

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 32 (1945)
Heft: 2

Artikel: Das Erlebnis der Farbe
Autor: Scheffler, Karl
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-25657>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Erlebnis der Farbe

Von Karl Scheffler

Die Funktion der Farbe im Bilde läßt sich präzisieren, wenn man sie mit der Funktion der Linie vergleicht und beide Formen antithetisch behandelt. Von der Linie ist gesagt worden, sie wäre eine Kraft. Das will sagen, sie wäre das Sinnbild, die künstlerische Ausdeutung einer Kraft, einer Energie, eines aktiven Impulses. Diese schöne Deutung stammt von einem Künstler, von dem Belgier Henry van de Velde. Nimmt man sie an, so läßt sich von der Farbe sagen, sie versinnbildliche Gemütszustände, sie könne wohl erregen, sei von Natur jedoch etwas Ruhendes, sie weise nicht eine Richtung an, sondern sei ein, wenn auch schwebend, Beharrendes: in ihr betrachte, genieße und erkenne das Licht sich selbst. Zwischen Linie und Farbe besteht ein grundsätzlicher Gegensatz – der freilich die Vereinigung nicht ausschließt – ein Gegensatz wie zwischen der einstimmigen Melodie und der mehrstimmigen Harmonie: alles Polyphone hat Kolorit. Die Linie hat etwas Argumentierendes, die Farbe hingegen tönt; jene *erklärt* die Erscheinung, diese *verklärt* sie. Die Linie ist abkürzend, ist zusammenziehend, die Farbe ist komplettierend, ist ausdehnend. Die Linie kann in der Malerei nie ganz entbehrt werden, und sei sie nur latent beteiligt; sie kann es nicht, weil sie einer Vorstellung entspricht, die in der Natur nicht mit Augen gesehen wird, weil sie weniger ein Element der Naturwirklichkeit als vielmehr eines der Kunstwahrheit und weniger eine Wiedergabe des Gesehenen als bereits seine Deutung ist. Die Farbe hingegen kann vom Auge nicht gedacht, sie kann nur sehend empfunden werden, sie ist viel sinnlicher als die Linie, ist der Malerei jedoch, wie die Erfahrung beweist, entbehrlicher. Überall ist sie in der Natur und doch nirgends bestimmt zu fassen, sie ist dem Menschen so sinnlich nahe, daß sie ungeistig anmuten würde, wenn sie nicht unmittelbar vom Licht abstammte und damit aus einem Bezirk käme, der schon halb metaphysisch anmutet. Die Linie schafft Gestalt, das ist ihre Funktion; die Farbe ist an sich gestaltlos, wie Empfindungen es sind: man spricht von Linien des Willens und von Farben des Gemüts. Linien können beweiskräftig das ganz Realistische umschreiben, den Farben hingegen bleibt stets etwas Reines und Hohes eigen, obwohl sie, wie alles Reine und Hohe, leicht profaniert werden können. Farben können als Mißfarben erscheinen, wenn sie gemeinem Stoff anhaften, sie verlieren diesen Charakter aber gleich, wenn sie vom Stoff abgelöst werden: an sich bewahren sie stets eine Integrität, wie sie dem musikalischen Ton, der reinen Schwingung eigentümlich ist.

Auf den frühesten Stufen der Kunst hafteten die Farben am Material. Man ergötzte sich am Glanz, an der

sinnlichen Fülle von Edelsteinfarben und vom Edelmetall, man liebte die Prachtwirkungen von Juwelen, denen geheime Kräfte zugeschrieben, die harmonikal geordnet und mit Hilfe des Goldes zur Geltung gebracht wurden. Die Betrachter fühlten sich magisch berührt angesichts farbig glitzernder Reliquiarien, Kronen und anderer Schmuckwerke sakralen oder sonstwie symbolischen Charakters. Die Wirkungen waren wohltätig, weil den reinen Farben nichts Dissonierendes anhaftete, nichts Giftiges, nicht einmal etwas fatal Bunes. Denn alle diese Materialien waren als Schöpfungen der Natur einander stofflich verwandt.

Von Wirkungen farbigen Materials lebte im wesentlichen auch noch der rauschende Kolorismus der frühchristlichen Mosaiken und der gotischen Glasfenster. Das Mosaik arbeitete mit kleinen Würfeln aus farbigem Glasfluß und mit emailartig überschmolzenen Steinen, wozu sich ebenfalls gern das Gold gesellte. Dieser pointillierende Kolorismus lebte vom betörenden Flimmern und Glänzen unzähliger kleiner Farbflecken, es wurde eine Pracht erzeugt, die hieratisch sakraler Absicht diente und die gewisse barbarische Wirkungen weder vermeiden konnte noch wollte. Die Glasmalerei arbeitete ebenfalls musivisch mit kleinen farbigen Scheiben, die im durchfallenden Licht aufglühten. In beiden Fällen war dieser Materialkolorismus auf streng gezogene Umrisse, auf einen fast gewaltsam ordnenden Kompositionsstil angewiesen. Vor den Mosaiken sollte das Auge selbsttätig Mischungen der Farbe herstellen. Dazu war ein weiter Abstand nötig; und dieser machte wieder die überdeutliche Zeichnung und Zusammenfassung der Massen unvermeidlich, die Gestalten wurden sehr bestimmt isoliert, Überschneidungen wurden vermieden, klare Silhouetten waren eine Voraussetzung. Die Glasmaler benutzten aus denselben Gründen die Bleifassungen als Konturen. Die Farbe lebte also hier und dort zwischen Umrisen, sie konnte nicht in sich durchgestaltet werden, es blieb bei der Zusammenstellung materialbedingter Farben, das eigentlich Schöpferische mußte dem Kolorit fehlen, der Geist des Künstlers konnte nicht frei schalten, sondern mußte mit beschränkten Möglichkeiten rechnen. Darum läßt sich im Grunde noch nicht von einem freien Kolorismus sprechen, sondern nur von einem edlen Kunsthandwerk.

Ein wichtiger Augenblick war, als die Farbe vom Material gelöst, als sie Pigment wurde. Das Pigment konnte Leben nur gewinnen in der Hand, unter der Herrschaft des Künstlers. Zunächst wurden die neuen Möglichkeiten freilich nicht gleich begriffen. Im Fresko

und dem Temperabild wurde der Farbe zuerst nur die Aufgabe zugewiesen, zu orientieren, zu ordnen und zu klären. Entscheidend waren die Eigenfarben der Gegenstände, vor allem der Gewänder und Attribute. Die Dinge sollten auch an ihren Farben erkannt werden. Eingeschlossen war eine Symbolik der Farbe, worüber der kirchliche Auftraggeber wachte. Den heiligen Gestalten gehörten bestimmte Farben eigentümlich zu, sie waren ikonographisch festgelegt. Ein triumphierendes Rot war nahezu obligatorisch für den Mantel eines auferstandenen Christus, ein entsagendes Blau für den Mantel der zum Himmel auffahrenden Maria. Die künstlerische Freiheit war noch eingeengt, weil die Farbe nur innerhalb bestimmt gezogener Umrisse zugelassen war und weil sie geregelt wurde durch Vorschriften kultischer Art, die ihren Ursprung freilich in einer sinnlich-geistigen Empfindung für den Wert der Farben hatten, dann jedoch schnell konventionell wurden. Das Künstlerische bestand in der Verteilung, Kontrastierung und Harmonisierung der Farben auf der Fläche. In der frühen Tafelmalerei wurde die Farbe bei der Komposition noch nicht von vornherein mitgesehen, es blieb bei einer allgemeinen Disposition. Bei der Darstellung von Licht und Schatten wurden die starken Eigenfarben in sich selbst abgewandelt, die Farben hatten kein eigenes Leben, von ihren künstlerischen Möglichkeiten wurde noch nicht viel gewußt; doch wollte der Maler auch nicht viel davon wissen, weil Absichten verfolgt, Wirkungen erstrebt wurden, denen ein differenziertes Farbsehen nur hinderlich gewesen wäre. In der frühen Farbengebung ist noch etwas Heraldisches; die heiligen Gestalten tragen die ihnen verliehenen Farben wie ein Wappenzeichen. Dieses hat sich verhältnismäßig lange erhalten. Als Michelangelo den Ton bereits malerisch behandelte, benutzte er die Farbe noch wie ein Kartonkünstler, damit seiner monumentalen Linie keine Gefahr erwachse. Als eine vollwertige Kunstform lehnte dieser denkende Maler die Farbe ab. Er sagte: «Die Farbe ist eine Buhlerin». Da ein so großer Mensch nichts Persönliches sagen kann, das nicht auch allgemeingültig wäre, hat er auf ein Bedenkliches hingewiesen, das wirklich in einer unbedingten Hingabe an die Farbe liegt.

Hier ist nun der Ort, um anzumerken, daß verschiedene Rassen und Völker verschieden auf Farbenklänge reagieren, ebenso verschieden wie in der Musik auf das Harmonische und Disharmonische und auf die Klangfarben der Instrumente, ja in einem noch weiteren Sinne so verschieden wie auf das Komplementärleben der Gefühle. Die europäischen Maler zeigten in der Frühzeit der Tafelmalerei eine Vorliebe für die im Farbkreis weit auseinander liegenden Farben, für Kontraste von Rot und Grün, Gelb und Blau, Rot und Blau; die Ostasiaten dagegen bevorzugten von je die enger beieinander liegenden Intervalle. Die Farbe der europäischen Malerei gewann dadurch etwas Zudringliches, die der ostasiatischen Malerei etwas Zurückhaltendes. Man könnte die Intervalle hier und dort mit Hilfe von Zahlen ausdrücken. Subtiler sind die Verschiedenheiten im

Farbensinn der Italiener, Deutschen, Niederländer und Franzosen, doch weisen sie ebenfalls zurück auf die innerste sinnlich-seelische Organisation dieser Völker. Auch im Verlaufe langfristiger Stilentwicklungen verändert sich der Farbensinn. Die Lebensalter, sowohl die von Völkern und Rassen wie die der Individuen, werden von bestimmten Farben angezogen und von andern abgestoßen. Jugend und Archaismus lieben freudige, kühne, aktive Farben wie Rot und Gelb; Alter und Barock neigen den milden, schwermütigen Farben neben denen szenischer Affekte zu, dem Grau, dem Blau und Violett; Lebensmitte und Klassik suchen den Ausgleich zwischen Aktivität und unruhiger Resignation, es wird der ganze Farbkreis verwendet, es wird die Fülle gesucht. Goethe schreibt in seiner Farbenlehre von der Plusseite und der Minusseite des Spektrums. Dort sieht er Gelb, Rotgelb und Gelbrot, nennt diese Farben regsam, lebhaft, strebend, erwärmend und sogar gewaltsam furchtbar, wo das Gelbrot zum reinen Rot gesteigert wird. Auf der Minusseite sieht er Blau, Rotblau und Blaurot und nennt diese Farben weich, sehrend, melancholisch und ohne rechte Fröhlichkeit. Dem Grün spricht er eine beruhigende Wirkung zu. Diese Deutung stimmt mit der Vorliebe der frühen Lebensalter für die Farben der Plusseite und mit der Neigung später Lebensalter für die Farben der Minusseite überein. Die frühen Stilperioden und die Jugend bevorzugen die warmen, die späten Stilperioden und das Alter dagegen die kühlen Farben. Die Sprache unterscheidet hier, wie überall, sehr scharfsinnig. Durch die warmen Farben glänzt das Sonnenlicht unmittelbar auf, durch die kalten, vom Blau bestimmten Farben, schimmert das Dunkel des grenzenlosen Weltraums; Frühzeiten gehen in diesem Sinne der Sonne, dem Licht entgegen, Spätzeiten jedoch dem Schatten.

Entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung des Kolorismus in der abendländischen Malerei hat die Ölfarbe gehabt. Ihre Verwendung war untrennbar von einer Auflockerung, Geschmeidigung und Durchreifung der Farbe. Man kann es freilich auch umgekehrt ausdrücken und sagen: das Bedürfnis nach einer Durchreifung der Farbe hat zur Ölmalerei geführt. Denn Technik und Arbeitsmaterial sind nie zufällig. Die Ölfarbe brachte den Ton zur Herrschaft, weil sie das Licht darstellen konnte und wollte. Noch nicht das Licht in seiner malerischen Selbstherrlichkeit, sondern als Faktor der Beleuchtung. Immerhin wurde der Malerei eine neue Dimension erschlossen. Im Ton aber war latent ein Kolorismus enthalten, es glänzte das Helle farbig auf, und das Dunkle begann farbig zu vibrieren. Den Eigenfarben der Dinge gegenüber geriet die neue Farbenempfindung nun fast in Verlegenheit; denn dem Vieldeutigen der selbstherrlich bewegten Farben gegenüber erschienen die Eigenfarben allzu eindeutig. Jetzt erst begann die Farbe an der Bildorganisation teilzunehmen, sie war nicht länger etwas Hinzugefügtes, sondern etwas von Beginn mit Angesehenes, sie wollte autonom werden, wollte sich von andern Farben ergänzen und steigern lassen, indem sie selber ergän-

zend und steigend wirkte. Das Auge lernte Kontrastfarben fordern, um einen Ausdruck Goethes zu benutzen, womit dem Farbensinn sowohl ein neues Betätigungsfeld eröffnet als auch der koloristischen Willkür eine Schranke gesetzt wurde. Der Maler begann mit der Farbe zu komponieren, und es kam schon vor, daß er zunächst Farbflecke auf der Bildfläche verteilte und hinterher erst die Gegenstände dafür suchte. Das Erlebnis der Farbe an sich wirkte wie ein Rausch. Dadurch wurden die farbigen Gesamtwirkungen jedoch keineswegs lauter, sie wurden intimer. Der Maler begann mit der Farbe zu instrumentieren. Es kam sogar etwas Trübes in die Malerei, es mußte dieses Trübe absichtsvoll erzeugt werden, um die Wirkung der aus dem Dunkel aufleuchtenden Farbklänge zu sublimieren. Nicht zu trennen vom sich ausbildenden Kolorismus ist, was man Atelierdunkel und Galeriebräune genannt hat. In jedem Museum ist die Veränderung wahrzunehmen, wenn man von den mittelalterlichen Bildern zu denen des 16. und 17. Jahrhunderts fortschreitet. Jetzt erst wurde der Farbe das Illuminierende genommen, sie begann, wie das Licht, mit dem Licht, ja als Licht von einem Gegenstand zum andern zu gleiten. Die Liebe zur Farbe, die dazu anhielt, sie um ihrer selbst willen darzustellen, erwachte, als das Göttliche nicht länger nur wie ein Transzendentes vorgestellt und adoriert wurde, sondern als alles Lebendige, der goldene Überfluß der Welt, geheiligt wurde. In der Liebe zur Allnatur war die Liebe zur Farbe mit enthalten, auch von ihr ging jenes fromme Verwundern aus, das der Ursprung künstlerischer Großtaten ist. Entdeckt wurde nun der Genius der Farbe; erkannt wurde sie als Verständigungsmittel, als Sprache des Gefühls. Auch ihre kosmische Struktur wurde erkannt, ihr Atomgehalt sozusagen, ihre vielfältige Stofflichkeit, je nachdem, ob sie sich im Flüssigen oder Festen, im Organischen oder Unorganischen, im Bewegten oder Unbewegten, frei hervorbrechend oder verhüllt offenbarte; gesehen wurde von glücklichen Augen das unerschöpfliche Eigenleben der Farbe. Zugleich entdeckte der Maler technische Darstellungsformen des pastosen Pigmentauftrags, der Lasur, der Untermauerung und Möglichkeiten der Mischung im Pinselstrich, um des vielfältigen Lebens der Farbe künstlerisch Herr zu werden. Die Pigmente wurden vermehrt, und die Koloristen schufen sich in der Phantasie einen Chromatometer, um die Wirkungen dauernd kontrollieren zu können.

Jeder hat wohl schon die Erfahrung gemacht, daß ihm im Vorbeigehen aus einem offenen Fenster oder auch beim Einschalten des Radios Musik entgegenschallte, die er nicht gleich fixieren konnte. Dennoch sagte er nach kurzem Hören zu sich selber: das kann nur Beethoven sein, oder: nur Schubert, nur Bach, nur Wagner, je nachdem – nur einer hat diese bestimmten Akkordfolgen, diese einmalige Gemütsfarbe der Tonfolgen. Man täuscht sich selten. Denn in großen Meistern wird das Kunstgesetz zu etwas Persönlichem. Nicht anders ergeht es dem Betrachter mit den großen

Koloristen. Durchwandelt man die Säle eines Museums, so erlebt man immer wieder, daß man von Farbkängen getroffen wird, die zunächst aus der Ferne gar nicht zu definieren sind, angesichts derer man aber intuitiv sagt: das muß Rembrandt sein, Tizian, Veronese, Rubens oder Vermeer. Dieses optische Erlebnis beweist, ebenso wie das akustische, daß die Farbe, obwohl sie immer demselben Spektrum entstammt, in der Kunst persönlich wird, daß jeder Meister der Farbe eine eigene Skala hat und daß er daran erkannt werden kann. Das Individuelle drückt sich auch koloristisch aus, doch bleibt das Individuellste stets allgemeingültig. Die Freude, die Heiterkeit, die sinnliche Fülle des großen Talents werden durch künstlerische Realisierung zur Freude, Heiterkeit und zur sinnlichen Fülle jedes Betrachters: das Erlebnis der Farbe wird jedem Empfindungsfähigen vom Koloristen vorgelebt. Vor den Bildern der Sienesen und der Maler des 15. Jahrhunderts noch stellt sich ein solches Erlebnis im Museum, soweit es die Farbe betrifft, nicht ein. Nicht einmal ein Giotto wäre allein an seiner Farbe zu erkennen. In den frühen Perioden war das Kolorit, wenige Ausnahmen abgerechnet, noch schulmäßig und unpersönlich. Und ebenso sind die mehr dekorativen Farben des 18. Jahrhunderts weniger persönlich. Der späte Barock hat die koloristischen Errungenschaften der Klassik zwar geistvoll benutzt, hat die Farbe jedoch nicht mehr elementar empfunden. Er hat sie dem Geschmack ausgeliefert, das heißt: flacheren Reizempfindungen, er hat die Klangwerte der Farbe raffiniert und der Tracht, der Toilette, der Mode, dem Kunsthandwerklichen angenähert. Das Kolorit des Spätbarocks ist hell, elegant, hat aber auch etwas Kreidiges und Verschminktes. Bezeichnend ist die Vorliebe dieser Zeit für das Porzellan und für die trockenen Kreidefarben des Pastells. Ein überreif anmutendes Zartes wurde kultiviert. Die Farbe der Klassik mutet notwendig an, die des späten Barocks erscheint in vielem beliebig, wie ein Arrangement. In Italien erreichte der klassische Kolorismus im 16. Jahrhundert in Tizian seine Höhe, in den Niederlanden kulminierte er etwas später in dem Lebenswerk Rubens'. In dieser Phase wurde die Farbe expressiv, sie offenbarte, in welcher Weise jedem anschauenden Gefühl bestimmte koloristische Wirkungen adäquat sind, so daß von einer Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Farbe gesprochen werden darf.

Über einen gewissen Punkt sind die Klassiker der Farbe dennoch nicht hinausgegangen. Um keinen Preis wollten sie den festen Bildaufbau in Frage stellen. Hauptwerke von Tizian und Veronese, von Rubens, Rembrandt und Velazquez sind ohne die Farbe nicht mehr zu denken, wenn man sie einmal gesehen hat. Dennoch spricht das Meisterhafte dieser Bilder auch aus Schwarz-weiß-Reproduktionen, weil Wesentliches auf Zeichnung, Komposition, Masse und Helldunkel beruht. Die Bilder erschöpfen sich nicht in der Farbe. Nicht zuletzt durch dieses Maßhalten haben die Meister des 16. und 17. Jahrhunderts ihren Ruf als Klas-

siker gewonnen. Denn Klassik erweist sich nicht allein durch Fülle der Schöpfungskraft, sondern auch durch das Beharren auf einer Mitte, durch das Gleichgewicht der Kräfte. So leidenschaftliche Koloristen sie waren, es lag ihnen doch das Wort Michelangelos im Ohr, die Farbe wäre eine Buhlerin. Sogar die Venezianer blieben in den Grenzen einer festen Bildarchitektur, blieben Zöglinge von Traditionen, welche die gezeichnete, gebaute Form als das Sicherste und Ausdauerndste empfahlen und damit vom Äußersten zurückhielten.

Durch diese selbstkritische Besonnenheit aber wurde der Kolorismus als künstlerische Möglichkeit im 16. und 17. Jahrhundert nicht zu Ende gedacht. Dies ist erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschehen, von den Malern, die Impressionisten genannt worden sind. Um es zu tun, mußte dann freilich manches von dem aufgegeben werden, was den alten Meistern als unentbehrlich gegolten hatte. Die Sehform der Impressionisten, die nicht Willkür, sondern Schicksal war, zwang sie zu der Einsicht, daß es im Grunde ein Trübes überhaupt nicht gibt, daß ein farbloses Weiß oder Schwarz in der Natur nicht angetroffen wird, weil sowohl der hellste wie der dunkelste Ton durch das Licht gefärbt wird. Die Impressionisten erkannten – anschauend, nicht begrifflich –, daß nicht nur die Gegenstände Eigenfarben haben, daß nicht nur die festen Stoffe einen Teil der Lichtstrahlen hindurch lassen und einen andern Teil verschlucken oder zurückwerfen, sondern daß auch die alles einhüllende Atmosphäre in wechselnden Eigenfarben schillert, je nachdem, welche Stoffe darin vorherrschen. Es wurde weiter mit letzter Konsequenz die Tatsache erkannt, daß jeder Schatten, jeder Reflex, jedes Licht eine Farbe ist, nicht nur eine Dunkelheit oder Helligkeit, und daß zu allen diesen von außen empfangenen Farben noch die hinzukommen, die im menschlichen Innern entstehen und vom Auge an die Außenwelt abgegeben werden. Fortgesetzte Beobachtung machte die Maler darauf aufmerksam, daß Farben nicht beliebig gewählt werden können, sondern daß ihnen gesetzliche Notwendigkeit innewohnt und daß das, was als das Innere und das Äußere bezeichnet wird, zwei Seiten derselben Allnatur sind, daß eine Farbenempfindung die andere bedingt und daß die künstlerische Aktivität des Auges darin besteht, die Farben der Natur und die des inneren Farbensinnes zusammen zu sehen, so daß Harmonien entstehen, die Sinnbilder einer Weltharmonie sind. Wie die Töne der Musik auf Schwingungszahlen beruhen und in einem festen harmonikalen Verhältnis zueinander stehen, so sind die Farben Lichtbrechungen, die ebenfalls durch Schwingungszahlen ausgedrückt werden können. Licht und Farbe können sich sinnlich erst mit Hilfe eines Körpers manifestieren. In diesem Sinne aber ist auch die Luft ein Körper, ein durchsichtiger Körper, der das Licht hindurchläßt und Teile davon absondert. Hierin gleicht die Luft dem Wasser, nur daß sie viel flüchtiger ist als dieses. So betrachtet ist die Luftfarbe nicht nur Schein, sie hat vielmehr Substanz und, freilich sehr wandelbare,

Eigenfarben. Wenn Lokalfarben fester Gegenstände, das Grün eines Baumes, das Rot eines Ziegeldaches, das Gelb einer Sandfläche, von Luftfarben überlagert werden, zieht das Auge die Quersumme mehrerer Eigenfarben verschiedenen Grades und Charakters, verschiedener Dichte und Intensität. Alle Farben der Natur stehen in einem bestimmten, wenn auch gleitenden Verhältnis zueinander, weil sie Kinder derselben Mutter, des Lichtes, sind, und weil alle denselben Einwirkungen von Kälte, Wärme, Feuchtigkeit, Trockenheit usw. unterliegen. Eigenfarben von festen Gegenständen werden beständig atmosphärisch beeinflusst, die atmosphärischen Farben nähern diese Eigenfarben um so mehr einander an, je mehr und welche Art von Wasserdampf, Staub, Nebel in der Luft enthalten sind, das heißt, je mehr Eigenfarbe die Luft jeweils hat. Aus diesen Ursachen sind in der sich selbst überlassenen, von menschlichem Vorwitz nicht vergewaltigten Natur keine disharmonischen Farben anzutreffen. Die Eigenfarben der gewachsenen Materie nähern sich einander an, weil alle Materie demselben mütterlichen Boden entstammt, weil sie denselben organischen Wachstums- und Daseinsprozessen unterworfen ist, und die atmosphärischen Farben, die alles umhüllen und bestrahlen, sind ihrerseits auch nichts anderes als Eigenschaften derselben, wenn auch transparent gewordenen Materie. Alles in der farbigen Natur begrüßt sich gegenseitig. Das Gesetz aber, das so wirkt, wird anschaulich erkannt und widerklingt, wie alles Naturgesetzliche, im menschlichen Organismus, der ja derselben Gesetzmäßigkeit unterworfen ist. Wenn Begriffe nicht vorlaut hineinreden, weiß das Auge, ob Farben «richtig» sind oder «falsch», ob sie sich dem Verband, der Einheitsfarbe des kosmischen Wetters sozusagen, organisch einfügen oder ob sie beliebig hineingetragen sind. Für die Farbe gilt dasselbe wie für den musikalischen Ton, nur ist alles noch vielfältiger und mehr der Abweichung ausgesetzt.

Das Auge muß allerdings dazu erzogen werden, jede Helligkeit und Dunkelheit als Farbe zu sehen. Dazu gehört, daß es selbstvergessen anzuschauen vermag. Sogar dem Geübten wird es schwer, nirgends in der Natur ein Trübes, Farbloses zu sehen, zusammengesetzte Farben genau zu bestimmen, sie im Auge festzuhalten und mit dem sinnlichen zugleich den seelischen Wert zu fühlen. Es gehört dazu eine Naivität, die von allem Wissen, von aller Erfahrung abzusehen vermag, die die farbige Erscheinung spontan wahrnimmt und die den Betrachter ganz zum Resonator der optischen Ereignisse machen kann. Dem absoluten Koloristen löst sich das Naturbild in farbige Flecken auf. Diese fügen sich dann wieder zusammen, mit überraschender Anschaulichkeit den Raum, eine Gesamtfarbe und eine vibrierende Lebendigkeit neu schaffend. Freilich überstrahlt diese Farbe dann die linear begrenzende, plastisch rundende, begrifflich argumentierende Form und verzehrt sie; doch wird das Aufgeopferte in einer anderen Dimension wieder hergestellt. Von einem Kolorismus, der von der Eigenfarbe und vom Pigment ganz erlöst ist, kann erst

gesprochen werden, wenn die Farbe behandelt wird, wie der Musiker Klänge behandelt, wenn auch der Kolorist im übertragenen Sinne mit großen und kleinen Terzen, mit Quinten und Oktaven, mit Ober- und Untertönen, mit einer Harmonielehre der Farben, mit Tonleitern und Akkorden arbeitet. Erst die ihre immanente Musikalität offenbarende Farbe hat künstlerische Verklärungskraft, Allgegenwart und höhere Wirklichkeit mit magischen Wirkungen. Die Skala des absoluten Koloristen reicht nicht mehr vom hellsten bis zum dunkelsten Ton, er kommt mit beschränkteren Spannweiten aus. Eine neue Bildökonomie stellt sich ein, das architektonisch Feste schmilzt, alles Gegenständliche wird leicht, es erscheint entmaterialisiert, das Logische weicht dem Impressiven, und ein neues Stilelement kommt in die Malerei. Zum atmosphärischen Kolorismus gehört das Sonnenlicht und seine Helligkeit; künstliche Beleuchtung verbietet ihn nicht, läßt ihn jedoch nicht selten ins Bengalische gleiten: er sucht am liebsten die freie Natur. Und weil alles auf ein genaues Hinschauen ankommt, verbündet er sich am liebsten dem Naturalismus: er ist durchaus optischer Art und will farbige Existenz gestalten.

Der moderne Kolorismus war das Kind einer Weltanschauung, die das Wort geprägt hat: «Nur der Schein trügt nicht»; hingeben konnte sich diesem absoluten Kolorismus nur ein Malergeschlecht, das allein vom Eindruck ausging und alles relativ nahm. Keine Form der Malerei ist so wenig faßbar, so flüchtig wie die Farbe. Die Zeiten der Klassik konnten nicht einmal den Wunsch haben, den Kolorismus absolut zu machen. Dieses zu tun blieb Spezialisten der Farbe vorbehalten. Eine solche Spezialisierung aber ist immer Sache einer Spätzeit. Dann spezialisiert sich die Kunst ebenso wie die bürgerliche Berufsarbeit: der Kartonzeichner scheidet sich vom Maler des Tons, und dieser scheidet sich vom Koloristen. Die Venezianer hatten sicher schon vieles von dem im Auge, was dreihundert Jahre später künstlerisch realisiert worden ist; doch warnte sie ein Instinkt, sich dieser Anschauungsform allzu unbedingt hinzugeben. Der dunkle, sonore, sieghafte Kolorismus der Klassik ist, entwicklungsgeschichtlich gesehen, zwar die Vorstufe des helleren, mehr experimentierenden modernen Kolorismus; künstlerisch gesehen ist er jedoch etwas anderes. Im 16. und 17. Jahrhundert herrschte die Phantasie für die Farbe, und Delacroix suchte dem noch nachzueifern; am Ende des 19. Jahrhunderts aber herrschte der Geist der Beobachtung. Die künstlerische Tätigkeit vollzog sich auf verschiedenen Ebenen. Zu den Klassikern sprach naiv das Geheimnis der Farbe; die Modernen wollten das Geheimnis entschleiern. Dort war die Synthese, hier die Analyse. Auf Seiten der Klassiker war die Kraft und Größe des Kolorits, auf Seiten der Spätlinge des 19. Jahrhunderts die Exaktheit und das scheidende Vermögen: sie ersetzten durch Ergründung, was ihnen an kreativer Kühnheit abging. Dort war der große Wurf, hier die Fähigkeit zu differenzieren. Der Unterschied ist entscheidend: die Klassiker der Farbe gingen von

der absoluten Farbe aus, von dem Unergründlichen, Heiligen, Schönen, Edlen und Prächtigen in ihr, von dem Rot, dem Blau, Gelb oder Grün an sich und von den spektralen Mischungen reiner Farben, sie kannten das Gesetz des Spektrums noch nicht, nahmen sein Geheimnis jedoch vorweg, ihnen war die Farbe dauernd eine Offenbarung; die Impressionisten dagegen kehrten auf einer höheren Ebene zur Eigenfarbe der Dinge zurück und waren infolgedessen nicht so frei ihr gegenüber, sie kehrten zur Eigenfarbe zurück in dem vertiefenden und erweiternden Sinne, daß sie auch die Eigenfarben der Atmosphäre und deren Einfluß auf die Eigenfarben der festen Gegenstände entdeckten. Man kann sagen: sie entdeckten die Klugheit, den sinnlichen Esprit der Farbe. Und die farbige Atmosphäre machte ihren Kolorismus homogen. Der Gewinn war groß, doch läßt sich nicht verkennen, daß das 19. Jahrhundert damit einer Farbe hingegeben blieb, die sich mit Hilfe der Körper im Raum manifestiert – immer auch die Luft, die Atmosphäre mit als Körper, als flüchtigen Körper, einbegriffen. Die Möglichkeiten der Farbwahrnehmungen vervielfältigten sich, eine ganze Welt von Nuancen tat sich auf, doch könnte man bei alledem von einem naturalistischen Kolorismus sprechen, weil die Farben allein von Naturgegenständen abgelesen wurden – die Luft ebenfalls als Gegenstand genommen –, wodurch der Maler, wenn auch auf hoher Ebene, vom Gegenständlichen nicht loskam. Der Geschmack, den er entwickelte, war gewissermaßen der Geschmack der Natur, der Geschmack des Plein-air, ein Geschmack, der als ein Nebenprodukt kosmischer Einheit angesprochen werden kann. Woraus hervorgeht, daß die Phantasie des Koloristen im 19. Jahrhundert ganz anders arbeitete als im 16. und 17. Jahrhundert, daß der mehr forschende als dichtende moderne Kolorismus sehr wohl in sein naturalistisch denkendes Jahrhundert paßt. Die Klassiker empfanden die Farbe als ein heiliges, die Modernen als ein relativierendes Element: dort lockerte die Farbe die Gesamtform auf, ohne sie zu vernichten, hier löste sie die Gesamtform bis zur Formlosigkeit auf. Cézanne sah diese Gefahr, wenn er sich immer wieder nach dem sehnte, was er Gestaltung nannte. Er hat als Kolorist Wahrheiten gefunden, die zu Schönheiten wurden, doch ist sein Kolorismus auch überreizt, dort nämlich, wo er nicht umhin konnte, eine dunkle Kontur zu benutzen, um Farben, die im Helligkeitswert auf derselben Höhe liegen, gegeneinander abzugrenzen. In solchen Fällen stellte er gewaltsam die Zeichnung wieder her, sein Stil des reinen Kolorismus widersprach dann sich selber. Die in der Natur allgegenwärtige Farbe wurde vom Auge impressionistischer Maler, also zuerst in ihrem reichen Eigenleben, in ihren unendlichen Abstufungen, in ihrer Reinheit, Klarheit und Herzhaftigkeit bewußt wahrgenommen. Doch hat dieses begabte Malerauge nicht vermocht, seine Entdeckung im höchsten Sinne musisch auszunutzen. Dazu wären musisch erhöhte Bildstoffe unentbehrlich gewesen und die für sie erforderliche konzeptive, nicht rezeptive Phantasie. Dieser Mangel beruhte nicht auf einem verantwortungslosen Unterlassen, sondern darauf, daß

kein Bildstoff musischer Art mehr lebendig und auch nicht zu galvanisieren war. Der moderne Realismus hatte diese Bildstoffe getötet. Die Farbe, die von Natur dem Menschen zudrängt, wurde als eine Eigenschaft der realen Substanz gesehen – die Luft, die Atmosphäre ebenfalls als Substanz genommen –, die Farbe verlor dieser realen Substanz zwar eine höhere Wirklichkeit, konnte jedoch die ideelle Einheit von Stoff, Gehalt und Form nicht schaffen. Um diese klassische Einheit hervorzubringen, um Stoff, Gehalt und Form auf denselben Nenner zu bringen, hätte der Maler, hätte seine ganze Zeit mehr Freiheit, mehr Freudigkeit, Fülle und Phantasie haben müssen. Hier ist der Punkt, wo das Bedenkliche, das dem Maler aus dem Kopf im 19. Jahrhundert anhaftete, von einem andern Bedenklichen abgelöst wurde, das nun aus einer allzu gehorsamen Naturmalerei hervorging. Die völlige Hingabe an die Natur war unvermeidlich geworden und hatte den absoluten Kolorismus erst ermöglicht; doch machte diese Hingabe auch unfähig, mit dem Genie des klassischen Kolorismus im 16. und 17. Jahrhundert zu wetteifern.

Die Gefahren eines absoluten, aber naturalistischen Kolorismus haben sich im 19. Jahrhundert, anders ausgedrückt, auch darin gezeigt, daß die Fähigkeit verloren ging, in sich abgeschlossene Bilder zu malen. Einige der Hauptwerke Manets sind vollgültige Bilder im Sinne der alten Meister; doch war er von allen seinen Genossen auch der, der am naivsten und meisterlichsten die Tradition nutzte. Und sein Kolorismus war zurückhaltender als der der andern. Cézanne, Degas, Renoir und Monet dagegen kamen nicht oft über den geistvollen Naturausschnitt hinaus. Ihre Bilder sind nach allen Seiten offen, weisen über den Rahmen hinaus, sie sind nicht in sich selbst gerahmt, die Motive sind nicht kompositionell isoliert, es fehlen Fähigkeiten, die sogar im 18. Jahrhundert noch allgemein waren. Dieser Mangel hängt mit dem absoluten Kolorismus zusammen; dessen Streben nach einer fast wissenschaftlichen Wahrheit mochte der Kunstwahrheit – die etwas anderes ist – nicht die Konzessionen machen, die nun einmal gemacht werden müssen, wenn ein Bild wie in sich selbst gerahmt erscheinen soll, es wurde nicht das Illusionistische, nicht das frei Gestalterische gewagt, ohne das eine in sich selbst ruhende Welt der Kunst nicht entsteht.

Die Nachfolger der Impressionisten waren in Verlegenheit, als sie das Kolorit noch mehr steigern wollten. Van Gogh und Gauguin gerieten mit der Farbe ins symbolisch Dekorative, griffen auf die Zeichnung zurück und wiesen der Farbe damit wieder einen Platz zwischen den Umrissen an; zwar schwebte ihnen etwas klassisch Dichterisches der Farbe vor, doch gelang es ihnen nicht. Andere leiteten vom reinen Kolorismus eine lehr- und lernbare Harmonielehre ab, es entstand, zum Beispiel bei Matisse, eine geistvoll kultivierte Farbenrechnung, was auch wieder ohne ein lineares Gerüst nicht abging. Der Neo-Impressionismus systematisierte ebenfalls. Reine Pigmente wurden in kleinen Tupfen nebeneinander auf die Leinwand gesetzt, und der Prozeß der Mischung wurde dem Auge überlassen. Auch in diesem Fall führte das künstlerische Experiment zum Arrangement, wenn nicht gar zur Tapete. Das Flirren der Farbe bedingte einen weiteren Abstand vom Bild, dieser forderte eine klare Verteilung der Massen, und so wurde, im Namen des reinen Kolorismus, die silhouettierende Komposition wieder hergestellt – im Kleinen nun wie ehemals in der monumentalen Mosaikmalerei. Der absolute, in der Phantasie jedoch sich selbst behindernde Kolorismus sah sich zu Selbstkorrekturen gezwungen.

Er ist Episode geblieben, er war im Grunde nur die Sache einer einzigen Generation. Eine von langer Hand vorbereitete Form wurde schnell wieder durch neue Formen überlagert. Kolorismus ist stets eine kurzlebige Kunstform, weil er ein Äußerstes ist, ein Letztes und darum Schwankendes; der Kolorismus konnte absolut werden nur am Ende einer Stilentwicklung, in einer Spätzeit. Das 19. Jahrhundert hat eine Endphase der abendländischen Malerei eingeleitet, seine Kunst liegt im Spätlicht der Geschichte da und ist nur so ganz zu verstehen. Im Impressionismus reckte sich das Kunstwollen noch einmal auf: er wollte ein Äußerstes und konnte auch dieses Äußerste: der moderne Kolorismus ist die reifste und eigentümlichste Leistung des Impressionismus, eine Leistung, die einen Ewigkeitszug hat und dauernd in die Geschichte eingehen wird. Dennoch: ein solches Äußerstes zu wollen, es wollen zu müssen, ist kein reines Glück, es ist ein Schicksal. Und so kommt es, daß die siegreiche, farbig-strahlende Malerei der Impressionisten auch von Problematik, ja von Tragik überschattet ist.