

Inhalt

Editorische Vorbemerkung des Verfassers		11
Vorwort von Matthias Bunge		13
1	Einleitung	15
1.1	Methodik	16
1.2	Zielsetzung	18
2	Zur Wesensbestimmung der Farbe	21
2.1	Das Wesen der Farbe	24
2.2	Der Unterschied von Bild- und Naturfarbe	26
2.3	Die zwei Urqualitäten der Farbe	27
2.3.1	Buntheit	28
2.3.2	Helligkeit	30
2.4	Die drei Grundprinzipien der Farbgebung	31
2.4.1	Koloristisches Prinzip	31
2.4.2	Luminaristisches Prinzip	32
2.4.3	Chromatisches Prinzip	32
2.5	Nachwort zum Wesen der Farbe	33
3	Die Palette als Mutter aller Farben	35
3.1	Farbpalette	36
3.2	Fleckentheorie	38
3.3	Maltechnik	39
3.3.1	Arbeit an der Bildtafel	40
3.3.2	Bildträger	41
3.3.3	Vorzeichnung	41
3.3.4	Grundzüge der Malerei	42
3.3.5	Tempera und Öl-Firnisfarben	43
3.3.6	Grundzüge der Farbgebung	46
3.3.7	Malverfahren	48
3.4	Relief	51
4	FarbeBekennen oder die Behandlung der Farbe in Einzelwerken	55
4.1	„Soldatenlager“	58
4.1.1	Farbe und Licht	59
4.2	„Rast der Diana“	59
4.2.1	Courbet	60
4.2.2	Bildaufbau und Komposition	61
4.2.3	Farbe und Licht	61
4.2.4	Relief	62
4.3	„Die Schwemme“	63
4.3.1	Zickzack der Bildrhythmi	64

4.3.2	Farbe und Helldunkel	65
4.4	„Römische Landschaft I“	66
4.4.1	Hommage an Giorgione	67
4.4.2	Bildarchitektur	68
4.4.3	Inkarnatfarbe	71
4.5	Rembrandts „Selbstbildnis“	72
4.5.1	Homo est quodam modo omnia	73
4.5.2	Einfachheit in der Malerei	74
4.5.2.1	Exkurs: Zur Theorie der Farbe Braun	77
4.5.2.2	Helldunkel	79
4.5.2.3	Licht zwischen Individualistik und Immanenz	82
4.5.3	Luminaristisches Prinzip	84
4.6	„Selbstbildnis“	84
4.6.1	Hommage an Rembrandt	85
4.6.2	Farbgestalterische Dichte und ‘absolutes Grün’	86
4.7	„Adolf von Marées“	87
4.7.1	Träger der objektiven Eigenart des Gesichts	88
4.8	„Doppelbildnis Marées und Lenbach“	89
4.8.1	Vexation des Betrachters	89
4.8.2	Identität der ‘drei AugenBlicke’ mit der Farb- und Figurengestaltung	90
4.8.3	Licht und Schatten wie Leben und Tod	92
4.9	„Bildnis Adolf von Hildebrand“	93
4.9.1	Bildnis unter dem Einfluß venezianischer Porträtmalerei	94
4.10	„Selbstbildnis“	95
4.10.1	Schritt zur farbigen Interpretation von Licht und Dunkel	96
4.11	„Drei Jünglinge unter Orangenbäumen“	97
4.11.1	Von der Naturnotwendigkeit zur Bildnotwendigkeit einer ‘reinen Männerwelt’	98
4.11.2	Farbe als kompositorisches Bindemittel	99
4.11.3	Chromatische Erscheinungsweise der Farbe	101
4.11.4	Relief in Farben	102
4.12	„Hesperiden II“	103
4.12.1	Triptychon als Gesamtkunstwerk	104
4.12.1.1	Rahmen aus dem Rahmen gefallen	105
4.12.2	Raumverdichtung durch die koloristische Interpretation des Helldunkels	107
4.12.3	Anonymität und Substantialität der Farbe als Evokation des latenten Reliefs	108
4.12.3.1	Linker Flügel	109
4.12.3.2	Mitteltafel	110
4.12.3.3	Rechter Flügel	112
4.12.3.4	Sockelfries	114

4.13	Tizians „Dornenkrönung“	116
4.13.1	Farbe als Urgrund der Malerei	116
4.13.2	Unabhängigkeit des farbigen Systems von der gegenständlichen Geschlossenheit	118
4.13.2.1	Farbvortrag	118
4.13.2.2	Helldunkel als Rationalisierung von Licht und Dunkel	120
4.13.3	Chromo-tenebrose Erscheinungsform des chromatischen Prinzips	121
4.14	„Werbung II“	122
4.14.1	Feier des Augenblicks als Rausch der Farbe	122
4.14.2	Trilogie in Buntfarbakkord	123
4.14.2.1	Linker Flügel	124
4.14.2.2	Mitteltafel	125
4.14.2.3	Rechter Flügel	125
4.15	„Drei Reiter II“	127
4.15.1	Horizonte des Religiösen in numinoser Malerei	128
4.15.2	Expressiv-numinose Werte der Farbe als Inbegriff des Authentischen	129
4.15.2.1	Linker Flügel	130
4.15.2.2	Mitteltafel	131
4.15.2.3	Rechter Flügel	132
4.16	„Ganymed“	133
4.16.1	Ovalkomposition als farbiger Abschiedsgruß	134
4.16.2	Ambiguität durch den anderen Maler und das letzte Auge	135
4.16.3	Mystik flüchtiger Farbe	136
5	Epilog: FarbeBekennen	138
5.1	Funktion und Stellenwert der Farbe	138
5.2	Farbiges Dunkel	139
5.3	Marées' koloritgeschichtliche Stellung	141
	Literaturverzeichnis	145
	Verzeichnis der Abbildungen	154
	Abbildungsnachweis	157
	Abbildungen	159