

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 835

Max Raphael, geboren 1889 im damaligen Posen, studierte Philosophie bei Georg Simmel und Henri Bergson, Kunstgeschichte bei Heinrich Wölfflin und löste sich schon 1913 mit seiner ersten Schrift *Von Monet zu Picasso* aus dem akademischen Rahmen der Kunstwissenschaft seiner Zeit. Bereits 1911 hatte er in Paris die Bekanntschaft Picassos gemacht und die Werke der Impressionisten sowie die von Cézanne und Matisse studiert.

1917 desertierte Raphael aus dem deutschen Militärdienst in die Schweiz und kehrte erst 1920 aus diesem ersten Exil nach Berlin zurück. Raphael veröffentlichte nun regelmäßig Artikel in verschiedenen Kunstzeitschriften, die der Sezession und dem Expressionismus nahestanden. 1925-1932 lehrte er an der Volkshochschule Groß-Berlin. 1932 verließ Raphael Deutschland, nachdem sein angekündigter Kurs über »Die wissenschaftlichen Grundlagen des *Kapitals*« von der Volkshochschulleitung abgesetzt worden war. Von 1932 bis 1940 lebte er in Paris am Rande des Existenzminimums. Mit Hilfe von Freunden gelangen einige Veröffentlichungen: *Proudhon Marx Picasso* (1933) und *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik* (1934). Zugleich begann er mit historischen Studien zur französischen Romanik und einer später abgebrochenen Arbeit über Flaubert.

Nach Kriegsbeginn wurde Raphael zweimal in französischen Konzentrationslagern interniert, konnte aber 1941 in die USA emigrieren. Bis 1952 lebte und arbeitete er in New York. Vor dem Hintergrund seiner persönlichen Begegnungen mit Künstlern und der zeitlebens von ihm betonten Bild-Erfahrung sowie seiner weitgespannten theoretischen Interessen an Philosophie, Kunstgeschichte, Archäologie und Architektur entwickelte er seine »empirische Kunstwissenschaft«. Die Studien zur ägyptischen, später zur vor- und frühgeschichtlichen Kunst, die er an Exponaten der New Yorker Museen betrieb, bezeichnete er als Prüfsteine seiner Methode: Allein aus den ästhetischen Zeichen und Formen sollten deren geschichtlicher Gehalt, Entwicklung und soziale Bedeutung erkennbar werden. Am 14. Juli 1952 hat sich Max Raphael das Leben genommen.

The Times Literary Supplement bezeichnete Max Raphael als »den vielleicht größten Kunstphilosophen dieses Jahrhunderts«.

Max Raphael
Die Farbe Schwarz

Zur materiellen Konstituierung
der Form

Mit einem Nachwort
von Bernd Growe

Herausgegeben
von Klaus Binder

Suhrkamp

Für die Taschenbuchausgabe neu durchgesehen
von Hans-Jürgen Heinrichs

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Raphael, Max:

Werkausgabe : 11 Bände in Kassette /

Max Raphael. Hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. –

Frankfurt am Main : Suhrkamp.

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; ...)

ISBN 3-518-09831-4

NE: Heinrichs, Hans-Jürgen [Hrsg.]

Raphael, Max:

Die Farbe Schwarz :

zur materiellen Konstituierung der Form /

Max Raphael. Mit e. Nachw. von Bernd Growe.

Hrsg. von Klaus Binder. –

Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989

(Werkausgabe / Max Raphael)

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 835)

ISBN 3-518-28435-5 kart.

ISBN 3-518-09831-4 (Gesamtw.)

NE: 2. GT

Raphael, Max: Die Farbe Schwarz. – 1989

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 835

Erste Auflage 1989

© Campus Verlag Frankfurt am Main und New York 1984

Lizenzausgabe mit freundlicher Genehmigung des

Campus Verlags Frankfurt am Main und New York

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das

des öffentlichen Vortrags, der Übertragung

durch Rundfunk und Fernsehen

sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.

Druck: Wagner GmbH, Nördlingen

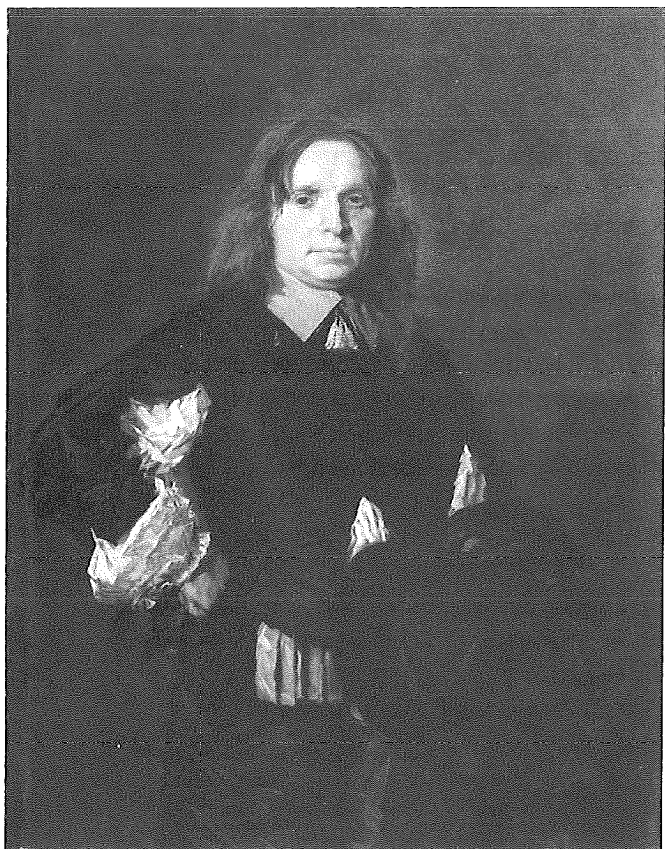
Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von

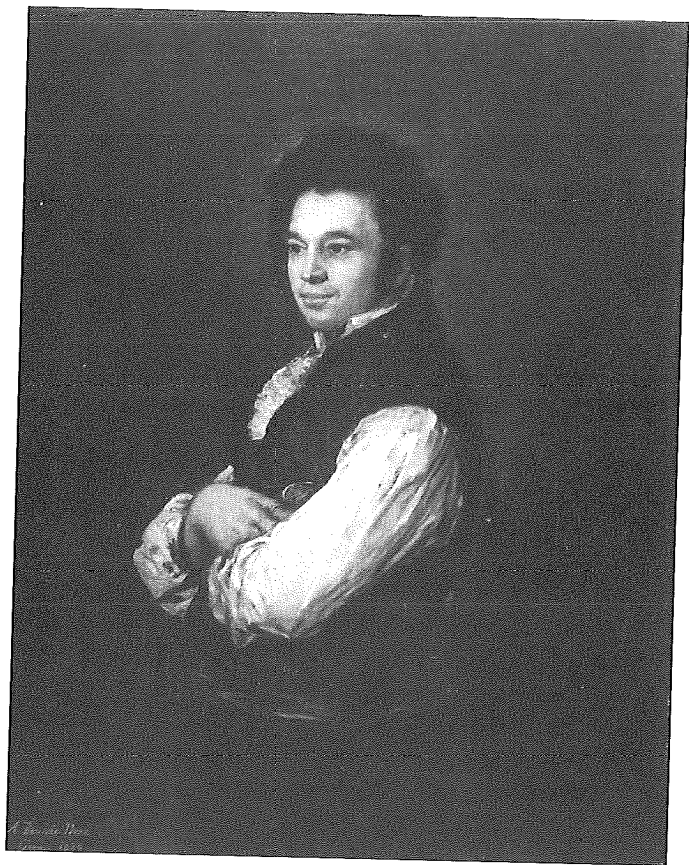
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Inhalt

Dunkle Figuren vor dunklem Grund	9
Schwarz als Hintergrundfarbe	30
Schwarz als Gewandfarbe	34
Die Funktion des Schwarz für die Porträtmalerei	35
Die Konstituierung des Darstellungsmittels	
Schwarz	43
Der Ausdruckswert des Schwarz	62
Die Bildfunktion des Schwarz	85
Abbildungen	132
»Rohstoff der Malerei«. Max Raphaels Verständ- nis der Bildfarbe. Nachwort von Bernd Growe . . .	149
Editorischer Bericht	163
Ausführliches Inhaltsverzeichnis	167
Register	171



Frans Hals: Bildnis eines stehenden Herrn (110,5 × 86,5)



Francisco de Goya: Tiburcio Perez y Cuervo (120,1 × 81,3)



Edouard Manet: Die Dame mit dem Papagei
(185 × 132)

Dunkle Figuren vor dunklem Grund

Frans Hals: Bildnis eines stehenden Herrn (~ 1649/50)

Francisco de Goya: Tiburcio Pérez y Cuero (1820)

Edouard Manet: Die Dame mit dem Papagei (1866)

(Abbildungen S. 6-8)

Zur Charakteristik des Schwarz: Beide Bilder zeigen zunächst eine sehr ähnliche, wenn auch nicht identische Farbgebung: Ein Mann mit einem mehr oder weniger dunklen Gewand – Weiß erscheint nur am Ärmel – steht vor einem mehr oder weniger schwarzen, jedenfalls sehr dunklen Grund. Über diese Ähnlichkeit hinaus jedoch sind ganz wesentliche Unterschiede vorhanden.

Bei Frans Hals ist das Gewand blau-schwarz und der Grund braun-schwarz, so daß letzten Endes nicht Schwarz gegen Schwarz, sondern Blau einer sehr dunklen Stufe gegen ein ebensolches Braun steht. Bei Goya steht das Weiß am Ärmel gegen das Schwarz des Grundes. Es kommt keine andere Farbe unter und in diesem Schwarz zur Geltung.

Bei Frans Hals steht die Figur oder der Körper weder dunkel gegen einen hellen Grund noch hell gegen einen dunklen Grund. Die beiden Farben des Gewandes und des Grundes haben einen annähernd gleichen Helligkeits- oder vielmehr Dunkelheitsgrad. Nur der Kopf und das Weiß des Ärmels stehen hell gegen dunkel. Während also die Farben als Farben verschieden, aber wohl nicht komplementär sind, drängen die Töne durch ihre Nähe zusammen. Bei Goya scheidet sich das Weiß als Farbe sehr scharf vom Schwarz als Farbe und weniger das Schwarz des Gewandes vom Schwarz des Grundes. Dennoch wirken die beiden Schwarztöne verschieden und

werden getrennt voneinander gehalten, wahrscheinlich aufgrund der Tatsache, daß die Weste und das Haar wärmer sind als der kälter wirkende Grund. Goyas Prinzip ist es jedenfalls, die einzelnen Farbgruppen möglichst scharf auseinanderzuhalten, selbst wenn sie sich als Farben sehr nah sind. Es stehen hier nicht Töne, also keine Licht-Schatten-Gradationen gegeneinander, sondern Farben. Selbständige Tonunterschiede gibt es nicht, und innerhalb der drei Hauptfarben – dem Weiß, das zugleich Helligkeit ist, dem Schwarz, das zugleich Dunkelheit ist, und dem Rot, dem mittleren Wert – gibt es keine Tonabstufungen. Dagegen ist das Weiß am vorderen Ärmel kalt, ebenso das Schwarz des Hintergrundes; warm sind die Weste, das Haar, das Gesicht. Auch in der Warm-Kalt-Skala arbeitet Goya eher mit Kontrasten als mit einer Fülle von Stufungen oder Zwischenstufen.

Bei Frans Hals dagegen dominiert nicht die Farbe, sondern der Ton bei der Bildung des Darstellungsmittels: Die Farben werden nur benutzt, um relativ nahe Tongruppen auseinanderzuhalten und um eine Gliederung der Raum-Körper-Beziehungen zu ermöglichen. Die Unterschiede von Warm und Kalt sind an die Töne und Tonunterschiede gebunden.

Die Bildung der Darstellungsmittel: Zu diesem Unterschied zwischen der Prädominanz der Farbe bei Goya und derjenigen der Licht-Schatten-Gradation, der Tonwerte bei Frans Hals kommt eine jeweils andere Stellung zum Darstellungsmittel der *Linie* hinzu. Goya zeichnet nirgends. Jede Farbgruppe ist nur Formgruppe, und die Formgruppen setzen sich bestimmt gegeneinander ab. Doch sind deren Grenzen nicht gezeichnet, sie bilden also

keine äußeren präexistierenden Grenzen, die durch Farbe gefüllt werden, sondern sie ergeben sich aus der Wölbung der Form und durch das Absetzen einer Farbgruppe gegen die andere, so nahe diese auch zueinander stehen mögen. Jede Farbgruppe bildet einen stereometrischen Körper oder eine Ebene, und diese wiederum bilden eine Farbe: keine formlose, sondern eine geformte, gestalthafte Farbe. Diese ist Goyas Darstellungsmittel. Sie enthält zugleich scharfe Kontraste von Warm und Kalt, von Weiß und Schwarz; sie ist identisch mit diesen Kontrasten.

Auch bei Frans Hals wird keine der Farbe vorausgehende, gezeichnete Linie sichtbar, doch verschwindet bei ihm damit zugleich jede in sich geschlossene Form und erst recht jedes scharfe Absetzen der Formgruppen gegeneinander, abgesehen vom Gesicht. Am deutlichsten sichtbar ist dieses Verschwinden der Form am Hut, der als wirkliches Ding, als Kleidungsstück sicher eine ausgesprochene Form gehabt hat. Das bedeutet nicht, daß Frans Hals nicht modelliert, daß er flach und eben ist. Er setzt vielmehr dazu an, Wölbungen herauszuarbeiten, aber nur um sie in andere übergehen und damit die Formgrenze verschwinden zu lassen. Worauf es ihm ankommt, ist das Entstehen- und das Verschwinden-Lassen, das Auftauchen- und das Untergehen-Lassen von Form, der Übergang, das Fließende, das dauernde Werden und Vergehen der Formen im Gegensatz zur bestimmten Begrenzung und Fixierung von innen her. Die Linie wird damit nicht nur direkt, sondern auch indirekt unfaßbar.

Es fragt sich, wie weit diese Unterschiede in der Verwendung der Linie und damit der Gestalt mit der Tatsache zusammenhängen, daß bei Frans Hals der Ton, bei Goya die Farbe dominiert.

Frans Hals trägt seine *Farbmaterie* so auf, daß sich eine ziemlich scharfe Unterscheidung ergibt zwischen Stellen, wo die Handschrift, die Faktur, sichtbar bleibt, wie am Weiß auf dem sonst blauen Ärmel und an der stärksten Farbe am Gürtel, und solchen Stellen, wo jede Faktur völlig verdeckt ist, die Fläche also glatt erscheint. Auf diesen glatten Stellen gibt es immer wieder kleine Gebiete, z. B. am Hut, wo die Faktur ansetzt, um dann wieder zu verschwinden. Was als offene, handschriftliche Faktur in Form von einzelnen Pinselstrichen wirkt und was als fakturlose glatte Fläche, ändert sich mit dem Abstand zum Bild: Mit dem Wechsel des Abstands verschwinden Faktionen, während an anderen Stellen die glatten Flächen als nach Hell und Dunkel, nach Warm und Kalt differenziert erscheinen. Diese Differenzierungen innerhalb der glatten Fläche sind für den Aufbau des Bildes oft wichtiger als die Stellen der offenen Faktur. Es ist nicht leicht zu erklären, warum Frans Hals gerade an jenen Stellen die Faktur sehen läßt, die doch für das Bildganze, für den Bildaufbau ganz unwichtig sind, während er andererseits für den Aufbau wichtige Stellen verdeckt. Das Prinzip des Farbauftrags soll der Materie eine gewisse Lockerheit erhalten, ein Schweben, Sichverändern, ohne daß die Bewegung selbst erscheint. Die Malerei erzeugt dadurch einen doppelten und gegensätzlichen Eindruck: Sie wirkt zugleich konstant und sich verändernd, fest und fließend, durchsichtig und undurchsichtig; sie leistet Widerstand und erscheint nachgiebig. Sie ist außerordentlich real und doch zugleich nirgendwo greifbar.

Goya dagegen hat die Tendenz, seine *Farbmaterie* so dicht wie möglich zu bilden, ihre Kohäsionskraft bis zu einem solchen Maximum zu treiben, daß die Materie so

undurchdringlich, so hart und unporös, so widerstandsfähig wird, als ob es sich nicht um Farbe, sondern um eine Versteinerung von Farbe handele. Daraus folgt dann fast zwangsläufig die Notwendigkeit, völlig glatte und fakturlose Flächen zu bevorzugen. Trotzdem finden sich auf dem weißen Ärmel einige Stellen, an denen die Handschrift offen liegt. Sie finden sich wohl alle an den vordersten, äußersten Stellen eines Farb- und Formkörpers, und sie heben die Dichte, die Festigkeit und Härte, die Undurchsichtigkeit und Undurchdringlichkeit der glatten Fläche keineswegs auf, sondern steigern noch deren Wirkung. Die Materie ist bis zum äußersten Grad von Fertigkeit getrieben, sie erscheint unveränderbar: als Dasein und nicht als Prozeß des Werdens und Vergehens. An die Stelle des Vergehens tritt die Beziehung der verschiedenen farbigen Materiengruppen zueinander. Diese Beziehung wird nicht durch Vibration und Bewegung erreicht, sondern durch die Spannung der Pläne, der Bildebenen zueinander.

Es fragt sich, ob dieses Zusammendichten der Materie unter äußerster Ausnutzung ihrer Kohäsionskraft die notwendige Folge von Goyas Wahl der Farbe zum dominierenden Darstellungsmittel ist, so wie die Lockerheit der Materie bei Frans Hals aus der Prädominanz des Tonwerts folgt. Dieser gibt der Materie eine gewisse Weichheit und Feuchtigkeit, ohne daß beide so weit getrieben wären wie etwa bei Rembrandt. Umgekehrt hat die Materie in diesem Bild Goyas eine Trockenheit und Härte angenommen, die ihre nächsten Analogien wohl bei David und Ingres findet.

Betrachtet man von den Elementen des Darstellungsmittels nun das *Licht*, so ist vor allem dessen Einfall-

richtung und die Beziehung des Körpers zu ihm von Bedeutung. Beide Bilder haben eine gewisse Ähnlichkeit darin, daß das Licht von oben einfällt und zwar in einer nicht großen Schrägrichtung: Auf beiden Bildern kommt das Licht von der Bildseite, gegen welche die Bewegung der Figur gerichtet ist, und es ist auf ganz wenige Stellen, nämlich auf die Stirn und das Weiß des Ärmels, konzentriert; auf beiden Bildern wird die Einfallsrichtung des Lichts nicht betont, und die Beziehung zur Lichtquelle ist unterbrochen. Es liegt für den Betrachter keine Notwendigkeit vor, das Licht zu seiner Quelle zurückzuverfolgen und sich eine Beziehung des dargestellten Menschen zu ihr oder gar eine Abhängigkeit von ihr vorzustellen. Bei Goya ist das Licht kalt und wird, indem es auf vereinzelte Stellen fällt, zurückgeworfen. Es hat keinen anderen Einfluß auf die Form und Gestalt dieser Stellen, als daß sie heller erscheinen als die Umgebung; diese Stellen lösen die Form nicht auf.

Hier läßt sich eine enge Verbindung zu ägyptischen Plastiken feststellen. Auf diesen allerdings strahlt die ganze Oberfläche das Licht zurück, während dies bei Goya nur an vereinzelten Stellen der Fall ist; im Ägyptischen gibt es auch nicht die Tatsache, daß die meisten Stellen überhaupt nicht vom Licht getroffen werden.

Diesem Verhältnis von Licht und Form entspricht die Weise, wie der ganze Mensch gegen das Licht steht: Er läßt sich angreifen und faßt sich zusammen zu einem geschlossenen Widerstand ohne Ausladung, ohne Aggression. Es ist eine Art Selbstbehauptung durch energiegelasse, passive Resistenz.

Bei Frans Hals dagegen scheint das Licht in die Materie einzudringen und von dieser an den verschiedenen Stellen

verschieden stark absorbiert zu werden, während es allein an beleuchteten Stellen und an ganz vereinzelt Stellen des Weiß wieder herausstrahlt. Es findet also – mit Ausnahme von einigen wenigen Stellen – eine Auseinandersetzung zwischen dem Licht und der Materie statt, ein merkwürdig stiller und verhaltener Kampf, bei dem bald die Materie über das Licht siegt, und zwar an benachbarten Stellen in verschiedenen Graden, bald, wie eigentlich allein im Gesicht, das Licht über die Materie. Nur an ganz vereinzelt Stellen kann das Licht nicht in die Materie eindringen, sondern läßt diese auseinandersplittern. (Es sind dies genau die Stellen, wo die Faktur, die Handschrift, offen sichtbar bleibt.) Indem das Licht in die Materie eindringt und mehr oder weniger in ihr untergeht, nimmt es ihr die Möglichkeit, zu einer festen Form zu kommen, und hält sie im *Formungsprozeß*. Andererseits verliert das Licht die Möglichkeit, in unendlich kleinen Differenzierungen zu vibrieren wie bei Rembrandt. Das Licht wird materialisiert, die Materie dagegen tritt in den Prozeß des Werdens ein. Als Resultat ergibt sich das Ausstrahlen des Lichts in Farbe und Form, so daß im Gesicht, und in ihm allein, die drei Faktoren eine Einheit gewinnen, der am Weiß des Ärmels das völlige Auseinandersplittern gegenübersteht.

Dem entspricht die Gesamthaltung des Mannes zum Licht. Er empfängt es passiv; er nimmt es in sich auf, indem er es erduldet. Zwar versucht er, Widerstand zu leisten wie an der linken Bildseite mit dem geknickten Arm, der in die Hüfte gestützt ist, doch steht diesem Versuch zu selbstbewußtem Widerstand ein anderer Gestus gegenüber, die durch den fast form- und schwerelos gewordenen Hut verdeckte Hand, was einem völligen Ausschalten

jeden Widerstands gleichkommt. Goya stellt dar, wie ein Mann angegriffen wird und diesen Angriff zurückweist, ohne sich nach außen zu bewegen, durch die bloße Kraft der Zusammenfassung seines Körpers; Frans Hals jedoch, wie die angreifende Kraft in den Menschen eindringt, das Äußere zu einem Innern macht, um dann als Inneres nach außen zu kommen. Der Mensch erleidet diese Wandlung, indem sein soziales Bewußtsein zur Ruhe kommt und ausgeschaltet wird. Es ist eine Auseinandersetzung, die sowohl Hinnahme wie Widerstand, nicht aber den Gegenangriff kennt.

Nirgends außer im Gesicht arbeitet Frans Hals mit Lokalfarben, er geht aber auch nirgends bis zu einer reinen Tonmalerei. Seine Methode besteht darin, der Farbe mit Hilfe von Licht und Schatten den Charakter der Lokalfarbe zu nehmen und andererseits dem Licht eine gewisse Farbigkeit, meistens Mehrfarbigkeit zu lassen, wenn er auch oft ein ganzes Bild aus *einer* Farbe und deren Variationen aufbaut. Diese Einheit enthält keine dramatische Spannung derart, daß die Farbe als Licht aus der Tonalität herausbricht oder als Schatten die Farbe überdeckt. Die von Frans Hals gestaltete Einheit beruht vielmehr auf drei Gestaltungsmitteln. Der äußere Umfang der Tonalität wird, ausgenommen am Kopf, begrenzt, und der Reiz beruht auf den Variationen *innerhalb* dieser engen Grenze. Zweitens werden die Helligkeiten mit einem Blau-Grau, die Dunkelheiten mit einem Blau-Schwarz gegeben, was doch schließlich ein Ton-, wenn nicht ein Farbprinzip ist. Im Gesicht und auf der Hand sind die Schatten zu Rot und Gelb durch grüne und bläuliche Farben, also farbig gegeben. Dementsprechend ist das Blau des Gewandes oder das Braun-Oliv des Grundes überall gegenwärtig, aber

nirgends als Lokalfarbe. Frans Hals wendet also zwei Prinzipien an: ein (farb-)toniges und ein farbiges. Dies erlaubt ihm, dem Gesicht den großen Akzent zu geben, indem er hier die Kontraste steigert, obwohl auch das Gelb und Rot annähernd dieselbe Helligkeit haben. Drittens schließlich sucht Frans Hals ein (bürgerliches) Maß und Mittel, und er findet es auch. (Die Genrebilder mit ihren technischen und inhaltlichen Extremen stellen dagegen eher eine begrenzte Gruppe dar, wenn man auch fühlt, mit wieviel Sympathie er an diesen Bildern gearbeitet hat.) Zu fragen bleibt, ob ihm dies Mittelmaß wirklich nur durch das Bürgertum seiner Umgebung aufgezwungen war oder ob er nicht selbst beide Seiten dieses Bürgertums in sich hatte: fröhliche Aktivität und stille Besinnlichkeit, Energie und Trägheit, Handeln und Genießen.

Charakteristisch für Frans Hals ist, daß jede Stelle der Farbmaterie vielschichtig ist. Manchmal ist die Schichtenfolge bis auf den braunen Grund transparent, und wie es an einigen dieser Stellen von einer Farbe aus in die Tiefe geht, zum Braun der untersten Farbschicht, so geht es an anderen Stellen nach vorn zu einzelnen aufgesetzten Pinselstrichen. Im Gegensatz zu diesem Spiel mit der Vielschichtigkeit, die sich in die Tiefe öffnet und sich schließt oder vorstößt und sich wölbt, ist Goyas Materie an jeder Stelle einschichtig, das heißt überall gleich gedeckt und nicht transparent. Diese Einschichtigkeit erhält ihren besonderen Charakter durch die Dicke der Farbschicht. Ein dünnerer Farbauftrag würde die Einschichtigkeit mit dem Durchscheinen des tragenden Grundes (Leinwand oder Holz) verbunden und einen ganz anderen Eindruck erzeugt haben.

Es gibt also ganz verschiedene Arten der Ein- und der

Vielschichtigkeit der Farbe. Technisch gesehen arbeitet Goya ebenfalls mit mehreren Farbschichten, die sich bei genauem Hinsehen auch unterscheiden lassen. Aber sie sind keineswegs für die direkte Wahrnehmung und für die Wirkung bestimmt. Man sieht überall nur eine einzige und zwar eine dicke und schwere Schicht. Bei Frans Hals dagegen sind die vielen Schichten – oder das Spiel zwischen Viel- und Einschichtigkeit – weder dick noch schwer, mit Ausnahme einiger Stellen wie Kopf und Ärmel. Hier kann man deutlich unterscheiden zwischen dem warmen Braun der Untermalung, dem kalten Graublau, das aufgesetzt ist, und der eigentlichen Farbschicht, die ein Oliv-Braun für den Grund, ein Blau-Schwarz für das Gewand und ein Gelb-Rot für das Gesicht ist. Alle diese Schichten zusammen sind weder exzessiv dick bzw. dünn noch exzessiv schwer bzw. leicht. Diese Vielschichtigkeit stammt offenbar aus der christlichen Tradition, während die Einschichtigkeit Goyas an Ägyptisches erinnert. In dieser Hinsicht ist es wichtig, daß die Sinnlichkeit von Frans Hals nicht niederländisch-protestantisch, sondern flämisch-katholisch geprägt ist.

Der Grund und die Struktur der Leinwand wirken auf diesem Bild von Frans Hals nicht mit. Es wird im übrigen im Katalog von N. S. Trivas (*The Paintings of Frans Hals*, 1949) auch nicht unter den echten Bildern aufgeführt. Der Grund ist völlig bedeckt, die Vielschichtigkeit geht nicht bis zur Freilassung und Mitwirkung des Grundes.

Es könnte im Zusammenhang mit dieser Vielschichtigkeit stehen, daß Frans Hals die Farben des Lichts von denen des Schattens selbst auf ein und demselben Körperteil scharf trennt. So liegen z. B. auf der rechten Hand neben- bzw. hintereinander ein Gelb und ein Oliv, dazwischen

vermittelnd ein Braun und darüber ein Schwarz-Braun. Aber selbst diese Aufzählung ist bereits eine Reduktion, denn es findet sich ganz vorn für die Finger noch ein Rot. Alle diese Flecken liegen auf einem verhältnismäßig kleinen Flächenstück nebeneinander und sind nur aus der Nähe erkennbar; aus einiger Entfernung betrachtet erscheint ein warmes Licht und ein warmer Schatten. Frans Hals hat also einen wesentlichen Unterschied zwischen Daseins- und Wirkungsform der Farben beabsichtigt. Er rechnet damit, daß das Dasein mannigfaltig aus isolierten Teilen zusammengesetzt, die Wirkung dagegen einfach ist. Es liegt dem die Auffassung zugrunde, daß Licht, Schatten, vermittelnde Übergänge und Grenzen in sich verschiedene Entitäten sind, die trotz der elementaren, originären Verschiedenheit ihres Daseins in der Wirkung zusammengehören.

Bei Goya gibt es eine solche Verselbständigung einzelner Funktionen im Dasein nicht. Er kennt nur die Individualisierung ganzer Gruppen, wie z. B. die des Ärmels oder des Gesichtes. Wohl erscheint in der Hand ein Rosa-Rot oder ein Rot-Violett als Licht und darüber (nicht daneben) ein Blau-Violett als Licht und darüber (nicht daneben) ein Blau-Violett als (Schlag-)Schatten. Aber hier fallen Daseins- und Wirkungsform zusammen; Goya schaltet ihren Unterschied aus zugunsten der konstanten Daseinsform. Er arbeitet mit den Kategorien des Beharrens und des Fixierten wie Frans Hals andererseits mit denen der Bewegung (Veränderung) und des Werdens. Alle bisherigen Bemerkungen gelten nur für die beschriebenen Werke, die einer bestimmten Lebensperiode des jeweiligen Künstlers angehören und die einen ganz bestimmten Menschen darstellen sollen.

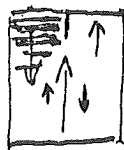
Die *Gewichtsverhältnisse der Farbmaterie* sind von den *Farb-Volumina* nicht zu trennen. Bei Frans Hals erscheinen die untersten Teile des Bildes von einem unbestimmten Gewicht und scheinen darum die leichtesten zu sein; auch ihr Volumen ist am wenigsten ausgebildet. Darüber liegt dann ein Streifen zunehmenden Volumens und zunehmenden Gewichts: Oberkörper, Brust und Arm. Der Kopf ist noch einmal klarer im Volumen und schwerer. Diese Unterschiede sind graduell und kontinuierlich: Die Schwere der Darstellungsmittel nimmt von unten nach oben mit dem Ansteigen der Figur zu; das Gewicht vergrößert sich allmählich proportional zur Entfernung vom Boden wie bei gewissen griechischen Figuren des 6. Jahrhunderts.

Die Frage ist, ob das für die Figur festgestellte auch für den Hintergrund, für den Raum gilt, der ja ohnedies kein dreidimensionales Körpervolumen hat. Der Grund ist nicht einheitlich: Er ist links vom Kopf, über seiner beleuchteten, helleren Seite, wesentlich dunkler als rechts. Dies ergibt verschiedene Gewichte. Unten erscheint umgekehrt eher der rechte Teil etwas dunkler. Wir erkennen also mindestens eine Zwei-, wenn nicht eine Vierteilung des Grundes, während bei Goya dieses Schema, das im 17. Jahrhundert üblich gewesen zu sein scheint, nicht vorhanden ist. Der Grund wirkt, zumindest aus einiger Distanz betrachtet, wenig einheitlich. Das beeinflusst die Gewichtsverhältnisse derart, daß die helleren Teile leichter, die dunklen dagegen schwerer scheinen und daß sich ferner in den hellen Teilen eine leichte Tendenz zur Steigerung, in den dunklen dagegen eine solche des Drucks geltend macht. Diese beiden gegensätzlichen *Bewegungs- und Gewichtstendenzen* – deren



Differenz aber bei Frans Hals nicht so groß ist wie in Goyas Jugendwerken – halten sich das Gleichgewicht. Auf der Grenze beider steigern sich die Gewichte der Figur allmählich, ohne daß das größte Gewicht von oben direkt nach unten drückt, weil das Gewicht des Kopfes gleichsam sich selbst in der Schwebelage hält: Es liegt auf, aber drückt dennoch nicht nach unten.

Mit anderen Worten, der von Frans Hals gemalte Mensch steht auf oder vor der Grenze von Licht und Schatten, von Druck- und Steigtendenz, und zwar so, daß sein Körper sich hell gegen den dunklen Grund und voluminös und schwer gegen den dunklen Druck des Grundes abhebt. Dunkel, unvoluminös und von gänzlich unbestimmtem Gewicht hingegen wirkt er gegen den hellen Teil und die Steigtendenz des Grundes. Man könnte wohl sagen, daß der rechte geknickte Arm und die beleuchtete Seite, obwohl sie die schwereren sind, doch im ganzen Steigkraft enthalten, während sich auf der rechten Bildhälfte eine gewisse Falltendenz äußert, die im Gegensatz zur Steigtendenz des Grundes steht. Es handelt sich also um ein Kontrastspiel der Gewichtsverhältnisse von Figur und Raum, das allerdings auf verhältnismäßig geringen Unterschieden in den Kontrasten sowohl der Gewichte wie der Helligkeit beruht.



Bei Goya ist von dieser doppelten Zweiteilung des Grundes und der Figur nichts enthalten, und es fehlt jedes Kräftespiel von Gegensätzen. Das größte Materialgewicht hat der zylindrische weiße Ärmel, und dieses Gewicht hängt schräg, fast auf der einen Bilddiagonalen, und völlig frei in der Luft, daß heißt, nichts darunter trägt und stützt es und nichts darüber stützt sich auf es: Es liegt *vor*

allen anderen Massen, in denen es an einer einzelnen Stelle eingehängt ist. Es entsteht so der völlig paradoxe Eindruck, daß die größte Schwere frei in der Luft schwebt. Dahinter baut sich dann der Körper des Menschen auf, innerhalb dessen sich drei Schichten unterscheiden lassen. Das Gewicht der untersten Schicht ist unbestimmt, zum Teil wegen des ungreifbaren Volumens, die mittlere Schicht, der Brustkorb, ist zudem voluminöser und schwerer, und der Kopf hat dann ein noch größeres Gewicht. Die Gewichte steigen also wie bei Frans Hals proportional zu ihrer Entfernung von der Erde. Doch gibt es, auch abgesehen von der fehlenden Zweiteilung, wesentliche Unterschiede.

Zunächst sind der untere und der mittlere Teil durch den weißen Ärmel getrennt, und damit ist ein Moment der Diskontinuität und des Überhängens nach vorn eingefügt, das bei Frans Hals fehlt. Dann drücken der Kopf und bis zu einem gewissen Grad auch die Brust nach unten. Es finden also zwei Bewegungen gleichzeitig und ineinander statt: der Aufbau der Figur in steigenden Gewichten und der Druck dieser Gewichte nach unten. Dieser Gegen- druck reicht nicht bis zum unteren Bildrand, sondern nur bis zu den Armen, die vor dem Oberkörper gekreuzt sind und dieses ganze Druckgewicht tragen, obwohl der allein sichtbare vordere Arm frei zu schweben scheint. Dies begründet, warum der Arm das größte Materialgewicht hat: Er muß die größte Kraft entwickeln, obwohl er nicht von unten und außen gestützt, sondern nur hinten im Körper selbst eingehängt ist.

Deutung der Darstellungsmittel: Durch seinen Aufbau der Gewichte zeigt Goya ein Menschenbild, das gänzlich ver-

schieden ist von dem des Frans Hals: Der Mensch trägt sein eigenes Körpergewicht und zwar durch einen bewußten Willensakt, der im Gestus zur Erscheinung kommt – in paradoxer Weise und nicht im Sinn der Natur. Dies hängt wohl mit dem Gewicht des Grundes zusammen. Er unterscheidet sich in doppelter Hinsicht von der Figur: Sein Gewicht findet in keinem Gewicht der drei Schichten des Körpers noch in dem des Armes eine Entsprechung, und der Grund enthält kein Doppelspiel von Aufbau und Druck. Der Grund ist eher indifferent und neutral gegen das Spiel von Stoß, Druck und Aufhalten in der Figur. Mit dieser Neutralität ist freilich ein eigenes Gewicht verbunden, welches gleichsam das innere Gewicht des Körpers verstärkt oder veranschaulicht.

Mit anderen Worten, bei Frans Hals spielen die Materie-Gewichte des Körpers und der Figur dauernd gegen- und ineinander, sie sind, obwohl gegensätzlich geordnet, doch wesenhaft dieselben und kommen darum schließlich in ein Gleichgewicht. Bei Goya ist der Raum indifferent gegen den Menschen. Es hat eine Trennung stattgefunden, und der Mensch muß eine paradoxe Anstrengung machen, um das Gewicht dieser Trennung zu tragen. In diesem Bild Goyas liegt ebensoviel Kraft und Zuversicht wie in manchen seiner anderen Bilder Dekadenz und Schwäche. Eigentümlicherweise besteht trotz der Gewichtsindifferenz des Grundes und der Autonomie des Menschen ein sehr enger Spannungszusammenhang zwischen Figur und Raum. Frans Hals drückt die relative Autonomie des Menschen dadurch aus, daß der Mensch auf einer diagonal (schräg) in die Tiefe gerichteten Ebene steht, während der Raum selbst planparallel ist; auf frühen Bildern kommt die Voluminosität der Figur hinzu.

Die Spannung zwischen Schräg- und Planparallelebene stellt das Verhältnis zwischen Autonomie und Abhängigkeit der Figur, der Person dar. In älteren Werken von Frans Hals erscheint diese Unabhängigkeit stärker betont, die Figuren prahlen mit ihr in dem Maße, in dem sich ihr Körpervolumen gewissermaßen wie eine Seifenblase oder ein Luftballon dehnt. Es fragt sich, ob und wie weit Frans Hals das Künstliche, Äußerliche und Komische dieser aufgeblähten Autonomie gesehen oder ob er sie gänzlich ernst genommen hat.

Die »moralische« Bedeutung der Farben: Die Frage danach müßte beim Goya-Bild relativ leicht zu beantworten sein, denn hier bleiben abgesehen von dem warmen Rot und dem kälteren Gelb des Gesichts nur Schwarz und Weiß als Farben, und stoffliche Assoziationen mischen sich nicht ein. Aber es zeigt sich, daß man den moralischen oder symbolischen Effekt der Farbe weder trennen kann von der Form, an welche die Farbe gebunden ist, noch von der Masse und der Quantität, noch von der individuellen Nuance, in der sie auftritt, und auch nicht von ihrem Stellenwert in der Komposition, von ihrer Lage oder Funktion.

Das kältere Schwarz des Grundes, das wärmere oben an der Weste und schließlich auch das des Haares, sie alle haben eine ganz unterschiedliche Wirkung. Diese resultiert aus dem Gegeneinander und aus der Zusammenstimmung der drei Schwarztöne und nicht aus »dem« Schwarz oder »dem« Kontrast von Weiß und Schwarz. Ein weiteres Problem liegt darin, daß zwar ein ganz bestimmtes, einmaliges und konkretes Gefühl angeregt wird, dies jedoch in eine Unbestimmtheit oder Allgemein-

heit eingebettet bleibt, so daß das Verhältnis des Spezifischen zum Universellen viel stärker zur Geltung kommt als die Konkretheit allein. Darüber hinaus scheint die Übersetzung der gefühlten Symbolwerte der Farben in Worte oder Begriffe ihren Charakter wesentlich zu verändern.

Man wird also im allgemeinen sagen können, daß der Symbolwert der Farben in ihrer Gesamtheit identisch ist mit dem ästhetischen Gefühl und der individuellen Bild-Idee, die ihrerseits nur zwei verschiedene Ausdrucksweisen, nämlich die emotionale und die intellektuelle, ein und derselben Sache sind.

Zu Edouard Manets *Die Dame mit dem Papagei* wären hinsichtlich der Farbbedeutung dieselben prinzipiellen Bemerkungen zu machen. Auch hier scheint der Fall sehr einfach zu liegen, da nur eine Farbe, das Rosa, gegen einen dunklen, schwarzbraunen Grund steht. Man muß aber dreierlei beachten.

Erstens ist das Rosa nicht einheitlich gegeben, sondern es wird, als die einzige, eigentlich kräftige Farbe nach oben hin bleich. Es nimmt zweitens eine sehr große Fläche ein, welche die Form eines sich von oben nach unten verbreiternden Dreiecks hat. Die intensivste Variante der Farbe liegt an den Rändern links, vorn und unten. Zu dieser Gegenbewegung der nach oben erbleichenden Farbe und der nach unten sich verbreiternden Form kommt drittens die völlige Isolierung der Farbfläche vom Grund, so daß sie wie herausschneidbar wirkt. Dies läßt die Figur absolut allein und einsam erscheinen. Der wirkliche Umriß des Rosa, des Dreieck-Schemas der Figur ist



so locker, als wolle es sich in die Umgebung nach hinten verbreitern, aber der Grund schließt dies aus. Die einzige Stelle, an der ein solcher Zusammenhang beider hergestellt ist, ist der Boden mit seiner Helligkeit, dem Gelb der Zitrone und des Ständerfußes. Dies unterstreicht das Paradox, daß für das wahrnehmende Bewußtsein ein Zusammenhang mit der Umgebung, mit Raum und Grund, nicht besteht. Es ließe sich auf den Gestus von Kopf und Händen hinweisen, der wirkt, als ob er mitten in einer Entäußerungsbewegung aus Ratlosigkeit, was zu tun sei, angehalten worden wäre. Man könnte vielleicht sagen: Der Papagei neben der Frau hat noch das Privileg, zur Außenwelt zu plappern, die Frau aber ist so vereinsamt, daß sie nur noch für sich selbst sprechen oder dem Geplapper des Papageis zuhören kann. Sie wirkt wie eine Sonne, die in einer mächtigen und fremden Welt erblaßt und impotent wird. Noch unbestimmter: Man spürt den ennui mit einem Stich Zynismus. Das Rosa selbst ist wie ein Glanz oder ein Choc, ein Glänzen-Wollen, aber nicht Wirken-Können; Gold, aber unverkäuflich («out of date«).

Auf dem Bild von Goya erkennt man eine hohe, nach Aktivität drängende Energieladung, die sich selbst zusammenhält, diszipliniert durch eine bewußte Willensanstrengung, die den Mann vor Selbstverschwendung an eine Welt bewahrt, die ihn nicht losläßt, obwohl sie als Leere den Kontrast zu einer Fülle bildet. Die verschiedenen Schwarztöne betonen das Zusammen-Gehalten und -Gewußtsein von Raum und Körper, von Welt und Mensch. Das Weiß, zusammen mit dem Rot und Gelb, betont ihr Getrenntsein, das Sich-gegen-sie-zusammen-

fassen-Wollen des Menschen in sich selbst. Wir haben also bei Goya wie bei Manet Kontraste, doch während sie bei Goya gleichsam durch Gewalt zusammengeschweißt sind, gibt Manet ihr unheilbares Auseinandertreten als bloß äußeres Hintereinanderstehen.

Die Farben Goyas wirken durch unser Auge in unseren Intellekt und in unsere Sittlichkeit. Es liegt etwas Exemplarisches und Moralistisches in dem Bild, ohne daß hier etwa die »Idee« des Menschen zur Geltung käme: Die Kraft des Individuums ist Quelle für die Lösung des persönlichen Konflikts von Leben und Moral, von Genießen und Sollen. Das Individuum als der unverwechselbare Einzelne macht die Gleichung zwischen den Gegensätzen für sich selbst lösbar. Manet dagegen wendet sich mit einer Farbe durch das Auge an den Geschmackssinn – eine gewisse Bitterkeit oder Säuerlichkeit –, an den Geruchssinn – das Parfum der bürgerlichen Wohlgepflegtheit – und schließlich an die Sentimentalität des Betrachters. Manets Bild zeigt sehr deutlich, wieviel innere Formlosigkeit in der äußeren Eleganz, wieviel Ratlosigkeit in der aufrechten Haltung, in der großen Senkrechten steckt. Es gleicht einer Frage – nicht der nach dem Sinn des Lebens, sondern der nach dem Sinn des »Vom-Leben-angeschnitten-worden-Seins«. Das wird bildhaft in der Zitrone, die ein Stück weit aufgeschält und dann auf den Boden gelegt ist, vielleicht um vom Papagei, der plappernden Sinnlosigkeit, aufgepickt zu werden.

Die Accessoires Zitrone und Papagei, Gelb und Grau, stehen also mit dem symbolischen Ausdruckswert der Farbe in engster Verbindung und werden durch diesen verständlich, nicht aber umgekehrt: als ob es eine eigentliche Bedeutung von Zitrone und Papagei gäbe, die dann

das Bild »erklären« würden. Es spielt bei Manet eine ganz besondere Rolle, daß das Rosa an einigen Stellen einen Glanz zeigt, während es an anderen Stellen nicht nur bleich, sondern auch stumpf und matt wird. Damit wird der Seidencharakter des Stoffs ungewiß und wirkt unentschieden wie die ganze Haltung der Frau.

Ob man auch bei Frans Hals von einem symbolischen oder Gefühlswert der Farbe sprechen kann, scheint mir nicht sicher, da das Bild aus farbigen Tönen und nicht aus Farbe gemacht ist; oder weil, mit anderen Worten, diese farbigen Töne weniger eine individuelle Idee als eine soziale Haltung und Klasse symbolisieren, wobei das Individuum durch sein Gesicht dargestellt wird, während das Gewand für alle Klassenmitglieder das gleiche ist. Es bleiben nur gewisse Details der Haltung, der Anordnung und Verteilung, um die Individualität des Gesichts zu unterstützen. Die *soziale Bedeutung der Farbtöne* liegt in diesem Bild gerade darin, daß sie diskret zurücktreten, daß sie etwas, aber nichts Bestimmtes aussagen und daß sie eine gewisse Haltung und Zurückhaltung, einen gewissen Reichtum ohne Krämergeist, eine gewisse Vornehmheit ohne besonderen Anspruch auf Auszeichnung andeuten, eine Persönlichkeit in möglichster Natürlichkeit – kurz, das Ideal des Bürgers wird hier dargestellt in der Erscheinung eines Individuums, das zwischen individueller Bedeutung und sozialer Haltung eine bürgerlich-goldene Mitte hält, in der man sich nicht aufdrängt und sich nichts vergibt, in der man repräsentiert und doch zurücktritt. Zu dieser sozialen Bedeutung könnte der Maler von sich aus zweierlei hinzufügen: die Einordnung des sozialen Individuums in den Raum und damit ins Kosmische und seinen persönlichen Gefühlston von Lust und Unlust über

das dargestellte Objekt. Auf diesem Bild hat Frans Hals den ersten Faktor ausschließlich betont.

Aus alledem ergibt sich also, daß man sehr scharf unterscheiden muß zwischen dem *Gefühlswert der Farbe* als solcher und dem *Gefühlswert des Werkstoffmittels Farbe*. Es sind dies zwei ganz verschiedene Dinge. Man fragt eigentlich immer nach dem Gefühlswert des Werkstoffmittels und, falls die Farbe darin eine hervorragende Rolle spielt, speziell nach dem Gefühlswert der Farbe in ihm. Darüber hinaus ergibt sich die Frage, ob dem Schwarz nicht trotzdem – im Unterschied zu allen anderen Farben – eine spezielle Funktion und ein spezieller Gefühlston zukommt.

Schwarz als Hintergrundfarbe

Hans Memling: Maria Magdalena Baroncelli, Frau des Tommaso
Domenico Ghirlandajo: Bildnis einer Frau der Sassetti-Familie
(Abbildungen S. 132 f.)

Zur Charakteristik des Schwarz: In Memlings Porträt findet man ein Schwarz für einen großen Teil des Hintergrundes links vom Gesicht; ein weiteres für einen langen Streifen unten am Hut rechts vom Gesicht und eines für den Brusteingang über dem weißen Pelzbesatz des Kleidersaums. Daneben gibt es nur ganz wenig Rot im Ärmel des Gewandes, Bleigrau am herunterhängenden Teil des Kopfputzes und natürlich die Gesichtsfarbe (gelb und rot). In der ziemlich breiten Halskette sind außerdem Schwarz, Weiß, Rot und Gold für Gelb enthalten. Gesicht, Hals, Schulter und Brust werden also nur von Schwarz, Weiß und Grau umgeben. Es ist eine der Eigentümlichkeiten Goyas, daß er auf diese Mischung zu Grau verzichtet hat. Dafür verwendet Memling ähnlich wie Goya mindestens zwei Schwarz: Das des Hintergrundes ist etwas, wenn auch nicht viel kühler als das andere.

Das Schwarz hat – im Gegensatz zum Weiß – drei Eigentümlichkeiten.

Erstens ermöglicht es, das Porträt hell auf dunkel zu malen. Es ist für die Fleischfarbe ein völlig neutraler Grund, insofern es rahmt, zurücktritt, die Helligkeit und Wärme des Fleisches hebt und selbst keinen Ausdruckswert hat als den, keinen zu beanspruchen. Es bildet einen neutralen Grund, weil es der Grund des Absoluten ist, das alle Inhalte in sich trägt, obwohl es keinen zur Erscheinung kommen läßt. Das Schwarz hat die Weite der

Unbestimmtheit, der Allbestimmtheit. Es scheint, als sei die Einheit aller bestimmten Inhalte schwarz so wie die Einheit aller bestimmten Farben weiß, und es scheint ferner, als habe das Schwarz auf dem Porträt eine analoge Funktion wie das Gold auf einem Heiligenbild. Gold konnte für den Hintergrund eines Porträts nicht verwendet werden. Zum einen aus inhaltlichen Gründen, weil es sich ja um einen lebenden und alltäglichen Menschen handelte, zum anderen aus formalen Gründen: Die Fleischfarben gegen Gold hätten sich nicht hinreichend abgehoben, um ein Porträt, daß heißt ein bekanntes, irdisches Individuum zu ergeben.

Zweitens tritt bei Memling das Schwarz zurück und schließt. Es ist nur soweit materiell, als es nötig ist, um die Individualität des Alls in Endlichkeit zu fassen. Goya dagegen gibt dem Schwarz eine solche Kohäsion und Festigkeit, daß es gewisse Materialität bekommt und nach vorn dringt; es stößt die Figur von hinten und umgreift sie von hinten mit Luft. Memling hat die Figur wohl nicht isolieren wollen, denn die Schrägstellung des Schleierhuts und die leichte Drehung und die Schräge der Figur geben ihr ebenso Tiefe wie das Zurückhalten des Schwarz, das Nach-vorn-Dringen des Weiß und das Dazwischenstehen der Fleischfarben. Die Beziehung zwischen Figur und Raum ist bei Memling wesentlich friedlicher als bei Goya, wo sie etwas Feindliches und Scharfes hat.

Drittens erscheint das Weiß der Einfassung des Kleides kalt und stößt nach vorn; es ist etwas gelblich und hat eine andere Stoffqualität als bei Goya, aber die Funktion des Raumöffnens nach vorn ist doch dieselbe. Die kurvige, leicht herzförmige Gestalt liegt auf beiden Schultern fest und der Unterarm mit der Hand liegt etwas vor ihr.

Dadurch wird das Nach-vorn-Dringen teils aufgefangen, teils begrenzt.

Offensichtlich ist hier wie bei Goya die Funktion des Weiß der des Schwarz entgegengesetzt: Das Weiß ist eine Bestimmtheit, die sich selbst aufzuheben sucht, während das Schwarz Unbestimmtheit ist, die ihre Realität noch sucht. Das Schwarz verbirgt konkrete Inhalte, wie z. B. die Brüste, das Weiß enthält einen sinnlichen Reiz, der ins Abstrakte strebt. Beiden gemeinsam ist, gleichsam von entgegengesetzten Enden her, die Funktion, das Leben und die Bestimmtheit des Fleisches wie der Gesichtszüge hervortreten zu lassen und zuletzt auch die entgegengesetzte Raumfunktion zu erfüllen: zurückzutreten und in einer unbestimmten Schicht zu schließen oder nach vorn zu kommen und zu öffnen.

Diese allgemeinen Beobachtungen sind dieselben wie bei Goya. Daraus ergibt sich, wie allgemein der Charakter der Funktionen des Schwarz ist und wie speziell der eigentliche Gefühlswert: Dieser hängt eben von der besonderen Behandlung ab, die mit der Konzeption (mit der individuellen Idee) aufs engste verbunden ist.

Wie an Ghirlandajos *Bildnis einer Frau der Sassetti-Familie* deutlich wird, scheint die italienische Schule das Schwarz zu einer völlig dunklen Folie für die helle Figur zu neutralisieren. Wie man gewohnt war, Schwarz auf Weiß zu zeichnen, so malte man umgekehrt hell auf dunkel, auf Schwarz. Dies Schwarz gleicht einem negativen Blatt Papier. Im Gegensatz zu den bestimmten Inhalten der Farben des Kleides, des Gesichts und der Linien besitzt das Schwarz keinen bestimmten Inhalt. Die Raumfunktion erschöpft sich in der bloßen Schließung: im

Stehen der Fläche respektive des planparallelen Endgrundes. Durch den Kontrast zu den konkreten Bestimmtheiten gewinnt dann das Schwarz den Inhalt der Allbestimmtheit, aber er ist eigentlich *nicht* gewollt und gestaltet wie bei Memling. Hier könnte vielleicht ein allgemeiner Unterschied zwischen der nordischen und der südlichen Schule liegen.

Schwarz als Gewandfarbe

Rogier van der Weyden: Francesco d'Este (~ 1460)

Hans Holbein d.J.: Benedikt von Hertenstein (1517)

Lukas Cranach d. Ä.: Bildnis des Herzogs Johann von Sachsen, Sohn des Herzogs Georgs des Bärtigen (~ 1537)

Juan Bautista Martinez del Mazo: Die Infantin Maria Theresia (~ 1645)

Auguste Renoir: Mme. Charpentier und ihre Kinder (1878)

Anthonis van Dyck: James Stuart, Duke of Knox and Richmond (~ 1635/36)

Anthonis van Dyck: Bildnis Marquesa Durazzo (~ 1621/25)

Rembrandt Harmensz van Rijn: Selbstbildnis (1660)

Rembrandt Harmensz van Rijn: Bildnis eines Mannes mit Vergrößerungsglas (1667/68)

Diego Velasquez: Bildnis Philipps IV (1624)


[Kopie nach] Raffael di Santi: Bildnis des Giuliano de Medici (~ 1515)

Jean Auguste Dominique Ingres: Bildnis des Joseph Antoine Mol-
tedo

(Abbildungen S. 134–147)

In einer anderen Gruppe von Porträts tritt das Schwarz nicht als Hintergrund auf, sondern als Gewand des Oberkörpers, während der Kopf gegen einen anderen Farbgrund steht. In diesen Fällen spielt es eine gewisse Rolle, wieviel von Höhe und Breite des Bildes dieses Gewand-schwarz einnimmt: $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$ der Höhe, die ganze Breite oder einen Teil von ihr, und welche Farbe für den Hintergrund hinter dem Kopf gesetzt ist.

Die Funktion des Schwarz für die Porträtmalerei

Zur Charakteristik des Schwarz: Rogier van der Weydens Bildnis des *Francesco d'Este* ist wohl das interessanteste von allen Bildern dieser Gruppe. Das Schwarz des Gewandes füllt hier ungefähr ein Drittel bis zwei Fünftel der Bildhöhe und ist auf der linken Bildseite von den beiden übereinandergelegten Händen  überschritten.

Über und hinter dem Gewandschwarz steht, als Farbe des Grundes, ein Weiß, das leicht gelblich ist, das kälter wirkt als das warme Schwarz, zurücktretend und heller als das Gesicht. Dieses und vor allem das Haar wirken dagegen wärmer. Das Schwarz liegt weiter vorn mit einer Tendenz zurückzutreten, das Weiß liegt weiter hinten mit der leichten Tendenz, nach vorn zu kommen. Die beiden Farben bilden verschiedene Pläne, das Gesicht mit seiner plastischen Form besonders von Schädel und Haar liegt zwischen beiden.

Das Schwarz ist folgendermaßen zu charakterisieren: Es hat Inhaltsfülle, ohne jedoch einen bestimmten Inhalt zu haben. Diese Fülle erhält durch die Wärme eine eigentümliche Anziehungskraft. Es scheint die Tendenz zu allseitiger Ausdehnung, also zur Unendlichkeit, zu haben, wo es nicht von außen wie unter dem Hals durch die weiße Borte begrenzt oder durch die Hand überschritten wird. Weiterhin trägt das Schwarz Hals und Kopf wie eine waagrechte Schicht, auf der eine senkrechte steht, als eine Art absolutes Fundament für das Konkrete und Bestimmte. Und ein letzter Punkt: Während das Schwarz so wirkt, als ob es alle Inhalte unentwickelt enthalte, wirkt das Weiß, als hätte es alle bestimmten Inhalte wieder über-

wunden. Das konkrete Gesicht liegt dann zwischen zwei verschiedenen, ja entgegengesetzten Arten des Immateriellen. Es ist besonders interessant, wie Rogier diese seitlich am Hals durch ein Rot voneinander trennt.

Auf dem Bildnis *Benedikt von Hertenstein* von Hans Holbein d. J. findet man Schwarz nur an zwei Stellen: auf dem Rock und unter der Mütze. Dieses wenige Schwarz ist von allen Seiten begrenzt: rechts durch einen roten Mantel, dessen Licht stark nach weiß geht; auf der Mütze liegt auf dem Schwarz ein schweres und kräftiges Rot; als Hals und Schulter erscheint eine weiße Hemdkrause; links stößt das Schwarz gegen eine dunkle, grau-braune Mauer. Die untere linke Bildecke ist die einzige Stelle, wo das Schwarz frei ausläuft. Die Bild-Idee scheint zu sein, die Unendlichkeitstendenz des Schwarz von allen Seiten einzuschließen. Die Farbe hinter der Figur ist ein Grau-Oliv, das im Schatten zu Grau-Braun wird. Das sind neutrale Töne, beide sind dunkler als das sehr helle Gesicht, das als heller Fleck gegen das Dunkel steht, wobei diese Helligkeit wieder nach allen Seiten, von der linken Schulter abgesehen, von Dunkelheiten eingeschlossen wird. Diese Neutralität ist aber im Gegensatz zu der des Schwarz materiell und gibt eine bestimmte, differenzierte Grenze, welche den Einflüssen von Licht und Schatten unterworfen ist. Es war eben der Sinn des Schwarz und Weiß – wie des Goldes bei den Heiligenbildern –, von diesem differenzierenden Einfluß frei zu sein – sie sollten als Mächte jenseits des kosmisch-irdischen Einflusses wirken.

Das Schwarz wirkt unbestimmt – namentlich im Kontrast zum Rot –, aber es ist nicht die Unbestimmtheit der


Inhaltsfülle oder Allheit, eher die der Inhaltslosigkeit. Es hat etwas Unsubstantielles, während alle Körperhaftigkeit und Substanz auf das Rot konzentriert ist. Das wenige Weiß an der Hemdkrause wirkt ebenfalls unbestimmt; es ist außerdem kalt und stößt dadurch nach vorn, während das Schwarz warm ist und sich zurückzieht. Diese Aktivität oder Aggressivität des Weiß gleicht nicht die Massenunterschiede aus: Es steht relativ wenig Weiß gegen viel Schwarz.

Kopf und Hals sitzen nicht auf dem Schwarz, sondern sind von ihm getrennt. Das Schwarz trägt hier nicht den Körper, sondern kommt zu ihm hinzu und wird von ihm getragen, allerdings mit der Tendenz, über den Körper hinauszugehen, seine Endlichkeit ins Unendliche zu ziehen, die dann ihrerseits wieder beschränkt wird zur Endlichkeit der Figur im Raum.

In fast allen Stücken sind die Eigenschaften des Schwarz denen des Rogier-Bildes entgegengesetzt. Dies ist wohl historisch zu erklären, da das Rogier-Porträt um 1450, das von Holbein 1517 entstanden ist. Es steht also spätgotische Religiosität gegen Renaissance-Weltlichkeit.

Auf Lucas Cranachs *Bildnis des Herzogs Johann von Sachsen* nimmt das Schwarz wiederum fast drei Viertel der Bildhöhe ein. Das restliche Viertel zeigt den Kopf mit dunklem Bart gegen ein Ziegelrot, das noch von der schwarzen Mütze und Feder überschritten ist. Eine merkwürdig ähnliche Anordnung findet sich bei Manet, wo statt des Ziegelrot ein ziemlich helles Blau steht. Eine andere Ähnlichkeit besteht darin, daß die Hintergrundfarbe auf einer Seite am Rand tiefer herunterreicht: Bei

Cranach ist es die rechte, bei Manet ist es die linke Seite. Dieses Fallen des Grundes nach der einen Seite findet sich auch bei Rembrandt, bei dem der Grund von einem Braun-Oliv im Schatten und einem Grau-Gold-Oliv im Licht gebildet wird.

Der zweite Schwarzton, den Cranach in der barettartigen Kopfbedeckung gibt, die in einer schwarzen Feder endet, steigt schräg an und überschneidet das Rot des oberen Drittels oder Viertels. Es ist zu beachten, daß dieses Ansteigen des Schwarz nach oben auf derselben Seite dem Fallen des Rot entspricht, so daß auf dieser Seite das Rot möglichst groß wird, während es auf der linken Bildseite durch das Schwarz eines Schattens möglichst klein gemacht wird.

Zu dem Schwarz des Mantels sowie der Mütze, des Barts und des Schattens gehört ein Weiß, und zwar ein kaltes Weiß im Hemddreieck, das zurücktritt im Gegensatz zu dem warmen Schwarz, das nach vorn kommt. Dieses Nach-vorn-Kommen wird noch dadurch unterstrichen, daß es keine Ebene bildet, sondern eine gewölbte Fläche, die etwas schräg nach rechts hinten orientiert ist. Es läßt sich nicht erkennen,



wie Cranach diese Flächenwölbung technisch erreicht hat. Der vorderste Teil erscheint, vielleicht nur durch den Kontrast zu dem kalten Weiß, das dort oberhalb des Schwarz liegt, etwas wärmer als die beiden seitlichen Teile. Diese leichte Wölbung des Schwarz, demgegenüber das Rot eine Ebene bildet, paßt zu dem physischen Charakter des Menschen mit seinen dicklichen oder gedunsenen Wangen, seinen dicklichen Händen; es paßt aber auch zu seinem psychischen Charakter.

Es zeigt sich also, daß das Schwarz – wie jede andere Farbe – alle drei *Raumfunktionen* haben kann: die des Nach-vorn-Kommens, die des Nach-hinten-sich-Zurück-ziehens und die des Haltens einer Ebene.

Abgesehen von der Wölbung, die mit dem Charakter des Dargestellten zusammenhängt, hat das Schwarz hier folgende Eigenschaften: Im Gegensatz zu dem kalten Ziegelrot, das einen geradezu überspitzt speziellen und konkreten Ausdruck hat, ist der Ausdruck des Schwarz unbestimmt. Es drängt zu einer anderen Bestimmung als der, die durch seinen flach gewölbten Charakter gegeben ist.

Das Schwarz hat eine ganz andere Dehnungs- und Ausbreitungstendenz als das Rot. Das Rot scheint weder begrenzt und endlich noch nach den Seiten unendlich offen zu sein. Es liegt wohl eine Tendenz in dem Rot, überall seinen Platz zu halten, sowohl nach den Seiten wie nach vorn und hinten. Zugleich hat es eine starke Ladung, etwas Bombardierendes, und andererseits eine gewisse Freiheit. Außerdem hat das Rot die Funktion, an vielen Stellen das Schwarz zu begrenzen, was ihm dann selbst einen gewissen begrenzten Charakter gibt. Dort wo das Schwarz nicht begrenzt ist, scheint es eine ganz unbestimmte Ausdehnung zu haben. Doch ist dies eigentlich nur am linken Rahmenrand der Fall, denn rechts wirken die Hände wenigstens zum Teil begrenzend, zum Teil betonen sie allerdings auch die Unabgeschlossenheit des Schwarz am rechten Bildrand. Der Bart und die Kopfbedeckung zeigen dann nur noch begrenzte Schwarztöne.

Zwischen dem Schwarz und dem Weiß besteht zugleich eine gewisse Ähnlichkeit und eine gewisse Verschiedenheit. Die erstere besteht darin, daß Schwarz und Weiß im

Vergleich zum Rot wie zur Gesichtsfarbe verhältnismäßig unbestimmt wirken, aber diese Unbestimmtheit hat ganz unterschiedlichen Charakter. Das Schwarz wirkt eher so, als ob es noch keine Bestimmtheit ausgeschieden hätte, es ist gleichsam von einer undifferenzierten Einheit; das Weiß dagegen scheint alle anderen Bestimmtheiten ausgeschlossen zu haben. Es hat eine abstrakte Bestimmtheit oder vielmehr die harte, begrenzte Bestimmtheit des Abstrakten, während das Schwarz eine metaphysische Unbestimmtheit hat. Das Rot dagegen besitzt eine konkrete, irdische Bestimmtheit.

Das Schwarz hat trotz seiner sehr beträchtlichen Ausdehnung, trotz Umfangs und Masse und trotz seiner leichten Konvexität relativ wenig Gewicht. Das darüber liegende Rot dagegen hat ein sehr beträchtliches Gewicht, das nach unten drückt. Das Schwarz der Mütze dürfte ein reales und größeres Gewicht haben, besonders in der Feder, die ein solches suggeriert, weil sie frei überhängt. Immerhin nimmt im Bild das Gewicht nach oben hin zu, während Rembrandt in dem *Porträt seiner Mutter mit schwarzem Gewand und Hut* überall ein annähernd gleiches Gewicht aufrecht erhält.

Das Schwarz des Gewandes ist wohl nicht mehr so eindeutig Träger und Basis für den Kopf wie bei Rogier van der Weyden. Das liegt daran, daß die hintere Schulter, die linke des Mannes auf der rechten Bildseite, verkürzt ist, also wesentlich schmaler erscheint als auf der anderen Seite und das Rot hier keilartig nach unten drückt. Ferner ist ein Dreieck aus Weiß unter dem Hals auf der Brust eingeschoben, so daß der auffällig kurzhalsige Kopf in keiner direkten Beziehung zum Schwarz steht. Dennoch wirkt das Schwarz hier keineswegs nur als Gewand noch als

etwas, das vom Körper getragen würde und von diesem allein abhängig wäre, wie dies bei der Kopfbedeckung sicher der Fall ist. In dieser Hinsicht scheint Cranach dem Schwarz eine in sich gegensätzliche Doppelfunktion gegeben zu haben, von denen die eine auf Rogier van der Weyden, die andere auf Holbein verweist. Diese historische Doppelstellung erklärt wohl, warum das Schwarz bei Cranach so entgegengesetzte Funktionen hat: Es gehört zugleich der Spätgotik und der Renaissance zu.

Man wird das Schwarz bei Cranach nicht verstehen können, solange man nicht das Gewicht, sei es das der Malerei selbst, sei es das der Figur, des Körpers, mit heranzieht. Das Gewicht wirkt bei Rogier van der Weyden relativ leicht, weil es das einer psychisch-geistigen Realität ist – aber einer Realität und nicht einer Erscheinung. Etwas Analoges gilt übrigens von Memling. Bei Holbein hat das Gewicht zugenommen, es ist das eines wirklichen, menschlichen Körpers. Doch wird es erhalten durch einen Kontrast. Das Schwarz ist leichter, das Rot ist schwerer als die Resultante. Bei Rogier bestimmt sich das Gesamtgewicht nicht als Resultante aus dem Kräfteparallelogramm verschiedener und entgegengesetzter Gewichte. Dort wirken graduelle Unterschiede einer einzigen Gewichtsart, für die also der Begriff der Beziehung nicht fundamental ist. Cranach übersteigert nun das durchschnittliche Körpergewicht – vielleicht um den Ausdruck der kraftvollen Würde des Mannes zu betonen, vielleicht weil er es mit einem umfangreichen Körper zu tun hatte, dessen Gewicht er suggerieren wollte, ohne es zu imitieren. Das Schwarz nimmt an diesem hohen Gewicht teil, ist aber doch die relativ gewichtsloseste Farbe.

Es ist an allen diesen und an vielen anderen Beispielen – man denke an Bildnisse von Velasquez, Rembrandt etc. – auffällig, wie bevorzugt das Schwarz im Porträt verwendet wird, während es in anderen Bildern, in Darstellungen heiliger Vorgänge etwa, nur sehr selten auftritt. Man kann dies kaum mit dem Hinweis erklären, daß Schwarz immer eine bevorzugte Kleidungsfarbe war oder Ausdruck einer bevorzugten Stellung oder Haltung. Vielmehr dürfte sich diese Bevorzugung nur daraus erklären lassen, daß im Porträt die Aufmerksamkeit auf wenige Körperteile, auf Kopf und Hände konzentriert werden soll: Schwarz ist diejenige Farbe, welche die Aufmerksamkeit am wenigsten ablenkt und es trotzdem erlaubt, eine gewisse Fülle zu geben und so die sehr umfangreichen Bildteile außer Gesicht und Händen nicht leer erscheinen zu lassen. Muß ein Maler, wie El Greco auf dem Bildnis *Porträt eines Kardinals* oder auch Velasquez auf dem des *Papst Innocenz X*, für das Gewand eine auffallende und starke Farbe verwenden, dann muß er auch besondere Mittel wählen, um noch eine genügende Aufmerksamkeit auf das Gesicht zu konzentrieren.

Ein anderer Grund für die häufige Wahl des Schwarz im Porträt mag sein, daß es gerade wegen seiner Unbestimmtheit ganz verschiedene Behandlungen und Ausdruckswerte erlaubt, daß es also der allgemeinen Konzeption des Bildes, seiner individuellen Idee, besonders gut angepaßt werden kann, wie die so verschiedenen Schwarz bei Martinez und Renoir beweisen. Das Schwarz erlaubt eine besonders gute Anpassung an die sozialen Stellungen, Haltungen etc.

Die Konstituierung des Darstellungsmittels Schwarz

Die Bildung der Farbe Schwarz zum spezifischen Darstellungsmittel läßt sich in einem Vergleich zwischen Auguste Renoirs *Madame Charpentier und ihre Kinder* mit Martinez' *Die Infantin Maria Theresia* erkennen. Das Schwarz Renoirs entspricht vollkommen der zugleich lässigen und repräsentativen Haltung einer eleganten Bürgerin des späten 19. Jahrhunderts, so wie das Schwarz bei Martinez der steifen Würde einer spanischen Infantin des 17. Jahrhunderts entspricht.

Renoir erreicht sein Ziel dadurch, daß er das Schwarz sehr locker macht: Er setzt bald kaltes Grau-Weiß auf, bald läßt er wärmeres Grau-Gelb durchscheinen. Ferner macht er das Schwarz weich und schmiegsam, so daß es den Körper ebenso bedeckt wie zur Geltung bringt. Renoir nimmt dem Körper etwas von seiner Masse, indem er das Schwarz zum Schnittpunkt von Körperwärme und Umgebungskühle macht, und er gibt ihm ein gewisses Gewicht ohne Schwerkraft: Es hat materielle Substanz, aber es zieht nicht nach unten. Es ist beweglich im Spiel von Warm und Kalt, das heißt es hat dauernd wechselnde Tiefenfunktionen und dadurch eine gewisse Eigenvibration trotz der Gewichtsschwere. Die Hauptmasse des Schwarz ist matt, und Renoir geht über einen bestimmten Grad der Feuchtigkeit und Flüssigkeit des Schwarz nicht hinaus.

Martinez gibt seinem Schwarz eine besonders starke Kohäsion, er zieht es ganz eng in sich zusammen, so daß es steif, hart und dick wird und wie eine unbiegsame, unelastische, widerstehende Masse wirkt. Diese Masse kann nur als ganze, en bloc, reagieren, gleichsam gezwungen von einer apriorischen stereometrischen Form, während

das weniger eng kohäsive, lockere, fleischigere, das poröse Material Renoirs mehr in Stellengruppen reagiert, unabhängig von einer vorgegebenen geometrischen Gesamtform. Martinez macht sein Schwarz glänzend und das Gesicht dagegen matt und bleich, ganz ähnlich wie El Greco im *Porträt eines Kardinals* es grau und fahl gegen das glänzende Weinrot-Violett des Mantels abhebt. Dieser Glanz hält den Beschauer auf Distanz: Er strahlt das Licht zurück und schafft rings um die Figur eine Leere, die, im Gegensatz zu Goya, nicht durch eine Spannkraft der Pläne überwunden wird – ebensowenig wie bei El Greco.

Das matte und stumpfe, aber keineswegs fahle Schwarz von Renoir zieht den Blick in das Bild hinein, läßt ihn dort verweilen und die Kleidung, beziehungsweise die Gestalt der Frau, lieblosen. Martinez verleiht dem Ganzen des Schwarz eine hängende Schwere, aber jeder einzelne Teil ist eigentlich ohne Gewicht. Bei Renoir dagegen hat jeder Teil der Materie ebenso wie das Ganze ein Gewicht, aber über dieses Gewicht hinaus ist die Schwerkraft nicht betont.

Aus alledem folgt, daß Madame Charpentier ihr Kleid beherrscht, obwohl es keineswegs ohne Last für sie ist, während die Prinzessin gänzlich von ihrem Paradekleid beherrscht wird. Bei Martinez ist also das Gewand ganz und gar Mittel der sozial-fürstlichen Repräsentation, Ausdruck der Würde der sozialen Stellung. Eine unmittelbar menschliche Funktion kommt nicht zum Ausdruck. Die Infantin ist weder Kind noch Mensch noch Person, nicht einmal Individuum, sondern nur würdevolle Pose ihrer sozialen Position – eine Figur des Hofes. Madame Charpentier dagegen ist Frau, Mutter und Dame der Gesellschaft. Diese drei verschiedenartigen Funktionen

balancieren sich in einer natürlich entspannten, harmonischen Weise aus, ohne jeden Kampf, sogar ohne jede zur Schau gestellte Moral. Distanz von den Kindern und Beziehung zu ihnen, Zusammenhang mit der Umgebung und Freiheit ihr gegenüber, Hingewandtheit und Abgewandtheit vom Beschauer, Beziehung zur Umwelt und zu sich selbst – alles dies steht in einer sicheren, nicht gewollten und geforderten Harmonie.

Der am unmittelbarsten auffallende Kontrast ist der zwischen harter Dichte bei Martinez und flockiger Lockerheit bei Renoir. Die erste hält die ganze Umgebung fern und strahlt das Licht zurück, die zweite beruht auf einer Auseinandersetzung und Durchdringung von Formmaterie und Licht oder Atmosphäre. Das Verfahren bei Martinez ist – im Gegensatz zu Goya – auf die Trennung des Körpers vom Gewand und des Gewandes vom Raum gerichtet. Es wird jedesmal ein leerer Abstand zwischen den Gliedern: Körper – Gewand – Raum gesetzt, so daß sie beziehungslos zueinander wirken, während Goya mit derselben unporösen harten Dichte ihre sehr enge Bezo-genheit und Untrennbarkeit herstellt.

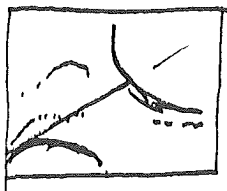
Das Verfahren von Renoir läßt einerseits den Körper das Gewand beleben, andererseits die Atmosphäre, Luft und Licht, in den Stoff eindringen. Da aber Atmosphäre nicht mit Raum identisch ist, bleibt die Figur doch isoliert. Obwohl in der Oberfläche des Gewandes Relationen sowohl zum Körper wie zur Umwelt gegeben sind, ist dieses Gewand keineswegs so etwas wie die Synthese von Innen- und Außenwelt und damit griechisch-klassischer Art. Es erleidet zwei Einflüsse, aber es erhebt sich nicht über sie, ist nicht ihre Synthese, sondern die Resultante einer Auseinandersetzung, in der das Gewand als Mittler fungiert.

Im übrigen scheint rein quantitativ die Einwirkung von außen, das heißt der Umgebung, sehr viel stärker als die von innen. Renoir verwendet das alte, aus der christlichen Kunst bekannte Verfahren der Schichtungen mit völlig deckendem Schwarz in den Tiefen und mit verschiedenen kalten und warmen Grautönen, deren Schichtungen möglichst vorn liegen. Es ist ein Spiel zwischen Durchsichtigkeit und Undurchsichtigkeit, während Martinez eine völlig gedeckte Einschichtigkeit verwendet. Renoirs Verfahren ist dem von Frans Hals nahe verwandt, nur betont Renoir die Lockerheit oder Porosität, das Flockige stärker und verwendet weniger die zusammenfassende Glätte der Farbmaterie. Auch bilden bei Frans Hals Atmosphäre und Raum eine viel größere Einheit, während sie bei Renoir stark auseinandertreten. Martinez nimmt Schwarz als Lokalfarbe und hält diese in einer großen Fläche durch, ohne Aufhellungen oder Abdunklungen; Renoir dagegen nimmt es als eine tonige Farbe oder als einen farbigen Ton, der zwischen Weiß bzw. Grau und Schwarz als Lokalfarbe eine weite Schwingungsmöglichkeit hat.

Es ist interessant, daß bei Renoir ein Hund am Boden liegt, an dessen Körper weiße und schwarze Stellen wechseln, ohne sich so stark zu durchdringen wie bei der Frau. Immerhin zeigt dies, daß Renoir die Frau als dem Animalischen nahe empfindet, was bei Martinez nicht der Fall ist: Seine Prinzessin hat vielleicht manche tierische Eigenschaft (Grausamkeit etc.), aber sie besitzt keine triebhafte Wärme, sie ist ein künstliches, ein unnatürliches Wesen – ein reines Gesellschaftsprodukt. Die Frauengestalt Renoirs dagegen ist eine merkwürdige Mischung zwischen Dame und Weibchen. Sie ist ein Produkt des Hauses, der Familie und selbst des Bettes; die Prinzessin

dagegen ein Produkt des Hofes, der Selbstkontrolle, des Stolzes, der äußeren Würde.

Renoir hat das Schwarz an zwei Stellen konzentriert: im Hund und in der Frau, wobei der Hund eine flache Kurve über der linken Hälfte des unteren Bildrandes beschreibt, die Frau dagegen eine von der (Mittel-)Senkrechten zur Waagrechten (in $\frac{1}{3}$ der Bildhöhe).



Im Gegensatz zu diesem an wenigen Stellen gesammelten, aber in großen Quantitäten auftretenden Schwarz sind die Weißtöne an vielen Stellen und in kleinen Quantitäten

gegeben: im Hund, in den Kleidern und Schärpen der Kinder, im unteren Rocksaum der Frau. Boden, Wand und alle übrigen Gegenstände zeigen die Farben Hellgelb, Hellblau, Bleich-Rot und Grün – einzeln oder gemischt. Dabei sind die Blau- und Gelbtöne stark gesammelt, die Rot- und Grüntöne stärker verteilt. Das Schwarz ist so die einzig dunkle Farbe inmitten einer hellfarbigen Buntheit. Besonders einseitig ist der Ausdruck des Hellblau, vor allem in den Kinderkleidern, und des Hellgelb am Boden und am Stuhl, weil diese in großen Quantitäten auftreten und sich konfrontieren und weil sie beide von einer ähnlichen kühlen Helligkeit sind. Aber es ist sehr schwer, diese konkrete Wirkung in Worten wiederzugeben.

Die Assoziationen zu Sonne und Himmel liegen zwar nahe, doch sie treffen gerade nicht die soziale Atmosphäre aus Sauberkeit und Gepflegtheit des Salons (der »guten Stube«), die Atmosphäre seiner etwas aufgesetzten sonntäglichen Festhaftigkeit, von bunter Leere, von Haltung

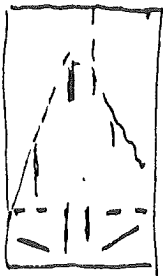
und Nonchalance. Das helle Gelb – gerade am Boden – ist leicht, das beschattete Gelbgrün der Wand ist schwer, überhaupt nimmt die Schwere auf der linken Seite vom Hund über die Kinder zur Wand ab, auf der rechten Seite dagegen zu. Es kommt so etwas von einer schwebenden Illusion in das Bild, und der Unterschied zwischen dem noch offenen, bevorstehenden Leben der Kinder und dem bereits erfahrungsreichen der Frau deutet sich an. Die Figuren sind von links unten nach vorn oben auf der Bilddiagonalen angeordnet, während das Licht wohl auf der Gegendiagonalen läuft, von warmem Licht links oben zu kaltem rechts unten.

Mit Sicherheit kann man nur feststellen, daß jede einzelne Farbe bestimmter und begrenzter wirkt als das Schwarz, das größere Weite und Fülle hat. Ihm scheint dagegen jede Tendenz zu fehlen, ins Unendliche zu gehen. Vielleicht hat es diese Fähigkeit inmitten der farbigen Umgebung verloren, obwohl man wiederum nicht sagen kann, daß eine Einfühlung in Form eines Drucks etc. stattfindet; eher schon, daß die Gelb- und Rottöne eine Tendenz zur Ausdehnung haben und durch das Schwarz im Zentrum zusammengehalten werden, was wohl mit der besonderen Stellung der Frau im Bild zusammenhängt. Das Schwarz ist hier eher die Farbe der Summe oder vielmehr des Inbegriffs aller Erfahrungen, die aber nicht auseinandergenommen werden. Alle anderen Farben sind eigentlich erfahrungslose Konkretheiten, Spezifikationen, das Schwarz dagegen umgekehrt die Einheitlichkeit, das Zusammengeschmolzensein aller Erfahrungen. Im Gegensatz hierzu ist das Schwarz bei Martinez eine reine Repräsentationsfarbe, die den Begriff persönlicher Erfahrung gänzlich ausschließt. Dieses Schwarz hat

eine äußere Geschlossenheit, im Gegensatz zu innerer Fülle. Daß bei Renoir das Schwarz die Farbe gelebter Erfahrungsfülle ist, schließt nicht aus, daß sie einen repräsentativen Faktor enthält, der vielleicht sogar bewirkt, daß die Erfahrungen so zusammengehalten sind.

Bei Goya fällt dieser Faktor des Repräsentativen gänzlich weg. Man könnte vielleicht sagen, daß das Schwarz der Kleidung die Farbe der gelebten Erfahrung ist, das Schwarz des Hintergrundes dagegen die Farbe der noch ungelebten, unbekannt, also auch unbezwungenen Erfahrung. Während das erste begrenzt ist und eine geschlossene und endliche Identität bildet, ist das zweite eigentlich nur durch seine Bezogenheit auf das Zentrum (auf die Achse) endlich, also nur ästhetisch begrenzt, dem Wesen nach aber eher unbegrenzt. Das eine Schwarz scheint aus dem anderen entnommen, gebildet durch die Energie, den Willen, die Intelligenz des Menschen. Nur ein verhältnismäßig kleiner Teil des Schwarz (ca. $\frac{1}{3}$) ist gelebte und beherrschte Erfahrung, sie ist ringsum eingepreßt und eingeeengt von der ungelebten, die ihrerseits durch die gelebte konzentriert wird. Es herrscht eine starke, fast dramatische Wechselwirkung zwischen dem Unbeherrschten und dem Beherrschten, dem Gelebten und dem Ungelebten, dem Bewußten und dem Unbewußten. Es handelt sich dabei nicht um einen Prozeß der Umwandlung, sondern um die Darstellung der Kraft, die die Umwandlung vollzogen hat, respektive die beiden so nahen und auch so verschiedenen Schwarztöne zusammenhält. Das Schwarz ist die Farbe einer schlechthin undurchdringlichen Nacht, der allein der kalte Wille, die warme Sinnlichkeit und die leuchtende Intelligenz des Menschen gegenüberstehen.

Anthony van Dycks Bildnis *James Stuart, Duke of Knox and Richmond* vermittelt den Gesamteindruck von lässiger Eleganz und aristokratischer Entspannung; ein Eindruck, der sich deutlich abhebt von dem der schweren, massigen Plumpheit bei Frans Hals. Die stehende, lebensgroße Figur ist ganz in Schwarz gekleidet, abgesehen von den weißen Strümpfen, die bis unter die Knie reichen, von dem weißen Halskragen, der ziemlich steil auf der Schulter aufsteht und den ganzen Hals um- und einfaßt, von einem leicht blauen Ordensband unterhalb davon und einem großen weiß-grau-braunen Stern auf dem linken Ärmel. Ein wesentlich kleineres Weiß zieht sich von der Schnauze bis zum Körper des Hundes hinunter. Die Verteilung des Weiß und seiner Varianten ergibt sich also wie auf der Skizze:



Dem ist hinzuzufügen, daß die große Masse des Schwarz an mehreren Stellen durch ein kalt-weißes Grau aufgehellt ist, wodurch eine gleichsam unterirdische Verbindung zwischen den verschiedenen Weiß oben und unten hergestellt wird. Obwohl das Weiß diese erste Rahmung des Schwarz darstellt und diese aus isolierten Stücken, aus

Teilen besteht, wird doch ganz auffällig der Versuch unternommen, durch das Schwarz hindurch die Kontinuität zwischen den Weiß aufrecht zu erhalten. Eine solche Tendenz zur Kontinuität ist bei Frans Hals nicht zu bemerken, er arbeitet viel eher mit dem Rhythmus, der rhythmischen Gliederung verstreuter Teile.

Außerhalb der Schwarz-Weiß-Gruppe steht die Figur in lauter Brauntönen: der Hund links, Boden und Wand,

der Raum. Man kann zwischen hellem und kaltem Braun am Boden und verschoben an der Wand einerseits und dunklem und warmem Braun links an der Wand, am Vorhang und unten am Schlagschatten der Figur andererseits unterscheiden. Das dunkelste und wärmste Braun steht hinter dem hellen Kopf mit blondem Haar. Das intensivste Braun – von mittlerer Helle und Wärme – trägt der Hund. Zusammen mit dem menschlichen Körper ergibt alles Figürliche ein Dreieck mit gebrochener Basis unten und mit Schenkeln, die in die Raumentiefe weisen.


Zum Bildaufbau: Bevor die besondere Studie des Schwarz möglich ist, muß man das Bild in seiner Gesamtheit analysieren und in einzelnen Punkten mit Frans Hals vergleichen, der in vieler Hinsicht im Gegensatz zu van Dyck steht.



Van Dyck gibt dem Raum Gestalt. Er unterscheidet durch Linie und Lichtgradation Boden und Wand, die mit dem Vorhang einen Winkel bilden. Die Andeutung einer Decke fehlt. Es entsteht so ein sehr tief liegender Horizont, ein Winkel, der zugleich nach hinten zusammenfaßt und nach vorn sich öffnet, also eine zugleich begrenzte und offene Weite, und zuletzt eine große, unbegrenzte Höhe. Frans Hals dagegen versucht wohl niemals, dem Raum eine Gestalt zu geben. Soweit er nicht bloß den Hintergrund bildet, ist er kosmische Atmosphäre. Für Frans Hals behält das Gestaltlose immer einen Kontrastwert zur Figur. Für van Dyck wiederum ist der Raum der gestaltete Lebensbereich der Figur des Menschen. Es ist schwer zu sagen, wo das atmosphärische Element aufhört und wo das dekorative, der Vorhang, anfängt. Beides geht zusammen und beides ist artikuliert.



Die Figur steht in der Mittelachse des Bildes und zwar mit Stand- und Spielbein. Die Füße sind ein gutes Stück vom unteren Rand entfernt. Daraus ergibt sich, daß einerseits der Raum die Figur allseitig umfängt, während andererseits die Figur durch ihre axiale Stellung die Raumweite konzentriert und dadurch ästhetisch schließt.

Raum und Figur haben verschiedenartige und auch gleich starke Akzente. Frans Hals gibt selten ganze Figuren und bei seinen Dreiviertel-Figuren versucht er, dem Raum und dem Körper gleichartige, aber verschieden starke Akzente zu geben. Die Figur dominiert aber nur äußerlich. Denn sobald eine Beziehung von Körper und Raum hergestellt wird, durchdringt dieser als kosmische Atmosphäre den Körper und macht ihn passiv, löst ihn auf, etc. Bei van Dyck kommt es zu einer recht komplizierten Beziehung von Körper und Raum, aber nicht eigentlich zu ihrer gegenseitigen Durchdringung. Gesicht, Haar, Halskragen oben sind wie die Strümpfe unten hell gegen dunkel gemalt; das Gewand ist an vielen Stellen dunkel gegen dunkel gemalt, an einigen dunkel gegen hell; der Hund hauptsächlich hell gegen dunkel; nur ganz unten steht hell gegen hell. Es kommt so zu vielfachen Anziehungen und Abstoßungen und auf diese Weise zur Selbständigkeit jedes Glieds wie zu ihrer engen Verbundenheit. In diesem ganzen Wechselspiel ist niemals das eine Glied nur Ursache und das andere Wirkung.

Die Figur steht derart auf einer Diagonalebene im Bild, daß der eine Arm vorn liegt und der andere, zum Teil verdeckt und überschritten, hinten. Das Gesicht ist aus dieser Diagonalebene etwas nach vorn gedreht, aber nicht voll en face gegeben. Dies findet sich auch bei Frans Hals. Doch gestaltet dieser aus dem Ober- und Unterarm

einen Winkel  derart, daß der Ellenbogen möglichst nach vorn tritt und aus dem Bild herauskommt und die beiden Schenkel des so gebildeten Winkels in die Tiefe gehen. Außerdem läßt Frans Hals den Ellbogen direkt an den Rand stoßen, wodurch sich eine gewisse trotzig und protzige Härte, Aggressivität ergibt.

Van Dyck vermeidet das eine wie das andere. Der Unterarm liegt fast parallel zur Bildebene und bleibt ein gutes Stück vom Bildrand entfernt. Dabei liegen linke Hand und Hundeschnauze auf derselben Höhe (vor dem Bauch) und deuten so eine Waagrechte an, welche die Senkrechte der Figur zum Teil ideell durchschneidet. Auf diese Weise ergeben sich eine Beziehung zur Planparallelität , ein Achsensystem  und eine Beziehung desselben zum Mittelachsensystem der Bildebene. Solche tektonische Akzente sucht Frans Hals soweit wie möglich zu vermeiden, jedoch findet sich bei ihm eine durchaus ideell bleibende, senkrechte Mittelachse, und der Ellbogen steht auf der Mitte der Höhe. Es wird aber keine Waagrechte durchgeführt, sondern eine Kurve gebildet, die sich vom Ellbogen aus zuerst nach unten senkt und sich dann im Hut wieder etwas hebt:



Bei van Dyck findet sich dagegen  folgende Figur: . Die senkrechte Mittelachse ist hier zum Teil hinter der Figur in dem dunkelbraunen, fast schwarzen Streifen realisiert, zum Teil in der Figur durch Stand- und Spielbein.

Zur Deutung des Bildaufbaus: Die Bezogenheit der Figur auf das Achsensystem der Bildebene ist streng und locker zugleich. Sie sichert der Figur eine unpersönliche Stütze, läßt ihr andererseits genügend persönlichen Spielraum.

Die Figur bei Frans Hals wirkt sehr viel unfreier, determinierter, und zwar hauptsächlich aus sich selbst heraus. Die Menschen bleiben bei Frans Hals immer an ihre determinierenden Quellen gebunden und gekettet, bei van Dyck scheinen sie dagegen auf einem Indifferenzpunkt zwischen Determiniertheit und Freiheit zu stehen: Sie wissen um ihre Bedingtheit und haben Distanz zu ihr, die mehr äußerlich-sozial als innerlich-geistig ist. Insofern ist der Mensch frei oder glaubt sich frei, er meint sich zu beherrschen; andererseits hat dieses Wissen eine effeminierende Wirkung, schafft eine Spannung und Kluft zum Handeln-Können und macht die Figur insofern unfrei. Es kann leicht eine Verschiebung nach der einen oder anderen Richtung, eine stärkere Betonung der Freiheit oder der Unfreiheit stattfinden. Die Figur des Frans Hals kann keine Distanz zu sich selbst gewinnen, selbst wenn sie von sich fortstrebt und nach außen drängt. Sie bleibt an ihr Gewissen gekettet, und ihr Bewußtsein befreit sie nicht davon, sondern bindet sie stärker. Der Mensch van Dycks hat eine soziale Situation und Position, von ihr aus gelangt er zu einer gewissen Individualität. Diese bleibt aber immer sekundär, sofern sie sich in vorgeschriebenen Grenzen zu bewegen hat, wenn sie sich darin mit großer Freiheit bewegt. Der Mensch bei Frans Hals lebt als Individuum in einem sozialen Milieu, dessen Wesen darin besteht, weniger eine Stütze oder Bühne zu sein, als einen allseitigen und formlosen, unbegrenzten und ungestalteten Druck auszuüben.

Bei van Dyck ist ferner wichtig, daß der Diagonalen der Figur aus der Tiefe eine Gegendiagonale entgegenkommt, wodurch diese Richtung, wenn auch nur äußerlich, aktiviert wird. Bei Frans Hals dagegen wird die Tiefe

unten durch den Hut verdeckt; wenigstens heute, wo die direkte Tiefe, die im Hut liegen könnte, nicht mehr wirksam ist. Die Diagonalebene der Figur hat also bei van Dyck

die Form:  und bei Frans Hals: 

Die Frage, ob der Winkel der Diagonale verschieden groß ist, ist schwer zu beantworten.

Bei Frans Hals wie bei van Dyck ist eine gewisse Spannung zwischen Bewegungsorientierung und Masse der Figur bzw. des Gewandes vorhanden. Aber bei van Dyck ist dieses Verhältnis stark um eine Achse orientiert und wird zu einer Gleichgewichtsrechnung, was durch den Gegensatz von Stand- und Spielbein noch verstärkt wird. Bei Hals kommt es viel weniger zu einer solchen statischen Gleichgewichtsrechnung, zumindest hat sie viel weniger Spiel- und Bewegungsfreiheit innerhalb der Masse. Man kann aber auch umgekehrt sagen: Was bei van Dyck gewogen wird, sind Äußerlichkeiten ohne inneres Gewicht; bei Frans Hals dagegen Gewichte, die innere Haltungen und Gegensätze repräsentieren. Bei van Dyck haben wir eine brillante Äußerlichkeit und bei Hals eine dumpfe Innerlichkeit, die den Körper kaum zu durchdringen vermag. In Frans Hals dämmert bereits die Innerlichkeit eines Rembrandt, in van Dyck dagegen verbleicht die Kraft eines Rubens.

Zur Charakteristik des Schwarz: Es hat bei van Dyck einen beträchtlich größeren Grad von Feuchtigkeit als bei Frans Hals, bei dem die Feuchtigkeit mit dem Alter zuzunehmen scheint. Die Materie riecht nach Öl, wie schon Frommentin gesagt hat. Im übrigen wirkt die Materie nicht überall gleich feucht: Der helle Boden und vielleicht

auch der helle Teil der Wand ebenso wie das Weiß um die Halskrause und gewisse helle Stellen am Hund erscheinen trockener als andere Stellen. Die Feuchtigkeit soll wohl den Eindruck des Samtigen und Weichen, des Widerstandslosen und Stofflich-Sinnlichen ergeben, aber nicht an der erst im Werden: im Gestaltungsprozeß begriffenen Materie. Van Dyck gibt überall etwas Fertiges, aber dieses Fertige ist nicht bis zum festen Verhärtetsein getrieben, das nur noch gewaltsam zerbrochen werden kann. Man kann auch nicht von einem Gleichgewicht zwischen Feuchtigkeit und Trockenheit sprechen, denn die Feuchtigkeit überwiegt, aber ihr fehlt die Fruchtbarkeit, die sie bei Rubens hat. Die Feuchtigkeit gibt der Materie Gewicht – aber keine Gewichtigkeit, sie ist geistig steril, aber sinnlich angenehm, einschmeichelnd. Das Erdhafte, das in jedem Stück Materie bei Rubens steckt, ist verschwunden.

Das Schwarz ist ein Spiel zwischen warmen Dunkelheiten und kaltem (Halb-)Licht (Grau). Dieses kalte (Halb-)Licht kommt nach vorn, die warmen Schatten dagegen gehen in die Tiefe. Dadurch entstehen räumliche Tiefenspannungen, die aber die Einheit der materiellen Oberfläche nirgends zerreißen. Sie bleibt glatt und eine Einheit, eine handschriftliche Diskontinuität und Rauheit tritt nirgends hervor. Die Glätte, verbunden mit einem gewissen Glanz, gibt der Materie etwas Gleitendes, so daß das Auge nirgends fixiert wird, sondern überall und nirgends zugleich verweilt. Dazu bildet das Stumpfe und Matte bei Frans Hals einen starken Kontrast. Doch betrifft der Glanz bei van Dyck mehr die Schatten als die Lichter und nur das Schwarz und nicht die Weißtöne, die stumpf sind. Auch ist dieser Glanz nicht bis zum Extrem

getrieben, er soll das Licht zurückwerfen und das Auge nicht abstoßen, sondern die Schatten samtig machen, das Auge über eine kühle oberste Grenzschicht hinaus in die Wärme ziehen und es so umschmeicheln. Die Materie wird auf diese Weise zugänglich, während sie bei Frans Hals und mehr noch bei Goya etwas Abweisendes hat, den Charakter einer unüberschreitbaren Grenze, die den Menschen abgeschlossen und verschlossen macht. Die Zugänglichkeit bei van Dyck erscheint als eine Art von Grazie, Höflichkeit oder höflicher Verbindlichkeit – lauter Eigenschaften, die dem holländischen Bürger fehlen, der etwas Verschlossenes, Mürrisches, Trockenes hat.

Die Farbmaterie hat verschiedene Arten und Grade von Gewichten. Es gibt Materie mit Gewicht und Schwergewicht: das Stück Stoff über dem Arm, dessen fallende und ziehende Schwere aber anstrengungslos getragen wird; es gibt ferner Gewichte ohne Schwergewichte, und es gibt auffallend leichte Teile, die nur wenig wiegen. Im ganzen nimmt das Gewicht des Schwarz innerhalb des Körpers nach oben hin ab, fällt dann aber außerhalb des Körpers auf der rechten Seite schwer nach unten, ohne bis an den Boden zu reichen. Links entspricht dem die Schwere des Hundes, die auffällig ist als Gegensatz zur Leichtigkeit des hellen und trockenen Gelb des Bodens. Der Kontrast von Schwere und Leichtigkeit korrespondiert dem von Dunkelheit und Helligkeit. Was dem Bild Ausdruck gibt, ist der Kontrast zwischen der Leichtigkeit des hellen Bodens und der Schwere des großen Teils der abschließenden Rückwand, die sehr stark nach unten drückt und dadurch den leichten und schwebenden Boden am Körper verfestigt. Die Komposition des Körpers und die des Raums sind einander also bis zu einem gewissen

Grad entgegengesetzt. Der Körper ist unten leicht und hinten (oben) schwer, die Figur dagegen ist unten schwer und wird nach oben hin leichter, abgesehen von den hellen Unterschenkeln der Figur wie von dem hellen Teil im Raum rechts oben.

Man könnte leicht dies alles symbolisch nehmen: Die (helle) Leichtigkeit des Anfangs, die z. B. auf Manets *Frau mit dem Papagei* fehlt; der scharfe Kontrast der Schwere darüber und dahinter, die Manet auch hat; die relativ greifbare Scheide am Horizont, die Manet verwischt; das Leichtwerden der Figur mit etwas abnehmender Farbtiefe und Intensität, ohne daß die wirksame Gravität dagegen aufkommen kann, während sie bei Manet siegt – das alles könnte man ohne weiteres symbolisch auffassen und die Helligkeit und Leichtigkeit von hinten und oben als Illusion eines Auswegs verstehen. Wie stark bei van Dyck das Gegeneinander und Zusammenspiel der Gewichte in Figur und Raum ist, zeigt besonders deutlich ein Vergleich mit Manet, wo der Raum eine einheitlich lastende, die Figur eine einheitlich steigende Funktion hat, so daß trotzdem das Schwergewicht in der Figur siegt. Im Unterschied zu Frans Hals sind bei van Dyck die Gewichtsdifferenzierungen nur gering, das heißt, daß die Unterschiede dort nahe beieinander bestehen bleiben, während sie bei van Dyck groß und aktiv wirken, was dann dem Bild Gewicht und Leichtigkeit zugleich gibt: Es kommt etwas Dramatisches in das sonst ganz ruhige Bild. Frans Hals dagegen erzielt eine ganz langsame Bewegtheit, eine gewisse Dumpfheit und Trägheit, in der eine mehr dumpf gärende, nicht eine frei spielende Bewegung stattfindet. Bei van Dyck sind alle Kontraste größer, aber äußerlich und ungewichtiger; bei Frans Hals liegen sie eng

beieinander und sind ohne große Spielfreiheit, aber sie durchdringen und verdichten sich.

Beide Schwarz haben eine *soziale Bedeutung*. Bei van Dyck ist es aristokratisch-höfisch, bei Frans Hals bürgerlich-städtisch. Das involviert eine ganze Reihe anderer (Klassen-)Unterschiede, und es fragt sich, mit welchen Mitteln die beiden Künstler diese Unterschiede erreicht haben. Dazu einige Hinweise:

Das Schwarz hat bei van Dyck eine gewisse lockere Distanz zum Körper, und dessen Volumen macht sich nicht im Gewand bemerkbar wie bei Frans Hals, wo Gewand und Körper enger, zwanghafter zusammenhängen. Der *Duke of Richmond* ist bloß angezogen: Das Gewand gehört zu ihm wie etwas, das man ebensogut ablegen kann; auf der anderen Seite hat es ein Eigengewicht als Paradestück, das aber anstrengungslos getragen wird. Bei Frans Hals dagegen gehören der Mensch und sein Anzug aufs engste zusammen: Dieser wäre nichts ohne seinen Träger, am wenigsten ein Paradestück. Das Gewand hat keine Spielfreiheit, weil es kaum Eigenbedeutung hat. Andererseits kann man sich den *Stehenden Herrn* von Frans Hals auch nicht nackt vorstellen, so daß das Gewand geradezu eine absolute Bedeutung für ihn hat, der ohne jenes nicht existent ist. Bei Frans Hals haben die Menschen ihren Naturzustand verloren, sie sind Produkt der Gesellschaft, wodurch sie eng und beschränkt wirken, während bei van Dycks Darstellung der Natur- oder Triebzustand erhalten bleibt und im Spiel steht mit dem Gesellschaftlichen, so daß der Mensch eine gewisse Weite und Spielfreiheit behält, die freilich ohne jede Tiefe ist.

Bei Frans Hals hat das sozial bedeutsame Schwarz etwas

Kühles, Intellektuelles, eine Sinnlichkeit ohne Wärme und Sexualität; bei van Dyck läßt das Schwarz sozial etwas Warmes, einen sinnlichen Gemütszustand, eine gewisse unerdige, sterile Sexualität erkennen. Der *Stehende Herr* von Frans Hals lebt mit mehr gesammelter Energie, aber auf einer engeren Bahn, die ihn zu einem trockenen Moralisieren führt; er ist in einer ganz bestimmten Richtung spezialisiert. Der *Duke of Richmond*, wie ihn van Dyck darstellt, lebt aus einer ungeschiedenen Einheit und Ganzheit, in der die Sinne eine größere Rolle spielen als Wille und Intellekt, der sich aber selbst nicht zu einer Spezialisierung verkleinert, wenngleich ihm gewisse Seiten der Welt durch Vorurteile verschlossen bleiben. Der *Duke of Richmond* ist ein Mensch ohne Arbeit, für den jede äußere und innere Anstrengung fortgefallen ist, wenn er sein Ziel nicht spielend erreichen kann. Für den von Frans Hals dargestellten Menschen dagegen ist sein eigenes Leben und nicht bloß der Unterhaltserwerb zu Anstrengung und Arbeit geworden, er findet das Leben trotz aller gelegentlichen Feste ebenso mühselig und beladen wie es für den *Duke of Richmond* ein vielleicht müdes und nicht reizvolles, sicher aber ein elegantes und graziöses Spiel ist.

Das Schwarz bei van Dyck ist nicht unendlich, obwohl die Grenzen nur selten scharf abgesetzt sind; die unendliche Offenheit des Raums scheint durch die Figur beherrscht, dies wird zumindest illusioniert. Es gibt keine unbeherrschte Sphäre, die stärker wirkte als die beherrschte, beide halten sich – als einander äußerlich – das Gleichgewicht. Beim späten Frans Hals ist die offene Unendlichkeit in die Figur eingedrungen und beherrscht sie; alle Grenzen sind relativ vorläufig und zufällig. Sie

sind durch Anstrengung erhaltene Selbstbehauptungen. Nur darf man nicht annehmen, daß bei van Dyck Figur und Raum auseinanderfallen, wie das später bei den Engländern und bei Manet der Fall ist. Tatsächlich hängen sie durch viele Mittel sehr eng zusammen. Die Figur lebt nicht nur im Raum (wie der Raum von der Figur), sondern sie findet in ihm ihre Vollendung.

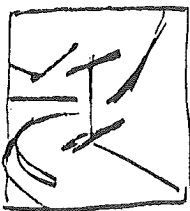
Daher ist das Schwarz bei van Dyck nicht nur sozial bedeutsam, es hat auch einen metaphysischen Akzent. Das bewirkt, daß das Schwarz sich selbst transzendiert und seine eigene soziale Bestimmtheit in eine religiöse und damit überpersönliche Welt transsubstantiiert. Bei Frans Hals dagegen bleibt das Schwarz im Individuum, wenn es auch zugleich kosmisch und moralisierend wirkt. Die Frage nach dem Verhältnis von Sozialem und Metaphysischem im Schwarz des van Dyck ist schwierig zu beantworten, weil hier das Soziale gerade eine metaphysische Würde darstellt. Auf keinen Fall handelt es sich um ein reines Erfahrungs- oder Erlebnisschwarz wie bei Renoir, und von einer Belebung des Schwarz durch die Körperwärme etc. kann ebenfalls nicht die Rede sein. Man könnte das Schwarz des van Dyck aristokratisch und katholisch nennen, das des Frans Hals bürgerlich und protestantisch.

Art und Stärke der Unbestimmtheit des Schwarz auf dem Porträt van Dycks sind darum relativ schwer zu bestimmen, weil es nur eine bestimmte Farbe gibt: das Braun des Hundes. Denn alle übrigen Braun sind weniger Farben als Töne, also farbig neutral. Doch ist das Schwarz zweifellos unbestimmt im Sinn der ungeschiedenen Fülle und Einheit, das Weiß dagegen als Abstraktheit. Darum könnte man auch sagen, das Weiß sei nur Oberfläche von

einer apriorischen Form, das Schwarz dagegen vorwiegend Tiefe, die eher eine Form sucht als besitzt; aber dieses Schwarz ist hier kein Werden und keine Unendlichkeit der Ausdehnung, sondern höchstens eine des Schwingens in der Tiefe.

Der Ausdruckswert des Schwarz

Um den Ausdruckswert des Schwarz festzulegen, ist van Dycks *Bildnis Marquesa Durazzo* besonders geeignet, weil hier das Schwarz des Gewandes mit dem Rot des Vorhangs im oberen Drittel und auf der rechten Seite des Bildes kontrastiert wird. Die Komposition ist mit den Linien des Bildformats, besonders mit den Diagonalen, eng



verbunden, aber auch mit Teilen der senkrechten Mittelachse und der Waagrechten, die links oberhalb der Mitte verläuft. Die Figur sitzt diagonal in der Bildtiefe, der Kopf ist nicht en face gedreht, so daß der Blick am Beschauer vorbeigeht, ihm also nicht zugekehrt ist – vielleicht hat das Porträt ein männliches Pendant. Das Gesicht ist streng und geschlossen, der Blick scharf gespannt, die Hände dagegen sind relativ entspannt.

Das Schwarz wie das gedämpft-dunkle Rot sind warm, Gesicht und Hände dagegen sind mit einem gelben, kalten Licht gemalt. Die Wärme des Schwarz kommt wohl zum Teil aus der warm-braunen Untermalung, die an einzelnen Stellen durch das Schwarz hindurchwirkt. Es gibt sicher auch einige kältere Stellen, namentlich auf der

Brust; auch läßt sich leicht erkennen, mit welchen Mitteln eine Abstufung erreicht wird. Die Oberfläche ist glatt, einheitlich, kontinuierlich und relativ feucht und weich. Die Deckungen der Untermalung mit Schwarz mögen nicht an allen Stellen gleich dick und das Weiß mag nicht überall gleich warm, das heißt gleich tief gesättigt, sein – trotzdem arbeitet van Dyck weder mit der Transparenz noch mit Schichten. Er verwendet nur *eine* Schicht, aber diese ist weich und samtig, nachgiebig, anziehend, schmeichelnd, locker und in die Tiefe lockend. Diese Eigenschaften gelten auch für das mehr wollige Rot, nur daß hier die Differenzierungen nach breiten Dunkelheiten und schmalen Helligkeiten wesentlich größer und stark sichtbar sind, so daß eine gewisse Unruhe entsteht, die durch die zahlreichen Falten noch gehoben wird, während das Schwarz faltenlos und ruhig bleibt.

Dies scheint übrigens eine allgemeine Eigenschaft des Schwarz zu sein, daß es sich für Falten und Bewegung nicht eignet und große glatte Flächen bevorzugt. Es steht also in einem gewissen Gegensatz zu Mannigfaltigkeit und Kleinteiligkeit und in Übereinstimmung zu Ungeschiedenheit und Einheit.

Das Weiß hat van Dyck in diesem Porträt in ein (Schwarz-)Grau verwandelt, wahrscheinlich damit es möglichst wenig in Konkurrenz tritt zum hellen (gelben) Licht des Gesichts und der Hände, die jetzt die einzig hellen Stellen sind. Diese stehen hell gegen dunkel, während das Schwarz stellenweise (links) dunkel gegen dunkel gemalt ist, stellenweise (rechts) dunkel gegen das helle Rot. Dunkel gegen Dunkel und Dunkel gegen Hell sind beide verschieden von dem Hell des Gesichts gegen das Dunkel des roten Vorhangs oder vom Hell der Hand gegen das



Dunkel des Gewandes. Diese stark betonte Umkehrung der Valeurbeziehung scheint bis zu einem gewissen Grad die Zweischichtigkeit von Weiß und Schwarz ersetzt zu haben, die bei Rogier, Memling, aber auch bei Goya zu finden ist und hier gänzlich fehlt.

Man kann darüber hinaus bezweifeln, ob Schwarz hier wirklich die dunkelste Schattenstelle des Bildes ist. Denn das Schwarz als Farbe hat sein eigenes Licht, Schwarz ist nicht notwendig der dunkelste Schatten im Bild. Es gibt links vom Stuhl Dunkelheiten, die wohl Schlag Schatten darstellen und die dunkler erscheinen als gewisse Stellen im Schwarz, namentlich auf der Brust. Das Schwarz ist eben Farbe und deswegen wie alle anderen Farben durch das Licht variierbar – nur liegen diese Differenzierungen im Schwarz dichter beieinander, so daß ein viel stärkerer Eindruck von Einheit entsteht als etwa beim Rot, in dem van Dyck die Mannigfaltigkeit sowohl durch Tonstufungen wie linear durch Falten betont hat. Daß das Schwarz nicht notwendig die dunkelste Stelle im Bild ist, liegt auch darin begründet, daß es nicht matt ist, sondern einen gewissen Glanz hat. Die matten Stellen wirken dunkler als die glänzenden, weil diese das auffallende Licht nicht zurückwerfen. Van Dyck behandelt das Schwarz in dieser Hinsicht nicht ganz einheitlich. Es scheint, als ob die hellere Stelle die mattere ist. Es gibt auch keinen extremen Glanz, sondern nur ein ganz eigen tümliches Schweben zwischen Glanz und Mattigkeit, ein Schweben, das für das Rot prinzipiell nicht anders ist als für das Schwarz. Im Rot treten allerdings die Differenzierungen stärker auseinander. Wegen der Nichtidentität der Farbe Schwarz mit dem Schatten Schwarz hat zum Beispiel das Schwarz des Ärmels annähernd den gleichen

Tonwert wie das Rot des Vorhangs neben ihm, das im Schatten liegt.

Im Unterschied zum Schwarz hat das Rot ein anderes Gewicht und ist außerdem dem Schwergewicht unterworfen. (Womit freilich nicht gesagt ist, daß das Schwarz dem Schwergewicht nicht unterworfen werden kann.) Andererseits hat eine schwarze Fläche ein wesentlich geringeres Gewicht als eine gleich große Fläche des Rot. Dies könnte damit zusammenhängen, daß das Schwarz zur Darstellung des Kleides verwandt wird. Das Kleid wird getragen, und darum kann der schwarze Stoff nicht so schwer herabhängen wie das Rot des freihängenden Vorhangs. Aber es zieht auch im *Duke of Richmond*, wo eine beträchtliche Masse des Schwarz herabhängt, nicht nach unten und hat auch nicht das Gewicht der anderen Farben. Das Schwarz ist also mindestens relativ sehr stark von den anderen Farben unterschieden. Es ist dann aber auch die umgekehrte Frage zu erörtern: Ob das Schwarz so stark vom Gewicht befreit werden kann wie andere Farben.

Das Schwarz hat auf dem *Bildnis Marquesa Durazzo* ebensowenig eine Tendenz zu unendlicher Ausdehnung in die Breite oder Höhe wie auf dem des *Duke of Richmond*. Hier könnte also, um den Unterschied zu Rogier zu erklären, ein rein zeitlich-historisches Moment angenommen werden. Eine solche Tendenz wird nicht wie bei Holbein durch das Rot begrenzt. Andererseits scheint das Schwarz der Tiefe nach nicht endlich zu sein. Es hat sich also vielleicht nur die Art der Unendlichkeit verändert, die nun in einer anderen Dimension spielt. Daß mit Schwarz und Rot starke Kontraste gesetzt werden sollen, geht schon aus ihrer Anordnung hervor: wie die Figur diagonal

in die Tiefe gesetzt ist , so ist auch der Vorhang nicht planparallel, sondern etwas in die Tiefe gedreht , und die beiden Diagonalen, Tiefe und Schräge, begegnen sich verhältnismäßig hart. Auch sonst gibt van Dyck in diesem Bild starke Kontraste: Am linken Bildrand öffnet er den Grund in eine Tiefe durch eine wahrscheinlich nur auf einem Bild gemalte Landschaft in waagrechter Richtung etwas über der halben Bildhöhe, rechts dagegen schließt er den Bildrand durch eine senkrechte Falte, die sich freilich an einer Stelle vom Bildrand entfernt.

Das Rot läßt sich am ehesten als bewegte Leidenschaft interpretieren, das Schwarz dagegen als die Ruhe einer sozial-aristokratischen Haltung. Das Rot bildet gleichsam den persönlich-irdischen Untergrund des sozial-aristokratischen Schwarz: die psychische Substanz und Realität unter der sozialen Repräsentation und Erscheinung. Das Rot ist die Exteriorisierung des Feuers der Seele, das unter dem Schwarz brennt, aber diese Exteriorisierung ist nicht ein Akt, sondern etwas bereits Vollzogenes: Das eine existiert neben dem anderen. Das strenge, geschlossene und gespannte Gesicht könnte dieser Deutung widersprechen, denn es zeigt nur die Kraft des Willens und der Intelligenz, die diese Beherrschung des Rot als einer inneren Leidenschaft äußerlich erscheinen lassen. Eigentümlich ist auch die annähernd gleich große Masse des Schwarz und des Rot – was wohl auf ein relativ frühes Datum der Entstehung des Bildes schließen läßt.

Wie alle anderen Qualitäten so tritt auch die Materie des Gegenstandsstoffes im Rot stärker hervor als im Schwarz: Das Rot hat als Stoff wesentlich bestimmtere Qualität als das Schwarz. Das Schwarz wird weder so weit konkretisiert noch so weit differenziert wie das Rot.

Dadurch wird das Schwarz zu einer geistigen Farbe – geistig hier auch im Gegensatz zu psychisch verstanden. Es ist als geistige eine soziale Farbe, und das Eigentümliche, wahrscheinlich als Besonderheit des katholischen Barock, ist, wie eng das Metaphysisch-Religiöse an das Sozial-Aristokratische gebunden bleibt.

Die relativ große Feuchtigkeit der Materie bei van Dyck ist wohl darin begründet, daß er die Materie dicht, unporös und undurchsichtig will. Aber diese Dichte kommt nicht aus der Kohäsionskraft der Materie oder aus einer gewollten Steigerung zur Härte, sondern von außen: durch ein feuchtes Bindemittel. Van Dyck appelliert damit innerhalb seiner Technik an einen Mittler, um sich die Kontinuität und Dichte der Materie zu sichern. Zwischen Goyas trockener Dichte, die ein Ergebnis einer gesteigerten Kohäsionskraft ist, und der feuchten Dichte und Undurchsichtigkeit bei van Dyck besteht also ein großer weltanschaulicher Unterschied. Denn bei Goya bleibt nur ein Zerschneiden der überspannten Dichte, während bei van Dyck eine große Nachgiebigkeit und Schmiegsamkeit herrscht, die aber auch etwas Einschmeichelndes und Sentimentalisches hat.

Im *Duke of Richmond* differenziert van Dyck das Schwarz wesentlich stärker als auf dem *Bildnis Marquesa Durazzo* – das Bild ist wohl späteren Datums – sowohl nach Warm und Kalt wie nach Dunkel und Hell, aber nirgends erstrebt er Mehrschichtigkeit und Durchsichtigkeit. Es fragt sich, ob auch hier das Braun als die einzige Farbe außer dem Schwarz und damit der Hund etwas Seelisches nach außen projizieren wie in Renoirs *Madame Charpentier und ihre Kinder*. Jedenfalls passen bei van Dyck Mensch und Hund sehr gut zusammen.

In Rembrandts *Selbstbildnis* von 1660 ist das Schwarz wiederum auf das sehr breite Barrett beschränkt; in früheren Bildern umfaßt es dagegen das ganze Gewand, das seinerseits oft den größten Teil des Bildes ausmacht. Ein Grund für diese Begrenzung des Schwarz mag wohl darin liegen, daß Rembrandt immer intensiver nach *einem* farbigen Licht für Figur und Grund, für Raum und Körper suchte, daß sich das Schwarz aber diesem Vibrieren des Lichts zwischen Grund und Figur entzieht und also nur als Kontrast zur Vibration gebraucht werden könnte.

Zur Charakteristik des Schwarz: Man findet im *Selbstbildnis* eine Mischung von Gelb-Rot-Braun für das warme Licht und ein Oliv-Braun für das kalte Licht, wobei die relativ isolierten Gelbtöne auf der Stirn und die Rottöne auf der Brust innerhalb der Mantelöffnung in relativ kleinen Quantitäten und an verschiedenen Stellen auftauchen. Die Lichtvibration nimmt von unten nach oben zu und erreicht ihr Maximum im Gesicht, besonders auf Stirn und Haar dadurch, daß die Rauheit und Kleinteiligkeit, die Körnigkeit der Farbmaterie im Gegensatz zu ihrer Feuchtigkeit zunimmt. Wenn die größte Helligkeit und Rauheit der Materie auf der Stirn erreicht sind, folgt unmittelbar darauf das völlig glatte Schwarz in der Mütze, die wie der Körper des Selbstporträtierten schräg in den Raum hinein gerichtet ist. Die Mütze ist dann ringsherum von einem kalten Licht umgeben. Das Schwarz bildet also nicht nur in seiner Glätte und nicht nur als nicht vibrierende Materie zwischen anderer einen Kontrast zur rauh gegebenen Materie, sondern auch durch seine Stellung zwischen warmer und kalter Materie, ohne selbst entschieden warm oder kalt zu sein. Daher hat das Schwarz eigentlich

keine klare, bestimmte Raumfunktion. Diese kommt ihm eigentlich nur von seiner Grenze her zu, die durch ein Absetzen gegen ein kaltes Licht zustande kommt. Die Vibration der farbigen Töne hat eine ganz bestimmte Art der Unendlichkeit: die des permanenten Schwingens zwischen unendlich kleinen Differenzen von Hell und Dunkel, von Warm und Kalt, von Glätte und Rauheit, von strukturiertem Strich und körniger Substanz, von Feuchtem und Trockenem etc.

Rembrandt erreicht diese besondere Charakteristik des Schwarz durch vier Faktoren, die sich zum Teil zu widersprechen scheinen. Erstens sind es Licht und Schatten, die schwingen. Zweitens ist die schwingende, immaterielle Materie feucht und schwer gemacht und schließt ein sehr beträchtliches Trägheitsmoment in sich, das die Schwingungsweite als ganze begrenzt, das heißt, um hell-dunkle und dunkel-helle Mitteltöne sammelt, und das die Teilschwingungen unendlich klein werden läßt. Durch das Feuchte und Schwere wird die unendlich kleine Lichtschwingung wie auch der beträchtliche Lichtkontrast zwischen größter Helligkeit und Dunkelheit materialisiert; und zwar in einer Materie, die so weich, nachgiebig und außerordentlich feminin ist, daß sie sich dem Getast, das sie anregt, doch wieder entzieht. Diese Vibration zwischen Materialität und Immaterialität hält drittens die Materie im Zustand des Werdens, der Unfertigkeit, des Prozesses; dieser Prozeß erscheint in dem Maß innerlich unendlich, in dem schwingende Farbtöne Raum und Körper gleicherweise umfassen. Dies bewirkt dann zusätzlich eine äußere, eine Art kosmisch-pantheistische Unendlichkeit des Umfangs, der Ausdehnung. Und viertens schließlich wird das Licht stellenweise so weitgehend von

der feuchten Materie aufgesogen, daß diese zu einer Dunkelheit tendiert, in der das nunmehr von innen wieder nach außen drängende Licht nur noch scheinbar als ein gewissermaßen *inneres Licht*, als eines der Seele der Person oder des Raums die Dunkelheit durchdringen möchte. An anderen Stellen aber kann das Licht gar nicht erst eindringen, es wird sofort zurückgeworfen. Es sind wenig Stellen, an denen das Licht entweder völlig zurückgeworfen oder völlig verschlungen wird, und sie stehen sich zum Teil gegenüber wie Peripherie und Zentrum. In der Hauptsache handelt es sich um ein Licht, das vor dem völligen Verschwinden in den Schatten bewahrt wird oder das aus der Dunkelheit wieder auszubrechen, sie zu durchleuchten versucht: Es handelt sich also um Halblight und Halbschatten.

Im Schwarz kommt die Vibration, der Prozeß und die materialisierte und verräumlichte Unendlichkeit völlig zum Stillstand. Es bildet die absolute Ruhe in der permanenten Bewegung, die völlige Unbestimmtheit im Vibrieren zwischen Bestimmtheiten; das Schwarz transzendiert das Licht, den Raum, die Immanenz, aber als ein transzendentes Sein ist es nicht bestimmt. Es fügt so dem Porträt diejenige Dimension hinzu, die nicht porträtiert werden kann: die des prozeßhaften Seins, welches das Sein eines Nichtseienden, die Fülle eines Unbestimmten und Unbestimmbaren darstellt. Im *Bildnis des Prokurators Nicolo' Priuli* von Domenico Tintoretto dürfte das Schwarz des Grundes gegen das offene Meer dieselbe Funktion haben: In beiden Fällen handelt es sich wohl um einen Sprung aus der Welt des Bestimmten in die des Unbestimmbaren. Aber bei Tintoretto ist das Bestimmte ein Daseiendes, nicht ein Prozeß des Werdens und Ver-


gehens. Tintoretto verwendet drei verschiedene Schwarz, wo Rembrandt nur ein einziges setzt, und versucht so einen stufenweisen Übergang, eine Verbindung.

Dennoch kann man wohl bei Rembrandt nicht davon sprechen, daß das Schwarz der Mütze, das eine Farbe ist, schlechthin isoliert steht, denn die Schatten, obwohl sie farbige Töne sind, nähern sich an verschiedenen Stellen, und zwar besonders unten, dem Schwarz an. Aber in all dieser Fülle ist Schwarz doch als dunkelste Stufe farbiger Tonwerte gebraucht, so wie das Gelb an der Stirn als hellste Stufe farbiger Tonwerte. Das Schwarz in der Mütze dagegen bedeutet einen Sprung von den Tonwerten zur Farbe, und zwar von bestimmten, vibrierenden Tonwerten zu einer vollen, aber unbestimmten und nicht vibrierenden, allerdings auch nicht fixierten Farbe.

Auch der Raumwert dieser Farbe Schwarz ist zugleich bestimmt und unbestimmt, was sicher damit zusammenhängt, daß das Schwarz nicht überall das gleiche Volumen und die gleiche Helligkeit besitzt. Es steht zwar in Beziehung zum Licht, aber regiert es anders: nämlich bestimmend-aktiv und nicht passiv-bestimmt-werdend, wenn es auch nur sich selbst gegen die Einwirkung von Licht und Schatten behauptet.

Auf diesem Bild gibt es also zwei ganz verschiedene Arten des Schwarz: Das eine bildet die größte Tiefe und nähert sich dem Licht-Schatten-Prozeß des Werdens und Vergehens an, das andere ist eine Farbe. Das erste ist kosmisch-irdisch und dient – pantheistisch – der Verbindung des individuellen Menschen mit dem Kosmos; das andere transzendiert alles Irdische, wenn auch nicht ins Katholisch-Überirdische, denn Schwarz war wohl kaum eine mittelalterliche Farbe.

Die Stellung der *Farbe Schwarz* im Bild ist kaum zufällig. Einerseits läßt sie die meisten Schatten-Schwarz unter sich; andererseits begrenzt sie sehr scharf das von links oben einfallende Licht, das in dem Maß wärmer wird, in dem es vom Raum zum Gesicht, zur Stirn gelangt. Sie faßt zumindest das warme Licht unter sich zusammen. Nur oberhalb bleiben noch kühles Licht, das die Mütze vom Grund loslöst, und Halbschatten.

Das Licht fällt von oben links ein und hat seine größte Intensität an der vom Beschauer aus linken Seite der Stirn und an der linken Schulter; hier findet sich Licht im Halbschatten. Das Licht nimmt dann nach unten hin zu, das heißt auf der Bilddiagonale  ab. Das Licht kommt

also von oben und außen, fällt aber nicht senkrecht, sondern diagonal ein, was wohl mit der Schrägstellung des Oberkörpers im Bildraum zusammenhängt. Das Herausgeholt-Werden des Körpers aus dem Raum wie sein Verschwinden im Raum kommt so sehr stark zum Ausdruck. Das Schwarz der Mütze hat eine Schräge, die weder mit der Richtung des Lichteinfalls noch mit der der Körperstellung völlig parallel ist; die Verschiebung der Mütze aus der ersten Richtung ist wesentlich größer als die aus der letzten. Auffällig ist auch, daß die Schräge der Mütze die Rauntiefe durchmißt, also nicht auf der Ebene bleibt.



Auf diese Weise faßt das Schwarz der Mütze das Licht auf dem Gesicht und besonders auf der Stirn zusammen, so daß es sich nach keiner Seite ausdehnt oder ausweichen kann. Dadurch wird die Schwingungsrichtung in der Tiefe festgehalten, und Breite und Härte werden für die Vibration gänzlich sekundär, während

doch die Farbe sich vorwiegend in der Breite entwickelt. Diese Begrenzungsfunktion des Schwarz für das Licht läßt dieses Licht wohl heller erscheinen, andererseits aber wird dadurch das Licht verendlicht, als ob Rembrandt das Jenseits des Lichts und des Licht-Schatten-Prozesses, das Werden und Vergehen betonen wollte.

Der alte Rembrandt hält an dem Prinzip fest, die Farbe Schwarz auf eine Stelle zu beschränken. Auf dem Bild *Der Mann mit dem Vergrößerungsglas* jedoch gibt er den größten Teil des Grundes schwarz, während im Gesicht Gelb und im Gewand ein dunkles Rot überwiegen. Am unteren Rand und zu beiden Seiten der unteren Hälfte des Bildes hat das Schwarz vorwiegend die Funktion eines starken Schattens, der das Rot verschieden stark verdeckt respektive durchscheinen läßt. In der oberen Hälfte des Bildes läßt sich ein solches Spiel mit Farbe und Licht im Schwarz nicht mehr erkennen. Es dient nicht als Schattenfolie für das Licht des Gesichts, sondern es ist eine völlig gedeckte, vibrationslose Farbe – zwischen ihr und den Farbtönen des Gesichts steht allerdings vermittelnd das Grau des Haares.

Es scheint, als ob Rembrandt hier zwar die Doppelheit des Schwarz festhalten, aber den Übergang zwischen Farbe und Ton nicht gänzlich abrupt und sprunghaft gestalten wollte. Immerhin kommt doch wohl der Oberkörper und sein Rot als Licht aus dem sehr dunklen und deckenden Schatten heraus, während der Kopf als Licht *neben* oder *vor* der vibrationslosen Dunkelheit des Grundes steht und mit dieser nur durch das Haar vermittelt ist. Auf dem rechten Teil des Bildes freilich ist der Grund bis zur Schulterhöhe ein Schwarz, hinter dem ein Rot noch zur

Wirkung kommt. Man könnte meinen, daß die untere Hälfte, ein sehr dunkler Schatten, der das Rot deckt und teilweise durchscheinen läßt, und die obere sich nur graduell unterscheiden, bedingt dadurch, daß das Gesicht stärker hervortritt und darum das Spiel mit dem Grund geringer sein müßte. Aber das Licht fällt von oben fast



senkrecht ein und verbreitet sich dann nach unten und nach vorn; es kommt nicht aus der Tiefe wie beim *Selbstbildnis*, sondern läßt diese ganz unberührt, indem es gleichsam in einer mittleren Tiefenschicht beginnt und dort die größte Helligkeit hat. Hinter dem Kopf befindet sich nicht eine Welt, die nur vom Licht nicht getroffen wird, sondern eine Nicht-Welt, für die selbst das Licht noch zu materiell ist. Das Licht wird nach unten hin nicht nur schwer, sondern mit der Materie auch feucht. Die Grundfläche in der oberen Hälfte des Bildes dagegen wirkt leicht (gewicht- und schwerelos) und trocken, gewissermaßen konzentriert, die ganze untere Hälfte dagegen diffus. Unten befindet sich alles im Prozeß des Machens und Werdens, der allerdings emotional, ungreifbar und geheimnisvoll erscheint, obwohl aus der Glätte doch auch rauhe und strukturierte Teile auftauchen, wohingegen oben alles fertig scheint, endgültig, ohne Schwingung und Werden – eine gänzlich unbestimmte Fülle.

Der Übergang aus der Welt des materiellen Seinsprozesses in die einer absoluten Substanz *erscheint* kontinuierlich und *ist* doch ein Sprung. Das Schwarz scheint für den alten Rembrandt die einzige *Farbe*, die er dem Licht- und Schattenspiel nicht unterwirft, sondern sich gegen dieses behaupten läßt. Zugleich aber bildet das Schwarz die tiefste Dunkelheit, der sich das Licht-Schattenspiel

annähert, und insofern rücken das Schatten-Schwarz, besser: die Dunkelheit und die Farbe Schwarz sehr nahe aneinander, und Rembrandt kann versuchen, die Kontinuität so lückenlos wie möglich zu gestalten. Er läßt die Farbmaterie unmerklich von der irdische-kosmischen und dualen Substanz in die eine und einfache, absolute Substanz gleiten.

Kann man den *Ausdruckswert der Farbtöne* näher bestimmen? Sie sind in den beiden Bildern verschieden, insofern in dem Gewand des *Selbstbildnisses* ein Oliv-Gold überwiegt und das Rot nur sekundäre Bedeutung hat, während es sich im *Mann mit dem Vergrößerungsglas* genau umgekehrt verhält. In beiden Fällen haben wir es mit warmen, dunklen und feuchten Farbtönen von dicker Materie zu tun, der etwas von der Knetbarkeit der Tonerde anhaftet, ohne daß deswegen der Tastsinn herausgefordert würde. Diese Materie wird dem Auge auch nicht gleichmäßig dargeboten: Sie drängt sich auf oder zieht sich zurück. Aber innerhalb dieser Bewegung hat sie nicht nur eine physische Realität, sondern auch einen Ausdruckswert, der mit allen anderen Faktoren wie Anordnung der Masse auf der Bildfläche, Geste und Haltung, Kopfform, Kälte respektive Wärme der Fleischfarben, sehr eng zusammenhängt – vor allem aber mit dem Grad und der Art des Volumens der Figur und des Raums. Im *Selbstbildnis* besteht das Volumen aus Rundungen; im *Mann mit dem Vergrößerungsglas* ist es weniger kugelig, dafür länger und flacher, der länglich-ovalen Gesichtsförmigkeit entsprechend. So zieht sich auch das Rot auf dem *Mann mit dem Vergrößerungsglas* zurück, während die Oliv-Gold-Töne des *Selbstbildnisses* stärker nach vorn

kommen. Beide Farben haben etwas geheimnisvolles, was sicherlich mit dem Prozeß des Werdens und Vergehens zusammenhängt. Das Oliv-Gold betont mehr die Köstlichkeit und Mannigfaltigkeit, die im Aufbrechen und Zusammenhalten, im Gestalten des Geheimnisses liegen, das Rot dagegen das innere Feuer, das beschattet wird.

In beiden Fällen erscheint der Ausdruckswert des Prozesses größer als derjenige der Qualität. Aber der letztere ist sicher vorhanden und in nicht unerheblichem Maß gebunden an die physischen Qualitäten der Schwere, der Feuchtigkeit etc. Im übrigen ist der Prozeß der Materie nicht von gleicher Art, denn im Gewand des Mannes ist das Verschwinden betont, im *Selbstbildnis* dagegen das Hervor- oder Heraustreten der Materie, natürlich immer verbunden mit der Gegenbewegung als zweiter Stimme. Ferner liegen im *Mann mit dem Vergrößerungsglas* die verschiedenen Farbschichten getrennt übereinander, während sie im *Selbstbildnis* stärker in- und durcheinander schwingen. Dennoch kann man nicht eigentlich von einer Transparenz reden. Vielschichtigkeit und Transparenz müssen also nicht notwendig zusammenfallen. Sie sind bei Rembrandt getrennt dank der Weichheit, Feuchtigkeit, Zähigkeit der Materie, welche die Klebrigkeit einer Paste und zugleich die innere Bewegtheit einer Schwingung hat. Es ist dieser Kontrast zwischen Trägheit und Vibration, der Rembrandts Materie den Charakter gibt.

Zur Entwicklung des Werkstoffmittels Schwarz: Die Entwicklung Rembrandts zu dieser Auffassung des Schwarz in seiner Spätzeit läßt sich wohl in groben Umrissen so

skizzieren. Zunächst, um 1625, malt er im Prinzip noch wie Frans Hals, also mit kalten, grau-blauen Lichtern und mit warmen, schwarz-blauen Dunkelheiten in einer einheitlichen dunkel-(schwarz-)blauen Materie, die bei ihm jedoch wesentlich feuchter ist als bei Frans Hals. Man sieht eigentlich immer nur die hellste und die dunkelste Schicht. Die Mittelschicht verschwindet in diesem Sprung, ist aber als Ganzes vorhanden. Dennoch läßt sich von Transparenz eigentlich nicht reden. Mit der Feuchtigkeit verbindet sich ein gewisser Glanz, der mit der matten und stumpfen Oberfläche bei Frans Hals kontrastiert. Auch wahrt dieser die Kontinuität zwischen den hellen und dunklen Stellen stärker, er konzentriert beide mehr auf ein Mittleres. Rembrandt hat eine eher sinnlich-emotionale Beziehung zur Materie, zuerst mit einem physischen, dann mit einem metaphysischen Akzent. Frans Hals verhält sich zur Farbmaterie einerseits kühl-intellektuell, andererseits willentlich interessiert aufgrund des Machen-Könnens und der Praxis des Handwerks. Frans Hals genießt weniger die Farbmaterie als den Reichtum an Tönen, den er mit ihr erreichen kann. Dieses Tondifferenzprinzip fehlt auch bei Rembrandt keineswegs. Gemeinsam ist beiden, daß die blau-schwarze Gewandfarbe vor allem eine bürgerlich-soziale Bedeutung hat.

Auf der nächsten Stufe seiner Entwicklung nimmt Rembrandt dem Schwarz die Fülle der Differenzierungen nach Hell und Dunkel und macht es fast einheitlich, faltenlos und flach. Er nimmt dem Schwarz auch alle räumlichen Vibrationen und setzt es in Kontrast zu einem ebenfalls ziemlich einheitlich behandelten Weiß am Kragen. Alle Differenzierungen liegen jetzt im Hintergrund, im warmen, dunkelbraunen Schatten und im oliv-braun-

goldenen Licht, und im Gesicht, das auf der Schattenseite des Grundes im Licht und auf der Lichtseite des Grundes im Schatten liegt. Rembrandt gibt also eine Art Kontrapost von Licht und Schatten oder Dunkelheit und von Raum und Figur. In diesem Kontrapost hebt sich das Gesicht vom Grund ab. Dieses Abheben wird abgeschwächt durch das Schwarz des Hutes und verstärkt durch das Weiß des Kragens, die das Gesicht oben und unten einfassen. Andererseits sind trotzdem das Gesicht und der Grund im Prinzip qualitativ dasselbe, ihre Unterschiede sind graduell, so daß Gesicht und Grund zusammengehören und einen qualitativen Gegensatz bilden zum Schwarz und Weiß, die rein quantitativ eine mindestens ebenso große Fläche einnehmen wie Gesicht und Grund. Diese sind nun mehr Tonwerte denn Farben und wirken immaterieller als später, wo die Farbe als Farbe eine viel größere Bedeutung bekommt.

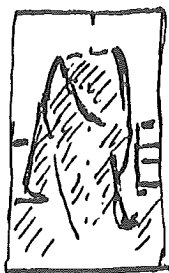
Auf dem *Bildnis Philipps IV*, das Diego Velasquez 1624 gemalt hat, ist die ganze, überlebensgroße Figur in Schwarz gekleidet. Selbst das Weiß an Halskrause und Ärmelende ist dem Schwarz weitgehend angenähert, um dem fahlen Weiß-Gelb der Hände und des Gesichts keine Konkurrenz zu machen. Den Hintergrund bildet ein kühles Oliv, den Boden ein wärmeres Olivbraun mit einem hellen Schlagschatten. Der Grund ist außerordentlich dünn und leicht gegeben, so daß in Boden und Wand ein gänzlich anderes Verhältnis, aber auch gänzlich andere Qualitäten vorliegen als bei dem *Duke of Richmond* des van Dyck.

Zum Bildaufbau: Der Horizont liegt ungefähr im unteren Viertel der Bildhöhe und ist überschritten vom unteren Rand des Mantels, der seinerseits in Kniehöhe endet, dort, wo die Strümpfe gegen die Hose sich absetzen. Der Horizont erhält auf diese Weise eine unbestimmte Weite und selbständige Existenz, was noch unterstrichen wird durch die Kurve des unteren, weiten Mantelsaums. Das verleiht dem Raum etwas Schwebendes und Leichtes, er ist eigentlich mehr Ausdehnung als Gestalt, eine Wirklichkeit, die den Menschen nicht einschließt oder umgibt, sondern mit einer gewissen Gleichgültigkeit und Unabhängigkeit ihre Offenheit und die quantitative Unendlichkeit ihrer Ausdehnung betont: ein Gegensatz zu der völlig geschlossenen schwarzen Figur.

Diese ist um die senkrechte Mittelachse des Bildes herum angeordnet, und zwar mit betonter Bewegungsrichtung nach rechts (vom Beschauer gesehen) und mit betonter Masse nach links. Das rechte Standbein befindet sich links von der senkrechten Mittelachse, das linke Bein ist zur Seite in die Bewegungsrichtung abgespreizt. Die waagrechte Mittelachse verläuft zwischen den beiden Händen. Das Handgelenk der rechten Hand auf der linken Seite des Bildes liegt etwas unterhalb, die Finger der leicht geschlossenen Linken liegen etwas oberhalb von ihr. So ist also die Figur auf die beiden Mittelachsen bezogen und erhält durch diese eine gewisse Festigkeit, die sie in sich selbst nicht findet. Abgesehen von der goldenen Kette läßt sich eine Beziehung auf die Diagonale dagegen nicht feststellen. Denn das Standbein steht nicht gerade, sondern schräg, und wirkt im Zusammenhang mit dem rechten Arm als Teil einer Kurve, die dann durch den Mantel variiert und vollendet wird. Auf der rechten Bild-

seite des abgespreizten Beins dagegen ist die Kurve wesentlich flacher, sie nähert sich sehr deutlich der Geraden an.

Diese betonte Ungleichheit des Umrisses zu beiden Seiten der Mittelachse führt etwas Unsicheres, Schwankendes in die Figur ein – sie wird in ihrer Bewegungsrichtung gehemmt und durch den Mantel in die Gegenrichtung und nach unten gezogen. Hemmende Wirkung hat auch das warme samtige Rot, das zu einer Truhe oder Kommode gehört. Es ist die einzige Farbe, abgesehen von dem Gold der schmalen Kette, den neutralen Farben des Hintergrundes und des Bodens und den Fleischfarben von Gesicht und Händen. Dieses Rot nimmt nur einen schmalen Teil am rechten Bildrand ein (ungefähr ein Achtel der Bildbreite und ein Viertel der Bildhöhe). So beherrscht also das Schwarz das Bild und steht als eine Dunkelheit gegen eine Helligkeit, aber vor allem als eine (Gewand-) Farbe gegen das Oliv und Braun des Raums. Die anderen Farben, Gold und Rot, klingen nur an und sind im Grund mitenthaltend.




Zur Charakteristik des Schwarz: Es erscheint sehr dünn gemalt und wirkt sehr trocken. Die Trockenheit führt aber nicht zu Dichte, Kohäsion und Festigkeit, sondern zu einer gewissen Lockerheit und Pulvrigkeit, die sich an den hellen Stellen vergrößert, an den dunklen verringert. Diese Eigenschaft der *pulvrigen Trockenheit* wird besonders deutlich im Gegensatz zu dem feuchten und kompakten Rot der Truhe. Aber auch der Grund (die Wand) ist


weniger diffus, er ist dichter als der vielschichtig und dick gegebene Boden.

Die Materie des Schwarz hat eigentlich kein Gewicht, doch unterliegt sie der Schwerkraft, denn sie wird im Mantel nach unten gezogen. Diese Schwerkraft des Gewichtlosen steht in einem auffallenden Gegensatz zum Aufwachsen des Mannes ohne jede Steigkraft oder Streben. Beide Richtungen treten auch im Hintergrund als Boden (liegend und schwer) und Wand (stehend und leicht) auseinander. Nur im Rot der Truhe sind Gewicht und Schwergewicht vereinigt. Nur dies Objekt lagert an seiner Stelle ohne Richtungsbeziehung nach unten oder oben.

Das Schwarz in seiner Gesamtheit wirkt wie ein monumentaler Schatten, obwohl es ihm weder an Lichtdifferenzierung noch an Volumen fehlt, namentlich im Oberkörper. Das Volumen scheint jedoch mehr von der goldenen Kette über der Brust und von dem unteren Mantelrand herzurühren als von dem dargestellten Menschen. Zu dieser Schattenhaftigkeit, die gleichwohl nicht die einer Silhouette ist, kommt dann der Schlagschatten am Boden hinzu, der die ganze Höhe und Breite der Figur auf einen kleinen flachen Fleck reduziert, dem auch die äußere Größe des Umfangs fehlt.

Das Schwarz steht als einzige Farbe schräg in die Tiefe  ; das Rot steht planparallel. Diese Schrägstellung des Oberkörpers ist verbunden mit einer Abnahme des Volumens von vorne nach hinten. Unten dagegen gewinnt die Figur rechts und links an Volumen durch den aufgebauchten Mantel. Weil diese Volumina unten am weiten Mantel hängen, oben dagegen das Volumen durch den Körper selbst gebildet wird, scheint das Schwer-

gewicht der schwarzen Figur über den sehr dünnen Beinen zu liegen. Das Gesamtvolumen des Schwarz wirkt ungestützt, es scheint in der Luft zu hängen und wirkt in gewissem Sinn sowohl un- wie überwirklich.

Zur Bildung des Volumens tragen auch die grauen, kalten Lichter bei, die sich auf dem rechten vorderen Arm befinden. Hinzu kommt der Unterschied zwischen der dreidimensionalen Fülle dieses Arms und der Art, wie der linke hintere Arm ohne eigenes Volumen an den Körper anschließt, während der vordere durch ein tiefes Schwarz gegenüber dem Körper verselbständigt wird. Die Diagonalstellung mit ihrer Verkürzung dient also der Reduzierung des Volumens. Die Differenzierungen der Töne gehen nie so weit, daß sie sich gegen die Gesamtmasse als Teile verselbständigen. Die kühlen und hellen Stellen des Schwarz liegen ganz vorn auf dem rechten Ärmel und die wärmsten Stellen am linken Ärmel. Das kühle Schwarz schließt die Bildebene nach vorn und verbindet sie mit dem entfernten Grund, das warme Schwarz löst den Körper vom kühlen Grund und läßt den hinteren Arm etwas nach vorn kommen. Beides zusammen schließt die Figur in sich selbst und läßt sie in ihrer Schrägstellung konkav, in ihrem Innern jedoch konvex erscheinen. Diese Gleichzeitigkeit von konkavem Zurückgehen in die Tiefe und konvexem Heraustreten aus der Tiefe verleiht der Figur eine Art von sich selbst aufhebender Aktivität, eine innere Spannung, die der Schrägstellung  der Figur in den Raum hinein ihren besonderen Charakter verleiht.

Das Schwarz des Gewandes lastet nicht auf dem Körper, die Leichtigkeit (Gewichtslosigkeit) vermittelt den Eindruck, daß der Körper das Gewand beherrscht. Der

Mantel könnte leicht abgeworfen werden, und gerade er besitzt unten Gewicht und Schwergewicht. Der eigentliche Anzug paßt zum Körper, ist eben Gewand *dieses* Körpers und läßt ihm auch Spielraum, er engt nicht ein und belastet nicht. Diese Leichtigkeit des Gewandes erhöht die Macht und Majestät des Dargestellten und vergrößert seine Bewegungsmöglichkeit, obwohl die reale Bewegung durch die Linie der Komposition angehalten ist.

Andererseits macht das Schwarz als Schwarz doch alles unbestimmt. Dargestellt ist nicht ein König in irgendeiner konkreten Funktion oder Situation, sondern der König schlechthin, gleichsam in seiner Alltäglichkeit: Bis ins Privatleben hinein folgt ihm das Gottesgnadentum, so daß nur die aristokratische Haltung bleibt. Das Gewand repräsentiert nicht den König als König, es ist kein Parade-gewand; es ist gleichsam die Negation der königlichen Funktion. Das Schwarz erweist gerade dadurch seine metaphysische Rolle: Es stellt dar, daß das Königliche weiterreicht als die königliche Funktion, daß das König-*Sein* mehr ist denn das Handeln als König und daß zuletzt das Königliche das Menschliche überragt.

So beruht das ganze Bild auf dem Kontrast zwischen der Schwäche, der Dekadenz des Menschen und der Macht und Größe des Gottesgnadentums. Beides zugleich kommt zum Ausdruck sowohl in der Haltung der Figur wie in dem besonderen Charakter des Schwarz: in dem großen, monumentalen Umriß, in der Dünnhheit, Kühle, Trockenheit, Pulvrigkeit der Farbe Schwarz sowie in der Mischung von Volumen und Schattenhaftigkeit, von Gewichtslosigkeit und Schwerkraft. Es liegt in diesem Schwarz eine gewisse Einheit von Königtum und Gottesgnadentum, von metaphysischer Abhängigkeit und

irdischer Macht auf Grund dieser Abhängigkeit. Dabei enthält diese Einheit den Kontrast zwischen der Unzulänglichkeit des Menschen und der Größe der Aufgabe des metaphysisch begründeten Königtums. Es wäre wohl sehr interessant, die Königsporträts des Velasquez mit denen des van Dyck zu vergleichen; und darüberhinaus das Porträt eines Königs mit dem eines Adligen.

Das Schwarz bildet eine geschlossene Figur, die keine Ausdehnungsfähigkeit auf den Dimensionen der Ebene hat. Andererseits sind die Farben des Grundes offen, und diese Ausdehnbarkeit über den Rahmen des Bildes hinaus verhindert, daß sich eine Raumgestalt um das Schwarz und damit um den Menschen bildet. Die Ebene, der Grund ist ästhetisch geschlossen, allerdings ohne daß man den Eindruck gewinnt, daß der Mensch oder gar die Mittelachse die Ausdehnung konzentriert und verendlicht. Umgekehrt wirkt das Schwarz der Figur zwar begrenzt, aber doch nicht endlich. Die unfaßbare Tiefe wird nirgends aufgehoben, stößt nirgends gegen den Grund, der zwar nahe und doch so entfernt wirkt, als ob zwischen Figur und Raum ein nicht ausfüllbarer Sprung sei. Dergleichen scheint es bei van Dyck nicht zu geben, was noch zu prüfen bleibt.

Es finden sich auf dem Bild drei ganz verschiedene *Farbkategorien*: das geringe Rot der Truhe, die neutralen Töne des Grundes und das Schwarz. Das Schwarz zeichnet sich durch eine Fülle an Gehalt in der Unbestimmtheit aus. Diese Einheit von wenig differenzierter Fülle und einer weder materiellen noch immateriellen Unbestimmtheit ist von nicht hintergebarter Allgemeinheit. Der Grund ist wohl immaterieller als das Schwarz, aber er hat nicht dessen Fülle; das Rot der Truhe ist immaterieller und bestimmter, aber es fehlt ihm die Weite des Schwarz.

Dabei steht es nicht zwischen dem Schwarz und dem Grund, es gehört in eine andere Kategorie. Als solche aber partizipiert es noch an den beiden anderen: Alles, was kühl ist an dem Schwarz, steht im Zusammenhang mit dem Grund, alles, was warm ist, im Zusammenhang mit dem Rot oder mit dem Braun des Bodens, in dem das Rot enthalten ist.

Die Bildfunktion des Schwarz

Auf Raffaels *Bildnis des Guiliano de Medici* [das neuerdings als Kopie nach Raffael betrachtet wird, Anm. d. Hg.] lassen sich verschiedene Funktionen des Schwarz unterscheiden. Eine besteht darin, gewisse Farben, z. B. das Grün des Vorhangs hinter dem Kopf oder die Fleischfarbe des Halses, abzdunkeln und so eine Klangfarbe, eine bestimmte Tonstufe auf der Hell-Dunkel-Skala überwiegen zu lassen. Eine zweite Funktion des Schwarz ist es, als Farbe zu wirken, so in den Ärmelenden des Gewandes unmittelbar über den Handgelenken, in dem kleinen schwarzen Fleck ▽ unmittelbar unter dem Rot im Ausschnitt des Mantels und das Schwarz in der geschwungenen Form der Kopfbedeckung.



Ob der pelzartige Mantelbesatz ein ganz stark abgedunkeltes Braun ist oder die Farbe Schwarz mit geringen Differenzierungen im Grund (das Kalte) und Braun (das Warme) ist nicht klar zu entscheiden; es ist im ganzen materieller als die reinen Schwarz, auch schwerer, massiger; aber es läßt auf der anderen Seite die Grundfarbe nicht selbständig werden. Vielleicht muß man also drei verschiedene Funktionen


des Schwarz annehmen: die der reinen Farbe, die der Dunkelheit oder des Abdunkelns und eine mittlere, die an den beiden ersten partizipiert.

Die reinen Schwarz bestehen aus verhältnismäßig kleinen Teilen, die in einer gewissen Ordnung verteilt sind.



Sie stehen alle neben hellen Farben: neben der Fleischfarbe der Hände und des Kopfes und dem Rot des Gewandes unter der Mantelöffnung. Andererseits gehen sie aber auch alle in beschattete Teile über: so die Schwarz der Ärmelenden in

das beschattete Grau (Oliv-Bläulich), die der Kopfbedeckung in das abgedunkelte Grün des Grundes, der Brustzipfel in den schwarz-braunen (Pelz-)Besatz des Mantels. Diesem, wie auch dem etwas wärmeren und helleren Braun-Schwarz des Bartes, kommt die Funktion zu, die drei unteren Schwarz mit dem oberen zu verbinden und

zwar in zwei Varianten der Form:  Aus dieser

kompositionellen Funktion könnte man folgern, daß hier etwas anderes vorliegt als die reine Farbe Schwarz einerseits und der Schatten Schwarz andererseits. Auch sonst findet man im Bild bald den Gebrauch von reinen Lokalfarben (z. B. Rot und Weiß), bald den von gemischten Tonwerten (etwa das Grau in den Ärmeln). Dabei wirken dann freilich die Farben als bestimmte Helligkeiten in einer Tonskala: Die Lichter gehen nach Gelb, Rot, Weiß, die Dunkelheit nach Grün, Braun, Schwarz.

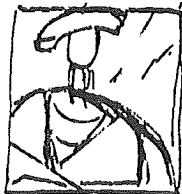
Es scheint demnach, als ginge Raffael von der Prämisse aus, daß Farben und Töne in einer prästabilierten Harmonie stehen. In jedem Fall versucht er, die beiden so verschiedenen Systeme der Lokalfarbe und des Hell-Dunkels

in eine Harmonie zu bringen. Bei dieser Methode fungieren die Farben Schwarz und Weiß als äußerste Pole und Grenzen, und das ist wohl auch der Grund, warum sie immer in kleinen und verteilten Quantitäten auftreten, wie das Weiß im Hemd unterhalb des Halses und etwas gelblicher und wärmer in dem Papier in der rechten Hand.

Es fragt sich dann, welche Rolle der Lokalfarbe Rot bei dieser Methode zukommt. Das Rot läßt das fahle Gelb-Braun des Fleisches blaß und fixiert erscheinen und es wirkt wie ein aus dem Mittelpunkt des Bildes etwas nach links und unten verschobenes Zentrum, um das sich die übrigen Farben und Töne konzentrisch ordnen: der Pelz (Schwarz-Braun), die Ärmel und das Gesicht, die Hände und der Grund. Durch dieses Rot verläuft auch die Diagonale, die von den Wänden links unten zu dem




offenen Ausblick in die Landschaft rechts hinten führt. Die Komposition beruht also einerseits auf einem linearen Achsenkreuz, anderer-





seits auf konzentrischen Kurven. Das Rot ist die farbige Materialisierung des aus dem Mittelpunkt der Ebene verschobenen Mittelpunkts der Komposition. Dieses Kompositionsschema erklärt dann auch die Formen der Mütze und der Öffnung des Vorhangs. Die Komposition läßt sich auch anders verstehen, insofern man Oberkörper und Kopf getrennt oder als Varianten eines Themas sehen kann, die nur durch den Hals verbunden sind.

Zum Bildaufbau: Die Komposition der Bildteile. Der untere Teil besteht aus folgenden Elementen:

- (1) aus einer Senkrechten und einer Waagrechten parallel zum rechten und unteren Rand. Die Senkrechte liegt ungefähr bei dreiviertel der Bildbreite von links;
- (2) aus einer Schräge links unten, welche den linken und unteren Rand verbindet;
- (3) aus einem nach oben offenen Winkel, dessen Spitze unter der Hand, das heißt auf der Schrägen (2) liegt; und
- (4) aus einer von Kragen und Ärmel gebildeten Kurve, die vom linken Rand zum rechten und unteren Rand verläuft wie ein Bogen über der Schräge (2) als Sehne. Dieser Bogen faßt den Oberkörper zusammen. Die Rundung des Halses wölbt sich schräg aus dieser Kurve heraus um die Mittelachse des Bildes herum. 


Der obere Teil, der Kopf, wird aus folgenden Elementen gebildet:


- (1) Eine Senkrechte ist durch die Nase gegeben, die etwas nach der Mitte und nach links verschoben ist, viel weniger als der gelbe Streifen unten nach rechts; je eine Waagrechte durch Mund und Augen, die beide, wie die Nase wohl auch,  ein wenig geneigt sind. Dadurch werden anscheinend die Elemente (1) und (2) des oberen Bildteils zu einer Einheit verbunden.


- (2) Der nach oben offene Winkel ist jetzt eine nach oben offene Kurve , die hier durch den Bart gebildet wird.

Dadurch werden auch im unteren Bildteil wiederum zwei getrennte Motive zusammengezogen. Die Beziehung zwischen dem Winkel des Kragens und der Kurve des Gesichts ergibt sich durch die Gleichheit oder Ähnlichkeit

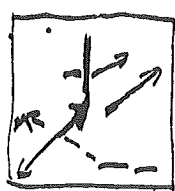
der Farbe. Eine andere Variation des unteren Teils besteht darin, daß die orthogonalen Linien unten außerhalb

des Winkels  liegen, oben dagegen innerhalb des

Ovals  – also eine Umkehrung der gegenseitigen Lageverhältnisse. Außerdem ändern sich die Richtungsverhältnisse, sowohl die auf der Bildebene als auch die im

Raum. Unten ist die Hauptrichtung  durch eine


Schräge festgelegt, die gleichsam zwei Schwerpunkte hat: die hellen Hände in der linken unteren Ecke und den



Ansatzpunkt des Halses etwa in der Bildmitte. Demgegenüber steht der Kopf fast senkrecht, ist aber nicht voll en face gesehen, sondern nur etwas weniger in Dreiviertel-Ansicht als der Körper. Solche stumpfen Winkel als

Kombinationen von Schrägen und Lotrechter finden sich wohl in vielen Kompositionen aus Raffaels späterer Zeit. Charakteristisch ist hier, daß die Senkrechte nicht in die Mittelachse fällt, sondern etwas nach links verschoben ist. Die Beziehung der Massen zu dieser Richtung ist folgende: Unten hält die große Masse den Vordergrund, im Kopf dagegen hat sie eine Tiefenbewegung, und in der Mitte liegt die große Landschaftsöffnung, die aus einem relativ schweren und einem absolut leichten Teil, aus Turm, Wasser und Himmel besteht und im ganzen die leichteste, massenloseste Stelle des Bildes ist.

Mit anderen Worten: Wir haben im Oberkörper wie im Kopf Dreiviertel-Ansichten von derselben Seite mit einem nur relativ geringen Deckungsunterschied. Im unteren Teil liegt die Fluchtseite nach hinten links, im Kopf

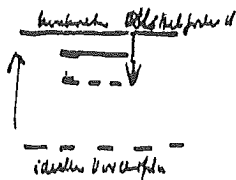
dagegen nach rechts. Raffael rechnet also immer mit dem Gegensatz orthogonal (planparallel) – diagonal: von Ausbreitung und Verkürzung, aber er lagert die Gegensätze unten und oben kontrapostisch. Dabei trennt er die Öffnung in die Landschaft von der Flucht des Kopfes durch das Tuch des Vorhangs, der an sich parallel liegt, aber von schrägen Linien mit Raumtiefe überlagert wird. 

(3) Das letzte Element, die Kurve, faßt im oberen Teil nicht mehr einen Körper, den Hals, ein, sie geht nicht mehr in die Tiefe wie im unteren Teil, sondern liegt auf der Ebene und ist ein viel kleinerer Ausschnitt aus einer Gesamtkurve als unten die Arm-Kragen-Linie. Diese beschreibt fast einen Halbkreis, die Kurve der Kopfbedeckung nur etwas mehr als einen Viertelkreis. Dies gibt der Form der Mütze einerseits etwas Abruptes, andererseits etwas stark an die Ebene, an die Planparallele gebundenes, so daß die ganze Komposition von größerer zu geringerer Räumlichkeit fortschreitet, während zugleich der Kopf in einem tiefen Plan beginnt und dort stehenbleibt, was wohl mit der Orthogonalität des Vorhangs wie des Kopfes zusammengeht. Die Begrenzung oder Verendlichung der Tiefenerschließung verbindet sich nun seitlich mit einer Raumöffnung. Es ist nicht mehr eine Öffnung hinter dem Kopf, wie sie das Quattrocento bevorzugte, sondern die Öffnung befindet sich rechts neben dem Kopf und wird von diesem durch den Vorhang getrennt. Ghirlandajo und auch Leonardo in der *Anna Selbdritt* setzten einen endlichen Vorder- und einen unendlichen Hintergrund ohne Mittelgrund unvermittelt hintereinander; Raffael dagegen gibt einen endlich offenen, das heißt sich nach hinten verkürzenden und wieder schließenden,



einen abschließenden Mittelgrund mit einer zeitlosen Andeutung der unendlich offenen Ferne. Die allgemeine Anordnung der Massen bei Domenico Tintoretto ist davon nicht sehr verschieden.

Wenn also die untere und die obere Bildhälfte, der Oberkörper und das Gesicht, Kombinationsvarianten derselben formalen, linearen Elemente sind, so darf man doch den großen Kontrast zwischen ihnen in raumfunktionaler Hinsicht nicht übersehen: Im unteren Teil haben wir am vordersten Plan eine Bewegung in die Tiefe zum Mittelgrund, im oberen Teil dagegen eine Bewegung vom Mittelgrund hinten nach vorn. Die Bewegung unten durchmißt die größere Distanz, so daß die Nase einen neuen ideellen Plan bildet, der wohl hinter der Mitte des ganzen Abstands liegt und der in dem Schwarz der Kopfbedeckung wieder seinen eigenen Abschlußplan hat. Wir haben also gleichsam eine Ineinanderschachtelung von Plänen mit abnehmenden Distanzen und entgegengesetzten Tiefenrichtungen unten und oben.


Innerhalb dieser Pläne, die den eigentlichen Hintergrund unberücksichtigt lassen, ist nun ein weiterer Gegensatz auffällig: Die Fleischfarben, die Hände vorn und das Gesicht weiter hinten, sind so abgestuft, als ob Raffael hier wenigstens bis zu einem gewissen Grad mit der Luftperspektive rechnet. Aber die Gewandfarben, vorne das Grau-Grün, hinten das Grün, sind vorn weniger lokal bestimmt als hinten, so daß eigentlich das Gegenteil, die Umkehrung der Luftperspektive gegeben ist. Das bewirkt, daß der Kopf im Verhältnis zu den Hän-



den nach hinten rückt, während umgekehrt der Vorhang im Verhältnis zu den Ärmeln nach vorne drückt. Man sieht also sowohl von vorn nach hinten: ↑ wie auch von hinten nach vorne: ↓

Diese Gegensätze sind nun einerseits dadurch relativ getrennt, daß sie übereinander liegen, andererseits doch dadurch aufs engste verbunden, daß sie sich ineinander verschachteln. Etwas Analoges kann man etwa zwischen Winkel und Kurve beobachten, wie beim Rot und Weiß am Halsausschnitt. Das Weiß ist eine Kurve mit einem daran hängenden Winkel,  während das Rot in einem Winkel auseinandertritt, dessen Seiten sich kurven. 

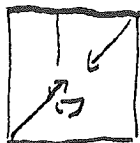
So sind die Gegensätze sowohl getrennt als auch vereint: Sie greifen ineinander oder gehen ineinander über.

 An der Innenseite der rechten Kragenhälfte wird der Winkelschenkel zu einer Kurve, die dann wieder einem Winkel begegnet. Dies ist eine Seite der Methode Raffaels, welche die gegensätzlichen Elemente bald abschwächt zum Stufenübergang, bald verschärft bis zu harter Begegnung.

Zur Komposition des Bildganzen: Die Analyse, die Oberkörper und Kopf als Kombinationsvarianten derselben Grundelemente auffaßt, läuft Gefahr zu übersehen, daß es sich in der Gesamtkomposition nicht um die bloße Addition zweier Bildteile handelt. Das Bild ist als eine Einheit und Ganzheit konzipiert, wobei das Verhältnis der Teile zum Ganzen noch zu bestimmen bleibt.

Im Sinn der Ganzheit wirken einmal die Planbegrenzung und Ineinanderschachtelung (wie besprochen), sodann das Achsensystem und die Gesamt-Statik der Massen, die Reduktion der Farben und zuletzt die Dreiviertel-Stellung der Figur mit geringer Drehung des Kopfes dagegen.



In bezug auf das Achsensystem und die Statik der Massen sind drei Punkte von Bedeutung. Erstens ist das Achsensystem nach links und nach unten (die rote Farbe) aus der Mitte verschoben. Diese Verschiebung ist an sich ein energetischer Zug, der ungleiche Massen links und rechts, unten und oben schafft. Die Energetik dieser Verschiebung wird dadurch betont, daß eine Annäherungsbeziehung zu den Mittelachsen erhalten bleibt und die neuen Achsen weder ungebrochen noch geradlinig sind.




Zweitens bezieht die statische Rechnung sich ideell nicht nur auf die Ebene, sondern auch auf die Tiefe. Dies äußert sich darin, daß die Diagonale, die von den Händen links unten zu der Landschaft rechts oben gespannt ist, in zwei Raumrichtungen gebrochen ist. An beiden gleichgesetzten Ecken ist eine Stelle entweder absolut oder relativ vorn festgehalten: einmal als Helligkeit links unten in den Händen, das andere Mal als Dunkelheit rechts oben im Vorhang. Von diesen Ecken aus geht es nach oben respektive nach unten in Tiefenrichtung. Der gemeinsame Tiefpunkt liegt hinter der Figur, hinter dem Hals; er ist durchaus ideell und deutet wohl die Bildmitte an. Auch andere Linien verweisen auf diesen ideellen Punkt. Diese Diagonale würde also den Kopf vom Körper trennen und die Masse des Kopfes, dessen Gewicht nach

links und dessen Verkürzung nach rechts weist, gegen die des Oberkörpers auswiegen, dessen Masse wiederum rechts und dessen Verkürzungsrichtung links liegt. Das diagonale wie das verschobene orthogonale System sind beide auf das gänzlich ideelle Mittelachsensystem bezogen und halten sich untereinander die Waage. Dabei hat das orthogonale eine gewisse Priorität, denn das diagonale System wird aus ihm entwickelt. Man könnte also sagen, daß die gefühlte Distanz zwischen dem realen und dem ideellen und die Spannung zwischen dem orthogonalen und dem diagonalen Achsensystem das Leben, die Labilität und geradezu die Unberechenbarkeit, den irrationalen Faktor der Statik dieses Bildes ausmacht.

Dessen Statik ist also mehr als ein bloßes Ausbalancieren von Massen auf der Ebene und im begrenzten Raum: Sie ist bedeutsam als Ausbalancieren des Rationalen gegen das Irrationale, des Greifbaren gegen etwas Ungreifbares, wobei freilich das Ungreifbare der ursprüngliche und zugleich letztendliche Harmoniepunkt der aus dem Gleichgewicht verschobenen Massen zu sein scheint. Hier liegt wohl ein ganz prinzipieller Unterschied zu Ingres, von dem noch die Rede sein wird.

Drittens schließlich sind die beiden Diagonalen qualitativ verschieden: eine davon, die von links unten nach rechts hinten und oben gespannte, ist unendlich, die andere endlich. Dabei verläuft die unendliche nicht kontinuierlich von absoluter Nähe, von den Händen, in absolute Ferne, in den Horizont der Landschaft, sondern sie verläuft in einem Wechsel von Nahem und Fernem und nicht geradlinig , sondern in einem Bruch . Umgekehrt entwickelt sich die endliche Diagonale als die weniger ausgeführte und nicht die ganze Bildhöhe ein-

nehmende parallel zur Verkürzung der Figur zu ungefähr Dreiviertel-Ansicht, denn sie zieht dadurch, daß sie auf mittlerer Höhe endet, die Verkürzung nach vorn. Mit anderen Worten, der Raum ist dort endlich, wo die Figur die Tendenz des Verschwindens hat, das aber nicht stattfinden kann, und der Raum ist dort unendlich, wo die Figur vorn bleibt, so daß ein Bruch zwischen Nähe und Ferne entsteht. Dieser Bruch ist das Äquivalent zur aufgehobenen oder aufgehaltene Verkürzung der Figur.

Wie weitgehend dieses Porträt von Raffael durchdacht worden ist, läßt sich an vielen Einzelheiten aufzeigen. So liegt der gelbe, schmale Lederstreifen, der am Ärmel herabhängt, auf der Scheitellinie zweier, im Winkel gegeneinander stehender Ebenen . Er bildet also den vordersten Plan und gibt dem ideellen Charakter jener Ebenen sowohl wegen der Schmalheit wie wegen des lichten Gelb einen ganz bestimmten realistischen Akzent. Dabei verläuft dieser Streifen weder genau lotrecht noch genau planparallel; er hat eher die Farbe der helleren Seite und eher die Richtung der dunkleren. Auch hängt dieses Gelb nicht nur mit Händen und Gesicht zusammen, sondern kehrt als Variante im Tuch am Hinterkopf wieder und zwar mit der Funktion des Verdämmerns in der Fluchtrichtung des Kopfes. Das Rot über der Brust kehrt am Ärmelrand wieder, so daß es den dunklen Stoff vom Arm abhebt und die Luft um das Gelenk betont. Keine Farbe tritt auf, ohne vorbereitet zu sein und ohne abzuklingen.

Das kompositionelle Durchspielen ist aber etwas ganz anderes als die Entwicklung der inneren Komposition. Denn aus dieser Analyse von Bildteilen und Gesamt-

komposition ergeben sich folgende Fragen: Welches ist das Verhältnis von Denken oder Intellektualität und Sinnlichkeit in der Bildkomposition? Welches Verhältnis besteht zwischen Variationswiederholung und innerer Entwicklung der Komposition? Und: Gibt es zwischen den Antworten auf diese beiden Fragen eine notwendige Beziehung?

Zur Beantwortung dieser Fragen muß man das Verhältnis von dargestellter stofflicher Wirklichkeit zum Werkstoff und die Prinzipien der bildnerischen Realisation näher untersuchen.

Zum Verhältnis von Werkstoff und stofflicher Wirklichkeit: Es ist keine Frage, daß die Unterschiede im Werkstoff auch die Stoffseite der dargestellten Gegenstände betreffen. Der grüne Vorhang ist aus anderem Stoff als der Mantelkragen, ein Pelz, dieser aus anderem Stoff als der Mantelärmel, dieser wiederum von anderem als die schwarzen Ärmel, das weiße Hemd und die rote Weste. Trotzdem kann man nicht sagen, daß Raffael an irgendeiner Stelle die Absicht gehabt hat, die sinnlichen Qualitäten der Stoffe, die sich für unser Auge, für Tastsinn, Geruchsinn etc. bilden, nachzuahmen: Raffael ist kein imitativer Sensualist. Das zeigt sich besonders an dem fast ledernen Gelb der Fleischfarbe. Auf dieser liegt zwar ein Licht, aber es gibt weder die Wärme des Fleisches, sein inneres physisches Leben wieder noch dessen Beziehung zur Umgebung.

Mit anderen Worten: Die bildnerische Absicht Raffaels ist gerade nicht klassisch-griechisch, denn diese macht das Licht auf dem Marmor so lebendig, daß auch das Fleisch Leben erhält und zugleich mit der Umgebung verbunden

wird. Raffael dagegen isoliert nicht nur jeden Gegenstand, sondern auch jeden Farb-Licht-Ton von jedem nächsten. Seine Absicht ist nicht die Darstellung verbindender Übergänge, sondern die spezifizierender Isolierungen. Aber diese spezifizierten Teile sind doch nicht im Sinn des Sensualismus – der übrigens ebensoviel pantheistische oder harmonische, zusammenfassende wie individualisierende Tendenzen kennt – voneinander isoliert. Man könnte leicht ein Dutzend verschiedene Stoffqualitäten unterscheiden: die des Vorhangs, des Bartes, des Fleisches, des Pelzes, des Leinens, des Leders, des Papiers, des Steins, des Wassers, der roten Weste, des Brokats des Ärmels etc. Dabei aber ist zweierlei bezeichnend. Einmal drängt sich diese Fülle nicht als Mannigfaltigkeit auf, sondern der Eindruck einer allgemeinen Stofflichkeit hält alle Besonderheiten zusammen, und zum anderen kann man oft nicht mit Bestimmtheit sagen, was für ein Stoff real vorliegt; am auffallendsten ist das wohl im Rot der Weste.

Zwei Prinzipien der bildnerischen Realisation: Dieser Gegensatz von stofflicher Fülle und einheitlicher Wirkung läßt sich wohl am ehesten folgendermaßen erklären: Raffael kann so viele Stoffe geben, weil er von einem Begriff der Stofflichkeit ausgeht und sich von diesem allgemeinen Oberbegriff aus ein System von Arten und spezifischen Merkmalen schafft. Er sucht also nicht den Begriff jedes einzelnen Stoffs und setzt dann diese Begriffe nebeneinander, sondern er sucht den allumfassenden Begriff des Stoffs und ordnet diesem die konkreten Vorstellungen unter. Hier könnte man einen Unterschied zwischen Ingres und Raffael sehen.

Jeder einzelne Stoff erhält dadurch etwas Abstraktes: etwas Intellektualistisch-Gewordenes im Gegensatz zum Sensualistisch-Gegebenen, aber der Stoff bleibt dennoch konkret. Der Allgemeinheitsbegriff der Stofflichkeit ist nirgends direkt, sondern immer nur in den Arten und ihren spezifischen Merkmalen realisiert. Es ist die allgemeine Vorstellung, der sich der Künstler in jeder konkreten Stofflichkeit annähert und wodurch er alle besonderen Stofflichkeiten transzendiert. Das abstrahierende Bewußtsein transzendiert sich selbst, um sich in allen seinen Einzelakten diesem Transzendenzpunkt anzunähern. Alle konkreten Einzelakte konvergieren in diesem einen, nicht direkt zu realisierenden, aber als entscheidende Grenze wirksamen Transzendenzpunkt.

Die Vielheit des Mannigfaltigen – vorstellungsmäßig-intellektuell, verstandesmäßig aufgefaßt – ist also geradezu ein Mittel, um die Wirklichkeit des transzendenten Allgemeinbegriffs der Stofflichkeit fühlbar zu machen. Raffael strebt durch einen bewußten Akt des Verstandes in die Realität des transzendierenden Oberbegriffs, und dieser hat zugleich die körperliche aber nicht mehr sinnliche, die daseiende aber nicht mehr bewegte Wirklichkeit der Dinge zu sichern. Indem der Intellekt, der Verstand sich im Fortschreiten vom Besonderen zum Allgemeinen selbst transzendiert, kommt er im Allgemeinsten zur Basis des realen Daseins der Dinge außerhalb des Verstandes.

Aber dieser eher an Aristoteles als an Plato erinnernde Prozeß ist doch nur ein Aspekt der Methode Raffaels bei der Bildung des Stoff-Charakters des Werkstoffs. Denn das System des einen Oberbegriffs und der vielen Arten ergibt noch keine Ordnung für die Arten selbst. Hier tritt

die Gesamtkomposition des Bildes in Wirkung. Die kompositionelle Funktion im Bild aber bezieht sich nicht unmittelbar auf die Stoffqualität der Gegenstände, sondern auf die Darstellungsmittel: auf ihre Qualität, ihre Quantität, ihr Verhältnis zueinander.

Wenn Raffael also den Stoff, den Brokat der Mantelärmel grün gibt, so geschieht das wegen des Grün des Grundes und seiner Bedeutung für den Unterschied von Vorder- und Rückplan unter den angenommenen Lichtverhältnissen. Wenn er den Pelz stark schwarz deckt, so geschieht das wegen des Schwarz der Kopfbedeckung, wegen der Verbindung mit den kleinen Teilen von Schwarz unten und wegen der Verbindung von Schwarz als Farbe mit dem Schwarz als Schatten. Der schmale gelbe Lederstreifen dient dem Ausbalancieren des Gelbs der Hände und des Kopfs nach rechts. Die relativ geringe Stoffqualität des Rot ist wohl bestimmt durch die zentrale Funktion des Rot in der Komposition; usw.

Wir haben also zwei Prinzipien der Realisation: den Abstraktionsprozeß zum Allgemeinbegriff der Stofflichkeit und den zum Allgemeinbegriff des Bildes mit den statischen, räumlichen etc. Funktionen seiner Komposition. Diese Bildung der Allgemeinbegriffe des Stoffs und des Bildes geschieht wohl nach denselben methodischen Prinzipien, und darum ist es wichtig zu zeigen, welche Mannigfaltigkeit von Kompositionsfunktionen mit dem Allgemeinbegriff des Bildes verbunden bleibt. Sobald ihre Zahl sich mindert oder die Notwendigkeit in der Beziehung der einzelnen Funktionen zum Ganzen sich lockert, wird das Bild schwach.

Dabei haben beide Abstraktionsschritte eine gemein-

same Grundlage und gemeinsamen Inhalt in der Konzeption des Bildes. Verändert sich seine individuelle Idee, so verändert das auch alle Inhalte, die durch dasselbe Realisationsprinzip erzeugt werden; sie sind z. B. für das Bildnis einer Frau und für das eines Mannes nicht identisch.

Zur Bildung der Darstellungsmittel durch Linie, Farbe und Licht: Diese prägen die Darstellungsmittel an verschiedenen Stellen auf verschiedene Weise. So ist die Linie außerordentlich scharf auf der rechten Seite des Pelzbesatzes und wesentlich schwächer auf der linken. Der Pelz, der über dem Arm liegt, ist überhaupt nicht mehr linear begrenzt, sondern unterscheidet sich mit seinem Dunkelbraun nur als Farbe und Licht von dem Grau-Grün des oberen und dem Schwarz des unteren Ärmels. Der vordere und der hintere Ärmel unterscheiden sich durch Tonwerte, durch hell – dunkel und kalt – warm. Das Rot ist eine lichte Lokalfarbe mit linearen Rändern von verschiedener Schärfe. Wie wenig Raffael daran denkt, die Lichtperspektive aufzugeben, zeigt sich wiederum deutlich im Pelz, wo die scharfe Linie von rechts und der Tonwert hinter dem Hals sich ziemlich schroff begegnen. Das Grün des Vorhangs ist abgedunkelt; es wirkt weder als Lokalfarbe wie das Rot noch als Schatten, sondern als eine eigentümliche Einheit beider. Raffael ist nicht eindeutig Zeichner: Er schließt keines der drei Darstellungsmittel aus, er läßt bald das eine, bald das andere stärker hervortreten, und ihre Kontinuität ist nicht an allen Bildstellen die gleiche. Die Frage ist, nach welcher Methode sie verbunden und geordnet sind.

Raffael glaubt nicht an schlechthin absolute Unterschiede von Linie, Farbe und Licht. Jedes Mittel hat eine

besondere Qualität, aber diese spezifischen Qualitäten tragen graduelle Unterschiede in sich, und durch diese Graduierung nähert sich die eine Qualität der anderen.

Die Linien sind von verschiedener Präzision und Intensität; je schwächer beide werden, umso stärker nähern sich die Linien Tonstufen. Die verschiedenen Lokalfarben enthalten verschiedene Helligkeiten und Dunkelheiten, und diese können bald gesteigert, bald geschwächt werden. So erhalten sie Licht-Schattenwerte, die von ihrer Bedeutung oder Bildfunktion den Farbwerten gleich sein können, ohne daß dadurch die Farbwerte ihre Eigenart verlören. Dieselbe Grundfarbe, z. B. Schwarz oder Grün, läßt sich bald mehr als Farbe, bald mehr als Licht-Schatten gebrauchen; ihre beiden Funktionen trennen oder überlagern sich, ohne sich gegenseitig zu zerstören.

Linien treten auf, wo Grenzen innerhalb eines Gegenstands oder zwischen zwei verschiedenen Gegenständen betont, Töne dagegen, wo diese Grenzen abgeschwächt werden sollen. Weiterhin werden Linien verwendet, wo Modellierungspläne geschieden werden sollen; dazu wird Farbe dann benutzt, wenn andere kompositionelle Funktionen dieser Stelle es verlangen. Und Linien erscheinen dort, wo die Struktur der Komposition betont werden soll, wofür auch Farben benutzt werden können. Es folgt daraus, daß die Umriß- oder Scheidelinie sowohl durch Farbe wie durch Töne ersetzt werden kann.

Dort, wo die Farben am stärksten als Farbe wirken, sind sie dicht, hart, kohäsiv. Das Licht kann weder in sie eindringen noch sie zersetzen, es wird zurückgestrahlt. Der Schatten dunkelt ab, vernichtet die Farbe aber nicht, solange er ein Halbschatten bleibt. Die Farben sind also einerseits mit dem stärksten Licht, andererseits mit dem

Halbschatten verbunden. Ganz starke Schatten verdecken die Farben und wirken als Dunkelheit, die sich dem Schwarz als Farbe annähert. Weniger starkes Licht schwächt die Farbe und schafft Töne, das heißt Vollschatten und Halblichter wirken tonal, Ganzlichter und Halbschatten dagegen als Farben. Auf diese Weise wird ein starker Unterschied geschaffen einerseits zwischen Halbschatten und Halblichtern derselben Farbe, denn im ersten Fall wirkt die Farbe, in dem zweiten der Ton, und andererseits zwischen dem Licht, das Farbe, und dem Tiefschatten, der Ton ist. Freilich wird er an die Farbe Schwarz angenähert.

Das *eine* Prinzip Raffaels ist es also, starke Unterschiede zu schaffen, und dieses Bedürfnis läßt dann Linie und Ebene in Funktion treten. Es gibt nirgends einen schwingenden Übergang von Halblicht in Halbschatten oder ein schroffes Umschlagen von Ganzlicht in Ganzschatten. In beiden Fällen treten Vermittlungen auf. Raffael kennt keine reinen Lokalfarben ohne Tonwerte, noch kennt er reine Tonwerte, die schwingen und so die Festigkeit und Widerstandskraft überwinden. Er kennt nur Verbindungen von Farbe und Ton, aber nicht nur verschiedene Grade, sondern auch verschiedene Arten solcher Verbindungen.

Man muß wohl zwei Problemfelder der Bildanalyse unterscheiden: zum einen die Beschreibung der Eigenschaften des Werkstoffs, die vielleicht in Verbindung mit denen des Rohstoffs zu geschehen hat; zum anderen die Erklärung der Elemente, aus denen der Werkstoff entstanden ist, und der Methode, nach der er benutzt worden ist.

Die Beschreibung hat insofern eine sprachliche Grenze, als die Sprache Pole fixiert, aber nur über wenige Termini für die Fülle der Mittelstufen verfügt. Trotzdem wird es ratsam sein, das rein deskriptive Problem voranzustellen, dann die allgemeinen Elemente oder Bestandteile mit all ihren Varianten aufzuzählen und schließlich die Methode darzustellen.

Zu den Eigenschaften des Werkstoffs: Farboberfläche. Man sieht zwar an einigen Stellen Flecken oder Striche, die auf eine untere Schicht aufgetragen sind, aber schon bei geringer Entfernung des Betrachters vom Bild verschwinden alle Rauheiten, und die Oberfläche der Farbe wirkt glatt. Das Bild soll den Eindruck machen, daß es vollständig fertig ist, und hinter diesem Eindruck soll der Prozeß des Geschaffen-Seins so vollständig verschwinden, daß er nicht mehr mitwirkt.

Diese Glätte gilt aber nur für jeden einzelnen Teil. Denn zwischen den Teilen gibt es scharfe Begrenzungen, die ein Über-, Unter- oder Hintereinanderlagern bedeuten. Diese Abgrenzungen zwingen das Auge zu einem Halt im Gleiten und dann zu einem Sprung von einem Teil, von einer Fläche zum/zur nächsten. Das Extrem der Glätte würde sein, daß eine große Fläche glatt ist, wie etwa auf Tizians *Bildnis des Dogen Andrea Gritti*, was jedoch nicht ausschließt, daß einzelne Teile auf ihr rau sind, wie z. B. die Goldkette und andere Zierstücke. In dem Porträt Raffaels finden wir dagegen eine Mannigfaltigkeit glatter Flächen und zwischen ihnen scharfe, diskontinuierliche, sprunghafte Begegnungen ohne Übergänge.

Die Mannigfaltigkeit der glatten Flächen beruht überwiegend auf der Verschiedenheit der Farben, Töne, Wärme etc., vielleicht aber auch auf sehr kleinen Differenzen der Glätte in qualitativer wie in quantitativer Hinsicht. Das zeigt sich hier wohl besonders in dem unterschiedlichen Tempo, mit dem das Auge über die verschiedenen Teilflächen gleitet, was sicherlich wiederum mit den verschiedenen beabsichtigten, gegenständlichen Stoffqualitäten zusammenhängt, die ihrerseits von anderen Qualitäten des Werkstoffs, wie Dicke, Durchscheinen von Schichten etc., abhängen. Generell scheint das Auge über gewölbte Flächen langsamer zu gleiten als über Ebenen. Daran zeigt sich, daß die verschiedenen Qualitäten des Werkstoffs sehr eng miteinander zusammenhängen.

Entscheidend ist, daß Raffael innerhalb der allgemeinen Qualität der Glätte eine ganze Reihe von konkreten Differenzierungen und Mannigfaltigkeiten anbringt: Es sind nicht nur viele glatte Flächen, sondern auch viele Arten von Glätte vorhanden. Und wenn zwischen den vielen Flächen die Schärfe und Sprunghaftigkeit der Bewegung betont ist, so herrscht zwischen den verschiedenen Arten der Glätte eher eine kontinuierliche Entwicklung von geringerer zu größerer Glätte, von einem langsameren zu einem schnelleren Gleiten vor.

Es muß ein Gegensatz gefunden werden sowohl zu der Aufrauung der Malweise wie zu der höckrigen Anordnung der Stoffe durch zahlreiche Falten. Dazu wäre Velasquez' Jugendwerk *Anbetung der Heiligen Drei Könige* zu vergleichen (vgl. Justi, Velasquez, Tafeln 8 u. 9).

Feuchtigkeit. Die Farbmaterie wirkt zwar relativ feucht, doch verschwinden deswegen nicht die Trockenheiten. Einzelne Farben, wie die des Fleisches und das Rot

des Brusteinsatzes, scheinen trockener als andere, z. B. als das Schwarz-Braun des Pelzes. Ungefähr die Mitte zwischen beiden dürfte der Vorhang, das Grün des Grundes halten. Auch die Luft der Tiberlandschaft enthält eine unbestimmte Feuchtigkeit. Man kann nicht sagen, daß Raffael sehr starke Gegensätze von Trockenheit und Feuchtigkeit gegeneinanderstellt, vielmehr sucht er eine gute Proportion zwischen ihnen, indem er einerseits die trockeneren Stellen mit Feuchtigkeit umgibt und andererseits die gute Proportion selbst im Vorhang realisiert. Er spielt mit relativ geringen Gegensätzen, die auf ihren Quantitäten und ihrer Verteilung beruhen, um sie dann aufzuheben. Er rechnet so einerseits mit einer richtigen, guten Balance unter ihnen und andererseits mit einer gleichsam »goldenen« Mitte zwischen ihnen.

Weichheit und Härte. Dieser Gegensatz hängt zusammen mit dem von Feuchtigkeit und Trockenheit. Generell läßt sich sagen, daß die feuchteren Stellen die weicheren, die trockeneren die härteren sind. Es gibt verschiedene Arten und Grade sowohl von Weichheit wie von Härte. Nicht nur die Fleischfarben wirken relativ hart und unachgiebig, was ihnen einen Teil ihres natürlichen Lebens nimmt und dieses durch das zweite, künstliche Leben der Struktur und des zurückgestrahlten Lichts ersetzt, sondern auch das Rot des Brusteinsatzes. Besonders weich wirken die Ärmel und der Pelz – dies steht wohl in Zusammenhang mit den Stoffqualitäten. Der Vorhang und die schwarze Kopfbedeckung sind weder weich noch hart; sie leisten weder Widerstand, noch haben sie etwas Anziehend-Einschmeichelndes. Man kann dies als neutral den Qualitäten gegenüber oder als Mittel zwischen ihnen, dagegen wohl nicht als Synthese beider beschreiben: Das

Anziehen wie das Zurückweisen werden nicht vom Tastsinn realisiert, nur noch das Auge ist beteiligt, womit die von Weichheit und Härte herausgeforderte Tätigkeit des Tastsinns zum Stillstand kommt.

Das *Gewicht des Werkstoffs* scheint im Ganzen wie in jedem einzelnen Teil des Bildes sehr beträchtlich zu sein. Alle Stoffe sind schwer, aber nicht alle sind gleich schwer. Schwere als Gewicht und Schwergewicht als Anziehungskraft gehen zusammen. Ein relativ geringes Gewicht haben das reine Schwarz (als Farbe) und das Rot des Brustes, das die einzige Farbe mit einem gewissen Auftrieb ist. Den Fleischfarben fehlt ein solcher Auftrieb, obwohl sie viel stärker Licht zurückstrahlen. Die größten Gewichte liegen im Oberkörper, in Ärmel und Pelz, und hier stehen sich Gewicht und Schwere einerseits und Leichtigkeit und Auftrieb andererseits unmittelbar als Kontrast gegenüber. Das leichteste Gewicht hat wohl das Schwarz der Kopfbedeckung, das aber weder Schwere noch Auftrieb kennt; es scheint gleichsam auf dem Kopf zu schweben. Der Kopf dagegen ist von einer beträchtlichen Schwere, und in ihm kommen die Gegensätze von Schwere und Leichtigkeit (Bart und Stirn) zu einem lebendigen Ausgleich. In dem Vorhang erscheint das Eigengewicht nicht sehr groß, dagegen ist hier das Schwergewicht wirksam, wenn auch nach unten gegen die Figur etwas abnehmend.

Man sieht also wieder eine Mannigfaltigkeit von Gewichten und Schwergewichten und eine Mannigfaltigkeit ihrer Verbindungen. Es wird außerdem klar, daß die Qualität des Werkstoffs mit seinen wechselnden kompositionellen Funktionen aufs engste zusammenhängt und daß es in bezug auf Raffaels Porträt nicht möglich ist, von

einer einzigen Qualität der Schwere zu sprechen. Andererseits aber ist diese begrenzte Mannigfaltigkeit das Gegenstück zum Gesamteindruck der Gleichartigkeit des Ganzen.

Die *Dichte des Werkstoffs* scheint am größten zu sein an den trockenen und harten Stellen, obwohl diese nicht die dicksten sind. Umgekehrt ist die innere Lockerheit (ohne Porosität) am größten an den feuchten und weichen Stellen, und diese wirken auch als die dicksten. Dichte oder Kohäsion und Lockerheit sind also verschieden von *Dicke und Dünne* des Werkstoffs. Diese letzten hängen bei Raffael eher mit dem Gewicht zusammen: Die schwersten Teile erscheinen auch als die dicksten und als die relativ lockeren. Die Dichte des Vorhangs ist nicht so groß wie die des Rot, aber auch nicht so gering wie die des Pelzes, der wesentlich lockerer ist. Die Lockerheit wird bei Raffael niemals porös, und das Nicht-Poröse hält die Gegensätze von Dichte und Lockerheit zusammen. Ganz analog erscheint die Dicke des Vorhangs größer als die des Rot, aber kleiner als die des Pelzes.

Beide Eigenschaften gehorchen also demselben kompositionellen Prinzip: Die Gegensätze sollen im Vorhang ihre »goldene Mitte« finden. Aber hier wird besonders deutlich, daß die Komposition mit dem Vorhang nicht abgeschlossen ist. Denn die größte Lockerheit, jetzt verbunden mit größter Dünne und Leichtigkeit, findet sich erst in der Landschaft.

Durchsichtigkeit und Schichtenzahl. Einzelne Stellen, wie das Rot und Schwarz des Brusteinsatzes, das Schwarz der Kopfbedeckung, sind schlechthin undurchsichtig und einschichtig. Am Pelz scheint, wenn auch sehr leicht und an nur wenigen Stellen, ein Braun durch das Schwarz

durch, aber Schichten lassen sich nicht unterscheiden. Umgekehrt liegen das Licht und ebenso der Schatten in einer Weise auf dem Ärmel rechts vom Beschauer, daß die Grundfarbe des Stoffs, das Grau-Grün, durchscheint. Stärker wirkt am Vorhang das dunklere Grün unter dem Schatten mit. Aber in all diesen Fällen sind die Schichten von Farbe und aufliegendem Licht und Schatten so miteinander verbunden, daß sie das Durchscheinen wie die Zweischichtigkeit in engen Grenzen halten.

Eine größere Anzahl von Schichten – aber ohne jede Spur von Durchscheinen – findet man auf der Brust: Fleischfarbe, Weiß, Rot, Schwarz als Farbe und Schwarz als Schatten. Aber diese Schichten verschiedener Farben und Stoffqualitäten, die Raffael auch an anderen Stellen des Bildes wiederholt, sind verschieden von der durchscheinenden Überdeckung von Farbe und Licht bzw. Schatten. Die Überdeckung des Lichts scheint sich vorwiegend mit planparallel oder schräg gestellten Ebenen zusammen zu finden; die der Farbe dagegen mit gekrümmten Flächen. Diese liegen dann sehr eng aufeinander, nur zwischen der ersten und der zweiten Fläche, Fleisch und Hand, und zwischen der vorletzten und letzten, dem Pelz, ist der Abstand größer. Es ergibt sich daraus ein ganz bestimmtes Verhältnis von Körper und Gewand einerseits, von Obergewand und Umgebung andererseits.

Die Raumfunktion. Die Gesamttendenz, selbst die durchscheinenden Stellen so eng wie möglich in eine Schicht zusammenzuziehen, erklärt sich wahrscheinlich aus der Absicht Raffaels, den Werkstoff nicht unbestimmt im Raum schwingen zu lassen, sondern ihn zu fixieren. Hier liegt ein vollständiger Gegensatz zu Tizian vor. Man kann

unterscheiden, ob planparallele Ebenen oder ob eine Bewegung zwischen solchen Ebenen fixiert werden, die dann meistens in schräger Richtung oder vielmehr in zwei entgegengesetzten und sich überlagernden, sich kreuzenden Richtungen orientiert sind. Die Landschaft zeigt, daß Raffael auch das freie Vibrieren der Luft gekannt hat. Die Fixierung der Bildebenen war also bewußte bildnerische Absicht. Es ist ferner zu beachten, daß der vordere Plan nur ideell fixiert ist, das heißt nur wenige konkrete materielle Anhaltspunkte hat, daß dagegen der hintere Plan, der grüne Vorhang, bis auf die Landschaft völlig konkret gegeben ist und das Gesicht nach vorn drückt; wie überhaupt der ganze Kopf so gegeben ist, daß er durch sein Licht nach vorn dringt. Unten am Oberkörper haben wir dagegen eine lineare Bewegung in die Tiefe, die durch die Schichten verschiedener Stoffe und Farben noch unterstützt wird, indem diese teils immer tiefer zurückweichen, teils als Licht (Rot) nach vorn kommen. Wegen der geringen absoluten Distanz zwischen den zwei Grenzplänen ist die Intensität der entgegengesetzten Tiefenrichtung sehr stark und die Zahl der Schichten und ihrer Kreuzungen und Überlagerungen sehr groß. Dies wurde schon dargelegt.

Hier stellt sich noch die Frage, ob Raffael verschiedene Grade und Arten der Fixierung kennt und ob er einen gewissen Spielraum läßt. Letzteres scheint nur in der Landschaft der Fall zu sein. Ferner wirken besonders vorn die durchscheinenden Stellen weniger fixiert als die undurchsichtigen, einschichtigen, harten Stellen der Fleischfarbe, des Rot und des Schwarz. Doch ist der Grad der Unbestimmtheit immer sehr niedrig und scheint ersetzt zu sein durch die Strahlkraft der Farbe, die immer nur nach vorn

und oben, nie aber nach hinten gerichtet ist. Auch der Schatten, der sehr viel weniger Strahlung hat, ist weniger nach hinten als nach unten gerichtet.

Mattheit und Glanz. Der grüne Vorhang ist völlig matt, die glänzenden Stellen sind wohl das Rot und die Fleischfarbe des Gesichts, doch ist dieser Glanz beschränkt. Halbgläzend ist der belichtete Teil des vorderen Arms mit dem Lederstreifen; ein anderer Übergang zwischen glänzend und matt findet sich im Hals. Der Pelz wiederum hat eine andere Mattigkeit als der Vorhang. Das Schwarz der Kopfbedeckung wirkt sehr glänzend gegen den grünen Vorhang und relativ matt gegen das glänzende Gelb des Gesichts. Man könnte es wohl am ehesten als neutral gegen diese Eigenschaften betrachten.

Wärme und Kälte. Im Ganzen überwiegen das für die stärksten Lichter verwendete Kalt und die für die Halbschatten verwendete Halbwärme. Ganz warme Stellen gibt es eigentlich kaum. Das unterscheidet sich deutlich von dem überwiegend im Warmton gehaltenen Bildnis *Der Doge Andrea Gritti* [aus der Werkstatt] von Tizian. Die überwiegende Kühle schafft ein Zurücktreten und eine Reserviertheit der Person, ja eine gewisse Scheuheit. Sie hält den Beschauer in einer betrachtenden Distanz, die jede Intimität ausschließt. Die kältesten und zugleich hellsten Stellen sind die Hand, das Rot, das Gesicht, die voneinander getrennt auf einem Winkel liegen, der mit dem Achsensystem der Ebene wie des Raums zusammenhängt. Die wärmste Stelle schließt unmittelbar an die kälteste, an die Hand mit weißem Papier, an. Es folgen dann unten erst der braun-schwarze Pelz und das Grau-Grün der Ärmel, oben zu beiden Seiten des Gesichts das Grün des Vorhangs, unten also halb-warme und halb-kalte Töne, oben halb-

warme. Von diesem Fond von Halbtönen heben sich die größten Helligkeiten und Kälten ab.

Die Funktion der Schwarztöne besonders in der Kopfbedeckung ist es, gleichsam außerhalb dieser Skala und außerhalb der Qualität Warm-Kalt zu stehen. Es genügt sicher nicht zu sagen, daß das Schwarz neutral ist gegen die Qualität des Warm-Kalt: Es ist davon nicht einmal affiziert oder affizierbar. Schwarz als Farbe hat keine andere Qualität als diejenige der Farbe inmitten von Farben oder Tönen, die von anderen Qualitäten in verschiedenen Graden affiziert werden. Während alle anderen Teile des Werkstoffs in ihrer Wirkung qualitativ bestimmt und konkret sind, haben wir es im Schwarz nur mit einer quantitativen Bestimmtheit zu tun, die in scharfem Kontrast zu einer qualitativen Unbestimmtheit respektive Allbestimmtheit steht.

Daß diese metaphysische Farbe quantitativ begrenzt ist und dazu noch in einer sich selbst nicht genügenden Gestalt, die ganz offensichtlich nur einen zudem subjektiven und willkürlichen Ausschnitt aus einer Kurve bildet, ist wohl eine spezifische Eigentümlichkeit Raffaels. Es fragt sich, ob man nicht doch das Braun-Schwarz des Pelzes als die *relativ* wärmste Stelle des Bildes wird annehmen müssen, abgesehen von dem kleinen Stück des Braun des Pelzes über dem vorderen Arm.

Zur Werkstoffbildung: Dabei kann man sich zwei Extreme vorstellen. Der geschaffene Werkstoff ist entweder relativ einheitlich in sich selbst, also in *einer* Farbe über dem ganzen Träger, Leinwand oder Holz, angebracht, oder es befindet sich überhaupt kein Werkstoff auf dem Träger – ein weißes Blatt Papiér. Dann ist zu-

nächst zu untersuchen, wieviele Werkstoffe oder Varianten des einen Werkstoffes vorhanden sind und in welchen Größen; in einem weiteren Schritt, wie diese quantitativen Mannigfaltigkeiten geordnet sind, welches also ihre kompositionelle Funktion ist; und zuletzt, welche Qualitäten und Intensitäten sie haben.

Es ist nun schon für jeden Künstler respektive für jedes einzelne Werk bezeichnend, in welchem Verhältnis die quantitativen, funktionalen und qualitativen Momente zueinander stehen. In den bereits besprochenen Porträts von Goya, Frans Hals etc. treten die quantitativen Mannigfaltigkeiten zurück; bei Raffael dagegen spielen sie eine sehr bedeutende Rolle. Auch lassen sich bei den anderen nur wenige kompositionelle Funktionen feststellen, wenigstens für den ersten Eindruck, während diese Funktionen bei Raffael eine hervortretende Rolle spielen. Dafür treten bei Raffael die Qualitäten an Bedeutung zurück, weil sie bei aller Differenziertheit sehr nahe verwandt und abstrakt sind. Dies hängt zusammen mit einem ganz bestimmten Verhältnis der menschlichen Vermögen und Fähigkeiten, Körper, Sinne, Verstand, Gefühl etc., zueinander. Wo die rationale Seite und das Gewissen so überwiegen wie bei Raffael, führt die Analyse zu Quantitäten, Ordnungsverhältnissen und allgemeinen Qualitäten, kurz: zu begrifflichen Qualitäten. Wo in der Methode das quantitative Raisonement überwiegt, müssen andererseits die verschiedenen quantitativen Teile auch scharf begrenzt gegeneinander sein, das heißt die Linie oder die scharf absetzende Begegnung von Farb- und Tonfläche werden zu hervorragenden Darstellungsmitteln. Dieser Zusammenhang zwischen qualitativen, quantitativen und funktionalen Eigenschaften des Werkstoffs einerseits,

Farbe, Licht und Grenze andererseits und den verschiedenen Vermögen des menschlichen Geistes drittens ist sehr wichtig. Das Verhältnis in jeder einzelnen dieser drei Gruppen wie auch das Verhältnis der drei Gruppen zueinander ist selbst für ein und denselben Künstler keine absolute Konstante. Viele Momente wirken variierend: das Sujet, die Entwicklungsstufe des Künstlers, die Gesamtentwicklung der Kunst der Epoche, die allgemeinen geschichtlichen Bedingungen. Doch halten sich diese variierenden Faktoren in den Grenzen, die vom Charakter: von der Weite des Horizonts bzw. von der Engstirnigkeit des einzelnen Künstlers gezogen sind.

Wenn der eigentliche Rohstoff der Malerei die Farbe ist, in früheren Zeiten das Farbpulver, und wenn aus der Abgrenzung verschiedener Farben gegeneinander in demselben oder in verschiedenem Raum die Grenzen oder Linien entstehen, dann ist das Verhältnis von Farbe und Licht von besonderer Bedeutung.

Das Licht wird von Raffael nicht benutzt, um den Rohstoffcharakter der Farbe aufzuheben. Dieser ist vielmehr bestimmt durch seine Feuchtigkeit, Schwere, Dichte etc. Freilich wird die Farbe als Farbe nicht zu einem sinnlichen Genuß gebracht. Es handelt sich mehr um primäre, objektive Qualitäten als um subjektive, sekundäre; es handelt sich weder um eine Immaterialisierung noch um eine erhöhte Materialisierung des Rohstoffs, sondern viel eher um seine Rationalisierung und Verkörperlichung: um eine abstrakte körperliche Materialität, die aber die Materialität als solche erhält.

Der Schatten liegt auf der Farbe und zwar mit verschiedener Dichte: Man kann beide entweder als noch voneinander abhebbar sehen oder als so eng miteinander ver-

bunden, daß sie nicht mehr zu trennen sind. Aber im Prinzip sind Schatten und Farbe zwei verschiedene Dinge. Das Licht scheint mit bestimmten Farben identisch, es geht von diesen Farben aus. Sie sind zugleich materielle Farben wie materielles Licht. Die Immaterialität des Lichts ist darauf beschränkt, daß es eine begrenzte Strahlkraft hat, was gänzlich verschieden ist von der Schwingungsfähigkeit oder Vibration des Lichts. Raffael verendlicht also das Licht und nimmt ihm jeden kosmologischen Charakter. Am nächsten verwandt ist hier wohl Holbein. Diese Verschiedenheit in der Beziehung der Farbe zum Licht einerseits und zum Schatten andererseits respektive der größere Unabhängigkeitsgrad des Schattens von der Farbe beruht wohl darauf, daß Raffael mit dem Schatten modelliert. Er behält allerdings die relative Trennung auch dort bei, wo der Schatten eigentlich nicht modelliert, sondern nur die Farbe abdunkelt, wie im Vorhang. Dadurch nimmt Raffael der Farbe viel von ihrem Lokalwert.

Das Gemeinsame ist also, daß der Rohstoff der Farbe in beiden Fällen zugunsten seiner Funktion als Darstellungsmittel von Licht und Schatten zurücktritt, jedoch nur soweit, daß Licht und Schatten dadurch völlig materialisiert und verendlicht werden.

Zur Methode der Werkstoffbildung: Die Bild-Idee. Man darf vielleicht ganz allgemein bei der Analyse des Darstellungsmittels nicht fragen, in welchem Verhältnis Farbe und Licht zueinander stehen, sondern man muß untersuchen, wie dieses Verhältnis bedingt ist durch den Zweck, durch Ziel oder Bildkonzeption, der sie beide dienen. Bei Raffael scheint die Tendenz auf Verendlichtung

des Ganzen sowohl wie jedes Teils bestimmend. Dennoch muß man wohl zwei Dinge andeuten: Raffael kennt einen, nicht *direkt* realisierbaren Transzendenzpunkt, der rational-skeptisch der Endlichkeit entgegensteht; und er kennt neben dieser Nicht-Endlichkeit einen Ausblick in die schlechte, die irdische Unendlichkeit der Ferne, die freilich auch durch einen hoch liegenden Horizont begrenzt ist. Mit anderen Worten, Raffael verzichtet auf jede Durchdringung des Endlichen und des Unendlichen. Insofern tritt er wohl in Gegensatz zu Leonardo, während Tintoretto beide Wege auf seine eigene Weise geht. Es folgt daraus, daß Raffael ein Zeichner in endlichen, nicht vibrierenden Tonwerten ist, die er durch Farbe zu materialisieren sucht, und zwar das Licht anders als den Schatten. Dadurch erstrebt er eine Einheit von Farbe und Licht bzw. Schatten im Sinn der Annäherung an eine Endlichkeit.

Das Licht scheint von links oben zu kommen, aber die Quelle und Richtung des Lichteinfalls spielen keine Rolle, das heißt die Lichtquelle hat nicht den Wert einer außerhalb des Bildes liegenden Ursache. Einmal ins Bild eingetreten, wird das Licht von seiner Quelle getrennt, und es wirkt durch den Grad seiner Rückstrahlkraft nach vorn oder nach oben, nicht aber nach hinten. Diese drei Bewegungsgrade werden von der Bildeinheit und -ganzheit ausgehend verteilt, das heißt nach dem Bedürfnis des Gleichgewichts, der Akzente, der Harmonie etc., nicht aber in materialistischer oder metaphysischer Rücksicht auf die Quelle. Dasselbe gilt für die Intensitäten und ihre Graduierung.

Es war also die Hauptabsicht Raffaels, endliche Teile in einem endlichen Ganzen darzustellen. Aber dem muß man doch hinzufügen: Obwohl nur das Endliche darstellbar, gestaltbar ist, so gibt es doch einen ungestaltbaren

Transzendenzpunkt und zwar einerseits einen linearen: den Kreuzungspunkt der Achsen und Diagonalen, der verdeckt wird durch den Hals, und andererseits einen farbigen im Schwarz. Beide fallen nicht zusammen, insofern das Schwarz unter- und oberhalb und auch vor dem Kreuzungspunkt liegt. Alles bloß Relative sucht Raffael also quantitativ zu begrenzen, räumlich zu fixieren und kompositionell zu einer ausgewogenen, begrenzten und sich selbst genießenden Gestalt zu ordnen. Begrenzung, Verfestigung und Ordnung sind die Folge davon, daß das Relative und das Absolute einander nicht durchdringen können, daß aber dieses Absolute trotzdem erscheint: als ungestaltbarer Kontrast zur Gestalt des konstant gemachten Endlichen. Dies Konstantmachen des Endlichen ist die Weise, in der Raffael die Existenz des Absoluten anerkennt.

Wir haben also auf der einen Seite die unaufhebbare Dualität des Begrenzten oder Relativen und des Absoluten. Auf der anderen Seite steht dagegen diejenige Verbindung aller Mannigfaltigkeiten, die es erlaubt, aus dem Vielfachen eine Einheit und aus dem Relativen eine Konstanz, aus dem Veränderlichen also ein Daseiendes zu machen. Dieses konstante Dasein der Einheit des Mannigfaltigen im Oberbegriff, der alle Unterbegriffe als Differenzen bestehen läßt, ist bezogen auf den unrealisierbaren Transzendenzpunkt des Absoluten. Die Rolle des Schwarz in diesem Bild ist es also, einen der Transzendenzpunkte zu vertreten, der so zu einer sich selbst aufhellenden Erscheinung wird.

Es bleibt die etwas beunruhigende Frage, ob tatsächlich der lineare Schnittpunkt und das Schwarz der Kopfbedeckung ohne jede äußere Beziehung sind. Es sieht fast

so aus, als ob sie beide in demselben Tiefenplan liegen, so daß die Figur des Dargestellten gleichsam *eine* metaphysische Grenze erhalte, bevor die reale Grenze des grünen Vorhangs in Erscheinung tritt. Dann könnte man vielleicht weiter fragen, ob nicht dieser grüne Vorhang ebenso sehr und sogar mehr den Vordergrund oder -plan der Landschaft als den Hintergrund der Figur bildet. So hätte Raffael mit zwei angedeuteten Unendlichkeiten (Entfernungen) gerechnet: der einen vor und der anderen hinter der Figur. Dies würde erklären, warum Raffael alles daransetzt, um den vorderen Plan rein ideell und weitgehend offen zu halten. Raffael geht darin weiter als etwa Tizian, für den die Gestaltung des Mittelgrundes die Hauptsache zu sein scheint, wobei dann dieser Mittelgrund selbst aus mehreren Plänen besteht, die in die Tiefenrichtung nach vorn und hinten reichen. Auf den Bildern des 15. Jahrhunderts scheint die Öffnung nach vorn durchaus begrenzt, die nach hinten dagegen scheint unbegrenzt, und der Mittelgrund als ungestaltet wird übersprungen. Raffael dagegen scheint mit zwei Unendlichkeiten im Vorder- wie im Hintergrund zu rechnen, so daß die Figur in einem Mittelgrund steht, der vorn mit einer ideellen Grenze oder Plan beginnt und hinten mit einer realen Grenze schließt, die mehr Vorderplan der unendlichen Entfernung ist. Dazwischen und dicht vor diesem letzten Plan liegt der Plan des Schwarz, das die metaphysische Grenze des dargestellten Mannes enthält.

Dies würde sehr gut erklären, warum eine endliche und eine unendliche Diagonale auf dem Bild vorhanden ist und woher dem Porträt die fast monumentale Bedeutung zukommt, ohne daß irgendwelche starke Volumenschichtung vorhanden ist. Im Unterschied zu Tizian bleibt

ferner charakteristisch, daß die verschiedenen Pläne des Mittelgrundes klar getrennt sind und die Verbindung zwischen ihnen, durch Bewegung hergestellt wird, das heißt durch Linienzüge, welche die Distanz zwischen den Plänen durchmessen und den Abstand der Pläne zugleich auseinander halten.

Das Eigentümliche Raffaels kann durch einen Vergleich seines *Bildnis des Giuliano de Medici* mit dem *Bildnis des Joseph Antoine Moltedo* von Dominique Ingres herausgestellt werden. Denn zum einen sind die Unterschiede zwischen beiden wesentlich größer als ihre Gemeinsamkeiten, und zum anderen hat Ingres mit Raffael ebenso wenig zu tun wie Raffael mit den Griechen.

Zum Bildaufbau: Ingres kennt, wenigstens auf diesem Bild, keine klare Scheidung der Pläne. Er gibt einen geschlossenen Hintergrund, der einerseits ganz hinten liegen soll (durch die Kleinheit der Gegenstände ist die Größe der Entfernung ausgedrückt), der sich andererseits aber drängend und distanzlos an den Vordergrund anschließt.

Auch dieser Hintergrund hat trotz der Unterscheidung von Erde mit Bauten und Bergen einerseits und blauem Himmel mit dunkler Wolke andererseits nur *einen* Plan, der im Gegensatz zu dem senkrechten der Figur waagrecht liegt.

Der Vordergrund enthält Schichten der Kleidung: Hellbraun, Dunkelbraun und Weiß. Diese Schichten liegen in Tiefenrichtung hintereinander, bilden jedoch keine neuen Pläne. Es fehlt der ideelle Vorderplan, da die

Figur ganz vorn am Rand beginnt, der erste Plan völlig konkret gebildet ist und daher die vordere Bildebene nicht unendlich nach vorn öffnet, sondern sie schließt, obwohl die Figur durch den Druck des Hintergrundes und durch ihr eigenes beträchtliches konvexes Körpervolumen nach vorn aus dem Bild herausgedrängt zu werden scheint.

Ingres kennt weder den Aufbau des Ganzen aus Teilen, die gegeneinander ausbalanciert werden, noch die Gliederung des ganzen Bildes durch Strukturlinien, welche dann die Teile organisieren helfen. Er betont zwar annähernd die Mittelachsen: die senkrechte durch die Figur, die waagrechte durch den Horizont der Landschaft, aber dies muß völlig regulativ bleiben, weil die Figur mehr eine Masse denn ein Aufbau aus Teilen ist. Diese Masse hat *als* Masse ein Gewicht, sie hat ein Volumen und bedarf daher gar keiner Balancierung in sich selbst, sondern nur einer Konfrontierung und Ausbalancierung gegen die auf ihr liegende, waagrechte Masse des Himmels.

Zur Bildung der Darstellungsmittel: Die Kleidung zeigt verschiedene Farben: Hellbraun oder Graubraun, Dunkelbraun, Schwarzbraun an der Kopfbedeckung, Weiß an Kragen und Hemd, und verschiedene Stoffqualitäten. Aber die einzelne Stoffqualität appelliert nicht an unsere Sinne, sondern an unser rationales Vorstellungsvermögen. Wenn hierin auch eine gewisse Gemeinsamkeit mit Raffael liegt, so besteht der sehr wesentliche Unterschied darin, daß jede Qualität für sich isoliert bleibt: Es ist also nur eine Nebeneinanderordnung von Arten ohne jeden Oberbegriff vorhanden. Daher muß Ingres auch die Zahl der Mannigfaltigkeiten verkleinern, wenn er nicht leicht

werden will, während Raffael sie zu vergrößern sucht, um dem System Fülle zu geben. Bei Ingres ist – trotz der abstrakt-rationalen Methode – jeder Gedanke an ein System von Ober- und Unterordnungen zerstört.

Raffael hat nie daran gedacht, die Figur selbst der Luftperspektive zu entziehen, die ganze Schrägstellung und Diagonalfixierung zwischen lotrechten Plänen dient im Gegenteil diesem Zweck, der freilich wiederum durch das Vorhandensein eines konkreten Rückplanes bewirkt wurde. Ingres dagegen stellt die Figur in ein einheitliches Licht, das ganz vorn liegt, so daß es nur Schlagschatten gibt. Daneben gibt es den Kontrast von Helligkeiten und Dunkelheiten, aber alle Graduierungen fallen fort. Damit hängt dann sehr eng zusammen, daß die Beziehung von Farbe und Licht wie überhaupt die Konstituierung des Darstellungsmittels eine ganz andere geworden ist.

Was die Linie betrifft, so hat sie weniger die Funktion, klar begrenzte Teile scharf gegeneinander abzugrenzen, als vielmehr die ganz andere, ein und dasselbe Thema in Variationen zu wiederholen. Es ist auffällig, daß Ingres die verschiedenen Kleidungsstücke sich überlagern läßt: Das Weiß liegt nicht nur hinter, sondern auf dem Dunkelbraun, dies auf dem Hellbraun, dem Grau-Grün-Braun, so daß ein und dasselbe Motiv, die winkelartige Öffnung des Gewandes, dreimal wiederholt wird, und zwar jeweils bevor sie ganz zu Ende geführt wird. Anders gesagt, von zwei Randlinien eines Kragens wird immer eine durch ein neues Gewandstück gebildet und die andere von dem alten. Dadurch bekommt die Linie bei Ingres ein ganz anderes Übergewicht als sie es bei Raffael gehabt hat, aber auch eine viel höhere Autonomie gegen Licht und Farbe. In der Beziehung dieser beiden überwiegt das Licht,

jedoch nicht als Tonskala. Dies geht so weit, daß Ingres die Mitteltöne von Helligkeiten und Dunkelheiten, die bei Raffael eine so große Rolle spielen, entweder ganz ausschaltet oder sie so vollständig verselbständigt, daß sie nicht als Übergang oder als Vermittlung wirken, sondern als eine selbständige Stufe.

Raffael kennt keine fließenden Übergänge, aber er kennt Mitteltöne, welche die größten Helligkeiten und die größten Dunkelheiten zusammenhalten. Das Porträt von Ingres lebt viel brutaler von violenten Kontrasten. Das soll nicht heißen, daß Ingres jeder feineren Differenzierung unfähig ist – er gibt manche Unterschiede von wärmeren und kälteren Tönen innerhalb des Mantels –, sondern nur, daß seine Modellierung von starken Kontrasten, Abhebungen und Schlagschatten abhängig ist.

In der Beziehung von Licht und Farbe kann Ingres darum die Zweischichtigkeit aufheben, weil er eben auf Mittelstufen verzichtet. Aber darüber hinaus hat wohl die Farbe für ihn überhaupt nur die Funktion, die wenigen Lichtstufen, die Varianten der Helligkeit oder der Dunkelheit möglichst weitgehend gegeneinander zu verselbständigen. Wenn sich darin eine gewisse Verwandtschaft mit Raffael zeigt, so fehlt doch die andere Seite, nämlich die differenzierten Teile auch wieder zu integrieren, weil es eben für Ingres überhaupt diesen Begriff des Bildes als einer Ganzheit nicht gibt.

Sieht man von den verschiedenen Blau des Himmels ab, so verwendet Ingres zwei Farbgruppen: ein helleres und dunkleres Braun und ein Weiß und Schwarz. Während die beiden Brauntöne trotz einer gewissen Neutralität dieser Farbe einen konkreten oder zur Konkretheit tendierenden Ausdruckswert haben, ist dies bei Weiß und

Schwarz nicht der Fall. Der Ausdruckswert dieser Farben untereinander ist sehr verschieden. Zunächst hat das Weiß den größeren Akzent als das Schwarz, obwohl die Massen – rein quantitativ gesehen – nicht zu verschieden voneinander sind. Das hängt wohl mit ihrer Lage zusammen, denn das Weiß ist rings um den Mittelpunkt des Bildes gruppiert, während das Schwarz ganz nahe an den rechten Rand in die untere Hälfte gerückt ist. Zwischen beiden liegt ein Streifen des dunkleren Brauntönen, das einen viel stärkeren Kontrast zum Weiß als zum Schwarz bildet.

Eine gewisse Achsenverschiebung findet auch bei Ingres statt, aber eine viel geringere als bei Raffael. Ferner zeigt das Weiß sehr verschiedenartige Lagen und Modellierungen, während im Schwarz der Kopfbedeckung in einem sehr auffälligen Gegensatz zur Hand, welche diese hält, alle Modellierung fortfällt.

Das Weiß ist gleichsam das Zentrum der Komposition. Es gibt die beiden Hauptstimmen: den konvexen Kreis und den verschobenen Winkel. Die Komposition baut sich konzentrisch, aber mit Verschiebungen um dieses Weiß herum auf. Die Verschiebung aus der Symmetrie, die mit der leichten Schrägstellung der Figur zusammenhängt, geht zuerst vom Beschauer gesehen nach rechts, dann aber viel erheblicher nach links. Diese zweite Verschiebung wird durch das Schwarz ausbalanciert.

Jetzt wird Ingres' spezifische Weise des Bildaufbaus deutlicher, die bereits angedeutet wurde. Ingres hat das labile Gleichgewicht von begrenzten Teilen um ein das Bild strukturierendes Achsenkreuz ersetzt durch einander entgegengesetzte Massenverdickungen verschiedener Größe; und er gibt dem Schwarz die begrenzte, aber doch

entscheidende Funktion, diese Verschiebungen wieder ins Gleichgewicht zu bringen. Das stellt die vollkommene Statik wieder her und sichert damit den Abschluß des Bildes respektive seines senkrechten, unteren Teils auf der Waagrechten. Dies ist umso wichtiger, als oben die Wolkenmasse das Bild eigentlich nicht schließt, sondern, selbst waagrecht, auf der Waagrechten ins Unendliche verlängert. Das Eigentümliche bei dieser Gewichtsrechnung zur Ausgleichung von Verschiebungen ist, daß eine stark gewölbte und schwere Masse links durch das gänzlich unmodellerte und fast gewichtslose Schwarz ausbalanciert wird. Zugleich verdeckt das Schwarz die Tiefe, die sich durch die geringe Schrägstellung der Figur ergibt. Auf die räumliche Zirkularbewegung, die Raffael um die Figur legt und sie so mit dem Raum verbindet, hat Ingres also ganz absichtlich verzichtet. Die Figur ist mehr vom Raum isoliert als in ihn integriert. Es ist darum vielleicht nicht ganz bedeutungslos, daß der Blick des Mannes nicht auf das Schwarz gerichtet ist, so daß sich diese Ausbalancierung gleichsam ohne sein Wissen zu vollziehen scheint.

Das Gemeinsame des Weiß und des Schwarz liegt in der quantitativen Endlichkeit beider: Sie sind klar umgrenzt und haben keinerlei Ausdehnungsfähigkeit über diese Grenzen hinaus. Ingres behandelt sie in dieser einen Hinsicht so wie alle anderen Farben, was die große Bedeutung zeigt, die Ingres wie Raffael dem Endlichen zuweisen. Zu fragen bleibt allerdings, ob die Gründe hierfür die gleichen sind, ob also diese äußere Endlichkeit in beiden Farben den gleichen Ausdruckswert erzwingt.

Der auffälligste Unterschied zwischen Schwarz und Weiß liegt darin, daß das Weiß ein gewisses materielles Gewicht und eine gewisse inhaltliche Fülle, allerdings

höchst abstrakter Art, hat, die verbunden ist mit einer gewissen Steifheit, Härte, Widerstandskraft und einer Selbst-Differenzierung in zwei Weißtöne, in ein leichteres und in ein schwereres, in ein leicht durchsichtiges und in ein völlig gedecktes. Dem Schwarz dagegen fehlen alle diese Eigenschaften so sehr, daß es nicht einmal diese abstrakte Rivalität hat. Das Metaphysische dieses Schwarz ist dadurch charakterisiert, daß es die Masse, Gewicht und Volumen durch das Massenlose und das Bewußt-Rationale, durch die Setzung eines Inhaltslosen oder durch ein inhaltlich von der Ratio nicht Erschließbares ausbalanciert. Ob diese Grenze des Körpers und der Ratio das Absolute oder das Unbewußte ist, läßt sich schwer entscheiden. Es ist möglich, das Ingres durch den Knoten der Krawatte, der wohl nicht ganz im Mittelpunkt des Bildes liegt, eine Beziehung zu dem unrealisierten Mittelpunkt hat andeuten wollen. Aber um so auffälliger bleibt der Unterschied zu Raffael: Dort drückt das Schwarz der Kopfbedeckung schon durch seine Form die Inkommensurabilität des Absoluten durch die Ratio aus; bei Ingres dagegen wird das Schwarz Teil einer Gesamtrechnung – wenn auch derjenige Teil, durch den diese nicht vollendet werden konnte. Es ist mehr um einer methodischen Funktion willen erfunden und gleichsam ein Produkt der Logik, als daß es die Grenze der rationalen Methode überhaupt darstellt, den Absolutpunkt des Bewußten. Es handelt sich bei Raffael um den Tiefpunkt einer Methode, bei Ingres um eine Art notwendiger Hilfshypothese.

Damit tritt der wesentliche Unterschied der beiden bildnerischen Methoden endgültig hervor. Wenn Raffael auf die Konstanz des Relativen zielt, so ist für ihn die Methode

der Weg, diese Konstanz zu erreichen. Dies spiegelt sich am deutlichsten in seiner Gleichgewichtsrechnung über die Rauntiefe. Bei Ingres jedoch handelt es sich in einem weit höheren Maß um die Abbildung einer Vorstellung. Raffael gibt das Fertige, aber man sieht, wenn auch nicht den Schaffensprozeß, so doch wenigstens den Aufbau des Ganzen aus Teilen, die Balancierung der Massen und die Spannung zwischen Relativem und Absolutem. Ingres dagegen gibt so sehr ein bloß ästhetisches Spiel mit den Mitteln, daß die Bild-Architektur, wie sie bei Raffael vorhanden ist, bald durch das Ornament ersetzt wird. Alles ist also bei Ingres sehr viel beschränkter, seine Gestaltung ebenso wie die Welt seiner Kunst. Man sieht dies besonders deutlich in der Modellierung, da Raffael die Luftperspektive selbst in der zwischen engen Grenzen eingespannten Figur gelten läßt, während Ingres ein Volumen als absolute Daseinsform und ohne jedes Berührtsein von dem Begriff der Luft, der Entfernung darstellt, obwohl er dann hinter der Figur einen letzten Plan gibt, der ein reines Fernbild darstellt. Raffael gibt den Raum mit seinen Tiefenwerten innerhalb der Pläne der Figur, und da deren Distanz zueinander sehr gering ist, wirkt das paradox. Ingres reißt das völlig Plastische, das Nahbild, und das absolute Fernbild gänzlich auseinander und greift dann zu dem anderen Paradox, die große Ferne gegen die Nähe drücken zu lassen. Dies, die Plastik des Nahbilds als absolute Daseinsform, unterscheidet sich auch von der Gestaltungsweise des 15. Jahrhunderts, so z. B. von der Ghirlandajos, da dieser die Figur nur noch hinter den vordersten Plan etwas in den Raum hineindrückt, während bei Ingres die Figur die Illusion erweckt, als wolle sie aus dem Vordergrund heraustreten.

Es entsteht so der Eindruck eines vollständigen Dualismus zwischen Mensch und Welt, an deren Aufhebung Raffael gearbeitet hat – nicht zuletzt durch die apriorische Idee der Bildganzheit.

Zur Deutung des Bildganzen: Das Menschenbild. Die jeweilige Auffassung des Menschen zeigt gewisse Unterschiede, die mit den Unterschieden in der Methode bei der Bildung der Darstellungsmittel und mit den unterschiedlichen Bildbegriffen zusammenzuhängen scheinen.

Bei Raffael beherrscht der Mensch das Bild; der Raum, die Kompositionsmittel etc.: alles dient ihm. Der Mensch ist isoliert, aber gewisse Relationen sind doch in ihn hineingezogen, vor allem die zum Raum. Bei Ingres wiederum herrscht nicht der Mensch, sondern der Gegensatz zwischen der senkrechten Masse des Menschen und der Waagrechten der Wolke.

Bei Raffael haben wir auf der Waagrechten den Gegensatz von Bewegungsrichtung und Masse $\leftarrow \text{Bv.} \quad \text{M} \rightarrow$, der in sich etwas Aktives hat, weil allé Formen so geordnet sind, daß die Bewegungsrichtung angehalten wird, während die Masse sich am Körper immer weiter nach rechts schiebt. Bei Ingres ist dieser aktive Gegensatz ersetzt durch Verschiebungen von Massen nach den beiden Seiten der ideellen Symmetrieachse. Dies hängt wesentlich stärker von der Willkür des Künstlers ab.



Bei Raffael wächst aus der Spannung über der Waagrechten die Senkrechte heraus. Beide sind schon im Oberkörper aufs engste mit-

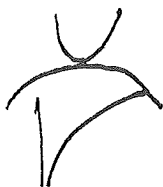
einander verknüpft. Bei Ingres hat die Waagrechte ein solches Übergewicht, daß die Senkrechte des Kopfes mehr wie aufgesetzt wirkt. Dies liegt wohl auch daran, daß auf der Waagrechten die Verschiebung nach links bereits erfolgt ist, während die nach rechts sich noch vollzieht. Dieser Gegensatz zwischen Fertig-Sein und Vollzug schwächt den Zusammenhang mit der Senkrechten. Mit anderen Worten: Der Kopf wirkt als vollzogene und als fixierte Verschiebung. Einen solchen Gegensatz zwischen Vollzogenem und Sich-Vollziehendem gibt es bei Raffael nicht. Hier ist alles im Aufbau begriffen, und diesem allein kommt dann die Konstanz der aufgehobenen Beziehungen und Bewegungen zu.

Die Figur Ingres' kann man sich in ein Dreieck eingeschrieben denken, das dann so gelesen werden muß, daß der Abschluß der Komposition rechts im schwarzen Dreimast liegt, also außerhalb des Menschen und seines Kopfes. Bei Raffael dagegen gipfelt die Komposition im Kopf oder in der Kopfbedeckung, also in der Höhe. Ingres macht also den Kopf trotz aller Akzente relativ abhängig, indem er ihn nicht aus dem Körper herauswachsen läßt. Zugleich setzt er die sehr gewichtige Masse der Wolke hinter ihn und er läßt die Komposition nicht in ihm enden.



Bei Raffael haben wir einen betonten Kontrapost zwischen der Tiefenfluchtseite des Körpers links und der des Kopfes rechts. Dadurch gewinnt das Bildganze den Eindruck der Spannung und Aktivität der Teile. Bei Ingres liegen beide Fluchtrichtungen auf derselben Seite: rechts, ohne die gleiche Größe oder Erstreckung zu haben. Da diese im Kopf kleiner ist, wirkt dieser stärker ruhend.

Es ist gezeigt worden, daß bei Raffael Oberkörper und Kopf aus denselben Elementen bestehen, die in Kombinationsvarianten angeordnet sind. Bei Ingres ist die Formähnlichkeit größer und unmittelbarer, die Varianten geringer. Dafür bindet er aber Oberkörper und Kopf durch das Dunkelbraun des Haares und des inneren Mantels, so daß diese ein nach rechts sich verschiebendes Oval ergeben. Raffael dagegen betont durch den Hals die Trennung, so daß der Bart zwar die Form des Pelzes noch einmal beginnt, aber das Ende des Pelzes und der Anfang des Kopfes Umkehrungen darstellen. Die weiße Halsbinde bei Ingres verstärkt wiederum die Zusammenziehung.



nung, so daß der Bart zwar die Form des Pelzes noch einmal beginnt, aber das Ende des Pelzes und der Anfang des Kopfes Umkehrungen darstellen. Die weiße Halsbinde bei Ingres verstärkt wiederum die Zusammenziehung.

In beiden Fällen ist wohl das Verhältnis von Körper und Gewand sehr ähnlich gestaltet und ebenso die abschließende Funktion der Oberfläche, die das Innere zurück und den Beschauer in Distanz hält. Aber bei Ingres wird dieses Abschließen durch die Energieladung des Mannes, durch sein Expansionsverlangen, durch seinen Wunsch, aus sich herauszutreten, ins Paradoxe getrieben, während der Mensch bei Raffael wirklich in sich ruht. Bei diesem laufen also Form und Inhalt völlig parallel, bei Ingres dagegen stehen sie in einer paradoxen Spannung zueinander. Daher kann Ingres' Ähnlichkeit zu Raffael im Formalen sehr viel größer sein als im Inhaltlichen.

Etwas ganz Ähnliches gilt wohl für das Verhältnis von Delacroix und Rubens. Der ganze Anfang des 19. Jahrhunderts ist charakterisiert nicht nur durch die Flucht vor den modernen Inhalten wie bei den Historienmalern, Orientalisten etc., sondern auch durch den Versuch, alle Formen den neuen Inhalten anzupassen wie bei den

Romantikern, Klassizisten und zum Teil auch bei den Naturalisten.

Das dargestellte Verhältnis von Dasein und Bewußtsein ist zum Teil verwandt, insofern für beide Künstler das Bewußtsein sich selbst transzendiert – aber doch in einer verschiedenen Weise oder Richtung. Denn das Absolute liegt bei Raffael in der Höhendimension und im ideellen Schnittpunkt des Koordinatensystems der Achsen, bei Ingres dagegen am rechten Rand, also auf der Waagrechten. Damit mag wohl auch zusammenhängen, daß bei Ingres Dasein und Bewußtsein viel stärker in Gegensätze auseinandergerissen werden, während sie sich bei Raffael stärker durchdringen.

Mit diesen vergleichenden Beobachtungen läßt sich die Frage beantworten, inwieweit der Individuumbegriff beider Künstler derselbe ist. Bei beiden haben wir einerseits ein bestimmtes Individuum, andererseits etwas Allgemeines. Aber die Beziehung von Allgemeinem und Besonderem ist doch ganz verschieden, weil auch die Qualität jeder einzelnen Seite ganz verschieden gegeben ist. Ingres gibt eine Fülle von Einzelheiten, die das Individuum charakterisieren sollen, z. B. die Art, wie der Mantel geknöpft, der Pelzkragen verschoben, das Haar gekämmt ist, also die Art, wie Ordnung und Willkür, Natur und Selbsterziehung, dargestellt in Kinn und Mund, sich begegnen. Alle diese Einzelheiten addieren sich mehr, als daß sie eine einheitliche Quelle haben. Das Allgemeine wird wegen dieses Mangels einer inneren Einheit zu einem inhaltlich Allgemeinen: Je detaillierter und fixierter die Einzel-faktoren, umso vager und abstrakter das Allgemeine. Bei Raffael scheinen die charakteristischen Details weniger

hervorzutreten, weil sie alle durch eine Einheit des Menschen selbst zusammengehalten sind, und dies wiederum sorgt für einen Zusammenhang zwischen dem Besonderen und Allgemeinen.

Das bedeutet, daß der Mensch bei Ingres einen viel geringeren geistigen Umfang hat und auch eine geringere Tiefe; er ist spezialisiert in einer abstrakten Allgemeinvorstellung, die dem besonderen keinen Wert und keine Fülle gibt. Die beiden Pole klaffen auseinander. Man hat weniger eine Person als einen »self-made-man« vor sich. Auch das Individuum Raffaels ist wohl kaum als autonomes anzusprechen. Oder: was diesem Individuum als Ziel vorschwebt, ist weniger die Idee des Menschen als der Begriff der Menschlichkeit. Aber indem es sich auf diese bezieht, erhält das Individuum doch eine gewisse innere Weite, eine Spielfreiheit, ohne jedoch selbst grundsätzlich frei zu sein. Seine Determiniertheit ist eine andere als bei Ingres. Dieser läßt nur Spielraum für Willkür; Raffael strebt danach, die Determination des Individuums als notwendige erscheinen zu lassen. Raffael gelangt von Allgemeinvorstellungen, die eine Ganzheit einschließen, zum Individuum als dem inneraktivistischen Detail, während Ingres vom Individuum ausgeht und dies in die Höhe von etwas Allgemeinem zu erheben sucht. Dabei stößt er auf Individuen ohne Weite und Tiefe, wodurch die künstlerische Absicht der Erhöhung mit dem Stoff in Konflikt gerät und zu einer rein formal-ästhetischen Angelegenheit wird. Diese Schwierigkeit besteht im 19. Jahrhundert nicht nur für die Klassizisten, sondern auch für Corot, der oft von seinem Modell nicht loskommt.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Die Bildvorstellung wie die Menschenauffassung beider Künstler sind ver-

schieden. Trotzdem dürfte Ingres allerhand Gründe gehabt haben – und zwar nicht nur solche der Opposition gegen Delacroix –, um so intensiv von Raffael zu lernen. Im Individualismus des Ingres steckt ein sehr starker Sensualismus, in dem Raffaels Urbanität.



Hans Memling: Maria Magdalena Baroncelli, Frau des Tomasso
(44,1 × 34)



Domenico Ghirlandajo: Bildnis einer Frau der Sassetti-Familie
(57,1 × 44,1)



Rogier van der Weyden: Francesco d'Este
(31,8 × 22,2)



Hans Holbein d. J.: Benedikt von Hertenstein
(52,4 × 38,1)

Lukas Cranach d. Ä.: Bildnis des Herzogs Johann von Sachsen,
Sohn des Herzogs Georg der Bärtige
(65,1 × 44,2)





Juan Bautista Martinez del Mazo: Die Infantin Maria Theresia
(148 × 103)



Auguste Renoir: Mme. Charpentier und ihre Kinder
(154 × 190)



Anthony van Dyck: Bildnis Marquessa Durazzo
(113,3 × 96)



Anthony van Dyck: James Stuart, Duke of Knox and Richmond
(216 × 127,6)



Rembrandt Harmensz van Rijn: Selbstbildnis
(80,3 × 67,3)



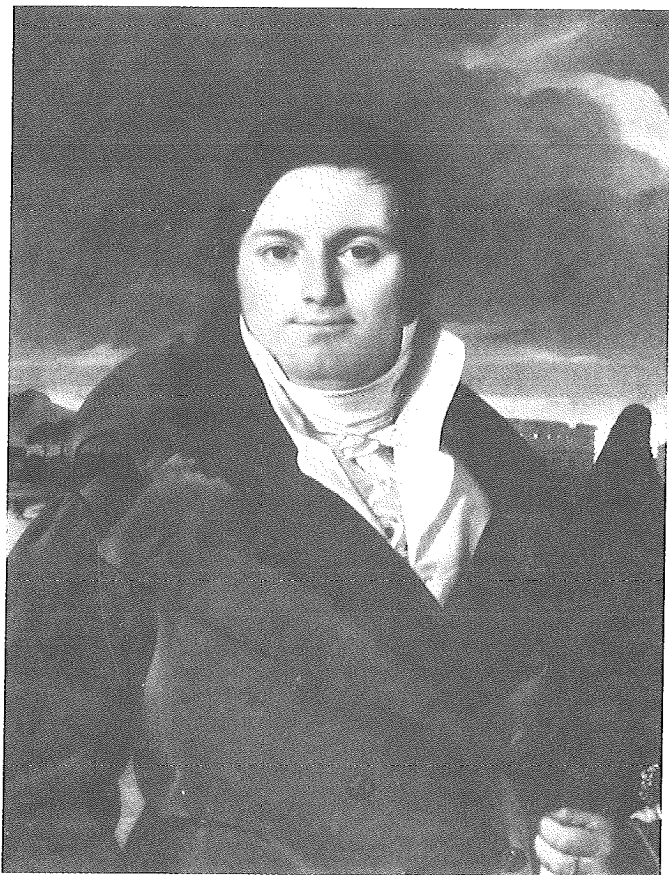
*Rembrandt Harmensz van Rijn: Bildnis eines Mannes mit
Vergrößerungsglas (91,4 × 74,3)*

Diego Velasquez: Bildnis Philipps IV
(200 × 103)

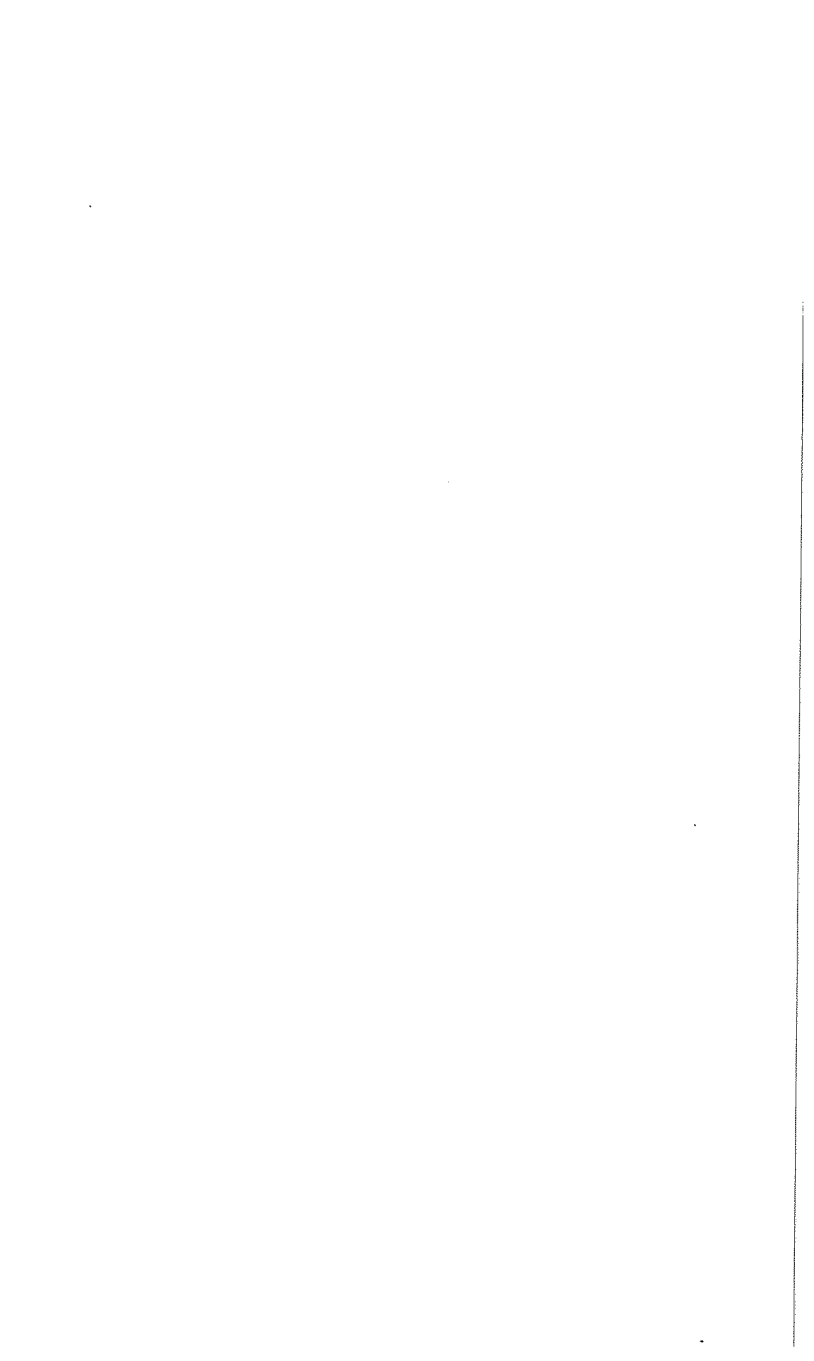




[Kopie nach] *Raffael di Santi*: Bildnis des Giuliano de Medici
(83,2 × 66)



*Jean Auguste Dominique Ingres: Bildnis des Joseph Antoine Moltedo
(75,3 × 58,1)*



»Rohstoff der Malerei« – Max Raphaels Verständnis der Bildfarbe

Nachwort von Bernd Growe

Der Band *Die Farbe Schwarz* stellt über den Zusammenhang der *Kunsttheoretischen Schriften* von Max Raphael hinaus eine Besonderheit dar. Die in ihm gesammelten, nicht endgültig ausformulierten Studien zu siebzehn Bildnissen aus dem Metropolitan Museum in New York sind ungewöhnlich differenzierte und in hohem Maße phänomenorientierte Betrachtungen zu der Frage, auf welche Weise die Farbe – insbesondere das Schwarz – als ein Bildelement in der Lage ist, bildliche Bedeutung (mit) zu konstituieren. Das klingt zunächst nach einem nur begrenzten Zugang zu Werken der Malerei. Raphaels Text führt den Leser jedoch ins Zentrum jeder konkreten Werkerfahrung und zu Problemen, die sich jedem Betrachter bildender Kunst stellen.

Denn die vorliegenden Studien Raphaels zielen insofern auf den Fluchtpunkt jedweder Bilderfahrung, als sie ausdrücklich die Frage nach dem *Zusammenhang* von bildlicher Organisation und Bildsinn zu ihrem Thema machen. Darum fragt Raphael nicht nach einer abgeschlossenen Bildbedeutung, sondern legt den Akzent auf deren Genese aus dem Zusammenspiel verschiedener Bildelemente, wobei ihn hier vor allem die in der Analyse am schwersten zu fassende Farbe interessiert. Es liegt in der Konsequenz dieser Vorgehensweise, daß Raphael zunächst nicht ästhetisch oder kunstphilosophisch (d. h. kategorial) oder auch kunsthistorisch (z. B. stilgeschichtlich) argumentieren kann; er muß vielmehr das Problem der Bildbedeutung aus der unmittelbaren Anschauung der jeweiligen Werke entwickeln. Damit bietet Raphaels Text dem Leser die seltene Gelegenheit, elementar am Prozeß der Bilderfahrung teilhaben zu können – ein Prozeß, der in der kunstwissenschaftlichen Literatur sonst eher ausgespart bleibt, nicht zuletzt darum, weil deren kategorialer Ansatz die konkrete Anschauung überlagert.

Darum scheint *Die Farbe Schwarz* im Gegensatz zu stehen zu Raphaels bekannteren Arbeiten, vor allem zu den Studien in *Arbeiter, Kunst und Künstler*, in denen Raphael auf marxistischer Grundlage eher kunstsoziologisch und ideologiekritisch argumentiert. In diesem Zusammenhang blieb der besondere Charakter der Arbeiten der dreißiger Jahre bislang unterbelichtet, denn auch sie nehmen allemal die

sinnliche Präsenz des Kunstwerks zum Ausgangspunkt ihrer Betrachtungen; eine Tendenz, die nun in den Vordergrund tritt. Aber nicht nur als Dokument einer Akzentverschiebung innerhalb der kunsttheoretischen Arbeit Raphaels, die sich im späteren Werk auf die Anschaulichkeit des Einzelwerks konzentriert, können die hier erstmals veröffentlichten Farbstudien Raphaels Interesse beanspruchen. Unter Berücksichtigung ihres fragmentarischen Charakters – *Die Farbe Schwarz* ist ein Arbeitstext und steht in nicht zu Ende geführten theoretischen Kontexten – kann diese Studie als ein eigenständiger Beitrag zur gegenwärtigen Diskussion um die Erkenntnischancen sinnlicher Kunsterfahrung gelesen werden: Sie ist ein überzeugendes Plädoyer für die Unverzichtbarkeit anschaulicher Erfahrung. Das mag quer stehen zum gängigen Verständnis der Arbeiten Raphaels. Doch ist das in der vorliegenden Studie praktizierte Verfahren durchaus auf das frühere Werk zurückführbar; Kunstwissenschaft ist auch dort zu allererst die Konfrontation mit dem einzelnen Werk: »Kunstwerk-kunde«.¹

Es ist hier nicht der Ort, den Stellenwert der Studie zur Farbe Schwarz im Gesamtkonzept von Raphaels *Empirischer Kunsttheorie* zu erörtern. (Knappe Hinweise auf den Entstehungszusammenhang des Textes gibt der Editorische Bericht des Herausgebers.) Um wirkliche Korrekturen an der bisherigen Rezeption der Arbeiten Raphaels vornehmen zu können, wäre eine genauere Kenntnis vor allem der noch nicht veröffentlichten, abgeschlossenen Schriften notwendig. *Die Farbe Schwarz* bietet noch eine zu schmale Textbasis. Hier wird die Sammlung von Werkanalysen im vierten Band der *Kunsttheoretischen Schriften: Wie will ein Kunstwerk gesehen sein* weiteres Material bereitstellen, und auch von den fragmentarischen Manuskripten des Nachlasses sind aufschlußreiche Antworten für die Frage zu erwarten, welche Position und welches Gewicht die Kunsttheorie Max Raphaels im frühen zwanzigsten Jahrhundert einnimmt.

Entsprechend muß in unserem Zusammenhang eine Erörterung des umfassenden theoretischen Modells von Max Raphael zurückstehen. Statt dessen soll, im Sinne einer ersten Lektüre, das in *Die Farbe Schwarz* ausgesprochene Plädoyer für die Anschauung ernstgenommen und in einigen Punkten auf seine produktiven Ansätze für die aktuelle kunstwissenschaftliche Arbeit überprüft werden.

Die Beschreibungen und Interpretationen in *Die Farbe Schwarz* weisen Max Raphael eine kritische Position zu in der seit den zwanziger Jahren in Gang gekommenen Debatte um die Möglichkeit oder gar Notwendigkeit von Farbanalysen in der Kunstwissenschaft. Die einschneidenden Veränderungen, denen der Einsatz der Farbe in der Malerei im ausgehenden 19. Jahrhundert unterworfen war, hatten diese Debatten erzwungen. Mit der erstarkenden Moderne, dem Schwinden des Gegenständlichen in der Malerei, kurz mit jener Tendenz zur »Befreiung der Farbe«,² die Epoche gemacht hat, trat die Farbe ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Jener Diskussion verdankt sich die moderne kunstwissenschaftliche Farbforschung. Ihre Grundlegung ist besonders mit den Namen Hans Jantzen, Johannes von Allesch, Erich von den Bercken und Theodor Hetzer verbunden.³ Möglicherweise hat Raphael deren Arbeiten gekannt, im Text nachweisbar ist das nicht. Wenn er aber beispielsweise die »Eigenintensitäten« der Farbe untersucht, dann erinnert das stark an Jantzens berühmte Gegenüberstellung von »Eigenwert« und »Darstellungswert« der Farbe. Ebenso zeigt die Frage nach dem »Ausdruckswert« der Farbe Schwarz Verwandtschaften zur experimentell-psychologischen Untersuchung der ästhetischen Erscheinungsweise der Farben bei von Allesch. Mit Sicherheit sind die Farbbeschreibungen seines Lehrers Georg Simmel in dessen kunstphilosophischem Versuch über Rembrandt nicht ohne Einfluß auf Raphael geblieben.⁴ Eine genaue Darstellung dieser Beziehungen und Abhängigkeiten wäre erst noch zu schreiben. In jedem Fall aber ist auch das tiefe Interesse Raphaels an der Farbe in der Malerei aus seinen Erfahrungen mit der zeitgenössischen Kunst gespeist. Seine Farbanalysen verraten deutlich die Schulung des Autors an Werken der Moderne. In der Malerei Monets, Cézannes oder Matisse, die er sehr früh in Paris kennenlernte und denen er umfangreiche Studien widmete,⁵ ist die Farbe nicht nur ein beliebiges Element, sie wird vielmehr zum konstitutiven Baustein der Malerei. So greifen die Überlegungen zur systematischen Funktion der Bildfarbe in *Die Farbe Schwarz* über den gewählten Themenbereich der Bildnisse und seine historischen Grenzen hinaus.

Bereits in den früheren Schriften hatte Raphael die grundlegende Rolle der Farbe gewürdigt und seine Vertrautheit mit den Theorien der Künstler über die »reine« Farbe gezeigt.⁶ Im vorliegenden Arbeitstext sucht Raphael diese Fragestellungen auch für die traditionelle

Malerei fruchtbar zu machen, indem er den Gebrauch einer Farbe – des Schwarz – in einer Bildgattung – dem Bildnis – analysiert. Es verdient hier festgehalten zu werden, daß Max Raphael schon früh ein genaues Bewußtsein von der »maximalen Rangerhöhung der Farbe« (E. Strauss) in der Moderne entwickelt hat und dieses für die gesamte Breite des Faches methodisch fruchtbar zu machen versuchte. Denn dies ist alles andere als selbstverständlich. Selbst heute, wo die Literatur zur Farbe und zur Koloritgeschichte unübersehbar zu werden beginnt, ist das Verständnis für die Probleme der Bildfarbe nur wenig gewachsen und die Bedeutung eines umfassenden Wissens über die Gestaltungsmöglichkeiten der Farbe für die Interpretation von Werken der Malerei noch längst nicht unumstritten. Die Arbeiten von Lorenz Dittmann⁷ und insbesondere von Ernst Strauss,⁸ der wie kein anderer seine Forschungen der Bildfarbe gewidmet hat, besitzen immer noch Ausnahmecharakter. Auch heute gilt vielen Autoren die Schwierigkeit, Farbwerte zu objektivieren und sprachlich zu fixieren, als ein prinzipieller Mangel in der Aussagefähigkeit der Farbe.

Raphael strebt dagegen in *Die Farbe Schwarz* nach einer möglichst direkten, ohne weitere Hilfsmittel argumentierenden Umsetzung seiner Farbbeobachtungen in Aussagen über den jeweiligen Bildsinn. Dazu bedient er sich durchgängig des Bildvergleichs. Dieser ermöglicht eine visuelle Kontrolle und begriffliche Differenzierung seiner anschaulichen Erfahrungen mit der künstlerischen Organisation der Bildfarbe. Raphael beginnt, ohne jede nähere Beachtung der dargestellten Personen, mit einer genauen Beschreibung der Farbe Schwarz im *Bildnis eines stehenden Herrn* von Frans Hals und in dem des *Tiburzio Pérez* von Francisco de Goya, um eine präzise Bestimmung der Unterschiede ihrer Erscheinungsweise und ihrer Beziehungen zu anderen Bildelementen zu gewinnen. Die Ergebnisse dieses Vergleichs führen ihn zu der zunächst ganz allgemeinen Frage nach der Funktion der Farbe im Bildgrund und darüber hinaus danach: »Ob dem Schwarz nicht trotzdem – im Unterschied zu allen anderen Farben – eine spezielle Funktion und ein spezieller Gefühlston zukommt« (S. 29 im vorliegenden Text). Raphael fragt dabei nicht so sehr nach den individuellen Bildlösungen, wenngleich diese, durch die Vorgehensweise bedingt, gewissermaßen unter der Hand, stets thematisch werden. Das Hauptaugenmerk der Notizen liegt vielmehr auf Fragen prinzipieller Art, das sind Fragen, in denen die Bedingungen

und Ausdrucksmöglichkeiten der Bildfarbe (Schwarz) in der Gattung der Bildnismalerei grundsätzlich diskutiert werden. Schrittweise wird der erste Bildvergleich erweitert, die Ausgangsfrage um neue Aspekte vermehrt und unter derart wechselnden Perspektiven, an Beispielen von Memling bis Manet, entwickelt Raphael sein zentrales sachliches Argument: die Auffassung der Farbe als dem »eigentlichen Rohstoff« für die Malerei (S. 113).

Auf diese Einsicht, durch welche die Farbanalyse für jedes wirkliche Bildverständnis unabdingbar wird, laufen die Bildanalysen Raphaels hinaus. Nicht zufällig steht sie im Zentrum der abschließenden umfassenden Betrachtung von Raffaels *Guiliano de Medici*. Diesem resümierenden Hauptargument läßt sich ein zweites an die Seite stellen, das seine Voraussetzung darstellt und den Ausgangspunkt des Farbverständnisses von Raphael bezeichnet: Die Unterscheidung der Farbe nach ihrer »Daseins-« und nach ihrer »Wirkungsform« (S. 19) oder, wenig später, nach ihrem Ausdruckswert als Pigment im Gegensatz zu ihrem Ausdruckswert als »Werkstoff« (S. 29), das heißt als bildorganisierendem Element. Beide Gegenüberstellungen dienen Raphael zur Betonung der genuinen Wirkungsqualität der Bildfarbe, die mit den farbtheoretischen Befunden der physikalischen Optik oder experimentellen Psychologie nicht zu verrechnen ist.⁹ Darin ist sich auch die gegenwärtige kunstwissenschaftliche Farbforschung mit ihm einig; sie hat in vielfach variiertes Form auf diesen Schnittpunkt aller an der Bildfarbe interessierten Fragestellungen aufmerksam gemacht.

Die Farbe ist als Bildelement durch eine hybride »Wirk-«-Qualität ausgezeichnet, eine »Potentialität«,¹⁰ die, wenn sie sich auch ihrer stofflichen Energieförmigkeit verdankt, doch erst in ihrer bildlichen Verfassung »Sprachcharakter« gewinnt, indem sie in den jeweiligen Bildkonzepten durch ihre Beziehungen untereinander und zu den übrigen Bildelementen spezifiziert wird, ohne ihren unfixierbaren, prozessualen Status je ganz zu verlieren. Die Bildbeschreibungen und Farbanalysen Max Raphaels suchen an historisch ganz unterschiedlichen Bildvorstellungen diese Einsichten zu systematisieren und in konkrete Interpretationsperspektiven umzusetzen. In diesem Sinne sind die Aufzeichnungen Raphaels Bausteine zu einer *Elementartheorie der Bildfarbe*. Die aktuelle Kunstwissenschaft hat – ganz unabhängig von Max Raphael – die darin aufgeworfenen Fragen inzwischen

neu gewichtet und auch zum Teil weiter entwickelt (vor allem im Werk von Ernst Strauss), befriedigend beantwortet sind sie gleichwohl lange noch nicht.

Nun geht es Raphael aber in erster Linie um die Klärung des besonderen Ausdruckscharakters der Farbe Schwarz. Damit sind die Probleme der Farbanalyse insofern zugespitzt, als das Schwarz, ebenso wie das Weiß, ihres unbunten Charakters wegen üblicherweise aus der Farbdiskussion ausgeklammert und als Problem der *Helldunkel*gestaltung erklärt wird. Dafür sucht die kunstwissenschaftliche Farbforschung umso intensiver die Zusammenhangbildungen und Kontrastwirkungen der Buntfarben, zumeist auf der Basis der Triade Rot – Gelb – Blau, in gesetzmäßige Bestimmungen zu fassen. In *Von Monet zu Picasso* hatte Raphael selbst diese Farbsystematik übernommen und die Reihe der Buntfarben, in einem illustrierenden Diagramm als Farbkreis angeordnet, zwischen die Pole Weiß und Schwarz eingespannt.¹¹ Diese Farbordnung diente ihm dann als Folie seiner Bilddeutungen, z. B. bei Cézanne, im Expressionismus oder bei Matisse.¹²

In der vorliegenden Studie sieht Raphael demgegenüber Schwarz selbst als eine Farbe an, die sich gerade durch ihre innere Dialektik zwischen absoluter Indifferenz und Immaterialität (S. 30f.) einerseits und einer gleichwohl äußersten Potenz zu koloristischer Differenzierung (S. 64) andererseits auszeichnet. Dominant ist der neutrale, unbestimmte Ausdruckswert der Farbe Schwarz, worin sie dem Weiß oder Gold verwandt ist (S. 31 u. 35). Diese Besonderheit des Schwarz ist übrigens immer empfunden worden, sie macht das Schwarz zu einer bevorzugten Ritual- und Kultfarbe.¹³ Aber diese Dominante wird in jedem Bildkonzept gemäß der jeweiligen Organisationsform seiner Darstellungsmittel ›gefärbt‹ und spezifiziert: Das Schwarz kann dann sehr wohl lichthaltig sein (S. 64) oder aber bloße Lokalfarbe (S. 46), es kann ein belebtes »Erfahrungs- und Erlebnisschwarz« sein oder aber transzendierende »metaphysische Akzente« (S. 61) besitzen. Alle Bildanalysen in *Die Farbe Schwarz* suchen die je besonderen Ausformungen dieser Dialektik beschreibend hervorzutreiben und als Möglichkeiten der ›Bedeutung‹ der Farbe Schwarz anschaulich zu machen. Kaum eine andere Farbuntersuchung ist in der Bestimmung und Differenzierung des Schwarz als Bildfarbe so weit gegangen wie die von Max Raphael. Erst in jüngerer Zeit, seit einer zunehmenden Verbindung

der Farbdiskussion mit Fragen des Helldunkels, sind neue Beiträge zu den koloristischen Ausdrucksmöglichkeiten der Farbe Schwarz erarbeitet worden.¹⁴

Daß Raphael seine Aufmerksamkeit so früh dem Schwarz als Farbe zuwendet, folgt aus seiner intensiven Vertrautheit mit der malerischen Moderne, zumal der französischen Kunst. Manet und später Matisse hatten das Schwarz, unter Berufung auf Delacroix und die Spanier, von seiner dienenden Funktion als abgeleitetem Schattenwert gelöst und zur Eigenfarbe befreit. Es ist ein interessanter Zufall, daß gerade Matisse, dessen Malerei Raphael in *Von Monet zu Picasso* scharf kritisiert hatte,¹⁵ im Jahre 1946, also als Max Raphael gerade mit seinen anschaulichen Recherchen zur Farbe Schwarz im Metropolitan Museum begann, anläßlich einer Ausstellung der Galerie Maeght unter dem Motto *Schwarz ist eine Farbe* Aufzeichnungen mit demselben Titel niederschreibt. Darin räsonniert er über die Entwicklung der Malerei seit dem Impressionismus und vermutet für die Moderne: »Der Anteil von Schwarz an der farblichen Orchestrierung wird immer gewichtiger«.¹⁶ Das sollte sich als eine prophetische Äußerung erweisen: Vom *Schwarzen Quadrat* (1913) des Kasimir Malewitsch über *Das schwärzeste Schwarz* (1949) von Francis Picabia bis zu den *Black Paintings* (~ 1960) der Amerikaners Frank Stella oder den *Last Paintings* (~ 1965) seines Landsmannes Ad Reinhardt ist eine schier unbegrenzte Fülle ›schwarzer‹ Werke entstanden. Hier hätte Raphael weiteres Material für seine Untersuchung gefunden. Die 1981 in Düsseldorf organisierte Ausstellung SCHWARZ¹⁷ konnte die Faszination und Unerschöpflichkeit der besonderen Ausdruckswerte der Farbe Schwarz neu belegen.

Abschließend ist es sinnvoll, kurz auf die weitreichenden methodischen Implikate einzugehen, die in der Konsequenz der Vorgehensweise von *Die Farbe Schwarz* liegen: Sie geben dem Text noch einmal ein eigenes Gewicht. Die unscheinbare Frage Max Raphaels nach der Bedeutung der Farborganisation für unser Bildverständnis eröffnet einige Chancen, Probleme der Interpretation auf eine neue Weise anzugehen. Der von Raphael selbst gewählte Terminus einer »Empirischen Kunsttheorie« ist zur Charakterisierung seiner Vorschläge ungeeignet, denn er verstellt, mißverständlich wie er ist, die produktiven Weiterungen seines Forschens. Jedenfalls geht es in *Die Farbe Schwarz*

weniger um *Empirie* als um *Erfahrung*, das heißt, um die Verarbeitung von Anschauungen.

Raphael erforscht hier letztlich die Grundlagen unserer Anschauung. Aus der umfassenden Darstellung der Gestaltungsmöglichkeiten eines Bildelementes, der Farbe Schwarz, wird die Bedeutung der Bilder entwickelt. Die gängige kunsthistorische Praxis von Zuschreibung, Stilkritik oder ikonographischer Quellenkunde hat er damit bereits hinter sich gelassen. Gewiß, *Die Farbe Schwarz* ist als Arbeitstext bei weitem nicht in allen Punkten abschließend ausgearbeitet. Die Sprache ist oft ungeglättet, der gesprochenen Sprache angenähert. Es fragt sich aber, ob der so sprachlich dokumentierte Rohzustand der Anschauung den Phänomenen nicht näher steht, als jede terminologisch festgeschriebene, definit gemachte Überarbeitung. Hier ist deutlicher als sonst bei Raphael auf eine geradezu akribische Weise der überragende Stellenwert ablesbar, den der Autor dem einzelnen Werk in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Kunst einräumt. Raphael sieht die »Erschließungskraft« (D. Henrich) seiner Theorie gebunden an die Evidenz der Auslegung je *einzelner* Werke und nicht an die Bündigkeit oder Allgemeingültigkeit irgendwelcher künstlerischer Gesetze. Das aktive Sehen, die konkrete Erfahrung des Werkes in der Anschauung, ist für ihn durch nichts zu ersetzen, schon gar nicht durch den Rückgang auf anderweitige Quellen.¹⁸

Raphael kommt ohne Bezug auf schriftliche Quellen aus, was natürlich mit der Entstehungsgeschichte des Textes zu tun haben kann, jedoch ebenso einen hochaktuellen, methodenkritischen Index besitzt. Seine Bildauslegung versteht sich als *aktive Neuschöpfung* des Werkes, indem der Betrachter sich in die Gestaltungsarbeit des Künstlers »einsieht«: Sie ist keine Dechiffrierung geronnener Zeichen. Infolgedessen distanziert sich Raphael ausdrücklich von dem ikonographischen Verfahren, ein Bild von der lexikalisch festgeschriebenen Bedeutung seines Motivbestands her auszulegen. So heißt es im Zusammenhang der Interpretation von Manets *Dame mit dem Papagei*: »Die Accessoires Zitrone und Papagei, Gelb und Grau, stehen also mit dem symbolischen Ausdruckswert der Farbe in engster Verbindung und werden durch diesen verständlich, nicht aber umgekehrt: als ob es eine eigentliche Bedeutung von Zitrone und Papagei gäbe, die dann das Bild »erklären« würde« (S. 27f.). Die Betonung der konkreten Kunsterfahrung des jeweils zur Rede stehenden Werkes als ausschlaggebende

Instanz der Interpretation zieht sich leitmotivisch durch die Studie (vgl. etwa S. 25; 32; 113; 126). Farbanalyse heißt daher bei Raphael nicht Bezugnahme auf künstlerische oder allgemein-wissenschaftliche Farbtheorien, sondern stellt die Frage nach der *Konstitution* von Bedeutungen durch Farbgestaltung. *Farbanalyse* und *Bildanalyse* sind hier mithin identisch. Die Farbe ist für Raphael besonders nahe am Zentrum malerischer Problemstellung: Sie ist »eigentlicher Rohstoff« der Malerei. Die Auseinandersetzung mit ihr ist aber auch in hohem Maße prekär.

Denn mehr als jedes andere Bildelement entzieht sich die Farbe sprachlicher Fixierung sowie begrifflicher Vereindeutigung und scheint damit aus dem wissenschaftlichen Diskurs ausgeschlossen. Raphael weist darauf hin, wie sich augenblicklich der Ausdruckswert des Gesehenen in seiner sprachlichen Übersetzung verändert (S. 112), oder wie unüberbrückbar die Kluft zwischen den visuellen, verbal nicht einholbaren Ausdrucks- und Differenzierungsmöglichkeiten der Farbe einerseits und dem eingeschränkten, weil auf Verallgemeinerung ausgehenden, Begriffsrepertoire der Sprache andererseits bleibt (S. 102f.). Aus diesen Gründen legt Raphael großen Wert auf eine problembewußte, bildadäquate *Beschreibung*.¹⁹ Er verzichtet weitgehend auf die bei ihm sonst übliche Terminologie. Statt dessen finden sich offene, von der anschaulichen Erfahrung geforderte Bezeichnungen.

Raphaels Sprache ist in diesem Werk *deiktisch* gehalten: Die Sätze treffen kaum selbständige Aussagen, sondern verweisen den Leser fortwährend auf die Bilder, von denen sie handeln. Der Übergang vom Beschreiben ins Deuten ist daher oft nahtlos, die Bedeutung der Beschreibung noch einmal unterstreichend. So heißt es über Goyas Schwarz: »Das Schwarz ist die Farbe einer schlechthin undurchdringlichen Nacht, der allein der kalte Wille, die warme Sinnlichkeit und die leuchtende Intelligenz des Menschen gegenüberstehen.« (S. 49) Die Intentionen der Notizen Raphaels erfüllen sich in Auslegungen wie diesen, nicht im Aufbau einer durchdeklinierten terminologischen Apparatur. Auch die Handskizzen, in denen Raphael Strukturen und Gewichtungen des Bildaufbaus ausweist, gehören in diesen Zusammenhang anschaulicher Verweise. Die Abbildungen in *Die Farbe Schwarz* sind jedenfalls nicht, wie in so vielen Kunstbüchern, eine dekorative Dreingabe: sie sind unerläßlicher Bestandteil der Argumen-

tation selbst. Wenn Raphael auf diese Weise ständig das Verhältnis von Sehen, Beschreiben und Auslegen, das Verhältnis von Kunst und Sprache mitreflektiert, dann zeigt das noch einmal, daß die Konzentration auf die Farbanalyse keine Beschränkung oder Verengung der Perspektive auf einen isolierten Aspekt der Malerei bedeutet.

Die Gefahr einer solchen Verengung war Raphael bewußt. Darum wird die Interpretation an keiner Stelle auf Fragen der Bildfarbe verkürzt. Von Anfang an betont Raphael die Interdependenzen von Farborganisation (Materie, Auftrag, Schichten etc.) und Sujet, Form oder Räumlichkeit des Bildes. Bildlichkeit ist ein komplexes Phänomen, das sich der ›Sprachfähigkeit‹ – das heißt dem Vermögen, untereinander sinnstiftende Beziehungen einzugehen – vieler verschiedener Bildelemente verdankt. So mündet die abschließende Raffael-Analyse in die Fragen: Was ist ein Bild? Wo liegen seine genuinen Ausdrucksvermögen, insbesondere über die Farbe? Was vermag sie zu leisten? Raphael steht damit, so krude einzelne Formulierungen seines Textes klingen mögen, nolens-volens an der Front der aktuellen Debatte zwischen Kunsterfahrung und Kunstphilosophie um das Erkenntnisvermögen der Anschauung. Zumindest sind seine zentralen Argumente (Werkerfahrung, Rückgang auf die Bildelemente und auf das Verhältnis von Kunst und Sprache) in der einen oder anderen Form hier wiederzufinden.

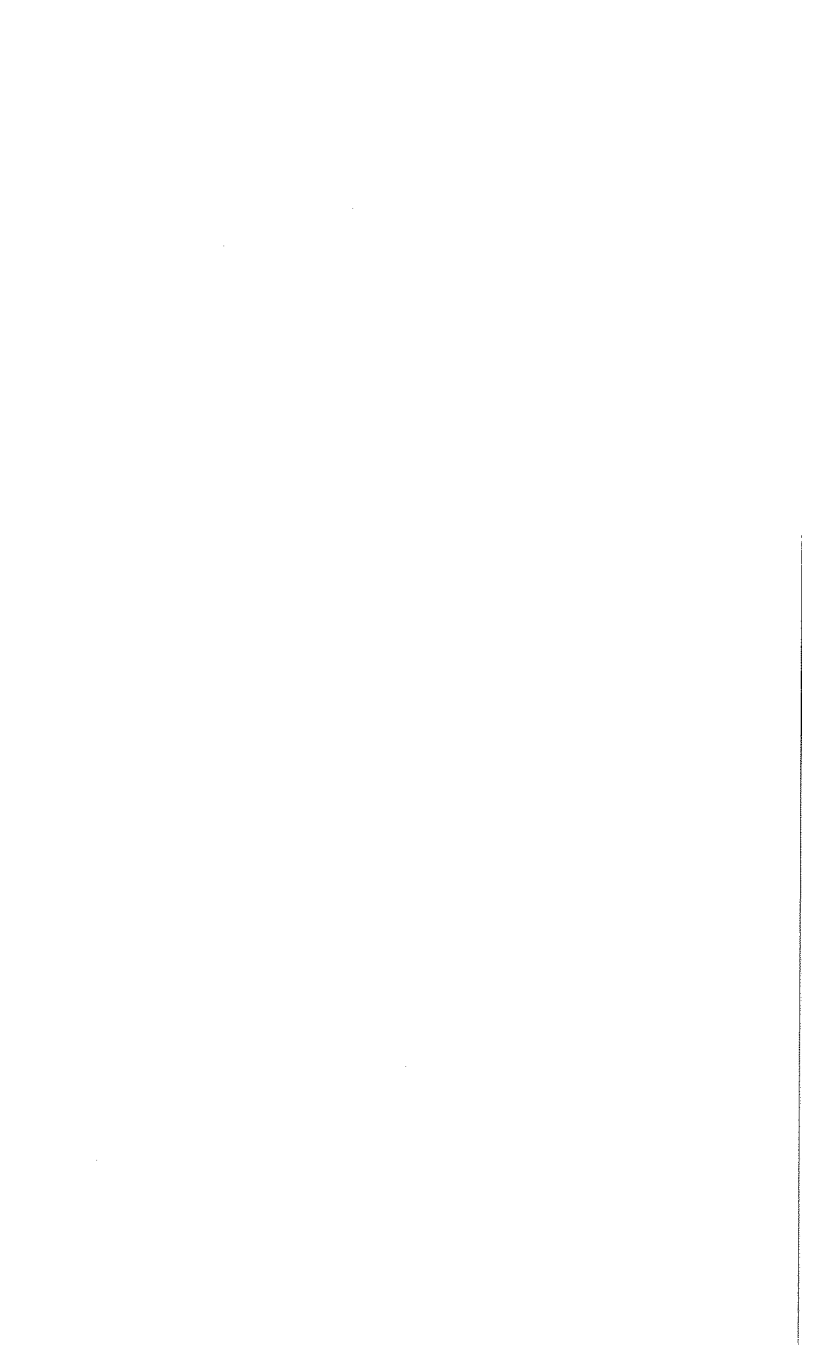
Raphaels Überlegungen zur Struktur der Bildelemente werden sich an solchen entwickelten Standards heutigen Bildverständnisses messen lassen können. Es bleibt zu überprüfen, inwieweit seine Vorschläge entwicklungsfähig sind und in der heutigen Situation berücksichtigt werden müssen. Im Falle von *Die Farbe Schwarz* jedenfalls ist die in Raphaels Werk oft unentschiedene Alternative von Wissen und Anschauung eindeutig zugunsten der *Produktivkraft des Sehens* ausgefallen. *Die Farbe Schwarz* zeigt Raphael als eine Figur in der Entwicklung der Farbwissenschaft. In seinen Fragestellungen und Lösungsvorschlägen verdeutlicht er noch einmal eine der bedeutendsten Aufgaben und Herausforderungen der neueren Kunstwissenschaft: in der interpretierenden Farbanalyse einzelner Werke die Möglichkeit für eine umfassende *Geschichte der Farbe* zu eröffnen.

Anmerkungen

1. Max Raphael: Marx Picasso. Die Renaissance des Mythos in der bürgerlichen Gesellschaft, herausgegeben von Klaus Binder (Frankfurt/Main 1983), S. 22.
2. Zu dieser Entwicklung vgl. Max Imdahl: Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei: Abstraktion und Konkretion, in: Poetik und Hermeneutik II (Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion) München 1966, S. 195–225, sowie Lorenz Dittmann: Zum Sinn der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert, in: Beiträge zum Problem des Stilpluralismus (Hg. von W. Hager und N. Knopp) München 1971, S. 12–118.
3. Hans Jantzen: Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei (1913), in: ders.: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze (Berlin 1951), S. 61–67; Johannes von Allesch: Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben; in: Psychologische Forschung VI, 1925 S. 1–91, 215–281; Erich von den Bercken: Über einige Grundprobleme der Geschichte des Kolorismus in der Malerei, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. V, 1928, S. 311–326; Theodor Hetzer: Tizian, Geschichte seiner Farbe (Frankfurt/Main 1935).
4. Georg Simmel: Rembrandt – Ein kunstphilosophischer Versuch (Leipzig 1919).
5. Max Raphael: Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei (1913), herausgegeben von Klaus Binder (Frankfurt/Main 1983).
6. Z. B. ebd., S. 163. Mit den Künstlertheorien über die Farbe hat sich zuletzt vor allem Walter Hess (Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian [1953] Mittenwald 1981) beschäftigt. Es ist bemerkenswert, daß es in ihnen gleichfalls häufig gerade um den Ausdruckswert der Farbe geht (z. B. bei Gauguin).
7. Lorenz Dittmann: Die Farbe bei Grünewald (München 1955).
8. Ernst Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien (1972) (herausgegeben von L. Dittmann, (München 1983).
9. R. Wizinger: Schwarz als Sinneseindruck, in: Ciba-Geigy-Rundschau, Basel 1973–2, S. 2–3.

10. Der Begriff der »Potentialität der Farbe« zuerst bei Theodor Hertz: Tizian (a.a.O.) S. 52. Er gewinnt aber über die Farbe hinaus für die Diskussion der Moderne grundlegende Bedeutung. Vgl. dazu: Gottfried Boehm: Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers, in: »Ist eine philosophische Ästhetik möglich?« Neue Hefte für Philosophie (Hg. K. Büttner, K. Cramer, R. Wiehl) Heft 5 (Göttingen 1973) S. 118–138.
11. Raphael, Monet, S. 59.
12. Vgl. ebd. S. 129, 142f., 162f., 171f.
13. Vgl. dazu Helmut Straube: Gedanken zur Farbensymbolik in afrikanischen Eingeborenenkulturen, in: Studium Generale, Jg. 13 (1960), Heft 7, S. 392–417 (besonders S. 405f.: »Die Schwarze Kultfarbe«), sowie Gerhard Radke: Die Bedeutung der weißen und schwarzen Farbe in Kult und Brauch der Griechen und Römer, (Phil. Diss.) Jena 1936.
14. Z. B. Lorenz Dittmann: Bemerkungen zur Farbenlehre von Hedwig Conrad-Mertius, in: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, 5 (1963), S. 20–28.
15. Raphael, Monet, S. 176.
16. Henri Matisse: Schwarz ist eine Farbe, in ders.: Über Kunst (hg. von Jack D. Flam) Zürich 1982, S. 191f.
17. »SCHWARZ«, Ausstellungskatalog der Kunsthalle Düsseldorf, herausgegeben von Hanna Weitemeier, (Düsseldorf 1981).
18. Das ist von der im engeren Sinne materialistisch argumentierenden Kunstwissenschaft, sofern sie sich auf Raphael berief, immer gern übersehen worden. Bestenfalls wurde es mit Verblüffung registriert, wenn Raphael beispielsweise noch in seiner Museumskonzeption hartnäckig auf der überragenden Stellung individueller »Meisterwerke« insistierte. Vgl. Franz Dröge / Knut Nievers: Vom Kunstmuseum zum Kulturmuseum. Max Raphaels Museumskonzeption, in: Kritische Berichte, Jg. 10 (1982), Heft 2, S. 3–21.
19. Vgl. dazu die einleitenden Passagen von Raphaels Empirischer Kunsttheorie, abgedruckt als Einleitung zu: Wie will ein Kunstwerk gesehen sein (1984).
20. Vgl. dazu Max Imdahl: Überlegungen zur Identität des Bildes, in: Identität, hg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle (München

1979) S. 187–211 sowie Gottfried Boehm: Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik, in: Willi Oelmüller (Hg.), Kolloquium Kunst und Philosophie 1 »Ästhetische Erfahrung« (Paderborn 1981), S. 13–28.



Editorischer Bericht

Max Raphael hat die Studie *Die Farbe Schwarz* gegen Ende der vierziger Jahre vermutlich während seiner regelmäßigen Besuche des Metropolitan Museum of Art in New York direkt vor den Bildern niedergeschrieben. Das Manuskript findet sich im *Nachlaß Raphael* (Germanisches Museum, Nürnberg) in einem Konvolut von sechs Mappen, das Raphael unter der Überschrift *Material zur Kunsttheorie* zusammengestellt hat. Die Mappen tragen folgende Arbeitstitel: 1. Geschichte 2. Konstituierung des Ganzen 3. Konstituierung der Einzelform 4. Verhältnis der Teile zum Ganzen 5. Realisation 6. Kunsttheorie. Diese Kategorien hat Raphael in der ersten Fassung seiner *Empirischen Kunsttheorie* von 1940 entwickelt. Ein Typoskript dieses Textes hat Raphael der Mappe 6 des Konvoluts zugeordnet; Entwürfe und Ausarbeitungen dazu finden sich verstreut in den Mappen 2–5; er wird im vierten Band der Kunsttheoretischen Schriften veröffentlicht werden.

Das in den Mappen gesammelte Material entstammt einem Zeitraum von ungefähr fünfundzwanzig Jahren, die einzelnen Stücke lassen sich nicht genau datieren. Das Material ist außerdem von sehr unterschiedlichem Charakter: neben Exzerpten, längeren und kürzeren Studien zu einzelnen Werken, Künstlern und ästhetischen Problemen sowie Notizzetteln finden sich vor allem Gliederungsentwürfe mit fragmentarischen Ausführungen. Vor Veröffentlichung der Arbeitsgebücher wird Raphaels Absicht mit diesem Konvolut kaum zu rekonstruieren sein; zu vermuten ist, daß er an eine systematische Ausformulierung der *Empirischen Kunstwissenschaft* gedacht hat.

Deren (im Marxschen Sinn) »wirkliche, daher empirisch konstatierbare Voraussetzung« ist die Existenz von Kunstwerken in allen Epochen und Gesellschaftsformen der menschlichen Geschichte. Diese Werke sind der eigentliche Gegenstand der Kunsttheorie Raphaels, was ihn jedoch weder zur positivistischen Ehrfurcht vor der Faktizität des Einzelwerks noch auf den bescheidenen Ausweg nur äußerlicher Systematisierung vergleichend gewonnener Stil- oder Formkategorien verpflichtet. Als in sich abgeschlossene, als »gelungene« tragen die Werke alle materiellen, subjektiven wie objektiv-geschichtlichen Voraussetzungen als *unverwechselbar gestaltete Form* in sich selbst. Die

Analyse des einzelnen Werks bedarf keiner anderen Quellen: An der materiellen Gestaltungsweise, die in der jeweiligen Formsprache resultiert, an der anschaulich gewordenen Wirklichkeit des Werks müssen sich seine Voraussetzungen entziffern lassen. Was in einem Werk bedeutsam werden kann, wird es nur am und durch das Material des künstlerischen Schaffensprozesses; das der Malerei ist die Farbe. Man kann über das Implikat dieser methodischen Leitidee, über den Begriff des ›autonomen Werks‹ streiten; nicht zu bestreiten ist, daß Raphael wie kein anderer Kunsttheoretiker die *materielle Existenzweise* der Kunstwerke und ihre *Anschaulichkeit*, sofern sie *geschaffene Wirklichkeiten* sind, zum Prüfstein ihrer Analyse und Deutung gemacht hat. Das einzelne Werk verblaßt nicht vor dem theoretischen Begriff, sondern entfaltet in ihm seine Wirkung. Schon im Entwurf von 1940 gewinnt Raphael eine für die materialistische Kunsttheorie wesentliche Differenzierung im Begriff des ›Materials‹: Raphael unterscheidet an der Farbe ihre Bedeutung als *Werkstoff* von der als *Darstellungsmittel*. An sich ist die Farbe weder das eine noch das andere: Sie wird es im Prozeß der Gestaltung. Stellt der geschaffene Werkstoff die materielle ›Substanz‹ des Werks, dann realisieren sich im Darstellungsmittel die materiellen Möglichkeiten ästhetischen Ausdrucks: die dem Material inhärenten Möglichkeiten. Es ist der Stoff, der zu sprechen beginnt, sofern er Moment des Werkprozesses wurde. Die ›Idee‹ der Kunstautonomie materialisiert sich im Stoff; der Stoff wird bedeutsam, ohne daß er zum bloßen Träger der Idee herabgewürdigt wird. In dieser Perspektive gewinnt die Klärung der *Materiellen Konstituierung der Bild-Form* Bedeutung; Raphaels Studie über *Die Farbe Schwarz* steht im Zentrum seiner *Empirischen Kunstwissenschaft*.

Das Manuskript *Materielle Konstituierung der Form. Vergleich zwischen Frans Hals: Bildnis eines Mannes und Goya: Porträt* liegt zuoberst in Mappe 3 des Konvoluts. Mit der Analyse von insgesamt siebenzehn Bildnissen geht Raphael schließlich weit über den zunächst ins Auge gefaßten Umfang hinaus. Entsprechend verschieben sich die Akzente der Untersuchung. Das Problem der Farbbedeutung wird zur Erörterung der Bildung des Werkstoffs und des spezifischen Darstellungsmittels ›Schwarze Farbe‹ für die Bildnismalerei erweitert, zuletzt wird dann die Wechselwirkung von Bildkomposition und Farbbedeutung untersucht. Der Text gibt also auch Auskunft über Raphaels

Arbeitsweise: Die Kategorien entspringen den Fragen, in welche die Bildanalyse sich verstrickt.

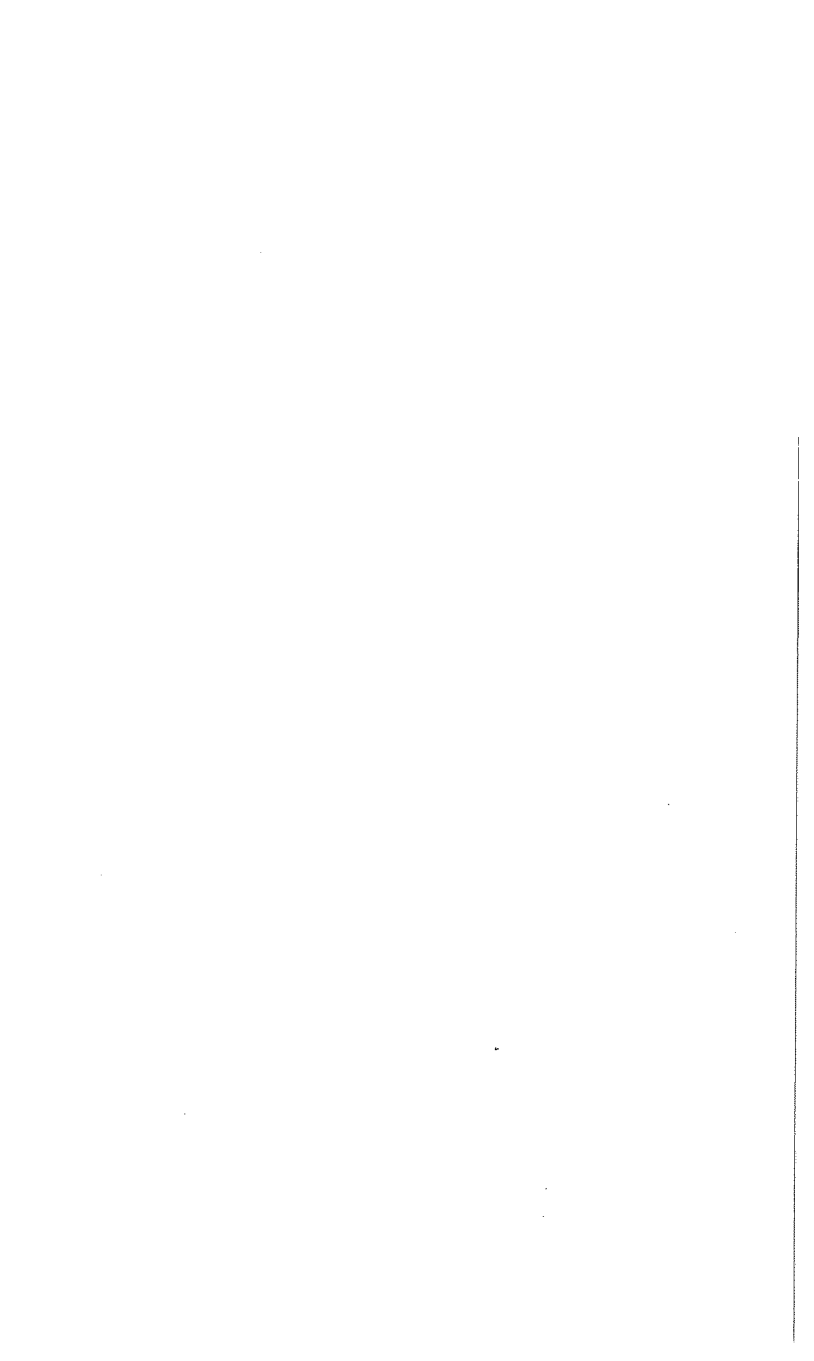
Grundlage der vorliegenden Edition waren das Manuskript aus Mappe 3 und eine Abschrift von Frau Emma Raphael. Der Text, achtzehn Ringbuchblätter, doppelseitig mit der Hand beschrieben und mit kleinen Skizzen versehen (in dieser Ausgabe aus dem Original reproduziert), war in der vorliegenden Form kaum für eine selbständige Veröffentlichung vorgesehen. Er trägt vielmehr alle Spuren eines ersten Entwurfs: zum Teil endlos lange Satzreihen in einförmiger grammatischer Gliederung; nachträgliche Ergänzungen und Zusätze; inkonsequente Gliederung und Numerierung der Abschnitte; ein eingeschränktes Wortfeld, insbesondere die Verbformen ›ist‹ und ›hat‹ werden ständig wiederholt. Hier hat der Herausgeber behutsam eingegriffen, um einen Text zu erstellen, der in seiner äußeren Form der Präzision der in ihm diskutierten Beobachtungen entspricht. Raphaels Beschreibungsbegriffe wurden jedoch beibehalten.

Durch Zwischenüberschriften wurde der Text neu gegliedert; auf die Numerierung der Abschnitte (bzw. auf ihre Kennzeichnung mit lateinischen und griechischen Buchstaben) wurde verzichtet, um die Entwicklung des Gedankengangs deutlicher hervortreten zu lassen. Zwischenüberschriften und Stichworte am Zeilenanfang stammen vom Herausgeber und orientieren sich am Wortlaut des Manuskripts bzw. an Gliederungsentwürfen aus der Mappe 3 des Konvoluts. Die Ordnung der Bildnisse in drei Gruppen stammt von Raphael. Die Reihenfolge der Abschnitte wurde nur dann verändert, wenn sie von Raphael mit Einfügungszeichen oder als »Nachtrag zu . . . « gekennzeichnet wurden.

Der Titel *Die Farbe Schwarz* stammt vom Herausgeber. Frau Emma Raphael hat berichtet, daß ihr Mann sie um 1950 mit der Absicht ins Metropolitan Museum geführt habe, ihr »die Farbe Schwarz zu erklären«.

Titel und Zuschreibungen der Bilder wurden auf den aktuellen Stand der Forschung gebracht. Herausgeber und Verlag danken dem Metropolitan Museum, New York, für die Erlaubnis zur Reproduktion der Bildnisse.

Der Herausgeber dankt Tilman Göhler und Bernd Growe für Durchsicht und Kritik des nun vorliegenden Textes.



Ausführliches Inhaltsverzeichnis

Dunkle Figuren vor dunklem Grund

Frans Hals: Bildnis eines stehenden Herrn
Francisco de Goya: Tiburcio Perez y Cuervo
Edouard Manet: Die Dame mit dem Papagei
(Abbildungen Seite 6–8)

Zur Charakteristik des Schwarz. <i>Farbwerte – Hell-Dunkel- Werte – Warm-Kalt-Werte – Tonwerte</i>	9
Die Bildung der Darstellungsmittel. <i>Linie – Farbe – Licht – Farbmaterie – Schichten – Bildaufbau</i>	10
Deutung der Darstellungsmittel – Das Menschenbild	22
Die »moralische« Bedeutung der Farben. <i>Verhältnis der Far- ben zueinander – Farbaufbau des Ganzen – Farbaufbau bei Manet – Wirkung der Farben – Bedeutung der Tonwerte – Dif- ferenz von Farbe und Darstellungsmittel</i>	24

Schwarz als Hintergrundfarbe

Hans Memling: Maria Magdalena Baroncelli
Domenico Ghirlandajo: Bildnis einer Frau der Sassetti-Familie
(Abbildungen Seite 132–133)

Zur Charakteristik des Schwarz. <i>Farbwerte – Schwarz als Grund – Bildfunktion</i>	30
---	----

Schwarz als Gewandfarbe

Rogier van der Weyden: Francesco d'Este
Hans Holbein d. J.: Benedikt von Hertenstein
Lukas Cranach d. Ä.: Bildnis des Herzogs Johann von Sachsen
Juan Bautista Martinez del Mazo: Die Infantin Maria Theresia
Auguste Renoir: Mme. Charpentier und ihre Kinder
Anthonis van Dyck: Bildnis Marquesa Durazzo
— : James Stuart, Duke of Knox and Richmond
Rembrandt Harmensz van Rijn: Selbstbildnis (1660)

— : Bildnis eines Mannes mit Vergrößerungsglas	
Diego Velasquez: Bildnis Philipps IV	
Raffael di Santi: Bildnis des Guiliano de Medici	
Dominique Ingres: Bildnis des Joseph Antoine Molledo	
(Abbildungen Seite 134–147)	
Die Funktion des Schwarz für die Porträtmalerei	35
Zur Charakteristik des Schwarz. <i>Verhältnis zum Weiß – Begrenzung – Bildfunktion – Raumfunktion – Verhältnis zum Rot und zum Weiß – Farbgewicht – Historische Differenzen</i>	35
Die Konstituierung des Darstellungsmittels Schwarz	43
Vergleich Renoir – Martinez. <i>Farbmaterie – Wirkung und Ausdruckswert des Schwarz – Licht Bildraum – Farbschichten – Renoirs Methode – Farbaufbau – Farbwirkung – Soziale Bedeutung des Schwarz</i>	43
Van Dycks Darstellungsmittel	50
Zum Bildaufbau. <i>Raum – Bildachsen – Diagonalen – Stellung der Figur</i>	51
Zur Deutung des Bildaufbaus	53
Zur Charakteristik des Schwarz. <i>Feuchtigkeit – Hell-Dunkel-Werte – Glanz und Licht – Farbgewicht – Soziale Bedeutung des Darstellungsmittels – Metaphysische Bedeutung des Darstellungsmittels – Verhältnis zu anderen Farben</i>	55
Der Ausdruckswert des Schwarz	62
Van Dyck: Bildnis Marquesa Durazzo. <i>Farbaufbau – Schwarz als Farbe – Ausdruckswert des Rot – Gegenstands-Stoff Charakteristik der Farbmaterie – Mittel der Werkstoffbildung</i>	62
Rembrandt: Selbstbildnis (1660)	68
Zur Charakteristik des Schwarz. <i>Warm-Kalt-Werte – Licht – Farboberfläche – Bildung des Werkstoffmittels – Funktion des Schwarz – Tonwert und Farbe – Raumwert – Bildfunktion</i>	68
Rembrandt: Bildnis eines Mannes mit Vergrößerungsglas. <i>Schwarz als Schatten und Farbe – Verhältnis zum Licht – Farboberfläche – Farbmaterie – Raumfunktion – Ausdruckswerte</i>	73
Zur Entwicklung des Werkstoffmittels Schwarz bei Rembrandt	76

Velasquez: Bildnis Philipps IV.	78
Zum Bildaufbau. <i>Verhältnis Figur-Bildachsen – Farbverhältnisse</i>	79
Zur Charakteristik des Schwarz. <i>Feuchtigkeit – Farbgewicht – Bildung des Volumens – Bildaufbau – Farbmaterien</i>	80
Die Bildfunktionen des Schwarz	85
Raffael: Bildnis des Guiliano de Medici. <i>Hell-Dunkel-Werte – Vermittlung von Farb- und Tonwerten – Farbe und Schatten Schwarz – Funktion des Rot</i>	85
Zum Bildaufbau: Die Komposition der Bildteile. <i>Elemente der Teile – Variation der Elemente – Kontrast der Teile – Kompositionsprinzip</i>	88
Zur Komposition des Bildganzen. <i>Achsenystem – Statik der Massen – Diagonale – Durchbildung des Ganzen – Innere Komposition</i>	92
Zum Verhältnis von Werkstoff und stofflicher Wirklichkeit	96
Zwei Prinzipien der bildnerischen Realisation. <i>Allgemeinbegriff des Stoffs – Allgemeinbegriff des Bildes</i>	97
Zur Bildung der Darstellungsmittel durch Linie, Farbe und Licht	100
Probleme der Bildbeschreibung	102
Zu den Eigenschaften des Werkstoffs. <i>Farboberfläche – Feuchtigkeit – Weichheit und Härte – Farbgewicht – Dichte – Farbschichten – Raumfunktion – Mattheit und Glanz – Warm-Kalt-Werte</i>	103
Zur Werkstoffbildung. <i>Quantitative, funktionale und qualitative Faktoren – Ihr Zusammenwirken im Schaffensprozeß – Rohstoffcharakter der Farbe – Farbe als Darstellungsmittel – Farbe, Licht und Schatten</i>	111
Zur Methode der Werkstoffbildung: Die Bild-Idee. <i>Farbe und Licht – Funktion des Schwarz – Bildebenen</i>	114
Ingres: Bildnis des Joseph Antoine Moltedo. Zum Bildaufbau	118
Zur Bildung der Darstellungsmittel. <i>Verhältnis zum Stoff – Funktion der Linie – Tonwerte – Farbschichten – Farbgruppen – Achsen – Ingres' Methode des Bildaufbaus</i>	119
Zur Deutung des Bildganzen: Das Menschenbild. <i>Raum und Figur – Bewegungstendenzen – Zentrum der Komposition – Variationsverhältnisse – Inhalt und Form – Dasein und Be-</i>	

<i>wußtsein – Begriff des Individuums – Allgemeines und Besonderes</i>	126
Abbildungen	132
»Rohstoff der Malerei« – Max Raphaels Verständnis der Bildfarbe. Nachwort von Bernd Growe	149
Editorischer Bericht	163

Namenregister

- Aristoteles 98
- Corot, Camille 130
- Cranach d. Ä., Lukas 34, 37, 38, 41
- David, Jacques-Louis 13
- Delacroix, Eugène 128
- Dyck, Anthonius 34, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 78, 84, 141
- Frommentin, Eugène 55
- Ghirlandajo, Domenico 30, 32, 90, 125
- Goya, Francisco de 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 30, 31, 32, 44, 45, 49, 57, 64, 67
- El Greco 42, 44
- Hals, Frans 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 28, 29, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 77
- Holbein d. J., Hans 34, 36, 37, 65, 114
- Ingres, Jean Auguste Dominique 13, 34, 94, 97, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131
- Justi, Carl 104
- Leonardo da Vinci 90, 115
- Manet, Edouard 8, 9, 25, 27, 28, 37, 38, 58, 61
- Martinez, Juan Bautista del Mazo 34, 42, 43, 44, 45, 46, 48
- Memling, Hans 30, 31, 33, 64
- Platon 98
- Raffael, Raffaello Santi 34, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131
- Rembrandt, Hermansz van Rijn 13, 38, 40, 42, 55, 68, 69, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 143
- Renoir, Auguste 34, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 61, 67
- Rubens, Peter Paul 55, 56, 128
- Tintoretto, Domenico 70, 71, 91
- Tizian (Tiziano Vecellio) 103, 108, 110, 117
- Trivas, N. S. 18
- Velasquez, Diego 34, 42, 78, 84, 104
- Weyden, Rogier van der 34, 35, 36, 37, 40, 41, 64, 65

Namen- und Sachregister wurden von Harald Justin erstellt.
Sie beziehen sich ausschließlich auf die Texte Max Raphaels.

Sachregister

- Barock 67
Bild-Idee 114 ff.
- Farbe
- Ausdruckswert 27, 28, 62, 75, 76
 - Bedeutung 22 f.
 - Darstellungsmittel 10 ff., 22, 43 ff., 55 ff., 100 ff., 119 f.
 - Gefühlswert 29
 - Künstler 112, 113
 - Raumfunktion, -wert 39, 71
 - soziale Bedeutung 28, 59, 77
 - Symbolik 24 f., 58
 - Werkstoff 11 ff., 62 ff., 96 ff., 111 f., 114 ff.
 - Cranach 37 ff.
 - van Dyck 50 ff.
 - Ghirlandajo 32
 - Goya 9 ff., 27, 30, 31, 32, 49, 57, 59
 - Hals 9 ff., 28, 51, 55, 56, 57, 58, 59
 - Holbein 36, 37
 - Ingres 119 ff.
 - Manet 25 f., 58
 - Martinez 43 f.
 - Memling 30 f.
 - Raffael 85 f., 91, 92, 96, 99 f., 116, 124
 - Rembrandt 68 f.
 - Renoir 43 f.
 - Tintoretto 70, 71
 - Velasquez 80 f.
 - van der Weyden 35, 37
- Form (künstlerische Form)
- Daseins- und Wirkungsform 19
 - Hals 11
- Klassizismus 129
Kunst Ägyptens 14, 18
Kunst des Mittelalters (Gotik, Romanik) 41
- christliche Kunst 18
- Künstler
- Individuumbegriff 129
- Licht
- Goya 14
 - Hals 14, 15
 - Ingres 120, 121
 - Raffael 100, 101, 102, 113, 115
 - Rembrandt 69, 70
- Linie
- Goya 10
 - Hals 10, 11
 - Ingres 120
 - Raffael 100, 101, 102
- Naturalismus 129
- Raum
- van Dyck 51
 - Hals 51
- Realisation
- Prinzipien 97 f.
- Renaissance 41
Romantik 129
- Im Text erwähnte Kunstwerke*
- Cranach, Bildnis des Herzogs Johann von Sachsen 37 f.
van Dyck, Marquês Durazzo 62, 65, 67

- Ghirlandajo, Bildnis einer Frau der Sassetti-Familie 133
- Goya, Tiburcio Pérez y Cuervo 9 f.
- El Greco, Porträt eines Kardinals 42, 44
- Hals, Bildnis eines stehenden Herren 9 f., 59, 60
- Holbein, Benedikt von Hertenstein 36, 37
- Ingres, Bildnis des Joseph Antoine Moltedo 118
- Leonardo, Hl. Anna Selbdritt 90
- Manet, Die Dame mit dem Pagei 25 f., 58
- Martinez, Die Infantin 43 f.
- Memling, Maria Magdalena, Frau des Tommaso 30
- Raffael, Bildnis des Guiliano de Medici 85, 118
- Rembrandt, Porträt seiner Mutter mit schwarzem Gewand und Hut 40
- Selbstbildnis 68, 75, 76
- Mann mit dem Vergrößerungsglas 75, 76
- Renoir, Madame Charpentier und ihre Kinder 43 f., 67
- Tintoretto, Bildnis des Prokurators Nicolo Priuli 70
- Tizian, Bildnis des Dogen Andrea Gritti 103, 110
- Velasquez, Papst Innocenz 42
- Bildnis Philipps iv. 78
- van der Weyden, Francesco d'Este 35 f.





Handwritten text at the top of the page, possibly a title or header, which is mostly illegible due to blurring and fading. It appears to contain some numbers and possibly a date.