

PRINZIPIEN DER FARBGESTALTUNG IN DER
MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS
IM HINBLICK AUF DIE KÜNSTLERISCHEN TECHNIKEN

Lorenz Dittmann

Dieser Beitrag gliedert sich kunsthistorisch-phänomenologisch in einen Kontext ein, der »Materialien und Techniken in der Malerei des 19. Jahrhunderts« vornehmlich unter dem Aspekt maltechnischer Analyse behandelt. Seine Fragestellung ist mithin eine andere als die der Mehrzahl der Aufsätze dieses Sammelbandes. Das Verbindungsglied zu diesen liegt im Begriff der »künstlerischen Technik«.

Was besagt *künstlerische Technik* in der Malerei des 19. Jahrhunderts? Schon ein flüchtiger Blick auf das Panorama der Malerei dieses Jahrhunderts zeigt, daß hier die künstlerische Technik einen neuen Grad von Individualisierung erreicht hat. Mehrere Gründe wirkten hierfür zusammen, die Auflösung der Ateliertradition ebenso wie die schwindende Bedeutung der Bildthemen und die neue Rolle von Malerei als Ausdrucksmedium des Künstlers. So konnte Max Liebermann formulieren: es gibt »keine Technik per se, sondern so viele Techniken, wie es Künstler gibt. Und ohne eigene Technik kann es keine eigene Kunst geben.«¹ Und umgekehrt gilt: »Die Technik fängt erst an, künstlerisch zu werden, wo sie persönlich wird, daher kann man nur das Handwerksmäßige, das Kunstgewerbliche an ihr lehren und lernen.«² »Jede neue Kunst ist also letzten Endes neue Technik.«³

Liebermanns Schrift »Die Phantasie in der Malerei«, publiziert im Zeitraum zwischen 1904 und 1916, faßt die Quintessenz seiner im 19. Jahrhundert verankerten Malereitheorie zusammen, in der nicht mehr in erster Linie das Bildmotiv, der dargestellte Gegenstand Träger der geistig-künstlerischen Mitteilung ist, in dessen Dienst die künstlerische Technik tritt, sondern diese Technik selbst. Für Liebermann war »der Inhalt der Kunst... die Persönlichkeit des Künstlers...«⁴, unter »Phantasie in der Malerei« verstand er »den belebenden Geist des Künstlers, der sich hinter jedem Strich seines Werkes verbirgt«⁵, und so war es für ihn »nur logisch, daß der Künstler nur an seine Kunst, das heißt an die Technik denkt«⁶.

Daß die Künstler in einem weit umfänglicheren Maße als früher an ihre Technik dachten – und ihre Gedanken oft auch schriftlich festhielten –, ist in der Tat ein wichtiges Charakteristikum der Malerei des 19. Jahrhunderts. Die Vielfalt der künstlerischen Techniken dieser Malerei wird uns erst in Umrisserichtbar. Einige seien stichwortartig benannt: Jacques-Louis David verwendete das »Frottis« (»dunkle transparente Farbe wird dünn, locker und unregelmäßig auf tendenziell heller Grundierung verteilt«⁷) für seine Hintergründe in neuer künstlerischer Absicht, Théodore Chassériau beschrieb seinen Farbauftrag »par facettes«⁸, Thomas Couture empfahl ein »tortillement«, d. h. »den Pinsel gleichzeitig in zwei oder höchstens drei Farben einzutauchen, die sich erst während des Auftrages und

stets unvollständig vermischen«⁹, Eugène Delacroix entwickelte eine Reihe unterschiedlicher Techniken des farbzerlegenden Auftrages, so die »hachures«, bei denen »die Farbe in kurzen, pastosen, nicht untereinander vermischten Serien von Strichen aufgetragen (wurde), deren Richtung innerhalb der Serien nicht geändert« wurde¹⁰, und als deren Weiterentwicklung die »flocetage«, bei der sich die Farbstriche nach allen Richtungen durchkreuzen¹¹, Gustave Courbet arbeitete mit dem Palettenmesser und so fort.

Delacroix' Tagebücher enthalten eine Fülle von Reflexionen über künstlerische Verfahrensweisen, viele von ihnen kennzeichnend nur für Delacroix' Kunst; einige sind jedoch von allgemeiner Bedeutung, so die Eintragung vom 18. Juli 1850. Sie lautet: »Je me suis dit cent fois que la peinture, c'est-à-dire la peinture matérielle, n'était que le prétexte, que le pont entre l'esprit du peintre et celui du spectateur.«¹² Die »materielle« Malerei als Brücke vom Geist des Malers zum Geist des Betrachters, dieser Delacroix'schen Auffassung entspricht unmittelbar Liebermanns Gedanke: »Vielleicht, daß wir vom Sinnlichen, das heißt der Technik, leichter in den Geist der Kunst einzudringen vermögen... Die Technik ist der Ausdruck des Geistes.«¹³

Delacroix' Tagebuch-Aufzeichnung fährt fort: »La froide exactitude n'est pas l'art...« und einige Seiten weiter heißt es unter dem 21. Juli 1850: »L'expérience est indispensable pour apprendre tout ce qu'on peut faire avec son instrument, mais surtout pour éviter ce qui ne doit pas être tenté;... Et pourtant il faut être très hardi! Sans hardiesse, et une hardiesse extrême, il n'y a pas de beautés...«¹⁴ Kühnheit, Kampf gegen die bloße Routine der Technik, um eines künstlerischen Ethos willen, ist ein anderer durchgehender Zug in den Reflexionen – und in den Werken – der maßgebenden Maler des 19. Jahrhunderts. Hier seien sie nur belegt mit Hinweisen auf Wilhelm Leibl, der ausrief: »Verflucht, ich merke, daß ich zu geschickt werde; ich muß wieder von vorn anfangen«; auf Karl Schuch, der in der einseitigen »Ausbildung der Handfertigkeit« die Gefahr sah, »daß man aus Gewohnheit immer dasselbe macht und die Hand über die Vorstellung siegt«, oder schließlich auf Lovis Corinth, der immer wieder daran erinnerte, »daß Arbeiten nicht geschickt aussehen sollen«¹⁵.

In den Gedanken der Künstler verschränken sich allein für ihre Kunst charakteristische Momente mit anderen, für das ganze Jahrhundert repräsentativen.

Dasselbe gilt vom anderen Element der Themenstellung dieser Studie, den *Prinzipien der Farbgestaltung* in der Malerei des 19. Jahrhunderts. Als »Prinzipien« können sich Eigentümlichkeiten dieser Farbgestaltung nur bekunden im Blick auf die

Entwicklung der neuzeitlichen Farbgestaltung insgesamt. Sie muß hier – unter Verweisung auf die Forschungen von Ernst Strauss¹⁶ – vorausgesetzt werden.

Einige der Besonderheiten der Farbgestaltung in der Malerei des 19. Jahrhunderts seien kurz skizziert. Der grundlegende Vorgang muß in der *Verwandlung des Helldunkels* gesehen werden. Das Helldunkel ist das zentrale farbbestimmende und figurenübergreifende Gestaltungsprinzip der neuzeitlichen Malerei. Im Verlaufe des 19. Jahrhunderts wandelt sich die Helldunkelmalerei, in mehreren Phasen und je wechselnden Erscheinungsformen, in eine zunehmend von der Farbe als solcher geprägte Bildgestaltung. Auch in der Helldunkelmalerei erscheinen intensive Buntfarben – als Energieträger im Spannungsbogen zwischen Licht und Dunkelheit. Tritt nun an die Stelle des »luminaristischen« Prinzips des Helldunkels das »koloristische« oder das »chromatische« einer aus der Farbe als Farbe gestaltenden Malerei, so heißt das, daß nun die Buntwerte der Farben ausschließlich die Bilderscheinung bestimmen, verbunden in wechselnden Intervallen und Kontrasten und sich zu einem farbigen Bildlicht zusammenschließend.

Die in ihrer idealtypischen Reinheit einander ausschließenden Möglichkeiten der Farbgestaltung vereinigen sich in der Wirklichkeit der Malerei zu einer Fülle von Überlagerungen und Kombinationen, die erst den ganzen Reichtum der farbgestaltenden Phantasie erschließen.

Eine wichtige Verwandlungsform des Helldunkels ist die Interpretation unfarbiger Dunkelheit durch dunkle Farbigekeit, wie dies etwa im *Œuvre Delacroix*, Courbets oder Leibls zu verfolgen ist.

Mit der Verwandlung, dem Schwinden des neuzeitlichen Helldunkels geht einher die Ersetzung des den Naturgegebenheiten enthobenen Helldunkellichts durch das *Freilicht*, freilich nicht so, als wäre es in der Freilicht-Malerei nun möglich, das Sonnenlicht »wiederzugeben«, vielmehr kann es sich nur darum handeln, das Licht der Sonne, wie Cézanne es formulierte, zu »repräsentieren«: »Die Natur habe ich kopieren wollen, es gelang mir nicht. Aber ich war zufrieden, als ich entdeckt hatte, daß die Sonne z. B. sich nicht darstellen ließ, sondern daß man sie repräsentieren mußte durch etwas anderes, ... durch die Farbe.«¹⁷

Solche »Repräsentation« des Freilichts durch die Farben kann auf sehr verschiedene Weisen erfolgen, etwa, wie bei Delacroix, durch Darstellung eines Lichts bei bedecktem Himmel (»temps gris«) mit der »demi-teinte reflétée«¹⁸, oder durch die »Valeur«-Malerei in ihren unterschiedlichen Ausprägungen.

Valeur wurde von Eugène Fromentin in seinem für die Farbgeschichte unschätzbaren Buche »Les maîtres d'autrefois, Belgique-Hollande« (erstmalig 1876 erschienen) definiert als »die Quantität an hell und dunkel, die in einem Ton enthalten ist«; ein Farbton ist »unter dem doppelten Gesichtswinkel der Farbe und der Valeur zu betrachten, so daß es beispielsweise nicht nur gilt, in einem Violett die Quantität von Rot und Blau abzuschätzen ... sondern auch der Quantität an Helligkeit oder an Kraft Rechnung zu tragen, die die Farbe mehr dem Helligkeits- oder dem Dunkelheitswerte nähert«. Die in ihrem Buntwert gebrochene, nach ihrer Quantität an Helligkeit und Dunkelheit eingesetzte Farbe ist die Valeur-Farbe¹⁹. Fromentin stellte fest:

»In dem Maß, in dem das farbgebende Prinzip in einem Farben-Ton abnimmt, wächst die Bedeutung dessen, was wir Valeurs genannt«²⁰, und als ein Hauptvertreter der französischen Valeur-Malerei des 19. Jahrhunderts galt ihm Camille Corot²¹.

Nach Dimiers Auskunft brachte Corot das Wort »Valeur« in Umlauf. Corot selbst formulierte in einer Unterhaltung über das Verhältnis von »valeur« und »couleur«: »Ce qu'il y a à voir en peinture ou plutôt ce qui je cherche, c'est la forme, l'ensemble, la valeur des tons. La couleur, pour moi, vient après.«²²

Eine andere, für die Malerei des 19. Jahrhunderts wesentliche »Repräsentation« des Lichtes durch die Farben findet sich im *Chromatismus*²³. Hier wird durch Farbteilung, Zerlegung der Farbflächen in einzelne punkt- und strichförmige Elemente sowohl eine Steigerung der Farbintensität, wie die Konstitution eines in sich bewegten Farblichtes, wie schließlich, eben durch Anwendung des gleichen Bildmittels unabhängig von den farbtragenden Bildgegenständen, eine neue Einheit des Farbgrundes gewonnen.

Das »chromatische Prinzip« der Farbgestaltung gelangt in der Malerei des 19. Jahrhunderts zu reicher Entfaltung, angefangen mit Constables Farbteilung des in sich differenzierten Grüns der Wiesenzone seiner Bilder, die von Delacroix auf die Bildfarbigkeit insgesamt übertragen wurde: »Constable dit que la supériorité du vert de ses prairies tient à ce qu'il est composé d'une multitude de verts différents. Ce qui donne le défaut d'intensité et de vie à la verdure du commun des paysagistes, c'est qu'ils la font ordinairement d'une teinte uniforme. – Ce qu'il dit ici du vert des prairies, peut s'appliquer à tous les autres tons«, lautet die wichtige Notiz Delacroix' vom 23. September (1846?)²⁴. Der Neo-Impressionismus zog radikale Konsequenzen aus dieser Methode der Farbteilung²⁵. In seiner Schrift »D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme« von 1899 arbeitete Paul Signac diese Traditionslinie heraus.

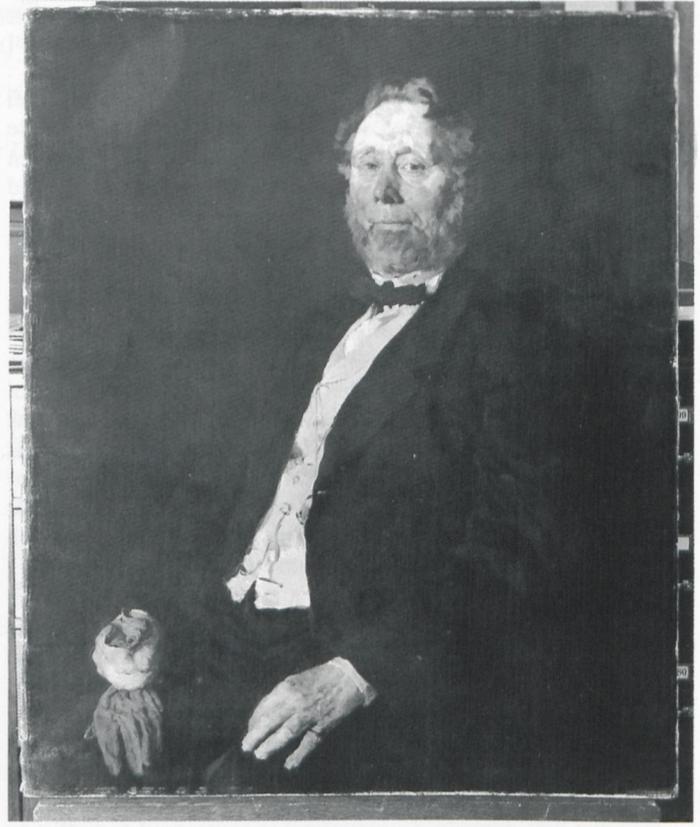
Korrelativ zur Verwandlung der Helldunkelmalerei in eine Valeur-, eine »chromatische« oder eine »koloristische« Malerei vollzieht sich eine Veränderung der *Farbkomposition*. Das wichtigste Phänomen ist hier das *Schwinden der Trias der Grundfarben*, die als farbige Organisationsform eine zentrale Rolle in der neuzeitlichen Malerei einnahm²⁶. Zwei Gründe sind dafür vor allem maßgebend: die Orientierung auf das Naturvorbild in der »Freilichtmalerei« und eine neue nicht-hierarchische Farbauffassung und Farbverwendung.

Damit werden neue *Farbskalen* möglich. Die »Palette d'école« setzte sich nur aus vier Farben zusammen: »ocre jaune, ocre rouge, noir et blanc.«²⁷. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erinnerte sich also die klassizistische Malerei, etwa bei Jacques-Louis David, der antiken »Vier-Farben-Skala«, die Gelb, Rot, Schwarz und Weiß umfaßte²⁸. Auch im späteren 19. Jahrhundert wird, auf ganz andere Weise, nämlich in der Kontrastierung von Inkarnatönen zum farbigen Bildgrund, ein Nachklang antiker Farbgebung laut, in der »klassischen« Farbgestaltung Hans von Marées²⁹.

Wie in der Vielfalt der Verfahrensweisen des Farbauftrages wird auch in den »Paletten« die neue Individualisierung der Farbgestaltung sichtbar. Delacroix verwendete eine Reihe verschiedener Paletten, wir wissen von seiner »Palette Van Dyck«,



54 Frans Hals, *Bildnis eines Mannes* (um 1640), Köln, Wallraf-Richartz-Museum



55 Wilhelm Leibl, *Bildnis des Herrn J. Pallenberg* (1887), Köln, Wallraf-Richartz-Museum

seiner Palette für die »Galerie d'Apollon«, seiner »Palette de l'Hôtel de Ville«, seiner Palette für die »Chapelle des Anges« in Saint-Sulpice³⁰ und so fort. Delacroix ließ sich von seiner Palette inspirieren (»Ma palette fraîchement arrangée et brillante du contraste des couleurs suffit pour allumer mon enthousiasme.«³¹); ähnlich war es für Van Gogh eine Maxime, »von den Farben auf der Palette auszugehen«³².

Die Haupttendenz in der Veränderung der Palette während des 19. Jahrhunderts ist es, die Erdfarben daraus zu verbannen.

Auch in der Geschichte der *Einzel Farben* nimmt das 19. Jahrhundert eine eigene Stellung ein. Auch sie steht mit dem Umbruch von der Helldunkel- zur Farbgestaltung in Zusammenhang und betrifft somit auch die Pole der Helldunkelspannung, Weiß und Schwarz. Diese können sich nun zunehmend als Farbwerte zur Geltung bringen. Bei Turner gewinnt Weiß eine neue Bedeutung in der Farbkomposition³³, mit Goya und Manet steigt Schwarz als »autonome«, nicht mehr einem Helldunkelkosmos eingegliederte Farbe zu bildbestimmender Wirkung auf³⁴. In den Buntfarben tritt gleichfalls die Hell-, bzw. Dunkelkomponente in den Hintergrund, sie können so in einem neuen Sinne als koloristische Werte in die Erscheinung treten, so etwa das Blau bei Cézanne³⁵. Mit der Freilichtmalerei wird Grün als Farbe aufgewertet.

Die wachsende Erkenntnis der Eigenständigkeit der Bildfarben macht es sodann möglich, in neuer Weise aus den *koloristischen Gesetzmäßigkeiten* heraus zu gestalten³⁶, als da sind: Komplementärkontraste, Kalt-Warm-Kontraste, Induktionswirkungen –, wie sie es auch ermöglicht, die *Ausdrucksdimension* der Farben neu in ihrer Tiefe zu erfahren, sie also nicht mehr, wie etwa in der Kunsttheorie des Manierismus, bei Lomazzo³⁷, als Träger vorgegebener, ikonographisch-symbolischer Bedeutungen zu erfassen, sondern als Vermittler eigener, nur aus ihnen selbst zu gewinnender Ausdruckswelten. Als Beispiel sei Van Goghs Malerei angeführt, wobei hier sogleich auch die Mitwirkung der besonderen Technik des Farbauftrags wiederum zu betonen ist.

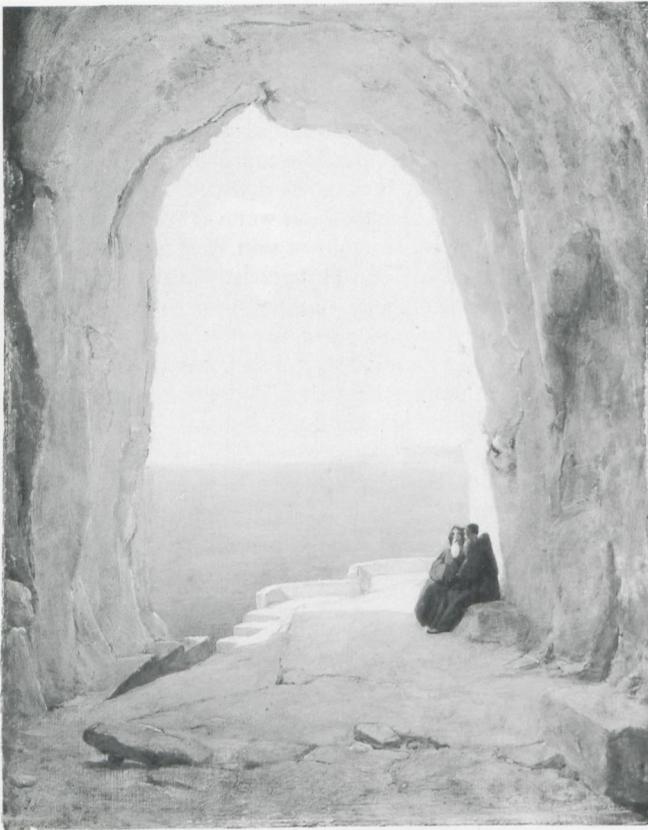
Die Vielfalt der künstlerischen Techniken und Möglichkeiten der Farbgestaltung in der Malerei des 19. Jahrhunderts läßt sich nur in der Analyse konkreter Werke aufzeigen. So seien Beschreibungsskizzen einiger als exemplarisch aufzufassender Werke angefügt. Die Betrachtung wird sich dabei vor allem auf die Führung des Pinselstrichs und die farbige Erscheinungsweise in ihren Wirkungen auf die Konstitution der Bildfaktoren konzentrieren. Um die Eigenart der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert verdeutlichen zu können, werden auch zwei Beispiele der Helldunkelmalerei zum Vergleich herangezogen.

Eingangs seien zwei männliche Bildnisse miteinander verglichen. Das »Bildnis eines Mannes« von *Frans Hals* (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) entstand um 1640³⁸ (Abb. 54). Die Gestalt steht in schwarzer Gewandung vor einem räumlich sich weitenden bräunlichgrauen Grund. Um den Oberkörper des Mannes lichtet sich dieser Grund. »Alle holländische Malerei ist konkav... Alles das ist gezeichnet, gemalt und belichtet nach Analogie der Kugelform...« lautet eine der ins Prinzipielleweisenden Beobachtungen Eugène Fromentins³⁹, und Frans Hals' Bildnis gibt hierfür ein gutes Beispiel ab. Es läßt aber auch erkennen, daß innerhalb der Figur raumgreifende Körperlichkeit aus flächigen Bildmitteln erwächst. Jeder flächige Pinselstrich, jede einzelne Farbfläche wirkt zugleich raumanzeigend. Das nahezu homogene, von geraden Faltentiefen durchzogene Schwarz des Gewandes erscheint in sich gewölbt, der in den Leib gestützte, zackig konturierte Arm ergibt eine prägnante Dreiecksform, die jedoch – mit der stützenden Hand zusammengesehen – als Raumform wirkt: von »Induktionsräumlichkeit« zu sprechen, wäre hier angemessen. Insbesondere die Schattenzonen, der Schlagschatten der

Nase, die grauen Modellierungsschatten der Hände, in denen das Inkarnat sich dem Schwarz und Grau verbindet, lassen aus flächigen Bildelementen Räumlichkeit sich entfalten. Ein dünner, lasierender Farbauftrag ist hierfür die Voraussetzung. *Wilhelm Leibl* malte das »Bildnis Johann Heinrich Pallenbergs« (ebenfalls im Wallraf-Richartz-Museum Köln) wahrscheinlich 1871⁴⁰ (Abb. 55). Seine Technik ist die »alla prima«-Malerei. Vom Lasieren sprach Leibl, »so als wenn er sagen wollte: der bemogelt im Spiel, und bekannt ist sein Wort, daß er vor dem Bilde einer früheren Kunstgröße sprach: »ich glaube, der Kerl lasiert«. – Wo immer möglich, mußten seine Bilder naß in naß gemalt sein; er erdachte sich alle möglichen Vorrichtungen, um die Farben feucht zu halten, hatte in seinem Atelier in Aibling eine eigene Versenkung unter dem Fußboden anbringen lassen, in der die Bilder nachts lagen, oder er umgab sie mit feuchten Tüchern oder stellte sie in den Keller...«⁴¹ Die Prima-Malerei läßt die Farben als Pigmente in ihrer Materialität, ihrer Dichte und zähen Masse zur Wirkung kommen. Raumangaben stellen sich auf diese Weise ungleich schwerer ein. Die Schichtungen des Weiß und des Weißgrau in der Weste

56 *Jan van Goyen, Flußlandschaft (1652), Köln, Wallraf-Richartz-Museum*





57 Karl Blechen, *Grotte am Golf von Neapel* (um 1829), Köln, Wallraf-Richartz-Museum

halten sich in *einer* optischen Ebene, deuten keine Körperrundung an. Ebenso holen die Farbstriche die linke Kontur des Antlitzes nach vorne. Eigene flächenornamentale Gebilde können so entstehen, sichtbar vor allem an der um einen Handschuh geschlossenen Hand. Der Bildraum umgibt die Gestalt nicht mehr frei und locker wie bei Hals, sondern umschließt diese eng-flächig. Vom Grund hebt sich die Figur vornehmlich durch den Farbton, Bräunlich vom Schwarz des Anzugs ab, nicht durch Differenzierungen der Farbdichte. Wie der Raum verliert nun auch das Bildlicht an Beweglichkeit. Es hebt Antlitz und Weste scharf heraus, läßt den Körper einen kaum wahrnehmbaren Schlagschatten auf den dunkelweinroten Sessel werfen, bleibt aber ohne jede Spur im Bildgrund. Wie »naturwahr« erscheint dagegen das »Beleuchtungslicht« im Helldunkel-Bildnis! Hier zeigen sich Grenzen eines kleinflächigen Bildaufbaus aus pastoser Farbe für die Raum- und Lichtwirkung. Zugleich angespannt und frei erscheint die Gestalt des Hals'schen Bildnisses, von unerschütterlicher Festigkeit, Ruhe und Stille dagegen Leibls »Pallenberg«. Zugleich macht sein Werk in neuer Weise die Eigengesetzlichkeit der Bildmaterie, die Schönheit jedes einzelnen Farbtones sichtbar⁴². Auch in *Jan van Goyens* »Flußlandschaft« (Wallraf-Richartz-Museum Köln, datiert 1652⁴³, Abb. 56) läßt die lasierend aufgetragene helldunkle Farbigkeit gleichzeitig Bildgegenstände

und atmosphärischen Bildraum entstehen. Eine weitschwingende Helldunkel-Rhythmik mißt den Raum aus, ansetzend bei der Dunkelsilhouette des Bootes vorne links über die warmbräunliche Dunkelheit der Uferzone, die Buntfarbtöne im Zustande ihrer »Potentialität« enthält, bis hin zur ausgeprägtesten Farbe, dem Blau des leicht verhangenen Himmels. Aus dem rötlichbraunen Grund, der als Dunkelheit und Tiefe in die Erscheinung tritt, verdichten sich olivgrünliche Partien, wachsen Gegenstände: Bäume, Häuser auf. In einer obersten Schicht erglänzen Lichtpunkte auf Blättern, Lichtlinien auf Erde und Stroh als Akzente innerhalb einer alles Einzelne übergreifenden Bildbewegung⁴⁴. Der Pinselstrich ist zu einem hohen Grad an Variabilität entwickelt und bleibt dennoch prinzipiell bezogen auf die Funktionen von Gegenstands- und Raumdarstellung.

Ganz anders dagegen *Karl Blechens* »Grotte am Golf von Neapel« (Wallraf-Richartz-Museum Köln, entstanden wohl 1829⁴⁵, Abb. 57). Hier hat sich die Anzahl der Lasuren offenbar vermindert und auch die Art der Farblagen verändert, und zwar derart, daß nun die Helldunkelpolarität der Entgegensetzung einer mittelhellen Vordergrundszone zu heller Ferne gewichen ist und damit zugleich die alles überspannende Helldunkel-Rhythmik der Antithetik einer warmbraunen Vordergrundszone und einer kühlblauen und weißlichen Ferne, einer Antithetik, die Raumkontinuität nicht mehr zuläßt. Aber es sind nicht empirische »Nähe« und »Ferne« einander konfrontiert, denn auch die vordere Zone ist in »flächenfarbiger Erscheinungsweise«⁴⁶ gegeben und somit in räumlich unbestimmbarer Lokalisation. Diese »flächenfarbige« Labilität des Raumeindrucks läßt es zu, daß die Helligkeit des Himmels auch *vor* die mittlere Dunkelheit des Grotteingangs treten kann. Der in Länge, Dichte, Geradheit und Kurvierung mannigfach differenzierte Pinselstrich unterstützt die soffittenartige Wirkung der Grotte, insofern er, weitergehende Körperangaben vermeidend, im wesentlichen Variationen zur Eingangskontur bildet. So zeigt der Vergleich der Landschaftsbilder van Goyens und Blechens die Ersetzung einer Helldunkeleinheit durch den Farbklang von Grauocker und Blau bei gleichzeitiger Verwandlung von rhythmischer Raumkontinuität zu unbestimmt lokalisierbarer Antithetik von Farbzonen.

Andere Beispiele der Malerei des 19. Jahrhunderts seien aus sich selbst, ohne Vergleiche, charakterisiert. *Eugène Delacroix'* »Türkischer Frauenraub« (Städtische Kunsthalle Mannheim, gemalt um 1852⁴⁷, Abb. 58) vermittelt schon im ersten Eindruck den Klang dunkler, schwermütiger, sonorer Farbigkeit, die sich in der vor einer hellen grauen Architektur entfaltenden Figurengruppe sammelt. Ein graublauer Gewitterhimmel hüllt die Szene in ein fahles Licht. In tieftonigem Smaragdgrün ist das Meer gehalten, durchschnitten von einem rosabräunlichen Segel. Nur schwer lösen sich die Gestalten aus dem dunklen, aber in reicher Farbigkeit aufglühenden Figurenknäuel. »Un tableau de Delacroix, placé à une trop grande distance pour que vous puissiez juger de l'agrément des contours ou de la qualité plus ou moins dramatique du sujet, vous pénétre déjà d'une volupté surnaturelle. Il vous semble qu'une atmosphère magique a marché vers vous et vous enveloppe. Sombre, délicieuse pourtant, lumineuse, mais tranquille, cette impression, qui

prend pour toujours sa place dans votre mémoire, prouve le vrai, le parfait coloriste.« Der Eindruck, den Charles Baudelaire mit diesen Worten beschrieb⁴⁸, stellt sich auch vor Delacroix' »Türkischem Frauenraub« ein: solche Befreiung der Bildfarbe zu ihrem eigenen Klang von Schönheit und Ausdruck findet sich erstmalig bei diesem Maler. Auch hierfür ist eine besondere Art der Farbgestaltung und der Maltechnik Voraussetzung. Die Buntfarben der Figuren sind verbunden durch eine gemeinsame, in ihrem Farbgehalt schwer faßbare, dichte Dunkelheit. Diese Dunkelheit wirkt als Dunkelheit des Grundes. So wird ein dunkelbraungrauer Grund sichtbar etwa in den Schlagschatten der Beine vorne rechts⁴⁹. Über diesen Grund sind in den Figuren die Farblagen gebreitet, in der Gestalt des Mannes vorne rechts, der die Frau mit sich schleppt, ein tiefes

Grün, und darüber, in rhythmisch gesetzten Strichen, ein gelbliches Grün. Ernst Strauss erläuterte Delacroix' Technik folgendermaßen: »1. Auf die untere ›durchgehende‹ farbige Schicht als tragendem Grund werden schraffierend oder auch mit lockerem, flockigem, oft trocken-schürfendem Auftrag, strichweise oder in freier Pinselschrift, die helleren Farbnancen aufgesetzt (Signac: ›dégradation du ton sur ton‹). 2. Durch mehrfache Überlagerungen entsteht ein dichtes Farbgewebe, dessen Fäden sich in allen Richtungen durchkreuzen und eine flimmernde, von feinsten Rillen und Furchen durchzogene oder wabenförmig aufgereichte Oberfläche ergeben.«⁵⁰ Frédéric Villot gab folgende Beschreibung von Delacroix' Technik: »Au lieu de poser la couleur juste à sa place, brillante et pure, il entrelace les teintes, les rompt et assimilent

58 Eugène Delacroix, *Türkischer Frauenraub* (um 1852), Mannheim, Städtische Kunsthalle



le pinceau à une navette, cherche à former un tissu, dont les fils multicolores, se croisent et s'interrompent à chaque instant . . . »⁵¹ Diese von Delacroix selbst »flochetage« genannte Methode findet sich in mehr oder minder starker Ausprägung an vielen Bildstellen.

In einer schweren, langsamen Bewegung entfaltet sich die Farbigekeit des Figurenknäuels von links hinten, aus den vielfältig abgestuften Neutralfarben Grau, Ockerbraun, Rosagrau, Blaugrau, versehen mit einem Rotakzent, in der rückwärtigen Gruppe, über die Doppelung der mittleren Entführungsfigurationen: die vordere, in der die Frau über die Schulter eines Mannes geworfen ist, in einem Komplex aus dunklem Weinrot, das sich im Gewand der vom eingangs erwähnten Entführer wehrlos fortgezogenen Frau ins Orangebraun, Hochrot und Rosa wandelt; – die rückwärtige als dunkelblauer und olivgrüner, olivgrauer, rotbrauner Komplex, bis zum rechts schließen-

den Mann mit seinem graugelblichen Gewand – bestehend aus Weiß, Ocker, Grau, Bläulichgrau und Schwarz – und seinem weißen Turban mit zinnoberroter Quaste. Wie eine schwere Woge, naturhaft, reißt die immer erneut aus transparentem Dunkel zu pastosem Farblicht aufglühende⁵² Farbbewegung die menschlichen Gestalten mit sich, als anschauliches Symbol eines Elementaren, Schicksalhaften, erfahren in unergründlicher Melancholie, jener »*mélancolie singulière et opiniâtre qui s'exhale de toutes ses œuvres, et qui s'exprime et par le choix des sujets, et par l'expression des figures, et par le geste, et par le style de la couleur*« (Baudelaire⁵³). Die durch »flochetage« ständig in sich bewegte Farbe tritt ebenso in ihren Dienst wie die Umfassung der Farben mit Dunkelheit als einer Form der Transposition des neuzeitlichen Helldunkels.

Camille Corots Bild »Der kleine Wagen in den Dünen« (Städtische Kunsthalle Mannheim, entstanden um 1865⁵⁴, Abb. 59)

59 *Camille Corot, Der kleine Wagen in den Dünen (um 1865), Mannheim, Städtische Kunsthalle*





60 Gustave Courbet, *Meeresstrand* (um 1866), Köln, Wallraf-Richartz-Museum

kann als ein Beispiel reiner Valeurmalerei gelten. Von Théophile Silvestre erfahren wir, auf welche Weise Corot die verschiedenen Helligkeitsstufen der Valeurs fixierte: »Si l'artiste observe dans un paysage ou dans une figure une coloration composée de quatre valeurs principales, il représentera la plus sombre par 1, la plus claire par 4, les deux intermédiaires par 2 et 3. Cette méthode lui permet de noter en voyage les effets les plus rapides, au point de vue purement pratique, car il n'est pas homme à chiffrer ses sentiments.«⁵⁵ Wenn »Der kleine Wagen in den Dünen« auch mehr als nur vier Helligkeitsstufen aufweist, so innerhalb dieser größeren Anzahl⁵⁶ doch die Vergleichbarkeit der einzelnen Grade über die verschiedenen Bildgegenstände hinweg und eine annähernde Gleichabständigkeit

dieser Stufen. – Im erwähnten Zitat wird die dunkelste Stufe als die erste bezeichnet. Auch beim Bildaufbau begann Corot mit der dunkelsten Stufe: »Je commence toujours par les ombres, et c'est logique, car, comme c'est ce qui frappe le plus, c'est aussi ce qu'on doit rendre d'abord.« »Il m'a paru très sérieux de préparer une étude au tableau en commençant par indiquer les valeurs les plus vigoureuses (en supposant que la toile soit blanche) et continuer en suivant avec ordre jusqu'à la valeur la plus claire.«⁵⁷ Beim »Kleinen Wagen in den Dünen« bilden ebenfalls meist die dunklen Töne die Grundlage, sichtbar vor allem in der graubraunen Dunkelheit des großen Baumes, in der das Korn der Leinwand in Erscheinung tritt, während die Helligkeiten pastos aufgetragen sind. – In der Himmelszone

dagegen schimmert ockergelbliche Helligkeit durch die Grautöne der Wolken. Hier nur von Helligkeitsstufen zu sprechen ist aber zu wenig, denn das Bild ist zugleich bestimmt vom Klang aus Braun und Grau, und zwar derart, daß Helligkeiten in Ockerbraun meist grauen Dunkelheiten kontrastiert und vermittelt sind, also auch wärmere mit kühleren Bereichen. Ein helles mildes Blau, in der Jacke des Reiters, nachklingend in einem anderen, verhalteneren Ton im Himmel, dient als Akzentfarbe. Das Leise, von den Bildgegenständen weithin Abgehobene dieser Valeurmalerei ist ebenso Empfindungsträger wie die in zarten Rhythmen, in stillen Gleichgewichtsbezügen schwingende Formensprache: erst die Verwandlung des Helldunkels zur Valeurgestaltung eröffnet diesen Ausdrucksraum.

In *Gustave Courbets* »Meeresstrand« (Wallraf-Richartz-Museum Köln, entstanden um 1866⁵⁸, Abb. 60) erscheinen die Farben Graubraun, Graugrün, Graublau, Grau in vielen Abstufungen von Weißlich- bis Dunkelgrau, in düster-erhabener Wirkung, verursacht vornehmlich durch ihre Hinterlegung mit dunklem Grund. Auch Courbet begann mit den dunkelsten Stellen im Bilde. »Il poursuit l'harmonie en marchant par degrés de l'ombre la plus forte à la lumière la plus vive, et il appelle sa dernière touche: »Ma dominante«. Suivez, dit-il, cette comparaison: »Nous sommes enveloppés par le crépuscule du matin, avant les premières lueurs de l'aube: les objets sont à peine perceptibles dans l'espace; le soleil se lève: leurs formes se dessinent sensiblement; le soleil monte: elles s'illuminent par degrés et s'accusent enfin en toute plénitude. Eh bien, je procède dans mes tableaux, comme le soleil agit dans la nature.«⁵⁹ Zu Max Claudet bemerkte Courbet: »Cela vous étonne que ma toile soit noire! . . . La nature sans soleil est noire et obscure; je fais comme la lumière, j'éclaire les points saillants, et le tableau est fait.«⁶⁰ Diese »naturhafte« Begründung der Dunkelheit des Bildgrundes und der darauf erscheinenden Helligkeiten ist gleichfalls als eine Weise der Umdeutung des neuzeitlichen Helldunkel-Kosmos zu verstehen.

Die Farbzonen treten räumlich nur wenig auseinander, auch deshalb, weil sie in ähnlicher Dichte aufgetragen sind: Courbet »empâte également toutes les parties de ses compositions: les premiers plans, les horizons, les ombres, les lumières . . .«⁶¹ Mit dem Palettenmesser⁶² sind die Farben in langen oder kürzeren Zügen aufgebracht. Aber diese Materialität läßt die Farbe nicht nach vorne kommen; sie bleibt in unbestimmbarer Ferne. Zwar meinte Schuch: »Die Saftigkeit Courbets hatte einen Pferdefuß, sie hatte den Nachteil, alles in die Nähe zu rücken, die ganze Luftperspektive, der Duft der Ferne kam dabei zu kurz . . .«⁶³ Vor diesem Bilde Courbets gilt solche Auffassung nicht, denn nicht zu dinglicher Nähe konkretisieren sich hier die Farbflecken, sondern zur Darstellung elementarer Kräfte, in denen sich das Bedrohliche, Dräuende des Bildes gleichermaßen äußert wie in den düsteren Farben.

Eine ganz anders gestimmte, helle, freudige Landschafterscheinung wird Gestalt in *Claude Monets* »Seinlandschaft« (Wallraf-Richartz-Museum Köln, Abb. 61). Nun ist alle Dunkelheit aus dem Bild verschwunden. Farbige Schatten sind ein wichtiges Moment der Konstitution von Bildeinheit aus der Farbe. Konsequenter sind alle Farben in einzelne Striche geteilt

und diese zu einem dichten Netz verknüpft, frei, spontan, ohne systematische Strenge. In mehreren Lagen sind Farbstriche übereinandergeschichtet: in der Zone des Flusses liegen Grün, Gelbgrün, Blaugrün, Hellblau über Rosa-Violett und Ockertönen, darauf folgt ein Uferstreifen in Weißlichttönen über ockrigem Rosa, in den Büschen sind verschiedene Grüntöne übereinandergelegt, in den Schattenzonen ins Schwarzgrün fallend, darüber die Braunrosa-Zone des Berges mit gelbgrünen, weißlichen, dunkelblauen etc. Flecken, die beiden Farbbereiche gleichsam in umgekehrter Proportion bietend wie im Bereich der Seine; in der Himmelszone schließlich erscheinen cremeweißliche Wolken über Hellblau. Eine Gesamtbewegung, aufsteigend von der linken Bildseite, faßt den dreistrophigen Aufbau zusammen. Die Farbstriche folgen den Gegenstandsrichtungen, dem Zug des Wassers, den Wölbungen der Büsche und des Berges. So bezeichnen die Farbbahnen die Oberflächen der Gegenstände und lösen diese zugleich in unterschiedliche »Strichmotive« eigenwertiger Farbigkeit auf, die Lokal-, Licht- und Schattentöne zu Elementen eines autonomen Farbgeflechtes machen⁶⁴. Farbteilung steigert die Intensität der einzelnen Buntwerte und läßt aus ihnen bewegtes Farblicht erstehen.

Welch unterschiedliche Möglichkeiten der Arbeit mit Farbstrichen im 19. Jahrhundert offenstanden, zeigt im Vergleich dazu *Cézannes* Gestaltungsweise⁶⁵. In seiner »Landschaft im Westen von Aix-en-Provence« (Wallraf-Richartz-Museum Köln, entstanden 1885/87, Abb. 62) sind die Farbstriche in ihrer Eigenständigkeit noch entschiedener akzentuiert, von unmittelbar gegenstandsdarstellenden Funktionen sind sie weitergehend befreit als bei Monet. Eine Vielzahl rhythmischer Figuren vereint sich zur reichgegliederten, mehrstrophigen Komposition. Ihr Einleitungsthema bilden die horizontal geführten Flecken der untersten Zone, die, locker nebeneinander stehend, den weißlichen Grund zwischen sich stehen lassen. In den Büschen vollzieht sich der Übergang zu vertikal geführten Strichen und zugleich zu dunkleren Grüntönen, begleitet von Ocker-, Blaugrau- und Rosagrau-Strichen in vielfältiger Abstufung. Darauf folgt, in der Zone darüber, ein Thema in Grünstufen mit Konzentration in der Mitte, beim Haus mit ockerrötlichem Dach und bläulichgrauen Mauern. Die Strophe darüber hebt an, mit breiter Einleitung, beim zinnoberrotlichen Anbau und klingt langhin aus in den blaugrünen Büschen rechts. Die vorletzte und die oberste Strophe sind in Engführung gegeben. Mit der Entfaltung von links nach rechts steigt die Komposition mithin von unten auf, von den helleren, locker gesetzten Elementen unten zur Verdichtung und Verdunkelung am Horizont, der sich entschieden von der Helligkeit des Himmels abhebt.

63 Max Liebermann, *Schweinemarkt in Haarlem (1886)*, Mannheim, Städtische Kunsthalle



61 Claude Monet, *Seinlandschaft* (um 1884/85), Köln, Wallraf-Richartz-Museum



62 Paul Cézanne, *Landschaft im Westen von Aix-en-Provence* (um 1885/87), Köln, Wallraf-Richartz-Museum



Immer bedeutet Farbabstufung zugleich Körperkonstitution, in Identifizierung von »moduler« und »modeller« – und mit der Körperbildung durch Farbe die Lichtzuwendung: die Bäume und Büsche drängen dem Licht entgegen, die Häuser breiten sich ihm dar⁶⁶. So ist die künstlerische Technik des geteilten Farbauftrags die Voraussetzung einer komplexen, differenzierten Bildkomposition aus Farbe, die ihren eigenen, Musikanalogen⁶⁷ Gesetzen folgt und dennoch gegenstandsgestaltende Aufgaben⁶⁸ übernehmen kann. Der Umfang der Farbskala ist dabei geringer als bei Monet: es geht Cézanne um einen lückenlosen Zusammenhang von Farbstufen, nicht um eine Darbietung farbiger Fülle als solcher.

Wie aus einer einheitlichen, durchgehenden, grautonigen Farbmaterie scheint *Max Liebermanns* Bild »Schweinemarkt in Haarlem« (Städtische Kunsthalle Mannheim, datiert 1886⁶⁹, Abb. 63) zu bestehen. Es ist eine spröde, krustige, durch einen

ständig sich wandelnden Pinselstrich aber dynamisierte Materie. Der Farbauftrag steht in unterschiedlichen Bezügen zur Gegenstandsdarstellung. An vielen Bildstellen entfaltet sich der Pinselduktus zu autonomer Bewegung: so zeigt der Baumstamm links im Vordergrund körnige Bereiche in der Höhe des Gemüsewagens dahinter, horizontale Striche in Figurenhöhe; der krustige Farbauftrag in der Gestalt des braungekleideten Jungen aus der Figurengruppe der Bildmitte strahlt nach rechts hin aus, in wechselnder Verdichtung und Lockerung. Eine andere Möglichkeit ist die Bildung flacher Kurven, aus denen gleichermaßen die Schweineleiber wie die Lichtflecken des Vordergrundes entwickelt werden: es sind dies gewissermaßen »Strichschemata«, geeignet zur Darstellung unterschiedlicher Bildmotive. Eine dritte Methode schließlich ist es, durch dichte Farbmaterie Gegenstandskomplexe zu akzentuieren, wie etwa die Gemüseköpfe im Handwagen links oder im Korb der Frau

64 *Lovis Corinth, Der neue See im Berliner Tiergarten (1908), Mannheim, Städtische Kunsthalle*



ganz rechts. Am genauesten erfüllt Farbe eine gegenstandsdarstellende Aufgabe in einzelnen Gesichtern, etwa dem der eben erwähnten Frau oder bei der Männergruppe links hinter dem Schweineverkäufer. In solcher Spannweite des Gegenstandsbezuges steht Liebermanns Bild im Gegensatz zu Cézannes Gestaltungsweise, die aus einem in sich selbst begründeten, aus ähnlichen Grundelementen bestehenden Farbstrichgefüge alle Bildgegenstände erstehen läßt. Eine andere Farbigekeit ist Folge und Entsprechung dieses anderen Farbauftrages: ein durchgehender Grauton, der sich in der abschließenden oberen Zone zu Graurosa, Violett, Braun, Grün, Ocker verändert, bei den Figuren, in Röcken und Blusen, da und dort zu einem stumpfhellen Blau sich aufklärt. Tiefste Dunkelheiten fehlen, eine mittlere Helligkeit erfüllt das Bild. Es ist Valeurmalerei auf dem Weg zum Kolorismus, die auch noch Wirkungen eines Beleuchtungslichtes zur Geltung kommen läßt.

In seiner dichten Materialität wie in der Spröde und Strenge seiner Formkomposition wird das Bild Ausdruck von Festigkeit und Unabhängigkeit des künstlerischen Urhebers. Liebermanns These, »daß gerade die naturalistische Malerei der Phantasietätigkeit am meisten bedarf«⁷⁰, wird durch sein Bild erfüllt. Die Phantasie, »in jedem Striche sichtbar«⁷¹, verwandelt das Bildmotiv, so daß vom Kunstwerk gilt: »Der Inhalt der Kunst ist . . . die Persönlichkeit des Künstlers . . .«⁷²

Ein wieder anderer Farbauftrag findet sich bei *Lovis Corinth* 1908 gemaltem Bild »Der neue See im Berliner Tiergarten« (Städtische Kunsthalle Mannheim⁷³, Abb. 64), so nochmals Liebermanns Feststellung bestätigend, es gäbe »so viele Techniken, wie es Künstler gibt«. Dunkle, flächige Bildstellen kontrastieren hier gegen pastos aufgesetzte Farbtupfer, mit denen Gegenstandsmotive akzentuiert sind, die Blätter vorne, die Wimpel links, die Fahnentücher in der horizontalen Bildmitte, einige Äste, das Seil, an dem die rechte Fahngruppe hängt und so fort. An diesen pastosen Farbstrichen bekundet sich die durchgängige Gegenstandsorientierung am deutlichsten, verhaltener prägt sie sich aus in der horizontalen Breitung der Wasserfläche, der horizontal-vertikalen Fügung der Balken im Holzhaus links, im vertikalen Zug der senkrecht gestreiften Fahnen etc. Corinth zeichnet also mit dem Pinsel die Gegenstandsformen nach.

Das Bild ist dunkel und in dieser Dunkelheit auch unfarbiger als Liebermanns Gemälde. So ist von einer Wiederkehr des Dunkels zu sprechen, aber nicht von einer solchen des Lichts – und damit auch nicht des Helldunkels. Das Dunkel wirkt hier mithin nicht als Pol einer luminaristischen Spannung wie in der neuzeitlichen Helldunkelmalerei, sondern als Äußerung dinglicher Schwere, als Erscheinung eines Inneren der Materie. Dafür ist Voraussetzung Schwere, Dichte des Pigments und damit die »naß in naß-Malerei«⁷⁴, das Vermeiden von Lasuren. In dieses Dunkel dringt nur Halblight ein, naturalistisch motiviert durch bedeckten Himmel und ein dichtes Blätterdach. Die Farbstriche schließen sich, sehr anders als bei Cézanne, nicht zu einem eigenwertigen rhythmischen Ganzen zusammen, son-

dern bleiben motivisch gebunden. Dies ist ein Grund, weshalb die Farben, trotz mehr oder minder pastosem Auftrag, weder »koloristisch« noch »chromatisch« sich darbieten, sondern aufruhend auf Dunkelheit und mithin als eine andere Variation der Verwandlung der Helldunkelgestaltung in eine Interpretation aus der Farbmaterie.

Corinth faßte die »Quintessenz der Malerei« in vier »Kardinalpunkten« zusammen: »1. Die Raumeinteilung (das künstlerische Hineinpassen des Motivs auf die gegebene Tafel), 2. Augenblinzeln (Verfolgen der Licht- und Schattenformen), 3. Die Proportionen (Vergleichen des Ganzen zu den einzelnen Teilen und dieser unter sich), 4. Vergleichen der Lage der einzelnen wichtigen Punkte zueinander durch Senkrechte und Waagrechte.« Wichtig dabei ist der »naturalistische« Ansatz (»Hineinpassen des Motivs«, »Augenblinzeln«), der erst im zweiten Schritt zur Realität des Bildes führt. Und dennoch zitiert Corinth dann wenige Zeilen später: ». . . die Kunst hat es nicht wie die Wissenschaft bloß mit der Vernunft zu tun, sondern mit dem innersten Wesen des Menschen . . .«⁷⁵ In solcher Spannung steht auch dies Bild Corinth's: es stellt nicht nur den »Neuen See im Berliner Tiergarten« dar, sondern darin zugleich die Schwere, die leidenschaftliche Intensität und Nervosität, den Abgrund des Künstlers selbst. Die Pinselschrift wollte Corinth selbst nur als Erfordernis der Fernsicht legitimieren, so wenn er über Werke Rembrandts oder Velazquez' schrieb: »Wenn diese Arbeiten von der richtigen Distance gesehen werden, so glaubt man alles bis auf das Schwarze vom Nagel zu sehen, alles strotzt von Lebendigkeit und Farbenpracht. In der Nähe betrachtet, scheint aber das wüsteste Farbenchaos die wildesten Orgien zu feiern. Wohl sollte dieses furiose Umspringen mit den Farben und deren Wirkung in die Ferne eher als der wundervollste Kunstdruck angestaunt werden; aber die Menge ist nun einmal so: Was sie nicht versteht, wird von ihr verdammt.«⁷⁶ Daß das am Naturausschnitt orientierte Werk das »innerste Wesen des Menschen« offenbart, ist Wirkung einer ganz im Persönlichen verankerten künstlerischen Technik, Wirkung auch eines leidenschaftlichen Pinselstrichs.

In der Malerei des 19. Jahrhunderts wird Farbe in neuer Weise Fundament der Bildgestaltung und zugleich als Materie, als Pigment, im sichtbaren Pinselstrich gestaltet. Ist die Transposition alles Dargestellten in Farbe deren Verwandlung in reine Phänomenalität und damit Entrückung in eine unbestimmbare Ferne⁷⁷, so holt die materielle Dichte der Farben das Bild in die Nähe zurück, die jedoch nicht eine solche der Verfügbarkeit durch den Betrachter ist, sondern Ort der Eigenexistenz des Bildes. In diesem Spannungsraum, der zugleich die Gespanntheit zwischen Hingabe des Subjekts an die Erscheinungsvielfalt und dessen Zurücknahme zur Selbstfindung symbolisiert, entfaltet sich auch die künstlerische Technik der Malerei des 19. Jahrhunderts.

Prinzipien der Farbgestaltung
in der Malerei des 19. Jahrhunderts
im Hinblick auf die künstlerischen
Techniken (S. 76)

¹ Max Liebermann, *Die Phantasie in der Malerei, Schriften und Reden*, herausgegeben und eingeleitet von Günter Busch, Frankfurt/M. 1978, 60

² Ebda., 66

³ Ebda., 65

⁴ Ebda., 45

⁵ Ebda., 47

⁶ Ebda., 45

⁷ Matthias Bleyl, *Das klassizistische Porträt. Gestaltungsanalyse am Beispiel J.-L. Davids* (Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, hrsg. von Max Imdahl und Manfred Wundram, Bd. 1), Frankfurt/M.-Bern 1982, 56ff., Zitat auf S. 62

⁸ Vgl. Georg Friedrich Kempter, *Dokumente zur französischen Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Diss. München 1968, 91

- ⁹ Ebda., 102
- ¹⁰ Ebda., 90
- ¹¹ Ebda., 92
- ¹² Journal de Eugène Delacroix, Tome premier, 1822–1852, Nouvelle édition publiée d'après le manuscrit original avec une introduction et des notes par André Joubin, Edition revue et augmentée, Paris 1950, 391
- ¹³ Liebermann (wie Anm. 1), 45
- ¹⁴ Delacroix (wie Anm. 12), 393, 394
- ¹⁵ Nach Eberhard Ruhmer, Die Kunsttheorie des Leibl-Kreises, in: Wilhelm Leibl und sein Kreis, Katalog der Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München, hrsg. von Michael Petzet, München 1974, 30
- ¹⁶ Ernst Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, hrsg. von Lorenz Dittmann, München, Berlin 1983. – Dazu, für den hier angesprochenen Zeitraum: Birgit Rehfs-Dechêne, Farbengebung und Farbenlehre in der deutschen Malerei um 1800, München, Berlin 1982
- ¹⁷ Zitiert nach: Paul Cézanne, Über die Kunst, Gespräche mit Gasquet und Briefe. Mit einem Essay »Zum Verständnis des Werkes« und einer Bibliographie, hrsg. von Walter Hess, Hamburg 1957, 75 (aus Berichten von Maurice Denis über seinen Besuch in Aix, 1906; vgl. Conversation avec Cézanne, Édition critique présentée par P.M. Doran, Paris 1978, Collection Macula, 93)
- ¹⁸ Vgl. Ernst Strauss, Zur Frage des Helldunkels bei Delacroix, in: Strauss (wie Anm. 16), 135–151, insb. 145 ff.
- ¹⁹ »Valeur« in diesem Sinne meint also nicht die »spezifische« Helligkeit oder Dunkelheit einer Farbe, d. h. die Helligkeit oder Dunkelheit einer Farbe bei ihrer größten Sättigung, sondern den Gehalt an Helligkeit oder Dunkelheit eines jeden Farbtons.
- ²⁰ Zitiert nach: Eugène Fromentin, Die Alten Meister, Belgien-Holland. Ins Deutsche übertragen von Eberhard von Bodenhausen, 2. Aufl., Berlin 1907, 184, 185. – Fromentin erfaßte dabei aber noch nicht den Unterschied zwischen der Helldunkelmalerei und der Valeurmalerei des 19. Jahrhunderts, vgl. dazu Strauss (wie Anm. 16), 53, Anm. 16. – Vgl. auch die Definition von Felix Bracquemond, Du dessin et de la couleur, Paris 1883, 109: »Le mot valeur specifique, pour la lumière, l'intensité de clarté, abstraction faite de toute couleur« (zitiert nach Kempter, wie Anm. 8, 197). – Zur Vorbereitung der Valeur-Malerei im 18. Jahrhundert vgl. Jutta Held, Farbe und Licht in Goyas Malerei, Berlin 1964, bes. 144 ff.
- ²¹ Fromentin (wie Anm. 20), 187
- ²² Zitiert nach Kempter (wie Anm. 8), 206
- ²³ Vgl. Ernst Strauss, Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe, in: Strauss (wie Anm. 16), 11–26, insbes. 25 f.
- ²⁴ Journal de Eugène Delacroix, Tome troisième, 1857–1863 (sonst wie Anm. 12), Supplément au Journal, 451/452
- ²⁵ Vgl. William Innes Homer, Seurat and the Science of Painting, Cambridge, Massachusetts 1964
- ²⁶ Vgl. hierzu Ernst Strauss, Über zwei grundlegende koloristische Gestaltungsmittel der neueren Malerei, in: Strauss (wie Anm. 16), 113–121
- ²⁷ Kempter (wie Anm. 8), 38. – Zu David ebda., 42/43
- ²⁸ Vgl. Ingeborg Scheibler, Die »Vier Farben« der griechischen Malerei, in: Antike Kunst, 17, 1974, 92–102; Scheibler, »Zum Koloritstil der griechischen Malerei«, in: Pantheon, XXXVI, Dezember 1978, 299–307. – Dazu Rehfs-Dechêne (wie Anm. 16), 50 ff. und passim.
- ²⁹ Vgl. Verf., Zur Klassizität der Farbgestaltung bei Hans von Marées. Wird erscheinen in der Festschrift für Erik Forssman zu seinem 70. Geburtstag.
- ³⁰ Vgl. Kempter (wie Anm. 8), 38–42
- ³¹ Delacroix (wie Anm. 12), 392 (21. Juli 1850)
- ³² Vgl. Walter Hess, das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen moderner Maler von Cézanne bis Mondrian, Neuauflage Mittemwald 1981, 37
- ³³ Vgl. Ernst Strauss, William Turner und die Landschaft seiner Zeit, in: Strauss (wie Anm. 16), 123–133, insbes. 133
- ³⁴ Vgl. hierzu Held (wie Anm. 20), passim. – Max Raphael, Die Farbe Schwarz, mit einem Nachwort von Bernd Growe, hrsg. von Klaus Binder, Frankfurt/M., Paris 1984. – Vgl. aber Kempter (wie Anm. 8), 48–51
- ³⁵ Vgl. dazu Kurt Badt, Die Kunst Cézannes, München 1956, bes. 43 ff.
- ³⁶ Vgl. hierzu Kempter (wie Anm. 8), 114–129. – Thomas Lersch, Farbenlehre, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 7, 1974, 157–274, insbes. Sp. 231–253. – Walter Hess (wie Anm. 32), bes. 147 ff.
- ³⁷ Vgl. Moshe Barasch, Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art, New York 1978, 165–171
- ³⁸ Horst Vey, Annamaria Kersting, Katalog der niederländischen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, hrsg. von Gert von der Osten und Horst Keller, III), Köln 1967, 50, 51
- ³⁹ Fromentin (wie Anm. 20), 142
- ⁴⁰ Rolf Andree, Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts im Wallraf-Richartz-Museum (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, I), Köln 1964, 65, 66
- ⁴¹ Julius Mayr, Wilhelm Leibl, Sein Leben und sein Schaffen, 2. Aufl., Berlin 1914, 134
- ⁴² Zu Leibl vgl. auch Fritz Novotny, Die »große« und die »kleine« Form in der Malerei des Naturalismus. Bemerkungen zur Kunst Wilhelm Leibls, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XXV, 1972 (Festschrift für Otto Demus und Otto Pächt), 276–284
- ⁴³ Katalog der niederländischen Gemälde (wie Anm. 38), 48
- ⁴⁴ Zum Helldunkel niederländischer Landschaftsbilder des 17. Jahrhunderts vgl. auch Monika Goedl-Roth, Wilhelm von Kobell, Druckgraphik, Studien zur Radierung und Aquatinta mit kritischem Verzeichnis, München 1974, 83–88
- ⁴⁵ Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts (wie Anm. 40), 23
- ⁴⁶ Vgl. David Katz, Der Aufbau der Farbwelt, Leipzig 1930, 8–27
- ⁴⁷ Kunsthalle Mannheim, Verzeichnis der Gemäldesammlung, Mannheim 1977, 258
- ⁴⁸ Charles Baudelaire, L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix, zitiert nach: Charles Baudelaire, Critique d'art, Texte établi et présenté par Claude Pichois, Paris 1965, 403–435, Zitat auf S. 416
- ⁴⁹ Zur Farbe des Bildgrundes bei Delacroix vgl. Kempter (wie Anm. 8), 59
- ⁵⁰ Strauss, Zur Frage des Helldunkels bei Delacroix (wie Anm. 18), Zitat auf S. 142. – Vgl. auch Kurt Badt, Eugène Delacroix, Werke und Ideale, Köln 1965, 46–74: Die Farbenlehre. – Kempter (wie Anm. 8), 85–93, 165–171 u. passim
- ⁵¹ Raymond Escholier, Eugène Delacroix, peintre, graveur, écrivain, Paris 1926–29, Bd. II, 273; zitiert nach Kempter (wie Anm. 8), 92
- ⁵² Vgl. Kempter (wie Anm. 8), 92: »Ein solcher Farbauftrag erzeugt eine unstoffliche, vibrierende Lebendigkeit, die mit dem blassen Leuchten der Halbedelsteine vergleichbar ist...«
- ⁵³ »Salon de 1846«, zitiert nach: Charles Baudelaire, Critique d'art (wie Anm. 48), 115
- ⁵⁴ Kunsthalle Mannheim (wie Anm. 47), 256
- ⁵⁵ Théophile Silvestre, Histoire des artistes vivants, Paris 1855, 93; zitiert nach Kempter (wie Anm. 8), 207/208
- ⁵⁶ In einem anderen Zusammenhang sprach Corot von zwanzig unterschiedlichen Helligkeitsstufen: vgl. Kempter (wie Anm. 8), 208, nach Étienne Moreau-Nélaton, Corot, raconté par lui-même, Paris 1924, I, 126
- ⁵⁷ Zitiert nach Kempter (wie Anm. 8), 213, nach Moreau-Nélaton, Corot, raconté par lui-même, II, 46, I, 126

- ⁵⁸ Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts (wie Anm. 40), 33
- ⁵⁹ Théophile Silvestre (wie Anm. 55), 270; zitiert nach Kempfer (wie Anm. 8), 216
- ⁶⁰ Max Claudet, *Souvenirs*, Gustave Courbet, Paris 1878, 10; zitiert nach Kempfer (wie Anm. 8), 217
- ⁶¹ Silvestre (wie Anm. 55), 270; zitiert nach Kempfer (wie Anm. 8), 72
- ⁶² Vgl. Claudet (wie Anm. 60), 10. – Kempfer (wie Anm. 8), 107
- ⁶³ Karl Hagemeyer, Karl Schuch, Sein Leben und seine Werke, Berlin 1913, 132
- ⁶⁴ Zur impressionistischen Farbgestaltung und Maltechnik vgl. u. a. Fritz Novotny, Die großen französischen Impressionisten, ihre Vorläufer und ihre Nachfolger, Wien 1952, bes. 21–32. – Lilli Fischel, Von der Bildform der französischen Impressionisten, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. XV, 1973, 58–154, bes. 117–119
- ⁶⁵ Zu Cézanne vgl. vor allem: Kurt Badt, Die Kunst Cézannes (wie Anm. 35), bes. 25–63. – Badt, Das Spätwerk Cézannes (Konstanzer Universitätsreden, hrsg. von Gerhard Hess, 40), Konstanz 1971. – Ernst Strauss, Nachbetrachtungen zur Pariser Cézanne-Retrospektive 1978, in: Strauss (wie Anm. 16), 163–183
- ⁶⁶ Vgl. hierzu Verf., Zur Kunst Cézannes, in: Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstag, Berlin 1961, 190–212
- ⁶⁷ Vgl. Badt, Das Spätwerk Cézannes (wie Anm. 65), passim
- ⁶⁸ Zum »Gestaltungswert« der Farbe bei Cézanne vgl. Erich v. d. Bercken, Über einige Grundprobleme der Geschichte des Kolorismus in der Malerei, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F., V, 1928, 311–326, bes. 319f.
- ⁶⁹ Kunsthalle Mannheim (wie Anm. 47), 284
- ⁷⁰ Liebermann, Die Phantasie in der Malerei (wie Anm. 1), 50
- ⁷¹ Ebda., 47
- ⁷² Ebda., 45
- ⁷³ Kunsthalle Mannheim (wie Anm. 47), 255
- ⁷⁴ Vgl. Das Erlernen der Malerei, Ein Handbuch von Lovis Corinth, 3. Aufl., Berlin 1920, 188, vgl. auch 190
- ⁷⁵ Ebda., 199
- ⁷⁶ Ebda., 196
- ⁷⁷ Vgl. Verf., Zum Sinn der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert, in: Werner Hager, Norbert Knopp (Hrsg.), Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977, 92–118