

# MUSEION 2000

KULTURMAGAZIN GLAUBE, WISSEN, KUNST IN GESCHICHTE UND GEGENWART

## Kulturgeschichte der Farbe

Farben in Kunst, Kunsthandwerk, Literatur  
und Kleidung abendländischer Völker

### Neid

Das schädliche Wesen  
eines allbekannten Gefühls

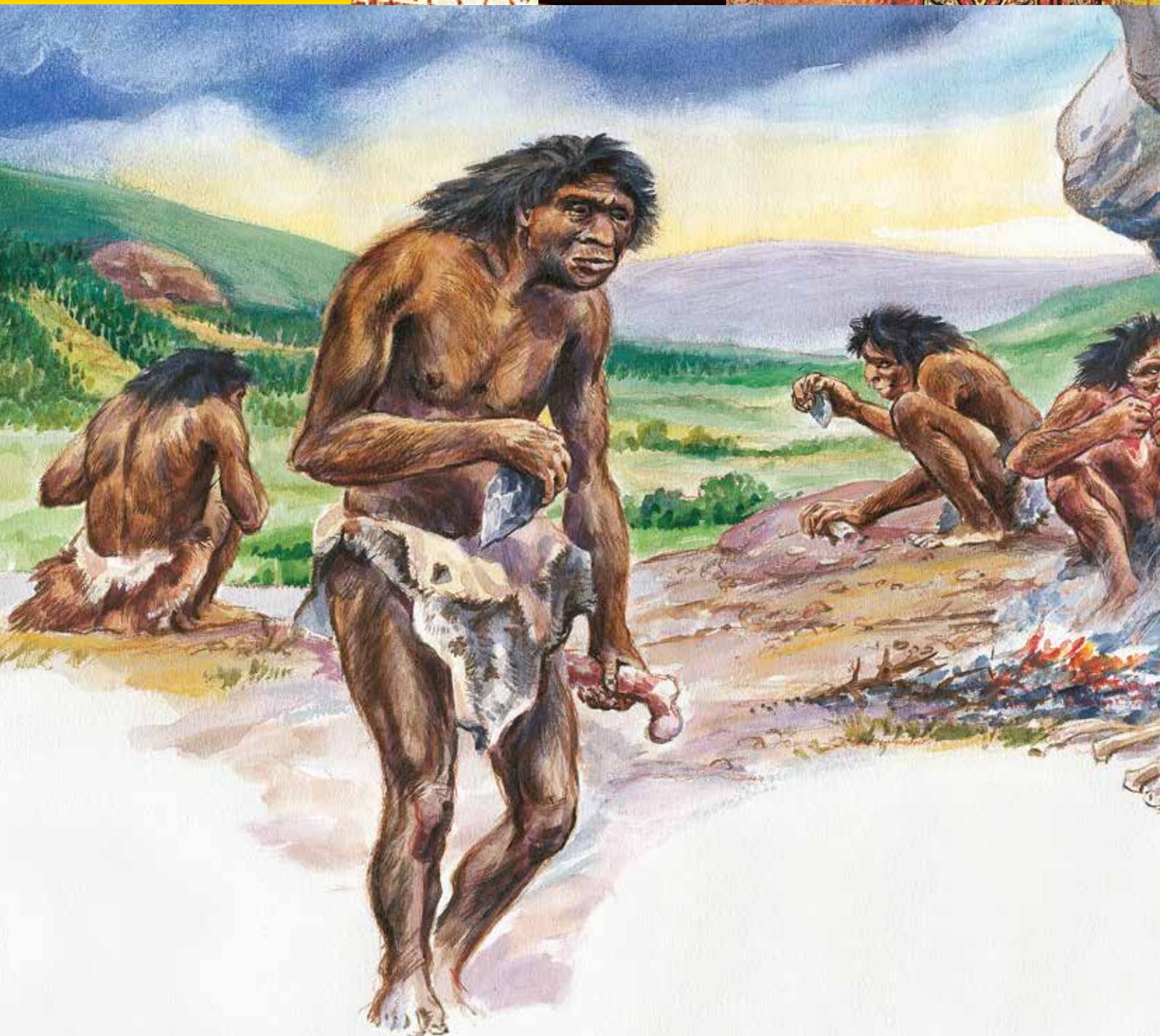
### Hominidenforschung II

Neandertaler und frühe  
anatomisch moderne Menschen



# KULTURGESCHICHTE

FARBEN IN KUNST, KUNSTHANDWERK, LITERATUR UND  
KLEIDUNG ABENDLÄNDISCHER



# DER FARBE

## VÖLKER



Befasst man sich mit künstlerischen Erzeugnissen aus vergangener Zeit und richtet sein Augenmerk im Besonderen auf dabei verwendete Farben, so vermag man einen Einblick zu gewinnen in Geisteshaltung, Lebens- und Empfindungswelt nicht nur jener Kunstschaffenden, sondern darüber hinaus ihres Umfeldes oder ihrer Völker. Nicht selten wird man mit gegensätzlichen Geisteshaltungen konfrontiert: Unter anderem können farbige Darstellungen Ausdruck eines tief empfundenen positiven Lebensgefühls sein, oder aber sie widerspiegeln einen Geist von Macht und Unterdrückung. Ähnliches gilt für Kleidertraditionen, die einen wichtigen gesellschaftsspezifischen Indikator darstellen.

Im Verlauf der Kulturgeschichte abendländischer Völker sind aber immer wieder einzelne herausragende, philosophisch und musisch begabte Persönlichkeiten aufgetreten, die mit ihrem Wirken zur ethischen Bildung von Mitmenschen beigetragen haben, indem sie ihnen Ansporn waren, Empfinden und Gefühle zu verfeinern, auch hinsichtlich der Farben und ihrer Wirkung. Wie aus der Geschichte erhellt, ist dies ein Entwicklungsprozess mit langwierigem Verlauf. Davon zeugen auch Artefakte sowie literarische Quellen früheuropäischer Völker, welche die Kultur des modernen Europa massgeblich mitprägten; der dabei berücksichtigte Zeitraum erstreckt sich vom Altertum (1. Jahrtausend v. Chr. bis 5. Jh. n. Chr.) übers Mittelalter (Ende 5. bis 14. Jh.) bis in die beginnende Neuzeit, die Renaissance (15.–16. Jh.).



## EINLEITUNG

Die meisten Menschen empfinden ein ureigenes, wenn auch individuell geprägtes Bedürfnis nach Licht und Farbe. Die Möglichkeit, diesem nachzukommen, ist dem Menschen im Anblick der Natur und ihrer Schauspiele gegeben, wenn sich die Farbenpracht im Zusammenspiel von Licht und Materie seinen Sinnen darbietet. Von diesem Erleben angesprochen wird vornehmlich die Empfindungs- und Gemüts-ebene des Menschen, denn Farben haben eine besondere Wirkung auf das Seelische. So empfindet man beispielsweise das vielfältige Grün einer Flusslandschaft als wohltuend, während die farbenverschluckende Finsternis einer sternenlosen Nacht eher als bedrohlich erlebt wird. Dieses von der äusseren Wirklichkeit angeregte Farberleben des Menschen, aber auch sein inneres Farbeempfinden, wie es sich in seiner Vorstellungswelt und seinen Träumen äussert, regen ihn an, etwas davon im Alltag und in der Kunst umzusetzen, gleichsam einen *Abglanz* zu schaffen.

Ein vertiefter Einblick in die Farbwahrnehmung und -anwendung von Menschen früherer Epochen ist heute durch moderne technologische und methodologische Verfahren wie die Farb-analyse möglich geworden. Die ständig neu gewonnenen Erkenntnisse in der Farbforschung werden in unterschiedlichsten Bereichen wie Kunstgeschichte, Archäologie, Ethnologie, Psychologie und Linguistik ausgewertet. So versucht man das komplexe Thema Farben und Farberleben im Kontext von Raum und Zeit der jeweiligen Kultur eines Volkes oder einer Bevölkerungsgruppe und ihres Gesellschaftssystems zu betrachten, indem man auch die Sprache, das heisst Farbbezeichnungen, einbezieht. Darauf soll zunächst das Augenmerk gerichtet werden.

## FARBBEZEICHNUNGEN EINST UND HEUTE

Zur Nomenklatur der Farben lässt sich sagen, dass sie selbst in modernen Sprachen *bescheiden* ausfällt, gemessen an der Farbenvielfalt, den Millionen von Farbnuancen, die ein Mensch mit normalem Sehvermögen zu erkennen in der Lage wäre; denn es bedarf hierfür auch einer gewissen Schulung von Kindheit an. Eine solche Entfaltung und Verfeinerung des Farbsehvermögens ist in gewissem Sinne analog in der Menschheitsentwicklung festzustellen. Farben wahrzunehmen ist das eine, indes dann den weiteren Schritt zu tun und in Sprache umzusetzen, was man an Farbinformationen übers Auge erhält, das Vermögen, genaue, passende Begriffe zu schaffen, erfordert Sprachbeherrschung und die Kunst kreativer Wortschöpfung.

Heute wie damals gibt es – abgesehen von modernen, nach Farbmasszahlen festgelegten Normfarbwerten –, vereinfacht gesagt, zwei Möglichkeiten der Farbbenennung: erstens mit *direkten Bezeichnungen*, wie etwa *Rot* oder *Blau*. Laut Sprachforschern findet man in den Anfängen fast aller bekannten Sprachen hauptsächlich die Farbnamen *Weiss*, *Schwarz* und *Rot*, wobei ersteren einstmals – wie aus dem folgenden Kapitel hervorgeht – eine tiefer greifende Bedeutung zukam als heute, wo sie fachsprachlich als Unbuntfarben bezeichnet werden. Zweitens kann man Farben *indirekt*, *gleichnishaft* ausdrücken, indem man einen Vergleich mit Dingen oder Lebewesen heranzieht: So heisst es zum Beispiel, ein Kleid habe die *Farbe des Safrans* (safrangelb) oder *des Veilchens* (veilchenblau). Solche Farbumschreibungen stammen aus der gleichnishaften *Bildersprache*, der etwas Poetisches eignet und die sich in der geschriebenen und gesprochenen Sprache von Kulturvölkern findet. Wie aus dem Folgenden erhellt, stand der Prozess der Schöpfung von Farbbegriffen jedoch auch immer in engem Zusammenhang damit, welche Bedeutung man Farben in den jeweiligen Epochen beimass.

## GRIECHISCHE ANTIKE: FARBEN BEI HOMER

Als ein erstes bedeutsames Zeugnis europäischer Kultur werden die epischen Werke »Ilias« und »Odyssee« des Sängerpöeten *Homer* (um 1000 v. Chr.) beigezogen. Nach Studien von Altphilologen kommen darin Farberwähnungen nur spärlich vor, wie dies auch für andere frühe Literatur, zum Beispiel die alttestamentlichen Schriften, gilt. Von den aufgefundenen Farbnamen weisen die einen deutlich auf verdunkelte Farbwerte hin – sie haben eine Affinität zum Düsternen, Dunklen: so etwa »dunkel« statt »rot« für Blut; oder »ehern«, »wie Eisen«, anstelle von »blau« für die Farbe des Himmels und »dunkles Weinrot« unter anderem fürs Meer. Mit dem griechischen Wort *mélas* wird nicht nur die Eigenschaft »Schwarz« bezeichnet, vielmehr weist es in der Bedeutung von »Düster«, »Dunkel«, »Trübe« noch auf andere mit Schwarz verdunkelte, getrübe Farben hin.

Andererseits gibt es Farb-bezeichnungen, die an Helles, Glänzendes, Schimmerndes und Leuchtendes denken lassen (gr. *leukós*, auch »weiss«). So hebt Homer in einem seiner Verse [II. VIII 1] auf die warmgoldene Lichtfarbe des Morgenhimmels an mit den Worten:

»Eos im Safrangewand erleuchtete rundum die Erde.«

Als weiss glänzend schildert er andernorts [II. X 436f., 547] das Fell der Pferde des Herrschers Rhesus:

»Dessen Rosse sind wohl die aller-schönsten und grössten, die ich gesehn, noch weisser denn Schnee und schnell wie die Winde.«

»Wundersam gleicht ihr Schimmer den leuchtenden Strahlen der Sonne.«

Vereinfacht könnte man sagen: In Homers Versen begegne man, entsprechend seiner philosophischen Sicht, einer Welt des *Hellen* (des Olympischen) und einer gegensätzlichen Welt des *Düsteren*, *Dunklen* (des Unterweltlichen), wobei die auftretenden Persönlichkeiten ihre



Hochzeit von Peleus und Thetis.  
Schwarzfigurliche Malerei auf Vase, 580 v. Chr.

Achilleus verbindet den verletzten Patroklos.  
Rotfigurige Malerei auf griechischer Schale, um 500 v. Chr.

ALTGRIECHISCHE KÜNSTLER NUTZTEN IHRE KUNST AUCH ZUR INFORMATION, BILDUNG UND ERZIEHUNG. DIE MOTIVE SCHÖPFTEN SIE HÄUFIG AUS HOMERS BEKANNTEN WERKEN »ILIAS« UND »ODYSSEE«. MIT WENIGEN, SYMBOLISCH BEDEUTSAMEN FARBEN, VOR ALLEM DEM SCHWARZ-WEISS-KONTRAST, WAR ES MÖGLICH, DIE GEGENSÄTZLICHE WELT DES HELLEN UND DES DUNKLEN DARZUSTELLEN. AUF DIESE WEISE KONNTE DER BLICK FÜRS WESENTLICHE GESCHULT UND DAMIT ZUR SCHÄRFUNG DES URTEILSVERMÖGENS BEIGETRAGEN WERDEN.



Welt als Schauplatz ständiger Auseinandersetzung beider Mächte erleben und sich selbst als darin Involvierte. Dieser Gegensatz zwischen Hell und Dunkel beherrscht nach Homer das Weltgeschehen, was sich bis in die Ebene der Sprache und damit auch in Farbbezeichnungen manifestieren kann.

Homer scheint indes trotz seiner spärlichen Verwendung von Farbnamen über ein klares, inneres Farbvorstellungs- und Differenzierungsvermögen verfügt zu haben, bediente er sich doch einer Sprache reich an Bildern aus der Natur und ihren Erscheinungen. Und gerade diese Bildersprache schult das Vorstellungsvermögen und innere Farbpfinden, wie es folgende Verse (Od. V 63f., 72) erahnen lassen:

»Rund um die Grotte [der Nymphe] hin wuchs ein spriessendes Waldstück, Erlen und Pappeln; Zypressen verbreiteten köstliche Düfte. [...] Rundum blühten die Wiesen in Polstern von Eppich und Veilchen.«

NichtnursprachHomerbeiseinen Zuhörern die Phantasie an, sondern sie wurden darüber hinaus dazu angeregt, Bäume, Wiesen, Blumen und

damit auch ihre Farben und Formen genauer zu betrachten, sie bewusst wahrzunehmen, um sich ein klares Vorstellungsbild davon machen zu können. Damit trainierte man den Sehsinn dahin gehend, Wesentliches zu erfassen.

Begab sich Homer in seiner Erzählung in die Sphäre des Alltags häuslicher Tätigkeiten, bediente er sich mitunter auch der Beiwörter für Farben von Kleidern sowie für die zum Weben und Wirken verwendete Wolle: »in der Farbe des Veilchens« (Od. IV 135) oder *purpurfarben* (leicht bläuliches Rot in allen Nuancen bis Violett), welches für festliche Kleidung bestimmt war (Il. III 125–127):

»Sie [Laodike, Priamos' Tochter] wob ein purpurnes, grosses Doppelgewand und wirkte hinein die zahllosen Kämpfe rossebezähmender Troer und erzumschirmter Achaier.«

So weit Homer. Im Leben der Menschen Altgriechenlands – vor allem ionischer Griechen – scheint der erzieherische Grundsatz der *Selbstbescheidung* eine wichtige Rolle

gespielt zu haben, was sich bis in alltägliche Dinge wie die Kleidung bemerkbar machte. Doch schätzte man das Handwerk und stellte offenkundig nicht nur praktische, sondern zugleich künstlerisch wertvolle, formschöne Gegenstände her. In einem Gedicht der berühmten Lehrerin Altgriechenlands, *Sappho* (um 630 bis etwa 560 v. Chr.), kommt diese Bescheidenheit und der Sinn fürs Schöne zum Ausdruck: Da gibt sie ihrer Tochter *Kleis* liebevoll zu verstehen, man könne seinen Wünschen nicht immer stattgeben; denn *Kleis* hatte nach einem modisch bunten Häubchen verlangt, wie es in Sardes, der Hauptstadt des durch Sklavenhandel reich gewordenen Lydien, Mode war; sie mahnte daher:

»Schönster Schmuck in der Jugend ist, wenn ein Mädchen seine Haare mit Purpurbändern zu Zöpfen geflochten trägt.  
Überaus fein ist solcher Schmuck.  
Hat das Kind aber rotblondes Haar,

leuchtender noch als einer Fackel  
Schein, so sind Kränze aus buntem  
Blumenflor die passende Zier.«

## DER GESICHTSSINN IN PLATONS WERK: EIN BEDEUTSAMES HILFS- MITTEL FÜRS WERTURTEIL

Die bekanntesten ionisch-griechischen Philosophen des 5./4. Jahrhunderts v. Chr., Sokrates und Platon, bringen auf den Punkt, was auch Homers und Sapphos Überzeugung entsprach: Sie sehen den Gesichts- oder Sehsinn, wie alle anderen Sinne, eingebunden in eine ethisch ausgerichtete Lebensführung. Neben der Wahrnehmung von Farben und Formen von Dingen und Lebewesen etwa kommt ihm zusätzlich eine wichtige Funktion zu: Er sei ein bedeutsames Werkzeug, das, in Verbindung mit dem Seelischen, mit-helfen könne, zwischen Schön und Hässlich, Gut und Böse zu unterscheiden. Entsprechend hält auch *Timaios* im gleichnamigen Platon-Dialog solches Sehvermögen als eine »Quelle höchsten Gewinns« (47 a). Und Sokrates bezeichnet es im Gespräch mit Glaukon (Staat 507 c) als »kostbarste, kunstreichste Schöpfung«. Im Weiteren führt er aus, das Auge könne die Farben nur dann sehen, wenn noch das *Licht* als Drittes hinzukomme, denn ohne Licht – das der *Sonne* hält er für das vollkommenste – seien die Farben nicht sichtbar: Nur wenn die Sonne auf die vom Auge betrachteten Objekte scheine, sehe es sie in voller Klarheit und in der wahren Farbe. Analoges spiele sich auf der seelischen Ebene ab: Der Mensch gelange kraft seiner Seele nur dann zu einem klaren Verständnis, so diese »vom Licht der Wahrheit und des Seins« erhellt sei. Das bedinge, dass man nach dem Geordneten und Schönen Ausschau halten und sein Denken darauf ausrichten solle.

## FARBEN IN DER BILDNERISCHEN KUNST ALTGRIECHENLANDS

Eine Spur jener einstigen Werte-haltung findet sich in so manchen auf uns gekommenen Kunstgegen-

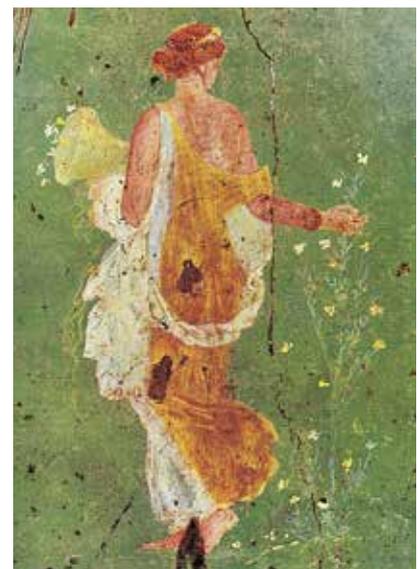
ständen, die Schönheit und Ebenmass kennzeichnen. Offensichtlich waren die betreffenden Künstler, jeder auf seine Weise, bestrebt, mit ihren Erzeugnissen unter anderem die Mitmenschen für das Schöne zu sensibilisieren, und so halfen sie mit, ihr Unterscheidungsvermögen heranzubilden.

Entsprechend nutzten Maler und Kunsthandwerker ihre Techniken im Wissen um eine sinnbildhafte Bedeutung der Farben. Jedoch ist von der damaligen bunten Malerei – im Gegensatz etwa zu Ägyptens reicher Grabmalerei – so gut wie nichts original auf uns gekommen, abgesehen von kretischen Wandmalereien, die nach der Sage auf griechische Künstler zurückgehen sollen. Es existieren aber noch Fresken von Künstlern, die im Römischen Reich, insbesondere im griechisch geprägten Süditalien, tätig gewesen waren. Die auf dieser Seite abgebildeten Malereien, *Sappho* und die das Füllhorn tragende, blütenspendende *Flora*, Sinnbild des *Frühlings*, repräsentieren gewissermaßen einen spätgriechischen Stil.

Erhalten sind indes viele Beispiele aus der Vasenmalerei, wengleich sich dort die Farbe der Zeichnung unterordnet. Man findet mitunter jene geschilderten weltanschaulichen Gegensätze des Hellen und des Dunklen wieder, welche in der Farbskala dem gegensätzlichen Farbenpaar *Schwarz – Weiss* entsprechen. Im *schwarzfigurlichen* Stil (der dem schwarzfigurigen der Kunstgeschichte nur teilweise entspricht) finden sich (ab 6. Jh. v. Chr.) auf dem rötlichen Untergrund der Keramikoberfläche Zeichnungen in *schwarzer* Farbe (eisenhaltige, fein



WANDMALEREIEN VON KÜNSTLERN  
IM GRIECHISCH GEPRÄGTEN SÜD-  
ITALIEN BEWEGEN DURCH AUSDRUCKS-  
VOLLE MIMIK UND GESTIK DER  
DARGESTELLTEN FIGUREN; SIE SIND  
AUCH AUSDRUCK EINES FEINEN FARB-  
EMPFINDENS. MANCHE KÜNSTLER BE-  
SASSEN DIE GABE, IHREN FIGUREN INDI-  
VIDUELLE WESENSZÜGE ZU VERLEIHEN;  
UND DIES IN EINER PRÄGNANZ, WIE  
ES ERST WIEDER IN DER ZEIT DER  
RENAISSANCE ZUM AUSDRUCK KAM.



Fresken aus Pompeji, vor 79 n. Chr.:

So genannte Sappho mit Schreibstift und Tafel.

Die blütenspendende Flora, Sinnbild des Frühlings.

Anhand verschiedener Literaturquellen lässt sich feststellen, dass im Verlaufe der Zeit eine Erweiterung der Farbbegriffe stattfand: In der griechischen und in der römischen Literatur tauchen neue Farbbezeichnungen auf, die über den während Jahrhunderten gepflegten Sprachschatz hinausgingen.

In diesem Prozess tat sich das Lateinische hervor. Es begann die Farben, insbesondere *Körperfarben*, mit treffenden Ausdrücken zu kennzeichnen, die sich von bekannten Dingen oder Lebewesen ableiteten: *Buchsbaumfarben*, *Honigfarben*, *Kirschrot* und *Pechschwarz* sind nur einige davon; bezeichnend sind unterschiedliche Grautöne wie *Eselsgrau*, *Taubengrau* und *Mausgrau*. Manche Begriffe entnahm man der Färbetechnik, wie *Efeufarben* oder *Lauchgrün*, sowie den in der Malerei verwendeten Pigmentfarben, unter anderem *Zinnober* (gelbliches Rot) und *Ocker* (bräunliches Gelb). Schwieriger nachzuvollziehen ist die Tatsache, dass die Bezeichnung *Schwarz*, lat. *niger*, auch für die violettblaue Farbe des Veilchens oder das Blau der Hyazinthe stand.

geschlammte Tonerde, so genannter *Tonschlacker*, der sich erst in mehrstufigem Brennvorgang schwarz verfärbte). Schwarz kann dort für Gestalten des Hades und die mit ihnen verbundenen Menschen stehen. Selten findet man zusätzlich Figuren in *Weiss* (eisenarmer Schlacker, melische Erde); sie können Götter des Olymps und ihren Anhang symbolisieren (vgl. *Vasenmalerei*, S. 21 links).

Im Lauf der Zeiterweiterung erweiterte sich die Farbpalette für die Malerei, und hinzu gesellten sich die aus Naturstoffen, aus gebrannter Erde, gewonnenen Pigmentfarben *Rot* und – zur Zeit des Malers *Polygnot* (zwischen 480 und 440 v. Chr.) – gebrannter attischer *Ocker* (gelblich). Über Jahrhunderte arbeiteten Künstler mit einer solchen dezenten Vier-Farben-Palette, wie im 1. Jahrhundert n. Chr. der römische Historiker und Schriftsteller *Gaius Plinius Secundus* (23/24–79) in seiner »Naturgeschichte« (Buch XXXV 32) verlauten liess.

Doch mit dieser Entwicklung einher ging verschiedenorts ein allmähliches Dahinschwinden hohen philosophischen Wissens und damit die *richtige Zuordnung* der Farben

hinsichtlich ihrer sinnbildhaften Bedeutung in Darstellungen der Reiche des Hellen und der des Dunklen. Diese Unterschiede wurden in der bildenden Kunst verwischt, was vermutlich auch mit dem Untergang der ionischen Kultur in Zusammenhang zu bringen ist. Des ungeachtet gab es aber auch immer Menschen und unter ihnen bedeutende Künstler, die es verstanden, trotz eines solchen Zeitgeistes in ihrem Wirken höhere, innere Werte zum Ausdruck zu bringen.

### DER PURPUR IM RÖMISCHEN IMPERIUM: DAS SYMBOL FÜR MACHT

Im Laufe der Zeit verwendeten Kunsthandwerker immer öfter bunte Farben, die aus fernen Ländern importiert werden mussten. Offensichtlich bedeutete der Umgang mit bunten Farben für manchen Künstler, der im Dienste reicher Römer stand, eine grosse Herausforderung, aber auch einen Lernprozess, denn man musste ein Gespür für neue Farben und ihre Verwendung erst entwickeln. Manche Malerei wird dabei unausgewogen gewirkt haben, was Plinius in seiner »Naturgeschichte« (XXXV 32) anspricht, zumal er Kritik übte an einer überladenen, grellen Buntheit und hohe Kosten verursachenden römischen Malerei, wie sie die Wände von Gebäuden und Räumen zierte:

»Jetzt, wo der Purpur die Wände einnimmt, wo Indien uns den Schlamm seiner Flüsse, das Blut der Drachen sendet, ist der Ruhm der Malerei erloschen. Damals also, als man weniger hatte, war [es] besser, und der Verfall der Kunst liegt darin, dass man jetzt nicht mehr auf den Wert des Geistes, sondern nur auf den des Materials sieht.«

Die Herstellung von Farbstoff war teuer, besonders beim *Purpur*, der in aufwendigen Verfahren aus einer Drüse von Trompeten- und Purpurschnecken gewonnen wurde. Der mit Salz angereicherte Brei wurde tagelang gekocht, um Verunreinigungen auszuschleiden – ein Prozedere, das grossen Gestank verbreitete. Nur schon zur Herstellung

von 1,2g Purpurfarbe benötigte man 10000 Schnecken (eine Menge, die bloss zum Färben eines Stoffstücks von Taschentuchgrösse gereicht haben soll). Purpur galt denn auch als kostbarster Farbstoff. Gemäss Plinius (IX 60) wurde er in seinen diversen Tonabstufungen (von Hellrot über Hochrot bis zu Violett) zur begehrtesten Farbe:

»Jener köstlichen, ins Dunkelrosa spielenden Farbe [dem Purpur] bahnen die römischen Bündel und Beile [der Likatoren, Repräsentanten der Amtsgewalt] den Weg; auch tragen ihn die vornehmen Knaben in Rom. Er unterscheidet den Senator [mit breiten Purpurstreifen um den Ausschnitt der Tunika] von dem Ritter [nur schmale Streifen]; man bedient sich seiner bei den Sühnopfern der Götter; er verleiht jedem Kleide Glanz. Am Triumphkleide wird er mit Gold durchwirkt.«

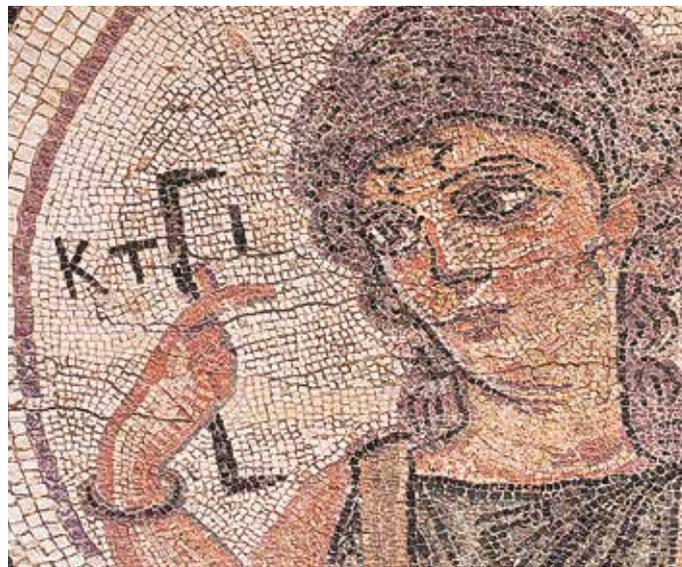
Da mit dem teuren Purpurfarbstoff nur kostbarste Stoffe gefärbt wurden, waren diese ein Vermögen wert. Für die Mehrzahl der damaligen Menschen war solcher Kleiderstoff nicht nur unerschwinglich, sondern auch zu tragen verboten – spätestens ab dem 4. Jahrhundert kam das Tragen von Purpur einer Staatsverschwörung gleich und wurde mit schweren Strafen belegt. Die weströmischen und oströmischen Kaiser des 5./6. Jh. bevorzugten den *dunkelvioletten* Purpurstoff, der seine tiefdunkle Farbe nach einem wohl gehüteten byzantinischen Geheimrezept durch mehrmaliges Färben erhielt (vgl. *Justinian im Purpurmantel*, Mosaik, S. 25). Purpur wurde damit zu einem Symbol für Macht, während beispielsweise die Farbe Braun nur die *pullati*, die von der Gesellschaft Verachteten, trugen.

### WANDEL VON FARBEN UND FORMEN IN DER MOSAIKKUNST

An dieser in der Antike beliebten Kunst lässt sich die Prägung des Zeitgeistes – Fortschritt und Werteverlust – auf die Kunst noch eindrücklicher aufzeigen, zumal sich auch Ausdruck und Bewegung figürlicher Darstellungen veränderten. Nach der

anfänglichen Verwendung von Flusskieseln verarbeiteten altgriechische Mosaikkünstler im 2. Jahrhundert v. Chr., vermutlich unter dem Einfluss des berühmten Künstlers *Sosos von Pergamon*, in Würfelform zugeschnittenen verschiedenfarbigen Marmor (Tesserae) zu lebendig wirkenden Darstellungen wie Tauben- und Fischmotiven. Noch im Römischen Reich sollen es griechische Künstler gewesen sein, die die Mehrzahl der feinen Mosaiken ausführten und mit vieltonigen, zarten Farbabstufungen aus Naturstein Darstellungen lebendig wirkender Tiere und bewegter Figuren schufen. Auch Künstler, die zum Christentum übergetreten waren, bedienten sich dieser Tradition, wie aus Mosaiken in Kurion auf Zypern, im Hause eines *Eustolios*, aufscheint (vgl. *Ktisis* und *Fischmotiv* auf dieser Seite). Laut Kunsthistorikern fand aber ab der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. diese feine griechische Tradition allmählich ein Ende. Was war geschehen? Vermutlich hängt dies mit dem Verlust mündlich tradierten Wissens sowie persönlich weitergegebener kunsthandwerklicher Fertigkeiten zusammen, was in Zeiten von Seuchen und Glaubensverfolgungen nicht selten vorkam. Waren doch zu der Zeit auch Christenverfolgungen im Gange, anlässlich deren ganze Familien, auch die von Künstlern, umkamen.

In der darauf folgenden Epoche wirken die Mosaiken in ihrer Darstellung nicht nur gröber, sondern die Figuren sind auch starrer und steifer. Bereits im 1. Jahrhundert n. Chr. hatten Mosaizisten begonnen, zunehmend Würfel farbigen Glases zu verwenden, einen Werkstoff von vielfältigerer Buntheit, der in der Folge starke Verbreitung fand. Diese Mosaikkunst stellt indes an das farbige Können der Künstler grosse Anforderungen, weil jede Farbfläche aus vielen einzelnen Farbpunkten zusammengesetzt wird, von denen jeder überlegt und geprüft werden muss. Im Laufe der Jahrhunderte entwickelten die Mosaikkünstler darin besondere Fertigkeiten und wussten auch unterschiedliche Farbwirkungen aus komplementären Farben zu erzielen.



Frühchristliche griechische Mosaiken aus Kurion, Zypern, 4. Jh.:

*Ktisis*, die personifizierte Schöpfung, sowie Fischsymbol.

Die erweiterte Farbskala und die Leuchtkraft des Glases vor allem bei Lichteinfall sowie die bessere Fernwirkung machten diese Art Mosaik für Decken- und Wandschmuck grossen Stils begehrenswert. Damit begann der Siegeszug monumentaler Werke. Im 5./6. Jahrhundert entstanden vor allem in Ravenna, der kaiserlichen Residenzstadt, prunkvolle, so genannte *polychrome* (vielfarbige) Wandmosaiken, die noch heute erhalten sind. Die Auftraggeber, römische beziehungsweise byzantinische Kaiser, die der Amtskirche angehörten, wählten diese Kunst zur Ausschmückung frühster Basiliken. Wer als Mosaikkünstler in ihrem Auftrage arbeitete, musste in Motiven und Darstellungen ihre Macht- und Glaubensvorstellungen zum Ausdruck bringen. So liess das byzantinische Kaiserpaar *Justinian* (siehe Abb. S. 25) und *Theodora*, die Andersdenkende mit Gewalt bekämpft hatten, sich in der Kirche San Vitale im Kreise ihres Hofstaates symbolträchtig in Purpurmänteln darstellen.

ALTGRIECHISCHE MOSAIKKUNST WURDE VON CHRISTLICHEN KÜNSTLERN WEITERTRADIERT. IHRE MOSAIKEN KENNZEICHNET EINE BESONDERE FEINHEIT UND LEBENDIGKEIT. DIE AUFKOMMENDEN GLASMOSAIKEN BESTACHEN DURCH IHRE FARBENVIELFALT UND LEUCHTKRAFT. ALLERDINGS STELLT DIESE MOSAIKART HÖCHSTE ANSPRÜCHE AN DIE MOSAIKZISTEN, VOR ALLEM AN IHR FARBEMPFFINDEN. JE NACH AUFTRAGGEBER WURDE DIESE KUNST GENUTZT: ALS EINE ZURSCHAUSTELLUNG VON MACHT UND REICHTUM; ODER SIE SIND ZEICHEN FÜR EINEN FREIEREN GEIST UND KNÜPFEN IN DER LEBENDIGKEIT IHRER DARSTELLUNG AN DIE GRIECHISCH-CHRISTLICHE TRADITION AN.

Arbeiteten die Mosaizisten hingegen im Auftrag reicher Leute zur Ausschmückung ihrer Villen, verfügten sie über grössere Freiheit in der Bildgestaltung, wobei sie auch Zeugnis ablegten von ihrem aussergewöhnlichen Farbdifferenzierungsvermögen und Sinn für Farbveränderungen bei wechselnder Lichteinwirkung. Dies gilt in gewissem Sinne für Mosaiken der im Auftrag der weströmischen Kaiserin *Galla Placidia* zwischen 425 und 430 in Ravenna erbauten Kapelle (vgl. *Tauben*, S. 25). Der Schweizer Kunstpädagoge *Johannes Itten* (1888 bis 1967) vermerkt hierzu:

»Im Mausoleum der *Galla Placidia* herrscht eine merkwürdige



Spätromische, byzantinische Mosaik:

Kaiser Justinian im Purpurmantel mit Brosche, Kirche San Vitale, Ravenna, 6. Jh.

Taubenmotiv im Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna, 5. Jh.



*Lichtatmosphäre aus farbigem Grau. Sie entsteht dadurch, dass die blauen Mosaikwände des Raumes überstrahlt werden von einem orangefarbenen Licht, welches durch die schmalen Fenster, die aus orangefarbenem Alabaster bestehen, in den Raum gefiltert wird. Orange und Blau sind komplementäre Farben, welche, gemischt, Grau ergeben. Indem der Besucher die Kapelle abschreitet, erhält er von jedem Punkt des Raumes aus unterschiedliche Mengen von bald blau, bald orange betontem Licht, weil die Wände in ständig wechselnden Winkeln die Farben reflektieren. Dieser Farblichtwechsel erzeugt im Besucher ein Gefühl von schwebender Farbigkeit.»*

### FRÜHMITTELALTER: ANWENDUNG VON FARBEN IM KUNSTHANDWERK CHRISTLICHER VÖLKER

In der unruhigen, auch von Völkervertreibung und Glaubensverfolgung gezeichneten spätantiken und frühmittelalterlichen Zeit (4.–6. Jh.) waren hauptsächlich germanische Stämme gezwungen worden, ihre angestammte Heimat zu verlassen, und sie fanden in anderen Regionen Europas eine bleibende Stätte. Germanische, aber auch keltische Stammesangehörige legten in vielen handwerklichen Bereichen eine grosse Kunstfertigkeit an den Tag, so in der Bearbeitung von Edelmetallen und Techniken der Emailkunst.

Im Frühmittelalter ist indes ein Rückzug von Farbigkeit aus der Öffentlichkeit deutlich am vermehrten

Aufkommen der *Miniaturmalerei* erkennbar. Die Illustratoren, die so genannten *Illuminatoren*, übten ihre Tätigkeit an Orten aus, wo sie ungestört arbeiten konnten. Die notwendige Ruhe boten ihnen klösterliche Niederlassungen, die unter anderem in Irland und Grossbritannien gegründet worden waren, so auf der schottischen Hebrideninsel Iona und der englischen Nordseeinsel Holy Island, von welcher die Christianisierung Northumberlands ausgegangen war. Die Klöster verfügten über eine gewisse wirtschaftliche Sicherheit und hatten als Stätten des Kunsthandwerks die Möglichkeit, die teils kostspieligen Farben zu beschaffen. Mönche widmeten sich in jahrzehntelanger Arbeit dem Kopieren biblischer Texte; sie verzierten die Abschriften mit farbigen Initialen und ornamentartig gestalteten Schmuckseiten (vgl. Abb. S.26). Noch heute werden die ins 8. Jahrhundert datierten Evangelien, das *Book of Lindisfarne* (Holy Island) sowie das *Book of Kells* (wahrscheinlich Insel Iona, Abb. S.26), für die Ausgewogenheit von Schrift und Zierformen bewundert. Die mit grosser Präzision ausgeführten filigranen Ornamente stehen den jahrhundertalten ornamentalen Motiven *keltischer* und *germanischer* Goldschmiedekunst nahe, weisen aber auch Motive spätantiker Kunst auf. Darüber hinaus zeugen die filigranen Verzierungen von einem feinen Gespür für Farben, deren Pigmente aus verschiedensten Gebieten stammten: Häufige Verwendung fand das teure *Ultramarin*, wofür zu Pulver verriebener Lapislazuli – ein vom Hindukusch über Persien und Konstantinopel nach Europa gelangter Halbedelstein – benötigt wurde, dem man als Bindemittel ein Gemisch aus Eiweiss und Gummiarabicum beifügte; dann vermutlich *Karminrot* aus Südfrankreich sowie aus Spanien der *Purpur* und die teure Sonnenfarbe *Auripigment*, ein leuchtendes, gesättigtes Gelb. Selbst nach 1200 Jahren haben diese Farben praktisch nichts von ihrer Leuchtkraft eingebüsst:

»Am erstaunlichsten in ihrer strahlenden Kraft sind jene Blätter, in denen die vielen unterschiedlichen Farben in gleichen Helligkeiten gegeben sind. Dadurch entstehen malerische Kalt-Warm-Wirkungen, wie wir sie ähnlich erst wieder bei den Impressionisten und bei van Gogh finden. Es gibt Blätter im "Book of Kells", die in ihrer logisch farbigen Durchführung und in ihrer organisch linearen Rhythmik so grossartig und rein gestaltet sind wie Bach'sche Fugen.«  
(Johannes Itten)

Offensichtlich hatten sich manche Stammesangehörigen auch Fertigkeiten im Textilfärben angeeignet und waren vertraut mit Verfahren, mittels der aus Pflanzen gewonnenen Farbstoffe Tuch, Garn und Leder für Alltagskleidung einzufärben. Frauen pflegten Stoffe selbst zu weben und Motive hineinzuwirken oder sie mit Stickereien zu verzieren; doch überdauerte das meiste die Zeit nicht.

Ein auf uns gekommenes Artefakt erlangte indes Berühmtheit: der aus Leinen gewobene, 70m lange und 50cm breite *Wandteppich von Bayeux*, dessen Stickmotive (vgl. Abb. S. 27) die Geschichte des Herzogs der Normandie, *Wilhelms des Eroberers*, wiedergeben, der 1066 Herrscher von England wurde. Eine ganze Reihe von Stickereien und vielleicht auch Stickern arbeiteten damals nach den Entwürfen eines Künstlers und verwendeten hierfür Garn in kräftigem Gelb, Blau und Rot sowie in den Mischfarben Grün (helles und dunkles), Ocker und Ziegelrot; von den drei Blautönen war einer fast schwarz. Zum Färben waren Extrakte von Pflanzen, wie *Färberröte* (Krapp; *Rubia tinctorum*), *Färberginster* (*Genista tinctoria*) und *Färberwaid* (einheimischer Indigo; *Isatis tinctoria*) benutzt worden.

Über besondere Kunstfertigkeit verfügten auch die dem Kunsthandwerk der Goldschmiede- und der Mosaikkunst nahe stehenden *Glasmaler*. Sie bearbeiteten und bemalten farbiges Glas – einen der ältesten künstlich erzeugten Werkstoffe (4. Jt. v. Chr. in Ägypten). Die Glasfenster in Kirchen und Kathedra- len sind in der auf uns gekommenen Form einzigartig für das christliche

Abendland. Zur Glasherstellung mischte man, laut einer um 1100 verfassten Quelle, zwei Teile Buchenasche mit einem Teil Flusssand und schmolz das Gemisch unter starker Hitze zu Glasfluss; während dieses Prozesses konnte die Glasmasse durch Zusatz von *Metalloxiden* gefärbt werden, was indes äusserste Sorgfalt erforderte. Aus der Glasmasse wurden mit der Glaspfeife Zylinder geblasen, welche aufgeschnitten und im Brennofen flach gestreckt wurden. Anhand von Schablonen schnitt man die Gläser zu und fügte sie mit Bleiruten zusammen.

Das Gespinst der lichtundurchlässigen dunklen Linien steigerte den Kontrast der Farbwirkung der Scheiben (vgl. Abb. S. 27): Insbesondere wenn Sonnenlicht

durchs farbiges Glas fiel, leuchteten die Farben aussergewöhnlich schön auf. Ein Vorgang, der sich noch heute beispielsweise in der Kathedrale von Chartres an den Glasfenstern beobachten lässt, wenn das während des Tages wechselnde Licht diese immer wieder anders erstrahlen lässt, bis schliesslich die Strahlen der untergehenden Sonne die Rosette über dem Kircheneingang zu einem orgelhaften Farbengrossklang erwecken (Itten).

Allerdings war auch den Schöpf- fern solcher Glasbildkunst in der Regel durch die Auftraggeber die Motivwahl vorgegeben: meist Darstellungen aus dem Alten und dem Neuen Testament nach deren Vorstellungen und der Sichtweise damaliger Zeit.



BEI MANCHEN FRÜHEUROPAÏSCHEN VÖLKERSTÄMMEN DER KELTEN UND DER GERMANEN ERREICHTE DAS HANDWERK KÜNSTLERISCHES NIVEAU. ALS MINIATURMALER, ABER AUCH IN DER HANDWIRKEREI UND STICKEREI ERLANGTEN MANCHE GROSSE FERTIGKEIT. EINZELNE ARTEFAKTE HABEN JAHRHUNDERTE ÜBERDAUERT UND GEBEN NOCH HEUTE ZEUGNIS VON HOHEM KUNSTHANDWERKLICHEM KÖNNEN.



IM FRÜHEN MITTELALTER ERLANGTEN FARBENREINHEIT UND FARBENVIELFALT EINEN HÖHEPUNKT. DAS REICH DER FARBEN KONZENTRIERTE SICH ALLERDINGS IN DER VON WIRREN GEZEICHNETEN ZEIT, NICHT ZULETZT WEGEN IHRER KOSTSPIELIGKEIT, AUF EINZELNE KLEINE BEREICHE WELTLICHER UND KIRCHLICHER OBRIGKEITEN.

Der Buchstabe C (für color, Farbe), Illuminator mit Farbschälchen, aus der mittelalterlichen Enzyklopädie von James le Palmer, 14. Jh.

Farbenprächtige Ornamentik am Anfang des Lukas-evangeliums, Book of Kells, um 800.



Wie die Glasmaler zeigten sich die Freskenmaler der Romanik und der Frühgotik bestrebt, ihren Bildern eine symbolische Aussage zu geben. Für ihre Motive wählten sie einfache Farbklänge mit eindeutiger Wirkung, geometrisierende und stilisierende Formen. Doch weisen die dargestellten Figuren, ob Mensch oder Tier, häufig etwas Erstarrtes auf.

### EINE EHER DÜSTERE GRUNDSTIMMUNG KENNZEICHNET DAS MITTELALTER

Die Buntheit, wie sie in der Buchmalerei, in Gemälden, Fresken und Glasfenstern zum Ausdruck kommt, darf indes nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie

nur auf kleine Bereiche beschränkt war – vorwiegend auf Klöster, Kathedralen, Kirchen sowie Schlösser und Häuser reicher Adelsfamilien. Zudem war es eine Farbigkeit, die bei der abendlichen Dämmerung und Dunkelheit zusehends an Leuchtkraft und Glanz verlor, da im Vergleich zum heute üblichen elektrischen Licht die künstliche Beleuchtung damals geradezu trübe ausfiel. Schien die Sonne nicht, erlebte man in den hohen Gewölben von Kirchen und Kathedralen eine düstere Atmosphäre, wie es *Leonardo da Vinci* (1452–1519) zur Zeit der Renaissance beobachtete:

*»Das können diejenigen bezeugen, die von freien Plätzen aus in die offenen Türen der schattigen Kirchen hineinschauen. Da sehen die Malereien, die*

*doch mancherlei Farben aufweisen, allesamt verfinstert aus.«*

Es stellt sich auch die Frage, ob die Mehrheit der damaligen europäischen Bevölkerung – immerhin waren davon etwa 90% Bauern bzw. in der Landwirtschaft tätig – neben ihrer schweren täglichen Arbeit noch die Kraft und vor allem die Musse fand, sich an der kirchlichen Farbenpracht zu erfreuen. Denn insbesondere dort, wo sich die Feudalherrschaft durchgesetzt hatte und Menschen in starker Abhängigkeit von kirchlichen und weltlichen Obrigkeiten lebten, herrschte in weiten Teilen ein Geist der Unterdrückung und Indoktrination, was sich auch in Kunstwerken äußert. Nicht umsonst spricht man vom *finsternen* Mittelalter, denn ein Leben in bescheidenen, ja ärmlichsten Verhältnissen führten die meisten Menschen Europas. Ihr Leben war oft gezeichnet



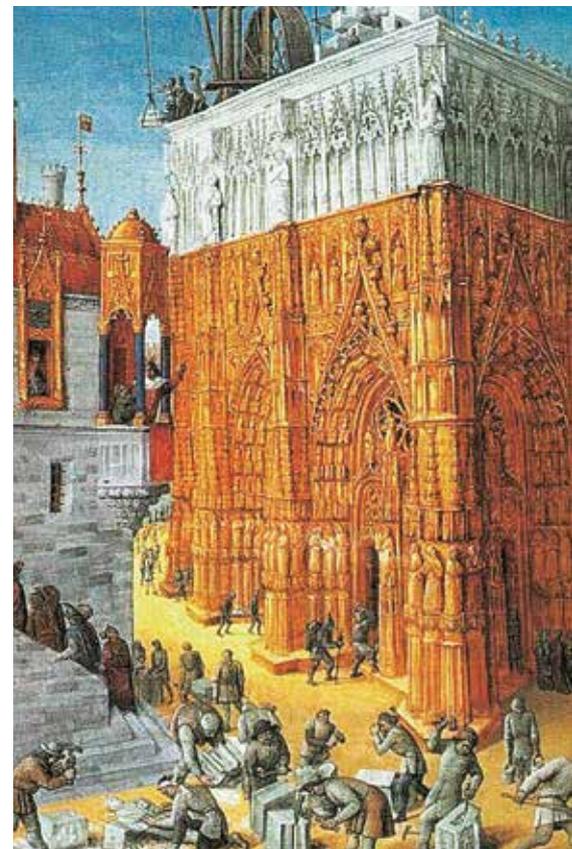
Fensterrose im Strassburger Münster, um 1300.

Bau einer mittelalterlichen Kathedrale, Jean Fouquet, um 1420 bis um 1480.

Überquerung des Ärmelkanals durch Wilhelm den Eroberer 1066, Motiv aus der als Chronik dienenden Wandteppichstickerei von Bayeux, um 1080.



DIE ROMKIRCHE ENTFALTETE IHRE MACHT UNTER ANDEREM MIT HILFE VON ABGABEN UND DIENSTEN DER MENSCHEN, DIE IN IHREM SCHATTEN LEBTEN. DIE FARBENPRACHT VON KATHEDRALEN KONNTE INDES NICHT ÜBER EINE DARIN HERRSCHENDE DÜSTERE ATMOSPHÄRE HINWEGTÄUSCHEN; AUCH NICHT ÜBER DIE EHER GEDRÜCKTE GRUNDSTIMMUNG, INSBESONDERE IN GEBIETEN DER FEUDALHERRSCHAFT, WO DIE BEVÖLKERUNG HÄUFIG UNTER NOT UND ELEND LITT.



von Kriegen und Krankheiten. Wie neueste Forschungen bestätigen, litten Menschen in grosser Zahl an Knochentuberkulose und anderen entzündlichen Krankheiten. Dichter wie *Jean Meschinot* bezeichneten diese Zeit allgemein als ein Zeitalter voll Tränen:

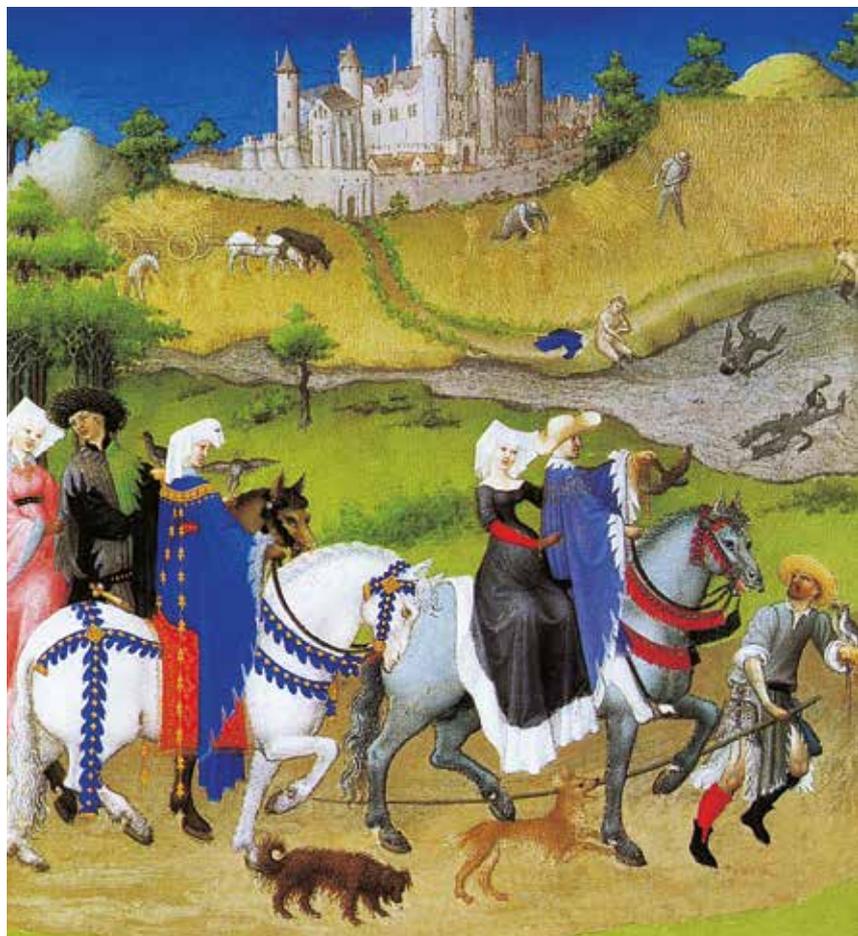
*»O elendes und gar schmerzvolles Leben! [...] Krieg haben wir, Sterben und Hungersnot; Kälte, Hitze höhlt uns aus bei Tag und bei Nacht. Flöhe, Milben und so viel anderes Ungeziefer bekriegen uns. Kurz, erbarm Dich, Herr, unser, deren Leben gar kurz ist.«*

### FARBE ALS STATUSSYMBOL DER MITTELALTERLICHEN GESELLSCHAFT

Auf dem Boden von Unterdrückung entstanden auch Gefühle »von Hochmut und Neid«, »Lug und Trug, Ehrlosigkeit und Gräuel«. Die Gerechtigkeit sei verschwunden, die Grossen beraubten die Kleinen, und die Kleinen plünderten sich gegenseitig. Willkür manifestierte sich bis in die Handhabung von Farben in den Kleidersitten; denn vielerorts wurde die römische Farbensymbolik von der herrschenden Gesellschaftsschicht und der Romkirche weitergetragen.

So bestimmte nur ein äusserst kleiner Bevölkerungsteil, klerikale und weltliche Obrigkeiten, welche Kleiderfarben im täglichen Leben und zu Festlichkeiten getragen werden durften. In offiziellen Kleiderverordnungen war dies festgelegt: Es gab Stoffe und Farben für den hohen und den niederen Adel, für den hohen und den niederen Klerus, die reichen Bürger und die armen Bürger, die reichen Bauern und die armen Bauern sowie für Dienstboten, Knechte, besitzlose Witwen und Waisen und für Bettler.

Adel und Klerus bevorzugten *klare, bunte* Farben (vgl. Abb. rechts), von denen sie nach mittelalterlicher Farbensymbolik überzeugt waren, dass sie ihnen Kraft und Macht verleihen würden. Mit farbigen Kleidern unterstrichen sie also symbolisch ihre herrschende Stellung und ihren Reichtum. Denn die bunten Farben wie leuchtendes



FÜR DEN GRÖSSTEN TEIL DER MITTELALTERLICHEN BEVÖLKERUNG WAR DAS TRAGEN VON LEUCHTENDEN FARBEN EIN BLOSSER TRAUM. BUNTE KLEIDER IN DEN BEGEHRTEN REINEN FARBEN, MIT WELCHEN NUR KOSTBARSTE STOFFE GEFÄRBT WAREN, GALTEN ALS VORRECHT DES ADELS UND DES HOHEN KLERUS. DIE UNSCHNEIBAREN FARBEN GRAU UND BRAUN HINGEGEN WAREN EIN SYMBOL FÜR BEDEUTUNGSLOSIGKEIT UND ARMUT.



Die Pilger treffen den Papst, Vittore Carpaccio, 1491-93.

Aufbruch von Adelligen zur Vogeljagd, Bauern beim Ernten; Illustration zum Monat August aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry, 15. Jh.

Hochzeitsbild der Arnolfini, Jan van Eyck, 1434.

Der Klumpfuss, in verachtetes Braun gekleidet, Josepe Ribera, 1642.

Rot und Blau waren teuer in der Herstellung – nur kostbarste Stoffe wurden damit eingefärbt. Rot galt als sehr kostspielige Farbe wegen der zum einen aufwendigen Verfahren, um die importierten Naturfarbstoffe von Unreinheiten zu klären, und zum andern infolge der dafür erforderlichen langwierigen Färbeprozesse. Als weiteres Zeichen des Reichtums galt neben der auserlesenen Qualität auch die für die Gewänder verwendete *Stofffülle*. Von daher kommt die noch heute gängige Redensart »betucht sein«, was gleichbedeutend ist mit »reich sein«. So war das Tragen farbiger Gewänder ein Privileg der oberen Stände, und Rot, als Symbol von Macht und Stärke, war unumstrittene Lieblingskleiderfarbe. Wer sich unstandesgemäss in Rot kleidete, riskierte manchenorts, hingerichtet zu werden. Auch noch in späterer Zeit wurden solche, die sich luxuriöser kleideten, als es dem gesellschaftlichen Ansehen ihrer Berufsgruppe entsprach, polizeilich verfolgt und die Kleider beschlagnahmt. Das für den Adel typische Kleidungsstück stellte der weit geschnittene, mit glockigem Faltenwurf und weiten Ärmeln versehene rote Mantel, die »Schaube«, dar. Unteren Ständen waren nur Schauben aus billigeren Farben und Stoffen gestattet, von geringerem Stoffverbrauch, bloss hüftlang und ärmellos.

Wie detailliert solche Farbvorschriften sein konnten, wird noch an einer Braunschweiger Ratsverordnung von 1653 ersichtlich, in der selbst die Farben für die hölzernen Brauttruhen zur Aufbewahrung der Aussteuer vorgeschrieben waren: Die Farbe der Brautkisten sei »im ersten Stand rot, im zweiten grün undrot, im dritten licht- und dunkelgrün, im vierten von "geringer" Farbe«. Örtlich hielten sich solche Verordnungen über Jahrhunderte

Färbepflanzen (von links nach rechts): Färberwaid (*Isatis tinctoria*), Färberwau (*Reseda luteola*), Färberröte (*Krapp; Rubia tinctorum*).

## DIE ZUNFT DER FÄRBER

Das Gewerbe der Färber war vom Mittelalter bis in die Neuzeit in der Regel Zünften zugeordnet. So gab es die »Schönfärber« und die »Schwarzfärber«. Die Schönfärber färbten mit leuchtenden, teuren Farben teure Stoffe. Man mischte auch nie teure Farbstoffe mit billigen – etwa das billige Waidblau mit teurem Rot, um Violett zu erhalten. Des ungeachtet kam es manchmal zu Betrügereien, wenn billigere Stoffe verwendet und als teure verkauft wurden; von daher die Redewendung: »Das ist nur Schönfärberei« – Manipulation, die das Schlechte kaschiert.

Schon bevor das Rezept für Purpur verloren gegangen war, pflegte man den Farbstoff für den beliebten roten Purpur auch mit getrockneten weiblichen Schildläusen, den *Kermesläusen*, herzustellen, was auch zur Farbbezeichnung *Kermesrot* oder *Scharlachrot* führte. Für ein Kilo solchen Farbstoffs benötigte man 140 000 Läuse, die mit Holzspachteln von Blättern gekratzt, getrocknet und zu Pulver zerrieben wurden; und damit konnten in aufwendigen, kostspieligen Verfahren nur ungefähr 10 kg Wolle gefärbt werden. Das mit Kermes gefärbte, lichtechte Purpurrot findet sich auch als leuchtendes Rot in romanischen und gotischen Wandbehängen.

Nach der Entdeckung Amerikas löste das aus der *Cochinille-Laos* zunächst von den Maya hergestellte blaustichige *Karminrot* das Kermesrot ab.

Ein anderer roter Farbstoff ist der *Krapp*, ein aus den Wurzeln der Färberröte gewonnener Farbstoff, der insbesondere von Kleinasien her importiert und später auch in Europa erfolgreich angebaut wurde.

Die Schwarzfärber hingegen färbten neben Schwarz vor allem Braun und das trübe Waidblau. Eine preiswerte, unkomplizierte Art, Schwarz zu färben, bestand in der Verwendung von Lauge aus Erlenrinde, welches 'Armenswarz' genannt wurde, weil es bloss dunkelgrau war. Zur Herstellung eines glänzenden, intensiven Schwarz benötigte man den teureren Farbstoff aus so genannten Galläpfeln von Gallwespen auf Eichenblättern. Die komplizierte Prozedur der Herstellung sowie mehrere Färbegänge verteuerten den Preis schwarzen Tuches, und so war Schwarz lange Zeit die Farbe bürgerlicher Kleidung. Als für edles Schwarz dieses mit teurem, aus Indien importiertem *Indigo* und später mit *Blauholz* aus Mittelamerika nachgefärbt wurde, galt es in dieser exklusiven Variante wieder als hoffähig.





ERST WÄHREND DER RENAISSANCE VERMOCHTE SICH DIE MALEREI AUS DER HÖRIGKEIT KIRCHLICHER OBRIGKEIT UND DEREN VORSTELLUNGEN ZU LÖSEN. SO BEGANNEN MALER DIE NATUR IM KLEINEN WIE IM GROSSEN GENAU ZU BEOBACHTEN, UND SIE STUDIERTEN DIE VERÄNDERUNGEN DER NATÜRLICHEN FARBEN BEI WECHSELNDER LICHTWIRKUNG. IN DER MALPRAXIS SETZTEN SIE IHRE ERKENNTNISSE UM. UM IHREN BILDERN TIEFE ZU VERLEIHEN, NUTZTEN SIE DIE PERSPEKTIVISCHE WIRKUNG VON FARBEN. DÜRER SCHUF ALS EINER DER ERSTEN REINE LANDSCHAFTSBILDER.

hinweg bis in die Zeit der Französischen Revolution (1789).

### DIE UNSCHNEIDBAREN FARBEN DER EINFACHEN MENSCHEN

Angesichts der Vorliebe von Adel und Klerus für farbige Kleider schätzten diese Grautöne und dunkles Blau gering; am meisten verachtet war Braun, die Farbe für 'geringes' Tuch, woraus die Kleidung einfacher Leute, Bauern, Knechte oder Diener, gefertigt war (vgl. *Klumpfuss*, S. 29). Braunes Tuch bestand oft auch bloss aus Abfallwolle oder aus versponnenen Haaren von Ziegen, Rehen und Hasen; gelbbraunlich war Tuch aus ungebleichtem Flachs und graubraunlich jenes aus Hanf (vgl. arbeitende Bauern, im Hintergrund, Abb. S. 28 u.).

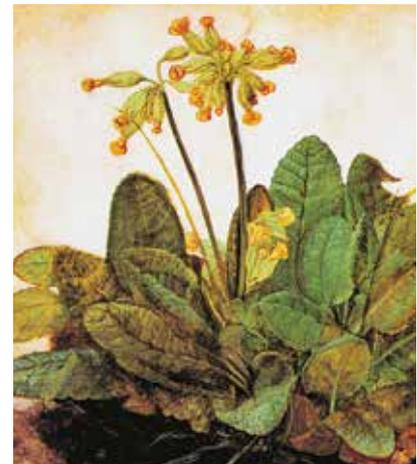
So erhielt in jenen Zeiten, da bunte Farben mit Macht gleichgesetzt wurden, Kleidung aus ungefärbtem oder unscheinbarem Tuch die symbolische Bedeutung für *Bedeutungslosigkeit*. Bedenkt man, dass Farben auch eine psychologische Wirkung ausüben, vermag man sich vorzustellen, wie sich das ständige Tragen unscheinbarer Farben auf das Selbstwertgefühl einfacher Menschen auswirkte; wird sich doch mancher sehnlich gewünscht haben, einmal etwas

Farbiges tragen zu dürfen. Verständlich wird daher die Forderung von Bauern aus Teilen Mittel- und Süddeutschlands nach dem Recht, eine rote Schube zu besitzen als sichtbares Zeichen gesellschaftlichen Ansehens. Dies geschah anlässlich der Bauernaufstände von 1524/25, als sie sich gegen wachsende Machtansprüche adeliger Grundherren und damit verbundene höhere Abgaben und Fronen zur Wehr setzten. Die Niederschlagung der Aufstände machte indes ihr Begehren zunichte.

Man kann sich leicht ausmalen, dass diese rigorosen Farbbeschränkungen in weiten Bevölkerungsschichten alles andere als zur Entfaltung des Farbempfindens und -unterscheidens beitrugen, vielmehr mussten nachfolgende Generationen erst lernen, ein natürliches Verhältnis zu Farben zu entwickeln, und sich eine entsprechende Sensibilität aneignen.

### IN DER RENAISSANCE RINGT DAS REICHE BÜRGERTUM UM EINE LOCKERUNG DER KLEIDERORDNUNG

In der Epoche der Renaissance (15.–16. Jh.) waren die Kleidersitten bezüglich der Buntheit der Gewänder, auf den ersten Blick gesehen, ähnlich jenen des Mittelalters. Doch



Anna selbtritt (Anna mit Maria und Jesus), Leonardo da Vinci, um 1510.

Schlüsselblumen, 1526, sowie Burg und Stadt Arco mit Olivenhain und Weinberg, 1495, Albrecht Dürer.

langsam geriet Bewegung in die starre Ordnung – Menschen kämpften für mehr Rechte. Allen voran waren es Bürger freier Reichs- und Handelsstädte, die schon Bildung genießen konnten. Vor allem eine Schicht reich gewordener Bürger begann, dem Adel, der im ausgehenden Mittelalter an wirtschaftlicher Macht eingebüsst hatte, gewisse Vorrechte streitig zu machen. Sie setzten sich über die Kleidervorschriften hinweg und begnügten sich nicht weiter mit gedämpftem Grün, dunklem Blau oder Schwarz – im Gegenteil, sie übernahmen die Mode der Schube (vgl. die *dunkelpurpurne* des *Arnolfini*, S. 29) und erkoren ebenfalls Rot zu ihrer Lieblingsfarbe. Insbesondere in Holland kam es zu freierer Handhabung von Kleiderfarben: Denn dort gelang der Grossanbau von Färberröte, dem



## DURCH LEONARDO GEWINNT DIE MALEREI EIN IN PRAXIS UND WISSENSCHAFT VERANKERTES FUNDAMENT

Entscheidendes zur Auseinandersetzung mit der Farbe und damit zum Fortschritt trug *Leonardo da Vinci* bei, der 1452 in einer kleinen Stadt namens *Vinci* in der Nähe von Florenz geboren wurde und schon in jungen Jahren seine vielseitigen Begabungen zur Entfaltung brachte. Als einer der bedeutendsten Künstler der Renaissance war er in Theorie und Praxis ebenso gewandt und verfasste eine Vielzahl von Schriften, darunter »Das Buch von der Malerei«. Es war ihm ein besonderes Anliegen, der Malerei ein wissenschaftliches Fundament zu verleihen, denn

*»jene, die die Praxis ohne Wissenschaft vorziehen, sind wie Schiffer, die ohne Steuerruder und ohne Kompass zu Schiffe gehen, sie sind nie sicher, wohin sie gelangen. Die Praxis soll stets auf guter Theorie aufgebaut sein.«*

Die Malerei schien ihm geradezu ideal zur *wissenschaftlichen Betrachtung* der Natur:

*»Verachtest du die Malerei, die nur Nachahmerin aller offenbaren Werke der Natur ist, so wirst du gewiss auch eine genaue Erforschung verachten, die mit philosophischem und feinsinnigem Erkunden alle Beschaffenheiten der Formen in Betracht zieht: Meere, Landschaften, Bäume, Tiere, Kräuter und Blumen, welche in Schatten und in Licht eingebettet sind; und dies ist wahrlich Wissenschaft und rechtmässige Tochter der Natur ...«*

Die neuen Kompositions- und Farbprinzipien entwickelte er aus Erfahrungen und Erkenntnissen, die er durch gezielte Beobachtungen in der Natur gewonnen und im ständigen Experiment in der Malpraxis umgesetzt hatte. Bezüglich der *natürlichen* Farben schrieb er:

*»Einfache Farben nenne ich die, welche nicht zusammengesetzt sind und sich auch nicht auf dem Wege der Mischung mit anderen Farben zusammensetzen lassen. Schwarz – Weiss: Obwohl man*

so genannten *Krapp*, aus dessen Wurzeln roter Farbstoff nun gewerbmässig hergestellt wurde. So konnten grössere Mengen weniger teuren Stoffes damit eingefärbt werden. Dies ermöglichte es wohlhabenden Bürgern und manchenorts auch reichen Bauern, rote Kleider zu tragen.

Wie aus der Freiburger Kleiderverordnung von 1498 hervorgeht, erhielten ebenfalls angesehene Gelehrte die Erlaubnis, in roten Schauben aufzutreten. Das Tragen von Rot war jetzt ein Vorrecht wohlhabender bürgerlicher Kreise geworden – eine reduzierte Farbigkeit erachteten auch sie nun als unangemessen. Rot hielt sich als schönste Kleiderfarbe für Jung und Alt, Männer und Frauen, wie es manche zeitgenössischen Bilder erweisen.

## DIE HINWENDUNG VON MALERN ZU LICHT UND NATURGETREUEN FARBEN

In der Kunst beziehungsweise der Malerei gelang die entscheidende Wende: Viele Künstler vermochten sich aus der Hörigkeit romkirchlicher Obrigkeit und der von ihr geprägten sakralen Kunst zu lösen. Dadurch wurde die Malerei in Wesen und Motivwahl freier und zur eigentlichen Kunstgattung. Dieser Fortschritt kam nicht von selbst,

vielmehr leistete hierzu beinahe ein jeder grosse Künstler seinen Beitrag: Manche setzten neue Massstäbe für die Anwendung von Farben und Motiven; sie folgten damit einem Prozess, der bereits im Spätmittelalter federführend vom Italiener *Giotto di Bondone* (1266 bis 1337) sowie den *Sienesen* eingeleitet worden war, die in ihren Bildern die menschlichen Figuren aus der mittelalterlichen Starrheit zu lösen vermochten und ihnen eine *individuelle Persönlichkeit* verliehen. Dieser Strömung schlossen sich im Verlauf des 15. und 16. Jahrhunderts eine Vielzahl unterschiedlichster Malerpersönlichkeiten auch nördlich der Alpen an. Indem man die mittelalterliche Tradition überwand, erlangte die bislang dem Kunsthandwerk zugeordnete Malerei auch formal Eigenständigkeit.

Im Wechsel von stumpfen und leuchtenden, von hellen und dunklen Tönen der so genannten Lokalfarben erzielten – so Itten – die Brüder *Hubert* und *Jan van Eyck* (1. Hälfte des 15. Jh.) der Natur sehr nahe kommende Bildklänge.

*»Die Farben wurden ein Mittel zur Charakterisierung natürlicher Dinge. [...] 1434 schuf Jan van Eyck das erste Porträt der [Spät]-Gotik, das Doppelbildnis des Arnolfini und seiner Gattin.«*

dieselben nicht zu den Farben rechnet – denn das eine ist Finsternis, das andere Licht, das heisst, das eine ist Entziehung der Farbe, das andere Farbe-Erzeugung –, so will ich sie deshalb doch nicht übergehen, denn in der Malerei sind sie die Grundlage, weil nämlich die Malerei aus Schatten und Lichtern zusammengesetzt wird, das heisst aus Hell und aus Dunkel. Nach Schwarz und Weiss folgen Blau und Gelb, darauf das Grün und das Löwenfarben [...] oder Ocker, wie man es nennt, dann das Brombeerfarben und das Rot. Das sind acht Farben, und mehr natürliche Farben gibt es nicht.«

Im Zuge seiner Untersuchungen in der Natur über die Wirkung des Lichts auf Farben und die damit verbundenen Veränderungen entwarf er ein Modell des Schönen in der Farbgebung:

»Hier gilt es zu bemerken, welcher Teil einer Farbe in der Natur schöner ist: der, auf dem sich das Licht spiegelt, oder der, welcher beleuchtet ist, oder der, der die Halbschatten hat, oder der, der die wahren durchsichtigen Schatten hat. Hier muss man wissen, von welcher Farbe man redet, denn bei jeder Farbe liegt die Schönheit anderswo; und das sehen wir daran, dass Schwarz im Schatten schön ist und Weiss im Licht und Blau, Grün und Dunkelrot im Halbschatten, Gelb und Rot im Licht, Gold im Widerschein des Lichtes [...].«

»Die Farbe, die sich zwischen dem schattigen und dem beleuchteten Teil der beschatteten Körper befindet, ist weniger schön als diejenige, welche vollständig beleuchtet ist. Die erste Schönheit der Farben beruht daher prinzipiell auf dem Licht.«

Leonardo war auch einer der ersten Theoretiker, der das visuelle Phänomen der perspektivischen Wirkung von Farben, die bereits von einigen Malern umgesetzt worden war, wissenschaftlich untersuchte. Immer war er bestrebt, alle Dinge, auch die umgebende Natur, die in der Malerei bislang meist nur als Staffage benutzt wurde, so natürlich und lebendig wie möglich darzustellen:

»Dem Wesen von Tieren aller Art, von Pflanzen, Früchten und Landschaften, welligen Ebenen und verwitterten Bergen kann der Maler Leben verleihen. [...] Liebliche und köstliche Gegenden mit Wiesen voll vielfarbiger Blumen, sich neigend unter dem sanften Streicheln des Windes.«

Zu diesem Zwecke entwickelte er eine besondere Form der Hell-Dunkel-Malerei (*Chiaroscuro*), in der er mit unendlich feinen Tonwertunterschieden und feinen Übergängen arbeitete; starke Farbigekeit war seiner Meinung nach damit nicht vereinbar. Dieses für seine Bilder charakteristische so genannte *Sfumato* («mit verschwimmenden Umrissen»), die hauchartigen Farbabstufungen, getönten Schatten und Rundungen, liess das Dargestellte wie hinter einem leichten Schleier erscheinen, wie es deutlich an Händen und gekräuselten Gewandteilen sowie in Landschaften zutage tritt.

Durch den Einfluss Leonardos gelangten in Venedig *Giorgione* (1478–1510) und später *Tizian* (1477 bis 1576) dazu, die Farbe zur Grundlage einer bestimmten Atmosphäre eines Bildes zu machen und durch sie einen Gemütszustand auszudrücken. Die symbolische Wirkung der Farben finden sich ebenfalls bei *Sandro Botticelli* (nach 1444 bis 1510) im Bilde der Venus: Darin verwendet er die Farben der Morgenröte, ein Rosa, ein leichtes Grün, welche gleichzeitig die Farben des Frühlings und der Jugend sind.

Der Deutsche *Albrecht Dürer* (1471–1528) hatte als Goldschmied das mittelalterliche Kunsthandwerk von Grund auf gelernt und beherrschte verschiedenste Techniken meisterhaft. Er zählt wohl zu den Ersten, die als Maler die reine Landschaft als Bildmotiv wählten. Auf einer Italienreise malte er eine Reihe von Landschaftsbildern (vgl. dazu Abb. S. 31) und schuf damit einmalige, in sich geschlossene Darstellungen der Natur, wie sie in der Art erst später wieder aufgenommen wurden. Doch ist seine Malerei noch bestimmt von der formgebenden Zeichnung, die selbst durch leuchtende Farben nicht eingeschränkt wird.

## AUSKLANG

Viele Jahrzehnte, ja Jahrhunderte vergingen, bis sich ein freier Geist in allen Lebensbereichen durchzusetzen begann. Kriegerische Auseinandersetzungen, wie der Dreissigjährige Krieg (1618–48), bedeuteten Rückschläge in diesem Entwicklungsprozess. Farben so intensiv und bewusst auch in der Natur zu erleben, wie Künstler dies gewohnt sind – damit waren die Menschen im Allgemeinen nicht vertraut. Diese Naturschönheiten und Farbenspiele wahrhaftig zu erleben, erachtete unter anderen der deutsche Dichter *Paul Gerhardt* (1607–1676) als lebensnotwendig. Er setzte sich das Ziel, mit schlichten, dem Volkstum nahen Liedertexten die durch Not und Elend geplagten Menschen auf das Schöne hinzuweisen. Er wollte in ihnen die Freude wecken am Farben- und Formenreichtum der Natur – die jedermann zugänglich ist, ob arm oder reich –; so im Lied

»Geh aus mein Herz, und suche Freud in dieser lieben Sommerzeit an deines Gottes Gaben.

Schau an der schönen Gärten Zier, und siehe, wie sie dir und mir sich ausgeschmücket haben ...«

### Bildquellen

S. 5 Mitte, 18/19 (P. Bruegel d. Ä., Die Heuernte, 1565), 26 u., 27 li. o. (W. Novak), 28 o., 29 li., 30 und 31: visipix.com. Übrige Bilder ABZ-Bildarchiv.

### Literatur

Victoria Finlay, Das Geheimnis der Farben, Eine Kulturgeschichte, übersetzt von Charlotte Breuer und Norbert Möllemann, München 2003. John Gage, Kulturgeschichte der Farbe, Von der Antike bis zur Gegenwart, übersetzt von Magda Moses und Bram Opstelten, Berlin 2001; Die Sprache der Farben, Bedeutungswandel der Farben in der bildenden Kunst, übersetzt von Bram Opstelten, Ravensburg 1999. Eva Heller, Wie Farben wirken, Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung, Reinbek bei Hamburg 2001. Hans H. Hofstätter (Hg.), Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken, Wiesbaden 1973. Johan Huizinga, Herbst des Mittelalters, Stuttgart 1987. Johannes Itten, Kunst der Farbe, Studienausgabe, Ravensburg 1970. Harald Küppers, Das Grundgesetz der Farbenlehre, Frankfurt am Main 2002. Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, übersetzt von Heinrich Ludwig, München 1888. Adolf Portmann, Rudolf Ritsema (Hg.), The Realms of Colour, Die Welt der Farben, Le Monde des Couleurs, Leiden 1974. Maria Carla Prette, Alfonso De Giorgis, Was ist Kunst? Epochen und Stile erkennen und verstehen, übersetzt von Manuela Eder und Ruth Karzel, Klagenfurt 2003. Ladislao Reti (Hg.), Leonardo, Künstler, Forscher, Magier, Köln 1996. Werner Rösener, Bauern im Mittelalter, München 1987. Hans-Heinrich Vogt, Farben und ihre Geschichte, Von der Höhlenmalerei zur Farbchemie, Stuttgart 1973.