

LORENZ DITTMANN

VERSUCH ÜBER DIE FARBE BEI RUBENS

Die folgenden Ausführungen stellen nur einen ersten Versuch dar. Die selbstgezogenen Grenzen seien kurz benannt. Nichts wird ausgesagt über die Herkunft des Rubens'schen Kolorits. Zu gering sind die Kenntnisse hierzu. Aussagen über die Wandlungen der Farbgestaltung im Schaffen von Rubens bleiben auf wenige Andeutungen beschränkt. Auch auf die Maltechnik gehe ich nicht ein. Der Schwerpunkt liegt in dem Bemühen, den farbigen Aufbau ausgewählter Rubens-Bilder zu erfassen in seinem doppelten Bezug zur Ordnung der Farben und zum Darstellungsthema¹.

Die Literatur zur Farbgestaltung bei Rubens ist schmal. Zwei Einzeluntersuchungen sind diesem Thema gewidmet: die Erlanger Dissertation von Willy Schmitt-Lieb: *Die Farbe als Einheit bei Rubens (Die Münchner Bilder)*, 1948, und die Münchner Dissertation von Eberhard von Zawadzky: *Helldunkel und Farbe bei Rubens*, 1965². Theodor Hetzer behandelte die Rubens'sche Farbgestaltung in einem erhellenden Kapitel seines Buches „Tizian, Geschichte seiner Farbe“ (Frankfurt/M. 21948). Von Hans Sedlmayr stammen wichtige „Bemerkungen zur Inkarnatfarbe bei Rubens“ (erschieden in den Heften des kunsthistorischen Seminars der Universität München, 9-10, München 1964). Die spezielle Rubens-Forschung hielt, soweit ich die kaum übersehbare Literatur beurteilen kann, die Rubens'sche Farbgestaltung keiner eingehenderen Betrachtung für wert. (Eine Ausnahme bildet das kurze Kapitel über die Farbe in Hans Gerhard Evers' *Rubens-Buch*, München 1942.) Auch die neuesten Publikationen sagen zu unserem Thema wenig aus³.

¹ Beobachtungen zur Farbgestaltung können nur vor den Werken selbst gewonnen werden. Auch dieser äußere Grund setzt den folgenden Erörterungen Grenzen. Ich konnte bei weitem nicht alle Werke Rubens' im Original sehen. Der Abhandlung liegen Studien in folgenden Museen zugrunde: der Gemäldegalerie Berlin-Dahlem, dem Wallraf-Richartz-Museum Köln, der National-Gallery London, dem Prado in Madrid, der Alten Pinakothek München, dem Kunsthistorischen Museum Wien und der Rubens-Ausstellung in Antwerpen 1977.

² Von Zawadzky gibt hier auch einen kurzen Überblick über die Beurteilung der Rubens'schen Farbe in der kunsthistorischen Forschung (S. 105-114).

³ Michael Jaffé: *Rubens and Italy*, Oxford 1977, geht auf Farbe und Helldunkel bei Rubens nur mit wenigen Sätzen ein. Desgleichen Martin Warnke: *Peter Paul Rubens, Leben und Werk*, Köln 1977. Ungleich wichtiger ist das Buch von Reinhard Liess: *Die*

Als Ausgangspunkt seien die wichtigen Aussagen *Theodor Hetzers* zur Farbe bei Rubens genommen. Hetzer schreibt: „Wie alle großen Koloristen glaubt auch Rubens an die Macht der Farbe an sich, empfindet aufs stärkste das unbestimmte Wogen und Vibrieren ihres eigenen Lebens, handhabt mit Lust das Pigment. Wer erinnert sich nicht der roten Fluten des Ildefonsoaltars (Wien) oder des roten flatternden Mantels des Perseus auf dem Berliner Bilde Perseus und Andromeda, und wie auf eben diesem Bilde aus reiner Lust am Kontrast und an der farbigen Abwandlung die türkis-blauen Flügel der Putten mit dem Grauviolett des Apfelschimmels und dem unendlich belebten Grau der Felsen zusammenstehen! Ja, das Schmettern der Farbe übertönt gelegentlich die Form und reißt mit einiger Gewaltsamkeit die Dominante an sich.“ Im Vergleich mit Tizian aber wird für Hetzer eine Grenze des Rubens'schen Kolorits faßbar. Während bei Tizian Farbe „je länger desto mehr Ausdruck seines Wesens und Symbol der Vereinigung des Geistes mit dem Stoff“, Farbe „selbst wesenhaft“ sei, bilde für Rubens „die Farbe immer nur einen Teil seines Wesens“, drücke sie „mehr ein ursprüngliches und immer wieder durch alle Bildungsschichten durchschlagendes vitales Verhalten als ein umfassendes und sich stetig entfaltendes Sein aus“. Farbe sei für ihn „ein Trieb, etwas Ungebärdiges, was mit den anderen Forderungen des Kunstwerks, mit Tradition und mannigfach von außen her wirkenden Einflüssen und Anregungen in Einklang gebracht werden muß. Sie muß gebändigt werden, der künstlerische Wille und Verstand stehen über ihr, vielleicht auch gegen sie, niemals in ihr, weisen ihr Aufgabe und Funktion zu.“ „Die Einheit des Rubens ist viel komplexer als die Tizians. Weil der Verstand das Triebartige der Farbe regelt und lenkt, sind die farbigen Wirkungen viel differenzierter, bald heiter dekorativ, bald festlich prangend, bald grausig und aufregend, dann wieder traurig und sanft empfindsam. Die Farbe wird zum Träger des Seelischen.“ Rubens stimmt „die farbige Haltung seiner Bilder auf das Inhaltliche und Seelische hin ab, wodurch gleichzeitig voneinander verschiedene koloristische Gesamthaltungen möglich werden“⁴.

Kunst des Rubens, Braunschweig 1977. Liess hält jedoch nichts von Untersuchungen zur Farbgestaltung in der älteren Malerei (vgl. S. 202/203). Das Liess'sche Werk, mit dessen Grundtendenz ich durchaus übereinstimme, macht dennoch vorliegende Studie nicht überflüssig. Hinsichtlich der figuralen und thematischen Erfassung der Kunst des Rubens setzt es einen neuen Maßstab an Genauigkeit – aber unzureichend bleiben seine Darlegungen zur Rubens'schen Farbgestaltung.

⁴ Hetzer, S. 216–218.

Diese Sätze, die im folgenden ergänzt, näher bestimmt, und in einzelnen Hinsichten auch korrigiert werden sollen, sprechen sowohl von der „Macht der Farbe an sich“ wie von der „inhaltlichen Abstimmung“ der Farbe bei Rubens. Dieser für Rubens wesentliche Doppelaspekt ist nicht identisch mit der von Jantzen aufgestellten Dichotomie von „Eigenwert“ und „Darstellungswert“ der Farbe. Denn was mit den Worten „Macht der Farbe“ angedeutet wird, umfaßt mehr als jenen Bereich, der sich zeigt, „insofern Farbe losgelöst von jedem Farbenträger gesehen wird“, den Bereich, in dem von „Farbengruppierung, farbiger Komposition, Harmonie oder Farbenwahl“ gehandelt wird (wiewohl all diese Momente ihm zugehören), wie andererseits die inhaltliche, die thematische Bestimmung der Farben mehr umfaßt als ihre Funktion, „Anweisungen auf den Farbenträger zu geben“, das heißt, „Bedeutung, Stofflichkeit des Gegenstandes, seine Stellung im Raume, seine Beziehung zu andern Dingen“ durch sie zu erschließen⁵, (wenn auch all dies darin aufgenommen ist⁶).

Hetzer bringt die „Macht der Farbe an sich“ in Verbindung mit dem „Wogen ihres eigenen Lebens“, mit den Kontrasten und Abwandlungen der Farben. Das gibt einen Hinweis darauf, daß die Macht der Farbe erfahren wird, wenn sie als lebendige Kraft und als Glied der Totalität des Farbenreiches sich zeigt. Um eine genauere Fassung dieser Gedanken zu gewinnen, sind wir auf *Goethes* Farbenlehre verwiesen, die wie keine andere um eine umfassende Vergegenwärtigung der „Einheit und Wirklichkeit der Farbe“⁷ bemüht war. Goethe begriff Farben als dynamische Wesenheiten. Im Vorwort seiner Farbenlehre heißt es: „Mit leisem Gewicht und Gegengewicht wägt sich die Natur hin und her, und so entsteht ein Hüben und Drüben, ein Oben und Unten, ein Zuvor und Hernach, wodurch alle die Erscheinungen bedingt werden, die uns im Raum und in der Zeit entgegentreten. Diese allgemeinen Bewegungen und Bestimmungen werden wir auf die verschiedenste Weise gewahr, bald als ein einfaches Abstoßen und Anziehen, bald als ein aufblickendes und verschwin-

⁵ Vgl. Hans Jantzen: Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei; wiederabgedruckt in: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, Berlin 1951, S. 61.

⁶ Auf den Darstellungswert der Stofflichkeitsbezeichnung geht diese Abhandlung nicht näher ein. Evers beschreibt ihn mit eindringlichen Worten, zugleich den Pigmentcharakter darin fassend: „Die Farbe blieb immer ein Stoff bei Rubens. . . Ein wachsender Baum, oder ein edelsteinbesetztes Atlasgewand: sie sind lebender Stoff; und die Farbfläche eines Rubensbildes: sie ist auch lebender Stoff. Die beiden Materien sind einander nah, sie sind einander geheimnisvoll.“ (S. 435)

⁷ Heinz Matile: Die Farbenlehre Philipp Otto Runge; Berner Schriften zur Kunst, Bd. XIII, Bern 1973, S. 8.

dendes Licht, als Bewegung der Luft, als Erschütterung des Körpers, ... jedoch immer als verbindend oder trennend, das Dasein bewegend und irgendeine Art von Leben befördernd.“ Als Hauptabsicht seines Werkes erklärte Goethe, „diese universellen Bezeichnungen, diese Natursprache auch auf die Farbenlehre anzuwenden“⁸. Diese Natursprache „durch die Farbenlehre, durch die Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen zu bereichern, zu erweitern“, erfordert aber nun, Farben als „Taten und Leiden des Lichts“ (wohin die Hetzersche Betrachtungsweise schon nicht mehr reicht) und zugleich in ihrer Totalität zu erfassen. „Wir sagten“, so Goethe in der Einleitung seiner Farbenlehre, „die ganze Natur offenbare sich durch die Farbe dem Sinne des Auges. Nunmehr behaupten wir, wenn es auch einigermaßen sonderbar klingen mag, daß das Auge keine Form sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes voneinander fürs Auge unterscheidet. Und so erbauen wir aus diesen dreien die sichtbare Welt und machen dadurch zugleich die Malerei möglich, welche auf der Tafel eine weit vollkommener sichtbare Welt, als die wirkliche sein kann, hervorzubringen vermag. – Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu danken. Aus gleichgültigen tierischen Hilfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seinesgleichen werde; und so bildet sich das Auge am Licht fürs Licht, damit das innere Licht dem äußeren entgegentrete.“⁹ – Das Auge erbaut aus Farbe, Licht und Dunkel die sichtbare Welt, und in solchem Bezug der äußeren Natur zur inneren, zur produktiven Kraft des Auges selbst, sah Goethe auch die Totalität der Farben gewährleistet. Im Kapitel „Totalität und Harmonie“ der sechsten Abteilung seiner Farbenlehre, gewidmet der „sinnlich-sittlichen Wirkung der Farbe“, schreibt er: „Wenn das Auge die Farbe erblickt, so wird es gleich in Tätigkeit gesetzt, und es ist seiner Natur gemäß, auf der Stelle eine andre, so unbewußt als notwendig, hervorzubringen, welche mit der gegebenen die Totalität des ganzen Farbenkreises enthält. Eine einzelne Farbe erregt in dem Auge, durch eine spezifische Empfindung, das Streben nach Allgemeinheit. ... Hier liegt also das Grundgesetz aller Harmonie der Farben. ... Wird nun die Farbentotalität von außen dem Auge als Objekt gebracht, so ist sie ihm erfreulich, weil ihm die Summe seiner eignen Tätigkeit als Realität entgegen kommt.“¹⁰ Anschließend behandelt Goethe die „sich fordernden Farben“¹¹.

⁸ Zitiert nach: Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hrsg. von Ernst Beutler, Artemis-Verlag Zürich, 1949, Bd. 16, S. 10.

⁹ Goethe: Farbenlehre, S. 20.

Drei Gesichtspunkte der Goetheschen Farbenlehre, die Farben als Urphänomen, nicht als Epiphänomen begriff, und deren Ausgangspunkt es war, die künstlerische Funktion der Farbe zu erfassen¹², sind auch für die Beurteilung der Farbe in der Malerei von Bedeutung: Farben sind Glieder einer Totalität; Farben sind Taten und Leiden des Lichts; in Farben zeigt sich die Lebendigkeit der Natur. Sie sollen auch den Horizont bilden für diese Ausführungen zur Farbe bei Rubens¹³.

Die von Goethe genannten „drei Hauptfarben“ bilden, als *Trias der Grundfarben Gelb-Rot-Blau* die Kerngestalt der Farbgebung vieler Werke der neuzeitlichen Malerei, vor allem seit dem frühen 16. Jahrhundert¹⁴. In der Farbenlehre findet sich das System der Grundfarben Gelb-Rot-Blau erst seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts, formuliert von Anselm de Boodt 1609, Louis Savot 1609 und François d’Aguilon in seinem Lehrbuch der Optik, Antwerpen 1613. „Die Bedeutung der Optik d’Aguilons für die Entwicklung der Farbenlehre beruht auf der (gegenüber de Boodt und Savot größeren) Stringenz, mit der das zukunftsweisende System der Grundfarben Gelb-Rot-Blau entwickelt ist. Bedeutsam ist diese Schrift auch deshalb, weil sie zumindest die Kerngedanken von Rubens’ nicht erhaltener Farbenlehre überliefern dürfte.“ (Thomas Lersch¹⁵) Die somit auch in der historischen Farbenlehre faßbar gewordene Systematik erlaubt es, die Frage nach der Bedeutung der Trias an den Anfang einer Analyse der Rubens’schen Farbgestaltung zu stellen. Charles Parkhurst und Michael Jaffé brachten mit der Farbenlehre d’Aguilons zwei kurz nach Rubens’ Rückkehr aus Italien entstandene Bilder in Verbindung. Zur Rubens’schen „*Verkündigung an Maria*“ im

¹⁰ A.a.O., S. 214.

¹¹ Zur Stellung der Goetheschen „drei einfachen Gegensätze“: „Gelb fordert Rotblau, Blau fordert Rotgelb, Purpur fordert Grün“ (Farbenlehre § 810) in der Geschichte der Malerei vgl. Verf.: Bemerkungen zur Farbenlehre von Hedwig Conrad-Martius, in: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, 5, München 1959, Anm. 13.

¹² Vgl. Thomas Lersch: Farbenlehre, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 7 (Lief. 74/75), 1974, Sp. 234.

¹³ Goethes Farbenlehre kann nicht einfach historisch verrechnet werden. Vgl. dazu Verf.: Zum Sinn der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert, in: Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, hrsg. von Werner Hager und Norbert Knopp, München 1977, S. 109, 110.

¹⁴ Die Grundzüge der Geschichte dieser Farbenordnung wurden dargelegt im Vortrag von Ernst Strauss auf dem III. Kolloquium zur Ästhetik in Köln am 17. April 1977.

¹⁵ Farbenlehre, Sp. 201, 202.

Kunsthistorischen Museum, Wien¹⁶ (Abb. 21) schrieb Jaffé: „Aguilon's theorem, *Quinque sint simplicium colorum species, ac tres compositae*, agrees perfectly with the hierarchic, indeed hieratic engagement of colours in (this) painting: *Albus* and *Caeruleus* for the Virgins clothes; *Rubeus* for the hanging of Her chamber; *Albus* and *Flavus* for the Holy Spirit in a glory of light rending the darkness of unknowing, which is intense *Niger*; *Flavus* again for Gabriel's angelic hair, but *Aureus*, *Purpureus*, and *Viridis*, the *colores compositae*, for his scarf of rose broken with yellow (making orange) worn over a long tunic of mauve silk and a green undershirt; then *Albus* and *Niger* again for his wings. No liturgy prescribes that he should be clad so distinctively in the secondary colours, or winged with what Aguilon calls 'extremi colores, candor et nigror'!“¹⁷

Schon vorher hatte Parkhurst die Farbtheorie d'Aguilons auf Rubens' Bild „*Juno und Argus*“ im Wallraf-Richartz-Museum, Köln¹⁸ (Abb. 22) bezogen, und zwar hinsichtlich der Dominanz der Grundfarben-Trias, der die übrigen Farben untergeordnet sind. Rot erscheint im Gewand der Juno, Blau in dem der Iris, gelb ist der Wagen, der Regenbogen zeigt sowohl einfache wie zusammengesetzte Farben, Rot-Gelb-Blau und Orange-Blaugrün-Violett, untergeordnete Bildgegenstände wie die Pfauenfedern nur zusammengesetzte. Das Kolorit des toten Argus illustrierte darüberhinaus d'Aguilons Feststellung, die Mischung von Rot, Gelb und Blau ergebe eine „leichenhafte“ Farbe. Ferner zeige das Bild alle drei in Aguilonius' „Optik“ beschriebenen Mischtechniken: die *compositio realis* (Pigmentmischung), die *compositio intentionalis* (die optische Mischung durch Lasuren) und schließlich die *compositio notionalis* (die optische Mischung durch kleine, nebeneinander gesetzte Farbflecke, die Methode des Divisionismus)¹⁹.

¹⁶ Gemalt um 1609 (Katalog der Rubens-Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, 1977, S. 56 ff. – Da der leitende Gesichtspunkt der vorliegenden Studie kein entwicklungsgeschichtlicher ist, werden die Daten ohne Kommentar aus neueren Ausstellungs- und Museumskatalogen bzw. Museums-Informationsblättern übernommen.) – Farbabbildung: Ausschnitt des Engelskopfes bei Jaffé: Rubens and Italy, Taf. XIII. – Farbdiapositiv: Photo Meyer, Wien, Nr. 204. (Die Hinweise auf farbige Reproduktionen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit.)

¹⁷ Rubens and Optics: Some fresh Evidence, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XXXIV, 1971, S. 365.

¹⁸ Entstanden wohl 1610/11 (Katalog der niederländischen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum Köln, 1967, S. 96). – Stoe-Dia, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Nr. 245.

¹⁹ Aguilonius' Optics and Rubens' Color, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 12, 1961, S. 35–49. Zusammenfassung bei Lersch, Sp. 202.

So wichtig es ist, Bezüge zwischen der Farbenlehre d'Aguilons und Rubens-Bildern aufgezeigt zu haben (wobei noch offen bleiben muß, wer der Gebende, wer der Nehmende war²⁰), so genügt es doch nicht, sich mit der Feststellung solcher Beziehungen zu begnügen. *Daß* Bilder von Rubens sich überhaupt mit einer Farbenlehre vergleichen lassen, zeigt die neue Systematik der Farbgestaltung bei Rubens, das, was Hetzer wohl im Sinn hatte, als er von der Regelung des Triebartigen der Farbe durch den Verstand, ihre Bändigung durch den künstlerischen Willen sprach. (Aber: es sind Gesetze der Farbwelt selbst, die Rubens zugrundelegt, und Hetzers Auffassung, künstlerischer Wille und Verstand stünden bei Rubens über der Farbe, „vielleicht auch gegen sie, niemals in ihr . . .“ kann ich nicht nachvollziehen.) Der Vergleich der Bilder mit der Farbenlehre zeigt jedoch nicht nur Entsprechung, sondern auch wesentliche Unterschiede. Keineswegs erschöpfen sich die Bilder darin, „Illustration“ der Farbtheorie zu sein,²¹ ästhetische Intentionen didaktisch zu erklären²².

Im Schema d'Aguilons²³ stehen zwischen den „colores extremi“ Weiß und Schwarz die drei Grundfarben Gelb, Rot und Blau; aus diesen lassen sich die drei Mischfarben Orange, Grün und Violett gewinnen. In der Wiener „Verkündigung an Maria“ erscheint jedoch die Trias der Sekundärfarben ausgeprägter als die der Grundfarben. Von rechts her ist der Bildaufbau entworfen, von der Gestalt des Engels aus, dessen Mantel von der Bewegung des Ankommens noch rauschend aufplattert. Das rosatonige Orange dieses Mantels, das graugebrochene, weißlich aufgehellte Violett des Engelsingewandes, das Grün des Untergewandes schließen sich zur sekundären Trias zusammen. In ihr sind die Farben einander jedoch nicht gleichwertig zugeordnet, vielmehr dominiert Orange, während Grün nur begleitet. Von dieser farbigen Figur aus geht der Weg zu Maria in Weiß und Blau. Das Rot des Vorhangs und der Gelblichten der Himmelsglorie bilden Folien für sie und verknüpfen sie zugleich mit dem Orange des Engels. Auch die Trias der Grundfarben ist ungleichgewichtig, Gelb klingt nur an. Das Blau des Marienmantels gehört wegen seiner figuralen Bindung enger zum strahlenden Weiß des Mariengewandes als zu den an-

²⁰ Vgl. Parkhurst, S. 48.

²¹ Parkhurst, S. 46: „It is as though Rubens were illustrating d'Aguilon's words: 'We are discussing here the colors which are now visible in nature, . . . from which all the others clearly proceed by mixture'.“

²² Jaffé: Rubens and Optics, S. 365: „In the altarpiece Rubens declared his aesthetic intentions didactically.“

²³ Abgebildet bei Lersch, Sp. 201; Parkhurst, S. 45; Jaffé: Rubens and Optics, S. 366.

deren Grundfarben. In die Grundfarbentrias ist mithin ein Weiß-Blau-Klang eingelagert. Hier schon zeigt sich eine für die Rubens'sche Farbgestaltung charakteristische Relativierung der Kategorien der Bunt- und Neutralfarben. Schwarz ist nicht nur, wie in der linearen Gliederung des Aguilonius-Schemas, der Gegenpol zu Weiß, sondern hinterlegt als Bildgrund alle Farben. Als Farbwert des Grundes trägt es auch weniger den Charakter einer stofflichen Farbe, vielmehr nähert es sich der Erscheinungsweise räumlicher Dunkelheit und ist auch deshalb dem Weiß des beleuchtet-lichtausstrahlenden Mariengewandes nicht unmittelbar zu vergleichen. So stehen die Farben des Bildes nicht nur in ungleich komplexeren Bezügen als die des Farbschemas, die Bezüge der Bildfarben sind darüber hinaus dynamischer Natur, und zwar ist ihre Dynamik nicht die der Genesis der Mischfarben aus den Grundfarben, wie im farbtheoretischen Schema, sondern verläuft in umgekehrter Richtung: die Trias der Sekundärfarben drängt zur Trias der Grundfarben, die aber, geöffnet durch das Weiß, ihrerseits im Vollzug ihres Zusammenschlusses erscheint.

Auch das „Juno und Argus“-Bild zeigt eine ungleichgewichtige Trias. Das milde, etwas bräunliche Zinnoberrot des Gewandes der Juno herrscht über das graugebrochene Blau der Iris. An dritter Stelle steht der dunkle Goldton im Mantel der Juno und in ihrem Wagen. (Ein ausgeprägtes Gelb fehlt.) Stärker aber als die triadische Bindung der Grundfarben wirkt der Kontrast der Buntfarben zur schwarz- und grün-bräunlichen Dunkelheit der Pfauen. Von einer gleichmäßigen farbigen Füllung der Bildfläche, von einer Akzentuierung des „Bildwertes“ der Farben²⁴ kann hier nicht die Rede sein. Die Härte des Kontrastes zwischen Buntfarben und Dunkelheit ist aber nicht bedingt durch einen Bezug zur Farbenlehre, sondern dient dem Bildthema. Des öfteren wurde darauf hingewiesen, daß Rubens hier ein „optisches“ Thema²⁵ dargestellt habe, daß dieses Bild sich „einer Allegorie zur Verherrlichung des Menschauges und seines Widerscheins in Kreatur und Kosmos“ nähere²⁶. Dem wird Rubens aber nicht nur ikonographisch, sondern auch durch die Gestaltung von Farbe, Licht und Dunkelheit gerecht: in dieser Dimension ist das Thema die Sichtbarkeit, das Sichtbarsein als solches. Nur im Kontrast zur Dunkelheit, die „ein Nichts

²⁴ Im Sinne Erich v. d. Berckens: Über einige Grundprobleme der Geschichte des Kolorismus in der Malerei, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F., Bd. V, 1928, S. 321.

²⁵ Parkhurst, S. 37.

²⁶ Hans Kauffmann: Rubens und Mantegna; zitiert nach H. Kauffmann: Peter Paul Rubens, Bildgedanke und künstlerische Form, Aufsätze und Reden, Berlin 1976, S. 18.

ist für den fassenden Blick“²⁷ kann sich die durch das Licht gewährte Sichtbarkeit der Welt darstellen. Gegen solche Dunkelheit erscheinen alle Farben lichthaft, wie umgekehrt die Dunkelheit nicht farblos ist, sondern dunkle, gebrochene Farben in sich untergehen läßt. Dunkle Olivbraun- und Olivgrün-Töne herrschen vor. Damit wird schon hier in Ansätzen das zweite Prinzip faßbar, das, neben den Triaden der Buntfarben, konstitutiv wird für die Rubens'sche Farbgestaltung: die Polarität von Braun und Grau²⁸ – im Kontrast der bräunlichen Dunkelheiten zur bläulich-grauen Helle des Bildgrundes. In d'Aguilons Farbschema ist sie nicht enthalten. Und so ist auch das fahlbräunliche Inkarnat des Argus nicht, wie Parkhurst will, beziehbar auf diese Farbenlehre und zu verstehen als Mischung der drei Grundfarben „to produce an unpleasant color, 'livid and lurid and even cadaverous'“²⁹, sondern erscheint als eine helle Stufe der Braunreihe, die überleitet zum dunklen Gold der Trias, wie, im kühlen Bereich, das Blau der Iris aufgenommen wird von Wolken und Himmel und dort zum Blaugrau sich wandelt.

Das in der Farbenlehre gefaßte System gibt also nur den allgemeinsten Rahmen für einen, allerdings sehr wichtigen Bereich der Rubens'schen Farbgestaltung, die Trias der Grundfarben in ihrem Verhältnis zur Trias der Sekundärfarben und zu Schwarz und Weiß. Schon innerhalb dieses Rahmens zeigen Rubens-Bilder eine hier erst im Ausschnitt erfaßbare Fülle von Variationsmöglichkeiten. In einer die Gewichte gleichmäßig verteilenden Anordnung gibt Rubens, soweit ich sehe, die Trias der Grundfarben nie. Häufig wird dem Rot die Vorherrschaft zuteil, wie auf dem Bild „*Christus und die reuigen Sünder*“ der Münchner Alten Pinakothek³⁰ (Abb. 23), wo das kraftvoll-milde Rot des Christusmantels Ziel und Erfüllung ist für das weißliche Gelb der Magdalena, das in den Christus zugewandten Teilen und in ihrem Haar zu Goldgelb anschwillt und für das graugebrochene Blau des Petrus. Das Weißlichgelb der Magdalena wächst aus dem durchscheinenden Ocker des Grundes auf. In Christi Licht und Farben sammelt sich nicht nur das Kolorit der Figuren, sondern

²⁷ Hedwig Conrad-Martius: Die erkenntnistheoretischen Grundlagen des Positivismus, Bergzabern 1920, S. 37.

²⁸ So schon Ernst Strauss in seinem erwähnten Vortrag und in einem Brief an den Verf. vom 17. Juni 1976.

²⁹ A.a.O., S. 46.

³⁰ Um 1618 (Ulla Krempel, Informationsblatt der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 1971). – Farbabbildung: Warnke, Abb. 3. – Blauel-Dia PA 188. – Zur Farbanalyse vgl. auch von Zawadzky, S. 92 ff.

alle, aus dem Bildgrund aufsteigenden Farben. Sein lichtetes, im Gelblich-rosa „allfarbiges“, „pantochromes“³¹ Inkarnat nimmt in sich auf nicht nur die allfarbigen, weißgelblich und orangerosa getönten Inkarnate der Magdalena und des Guten Schächers, nicht nur das rötliche Dunkelbraun des Felsens hinter ihm, sondern auch noch das von schwefelgelben und orangebräunlichen Lichtstreifen durchzogene Graublau des Himmelsgrundes, und wie zur unmittelbaren Veranschaulichung dieser Allfarbigkeit Christi strahlt sein Nimbus gelblich und bläulich auf.

Das „*Große Jüngste Gericht*“, ebenda,³² (Abb. 26) behält den gelblich aufgehellten, zart transparenten und so immateriell wirkenden Rotton Christus vor und rahmt ihn durch das grautonige Blau der Maria und das Sandgelb Petri links, das Grauviolett des Moses rechts und die gelbliche Himmelsglorie. Grau, bläulichgetönt der Wolkenthron Christi, vom Bräunlichen ins Weißgelbliche aufsteigend die Inkarnate: so sind auch hier die Grau- und Braunvariationen entschieden dem die geistige Mitte bezeichnenden und sie im Farbcharakter darstellenden Rot subordiniert. – Nach Liess weist „die feiste Massenhaftigkeit der Körperwelt der ganzen unteren Zone, aber auch einzelner Figuren, wie zum Beispiel der dicht aneinander haftenden Körper des Paares darüber, denen keine eigene Antriebskraft innezuwohnen scheint, . . . auf die Schwächen der Rubenskunst in den Jahren ab 1615.“³³ Diese Feststellung und diese Bewertung gelten aber nur, solange man die farbige Erscheinung unberücksichtigt läßt. Die Farbigkeit der Inkarnate verwandelt die Schwere der Körper, und es ist gerade die Spannung zwischen der in der Formbildung gezeigten Schwere und Massigkeit der Körper und ihrer Entschwerung durch die Farben, die offenbart, daß Auferstehung nicht aus eigener Kraft geschehen kann. So soll die farbige Folge der Inkarnate und Gewänder hier näher betrachtet werden. Sie setzt ein mit den orangebraunen Inkarnaten, grau und blaugrau verschattet, des Vornübergebeugten und dessen, der die Grabplatte hochstemmt. Schon hier befreien die blaugrauen Schatten und die rotbräunlichen Reflexlichter die Leiber aus der dumpfen Schwere in sich verschlossener Körperlichkeit. Darauf folgt das fahlgelbliche Inkarnat des Mannes in der linken Bildecke, der nur noch sein linkes Bein aus dem Grabe heben muß. Er wendet den Blick nach oben und ist schon vom Lichte überstrahlt, bleibt aber noch im bloßen Gegensatz von Gelblich und Bläu-

³¹ Sedlmayr: Bemerkungen zur Inkarnatfarbe bei Rubens, S. 48.

³² Entstanden wohl kurz nach 1614 (Krempel). – Farbabbildung: Wolf-Dieter Dube: Alte Pinakothek München, München o. J., S. 194. – Blauel-Dia PA 346.

³³ Liess, S. 359.

lich, ohne die farbige Totalität der Figuren in den Lüften. Auch sein weißliches, grauverschattetes Grabtuch kündigt erst von sehnsüchtiger Leere. Mit der hinter der Grabplatte aufstrebenden jungen Frau, und entschiedener noch mit der kauernenden „Venus frigida“ darüber, heben die „allfarbigen“ Inkarnate an, letzteres auf einen Rosaton gestimmt, mit gelblichen Lichtern, blaugrauen Schatten und zinnoberbräunlichen Reflexlichtern in den Schatten. Höher die Dreiergruppe aus dem Paar und der vom Rücken gesehenen Frau, dazu ein Engel: Allfarbigkeit auf gelblichem Grundklang. Nun steigen in den Gewändern die Grundfarbtöne auf, aus der Dunkelheit am linken Bildrand ein braunrotes Engelsingewand, im Halblicht darüber ein lichtblaues. Hier klingt der Rot-Blau-Akkord auf, der dann Christus und Maria verbindet. Die beiden rechts daneben sich emporhebenden Engel schließen sich zur sekundären Trias zusammen. Aus den Inkarnaten wächst das grautonige Orangerosa des goldblonden Engels, der einem Jüngling nach oben hilft, in Grün und zart lilatonigem Graublau ist die Gewandung des Engels gehalten, der den Auferstehenden den Siegeskranz zeigt und sie zu Christus weist. Zur Totalität haben sich die Farben hier, an der Spitze der Menschen- und Engelsäule, entfaltet und vereint. Das Dunkelgrau der Wolkenbank trennt sie von der Trias der Grundfarben zur Rechten Christi. Die relativ bunte Farbe ist das Blau Marias. Das grauverschattete Sandgelblich im Gewand des Petrus spiegelt sich im Pluviale des Laurentius links darunter und kühler im Zitrongelblich der beiden Päpste. Mit dem milden, graugebrochenen Korallrot des Johannes schließt sich die Dreiergruppe neben Christus zur Trias, und so die Distanz zu ihm aufzeigend, hebt sie seine Einzigkeit hervor und läßt doch, da das Johannesrot nur wie ein Auftakt wirkt, alle Farben unter der Dominanz seines Rots stehen. Noch einmal klingen, rechts neben Christus, die Buntfarben auf, ein intensives liches Blau, ein kühles Zitrongelb und das Grauviolett des Moses, und, nach der scharfen Zäsur der dunkelgrauen Wolkenbahnen, darin das Braunzinnober des Michaelmantels eingebunden ist, nochmals die Reihe der Mischfarben, Grün, orangetoniges Gelb, Grauviolett, Graurosa bei den die Verdammten herabstoßenden Engel. Dann nur noch Inkarnate: in fahlem Grau und Bräunlich, Grünlichgrau, Grau- und Orange-braun, und nochmals, bei den vom Satyrteufel zur Hölle gezerzten Frauen, die Allfarbigkeit, aber in den Schattenlagen wie angesengt vom Rotbraun der Hölle: ein anschauliches Symbol vertaner Seligkeit.

Die Farben dieses Bildes sind nicht nur Farben von Körpern, sei es der Inkarnate, sei es der Gewänder. Farben entzündeten sich an den Grenzen

der Körper, aber zugleich offenbaren sich in ihnen die Mächte des Lichts und der Finsternis. Im Blau Mariens, der Königin des Himmels, *erfüllen* sich die Graublautöne der ganzen Himmelsweite. Nicht aber erfüllt sich das Gelb des Empyreums im allfarbigen lichten Inkarnat, vielmehr *verweisen* die Inkarnattöne auf die Farbe des höchsten Himmels, darin sowohl ihre Zugehörigkeit wie ihre Unterschiedenheit bekundend. In den Inkarnaten vollzieht sich die „Inkarnation des Lichts“³⁴, zugleich aber Transzendenz zum Licht. Lichthafter und leibhafter Charakter der Farbe sind bei Rubens geeint wie selten in der Geschichte der Malerei. Und so ist auch das Rot Christi nicht einfach (ikonographisch bedingte) Figurenfarbe, sondern Bindung und Mitte aller figural-„spektralen“ Farben des Bildes. Nicht vornehmlich vermöge seiner Gesten³⁵, wohl aber vermöge seiner Farbe vermag Christus die Seligen zu sich emporzuziehen, die Verdammten von sich wegzustoßen.

Auf vielen Bildern von Rubens schließen sich innerhalb der Trias *Rot und Blau* zum bestimmenden Akkord zusammen. Die stärkste Farbe auf der „Anbetung der Könige“ im Prado³⁶ ist das Hochrot des stehenden Königs in der Bildmitte. Es wird gerahmt von Blautönen: rechts vom bläulichen Schiefergrau im Tuch des sonst nackten Sklaven, der Einleitungsfigur zur Hauptgruppe, links vom Ultramarin im Mantel des Mohrenkönigs, mit dem zusammen es den schönen Farbklang bildet. Ein Gelbton tritt nur ergänzend hinzu, im Goldmuster des hochroten Brokatmantels des knieenden Königs. Maria nimmt den Rot-Blau-Klang gedämpfter auf: ihr Mantel führt den Blaugehalt in einen graulichen, stumpfen Ton zurück, ihr Gewand ist zart lachsrosa, mit einem farbigen Akzent nur im obersten Teil. Auch hier läßt das ockerbraune Gewand des Josef die Trias nur anklingen. Die Erweiterung von 1628/29 nimmt mit dem blauen Umhang des stehenden Dieners rechts und seiner zinnoberroten Hose den bestimmenden Farbakkord des Bildes auf. Diesen Grundklang bereichern eine Fülle andersfarbener Werte, Grüntöne im grüngrauen Tuch des knieenden nackten Sklaven und im Flaschengrün beim Gewand des Knaben, der dem

³⁴ Emil Maurer: Der Fleischmaler: ach oder oh? Notizen zur Hautmalerei bei Rubens; in: Neue Zürcher Zeitung, 25/26. Juni 1977, Nr. 147, S. 59.

³⁵ Liess, S. 361: „Doch vermögen die Gesten des kleinen Richters oben die Körpermassen wirklich zu sich empor- und an sich heranzuziehen...?“ Von der Farbgestaltung aus ist auch Liess' Aussage, Christus erscheine so, „wie der irdische Mensch ihn ‚perspektivisch‘ sieht, wenn er ‚in den Himmel schaut‘“, (S. 366) zu korrigieren, denn das Rot des fernen Christus ist die Farbe der größten Nähe.

³⁶ 1609 und 1628/29. – Dia: Museo del Prado, Sanz-Vega Nr. 3441.

rotgekleideten König die Goldschatulle reicht; ein helles Violett mit schwarzen Schatten in den Ärmeln des knieenden Königs; Weiß im Turban des Mohrenkönigs (vielfarbig: weißlich, karminrosa, schwarzblau sein Gewand, rubinrot, golden, schwarzblau seine Schärpe über der Brust), Weiß in Tuch und Kissen des Christuskindes, Weiß, verbunden mit dunklem Blau (den Farbklang des Mohrenkönigs wiederholend) im Gewand des kleinen, knieenden Dienerknabens, der dem knieenden König zugeordnet ist; Weißlichrosa-, Gelb- und Brauntöne in den Inkarnaten; Grau-, Braun- und Graubrauntöne in Tieren und Architektur; Blaugrau-, Grau- und Graurosa-Werte im Himmel und den Rauchschwaden der Fackeln. Diese Aufzählung mag einen Eindruck geben von der Fülle der den Rot-Blau-Klang umspielenden Farbtöne, die aber hier zu keiner eigenwertigen Ordnung zusammentreten. Die Rot-Blau-Polarität selbst dient wirkungsvoll der in diesem Bilde dargestellten Thematik einer Begegnung.

Auch der „*Bauerntanz*“ im Prado³⁷ steht, allerdings ungleich unterschiedener, unter der Dominanz des Rot-Blau-Akkordes, der sich aus der triadischen Bindung löst. Das Zentrum des Bildes nimmt die bandhaltende Tänzerin der ersten Reihe ein. Sie ist die ruhigste Figur der ganzen wildbewegten Gruppe, der Ausgangspunkt der sich spiralförmig aufschnellenden Bewegung. Durch ihr helles Inkarnat und ihre weißliche Schürze ist sie auch das Lichtzentrum des Bildes. Das Goldgelb ihres Gewandes führt die Brauntöne der Landschaft zur ausgeprägten Buntfarbe empor (zu deren anderen Tönen vermitteln das Grünlichgelb und das Grauviolett der Mädchen rechts hinter ihr), zugleich hebt in ihm die Trias der Grundfarben an. In weitem Bogen antworten ihm das Rot des Tänzers links und das aus dem Dunkeln aufwachsende Blau der Tänzerin vor ihr. Das intensive Zinnoberrot der küssenden Tänzerin rechts steigert die Rotqualität, das helle Ultramarin in der Schürze der vordersten Tänzerin nimmt, zusammen mit dem Weißbläulich ihres Gewandes den Blauton auf. Die rhythmische Kraft der Farbe ist hier aufs höchste gesteigert; das Rot, vorbereitet im linken Tänzer und im kühlen Rosaton der Tänzerin links hinter der goldgelben Mittelfigur, flammt auf im Gewand der Küssenden, das Blau der beiden Tänzerinnen wächst und strahlt aus und läßt sich, die Richtung der Kreisbewegung veranschaulichend, nicht mehr auf das Blaugrau des Himmels zurückbeziehen. In die vom Rhythmus dieser Farbakzente geformten Abstände greifen die Dunkelheiten ein, in der

³⁷ Gemalt zwischen 1639 und 1640. – Farbabbildung: Warnke, Abb. 17. – Dia: Museo del Prado, Sanz-Vega Nr. 3501.

Figur der eifersüchtigen Tänzerin links und im dunklen Braun und Grauviolett des die rote Tänzerin küssenden Partners. Die Trias wird hier zum dynamischen Feld, eingespannt zwischen die Pole des Lichtes und der Dunkelheit und die ekstatische figurale Bewegung, und darin werden die den Farben eigenen dynamischen Qualitäten entbunden, das Auf-sich-Konzentrierte und In-sich-Versammelnde des Goldgelb, das Flihende oder Bedrängte des Blau, das leidenschaftlich Ergriffene und Ergreifende des Rot.

Rot und Blau können auch zum alleinigen Buntfarbakkord aufsteigen, wobei Gelb in den weißlich-, rosa- oder braungelblichen Inkarnaten nur anklingt. Dies ist der Fall bei den „*Vier Weltteilen*“ im Kunsthistorischen Museum, Wien³⁸ (Abb. 24). Das Korallrot der Europa und das Blau des Ganges halten sich die Waage. Die Bildmitte sinkt in Dunkelheit zurück. Desto lichter strahlen die Inkarnate auf. Farbe, Dunkel und Licht machen hier unmittelbarer als die Figurenbildung ontische Zusammenhänge der irdischen Wirklichkeit kund: die zentrierende, bergende Dunkelheit, das Sich-Öffnen und Leben im Licht, das Gleichgewicht der Kräfte, in genauer Auswägung der Intensitäten: das intensive Rot der linken Bildhälfte erhält eine Stütze im zarteren Rotton der Amerika, dem Blau des Ganges aber antwortet die breite Erstreckung des Himmels. Diese Kräfte halten sich frei im Gleichgewicht, lasten nicht auf einem Fundament; die lichten Grau-, Graubraun- und Grünlichtöne der Tiere, der Erde und des Wassers bilden keine tragende Basis, sondern sind selbst gehalten vom Spannungsfeld der in Licht, Dunkel und Grundfarben sich offenbarenden Kräfte³⁹.

In vielen der großen Kompositionen von Rubens aber vereinen sich *primäre und sekundäre Trias* zu reichsten Wirkungen, häufig jedoch wieder unter der Dominanz einer Farbe und immer eingespannt in die Polari-

³⁸ Um 1615 (Katalog der Rubens-Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, S. 76). – Farbabbildungen (Ausschnitte) in diesem Katalog, Titelblatt und Taf. IV. – Dia: Photo Meyer, Wien Nr. 203.

³⁹ Sedlmayr gibt (S. 53) folgende Farbbeschreibung des Bildes: „In dem Wiener Bild der ‚Vier Erdteile‘ ist das ganze Spectrum der Inkarnattöne vom hellsten irisierenden Pfirsichton bis zum tiefsten Braunschwarz besonders schön und gleichwertig entfaltet. Und diese Skala steht hier ‚über‘ den reichen Modulationen der grauen, braunen und grünlichen Töne der ‚niederer‘ Natur, der auch ein Steinwerk von Menschenhand eingefügt ist. Um die Leiber leuchtet hie und da die starke Farbe bunter Gewänder auf: Rot und Blau.“ In dieser schönen Beschreibung fehlt nur die Erwähnung der zentralen Dunkelheit.

tät von Licht und Dunkel. Diese umfassendste Farbenordnung, die ja schon bei der Wiener „Verkündigung“ bemerkt wurde, wird uns im folgenden, von verschiedenen Aspekten aus, immer wieder beschäftigen. Sie sei zuerst mit wenigen Bemerkungen an der „Kreuzabnahme“ der Antwerpener Kathedrale⁴⁰ (Abb. 25) erläutert. Rot, das kühle Hochrot des Johannesgewandes, ist die stärkste Buntfarbe des Bildes. Ihm fast gleichwertig wirkt das strahlende Weiß des Lakens. In ihm sammelt sich das Licht des Bildes. Nicht strahlt das Licht von Christus aus⁴¹, vielmehr bettet das fließende Licht des vor Dunkelgrund aufstrahlenden weißen Tuches die Gestalt Christi in sich. Das von oben einbrechende Licht wird so zum Rahmen um Christus. Und Rahmen um Christus bilden auch die Ordnungen der Farben. Einen inneren Rahmen legen die Farben der primären Trias: zum Rot des Johannes gesellen sich die dunklen Blautöne der Maria und des Joseph von Arimathia⁴², wie das bräunliche Goldgelb und das dunkle Karminrot des Nikodemus. Dem äußeren Rahmen aber sind die Farben der sekundären Trias zugewiesen: Dunkelgrün und Grauviolett in den Gewändern der beiden Helfer oben, Violett und Orange im Kleid der Maria Kleophas, ein edles dunkles Grün in Maria Magdalenas Kleid. Mithin eine Ordnung, in der die Totalität der Farben in höchster Klarheit und selbstverständlicher Einfachheit sich zueinanderfügt, nicht zum Selbstzweck, sondern dem Bildgehalte dienend und gleichwohl nicht bloß dessen „Ausdruck“, vielmehr ihn über die Möglichkeiten formaler Gestaltung hinaus ins Universelle erweiternd.

Eine derartige, aus der Systematik der Farben naheliegende bedeutungsmäßige Stufung in der Verwendung von primärer und sekundärer Trias läßt sich auch an einer Reihe anderer Werke Rubens' feststellen. So sind, um nur einige skizzenhafte Andeutungen zu geben, auf der „Himmelfahrt

⁴⁰ 1611 ff. – Farbabbildung: F. Baudouin: Rubens et son siècle, Anvers 1972, S. 50, Taf. 7; Katalog der Rubens-Ausstellung Antwerpen 1977, nach S. 4.

⁴¹ Liess schreibt (S. 205) über die Antwerpener „Kreuzabnahme“: „Christus ist das Licht im Dunkeln. Alle übrigen Figuren des Bildes haben im Unterschied zu ihm nur ihre Anteile daran. Aus dem Dunkel hervorkommend schauen sie in das Licht Christi hinein, das sie bestrahlt.“ Diese Bemerkungen sind unrichtig. Gewiß hätte ein Maler veranschaulichen können, daß Christus „selbst der Quell der Strahlung (ist), die ihn verklärt und wie eine Verklärung auch die Helferfamilie dort überkommt, wo sie sich dem Lichtzentrum nähert“ (S. 206) – man könnte in etwa an Rembrandts Emmaus-Bild von 1648 im Louvre denken (vgl. dazu Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, S. 158) – Rubens hat es hier nicht getan, wie die Dunkelheit in den Christus zugewandten Gesichtern von Johannes und Joseph von Arimathia deutlich genug zeigt.

⁴² Zur Benennung der Figur vgl. Liess, S. 170.

*Mariens*⁴³ des Wiener Kunsthistorischen Museums⁴³ den Aposteln der rechten Gruppe, in denen das Staunen zum Erkennen sich läutert, die Grundfarben vorbehalten, die Frauen, die andächtig das Rosenwunder betrachten, auf der linken Bildhälfte, dagegen sind in Violett, Rosa-Orange und Dunkelblau gekleidet, grün⁴⁴ und dunkel stahlblau sind die Gewänder der Apostel ganz links, die die Steinplatte vom Höhlengrab heben.

Auf der „*Himmelfahrt Mariens*“ der Antwerpener Kathedrale⁴⁵ besetzen die Grundfarben die unteren Bildecken und das Bildzentrum und erreichen damit eine auf den ersten Blick wirksame Klärung des Bildaufbaus und Konzentration auf die Gestalt der aufschwebenden Maria. Das Rot des Johannes links, der Einleitungsfigur, verweist sogleich zum dunklen Blau des Mariengewandes. Das Gelb im Mantel des Apostels rechts, der sich über das Grab beugt, ergänzt zur primären Trias. (Das Dunkelblau seines Gewandes nimmt das Blau Mariens auf.) Zwischen dieses Dreieck der Grundfarben sind deren Variationen und Mischungen gelegt, in denen auch die sekundäre Trias anklingt.

Bisweilen jedoch, und auch das scheint eine Errungenschaft der Rubens'schen Farbgestaltung zu sein, wird die *sekundäre Trias* zum ersten Träger der Buntfarbenordnung. Ein großes Beispiel dafür ist die „*Geißblattlaube*“ in der Münchner Alten Pinakothek⁴⁶ (Abb. 27). „Von der Stelle, an der sich Isabellas Gewandzipfel mit dem Fuße des Mannes ‚vermählt‘, gehen zwei Bewegungen aus. Die eine steigt links am Beine des Rubens gleich senkrecht empor, die andere schlägt nach rechts erst eine Volute am Boden entlang und mündet dann ebenfalls auf mannigfachen Wegen in die Senkrechte ein, jetzt des weiblichen Oberkörpers. Aus *einem* Keime

⁴³ Begonnen wohl 1611/12, vollendet 1620 (Katalog der Rubens-Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, S. 70 ff.).

⁴⁴ Auf diese Figur trifft die Aussage Sedlmayrs zu (S. 52): „Grün kommt bei Rubens an Gewändern nur selten vor, hat dann fast immer einen schweren Charakter und seine Träger sind oft in einer angestrengten Tätigkeit begriffen, beschwert.“ Aber diese Zuordnung gilt durchaus nicht allgemein, ja, soviel ich sehe, nicht einmal für eine größere Anzahl der Rubens'schen Bilder.

⁴⁵ 1624/25 (Katalog der Rubens-Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, S. 67).

⁴⁶ Meist datiert 1609 oder 1610. Liess (S. 251) bringt gute Gründe für eine Datierung in das Jahr 1612. – Farbabbildungen: Dube, S. 200; Remigius Netzer (Hrsg.): Kunstwerke der Welt, Alte Pinakothek München, München 1967, S. 6; Kurt Martin: Die Alte Pinakothek in München, ³Hannover 1976, S. 69; Berühmte Museen, Alte Pinakothek in München, Wiesbaden o. J. (1976), S. 66; Katalog der Rubens-Ausstellung Antwerpen, nach S. 4. – Blauel-Dia PA 52.

geht das individuelle und das gemeinschaftliche Sein der Eheleute auf.“ Diesem von Liess⁴⁷ erkannten Einsatz des formalen Figurenaufbaus entspricht die Farbgestaltung. Die intensivste Buntfarbe ist das Orange der Strümpfe von Rubens. Mit dem Rotviolett des Rockes Isabellas und dem Olivgrün der Wiese schließt sich das Orange zur Trias der Mischfarben zusammen. Diesem Farbklang antwortet der Grau-Braun-Akkord: das Schwarz der Hose, das Dunkelbraun des Rubens-Mantels, das Dunkelgrau seiner Innenseite. Im Wams des Rubens, das über Schwarz oliv-orangebraunlichen Schimmer trägt, durchdringen sich die beiden Farbreihen. Gerahmt wird es vom Dunkelgrün der Laube, das nach rechts hin in schwärzliche Dunkelheit sich vertieft. Über dem bläulichgrauen Farbsockel des Spitzenkragens leuchtet das Antlitz des Rubens auf, weiß-gelblich-rosatonig das Inkarnat, bläulich die Augäpfel. In seinem wie dem gleichfalls „allfarbigen“ Inkarnat der Isabella ist geheim die Trias der Grundfarben anwesend. Mit dem hellen Sandbräunlich des Huts der Isabella entgegnet die Braunreihe dem intensiven Orange der Strümpfe. In solchem Diagonalbezug entfaltet sich ein Kreisen, das in der Formgestaltung wohl angelegt ist, dort aber sich mehr in Einzelrhythmen differenziert. Das Bläulichgrau der Halskrause Isabellas wirkt, bezogen auf ihr Antlitz, wie ein Durchblick auf die Grundfarbe Blau, wird aber vom Schwarz ihrer Jacke wieder auf die Graureihe hin orientiert. Ihr Mieder läßt die Farben, Goldgelb und Schwärzlichgrün kleinteilig über Grau verstreut, aufstrahlen im Lichtglanz. Hier verwandeln sich die Körperfarben in Licht. Auch die Goldbahn des Schmuckstreifens im rotvioletten Rock führt zu ihm hin. Dies Lichtzentrum ist zugleich der Ort, in dem die auf- und absteigenden Bewegungen sich treffen und zur Ruhe kommen. Jenseits des rotvioletten Rockes dann das Schlußmotiv im grauhaltigen Blau von Isabellas Untergewand, mit olivbräunlicher, hellolivgrün aufglichteter Innenseite, und darin sogleich wieder zu den Mischfarben zurückgeführt. Nur an der Peripherie also kann eine Grundfarbe ausgeprägter sich zeigen. Und auf das grautonige Blau des Himmels wie auf die bläulichen Grautöne der Spitzen und der Halskrause läßt sie sich nicht unmittelbar beziehen. So sind die einzelnen Farbwerte in klarer Stufung voneinander abgesetzt. Die Dunkelheit nimmt beide Farbgruppen, die sekundäre Trias und den Grau-Braun-Akkord in sich auf. In der Laube vertieft sich das Olivgrün zur Dunkelheit, in die auch die schwarze Jacke Isabellas eingebettet ist. Eine andere Gelegenheit zur Einung der

⁴⁷ A.a.O., S. 255.

Farben bietet das Licht, das an Isabellas Mieder aufstrahlt. – Flächenmäßig stehen die beiden Farbgruppen im Gleichgewicht: die untere Bildhälfte gehört vornehmlich der sekundären Trias, die obere dem Grau-Braun-Klang. Der triadische Bezug von Orange und Violett vor Grün bekundet unmittelbar das Einanderzugehören der Gatten. Und mag die Frau, „dem Manne untertan“, auch auf dem Boden sitzen, farbig ist sie vor ihm ausgezeichnet: ihm gehört das aktiv drängende, ungestillte Orange an, ihr aber das insichruhende Rotviolett, in einem Farbton, der, gar nicht sehnsüchtig und unruhig, in seiner eigenen Fülle sich hält und etwas von der Macht des Purpurs an sich hat. Die Farbqualität bewahrt dies Rotviolett auch im Licht und bis weit in die Dunkelheit hinein, auch hierin unterschieden vom grauverschatteten Orange der Rubens-Strümpfe. Die Trias der Mischfarben und Grau und Braun repräsentieren die Totalität der Farben. Blau klingt an in verschiedenen Bereichen, Gelb vornehmlich in den Inkarnaten; Rot aber fehlt (bis auf winzige Stellen in Isabellas Lippen und in ihren Armbändern). Rot ist für Rubens zu sehr Akzent, als daß es dazu taugt, das gleichberechtigte Zusammensein zweier Menschen zu veranschaulichen. Nur indirekt und unterschieden im Charakter zeigt es sich im Orange und im Rotviolett.

Im Spätwerk werden die Farben weniger nebeneinandergestellt als auseinander entfaltet. Das kann ein Blick auf das Münchner Bildnis der *Helene Fourment mit ihrem erstgeborenen Sohn Frans*⁴⁸ (Abb. 29) lehren. Das Orange und Orangebraun des löwenfüßigen Stuhles wächst aus dem Ocker des Grundes. Diese Töne verdichten sich in der Polsterrolle des Stuhles zum dunklen, aus Dunkelheit glühenden Braunrot. Der Rock, aus grautoniger Dunkelheit sich wölbend, bleibt zuerst, zwischen Bluse und Kindesbein, mehr bläulichgrau, um dann nach rechts hin ins Rotviolette sich zu wandeln, das in den fallenden Faltenbahnen in bräunliche, orange induzierte, den Grund durchscheinen lassende Ornamente sich öffnet. Orange und Rotviolett entstehen mithin aus dem braunen Grund, und so auch das warme Laubgrün der Jacke mit seinen gelbgrünen Lichtstreifen auf den Faltenkämmen und seinen graugrünen und olivbraunen Schatten. Im Dunkel hinter dem Rücken der Frau aber hebt nun der Graugrund an, im dunklen, blautonigen Grau der Balustrade. Dieser graue, aber olivgrünlich und gelblich durchhellte Grund trägt den Oberkörper der Frau und wird im Grünlichgrau und Grünlichweiß des Schultertuchs zur Figur herausgerundet. Das Grün der Jacke, das dunkle, etwas

⁴⁸ Um 1635 (Krempel). – Farbabbildung: Berühmte Museen, S. 77. – Blauel-Dia PA 53.

rötliche Braun der Haare und der irisierende Rosaton des Hutes rahmen das panchromatische Inkarnat. Über das Antlitz legt sich ein rosenfarbener Halbschatten, der im Purpur der Wangen und Lippen farbig aufblüht. Die Orangebraun-, Rosa-, Violett-, Lila- und Weißlichtöne des Hutes eint das Braun des Grundes. Das umgebende Grau, das durch eine Rotbräunlichtönung den Hut mit der linken oberen Bildecke verbindet, lichtet sich nach rechts zum Blau des Himmels auf. Dies Himmelsblau hinterlegt das reich differenzierte Grau der Säule, in dem jedoch, wie als Reflexe des Inkarnats und der Vorhangfarbe, stellenweise auch das Braun des Grundes sich melden darf. Um das Grau der Säule schlingen sich das Orangebraun des Vorhangs, ein Pendant zum Farbton des Sessels, und die Graugrünlich-Töne der Zweige. Der Landschaftsausblick klingt aus im triadischen Akkord von lichtem Blau, Gelb und Rosa des Horizonts, der im Schlußmotiv wieder zurückgenommen wird in das Braun des Grundes. Die Triaden und die Folgen von Braun und Grau schließen sich um die Inkarnate. Allfarbig über Rosa das Inkarnat des Kindes in der Bildmitte und eingefaßt vom Klang aus Schwarz und Weiß, Dunkelheit und Licht. Charakteristisch unterscheiden sich die Töne dieses Klanges. Schwarz wird verdichtet, konzentriert auf die kleine Fläche der Mütze, das strahlende Weiß des Tuches aber, zartgelblich schimmernd über bräunlichem Grund, durchsetzt von blaugrauen Schattenbahnen, wirkt wie fließendes Licht, unfaßbar, Stofflichkeit verwandelnd. – Die sekundäre Trias bildet den Grundklang auch dieses Gemäldes, aber die Farben zeigen sich nun in ihrer Herkunft aus dem Braun und Grau des Grundes. Orange und Violett, Gelb und Rosa entfalten sich aus dem Braun, die Blautöne aus dem Grau. Grün aber ist eine Farbenbrücke. Wohl wächst es aus dem Braun heraus, aber in seinen Dunkelheiten nisten schwarzgraue Schatten, und über das Graugrün des Schultertuches führt es in den grauen Grund zurück. Nicht zufällig gehört das Grün dem Oberkörper der Frau an; das Lagernde des braunen Bodens und das Ragende der grauen Säule vereinen sich in ihm. Auch zeigt sich in der Betonung des Grün eine Schwerpunktverlagerung im System der Rubens'schen Farben, eine Verlagerung von der primären zur sekundären Trias und eine Durchdringung dieser Farben mit dem Klang aus Grau und Braun.

Auch auf der Berliner „*Heiligen Cäcilie*“⁴⁹ bindet ein dunkelleuchtendes *Grün* in der Bildmitte, dem Mieder der Heiligen, alle Farben des Bildes,

⁴⁹ 1639/40 (Gemäldegalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts. Berlin-Dahlem 1975, S. 371). – Farbabbildung: Evers, Taf. IV. – Blauel-Dia BD 23.

die aus Graurosa zu Orange- und Goldgelb aufsteigende Farbe des Rockes, den zarten Violet-Ton im hellrosabraunen, grau verschatteten Inkarnat des Putto links unten (mit diesen beiden Tönen eine Trias der Mischfarben leise anklingen lassend), das dunkle Tomatenrot des Vorhangs rechts oben, die Braun- und Grautöne des Spinetts, der Architektur und des Himmels. (Hier erscheint das Grau vom Zitrongelblichton der Lichtstreifen am Horizont, der sich im Zitron- und Goldgelb der Mantelinnenseite um Cäcilien rechtes Handgelenk farbig ausprägt, bläulich induziert.) Das Grün ist durchwirkt von Dunkelheit und Dunkelzonen umgeben es: die blauschwarze Dunkelheit des Mantels, der über die Schulter fällt, und die graue Dunkelheit des seidenen Überrockes über den Knien.

Die Betonung des Grün in Spätwerken von Rubens sagt zugleich etwas aus über den Charakter des Helldunkels. Im Grün sind „Licht und Finsternis . . . miteinander *durch und durch* ‚vermählt‘; keines hat den Vorrang und keines tritt zurück. Das Licht wird gleichsam in den Mutterschoß der Finsternis hineingestaut, der es nunmehr *ganz und gar* durchdringt, so daß nirgends Licht ist, wo nicht auch Finsternis ist und umgekehrt.“ (Hedwig Conrad-Martius⁵⁰) Deshalb erscheint ausgeprägtes Grün in der Helldunkelmalerei, die ja gerade auf der *Polarität* von Licht und Dunkel beruht, nur selten. Auch bei Rubens tritt Grün meist in zwei deutlich unterscheidbaren gebrochenen Werten auf: als Olivgrün, mit der Braunreihe verbunden, und als Blaugrün, bezogen auf die Blau- und Grautöne. Das Grün der Cäcilie aber ist weder oliv- noch deutlich blautonig. Und diesem Mittelton des Grün entspricht das Einander-Durchdringen von Licht und Dunkel. Aus lichtem Grund verdichtet sich das Licht zum Dunkel im Vordergrund und in der Mitte des Bildes. Daß Dunkelheit ontisch nichts anderes ist als „Selbstbeschießung“, „Selbstbewahrung“ des Lichts (Conrad-Martius⁵¹), wird bei Rubens gezeigt, es wird gezeigt, wie Licht sich zur Dunkelheit verdichtet, verschließt: in rhythmischer Bewegung. Spätwerke des Rubens sind bestimmt von einer neuen Rhythmik des Sich-Verdichtens in der Dunkelheit und des Sich-Öffnens im Licht.

Mit dem Grün gewinnt in Spätwerken des Rubens auch das *Schwarz* als Gewandfarbe an Bedeutung. Die „Heilige Cäcilie“ ordnete die beiden

⁵⁰ Farben; Ein Kapitel aus der Realontologie, in: Festschrift Edmund Husserl, Ergänzungsband zum Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Halle/Saale 1929, S. 366.

⁵¹ A.a.O., S. 345.

Farben einander zu. Auf dem Münchner Bildnis der „*Helene Fourment im Hochzeitsgewande*“⁵² (Abb. 28) wird Schwarz zum bestimmenden Farbwert. In ihm gewinnt der asymmetrisch kühne Bildaufbau, der Diagonalbezug des schrägen Sitzens seine Festigkeit. Kraftvoll führt die linke Stoffbahn der Robe nach oben, mit Falten-Querriegeln alles Fallen verhin-dernd. Fest, unerschütterlich ihr bläuliches Schwarz. Im Ärmel öffnet es sich zu Grau und Weiß, im Mieder zu einem von Grautönen durch-wirkten Ockerton, zu Gold und Blaugrau in den Ketten (die bezeichnen-derweise nach rechts oben führen, eine obere, nach links zurückleitende Kette fehlt. Wichtig für diese Farbfolge ist auch die Teilung des Gewandes durch den grauen, goldgelblich und bläulich aufgehellten Gürtel.) Ganz dem Licht erschließt sich das allfarbige Inkarnat der Frau im Zentrum des Bildes. Hier taucht die Grundtrias auf, im Rot der Lippen, dem Schwarzblau der Augen und dem Blond der Haare. Blautöne bilden den inneren Rahmen dieses Zentrums, anhebend mit dem Bläulichgrau im rechten Teil der Halskrause, dann, nach der Zäsur der grauen Dunkelheit, kräftig einsetzend im intensiven horizontalen Blaustreifen über dem Scheitel der Frau, nach links hin im Aufhellen sich senkend zu den Gelb- und Rosastreifen über dem Horizont. Den Klang aus Goldblond (im Haar) und Blau (im Himmel) ergänzt das als entschiedener Akzent ein-gesetzte Zinnoberrot des Stuhlrückens zur Trias der Grundfarben. – Das Schwarz der Robe erscheint nicht unvorbereitet. Es steigt auf aus dem vielfarbigem, im Gesamteindruck orange-, oliv- und ockerbraun wirken- den Teppich, zu dem sich Dunkelolivgrün, Sandbraun, Zinnober, Weiß-grau, Violett- und Blaugrau, in Ornamentmotiven kleinteilig nebenein- andergesetzt, verbinden. Und es wird begleitet von einem Dunkelrahmen aus dem Grau des Säulensockels und dem dunklen Rotviolett des Vor-hangs, das, nach rechts hinübergespannt, dort in schwärzliche Dunkelheit versinkt und mit den fallenden Falten wieder ins Lila und Weißlichrosa sich erhebt. Mit dem Vorhang senken sich der graublau-Ärmel Helenes, die bläulichgraue Feder in ihrer linken Hand, die rechte Bahn ihrer schwarzen Robe, die blautonige, mit orangebraunen Streifen durch-setzte Säulenbasis rechts. Die beiden schwarzen Stoffbahnen schließen das Kleid in sich, das auf grauem Grund ockergelbe Ornamente trägt. In dieser herrlichen Durchdringung von Grau und Ocker strahlen beide Töne ins Licht aus und werden in den grauen Schatten still zur Dunkel-

⁵² Gemalt kurz nach 1630 (Krempel). – Farabbildungen: Buchner, Taf. XXIII; Mar-tin, S. 70; Dube, S. 206. – Blauel-Dia PA 164.

heit zurückgeführt. – Im äußeren Rahmen herrschen die Mischfarben, sowohl in der Vielfarbigkeit des Teppichs wie im Purpurviolett des Vorhangs. Das bläuliche, weiß aufgehellte Grün der Blumenblätter im Haar der Frau erweitert den Akkord zur sekundären Trias und bindet diese an die Figur und an die im inneren Rahmen, mit der sich senkenden Schulter der Frau, mit dem in diese Schräge orientierten Sessel nach links sich senkende primäre Trias aus Blond der Haare, Himmelsblau und zinnoberrotem Sessel. Im Zentrum dieser kreisenden, aufsteigenden und fallenden Farb- und Helldunkelbewegungen *ruht* die Figur. Die graue Dunkelheit des äußeren Rahmens klärt sich in der Robe zur Entschiedenheit des Schwarz, und macht gerade in diesem Kontrast das Schwarz als *Farbe* erfahrbar. Das Schwarz setzt die Figur instand, ihr Licht, getragen vom lichten Grund, ganz in sich selbst zu sammeln. Solche Zentrierung des Lichtes in der Figur macht Helene Fourment mit Isabella Brant in der Geißblattlaube vergleichbar. Aber wieviel entschiedener wirkt auf dem späteren Bild das Schwarz, und gleichzeitig: wieviel fähiger ist hier der Mensch geworden, ausgesetzt den äußeren Mächten, die sich im Kreisen der Farbbewegungen offenbaren, diese in seine bewegte Ruhe zu versammeln. Die Buntfarben sind an die Peripherie verwiesen, die Figur steht in der Einfachheit und im Glanz von Schwarz, Grau und Ocker.

Auf mehreren späten Rubens-Bildern verdichtet sich die Dunkelheit zur schwarzen Gewandfarbe der Einleitungsfigur, so etwa bei der Madrider „*Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*“⁵³, dem dortigen „*Liebesgarten*“, dem „*Bethlehemitischen Kindermord*“ der Münchner Alten Pinakothek⁵⁴ (Abb. 39) oder der „*Madonna mit Heiligen*“ der Antwerpener Jakobskirche⁵⁵. Daß gerade die „ferne“ Farbe Schwarz am Beginn der Farbbildkomposition steht, ist ein wichtiges künstlerisches Mittel zur Entrückung der Bildwelt, zu ihrer Schließung in sich selbst.

Der Madrider „*Liebesgarten*“⁵⁶ (Abb. 68) entfaltet die Farben aus dem Blauschwarz der Gewänder der beiden Frauen links. In ihm verdichten und klären sich die Dunkelheiten des Bildes. Das Schwarz der Einleitungsfigur, der stehenden Frau links, wird hinterlegt vom Rot des Mannes: Rot

⁵³ Dia: Museo del Prado, Sanz-Vega Nr. 3497.

⁵⁴ Farbbildungen: Dube, S. 209; Berühmte Museen, S. 76; Kunstwerke der Welt, S. 219. – Blauel-Dia PA 355.

⁵⁵ Farbbildung: Katalog der Rubens-Ausstellung Antwerpen, vor S. 13; Ausschnitt bei Baudouin, S. 186, Taf. 39.

⁵⁶ Gemalt etwa 1632/33 (Katalog der Rubens-Ausstellung Antwerpen, S. 213). – Farbbildung: Warnke, Abb. 14; Ausschnitt bei Roger Avermaete: Rubens und seine Zeit, Genf 1977, S. 213. – Dia: Museo del Prado, Sanz-Vega Nr. 3498.

glüht auf hinter einer verhüllenden Dunkelheit, wie als unmittelbare Veranschaulichung seiner ontischen Konstitution⁵⁷. Auch bei der kauern- den Frau rechts daneben erscheint Rot, im Kleid, unter dem Schwarz des Mantels. Dann aber befreit sich das Rot aus dieser Bannung, klingt mächtig auf im Mantel des von rechts hereinschreitenden Kavali- ers, begleitet vom Schwarz seines Hutes. Von beiden Seiten führen die Be- wegungen zur Mitte⁵⁸, die Farbklänge und die darin eingeschlossenen Farbgenesen leiten den Blick, unvermittelter noch als die figuralen Be- wegungen. Kein in *einer* Richtung sich vollziehender Ablauf ist hier dar- gestellt, keine gerichtete, verfließende Zeit, sondern eine sammelnde, in der eigenen Mitte rhythmisch schwingende und darin ruhende⁵⁹. Vom Rot aus strahlt das Weiß der rechten Frau aus, und aus dieser Folge von Rot zwischen Dunkelheit und Licht erblüht die Buntfarbigkeit der Mitte: das Schwarz öffnet sich zum tiefdunklen Blau, der Farbe „zunächst an der Finsternis“ (Goethe⁶⁰), im Gewand der sich Herabneigenden; das lichtstrahlende Weiß schließt sich zum Gelb, der Farbe „zunächst am Licht“⁶¹, in den Gewändern der beiden vorderen Sitzenden, goldtonig bei der rechten, rosaschimmernd bei der linken. Die Farbenfolge endet und findet wieder ihre Mitte im zart blautonigen Grün der ekstatisch verzückten dritten Sitzenden⁶². Grün, in dem sich Licht und Finsternis „durch und durch vermählen“, offenbart die *irdisch*-himmlische Ver- zückung und sammelt die flutenden Helligkeiten und Dunkelheiten des Grundes. So ordnet sich der Kosmos der Rubens-Farben hier nicht mehr in den Triaden der Grund- und Mischfarben, sondern in der Bildung, der Genese der Farben aus Licht und lichthaltigem Dunkel. In deren Konti- nuität lösen sich die Farbordnungen.

⁵⁷ Conrad-Martius, S. 363: „Rot ist ‚verhaltene Glut‘, die Farbe der Leidenschaft. Wir können auch sagen: Glut schlechthin. Denn in diesem Ausdruck liegt eo ipso, daß Licht- haftes hier nicht zum freien Ausdruck kommt, sondern ‚zurückgebannt‘ ist, ... hinter einen Finsternisvordergrund zurückgedrängt.“

⁵⁸ Der Analyse von Annegret Glang-Süberkrüb (P. P. Rubens, Der Liebesgarten, Kieler kunsthistorische Studien, Bd. 6, Bern-Frankfurt/M. 1975) kann ich darin nicht folgen, daß sie das rechte Paar als Bildschluß auffaßt (S. 28 ff). Liess hat hier richtig gesehen, wenn er schreibt: „Von den Seiten nähert sich, die Mittelgruppe symmetrisch einfassend, je ein aufrechtes Paar ...“ (S. 399, und weiter S. 405 ff).

⁵⁹ Vgl. Liess: Rubens „schuf ... eine Historie, die die Geteiltheit der Zeit in Vergan- genes und Gegenwärtiges aufhebt ...“ (S. 404), „ein Fest der Verwandlung, bei dem die nahlebige und konventionelle Gegenwartswelt mit einer ursprünglichen Natürlichkeit wiedervermählt wird ...“ (S. 408).

⁶⁰ Farbenlehre, S. 22. Dazu Conrad-Martius, S. 361 ff.

⁶¹ Goethe: Farbenlehre, ebenda. Conrad-Martius, S. 364 ff.

⁶² Vgl. dazu Liess. S. 402.

Schon früher wird *Farbgenese* sichtbar in den *Rubens-Skizzen*. Eberhard von Zawadzky hat in seiner Ernst Strauss verpflichteten Untersuchung dieses Phänomen analysiert. Die wichtigsten seiner Thesen lauten: „Das Helldunkel differenziert sich aus der doppelten Wurzel von Grau und Ocker. Das Helldunkel wirkt farbgenetisch. Die Neutralfarben sind Träger der Buntfarben und des Lichtes; die Buntfarbe ist den Neutralfarben nachgeordnet“⁶³. Grau und Ocker in ihrer zentralen Bedeutung für die Genese des Helldunkels und der Buntfarbigkeit bei Rubens erkannt zu haben, ist ein wichtiges Ergebnis der Koloritforschung. Das Rubens'sche Intervall von Grau und Ocker ist eine besondere Ausprägung des „*Grau-Braun-Prinzips*“, das in seiner Bedeutung für die Malerei der Neuzeit erst jetzt durch die Forschungen von Ernst Strauss klargelegt wird⁶⁴. Wie ist es aber zu verstehen, daß Grau und Ocker als Farben des Grundes⁶⁵ bei Rubens diese Rolle spielen konnten? Zawadzky spricht von Grau und Ocker meist unterschiedslos als von Neutralfarben⁶⁶. Nun ist aber nur Grau eine Neutralfarbe im eigentlichen Sinne, Ocker als eine Variante von Braun gehört einem, wie Wolfgang Schöne formulierte, „dritten Farbbereich neben den bunten und den unbunten Farben“ an⁶⁷. Eckart Heimendahl bestätigte und differenzierte Schönes Vermutung, daß sich „Braun zu Bunt und Unbunt ebenso verhalte, wie Grau zu Schwarz und Weiß“⁶⁸, mit der Feststellung: „Braun füllt den Raum *der* Buntheiten aus, der bei der Annäherung an die unbunten Farben nicht von ihnen selbst besetzt werden kann. Noch genauer: Braun gleicht die Distanz zwischen den Buntheiten aus, welche selbst die größte Distanz zu *allen* unbunten Farben haben: Rot und Orange . . .“⁶⁹

Im Klang von Grau und Ocker werden die beiden Farbtöne aufeinander bezogen und damit kann auch Grau den Charakter spezifischer *Farbigkeit* annehmen und braucht nicht nur als reiner Helldunkelwert zu wirken. Die widersprüchlich erscheinenden Aussagen von Zawadzky, daß nämlich das Rubens'sche Helldunkel sich differenziere aus der doppelten Wur-

⁶³ A.a.O., S. 3.

⁶⁴ Vgl. Anmerkung 28.

⁶⁵ Siehe Max Doerner: *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*; in der 11. Auflage, Stuttgart 1960, S. 323 ff. – Von Zawadzky, S. 6 ff.

⁶⁶ A.a.O., S. 3, 58.

⁶⁷ Schöne, S. 229. Zawadzky zitiert diese Stelle Schönes (S. 62) und erwähnt hier beiläufig auch Braun als „Vermittlungsfarbe“.

⁶⁸ Schöne, S. 230.

⁶⁹ Eckart Heimendahl: *Licht und Farbe, Ordnung und Funktion der Farbwelt*, Berlin 1961, S. 68/69.

zel von Grau und Ocker, und daß es farbgenetisch wirke, sind berechtigt. Tatsächlich sind im Grau-Ocker-Intervall der Rubens'schen Bildgründe *sowohl* Helldunkel *wie* Farbigkeit angelegt.

Dies ist möglich, weil trotz der Bezugnahme der beiden Farbtöne, und gerade in ihr, deren Unterschiedenheit nicht aufgehoben ist. Ist Grau „die Farbe des *potentiellen Lichts* im Bereich der Farben“, „die *Möglichkeit*, die aufgespalten werden kann, entweder ins Helle aufzubrechen oder sich ins Dunkel zu verschließen“ (Heimendahl⁷⁰), so ist Braun eine spezifisch „körperliche“ Farbe⁷¹. Darin gründen die Unterschiede der anschaulichen Charaktere der beiden Farben, worauf noch kurz einzugehen ist. Es ist der Unterschied zwischen dem mehr lichthaften Grau und dem mehr körperlichen Braun jedoch nicht so zu verstehen, als gründe das Helldunkel allein im Grau, die Körperfarbigkeit allein im Braun. Jede Farbe kann durch eine Veränderung ihrer Erscheinungsweise, durch ihr inneres Angespantsein, ihre Dynamik, „luminaristisch“ werden⁷². Dennoch ist das gleichberechtigte Nebeneinander von Grau und Ocker anschauliches Symbol für den gleichermaßen lichthaften wie körperbildenden Charakter der Rubens'schen Farbe, für ihre Fähigkeit, auszustrahlen und sich zu verdichten.

Wird der Braunbereich, wie erwähnt, verstanden als Vermittlung zwischen Bunt- und Neutralfarben, so zeigt sich in der Zuordnung von Ocker und Grau auch die einzigartige Kontinuität und Totalität der Rubens'schen Farbwelt. Es gibt keine Kluft im Kosmos seiner Farben, und dessen Kontinuität umfaßt, infolge der Verschiedenartigkeit von Grau und Ocker, nicht nur die Farben, sondern schließt auch Licht und Dunkel in sich ein.

Am Beispiel einiger *Skizzen zum Medici-Zyklus* in der Münchner Alten Pinakothek⁷³ seien die Farbgenese und die anschaulichen Charaktere von Grau und Ocker nach ein paar Gesichtspunkten genauer betrachtet.

Die Skizze zum „*Empfang der neuvermählten Königin im Hafen von Marseille*“⁷⁴ (Abb. 31) läßt das Grau des Grundes sich zur Bläue des

⁷⁰ A.a.O., S. 64.

⁷¹ Vgl. Conrad-Martius, S. 365: „Es wird beim Übergang vom Gelb zum Braun das Gelb gewissermaßen nur immer mehr und mehr ‚materialisiert‘ unter die Selbstbeschliefung gebracht und diese Selbstbeschliefung oder Materialisation wird von dem Lichtgrunde einfach ‚hingenommen‘.“

⁷² Vgl. Ernst Strauss: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, München, Berlin 1972, S. 21 ff.

⁷³ 1622 ff. – *Farbabbildungen*: J. Thuillier, J. Foucart: *Le storie di Maria de Medici, di Rubens, al Lussemburgo*. Mailand 1967.

Himmels weiten, der Ockerton aber verdichtet sich zum Schiffskörper und zur rechts schließenden Architektur. Das Himmelsblau sammelt sich im blauen Mantel der Francia. Nicht strahlt das Blau von der Figur aus! Überhaupt lassen die Skizzen erkennen, wie wenig die Farben bei Rubens vom Ursprung her figural gebunden sind⁷⁵. Aus dem Ockerbraun des Grundes *wird* das Gold der Schiffssornamente. Erst keimhaft zart aber erscheint auf dieser Skizze das Rot⁷⁶, als kühles Lachsrosa, über dem Grau des Steges und dem Braun des Schiffsdaches. Die Trias-Farben bilden einen Rahmen um die Gestalt der Königin. Das Blau führt zu ihrem strahlenden Weiß, in dem das Grau des Grundes sich öffnet, und in ihrem linken Begleiter klingt der Violett-Grün-Akkord an, der mit den Orange-tönen des Schiffes zur sekundären Trias sich schließt. Aus Grau und Braun entfalten sich so alle Buntfarben, aus Grau Blau, Violett und Blaugrün, aus Braun Gelb und Orange, Rot aber aus Grau und Braun! (So kann auch bei der „*Vermählung der Prinzessin*“ ein kühles Himbeerrot im Podest sowohl zum Ockerbraun rechts wie zu den Weißgrautönen links vermitteln. Bei der „*Übergabe der Regentschaft*“ erscheinen neben dem roten Hauptakzent im Mantel des Dauphins Rottöne über Grau in der Pluderhose des Königs.) Rot kann somit, entgegen einer nur phänomenalen Farbenordnung⁷⁷, zur Klammer zwischen Grau und Braun werden. Zu verstehen ist dies aber aus der ontischen Konstitution des Rot. Rot, die Farbe höchsten Buntgehalts⁷⁸, ist zugleich gekennzeichnet durch die stärkste Spannung zwischen Licht und Finsternis⁷⁹. Deshalb kann Rot zur Klammer, zur Steigerungs- und Akzentfarbe in der Rubens'schen Helldunkelmalerei werden.

Rhythmisierung durch Rot bestimmt die Skizze mit der „*Krönung der Königin*“⁸⁰ (Abb. 4). Die reich differenzierten Grautöne der Hofdamen und der Königin finden, nach dem Gelb-Schwarz-Rot-Akkord des Höf-

⁷⁴ Farbabbildungen: Buchner, Taf. XXI; Erich Hubala: Die Kunst des 17. Jahrhunderts, Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 9, Berlin 1970, Taf. XXI. – Vgl. auch von Zawadzky S. 25 ff, 65 ff.

⁷⁵ Im Gegensatz etwa zur Auffassung von Liess.

⁷⁶ Von Zawadzky's Aussage: „Rot erscheint sowohl in den Skizzen wie in den ausgeführten Bildern als Buntfarbe am stärksten ausgeprägt“, es zeige sich „auf den Skizzen als erste Buntfarbe“ (S. 69) ist mithin in dieser Allgemeinheit zu korrigieren.

⁷⁷ Vgl. Heimendahl, S. 98: „Rot und Purpur haben zu den unbunten, allgemeinen Farben die größte Distanz.“

⁷⁸ Heimendahl, S. 86.

⁷⁹ Vgl. Conrad-Martius, S. 363, 364. – Dazu Verf.: Bemerkungen zur Farbenlehre von Hedwig Conrad-Martius, S. 21, 26.

⁸⁰ Farbabbildung: Dube, S. 201. – Blauel-Dia PA 219. – Dazu: Von Zawadzky, S. 23 ff.

lings, ihre Antwort im Goldgelb der Kardinäle. Im schließenden Lachsrot der Bischöfe aber einen sich beide Farbreihen. Dies Rot nimmt auf die Tribüne des Königs im Mittelgrund. Zusammen mit dem Rot der Klerikergruppe rechts bildet es einen inneren Rahmen um die Krönungsgruppe und fügt sich zugleich mit dem Graublau und dem Goldgelb der schwebenden Engel und der Glorie zum triadischen Schluß.

Weitung im Grau, Sammlung, Nahrung im Braun läßt aus dem Akkord von Grau und Braun unmittelbar räumliche Schichtung entstehen. Bei der „Erziehung der Prinzessin“, der „Vermählung der Prinzessin“ und der „Übergabe der Regentschaft“ ist die nähere Zone in Braun, die fernere in Grau gehalten. Wo aber die gelbliche Glorie des Emyreums in die Bildwelt einströmt, kann auch das Nahe in Grau erscheinen, so bei der „Krönung der Königin“, dem „Triumph über Jülich“, der „Blüte Frankreichs unter der Regentschaft der Königin“, der „Aussöhnung der Königin mit ihrem Sohn“. Das Licht des Emyreums ist nah und fern zugleich, ihm ist etwas von der räumlichen Unmeßbarkeit des Goldgrundes eigen.

Die Raumdifferenzierungen sind nur *ein* Aspekt der unterschiedlichen Charaktere von Grau und Braun. Andere Züge werden akzentuiert bei der „Gefangennahme der Königin“: sie muß den schützenden Braunbereich verlassen (der aber durch das Braun von „Verleumdung“, „Haß“ und „Wut“ selbst schon zweideutig geworden ist) und muß hinaus in das leere, ungewisse Grau der Ferne⁸¹. Beim „Friedensschluß“ steht dem unruhig bewegten Grau mit seinen drohenden Gestalten die Festigkeit der braunen Architektur links entgegen.

So offenbart sich in Grau und Braun Elementares der Mensch und Welt umfassenden, das In-der-Welt-sein im Ganzen erschließenden „Stimmung“⁸², Elementares der Naturmächte selbst. Daß der neuvermählten Königin im Hafen von Marseille auch von den Elementen gehuldigt wird, eröffnet sich zuerst durch die Charaktere und die Bewegung der Farben. Die allegorischen Figuren sind – wie alle Gestalten – in sie eingebettet, wachsen daraus hervor.

Das Elementare der Naturkräfte stellt sich auch bei Rubens' ausgeführten Bildern in *Grau und Braun* dar. Im Bildzentrum der „Löwenjagd“ (München, Alte Pinakothek⁸³ (Abb. 33) steht die weißliche, schräg auffahrende

⁸¹ Vgl. Heimendahl, S. 198.

⁸² Siehe: Martin Heidegger: Sein und Zeit, ⁶Tübingen 1949, S. 137.

⁸³ Gemalt kurz nach 1614 (Krempel). – Farbabbildung: Berühmte Museen, S. 71. – Blauel-Dia PA 78.

und in die Dunkelheit stürzende Helligkeitsbahn des vom ockerbraunen Löwen angefallenen Berbers und seines Schimmels. Weißgrau ist hier die Farbe des Erleidens, grau das fluchtartig davonjagende Pferd des linken Reiters. In der rechten Bildhälfte verdichtet sich bräunliche Dunkelheit in den angreifenden Jägern und standhaltenden Pferden. Die stärkste Buntfarbe aber ist das Rot des linken Jägers, ein kühles Lachsrot. Exzentrisch gesetzt, ist diese Farbe isolierter als die anderen Farbwerte des Bildes. Den körperlichen Zusammenhang mit dem Pferd lösend, schwebt es über, vor dessen fliehendem Grau, und kontrastisch steht es zum Graublau des Himmels⁸⁴. Erst nach rechts hin wird es eingebunden in die Kampfgruppe mit dem Karminrosa im Mantel des Reiters und dem orangerosa getönten Braun im Mantel des Rechten. Unten klingt es nach – über das Rosa in Schild und Köcher des roten Kämpfers – im Rosaviolett des liegend gegen die Löwin Kämpfenden. Ordnung der Buntfarben zeigt sich mithin nur im peripheren, asymmetrischen Kontrast aus Rot und Graublau links und der die Kampfgruppe umkreisenden sekundären Trias: dem Rosaviolett links unten, dem Orangebraun rechts oben und dem Blaugrün im Gewand des Toten rechts unten. In dieser Figur kommt das leidenschaftlich erregte Kampfgeschehen zur Ruhe, im Frieden des Todes. Steht das Rot des linken Jägers im stärksten Kontrast zum Graublau des Himmels und zum Grau seines Pferdes, ein anschauliches Symbol des „von außen“ in den Naturkreislauf heftig eingreifenden menschlichen Willens, so wird der Tote mit seinem Blaugrün hineingenommen in die Farbe der fernen Bäume, wie auch das lichte, hellbräunliche, allseitig von Dunkelheit gefaßte Inkarnat seines Oberkörpers zurücksinkt zum Braun der Erde.

Auch die Münchner „*Nilpferdjagd*“⁸⁵ ist wesentlich vom Grau-Braun-Akkord bestimmt. Hier erscheinen die gejagten Tiere in Grau und Braun; in Grau, das aber stellenweise den braunen Grund durchscheinen läßt, das Nilpferd, und das Krokodil in Grau- und Ockerbraun. In einem kühlen bläulichen Grün ist die linke untere Bildecke gehalten, den Lebensraum

⁸⁴ Diesen Farbkontrast hatte Hetzer vor Augen, als er schrieb: „Eine Grundhaltung ist sehr wohl wahrzunehmen, und zwar beruht sie, wie uns scheint, auf der Polarität des sehr kräftigen und männlichen, trompetenhellen Rubens'schen Rot . . . und der Skala lichter graublauer, grauviolletter und graulicher Töne – Rubens liebt Apfelschimmel –, die zumeist den Hintergrund abgeben und vor denen das Rot in mannigfachen, zuweilen wie errechneten Konfigurationen sich ordnet.“ (S. 218/219.)

⁸⁵ Wohl gleichzeitig mit der „Löwenjagd“ (Krempel). – Die Frage einer Werkstattbeteiligung kann hier, wie bei anderen Bildern, unberücksichtigt bleiben, da es in unserem Zusammenhang nur um die Grundlinien des Rubens'schen Farbstils geht.

der Tiere, Ufer, Wasser, kennzeichnend. Von hier aus entfaltet sich der Kampf, über die Weiß-, Grau- und Braun-Töne des Hundes, das Hell- und Dunkelgrau und Hellbraun des Apfelschimmels. Exzentrisch ist, im linken Reiter, die Trias der Grundfarben gesetzt: zitrongelb sein Mantel, zinnoberrot die Mütze, graublau sein Gewand. Das Rot wird wieder aufgenommen im Gewand des rechten Jägers, gerahmt vom schließenden Braun seines Pferdes und den Bläulich- und Grünlichgrau-Tönen des mittleren Reiters. Als Schlußmotiv wieder der Tod des Jägers. Orangebraun sein Inkarnat (antwortend dem Blaugrün des Bodens), weißlich, aufstrahlend im Licht, sein Tuch. Wieder ist die Figur umschlossen von Dunkelheit, die sich verdichtet aus dem fernen Blaugrün der Büsche und Palmen, dem Olivgrün des Mittelgrundes und des nahen Schilfs. Auch hier endet der Kampf in der Stille des lichten, von Dunkelheit gefaßten toten Menschenleibs, der, horizontal hingestreckt, aufgenommen ist in die Gelassenheit der Erde. Und wieder wird er angefacht vom Menschen und seinen ihm dienstbaren Tieren, vom Menschen, dem die Grundfarben vorbehalten sind. Dessen exzentrische Position veranschaulichen die exzentrische Trias und die Beziehungslosigkeit der graublauen Triasfarbe zum reineren Blau des Himmels. Und gleichwohl steht der Mensch nicht außerhalb der Natur: die gelben und roten Gewandfarben schließen sich auch mit dem Himmelsblau zur Trias, und das für dieses Bild (nicht aber für die „Löwenjagd“) charakteristische orangetonige Inkarnat gehört zum Blaugrün der Vegetation und des Wassers.

Ist Bildthema jedoch das mythische, ganz dem Naturhaften zugewandte Menschenwesen, so entfaltet sich die farbige Bildwirkung ganz aus dem Intervall von Blaugrau und Braun. Beim „*Trunkenen Silen*“ der Alten Pinakothek zu München⁸⁶ (Abb. 34) erscheint nur eine Buntfarbe akzenthaft eingesetzt, das Hochrot im Tuch, mit dem der Neger Silen unter den Arm greift. Eine primäre oder sekundäre Trias fehlt. Aus dem dunklen Blaugrau verleibt sich der Grund zum Blaubraun des Negers, zum dunklen Graublau im Gewand der Blonden, zum Olivgrün der Alten, zum Blaugrau, Olivgrün und Olivbraun von Bock und Ziege, und öffnet sich in den lichten Inkarnaten: in die Allfarbigkeit der Blonden, das Orangerosa der Alten und den Ocker ihres Partners, das helle Gelbrosa des Jungen. Ein warmes, gelbliches Licht umstrahlt (zugleich beleuchtend und Licht aussendend) den mächtigen Silensleib. Die Blaugrautöne seines

⁸⁶ Als Halbfigurenbild um 1617/18 begonnen, in den 20er Jahren vergrößert (Krempe). – Farbabbildung: Berühmte Museen, S. 67.

Inkarnats fehlen in den bei der Erweiterung des Bildes ergänzten Gliedmaßen, die Beine sind allein in Brauntönen, mit aufgesetzten rötlichen Lichtern, modelliert. Die Allfarbigkeit seiner Haut⁸⁷ wird aufgegeben, vermutlich, weil sich nun durch die Farben seines Gefolges und der Landschaft welthafte Weite um ihn auftut. Nach links rahmt ihn das Braun des Satyrn und das dunkle Blaugrau der Alten mit ihrem weißgrauen Kopftuch. Der rosabräunliche, zart gemalte Flötenbläser vor hellem, braungrauem Grund bringt das Schlußmotiv des Bildes, führt den Zug in die Weite und in das Licht. Nach unten aber ziehen die Brauntöne des Tigers, das über Gelb allfarbige Inkarnat der Paniskin und das Rosabraun ihrer Kinder. Diese Gruppe bildet das andere Lichtzentrum des Gemäldes. Erde ist nicht nur dunkel. Erde hat ihr eigenes Licht, das aber nicht ausstrahlt, sondern sich zurückbeugt zur Dunkelheit.

Im Spätwerk gründet vor allem das Münchner Bild von „*Schäfer und Schäferin*“⁸⁸ (Abb. 32) auf dem Zusammenklang von irdischer Dunkelheit und irdischem Licht. Aus der braunen Dunkelheit der Landschaft springt der Schäfer die Schäferin an⁸⁹. Orangebraun sein Inkarnat, vor allem das seiner Beine, die sich aus der Dunkelheit lösen. Gelblich lichtet es sich im Oberkörper auf, schon anverwandelt dem Inkarnat seiner Geliebten. Auch die Landschaft hellt sich hier auf, in bläulichgraue und oliv- und blaugüne Töne. Violett getönt ist das Graubraun seines Dudelsacks, zart rotorange dessen Flöten. So klingt aus dem Braun und Blaugrau der Landschaft die sekundäre Trias auf. Ganz licht das Inkarnat der Schäferin. Sie strahlt Licht aus wie nur je eine heilige Gestalt. Allfarbig aber ist sie nicht, vielmehr in einem gelblichen Elfenbeinton gehalten, mit Purpurschimmer an Wangen, Lippen, Lidern. Das hier fehlende Blau aber geht auf in der schmalen Himmelsöffnung neben ihrem Antlitz, die das Gold ihrer Haare rahmt. Zusammen mit dem aus grauschwärzlichen Schattenlagen emporsteigenden Hochrot ihres Kleides, bildet sich so, als Erfüllung

⁸⁷ Das allfarbige Inkarnat bei Rubens bekundet also nicht immer einen Bezug des Menschen zum (transzendenten) Himmel, wie Sedlmayr nahezu legen scheint, wenn er es als „irdischen Spiegel des Himmels“ deutet und meint, daß „das Inkarnat bei Rubens in gewisser Hinsicht die farbigen Möglichkeiten der natürlichen Welt transzendiere“ (S. 54, 49). Es kann auch die Welthaftigkeit des Menschen bezeugen, seine Ausrichtung auf die Erde und den Himmel der irdischen Sphäre.

⁸⁸ Aus dem letzten Jahrzehnt des Rubens'schen Schaffens (Krempel). – Farbabbildungen: Martin, S. 73; Aevermaete, S. 334.

⁸⁹ Braun ist bei Rubens somit nicht immer die Farbe „ruhender Geborgenheit“, wie Sedlmayr (S. 50), eine Charakterisierung von Conrad-Martius aufgreifend, meint. In diesem Bild kündigt es von der Zeugungskraft der Natur.

der Farbentwicklung, die Trias der Grundfarben, dem Lichte zugeordnet, aber nicht aktives Zentrum des Bildes, sondern begehrtes und gewährenlassendes Ziel der aus dem Dunkel, aus dem Braun und Blaugrau des Grundes über die Entfaltung im Dreiklang der Mischfarben drängenden Kräfte der Natur, die sich im Schäfer verleiblichen.

Auch „*Meleagar und Atalante*“ (München, Alte Pinakothek⁹⁰, Abb. 30) ordnet den Mann farbig der Landschaft, die Frau dem Himmel und dem Lichte zu. Der Jäger Meleagar gehört der Erde an. Sein orangebraunes, aus dem Braungrund aufwachsendes Inkarnat verbindet sich mit dem im Licht zart rosatonigen Grauviolett seines Gewandes und dem kühlen, bläulichen Grün der Fernlandschaft zur sekundären Trias. Sein hellbräunliches, graugeflecktes Fell und die von Dunkelgrau durchzogenen Brauntöne des Eberkopfes binden ihn an die grauhaltige Braunzone der Erde. Atalante aber gehört der Himmelsphäre zu. Auf das Hochrot ihres Gewandes bezieht sich das grautonige Blau des Himmels, das Gelblich der Himmelsglorie hinter der warnenden Moira auf das Blond ihrer Haare. Sie und der Putto nehmen in ihrem pantochromen Inkarnat das Licht des Himmels auf und sind wie eingehüllt in farbiges Licht. Aber gerade in der Trias der Grundfarben kündigt sich nun das Unheilvolle des Geschehens an: ein scharfes Gelb blitzt hinter dem fahlen Grau der Schicksalsgöttin auf, ambivalent ist das Rot der Atalante, nicht nur Farbe der Liebe ist es, sondern auch des Blutes; vorbereitet wird das Rot des Gewandes vom Rot der Blutstropfen auf der Erde. Grauerschattet ist das Blau des Himmels. (Wie klar dagegen klingt das Himmelsblau bei den „*Drei Grazien*“ im Prado⁹¹ als Farbgrund der lichthaften Elfenbein-Inkarnate der Frauen, gerahmt vom Schwarz, Weiß, Lachsrosa der Tücher, dem Braun des Brunnens, dem Grün der Wiesen und akzentuiert durch das Blond und die Brauntöne der Haare und in alledem die Totalität der Farben repräsentierend, getragen aber vom reinsten, lichten Blau und so die himmlische Abkunft dieser Wesen beglaubigend.)

Es kann sich mithin, ohne daß diese Zuordnungen schematisch fixiert werden dürften, aus der größeren Nähe oder Ferne zum Grau und Braun des Grundes heraus, in der Dreiheit der Mischfarben eher ein naturhafter Zusammenklang, in der Trias der Grundfarben aber eher Schicksal des Menschen, seine Größe und seine Gefährdung darstellen.

⁹⁰ Letztes Jahrfünft (Krempel). – Blauel-Dia PA 310.

⁹¹ Um 1638/40 (K. d. K., 1921, S. 434). – Farbabbildungen: Avermaete, S. 283; Warnke, Abb. 15; Katalog der Rubens-Ausstellung Antwerpen, nach S. 12. – Dia: Museo del Prado, Silex Nr. 273 S.

Ist Darstellungsthema Kampf und Untergang mythischer Menschen und das heißt: ihr Eingehen in den Kosmos der Naturkräfte, dann müssen die Farbtriaden zurücktreten und dem Grau und Braun die Bildwirkung überlassen. So ist es bei der „Amazonenschlacht“ der Münchner Alten Pinakothek⁹² (Abb. 37). Aus dem Strömen der elementaren Farben, Blaugrau und Braun, der Farben des Himmels und der Erde, ist hier die farbige Bilderscheinung gewonnen. Aus dem Graublau des Himmels stürmen die Griechen hervor, mit ihm stehen sie im Bunde, deshalb können sie siegen. Die Amazonen aber stürzen zurück in die Dunkelheit der Erdzone, in das Braun des Bodens, das Olivgrün und Olivbraun des Wassers. Ausweglos versinken sie in die Dunkelheit am rechten Bildrand, und der kreisende Schwung der stürzenden Amazonen führt nur in die unmeßbare dunkle Tiefe unter der Brücke, in die auch von links her die flüchtenden Amazonen versinken wie in einen sich öffnenden Spalt des Erdinnern. Im blaugrauen, zart lilagetönten Pferd des griechischen Protagonisten verleibt sich die Farbe des Himmels. In den Reitern aber entfaltet sich, in kleinen Flächen ausgestreut, die Totalität der Farben, in der Abfolge von links: Blau im Ärmel des Kämpfers mit dem Löwenfell; über ihm die gelblichrosa Fahne; der zweite Krieger mit grünem, rosa aufgehelltem Rock, rosa-orangefarbenem Brustpanzer, bläulichschwarzen Armschienen und Helm; der dritte, der Reiter des eben erwähnten Pferdes, mit zartlilatönigem Mantel, goldgelber Hose, bläulichgrauem Brustpanzer und Helm mit rosa Zier. Dann, nach der Zäsur des grauen Pferdes, das Lachsrot der Amazone. Dies Rot bleibt von nun an den Amazonen eigen, Leidenschaft, Blut und Untergang symbolisierend. Kontrastisch spannt es sich zum Graublau des Himmels⁹³. Eine zweite Helligkeitszäsur im Krieger, der auf die Amazone eindringt, bereitet die mittlere Farbgruppe vor: das Graugrün im Schurz des Herakles, das Orange im Mantel des Reiters, und, zur Schließung der sekundären Trias, das Violett im Balteum. Und gleichermaßen bedarf das bräunliche Sandgelb des Griechenpferdes auf der Brückenmitte, das Bläulichgrau im Panzer seines Reiters, des Rots der Amazonenkönigin, um eine gespannte, asymmetrische Trias der Grundfarben anklingen zu lassen. So übergreifen die Ordnungen der Menschen- und Tierfarben die Kampfesfronten und bezeugen die Verbundenheit der Feinde, den schicksalhaften Zusammenhang von Lebens-

⁹² 1619 von Rubens erwähnt. – Farbabbildungen: Baudouin, S. 194, Taf. 41; Berühmte Museen, S. 70. – Blauel-Dia PA 240.

⁹³ Vgl. hierzu: Erich Hubala: Rubens als Erzähler, in: Neue Zürcher Zeitung, 25./26. Juni 1977, Nr. 147. S. 58.

kraft und Tod. In dieser Kampfesgruppe der Bildmitte steigt auch der Hell-Dunkel-Gegensatz zur Kulmination empor. Dann aber werden die Amazonen vom Dunklen eingeholt, das aus den dunkelgrauen Wolken sich verdichtet. Nach einer letzten Lichtzäsur nur noch Fliehen in Dunkelheit, Flucht des schwarzbraunen Pferdes, lichtabgewandtes Fliehen der Menschen in die ferne Dunkelheit des Horizonts, Stürzen in die unauslotbare Dunkelheit der Nähe, und hier schon verwandelt in die Farben der Erdzone, im Olivgrün der abstürzenden oberen Amazone, dem Braun ihres Pferdes, das sich den Farben des Wassers angleicht. – Die linke Bildecke gibt eine Quintessenz des Geschehens. Gegen die Vielfarbigkeit der Griechen darüber steht der nur vom Rot akzentuierte Braunkomplex der Amazonen, über das Weißlichbraun der Inkarnate und der Helligkeit des gefleckten Pferdes versinkend in immer dunklere Brauntöne und unentrinnbar in die alle Farbigkeit verschließende Dunkelheit der Erde. Im gleichen Sinne zeigt der Bildschluß unter der Brücke mit seinen Blaugrünlich-, Ocker-, Oliv- und Graubraun-Tönen die Amazonen aufgenommen in die Farben der Landschaft.

Bemerkungen zu Rubens' Landschaften sollen diese Darlegungen beschließen. Bei der „Polderlandschaft mit Kuhherde“ der Münchner Alten Pinakothek⁹⁴ (Ab. 35) fällt der Blick zuerst auf das exzentrisch gesetzte Rot des Hirten. Diesem Rotton gleicht sich sein orangefarbenes Inkarnat an. Seine olivbräunliche Hose aber gehört schon den Landschaftsfarben an. Mit dem Goldton der Gefäße und dem graugetrübten Blau der Hirtin läßt das Rot die Grundfarben-Trias anklingen, aber nicht rein, sondern gedämpft, beherrscht vom Rot. Ihm antwortet das bräunliche Orangerosa der sich umwendenden Kuh. Hinter ihr eine violettgraue, vor ihr eine hellbräunliche. Alle Figuren sind eingebettet in die Oliv- und Blaugrüntöne der Wiesen. Die in dieser Zuordnung der Farben sich meldende sekundäre Trias versammelt sich in den Gewandfarben der melkenden Hirtin; violettgrau ist ihre Bluse, orangebraun ihr Rock, flaschengrün ihre Schürze. Hinter ihr verdichtet sich die bräunliche Dunkelheit zum bergenden Ort, in dem die Elemente Erde und Wasser sich treffen. Der dunkle Teich führt in Oliv- und Blaugrün in die Tiefe. Aus der Dunkelheit steigen, in gleichen Tönen, die Bäume auf. Nicht Grün allein ist die Farbe der Vegetation, sondern ein aus dem beschließenden, schützenden Dunkel entlassenes Grün. In Dunkelheit entspringt natürliches Leben, in naturhafte

⁹⁴ Farbabbildungen: Gustav Glück: Die Landschaften von Peter Paul Rubens, Wien 1940, Taf. 6; Dube, S. 203; Berühmte Museen, S. 75. – Blauel-Dia PA 367.

Dunkelheit kehrt es zurück. Über das gelbe Licht am Horizont, das auch noch an den Wolkensäumen widerstrahlt, hebt sich der Blick zu den bläulichen und grau violetten Wolken, die einen Durchblick freilassen auf das Blau der unendlichen Himmelsphäre. Mit den grau violetten Wetterwolken rechts aber wird es wieder zurückgeführt zur grünen Dunkelheit der irdischen Natur. Der Mensch ist nicht ihr Zentrum, sondern nur Blickfang, Einführungsmotiv, das weiterleitet zur Tiefe der Natur.

Entschiedener trennen sich Erd- und Himmelszone, weiter spannt sich der Horizont bei der „Landschaft mit Regenbogen“ (ebenda⁹⁵, Abb. 36). Die Erdzone ist in Brauntönen gehalten, die links vorne mit einer bild einwärts gerichteten Dunkelheit einsetzen. Dies Einleitungsmotiv wird figural durch den bildeinwärts ziehenden Wagen interpretiert. Aus der bergenden Dunkelheit heben sich der gelbbraune helle Weg und das Feld heraus, um nach oben und rechts hin wieder zur Dunkelheit der Erde und des Wassers zurückzukehren. Wieder wachsen aus schützender Dunkelheit die Bäume empor, in Blau- und Olivgrün, Gelbgrün im Licht. Aber dies Licht empfangen sie weniger als daß sie es aus sich wachsen lassen, wachsend mit ihm. Das Licht ist der Erde nicht fremd, sie öffnet sich ihm, sie läßt es in ihrer kreisenden Bewegung und Gegenbewegung selbst entstehen, durchscheinen vom lichten Grund. Das von blaugrauen und grünbläulichen Streifen gefaßte Schwefelgelb des Regenbogens bindet Ferne und Nähe. Der Weg von der braunen Nähe zur lichten graublauen Ferne, in der das Blau des Himmels, die Farbe kosmischer Unendlichkeit, nur zu ahnen ist, führt mit den grau violetten Wolken wieder zurück zur Erde und ihrer Nähe. Der Klang aus Violett der Wolken, Grün und Orangebraun der Bäume und des Erdbodens, die sekundäre Trias also, erfüllt nun das ganze Bild, entfaltet aus dem Akkord von Grau und Braun. Die Grundfarben Rot und Blau bleiben den Menschen vorbehalten, ihre „höhere Bestimmung“ symbolisierend, die aber gehalten, getragen werden muß vom Kosmos der Natur.

Rubens, so unterscheidet Erich Hubala ihn von Tizian, „löste die mythologische Bilddichtung aus der heroischen Einsamkeit und bettete sie in diese Welt ein: Der Mythos wurde zur Sage. . . . Damit ist eine Veränderung, nicht aber eine Entleerung des Gehalts verbunden. Denn im Sagenhaften holt Rubens ganz neue ursprüngliche Formen des Naturverständnisses ans Licht.“⁹⁶

⁹⁵ Farbabbildungen: Glück, Taf. 29; Buchner, Taf. XXIV; Berühmte Museen, S. 74.

⁹⁶ Die Kunst des 17. Jahrhunderts, Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 9, Berlin 1970, 67.

Natur aber war für Rubens nicht nur menschliche Natur. Seine Kunst ist mythisch, beseelt von einem ursprünglichen Naturverständnis gerade darin, daß sie den Menschen öffnet zu den in Licht und Dunkel, als Himmel und Erde sich zeigenden Naturmächten, daß sie ihn darin leben und handeln läßt. Bewahrung mythischen Naturverständnisses bekundet sich so vornehmlich in den Landschaften von Rubens. Mythischer Gehalt kommt ihnen zu nicht wegen vereinzelter mythologischer Themen⁹⁷, sondern kraft ihres Aufbaus, ihrer Gestaltung selbst. Dazu abschließend einige skizzenhafte Bemerkungen.

Rubens' Landschaften sind erfüllt von der Einheit des Gegensatzes von Licht und Dunkel. Dabei ist Licht wesentlich nicht beleuchtend, von außen auftreffend; vielmehr hebt sich die Erde selbst zum Licht empor und versinkt wieder in Dunkelheit, das Licht des Himmels verdichtet sich zur Dunkelheit der Wolken. „Die Entfaltung des mythischen Raumgefühls“, schrieb Ernst Cassirer, „geht überall von dem Gegensatz von Tag und Nacht, von Licht und Dunkel aus.“⁹⁸ Das „entstehende Motiv, das aller mythischen Unterscheidung von Orten und Richtungen zugrunde liegt“, ist zu suchen „in der inneren Verkettung, die das mythische Gefühl und die mythische Phantasie zwischen den Bestimmungen des Raumes und denen des Lichts empfindet. Indem Gefühl und Phantasie Tag und Nacht, Licht und Dunkel gegeneinander absondern und sich in ihren Ursprung versenken, treten ihnen damit erst die verschiedenen Bestimmungen des Raumes auseinander.“⁹⁹

Die Elemente der Rubens-Landschaften ordnen sich um eine Mitte. Auswägen um eine Mitte bekundet sich in der Zweiteilung der Motive, die Evers betont¹⁰⁰. Bisweilen ist die Mitte durch ein Landschaftsmotiv be-

⁹⁷ Vgl. dazu den Katalog der Rubens-Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, S. 104, zur „Gewitterlandschaft mit Philemon und Baucis“: „Überhaupt scheint die humanistisch mythologisierende Thematisierung ... nur aus Gründen einer Legitimierung der Ausweitung der Gewitterschilderung ins Ideelle, Elementarisch-Kosmische ... vorgenommen zu sein.“

⁹⁸ Philosophie der symbolischen Formen, Zweiter Teil: Das mythische Denken, ³Darmstadt 1958, S. 119.

⁹⁹ Ernst Cassirer: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum, in: Vierter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1931, S. 30. Hier beschreibt Cassirer auch die Unterschiede zwischen mythischem und ästhetischem Raum. Letzterer ist gekennzeichnet durch eine „neue Distanz“, Distanz auch von „den mythischen Grundaffekten von Hoffnung und Furcht, dem magischen Hingezogen- und Abgestoßenwerden.“ (S. 32)

¹⁰⁰ Peter Paul Rubens, München 1942, S. 392. Evers gibt in diesem Buch erhellende Interpretationen der Rubens'schen Landschaften.

setzt, einen Felsen, Bäume, einen See, meist aber wirkt das Zentrum als Kraftfeld, als Quelle kreisender Bewegungen des Bodens, der Baumreihen, der Wolken. Mythischer Raum ist Zentrum, „Zentrum der Welt“¹⁰¹. Solcher Mittebildung dient auch das Licht. Oft zitiert wurde Goethes Beobachtung, daß auf der „*Heimkehr von der Ernte*“ im Palazzo Pitti¹⁰² das Licht von zwei entgegengesetzten Seiten komme¹⁰³. So scheint das Licht allseitig auf die dunkle Mitte des Bildes hin gesammelt. In anderen Landschaften, etwa der Wiener „*Gewitterlandschaft mit Philemon und Baucis*“, dem „*Sonnenuntergang*“ der Londoner National-Gallery, der „*Pferdetränke bei Sonnenuntergang*“ im Louvre¹⁰⁴, um nur einige Beispiele zu nennen, beleuchtet ein Licht aus der Bildmitte die Bäume von links und von rechts.

Darin gewinnen die Rubens-Landschaften ihre Geschlossenheit als Kosmos. Zum Eindruck solcher Geschlossenheit tragen auch die für Rubens-Landschaften so charakteristischen Wolkenbildungen bei. Nur durchblickhaft erscheint das reine Himmelsblau, die Farbe der unendlichen Sphäre¹⁰⁵. Nicht unendliche Weite wird dargestellt, sondern Kontinuität von Nähe und Ferne. Die vielfarbigen Wolken und Lichtstreifen vermitteln noch die fernsten Bereiche zur Nähe und zum Zentrum.

So bewahren die Landschaften von Rubens das Bild eines mythisch geschlossenen Kosmos, gegen die naturwissenschaftlich-philosophische „Zerstörung des Kosmos und Infinitisierung des Universums“ im 17. Jahrhundert¹⁰⁶. Vornehmlich Farbe, Licht und Dunkel, angehörig der ganzen Natur, – „denn sie ist es ganz, die sich dadurch dem Sinne des Auges besonders offenbaren will,“¹⁰⁷ – befähigen die Kunst des Rubens zur Darstellung dieser mythischen Dimension.

¹⁰¹ Vgl. Mircea Eliade: *Das Heilige und das Profane, Vom Wesen des Religiösen*, Hamburg 1957 (Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie, 31), S. 22 ff.

¹⁰² Farbabbildung: Glück, Taf. 22.

¹⁰³ Johann Peter Eckermann: *Gespräch mit Goethe vom 18. April 1827*; Goethe – Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Zürich, Artemis-Verlag, Bd. 24, S. 622, 623.

¹⁰⁴ Farbabbildungen: Glück, Taf. 12, 31, 33.

¹⁰⁵ Vgl. Verf.: *Zum Sinn der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert*, S. 97.

¹⁰⁶ Alexandre Koyré: *Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum*, Frankfurt 1969, S. 12.

¹⁰⁷ Goethe: *Vorwort zur Farbenlehre*, S. 9. – Hier sei nochmals verwiesen auf die eingangs zitierten Sätze Hetzers über die „Macht der Farbe an sich“ bei Rubens, ihre „Vitalität“ und „Ungebärdigkeit“.



Abb. 4 Rubens, Medici-Galerie, Krönung der Königin. München, Alte Pinakothek.



Abb. 21 Rubens, Verkündigung. Wien, Kunsthistorisches Museum.



Abb. 22 Rubens, Juno und Argus. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

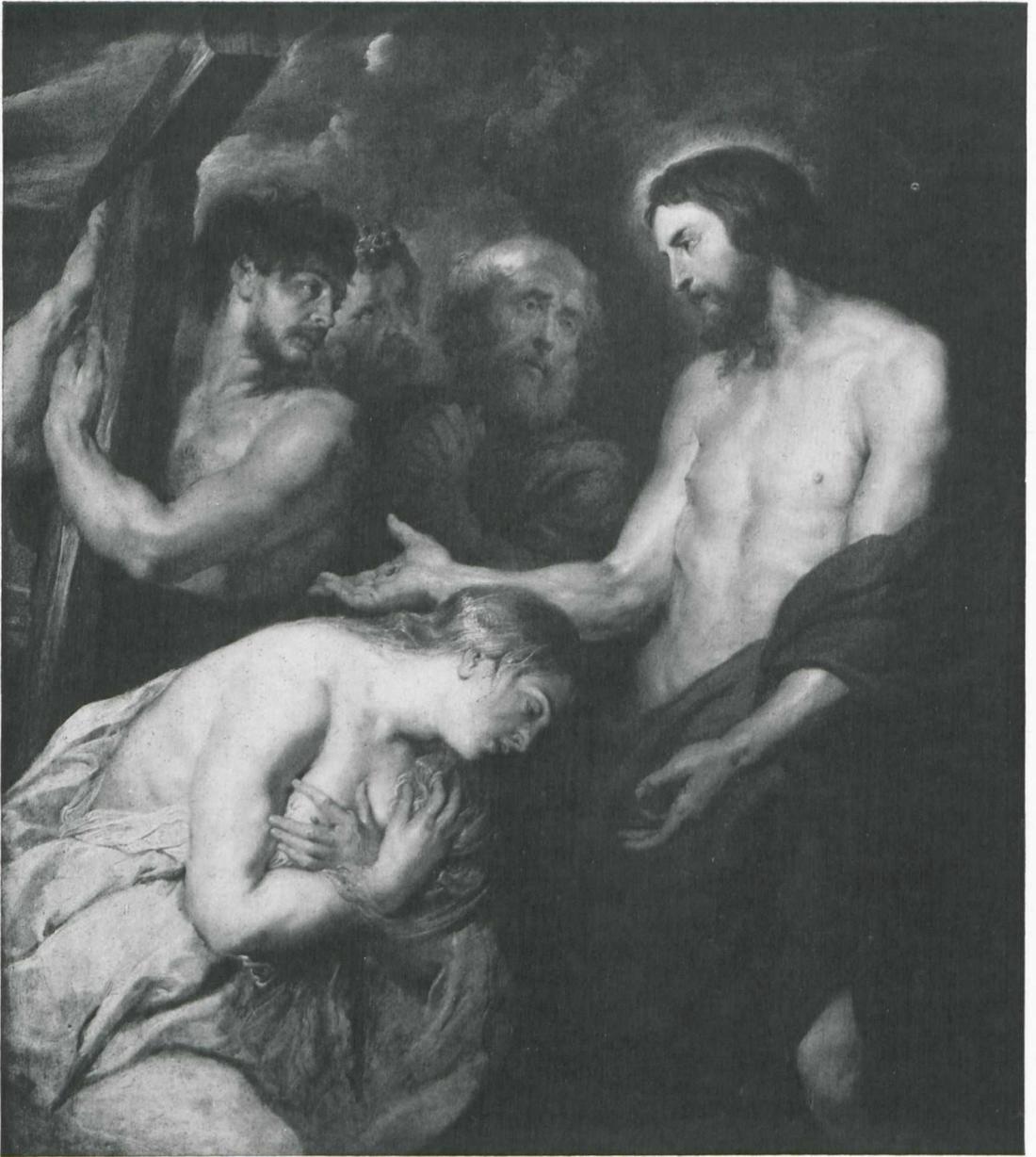


Abb. 23 Rubens, Christus und die reuigen Sünder. München, Alte Pinakothek.



Abb. 24 Rubens, Die Vier Weltteile. Wien, Kunsthistorisches Museum.

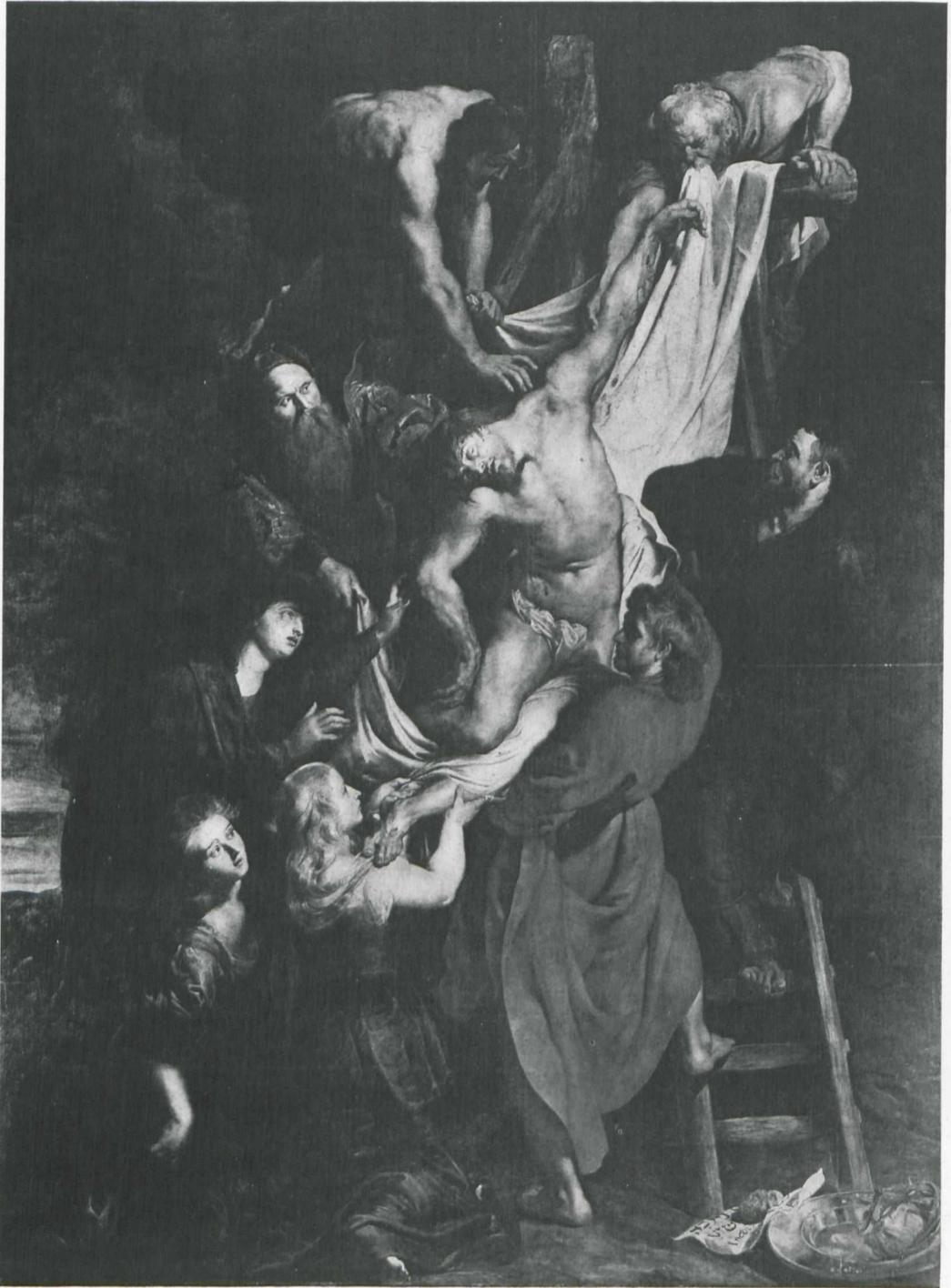


Abb. 25 Rubens, Kreuzabnahme. Antwerpen, Kathedrale.



Abb. 26 Rubens, Großes Jüngstes Gericht. München, Alte Pinakothek.

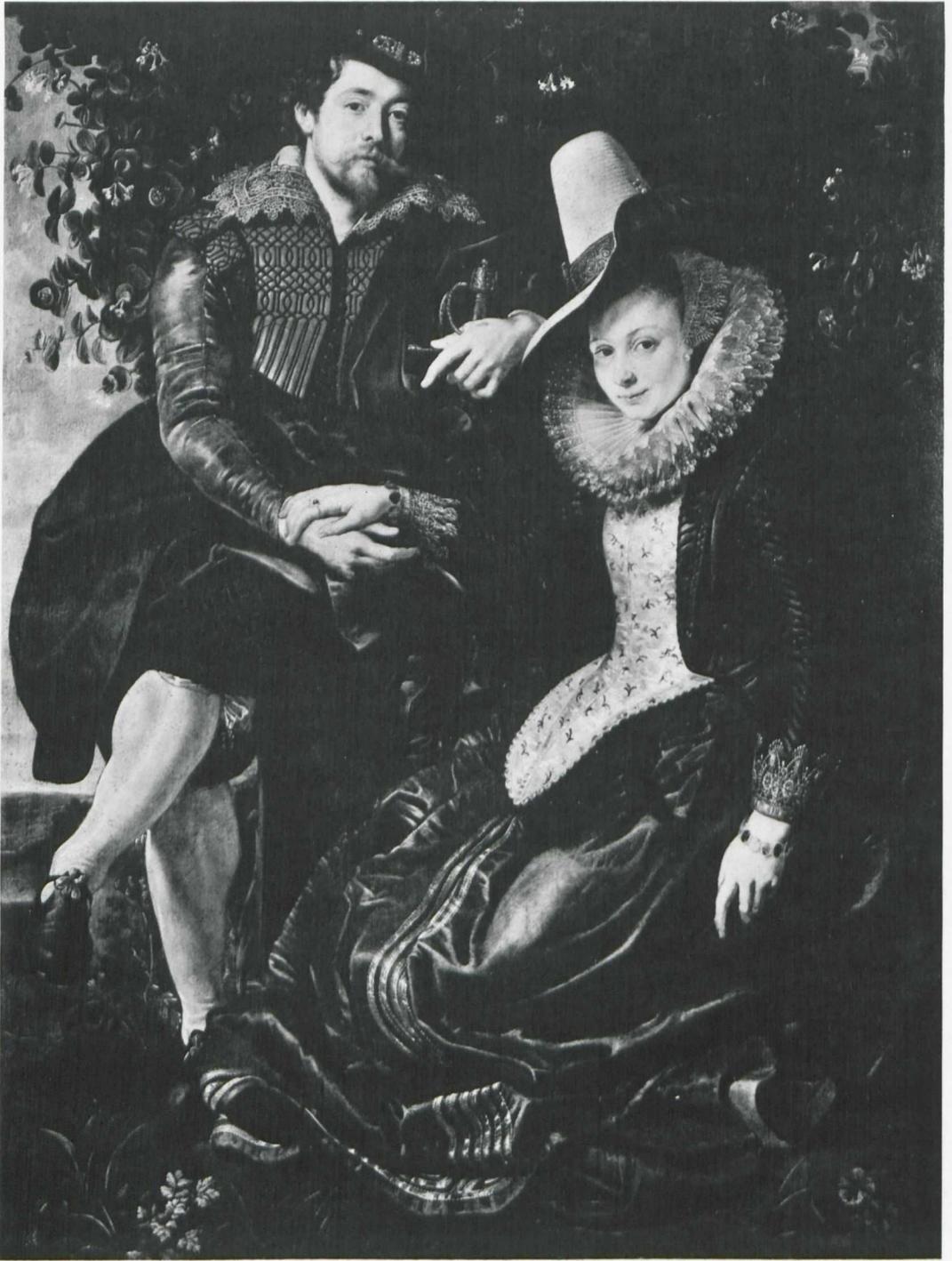


Abb. 27 Rubens, Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube. München, Alte Pinakothek.



Abb. 28 Rubens, Helene Fourment im Hochzeitskleide. München, Alte Pinakothek.



Abb. 29 Rubens, Helene Fourment und ihr Sohn Frans. München, Alte Pinakothek.



Abb. 30 Rubens, Meleagar und Atalante. München, Alte Pinakothek.

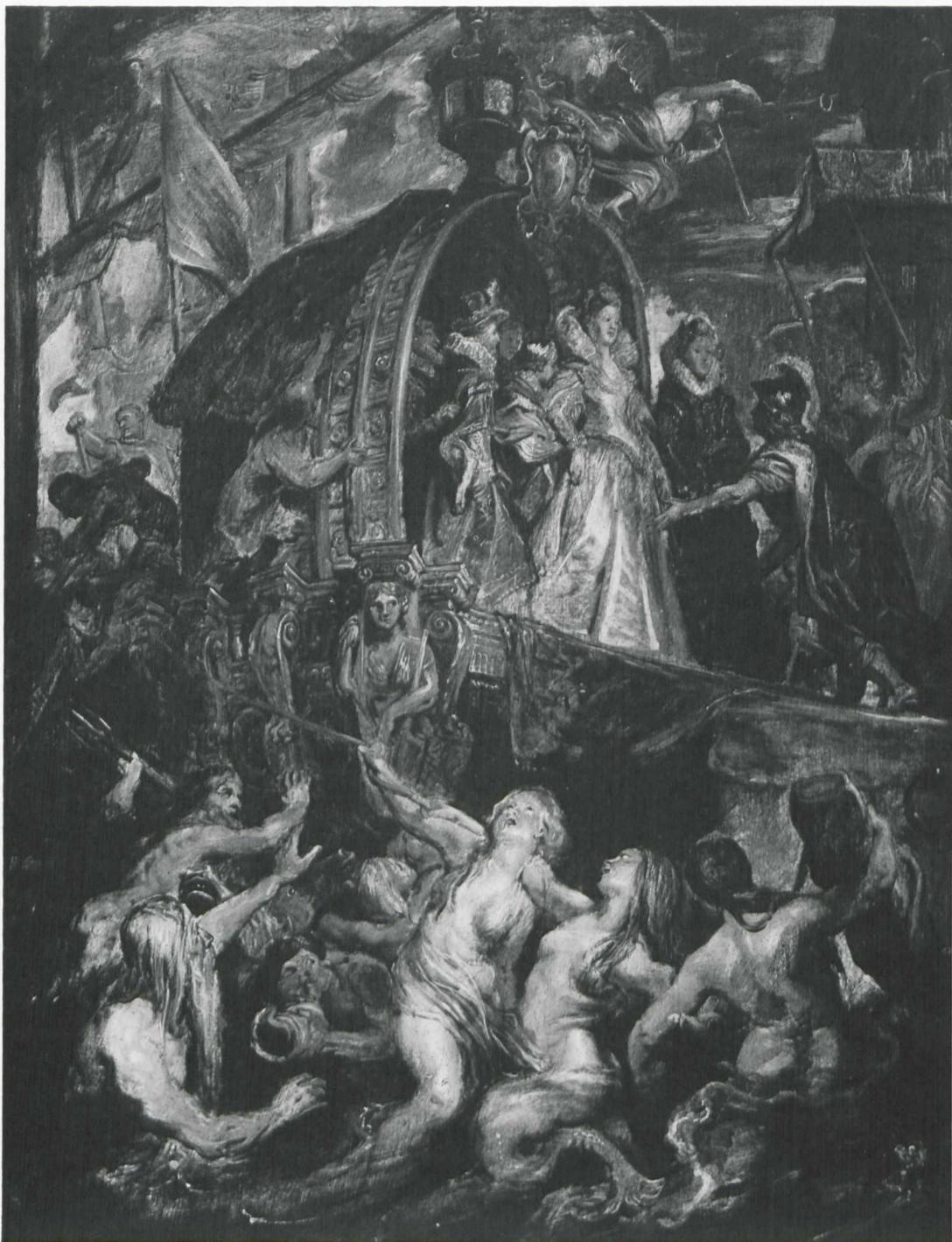


Abb. 31 Rubens, Medici-Galerie, Ankunft Marias in Marseille, Skizze. München, Alte Pinakothek.



Abb. 32 Rubens, Schäfer und Schäferin. München, Alte Pinakothek.



Abb. 33 Rubens, Die Löwenjagd. München, Alte Pinakothek.

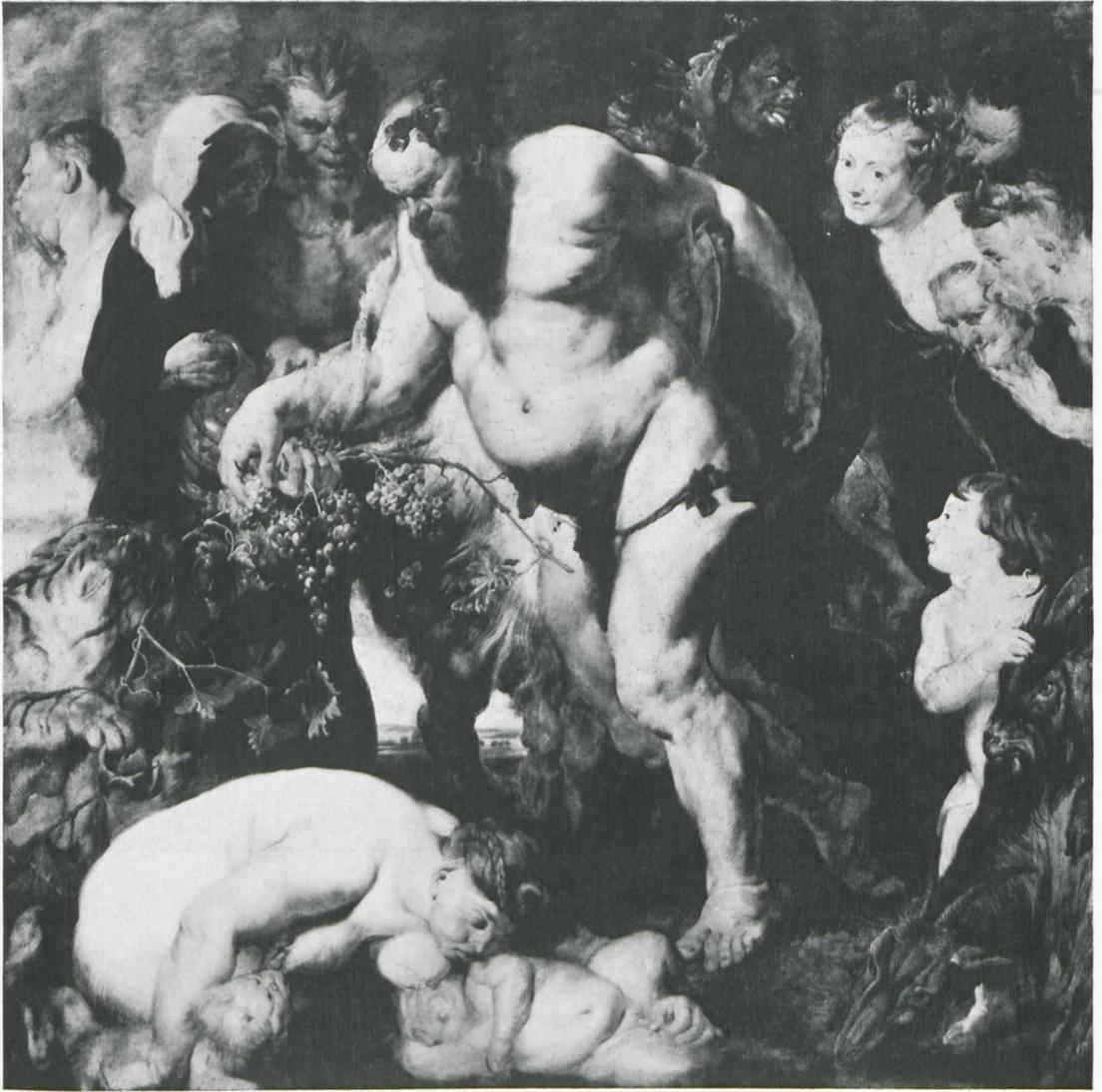


Abb. 34 Rubens, Der Trunkene Silen. München, Alte Pinakothek.



Abb. 35 Rubens, Landschaft mit Kuhherde. München, Alte Pinakothek.



Abb. 36 Rubens, Landschaft mit Regenbogen. München, Alte Pinakothek.



Abb. 37 Rubens, Die Amazonschlacht. München, Alte Pinakothek.



Abb. 68 Rubens, Der Liebesgarten. Madrid, Museo del Prado.