

# «Grün die Farbe der Hoffnung – nur nicht im Ring um die Augen.» Farbdeutungen in der Kunstgeschichte

Es ist uns heute selbstverständlich, Farben in Kunstwerken auch inhaltlich zu verstehen. Künstler haben über Jahrhunderte weg die Farbe nicht nur als formales Darstellungsmedium verwendet, sondern oftmals auch als Mittel, um das Sichtbare zu deuten. Künstler und Theoretiker haben hierzu in den letzten 500 Jahren sehr unterschiedliche Möglichkeiten entwickelt.

*Von Christoph Wagner*

Knapper als im Titel-Zitat aus den Sudelbüchern von Georg Christoph Lichtenberg kann man das Thema des vorliegenden Artikels nicht auf den Punkt bringen: Wie hat man Farben in der Geschichte der Kunst zu deuten versucht? Diese Frage ist nicht mit der Anwendung farbsymbolischer Zuordnungen zu beantworten. Ein schematisch anzuwendender Farbcode existiert in der Kunstgeschichte nicht: Grün ist zwar die Farbe der Hoffnung, aber eben nicht im Ring um die Augen. Dort kann sie nicht selten das Gegenteil bedeuten.

Blickt man auf die Geschichte der Kunst, so ist zu beobachten, dass Künstler die Farbe in ihren Werken auf höchst unterschiedliche und komplexe Weise darzustellen und zu deuten wussten: Dasselbe Pigment kann dem Betrachter in einem Bild kostbare Materie – etwa Gold –, in einem anderen den Reflex eines Lichtstrahls und in einem dritten den Morast eines Ackerbodens vor Augen führen. Über die Jahrhunderte hinweg haben Maler in unterschiedlichen Kunstlandschaften sehr unterschiedliche künstlerische Strategien entwickelt. Nicht erst die Kunst der Moderne hat die elementare Wirkung der Farbe entdeckt, sondern schon in der älteren Kunst wurde vielfältig mit der anschaulichen Macht der Farbe als zentraler wirkungsästhetischer Kategorie gearbeitet.

Es greift deshalb zu kurz, wenn man in der älteren Kunstwissenschaft die Frage nach der Bedeutung der Farben entweder ausklammerte oder mit skeptischen Bemerkungen abtat. So hatte etwa Ernst Gombrich 1972 zu Recht vor einer einfachen Übertragung der ikonographischen Motivanalyse auf das Gebiet der Farbdeutungen gewarnt. Dabei aber hatte er übersehen, dass die Bedeutungen von Farben gar nicht notwendigerweise in solchen symbolischen Kodierungen zu erschliessen sind. Schon in den 1930er Jahren hatte Erwin Panofsky die Betrachtung der Farbe konsequent aus der Methode der ikonographischen Bildanalyse ausgespart, indem er die Farbe den rein optischen, für den Sinn der Darstellung bedeutungslosen Sinnesindrücken zurechnete: Panofsky stand mit dieser Einschätzung in einer langen, bis ins 17. Jahrhundert zurückreichenden und von John Locke eingebürgerten geistesgeschichtlichen Tradition, in der die Farbe dem Bereich des Zufälligen und Nebensächlichen zugerechnet wurde.

Diese erstaunlich langlebige Vorstellung hat man inzwischen nicht nur in der Kunstwissenschaft, sondern auch in der Philosophie und Wissenschaftsgeschichte korrigiert. In der Kunstgeschichtsschreibung der letzten 25 Jahre hat sich die Sicht auf die Farbe grundsätzlich geändert. Es war nicht

zuletzt die kunsthistorische Hermeneutik Oskar Bätschmanns, die seit den 1980er Jahren der Farbe einen methodologisch abgesicherten Platz im Rahmen der kunsthistorischen Bedeutungsanalyse zurückgab. Man erkannte, dass die Farbe nicht auf ein rein optisches Phänomen zu reduzieren ist, sondern in ihren komplexen Bedeutungsmöglichkeiten nur aus einer präzisen historischen Analyse der Wechselbeziehungen zwischen Kunst und kulturhistorischem Kontext zu verstehen ist. Dabei sind die vielfältigsten und komplexesten Varianten von Farbbedeutungen zu studieren. Einige dieser Möglichkeiten sollen im folgenden in historischen Fallbeispielen aufgezeigt werden.

## **Von der mittelalterlichen Farbsymbolik zur Farbmotaphorik**

In der mittelalterlichen Kunst und Kunsttheorie trifft man auf vielfältige Systeme, in denen die symbolischen Bedeutungszuordnungen einzelner Farben geregelt wurden. Auch wenn schon damals vermutlich alle Menschen sehen konnten, dass ein Regenbogen aus sieben Farben bestand, so hat man ihn dennoch aus symbolischen Gründen in den vier Farben Gelb, Rot, Weiss und Schwarz dargestellt. Bis hinein in die Wappenkunde haben sich diese symbolischen Kodifizierungen der Farbe damals ausgebreitet.

Im 15. und 16. Jahrhundert begannen diese symbolischen Systeme an Bedeutung und Verbindlichkeit zu verlieren. Das literarisch anspruchsvollste Dokument für diesen historischen Prozess der Abwendung von den Konventionen der Farbsymbolik und der Entstehung einer neuzeitlichen Farbmotaphorik im frühen 16. Jahrhundert bildet eine Passage aus dem 1532 publizierten Roman von François Rabelais «Gargantua». Mit spitzer Feder kritisiert Rabelais gleich zu Beginn seines Romans am Beispiel der Schrift des «Blason des couleurs» von Hérault de Sicille die Farbsymbolik der Wappenkunde, weil diese nach «Tyrannen Art» ohne anschauliche Begründung angewendet würde.

Zahlreiche Quellen des 16. Jahrhunderts zeigen, wie umfassend man mit Hilfe einer neuen Farbmetaphorik versuchte, die Farben für die visuelle Charakterisierung des Menschen in der Malerei zu nutzen: Mario Equicola, Coronato Occolti oder Lodovico Dolce z. B. überlegten, wie man Farben nutzen kann, um das Wesen eines Menschen im Äusseren zum Ausdruck zu bringen. Baldassare Castiglione hat diese Überlegungen sogar in die Analyse des idealen Hofmanns im «Libro del Cortegiano» aufgenommen: Ein vorbildlicher Hofmann solle seine Tugenden so zeigen, wie gute Maler Licht und Schatten und die Farben verteilen. Es scheint, dass Raphael in Castigliones Bildnis (vgl. Abb. 1) dies einzulösen verstand. Ästhetik und Moral greifen hier ineinander. Im späten 16. Jahrhundert hat Giovanni Paolo Lomazzo diese Ansätze in seiner Lehre über den Ausdruckscharakter der Farbe zusammengefasst.

### Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe

Im 17. und 18. Jahrhundert wurden diese Überlegungen erweitert und mit den wissenschaftlichen und optischen Untersuchungen der Farbe – etwa bei François d’Aguilon oder Newton – verknüpft.

Im 19. Jahrhundert war es Goethe, der die Frage nach der Deutung der Farben in seiner Farbenlehre auf neuer Grundlage entwickelte. Goethe hatte keineswegs vor, lediglich eine Künstlerfarbenlehre zu begründen, sondern er verfolgte den Anspruch, die Gesetzmässigkeiten der Wahrnehmung der Farbe selbst zum Gegenstand der Betrachtung zu machen. Die Frage nach den «sinnlich-sittlichen Wirkungen» der Farbe sollte bis in den Bereich der physiologischen Gegebenheiten des Auges ausgeweitet werden.

Naturwissenschaftler wie Michel Eugène Chevreul erkundeten die Farbwirkungen in den folgenden Jahrzehnten auf psychologischer und physiologischer Basis, um die Gesetze der Farbästhetik weiter zu systematisieren.

An Goethes Farbenlehre anschliessend versuchte schliesslich Wassily Kandinsky

zu Beginn des 20. Jahrhunderts, auf dem Boden der Abstraktion das wirkungsästhetische Moment der Farbe in neuer Form zu begründen. Farbe ist für ihn «ein Mittel, 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.» («Über das Geistige in der Kunst»). Dabei scheute sich Kandinsky auch nicht, sich gelegentlich auf esoterische Vorstellungen, wie Leadbeaters theosophische Lehre von der «Farbaura des Menschen» zu beziehen (vgl. Abb. 2).

Von diesen Grundlagen beeinflusst, hat auch Johannes Itten seit den 1920er Jahren seine Lehre von einer nach vier Grundtypen gegliederten Farbwelt konzipiert: Die «subjektiven Farben» dieser vier Typen benannte er nach den vier Jahreszeiten «Frühling», «Sommer», «Herbst» und «Winter». Itten war davon überzeugt, dass nicht nur «jeder Mensch die Farben auf ganz persönliche Art sieht», sondern dass sich auch bei Künstlern diese Veranlagung in unterschiedlichen koloristischen Gestaltungen fortsetze. Diese Ansicht hatte weit über die Grenzen der Kunst und Kunsttheorie bis in die Alltagskultur, die Make-up- und Farbberatung im Modesektor ihre Folgen. Und doch sind es nur wenige Beispiele für die höchst komplexen und vielschichtigen Wechselbeziehungen zwischen der Deutung der Farbe in der Geschichte der Kunst und in der Geschichte der visuellen Kultur.

Zweifellos hatte Goethe recht, wenn er die Geschichte der Farbe 1798 in einem Brief an Wilhelm von Humboldt «wie natürlich die Geschichte des menschlichen Geistes im Kleinen» nannte. Sie ist inzwischen zu einem zentralen Forschungsgebiet der Kunstgeschichte geworden.

**Kontakt:** Prof. Dr. Christoph Wagner,  
Institut für Kunstgeschichte,  
christoph.wagner@mx.uni-saarland.de



Abb. 1: Raphael, Bildnis des Baldassare Castiglione, nach: Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart,



Abb. 2: aus: Charles W. Leadbeater, Der sichtbare und unsichtbare Mensch, 1902.