Originalveröffentlichung in: Barck, Karlheinz (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 3, Stuttgart (u.a.) 2001, S. 305-332

Kolorit/farbig

(griech. ποικιλία, ποικίλος; lat. color, coloratus; engl. colouring, coloured; frz. coloris, coloré; ital. colorito, colorato; span. colorido, cromático; russ. колорит, колоритное)

Einleitung; I. Voraussetzungen und Genese des Begriffs Kolorit im 15. Jahrhundert; II. Das 16. Jahrhundert und die ›unione del colorito‹; III. Normierung und Kanonisierung des Begriffs im 17. Jahrhundert: Die Idee des ›peintre parfait‹; IV. Klassizistische Reduktionen der Farbe im 18. Jahrhundert; V. Rehabilitierung und Historisierung des Kolorits im 19. Jahrhundert; VI. Die Emanzipierung und Autonomisierung der Farbe im 20. Jahrhundert

Einleitung

In der terminologischen Aufteilung Kolorit/farbig ist eine inhaltliche Unterscheidung aufgewiesen, die für das neuzeitliche Denken über die Farbe seit dem 16. Jh. eine grundlegende Denkfigur bildet.

103 Vgl. PETER EISENMAN, The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End, in: Perspecta: The Yale Architectural Journal, H. 21 (1984), 154–172.

In der jüngeren Begriffsgeschichte hat Ernst Strauss diese terminologische Differenz als ästhetische Differenz des gemalten Bildes paradigmatisch bestimmt: Kolorit bezeichnet die »übergeordnete farbige Bildgestalt« einer auf einer Bildfläche künstlerisch gestalteten Malmaterie und gehört damit als ästhetischer Terminus ganz dem Realitätsbereich der Kunst an, wohingegen farbig ganz allgemein ein »Elementarphänomen der sichtbaren Welt«[1] und der sinnlichen Wahrnehmung des Menschen benennt, das sowohl in der Kunst als auch in der Natur auftreten kann. Diese potentielle Scheidung der mit Kolorit und farbig beschriebenen Realitätsbereiche gründet in der Erkenntnis, »daß die physisch vorgegebene, empirische Farbe sich von der gemalten Farbe des Bildes, der aesthetisch wirksamen, nicht nur materiell, sondern schon *wesensmäßig* unterscheidet« (12).[2] Dabei löst Ernst Strauss – geprägt von künstlerischen Erfahrungen der Abstraktion der Moderne – die Reflexion über die »Wesensbestimmung der Bildfarbe« zunächst von der traditionellen Idee einer naturnachahmenden Malerei: Die »Farbe der sichtbaren Welt« ist nicht mehr als »normativer Wert erhaben ›über‹ der darstellenden Farbe des Gemäldes, sondern [ist] von vornherein gänzlich geschieden von ihr«[3]. Die künstlerische Transformation der Pigmente zum Kolorit rückt dabei auf einer elementaren, nicht mehr von mimetischen Vorgaben begrenzten Ebene in den Blick: »Mit dem Moment ihres Auftrages auf die Malfläche gewinnt die Palettenfarbe unversehens einen geistigen Aspekt, auch ohne daß sie schon eine bestimmte ordnende, formende oder darstellende Absicht erkennen lassen müßte. Allein durch ihre Bindung an das feste Substrat der Fläche [...] empfängt sie bereits einen – zunächst freilich noch beliebig ausdeutbaren – aesthetischen Sinn. Einmal gesetzt, erscheint sie – auch da, wo ihr noch etwas von den ›Schlacken‹ grober Materie anhaftet – gleichsam filtriert, durch einen künstlerischen Willen hindurchgegangen. Erst mit dieser Übertragung wird sie zu einem Organ des Bildes und als ein solches ranggleich mit den anderen bildkonstituierenden Mitteln [...]. Und wie jedes dieser Mittel muß auch sie von Anfang an als ein eigenes, den gesamten Bildorganismus durchwirkendes Medium begriffen werden.« (14) Um die Vielfalt und Unterschiedlichkeit der farbgestalterischen Möglichkeiten in der Geschichte der Kunst angemessen zu beschreiben, unterscheidet Strauss drei prinzipielle Arten des Kolorits: das die Buntwerte akzentuierende »koloristische Prinzip«, das vom Helldunkel geprägte »luminaristische Gestaltungsprinzip« und das durch divisionistische Farbbehandlung gekennzeichnete »chromatische Prinzip« (24 f.). Damit sind grundlegende Erscheinungsweisen der künstlerisch als Kolorit gestalteten Farbe beschrieben. Obwohl sich Strauss dabei durchweg auf Beispiele einer pigmentär gebundenen Koloristik in der Malerei bezieht, bildet seine Erkenntnis, daß alle sichtbaren Faktoren eines Bildes durch das Medium der Farbe in ihrer Sichtbarkeit bedingt sind, auch ein grundlegendes Axiom für Untersuchungen zur Farbe in anderen Bildmedien.

Diese klassischen kunstwissenschaftlichen Bestimmungen des Kolorits bilden in der ästhetisch-philosophischen Diskussion des 20. Jh. nur noch eine von vielen Spielarten einer auf alle Bereiche des Lebensweltlichen ausgedehnten, mit unterschiedlichsten Prämissen und Methoden operierenden Reflexion über die Farbe als ästhetisches Phänomen: Vielfach hat die ontologische, phänomenologische und sprachanalytische Vorstellung der Farbe als Elementarphänomen die Frage nach der Bestimmung des Kolorits als spezifisch künstlerisch-ästhetischer Kategorie verdrängt oder lediglich als ästhetischen Spezialfall am Rande berücksichtigt. Gelegentlich wurde das Kolorit unter übergeordneten kunstfremden Prämissen generell negativ bewertet, so z. B. in Theodor W. Adornos Ästhetik, der aus einer Position der Negativität das »Ideal der Schwärze« unter weltanschaulichen Vorzeichen zum einzigen noch möglichen ›koloristischen Modus‹ verabsolutiert: Jegliche Kunst, die »kindlich der Farben sich freut«, disqualifiziere sich, denn »radikale Kunst [...] heißt soviel wie

1 ERNST STRAUSS, Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe (1969), in: Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, hg. v. L. Dittmann (München/Berlin 1983), 12 f.

2 Vgl. LORENZ DITTMANN, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei (Darmstadt 1987), IX f.

3 STRAUSS (s. Anm. 1), 13.

finstere, von der Grundfarbe schwarz«[4]. Dem »Unrecht, das alle heitere Kunst, vollends die Unterhaltung begeht«, setzt Adorno »das Finstere als Antithesis zum Betrug der sinnlichen Fassade von Kultur« (66) entgegen. Kolorit wird hier unter ethischen Vorzeichen auf einen (inzwischen kunsthistorisch datierbaren) Spezialfall der Geschichte der Kunst verkürzt.[5] Demgegenüber hat Albrecht Wellmer zutreffend darauf hingewiesen, daß »ohne ästhetische Erfahrung und ihre subversiven Potentiale [...] unsere moralischen Diskurse blind und unsere Interpretationen der Welt leer werden«[6] müßten.

In der jüngeren ästhetischen Diskussion wurde nicht selten die begriffliche Differenz zwischen Kolorit und Farbe ganz aufgehoben: So reichen die Stichworte in Michel Pastoureaus *Dictionnaire des couleurs de notre temps* (1992) von ›aliments‹ über ›moutarde‹ und ›papier hygiénique‹ bis zu ›voiture‹, ohne daß dem Kolorit in der Malerei ein eigener Artikel gewidmet ist.[7] Vor dem Hintergrund der postmodernen Transformation der »traditionellen Ästhetik zu einer neuen Aisthetik«, die auch die »Anästhetik«[8] einschließt, verliert die terminologische Unterscheidung zwischen Kolorit und farbig vielfach ihre Bedeutung, denn die Kunst wird dabei »bezeichnenderweise nicht in erster Linie [thematisiert], um sich zur Kunst zu äußern, sondern um von Wahrnehmungen aus [...] unsere Wirklichkeit zu begreifen«[9]. Dabei werden vor allem »einzelne Momente des traditionellen Kunstbegriffs ins Extrem ihrer bildnerischen Möglichkeiten verfolgt. Was kann man aus einer einzigen Farbe wie Rot machen? Gibt es eine Gestalt aus Weiß – oder vielleicht auch aus Nichtweiß?« (92) Diese postmoderne Deutung der Farbe findet eine pointierte Variante in Jean Baudrillards Vorstellung einer universellen visuellen ›Simulation‹, in der ebenfalls alle medialen Differenzierungen der Farbe aufgehoben sind.[10]

Auch Gernot Böhme stellt einen erweiterten Begriff von Farbe ins Zentrum einer »neuen Ästhetik«, die von der »Auseinandersetzung mit der fortschreitenden Ästhetisierung der Realität« getragen ist: »Neben die Ästhetik des Kunstwerks treten gleichberechtigt die Ästhetik des Alltags, die Warenästhetik, die politische Ästhetik.«[11] Als »Grundbegriff« dieser »neuen Ästhetik« figuriert die »Atmosphäre«, die »atmosphärische Wirkung der Farbe«[12]: Dabei habe die Wahrnehmung der Atmosphäre »nicht einzelsinnlichen«, sondern »synästhetischen Charakter«: »Die Wahrnehmung eines Blau bedeutet ja nur zum allergeringsten Teil und nur in letzter Instanz, daß an einer bestimmten Stelle die Farbe Blau existiert« (96). Als »allgemeine Theorie der Wahrnehmung« habe die »Ästhetik [...] die Aufgabe, diesen breiten Bereich ästhetischer Wirklichkeit durchsichtig und sprachfähig zu machen«[13].

In phänomenologisch orientierten Untersuchungen steht demgegenüber zumeist die Betrachtung der Wahrnehmungsbedingungen der Farbe im Vordergrund: So machte sich z. B. Maurice Merleau-Ponty in seiner Analyse der leiblichen Bedingungen der Farbwahrnehmung auf die Suche nach einer Urschicht des Empfindens, »une ›couche originaire‹ du sentir qui est antérieure à la divi-

4 THEODOR W. ADORNO, Ästhetische Theorie (1970), hg. v. G. Adorno/R. Tiedemann (Frankfurt a. M. 1973), 65.

5 Vgl. CHRISTOPH WAGNER, Homo absconditus. Dunkelheit als Metapher im Porträt der frühen Neuzeit (1996), in: Colloquia Academica/Geisteswissenschaften. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz (Stuttgart 1997), 39–95.

6 ALBRECHT WELLMER, Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität, in: L. v. Friedeburg/J. Habermas (Hg.), Adorno-Konferenz 1983 (Frankfurt a. M. 1983), 172; vgl. MARTIN SEEL, Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität (Frankfurt a. M. 1985), 208; SEEL, Ästhetik des Erscheinens (München 2000), 40.

7 Vgl. ›Aliments‹, ›Moutarde‹, ›Papier hygiénique‹, ›Voiture‹, in: MICHEL PASTOUREAU, Dictionnaire des couleurs de notre temps (Paris 1992), 13 ff., 127 ff., 145, 210 ff.

8 WOLFGANG WELSCH, Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen (1989), in: Welsch, Ästhetisches Denken (Stuttgart 1990), 150.

9 WELSCH, Von der Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst (1989), in: Welsch (s. Anm. 8), 109.

10 Vgl. JEAN BAUDRILLARD, L'Échange symbolique et la mort (Paris 1976), 77–128.

11 GERNOT BÖHME, Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik (1992), in: Böhme, Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik (Frankfurt a. M. 1995), 48.

12 BÖHME, Synästhesien (1991), in: ebd., 97.

13 BÖHME (s. Anm. 11), 47 f.

sion des sens«. Abhängig von den verschiedenen Betrachtereinstellungen verändert sich auch die Wahrnehmung der Farbe: »la même couleur m'apparaît comme couleur superficielle (Oberflächenfarbe) [...], ou bien elle devient couleur atmosphérique (Raumfarbe) et diffuse tout autour de l'objet; ou je la sens dans mon œil comme une vibration de mon regard; ou enfin elle communique à tout mon corps une même manière d'être, elle me remplit et ne mérite plus le nom de couleur.«[14] Auch die als Kolorit gestaltete Farbe deutet Merleau-Ponty als *leibgebundene* künstlerische Hervorbringung: »C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture.«[15] Dies geschehe durch ein »système d'équivalences, un Logos des lignes, des lumières, des couleurs, des reliefs, des masses«. Aus dieser Perspektive ist Merleau-Ponty überzeugt, »que toute théorie de la peinture est une métaphysique« (42). Gegen René Descartes gerichtet unterstreicht er, daß es gerade die »qualités secondes, notamment la couleur« sind, die eine universelle und »plus profonde ouverture aux choses« (43) ermöglichen. Die Farbe wird für Merleau-Ponty – mit einem Wort Paul Klees – zum Ort, »où notre cerveau et l'univers se rejoignent«, dennoch bilde auch sie kein generelles »recette du visible« (67).

Mit anderer Akzentuierung hatte schon Hedwig Conrad-Martius mit Blick auf die Farbwahrnehmung aus ontologischer Perspektive hervorgehoben, daß das, was »im sinnlichen Phänomen liegt [...], seine strikte objektive Bedeutung [behält], mag es auch diesen sinnlichen ›Ausdruck‹ erst in und mit der leibgebundenen Auffassung erhalten«[16]. An Goethes Farbenlehre und Vorstellung von der sinnlich-sittlichen Wirkung der Farben anschließend, versuchte sie, »ontologisch-phänomenologische Kennzeichnung[en] der verschiedenen Farbenspezies« zu geben. Dabei unterstreicht sie, daß die Farbe nur »in ihrer ontisch-konstitutiven Abhängigkeit vom Licht wesensmäßig [zu] erfassen« (370) ist, unterscheidet dabei aber ebenfalls nicht zwischen Farbe und Kolorit.

In der jüngsten ästhetischen Diskussion rücken die Überlegungen zur Bedeutung des phänomenalen Bewußtseins vor den Hintergrund der bedeutenden Erschütterungen durch die naturwissenschaftliche Gehirnforschung: So analysiert Peter Lanz am Beispiel der Farbwahrnehmung weiterführend, daß die »Ontologie der Sinneseindrücke [...] solange unaufgeklärt [bleibt], wie wir nicht verstanden haben, wie und warum das Gehirn unsere Erfahrung mit den unbekannten Familien sinnlicher Qualitäten versieht«[17]. Da sich »die sinnlichen Qualitäten nicht mit den physikalischen Merkmalen von Gegenständen und Medien *vor* den Sinnesorganen identifizieren« (228) lassen, gilt es, »zwei verschiedene Begriffe von Farbe auseinander zu halten, einen Begriff von physikalischer Farbe und einen Begriff von phänomenaler Farbe« (195).

Unter anderen Vorzeichen steht die Betrachtung der Farbe und der logischen Differenz zwischen Farbe und Kolorit als Grenze verschiedener ›symbolischer Systeme‹ in zeichentheoretisch orientierten bzw. sprachanalytischen Untersuchungen: So analysiert Nelson Goodman das Bild als »pictural symbol« sui generis, dessen von den Farben bestimmte »pictural properties«[18] nur bedingt in verbale Beschreibungen zu übertragen sind: »In painting and sculpture, exemplification is syntactically and semantically dense. Neither the pictorial characters nor the exemplified properties are differentiated; and exemplified predicates come from a discursive and unlimited natural language« (234). Auf dieser allgemeinen Ebene kommt Goodman zu der grundlegenden Erkenntnis, »pictorial expression is a particular system of metaphorical exemplification«, enthält sich aber jeglicher konkreter Entscheidungshilfen, »whether a given picture exemplifies a given property« (236).

Auch Umberto Eco versteht das »Kunstwerk als epistemologische Metapher« (L'opera come meta-

14 MAURICE MERLEAU-PONTY, Phénoménologie de la perception (Paris 1945), 262.

15 MERLEAU-PONTY, L'Œil et l'ésprit (Paris 1964), 16.

16 HEDWIG CONRAD-MARTIUS, Farben. Ein Kapitel aus der Realontologie, in: Festschrift. Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet (Halle/Saale 1929), 355f.

17 PETER LANZ, Das phänomenale Bewußtsein. Eine Verteidigung (Frankfurt a.M. 1996), 229.

18 NELSON GOODMAN, Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols (Indianapolis 1969), 40ff.

fora epistemologica)[19], deutet aber gerade die Offenheit seiner ›Information‹ mit Blick auf die Farbgestaltung der informellen Malerei und des amerikanischen action painting als Signatur eines neuen ästhetischen Prinzips eines »offenen Kunstwerks«, »als Vorschlag eines ›Feldes‹ interpretativer Möglichkeiten, als Konfiguration von mit substantieller Indeterminiertheit begabten Reizen, so daß der Perzipierende zu einer Reihe stets veränderlicher ›Lektüren‹ veranlaßt wird« (Opera aperta come proposta di un ›campo‹ di possibilità interpretative, come configurazione di stimoli dotati di una indeterminatezza, cosí che il fruitore sia indotto a una serie di ›letture‹ sempre variabili) (146; dt. 154). Die Farbigkeit eines Bildes wird dabei in allen ihren gestalterischen Dimensionen zur »Einladung zur Freiheit der visuellen und imaginativen Assoziationen«, die aber »noch durch die artifizielle Anordnung eines Gemachten gemäß bestimmten suggestiven Intentionen hervorgerufen wird« (l'invito alla libertà delle associazioni visive e immaginative viene ancora provocato attraverso la disposizione artificiale di un manufatto secondo determinate intenzioni suggestive) (169; dt. 177f.). Demgegenüber hat Max Bense ebenfalls unter semiotischen Vorzeichen daran festgehalten, daß der Begriff der »›peinture‹, der ja ebenfalls zugleich allgemeiner, abstrakter und materialer Natur ist, in der allgemeinen Bildtheorie dem entsprechen würde, was in der allgemeinen Texttheorie als ›Text‹ vorausgesetzt wird«[20]. Bense betrachtet die Farbe dabei sowohl als »Signal und Zeichen« (350). Richard Wollheim unternahm weiterführend den Versuch, die Vorstellung einer durch die Farbe getragenen nichtsprachlichen Metaphorik in der Malerei zu konkretisieren und ihren ›Text‹ exemplarisch zu analysieren.[21]

Auf grundsätzliche Probleme der sprachlichen Logik orientiert ist Ludwig Wittgensteins Betrachtung der Farbe: Wittgenstein will »keine Theorie der Farben finden [...], sondern die Logik der Farbbegriffe«[22] analysieren, wobei er sich bewußt ist, daß »nicht alle Farbbegriffe logisch gleichartig sind« (89): »Eine Farbe allgemein benennen können, heißt noch nicht, sie genau kopieren können. Vielleicht kann ich sagen ›Dort sehe ich eine rötliche Stelle‹ und kann doch nicht eine Farbe mischen, die ich als genau gleich erkenne.« (92) In diese Differenzierungen der Realitätsbereiche der Farbe bezieht Wittgenstein auch die gemalte Farbe als ästhetische Größe sui generis ein: »Unsre Farbbegriffe beziehen sich manchmal auf Substanzen (Schnee ist weiß), manchmal auf Oberflächen (dieser Tisch ist braun), manchmal auf die Beleuchtung (im rötlichen Abendschein), manchmal auf durchsichtige Körper. [...] Kann ich nicht sagen: ›Dort sehe ich weiß‹ (und es etwa auch malen), auch wenn ich das Gesichtsbild gar nicht räumlich deuten kann? (Fleckfarbe) (Ich denke an eine pointillistische Malweise)« (92). Die Brüchigkeit und Kontextabhängigkeit der koloristischen Übersetzung in der Malerei belegt Wittgenstein mit einem Gedankenexperiment: »Denken wir uns ein Gemälde in kleine, annähernd einfarbige Stücke zerschnitten und diese dann als Steine eines Zusammenlegespiels verwendet. [...] Erst im Zusammenhang mit den andern wird er ein Stück blauen Himmels, ein Schatten, ein Glanz, durchsichtig oder undurchsichtig, etc. Zeigen uns die einzelnen Steine die *eigentlichen Farben* der Stellen des Bildes?« (24) Ebenso ist für Jacques Derrida die Farbe ein zentrales Beispiel, um in seiner Dekonstruktion der Zeichen zu zeigen, daß die Materialität der Signifikanten aus der Bedeutungsbildung nicht auszuschließen ist: »Otez d'un tableau toute représentation, toute signifiance, tout thème et tout texte comme vouloir-dire, enlevez-lui aussi tout matériau (la toile, la couleur) [...], qu'est-ce qui reste?«[23]

An dieser Frage setzt auch die ›Zweifachthese‹ Wollheims an, die besagt, »that the seeing appropriate to representations permits simultaneous at-

19 UMBERTO ECO, Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee (Mailand 1962), 151; dt.: Das offene Kunstwerk, übers. v. G. Memmert (Frankfurt a. M. 1990), 160.

20 MAX BENSE, Aesthetica. Einführung in die neue Aesthetik (1965; Baden-Baden 1982), 302.

21 Vgl. RICHARD WOLLHEIM, Die Metapher in der Malerei, in: R. Heinrich/H. Vetter (Hg.), Bilder der Philosophie. Reflexionen über das Bildliche und die Phantasie (Wien 1991), 17–31.

22 LUDWIG WITTGENSTEIN, Bemerkungen über die Farben (1950/1951), in: Wittgenstein, Werke, Bd. 8 (Frankfurt a. M. 1990), 18.

23 JACQUES DERRIDA, La vérité en peinture (Paris 1978), 111.

tention to what is represented and to the representation, to the object and to the medium«[24], d. h. der Farbe in der Malerei. Aus dieser Erkenntnis, daß »Bilder nur wahrgenommen werden können, wenn die Aufmerksamkeit eine zwischen Bildmedium und Bild-Darbietung ›geteilte‹ Aufmerksamkeit ist«[25], hat Martin Seel in der jüngsten philosophischen Diskussion die ästhetische Differenz in der Wahrnehmung von Kunstwerken überhaupt rehabilitiert und damit auch den Weg für eine weiterführende Betrachtung der Unterscheidung zwischen Kolorit und Farbe geebnet: Allen Nivellierungs-, Entgrenzungs- und Erweiterungsbestrebungen der Ästhetik zur allgemeinen »Aisthesis« hält Seel die schlichte Erkenntnis entgegen, daß »sich das Erscheinen eines Kunstwerks radikal von allen Phänomenen« (34) unterscheidet und deshalb eines spezifischen Sehens bedarf, das sich »auf die Differenz von materiellem Bild-Objekt und materieller oder immaterieller Bild-Erscheinung« (292) bezieht: Denn das »konstitutive *Material* einer Kunstart ist eine Voraussetzung, ohne die es kein Werk dieser Kunst geben kann – sein Gebrauch ist für diese Kunst eine conditio sine qua non« (173), und »diese Differenzen, die aus einer spezifischen Verwendung eines basalen Materials entstehen, können als primäres *Medium* einer künstlerischen Gestaltung verstanden werden« (175). Während für die postmodernen Autoren »die Kunst [...] nicht der Ziel-, sondern ein Modellbereich der Reflexion«[26] der allgemeinen Wahrnehmungen unserer Wirklichkeit ist, bestimmt Seel als Ziel der Ästhetik »zuerst und vor allem, bei dem artikulierenden Erscheinen ihrer Gegenstände zu sein«[27]. Damit kann die bedeutende Tradition der Reflexion der Differenzen von Kolorit und farbig wieder stärker in der philosophischen Ästhetik verankert werden.

Der Begriff colorito wurde aus der lateinischen Wurzel ›color‹ im späten 15. Jh. in Italien in den europäischen Sprachgebrauch für die Kunst der Farbengebung eingeführt. Seine wichtigste und bis heute in vielen Aspekten grundlegende theoretische Bestimmung erfährt er schon im Verlauf des 16. und 17. Jh., mithin in einer Frühphase, historisch weit vor seiner ästhetikgeschichtlichen Etablierung im engeren Sinne. Schon im 17. Jh. hatte Roger de Piles diese seit Leon Battista Alberti in der neuzeitlichen Kunsttheorie vielfach reflektierte ästhetische Differenz mit seiner alsbald kanonisierten terminologischen Unterscheidung zwischen couleur und coloris beschrieben.[28] Vor dem Hintergrund einer von dem Primat der Zeichnung geprägten akademischen Kunstdoktrin erringt das französische Lehnwort coloris zu dieser Zeit als Bezeichnung für die stilistische Gesamthaltung der Farbgestaltung eines Gemäldes oder für die Farbstilistik eines Künstlers den Status einer in den normativen Systematisierungen der Kunstbeurteilungen nach und nach verankerten ästhetischen Schlüsselkategorie.

Erst im 18. Jh. wird Kolorit als ästhetischer Terminus auch im deutschen Sprachgebrauch greifbar. Dabei werden zunächst wesentliche Aspekte aus dem akademisch verengten Koloritbegriff des 17. Jh. übernommen, dann aber eine umfassende Neubewertung der Farbe in der Malerei eingeleitet.

Im angloamerikanischen Sprachraum wird zwar mit John Drydens Übersetzung von Charles Alphonse Dufresnoys Schrift *De arte graphica/L'art de peinture* (1667) (*Dufresnoy's De Arte Graphica, the Art of Painting* [1695]) der Terminus colourist ins Englische eingeführt, nicht aber der Begriff Kolorit, an dessen Stelle man die weniger spezifischen Worte colo(u)ring und colo(u)red verwendete. Auch in den übrigen europäischen Sprachen können Kolorit und Farbe gelegentlich synonym verwendet werden, zumeist aber wird dann mit Blick auf die Malerei stillschweigend der Begriffsinhalt von Kolorit metaphorisch auf das Wort Farbe übertragen. Diesen terminologiegeschichtlichen Unschärfen zum Trotz ist die Geschichte der begrifflichen Bestimmung von Kolorit und farbig in der Sache von der Frage nach der Differenzierung und Abgrenzung der von diesen Termini beschriebenen Realitätsbereiche der Farbe getragen. Das ästhetische Kernproblem in der Beziehung beider

24 WOLLHEIM, Art and its Objects (1968; Cambridge 1980), 213; vgl. GOTTFRIED BOEHM, Die Wiederkehr der Bilder, in: Boehm (Hg.), Was ist ein Bild? (München 1994), 29ff.

25 SEEL, Ästhetik des Erscheinens (s. Anm. 6), 287.

26 WELSCH (s. Anm. 9), 109.

27 SEEL, Ästhetik des Erscheinens (s. Anm. 6), 38.

28 Vgl. ROGER DE PILES, Cours de peinture par principes (Paris 1708), 302f.

Bereiche zueinander läßt sich in der von Hermann von Helmholtz begründeten Metapher der künstlerischen »Uebersetzung«[29] der Farbe ins Kolorit beschreiben. Dabei steht bis ins 19. Jh. nicht selten die normative Absicht im Vordergrund, ein künstlerisches Ideal für die Art der koloristischen Übersetzung der Farbe in die Malerei zu bestimmen.

In der transzendentalphilosophischen Wendung der Ästhetik bei Immanuel Kant erlangt die Farbe als scheinbar akzidentielle Erscheinung nur untergeordnete Bedeutung. Im 19. Jh. leiten u. a. Schelling, Friedrich Schlegel und Goethe eine umfassende Rehabilitierung und Neubestimmung der Farbe als ästhetischer Kategorie ein. Hegel versuchte gar, eine historische Teleologie im Auftreten koloristischer Grundhaltungen in der Geschichte der Kunst zu entdecken.[30] Diese Geschichtskonstruktion wird in Heinrich Wölfflins folgenreichen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* (1915) abgewandelt übertragen auf die Vorstellung eines kunsthistorischen Verlaufs aus den Polaritäten von ›linearen‹ und ›malerischen‹ Stilhaltungen, wobei das Malerische der Epoche des Barock vorbehalten wird.[31]

Mit der Emanzipierung der Farbe vom Primat der ästhetischen Mimesis im frühen 20. Jh. gerät die gesamte ästhetische Diskussion der beiden Begriffe unter neue Vorzeichen: Die bis dahin ausgebildeten normativen Vorstellungen im Begriff Kolorit wurden zugunsten einer deskriptiven Bestandsaufnahme unterschiedlicher koloristischer Gestaltungsweisen abgebaut, bis dahin verdrängte künstlerische Möglichkeiten der Farbgestaltung rehabilitiert. Dieser Prozeß spiegelt sich auch in einer neuen terminologischen Orientierung, so vor allem in Hans Jantzens Unterscheidung zwischen dem ›Eigenwert‹ und dem ›Darstellungswert‹ der Farbe, die die autonome Farbe als ästhetisches Phänomen reflektiert (s. u.). Weiterführend hat Strauss auf dem Wege einer phänomenologischen Annäherung ein neues methodisches Instrumentarium für die Analyse des Kolorits und unterschiedlicher Koloristiken mit ihren jeweils eigenen Bewertungsmaßstäben entwickelt.[32]

Es kann hier lediglich angedeutet werden, daß alle diese Vorgänge der begriffs- und ästhetikgeschichtlichen Bestimmung von Kolorit und farbig zugleich auch in Verbindung mit den wechselnden geistesgeschichtlichen Vorzeichen der übergeordneten philosophischen Reflexion über das, was Farbe grundsätzlich ist, stehen. Die von dort abgeleiteten Vorbestimmungen und Differenzierungen philosophischer, physikalischer, psychologischer oder phänomenologischer Farbbestimmungen haben vielfach in die ästhetikgeschichtliche Diskussion dieser Begriffe eingewirkt.

Im übertragenen Sinne fanden Kolorit und farbig als Begriffe auch in anderen Künsten Verwendung: Seit der Antike existierte auf dem Boden der Rhetorik die Vorstellung von ›color‹ als »Färbung der Rede« (colore dicendi)[33], die vor allem in der Dichtungstheorie des 18. Jh. in neuer Form wiederbelebt wurde.[34] Für die Entstehung des neuzeitlichen ästhetischen Begriffs Kolorit ist diese Tradition freilich weitgehend bedeutungslos geblieben. (Zur partiellen Rezeption dieser Tradition bei Paolo Pino und Giovan Battista Armenini s. u.) Ebensowenig ist der Fachterminus ›color‹ aus der Satz- und Notationslehre der Musik des Mittel- und Spätmittelalters[35] für die neuzeitliche Begriffsbildung von Kolorit wirksam geworden, die ihrerseits später die Vorstellung vom musikalischen Kolorit, das aus den Klangfarben und Timbres verschiedener Konstellationen von Musikinstrumenten entsteht, befruchtet hat.[36] Z. T. haben diese metaphorischen Übertragungen wieder auf die Begriffsbildung in der Malerei zurückgewirkt.

29 HERMANN VON HELMHOLTZ, Optisches über Malerei (1871–1873), in: Helmholtz, Vorträge und Reden, Bd. 2 (Braunschweig 1896), 125.

30 Vgl. HEGEL (ÄSTH), 771.

31 Vgl. HEINRICH WÖLFFLIN, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst (1915; München [4]1920).

32 Vgl. STRAUSS, Zur Entwicklung der Koloritforschung (1972), in: Strauss (s. Anm. 1), 333–341.

33 QUINTILIAN, Inst. 6, 3, 107; dt.: Ausbildung des Redners, übers. u. hg. v. H. Rahn, Bd. 1 (Darmstadt 1988), 757; vgl. ebd., 4, 2, 94; dt. 473; WENDY STEINER, The Colors of Rhetoric (Chicago u. a. 1982).

34 Vgl. ›Couleur/Coloris‹, in: PETER-ECKHARD KNABE, Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung (Düsseldorf 1972), 137–140.

35 Vgl. WILLI APEL, Die Notation der polyphonen Musik 900–1600 (Leipzig 1962).

36 Vgl. JÖRG JEWANSKI, ›Colour and music‹, in: GROVE, Bd. 6 (2001), 156–160.

I. Voraussetzungen und Genese des Begriffs Kolorit im 15. Jahrhundert

Von den italienischen Worten colore, colorire und dem Partizip Perfekt colorito spaltet sich il colorito in der italienischen Kunsttheorie als substantivierter eigenständiger Terminus für die Kunst der Farbengebung erst im Übergang vom 15. ins 16. Jh. ab: Bis dahin erscheint colorito nur mit unspezifischer Bedeutung, etwa wenn Cennino Cennini in seinem um 1390 entstandenen *Libro dell'Arte* von den Farben als Pigmenten in handwerklicher Perspektive und nicht als ästhetischer Größe spricht und dabei das technische Procedere des Firnissens des zuvor Gemalten (colorito) beschreibt.[37] Daß der Begriff colorito in Albertis *Della pittura* (1435) nicht erscheint, unterstreicht, daß sich auch Albertis neuartige Vorstellungen von der ›amicitia‹ und ›varietà‹ der Farben noch nicht auf eine ästhetische Ganzheitsvorstellung einer als Kolorit bildübergreifend gestalteten Farbigkeit, sondern lediglich auf die partikularen Kontrastwirkungen benachbarter Farbpaare beziehen, so wie sie Alberti an seinem berühmten Beispiel der Farben eines Chores der Diana beschreibt[38]: Die Farben sollen in kräftigen Bunt- und Hell-Dunkel-Kontrasten aneinandergrenzen.

Der früheste Beleg für die Verwendung des Begriffs colorito als eigenständiger ästhetischer Kategorie von übergeordneter Bedeutung ist in Leonardos – seit den 1490er Jahren entstandenem – *Trattato della pittura* zu finden: In seinen Ausführungen zu den vier künstlerischen Teilen der Figurenmalerei nennt Leonardo neben der Körperstellung (attitudine), dem relievo der Körpermodellierung, dem disegno auch ›il bel colorito‹ als einen Hauptbereich der künstlerischen Gestaltung.[39] Vergleicht man mit dieser Verwendung des Begriffs colorito Cenninis Bestimmung des Wortes colorire mit Blick auf die Grundlagen der Kunst, »il fondamento dell'arte [...] è il disegno e ›l *colorire*‹«[40] (das Fundament der Kunst [...] ist die Zeichnung und die Farbengebung), so hat man exemplarisch zwei Bezugspunkte für die terminologiegeschichtlich bedeutsame Verschiebung von colorire als handwerklicher Tätigkeitsbeschreibung zu colorito als ästhetischem Schlüsselbegriff vor Augen. Daß dabei auch bei Leonardo die Terminusbildung von colorito in diesem Sinne noch nicht vollständig gefestigt ist, kann man daran erkennen, daß auch Leonardo vielfach anstelle von colorito allgemeiner von colore spricht und daß er colorito nicht im Kontext seiner allgemeinen Definitionen der Malerei, sondern im begrenzten Rahmen der Bestimmung der *Figuren*malerei einführt. (Einmal verwendet Leonardo im *Trattato della pittura* colorito wie Cennini im Sinne einer handwerklichen Größe.[41]) Dennoch sind in Leonardos Begriff des colorito schon alle für die neuzeitliche Malerei konstitutiven Aspekte der systematischen Begriffsbestimmung enthalten: Erstens bezeichnet colorito für Leonardo einen ästhetisch eigenständigen Bereich der künstlerischen Gestaltung, zweitens setzt er das Axiom des repräsentierenden Charakters der gesamten Farbgestaltung voraus, und drittens bezieht er dies in der Systematisierung der Farben und ihrer konsequenten Ableitung aus Hell und Dunkel auf die ästhetische Vorstellung einer auf das Bildganze bezogenen Einheit des Kolorits.

Die ersten beiden Aspekte sind schon in der Kunsttheorie Albertis vorbereitet, ohne dort allerdings mit dem Terminus colorito verbunden zu sein: So fordert Alberti von der Malerei, daß »eine richtige Zeichnung mit richtiger Komposition und guter Farbengebung sich verbinde« (vorrei io un buon disegnio ad una buona compositione, bene essere colorata)[42], und reiht die Farbengebung unter die grundsätzlichen Aufgaben dieser Kunst ein. Daß der Künstler die Farbe in der Malerei nicht als pigmentär-materielle, sondern als eine das Sichtbare repräsentierende ästhetische Größe zu interpretieren habe, ist ebenfalls schon in Albertis Definition der Malerei verankert: »Die Malerei wird

37 Vgl. CENNINO CENNINI, Il Libro dell'Arte (um 1390; Vicenza 1982), 113.

38 Vgl. LEON BATTISTA ALBERTI, Della pittura (1435), ital.-dt., in: Alberti, Kleinere kunsttheoretische Schriften, hg. u. übers. v. H. Janitschek (1877; Osnabrück 1970), 136ff.

39 Vgl. LEONARDO DA VINCI, Trattato della pittura (ab 1490), hg. v. G. Milanesi (1890; o. O. 1989), 133; dt.: Traktat von der Malerei, hg. v. M. Herzfeld, übers. v. H. Ludwig (1925; München 1989), 179.

40 CENNINI (s. Anm. 37), 6.

41 Vgl. LEONARDO (s. Anm. 39), 168; dt. 230.

42 ALBERTI (s. Anm. 38), 132f.

also nichts anderes sein als die auf einer Fläche mittelst Linien und Farben zu stande gebrachte künstlerische Darstellung eines Quer- (Durch-)schnitts der Sehpyramide« (Sara adunque pictura non altro che intersegatione della piramide visiva [...] in una certa superficie con linee et colori artificioso rappresentata) (68 ff.). Wie grundsätzlich sich Alberti von der mittelalterlichen Wertschätzung der materiellen Kostbarkeit und Schönheit farbiger Substanzen abwendet und die künstlerische Reflexion über die Farbe auf die grundsätzliche Differenz zwischen materiellem Pigment und der darstellerischen Funktion der Farbe verweist, wird exemplarisch an seinen Bewertungen der Glanzwirkungen des Goldes, die nicht mehr durch applizierte Metallfarbe zu realisieren, sondern durch andere Farbwerte zu repräsentieren seien, deutlich.[43] In diesem Zusammenhang ist auch zu verstehen, daß Alberti die Farbe vollständig unter den Oberbegriff der Lichtgestaltung einordnet, ohne aber – im Unterschied zu Leonardo – von dort aus eine Einheitsvorstellung des Kolorits zu entwickeln.

Die Trennung zwischen der pigmentären und der darstellerischen Funktion der Farbe als grundsätzliches Axiom einer neuzeitlichen Koloristik ist auch in Leonardos Reflexion konstitutiv. Malerei ist für Leonardo die Übersetzung der Helldunkel- und Farbrelationen des Sichtbaren, »eine Zusammensetzung von Licht und Dunkelheit, mit den verschiedenen Arten aller einfachen und zusammengesetzten Farben zusammengemischt« (La pittura è composizione di luce e di tenebre, insieme mista colle diverse qualità di tutti i colori semplici e composti).[44] Indem er dabei die Farbe konsequent als eine von Licht und Dunkel abhängige, relative Größe des Sichtbaren bestimmt – eine Deutung, die nicht zuletzt auch durch die 1497 in Übersetzung publizierte Schrift *De coloribus* des Aristoteles gestützt werden konnte –, gelangt er zu einer neuen künstlerischen Einheitsvorstellung des Kolorits. Diese wird unterstützt durch seine systematische Ordnung der Buntwerte.[45] Ausdrücklich wendet sich Leonardo gegen die Verwendung der Farbe als lediglich einfacher, pigmentärer Größe (»il colore non si vedrà mai semplice« [144; dt. 178 f.]) und kritisiert die »unwissende Menge« und diejenigen Maler, die über der materiellen Schönheit der Farbe (»belezza di colori« [136; dt. 179 f.]) die repräsentierenden Aufgaben der Malerei übersähen. Die Schönheit des Pigments entspringe dem handwerklichen Verdienst der Farbenreiber, nicht der Kunst der Maler.[46] Aus diesen Bemerkungen ist gelegentlich zu Unrecht eine generelle Ablehnung der Farbe durch Leonardo herausgelesen worden. Zusammen mit dem Begriff des colorito rückt bei Leonardo in neuer Weise die farbige Gesamtgestaltung als ästhetisches Problem in den Blick, ohne aber daß Leonardo diese Einheitsvorstellung schon theoretisch ausdrücklich im Begriff der ›unione del colorito‹ formulierte.

II. Das 16. Jahrhundert und die ›unione del colorito‹

Im 16. Jh. gewinnt die theoretische Reflexion der Farbengebung und die Diskussion der ästhetischen Kriterien des Kolorits sprunghaft eine neue Qualität, colorito etabliert sich als ästhetischer Schlüsselbegriff. Ins Zentrum dieser theoretischen Bestimmung des Kolorits rückt die Frage nach der Einheit der Farbgestaltung, der ›unione del colorito‹, die mit wechselnden Bestimmungen auch in den folgenden Jahrhunderten eine ästhetische Kernfrage bleiben wird.

Der früheste Beleg für die terminologische Etablierung dieser Schlüsselkategorie der Einheit des Kolorits findet sich in Paolo Pinos 1548 publiziertem *Dialogo di pittura*: Die Verschiedenheit der Farbtöne müsse vom Maler gleichsam zu einem ›Körper‹ vereinigt werden (»unire [...] la diversità delle tinte in un corpo solo«[47]), eine Metapher, die noch im 20. Jh. aufgegriffen wurde, etwa wenn Theodor Hetzer mit Blick auf Tizians Koloristik von einem ›Farbleib‹ spricht.[48] Keine Farbe dürfe – so Pino – um ihrer Eigenwertigkeit willen in ei-

43 Vgl. ebd., 271.
44 LEONARDO (s. Anm. 39), 144; dt. 178.
45 Vgl. ebd., 92 f., 82 f.; dt. 85–87.
46 Vgl. ebd., 56 f.; dt. 64.
47 PAOLO PINO, Dialogo di pittura (1548), in: P. Barocchi (Hg.), Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, Bd. 1 (Bari 1960), 117.
48 Vgl. THEODOR HETZER, Tizian. Geschichte seiner Farbe (Frankfurt a. M. 1969), 122 f., 129 ff.

nem Gemälde erscheinen (»niun colore vale per sua proprietà«[49]), und wie Leonardo hebt er hervor, daß sich lediglich die »ignoranti« (118) von der eigenwertigen Schönheit und Kostbarkeit der Pigmente wie z.B. teurem Ultramarinblau blenden ließen. Neben der überzeugenden kompositorischen Verbindung der Farben (composizione), ihrer Naturähnlichkeit (similitudine) und ihrer Vereinigung habe der Maler auf die »vaghezza« (ebd.), eine gewisse Unbestimmtheit und Weichheit der malerischen Ausführung, die Pino als neues ästhetisches Kriterium einführt, zu achten. Obwohl Pino in seinen Ausführungen den Begriff colorito noch vergleichsweise selten verwendet, zeigt sich die neuartige Qualität seines ästhetischen Räsonnements auch darin, daß er die Vorstellung eines ›Koloristen‹ ausbildet (so charakterisiert er z.B. Agnolo Bronzino als »più bel coloritore« [126]) und daß er dem Künstler darüber hinaus die Einheit aus der Verbindung der Hauptteile der Malerei, »Erfindung, Zeichnung und Kolorit, welche zu einem einzigen Körper vereinigt erst Malerei heißen« (invenzione, disegno e colorire, le quali cose unite in un corpo sono dette pittura [118]), als ästhetische Aufgabe auferlegt.

Die Tatsache, daß Pino als erster Theoretiker das Horazsche ›Ut pictura poesis‹ auf die Malerei übertrug[50], worin ihm später Lodovico Dolce, Giovan Battista Armenini und andere folgten, wirft die Frage auf, inwieweit Pino auch für seine Bestimmung der ›unione de colori‹ in der Malerei Anregungen aus der klassischen Rhetorik und der dort bestehenden Vorstellung von der Einheitlichkeit der ›Färbung einer Rede‹[51] empfangen haben könnte. Ausdrücklich weist jedenfalls Armenini 1587 auf die Analogie zwischen Quintilians Idee der rhetorischen Färbung der Rede und dem modalen Wechsel der Farben in der Malerei hin.[52]

Seine allgemeine Verbreitung fand der Begriff colorito in Verbindung mit der Vorstellung der ›unione del colorito‹ allerdings nicht mit Pinos Publikation, sondern erst mit dem Erscheinen von Giorgio Vasaris *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1550/1568) sowie des *Dialogo della pittura* (1557) Dolces: Vasari geht nicht nur in der Prägnanz und Konsequenz der sprachlichen Formulierungen und in der Differenziertheit der ästhetischen Kriterien seiner Bestimmung des Kolorits weit über Pino hinaus, sondern er reflektiert als erster auch die historische Struktur der Genese des neuzeitlichen Kolorits. Bei aller Simplizität des von Vasari skizzierten Entwicklungsgangs der Kunst von Cimabue bis ins 16. Jh. entwickelt er in nuce das erste neuzeitliche Modell eines koloritgeschichtlichen Verlaufs, in dem die ›unione de colori‹ bzw. die ›unione del colorito‹ als Schlüsselkategorie figuriert[53]: Während die »primi artefici«[54] wie Giotto nur rudimentäre Anfänge der Kunst und der ›unione de colori‹ gekannt hätten und es auch den Malern im Quattrocento noch an der weichen Übergänglichkeit (vaghezza) und der »Zartheit der vereinigten Farben« (dolcezza ne' colori unita)[55] gemangelt habe, sei die Malerei an der Jahrhundertwende zum 16. Jh. mit Leonardo, Correggio, Perugino, Raphael, Giorgione in eine neue Epoche der ›unione‹ im Kolorit eingetreten. Die Maßstäbe für diese koloristische Entwicklung vom Quattrocento ins Cinquecento erläutert Vasari in der Einleitung der Viten, indem er »l'unione de' colori« mit einer vom pythagoräischen Begriff der musikalischen Harmonie abgeleiteten Definition bestimmt: »Die Einheitlichkeit in der Malerei ist ein Kontrast mehrerer Farben, die miteinander in Einklang gebracht sind« (L'unione nella pittura è una discordanza di colori diversi accordati insieme)[56]. Möglicherweise hat er sich dabei auf

49 PINO (s. Anm. 47), 117.

50 Vgl. CREIGHTON E. GILBERT, Antique Frameworks for Renaissance Art Theory. Alberti and Pino, in: Marsyas: Studies in the History of Art 3 (1943/45 [1946]), 97; THOMAS PUTTFARKEN, The Dispute about ›Disegno‹ and ›Colorito‹ in Venice: Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian, in: P. Ganz u.a. (Hg.), Kunst und Kunsttheorie 1400–1900 (Wiesbaden 1991), 88.

51 Vgl. QUINTILIAN, Inst. 4, 2, 94; 6, 3, 107.

52 Vgl. GIOVAN BATTISTA ARMENINI, De' veri precetti della pittura (1587; Hildesheim 1971), 105f.

53 Vgl. GIORGIO VASARI, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori (1550/1568), hg. v. P. Barocchi, Bd. 1 (Florenz 1981), 181.

54 Ebd., Bd. 4 (Florenz 1981), 8.

55 Ebd., 11; dt.: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, übers. v. L. Schorn/E. Förster, hg. v. J. Kliemann, Bd. 3/1 (Worms 1983), XII.

56 VASARI (s. Anm. 53), Bd. 1, 179; dt. Bd. 1 (Worms 1983), *70.

Franchino Gaffurius' Bestimmung ›Harmonia est discordia concors‹ aus *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1518) bezogen. Vasari unterscheidet in der Farbigkeit der Malerei eine »unangenehme Uneinheitlichkeit« (disunione spiacevole) von der »höchst stimmigen Abwechslung« (discordanza accordatissima) (180f.; dt. *73). Während er erstere mit einer unangenehmen »Musik, die lärmend, dissonant und schroff ist« (musica che fa strepito o dissonanza o durezza), vergleicht, wird das zweite Kolorit im Vergleich zu einer »harmonischen und einfallsreichen Musik« (musica unita ed arguta) (180f.; dt. *72) gelobt. Damit ist zum ersten Mal in der neuzeitlichen Kunsttheorie in umfassendem Sinne ein normatives Ideal für das Kolorit formuliert. Es ist kein Zufall, daß Vasari sich dabei auf den Vergleich mit der Musik bezieht, denn die elaborierte musiktheoretische Reflexion der Harmonie war am ehesten geeignet, das Theoriedefizit in der Malerei an diesem Punkt auszugleichen oder wenigstens metaphorisch zu überbrücken.

Das Prinzip dieser farbigen Einheit hat Vasari vor allem im übergreifenden Zusammenhang von Buntfarbe und Hell-Dunkel bestimmt: Damit die Bilder nicht – wie in der Malerei des 15. Jh. – wie ›bunte Teppiche‹ oder ›Spielkarten‹ aussähen, müsse der Maler die Farbgestaltung so ausführen, daß kein Buntwert den Hell-Dunkel-Zusammenhang durchbreche. Die Buntwerte sollten weder zu kräftig (caricchi) noch zu hart (crudi) sein, und sie sollten im ganzen die Mitte zwischen dem zu grell Leuchtenden und dem zu Gedämpften halten.[57] Diese originellen Beiträge zu einer ästhetischen Definition des gelungenen Kolorits wurden, wie z. B. die entsprechenden Ausführungen Armeninis vom Jahrhundertende belegen[58], wegweisend für die gesamte anschließende italienische Kunsttheorie. Daß Vasari als vorbildliches Beispiel für diese ›discordanza accordatissima‹ im Kolorit nicht Leonardo, sondern Raphael nennt, unterstreicht, daß Vasaris Vorstellung der ›unione‹ nicht mit Leonardos Helldunkel gleichzusetzen ist. Bei aller normativen Schärfe in der Beurteilung der Koloristik der älteren Kunst begründet Vasari auch die Vorstellung, daß es unterschiedliche koloristische Verwirklichungen der ›unione del colorito‹ gibt, eine Idee, die in der manieristischen Kunsttheorie in das Konzept einer modal variierbaren Farbgestaltung mündet.[59] Angesichts der zweifellos grundlegenden Bedeutung des ›disegno‹ als »padre delle tre arti« (Vater der drei Künste)[60] in Vasaris Kunstauffassung wurde lange übersehen, daß auch das Kolorit in seiner Kunstanschauung eine bedeutende Position behauptet und in seinen Ausführungen – und nicht etwa in der Kunsttheorie Venedigs – seine erste grundlegende theoretische Bestimmung erfährt. Vasari bestand auf dem ästhetischen Ziel der Einheit von ›disegno‹ und ›colore‹ in der Malerei: »E se un pittore disegna bene et i colori benissimo non adoperi, ha perso il tempo in tale arte; e se ben colorisca e disegno non abbia, il fin suo è vanissimo.«[61] (Wenn ein Maler gut zeichnet, aber die Farben nicht aufs beste zu verwenden weiß, hat er in dieser Kunst seine Zeit verschwendet; und wenn er gut koloriert, aber über keine Zeichenkunst verfügt, ist seine Absicht unnütz.) Er hebt hervor, daß sich die ›Intelligenz des Malers‹ gerade darin zeige, die ›unione nel colorito‹ mit dem ›disegno‹ zusammen zur Wirkung zu bringen.[62]

Damit waren Standards zur ästhetischen Diskussion des Kolorits gesetzt, die Dolce in seinem sieben Jahre nach Vasaris Viten publizierten *Dialogo della pittura. Intitolato l'Aretino* aufgreift und vertieft: Alle Fragen der Farbengebung erscheinen nun unter den Begriff colorito als Oberbegriff subsumiert. An Pinos und Vasaris Zentralidee der Einheit des Kolorits anschließend – »la mescolanza de' colori sia sfumata et unita«[63] (Die Mischung der Farben muß nuanciert und vereinheitlicht sein) – fordert er mit Baldassare Castigliones Metapher der sprezzatura (Lässigkeit) vom Maler die Mitte »zwischen einem zu weichen Kolorit und einer zu harten Glätte« (né troppa vaghezza di colorito, né troppa politezza [185]) der Modellierung.[64] Eine Haupt-

57 Vgl. VASARI (s. Am. 53), 180f.; dt. *73.
58 Vgl. ARMENINI (s. Anm. 52), 105f.
59 Vgl. CRISTOFORO SORTE, Osservazioni nella pittura (1573), in: Barocchi (s. Anm. 47), Bd. 1, 282.
60 VASARI (s. Anm. 53), Bd. 1, 168; dt. *59.
61 VASARI an Benedetto Varchi (12. 2. 1547), in: Barocchi (s. Anm. 47), Bd. 1, 62.
62 Vgl. VASARI (s. Anm. 53), Bd. 1, 181; dt. *73.
63 LODOVICO DOLCE, Dialogo della pittura. Intitolato L'Aretino (1557/1565), in: Barocchi (s. Anm. 47), Bd. 1, 184.
64 Vgl. BALDASSARE CASTIGLIONE, Il libro del Cortegiano (1528), hg. v. G. Carnazzi (Mailand 1987), 80f.

schwierigkeit des Kolorits sieht Dolce in der Inkarnatmalerei, eine Idee, die in Hegels Ästhetik wiederkehrt.[65] Darüber hinaus sah Dolce die Vermittlung zwischen Licht und Schatten als Hauptaufgabe des Kolorits, wobei bemerkenswert ist, daß er anders als Alberti – und wegweisend für die Auffassungen des 17. Jh., etwa bei de Piles – die Farben nicht mehr der ›receptione de lumi‹ unterordnet, sondern umgekehrt die Darstellung von Licht und Schatten als Bestandteil des Kolorits begreift. Mit Dolce gerät die Diskussion um das Kolorit verstärkt auf das Terrain der paragone-Betrachtungen, den vergleichenden Wettbewerb zwischen den einzelnen Künsten und Künstlern, auf dem sich mit Leonardo, Raphael, Correggio und Tizian ein für die Reflexion des neuzeitlichen Kolorits lange Zeit verbindlicher Kanon vorbildlicher Koloristen formiert.

In seinem 1565 folgenden *Dialogo dei colori* dokumentiert Dolce darüber hinaus, wie umfassend im 16. Jh. auch die unterschiedlichen philosophischen Betrachtungsweisen der Farbe in die ästhetische Diskussion eingebunden wurden: So legt Dolce darauf wert, die Farbe nicht lediglich als Akzidens, sondern in ihrer essentiellen Bindung an die Körper zu verstehen: »Die Farbe ist also Grenze und Ende des leuchtenden und begrenzten Körpers« (colore adunque è termino & estremità di lucido et terminato corpo[66]). Ebenso wendet sich Dolce gegen eine rein formalästhetische Betrachtung der Farben, indem er – wie zahlreiche andere Autoren des 16. Jh. wie Mario Equicola, Thylesius, Coronato Occolti, Fulvio Pellegrino Morato, François Rabelais u. a. – die Farbe im Kontext einer komplexen Farbmetaphorik und -symbolik als essentielles Element einer visuellen Poetik etabliert.[67]

In den Publikationen des späten 16. Jh. wie Armeninis *Precetti della pittura* (1586) oder Gian Paolo Lomazzos *Idea del tempio della pittura* (1590) erscheinen diese Vorstellungen zum Kolorit und zur Farbe zusammengefaßt, zugleich sind aber auch schon einige Akzentverschiebungen erkennbar, die zu den klassizistischen Bewertungen des 17. Jh. überleiten: Vor allem läuft der nach Kategorien der Kunst geordnete Vergleich zwischen den Malern zunehmend auf eine idealtypische Reduktion hinaus, in der jeder der Maler nur noch beispielhaft einen einzigen vorbildlichen Teil der Malerei vertritt, so bei Lomazzo Tizian das Kolorit.[68] In neuer Weise bindet Lomazzo in die Frage nach den »amicizie et inamicizie naturali« (166) (natürlichen Freundschaften und Feindschaften) der Farben die Affektenlehre der Zeit ein, wodurch seine Betrachtung des Kolorits eine neuartige wirkungsästhetische Komponente erhält. Wie hoch der ästhetische Stellenwert der Farbgestaltung in der Beurteilung der Kunst dieser Zeit war, belegt Lomazzos Auffassung, daß sich die Malerei erst im Kolorit als signum individuationis der Kunst und als »ultima perfezione de l'arte« (31) vollende. Die Analyse der theoretischen Diskussion des Kolorits im 16. Jh. erweist die überraschende Tatsache, daß die grundlegenden Denkfiguren des neuzeitlichen Begriffs Kolorit schon in dieser Zeit ausgebildet worden sind und vielfältig in die ästhetische Diskussion der folgenden Jahrhunderte weitergewirkt haben. Konstitutiv sind dabei die Differenzierung zwischen Kolorit und Pigment, die normative Frage nach der Einheit des Kolorits und die Beziehungen zwischen colorito und disegno als zwei Grundlagenbereichen der Kunst.[69] Die zugespitzte ästhetische Position einer Polarität von disegno und colore ist freilich nicht vor dem 17. Jh. zu finden, auch wenn die Idee des ›Wettbewerbs‹ zwischen disegno und colore als Denkfigur historisch auf dem Boden der paragone-Diskussionen des 16. Jh. entstanden ist: An die Stelle des paragone der Künstler tritt nach und nach ein paragone hypostasierter einzelner Kategorien der Kunst, und in die-

65 Vgl. DOLCE (s. Anm. 63), 184; HEGEL (ÄSTH), 770f.

66 DOLCE, Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori (1565; Bologna 1985), 71.

67 Vgl. WAGNER, Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels (Berlin 1999), 41–56.

68 Vgl. GIAN PAOLO LOMAZZO, Idea del tempio della pittura (1590), in: Lomazzo, Scritti sulle arti, hg. v. R. P. Ciardi, Bd. 1 (Florenz 1973), 294.

69 Vgl. MAURICE GEORGE POIRIER, Studies on the Concept of disegno, invenzione and colore in Sixteenth and Seventeenth Century Italian Art and Theory (Phil. Diss. New York University 1976), 6; JONAS GAVEL, Colour. A Study of its Position in the Art Theory of the Quattro- and Cinquecento (Stockholm 1979); WAGNER (s. Anm. 67), 25–35.

sem Zuge beginnt sich auch die disegno-colore-Opposition zu verhärten.

Interessanterweise versucht man zu diesem Zeitpunkt auch verstärkt, die Begriffe Kolorit und farbig mit neuer Bestimmung metaphorisch auf die Musik zu übertragen, indem um 1600 Melodieverzierungen der italienischen Gesangskunst als coloratura bzw. Koloratur bezeichnet werden. (Einer der frühesten Belege hierfür findet sich im 1604 erschienenen *Melodeyen Gesangbuch* von Gabriel Husduvius.[70]) Zugleich gewinnt auch die Frage nach den Entsprechungen zwischen Farben und Tönen u. a. bei Gioseffo Zarlino oder Giuseppe Arcimboldo an Aktualität.[71]

III. Normierung und Kanonisierung des Begriffs im 17. Jahrhundert: Die Idee des ›peintre parfait‹

Im Rahmen der intensiven kunstlandschaftlichen Wechselbeziehungen gelangt colorito als künstlerischer Werkstattbegriff von Italien nach Frankreich, wo er seit 1621 als französisches Lehnwort coloris greifbar ist. Spätestens mit der 1648 erfolgten Gründung der französischen Akademie firmiert coloris auch in Frankreich als ästhetischer Schlüsselbegriff. In den zahlreichen Akademiediskussionen und den von diesen provozierten Gegenreaktionen entfaltet sich in den Jahrzehnten bis zum Jahrhundertende eine beispiellose Debatte um die Bestimmung und Bewertung des Kolorits, die nicht nur für die anschließende ästhetische Reflexion des Kolorits wegweisend wurde, sondern die auch die vorausgegangenen Bestimmungen des Kolorits in Italien zu überblenden begann. Obwohl viele Motive und Denkfiguren aus Italien aufgenommen worden waren, steht die Diskussion des Kolorits in Frankreich unter gänzlich neuen Vorzeichen: »In scharfem Gegensatze zu der Liberalität, die den Grundzug des Kunsturteils in Italien bildete, hat die französische Kunstorthodoxie [...] das System eines objektiven, das Schaffen reglementierenden Kunstdogmas am konsequentesten ausgebildet, am schärfsten gehandhabt.«[72] So zerbricht die von Alberti bis zu Lomazzo in der italienischen Kunsttheorie leitmotivisch wiederkehrende Verbindung von disegno und colore zugunsten eines neuen, weitreichenden Antagonismus zwischen Zeichnung und Farbe und der Vorrangstellung des disegno: Anschließend an Federico Zuccaros Unterscheidung des »disegno interno« und »disegno esterno«[73] wird die Zeichnung in den Ausführungen Charles Le Bruns, André Félibiens und anderer Akademiemitglieder ausgeweitet zum Schöpfungspunkt jeglicher darstellender Kunst, wohingegen die Bedeutung der Farbe als nachrangiger Kategorie der künstlerischen Gestaltung zurückgedrängt wird: »Le dessin imite toutes les choses réelles, au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentiel.«[74] Während die Zeichnung durch ihre Verbindung mit der inventio den Geist befriedige, werde die Farbe rein auf die optische Erscheinung des Sichtbaren reduziert: »Tout l'apanage de la couleur est de satisfaire les yeux, au lieu que le dessin satisfait l'esprit.« (38) Wahlweise wird die Farbe als lediglich akzidentielle Erscheinung des Sichtbaren, als Mittel der Täuschung und Illusion, als dem Handwerk zuzuordnende pigmentär-materielle Größe oder als künstlerische Kategorie ohne Gesetzmäßigkeit diskreditiert: »Il n'y aurait aucun ordre dans la distribution de la couleur« (37) – so die Ansicht von Le Brun.

Gegen diese klassizistische Reduktion der Farbe regte sich innerhalb und außerhalb der französischen Akademie vielfältiger Widerspruch, der sich

70 Vgl. PHILIPP WACKERNAGEL, Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, Bd. 1 (Leipzig 1864), 872.

71 Vgl. THOMAS LERSCH, ›Farbenlehre‹, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, hg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Bd. 7 (München 1981), Sp. 254.

72 ALBERT DRESDNER, Die Entstehung der Kunstkritik (München 1915), 105; vgl. BERNARD TEYSSÈDRE, Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV (Paris 1957); MAX IMDAHL, Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich (München 1987); JACQUELINE LICHTENSTEIN, La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique (Paris 1989).

73 FEDERICO ZUCCARO, Idea de' scultori, pittori e architetti, Bd. 1 (Turin 1607), 50f.

74 ANDRÉ FONTAINE (Hg.), Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (Paris 1903), 36; vgl. ANDRÉ FÉLIBIEN DES AVAUX, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres (1666/1688; London 1705).

am prägnantesten und schlagkräftigsten in den Schriften Dufresnoys und de Piles artikulierte: Abweichend von den akademischen Ansichten bestimmte Dufresnoy in seinem Traktat *De arte graphica* die Malerei grundsätzlich aus der Gestaltung von Licht, Dunkel und Farbe als »l'effet & l'harmonie des Lumières & des Ombres avec les couleurs qui doivent entrer dans le Tout«[75] und nimmt damit unausgesprochen die Bestimmungen der ›unione del colorito‹ des 16. Jh. wieder auf. Als ästhetisches Kernstück der Malerei bildet die Koloristik »l'âme & le dernier achèvement de la Peinture« (43). Mit diesen Ausführungen wird ›coloriste‹ auch im Französischen zum Begriff. In offener Opposition zu Félibien und zur Akademie führt auch de Piles in seinem 1673 publizierten *Dialogue sur le Coloris* die Farbe als kategoriale Bestimmung der Malerei ein: Die Malerei sei eine Kunst, »qui par le moyen de la forme exterieure & des couleurs imite sur une superficie plate, tous les objets qui tombent sous le sens de la veüe«[76]. Obwohl diese Definition von Malerei vor einem weiter gespannten Horizont neuzeitlicher Kunsttheorie kaum als spektakulär zu bewerten ist – sie deckt sich in wesentlichen Punkten z. B. mit derjenigen Albertis[77] –, wurde sie dennoch von den Vertretern der Akademie als provokativer Konventionsbruch verstanden. Dies hängt mit dem Nachdruck zusammen, mit dem de Piles die Farbe als differentia specifica in der Definition der Malerei verankert. Das Kolorit sei nicht nur ein wesentlicher Teil der Malerei, sondern »il est sa difference, & par consequent la partie qui fait le Peintre«[78]. Aus dieser Grundüberzeugung ergeben sich für de Piles neue, von denjenigen der Akademie abweichende Kriterien für sein kunstkritisches Urteil: »Un Tableau ne peut estre parfait, si l'une des parties de la Peinture y manque; & qu'un Peintre n'est pas habile en son Art, s'il ignore quelqu'une des parties qui le composent.« (10) Die Zeichnung bestehe zwar vor der Farbe, aber nur, »pour en recevoir toute sa perfection«, ja emphatisch rühmt de Piles die Bedeutung der Farbe in der Malerei in einer alsbald berühmt gewordenen Metapher: »Il n'y a point d'homme si l'âme n'est jointe au corps; aussi n'y a-t-il point de Peinture si le Coloris n'est joint au Dessin.« (31 f.) Die paradigmatische Erfüllung dieses neuen Ideals des »peintre parfait« (66) bilden für de Piles Giorgione, Tizian und vor allem Peter Paul Rubens, der im folgenden im Streit der ›Rubenisten‹ und ›Poussinisten‹ in polemischer Opposition gegen Nicolas Poussin als paradigmatischem Künstler der Akademie ins Feld geführt wird.

Mit Blick auf die ästhetischen Kriterien zur Bewertung des Kolorits greift de Piles bis in die Wahl seiner Metaphern hinein auf Bestimmungen des 16. Jh. zurück: Wieder ist es die ›unione‹ der Farben, die de Piles ins Zentrum seiner ästhetischen Wertung stellt und die er – an ein berühmtes Beispiel Tizians anschließend – mit der Darstellung einer Traube, in deren Helldunkel alle Einzelglieder eingebunden sind, vergleicht.[79] Analog zu Vasari fordert auch de Piles, daß die Farbe als akkordische harmonische Ganzheit, »une harmonie & une dissonance, comme il y en a dans une Composition de musique«[80], gestaltet sei. Interessanterweise hat auch Poussin in dieser Zeit mit der musikanalogen Gestaltung koloristischer Modi experimentiert.[81]

Im Zuge der Rehabilitierung des Kolorits drängt de Piles auch auf eine grundlegende und für die Begriffsgeschichte von Kolorit und farbig bahnbrechende terminologische Präzisierung, indem er die Begriffe couleur und coloris in klaren Definitionen gegeneinander abgrenzte: »Plusieurs, en parlant de Peinture, se servent indifféremment des mots de couleur et de coloris, pour ne signifier qu'une même chose; et quoique pour l'ordinaire ils ne laissent pas de se faire entendre, il est bon néanmoins de tirer ces deux termes de la confusion et d'expliquer ce que l'on doit entendre par l'un et par l'autre. La couleur est ce qui rend les objets sensibles à la vue. Et le coloris est une des parties essentielles de la Peinture, par laquelle le Peintre

75 CHARLES ALPHONSE DUFRESNOY, De arte graphica/ L'art de peinture (1667), übers. u. hg. v. R. de Piles (Paris 1673), 15.

76 DE PILES, Dialogue sur le Coloris (Paris 1673), 25.

77 Vgl. ALBERTI (s. Anm. 38), 69 f.

78 DE PILES (s. Anm. 76), 25.

79 Vgl. DE PILES, Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages (1699; Paris 1715), 394.

80 DE PILES, L'idée du peintre parfait (Paris 1699), 51.

81 Vgl. WILHELM MESSERER, Die ›Modi‹ im Werk von Poussin, in: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth (Hg.), Festschrift Luitpold Dussler. 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte (München/Berlin 1972), 335–356.

fait imiter les apparences des couleurs.« Von hier aus unterscheidet de Piles weiterführend die ›couleur simple‹ als Bezeichnung für das künstlerisch unbearbeitete Pigment von der couleur locale, »qui, par rapport au lieu couleur, représente un objet singulier«[82]. In dieser Bestimmung wird couleur locale alsbald auch in die italienische und später in die deutsche Terminologie (›Lokalfarbe‹) übernommen. Der qualitative Sprung, der mit dieser begrifflichen Klärung vollzogen wird, liegt weniger im Bereich des Terminologischen, denn schon im 16. Jh. differenzierte man, wenn auch mit schwankender Verwendung der Termini, zwischen colore und colorito, sondern in der neuartigen Konsequenz, mit der de Piles das Kolorit als einen genuin künstlerischen Bereich der Gestaltung der Farbe mit eigenen Gesetzmäßigkeiten von allen übrigen Erscheinungen des Farbigen abgrenzte. Mit seiner terminologischen Unterscheidung konnte de Piles leichterhand eine ganze Reihe der akademischen Vorbehalte gegen die Farbe entkräften, indem er zeigte, daß diese gar nicht den Zuständigkeitsbereich des Malers betreffen. Damit waren Kolorit und Farbe im modernen Sinne als ästhetische Phänomene der Kunst bestimmt, und diese Erkenntnis ist in den nachfolgenden Jahrhunderten auch dort nicht mehr verlorengegangen, wo alsbald wieder eine schwankende Verwendung der Termini coloris und couleur um sich greift. Zumeist ist hier der Erkenntnisgehalt dieser Unterscheidung stillschweigend auf das Wort couleur übertragen worden.[83] Es ist kulturgeschichtlich höchst aufschlußreich, daß das Bewußtsein von der Farbe als ästhetischem Phänomen terminologiegeschichtlich gerade in dem Augenblick seine Grenzen bestimmt, in dem die Farbe in umfassendem Sinne auch zum Gegenstand einer neuen naturwissenschaftlichen und philosophisch-theoretischen Erkundung zu werden beginnt: Mit der Zusammenfassung seiner jahrzehntelangen Studien zu Farbe und Licht begründete Isaac Newton in seiner 1704 publizierten Schrift *Opticks or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light* mit der Ableitung der Farbe aus der prismatischen Zerlegung des Lichts einen der folgenreichsten Neuansätze zur naturwissenschaftlichen Bestimmung der Farbe.[84] Zugleich begann John Locke – über die akademischen Allgemeinplätze hinaus – auch die erkenntnistheoretische Aufteilung in ›primäre‹ und ›sekundäre‹ bzw. ›objektive‹ und ›subjektive‹ Qualitäten der Wahrnehmung, in der die Farbe im Gegensatz zur Form unter letztere fällt, philosophisch weiter auszubauen.[85]

Von diesen verschiedenen Perspektiven auf das Phänomen Farbe grenzt de Piles in seiner terminologischen Unterscheidung das Kolorit als ästhetisches Phänomen der Kunst mit eigenen Gesetzmäßigkeiten ab. Im Zentrum dieser Gesetzmäßigkeiten stand für ihn zunächst die traditionelle Vorstellung von der Harmonie der Farben, die Wahrhaftigkeit der Lokalfarbe sowie die Kenntnis des Helldunkels: »Cette partie comprend la connoissance des couleurs particulieres, la simpathie & l'antipathie qui se trouvent entr'elles, la maniere de les employer, & l'intelligence du Clair-obscur.«[86] Auch die schon von Vasari und Dolce reflektierte Polarität von bunter Lokalfarbe und übergreifendem Helldunkel als Gegenstand des künstlerischen Ausgleichs der koloristischen Gestaltung kehrt bei de Piles wieder, beide gehören zu den Grundaufgaben des Kolorits. Welches große Vertrauen de Piles in die Rationalisierbarkeit der ästhetischen Kriterien zur Bewertung der Farbe hatte, dokumentiert auf eigentümliche Weise seine *Balance des peintres* (1708), in der er verschiedene Künstler auch mit Blick auf das Kolorit in strikt numerisch rationalisierter Klassifizierung zu bewerten versuchte.

Mit der Aufnahme de Piles in die Akademie 1699 und der Einbindung seiner Überlegungen zur Farbe in die akademische Doktrin wurde der Disput über den Vorrang von Zeichnung oder Kolorit beigelegt[87], ohne daß freilich die sich widersprechenden Positionen und Argumente im einzelnen

82 DE PILES (s. Anm. 28), 302f.

83 Vgl. ›Couleur/Coloris‹, in: KNABE (s. Anm. 34), 134–137.

84 Vgl. ISAAC NEWTON, Opticks or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light (1704), in: Newton, Opera quae exstant omnia, hg. v. S. Horsley, Bd. 4 (Stuttgart 1964), 1–264.

85 Vgl. JOHN LOCKE, An Essay Concerning Human Understanding (1690), hg. v. J. W. Yolton (London 1976), 58f., 135f.

86 DE PILES (s. Anm. 28), 302f.

87 Vgl. DU BOS, Bd. 1 (1755), 512f.

aufgelöst wurden: Die divergierenden Denkfiguren erscheinen vielmehr gebündelt, so daß hier sowohl die spätere radikale klassizistische Subordinierung der Farbe unter die Zeichnung bei Johann Joachim Winckelmann wie auch die Rühmung der Farbe als universellem künstlerischen Phänomen bei Diderot und Goethe ansetzen konnte.

IV. Klassizistische Reduktionen der Farbe im 18. Jahrhundert

In Diderots *Encyclopédie* (1751–1780) fanden de Piles Bestimmungen des Kolorits im 18. Jh. allgemeine Verbreitung, auch wenn seine terminologischen Definitionen z. T. nur abgekürzt oder verschliffen übernommen wurden. Diderot selbst schloß sich de Piles' Überzeugung an, daß die Farbe als differentia specifica einer das Lebendige vergegenwärtigenden Malerei der Zeichnung, die lediglich die Form zeige, nicht nachzuordnen sei: »C'est le dessin qui donne la forme aux êtres; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime.«[88] Ein eigener Artikel der Enzyklopädie dokumentiert auch, daß der Terminus Couleur zu einem Begriff der Poesie werden konnte: »Couleurs, (Poésie) ce sont les différens moyens que le poète met en usage pour peindre les objets à l'imagination.«[89] Im gleichen Zeitraum gibt Jean Philippe Rameau mit seinen weithin rezipierten theoretischen Schriften entscheidende Anstöße für eine neue Bedeutung des Koloristischen in der musikalischen Harmonik.[90]

Unter gänzlich anderen Vorzeichen wurden Begriff und Bestimmung des Kolorits in Deutschland eingeführt: Seit dem ersten Drittel des 18. Jh. erscheint der Terminus Kolorit als Lehnwort in der deutschen Sprache, zunächst mit weiblichem, dann gegen Ende des 18. Jh. mit männlichem Geschlecht. Frühe Belege finden sich seit 1733 bei Johann Heinrich Zedler[91], Winckelmann[92], Gotthold Ephraim Lessing[93] und Johann Rudolf Füssli[94].

Vor allem Winckelmann spitzte die akademischen Überzeugungen von einer untergeordneten Bedeutung der Farbgestaltung auf extreme Weise zu. Bis in die Wahl der Metaphern widerspricht er Dufresnoys und de Piles' Überzeugung, daß die Farbe die ›Seele der Malerei‹[95] sei, indem er betont, daß das Kolorit in einem Gemälde lediglich Äußerliches betreffe: »Der Körper ist da: aber die Seele fehlet.«[96] Die Überzeugung Félibiens und der Akademie, daß Kolorit und Zeichnung lediglich der handwerklichen Praxis angehörten, kehrt bei Winckelmann wieder, allerdings nun erweitert auf alle anschaulichen Teile der Malerei: »Zeichnung und Colorit sind durch anhaltende Übung zu erlangen: Perspektiv und Composition [...] gründen sich auf festgesetzte Regeln; folglich ist alles dieses mechanisch, und es brauchts nur, wenn ich so reden darf, mechanische Seelen, die Werke einer solchen Kunst zu kennen und zu bewundern. [...] Blos sinnliche Empfindungen aber gehen nur bis an die Haut, und würken wenig in den Verstand.« (ebd.)[97] Demgegenüber erstrecke sich die Malerei »auch auf Dinge, die nicht sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel« (132; vgl. 40). Ähnlich pointiert aktualisiert auch Lessing das akademische Dogma vom Vorrang der Zeichnung, das ihn bis zu der skurrilen Überlegung führt, »ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Oelfarben zu mahlen, möchte gar nicht seyn erfunden worden«[98].

88 DENIS DIDEROT, Essais sur la peinture (1766/1798), in: Diderot, Œuvres esthétiques, hg. v. P. Vernière (Paris 1965), 674.

89 ›Couleur‹, in: DIDEROT (ENCYCLOPÉDIE), Bd. 18 (1782), 677.

90 Vgl. CUTHBERT M. GIRDLESTONE, ›Rameau, Jean-Philippe‹, in: MGG, Bd. 10 (1962), Sp. 1889ff.

91 Vgl. ›Colorit‹, in: ZEDLER, Bd. 6 (1733), 758.

92 Vgl. JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst (1755; Baden-Baden 1962), 37f.

93 Vgl. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, Briefe, die neueste Litteratur betreffend, 81. Brief (7. 2. 1760), in: LESSING (LACHMANN), Bd. 8 (1892), 222.

94 Vgl. JOHANN RUDOLF FÜSSLI, Allgemeines Künstlerlexicon, oder: kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider [...] (Zürich 1763), IX.

95 Vgl. DUFRESNOY (s. Anm. 75), 43; DE PILES (s. Anm. 76), 31f.

96 WINCKELMANN (s. Anm. 92), 132.

97 Vgl. FÉLIBIEN (s. Anm. 74), 35.

98 LESSING, Laokoon (1766), in: LESSING (LACHMANN), Bd. 14 (1898), 397.

Im geistesgeschichtlichen Kontext dieser klassizistischen Kunstanschauungen wird die Farbe in Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750/1758) behandelt: Zwar räumt Baumgarten den Farben eine eigene ›veritas aesthetica‹ ein, indem er diese in einer eigenen Sektion der »colores aesthetici«[99] bespricht, beschränkt seine Betrachtung aber weitgehend auf die Schönheiten einer in ihrer Farbigkeit reduzierten bzw. monochromen Malerei. An die antike Einteilung der Farben bei Plinius in ›colores austeri‹ bzw. ›colores floridi‹ anschließend, unterscheidet er eine nach Helldunkelwerten gegliederte Skala von Farbtönen zwischen Schwarz und Weiß. Der ästhetischen Wirkung bunter Farben wird prinzipiell mißtraut.[100] Durch diese extreme Beschneidung der Vielfalt farbgestalterischer Möglichkeiten sind die Spielräume für Baumgartens Reflexion über das Kolorit auf dem Boden der modernen Ästhetik von vornherein sehr eingeschränkt.

Auch Kant sah – akademischen und wahrnehmungstheoretischen Vorbehalten des 17. Jh. gegenüber der Farbe folgend – in der »Zeichnung das Wesentliche« aller bildenden Künste, wohingegen er die Farbe als akzidentiellen Reiz und begriffsloses ›bloßes‹ »Spiel der Empfindungen«[101] der Musik vergleicht: »Die Farben, welche den Abriß illuminieren, gehören zum Reiz; den Gegenstand an sich können sie zwar für die Empfindung *belebt*, aber nicht anschauungswürdig und schön machen: vielmehr werden sie durch das, was die schöne Form erfordert, mehrenteils gar sehr eingeschränkt, und selbst da, wo der Reiz zugelassen wird, durch die *erstere* allein veredelt« (141). Die Rede von der Farbe als schöner, aber letztlich bedeutungsloser Sinnenfreude ist von Kant aus als Topos in die ästhetische Diskussion bis ins 20. Jh. eingegangen.

Hiervon abweichend hat Kant selbst in § 59 der *Kritik der Urteilskraft* (1790) auch einen bisher wenig beachteten Weg zu einer inhaltlichen Betrachtung der Farbe nach moralischen Analogien aufgewiesen: Daß »der Geschmack [...] den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse« (298) machen kann, belegt Kant beispielhaft mit den sittlichen Bewertungen der Farben: »So scheint die weiße Farbe der Lilie das Gemüt zu Ideen der Unschuld, und nach der Ordnung der sieben Farben, von der roten an bis zur violetten, 1) zur Idee der Erhabenheit, 2) der Kühnheit, 3) der Freimütigkeit, 4) der Freundlichkeit, 5) der Bescheidenheit, 6) der Standhaftigkeit, und 7) der Zärtlichkeit zu stimmen.« (235 f.) In der Übertragbarkeit dieser Bewertungen auf die Kunst bleibt Kant freilich widersprüchlich.[102]

Daß Carl Ludwig Fernow wenige Jahre nach Erscheinen von Kants *Kritik der Urteilskraft* eine Studie unter dem Titel *Über den Begriff des Kolorits* (1808) veröffentlichte, suggeriert zunächst einen Widerspruch zu Kants philosophischer Zementierung des akademischen Antagonismus von Farbe und Form, in dem die Farbe gerade als begrifflich nicht faßbares Phänomen im Bereich des Geschmacks figuriert.[103] Tatsächlich stimmt Fernow aber mit Kant in der grundsätzlichen Ansicht über den akzidentiellen Charakter der Farbe überein: »Das Kolorit hängt den Gegenständen, – das Helldunkel dem Kolorit an; seine Wesenheit ist also noch geringer. Die reizendsten Farben, das künstlichste Spiel von Licht und Schatten, bedeuten für sich selbst nichts; sie ergötzen blos das Auge durch ihren Reiz, gleich lieblichen Tönen, denen keine Bedeutung unterliegt«[104]. Da dem Kolorit und dem Helldunkel ein »Zwekbegrif« fehle, gebe es »kein Ideal eines schönen Kolorits, [...] das sich als ein algemeiner Begrif bestimmen« (245 f.) ließe.[105]

Analog zu de Piles differenziert Fernow zwei Ausgangspunkte in der Bestimmung des Kolorits: »Der Begrif des Koloristen schliest demnach zwei Zwecke in sich; erstens: den wahren Ausdruck des Lokaltons und des Stoffes der Gegenstände; zweitens: die harmonische Vereinigung aller Töne in

99 BAUMGARTEN, Bd. 1 (1750), 457.
100 Vgl. ebd., 460, 478.
101 IMMANUEL KANT, Kritik der Urteilskraft (1790), in: KANT (WA), Bd. 10 (1974), 141; vgl. ebd., 211.
102 Vgl. WAGNER, Farbe und Thema – Eine Wende in der Koloritforschung der 90er Jahre? Ein Forschungsbericht, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 42/2 (1997), 244–249.
103 Vgl. CARL LUDWIG FERNOW, Über den Begriff des Kolorits (1808), in: Fernow, Römische Studien, Bd. 2 (Zürich 1808), 175–252; KANT (s. Anm. 101), 139 ff., 257 ff.
104 FERNOW (s. Anm. 103), 244.
105 Vgl. KANT (s. Anm. 101), 146 ff.

einen Hauptton.«[106] Ersteres wird von Fernow ganz naturalistisch gedeutet: »Kein Künstler kan ein wahreres [...] Kolorit malen, als die Natur hervorbringt« (207), und: »die Regeln für die Richtigkeit der Beleuchtung gründen sich auf die Naturgesetze der Optik« (211). Als Paradigma für die Harmonie der Farben in der Natur nennt Fernow den Regenbogen, als wichtigste Verwirklichung des »idealischen Kolorits« (225) die Einheit des Helldunkels. Für Fernow ist die Farbe allerdings nicht mehr eine inhaltlich schlechthin vernachlässigbare ästhetische Kategorie, sondern sie tritt originellerweise in ein reziprokes Verhältnis zum thematischen Gehalt und zur Stillage: »Je grösser, ernster, wichtiger der Gegenstand für das Gemüth, um so untergeordneter und entbehrlicher ist die reizende Wirkung des Licht- und Farbenspieles für das Auge; je unbedeutender hingegen jener, desto wichtiger und unentbehrlicher dieser« (242f.). In dieser Konstruktion entsteht um so mehr Spielraum für das Auge, je weniger der Verstand gefordert ist. Die Farbe besetzt gleichsam mit kompensatorischer Funktion die ›Leerstellen‹ des thematischen Gehalts.

Gegen diese Spielarten einer klassizistischen Verkürzung in der ästhetischen Reflexion über die Farbe und das Kolorit begann sich schon in der zweiten Hälfte des 18. Jh. Widerstand zu regen: Wenn z. B. Christian Ludwig Hagedorn in seinen 1762 publizierten *Betrachtungen über die Mahlerey* ausdrücklich de Piles und Dufresnoy als Autoritäten nennt und neben der »dichterischen Erfindung« auch die »mahlerische Erfindung«[107] wieder in ihr Recht einsetzt und dabei betont, daß »das dichterische und mechanische der Kunst [...] beyde so wenig bey der Erfindung in dem Verstande des Künstlers, als bey der Ausführung auf dem Gemälde von einander zu trennen« (155) seien, dann wird damit unausgesprochen den klassizistischen Überzeugungen Winckelmanns entgegengetreten. Von hier aus findet Hagedorn zu der für seine Zeit originellen Bestimmung: »Selbst die Ausführung des Gemaehldes ist vielmehr eine bestaendig wirkende Erfindungskraft« (164), ja die farbige »Ausführung des Gemaehldes überhaupt [wird] als die Frucht der fortwirkenden Erfindung« (159) aufgefaßt.

Auch Johann Georg Sulzer hebt in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1792–1799) hervor: »Diejenigen, welche eine ausschließende Liebe zur Zeichnung haben, und deswegen das Colorit gering schätzen, verkennen die Schönheit in Farben, und bedenken nicht, daß in den Künsten der höchste Grad der Kraft von der Täuschung herkomme, die nur durch den vollkommensten Ausdruck der Wahrheit, also in sichtbaren Dingen, durch das vollkommene Colorit, erreicht wird.«[108] Daß Sulzer in diesem Zusammenhang als Gedankenexperiment die ausdruckshafte Steigerung durch die Farbe an prominenten Beispielen der antiken Skulptur – Laokoon, Apollo usf. – veranschaulicht, ist zweifellos ebenfalls gegen die Positionen Winckelmanns und Lessings gerichtet.

V. Rehabilitierung und Historisierung des Kolorits im 19. Jahrhundert

In den ersten Jahren des 19. Jh. setzten sich der antiakademische Impuls zur ästhetischen Rehabilitierung des Kolorits und die Idee der untrennbaren Einheit zwischen Farbe und Form auf breiter Ebene durch: Nahezu zeitgleich äußerten Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel ihre tiefgreifende Kritik an den klassizistischen Kunstanschauungen zur Farbe: Schellings ästhetische Reflexion ist getragen von seinem Bemühen, die im 17. Jh. vollzogene antagonistische Aufspaltung von Zeichnung und Farbe wieder rückgängig zu machen und zu befrieden in einer höheren Synthese: »Die Widersprüche der Kunstkenner oder Kunstrichter über die größere Wichtigkeit der Zeichnung oder des Kolorits beruhen auf einem nicht geringeren Mißverstand, als etwa in Ansehung der Musik ob Rhythmus oder Melodie wichtiger«[109] sei. Schellings Vorstellung von einem notwendigen Zusammenwirken von Zeichnung und Farbe und allen

106 FERNOW (s. Anm. 103), 186.
107 CHRISTIAN LUDWIG HAGEDORN, Betrachtungen über die Mahlerey (Leipzig 1762), 160.
108 ›Colorit‹, in: SULZER, Bd. 1 (1792), 478.
109 F. W. J. SCHELLING, Philosophie der Kunst (1802–1803/1859; Darmstadt 1980), 164.

übrigen Teilen der Kunst zielt dabei nicht – wie z.B. bei Sulzer – auf die vordergründige ästhetische Einheit des mimetischen Scheins, sondern auf eine tieferliegende transzendente Einheit, aus der sich erst die offenbarende Funktion der Kunst erfüllt.[110]

Wie Schelling lehnten auch A. W. Schlegel[111] und F. Schlegel die klassizistische Aufspaltung der Malerei in Zeichnung und Farbe ab. Letzterer begründete gerade mit Blick auf unterschiedliche koloristische Stilhaltungen am Beispiel Raphaels einen Ansatz einer hermeneutischen Befragung des individuellen ›Kunstwollens‹: F. Schlegel versteht den Betrachter nicht mehr im Rang einer übergeordneten normgebenden Instanz, an dessen ästhetischen Maßstäben die Werke der Kunst gemessen werden. Sondern die Forderung nach Angemessenheit richtet sich nun in umgekehrter Richtung auf die Maßstäbe des Betrachters, der sich – auch mit Blick auf unterschiedliche koloristische Stile – um eine adäquate Betrachtung bemühen muß: »Statt jenen eitlen Bemühungen nach einer unbefriedigenden Klassifikation das trennen zu wollen, was [...] nur in Einheit wirken kann, bestrebe man sich nur, die individuelle Absicht jedes Werks, so wie der Künstler selbst [...] sie wirklich hatte, aufs sorgfältigste zu ergründen.«[112] Bedeutend ist an F. Schlegels Vorgehen, daß er die Angemessenheit des Verstehens nicht mehr nur als kunstsystematisch-ästhetisches, sondern in neuer Form auch als ein kunst*historisches* Problem reflektiert und daß seine Forderung nach Angemessenheit sich zuvörderst an den Betrachtenden richtet: Der urteilende Betrachter selbst rückt mitsamt seinen Maßstäben aus dem ›archimedischen Punkt‹ außerhalb der Geschichte in die Relativität der Geschichte ein. Unversehens kann die Kritik am Werk als Kritik an den angelegten Maßstäben auf den Betrachter zurückfallen.

Wie Schelling hat auch Philipp Otto Runge die »Erfordernisse eines Kunstwerks«[113] aus einer metaphysisch begründeten untrennbaren Einheit heraus verstanden, die von der »Ahnung von Gott« bis zu Gegenstand, Komposition, Zeichnung, Farbengebung, Luftperspektive, Kolorit und Ton reicht: Lediglich dasjenige Kunstwerk, welches diese »ganze Stufenleiter durchgegangen, bis auf den Ton, das ist vollendet«[114]. Es ist dabei gerade das Kolorit als ›letzte Kunst‹, die den »Moment der Erscheinung [...] in ein bestimmtes Verhältniß mit der ewigen Harmonie«[115] bringt. Als »mathematische Figur von einigen philosophischen Reflexionen«[116] für diesen übergeordneten Anspruch seiner Farbordnung wählte Runge das kosmologische Modell der Farbenkugel. Im Zentrum dieses Farbkosmos steht – anders als bei Goethe – das Grau, als Prüfpunkt der harmonischen Mischungen aller Farben.[117]

Den sicherlich grundlegendsten Beitrag zur ästhetischen Neubewertung der Farbe im 19. Jh. bildet Goethes Farbenlehre. Goethe hatte keineswegs vor, lediglich eine Künstlerfarbenlehre zu begründen, sondern verfolgte den weiterreichenden, universalen Anspruch einer Farbästhetik, die die Gesetzmäßigkeiten der Wahrnehmung der Farbe selbst zum Gegenstand der Betrachtung machte. Aus der Ableitung der Prinzipien der Koloristik aus den physiologischen Gegebenheiten des Auges und aus der Frage nach den »sinnlich-sittlichen Wirkungen« der Farbe sollte die Reflexion über die ästhetische Struktur der Farbe eine neue Grundlage erhalten: »Ich hatte nämlich zuletzt eingesehen, daß man den Farben, als physischen Erscheinungen, erst von der Seite der Natur beikommen müsse, wenn man in Absicht auf Kunst etwas

110 Vgl. SCHELLING, System des transcendentalen Idealismus (1800), in: Schelling, Ausgewählte Schriften, hg. v. M. Frank, Bd. 1 (Frankfurt a.M. 1985), 696.

111 Vgl. AUGUST WILHELM SCHLEGEL, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, Erster Teil (1801–1802; Heilbronn 1884), 195 ff.

112 FRIEDRICH SCHLEGEL, Vom Raffael (1803), in: SCHLEGEL (KFSA), Bd. 4 (1959), 54.

113 PHILIPP OTTO RUNGE an Daniel Runge (9. 3. 1802), in: Runge, Hinterlassene Schriften, hg. v. D. Runge, Bd. 1 (1840; Göttingen 1965), 13; vgl. HEINZ MATILE, Die Farbenlehre Philipp Otto Runges. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre (München/Mittenwald 1979).

114 RUNGE an Conrad Christian Böhndel (7. 4. 1802), in: Runge (s. Anm. 113), Bd. 2 (1841; Göttingen 1965), 125.

115 RUNGE an Henrik Steffens (März 1809), in: ebd., Bd. 1, 154.

116 RUNGE an Gustav Runge (22. 11. 1808), in: ebd., Bd. 2, 372.

117 Vgl. RUNGE, Farbenkugel (1810), in: ebd., Bd. 1, 126.

über sie gewinnen wolle.«[118] Denn die Farbe ist »ein elementares Naturphänomen für den Sinn des Auges«, das unter »allgemeinen Naturformeln am besten angeschaut und begriffen werden kann«[119], und erst »durch die physiologischen Farben und durch die sittliche und ästhetische Wirkung derselben überhaupt« findet er den »Rückweg zur Kunst«[120]. Aus diesem grundsätzlichen Anliegen ist Goethes Konflikt mit Newton entstanden: Newtons Auffassung von den Farben als prismatisch zerlegtem Licht stellte er seine Deutung der Farben als »Thaten und Leiden«[121] des Lichts, zugleich als »Halblichter, als Halbschatten« (XXXV) entgegen. Auch wenn Goethe dabei nach anthropologischen Grundkonstanten, also nach überhistorischen Gesetzmäßigkeiten der Farbwahrnehmung suchte, war er sich zugleich bewußt, daß die Geschichte der Farbe »wie natürlich, die Geschichte des menschlichen Geistes im kleinen«[122] bildet.

Daß die »Farbe als ein Element der Kunst betrachtet, zu den höchsten ästhetischen Zwecken mitwirkend genutzt werden kann«, begründet Goethe damit, daß sie »in der Reihe der uranfänglichen Naturerscheinungen einen so hohen Platz behauptet, indem sie [...] auf den Sinn des Auges, dem sie vorzüglich zugeeignet ist, und durch dessen Vermittelung, auf das Gemüth in ihren allgemeinsten elementaren Erscheinungen, [...] einzeln eine [...] bedeutende Wirkung hervorbringe, die sich unmittelbar an das Sittliche anschließt«[123]. Ja, Goethe war überzeugt, daß die Künstler mit der im Farbenkreis angelegten gesetzmäßigen Harmonie und den Prinzipien der farbigen Polarität, Steigerung und Totalität »eine Naturerscheinung zum ästhetischen Gebrauch unmittelbar überliefert erhalten« (324)[124], denn »in der Malerei fehle schon längst die Kenntnis des Generalbasses, es fehle an einer aufgestellten approbierten Theorie, wie es in der Musik der Fall ist«[125]. Von diesen Ausgangspunkten aus kann Goethe die traditionelle ästhetische Kategorie der Harmonie des Kolorits neu aus den physiologischen Gegebenheiten des Sehsinnes begründen: »Wer zuerst aus der Systole und Diastole, zu der die Retina gebildet ist, aus dieser Synkrisis und Diakrisis, mit Plato zu sprechen, die Farbenharmonie entwickelte, der hat die Principien des Colorits entdeckt.«[126] Dabei lehnte Goethe mit Diderot das »schwache sanfte Kolorit«, wie es aus der farbig reduzierten Koloristik des Malerischen entsteht, als »Flucht vor lebhaften Farben« ab, da dies »von einer Schwäche der Nerven überhaupt«[127] künde. Obgleich Goethe davon ausgeht, daß die Farbe ihre »sinnlich-sittliche Wirkung« »in ihren allgemeinsten elementaren Erscheinungen, ohne Bezug auf Beschaffenheit oder Form eines Materials, an dessen Oberfläche wir sie gewahr werden«[128], entfaltet, beharrt er für die malerische Darstellung darauf, daß »die Hauptkunst« des Malers darin liege, »daß er die Gegenwart des bestimmten Stoffes nachahme und das Allgemeine, Elementare der Farbenerscheinung zerstöre« (344): »Colorit [...] im strengen und eingeschränkten Sinne, bedeutet nur die künstliche Mischung derselben [der Farben – d. Verf.] und die treue Darstellung der Natur.«[129]

Goethes Farbenlehre erfährt schon im 19. Jh. eine doppelte, in ihren Bewertungen gegenläufige Rezeption: Während Goethes Polemik gegen Newtons Optik im Rahmen der enzyklopädischen Überblicke zur optisch-physikalischen Betrachtung der Farbe rasch an Bedeutung verliert[130], festigt

118 JOHANN WOLFGANG GOETHE, Geschichte der Farbenlehre (1810), in: GOETHE (WA), Abt. 2, Bd. 4 (1894), 292.

119 GOETHE, Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil (1810), in: GOETHE (WA), Abt. 2, Bd. 1 (1890), XXXII f.

120 GOETHE (s. Anm. 118), 308.

121 GOETHE (s. Anm. 119), IX.

122 GOETHE an Wilhelm von Humboldt (7. 2. 1798), in: GOETHE (WA), Abt. 4, Bd. 13 (1798), 57.

123 GOETHE (s. Anm. 119), 307.

124 Vgl. DITTMANN (s. Anm. 2), 325–329.

125 GOETHE, Gespräch mit Riemer (19. 5. 1807), in: Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hg. v. E. Beutler, Bd. 22 (Zürich/Stuttgart 1949), 451.

126 GOETHE, Maximen und Reflexionen über Kunst, in: GOETHE (WA), Abt. 1, Bd. 48 (1897), 204.

127 GOETHE, Diderots Versuch über die Malerei (1799), in: GOETHE (WA), Abt. 1, Bd. 45 (1900), 313.

128 GOETHE (s. Anm. 119), 307.

129 GOETHE, Zur Farbenlehre. Historischer Teil (1810), in: GOETHE (WA), Abt. 2, Bd. 3 (1893), 360.

130 Vgl. ›Farbengebung (Colorit)‹, in: Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie fuer die gebildeten Staende (Conversations-Lexicon), Bd. 3 (Leipzig ^{5}1819), 604 f.; ›Farbengebung‹, in: ebd., Bd. 4 (Leipzig ^{8}1834), 29–32; ›Farbe (color)‹, in: KRUG, Bd. 2 (^{2}1833), 9 f.

sich der Rang von Goethes *Farbenlehre* (1810) als Standardwerk für die Farbe in künstlerisch-ästhetischer Hinsicht so sehr, daß in der *Allgemeinen Encyklopaedie der Wissenschaften und Kuenste* von 1845 gezweifelt wird, ob es überhaupt nötig sei, »Goethe's Farbenlehre, welche Jedem zugänglich ist, Punkt für Punkt auszuziehen«[131]. Die Bedeutung dieser künstlerischen Rezeption, wie sie u.a. in den Farblehren Adolf Hölzels, Johannes Ittens, Wassily Kandinskys, Paul Klees zu studieren ist, reicht bis weit ins 20. Jh.

In seinen zwischen 1817 und 1820 gehaltenen *Vorlesungen über Ästhetik* versuchte Hegel die vorausgegangenen widersprüchlichen Deutungen des Kolorits sowie die Polarität von Zeichnung und Farbe aufzuheben, indem er diese auf die Teleologie eines Geschichtsverlaufs der Kunst ausspannte, der von der Dominanz der Linie und des ›Substantiellen‹ in der klassischen Kunst bis zur Dominanz der Farbe in der Romantik reicht. Der geschichtliche Verlauf der Kunst wird dabei in einen – von Carl Friedrich von Rumohrs kunsthistorischen Einzelerkenntnissen und dessen positiver Bewertung des Malerischen getragenen[132] – Entwicklungsgang mit teleologischer Konsequenz und Notwendigkeit, als »Emporstrebungen der Kunst aus dem Typischen, Starren zum Lebendigen und individuell Ausdrucksvollen hin«[133] verwandelt. In diese historische Konstruktion bindet Hegel Fernows Vorstellung vom reziproken Verhältnis von Farbe und Gehalt ein: »Diese Zauberei des Farbenscheins wird hauptsächlich da erst auftreten, wo die Substantialität und Geistigkeit der Gegenstände sich verflüchtigt hat und nun die Geistigkeit in die Auffassung und Behandlung der Färbung hereintritt. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß die Magie darin besteht, alle Farben so zu behandeln, daß dadurch ein für sich objektloses Spiel des Scheines hervorkommt, [...] ein Ineinander von Färbungen, ein Scheinen von Reflexen, die [...] so flüchtig, so seelenhaft werden, daß sie ins Bereich der Musik herüberzugehen anfangen« (771).[134] Der Vergleich des Kolorits mit der Musik steht hier unter anderen wertenden Vorzeichen als z.B. noch bei Kant, da das Koloristische selbst in der Musik des 19. Jh. seit der Instrumentationslehre von Hector Berlioz – wenn auch ohne präzise begriffliche Reflexion – einen neuen ästhetischen Stellenwert gewinnt.[135]

Unausgesprochen nimmt Hegel neben der cinquecentesken Idee der Beseeltheit der Malerei durch die Farbe auch nahezu wörtlich die kategoriale Bestimmung der Malerei von de Piles wieder auf, daß es »die Farbe, das Kolorit [ist], was den Maler zum Maler macht«[136]. Die Malerei müsse »*malen*, wenn sie nicht nach der sinnlichen Seite in der lebendigen Individualität und Partikularisation ihrer Gegenstände abstrakt bleiben will«. Gelegentlich bleibt aber auch Hegel – an Winckelmanns idealistischem Kunstbegriff festhaltend – »gern beim Zeichnen und hauptsächlich beim Skizzenhaften als bei dem vornehmlich Genialen stehen«, wo »der ganze Geist unmittelbar in die Fertigkeit der Hand übergeht« (763).

Im Begriff der Malerei sieht Hegel zwei Arten der Malerei auseinandertreten: In der einen wird durch ihre thematische Orientierung »die Tiefe des Gegenstandes, der religiöse und sittliche Ernst der Auffassung und Darstellung der idealen Schönheit der Formen« zur Hauptsache, in der anderen, in vorrangig ästhetischer Orientierung an »für sich genommen unbedeutenden Gegenständen, die Partikularität des Wirklichen und subjektive Kunst des Machens« (738). Für diese zweite Art der Malerei nimmt Hegel ein reziprokes Verhältnis von Farbe und Gehalt an: »Je geringer nun [...] die Gegenstände sind, [...] desto mehr macht hier gerade die künstlerische Produktion, die Art des Sehens [...] und lebendige Liebe seiner Ausführung selbst eine Hauptseite des Interesses aus und gehört mit zu dem Inhalt« (761). Demgegenüber könne die erste Art der Malerei, »die idealische«, gerade in der »Anwendung all der reichen Kunstmittel, deren die Malerei fähig ist«, noch nicht »ihr vollständiges Recht« erlangen, denn »es ist die Macht des darzustellenden Gehalts [...], welche jene überwiegende Fertigkeit in der Kunst des Malens als das noch Unwesentlichere zurückdrängen« (188).

131 ›Farbe‹, in: ERSCH/GRUBER, Bd. 41 (1845), 434.
132 Vgl. CARL FRIEDRICH VON RUMOHR, Italienische Forschungen (1827–1831), hg. v. J. Schlosser (Frankfurt a.M. 1920), 85ff., 103ff.
133 HEGEL (ÄSTH), 797.
134 Vgl. FERNOW (s. Anm. 103), 242f., 240.
135 Vgl. WALTER GIESELER, ›Instrumentation‹, in: MGG, Bd. 4 (²1996), Sp. 919ff.
136 HEGEL (ÄSTH), 763; vgl. DE PILES (s. Anm. 76), 25.

Bis zur Mitte des 19. Jh. wird die Reflexion der Farbe und des Kolorits zunehmend durch physiologische und farbpsychologische Beobachtungen vertieft: So betrachtet Arthur Schopenhauer die »organische Fähigkeit der Netzhaut, ihre Nerventätigkeit in zwei qualitativ entgegengesetzte, bald gleiche, bald ungleiche Hälften auseinandergehn und sukzessiv hervortreten zu lassen«, als »Urphänomen«[137], von dem er die physiologische Begründung seiner Farbästhetik ableitet.

Bedeutende Versuche, Kolorit und Farbe durch psychologische und physiologische Untersuchungen zu rationalisieren und die Gesetze der Farbästhetik weiter zu systematisieren, stammen von dem Chemiker Michel Eugène Chevreul und dem Physiologen Helmholtz. Im Zentrum von Chevreuls 1839 publizierter Untersuchung *De la loi du contraste simultané des couleurs* steht die Frage nach der Harmonie der Farben, die er in seinem 72-teiligen Farbkreis systematisch erkundet und dabei besonders das Wahrnehmungsphänomen des »contraste simultané des couleurs«[138] in eine Schlüsselfunktion rückt. In der gleichzeitigen Malerei und Kunsttheorie hat vor allem Eugène Delacroix mit entsprechenden Aspekten der Koloristik experimentiert.[139] Interessanterweise haben sowohl Chevreul wie Helmholtz – im Unterschied zu Newton, der glaubte, in einigen Randbemerkungen die pigmentären Wirkungen des Kolorits in der Malerei analog zu den naturwissenschaftlich-prismatischen Gesetzmäßigkeiten der Zerlegung des Lichts in optische Farben erklären zu können[140] – die ästhetische Differenz zu den Phänomenen der künstlerisch gestalteten Farbe beachtet. Lakonisch definiert Chevreul die Malerei als »copie de l'image des objets colorés par le moyen de matériaux colorés« und weist auf das ästhetische Grundproblem jeglicher künstlerischen Darstellung hin, »pour imiter fidèlement le modèle, il faut faire *autrement* qu'on ne le voit«[141].

Seit den 1870er Jahren ist Helmholtz mit seiner weiterführenden Analyse der Inkongruenzen zwischen der optischen, physiologischen und ästhetischen Farbe hervorgetreten. Mit seiner wichtigen und bis weit ins 20. Jh. hinein folgenreichen Metapher von der Malerei als farbiger »Uebersetzung« hat er diese Differenzen zu überbrücken versucht: »Der Künstler kann die Natur nicht abschreiben, er muss sie übersetzen«[142], und dies deshalb, weil das Kolorit prinzipiell nicht in der Lage ist, die absoluten Farb- und Helligkeitswerte der Wirklichkeit zu wiederholen, sondern nur deren Verhältnisse untereinander proportional repräsentieren kann. Innerhalb dieser Übersetzung der Farben in das Kolorit der Malerei akzentuiert Helmholtz auch den selbstbestimmten Anteil der künstlerischen Gestaltung gegenüber den physiologischen Gegebenheiten. Obwohl Helmholtz hierbei nicht an die Gegenwartskunst seiner Zeit dachte, sondern, von einer nachahmungsästhetischen Auffassung der Malerei als »Art optischer Täuschung« (126) ausgehend, auf die Gemälde des 15. und 17. Jh. verweist, berühren sich seine Überlegungen auf eigentümliche Weise mit den impressionistischen und neoimpressionistischen Vorstellungen von der systematischen Teilung der Farbe und der koloristischen Einheit aus der ›mélange optique‹ der Farben im Auge des Betrachters.[143]

Gegen Ende des 19. Jh. beginnt sich ein wichtiger Teil der ästhetischen Diskussion des Kolorits in den Rahmen der modernen Kunstwissenschaft zu verlagern: Im Rahmen einer form- und stilgeschichtlich argumentierenden Kunstwissenschaft nahm Wölfflin das Modell der Hegelschen Geschichtskonstruktion auf und modifizierte es zu einem Entwicklungsmodell der Kunstgeschichte, indem er das Kolorit mit einem weitgehend auf das Helldunkel reduzierten und vom Buntfarbigen abgelösten Begriff des Malerischen identifizierte. Hierin vollzog er – an die verwandten Vorstellungen des Pittoresken als einer von Helldunkelnuancen geprägten skizzenhaften Malerei anschlie-

137 ARTHUR SCHOPENHAUER, Paralipomena. Zur Farbenlehre (1851), in: Schopenhauer, Sämtliche Werke, hg. v. W. von Löhneysen, Bd. 5 (Frankfurt a.M. 1965), 215.

138 MICHEL EUGÈNE CHEVREUL, De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objects colorés (Paris 1839), 5.

139 Vgl. LERSCH (s. Anm. 71), Sp. 251f.

140 Vgl. NEWTON (s. Anm. 84), 95.

141 CHEVREUL (s. Anm. 138), §§ 305, 333.

142 HELMHOLTZ (s. Anm. 29), 134.

143 Vgl. PAUL SIGNAC, D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme (Paris 1899).

ßend[144] – eine entscheidende Verengung im Begriff von Farbe: »Der malerische Stil [...] kann auf Farbigkeit vollständig verzichten«, denn dieser gründet »auf dem Spiel von Hell und Dunkel«[145], das sich gerade im Übergang zum Malerischen über das Farbige hinwegsetzt. In Wölfflins weit über die Fachgrenzen hinaus rezipierten *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* figuriert das Malerische als Grundbegriff einer formgeschichtlichen Kunstwissenschaft, zugleich als epochengeschichtliche Stilkategorie der Malerei des Barock. (Wölfflins Begriffsbildung wurde von einer intensiven Fachdiskussion in den Schriften Josef Strzygowskis und August Schmarsows begleitet.[146]) In der strengen historischen Systematisierung der Kunstgeschichte nach dem Gegensatz von ›Linearem‹ und ›Malerischem‹ als einem von fünf grundlegenden Regulativen einer ›Naturgeschichte der Kunst‹ ist für Wölfflin »der Gang der Kunstgeschichte [...] von weitem betrachtet, ungefähr gleich im Süden und im Norden. Beide haben im Anfang des 16. Jh. ihren klassischen Linearismus und beide erleben im 17. Jh. ein malerisches Zeitalter«[147]. Diese Vorstellung des Malerischen als ›kunstgeschichtlichem Grundbegriff‹ wurde alsbald auch als ästhetischer Schlüsselbegriff auf die Literatur- und Musikgeschichte übertragen.[148]

VI. Die Emanzipierung und Autonomisierung der Farbe im 20. Jahrhundert

Mit Paul Cézannes Axiom, daß an die Stelle der Modellierung der Farbe ihre Modulation trete, beginnt sich das Kolorit im Sinne einer ›Harmonie parallel zur Natur‹ als eigenständiges visuelles Tonsystem zu emanzipieren: »On ne devrait pas dire modeler, on devrait dire *moduler*.«[149] In diesem Zuge gewinnt die Farbe gegenüber der Zeichnung eine prinzipiell neue, universelle Wertigkeit: »Le dessin et la couleur ne sont point distincts, tout dans la nature étant coloré.« (16) Die seit Alberti gültige Selbstverständlichkeit jeglicher neuzeitlich-abendländischer Koloristik, daß die Farbe unter den Bedingungen der Repräsentation des Sichtbaren gestaltet wird, beginnt sich auf dem Weg ins 20. Jh. aufzulösen, auch wenn sie in der Kunst Cézannes selbst noch durchgängig respektiert wird. In diesem Vorgang der Autonomisierung der Farbe gegenüber den repräsentativen Aufgaben der Kunst vollzieht sich eine der tiefsten Zäsuren in der Bestimmung des Kolorits. Schon für Robert Delaunay werden »l'harmonie, le rythme des couleurs« auf dem Boden der »simultanéité rythmique« einer abstrakten Malerei zum alleinig angemessenen Bild des »mouvement vital du monde«[150].

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung formulierte Hans Jantzen 1913 seine programmatische terminologische Differenzierung der »Prinzipien der Farbengebung«: Bewahrt die »Farbe losgelöst vom Gegenständlichen« »das Elementare der Farbe«, spricht Jantzen von der Gestaltung der »Farbe als Eigenwert«, folgt sie stärker den traditionellen repräsentativen Pflichten der Raum- und Stoffdarstellung, spricht er von ihrer Gestaltung als »Darstellungswert«[151]. Indem für Jantzen »Malerei als Farbenkunst [...] in erster Linie Gestaltung der Eigenwerte der Farben« (62) ist, verkehrt er Goethes ästhetisches Diktum, »die Hauptkunst des Malers bleibt immer, daß er die Gegenwart des bestimmten Stoffes nachahme und das Allgemeine,

144 Vgl. WIL MUNSTERS, La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830 (Genf 1991), 60–122.

145 WÖLFFLIN, Renaissance und Barock (1888; Basel 1986), 36; vgl. WÖLFFLIN, Über den Begriff des Malerischen, in: Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur 4 (1913), 1–7.

146 Vgl. JOSEF STRZYGOWSKI, Der malerische Stil, in: Zeitschrift für bildende Kunst 6 (1895), 305–309; AUGUST SCHMARSOW, Zur Frage nach dem Malerischen. Sein Grundbegriff und seine Entwicklung (Leipzig 1896).

147 WÖLFFLIN (s. Anm. 31), 35.

148 Vgl. OSKAR WALZEL, Wechselseitige Erhellung der Künste (Berlin 1917); KURT SACHS, Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft, in: Archiv für Musikwissenschaft 1 (1918/1919), 451–464.

149 MICHAEL DORAN (Hg.), Conversations avec Cézanne (Paris 1978), 36.

150 ROBERT DELAUNAY, La lumière (1912), in: Delaunay, Du cubisme à l'art abstrait, hg. v. P. Francastel (Paris 1957), 146f.

151 HANS JANTZEN, Über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei (1913), in: Jantzen, Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze (Berlin 1951), 61.

Elementare der Farbenerscheinung zerstöre«[152], in sein Gegenteil. Die weitreichenden Konsequenzen dieses Paradigmenwechsels in der kunsthistorischen Bestimmung des Kolorits werden auch an den neuen Beispielen einer Koloritgeschichte deutlich: Neben Correggio, Tizian, Rubens oder den holländischen Malern des 17. Jh. treten nun die farbenfrohen Glasmalereien der Gotik, die Tafelbilder des 14. Jh. sowie die Gemälde des Impressionismus.[153] Auch wenn Jantzen selbst die kunsthistorischen Perspektiven seiner begrifflichen Differenzierung auf die Ausläufer des Impressionismus beschränkte, so weisen sie darüber hinaus bis weit in die Kunst des 20. Jh. Der Begriff des Kolorits ist jenseits der repräsentierenden Funktion offen geworden für eine freie Gestaltung der Farbigkeit. Jantzen folgend versuchte Erich van der Bercken 1928 eine Geschichte des Kolorismus nach künstlerischen Grundprinzipien zu entwerfen: Über Jantzens Begriffe hinaus unterscheidet er vom »Eigenwert« und »Darstellungswert« den »Gestaltungswert der Farbe«, wenn – wie etwa bei Cézanne – »es die Farbe ist, die die Form erzeugt«[154]. An diese Traditionen schließen die *Koloritgeschichtlichen Untersuchungen* von Strauss an.[155]

Parallel zu diesen Annäherungen an die Farbe hat sich in der Kunstwissenschaft auch der alte Topos von der Farbe als bedeutungslosem ästhetizistischem Sinnengenuß in neukantianischer Brechung noch lange Zeit gehalten: Vermittelt durch Erwin Panofskys Schichtenmodell der Bildinterpretation verfestigte sich die Vorstellung, daß Farben »als völlig sinnleere [...] Kompositionselemente« nur dem »Phänomensinn« als äußerster, für die Interpretation auf der Ebene von »Bedeutungssinn« und »Dokumentsinn«[156] irrelevanter Schicht angehören, zu einem weitverbreiteten Paradigma kunsthistorischer Interpretation. Dabei ist man sich selbst in positivistisch-naturwissenschaftlicher Perspektive schon früh bewußt geworden, daß an der aus dem 17. Jh. stammenden »Unterscheidung des Primären und Sekundären, des Objektiven und Subjektiven in der Wahrnehmung wohl selbst etwas falsch sein« muß: »Diese Lehre ist uns heute unglaubwürdig geworden.«[157] Interessanterweise reichen die unterschiedlichen methodischen und wertenden Orientierungen gegenüber der Farbe in der Kunstwissenschaft über die entgegengesetzten ästhetischen Überzeugungen ihrer Gründungsväter – Winckelmann mit seinen klassizistischen Vorbehalten gegenüber der Farbe und Rumohrs Rühmung des Kolorits – bis in die akademischen Polarisierungen von Zeichnung und Farbe des 17. Jh. zurück. Inzwischen hat aber auch die Entwicklung der Kunst im 20. Jh. selbst die Bedeutung der Farbe und des Kolorits unübersehbar für die Kunstwissenschaft in den Blick gerückt.

So akzentuierte Wassily Kandinsky, an Goethes Farbenlehre und Vorstellung von der sinnlich-sittlichen Wirkung der Farben anschließend, mit den Mitteln der bildnerischen Abstraktion in neuer Form das wirkungsästhetische Moment der Farbe und des Kolorits, indem für ihn die »Farbe ein Mittel [ist], einen direkten Einfluß auf die Seele auszuüben. Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt. So ist klar, daß die Farbenharmonie nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß. Diese Basis soll als Prinzip der inneren Notwendigkeit bezeichnet werden.«[158] Unter diesen wirkungsästhetischen Vorzeichen begibt sich Kandinsky auf die Suche nach den »Gesetzen der inneren Notwendigkeit« (52) und einer ›Malgrammatik‹, die er – an eine Metapher Goethes anschließend[159] – einen musikanalogen ›Generalbaß der Malerei‹

152 GOETHE (s. Anm. 119), 344.

153 Vgl. JANTZEN (s. Anm. 151), 63.

154 ERICH VAN DER BERCKEN, Über einige Grundprobleme der Geschichte des Kolorismus in der Malerei, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. 5 (1928), 319.

155 Vgl. STRAUSS (s. Anm. 1).

156 ERWIN PANOFSKY, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1931), in: Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. v. H. Oberer/E. Verheyen (Berlin 1985), 86, 95.

157 CARL FRIEDRICH VON WEIZSÄCKER, [Geleitwort], in: E. Heimendahl, Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbwelt (Berlin 1961), VII; vgl. DERRIDA (s. Anm. 23), 88 f; SEEL (s. Anm. 6), 37.

158 WASSILY KANDINSKY, Über das Geistige in der Kunst (1912; Bern 1962), 64.

159 Vgl. GOETHE (s. Anm. 125), 451.

nennt. Diese Vorstellungen gewinnen auch in der russischen Avantgardekunst dieser Zeit weite Verbreitung, etwa wenn Michail Larionov für den Rayonismus das Programm einer Malerei formuliert, die »der Dominanz der Farbe, dem Studium der Resonanzen, welche aus der reinen Orchestrierung ihres Timbres resultieren, verschrieben ist«. »Bisher hat dieses Gesetz nur in der Musik Anwendung gefunden, es trifft zweifelsohne jedoch auch auf die Malerei zu; Farben haben ein Timbre, das sich entsprechend der Qualität ihrer Schwingungen, also ihrer Dichte und Lautstärke, ändert.«[160] Interessanterweise wird diese Betrachtung der Farbe während des gesamten 20. Jh. auch durch intensive farbpsychologische Studien flankiert, die die ästhetischen Erscheinungsweisen der Farben nach ihrem Auftreten als »Flächen-, Oberflächen- oder Raumfarben«[161] differenzieren oder gar »den farbigen Aufbau eines Bildes [...] zählend und bestenfalls nachmessend festzustellen«[162] versuchen: »Jede Nuance der Wirkung« der Farbe im »Zusammentreffen« mit dem Betrachter ist zu erfassen. Dabei hat die »alte Rede von den schönen und häßlichen Farben nur relativen Sinn«, indem jede »alles sein [kann], wenn sie im rechten Augenblick und an der rechten Stelle in die Dynamik des ästhetischen Geschehens eintritt« (157).

Dieses wirkungsästhetische Konzept der Farbe und des Kolorits wurde u. a. in der Farbtheorie Josef Albers' und in der amerikanischen Farbfeldmalerei Barnett Newmans zu einer weitreichenden Wechselbeziehung zwischen Bild und Betrachter weiter modifiziert: »In visueller Wahrnehmung wird eine Farbe beinahe niemals als das gesehen, was sie wirklich ist, das heißt als das, was sie physikalisch ist.«[163] In diesem »Widerspruch zwischen physischem Tatbestand und psychologischer Wirkung« sieht Albers den »Ursprung der Kunst«[164]. »Anstatt Gesetze und Regeln von Farbtheorien mechanisch anzuwenden, beginnen wir damit, einzelne, ganz bestimmte Farbeffekte zu erzeugen«[165]: »Die Auswahl der verwendeten Farben und ebenso ihre Reihenfolge zielt auf Interaktion – sie wirken aufeinander, verändern einander in beständigem Hin und Her.«[166] Im Zuge seiner Transformation des Bildbegriffs vom traditionell auskomponierten ›relational painting‹ der europäischen Kunst zum entgrenzten ›non relational painting‹ weist Barnett Newman auch der Farbe die Rolle eines durch ihr flächiges Auftreten entgrenzten und nicht mehr aus innerbildlichen Bezügen auskomponierten Elementarphänomens zu, das den Betrachter anschaulich auf den Weg einer metaphysischen Selbsterfahrung führen soll: »The self, terrible and constant, is for me the subject matter of painting«[167].

In der Verlagerung dieser wirkungsästhetischen Strategien in den Bereich neuer Medien beginnt sich die Farbe auch real von der pigmentären Bindung des Kolorits zu lösen und mehr und mehr zu einer optischen, oft virtuellen Größe zu verwandeln: So skizzierte Laszlo Moholy-Nagy schon 1929 das Ideal einer Kunst, die »selbst den farbstoff (das pigment) zu überwinden oder wenigstens soweit wie möglich zu sublimieren [beginnt], um aus dem elementaren material der optischen gestaltung, aus dem direkten licht, den ausdruck zu realisieren«[168]. Für Moholy-Nagy ist »die letzte vereinfachung des bildes der projektionsschirm«, »die filmleinwand«, »die fotografie oder das fotogramm« und schließlich »reflektorische lichtspiele«, die »an

160 MICHAIL LARIONOV, Der Rayonismus in der Malerei (1914); in: Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa [Ausst.-Kat.], Bd. 3 (Bonn 1994), 96.

161 DAVID KATZ, Die Erscheinungsweise der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung (Leipzig 1911), 6ff.; vgl. KATZ, Der Aufbau der Farbwelt. Die Erscheinungsweise der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung, in: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, Ergänzungsband 7 (Leipzig 1930).

162 G. JOHANNES VON ALLESCH, Die ästhetische Erscheinungsweise der Farbe (Berlin 1925), 1.

163 JOSEF ALBERS, Grundlegung einer Didaktik des Sehens (1963; Köln 1970), 15.

164 Zit. nach EUGEN GOMRINGER, Josef Albers. Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert (Starnberg 1968), 7.

165 ALBERS (s. Anm. 163), 15.

166 ALBERS, Homage to the Square [Ausst.-Kat.] (New York 1964), 3.

167 BARNETT NEWMAN, [From ›Exhibition of the United States of America'] (1965), in: Newman, Selected Writings and Interviews, hg. v. J. P. O'Neill (New York 1990), 187.

168 LASZLO MOHOLY-NAGY, Von Material zu Architektur (1929; Berlin 2001), 88f.

stelle von farbstoff mit direktem licht, mit fließendem, oszillierendem, farbigem licht ›malen‹« (90f.). Erst die Künstler der zweiten Jahrhunderthälfte haben diese Vision der Farbe als von der pigmentären Materie befreiter rein optischer Größe vielfältig gestaltet, bis hin zu den radikalen Vorstellungen der ›Windschutzscheibe‹ oder des Cyberspace als neuen virtuellen Räumen der Farbwahrnehmung.[169] Dabei weist Vilém Flusser zutreffend auf die Problematik des in diesem Zusammenhang zugrundegelegten Materialbegriffs hin, indem er zeigt, daß es nicht darum geht, ob die »Bilder Oberflächen von Stoffen sind oder Inhalte von elektromagnetischen Feldern. Sondern darum, wieweit sie dem stofflichen und dem formalen Denken und Sehen entspringen. [...] Was immer ›Material‹ bedeuten mag, es kann nicht das Gegenteil von Immaterialität bedeuten. Denn die ›Immaterialität‹, also strikt gesprochen die Form, bringt überhaupt erst das Material in Erscheinung. Der Schein des Materials ist die Form. Und das allerdings ist eine post-materielle Behauptung.«[170] Seitdem die Malerei als künstlerische Gestaltung einer Fläche mit Pigmenten in der jüngeren Kunst nur noch *eine* von vielen medialen Verwirklichungen eines Bildes ist, ist Kolorit auf bestem Wege, eine historische Kategorie zu werden, und die Koloritgeschichte mündet zwangsläufig in eine übergeordnete mediengeschichtliche Betrachtung der Farbe.

Gleichzeitig mit dieser wirkungsästhetischen Virtualisierung der Farbe beginnt sich die klassische Bestimmung des Kolorits in der Malerei in der Kunst des 20. Jh. auch in gegenläufiger Richtung aufzulösen: Ausgehend von der Reflexion der ›Textur‹ und der ›Faktur‹ des Kolorits rückt mehr und mehr der materielle Aspekt des Pigments als elementarer Erscheinungsform des Farbigen in den Blick. Interessanterweise ist auch für diese Entwicklung eine der frühesten und zentralen kunsttheoretischen Quellen Moholy-Nagys Schrift *Von Material zu Architektur* (1929): Entgegen der traditionellen illusionistischen Darstellung ist für Moholy-Nagy die »faktur in der malerei« eine neue Möglichkeit, »die farben zu ihrer elementaren intensität, zum leuchten, zu bringen«[171]. In »versuchen reliefartiger auftragung«, in »fakturerfindungen [...] pinselt, spachtelt, kämmt, kratzt [der Maler – d. Verf.] das pigment« (85). Ebenso sieht Nikolaj Tarabukin in seinen zwischen 1916 und 1923 entstandenen Ansätzen zu einer Theorie der Malerei in der Materialität und ›Textur‹ der Farbe eine autonome ästhetische Größe: Das Bindemittel verleihe der Farbe über die unterschiedlichen materiellen Texturen jeweils ein festgelegtes Timbre, genauso wie die Musikinstrumente ihre unterschiedlichen Klangfärbungen durch das Material, aus dem sie hergestellt wurden, erhielten.[172]

Diese materialbezogene Deutung der Farbe kulminiert z. B. in der Malerei Jean Dubuffets, der in seinen ab 1957 entstandenen *Texturologies* und *Matériologies* aus einem antikulturellen Impuls bewußt mit den künstlerischen Traditionen koloristischer Gestaltungen bricht. Für Dubuffet gibt es im strengen Wortsinn keine Farben, sondern nur farbige Materialien: »j'ai plaisir, à faire de l'art avec des matériaux qui habituellement ne servent pas à l'art.«[173] Diese Sicht haben jüngere Künstler in der zweiten Jahrhunderthälfte noch radikaler umgesetzt, indem sie – wie z. B. Elsworth Kelly, Nikolaus Lang oder Wolfgang Laib – Pigmente, farbige Materialien oder gar Naturstoffe wie leuchtenden Blütenstaub ohne Bindemittel als eigenwertige Deutung der Farbe aufhäuften.[174]

Andere Künstler wie Kasimir Malewitsch haben die pointierte Position einer extrem vergeistigten Deutung der Farbe bezogen, die ebenfalls den Boden der Ästhetik des Kolorits im traditionellen

169 Vgl. PETER ANSELM RIEDL, Vom Orphismus zur Optical Art. Über die Aktivierung des Sehens durch die Farbe, in: Eranos 41 (1972), 396–427; PAUL VIRILIO, L'horizon négatif (Paris 1984); FLORIAN RÖTZER, Die Ästhetik des Materials und der Dinge, in: W. Drechsler/P. Weibel (Hg.), Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität (Wien 1991), 289ff.

170 VILÉM FLUSSER, Der Schein des Materials, in: Drechsler/Weibel (s. Anm. 169), 20.

171 MOHOLY-NAGY (s. Anm. 168), 78.

172 Vgl. NIKOLAJ TARABUKIN, Kolorit, in: Tarabukin, Opyt teorii živopisi (1916; Moskau 1923), 19–25.

173 JEAN DUBUFFET, Quelques propos sur la peinture (1954), in: Dubuffet, Prospectus et tous écrits suivants, hg. v. H. Damisch, Bd. 4 (Paris 1995), 15.

174 Vgl. KARL SCHAWELKA, Von der Farbe zur Textur zum Material in der Kunst, in: H. Gundelach/K. Vatsella (Hg.), Pfirschblüt & Cyberblau. Goethe. Farbe. Raum [Ausst.-Kat.] (Eggingen 2000), 82–91.

Sinne verläßt: Der Suprematismus ist »чисто философское через цвет познавательное движение« (eine rein philosophische, mittels der Farbe erkenntnisgeleitete Bewegung). Der Künstler soll zwar »превратить живописные массы и создать творческую систему« (die Malmasse verwandeln und ein schöpferisches System begründen), dies aber nicht im naturalistisch-abbildhaften Sinne und auch nicht »на цветовзаимоотношениях« (auf der Grundlage von Wechselbeziehungen der Farben). »Супрематическое философское цветовое мышление« (Das suprematistische, philosophische Farbendenken)[175] wendet sich von jeglichen ästhetischen Überlegungen zum Kolorit ab und stellt statt dessen »белое как истинное реальное представление бесконечности« (Weiß als die wirkliche, reale Verkörperung der Unendlichkeit) (150; dt. 79) ins Zentrum einer geistigen Reflexion.

Diese künstlerischen Positionen haben auch die philosophisch-ästhetische Reflexion der Farbe beeinflußt, und es wäre eine eigene Untersuchung wert zu zeigen, in welcher Form die philosophische Diskussion der Farbe auf die wechselnden Paradigmen der Farbe in der Gegenwartskunst reagierte. Daß dabei nicht selten die Unterscheidungen zwischen Kolorit und Farbe und die Differenzierungen zwischen den verschiedenen Erscheinungsweisen der Farbe aufgehoben wurden, ist gerade für die philosophische Betrachtung nicht ohne Brisanz. Denn die mangelnde Differenzierung der Realitätsbereiche der Farbe zeigt besonders dann gravierende Folgen, wenn mit dem gleichen Begriff von Farbe in untereinander inkommensurablen Realitätsbereichen operiert wird: So folgerte z. B. Claude Lévi-Strauss, ausgehend von seiner unzutreffenden Annahme, daß die Farben der Malerei einfach der Natur entstammten, daß Malerei und Musik in die Polarität von Natur und Kultur auseinandergelegt werden könnten.[176] Demgegenüber ist zu unterstreichen, daß das Phänomen Farbe letztlich nicht unabhängig von dem lebensweltlichen Ort und den medialen Bedingungen seines Erscheinens zu verstehen ist, und die Grenze zwischen Natur und Kunst markiert hier nur eine von vielen notwendigen Unterscheidungen.

Eine kultur- und mediengeschichtlich erweiterte Kunstwissenschaft wird sich in Zukunft der Farbe auch jenseits des Kolorits verstärkt zuwenden und sich dabei auf die Einsichten der grundlegenden philosophischen Reflexion zur Farbe als elementarem Wahrnehmungsphänomen stützen können.[177] Umgekehrt wird sich die philosophische Ästhetik mit Gewinn auf die in der langen begriffsgeschichtlichen Tradition von Kolorit und farbig ausgebildete Reflexion der ästhetischen Differenzen und Realitätsgrenzen im Begriff von Farbe zurückbesinnen, ohne die auch eine präzise Elementaranalyse des Phänomens Farbe nicht zu erreichen ist.

Christoph Wagner

Literatur

ALBERS, JOSEF, Grundlegung einer Didaktik des Sehens (1963; Köln 1970); ALLESCH, G. JOHANNES VON, Die ästhetische Erscheinungsweise der Farbe (Berlin 1925); BADT, KURT, Die Farbenlehre van Goghs (Köln 1981); BARASCH, MOSHE, Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art (New York 1978); BERCKEN, ERICH VAN DER, Über einige Grundprobleme der Geschichte des Kolorismus in der Malerei, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. 5 (1928), 311–326; BRUSATIN, MANLIO, Histoire des couleurs (Paris 1986); CONRAD-MARTIUS, HEDWIG, Farben. Ein Kapitel aus der Realontologie, in: Festschrift. Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet (Halle/Saale 1929), 339–370; DITTMANN, LORENZ, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei (Darmstadt 1987); DRECHSLER, WOLFGANG/WEIBEL, PETER (Hg.), Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität (Wien 1991); GAGE, JOHN, Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction (London 1993); GOODMAN, NELSON, Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols (Indianapolis ²1976); HEIMENDAHL,

175 KASIMIR MALEWITSCH, Suprematizm, iz ›kataloga desjatoj gosudarstvennoj vystavki. Bespredmetnoje tvorčestvo i suprematizm‹ (1919), in: Malewitsch, Sobranie sočinenij v pjati tomach, hg. v. A. S. Šatskich/A. D. Sarab'janov, Bd. 1 (Moskau 1975), 151; dt.: Suprematismus, in: H. Gaßner/E. Gillen (Hg.), Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934 (Köln 1976), 80f.

176 Vgl. CLAUDE LÉVI-STRAUSS, Mythologique I. Le cru et le cuit (Paris 1964), 26ff., 30; dt.: Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte (Frankfurt a. M. 1984), 35ff., 39.

177 Vgl. WAGNER (s. Anm. 102), 181ff., 244ff.

ECKART, Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbwelt (Berlin 1961); HESS, WALTER, Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian (Mittenwald 1981); HETZER, THEODOR, Tizian. Geschichte seiner Farbe (Frankfurt a.M. 1969); HOORMANN, ANNE/SCHAWELKA, KARL (Hg.), Who's afraid of. Zum Stand der Farbforschung (Weimar 1998); IMDAHL, MAX, Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich (München 1987); JANTZEN, HANS, Über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei, in: Jantzen, Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze (Berlin 1951), 61–67; KATZ, DAVID, Der Aufbau der Farbwelt. Die Erscheinungsweise der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung, in: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, Ergänzungsband 7 (Leipzig 1930); LAMB, TREVOR/BOURRIAU, JANINE (Hg.), Colour: Art & Science (Cambridge 1995); LANZ, PETER, Das phänomenale Bewußtsein. Eine Verteidigung (Frankfurt a.M. 1996); LERSCH, THOMAS, ›Farbenlehre‹, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, hg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Bd. 7 (München 1981), 158–274; MATILE, HEINZ, Die Farbenlehre Philipp Otto Runges. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre (Bern 1972); PASTOUREAU, MICHEL, Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société (Paris 1992); POIRIER, MAURICE GEORGE, Studies on the Concept of disegno, invenzione and colore in Sixteenth and Seventeenth Century Italian Art and Theory (Phil. Diss. New York University 1976); RILEY, CHARLES A., Color-codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music, and Psychology (Hanover/London 1995); SIEBENHÜNER, HERBERT, Über den Kolorismus der Frührenaissance, vornehmlich dargestellt an dem ›trattato della pittura‹ des L. B. Alberti und an einem Werke des Piero della Francesca (Diss. Leipzig 1935); STRAUSS, ERNST, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, hg. v. L. Dittmann (München/Berlin 1983); TEYSSÈDRE, BERNARD, Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV (Paris 1957); WAGNER, CHRISTOPH, Farbe und Thema – Eine Wende in der Koloritforschung der 1990er Jahre? Ein Forschungsbericht, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 42/2 (1997), 181–249; WAGNER, CHRISTOPH, Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels (Berlin 1999); WITTGENSTEIN, LUDWIG, Bemerkungen über die Farben (1950/1951), in: Wittgenstein, Werke, Bd. 8 (Frankfurt a.M. 1990), 7–112.