

XXVII.

Das Colorit.

Die Gesammttöne eines Bildes oder einer Zeichnung bilden das Colorit, und je nach der Auswahl der Farben ist dasselbe feurig, lebhaft, heiter, düster oder matt. Im Allgemeinen haben die gebrochenen Farben für das Auge etwas Anregenderes, Interessanteres als die reinen Farben, und der reine Farbensinn bekundet sich in der richtigen Anwendung von gebrochenen Farben.

In der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts ist der Sinn für Farbe, und was noch bedauerlicher ist, die Technik, die Farben richtig zu gebrauchen, fast vollständig verloren gegangen. Ja, von einem Theile der Künstlerwelt wurde es sogar als Kezerei betrachtet, Bilder in Farben auszuführen, und an deren Stelle traten strenge Liniencompositionen und Cartonzeichnungen, die in riesigen Dimensionen ausgeführt wurden. Glücklicherweise hat sich jedoch Paris, das in früheren Jahrhunderten wohl keine bedeutenden Maler aufzuweisen hat, das was man »die Schule« nennt, erhalten.

Und dieser sorgfältig cultivirten Schule ist es zu verdanken, daß zu einer Zeit, wo überhaupt ein Aufblühen auf allen Gebieten der Kunst zu bemerken war, auch die dahingeschwundene Farbentechnik neue Impulse bekam. Die ersten Bilder, die zu dieser Zeit von Paris nach Deutschland kamen, machten in künstlerischen Kreisen ungewöhnliches Aufsehen.

Fast in allen Malerschulen kehrte man zum gewissenhaften Naturstudium zurück, und bald zu Anfang der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, war es den jungen Malern zur Regel geworden, zur weiteren Ausbildung Paris und dann erst Italien aufzusuchen. Otto Knille, der diese Bewegung eingehend bespricht, sagt darüber in seinem interessanten Werkchen: »Der Erfolg dieser veränderten Wanderrichtung zeigte sich überraschend schnell. Farbenfreudig belebten sich daheim alle Gebiete der Malerei. Piloty war der Gründer einer Neu-Münchener Schule, aus welcher alsbald Hans Makart als dessen glänzendster Stern erwachsen sollte. Knaut, Banti, Defregger erfaßten das Volksleben in seinem innersten Nerv und traten an die Spitze der Genremalerei. Die größte Zahl der Landschaftler breitete sich über das unermessliche Feld der Vedute aus und nahm ihren Ausgangspunkt mehr von dem Objectiv-Malerischen, dessen täuschende Wiedergabe sie erstrebte, als von einer inneren Seelenstimmung, wie solches noch Lessing gethan hatte. Das technische Können, die »Mache«, wuchs in zwanzig bis dreißig Jahren so rapid, daß wir Grund haben, uns darob selbst zu bewundern. Früher pflegte die Virtuosität mit dem Lebensalter zu reifen, heute beginnen die jungen Maler bereits mit ihr, so daß wir Aelteren fast getroffen fragen: Wo hinaus soll sich das noch weiter entwickeln können?«

John Burnet sagt von malerischer Composition, daß sich die Farbe im Halblight und im Halbschatten bekunde. Sie sei die Widersacherin des hohen Lichtes wie des tiefen Schattens, vereine, versöhne aber beide, indem sie deren Wesen hervorhebt. Doch dürfen die Farben wieder nicht derartig gebrochen werden, daß sie schmutzig aussehen und stumpf und abgetödtet erscheinen, wie es bei den meisten Modefarben der

Fall ist, was schon Goethe seinerzeit beklagt hat: »Gebildete Menschen habe einige Abneigung vor Farben. Es kann dieses theils aus Schwäche des Organs, theils aus Unsicherheit des Geschmacks geschehen, die sich gerne in das völlige Nichts flüchtet. Eben diese Unsicherheit ist Ursache, daß man die Farben der Gemälde so sehr gebrochen hat, daß man aus dem Grauen heraus und in das Graue hinein malt und die Farbe so leise behandelt als möglich. Wenn man schwache, obgleich widrige Farben nebeneinandersetzt, so ist freilich der Effect nicht auffallend. Man trägt seine Unsicherheit auf den Zuschauer hinüber, der dann an seiner Seite weder loben noch tadeln kann.«

Die alten Niederländer haben ihr Colorit aus dem Dunkeln entwickelt und selbst in den höchsten Lichtern die Farbe zur Geltung gebracht. Der Maler Rahl sagt von seinem Colorite, daß es im Lichte verhältnißmäßig stärker sei, in der Gesamtmasse sei es jedoch heller, und bezeichnet eben diese Eigenschaft als das eigentlich wahre Colorit. Von modernen Malern hat das coloristische Genie Makart die Fußstapfen der Niederländer betreten und dabei den größten Triumph gefeiert. Makart hat auch die Untermalung sehr dunkel gehalten, um seinem Colorite Farbe und Kraft zu verleihen. Sein letztes unvollendetes Bild, »Der Frühling« ist licht und doch farbenprächtiger untermalt, ein Zeichen, daß man auf verschiedenem Wege das gleiche Ziel erreichen kann. Ebenso konnte Rahl in seiner ersten Periode nicht dunkel genug untermalen, um in seinem Bilde Farbe zu entwickeln, während er in seiner späteren Periode ganz lichtgrau, nahezu weißlichgrau untermalte und doch farbig blieb, indem er zwar das Colorit im Gesamtton heller hielt, aber das Licht verhältnißmäßig farbiger gestaltete.

Wenn aber gesättigte Farben in ihrer vollen Kraft nebeneinandergesetzt werden, ohne Rücksicht auf ihren Charakter und ihre physiologische Wirkung zu nehmen, so wird die Zusammenstellung bunt erscheinen. Dasselbe ist der Fall, wenn die Farben in Bezug auf Licht und Schatten falsch angewendet werden. Die richtige Vertheilung von Licht und Schatten ist von eminenter Wichtigkeit für die Farbencompositionen, wenn sie auch nicht, wie Otto Knille behauptet, für die Wirkung des Bildes von größerem Werth als die richtige Farbenzusammenstellung ist. Otto Knille meint, daß durch das Hell-dunkel hauptsächlich die harmonische Wirkung eines Bildes bestimmt wird, und es sei darum von geringer Bedeutung, ob in dem letzteren z. B. eine oder die andere Figur in rother oder blauer Kleidung erscheint, vorausgesetzt, daß deren valeur (Werth, Geltung) richtig sei. Allein wenn die Farbe so zurückhaltend behandelt wird, daß selbst widrige Farben nebeneinandergesetzt keinen auffallenden Effect machen können, so kommt man wieder zu Goethe's Ausspruch, daß der Maler in diesem Falle »seine Unsicherheit auf den Zuschauer hinüberträgt, der dann an seiner Seite weder loben noch tadeln kann«. Das, was man mit dem Ausdrucke »malerisch« bezeichnet, ist nicht von der Farbe allein abhängig. Sowohl die Form als auch die Schattenvertheilung können ein Motiv so erscheinen lassen, daß es, von der Farbe ganz abgesehen, malerisch bezeichnet werden muß.

Und in diesem Sinne hat Otto Knille wieder Recht, wenn er behauptet: »Michel Angelo erhob sicher nicht den Anspruch, als Colorist zu gelten; aber seine Gemälde sind darum doch eminent malerisch, und zwar wegen des in ihnen herrschenden Tongefühls, über welches man die Farben als

etwas Nebensächliches vergißt, um dafür ganz von der Wucht der Gestaltung ergriffen zu werden. Alle Meister der Renaissance pflegten die Farbenharmonie der Lichtharmonie unterzuordnen, mit Ausnahme der Venezianer, welche deshalb als Coloristen im eigentlichen Sinne zu bezeichnen sind.«

Frescomalereien oder architektonische Malereien, wie die Ausschmückung von Kirchen, Sälen etc., müssen in reineren und gefättigteren Farben ausgeführt werden, weil diese Malereien in einer so großen Entfernung angesehen werden, daß dadurch die kräftige Wirkung der Farben bedeutend abgeschwächt wird.

Werden in einer Farben-Combination gewisse Farbtöne aus persönlicher Vorliebe besonders hervorgehoben oder ohne sonstige Motivirung häufig wiederholt, so wird die Farben-Combination manierirt.

Auch durch Nachahmung alter Meister oder durch Uebertreibung und Hervorhebung von Zufälligkeiten in den Farben-Combinationen derselben kann ein Maler sich leicht eine manierirte Farbengebung aneignen. Ebenso wird durch das Streben des Malers, seinem Bilde das Aussehen des Alters zu geben, das Colorit manierirt.

XXVIII.

Die Haltbarkeit des Colorits und die Farben.

Der Colorist oder der Maler muß bedacht sein, nicht nur momentan den Bedürfnissen des Auges zu entsprechen, sondern das Colorit dauernd zu erhalten.