



Ueber die Farbengebung.

„Allgemeine Regeln aufzustellen, aus denen sich für jeden einzelnen Fall abstrahiren liesse, wie in Farben componirt werden soll, ist so unmöglich, wie es unmöglich ist, die Regeln zu geben, nach denen ein Gedicht zu machen sei. Wie überall, wo dem künstlerischen Schaffen nothwendig ein beträchtlicher Spielraum bleiben muss, so gibt es auch hier kein Gebot, das nicht übertreten, kein Verbot, das nicht gelegentlich missachtet werden dürfe.“

Brücke, Physiologie der Farben.

Dass bei allen Völkern der Farbensinn früher und besser ausgebildet war, als das Verständniss für die Formen, ist eine natürliche Folge ihrer verschiedenartigen Einwirkung auf den Menschen. Während die Farbe einen mehr unmittelbaren Einfluss auf das Gemüth ausübt, will die Form mit dem Verstande erfasst und begriffen werden. Daher die lange Zeitdauer, ehe der Farbengebung bereits mächtige Völker richtig zu zeichnen verstanden, ehe sie Linien- und Luftperspektive kennen und anwenden lernten. Welch' reizender Farbenwechsel liegt in den harmonisch gestimmten Tönen der orientalischen Teppiche, welche Kraft in dem Farbenwechsel, mit welchem die arabische Kunst die Wände der Alhambra schmückte!

Es darf deshalb nicht überraschen, wenn wir auch in der christlichen Malerei und ganz besonders in der Glasmalerei einen hochentwickelten Farbensinn antreffen zu einer Zeit, in welcher die Zeichenkunst noch auf sehr niedriger Stufe stand. Leuchtende Kraft der einzelnen gesättigten Farben paart sich mit geschickter Zusammenstellung zu herrlicher, harmonischer Farbenpracht. Friese, Teppiche, Hintergründe, Ornament und figürliche Darstellungen der kraftvollen alten Glasgemälde sind aus farbensatten Glasstückchen von ausgesprochenem Farbenton in wohlerwogener Vertheilung zusammengestellt, wobei Roth und Blau vorherrschen, während ein in richtigem Verhältniss eingeflochtenes „Weiss“,

bekanntermassen eigentlich ein leichtes Grünlich oder Gelblich, in Verbindung mit Grün oder Violett die Stimmung vollenden half. Sorgfältige Anordnung und feine Abwägung der Farben nach dem Grade ihrer Stärke, Sättigung und Helligkeit waren die ersten Grundsätze des tüchtigen alten Glasmalers. Zur Erzielung harmonischer Gesamtwirkung verzichtete er auf Naturwahrheit und folgte einzig und allein seinem richtigen Farbensinn und guten Geschmack. Reichliche Erfahrung machte ihn mit den Eigenschaften und Besonderheiten der einzelnen Farben vertraut und erleichterte ihm die praktischen Versuche.

In den alten Farbenfenstern stehen rothe und blaue Bäume, violette oder grüne Thiere, kurz, Gegenstände aller Art in dem Ton, der dem Künstler für die Gesamtwirkung gerade passte. Desgleichen sind im Laubornament der Bordüren und Teppichmuster an Blättern, Stengeln und Früchten die verschiedensten Farben vertreten. Die Heiligenscheine sind roth, blau, gelb, grün oder violett, häufig von einem andersfarbigen Streifen eingefasst. Entsprechend der Farbenwahl in den Miniaturen scheut der Glaskünstler sich nicht, farbiges, mit Vorliebe blaues oder gelbes, Haupt- und Barthaar einzubleien. Das Haar des Fridericus im Strassburger Münster strahlt in hellpurpurner Farbe, während ein Apostelkopf in der Katharinenkapelle daselbst kräftig roth gefärbt erscheint. In den romanischen Glasfenstern zu Bücken in Hannover ist ein Engel ganz aus rothem Glase geschnitten. Rothe Köpfe gehören überhaupt nicht zu den Seltenheiten und können vielfach beobachtet werden, so noch in den frühgothischen Glasgemälden zu St. Florin in Koblenz. Roth sind Kopf und Hände des Elias im feurigen Wagen auf einem Glasgemälde zu Nassau aus der Mitte des 14. Jahrhunderts¹⁾, hier allerdings dem Inhalt der Darstellung angepasst. Wie wenig es den Künstlern der Frühzeit auf Naturwahrheit ankam, mag man aus dem Evangeliar Heinrich's des III. in der Stadtbibliothek zu Bremen ersehen, in welchem Heinrich der Schwarze einmal schwarzes, an anderer Stelle rothes Haar trägt.

Fleischtheile wurden manchmal durch übertrieben fleischfarbiges, oft braunrothes oder blassviolett Glas gegeben, vielfach auch durch grünliche oder gelbliche Töne. Ob wir für die unnatürliche braune und rothe Fleischfarbe den zerstörenden Einfluss der Zeit verantwortlich zu machen haben, wie bei der ähnlichen Erscheinung in den Miniaturen und auf den Wandmalereien, wurde bereits oben in Frage gestellt. Dunkles Braunviolett vertrat die Stelle des Schwarz.

¹⁾ Auffallend ist ein Kopf des h. Stephan aus dem Jahre 1524, der zur Darstellung der Wunden aus gestreiftem rothem Glase angefertigt sein soll. Abbildung bei M. A r m a n d, Voyage archéolog. et pittoresque dans le département de l'Aube et dans l'ancien diocèse de Troyes S. 228.

Treu dem vornehmsten Grundsatz der Farbenwirkung, brachte der Glasmaler bei den gemalten Architekturen diese keineswegs in natürlichen Tönen zur Ausführung, sondern er verwandte alle ihm zu Gebote stehenden Farben, vorzugsweise Gelb und „Weiss“, durch welche Gold und Silber dargestellt werden sollten, während Nischen, Dächer, Giebel, Fenster, Kapitäle und sonstige Einzelheiten verschiedenartige Färbung aufweisen.

Rhythmische Verschiebung ausgedehnter Flächen in einzelnen Fenstern, besonders der frühgothischen Epoche, bieten wirkungsvolle Abwechslung. Bald wechselt der Glasmaler mit den Hintergründen, bald vertauscht oder verschiebt er die Farben einzelner gleichmässig wiederkehrender Formen in den Teppichmustern. Er erreicht durch dieses einfache Verfahren überraschende Wirkungen und macht durch seine Farbenfreudigkeit die Naivetät der Formen vergessen. Farbenwirkung ist sein Hauptziel, erfreuen doch die lichtglühenden Glasfenster den entzückten Beschauer schon aus weiter Ferne durch ihren zauberischen Farbenschmelz, ehe überhaupt die Eintheilung und Anordnung, geschweige denn Einzelheiten erkennbar sind.

Der besonders in Frankreich beliebte dunkelblaue Hintergrund des 12. Jahrhunderts musste im 13. einem feurigen Roth weichen. Nebenbei bemerkt, finden wir in vielen französischen Werken das Blau und Roth nicht genügend durch zwischengefügte helle Töne belebt oder in ihrer Flächenausdehnung, Werthigkeit und Leuchtkraft nicht vorsichtig genug abgewogen; daher der kalte, violette Gesamtton, den manche dieser Arbeiten tragen. Im Gegensatz hierzu zeigen die deutschen Glasgemälde dieser Zeitperiode einen wärmeren Hauch. Ein schönes, gebrochenes Grün von angenehm weichem Ton, ein frisches Gelb und das getonte „Weiss“ der alten Farbenfenster verleiht diesen in Verbindung mit dem in mässigen Verhältnissen angebrachten Roth und Blau eine frische, lebhafte und doch wieder in sich ruhige, harmonische Gesamtstimmung. Prächtige Denkmäler dieser Art bewahren St. Kunibert in Köln, Heimersheim an der Ahr, Bücken in Hannover, Legden in Westfalen und das Strassburger Münster, dessen alte Fenster allein dieser Farbenwahl wegen nicht aus den alten französischen Werkstätten stammen können. Die Prachtfenster von St. Kunibert finden allseitig unbeschränktes Lob ¹⁾. Selbstverständlich hütete der alte Glas-

¹⁾ Essai hist. et descr. sur la peinture sur verre etc. par C. M. Langlois Rouen 1832. Seite 171: „M. Ludovic Vitet, dans un des numéros du Globe (lundi, 7 Juin 1830), parlait de la splendeur des verrières de l'église de Saint Cunibert de Cologne: „Les fenêtres de l'abside, dit ce jeune et savant écrivain, sont garnies de magnifiques vitraux, sur lesquels la vie du saint est représentée. Ces vitraux les plus anciens de Cologne peuvent être du XIII. siècle; le rouge et surtout le vert y dominant, ce qui est fort rare. Au soleil levant, cette abside semble étinceler d'émeraüdes.“

maler sich vor giftig grünen und blaugrünen Tönen; er bevorzugte die warmen, gelblichen, saft- und olivgrünen Farben, welche zu den übrigen Farben passten; überdies wusste er mit der Anwendung dieser für die Gesamtstimmung immerhin bedenklichen Farbe vernünftig Mass zu halten.

Nicht selten liegt auf alten Fenstern ein Gesamttön über dem Ganzen, ohne dass dieser Ton in den Gläsern selbständig vertreten ist, so z. B. der kalte violette Hauch auf französischen Werken, der warmgrünliche auf deutschen Arbeiten. Aus andern Fenstern strahlt uns ein heller Silberschimmer entgegen, so besonders von einem Fenster in St. Lorenz zu Nürnberg und von vielen spätgothischen Fenstern der rheinischen Schule; über andere ist ein warmer, goldig leuchtender Gesamttön ausgebreitet. Dieser mehr oder weniger warme oder kalte Hauch wird in erster Reihe durch die Art der angewandten Lokalfarben bewirkt, jedoch manchmal durch die Mischung des Schwarzloth beeinflusst. Besonders in romanischen und frühgothischen Medaillonfenstern begegnen wir einer solchen Kleinarbeit in der Farbe, einer solchen Zerbröckelung der Tinten, dass die einzelnen Farben für sich kaum zur Geltung kommen, wohl aber ein unbestimmter, bezaubernder Farbenschimmer auf den Fenstern ruht. Kalte, graue Mischung der Kontur- und der Schattirfarbe wird dem Ganzen etwas Frostiges mittheilen, während die braunen, manchmal röthlichen Mischungen dem Fenster ein warmes Gepräge aufdrücken. Diese Wirkung der Malfarbe tritt besonders deutlich bei den farblosen Grisailen in die Erscheinung.

Sorgfältige Vertheilung der Farben und feine Abwägung derselben gegeneinander, Vermeidung grösserer einfarbiger Flächen, das war die Hauptregel für den alten Glasmaler. Bald sucht er geschickt wirkungsvolle Kontraste, bald weiss er sie glücklich zu vermeiden und er erreicht sein Ziel durch ruhigen Einklang der Farben. Nur selten werden wir Missgriffen begegnen, dass zu helle Töne als Lücken herausfallen oder zu dunkle Stellen als schwarze Flecken aufstossen; dabei ist die Kraft der einzelnen Farbe für den ihr gewährten Umfang massgebend. Mit sicherem Geschick wusste der alte Glasmaler schlecht wirkende oder stark vorspringende Farben auszuschalten oder wenigstens möglichst einzuschränken. „Weisse Gläser“ wurden deshalb mattirt.

Von einer Farben-Symbolik kann in der alten Glasmalerei im allgemeinen keine Rede sein; wenngleich wir mit Schnütgen in vereinzelten Fällen eine solche anerkennen müssen, so z. B. bei der grünen Farbengebung des Kreuzesstammes; ebensowenig wurde die Farbenstimmung dem Inhalte der Darstellung angepasst, wie man dies, der Uebereinstimmung zwischen Text und Melodie im Liede entsprechend, vielleicht hätte annehmen können. Dagegen macht sich, wie pompejanische und etruskische Malerei durch ihre eigenthümliche Farbenwahl

erkennbar ist, so auch bei romanischen, früh- und spätgothischen Glasfenstern für jede Stilperiode eine bestimmte Färbung geltend, deren Gesamtstimmung noch durch nationale oder provinzielle Verschiedenheiten beeinflusst wird. Bei aufmerksamem Vergleichen der alten Denkmäler wird man diese Beobachtung bestätigt finden, und ein eingehendes Studium in dieser Richtung ist zur Erreichung befriedigender Farbenwahl für die Bedürfnisse der Jetztzeit unumgänglich nothwendig. Das reiche, wechselvolle Farbenspiel alter Glasgemälde auch nur annähernd mit Worten zu schildern, ist unmöglich.

An dieser Stelle sei es uns gestattet, die vielfach kritiklos nachgeschriebenen Ausführungen des sonst um die Glasmalerei hochverdienten Viollet-le-Duc über die Lichtstrahlung der Farbgläser etwas näher zu beleuchten.

Bekanntlich erscheint ein aus schwarz überzogenem, weissen Glase herausradirtes Muster bei einiger Entfernung grösser, als es in Wirklichkeit ist, da ein Weiterstrahlen des Lichtes über die Ränder hinaus stattfindet. Viollet-le-Duc hat nun ähnliche Versuche mit Farbgläsern angestellt und gelangte zu dem Ergebniss, dass durch blaues Glas hindurchdringendes Licht die Ränder des Musters überfluthet und der nächsten Umgebung einen bläulichen Schimmer verleiht, während das bei Roth, Gelb und den Mischfarben mehr oder weniger bezw. gar nicht der Fall ist. Der Sättigungsgrad einer Farbe und ihre Helligkeit sind mitbestimmend für die Stärke der Ueberstrahlung; je weniger satt und tief z. B. das Blau, desto weniger breit schäumt das blaue Licht über, und umgekehrt. Da die Ausstrahlung bei Blau am stärksten ist, so überschwemmt dieses bei gleicher Helligkeit und gleicher Stärke die andern Farben und musste unter solchen Umständen die Gesamtfarbenstimmung stören. Besonders verderblich ist der Einfluss des Blau auf Roth, diese beiden Farben vermischen sich miteinander, aber nicht auf Kosten des Blau, sondern immer auf Kosten des Roth.

Viollet-le-Duc hat den Glasmalern des 12. und 13. Jahrhunderts die Kenntniss und die Anwendung von Kunstgriffen zuerkannt, mittelst welcher sie diesen Uebelstand zu verhüten suchten. Diese Technik bestand erstens im Eindämmen der überstrahlenden Farbe, in Verminderung ihres Umfanges unter gleichzeitiger Trennung von der andern durch Schwarz oder einen weisslichen Ton und zweitens in Verstärkung der andern Farben, in Vermehrung ihrer Leuchtkraft.

Das erstere erzielte der alte Glasmaler angeblich durch eine Bemalung des blauen Glases, indem er die Fläche des ausschweifenden Blau einengte und zugleich eine Isolir-Schicht zwischen dem Blau und seinen Nachbarfarben einschob. Diese kräftig von Schwarz eingefassten und zugleich in der Mitte etwas abgedeckten blauen Theile verloren dadurch viel von ihrer überschäumenden Kraft, so dass sie nicht nur an ihrem färbenden Werth einbüssen, sondern auch die aufgetragene Zeichnung nicht mehr scharf hervortreten lassen. Das mag für einzelne harte Töne stimmen; vielfache Beobachtungen haben uns im übrigen die obige Ansicht nicht bestätigt. Man betrachte nur den schweren Damast auf blauem Hintergrund, ja selbst die zarten, aus feinem Halbton herausradirten Arabesken, um die Unhaltbarkeit dieser Theorie sofort handgreiflich wahrzunehmen. Man begleite uns an die spätgothischen Fenster in St. Magdalena zu Strassburg im Elsass, deren in allen Fenstern gleicher blauer

Hintergrund den Damast klar und deutlich zeigt und andererseits keineswegs ein Ueberstrahlen des Blau auf die prächtigen weissen Architekturen erkennen lässt. Dasselbe gilt von den Chorfenstern zu Walburg im Unter-Elsass, wo der blau damaszierte Grund die farbenreichen Gruppchen durchaus nicht beeinflusst. Das Ganze erscheint hier allerdings sehr blau, jedoch lediglich in Folge der zu grossen Flächenausdehnung dieser Farbe.

Eine Verstärkung durch Bemalen soll bei einzelnen rothen Gläsern eintreten und deshalb von den alten Glasmalern angewandt worden sein.

Der Hauptzweck, um nicht zu sagen der einzige, war für die alten Glasmaler bei der Bemalung die Verzierung, die Belebung der Flächen. Die von Viollet-le-Duc den alten Künstlern zugeschobenen Regeln können nicht helfen, wenn die Wahl und die Zusammenstellung der Gläser von vornherein eine verfehlte war, wie dies der kalte violette Ton gerade an vielen französischen Glasgemälden zur Genüge darthut; Viollet-le-Duc gibt übrigens selbst zu, dass einzelne alte Glasmaler das Verfahren nicht gewürdigt und dadurch solch' unharmonische Werke geschaffen hätten.

Die neuen Ergänzungsfelder zu einem Grisail-Fenster des Lichtgadens in St. Elisabeth zu Marburg zeigen die hässliche Wirkung der Farbenstrahlung; die gelben Stücke erscheinen durch benachbartes Roth und Blau in giftiger blasslila Färbung. Und umgekehrt findet man alte Teppichhintergründe, in welchen das räumlich weit vorherrschende Blau von winzigen Quäderchen durchsetzt ist, welche die volle Leuchtkraft des feurigen Roth uneingeschränkt bewahrt haben, so z. B. in den Apostelfenstern der St. Katharina-Kapelle zu Strassburg.

Die von Viollet-le-Duc angegebenen Verrichtungen hatten nach seiner Auffassung den Hauptzweck, grobe Fehler der ursprünglichen Farbenwahl zu verbessern. Dass dies sich jedoch nicht durch derartige Kunstgriffe erzielen lässt, zeigen leider viele Denkmäler alter und neuer Zeit. Eine Bemalung einzig und allein in der Absicht, schlechte Farbenverbindungen zu verbessern, müsste von Viollet-le-Duc folgerichtig ebenso verworfen werden, wie die von ihm verurtheilte künstliche Patina.

Aus der Ueberstrahlungstheorie leitet Viollet-le-Duc weitere Vorsichtsmassregeln der alten Glasmaler her. „Um die blauen Hintergrundsflächen mit ihrem starken Ausstrahlungsvermögen in Schach zu halten, bediente man sich für die von dem Blau eingeschlossenen Figuren gern recht vieler weisser oder heller blaugrüner Randstreifen und anderer Einzelheiten etc.“ Wir glauben mit unserer Ansicht nicht fehl zu gehen, wenn wir den alten Meistern derartige optisch-physikalische Betrachtungen nicht unterschieben und das Anbringen von Weiss lediglich ihrem gesunden Farbengeschmacke zuschreiben. Dass man Medaillons, welche sich doch von dem übrigen Teppich wirkungsvoll abheben sollen, auf dunklem Grunde durch helle Einfassungen und umgekehrt auf hellem Grunde durch dunkle Umrahmung einfasste, lag

eben in dem natürlichen Farbensinn der Alten, den Viollet-le-Duc selbst an anderer Stelle als Hauptgrund voraussetzt. Die Alten benutzten das flaschengrüne und das gelbe Glas mit Vorliebe, um in einem Kirchenfenster die Haupttheile der Malerei, wie die Medaillons, abzuschliessen und einzufassen; der Randstreifen, welcher in jedem Kirchenfenster als schmale Einfassungslinie dicht am Stein ringsherum läuft, um den Glasteppich gleichmässig von der dunklen Steinwand abzuheben; dieser Randstreifen, 2 bis 3 cm breit, ist fast stets von weissem, gelblichem oder grünlichem, mitunter auch von gelbem Glase. Weisse oder goldige Lichtlinien in einem farbenreichen Glasteppich, geperlt oder ungeperlt, mit oder ohne Geleit einer andersfarbigen Linie, sind überall da am Platze, wo man Teppichpartien gleichsam durchschneiden, Abschnitte in dem Teppich machen will. Weiss diente, wie auf allen Gebieten der Malerei, zur Trennung und Abgrenzung der Farben.

In mustergültigen alten Mosaikfenstern ist auch ein störendes Vorspringen oder Zurücktretten einzelner Farben durch vorsichtige Abwägung sowohl des Helligkeitsgrades als auch der gegenseitigen Werthigkeit sorgfältig vermieden.

Trotz dem im allgemeinen guten Geschmack der Alten finden wir einige höchst mittelmässige Farbenzusammenstellungen; hier besticht zuweilen ein einzelner kräftiger Ton durch seine Schönheit und Leuchtkraft das Urtheil und lässt über die Fehler der Gesamtstimmung hinwegsehen. Es ist eine bekannte Thatsache, dass in der Malerei ein mässiger Künstler bei der Darstellung edler Materialien über die künstlerische Armuth der Arbeit hinwegzutäuschen vermag; dieser intellektuelle Einfluss einer naheliegenden Ideen-Association wird noch stärker bei der wirklichen Verwendung kostbarer Metalle. Ein ähnlicher Missgriff wird vielfach bei der Beurtheilung alter Glasgemälde gemacht. Man hört so oft von der tiefen Farbenpracht und der unübertrefflichen Leuchtkraft der alten Glasfenster, dass man diese Begriffe kaum zu trennen wagt; besonders vorsichtig muss der Archäologe zu Werke gehen, er muss sich hüten, dass seine Schwärmerei für das Alte als solches nicht den gesunden ästhetischen Sinn unterdrückt, damit nicht der historische Werth mit dem künstlerischen verwechselt wird.

Was den Einfluss des persönlichen Farbengeschmackes betrifft, sei an die durchaus widersprechenden Urtheile hervorragender Aesthetiker über den Werth der Farbenzusammenstellungen eines Rafael, Tizian oder Paul Veronese erinnert¹⁾; dann wird uns die verschiedene Beurtheilung alter Farbenfenster nicht auffallend erscheinen.

¹⁾ Siehe Brücke a. a. O. S. 8.

