Perspektive – Bildnerische Mittel: **Die Luftperspektive (Verblauung, Sfumato)**
www.kunstbrowser.de

Lexikon der Kunst:

Luftperspektive

Die Gegenstände im Freiraum werden mit zunehmender Entfernung von der sich gegen den Horizont verdichtenden Lufthülle der Atmosphäre aufgelöst und erhalten hellere bläuliche Töne. Diese Erfahrung des Sehens führte seit der Frührenaissance zur bes. Anwendung der Farbenperspektive als Luftperspektive. Um Landschaftsdarstellungen die Illusion des Tiefenraumes zu verschaffen, werden die Farben mit Weiß aufgehellt und ins Blaue bzw. Blaugrüne abgewandelt und ihre Intensität mit zunehmender Raumtiefe zurückgenommen. Diese bei durchlichteter Atmosphäre gewonnene Erkenntnis nähert die Farbenauflösung durch Weiß dem Horizont, ohne dessen Helligkeit zu überbieten.

Pieter Brueghel: Heimkehr der Jäger im Winter (um1565)

Leonardo da Vinci hat als Theoretiker der Malerei die Wirkung der Luft auf die Farbigkeit erkannt und ihre Eigenheiten beschrieben, aber nicht konsequent zur Anwendung gebracht, da ihm das Wissen um die reale Beschaffenheit der Dinge davon abhielt, der opt. Erscheinung zu vertrauen. Dürers Aquarelle seiner zweiten Italienreise sind dagegen ein bedeutender Beleg für das Vertrauen des Künstlers auf den optischen Eindruck: Ferne Gebirge sind blau, gleich ob sie in Wahrheit (d. h. in der Nähe) die Farben des Waldes, des Steines oder des Schnees haben.

Da sich die Landschaftsmalerei zunächst nördlich der Alpen entfaltete, wurden hier auch im weiteren Verlauf des 16. und 17. Jh. die wichtigsten Fortschritte in Wahrnehmung und Anwendung der Luftperspektive gemacht, was nicht ohne Folgen auf die Wahl der Palette blieb, indem besonders die schulmäßige Trennung des Raumes in Vorder-, Mittel- und Hintergrund aus der Farbenskala braun-grün-blau gewonnen werden. Die Kunsttheorie des 16./17. Jh. und z. T. auch die künstlerische Praxis folgte bei dieser Farbenstufung vielfach symbolischen Vorstellungen, der bräunliche Vordergrund war dem Element »Erde« zugeordnet und konnte auch »Unten« bedeuten, das Blau des Himmels muss

ebenfalls symbolisch verstanden werden als »Ferne« und »Oben«. Der dunkle Teil des Bildes stellt somit vielfach die irdische, »hässliche« Lebenssphäre vor, der lichte die himmlisch-jenseitige Welt.

Diese Symbolik verliert im Verlauf des 17. Jh. an Bedeutung. Die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jh. gewann Bildtiefen durch starke Verdunkelung des Vordergrundes mit starken Schwarzanteilen. Die zunehmende Einbeziehung von Stimmungshaltigkeit in die Landschaftsmalerei ist nicht zuletzt der Luftperspektive zu verdanken.

In der Romantik verdrängt die gesehene und erlebte Zuständlichkeit, besonders der atmosphärischen Erscheinungen (C. D. Friedrichs Nebellandschaften), die gewusste Gegenständlichkeit der objektiven Erscheinungen und wird Bedeutungsträger, wobei die Luftperspektive mit hoher Sensibilität aufgeladen wird.

Caspar David Friedrich: Der Wanderer über dem Nebelmeer ()

Die Impressionisten leiteten aus dieser Entwicklung das »Recht« ab, der optischen Erscheinung der Dinge als einzig realer Wahrnehmung zu folgen. Sie stellten z.B. das Flimmern warmer Luft in der besonnten Landschaft dar, das den Dingen im Raum die scharfen Konturen nimmt, wie auch die Wahrnehmung, dass Nah- und Weitsicht auf unterschiedliche Einstellungen des Auges beruhen und daher nicht zugleich möglich sind. Die Farbenperspektive des Impressionismus löst die Grenzen zwischen Gegenständlichem und Zuständlichem weitgehend auf.

Claude Monet: Bahnhof Saint-Lazare (1877)

Mit P. Cézanne werden die perspektivischen Erkenntnisse seit der Renaissance weitgehend aufgehoben, indem die Ordnung der Bildfläche den illusionären Bildraum überdeckt. Für den Expressionismus blieb die Farbenperspektive im weiteren Abrücken vom Gegenständlichen und der Intensivierung der Farbwirkung durch Bevorzugung der Lokalfarbe ohne Auswirkung.

Die Fotografie nutzt wie in oft die tiefensteigernde Wirkung der Luftperspektive, wie sie z.B. der Nebel auch bei geringer Entfernung hervorbringt.

Robert Frank: London (1952–1953)

Sfumato, (ital. sfumare »verrauchen, verdunsten«) durch Lasuren und einen bes. Malprozess erreichte Tönung und Gestaltung der Bildobjekte, die die Malerei atmosphärisch verschwimmend, wie durch einen Dunstschleier erscheinen lässt. Da der Begriff zuerst für die Bildauffassung Leonardo da Vincis und seiner Schule verwendet wurde, ist er mit einer bestimmten darstellerisch orientierten Gestaltungsweise verbunden, die die Plastizität, die Körperhaftigkeit der figürlichen Details gleichzeitig ausformt und doch weich mit dem Hintergrund verschmelzen lässt, so dass zwischen Nähe und Ferne ein Raumkontinuum erlebbar wird. In den Tafelbildern Leonardos, in denen die Technik der Ölmalerei verwendet wird, ist die Handschrift so vollkommen verfließend, dass kaum Pinselspuren sichtbar werden. Seidene Pinsel für hervorgekehrte Bildelemente, die in ihrem aus dem Licht gestalteten Volumen und der gleichzeitigen Verschmelzung mit dem Grund charakteristisch für das Sfumato sind, ein gewisser

Reichtum an Öl, der zum Verfließen des Aufstrichs beiträgt, und der Malprozess selbst bilden Voraussetzungen für die erreichte Wirkung. Auf den in Ocker ausgeführten Malgrund werden mit besonderer (Leonardesker) Leichtigkeit Lasuren aufgesetzt, obere dünne Aufstriche, zu deren besonderer Feinheit der Umstand mithalf, dass sie mit Lack verrieben wurden, wobei die »seidenen« Pinsel am besten zur Geltung kommen konnten. In den bildplastischen Wölbungen, deren Ganzheit durch keine Linie, keinen verselbständigten Fleck gestört werden, durchdringen und begegnen sich Flächen ohne Härte der Konturen, die nur durch das Licht mehr oder weniger nuanciert sind. Dieses entscheidende formende Element des Sfumato wird durch den spezifischen Malprozess unterstützt. Der verfließende Auftrag der durchsichtigen, mit Weiß vermengten Lasuren wird über dunkle warme Untermalungen aufgetragen. Die Strahlen, die von unten her die Untermalung durchdringen, werden nach dem sogenannten Gesetz des trüben Mediums gebrochen. Sie realisieren so den Eindruck des atmosphärischen Schleiers und verstärken den räumlichen Zusammenhang.

Im Unterschied zu anderen Künstlern seiner Zeit bringen Gemäldeuntersuchungen bei Leonardo bestimmte Eigenschaften seines Farbenauftrags zutage. Dieser zeigt - ob mit oder ohne Lasuren - immer eine spezielle Dichte und Feinheit der Materie, die trotz Glätte und Verfließen der Handschrift sich immer durch eine gewisse Körnigkeit der Paste ausweist und daher ein hauchdünner, gleichmäßiger, aber immer lebendiger Farbauftrag bleibt. Für Wandmalereien bevorzugte Leonardo die Technik der reinen Sekkomalerei, die seiner Gestaltungsabsicht entgegenkam, während das verbreitete Fresko die angestrebte verschmelzende Modellierung des Sfumato unmöglich machte.

Weitere Beispiele für die Wirksamkeit des Sfumato finden sich in Italien z. B. bei Correggio, mit Neigung zum Sentimentalen und Weichen, bei den Florentinern F. Funisi und G. da San Giovanni und später in Frankreich bei P. P. Prud'hon. Das Prinzip besteht in der bewussten Anwendung der sog. trüben Medien (Farbenmischen) für die Darstellung der Luft, die sich zwischen die Objekte und das wahrnehmende Auge schiebt und weniger in der Nähe, dagegen aber als Dunst, Glast, Nebel v. a. in der Ferne sichtbar und adäquat auch darstellbar wird. Mit dem Sfumato treten im Bild feine Übergänge von Hell zu Dunkel an die Stelle der klaren Ton- und Farbflächentrennung und der konturbetonten reliefhaften Modellierung, die in der Wahrnehmung der Nahsicht auf die Objekte entspricht und so z. B. von Künstlern, wie A. Mantegna, als gestalterisches Prinzip in das Bildkonzept aufgenommen wurden.