

# MUSEION 2000

KULTURMAGAZIN GLAUBE, WISSEN, KUNST IN GESCHICHTE UND GEGENWART

## Hominidenforschung

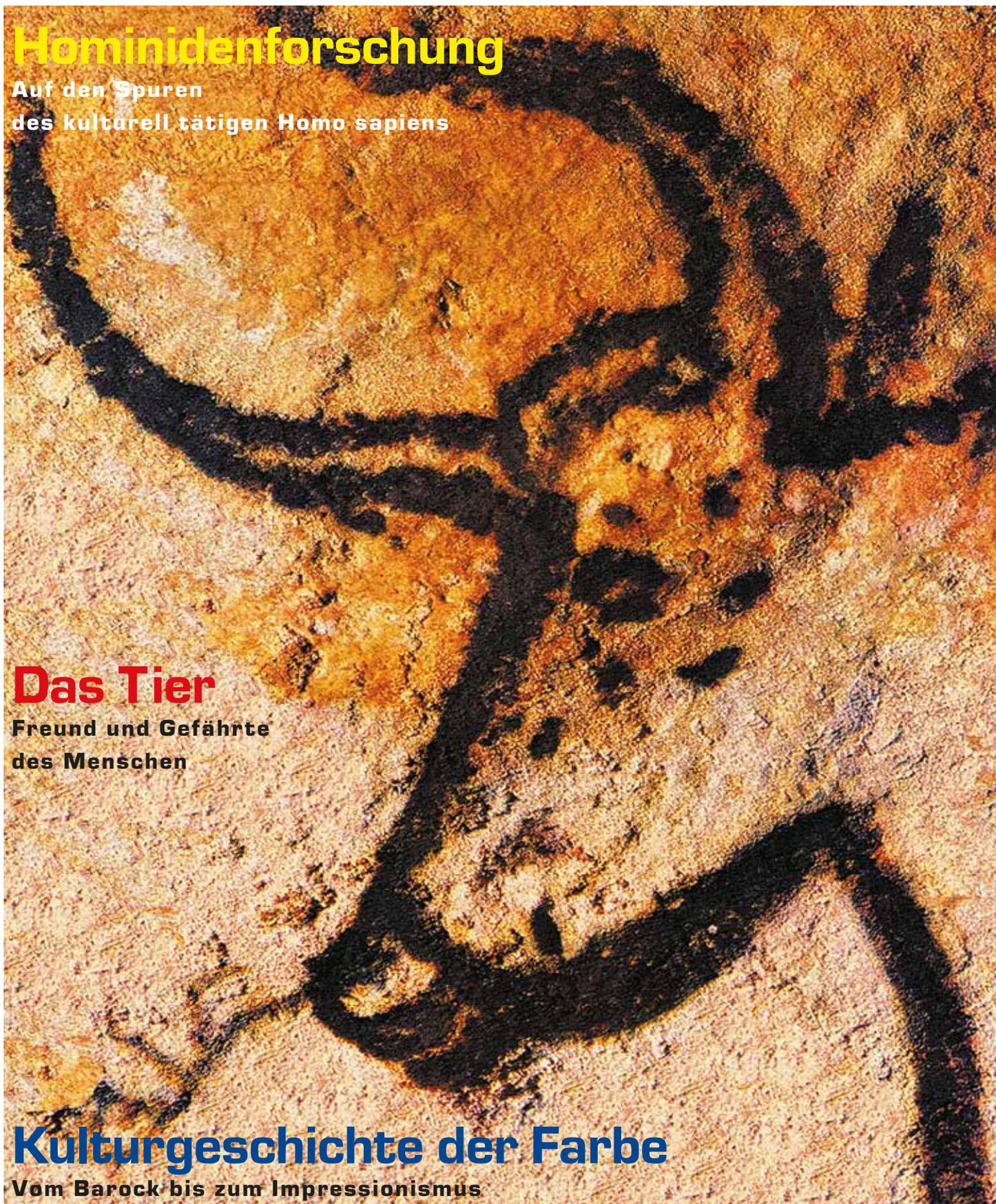
Auf den Spuren  
des kulturell tätigen Homo sapiens

## Das Tier

Freund und Gefährte  
des Menschen

## Kulturgeschichte der Farbe

Vom Barock bis zum Impressionismus



# Kulturgeschichte der



Wie Menschen im Allgemeinen und Kunsthandwerker und Künstler im Speziellen mit Farben umgehen, ist nicht nur eine Sache des persönlichen Geschmacks und Farbempfindens, sondern auch Ausdruck des Zeitgeists. Wann und wo immer sich im Laufe der Zeiten in Geisteshaltung und Denken der Menschen Veränderungen anzeigten, wo ein Aufbruch aus Althergebrachtem geschah, wirkte sich dies sichtbar auch in der Verwendung von Farben in Kunst, Kunsthandwerk und in der Kleidung aus. Solche Epocheneinschnitte regten die Phantasie und Kreativität von Künstlern an und führten zu einem Fortschritt in Darstellungsweise und technischer Ausführung. Im vorliegenden Beitrag werden Veränderungsprozesse an Beispielen ab dem Zeitalter des Barock (vor allem im 17. Jh.) aufgezeigt. Als historisch bedeutsam gilt das 19. Jahrhundert mit seinem Aufschwung in Naturwissenschaften und Technik und der damit einhergehenden Industrialisierung; revolutionäre Neuentdeckungen auf dem Gebiet der Farben wurden gemacht. Erstmals lagen nun wissenschaftliche Grundlagen für die Auseinandersetzung mit Farben und Farbharmonien vor. Es gelang dann vor allem Künstlern, insbesondere den französischen Impressionisten in einer für das damalige Europa beispielhaften Zusammenarbeit, entgegen dem konservativen Geschmack der meisten Zeitgenossen, farbtheoretische Vorstellungen umzusetzen und mit einem neuen Farbenerleben einen Durchbruch zu erzielen. Sie nahmen in diesem sich gegenseitig beflügelnden Wirken gleichsam den mit Verzögerung einsetzenden gesellschaftlichen Wandel voraus.



# Farbe

VOM BAROCK BIS ZUM IMPRESSIONISMUS



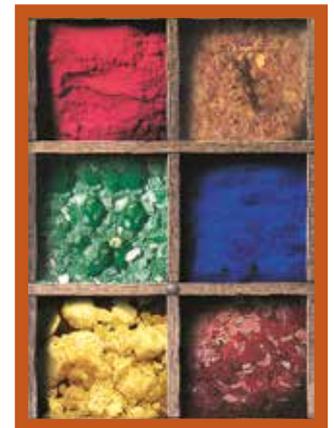
»Tanz im Moulin de la Galette«, Auguste Renoir, 1876

## Die Farben von Malern und Färbern

Es ist eine Eigenschaft von Künstlern und Kunsthandwerkern, dass sie mit ihrem geschulten Auge und Wahrnehmungsvermögen die Naturerscheinungen, Lebewesen und Dinge in ihrer Farbe und Form bewusster und exakter wahrzunehmen vermögen, als Menschen im Allgemeinen dazu in der Lage sind. Seit Jahrhunderten widmeten sie sich der Aufgabe, gleichsam einen Abglanz solcher »Wunder der Natur« wiederzugeben. Indes waren sie sich der Unzulänglichkeiten und bescheidenen Mittel bewusst, denn im Vergleich zur Farbenfülle der Natur besaßen sie nur eine beschränkte Anzahl Farbstoffe (laut Perego bloss ungefähr 40); es waren Farben, die sie mit Erfolg der Natur abzugewinnen verstanden, nicht selten in aufwendigen, komplizierten Verfahren. Doch viele der leuchtenden Farbstoffe, wie sie in der belebten Natur in Blumen, Früchten oder Gemüsen vorkommen – wie *Carotinoide* oder *Flavone* –, eigneten sich nur beschränkt für die Malerei und Färberei, weil sie grossenteils nicht lichtecht und starken Farbveränderungen unterworfen waren.

Zum Färben von Tuch oder zur Herstellung von Künstlerfarben bediente man sich meist solcher Grundstoffe, die sich seit eh bewährten und deren mündlich überlieferte Rezepturen man kannte: So gewann man sehr schöne Gelb- und Rottöne aus *Pflanzen* wie Färberwau, Kreuz- oder Färberdorn, Färbereiche und den Wurzeln der Färberröte (Krapp), während ein schönes Blau mit dem aus Indien importierten Indigo, einem Extrakt der dort heimischen Indigopflanze, erzielt wurde; davon wiesen der Indigo und die Krappfarbstoffe eine gute Lichtechtheit auf. Ausgangsstoffe von Farben stammten auch von *Tieren*, so der aus bestimmten Meeresschnecken hergestellte Purpur (Blaurot) und das Karminrot von Cochenille-Schildläusen (noch heute in der Kosmetik- und Lebensmittelbranche gebräuchlich) oder Sepia, ein Graubraunschwarz der 'Tinte' spezieller Tintenfischarten.

Eine bedeutsame Rolle als Farbstofflieferanten spielten zudem *Erden* bzw. *Tonerden*, die zu Stäuben vermahlen wurden, das heisst zu *Pigmenten* in pulverisierter Form. Seit Beginn der menschlichen Kultur kennt man verschiedenfarbige Erden, deren Ocker-, Braunrot- oder Brauntöne vorwiegend Eisenverbindungen zu verdanken sind, sowie ein aus Kohle gewonnenes Schwarz. Für die begehrten bunten Farben griff man auf farbenprächtige *Mineralien* zurück: Zinnober (ein Quecksilbersulfid) lieferte Zinnoberrot; zwei basische Kupfercarbonate, Azurit und Malachit, ein klassisches Blau beziehungsweise ein leuchtendes Grün; der aus Afghanistan importierte Lapislazuli (schwefel- und natriumhaltiges Aluminiumsilikat) ein wunderschönes Ultramarin, das Blau von »jenseits des Meeres«; oder die beiden Arsen-Schwefel-Verbindungen Realgar (Rauschrot) und Auripigment (Rauschgelb) Orange- und Gelbtöne. So prächtig diese Farben auch leuchteten, nicht wenige der Pigmente waren hochgiftig, so dass dadurch selbst bei grösster Sorgfalt die Gesundheit gar mancher Künstler oder Färber in Mitleidenschaft



**Natürliche Farbpigmente sowie Farblieferanten aus dem Pflanzen-, Tier- und Mineralreich. Solche teils kostbaren Farben von einmaliger Leuchtkraft und Ausstrahlung wurden bis ins 18. Jahrhundert verwendet.**

- 1 Blüten des Färberwau (*Reseda luteola*)
- 2 Wurzeln der Färberröte (*Rubia tinctorum*) bzw. des Krapps, die den Farbstoff Alizarin enthalten
- 3a Cochenille-Schildläuse (*Dactylopius cacti*) auf ihrer Wirtspflanze, einer Opuntie
- 3b getrocknete Cochenille-Farbstoffkörner
- 4 Realgar bzw. Auripigment, eine Arsenverbindung, ergibt Gelb/Orange
- 5 Malachit, eine Kupferverbindung, für Grün
- 6 Lapislazuli war der Grundstoff für das wertvolle Ultramarin
- 7 Purpurschnecke, Lieferant des Purpurfarbstoffs



gezogen wurde. Interessanterweise zählen zu den verwendeten natürlichen Farbpigmenten sogar einige *synthetischen, anorganischen* Ursprungs, wie der mit Essigsäuredämpfen auf Kupfer erzeugte Grünspan, welcher beim Erhitzen mit Kiefernharz ein sehr schönes, transparentes Smaragdgrün ergab.

Bevor die Farbpigmente zum Malen eingesetzt werden konnten, mussten sie in den Künstlerwerkstätten in zeitraubenden Verfahren aufbereitet werden: Man pflegte sie in Bindemittel – in Eiweiss oder Lösungen aus Gummiarabicum, aber auch in Öle: Lein-, Walnuss- und Mohnöl – einzurühren, in denen sich die Pigmente fein verteilten, jedoch nicht auflösten. Diese Dispersion genügte aber meist den Ansprüchen der Künstler noch nicht, vielmehr verbesserten sie nach ausgeklügelten, in der Praxis erprobten Verfahrenstechniken sowohl die Konsistenz als auch die Intensität, Deckkraft oder Transparenz einer Farbe oder gar den Farbton selbst. Manchmal rieben sie die Farben nur in kleinsten Mengen an oder benutzten zum Aufbewahren grösserer Mengen mit Bindfaden verschlossene Säckchen (aus Schweinsblasen), was aber die teuren, oft mit Gold aufgewogenen Farben nicht hinlänglich vor dem Vertrocknen zu schützen vermochte und daher zu grossen Verlusten führen konnte.

### Rückblick: Farbempfinden in Mittelalter und Renaissance

Wie im Beitrag »Farben in Kunst, Kunsthandwerk und Kleidung abendländischer Völker« in Heft 4/04 für den Zeitraum bis zur Renaissance dargelegt worden war, standen Künstler und Kunsthandwerker, die mit teuren, reinen Farbstoffen in Malerwerkstätten oder Färbereien arbeiteten, seit der ausgehenden Antike und vor allem im Mittelalter meist im Dienste kirchlicher und weltlicher Obrigkeiten und damit in einer gewissen Abhängigkeit; ihre Kunsterzeugnisse waren in der Regel nur einem kleinen Kreis zugänglich. So konnten sich bei der in weiten Teilen der europäischen Bevölkerung verbreiteten Armut nur wenige einen farbigen Alltag leisten. Dies umso mehr, als von Obrigkeiten erlassene Kleiderordnungen Art, Material und Farben von Kleidern genau vorschrieben – für die einfache Bevölkerung beschränkten sich diese auf unbunte oder unscheinbare Farben wie Grau, Braun und trübes Dunkelblau. Infolgedessen bedeutete es für die Mehrheit der Bevölkerung kein einfaches Unterfangen, ein besonderes Sensorium für Farben und Farbharmonien zu entwickeln.

Der verheissungsvolle Aufbruch während *Renaissance* und *Humanismus* (15./16. Jh.) in eine farbenfrohere Zeit, den beruflich erfolgreiche Kaufleute und Handwerker des Bürgertums in wohlhabenden freien Reichs- und Handelsstädten Europas erwirkt hatten, schien – so erhellt im Folgenden – schon bald wieder gefährdet.

Wie der Beitrag aufzeigt, handelte es sich bei dem Ringen um Farben und dem Erspüren ihres Wesens um einen langwierigen Prozess – es dauerte Jahrhunderte, bis allmählich weitere Kreise erfasst wurden. Dargelegt wird

dies in grossen Zügen an wichtigen Epochen und den sie kennzeichnenden Kunststilen, welche indes in den einzelnen Ländern von unterschiedlicher Ausprägung waren und nicht überall zeitgleich auftraten, sondern oftmals mit Verzögerung.

### Das düstere Zeitalter der Konfessionskriege

Im Laufe des 16. Jahrhunderts eskalierten Glaubenskonflikte zu gewaltsam ausgetragenen Kämpfen, und während der sogenannten *katholischen Gegenreformation* wurden Andersgläubige auch durch die Inquisition verfolgt. *Philipp II.*, König der Weltmacht Spanien und führendes Haupt der Gegenreformation, kämpfte gegen die um Freiheit und Selbstbestimmung ringenden, von Spanien abhängigen Niederlande. Im katholischen Frankreich wurden allein in der Nacht zum 24. August 1572 (*Bartholomäusnacht*) Tausende von Hugenotten (Calvinisten) ermordet. In Deutschland brach 1618 der *Dreissigjährige Krieg* aus, der sich vom Konfessionskrieg zu einem Krieg der europäischen Grossmächte ausweitete. Unermessliches Leid überzog die betroffene Bevölkerung. Angesichts der Kriegsverheerungen und zahlloser Gräueltaten, wie sie unter anderen der zeitgenössische Schriftsteller *Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen* (um 1622 bis 1676) in seinem Roman »Der abenteuerliche Simplicissimus« (1669) beschreibt, verloren zahlreiche Menschen ihren inneren Halt und verrohten. Andere wurden sich, des Gutes und der Gesundheit beraubt, der Vergänglichkeit irdischen Glücks bewusst; sie stützten sich in Not und Leid auf ihren Glauben und fanden Trost in der Hoffnung auf eine ausgleichende Gerechtigkeit im jenseitigen Leben – so erhellt es aus Gedichten und Liedertexten eines *Paul Gerhardt* (1607–1676).

In diesen Zeiten schien der errungene Fortschritt ernstlich bedroht, denn in weiten Teilen Europas nahm ein dogmatischer Geist der Macht und Gewalt überhand.

### Kunst und Mode des Barock, von zwiespältigem Zeitgeist geprägt

Diesen Hintergrund muss man kennen, um die Kunst und den Geschmack jener Zeit besser verstehen zu können. Denn all die Gegensätze und Widersprüche, Zwang und Gewalt zum einen sowie Unabhängigkeitsstreben, Friedensbemühungen und der Wille zum Fortschritt zum andern, schlugen sich in der darstellenden Kunst sowie in der materiellen Kultur der Kleidermode nieder. So kleidete sich beispielsweise der in der Gegenreformation führende spanische Königshof über ein ganzes Jahrhundert vorwiegend in Schwarz, das durch steife, tellerartige weisse Hemdkragen (Mühlradkrausen) oder hohe Spitzenkragen aufgelockert (vgl. Abb. S. 40 oben) und mit farbigem Schmuck aus kostbaren Edelsteinen belebt wurde, während sich andererseits der französische Königshof farbenfroh gab.

Beide Modeströmungen, sowohl die schwarze Kleidung wie auch das bunte französische Hofkostüm,

# Ausprägungen des Barock



»Edelmann mit Hand auf der Brust«, Dominikos Theotokopulos, genannt El Greco (1541–1614)



»Ludwig XIV.«, König von Frankreich, Hyacinthe Rigaud, 1701

wurden über ganz Europa zum modischen Vorbild vor allem bei den begüterten, oberen Ständen. Insbesondere Schwarz wurde in seiner Bedeutung von distanzierter Vornehmheit und Würde zu einer bevorzugten Farbe; aber ihr eignete auch der Charakter von Schlichtheit: denn schon zur Zeit der Reformation hatte *Martin Luther* (1483–1546) eine schwarze Amtstracht gewählt, weil er im Kampf gegen die Missstände der Romkirche einen Kontrapunkt setzen wollte angesichts von Verschwendungssucht und Farbenprunk der Kirchenfürsten; Schwarz trugen dann auch Anhänger des neuen Glaubens, die dem Luxus abholden, strenggläubigen Calvinisten.

Die Impulse dieser wirrenvollen Zeit der Glaubensauseinandersetzungen nahmen die Kunstschaffenden mehr oder weniger bewusst auf und brachten sie ihrer Persönlichkeit und Geisteshaltung gemäss in religiösen Darstellungen zum Ausdruck. Vorwiegend in katholischen Ländern Europas begann sich damit ein Kunststil auszuprägen, der seit dem Klassizismus des 18./19. Jahrhunderts als *Barock* bezeichnet wird, in der Bedeutung von üppig, überladen (urspr. von portugiesisch *barroca*, unregelmässige, schiefrunde Perle). Insbesondere in frühen Werken widerspiegelt er Düsterei und spannungsgeladenen Widerspruch sowie einen Hang zum Pompösen, Pathetischen. Doch setzten Künstler ihre ganze Kraft und Erfindungsgabe ein, um mit neuen Techniken ungewohnte Effekte zu erzielen: Mit Licht und Dunkel erzeugten sie starke Kontraste, verliehen mit bewegten Figuren und Formen ihren Bildaussagen Dynamik und nutzten die Farben als Mittel, den Raum aufzuteilen und ihm illusionistische Tiefe zu verleihen (Johannes Itten).

In Frankreich geriet die Kunst ganz unter den Einfluss des absolutistischen Herrschers *Ludwig XIV.* (1643 bis 1715), des sogenannten Sonnenkönigs (vgl. Abb. links unten), und seines Hofes. »L'état c'est moi« (Der Staat bin ich) war seine Parole, und so wollte er sich als dessen Oberhaupt zum alleinigen Gönner und Förderer der Kunst machen, welche er in Akademien organisieren liess.

## Die blühenden Niederlande knüpfen an den Fortschritt an

Während viele europäische Länder infolge der Kriege wirtschaftlich darniederlagen, stiegen die Niederlande zur Welthandelsmacht auf; vor allem die nördlichen Provinzen erlebten nach ihrem 80 Jahre währenden, erfolgreichen Unabhängigkeitskampf eine wirtschaftliche Blüte. Dem Zeitgeist gemäss konzentrierten sich auch niederländische Künstler in ihrem Bildschaffen zunächst auf religiöse Themen, wählten aber auch weltliche Motive. So schuf der im spanisch geprägten katholischen Süden lebende flämische Meister *Peter Paul Rubens* (1577–1640) mit seinen grossen Altarbildern in der Kathedrale zu Antwerpen Hauptwerke des Barock. Und der etwas jüngere *R. Harmensz van Rijn* (1606–1669), genannt *Rembrandt*, widmete sich als protestantischer Vertreter aus einem inneren, durch Schicksalsschläge gewachsenen



»Mädchen mit Perlenohrschmuck«,  
Vermeer van Delft, um 1665

Verlangte zunehmend religiösen Themen und versuchte Unsichtbares sichtbar zu machen; dabei legte er, maltechnisch gesehen, das Hauptgewicht nicht auf Farbigkeit, sondern auf die Gegensätze Hell – Dunkel, auf die Auseinandersetzung von Licht und Schatten.

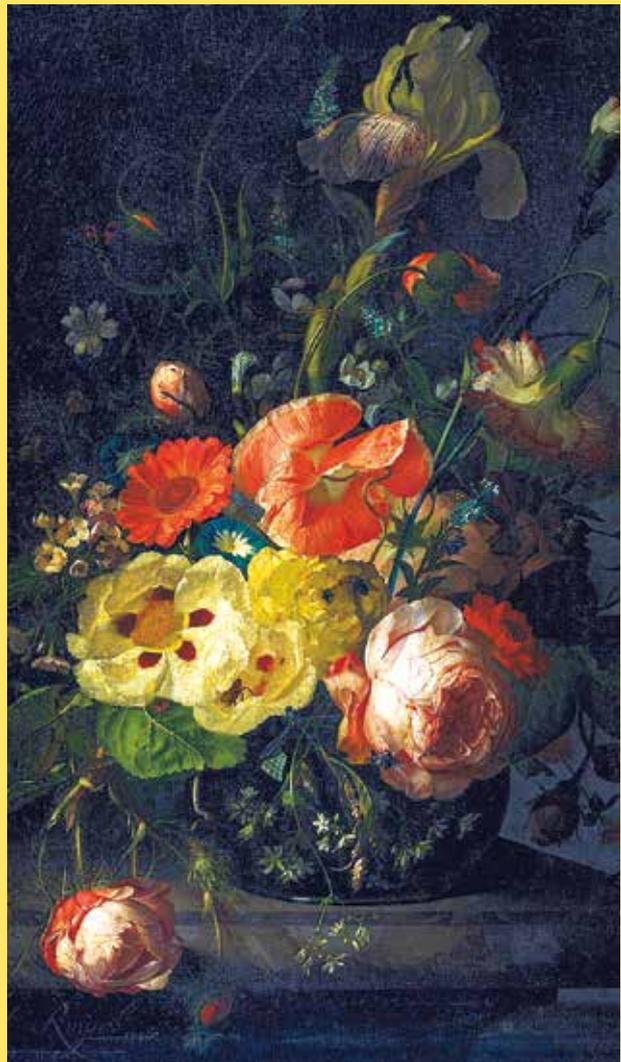
Später bevorzugten holländische Maler Darstellungen bürgerlichen Alltagslebens; auch Landschaften malten sie gerne, wie ein *Jacob van Ruisdael* (1628/29–1682). Sie sahen immer mehr von starken Kontrasten ab und strebten einen harmonischen Einheitston an, in dem gleichsam wie in einem dunstigen Licht Häuser, Menschen, Wolken ohne erkennbare Schärfe der Formen weich und atmosphärisch ineinander verschwimmen; dieses goldene, ihre Landschaften durchstrahlende Licht scheint gleichsam der Odem zu sein, in dem alles lebt und atmet. Interieurs schuf unter anderen *Vermeer van Delft* (eigentlich *Johannes Vermeer*; 1632 bis 1675); die Darstellungs- und Malweise seiner Werke kennzeichnet Ordnung, Mass und Harmonie. Mit meist wenigen Figuren schildert er eine einfache, oft von symbolischer Bedeutung getragene Handlung. Auch er lässt schimmerndes Licht harte Konturen auflösen und wählt in subtiler Weise seine Farben – häufig ein kühles Blau und ein leuchtendes Gelb, die sich gegenseitig in ihrer Wirkung steigern (Abb. oben).

Eine Vorliebe für wissenschaftlich genaue Darstellung sowie Bewunderung für die Natur, »die göttlichen Wunder«, kommt in den Schmetterlings- und Blumenbildern einer *Maria Sibylla Merian* (1647–1717; siehe Heft 6/00) oder einer *Rachel Ruysch* (1664–1750; Abb. rechts unten) zum Ausdruck.

Führende holländische Maler benutzten eine Maltechnik, welche heute als eigentliche »Ölmalerei« bezeichnet wird; statt dunklem Leinwandgrund wählten sie oft einen helleren. Sie bedienten sich der bewährten Technik der lasierenden Malerei, in der übereinander aufgetragene, transparente Farbschichten den Grund durchschimmern lassen, wie beispielsweise bei Stillleben mit ihren charakteristisch durchscheinend gemalten Früchten (Abb. rechts oben) und Weingläsern, den metallisch glänzenden Pokalen sowie den brillant aufgesetzten Reflexlichtern. Man versuchte sich aber auch in neuen Mischtechniken, indem man die Lasurtechnik neben der



»Stillleben«, Johannes Bosschaert (1610–1650)



»Stillleben mit Blumen«, Rachel Ruysch, 1716

# Klassizismus

»Die Schaukel«, Jean-Honoré Fragonard, 1767



»Goethe in der römischen Campagna«, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, 1787

## Rokoko

neuen Technik der Primamalerei (ohne vorherige Unter- malung und spätere Übermalung) anwendete, oftmals in ein und demselben Bild. Am Farbauftrag lassen sich bereits »handschriftliche« Züge erkennen.

### Die Pastellfarben des Rokoko im 18. Jahrhundert

Im Laufe der Zeit wurden die Formen des Barock kleingliedriger, raffinierter und verspielter, bis dies im 18. Jahrhundert in die *höfische* Stilrichtung des europäischen Rokoko mündete. Tonangebend in Mode, Kunst und Farb- vorlieben wurde der *französische* Königshof unter Ludwig XV. (1715–1774), der die Stilepoche des *Louis-quinze* prägte: Nun hielten *Pastellfarben* Einzug. Als bekannte Malerin trat neben Jean-Antoine Watteau (1684–1721), François Boucher (1703–1770) und Jean-Honoré Fragonard (1732–1806) die aus Italien stammende Rosalba Carriera (1675–1757) mit ihren Pastellkreidebildern hervor.

Familienbilder und Interieurs der Rokokomalerei vermitteln einen Einblick in die höfische Welt des Ancien Régime, und nicht selten begegnet dem Betrachter darin ein geschöntes, dem Alltag entrücktes Leben, das man auch in Landschaftsbildern mit Schäferszenen erlebt. Dass die höfische Aristokratie sich in der Regel wenig um Alltagsarbeit kümmern musste, lassen die in Mode gekommenen hellen, heiklen Farben teurer Kleider und Roben erahnen (vgl. Abb. oben links). Denn bei den fürs Rokoko typischen Pastelltönen, die auch von Männern getragen wurden, handelte es sich um raffinierte Mischungen von Grundfarben, deren aufwendige Färbeverfahren hohe Ansprüche an die Färber stellten. Die typische Farbkombination von Rosa und Hellblau hatte die *Marquise de Pompadour*

»Kräutermädchen« mit Kräutermühle und -bottich, Françoise Duparc, nach 1750



(1721–1764) in Mode gebracht, für die die Porzellanfabrik Sèvres eigens ein *Pompadourrosa*, ein dunkles Rosa mit kleinen Anteilen von Blau, Gelb und Schwarz, kreiert hatte.

Gegen diese höfisch geprägte Kunst und ihre äusserliche Überfülle, AusdruckeinesaufwendigenLebensstils, traten vor allem zwei Künstler an: *Jean-Baptiste-Siméon Chardin* (1699–1779) mit seinen Bildern vom einfachen Bürgertum sowie *Françoise Duparc* (1726–1778), Tochter eines Bildhauers aus Marseille, die mit 19 Jahren nach Paris gezogen war; ihre künstlerische Berufung nutzte sie, um gegen soziale Vorurteile vorzugehen, und porträtierte daher in einfühlsamer Weise Menschen aus der ärmlichen Bevölkerung, indem sie ihnen Persönlichkeit und Seelenwürde verlieh (vgl. das »Kräutermädchen«, Abb. S. 42 unten). Doch in 'besseren' Gesellschaftskreisen des Frankreich vor der Revolution waren solche Bilder nahezu verpönt, was die Künstlerin vermutlich dazu bewogen hat, 1763 Paris zu verlassen, um für einige Zeit nach London zu gehen, wo sie mit ihren Porträts offenbar mehr Beachtung und Verständnis fand.

### Die neutralen Farben des Klassizismus im ausgehenden 18. Jahrhundert

Im Zuge der *Aufklärung* und einer auf Vernunft und wissenschaftliches Denken sich stützenden gesellschaftskritischen Bewegung begann man sich im ausgehenden 18. Jahrhundert immer stärker von der verschwenderischen Üppigkeit des Barock und der Verspieltheit des Rokoko zu distanzieren. Infolgedessen setzte in Kunst und Mode, wenn auch auf idealisierende Weise, ein Wandel hin zum *Schlichten*, *Natürlichen* ein, was im Stil des *Klassizismus* Ausdruck fand. In den Kreisen, die Bildung geniessen konnten, erwachte ein reges Interesse für die römische und griechische Antike und ihre klassischen Schönheitsideale. Weil man sich das antike Leben bezüglich der Farben vorwiegend weiss vorstellte, betrachtete man nun alles Bunte als aufdringlich und marktschreierisch.

»Gebildete Menschen haben einige Abneigung vor Farben. [...] Die Frauen gehen nunmehr fast durchgängig weiss und die Männer schwarz. [...] Denn] man ist bei dem Gebrauch der ganzen [reinen] Farben sehr eingeschränkt; dahingegen die [gedämpften] sogenannten Modefarben unendlich viele abweichende Grade und Schattierungen zeigen, wovon die meisten nicht ohne Anmut sind.«

Mit diesen Worten erklärt *Johann Wolfgang Goethe* (1749–1832) die Vorzüge von gedämpften sowie von den »Unbuntfarben« Weiss und Schwarz, welche nur dezent mit reinen Farben belebt wurden (vgl. Abb. S. 42 oben rechts).

Mit dieser Einschränkung der Farbigekeit tat man erstmals einen grundlegenden Schritt weg von dem über Jahrhunderte herrschenden Gegensatz zur einfachen Bevölkerung, und so schien sich, zumindest im Bereich der materiellen Kultur der Kleidung, eine Annäherung anzubahnen.

### Farbvorschriften fallen bis auf wenige Überbleibsel dahin

Es war ein Verdienst der Aufklärung und vor allem der *Französischen Revolution* (1789–1795), dass Fürstenhöfe ihren Einfluss auf die Künstler verloren, die höfische Gesellschaft ihres Führungsanspruchs in der Mode verlustig ging und Kleiderordnungen und Farbvorschriften hinfällig wurden. In der Zeit, da *Napoleon I.* Europa mit Kriegen überzog, wuchsen bürgerliches und nationales Selbstbewusstsein.

In ländlichen Gegenden kam *Volkstrachten* ein besonderer Stellenwert zu – je nach Region oder Stand wurden diese mit farbigen Akzenten und Schmuck versehen, denn die einfache Bevölkerung erfreute sich an Farben, die sie über Jahrhunderte hatte entbehren müssen. Wer es sich leisten konnte, besass ein Sonntagskleid, das sich in Farbe und Stoffqualität vom grauen, dunkelblauen oder braunen Alltagsgewand unterschied, welches in der Regel des billigen Tuches wegen matt wirkte, dagegen schmutzunempfindlich und



Farbenkugel, Philipp Otto Runge, 1810

### Farbenlehren: Veröffentlichungen von Goethe und Runge

Im Jahre 1810 erschienen gleich zwei Bücher zur Farbenlehre: *Johann Wolfgang Goethe*, der sich über zwei Jahrzehnte mit dem Thema beschäftigt hatte, ging es hauptsächlich von der physiologischen Seite der Farbeindrücke her an und weitete die Betrachtung auf psychologische, ästhetische und symbolische Aspekte aus. In seinem mehrbändigen Werk »Zur Farbenlehre« fanden sich vor allem für deutsche Maler wichtige Ausführungen über das subjektive Farbempfinden sowie die sinnlich-sittliche Wirkung der Farben.

Den anderen bedeutsamen Beitrag veröffentlichte der Hamburger Maler *Philipp Otto Runge* im Alter von 33 Jahren, kurz vor seinem Tode. Seine Theorie, die an frühere Farbmatrik anknüpft, gründet auf eigenen praktischen Erfahrungen als *Malers*; dabei scheint er den Unterschied zwischen *pigmentierten Farben* und *Lichtfarben* erkannt zu haben. Anders als Goethe betrachtete der Maler die Unbuntfarben Weiss und Schwarz als gleichberechtigt neben den Buntfarben, infolgedessen er ein räumliches Modell schuf, in dem er die Gesamtheit aller pigmentierten Farben dreidimensional geometrisch anordnete. Es war ein *Versuch* Runges, Farbton und Tonwert oder Helldunkelgehalt in einem zusammenhängenden Ganzen zu koordinieren. Die drei Primärfarben *Rot*, *Gelb*, *Blau* sowie die aus Mischung entstandenen Farben *Orange*, *Grün* und *Violett* ordnete er um den Äquator herum an, während die Farben Weiss und Schwarz die Pole bilden; im Kugelmittelpunkt hat man ein mittleres Grau anzunehmen. Gemäss seiner Schrift »Farben-Kugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zueinander und ihrer vollständigen Affinität« sollten *Beziehungen der Farben untereinander* dargestellt werden.



»Die dunkle Rigi«, William Turner, 1842

## Romantik

einfach in der Pflege war. Grau gekleidet waren denn auch Waisenkinder in öffentlichen Heimen sowie Insassen von Armenhäusern und Gefängnissen. Von daher erstaunt es nicht, dass der Farbe Grau die symbolische Bedeutung von 'gering', 'unbedeutend' eignete und ihr der Makel von Sorgen, Trübsinn und Armut anhaftete. Dies war noch so im Frankreich des 19. Jahrhunderts, als man das schlichte graue Wollkleid *Grisette* (von franz. *gris/grise*, grau) nannte, das ärmliche Frauen aus der einfachen Bevölkerung zur Arbeit trugen – eine Bezeichnung, die schliesslich auf Näherinnen, Modistinnen (Hutmacherinnen), ja auf all jene Frauen bezogen wurde, die für ihren Lebensunterhalt und den ihrer Familie um kärglichen Lohn arbeiteten.

In allen Lebensbereichen bedurfte es langwieriger Prozesse, bis nur etwas von den Maximen und Idealen der Revolution – »Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit« – umgesetzt werden konnte. In den sogenannten besseren Gesellschaftskreisen, bei Adel und wohlhabendem Bürgertum, war konservatives Denken noch stark verankert, so auch die Vorstellung, dass Frauen nicht von eigener Hände Arbeit leben sollten, sondern sich vor allem Repräsentationspflichten zu widmen hätten. Gegen die Gesellschaft anzugehen und berufliche Selbständigkeit zu erringen, gelang in diesen Kreisen nur Vereinzelt, unter anderem der erfolgreichen französischen Malerin *Berthe Morisot* (1841 bis 1895). Doch zurück, zum Beginn des 19. Jahrhunderts.

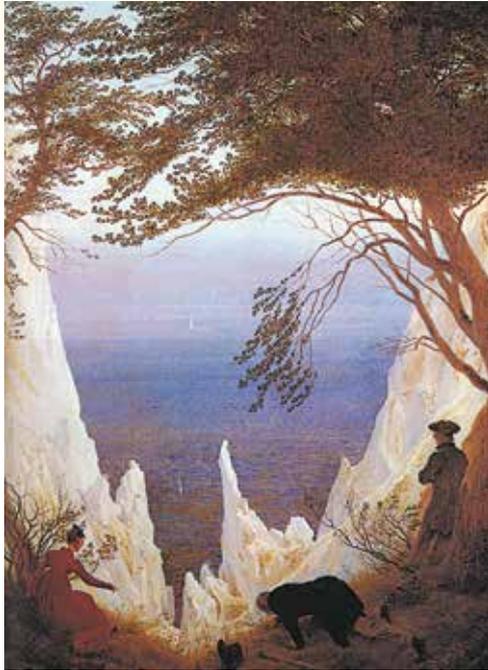
### Romantik: Hinwendung zur Farbe und das Erkennen ihrer psychologischen Wirkung

Nach dem Klassizismus oder teilweise damit einhergehend, kam es in der *darstellenden Kunst* zu einer Annäherung an die Farbe vom Gefühl und vom Verstand her, worauf im Folgenden näher eingegangen wird. In dieser sich ausbildenden Strömung der sogenannten

*Romantik* empfanden viele Maler nicht nur die Beschränkung des Klassizismus auf neutrale Farben als zu einseitig, sondern auch dessen Normen, ja sie suchten sich überhaupt von einengenden Theorien zu befreien; zudem übten sie Kritik an einer bloss schöngestigen, an der Oberfläche sich bewegenden Malerei, der Kraft und Tiefe fehle. Durch wissenschaftliche Neugier und Abenteuerlust angespornt, begannen sich die Maler *denkend* und *fühlend* der Natur zuzuwenden und sie in ihren jahreszeitlichen Veränderungen zu studieren. Ein Mitbegründer der deutschen Frühromantik, der Dichter und Maler *Philipp Otto Runge* (1777–1810; vgl. Kasten S. 43), schildert als 25-Jähriger dieses gefühlsmässig starke Engagement für die Natur an persönlichem Erleben:

»Wenn der Himmel über mir von unzähligen Sternen wimmelt, der Wind saust durch den weiten Raum, die Woge bricht sich brausend in der weiten Nacht, über dem Wald rötet sich der Äther und die Sonne erleuchtet die Welt; das Tal dampft, und ich werfe mich im Grase unter funkelnden Tautropfen hin, jedes Blatt und jeder Grashalm wimmeln von Leben, die Erde lebt und regt sich unter mir, alles tönt in einem Akkord zusammen, da jauchzet die Seele laut auf [...], ich höre und fühle den lebendigen Odem Gottes, der die Welt hält und trägt, in dem alles lebt und wirkt: hier ist das Höchste, was wir ahnen [...].«

Im Kunstwerk müsse man, so Runge, dieses Göttliche erahnen können und durch »höchste Empfindungen« ausdrücken. Er war sich bewusst, dass man Farbe nicht einfach als Materie behandeln darf, sondern dass sie



»Kreidefelsen auf Rügen«, Caspar David Friedrich, 1818/19

»eine Beweglichkeit und eine Naturkraft ist, die sich zur Form verhält wie der Ton zum Wort; dass es eine Welt ist, die in sich ein Wunder von Leben verschlossen hält«.

Obgleich Künstler, wie ein Caspar David Friedrich (1774–1840; vgl. Abb. oben links), noch in ihren Ateliers malten, gelang es ihnen in ihren Landschaftsbildern, basierend auf genauen Beobachtungen und vor Ort gemachten Aufzeichnungen, zum einen charakteristische atmosphärische und jahreszeitliche Stimmungen auch bezüglich der Farben einzufangen und zum andern Phantasie und persönliches Empfinden hineinzulegen. Dies galt ebenso für englische Maler:

»Der Anfang der romantischen Bewegung ist in England bei Turner (1775–1851) [Abb. S. 44] und Constable (1776 bis 1837) zu finden. [...] Diese Maler verwendeten die Farbe als psychisch-expressives Darstellungsmittel, um ihren Landschaften die "Stimmung" zu geben. Beispielsweise setzte Constable das Grün nicht als einheitliche Farbe auf die Leinwand, sondern er löste es auf in feinste Stufen von hellen und dunklen, kalten und warmen, stumpfen und leuchtenden Tönen. Dadurch wirkten die Farbflächen lebendig und geheimnisvoll. Turner hat farbige Kompositionen von gegenstandsloser Abstraktion gemalt, die ihn als den ersten "Abstrakten" unter den europäischen Malern gelten lassen. Delacroix (1798–1863) sah in London die Bilder von Turner und Constable. Er war sehr beeindruckt von der Farbigkeit



»Der Wald von Fontainebleau«, Camille Corot (1796–1875)

dieser Gemälde. Zurückgekehrt nach Paris, übermalte er seine Bilder in diesem Sinn und erregte im Salon de Paris 1820 grösstes Aufsehen. Er hat sich bis an sein Lebensende eingehend mit Farbproblemen und Farbgesetzen beschäftigt.«

Johannes Itten

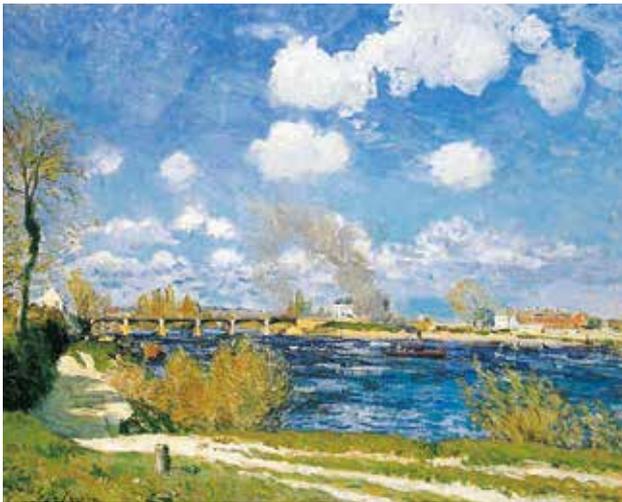
Der Franzose Eugène Delacroix studierte auch die Lichtverhältnisse:

»Ich konnte [dies] auf dem Platze von St-Sulpice beobachten, wo ein Gassenjunge auf die sonnenbeschienenen Figuren des Springbrunnens geklettert war: mattes Orange im Licht, das lebhafteste Violett in der Schattengrenze und goldige Reflexe in den Schatten [auf dem Boden].«

Zeitgenössischen französischen Malern ging es bei ihrer Landschaftsmalerei vornehmlich um Reales, Lichtwirkungen und weniger um das Phantastische, stark Gefühlsbetonte oder sogar Unheimliche. Ersichtlich wird dies an Bildern des bekannten Landschaftsmalers und Grafikers Camille Corot (1796–1875) – dem Haupt der Schule von Barbizon (im Gebiet von Fontainebleau) und Lehrer der Impressionisten Berthe Morisot und Camille Pissarro (1830–1903). Ihn bewegte besonders die Landschaft im Lichte früher Morgenstunden oder abendlicher Dämmerung, wenn leichte Nebelschleier sich über Wiesen und Bäume legen. Nach Corots Dafürhalten waren »Gewissenhaftigkeit und Einfachheit« der einzige Weg, »zum Wahren und Erhabenen« zu finden. So liessen ihn sein feines Empfinden und sein Gespür für klaren, harmonischen Bildaufbau ganz persönliche Bilder schaffen, in denen er gedämpfte Farben mit vibrierenden silbrigen Graustufungen durchwob, um so Effekte von Licht und Atmosphäre zu erzielen.



»Ruhende Hirtin«, Berthe Morisot, 1891



»Boulevard«, Alfred Sisley, 1876

### Wissenschaftliche Grundlagen für Farbenlehren

Mit dem 19. Jahrhundert war eine bedeutsame Epoche der europäischen Geschichte angebrochen, welche nach den napoleonischen Kriegen, geprägt war durch die voranschreitende Industrialisierung und zahlreiche Errungenschaften auf technischem und wissenschaftlichem Gebiet. Viele Maler wandten sich mit wachsendem Interesse den Ergebnissen der wissenschaftlichen Erforschung der Farben zu. Denn in zunehmendem Masse standen neue Erkenntnisse aus den Forschungsbereichen Physiologie, Physik und Chemie zur Verfügung, welche anhand systematischer Experimentierkunst und theoretischer Analyse gewonnen wurden; Anfänge dieser Forschung auf dem Gebiet der Farben reichen ins 18. Jahrhundert zurück (Kasten S. 48). Aufgrund dieser Erkenntnisse war es ihnen möglich, sich in einer differenzierten Weise mit dem *Wesen* der Farbe, mit Farbharmonien und Farbsystemen auseinander zu setzen. Sie fragten sich, wie Farben mit dem Mechanismus der Wahrnehmung zusammenhängen und wie sie das Empfinden des Betrachters beeinflussen – es waren Fragen, die sich Maler bereits in der Vergangenheit gestellt hatten, die aber erst jetzt einigermassen befriedigend beantwortet werden konnten.

In Frankreich schuf der Chemiker *Michel-Eugène Chevreul* (1786–1889) wichtige wissenschaftliche Grundlagen aus einem praktischen Bezug. Mit 17 Jahren hatte

er in Paris ein Chemiestudium begonnen und war 1830 Professor geworden. Doch bereits 1824 war ihm die Direktion der königlichen Gobelinmanufaktur in Paris übertragen worden. *Gobelins* – nach der berühmten Färberfamilie *Gobelin* – sind gewirkte Wandbildteppiche nach bildlichen Entwürfen von Künstlern, die mit Hunderten farblich unterschiedlicher Fäden gewirkt sein können. Im Zuge dieser praktischen Tätigkeit konfrontierten Gobelinwirker ihren Direktor mit den sich immer wieder aufdrängenden Schwierigkeiten der richtigen Farbenwahl: es ergaben sich Probleme dadurch, dass gewisse Farben durch das wechselnde Licht oder durch bestimmte benachbarte Farben ihr Aussehen oftmals vollständig veränderten. Der Gelehrte sah sich daher veranlasst, neben seinem Studium der Farben, Farbstoffe und Färbeprozesse dieses Phänomen genauer zu untersuchen. Die Ergebnisse legte er in seiner ersten farbtheoretischen Abhandlung im Jahre 1828 nieder. Hauptsächlich fanden jedoch seine Ausführungen allgemeine Verbreitung in öffentlichen Vorträgen, die er alle zwei Jahre bis in die 1850er Jahre in der Gobelinmanufaktur hielt und die jeweils auch von Künstlern besucht wurden. Auf diese Weise fanden Chevreuls Ideen Eingang in Künstlerkreisen.

Nachdem er 1830 zur Klassifikation der in der Gobelinstickerei benutzten Farben mehrere Farbsysteme vorgelegt hatte, darunter einen 72-teiligen Farbkreis (Abb. S. 49), erschien 1839 nach über zehn Jahren Forschung sein Werk »De la loi du contraste simultané des couleurs [...]« (Über das Gesetz des Simultankontrastes der Farben), in dem er ausführlich auf Farbtheorie und Harmonielehre einging. Unter anderem behandelte er das Problem der Farbveränderung durch Nachbarfarben: Zum Beispiel kann eine Farbe ihrer Nachbarfarbe einen 'komplementären Stich' verleihen, das heisst, ein Gelb erhält neben dem benachbarten Grün einen Stich ins Violette und erscheint dadurch etwas »getrübt«, während dagegen Gelb durch seine Komplementärfarbe Violett an Helligkeit und Leuchtkraft zunimmt und sich die beiden Farben gegenseitig Glanz verleihen.

Obwohl Chevreul kein umfassendes Gesetz der Farbharmonie fand, wurde sein Werk eine wichtige wissenschaftliche Grundlage für *Impressionisten* und *Neoimpressionisten*.

*Impression*



»Der Garten des Künstlers in Giverny«, Claude Monet, 1900

### Eine Gruppe »Unabhängiger« löst sich von der Akademiemalerei

Wer waren die Impressionisten, diese »Unabhängigen« (*Indépendants*)? Zwischen 1860 und 1870 formierten sich eine Anzahl mutiger junger Maler in Paris und dessen Umgebung zu einer Gruppe – sie waren fast alle in Frankreich innerhalb einer kurzen Zeitspanne geboren und stammten mehrheitlich aus dem Bürgertum. Gründer der kooperativen Vereinigung, die sich am 27. Dezember 1873 konstituierte, waren *Claude Monet* (1840–1926), *Auguste Renoir* (1841–1919), *Alfred Sisley* (1839–1899), *Edgar Degas* (1834–1917), *Camille Pissarro* (1830–1903) sowie eine Frau, die bereits erwähnte *Berthe Morisot* (1841–1895). 1879 kam die in Paris lebende Amerikanerin *Mary Cassatt* (1844–1926) dazu. Gemeinsam trat die rasch anwachsende Gruppe von Künstlern gegen den Kunstgeschmack der Zeit an; sie zielten darauf ab, in Maltechnik und Farbanwendung Neuland zu betreten. Sie trennten sich vom Kreis jener allgemein anerkannten, akademischen Ateliermaler, die ihre Bilder jährlich im *Salon* in Paris präsentierten, da ihrer Meinung nach diese Art Malerei überholt und die Forderungen der Akademie unsinnig waren.

Das bedurfte des Mutes, mussten sie doch, anfänglich von Kritikern und Öffentlichkeit als Umstürzler geschmäht, grösste Entbehrungen auf sich nehmen. Doch in einer für das damalige Europa beispielhaften Weise hielten sie als Gruppe zusammen und pflegten untereinander einen regen Erfahrungs- und Gedankenaustausch, malten

gemeinsam und unterstützten sich gegenseitig auch finanziell. Dieses gemeinsame Vorgehen war notwendig, denn die Akademie hatte als Stätte staatlich-offizieller Kunstpflege eine bedeutende Stellung inne, zumal sie auch einen gewissen Ersatz für die Ausbildung in handwerklichen Techniken bot, was einst Aufgabe der Künstlerwerkstätten gewesen war. Traditionsgemäss förderte die Akademie die Ateliermalerei und stellte Leitlinien für die Künste auf: Diese seien wertlos, wenn sie nicht der Moral dienen; sie müssten erstens die Andacht in Tempeln bzw. Kirchen unterstützen, zweitens in öffentlichen Gebäuden patriotische Gesinnung erwecken und drittens häusliche Tugenden in Privathäusern nähren. Statt dass dadurch ethisch Wertvolles gefördert worden wäre, traf eher das Gegenteil ein – es entstand eine Menge Unechtes, Gekünsteltes, sozusagen eine Flut dilettantischer patriotischer, historischer, allegorischer und genreartiger Darstellungen.

Die sich neu orientierenden Kunstmaler opponierten aufs Heftigste, denn sie fühlten sich in ihrem inneren Bestreben nach wahrem künstlerischem Ausdruck derart behindert, dass sie sich schon von daher gezwungen sahen, neue Wege zu beschreiten. In ihrer inneren Berufung strebten sie andere Ziele an, wie unter anderem zwei Zeugnisse von Malern unterschiedlicher Stilrichtungen belegen:

»Es ist die Pflicht des Malers, sich ganz in die Natur zu vertiefen und seine ganze Intelligenz zu gebrauchen, um sein Gefühl in

## Wissenschaftliche Erforschung von Licht und Farben

Dem Rätsel Farbe auf die Spur kam man aufgrund der im 17. Jahrhundert erarbeiteten Erkenntnisse von Physikern wie eines Christiaan Huygens (1629–1695) oder Isaac Newton (1643–1727) über die Natur des Lichts. Mit Hilfe eines Prismas lässt sich weisses Licht in seine Spektralfarben von Violett, Blau, Grün, Gelb, Orange bis Rot zerlegen. Wie farbiges Licht aus weissem hervorgehen kann, kommt weisses durch Überlagerung der Spektralfarben zustande.

Unter anderem konnte man bezüglich der optischen Wahrnehmung in Newtons Werk »Opticks« lesen:

»Um es exakt zu sagen, die Strahlen sind nicht farbig. In ihnen steckt nichts anderes als eine gewisse Kraft und Fähigkeit, diese oder jene Farbempfindung entstehen zu lassen. So ist der Klang einer Glocke oder der Saite eines Musikinstruments oder eines anderen klingenden Körpers nichts anderes als eine [Schwingung] und in der Luft nichts anderes als eine Fortpflanzung dieser vom Objekt kommenden Bewegung. Im Empfangsmechanismus entsteht durch diese Bewegung ein Gefühl in Form eines Klanges; so ist die Farbe eines Objekts nichts anderes als seine Fähigkeit, diese oder jene Art von Strahlen kräftiger zu reflektieren als den Rest. Die Strahlen besitzen nur die Fähigkeit, im Empfangsmechanismus eine Erregung entstehen zu lassen, die zu einem Gefühl führt, das als Farbe wahrgenommen wird.«

W.D. Wright, »The Rays are not coloured« (übers. von H. Küppers)

Eine weitere wesentliche Vertiefung erfuhr der Begriff Farbe durch die zu Beginn des 19. Jahrhunderts von den beiden Physikern, dem Briten Thomas Young (1773–1829) und dem Franzosen Augustin Jean Fresnel (1788–1827), mittels Experimenten begründete Wellentheorie des Lichts, die eine Reihe von weiteren bekannten Erscheinungen erklärt, wie die Interferenzfarben an dünnen Schichten, beispielsweise bei Seifenblasen.

Solche grundlegenden Erkenntnisse lagen nun auch Malern vor.

seine Arbeit hineinzulegen, so dass sie für andere verständlich wird. Aber auf Verkäuflichkeit hinarbeiten [...], das haben die Echten nie getan, vielmehr gewannen sie die Sympathie, welche sie früher oder später fanden, durch ihre Aufrichtigkeit.«  
Vincent van Gogh

»Die Verlebendigung der Leinwand ist eine der grössten Herausforderungen der Malkunst. Dem Kunstwerk Leben zu verleihen, gehört unbedingt zu den unumgänglichsten Aufgaben eines wirklichen Künstlers. Alles muss dahin zielen: die Form, die Farbe, die Faktur [die Art des geschaffenen Kunstwerks]. Die Empfindung des ausführenden Künstlers ist das Lebenspendende, und erst diese Empfindung löst die des Betrachters aus.«

Alfred Sisley

### Eine neue Art der visuellen Wahrnehmung führt zu einer neuen Maltechnik

Die neue, revolutionäre Richtung der Malerei wurde nach dem Titel eines Bildes von Claude Monet, »Impression, soleil levant«, Impressionismus genannt (von französisch *impression*, Eindruck). Tatsächlich ging es um Licht- und Farbeindrücke. Die Künstler widmeten sich nämlich bei ihrem Studium der Farben und ihrer Ausdruckskraft intensiv den Veränderungen durch das Licht. Beim Malen entwickelten sie eine neue Technik des Sehens und Darstellens weiter, für die sich bereits Ansätze finden in der Spätantike, bei Malern späterer Zeit (Vermeer) und Meistern des 19. Jahrhunderts wie Turner, Delacroix, Corot, die ihnen Vorbilder waren. Sie malten in erster Linie in der sonnendurchfluteten Landschaft der Ile-de-France mit ihren feinsten Farbabstufungen, deren Lichterscheinungen sie individuell, gemäss ihrem persönlichen Erleben und Eindrucksempfinden, einfingen.

»Die Impressionisten gelangten durch ein intensives Naturstudium zu einer ganz neuen Farbigkeit. Durch das Studium des Sonnenlichtes, welches die Lokaltöne der Naturobjekte farbig verändert, und durch das Studium

des Lichtes in der atmosphärischen Welt der Landschaften kamen die impressionistischen Maler zu neuen, wesentlichen Gestaltungen. Monet hat diese Phänomene so gewissenhaft erforscht, dass er für die Darstellung einer Landschaft zu jeder Tagesstunde eine neue Leinwand benötigte, weil mit dem Gang der Sonne und dem dadurch bedingten Wechsel der Farbe des Lichtes und den sich verändernden Reflexfarben nur auf diese Weise die jeweilig wahre Wiedergabe möglich war. Den besten Beweis für diese Arbeitsweise geben uns seine Kathedralbilder.«

Johannes Itten

Durch das häufige Malen in der Natur, die Freilichtmalerei, entwickelten die Künstler eine ausserordentliche Sensitivität, ein feines Sensorium für sich ständig abspielende Vorgänge und Veränderungen, wie etwa den Wechsel von Farben durch die Veränderung des Lichts. Den Farben komme das Hauptgewicht zu, so Paul Cézanne (1839–1906):

»Für den Maler sind nur die Farben wahr. Ein Bild stellt nichts dar, soll zunächst nichts darstellen als Farben.«

Dementsprechend gaben die Impressionisten die Gegenstände nicht ihrer eigentlichen Struktur nach wieder, sondern hielten sie fest, wie sie im Augenblick, unter bestimmten atmosphärischen Voraussetzungen und Lichtverhältnissen, erschienen, indem die Farben gewissermassen die Form bildeten. In letzter Konsequenz lösten die Impressionisten das körperhafte Volumen von Gegenständen und den linearperspektivischen Raum auf; diesen Schritt vollzogen aber nicht alle.

### »Ohne Farbtuben – kein Impressionismus«

Das Malen vor Ort (*en plein air*), das den Künstler in den Stand setzte, in seinem Fühlen und Denken ganz nahe an die Natur heranzurücken, war durch eine revolutionäre Erfindung in den 1840er Jahren in diesem Rahmen erst möglich geworden: durch eine portable Maltausrüstung, die Metall-Farbtuben. Maler früherer

Chevreuls 72-teiliger Farbkreis mit den Farben Blau, Rot, Gelb und Grün



Aus Renoirs Farbpalette: Bleiweiss, Zinnoberrot, Karminrot, Neapelgelb, Smaragdgrün und Kobaltblau

Ausschnitt aus Auguste Renoirs »Zwei Schwestern«, 1881

Zeiten blieben wegen zeitaufwendiger Farberstellungsverfahren und der Gefahr des Austrocknens der Farben an ihre Ateliers gebunden. Wie wichtig diese Erfindung war, drückte der Impressionist Auguste Renoir mit den Worten aus: »Ohne Farbtuben – kein Impressionismus.«

Trotz dieser revolutionären Entwicklung und der industriellen Herstellung von Farben hatten diese den Nachteil, dass sie neben absoluten Farbwerten auch einen starken Schmutzfaktor enthielten, was die Leuchtkraft der Farben dämpfte. Die Impressionisten mischten daher, um bestimmte Tonwerte zu erlangen, jene in ihrer Reinheit getrübbten Farben nicht auf der Palette, sondern sie entnahmen sie direkt den Tuben oder der Palette und setzten sie auf der Leinwand nebeneinander, so dass der von ihnen erstrebte Farbton erst durch optische Mischung im Auge des Beschauers entsteht. Wo nötig, mischten sie die Farben mit Weiss, um sie aufzuhellen. Heute muss man sich beim Betrachten impressionistischer Bilder bewusst sein, dass sie teilweise nicht mehr in ihrer originalen Farbigkeit erlebt werden können, da manche Farben im Laufe der Zeit verblassten oder starken chemischen Farbveränderungen unterlagen. (Welche Revolution die Entdeckung synthetischer Farben auch für Färbereien bedeutete, darauf wird in einem folgenden Beitrag eingegangen.)

Moderne Farbanalysen an Renoirs Bildern haben ergeben, dass er eine limitierte Reihe reiner Farben verwendete, wie Bleiweiss, Zinnoberrot, Smaragdgrün, Kobaltblau und Neapelgelb (vgl. Abb. nebenan) sowie Karminlack und Ultramarin – auch er überliess dem Auge die Farbmischung, welches nahe beieinander liegende Töne von selbst miteinander harmonisiert. Im Allgemeinen setzten die Impressionisten ihre Pinselstriche unverbunden nebeneinander und liessen an vielen Stellen den weissen Kreidegrund der Leinwand durchwirken. Eine solche Technik ermöglichte ihnen nicht nur eine offene, persönlich geprägte Pinselführung, darüber hinaus eignete sich ihre sensible, differenzierte Pinselschrift hervorragend, um feinste atmosphärische Werte einzufangen und nuancierte Lichterscheinungen wiederzugeben, da sie Licht- und Schattenreflexe in vibrierender Bewegtheit auf die Lokaltöne von Gegenständen und Dingen legen kann. Licht erscheint gleichsam als Summe blendender, heller Farben, wohingegen die Schatten nicht wie bei früheren Malern einfach dunkel sind, sondern vielmehr blau, grau und violett durchsetzt. Meist arbeiteten die Impressionisten ohne Untermalung und nur mit der allernotwendigsten Vorzeichnung mit dem Pinsel oder einem Spachtel direkt auf die vorgrunderierte Leinwand – dabei spielte deren Textur eine wichtige Rolle, da sie einen Einfluss auf Farben und Farbwirkungen hat.

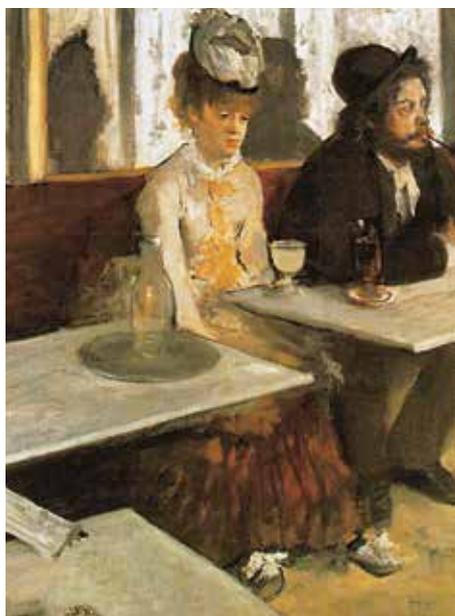
## Motive der Impressionisten

Mit Vorliebe setzten sich die Impressionisten mit gestaltlosen Motiven, wie Wasser, Himmel, Wolken, Blumenwiesen oder dunstverhüllten Landschaften, auseinander.

»Wenn die Sonne auch gewisse Teile der Landschaft zarter erscheinen lässt, so hebt sie doch andere schärfer hervor. Diese Beleuchtungseffekte, die in der Natur zu einem fast stofflichen Ausdruck kommen, müssen auf der Leinwand stofflich wiedergegeben werden. Die Gegenstände müssen in ihrem besonderen Verwobensein dargestellt werden, zumal müssen sie in Licht getaucht sein, wie es auch in der Natur der Fall ist. Darin besteht der zu erzielende Fortschritt. Das Mittel soll der Himmel sein (er kann keineswegs nur Hintergrund sein [vgl. Abb. S. 46 links]). Gibt es einen Himmel, wunderbarer und bewegter, als wie man ihn manchmal im Sommer beobachtet, ich meine jenen tiefblauen Himmel mit den schönen, weissen, wandernden Wolken? Was für eine Bewegung, was für eine Haltung, nicht wahr? Er erinnert an den Wellengang des hohen Meeres; er begeistert, er hebt uns empor. Ein anderer Himmel: später am Tage, des Abends. Seine Wolken ziehen sich in die Länge, nehmen bisweilen die Form jener im Kielwasser der Schiffe hinterlassenen Furchen an, eines Strudels, der mitten in der Atmosphäre unbewegt, gleichsam versteinert scheint und allmählich verschwindet, aufgesogen von der untergehenden Sonne. Dieser Himmel ist zarter, wehmütiger. Er hat den Reiz alles Vergehenden – ich liebe ihn ganz besonders.«  
Alfred Sisley



»Die Wolgatreidler«, Ilja Repin, 1872/73



»Der Absinth«, Edgar Degas, 1876

### Kunst und Farbe zum Äussern von Sozialkritik

Einen gewissen *sozialkritischen* Zug hatten bereits früher vereinzelte Künstler wie eine Françoise Duparc oder Maler der Romantik herausgebildet, indem sie in ihrem Bildschaffen Kritik an der Gesellschaft zum Ausdruck brachten. In der Zeit der zunehmenden Industrialisierung und der damit verbundenen sozialen Nöte begann man vermehrt ein *Sensorium für soziale Ungerechtigkeit* zu entwickeln; auch Maler und Malerinnen nahmen Anstoss an der Gleichgültigkeit, wie sie in bessergestellten Gesellschaftskreisen verbreitet war, angesichts der in weiten Teilen der Bevölkerung herrschenden Armut. So erachteten es manche Künstler als ihre Pflicht, die Nöte jener Armen, die in der Gesellschaft ein Schattendasein führten, in ihren Bildern offen zu legen. Sie wählten auch Szenen aus dem Alltagsleben bislang stark vernachlässigter Bevölkerungsschichten von Kleinbürgern und Arbeiterschaft, porträtierten sie bei ihrer beruflichen Tätigkeit und wollten damit Achtung und Wertschätzung für die Benachteiligten in der Gesellschaft wecken. In diesem Sinne dokumentierte *Honoré Daumier* (1808 bis 1879) ab 1830 in seinen Bildern das Leben der Armen; mit oft beissender Ironie kritisierte er die politische Korruption unter *Louis-Philippe* (1830–1848) und damit einhergehende soziale Missstände. Nachdenklich und betroffen machen wollten

auch gewisse Impressionisten und ihnen nahestehende Maler: *Edgar Degas* beispielsweise malte Absinthtrinker (Abb. links), während der Russe *Ilja Repin* (1844 bis 1930) das harte Leben jener Männer darstellte, die Lastkähne die Wolga hinauf schleppen mussten (Abb. oben). Entsprechend äusserte sich auch ein niederländischer Maler:

»Wenn ich eine trauernde Frau male [...] – dann will ich durch ihre Haltung, durch den Ausdruck ihres Antlitzes, durch die Wahl von Farbe und Umgebung versuchen, ein Kunstwerk zustande zu bringen, das trifft und fesselt.«  
Jozef Israëls (1824–1911)

Der Impressionismus eröffnete neue Dimensionen in der Licht- und Farbbewältigung der sichtbaren Welt und trug darüber hinaus dazu bei, die Welt aus neuen, selbst ungewohnten Blickwinkeln zu beobachten – es sind keineswegs bloss zufällige Ausschnitte. Die Impressionisten fingen nicht nur »Augenblicke des Glücks« ein, wie gesellschaftliche Anlässe, wo *alle* Bevölkerungsschichten vertreten sind (vgl. Abb. S. 36/37), sondern man widmete sich darüber hinaus auch solchen Szenen bislang nicht als darstellungswürdig erachteter Bereiche des menschlichen Daseins, wie dem Elend verwaorloser Menschen.

#### Bildquellen

S. 40 o., 41 o., 42 o., 44, 45 li. und 47: visipix.com. S. 38, Abb. 1: L. Michls. S. 38, Abb. 3a: Wildlife. S. 38, Abb. 7: F. Nordsieck. Übrige Bilder und S. 3 u.: ABZ-Bildarchiv.

#### Literatur

Victoria Finlay, Das Geheimnis der Farben, Eine Kulturgeschichte, übersetzt von Charlotte Breuer und Norbert Mölleman, München 2003. John Gage, Kulturgeschichte der Farbe, übersetzt von Magda Moses und Bram Opstelten, Berlin 2001; Die Sprache der Farben, Bedeutungswandel der Farbe 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. Johannes Itten, Kunst der Farbe, Studienausgabe, Ravensburg 1970. Harald Küppers, Harmonielehre der Farben, Theoretische Grundlagen der Farbgestaltung, Köln 2000; Das Grundgesetz der Farbenlehre, Köln 2002. François Perego, Vom Pigment zur Ölfarbe, in: Spektrum der Wissenschaft Spezial, 4/2000. Adolf Portmann, Rudolf Ritsema (Hg.), The Realms of Colour, Die Welt der Farben, Le Monde des Couleurs, Leiden 1974. Ingrid Riedel, Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie, Stuttgart 1990. Jude Welton, L'impressionnisme, Paris 2001. Herrmann Uhde-Bernays (Hg.), Künstlerbriefe über Kunst, Dresden 1926. Hans-Heinrich Vogt, Farben und ihre Geschichte, Stuttgart 1973.