Wirkung ein neues Ganzes bilden, die beabsichtigte Wirkung also durch die Auflösung einer Farbe in ihre einzelnen Bestandteile erzielen. Die letztgenannte Art des Farbauftrags, die in früheren Zeiten nur ganz ausnahmsweise zur Darstellung bestimmter Wirkungen des grellen Sonnenlichts verwendet wurde, hat erst in jüngster Zeit eine ausgedehntere Bedeutung gewonnen, kommt hier also nur wenig in Betracht.

Durch alle diese Mittel ist der Thätigkeit des Malers ein weites Feld geöffnet, wobei er nur darauf zu achten hat, dass er neben der richtigen Darstellung der Körperlichkeit und des Raumes auch die Klarheit und Leuchtkraft des Farbenbildes an und für sich wahre. Denn mag er auch mehr zur naturalistischen oder mehr zur stilisierenden Behandlungsweise sich hinneigen, die Farbe wird er, ausser als ein Mittel zur Verdeutlichung des Gegenständlichen, als einen selbständigen Bestandteil des Bildes, der gleich dem Ton in der Musik seine eigenen Wirkungen ausübt, im Auge zu behalten haben. Die Farben reden eine eigene Sprache, die man als ihre Symbolik zu bezeichnen pflegt. Hierüber seien, in teilweisem Anschluss an Goethes Farbenlehre, noch einige Worte gesagt.

Der Maler Runge wies den drei Grundfarben, Gelb,

Rot und Blau, die Stellung an, dass das Gelb, als die dem Weiss zunächst benachbarte Farbe, am Anfang jener Reihe der warmen Farben steht, die sich durch das Orange (das in Rotgelb einerseits und Gelbroth andererseits zerfällt) bis zum reinen Rot hinzieht; während das Blau wiederum, das an das Schwarz angrenzt, durch das Violett hindurch (zunächst Rotblau, dann Blaurot) gleichfalls bis zum Rot geht, die Reihe der kalten Farbe bildend; das Rot aber stellt den Berührungspunkt beider Reihen dar. Nach der entgegengesetzten Seite schliesst endlich Grün, als die Mischfarbe von Gelb und Blau, den Kreis der Farben ab.

Ueber die Wirkung der einzelnen Farben macht nun Goethe die folgenden Bemerkungen. Gelb wirke immer hell, munter und warm, daher es der beleuchteten Seite der Darstellung zukomme. Das ist dahin einzuschränken, dass es je nach seinem besonderen Charakter bisweilen auch kalt wirken kann, wie gerade beim Golde, worin Goethe den Höhepunkt dieser Farbe zu erblicken geneigt ist. Richtig ist dagegen, dass das Gelb gegen Trübung, wie eine solche durch die Rauigkeit des Stoffs, also z. B. Wolle im Gegensatz zur Seide, hervorgerufen werden kann, sehr empfindlich ist. — Das Rotgelb (Orange) wird man nicht mit ihm als eine Verstärkung und Erhöhung des Gelb, sondern eher als eine Trübung desselben und als eine Ueberführung zum Rot anzusehen haben. — Dem Gelbroten (Zinnober) haftet der Charakter des Gewaltsamen an, so dass es selbst noch bei einem ziemlichen Grade von Dunkelheit wirkt. Kräftige, gesunde, natürliche Menschen, in hohem Grade die Kinder und die Naturvölker, fühlen sich daher zu dieser Farbe, welche selbst auf Tiere erregend wirkt, besonders hingezogen.

Im Gegensatz zu diesen Farben habe das Blau einen ausgesprochen dunklen, kühlen, beruhigenden

Charakter; es sei die Farbe der Schatten, der Tiefe und der Ferne; durch einen Beisatz von Grün, als Meergrün, gewinne es einladenderes Aussehen. Das Rotblau (Violett) wird man auch hier nicht mit ihm als eine Steigerung, sondern vielmehr als eine Trübung des Blau anzusehen haben; selbst zu Lila verdünnt, bewahrt es immer noch viel von seinem kühlen Charakter. Das Blaurot (Purpur) wirkt aufregend, wenn es in voller Stärke genommen wird.

Beide Reihen vereinigen sich in dem reinen Rot (Karmin) als in ihrem Höhepunkte, einer Farbe, die den Eindruck der Pracht hervorruft und daher als Symbol der Herrschaft verwendet zu werden pflegt; zum Rosa abgeschwächt, kann es als die Farbe der Jugend angesehen werden. Je nachdem dessen kalte oder warme Seite mehr betont wird, lässt es sich unendlich verschieden gestalten. Grün, die Verbindung von Blau und von Gelb, wirkt, wenn beide sich in der Mischung genau das Gleichgewicht halten, als ein Einfaches, das volle Befriedigung und Sättigung schafft. — Am Weiss und am Schwarz, die in der Koloristik eine so bedeutende Rolle als Sammelpunkte der höchsten Leuchtkraft wie der grössten Ruhe spielen, geht Goethe bezeichnender Weise mit völligem Stillschweigen vorüber.

Auf physiologischem Wege erklären sich diese verschiedenen Wirkungen der einzelnen Farben aus der Stärke der Schwingungsverhältnisse, die die Wahrnehmbarkeit dieser Farben ermöglichen. Der geringsten Stärke bedürfen die grünen Strahlen, um im Auge eine Lichtempfindung hervorzurufen; etwa $1\frac{1}{2}$ mal so gross muss die Stärke der Aetherbewegung bei den grünblauen, 3 bis 4 mal so gross bei den blauen, 15 bis 17 mal so gross bei den gelben und am allergrössten, nämlich 25 bis 34 mal so gross, bei den roten Strahlen sein, damit sie als Licht wahrgenommen werden können.

Weiterhin rufen die Farben, je nachdem sie mit einander zusammengestellt werden, verschiedene Farbeempfindungen hervor. Bestimmend ist dabei zunächst das in den Menschen gelegte Streben, sich nicht beim Anblick einer einzelnen Farbe zu beruhigen, sondern sofort dabei die ergänzende Farbe, die mit jener zusammen erst ein harmonisches Ganze bildet, mit zu empfinden; also beim Gelb das Violett, beim Blau das Orange, beim Rot das Grün, und ebenso umgekehrt. Das sind die sogenannten Komplementärfarben.

Andere Farbenzusammenstellungen, die Goethe im Gegensatz zu diesen harmonischen als die charakteristischen bezeichnet, wecken bestimmte Empfindungen eigener Art, wenn sie auch den beruhigenden Eindruck eines geschlossenen Ganzen entbehren lassen. Indem sie diejenigen Farben, aus deren Verbindung die Mischfarben, also die Zwischenfarben der drei Grundfarben hervorgehen, gesondert neben einander vorführen, nötigen sie das Auge, sich diese Mischfarben selbst zu bilden, was jedoch nur dann gelingt, wenn kleinste Farbenteile, fortlaufend nebeneinander gelagert, aus der Ferne betrachtet werden, wie solches an den Gemälden vieler moderner Impressionisten beobachtet werden kann. Dieser Zusammenstellungen giebt es vier: Gelb und Blau bilden die einfachste aber auch die ärmste, da in ihr jede Spur von Rot fehlt, wofür sie freilich dem beruhigenden Grün am nächsten steht; Gelb und Karmin, wenn auch einseitig nur aus warmen Tönen gebildet, wirken heiter und prächtig, ähnlich dem Zinnober; Blau und Karmin, ähnlich auf der Seite der kalten Töne, entsprechen dem Purpur; endlich Zinnober und Purpur, wirken erregend und erinnern an das Karmin.

Zusammenstellung nah benachbarter Farben dient oft bestimmten Zwecken in den Gemälden, macht sich aber im ganzen wenig fühlbar; Grün mit Gelb einer-

seits, mit Blau andrerseits verbunden, hat gewöhnlich sogar etwas Gemeinsames.

Durch die Zusammenstellung heller mit dunklen Tönen werden weitere Verschiedenheiten erzielt, wobei der Augenschein lehrt, dass warme Farben in der Nähe von Schwarz an Leuchtkraft gewinnen, kalte dagegen verlieren; während letztere wiederum durch die Nähe des Weiss aufgeheitert werden. Karmin und Grün mit Schwarz sieht dunkel und düster, mit Weiss hingegen erfreulich aus.

Die reinen Farben, Rot, Gelb und Blau, lassen sich zu je zweien mischen; alle drei zusammen heben sich in Grau auf. Die Mittelfarben: Grün, Orange und Violett, lassen sich dagegen nicht mit einander mischen, da sie durch das Hinzukommen eines Teiles der dritten Farbe beschmutzt werden. Zusammengenommen aber heben sie sich gleichfalls in einem reinen Grau auf, da dann die Grundfarben wieder gleich stark vertreten sind. Zusammenstellungen wie die zu einem bläulichen Orange, rötlichen Grün oder gelblichen Violett, von denen Runge sagt, sie erinnerten ihn an Ausdrücke wie »südwestlicher Nordwind«, erscheinen jetzt nicht mehr ganz so undenkbar wie damals: etwas Widerspruchsvolles und Aufreizendes behalten sie aber stets.

Alle diese Farben nun mit ihren besonderen Eigenschaften und ihren eigenen Mischungs- und Verbindungsgesetzen kann der Maler zur Darstellung bestimmter Naturerscheinungen und weiterhin zur Schilderung bestimmter Empfindungen verwenden, die in seiner Seele ruhen. Wie in der Natur durch den Gegensatz der kalten Schatten zu den warmen Lichtern ein Mischungsverhältnis beider Farbengattungen geboten ist, so wird der Maler auch im Bilde das Gleichgewicht dieser beiden Stimmungen aufrecht zu erhalten suchen, wobei er je nach seinen besonderen Zwecken bald, um den Eindruck

des Lebendigen zu erzielen, mehr die warmen, bald, um ruhige Tiefe auszudrücken, mehr die kalten Töne verwenden wird. Je stärker die Wirkung sein soll, die zu erzielen er beabsichtigt, um so weniger wird er sie durch eine gar zu ausgedehnte Anwendung von Komplementärfarben beeinträchtigen dürfen. Bei der Wahl der Farben, welche in einem Gemälde vorherrschen sollen, wird er dessen eingedenk zu sein haben, dass, je geringer deren Anzahl, um so kräftiger die Wirkung ist; während bei der Verwendung einer grossen Zahl leuchtender Farben wohl der Eindruck des Glanzes und der Pracht erzielt werden kann, aber zum Teil nur auf Kosten der ursprünglichen Kraft der Anschauung.

III. Die Farbgebung der Frührenaissance.

Im Laufe der fünf Jahrhunderte, die seit der Begründung der neuzeitlichen Malweise verfließen sind, hat die Farbgebung mancherlei Wandlungen durchzumachen gehabt. Im 14. und 15. Jahrhundert huldigte sie noch ganz dem mittelalterlichen Grundsatz, die Komposition in dekorativer Weise auf dem Gleichgewicht der einzelnen Farbflecke aufzubauen; zur Zeit der Hochrenaissance leitete sie allmählich zu einer modellierenden Weise über, welche wesentlich den Gegensatz von hell und dunkel hervortreten liess; im 17. Jahrhundert gelangte diese neue Auffassungsweise zu voller, wenn auch nicht ausschliesslicher Herrschaft; doch auch noch in der Folgezeit blieb das Streben nach einer mehr die Farbe betonenden Behandlungsweise daneben bestehen.

Die aufsteigende Entwicklung geht somit bis zu einem gewissen Zeitpunkte, um von da ab in das Neben-

einander und den Wechsel zweier einander im Grunde entgegengesetzten Richtungen überzugehen. Da das Wesentliche hierbei nicht die Entwicklung an sich, sondern der Gegensatz zwischen der mehr farbigen und der mehr plastischen Auffassungsweise ist, so empfiehlt es sich, dort einen Einschnitt zu machen, wo die Alleinherrschaft des mittelalterlichen Prinzips der Farbgebung zu Ende geht, also am Beginn der Hochrenaissance.

Der Gegensatz, um den es sich handelt, wird am besten durch eine Vergleichung der Farbgebung Tizians mit derjenigen Rembrandts klargestellt. Ein in Tizians früherer Manier gemaltes Bild leuchtet wie ein Schmuckstück, das aus einer Anzahl kostbarer Steine zusammengesetzt ist. Jede einzelne Farbe, mag es sich dabei um die Gewandung, um das Fleisch, um die Landschaft oder um den Himmel handeln, kommt voll zur Geltung, da sie als ein Ganzes gedacht ist, das nicht in eine die Sonne reflektierende Licht- und eine vom Licht unberührte Schattenseite zerfällt, sondern überall, im tiefsten Schatten wie im höchsten Licht, ihren ausgesprochenen Charakter bewahrt. Die Lichter aller einzelnen Farben, abgesehen von den spärlichen Glanzstellen, sind daher hier ebenso verschiedenartig wie ihre tiefsten Schatten, die nur ganz ausnahmsweise farblos werden.

Bei Rembrandt dagegen, so zauberhaft auch sein Farbenspiel uns anmutet, scheidet sich keine Farbmasse scharf von der andern, da ein jedes seiner Bilder durch den gemeinsamen Ton der Beleuchtung, die bald die ganze Darstellung goldig überflutet, bald als scharfer Strahl nur einen kleinen Teil des Raumes erhellt, harmonisiert wird. Kreidige Lichter und farblose Schatten giebt es freilich auch bei ihm kaum; aber die Lichter spiegeln nur die glitzernden Sonnenstrahlen wieder, die die natürlichen Farben der Gegenstände vollständig ver-

decken, und die Schatten sind durch Reflexe aufgehell, welche gleichfalls wieder das Sonnenlicht, nicht aber die Farben der Stoffe zur Geltung bringen. Schliessen sich so die Licht- und Schattenmassen des Ganzen einheitlich zusammen, so ergiebt sich auch für die zwischenliegenden, die eigentliche Farbe enthaltenden Teile die Notwendigkeit, durch das gemeinsame Sonnenlicht abgedämpft zu werden.

Um Farbigkeit handelt es sich in beiden Fällen. Bei Tizian jedoch um die Lokalfarben, die im Licht wie im Schatten deutlich zu Tage treten, während bei Rembrandt der gemeinsame Beleuchtungston vorherrscht, so dass noch stärker als die einzelnen Farben die Gegensätze von hell und dunkel hervortreten. Diese Verschiedenheit der Behandlung beruht nicht auf einer verschiedenen Art, die Natur zu sehen, sondern nur auf der Wahl verschiedener Beleuchtungsarten. Die Künstler der älteren Zeiten mussten offene, verbreitete Tagesbeleuchtungen, wie sie bei verschleiertem Himmel zu sehen sind, wählen, weil ihre Malmittel, die Wasser- und Temperafarben, weder starke Gegensätze von hell und dunkel noch die Darstellung des Flimmerns der Farben gestatteten. Und selbst nach der Einführung der Oelmalerei in Italien, gegen Ende des 15. Jahrhunderts, wurde aus ästhetischen Gründen, die in der Zeit lagen, noch lange an dieser Art der Farbgebung, der sogenannten schönfarbigen, festgehalten, wie dies eben Tizians Beispiel zeigt. Die Künstler der späteren Zeiten dagegen brauchten auch die stärksten Beleuchtungen, welche die Farben, wie wir sagen, aufzehren, nicht zu fürchten, da sie sie mit Hilfe ihrer Malmittel in vollkommen ausreichender Weise darzustellen vermochten, freilich zumeist auf Kosten der klaren und schönen Gesamterscheinung des Bildes.

Bis in das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts hinein

herrschte in Italien eine nahezu vollkommene Uebereinstimmung in der Behandlungsweise, und zwar in der Monumental- wie in der Tafelmalerei, denn die Malmittel waren in beiden Fällen die gleichen, aus dem Altertum überkommenen und durch das ganze Mittelalter festgehaltenen.

Das Fresko liess nur wenig Farben zu, erforderte grosse, ruhige Farbflächen, vermochte Glanz nur in geringem Grade darzustellen und war entsprechend auch in der Tiefe, die es den Schatten zu verleihen vermochte, beschränkt. Denn da der Bewurf, auf dem gemalt wurde, täglich frisch aufgetragen, das beworfene Stück aber auch an dem Tage selbst fertiggemalt werden musste, so erforderte schon die Raschheit der Arbeit eine grosse Einfachheit der Farben- und Schattenflächen. Die Notwendigkeit, die nacheinander fertiggemalten einzelnen Stücke, die kaum ein weiteres Uebergehen zu lassen, in möglichst unauffälliger Weise aneinanderzufügen, unterstützte noch diese Forderung. Drittens aber gesellte sich dazu die Veränderung, die mit den Farben während ihres Trocknens vor sich ging: die Farbe, welche auf den noch halbfeuchten Malgrund aufgetragen worden war, verband sich fest mit dem Sinter, erlangte dadurch eine besonders schöne, milde Leuchtkraft, liess sich aber in ihrer schliesslichen Wirkung nie vollständig berechnen und zeigte namentlich die Neigung, nach dem Trocknen viel dunkler zu erscheinen als beim Auftragen.

Infolge dieser natürlichen Schranken weisen die Fresken auch nur wenig Verschiedenheiten in ihrer Behandlungsweise auf. Ueber die milden, breiten Schattenmassen Giottos und seiner Schule ging erst Masaccio, zu Anfang des 15. Jahrhunderts, hinaus, indem er die Modellierung ausführlicher gestaltete und die Tiefe des Raumes stärker zu betonen wusste (Mus. IV, 18). Die

Fortschritte, welche Piero della Francesca und Mantegna durch die Anwendung der Regeln der Perspektive und durch die Wahl einer einheitlichen Beleuchtung herbeiführten, leuchten aus Peruginos Schlüsselübergabe (III, 35/36) hervor. Signorelli (II, 50) bereitete durch seine Meisterschaft in der Behandlung des Nackten Michelangelo die Wege; Raffael endlich fasste, wie z. B. in der Schule von Athen (III, 87/88), alle diese Bestrebungen zusammen, und Andrea del Sarto (I, 60) brachte die Leuchtkraft der Farbe auf den höchsten Punkt, der in dem Fresko erreicht werden konnte, aber doch hinter dem, was die gleichzeitige Tafelmalerei bereits zu erreichen imstande war, weit zurückblieb. Ein Wandel in dieser Hinsicht trat erst bei Raffaels Fresken im Heliodorzimmer ein.

Während des grössten Teils dieser Zeit war die Tafelmalerei infolge der Verwendung der Temperafarben, die bei ihrem Auftragen kaum geringere Schwierigkeiten als das Fresko boten, nahezu ebenso unverändert geblieben. Der Malgrund sog hier freilich die Farben nicht auf, aber da auch hier ein Uebergehen nur innerhalb bestimmter Grenzen möglich war, so musste von Anfang an mit der gleichen Vorsicht und Ueberlegbarkeit verfahren werden wie beim Fresko. Die Holztafel, womöglich mit Pergament oder Leinwand überklebt, wurde mit einem feinen, weissen Kreidegrund überzogen, der nicht etwa die Aufgabe hatte, die Farbe in sich aufzusaugen, sondern im Gegenteil durch einen Ueberzug von Leim fähig gemacht wurde, solches Aufsaugen zu verhindern. Auf diesen Grund wurden dann die mit Feigensaft und Eidotter angemachten Farben, die Temperafarben, aufgetragen. Zuvor aber war der Umriss scharf einritzend festgestellt und die Modellierung, meist mit gekreuzten Strichlagen von grün und rot, die ein Ineinanderlaufen der Farben verhinderten und durch ihre Deckung ein warmes Grau ergaben, angegeben

worden. Die Lokalfarben selbst, für das Fleisch, die Gewänder, das Erdreich, mussten in leicht deckenden, zusammenhängenden Massen aufgetragen werden, um gleichmässig auszufallen und nicht etwa durch die Auflösung der Untermalung getrübt zu werden. Für die Vollendung der Modellierung blieb nur das Hilfsmittel übrig, die Lichter mit mehr oder weniger deckendem Weiss oder aber mit Weiss vermischter Lokalfarbe aufzusetzen; eine Verstärkung der Schatten aber konnte nur in sehr beschränktem Masse vorgenommen werden. War dann die Luft hingesezt, falls nicht nach alter Art Gold den Hintergrund bildete, so wurde über das Ganze ein glatter, farbloser, schützender Ueberzug von Mastixfirnis gelegt.

Da diese Behandlungsweise nur ein bescheidenes Mass von Modellierung zuliess, so musste für die Darstellungen in der Regel eine möglichst gleichmässige gedämpfte Beleuchtung, wie sie zur Mittagszeit bei leicht bedecktem Himmel herrscht, gewählt werden. Diese Beleuchtungsweise erwies sich aber wiederum als sehr günstig, um die einzelnen Farben in ihrer vollen Leuchtkraft hervortreten zu lassen. Die Maler wurden dadurch dazu geführt, die Wirkung ihrer Bilder wesentlich auf dem harmonisch-kraftvollen Gegensatz der Lokalfarben aufzubauen. In der Verwendung durchsichtiger (Lasur-) Farben, mit denen einzelne Teile oft mehrmals überzogen werden konnten, fanden sie dann auch noch das Mittel, einerseits die Leuchtkraft einzelner Farben zu verstärken, andererseits aber den Gegensatz solcher innerlich durchleuchteten Teile zu den in matter Deckfarbe behandelten weiter auszubilden. Je weniger aber im übrigen die Temperamalerei darauf ausgehen konnte, sich die Nachahmung des Gesamteindrucks der Natur zum Ziel zu setzen, um so mehr sah sie sich darauf angewiesen, durch Reinheit der Form, Schönheit der

Farbe, klare Gliederung rein dekorative Wirkungen zu erzielen; um so freieren Spielraum zur Entfaltung fanden dann auch die schöpferischen Gaben des Malers: sein Gemüt, seine Phantasie, seine Beobachtungsgabe.

Bei der Beurteilung des einzelnen Bildes auf seine Farbgebung hin wird stets im Auge zu behalten sein, wie leicht es durch das Gelbwerden des Firnisses sein Aussehen verändert und meist wärmer und harmonischer wird als es ursprünglich gewesen; auch die Wirkung, die der Schmutz und Staub im Laufe der Zeiten ausübt, wird mit in Rechnung zu ziehen sein. Die Werke der Giottesken erinnern noch mit ihren hellen, leuchtenden Tönen durchaus an die mittelalterlichen Miniaturen, bei denen das Zinnoberrot und Kobaltblau zusammen mit dem goldenen Grunde die Hauptrolle spielen. Fra Filippo Lippi (III, 115) bringt schon durch die Abtönung der Farbe, namentlich nach der Lichtseite hin, eine grössere Mannigfaltigkeit und zugleich eine stärkere plastische Rundung hervor. Als der typische Künstler für das 15. Jahrhundert aber kann Botticelli angesehen werden (II, 101 u. 142; III. 74), dessen ernste und doch so leuchtende Färbung in Karmin und Dunkelgrün, neben tiefem Blau und stellenweise verteiltem Grau, vortrefflich zu der sanften Schwermut seiner Kompositionen passt. In der Verlassenen (II, 101) fehlen sogar alle lebhaften Farben, so dass nur der vornehme Zusammenklang ganz unscheinbarer Töne herrscht. Die starke Betonung der Zeichnung, welche jede Form bestimmt umrissen erscheinen lässt, zeigt deutlich, dass es sich hierbei nicht um ein treues Abbild der Natur handelt, das viel stärker hätte harmonisiert werden müssen, sondern um ein freies Spiel der Phantasie zu wesentlich dekorativem Zweck. Mantegna und Signorelli (II, 68) trieben die Modellierung bereits viel weiter, ohne jedoch die Bestimmtheit des Umrisses aufzugeben; sie brauchten

daher auch von der Kraft der Farbe nichts zu opfern.

Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts verbreitete sich in den beiden italienischen Städten, welche die regsten Beziehungen zu Flandern hatten, in Florenz und Venedig, allmählich die Bekanntschaft mit der vlämischen Oeltechnik. Bevor der tiefe Wechsel, der dadurch bewirkt wurde, näher ins Auge gefasst werden kann, muss ein Blick auf die Entwicklung geworfen werden, die die Malerei in Flandern genommen hatte. Dort hatte, wie in Italien und Deutschland, bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts die Temperamalerei geherrscht; daneben war die Miniaturmalerei, namentlich unter dem Einfluss der prachtliebenden Höfe, zu einer solchen Höhe der Feinheit, Lebendigkeit und Farbigkeit gediehen, dass naturgemäss der Wunsch entstehen musste, die gleichen Eigenschaften auch in dem grösseren Format der Tafelmalerei entfalten zu können. Die Temperafarben aber, die sehr rasch eintrockneten, auch einschlugen und stets durch Firnis wieder aufgefrischt werden mussten, gestatteten kein weiches Ineinanderführen der Töne, sondern nur eine vorsichtig strichelnde Behandlungsweise. Es musste also ein flüssigeres, zugleich leicht trocknendes, aber kein Einschlagen der Farbe bewirkendes Bindemittel gefunden werden, um sowohl grössere Plastik als auch grössere Feinheit erzielen zu können. Solches gelang den Brüdern Van Eyck, die die Farben gleich mit einem aus leicht trocknendem gekochten Lein- oder Nussöl und anderen Bestandteilen gebildeten Firnis verbanden und dadurch sich in den Stand gesetzt sahen, sowohl die Farben nass ineinander zu verarbeiten, als auch beliebige Farbschichten übereinander zu legen, während bis dahin das Oel, als zu zäh, nur für gewöhnliche Anstreicherarbeiten hatte verwendet werden können. Die Folge war jene leuchtende, fein abstufoende

und alle Einzelheiten herausarbeitende Behandlungsweise, welche an Glanz der Wirkung der Glasgemälde nahekammt, mit der Kraft und Ruhe der Farbenwirkung aber volle Greifbarkeit und wirkliche Vertiefung des Raumes verbindet. Von nun an wurden nicht mehr, wie bisher, bloss die Lichter, sondern auch die Schatten, die somit beliebig verstärkt werden konnten, äusserlich aufgesetzt.

Bezeichnende Beispiele dieser Art bieten Van Eycks Genter Altar (I, 114, 115) mit seinen Streitern Christi in rotem, blauem, saftgrünem Gewand und gegenüber den dunkelgekleideten Pilgern, unter denen der heilige Christoph in tiefrotem Gewand einerschreitet. Ferner der grosse Altar des Van der Goes (I, 67), dessen Farbenpracht durch das schwarze Kleid des Stifters, links, und das tiefviolette der Stifterin, rechts, stimmungsvoll eingefasst wird. In der Memlingschen Madonna (I, 50) herrscht bei einer tief gesättigten Färbung, dem roten Mantel der Maria, dem Brokatgewand des Engels über weissem Unterleide, doch ein sanfter und kühler Ton vor, der durch das tiefe Schwarz des Stiftergewandes noch an Kraft gewinnt. In dem benachbarten Deutschland fand diese Malweise ihre Hauptvertreter in Dürer und Holbein, während Grünewald sich seine eigenen Wege bahnte und an die Stelle der Bestimmtheit in Umriss und Farbenflächen eine weiche und flüssigere Behandlungsweise setzte.

In Florenz und Venedig taucht diese neue Technik bereits frühzeitig, in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts auf; während aber die florentiner Meister vielfach noch tastende Versuche machten und die Oelfarben zunächst nur dazu verwendeten, ihren Temperabildern ein grössere Leuchtkraft zu verleihen — ein interessantes Beispiel bietet in dieser Richtung Verrocchios Taufe (I, 106), wo der Oberkörper Christi, wahrschein-

lich von dem jungen Leonardo, in Oelfarben durchmodelliert ist —, bürgert Antonello da Messina, der jedenfalls bei den Vlamen direkt in die Lehre gegangen war, die neue Malweise in Venedig bald völlig ein.

Bei der Bedeutung, welche der Freskomalerei in Italien innewohnte, hätte die Einführung der neuen Technik an sich noch keinen völligen Umschwung zu bewirken brauchen, wenn nicht dadurch die Möglichkeit geboten worden wäre, die plastischen Bestrebungen, welche in Florenz durch Donatello zu aussergewöhnlicher Höhe gebracht worden waren, auch auf das Gebiet der Malerei zu übertragen. Dieser Schritt bestand in der Anwendung einer vollständig durchgeführten Vormodellierung, welche in ihrer Einheitlichkeit an die Stelle des früheren Gleichgewichts der einzelnen Farbflecke trat, ja die Farbe überhaupt als einen Bestandteil, der allenfalls auch so gut wie ganz entbehrt werden konnte, in die zweite Linie zurückdrängte. Der Florentiner Leonardo war derjenige, der ihn unternahm und gleich in grundlegender Weise durchführte. Mit dieser Erfindung des sogenannten Helldunkels, das die Möglichkeit des vollständigen Ineinanderarbeitens der einzelnen Schattenabstufungen zur Voraussetzung hatte, wurde jene moderne, malerische Auffassungsweise begründet, welche fortan mehr und mehr die alte schönfarbige Art verdrängte.

IV. Die Farbgebung der Blütezeit.

Die Italiener thun recht, wenn sie die Kunstentwicklung nach vollen Jahrhunderten abteilen: wie das Trecento auf den Schultern Giotto's, das Quattrocento auf denen Masaccio's steht, so hat das Cinquecento sein

Gepräge durch Lionardo erhalten. Mit dem Jahre 1500 beginnt auch ein ganz neues Farbenempfinden: die schönfarbige Art, welche den vorhergehenden Zeiten ihr monumentales Gepräge verliehen hatte, wird durch das Clairobscur, nämlich die einheitliche Durchmodellierung des ganzen Bildes, abgelöst. Ein paar Jahrzehnte lang malen noch einige Künstler, wie z. B. der alte Perugino, in der gewohnten Weise weiter; die führenden Meister aber erfassen sofort die neue Manier, die auch von all ihren Schülern aufgenommen wird und bis in das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts herrschend bleibt.

Eine Vorbedingung für diese veränderte Behandlungsweise bildete die Uebernahme der flandrischen Oelmalerei durch die verschiedenen Kunststätten Italiens während des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts. Zu einer grundlegenden Umwälzung kam es aber allein dadurch, dass ein Genius von universeller Anlage, Lionardo da Vinci, in der Oelfarbenmalerei die Bedingungen für eine Weiterbildung der Kunst erkannte und diese Umwandlung sofort in abschliessender Weise durchführte. Die flandrische Art der Oelmalerei hatte wohl eine weit grössere Einheitlichkeit in der Behandlung gestattet, als bis dahin bei der sorgfältigen Auswahl der über einander zu legenden Tempera-Farben möglich gewesen war; auch hatte sie die Mittel geboten, die Schatten wesentlich zu verstärken und dadurch den Bildern eine reichere Abstufung in der Modellierung zu verleihen: aber diese Eigenschaften hatten nicht dazu geführt, die Eycksche Schule über das Prinzip der Schönfarbigkeit hinauszuhoben; und so wären auch die Italiener, ohne Lionardos Neuerung, allein aus der veränderten Technik heraus wohl nicht zu einer Aenderung ihrer malerischen Auffassungsweise gelangt.

Lionardo dagegen erfasste in der Oelmalerei die Mög-

lichkeit, das ganze Bild in einer einheitlichen neutralen Farbe — bei ihm in einem kühlen Braun — zunächst vollständig durchzumodellieren, so dass es gleich einer Zeichnung nur durch die Gegensätze und Abstufungen von Hell und Dunkel wirkte — daher der Name *Chiaroscuro* —, dafür aber bereits, mit alleiniger Ausnahme der Farbe, die später darauf gesetzt wurde, alle Bestandteile einer bildmässigen Wirkung in voller Durchführung enthielt. Derartige Untermalungen von seiner Hand besitzen die Uffizien in Florenz an seiner grossen Anbetung der Könige, die 1478 bei ihm bestellt wurde, und der Vatikan an seinem h. Hieronymus. Wie er die so begonnenen Bilder mit äusserster Sorgfalt durch fortgesetztes Ueberlegen von Lasuren und genaue Ausführung aller Einzelheiten beendigte, zeigt seine berühmte *Mona Lisa* im Louvre (II, 4). Mit Hilfe dieser Behandlungsweise konnte erst die volle Einheit der Figuren mit dem Raum, in den sie hineingestellt sind, erzielt, in der Modellierung des Fleisches aber jene Mannigfaltigkeit der Abstufungen wiedergegeben werden, welche im Gegensatz zu der abkürzenden und vereinfachenden Behandlungsweise der vorhergehenden Zeit den vollen Eindruck der Naturwahrheit und Lebendigkeit erweckt.

Mit diesem neuen Verfahren war der letzte Schritt zu einer vollständigen Befreiung der Kunst von jeder Konvention gethan und der Weg zur vollen Naturwahrheit, die die entwickelte Kunst von der noch in Vorbereitung begriffenen unterscheidet, eröffnet. In Mailand, wo Lionardo die beiden letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts verlebte, vermochte er wenig unmittelbare Nachfolge zu erwecken, als er aber nach 1500 nach Florenz zurückkehrte und dort im Wettkampf mit Michelangelo sein höchstes Können entfaltete, brach er mit einem Schlage der neuen Kunstweise Bahn. Fra

Bartolommeo schloss sich ihm an, diesem folgte der jugendliche Raffael, bald darauf auch der mit ausserordentlichem Farbensinn begabte Andrea del Sarto; und wie mit einem Schlage sah sich das ganze übrige Italien in diese Bewegung hineingezogen.

Die Zeit kurz vor und nach dem Jahre 1510 kann als diejenige betrachtet werden, welche die Farbengebung auf die höchste Stufe ihrer Entfaltung gebracht hat. Schon Giorgione hatte in seiner um 1505 gemalten Madonna von Castelfranco (I, 3) ein Wunderwerk ernster einheitlicher Farbenstimmung in abendlicher Beleuchtung bei herannahender Wetterwolke geschaffen; Tizian verwendete in seiner ziemlich gleichzeitig entstandenen Irdischen und Himmlischen Liebe (I, 68 u. 69) bei ähnlichem Abendeffekt die Gegensätze des weissen Atlaskleides und des roten Mantels (der nackten Gestalt) zu einer wesentlichen Steigerung des Gesamteindrucks; in seiner Madonna mit Heiligen, in Dresden (III, 69), setzte er kühn die leuchtenden Farben ganz ungebrochen und mit durchaus farbigen Schatten neben einander, ohne das Gleichgewicht seines Bildes auch nur im geringsten zu gefährden; Palma und Lotto in Bergamo bildeten seine treuesten Nachfolger auf diesem Wege. In Rom führte Raffael die Farbigkeit in seinen Fresken der zweiten Stanze auf die höchste Stufe, indem er gleichzeitig der Modellierung, wie namentlich in der Messe von Bolsena, ihre höchste Kraft verlieh. In Bezug auf die technische Behandlung der Farbe und ihre Verwendung zur Darstellung der verschiedenen Stoffe steht sein Bildnis des Papstes Leo X mit den beiden Kardinälen (II, 73) als unerreichtes Muster da; das Bildnis des Grafen Castiglione im Louvre (II, 65) aber leistet das Höchste in der feinen Abtönung und Zusammenstimmung wenig hervortretender Farben, wie des Grau und des Braun in ihren verschiedenen Abstufungen.

Correggio endlich, der Meister des Helldunkels, verbindet die höchste Leuchtkraft der Farbe mit einer unendlich mannigfaltigen und dabei äusserst weichen Modellierung.

Alle diese Bilder, die fortan mehr und mehr auf Leinwand statt auf Holz gemalt wurden, sind in einem kühlen Braun vollständig durchmodelliert; dann wurden die Fleisch- und die Lokalfarben darauf gesetzt, die Lichter mehr oder weniger pastos darüber gelegt und die Schatten wo nötig verstärkt. Die Einbusse, welche die am stärksten beleuchteten Teile dadurch sowohl an Leuchtkraft wie an Farbigkeit erfuhren, machte sich freilich nicht störend bemerklich, solange die Schatten nicht übermässig verstärkt wurden. Die goldene Zeit eines so weisen Masshaltens konnte aber naturgemäss nicht lange währen. Die Verlockung, die Modellierung auf Kosten einer einheitlichen Wirkung zu übertreiben, wurde durch die abgöttische Verehrung, die man seit den letzten Lebensjahren Raffaels der antiken Plastik weihte, noch verstärkt. Raffaels Schule, deren Wirkungen sich in ganz Italien bemerklich machten, sündigte schon durch eine allzu grosse Tiefe und Farblosigkeit der Schatten, allen voran Giulio Romano. Nur wenig Maler, wie Moretto in Brescia und Moroni in Bergamo, blieben noch der alten guten Ueberlieferung treu. Die energischen Versuche der Bologneser Akademiker aber, unmittelbar an die grossen Meister anzuknüpfen, konnten keinen dauernden Erfolg herbeiführen, da sie nicht auf eine selbständige Auffassung der Natur und ihrer farbigen Erscheinung begründet waren, sondern einseitig, von der Zeichnung, d. h. der Modellierung, ausgingen, die Farbe aber als eine bloss äusserliche Einkleidung der so gewonnenen Formen auffassten.

Die späteren Koloristen unter den Venezianern,

Paolo Veronese und Tintoretto, hüteten sich freilich vor diesem Fehler, liessen sich aber, um sich die Arbeit zu erleichtern, dazu verführen, den hellen Untergrund aufzugeben, um ihn gegen einen dunkeln einzutauschen, aus dem sie nun die Körper vornehmlich nach der Lichtseite durch starkes Impastieren herauszuarbeiten hatten. Dadurch verloren die Lichter allmählich ganz ihre Farbigkeit und wurden kreidig, die Schatten aber wirkten als eine tote, schwere Masse.

Gegenüber dem allgemeinen Verfall des Farbensinnes, der sich in Italien zu Ende des 16. Jahrhunderts bemerklich gemacht hatte und allmählich auch auf alle übrigen Schulen Europas übergegangen war, machte sich im 17. Jahrhundert zuerst in den emporblühenden vlämischen Provinzen Spaniens, dann in Spanien selbst und in Holland eine Reaktion geltend, die die reine Farbe wieder zur Herrschaft brachte, nun aber nicht mehr auf dem Grunde der alten Schönfarbigkeit, welche jede Lokalfarbe zu ihrem vollen Recht hatte gelangen lassen, sondern unter Berücksichtigung der einheitlichen Beleuchtung, welche von dem Sonnenlicht ausgeht, und durch Zerlegung des Lichts in die einzelnen Bestandteile, aus denen es zusammengesetzt ist. Den ersten Schritt auf dieser Bahn hatte noch der alternde Tizian in seinen letzten Lebensjahren gethan, wie dies z. B. seine Dornenkrönung der Münchener Pinakothek (IV, 82) beweist, die in durchaus moderner Weise *alla prima* gemalt ist, ohne einheitliche Vormodellierung und nicht mehr in zusammenhängenden Farbenmassen, dafür aber mit einem reichen Spiel des Lichtes sowohl auf den direkt als den nur durch Reflexe erhellten Stellen. So hat dies Bild seine jugendfrische Kraft bis auf den heutigen Tag bewahrt. Tizians Beispiel blieb aber seiner Zeit ohne Nachfolge; erst nach mehr als einem halben Jahrhundert fand er Fortsetzer seiner Bestrebungen in Rembrandt

einer- und Velazquez andererseits. In der Zwischenzeit suchte Rubens auf seine Weise eine Auffrischung der Malerei herbeizuführen.

Für Rubens gab es keine Lichter und keine Schatten an sich, sondern alles war bei ihm Farbe; nur traten die Farben nicht zu Massen zusammen, sondern lagerten sich, je nachdem sie das Licht zurückstrahlten oder durch Reflexe, namentlich die blauen Reflexe der Luft, in den Schattenteilen erhellt wurden, nebeneinander wie in der Natur, und mit der gleichen einheitlichen Wirkung wie dort. Während Rubens dabei bisweilen zur Kälte neigte, verstand sein grosser Schüler van Dyck, der die Venetianer aufs eifrigste studiert hatte, vielfach die Wärme der Gesamttönung noch überzeugender darzustellen. Galt es aber durch besonders feine Wahl und Zusammenstellung der Farben den Eindruck höchster Vornehmheit zu erzielen, so erwies sich doch wieder Rubens als der unerreichte Meister, wie z. B. in dem lebensgrossen Bildnis seiner zweiten Frau in der Eremitage (III, 113), wo die Wirkung wesentlich auf dem Zusammenklang der schwarzen Seide mit ihrem violetten Besatz aufgebaut ist. Ein anderer Vname, der auch zu den grössten Koloristen gezählt werden muss, ist Brouwer.

In Spanien wusste Velazquez durch die weise Verwendung eines hellen warmen Grau in Verbindung mit einigen lebhaften, aber wohl abgestimmten Farben eine Feinheit der Wirkung zu erzielen, die in ihrer persönlichen Eigenart überhaupt nicht übertroffen worden ist. Da er zudem als vortrefflicher Zeichner seine gross aufgefassten Gestalten in ungemein wirkungsvoller Art in den Raum hineinzusetzen und die technische Durchführung an den Stellen, auf die es ankam, bis zur höchsten Vollkommenheit zu führen verstand, so wurde er von der Folgezeit, besonders aber von unserer eigenen Gegenwart, als der grösste Künstler der neueren Zeit

auf den Schild gehoben, ohne dass freilich aus seiner ganz persönlichen Art eine direkte Nachfolge hätte erwachsen können. Das grosse Bild der Spinnerinnen (II, 28 und 29) mit seiner lichtdurchfluteten Räumlichkeit rechtfertigt durchaus diese Wertschätzung.

Für die Ausbildung der holländischen Malerei wurden zwei Künstler bestimmend: Franz Hals und Rembrandt. Hals mehr durch die an Velazquez gemahnende vornehme Schlichtheit der Tönung, Rembrandt aber durch die Erschliessung einer ganz neuen Zauberwelt, die in dem nach bestimmten Zwecken nur über einzelne Teile der Bildfläche ausgegossenen und in seiner Stärke nach Bedarf eingeschränkten Sonnenlicht wohnt. Dem gleichmässig über die Fläche verteilten Helldunkel Correggios setzte er ein willkürlich bestimmtes, aber um so mehr die Eigenart eines jeden Bildes betonendes Helldunkel gegenüber, ein Spiel der verschiedenartigsten farbigen Reflexe, welche trotz der grellen Beleuchtung einzelner Punkte das Dunkel des ganzen übrigen Raumes in ein von den mannigfaltigsten Farben durchzittertes Dämmerlicht umwandelten. Obwohl seine Malweise mit dem zunehmenden Alter immer breiter und ungleichmässiger wurde und die Schatten auf seinen Bildern immer schwärzer gerieten, steigerte sich bei ihm die Leuchtkraft der farbigen Teile doch auch in demselben Masse, so dass so späte Erzeugnisse seines Pinsels, wie die Syndici (II, 44 und 43) und das Braunschweiger grosse Familienbild (I, 77), zugleich zu seinen farbenkräftigsten Leistungen gezählt werden müssen.

Aus der Menge der übrigen holländischen Maler, die fast allesamt eine lebhaftere Farbigekeit mit sehr durchgeführter Modellierung verbinden, meist aber dem Fehler einer konventionellen Atelierbeleuchtung und übermässiger Glätte in der Durchführung verfielen, sind Terborch, Metsu und Steen, die sich an die Richtung des

Frans Hals anlehnen, als in der Gesamtstimmung sehr feinfühlig Koloristen hervorzuheben, während der höchste Preis jenen drei von Rembrandt beeinflussten Künstlern gebührt, welche um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Farbgebung auf eine ganz neue Stufe brachten, die freilich nur von kurzem Bestande war, an Kraft und Reinheit Vergleichbares aber nur in den glänzendsten Leistungen der vlämischen Schule des 15. Jahrhunderts und der venetianischen zur Zeit Bellinis findet.

Es sind dies die in Deutschland wenig bekannten Nicolaas Maes, Pieter de Hooch und endlich der etwas häufiger vorkommende Vermeer, für dessen elegante und doch bedeutend wirkende Farbgebung das wesentlich auf den verschiedenen Abtönungen von Blau aufgebaute Bild der Sammlung Czernin (II, 3) durchaus bezeichnend ist. Während Vermeer die Harmonie namentlich durch die Verwendung eines feingestimmten, in breiten Massen aufgelegten grauen Schattentons erzielte, schreckten die beiden anderen vor schwarzen Schatten keineswegs zurück, wussten solche aber durch die unerhörte und doch durch den allgemeinen Luftton abgedämpfte Leuchtkraft ihrer Lichtfarben ganz in Vergessenheit zu bringen. Namentlich leistete hierin de Hooch in seinen früheren Werken, wie deren eines aus dem Buckingham-Palast wiedergegeben ist (II, 86), das Höchste.

Unter den Landschaftern wusste keiner die Harmonie des Lufttons bei mässig bedecktem Himmel so überzeugend darzustellen wie Hobbema; Cuyp leistete Ausgezeichnetes in der Schilderung von warmer Glut durchzitterter Abendlandschaften, während der Franzose Claude Lorrain, der wegen seiner Sonnenuntergänge berühmt war, dank seinem kühlen Naturell doch wohl zur Darstellung der frühen Morgenstimmung, wie eine solche die Dresdner »Flucht nach Aegypten« zeigt (I, 4), am meisten berufen war.

Im 18. Jahrhundert blühte die Koloristik in Venedig wieder auf, mit Tiepolo, Guardi und besonders Antonio Canale. Bei Watteau dagegen, dessen Farbengebung bisweilen sehr lebhaft ist, lässt sich häufig die Einheit der Gesamtstimmung vermissen. Zu Ende des Jahrhunderts bereiteten die klassizistischen Bestrebungen aller Farbenfreudigkeit ein Ende; nur in England, das bis dahin von der Kunstbewegung so gut wie unberührt geblieben war, damals aber gerade einen gewaltigen Aufschwung erlebte, begann eine neue Bewegung, die in den beiden grossen Landschaftlern unseres Jahrhunderts, Turner und Constable, ihren Höhepunkt erreichte.

V. Die Farbengebung der Neuzeit.

Unter besonders ungünstigen Umständen trat die Malerei in das neunzehnte Jahrhundert ein. Im Verfolg der Ausgrabungen in Herkulanum und Pompeji hatte sich seit der Mitte des vorhergehenden Jahrhunderts das Interesse für die lineare Kompositionsweise der Alten bis zu einer Begeisterung gesteigert, welche der bis dahin herrschenden malerischen Auffassungsweise offen den Krieg erklärte; durch die Geistesströmung, welche schliesslich in die französische Revolution ausmündete, wurde dann dieser Verehrung für das Altertum noch weitere Nahrung zugeführt, indem die Vaterlandsliebe der Griechen und Römer als das notwendige Heilmittel für die Schäden der verlotterten Zeit erschien. So konnte die klassizistische Richtung Davids, welche durch ihr Streben nach trockener Bestimmtheit der Form alle malerischen Eigenschaften ausschloss, seit den achtziger

Jahren zu unumschränkter Herrschaft gelangen und sich allmählich über ganz Europa ausbreiten. In Frankreich blieb sie, wenngleich seit dem Anfang des neuen Jahrhunderts durch einzelne Versuche, der Farbigkeit ihr Recht wieder zu gewinnen, unterbrochen, bis gegen 1820 herrschend. In Deutschland, wo Carstens sie zur Höhe emporgeführt, dauerte sie sogar, wenn auch nicht bis zuletzt allein herrschend, bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus. Nur England, das niemals die Wohlthaten vergessen, die ihm Reynolds durch sein erfolgreiches Studium der Venezianer zugeführt, hielt sich im wesentlichen frei von dieser Verirrung ins Unmalerische und einseitig Relieffartige. Von hier aus ging die Erneuerung der Malerei im neunzehnten Jahrhundert und zwar gleich in dessen ersten Jahren aus; der Mann, dem solches zu danken ist, ist der Landschaftsmaler Turner.

Nachdem er im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts nach damaliger Art noch trockene Veduten gemalt, gewann plötzlich mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts seine Färbung eine Wärme, Tiefe, eine Leuchtkraft und einen Schmelz, die nur noch bei den besten holländischen Landschaften des 17. Jahrhunderts anzutreffen sind. Aus dieser Quelle hat denn auch thatsächlich die englische Landschaftsmalerei jener Zeit ihre neue Kraft geschöpft, wie wir dies aus dem Wirken Old Cromes und anderer gleichzeitiger Künstler wissen. Auch Wilkies Genrebilder wuchsen aus dem Studium der holländischen Kunst hervor. Turner blieb dieser seiner besten Manier bis gegen 1820 treu. Neben ihm entwickelte Constable noch feinere, wenn auch nicht gleich wirksame Weisen. Von 1820 an wandte sich Turner einer noch stärker leuchtenden Farbigkeit zu, die ihres besonderen Reizes nicht ermangelt, aber durchaus dem Gebiet der Phantastik angehört (der *Téméraire* III, 14); von 1845 an artete diese Farbenanschauung

bei ihm, wohl infolge einer Augenstörung, in volle Willkür aus. Constable wandte sich in den zwanziger Jahren gleichfalls einer gesteigerten Farbigkeit zu (das Kornfeld III, 128), die einer Vorliebe der Engländer für unvermittelte Nebeneinanderstellung krasser Farben zu entsprechen scheint, seiner frühern Harmonie gegenüber aber keinen Fortschritt darstellt.

Gleichzeitig mit Turner trat in Deutschland der Hamburger Runge als Erneurer hervor, mit seinem Ruf nach Licht, Luft und bewegtem Wesen, wie er ihn in seinen »Tageszeiten« von 1803 verkörpert hat, von denen die Hamburger Kunsthalle wenigstens Bruchstücke des »Morgens« besitzt. Hier wie in seinem lebensgrossen Bildnis zweier spielenden Kinder hat er mit der Wiedergabe der Erscheinung im klaren Licht des Tages vollen Ernst gemacht; doch hinderte ihn frühzeitiger Tod wie auch wohl die Ungunst der Zeitumstände, eine weitere Wirksamkeit zu entfalten. Erst zwanzig Jahre später wurden in Deutschland seine Bemühungen in weiterem Umfange wieder aufgenommen.

In Frankreich geht das Streben nach einem Wiedergewinnen der Farbigkeit auf Gros zurück, der zu Ende des 18. Jahrhunderts in Italien die Werke von Rubens und Van Dyck studiert hatte und sich allmählich bis zu seinem lebensgrossen, im vollen Duft und mit der vollen Leuchtkraft der Erscheinung gemalten Bildnis des Generals Serlovèse von 1812 emporschwang. In demselben Jahre trat auch sein Schüler Géricault, der einen ähnlichen Weg verfolgt hatte, mit grossen, durchaus malerisch empfundenen Reiterbildern hervor. Das Hauptwerk Géricaults, der Untergang der Medusa, förderte freilich nur das plastische Problem, indem es an die Stelle des starren Umrisses die Unendlichkeit der Gegensätze von Hell und Dunkel setzte, bahnte aber doch jenem Meister den Weg, welcher Frankreich aus den Banden

des Klassizismus befreien und zur Farbigkeit wieder zurückführen sollte: Delacroix.

Mit diesem, mit dessen Dantebärke von 1822 (II, 92), der unmittelbar das Gemetzel von Chios folgte (IV, 144), beginnt eine neue Zeit für die europäische Malerei, die fänger als ein halbes Jahrhundert andauerte. Freilich handelte es sich dabei nicht um die Schaffung eines Neuen und Ureigenen: die Wiedergeburt erfolgt durch das Studium alter Werke aus bestimmten Epochen; bei Delacroix wiederum der Werke von Rubens, bei den ziemlich gleichzeitig einsetzenden Genremalern, im Anschluss an Wilkies Beispiel, durch das Studium der holländischen Kabinetsmaler, bei den Landschaftern ebenfalls der Holländer. War auch diese Bewegung lange nicht so ursprünglich und kraftvoll, wie die der Engländer aus dem Anfang des Jahrhunderts — von Runge, der der Natur unmittelbar auf den Leib gerückt war, ganz zu schweigen —, so bedeutet sie immerhin die Rückkehr zu malerischen Grundsätzen im Gegensatz zu der verkümmerten und eingeengten Anschauungsweise der Klassizisten. In der Mitte der zwanziger Jahre wurde die Art Constables den Franzosen durch Bonington (Marine V, 56) vermittelt; als eine Folge der Februarrevolution erstand ihnen dann seit 1831 die Landschafterschule von Fontaineblau, durch Dupré begründet und durch Rousseau (Wald von Fontaineblau III, 143) auf ihre Höhe gebracht. War auch die Farbgebung in den Bildern dieser Schule zumeist konventionell, ohne dabei durch einen dekorativen Zweck bedingt zu sein — eine Ausnahme machte nur Corot, dessen Kolorit bei aller Willkür durchaus persönlich und einheitlich ist (Landschaft I, 94) —, so war hier doch nach langer Unterbrechung wieder der Luft und dem Licht Zutritt zu der Malerei gewährt worden. Als vollständiger Kolorist, der mit der Leuchtkraft der Farben doch den Duft und

die einigende Wirkung der Atmosphäre verbindet, stand der vorzügliche Karikaturenzeichner Daumier in seinen seltenen kleinen Gemälden allein da.

Die Genremalerei, welche in den zwanziger Jahren in Frankreich ausgebildet wurde, sich dort zu dem historischen Genre emporschwang, alsbald auch in Deutschland und Belgien Triumphe feierte und in den fünfziger Jahren, als sie auf ihrem Höhepunkte stand, allerorten, auch in die Landschaftsmalerei einzudringen begann, vermochte sich von Anfang an nicht aus den Banden des Konventionalismus, der Buntheit und Härte zu lösen. Sie erdrückte die frischen Bestrebungen, die sich auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei in Deutschland, namentlich in München, während der zwanziger Jahre bemerklich gemacht hatten; aus den seit 1830 immer häufiger unternommenen Reisen der Künstler nach dem Orient und in andere exotische Gegenden vermochte sie keine frischen Kräfte zu schöpfen, und erwies sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts als ein weit schwerer zu überwindender Gegner, denn der Klassizismus es für die erste Hälfte gewesen war. Seit der Mitte des Jahrhunderts beginnt an verschiedenen Orten und in stetig sich steigendem Masse der Kampf gegen die harten farblosen Schatten, welche als eine Folge einseitiger Atelierbeleuchtung in Mode gekommen waren, wie gegen den harmonisierenden, alle Farbe aufsaugenden Goldton, den man dem vergilbten Firnis der alten Bilder abgesehen zu haben meinte; doch dauerte es bis zum Ende des Jahrhunderts, ehe diese künstliche der Phantasie keinerlei Nahrung bietende Anschauungsweise — und auch dann erst zum Teil — überwunden werden konnte. Selbst Bilder, wie Troyons »Am Morgen« (I, 144) oder Rosa Bonheurs »Beim Pflügen« (IV, 80), die den Höhepunkt dieser Richtung bezeichnen; ja Millets Aehrenleserinnen (I, 54) und das Angelus (IV, 159)

— lauter Werke aus den fünfziger Jahren — verdanken ihren Wert weit mehr dem in ihnen niedergelegten gegenständlichen, auf das Gemüt wirkenden Gehalt, der poetischen Stimmung, als der malerischen, auf das Auge und damit unmittelbar auf die Phantasie wirkenden Ausführung. Nur in seinen Landschaften (Kirche von Gréville II, 159) und einigen auf die Farbe hin komponierten Genrebildern, wie dem Schweineschlachten, hat Millet diesen Mangel überwunden.

Dass der künstlerische Wert eines einzelnen Werkes oder der Thätigkeit eines einzelnen Künstlers nicht in erster Linie auf der technischen Durchführung sondern auf der Erfindung und deren klarer Verbildlichung beruht, hat die Wirksamkeit eines Cornelius und Rethel bewiesen, deren Farben gewöhnlich von unerträglicher Geschmacklosigkeit sind; auch die deutschen Genremaler der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, ferner Feuerbach, Menzel, Gebhardt, verdanken ihren Ruhm gleichfalls mehr dem inneren Gehalt als der malerischen Erscheinung ihrer Bilder: für den Fortschritt der Kunst als eines Ganzen, für die Entwicklung der Anschauungsweise ganzer Zeiten aber kommen die technischen Fragen, die Wiedergabe der Natur nach ihrer farbigen wie nach ihrer körperlichen Erscheinung, in erster Linie in Betracht. In dieser Hinsicht bot die Kunst, welche sich während der ersten Hälfte des Jahrhunderts ausgebildet hatte und in den folgenden Jahrzehnten durch eine straffe, vornehmlich in Paris betriebene Schulung bis zur Virtuosität gesteigert wurde, den nach Selbständigkeit strebenden Geistern eine eng geschlossene Reihe von Hindernissen, die erst nach langem heissem Ringen beseitigt werden konnten; das Ergebnis war dann aber auch eine vollständig erneuerte Kunst.

Als Pfadfinder traten ziemlich gleichzeitig um die Mitte des Jahrhunderts in England die Praeraphaeliten,

in Frankreich Courbet auf. Die ersteren eroberten der Kunst wieder die reine unverfälschte Farbe und die Ehrfurcht vor den Einzelformen der Natur; Courbet lehrte die Welt wieder als eine grosse einheitliche Realität erfassen, die ihren eigenen Gesetzen folgt und nicht erst künstlich zurechtgestutzt zu werden braucht, um künstlerische Wirkungen hervorzurufen. Was ihm in seinen Anfängen noch gefehlt hatte, die Weichheit der Luft, die Leichtigkeit der Schatten, der Zusammenklang der Farben, das wurde ihm selbst (Rehe im Walde I, 79) sowie einer Reihe gleichstrebender Künstler, unter denen namentlich Whistler (Carlyle IV, 111, seine Mutter II, 103), Puvis de Chavannes (Wandbilder des Pantheons I, 62), Manet (Im Treibhause II, 31) und Degas zu nennen sind, in den sechziger und siebziger Jahren zu teil, wobei der Einfluss, den die harmonischen Farbenstimmungen des japanischen Holzschnitts besonders seit der Pariser Weltausstellung von 1867 ausübten, nicht gering anzuschlagen ist. In Deutschland verfolgte Leibl (Die Dorfpolitiker V, 7) ähnliche Bahnen.

Waren diese Künstler bis zu den feinen grauen Schatten vorgedrungen, welche es gestatteten, die Farbe als einen wesentlichen Bestandteil der Komposition und nicht bloss als einen mehr oder weniger willkürlichen Gegensatz zu dem gleichmässigen, das Bild beherrschenden und ihm erst Halt gebenden Dunkel zu behandeln, so lag es nahe, von hier aus noch den weiteren Schritt zu thun und den Schatten selbst die Farbe wiederzugeben, die ihnen in der freien Natur thatsächlich anhaftet. Diese Neuerung, die um 1870 von den französischen Impressionisten, Manet und Monet an der Spitze, ausging, bewirkte allmählich einen vollständigen Umschwung in der europäischen Malerei. Nicht als ob es gegolten hätte, die durch Jahrhunderte geübte, auf der Modellierung beruhende Malweise durch diejenige zu

ersetzen, welche in der Farbigkeit der Schatten, in dem ihnen gemeinsamen Luftton das Einigungsmittel besass: sondern es wurde nur der Einsicht die Bahn erkämpft, dass die eine Auffassungsweise so berechtigt sei wie die andre, sobald die Umstände es fordern. Ein angestregtes Studium der Natur zeigte, dass es nicht angehe, bei zerstreuter oder von hinten einfallender Beleuchtung die Schatten so dunkel und farblos zu malen, wie sie bei dem einseitigen Atelierlicht erscheinen. Gab man ihnen aber den blauen oder violetten Ton des Himmels, so konnte man den Lichtern nicht mehr die willkürliche Färbung verleihen, welche mit farblosen Schatten vereinbar ist; sondern diese Lichter mussten zu den blauen Schatten stimmen, also in derselben Stärke und Abtönung erscheinen, wie sie in der durch das gemeinsame Sonnenlicht zusammengehaltenen Natur auftreten. Durch diese Folgerichtigkeit der Farbenwerte, welche der Malerei weite bisher nicht ausgebeutete Gebiete des Darstellbaren und die Phantasie zur Nachschaffung Anregenden erschloss, unterscheidet sich die Freilichtkunst wesentlich von der ihr sonst am nächsten stehenden schönfarbigen Manier der älteren Malerschulen, welche sich nur ausnahmsweise — es ist dabei namentlich an Piero della Francesca zu erinnern — den Farbenabstufungen der Natur zu nähern suchte, gewöhnlich aber in der Wahl ihrer Farben für die Lichter wie für die Schatten gleich frei war und nur auf den guten Zusammenklang der Farben zu achten brauchte.

Gewisse Absonderlichkeiten, die bald zur Mode wurden, mussten freilich mit der Zeit erst überwunden werden, wie die Wahl zu starken Lichts, das die Farben so gut wie ganz aufzog und zu einer kreidigen Malweise führte; oder die übertriebene Verwendung des von hinten einfallenden Lichtes, wodurch die Schatten zu einer Bedeutung erhoben wurden, die ihnen nicht natür-

lich ist. Ebenso führten die Versuche, alle Luftspiegelungen (Reflexe) und nicht bloss die in grossen Massen (den Hauptschatten) auftretenden wiederzugeben, zu einer zerhackten, bald in verschiedenfarbigen Strichelchen, bald in ebensolchen Pünktchen sich äussernden Malweise — dem eigentlichen Impressionismus, in seiner Ausartung Poin-tillismus —, die nur in bestimmten Fällen ihre Berechtigung hat, im allgemeinen aber mehr ein Ergebnis der Ueberlegung als der Eingebung ist. Doch brach sich durch alle diese Uebertreibungen allmählich die Erkenntnis Bahn, dass der modernen malerischen Auffassungsweise der wahre und unverlierbare Grundgedanke von der Allgegenwart des Lichts und der Farbe inne-wohne und dass dadurch der Umkreis des malerisch Darstellbaren, namentlich nach der Seite des Stimmung-erweckenden, wesentlich erweitert worden sei.

Der erste, der die Bestrebungen der Impressionisten populär machte, war Bastien-Lepage (Die Ernte I, 151). Auf die monumentale Malerei wurden ihre Grundsätze namentlich durch Besnard in seinen Wandbildern der Ecole de Pharmacie (von 1884 bis 1888 entstanden) und der I. Mairie von Paris angewendet. Seitdem bildete Paris die hohe Schule für die ganze junge Künstlerschaft von Europa. In selbständiger Weise wurde die Freilichtmalerei in Deutschland durch Liebermann (Die Netzeffickerinnen III, 39; Schusterwerkstatt V, 40) und Uhde ausgebildet. Klingers Versuche, sie dekorativen Zwecken dienstbar zu machen, wirkten — wie Sascha Schneiders Malereien zeigen — in hohem Grade anregend, ohne dass sie bisher zu einer vollkommenen Durchdringung der idealistischen mit den naturalistischen Bestandteilen geführt hätten. Ein gleiches kann von Ludwig von Hofmann gesagt werden. Auf einem Sondergebiet, das sich den Künstlern im letzten Jahrzehnt aufthat, auf dem des Plakats, zeigte sich ein wesentlicher Fortschritt in der Kraft

und Reinheit der Farbgebung und der harmonischen Zusammenstellung möglichst ungebrochener Farben; hier konnte aber auch von naturalistischen Bestrebungen so gut wie ganz abgesehen werden. Eine Stellung für sich endlich nimmt Carrière ein, der in seinen auf einen feinen grau-braunen Ton gestimmten Bildern von der Farbe fast vollständig absieht, durch die reiche Abstufung seiner Modellierung aber den Eindruck höchster Farbigkeit erweckt.

Andere Wege als die Gesamtheit der übrigen Künstler ist Böcklin gegangen. In seinen Anfängen freilich malte er, der Schüler Schirmers, seine Landschaften in jenem konventionellen warmen Luftton, der seit der Mitte des Jahrhunderts allgemein herrschend war. Von 1864 an aber, dem Jahre, das seine Villa am Meere und seine Altrömische Schenke zeitigte, trat er mit einer kraftvollen Farbauffassung hervor, die er sich im Studium der italienischen Natur errungen. Gleichwie bei den Italienern der Frührenaissance gelangte bei ihm die Lokalfarbe wieder zu ihrem Recht und erfüllte ihren Zweck in der Erweckung einer bestimmten Stimmung, welche den künstlerischen Kern einer jeden von seinen Schöpfungen bildete. So herrscht in der Villa am Meer das Gefühl der stillen Trauer vor, das in einsamer Gegend bei trübe bewegtem Himmel erweckt wird; in der Römischen Schenke aber die überströmende Lust eines klaren Sonnentages inmitten üppiger Natur. Die Farbe war somit durch ihn wieder zu dem Hauptbestandteil des Bildes, der sich nicht wegdenken lässt, gemacht worden. Seitdem er von 1874 an wesentlich seinen Aufenthalt in Florenz genommen, bildete er diese Art zu einem eigenen ganz persönlichen Stil aus (Das Gefilde der Seligen I, 16). Um treue Nachahmung des unmittelbaren Natureindrucks mit der Weichheit seiner verschwimmenden Umrisse und der Einheit seines Luft-

accw

tons war es ihm gar nicht zu thun; er nahm die Farben so ungebrochen und leuchtend wie möglich, hielt sie in grossen Flächen zusammen, die er scharf umriss, und baute seine Bilder nach Art des 15. Jahrhunderts auf dem Gleichgewicht dieser Farbenmassen auf. Hat er somit mit dem modernen Impressionismus nichts gemein, so erweist er sich doch insofern als der vollgültige Vertreter der Kunstbestrebungen seiner Zeit, als er durchaus auf seinen eigenen Füßen steht, die einzelnen Bestandteile der malerischen Erscheinung mit bewundernswerter Schärfe stets wieder neu aus der Natur schöpft, sie dann aber mit voller Freiheit für seine höhern künstlerischen Zwecke verwertet, wie diese es fordern.

Welche Bestrebungen man somit auch ins Auge fasst, überall tritt zu Ende des 19. Jahrhunderts das entschiedene Streben nach voller Farbigkeit hervor.





Fil
Ins
Utrec.