

LORENZ DITTMANN · SAARBRÜCKEN

Aspekte der Farbgestaltung

in der französischen und deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts

mit 10 Abbildungen

Dieser Beitrag erörtert ein – freilich nicht zufällig gewähltes – Einzelproblem aus der Geschichte der französischen und der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts nach einer bestimmten Hinsicht.

In der Problemstellung versteht er sich als eine Ergänzung zu den beiden anderen kunsthistorischen Darlegungen, die das Gesamthema „Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert“ im Bereich von Kunsthandwerk und Architektur vornehmlich unter dem Gesichtspunkt französischer Einwirkungen, deutscher Übernahmen und Sonderformen behandeln.

Auch im Felde der Malerei wäre eine Untersuchung dieser Fragestellung sinnvoll und wünschbar, um so mehr, als eine Gesamtdarstellung der vielfältigen Einwirkungen der französischen Malerei auf die deutsche noch aussteht.¹

Die Thematik dieser Abhandlung aber ist eine andere. Sie wendet, innerhalb idealtypischer Vereinfachungen, ihre Aufmerksamkeit den jeweiligen Besonderheiten, den Eigentümlichkeiten der französischen wie der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts zu.

Die Kategorie für die Durchführung eines solchen Vergleichs gibt die *Farbgestaltung* ab. Die Hervorhebung dieses Momentes bildkünstlerischer Gestaltung ist nun keineswegs beliebig. Vielmehr gewinnt die Farbe innerhalb der Entwicklung der französischen (wie auf ihre Weise der deutschen) Malerei mit dem ausgehenden 17. Jahrhundert, und entschiedener noch mit dem frühen 18. Jahrhundert, eine neue Bedeutung.²

¹ Die wichtigsten Stationen dieser Einwirkungen sind verzeichnet in den Gesamtdarstellungen der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts: Adolf Feulner: *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, (Handbuch der Kunstwissenschaft) Wildpark-Potsdam 1929. Bruno Bushart: *Deutsche Malerei des Rokoko*, Königstein im Taunus 1967. Helmut Börsch-Supan: *Deutsche und skandinavische Malerei*, in: Harald Keller: *Die Kunst des 18. Jahrhunderts* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 10) Berlin 1971, S. 402–406. Dort weitere Literatur.

² Dieser Abhandlung liegen Studien in folgenden Museen zugrunde: Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Deutsche Barockgalerie; Berlin-Charlottenburg; London, Wallace-Collection; München, Alte Pinakothek; München, Bayerisches Nationalmuseum, Slg. Wilhelm Reuschel; Paris, Louvre.

Herrn Generaldirektor Dr. Lenz Kriss-Rettenbeck danke ich für die Ermöglichung einer Besichtigung der damals nicht ausgestellten Slg. Reuschel im Bayerischen Nationalmuseum.

Diese neue Rolle der Farbe soll eingangs durch einen Blick auf die französische kunsttheoretische Reflexion der Zeit verdeutlicht werden. In diesem Falle ging übrigens die Kunsttheorie der künstlerischen Praxis voraus.³

Die entscheidende Figur ist hier *Roger de Piles* (1635–1709).⁴ Im Zuge der üblichen Verhältnisbestimmungen von „dessin“ und „coloris“ vollzog er – in Ansätzen schon seit 1668! – eine Umwertung zugunsten der Farbe. Dagegen bekräftigte Charles Le Brun, als Repräsentant einer klassizistischen Kunstauffassung, in seiner Akademiekonferenz von 1672 mit Entschiedenheit noch die Priorität, den höheren Rang der Zeichnung. „Le dessin imite toutes les choses réelles, au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel.“ Farbe ist akzidentell, denn sie selbst ist veränderlich, ist abhängig vom Licht. „Car l'on demeure d'accord que la couleur n'est qu'un accident et qu'elle est produite par la lumière, parce qu'elle change selon qu'elle est éclairée, en sorte que, la nuit, le vert paraît bleu et le jaune paraît blanc, étant tous deux éclairés d'un flambeau. Ainsi la couleur change selon la lumière qui lui est opposée.“⁵ Le Brun beurteilte die Bildfarbe mithin vornehmlich von einem naturalistischen Standpunkt aus.

Ihn korrigierte Roger de Piles und stellte eine Reihe wichtiger Unterscheidungen auf. Es sei hier nur De Piles zusammenfassendes Spätwerk „Cours de Peinture par Principes“, Paris 1708, herangezogen. Mit der Trennung der „couleur naturelle“ von der „couleur artificielle“ wies er den Le Brun'schen naturalistischen Kurzschluß zurück. Der „couleur naturelle“ behielt er den Begriff „couleur“ vor, für die „couleur artificielle“ formulierte er den Terminus „coloris“. Des weiteren rief er ins Bewußtsein, daß es die Farbe ist, in der sich uns die Dinge in ihrer Sichtbarkeit zeigen, daß also mit der angeblich akzidentiellen Farbe die ganze Erscheinungsdimension des Seienden gesetzt ist. „La Couleur est ce qui rend les objets sensibles à la vûe. Et le Coloris est une

An Literatur zum Thema ist hervorzuheben: Theodor Hetzer: Tizian, Geschichte seiner Farbe, Frankfurt/M. 2 1948, Kapitel 8: Das 18. Jahrhundert, S. 254–260. Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, Kap. XXVI: Das Bildlicht des 18. Jahrhunderts, S. 161–166. Wenig ergiebig: Etienne Souriau: Y a-t-il une palette française? In: Art de France, Num. II, Paris 1962, S. 23–42. Und, mit Ausnahme einiger Bemerkungen: Hermann Bauer: Über Licht und Farbe im Rokoko, in: Bauer: Rokokomalerei, Sechs Studien, Mittenwald 1980, S. 113–122.

³ Vgl. Albert Dresdner: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens (1915), Neuauflage München 1968, S. 100.

⁴ Zu Roger de Piles vgl.: Albert Dresdner, a.a.O., S. 94–103. Ellen Heuck: Die Farbe in der französischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts. Diss. Freiburg 1927, Straßburg (Heitz) 1929, S. 42–52. Bernard Teyssède: Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV., Paris 1957. Max Imdahl: Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei, Abstraktion und Konkretion. In: Poetik und Hermeneutik, II, München 1966, S. 195–225. Hans Willem van Helsdingen: „Historier“ en „peindre“, Poussins opvattingen over kunst in het licht van de discussies in de franse kunstlitteratuur in de tweede helft van de zeventiende eeuw, Rotterdam 1971. Peter-Eckard Knabe: Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung, Düsseldorf 1972. Thomas Lersch: Farbenlehre, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 7, Lief. 74/75, Stuttgart 1974, Spalte 206–210.

⁵ Zitiert nach Knabe, a.a.O., S. 129.

des parties essentielles de la Peinture, par laquelle le Peintre sait imiter les apparences des couleurs de tous les objets naturels, & distribuer aux objets artificiels la couleur qui leur est la plus avantageuse pour tromper la vûe . . .“⁶

Beide Erkenntnisse, die der Erfahrung der sichtbaren Welt durch das Medium von Farbe und, wie hinzugefügt werden muß, Licht, wie die Notwendigkeit der Unterscheidung von Naturfarbe und Bildfarbe, müssen heute als Ausgangspunkt jeder farb-analytischen Untersuchung in der Geschichte der Malerei angesehen werden.⁷

Die „couleur artificielle“ soll die „couleur des objets naturels“ nachahmen. In solcher Nachahmung erschöpft sie sich jedoch nicht. Umfaßt doch „coloris“ als Teil der Malerei „la connoissance des couleurs particulieres, la simpatie & l’antipathie qui se trouvent entr’elles, la maniere de les employer, & l’intelligence du Clair-obscur.“⁸

De Piles war sich also der doppelten Funktion der Bildfarbe klar bewußt, der Dichotomie, die zu Beginn unseres Jahrhunderts als diejenige des farbigen „Eigenwertes“ und des farbigen „Darstellungswertes“ formuliert wurde⁹ – wengleich De Piles sich auch noch keine Gedanken machte über das Zusammen- oder auch Gegeneinander-Wirken dieser beiden Funktionen.

Eine vergleichbare Unterscheidung führte De Piles im Bereich des „Clair-obscur“, das ja ein wesentliches Moment für die Gestaltung der Bildfarbe ist, durch: „Cette partie de la Peinture contient deux choses, l’incidence des lumieres & des ombres particulieres, & l’intelligence des lumieres & des ombres generales, que l’on appelle ordinairement le Clair-obscur: & quoique selon la force des mots, ces deux choses n’en paroissent qu’une seule; elles sont néanmoins fort differentes selon les idées qu’on s’est accoutumé d’y attacher.“ Das eigentliche, spezifische „Clairobscur“ nun meint «l’Art de distribuer avantageusement les lumieres & les ombres qui doivent se trouver dans un Tableau, tant pour le repos & pour la satisfaction des yeux, que pour l’effet du tout-ensemble.“ Während der Künstler bei der Veranschaulichung des Lichteinfalls den Gesetzen perspektivischer Schattenkonstruktion folgen muß, bleibt die Gestaltung des eigentlichen „Clair-obscur“ ganz seiner Einbildungskraft überlassen: „L’incidence de la lumiere se démontre par des lignes que l’on suppose tirées de la source de la même lumiere sur un corps qu’elle éclaire. Elle force & nécessite le Peintre a lui obéir: au lieu que le clair-obscur dépend absolument de l’imagination du Peintre.“¹⁰ So ließe sich also auch von einem „Darstellungswert“ und einem „Eigenwert“ des „Clair-obscur“ sprechen.

⁶ Roger de Piles: Cours de Peinture par Principes (Paris 1708), Genf 1969 (Slatkine Reprints), S. 303.

⁷ Vgl. etwa James J. Gibson: Die Wahrnehmung der visuellen Welt, dt. Weinheim und Basel 1973. Und: Ernst Strauss: Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe, in: Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, München, Berlin 1972, S. 9ff.; 2. Aufl., hrsg. von Lorenz Dittmann, München, Berlin 1983, S. 11ff.

⁸ Cours de Peinture par Principes, S. 303.

⁹ Hans Jantzen: Über Prinzipien in der Farbgebung in der Malerei (1913), in: Jantzen: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, Berlin 1951, S. 61–67.

¹⁰ Cours de Peinture par Principes, S. 361–363.

Des weiteren schlug De Piles auch schon die Brücke vom „Clair-obscur“ zu den „spezifischen Helligkeiten“ und Dunkelheiten der Farben. Der Begriff „Clair“ umfaßt nicht nur die belichteten Bildstellen, sondern auch die „von ihrer Natur aus ‚luminösen‘ Farben“, und dementsprechend „Obscur“ nicht nur die Schattenpartien, sondern auch die „spezifisch dunklen“ Farben.¹¹

Farbe rückte aber für De Piles nicht allein aus „erkenntnistheoretischen“ Gründen und aus Gründen der Betonung der bildnerischen Mittel vor den „dessin“ – sah er doch im „coloris“ das differenzierende Merkmal der Malerei, im „dessin“ dagegen das gemeinsame Fundament aller bildenden Künste,¹² – Farbe war ihm mehr: schon in seinem „Dialogue sur le Coloris“ von 1673 setzte er die Zeichnung mit dem Körper, die Farbe aber mit der Seele des Menschen in Analogie: „Et c'est avec cét ordre que Dieu fit le premier homme; il prit de la terre, il en forma un corps, il y mit toutes les dispositions necessaires; puis il crea l'ame qu'il infusa aussi-tost pour le perfectionner, & enfin pour en faire un homme. Ce corps ne dépendoit point de l'ame pour subsister; puis qu'il estoit avant l'ame: Cependant vous ne voudriez pas soutenir que le corps fust la partie de l'homme la plus noble & la plus considerable. La Nature commence toujours par les choses les moins parfaites & par consequent l'Art qui en est l'imitateur; ainsi l'on ébauche avant que de finir.

A l'égard d'estre plus ou moins necessaire, je vous ay déjà dit que pour faire un tout, les parties sont également necessaires; il n'y a point d'homme si l'ame n'est jointe au corps; aussi n'y a-t-il point de Peinture si le Coloris n'est joint au Dessein.“¹³ „Die Farbe ist die Seele der Malerei.“¹⁴

So entfaltete De Piles einen gegenüber der klassizistischen Kunsttheorie ungleich reicheren Begriff der Malerei als Kunst der farbigen Gestaltung und stellte eine Reihe noch heute brauchbarer Kategorien auf – wenngleich er noch weit davon entfernt war, mithilfe dieser Gesichtspunkte genauere Interpretationen von Einzelwerken zu versuchen.

Der von De Piles bewunderte Meister farbiger Bildgestaltung war *Rubens*, den er polemisch Poussin als dem verehrten Vorbild und Richtmaß der Pariser Akademie entgegenstellte. (Es ist jedoch zu betonen, daß für eine angemessene Beurteilung der Farbe bei Poussin weder die Darlegungen der Pariser Akademie, geschweige die Abwertung durch De Piles, genügen.¹⁵)

¹¹ Cours de Peinture par Principes, S. 363/364.

¹² Cours de Peinture par Principes, S. 312: „Il me semble donc qu'on peut régarder le coloris comme la difference de la Peinture; & le Dessein, comme son genre. . .“

¹³ Roger de Piles: L'Art de Peinture de C. A. Du Fresnoy, Traduit en Français, enrichi de remarques, augmenté d'un Dialogue sur le Coloris (Paris 1673), Genf 1973 (Minkoff Reprint), S. 31, 32.

¹⁴ Heuck, a.a.O., S. 43. Vgl. auch Imdahl, a.a.O., S. 205.

¹⁵ Erst die Analysen Kurt Badts brachten die Besonderheit der Poussinschen Farbgestaltung zum Bewußtsein. (Badt: Die Kunst des Nicolas Poussin, Köln 1969, Kapitel IV und V.) Vgl. dazu neuerdings: Oskar Bätschmann: Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin. Zürich, München 1982, Kap. III.

Die an der Kunst des Rubens orientierte neue Erfassung der Malerei als Dimension farbiger Gestaltung durch Roger de Piles traf zusammen mit einer durch die Aufnahme des Rubens'schen Vorbildes bewirkten Wendung der französischen Malerei selbst. Zu einem gewissen Grade verursachte sie diese sogar mit.

Diese Wendung ist in der kunsthistorischen Literatur des öfteren beschrieben worden.¹⁶ Als einer ihrer wichtigsten frühen Repräsentanten darf *Nicolas de Largillierre* (1656–1746) angesprochen werden. Dessen neue Einheit aus Farbe, Licht und Dunkel, dessen neue Einbindung der Figurenfarben in einen atmosphärischen helldunklen Farbraum sei an dem Bildnis der „*Schönen Straßburgerin*“ von 1703 (Straßburg, Musée des Beaux Arts)¹⁷ kurz aufgezeigt. Die Schwarztöne des reichen Straßburger Kostüms wachsen aus dem – ganz im Sinne des Rubens in der Dichotomie von Braun- und Graublautönen gehaltenen, also den warmen und den kühlen Farbbereich in der Dimension der Neutral- oder Halbneutralfarbigkeit umfassenden¹⁸ – Bildgrund heraus. Die Distanz zur Lichtfarbe Weiß, die auch das helle, beleuchtete Inkarnat in sich faßt, überbrücken, neben der Engführung in den Spitzendurchbrechungen, das milde Braun in Mieder und Ärmelstreifen und das Rot im pfeilartigen Besatz des Rockes, in dem, an peripherer Stelle, die stärkste Buntfarbigkeit aufleuchtet. Hier ist wirklich ein „Clair-obscur“ das „tout-ensemble“ seiner selbst und der Bildfarben geworden. Erkennbar ist diese Art farbiger Gestaltung im Zusammenklang eines farbetönten Helldunkels bestimmt vom Vorbild Rubens. Dessen Bildnis der „*Helène Fourment im Hochzeitsgewand*“, entstanden kurz nach 1630 (München, Alte Pinakothek),¹⁹ räumt dem Schwarz im Bildgefüge eine neue Stelle ein, stimmt zarte Weißlich-, Grau- und Ockertöne zueinander, gibt starkes Rot nur an der Ecke der Stuhllehne.

Als Vermittlung zur Malerei Largillierres ist *Anthonis Van Dyck* zu nennen, bei dessen Ateliernachfolger in London Largillierre bis 1680 gearbeitet hatte. Van Dycks meist kühlere Farbhaltung scheint wiederaufgenommen in Largillierres „*Selbstbildnis mit Frau und Tochter*“ von etwa 1715 im Louvre,²⁰ das in den Figuren kühles Grau, kaltes, weißlich aufgehelltes Rot und kühles Zitrongelb zueinander fügt und in der Betonung der stofflichen Oberflächen, des Seidigen der Gewänder, des Flockigen der Perücken, den vollen Klang des Farbigen selbst schon wieder aufgibt.

¹⁶ Z. B.: Dresdner, a.a.O., S. 100–101. Michel Florisoone: *La Peinture Française, Le Dix-Huitième Siècle*, Paris 1948, S. 13ff. Jacques Thuillier, Albert Châtelet: *Französische Malerei von Le Nain bis zu Fragonard*, Genf 1964, S. 115–119. Michael Levey: *Rococo to Revolution, Major Trends in Eighteenth Century Painting*, London 1966, S. 18.

¹⁷ Farbproduktionen z. B. in: Keller: *Die Kunst des 18. Jahrhunderts*, Taf. XLIII; Thuillier, Châtelet: *Französische Malerei . . .*, Farbtafel S. 135; Bauer: *Rokokomalerei*, S. 43.

¹⁸ Vgl. hierzu Verf.: *Versuch über die Farbe bei Rubens*, in: Erich Hubala (Hrsg.) *Rubens, Kunstgeschichtliche Beiträge*, Konstanz 1979 (Persönlichkeit und Werk, Bd. 4), bes. S. 60ff.

¹⁹ Farbbildung z. B. in: Ernst Buchner: *Die Alte Pinakothek München*, München 1957, Taf. XXIII; *Blauel Kunst-Dia PA 164*. – Dazu Verf.: *Versuch über die Farbe bei Rubens*, S. 57–58.

²⁰ Farbproduktion etwa in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Vol. XI, Venezia, Roma o.J. (1963), Tav. 394.

Aus seiner Tiefe erfaßt wurde Rubens während des französischen 18. Jahrhunderts allein von *Jean Antoine Watteau* (1684–1721). In seiner Malerei findet die Kunst farbiger Gestaltung während dieses Zeitraumes zweifellos ihren Höhepunkt. Auf sie wird sich daher die Erörterung französischer Gestaltungsmöglichkeiten konzentrieren müssen. Doch wie repräsentativ ist Watteaus Kunst für das französische 18. Jahrhundert? Diese Frage meint, ins Prinzipielle gewendet, das Verhältnis von künstlerischem Rang und Ausprägung eines „Nationalcharakters“. Oftmals läßt sich beides nicht völlig zur Deckung bringen. Watteau sei als Inbegriff französischer Malerei des 18. Jahrhunderts genommen – und dennoch steht er letztlich nur für sich selbst.

Watteaus Kunst ist, wie erwähnt, nicht denkbar ohne Rezeption der Malerei des Rubens.²¹ Zwei Gegenüberstellungen sollen diesen Bezug zumindest flüchtig andeuten.

Mit Rubens' „*Schloßpark*“ im Wiener Kunsthistorischen Museum, einem etwa 1632/35 gemalten Spätwerk (*Abb. 1*)²², vergleichbar sind Watteaus früher, zwischen 1704 und 1708 entstandener „*Jahrmarkt mit Komödianten*“ (Berlin-Charlottenburg)²³ und der dortige, wohl um 1710 gemalte und besser erhaltene „*Brautzug*“ (*Abb. 2*)²⁴ in der Entfaltung der figuralen Buntfarben aus dem Landschaftsakkord von Grün, Braun und Graublau. Offen bei Rubens, nur verhalten bei Watteau, schließen sich die Figurenfarben zur primären Trias von Rot, Blau und Gelb zusammen, begleitet von einer Vielzahl gebrochener Töne, unter denen schon in diesen Werken Watteaus dem Grauweißlich eine besondere Bedeutung zukommt.

Rubens' Skizze „*Die Erziehung der Prinzessin*“ zum großen Bild des Medici-Zyklus, gemalt wohl 1622, aufbewahrt in der Alten Pinakothek München,²⁵ gibt in ihrer bewegten, strömenden Einung der Grau- und Braun-Komplexe, die sich hier zu Buntfarben verdichten, dort in das lichthafte Inkarnat hin öffnen, ein Vorbild ab für Watteaus „*Urteil des Paris*“ von etwa 1720 im Louvre.²⁶ Watteau aber taucht alles Dargestellte in silbriges, mondhaft scheinendes Licht; seine Figuren sind wie aus Farbmaterie, bei Rubens ist Farbe noch Kundgabe eines Plastischen, eines Körper-Volumens. In eine unmeßbare Tiefe spannt sich die Dunkelheit der Höhle in Rubens' Werk, enger bindet Watteau die Figurenfarben, das bräunliche Rot des Paris, das Violettgrau

²¹ Vgl. hierzu etwa Levey, a.a.O., S. 59, 61.

²² Vgl. Katalog Peter Paul Rubens, 1577–1640, Ausstellung zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages. Kunsthistorisches Museum Wien 1977, S. 132–133. Farbabbildung in: Die Landschaften von Peter Paul Rubens, Mit einleitendem Text von Jacob Burckhardt, Verzeichnis der Gemälde von Gustav Glück, Wien 1940, Tafel 21.

²³ Kat. Die französische Malerei des 18. Jahrhunderts am Hof Friedrichs II. Paris, Louvre 1963, Nr. 31. Saint-Paulien: L'Oeuvre de Watteau, in: Jean Ferré: Watteau, Bd. 3, Catalogue, Première Partie: Peintures authentiquement de Watteau, A 2. Farbproduktion Ferré Nr. 2.

²⁴ Kat. Die französische Malerei des 18. Jahrhunderts am Hof Friedrichs II., Nr. 32, Ferré: Watteau, Bd. 3, Catalogue A 4. Farbproduktion Ferré Nr. 4.

²⁵ Blauel Kunst-Dia PA 51.

²⁶ Ferré: Watteau, Bd. 3, Catalogue A 33. Giovanni Macchia, E.C. Montagni: L'Opera completa di Watteau, *Classici dell' Arte* 21, Milano 1968, Nr. 210. Farbproduktion z. B. in: Keller: Die Kunst des 18. Jahrhunderts, Tafel XLV.

der Minerva, das Sandgelblich der Juno, in den farbigeren und schmaleren Grund. Im weißen Gewand der Venus sammelt sich die Helle des Bildes.

Watteau, geboren in Valenciennes, wurde ganz in flämischer Tradition ausgebildet. Sein Freund Jean de Julienne nannte ihn einen flämischen Maler.²⁷ Von einer ungebrochenen nationalen Entwicklung kann mithin keine Rede sein. Dennoch gilt die Kunst Watteaus zu Recht auch als Vollendung französischer Gestaltungsmöglichkeiten im frühen 18. Jahrhundert. Was verbindet sie mit den Werken anderer französischer Maler dieser Zeit, was trennt sie von ihnen?

Watteaus „*Harlekin und Columbine*“ von etwa 1716 (Wallace-Collection, London)²⁸ sei verglichen mit *Jean Marc Nattiers* (1685–1766) „*Liebenden*“ von 1744 in der Münchener Alten Pinakothek.²⁹ Bildbestimmend sind auf beiden Werken Weißlichtöne. Während aber bei Nattier die kühlen Weißtöne, kombiniert mit Grau- und Blau-Werten und dem weißlich-rosatonigen Inkarnat, fast ganz der Oberflächengestaltung, der Darstellung seidener Stoffe und der glatten Haut, dienen, gewinnen die Farben bei Watteau, bei nicht minder eindringlicher Vergegenwärtigung des Stofflichen, noch eine die Materieschilderung transzendierende Dimension. Die Aufhellung des, farbig und formal an eine Rose erinnernden Rockes der Columbine sind frei hingeschriebene Lichtlinien, die in ihrem spontanen Zeichnungsduktus weit mehr sind als Abbildungen von Faltengraten, vielmehr zu Trägern seelischer Bewegung werden. Sie schweben vor den Rosatönen des Rockes, entmaterialisieren so die Körperlichkeit und bleiben zugleich als farbiges Licht auf das Ingesamt aller Bildfarben bezogen, das sich als ein Kontinuum aus der grünbräunlichen Dunkelheit der Bäume und dem Bläulichen des Himmels über die reich differenzierten, ins Schwärzliche, Bräunliche, Bläuliche und Gelbliche abgewandelten Grautöne der linken Figurengruppe und den Graublau-Himbeerrot-Klängen des Harlekin zum farbigen Weiß der Columbine hin öffnet. Wie Emanationen des Bildgrundes erscheinen so die Farben bei Watteau, bis hinauf zum intensivsten Buntwert, dem gebrochenen Zinnober der Mützen. Bei Nattier dagegen sind die Figuren reliefartig vom Landschaftsgrund geschieden, trotz Angleichung der Blaugrau- und Olivbrauntöne durch das kühle, graue Schatten hervorrufende Licht von ihm getrennt. Das grautonige Rot in der Mütze des Kavaliere schwebt als ein abgehobener Akzent.

*Nicolas Lancret*s (1690–1745) „*Le Midi*“ der Londoner National Gallery³⁰ zeigt, wie konservativ dieser Schüler Watteaus im Farbaufbau bleiben kann. Er verharrt hier in den Gewändern der drei Damen bei einer, zwar zu weißlich- und graugebrochenen Tönen variierten, „barocken“ Trias der Grundfarben Rot, Gelb und Blau. Näher kommt der andere Schüler Watteaus, *Jean Baptiste Pater* (1695–1736) seinem Meister in seinem Bild „*Die Freuden des Landlebens*“, entstanden wohl zwischen 1730 und 1735

²⁷ Vgl. Châtelet in: Thuillier, Châtelet, a.a.O., S. 157.

²⁸ Ferré: Watteau, Bd. 3, Catalogue A 14. Macchia, Montagni, Nr. 152. Farbdia: Wallace Collection WC 59.

²⁹ Katalog Alte Pinakothek München, IV, Französische und spanische Malerei, München 1972, S. 45. Blauel Kunst-Dia PA 381.

³⁰ Farbdia: National Gallery London Nr. 5868.

(Alte Pinakothek München).³¹ Hier wird die Mitte der Figurengruppe vom Silberweiß der sitzenden Dame eingenommen, umgeben von einer Vielzahl von Farbklingen, unter denen eine triadische Bindung erscheint, meist aber gebrochene Buntwerte sich mit halbneutralen Tönen zu Akkorden fügen. Verglichen aber mit dem Werk Watteaus bleibt das zentrierende Weiß hier isoliert.

Die Lichtfarbe Weiß ist das farbige Zentrum auch beim folgenden Vergleichspaar, Watteaus „*Gilles und seine Familie*“ von etwa 1717 (Wallace-Collection, London)³² und *Maurice Quentin de La Tours* (1704–1788) „*Mademoiselle Ferrand meditiert über Newton*“, entstanden um 1753, ebenfalls in der Alten Pinakothek München (Abb. 3).³³ Die Unterschiede sind in erster Näherung ähnlich zu formulieren wie beim Vergleich Watteau-Nattier: Überwiegen der Materiedarstellung, sorgfältige Trennung der Farben, Abgehobenheit der Figur vom Bildgrund bei La Tour, psychische Innervierung der belichteten Partien und Faltengrate als „Lichtschrift“, Farb-Licht-Kontinuum bis in den dunklen Bildgrund hinein bei Watteau. Ein weiteres Moment kann dem hinzugefügt werden: das Ausstrahlen der Bildgestalt von der Mitte her bei Watteau. Das rosagelblich überhauchte Weiß im Gewand des Gilles ist nicht nur farbiges und Helligkeitszentrum, dominierend über Bläulichweiß und warmes Rot zu den Seiten, von ihm strahlen, da Licht und lineare Rhythmik identisch sind, auch die Bildformen aus. Kein Aufbau also von den Seiten, wie so häufig in der neuzeitlichen europäischen Malerei, sondern ein Sich-Weiten, ein Sich-Dehnen einer Bildmitte, eines Bild-Inneren. Auch dies Phänomen wirkt mit zur Qualifikation der Farben als emotionale Werte. Watteaus Farben sind Farben der Empfindung.

Erweitert man jedoch den Vergleich durch Beiziehung wiederum eines Bildes von Nattier, so stellt sich dieses, das „*Bildnis der Marquise de Baglion als Flora*“ von 1746, in der Alten Pinakothek München (Abb. 4),³⁴ eher auf die Seite Watteaus, insofern es die einen kühlen Gesamtklang bildenden Töne, das Silberweiß und -grau des Gewandes, das Graublau des Mantels, das rosatonige Inkarnat und den blaugrauen, von Sandgelblich durchsetzten Himmel mittels mannigfacher Zwischenwerte fließend verbindet. Entschiedener scheiden sich die Farben bei La Tour: das Weiß als Lichtspitze des silbergrauen Gewandes, aber klar getrennt vom grauen Bildgrund, das Blau im Zweiklang von Hellblau und grünlichtonigem Blaugrau, das Rosa im Dreiklang von Inkarnat, Gelblichrosa im Buchrand und Graurosa im Kissen. Obwohl so vielfältig aufeinander bezogen, spricht jede Farbe, anders als bei Watteau oder Nattier, ihr eigenes klares Wort.

Solche Vereinzelung der Farben intensiviert die Dinglichkeit der Bildgegenstände, so, bei aller Verschiedenheit von La Tour, auch bei *Jean-Papiste Siméon Chardin*

³¹ Katalog Alte Pinakothek München, IV, S. 47.

³² Ferré: Watteau, Bd. 3, Catalogue A 9. Macchia, Montagni, Nr. 181. Farbdia: Wallace Collection WC 58.

³³ Katalog Alte Pinakothek München, IV, S. 35. Blauel Kunst-Dia PA 329. Farbproduktion z. B. auch in Bauer: Rokokomalerei, S. 136.

³⁴ Katalog Alte Pinakothek München, IV, S. 46. Farbbildung ebendort, Umschlag und auch bei Bauer: Rokokomalerei, Taf. 1 (zu bräunlich).

(1699–1779). In ganz anderem Sinne als bei Watteau existieren in seinen Werken die Bildlinge aus der Farbe. Farbe ist nun dichte Materie geworden, nicht mehr in einer geheimnisvoll bewegten, farbreflektierenden Helldunkeleinheit aufeinander bezogen, sondern geeint im sorgfältigen Vergleichen der den einzelnen Farbtönen eigenen Helligkeiten und Dunkelheiten. Chardins Bild „*Die Rübenputzerin*“, Alte Pinakothek München, eine „unwesentlich veränderte Version des 1738 datierten Exemplars in der National Gallery in Washington“,³⁵ zeigt Weiß als Akzentfarbe, kühler im Häubchen, vielfarbiger, durchsetzt von Braun- und Blaugrauzonen, in der Schürze. Diese weiße Schürze ist scharf abgehoben vom bräunlich verhangenen, branstigen, verborgen glühenden Zinnober des Rockes. Das Rosabraun der Jacke schließt das Rot an den Neutralfarbbereich an und läßt zugleich, mit dem blaugrauen Halstuch, den Braun-Grau-Akkord aufklingen, der sich mehrfach im Bilde wiederholt, an einigen Stellen intensiviert zum Kontrast von Orangebraun und (Blau)grau. Die Brauntöne führen zum Rot, die Grautöne zum Weiß – nicht ohne Sprung. Die beiden Pole, Rot und Weiß, aber bleiben unverbunden, und in die Spannung dieser Farben nistet sich Ausdruckhaftes ein, ein eigentümlich lauerndes, drängendes Warten.

Bei Watteau, um zu ihm zurückzukehren, eint die Empfindung Menschen und Natur. Seine Eigenart sei beleuchtet durch Vergleiche mit der Gestaltungsweise *François Bouchers* (1703–1770). Dessen „*Hirtenlandschaft mit Fluß*“ von 1741, Alte Pinakothek München, in kühlen, vielfach bläulichen Grüntönen, etwas Braun und hellem, dünnem Himmelsblau gehalten und beleuchtet von einem silbrigen Licht, wie Mondschein am Tage, läßt in seinem kulissenhaften Aufbau „Elemente eines Bühnenbildes“ erkennen, entstand es doch während der damals „beginnenden Arbeit Bouchers für die Pariser Oper“. ³⁶ Auch Watteaus Kunst ist der Welt des Theaters vielfältig verbunden. Gleichwohl erschöpft sie sich nicht in diesem Bezug. Wie auf einer Bühne ganz vorne gelagert, sind die Figuren von Watteaus „*Champs Elysees*“ (etwa 1718, Wallace-Collection)³⁷ farbig und durch den Rhythmus der von ihnen aufsteigenden Stämme gleichwohl eingebunden in die mit freier Kurve in die Bildtiefe schwingenden Baumgruppen. Watteaus Natur ist nicht Kulisse, sondern Resonanzraum zartester menschlicher Empfindungen.

Ein weiterer Vergleich soll Watteaus exemplarische und gleichzeitig unnachahmliche Kunst innerhalb des französischen 18. Jahrhunderts charakterisieren: Bouchers berühmtes „*Ruhendes Mädchen*“ von 1752 (Alte Pinakothek, München)³⁸ konfrontiert mit Watteaus „*La Toilette*“, gemalt wohl 1716/17 (wiederum Wallace-Collection,

³⁵ Katalog Alte Pinakothek München, IV, S. 25. Farbabbildung z. B. in Kindlers Malereilexikon, Bd. 2, Taschenbuchausgabe, München 1976, S. 348.

³⁶ Katalog Alte Pinakothek München, IV, S. 17. Blauel Kunst-Dia PA 382.

³⁷ Ferré: Watteau, Bd. 3, Catalogue A 25. Macchia, Montagni, Nr. 156. Farbdi: Wallace Collection WC 60. Farbproduktion z. B. auch in: François Fosca: Les Grands Siècles de la Peinture, Le Dix-Huitième Siècle: De Watteau à Tiepolo, Genève 1952, S. 22.

³⁸ Katalog Alte Pinakothek München, IV, S. 17–20. Blauel Kunst-Dia PA 7. Farbabbildung auch in: Bauer: Rokokomalerei, S. 17.

London).³⁹ Beide Male Inkarnatfarben, gerahmt von Weiß- und Rot-Tönen. Bei Boucher scheint das Mädchen auf den diese Farben tragenden, in ihrer Stofflichkeit präzise gekennzeichneten Tüchern zu schweben, intarsienhaft ist sie eingelassen in den einheitlich olivgrünen Bildgrund. Watteau läßt die Bewegung des Mädchens in vollkommener Übereinstimmung mit dem Oval des Bildformats sich entfalten, macht die Figur so zum Zentrum einer ihr zugehörigen Bildwelt. Auf eine sprachlich kaum genauer faßbare Weise scheint auch das geheimnisvolle Dunkel des Bildgrundes und das an- und abschwellende Orangerot des Vorhangs bezogen auf die seelisch-leibliche Situation der dargestellten menschlichen Figur. Dies Rot läßt auch, zusammen mit dem Blond der Haare, dem Altgold des Bettes und dem Hellbläulichton des auf dem Bette liegenden Tuches, die Trias der Grundfarben zart anklingen und bewahrt so die Totalität der Farbwelt als tragenden Grund. Boucher dagegen setzt das warme Olivgrün in Sofa, Vorhang und Wänden mit dem kühlen Rosa in Tuch und Kissen in das Verhältnis physiologischer Ergänzungsfarben,⁴⁰ das rosatonige Inkarnat läßt sich verstehen als Synthese des rosafarbenen und des weißlichen Tuches, ein triadischer Akkord tritt, trotz einiger Spuren von Blau, hier nicht auf.

So erscheint hier Bouchers Farbgebung ausschnitthafter als die Watteaus, und mehr noch seine Farbkomposition im Bildnis der „*Madame de Pompadour*“ (1756, München, Alte Pinakothek),⁴¹ die kühles Blaugrün, warmes Olivgrün und Grau in engen Intervallen zueinanderfügt, auch hier ergänzt durch kühles Graurosa und warmes Braunrot. (Ähnlich ausschnitthaft und in ähnlichen Farbbereichen wie Bouchers „*Ruhendes Mädchen*“ sich bewegend: *Jean-Honoré Fragonards* (1732–1806) „*Mädchen mit Hund*“ (München, Alte Pinakothek)⁴²: Grauweißlich Bettzeug, Hund und Hemd, ockerbraun/olivgrün der Vorhang, graurosa das Tuch und stellenweise das Inkarnat.)

Doch kennt auch Boucher die Verwendung von Farbtriaden. Dies zeigen exemplarisch seine beiden, erst kürzlich der Alten Pinakothek eingegliederten großdekorativen Tableaus. Bei der „*Ländlichen Idylle*“ (Abb. 5) entfaltet sich aus dem Klang aus Rot-, Gelblich- und Weißlich-Tönen in der Stillebengruppe von Schafen, Stroh und Pfannen die Trias der Grundfarben in der Figur des zweiten Kindes. Diese wird wiederholt und unter verschiedenen Dominanten abgewandelt in den Figuren des langhin Gestreckten, der Sitzenden und schließlich der Gruppe der Verliebten. Ähnlich bei Bouchers „*Rast am Brunnen*“, wo die jugendliche Gruppe von Mann und Frau geeint ist durch die Trias, die hier aber unter der Dominanz des kalten Silberweiß im schreienden Esel steht.

³⁹ Von Saint-Paulien m. E. zu Unrecht als Original Watteaus bestritten: Ferré: Watteau, Bd. 3, Catalogue, Deuxième Partie: Cent peintures attribuées à Watteau. Macchia, Montagni, Nr. 175. Farbdiä: Wallace-Collection WC 63.

⁴⁰ Vgl. hierzu Eva Frodl-Kraft: Die Farbsprache der gotischen Malerei, Ein Entwurf. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XXX/XXXI, 1977/78, S. 89–178, Hinweis auf S. 117.

⁴¹ Katalog Alte Pinakothek München, IV, S. 20–22. Farbabbildung z. B. bei Bauer: Rokokomalerei, S. 15 (zu bräunlich).

⁴² Farbabbildung z. B. in: Arno Schönberger, Halldor Soehner: Die Welt des Rokoko, Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts, München o.J., Taf. XXXVIII.

Von diesen gewissermaßen „rationalen“ Farberzählungen Bouchers unterscheiden sich die Farbfolgen in den Werken Watteaus in höchst bezeichnender Weise. Wenige Andeutungen müssen hier genügen. Watteau's „*Liebe auf dem Lande*“ (um 1717/19, Berlin-Charlottenburg)⁴³ wie seine „*Assemblée dans un Parc*“ (wohl 1717, Paris, Louvre)⁴⁴ beginnen in der einleitenden Gruppe von Kavalier und Dame links mit einer Trias aus (dunklem) Graublau, Orange-(oder Messing-)Gelb und Braun-(oder Karmin-)Rosa. Bei der „*Liebe auf dem Lande*“ führt die Folge, über Graugrün und Taubengraublau – Figurenfarben, in denen die Landschaftstöne aufgenommen werden –, zu Gruppierungen aus gelblichen und Rosa-Tönen, bei der „*Assemblée dans un Parc*“ ist die rechte Gruppe in Blau- und Rosa-Töne gestimmt. So klingen die Triaden in unterschiedlichen Klängen aus. Die erste Fassung der „*Pelerinage à l'Île de Cythère*“ (1717, Paris, Louvre)⁴⁵ entwickelt die Figurenfarben weithin aus den Landschaftstönen. Nur das Weißlich im Rock der rechten Dame, die Rot- und Dunkelblautöne der Kavaliere sind darin nicht enthalten, im Ocker der Zurückblickenden aber klingt, in einer Variation des Landschaftsbrauns, die Ergänzung zur Trias wenigstens von ferne an. Die *zweite Fassung* in Berlin-Charlottenburg (*Abb. 6*)⁴⁶ entstanden wohl 1718, intensiviert die Buntwerte der Figurenfarben. In der ersten Gruppe, rechts unten, herrscht nun ein Taubenblau, in der zweiten, neben Weißlich, ein Rotton, in der dritten das Messinggelb der Zurückblickenden: die Trias wird nun zum verborgen waltenden Ordnungsprinzip einer rhythmisch gegliederten, mannigfaltig abgestuften Farbenfolge. Und noch beim „*Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint*“ von 1720 (Berlin-Charlottenburg)⁴⁷ wird der nun bildbestimmende Grau-Braun-Klang in den Damengewändern bezogen auf den wie von ferne her tönenden Akkord der Trias: im Graurosa der linken, dem von bläulichgrauen Streifen durchsetzten Silberweiß der rechten und dem zart gelblichen Ocker in „*Madame Gersaints*“ Gewand ganz rechts.

So stellt sich Watteau, bei aller farbigen Abtönung und Annäherung von Bunt-, halbbunten und Neutralfarben, doch ein in eine Tradition der Gestaltung farbiger Totalität. Nicht aber bleibt bei ihm die solche Totalität verkörpernde Trias festes, offenkundiges Ordnungssystem, wie schwebend, nahezu unfassbar durchzieht sie vielmehr seine Kompositionen.

Farbe senkt sich bei Watteau – und nur bei ihm – in eine Dimension des Unbewußten, in der menschliche Psyche und Natur sich einen. Ihr anschauliches Symbol ist die Dunkelheit, in der alle Figurenfarben untereinander und mit den Farben der Landschaft sich verbinden. Im Louvre können Watteaus „*La Finette*“ (ca. 1717)⁴⁸ und die

⁴³ Kat. Die französische Malerei am Hof Friedrichs II., Nr. 37. Farbabbildung ebenda. Ferré: Watteau, Bd. 3, Catalogue A 31. Macchia, Montagni, Nr. 174.

⁴⁴ Ferré: Watteau, Bd. 3, Catalogue A 26. Farbtafel Ferré Nr. 26. Macchia, Montagni, Nr. 170.

⁴⁵ Ferré: Watteau, Bd. 3, Catalogue A 27. Farbtafel Ferré Nr. 27. Macchia, Montagni, Nr. 168.

⁴⁶ Kat. Die französische Malerei am Hof Friedrichs II., Nr. 36. Farbtafel ebendort (unzulänglich). Ferré: Watteau, Bd. 3, Catalogue A 32. Farbtafel Ferré Nr. 32. Macchia, Montagni Nr. 185.

⁴⁷ Kat. Die französische Malerei am Hof Friedrichs II., Nr. 39. Farbtafel ebenda. Ferré: Watteau, Bd. 3, Catalogue A 39. Macchia, Montagni, Nr. 212.

⁴⁸ Ferré: Watteau, Bd. 3, Catalogue A 16. Farbtafel Ferré Nr. 16. Macchia, Montagni, Nr. 158.

schon erwähnte „Assemblée dans un Parc“ diese Einung veranschaulichen. Exemplarisch aber ist Watteaus Kunst darin, daß auch bei den anderen französischen Rokoko-Malern Farbe in neuer Weise zum Träger seelischer Gehalte wird, wenngleich bei diesen nicht selten begrenzt durch Aufgaben der Stofflichkeitschilderung und eine stärker „rationale“ Farbkomposition.

Die *deutsche* Malerei des 18. Jahrhunderts hat keinen Künstler vom Rang Watteaus aufzuweisen. Den Werken der anderen französischen Maler dieser Zeit sind ihre jedoch sehr wohl ebenbürtig. Dennoch bleiben Vergleiche schwierig, findet doch die deutsche Malerei des Rokoko ihren Höhepunkt in der architekturbezogenen Monumentalmalerei. Diese Werke können aber nicht mit französischen Tafelbildern in Bezug gebracht werden. So sollen für den deutschen Bereich *Ölskizzen* als Vergleichspartner eintreten, die, oft von hoher künstlerischer Qualität, gerade während dieses Zeitraumes zu autonomer Geltung aufsteigen.⁴⁹

Auch in der deutschen Entwicklung ist während des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts die Aufnahme der Rubens'schen Farbkunst ein wichtiges Moment, so schon für *Johann Michael Rottmayr* (1654–1730), der die Blütezeit der deutsch-österreichischen Malerei dieser Epoche einleitete,⁵⁰ und noch bei den im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts Geborenen.

Gottfried Bernhard Goetz (1708–1774) nimmt als farbige Grundlage seiner Darstellung des „*Hl. Johann Nepomuk*“ (Bayerisches Nationalmuseum München, Slg. Wilhelm Reuschel)⁵¹ den Klang von Braun und Blaugrau, aus dem auch Rubens seine farbigen Kompositionen entwickelt hatte. Während aber Rubens diesen Akkord einer halbbunten und unbunten, oft freilich getönten, Farbe vornehmlich dem Bildgrund vorbehalten hatte, ihn durch kräftige Figurenfarben akzentuierend, zieht ihn Goetz ganz nach vorne, bestreitet mit ihm die Gestaltung der Hauptfigur und ihres Rocaille-Rahmens. Teile dieses Rahmens werden zu stärkerem Buntgehalt erweckt, zu Graublau und Braunrosa, und diese antworten den Buntfarben Dunkelblau und Rot in den Tüchern der Putten. Die Buntwerte erscheinen so als Farbspitzen eines ununterbrochenen, bis in die Neutralfarbigkeit hineinreichenden Kontinuums, das auch die Helldunkelwirkungen in sich schließt. Solcher Kontinuität dient auch die, verglichen mit Rubens, größere Dichte der Braun- und Grautöne, die auch darin den Buntfarben sich angleichen.

Auch der geniale, frühverstorbene *Johann Evangelist Holzer* (1709–1740) gewinnt Entscheidendes aus seiner Kenntnis der Rubens'schen Farbgestaltung. Seine 1738

⁴⁹ Vgl. Bruno Bushart: Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhundert als autonomes Kunstwerk, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Bd. XV, 1964, S. 145–176. Ebenda, S. 174, Anm. 27: „Der Maßstab, mit dem ihr (der Ölskizze) Wert gemessen wird, ist nicht der des Freskos, sondern des Staffeleibildes. . .“ Zur Farbigkeit von deutschen Sakralräumen des 18. Jahrhunderts vgl. Ursula Spindler-Niros: Farbigkeit in bayerischen Kirchräumen des 18. Jahrhunderts. Frankfurt/M. 1981 (Europäische Hochschulschriften XXVIII/12).

⁵⁰ Zur Farbe bei Rottmayr vgl. Erich Hubala: Johann Michael Rottmayr. Wien, München 1981, passim.

⁵¹ Wilhelm Reuschel: Die Sammlung Wilhelm Reuschel, Ein Beitrag zur Geschichte der Barockmalerei, München 1963, S. 46. Farbtafel S. 47.

gemalte Ölskizze für das (zerstörte) Hauptkuppelfresko der Benediktinerklosterkirche Münsterschwarzach, darstellend den „Triumph des Benediktinerordens“ (Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Deutsche Barockgalerie) (Abb. 7)⁵² differenziert Grautöne in herrlicher Vielfalt und läßt sie in unterschiedliche Buntfarbtöne *changieren*, um die Mitte herum ins Gelbliche, ins Rosa in der Wolke, die von Christus mit dem Kreuz bekrönt wird. Hier klingt auch, in den Gewändern Christi, Gottvaters und Mariens, triadische Farbbindung auf. Die Architektur variiert zwischen Violett- und Blaugrau, in Gelbgrau sind die Gewölbezwickel gehalten. Unbeschreibbar die Fülle der rhythmischen Gruppierungen, Akzente, Zäsuren in Hellblau, Lindgrün, Rosa im Bereich der Wolkenzonen. Die Farben der Gewänder sind meist vorbereitet in den changierenden Farben der Wolken: so das Rosa des Hl. Michael im Gelbrosa seiner Wolke, zu dem das Gelbgrün des Drachens in komplementärer Spannung steht, das Goldbraun der Päpste vom Olivbraun ihrer Wolke usf. Den stärksten Buntfarbakzent bildet das Himbeerrot des Kardinals und seines Teppichs, und hierin darf ein Nachhall der Rubens'schen Rotakzente über grauem Grunde gesehen werden. Aber wie geschlossen bleibt des Rubens' Farbenkosmos! Bei Holzer öffnen sich immer neue, immer fernere Farbräume in kreisender Bewegung. Mit dieser Art farbiger Raumbildung greift Holzer über Rubens hinweg zurück auf eine Tradition der deutschen Malerei. In der Veranschaulichung einer lichthaft-farbigem Unermeßlichkeit des Himmelsraumes ruft er die Erinnerung wach an *Adam Elsheimers* (1578–1610) „Kreuzeserhöhung“ im Frankfurter Stadel,⁵³ die den Blick in immer fernere, von zartfarbigen Figuren erfüllte Weißlich- und Graubläulich-Regionen führt, – und im Kreisen der Raumbewegung sogar an Möglichkeiten der deutschen Malerei der Dürerzeit.⁵⁴

Daß solche Intensität der Raumbewegung nicht primär bedingt ist von der Aufgabe monumentaler Deckengestaltung, zeigen andere Werke Holzers, so etwa sein Gratulationsbild mit der „Huldigung an Frau Bergmüller“ (Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Deutsche Barockgalerie)⁵⁵ oder seine „Glorie der Hl. Felicitas und ihrer sieben Söhne“, das Kontraktmodell für das verschollene Hochaltarblatt der Abteikirche Münsterschwarzach (nach 1737, ebenfalls Augsburg, Deutsche Barockgalerie),⁵⁶ in dem die Figurenfarben einem wogenden orangebräunlich/grauen Helldunkel entweichen. Über ihren Söhnen, deren Gewänder die primäre Trias mit Grün, Graugrün und Hellbraun verbinden, erscheint Felicitas in Mittelbraun, Dunkelblau, braunverschattetem und zitrongelblich beleuchtetem Weißton, Gelblichgrün und Orange, so Bunt- und Neutralfarben und deren Übergänge in völliger Gleichwertigkeit verwendend.

⁵² Katalog Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Bd. II. Deutsche Barockgalerie, Augsburg 1970, S. 101–102. Farbproduktion (Ausschnitt) in: Bushart: Deutsche Malerei des Rokoko, S. 30 (das Rot hier zu grell).

⁵³ Blauel Kunst-Dia ST 24.

⁵⁴ Zur Raumdarstellung Albrecht Altdorfers vgl. Peter Halm: Eine Gruppe von Architekturzeichnungen aus dem Umkreis Albrecht Altdorfers, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Bd. II, 1951, S. 127–178, Hinweis auf S. 176, 177.

⁵⁵ Katalog Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Deutsche Barockgalerie, S. 99.

⁵⁶ Katalog Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Deutsche Barockgalerie, S. 103.

Raumhafte Weitung der Farben lassen auch die Ölskizzen *Johann Wolfgang Baumgartners* (1712–1761) erkennen. Sein „*Abschied Abrahams von Loth*“, die Vorlage für ein Augsburger Schabkunstblatt, (Bayerisches Nationalmuseum München, Slg. Wilhelm Reuschel) (*Abb. 8*)⁵⁷ verbindet die Hauptfiguren im Dreiklang der Grundfarben. Anders aber als in niederländischen Helldunkelbildern des 17. Jahrhunderts oder bei Rubens, wo die Farben innerhalb der Polarität von Licht und Dunkel ihren gesättigten Buntgehalt gewinnen können, anders auch als bei Rembrandt, erscheinen die Farben hier in ihrem Buntwert wie aufgezehrt. Die Charakteristika „luminaristischer“ Farbgestaltung, „alle farbigen Bildelemente in einem transitorischen Zustand“ und in „dynamischer Spannung“ zu geben,⁵⁸ sind hier aufs Äußerste gesteigert. Zugleich aber wirkt das Helldunkel selbst wie hineingerissen in eine übergreifende Bewegung, – im 17. Jahrhundert war es Ursprung aller Dynamik im Bilde, als *Pole* der Spannung nicht selbst in diese einbezogen. Die neue Aktivierung des Helldunkels im 18. Jahrhundert aber verändert sein Verhältnis zu den Farben, gleicht es diesen an.

In dieselbe Richtung zielt die Angleichung von Bunt- und Neutralfarben. Baumgartners „*Hl. Leopold*“ (1754, Augsburg, Deutsche Barockgalerie)⁵⁹ oder seine „*Allegorie auf den Erdteil Amerika*“ (ebenfalls Augsburg)⁶⁰, beides wiederum Stichvorlagen, sind im wesentlichen im Klang von Rot und Blau vor Grau und Braun gehalten, also, so könnte es scheinen, in einem Rubens'schen Farbakkord. Bei Rubens aber bilden Rot und Blau Akzente und Ruhepunkte vor dem bewegten neutralen und halbneutralen Grunde, bei Baumgartner sind die Buntfarben in dieselbe heftige Bewegung hineingenommen wie Grau und Braun. Diese Bewegung vollzieht sich an manchen Stellen übergänglich oder changierend, an anderen aber wird sie plötzlich in Binnenkonturen aufgefangen und linear umgebrochen, so mannigfache ornamentale Bezüge ermöglichend: auch dies ein Unterschied zu Rubens, und, in seiner Betonung des Graphischen, ein Kennzeichen auch vieler anderer deutscher Werke des 18. Jahrhunderts. Raumhaft geweitet bleiben somit auch die linear-ornamentalen Bezüge.

An dieser Stelle sei ein kurzer Exkurs zur *venezianischen* Malerei des 18. Jahrhunderts eingeschoben, nicht, um dem Problem der vielfältigen Einwirkungen nachzugehen, sondern um die idealtypisch vereinfachten Eigenarten des Deutschen und des Französischen noch von einer anderen Seite her zu beleuchten. (Dabei ist weithin an schon Bekanntes zu erinnern.)

Giovanni Battista Tiepolos (1696–1770) „*Anbetung der Könige*“ (1753, München, Alte Pinakothek) (*Abb. 9*)⁶¹ verbindet die Figuren der Hauptgruppe, Maria mit dem Kinde und den knienden Könige, durch die Trias der Grundfarben – in der charakteri-

⁵⁷ Reuschel: Die Sammlung Wilhelm Reuschel, S. 18–20. Farbabbildung auf S. 19.

⁵⁸ Ernst Strauss: Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe, a.a.O., S. 23, 2. Aufl. S. 25.

⁵⁹ Katalog Städtische Kunstsammlung Augsburg, Deutsche Barockgalerie, S. 30. Farbabbildung bei Bushart: Deutsche Malerei des Rokoko, S. 39.

⁶⁰ Katalog Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Deutsche Barockgalerie, S. 31. Farbdia Praun Photo 1095.

⁶¹ Katalog Alte Pinakothek München, V, Italienische Malerei, München 1975, S. 108, 109. Blauel Kunst-Dia PA 57.

stischen Abwandlung eines ganz lichten Blaus im Marienmantel, rosaweißlich aufgehellten Korallrots ihres Ärmels und nur beiklingenden goldtonigen Ockers im hermelinbesetzten Königsmantels. Diese helle Trias steht unter der Dominanz von Weißlichttönen, dem Creme-Weißlich im bauschigen Ärmel des Königs als erstem Blickfang, seiner ins Graubraune gewendeten Wiederholung in Mariens Kopftuch und seiner kälteren Variante in der Pumphose des Negerkönigs. Gerahmt wird dieser Farbgruppe vom branstigen Braunzinner in Turban, Schulterbesatz und Strümpfen des Negerkönigs links und dem Rosabraun des knienden Dieners rechts. Diese dunkleren Farben stehen in den figuralen Dunkelzonen des Bildes, die hellen im Licht, das sie selbst bilden.⁶² Wie aber der formale Bildaufbau entscheidend getragen wird von den Figurenbewegungen und ihrer Rhythmik, so bleiben auch Farben und Licht stärker figurenbezogen. Flächig gebunden erscheint bei Tiepolo das Licht, im Gegensatz zu den wie graphologisch aufzufassenden Lichtlinienzügen Watteaus oder der raumhaften Weitung der Lichtbezirke bei Holzer oder Baumgartner – flächig gebunden und somit eher als Farbwert, als Weißlichton wirkend als dort. Dieser flächigen Bindung des Lichtes entspricht die flächenhafte Geschlossenheit der Schatten, die „changierende“ Modellierung innerhalb eines farbigen „Reliefraumes“.⁶³ Nicht nur Körperschatten sind bei Tiepolo flächenhaft geschlossen, sondern alle Dunkelheiten, auch die der Wolken auf seiner „Verehrung der Trinität durch den Hl. Papst Clemens“ (gemalt gegen 1739, Alte Pinakothek, München),⁶⁴ deren Farbenfolge im reinen Weiß Christi ihr Ziel und ihren Abschluß findet. Tiepolos Helldunkel ist ein „figural“ gefaßtes.

Aber auch die venezianische Vedutenmalerei entfaltet ihre Darstellungen in klar begrenzten und prägnant gestuften farbigen Reliefräumen, durch flächenhafte Bindung der Lichtbezirke und der Schattenzonen eine zugleich formale und farbighelldunkelmäßige Bildrhythmik gewinnend. Als Beispiele seien genannt *Francesco Guardi* (1712–1793) „Blick auf den Rialto und den Palazzo dei Camerlenghi“ (um 1760) und sein „Tordurchblick“ (nach 1780, beide Alte Pinakothek, München).⁶⁵ In charakteristischem Gegensatz dazu stehen Werke *Hubert Roberts* (1733–1808), in denen Bilddinge und Farben wie atmosphärisch verhüllt, als Farbnebel unterschiedlicher Dichtgrade erscheinen. („Landschaft mit römischer Tempelruine“, „Parklandschaft“, 1773, beide Alte Pinakothek, München.) Solche Gestaltung bewegter farbiger Gründe wird wiederaufgenommen werden im französischen Impressionismus, vor allem bei Claude Monet, dann aber mit entschiedener Intensivierung der farbigen Buntgehalte.

⁶² Vgl. dazu Jutta Held: *Farbe und Licht in Goyas Malerei*, Berlin 1964, S. 27 und S. 146. Problematisch erscheint es mir allerdings, bei Tiepolo von „koloristischer Valeurmalerei“ (Held, S. 147) zu sprechen. „Valeurmalerei“ im strengen Sinne entsteht erst im 19. Jahrhundert. Deren Koloristik erscheint „abgeleitet von einer vorgegebenen vierteiligen Gegenstandsfarbigkeit, die durch Grau- oder Braunbrechung auf einen gemeinsamen Nenner gebracht, reduziert wird auf einen bestimmten Grundton.“ (Ernst Strauss: *Zur Helldunkellehre Klees*, in: Strauss: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, S. 133, 2. Aufl. S. 239.)

⁶³ Vgl. Ernst Strauss: *Überlegungen zur Farbe bei Giotto*, in: Strauss: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, S. 41–57, 2. Aufl. S. 63–79.

⁶⁴ Katalog Alte Pinakothek München, V, S. 107, 108.

⁶⁵ Katalog Alte Pinakothek München, V, S. 54/55, 56. Blauel Kunst-Dias PA 352 und PA 377.

Weder die französische noch die deutsche Malerei des 18. Jahrhunderts bedient sich also, soviel konnte dieser Seitenblick lehren, der im italienischen Reliefracraum gegebenen Farb- und Helldunkelstufung und -artikulation, sondern schafft durch Verdichtung in helldunklen Farbgründen oder raumhafte Weitung neue Möglichkeiten farbiger Gestaltung.

Damit kehrt die Betrachtung zur deutschen Malerei zurück, und zwar zu dem Künstler, in dem diese ihren letzten Höhepunkt innerhalb des 18. Jahrhunderts gewinnt, zu *Franz Anton Maulbertsch* (1724–1796).⁶⁶ Auch hier muß sich diese Skizze mit wenigen Andeutungen begnügen.

Maulbertschs „abstraktere“, weniger gegenstandsbezogene Art der bildnerischen Vergegenwärtigung wird deutlich beim Vergleich seines frühen, etwa 1753/54 entstandenen und offenkundig von französischen Vorbildern angeregten „*Konzerts im Freien*“ (Baltimore, Museum of Art)⁶⁷ mit französischen Werken. Maulbertsch gliedert das Bildrechteck in einander entsprechende Farbkomplexe, über die gegenständlichen Trennungen in Figurengruppen, Bäume, Wolken hinweg, – *Nicolas Lancret*s „*Vogelkäfig*“ (entstanden um 1735, München, Alte Pinakothek)⁶⁸ dagegen unterscheidet genau die plastischen Bildteile, die Figuren und die Bäume, vom Himmelsraum, und noch *Fragonards* so ungleich gegenstandsfernere „*Schaukel*“ von 1766 (Wallace-Collection, London),⁶⁹ die Wolken und Bäume als Farbschwaden einander angleicht, differenziert viel genauer nach den gegenständlichen Oberflächen.

In einem anderen Frühwerk hat Maulbertsch ganz zu sich gefunden. Seine Ölskizze der „*Krönung des Hl. Stephan von Ungarn*“ (um 1754, Augsburg, Deutsche Barockgalerie) (Abb. 10)⁷⁰ macht das Helldunkel, anders als bei Rembrandt, dessen Kunst Maulbertsch sich verwandelt aneignete, selbst zum Ausdrucksträger und steigert die darin eingeschlossenen Farben in ihrer expressiven Wirkung. Das Bild ist erfüllt von olivbräunlichen und bläulichen Dunkelheiten und darin sich öffnender orangebräunlicher Helle. In dieses „dunkle Helldunkel“ bricht in kreisender Bewegung kühles Licht ein, kurvig bläuliche Helligkeit aufreißend und an Wolke, Tuch und Engelsinkarnat erst seinen Charakter als beleuchtendes Licht gewinnend. Der Hl. Stephan im hochroten Mantel, tiefdunkelblauem Gewand mit altgoldenem Besatz, golden auch sein Thron, vereint die Trias der Grundfarben. Kein Dichte-Unterschied ist gegeben zwischen Dunkelheit und Figur: so bleibt die Trias der Dunkelheit vermählt.

⁶⁶ Zu Maulbertschs Kolorit vgl. die Bemerkungen Feulner, a.a.O., S. 232, 233 und Ivo Krsek: Das Fresko von Franz Anton Maulbertsch im Lehensaal der Kremsierer Residenz – zur Frage seines Kolorits, in: *Alte und moderne Kunst*, 11, 1966, Heft 87, S. 16–23, sowie die Beiträge von Bruno Bushart und Ivo Krsek in: *Franz Anton Maulbertsch, Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstages*; Wien, Halbturn, Heiligenkreuz–Gutenbrunn. Wien, München 1974.

⁶⁷ Klara Gallas: *Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796*. Graz 1960, S. 200, Werkverzeichnis Nr. 46, Abb. 47. Farbproduktion bei Bruno Bushart: *Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Königstein im Taunus 1967*, Rückseite des Schutzumschlags.

⁶⁸ Katalog Alte Pinakothek München, IV, S. 33, 34. Blauel Kunst-Dia PA 335.

⁶⁹ Farbabbildung bei Bauer: *Rokokomalerei*, S. 119.

⁷⁰ Katalog Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Deutsche Barockgalerie, S. 134, 135. Farbabbildung bei Bauer: *Rokokomalerei*, S. 114.

Umfangen von Dunkelheit strebt der Heilige einem zweifachen sakralen Licht entgegen: dem dunklen, orangetönigen Farblicht, das von der Krone ausstrahlt, und einem von oben einbrechenden, kalten, beleuchtenden Licht.

Ausdruck von Subjektivität durch Farbe ist der deutschen wie der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts gemeinsam. Während jedoch bei Maubertsch das Subjekt sich ekstatisch an eine unfaßbare Transzendenz verliert (die Physiognomien gehen bei ihm unter in die farbige Dunkelheit), reflektiert es sich bei Watteau in einer zum Resonanzraum der Emotion gewordenen Natur, auch hier mehr unbewußt als selbstgewiß. Das Medium dieses Austausches sind die Figur und Landschaft vereinigenden Dunkelbahnen des „*Indifferent*“ (1717, Louvre),⁷¹ oder das in der Leibesmitte, nicht im Antlitz, gesammelte, mondhaft scheinende Licht des „*Gilles*“ (um 1718, Louvre),⁷² in dem die Graublau- und Dunkelgrüntöne der Natur sich zum zarten Weiß der Figur erheben. Nicht Entfremdung allein, die sich in der Isolation dieser Gestalt auch bekundet, sondern zugleich naturhafte Einstimmung des Subjekts ist die farbige Quintessenz dieses Bildes.

So wird, innerhalb eines verwandelten Helldunkels, Farbe – je verschieden in der französischen und deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts – zum Träger des Psychischen. Die Farbe wurde zur „Seele“ der Malerei, wie Roger de Piles prophezeit hatte.

⁷¹ Ferré: Watteau, Bd. 3, Catalogue A 17. Farbtafel Ferré Nr. 17. Macchia, Montagni, Nr. 159.

⁷² Ferré: Watteau, Bd. 3, Catalogue A 38. Macchia, Montagni, Nr. 195. Farbproduktion z. B. bei Thuillier, Châtelet: Französische Malerei von Le Nain bis zu Fragonard, S. 166.



1 Peter Paul Rubens: Schloßpark. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Foto: Wien, Kunsthistorisches Museum.



2 Jean Antoine Watteau: Der Brautzug. Berlin, Schloß Charlottenburg.

Foto: Jörg P. Anders, Berlin.



3 Maurice Quentin de La Tour: Mlle. Ferrand meditiert über Newton. München, Alte Pinakothek.

Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.



4 Jean Marc Nattier: Bildnis der Marquise de Baglion als Flora. München, Alte Pinakothek.
Foto: Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München.



5 François Boucher: Ländliche Idylle. München, Alte Pinakothek.
Foto: Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München.



6 Jean Antoine Watteau: Pèlerinage à l'Île de Cythère. Berlin, Schloß Charlottenburg.

Foto: Jörg P. Anders, Berlin.



7 Johann Evangelist Holzer: Triumph des Benediktinerordens. Augsburg, Städtische Kunstsammlungen.

Foto: Städtische Kunstsammlungen Augsburg.



8 Johann Wolfgang Baumgartner: Abschied Abrahams von Loth. München, Bayerisches Nationalmuseum, Slg. Wilhelm Reuschel. Foto: Bayerisches Nationalmuseum München.



9 Giovanni Battista Tiepolo: Anbetung der Hl. Drei Könige. München, Alte Pinakothek.
Foto: Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München.



10 Franz Anton Maulbertsch: Krönung des Hl. Stephan von Ungarn. Augsburg, Städtische Kunstsammlungen.

Foto: Städtische Kunstsammlungen Augsburg.