

Gabriele Groschner

ROT Einleitung

„Das reine Rot, von dem bestimmte Künstler sprechen, gibt es nicht, wie immer man dessen physischen Kontext auch ändern mag. Jedes Rot ist gebunden an Blut, Glas, Wein, Reiterjagdkappen und tausenderlei andere konkrete Erscheinungsformen. Verhielte es sich anders, hätten wir kein Empfinden für Rot bzw. dessen Bezugsgegenstände, und es wäre als künstlerisches Element unbrauchbar.“

Robert Motherwell (1915 – 1991)

- primäre Spektralfarbe der Lichtmischung
- monochromatische Primärfarbe F1 (für die Konstruktion moderner metrischer Farbsysteme laut internationaler Vereinbarung)
- 700 nm (intensives Rot)
Wellenlänge:¹
Orange: 585 – 595 nm
Rotorange: 595 – 620 nm
Rot: 620 – 780 nm

Winkel im Farbkreis (Buntton) – 0°

RGB² – 255 / 0 / 0

CMYK³ – 0% / 100% / 100% / 0%

Rot: Wer verbindet nicht starke Assoziationen und Gefühle – angenehme oder ablehnende, aber auf alle Fälle intensive – mit dieser Farbe. Die Wahrnehmung der Farbe Rot regt physische Vorgänge im Körper an, indem es einen starken Einfluss auf das vegetative Nervensystem ausübt. Allein die reine Wahrnehmung der Farbe Rot sorgt dafür, dass sich der menschliche Stoffwechsel um 13,4 Prozent beschleunigt.⁴

Rot ist eine physisch wie psychisch wärmende Farbe. Eine belebende und positiv verstärkende Wirkung haben die warmen Rottöne auf unsere emotionale Stimmung. Rot soll bewusstes Erleben, unsere Sinnlichkeit und sogar Leidenschaft, positive wie negative, steigern.

Die Farbe Rot wurde in den meisten Sprachen als erste aller Farben mit einer Bezeichnung begrifflich erfasst, gleich nach der sprachlichen Unterscheidung von „Hell“ und „Dunkel“.

Die Beurteilung von Farben im Allgemeinen erfolgt durch subjektive Wahrnehmung. Ihre Bewertung ist im Wesentlichen psychologischer Natur und beruht auf ganz individuellen Neigungen, obwohl man von einem archetypischen universellen Bedeu-

tungsanspruch, der in den scheinbar übergreifenden Farbkonventionen erkennbar ist, sprechen wird müssen. Farbe folgt in ihrer archetypischen Funktion menschlichen Urerfahrungen und einer kollektiv innerlichen Empfindung. So erreicht sie dabei eine breite Übereinkunft der Interpretation.

Als kultisches, individuelles oder psychologisches Symbol dient Farbe dennoch nicht allgemein gültig festgelegten, sondern ästhetischen und ideologischen Zwecken.

Die Wahrnehmungspsychologie vermittelt uns die Erkenntnis, dass das menschliche Auge rund 7 Millionen Farbnuancen differenzieren könnte. Doch für unsere Sprache scheint es ein Ding der Unmöglichkeit, mit dem Auge mitzuhalten. Unser gesamtes Farbvokabular ist wesentlich kleiner als die Zahl der Schwingungen, die wir sehend unterscheiden können. In der deutschen Sprache verfügen wir über rund fünfzehn Grundfarbwort, die nur durch die Verknüpfung mit konkreten Gegenständen vermehrt und differenziert werden können.⁵ Mit einer Vielzahl an kaum zu unterscheidenden Tönen und Nuancen ist Rot der variationsreichste Farbbereich. Die unüberschaubare Fülle an Rot- und Rosatönen wirft einen Dschungel an differenzierten, und oft phantasiereichen Bezeichnungen auf (Feuerwehrot, Fuchsrot, Granatrot, Blutrot, Backsteinrot, Kardinalrot, Korallenrot, Pfirsichrot, Rosenrot, Erdbeerrot, Zinnoberrot, Scharlachrot u.s.w. ...). Diese Vielzahl an Farbbegriffen steht einer im Vergleich dazu verschwindend kleinen Zahl an Symbolen

gegenüber. Rot kann das Feuer der Leidenschaft, also Liebe, bedeuten. Dasselbe Rot wiederum kann in einem anderen Bildkontext die Farbe des vergossenen Blutes, also den Tod, repräsentieren.

ROT ist das Blut

*„Die Frauen die Kinder haben dieselben roten Rosen
In den Augen
Alle zeigen Blut“*

Paul Eluard (1895 – 1952)

Eine der ersten Assoziationen, die die Farbe in ihrem kräftigsten und intensivsten Ton erweckt, ist ungeronnenes Blut. Das weibliche Blut ist das dunkle Rot der Fruchtbarkeit.

Die Farbe des männlichen Blutes ist das leuchtende Rot der Leidenschaft, der Aktivität, der Dynamik und der Aggression. Rot ist Blut, ist Leben, ist Transformation. Der rote Farbbereich gilt als der stärkste, mächtigste und erregendste der Primärfarben und aller anderen Farbbereiche. Rot bedeutet meist Glück, Lebensfreude, Erotik, Sexualität, Wollust, Verführung und Begierde. In vielen Kulturen steht die Farbe Rot rituell für Blut, und damit sowohl für Leben als auch für das Sterben. Homer bezeichnet in seiner „Ilias“ (I, 303; V, 354) hingegen das Schwarz als Blutfarbe. Im Hebräischen sind die Worte „Blut“ und „Rot“ gleichen Ursprungs: Rot heißt „dm“ und Blut heißt „dom“. In vielen Kulturen gilt Blut als der Sitz der Seele.

In der jüdischen Überlieferung bedeutet der erste Name des Menschen, Adam, sowohl „rot“ als auch „lebend“. Adam wurde aus roter Erde geschaffen. Die Bezeichnungen „rot“, „red“, „rouge“ und „rosso“ werden vom sanskritischen Wort für Blut, „rudhir“ hergeleitet.

Im Totenkult lässt sich die rote Farbe bis weit in die prähistorischen Perioden zurückverfolgen. Die Erde spendete schon den Völkern der Jungsteinzeit (50 000 – 10 000 v. Chr.), die schon damals die Farbe Rot als eine Art Kraftquelle betrachteten, den roten Ocker, dem man lebenserhaltende Kräfte zuschrieb. Archäologische Funde zeugen davon, dass die Toten mit rotem Ocker bestreut oder bemalt wurden (vgl. Seite 48). Der Glaube, dass Farbe die ihr zugeschriebenen Eigenschaften auf ihren Träger übertragen kann, wird deutlich, wenn sich Krieger mit der Farbe Rot, oder sogar mit dem Blut der Besiegten benetzten. Der menschliche Körper wurde und wird zum Teil heute noch – abwehrend oder besänftigend gegen Geister im religiösen Kult oder im Kampf einen Feind abschreckend – mit roter Farbe bemalt. Späterhin übernahm die Mode – wenn auch abgeschwächt – diese unterschiedlichen Funktionen. Die Farbe diente aber nicht nur modischen Zwecken, denn mit dieser Rotfärbung konnte man praktisch Flecken des menschlichen Blutes verdecken, daher bediente sich sehr früh das Militär dieser Farbe. Rot bedeutet Triumph, Tapferkeit und Unerschrockenheit. Es ist die Farbe der Blutrünstigkeit, des lebendigen Grauens, des Mordes und der

angsterfüllten Vorahnung. Rote Blumen auf Hinrichtungsstätten und Schlachtfeldern weisen auf das dort vergossene Blut hin. Im Mittelalter wurde die Gerichtsbarkeit durch das sogenannte „Blutbanner“ an den Lehensmann übertragen. Der Mantel des Blutrichters war daher ebenso rot wie die Kapuze des Scharfrichters. Die Farbe Rot spielt im Totenkult vieler Religionen eine wichtige Rolle. Sie ist Trauerfarbe im Hinblick auf die erhoffte Wiedergeburt und Reinkarnation der Seele.⁶ Zwischen Aggression und Schutz besteht ein enger Zusammenhang. Im 17. und 18. Jahrhundert glaubte man in ganz Europa die Farbe Rot, Symbol für Blut und Gesundheit, könne ihren Träger vor dem bösen Blick schützen. Vogelbeeren, Früchte der Eberesche und Mistelzweige, die man Kindern im Mittelalter um den Hals hängte – in höheren Gesellschaftsschichten war es die aus der Koralle geschnittene Neidfaust (siehe Abb. S. 102) – waren Schutzmittel gegen Mächte der Dunkelheit. Mittelalterliche Magier trugen dienstags Rot, da dieser Tag dem Rachezauber vorbehalten war.⁷ In der Alchemie steht Rot für das Grundelement Schwefel, und der „rote Mann“ steht zusammen mit der „weißen Frau“ für die Affinität und Wechselwirkung der chemischen Substanzen. In der Vorstellung der Alchemie war die gesamte Materie belebt. Das Färben mit roter Farbe war in dieser Vorstellung ein lebendiger Prozess, der sich den in der Materie wirkenden Kräften bediente. Rot war in der Alchemie die Königsfarbe der Farben. Der Herstellungsprozess des roten Pigments Zinnoberrot (Quecksilbersulfid)

aus Quecksilber und Schwefel war den Alchemisten in allen Einzelheiten zugänglich. Manche hielten das Zinnober und auch das Quecksilber für eine Vorstufe des sogenannten „Stein der Weisen“. Darunter stellte man sich einen magischen Stoff vor, der die Fähigkeit besaß, aus wertlosen Metallen Gold herzustellen. Die Herstellung dieses imaginären Stoffes erfolgte in vielen komplizierten, teilweise magischen Arbeitsschritten. Die Vollendung des „großen Werkes“ war an einer Rötung („Rubedo“) zu erkennen. Der Stein der Weisen hieß auch in Anlehnung an die Farbe Rot „Roter Löwe“ oder das „Große Rote Wasser“.

Rot ist das Feuer

*„Unterm Orangenbaum ruht sie, die Schäferin –
Ein Knochen Feuer und Leib aus dünnem Bernstein,
zu einem Feuervogel hat des Baumes Schatten sie
gemacht,
mit Schattenspiel befiedert, so wie mich.*

*Was ist nun Haar der Schäferin, strömend verwoben,
und was der Wasserkühle, güldene Orangenbaum?“*

Edith Sitwell (1887 – 1964)

Ein weiterer Aspekt der Rotsymbolik bildet die Urfahrung des Feuers. Das zeigt auch unsere Sprache: Feuer ist wie glühender Aschenregen oder wohltuende Wärme, wie die Fackel des Krieges oder ein zündender Funke, wie eine Flammenspur der

Gewalt oder der Flächenbrand einer neuen Bewegung. Das Feuer ist Sinnbild des Göttlichen und Begleitphänomen der Gotteserscheinung. Es steht für Gottes Wort (Jeremias 23, 29), für seine Macht (5. Moses, 4, 36), für seinen Zorn (Jeremias 15, 14), für sein Gericht (1. Moses 19; 2. Moses 9, 23; Offenbarung 20, 10), für die Reinigung (3. Moses, 13, 55) und für die Bewährungsprobe des Glaubens (Daniel 3). Rot ist ebenso das Feuer der Zerstörung, das Gott vom Himmel auf Sodom und Gomorra regnen ließ. Rotes Licht in einer katholischen Kirche bedeutet die Gegenwart Gottes, im Schein des ebenso roten Lichts der „verbotenen“ Gassen herrscht Unmoral. Das Feuer und damit die Farbe Rot stehen für unsere leidenschaftlichsten Gefühle, so wie die innere Glut des Mystikers zu Gott.

Die Farbe ist das Emblem des Widerstandes, des Aufruhrs und der Anarchie.

„Der Osten ist rot. Die rote Fahne. Der Fortschritt ist rot. Das Rot der Ampel heißt Halt. Die Roten Garden haben in China während der Kulturrevolution die Bedeutung umkehren wollen. Grün sollte Halt bedeuten, Rot freie Fahrt. Die permanente Revolution von Trotzki, wobei das Rot in den Ländern, die von sich behaupteten, den realen Sozialismus verwirklicht zu haben, schon bald nur noch in den Fähnchen, den Winkelementen und in den Fahnen und Transparenten zu finden war. Eigentümlich farblos kleideten sich die Funktionäre, viel Grün und Grau – grau wie die Architektur, die Freizeitplanung, es fehlte der werbende und zugleich anziehende Charakter der Farbe Rot, Rot,

das auch immer etwas Drohendes, lustvoll Auflösendes hat, was sich in der Revolte, der Revolution ausspricht, und vielleicht ein Eigenes, ästhetische Neues hätte herausbilden können, vermufft war es, wie das puschenhafte Betrügen des Ehepartners und das Biertrinken vieler Funktionäre. Schönes Rot, das den Übergang will, das darauf beharrt, Warnung und Aufforderung zu sein, was dann in China wieder seine Bedeutung fand, weil oft, zu oft, das tiefere geistig-sinnliche Signal dazu führte, dass es Schrammen gab, Radfahrer verknäult am Boden lagen, darum wude das sanfte Grün wieder die freie Fahrt, das Rot der Ampel Halt.“⁸

Die Farbe Rot ist seit jeher politisches Symbol mit einer entsprechenden Signifikanz, das heute von der Farbe Orange aktuell verdrängt wurde. Im rot-gelben Grenzbereich drängt Rot laut und ungehemmt nach außen. Orange ist die Farbe der tiefstehenden Sonne und des unmittelbar über dem Horizont erscheinenden Mondes, und vermittelt ein Urgefühl an Geborgenheit und Behaglichkeit. Es repräsentiert – ebenso wie das „sanfte“ Rosa – im Gegensatz zu marsianischem Rot, den Planeten Venus und die damit verbundene Erotik, Zärtlichkeit und Liebe. Frauen färbten in biblischen Zeiten ihre Haare, Fuß- und Fingernägel und sogar Hände und Füße mit Hennasaft, der das im Hohelied (1, 14; 5, 10; 4, 13) erwähnte Orangerot erzeugt. Sie mieden aber rote Kleidung, die für Unsittlichkeit stand. Reiche Frauen der Antike opferten der Schönheit zuliebe ihre Gesundheit, indem sie sich die Lippen mit dem giftigen Zinnober schminkten. Als „scharlachrote“

Frau wurde eine Prostituierte bezeichnet, die als Zeichen ihrer Zunft den „scharlachroten“ Buchstaben⁹ trug. Die Farbe Rot ist dem Kriegsgott Mars geweiht. Rot ist für die alte Astrologie die Farbe für Mars im Haus des Widlers und Skorpions und ist die Symbolfarbe des animalischen Lebens.

Rot, Orange, Gelb sind die Farben der Hitze, wie auch des „feurigen“ Blutes und der Begierde. Die Hölle, das Dämonische und der zweite apokalyptische Reiter sind rot. Satan wird ausnahmslos damit identifiziert und so rot wie gekochte Krabben dargestellt.



Jan Davidsz de Heem, Frühstückstisch mit Champagnerglas und Pfeife, 1642, Detail, Öl/Eichenholz, 46,5 x 58,5 cm, Residenzgalerie Salzburg, Inv. Nr. 562, Aufnahme: Ulrich Ghezzi, Oberalm

Auch der mittelalterliche Hexenglaube war eng mit der roten Farbe verbunden. Das Rot symbolisiert die „große Hure Babylons“.¹⁰

Das Rot der verbotenen Sexualität verbindet sich mit dem Schwarz der Sünde und dem lasterhaften Violett. Je dunkler der Rotton ist, das heißt je mehr das Rot mit Schwarz vermischt wird, desto negativer und sündiger wird die Leidenschaft bewertet, die es bedeutet. Kombiniert mit Schwarz wird jede Farbe in ihre Negativbedeutung gekehrt.

ROT

Die barocke Farbtheorie

*„Ich spreche von Herzen, Sire,
Hab meinen Schnabel hineingetaucht,
Wenn die Waive allzu sehr trieft
Und allzu rot erscheint.
Vezeiht der Koschenille –
Ertragt das Zinnober – “*

Edgar Allan Poe (1809 – 1849)

Ein Schlüsselwerk antiker Malerkunst und Farbpraxis ist seit jeher die „Naturgeschichte“ des Plinius (23 – 79 n. Chr.). Er beschreibt in diesem Werk die vierfarbige Palette des Apelles (375/370 – Ende des 4. Jh.s v. Chr.) und seiner Zeitgenossen (Buch 35, 50), die man mit einer archaischen griechischen Lehre von den vier Grundfarben in Verbindung brachte. Sämtliche antike Farbtheorien beschäftigten sich – und das wird im Großen und Ganzen bis in moderne Zeit bleiben – mit der Festlegung der Grundfarben und deren Mischungen, wobei die Definition der Regen-

bogenfarben als natürliches bzw. göttliches Vorbild dafür Pate stand. Diese Debatte zu den sogenannten „Primärfarben“ geht auf das praktische Handwerk der Maler- und Färberkreise zurück. Für sie war es besonders von Vorteil, ursprüngliche und unzerlegbare Farben zu eruieren, da durch diese die Bestimmung der Farbfamilienzugehörigkeit und Art der Mischfarben erleichtert wurde.

Im Laufe des Mittelalters und in der Renaissance sah man in der Farbe mehr und mehr ein ästhetisches Phänomen. Man versuchte eine weitgehend empirische Herangehensweise an neue Theorien, um ganz bewusst – das war relativ neu – einen Bezug zu den Künsten, das heißt zu praktischen Farbmischungen, zu erhalten. Die geistige Aufbruchstimmung der Neuzeit bringt das Interesse an gewagteren Versuchen neuer Farbtheorien in Wissenschaft und Kunst, die die starren, von rein religiösen Gedanken geprägten Konventionen durchlässiger und die Diskussion vielfältiger gestalteten. Auch Licht wurde rein empirisch fassbar und als ein ohne Bezugnahme auf etwas außerhalb seiner selbst gelegenes Mittel künstlerischer Gestaltung betrachtet. Die Wertigkeit der Künstlerpersönlichkeit für sein Werk und seine Theorie bestimmte nun auch die darin enthaltene Farbikonographie.

Bis zum 17. Jahrhundert war man überzeugt von der Objektivität eines einheitlich fassbaren Farbsystems, das die Farbe nach ihrem Wesen zu erfassen vermochte. Bis dato bestand die traditionelle Vorstellung, dass das Wesen des Lichtes göttlich sei.

Gott ist Licht. Dieser Glaube wandelte sich durch die vieldiskutierten und populären Schriften Isaac Newtons (1643 – 1727), in denen sich der Schwerpunkt der im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert so populären Optik zunehmend in den wissenschaftlichen Bereich verlagerte. Newtons Forschungen zu Licht und Farbe erschienen erstmals 1670 in dem Artikel „New Theory about Light and Colours“ in „Philosophical Transactions of the Royal Society“, der große Diskussionen und sogar mehrheitlich Ablehnung hervorrief. Abweichend von der antiken Vorstellung, farbige Erscheinungen beruhten auf einer Veränderung des Lichtes, das von Natur aus weiß sei, kam Newton durch Experimente mit Glasprismen zu dem Ergebnis, dass weißes Licht zusammengesetzt ist und durch das Glas in seine Farben zerlegt werde. Das Licht besteht in erster Linie, so Newton, aus Farbanteilen. Die Folge waren sieben Primärfarben. Seine gesamten Ergebnisse veröffentlichte er in seinen Notizen „On Colour“, die 1704 die Grundlage für das Hauptwerk „Opticks. Eine Abhandlung über die Reflexion, Brechung, Krümmung und die Farben des Lichtes“ bildeten.

Newtons Theorie von den Farben als Bestandteile des weißen Lichtes etablierte sich in den folgenden Generationen so nachhaltig, dass selbst Johann Wolfgang von Goethes (1749 – 1832) „Zur Farbenlehre“, die 1810 erschien, sich dagegen nicht durchsetzen konnte (vgl. Seite 46). Für Goethe ergab die Zerlegung von weißem Licht, das für ihn eine unzerlegbare, primäre Einheit verdeutlichte,

nicht zwingend Farben. Diese entstanden – Goethe übernahm hierbei antike Denktraditionen – aus der Wechselwirkung von Licht und Finsternis, was er besonders in den farbigen Schatten erklärt sah. Aus dieser Anschauung und dem subjektiven Empfinden leitete Goethe die psychologische Wirkung der Farben auf den Menschen ab und begründete damit eine farbpsychologisch betonte Farbtheorie.

Gerade im Barock beschäftigte vor allem das Phänomen Licht die Künstler, Wissenschaftler und Intellektuellen in den großen Kunstzentren diesseits und jenseits der Alpen. Künstler waren begierig auf neue theoretische Fundierungen der Erforschung dieses künstlerischen Aspektes. Newtons Intention ist die Frage nach der physischen Ursache der Farbwahrnehmung. Seine Theorien geben nur am Rande Auskunft über deren subjektive Wirkungen, die aber vor allem naturgemäß das Hauptinteresse der Maler waren. Die Zuerkennung von sinnlicher Wirkung rückte aber die Farbwahrnehmung in unmittelbare Nähe einer „ästhetischen“ und somit wiederum künstlerischen Beurteilung.

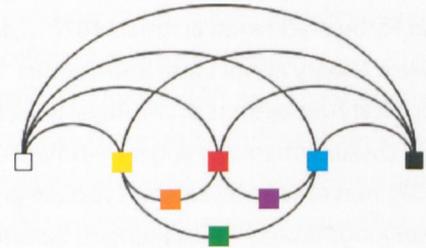
Die Zahl der Farben, die im Laufe der Kunstgeschichte und der verschiedenen Denksysteme besondere Würdigung erfuhren, und als schönste, bedeutungsvollste und wertvollste die Farbhierarchie anführten, waren im wesentlichen Gold, Rot, Blau, Grün und die Unbuntfarben Weiß und Schwarz. Die barocke naturwissenschaftliche Theorie der Farbe kreiste vor allem um Grund- und Primärfarben, und so bestimmte die Primärfarbtrias

Rot, Blau, Gelb die Kunst dieser Epoche. Die Reduktion der Grundfarben auf die Zahl drei dürfte im Anschluss an die 1502 erschienene Schrift „Speculum lapidum“ von Camillo Leonardo erfolgt sein. Der Farbe Rot kommt dabei eine „Doppelfunktion“ zu, da es einerseits zu Violett oder Orange neigen kann, andererseits ebenso an der Erzeugung von Gelb – durch Mischung (!) – beteiligt ist, also einen Mittelwert zwischen Licht (Weiß) und Finsternis (Schwarz) darstellt. Ähnlich in dieser aristotelischen Tradition stellte François d’Aguilon (1567 – 1617) im Rahmen eines Optik-Lehrbuches (Antwerpen, 1613)¹¹ die sichtbar fassbaren Farbqualitäten dar. Im Rahmen der phänomenologischen Erforschung der Farbe in der Kunst hatte sich eine Trennung zwischen der Rolle von Licht und Schatten (Tonwerte) und der chromatischen Elemente (Farbtöne) als besonders schwierig erwiesen.

Mittig zwischen der immateriellen Abstraktheit der beiden Unbuntfarben Weiß und Schwarz (Licht und Finsternis) setzt Rot seine Gewichtung als Ausdruck von Bewusstsein, Aktivität, Veränderbarkeit und Manifestation, und alldem, was wir unter Leben verstehen.

Noch im frühen Mittelalter wurde Grün als Mittel-farbe gesehen. Papst Innozenz III. (1161 – 1216) begründete die Verwendung von grünen Ornaten zu niedrigeren Festtagen damit, dass Grün – eine ausgleichende Farbe – in der Mitte zwischen Schwarz, Weiß und Rot anzusiedeln sei. Interessant dabei ist, dass dabei die Farbanordnung nicht linear,

sondern in der Fläche gesehen wurde. Der Franziskanermönch und Philosoph Roger Bacon (1214 – 1292/94) ist einer der frühesten bekannten Farbtheoretiker, die Rot als Mittelfarbe, also im Zentrum der Farbskala, ansetzen.¹²

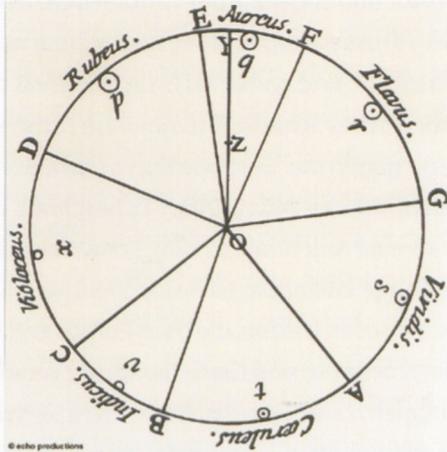


Skizze nach: François d’Aguilon, Optik, 1613

Newton stellte diese klare symmetrische Ordnung in Frage. Er erbrachte den Nachweis, dass es ebenso viele einfache und unzerlegbare Farben gab wie brechbare Strahlen des Lichts, also sieben, und dass eben diese Farben sowohl in reiner als auch in Mischform vorkommen können. Die Theorie Newtons war für die praktische Tätigkeit der Malerei durch konkretes Mischen von Pigmenten nicht verifizierbar. Doch seine grafische Darstellung der Farbsystematik in Kreisform wurde im 18. und 19. Jahrhundert zum Vorbild für zahlreiche Farbschemata (vgl. Abb. S. 19).

Die Farben ergaben sich aus der differenzierten Quantifizierung im speziellen Mischungsschema des weißen Lichtes. Diese anteilmäßige Proportion der Farben im Spektrum des weißen Lichtes

verstand Newton als eine musikalische Proportion. In seinem Werk „Opticks“ stellt er die Verbindung zwischen akustischen und optischen Harmonien her.



Isaac Newtons „Opticks“, 1704

Er stützt sich dabei auf die Analogie zwischen den Schwingungseigenschaften von Licht und Schall. Weiterführende Untersuchungen veröffentlichte Newton in einem Brief an die Royal Society 1675, die erst Mitte des darauf folgenden Jahrhunderts veröffentlicht werden sollten. Die Schwingungen des Äthers der – nach Newtons Theorie – sieben Hauptstufen der Farben (Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Indigo und Violett) entsprechen den Luftschwingungen des Schalls der Töne einer Oktave.¹³

Diese auf die Ästhetik und damit auf die Relativität abzielende Entwicklung der Farbinterpretation führte letztlich zu dem Standpunkt, dass eine einzelne Farbe für sich nicht wichtig sei, sondern ihr

Wert nur im Verhältnis zu anderen Farben bestimmbar sei.

ROT

Die Helligkeit und der Glanz

„Privatdiebe fesselt man auf Lebenszeit im Kerker, öffentliche Diebe gehen in Gold und Purpur.“

Cato (234 – 149 v. Chr.)

Vor einem schier unlösbaren Interpretationsproblem über Farbtheorien sahen sich die mittelalterlichen Übersetzer der antiken Schriften. Man war sich seit jeher den philosophischen Unsicherheiten bezüglich der Farbe (chroma) zweifelhafter Materialität (bemalte, gefärbte oder natürliche Oberfläche; chromata) bewusst. Ein und dieselbe altgriechische Bezeichnung beschrieb unterschiedliche Nuancen, und bezeichnete in erster Linie mehr oder weniger den Grad der Helligkeit und des Glanzes. Der im Glanz substantialisierte Lichtwert der Farbe wurde über deren Buntwert gestellt. „Lux“ ist das reine Licht, die dem Körper innewohnende Leuchtkraft. Es ist das Prinzip der Erkenntnis. „Lumen“ war lediglich der materielle Widerschein, das Licht, das als Farbe zutage trat. Durch das „couleur“ (Lokalfarbe) unterscheiden sich die Dinge voneinander, das „coloris“ bedeutete den speziellen Effekt, der sich aus dem Verhältnis der Qualität und der Stärke einer Farbe zum Glanz (Helligkeitswert) ergab. Licht und

Glanz war und ist unmittelbar mit dem Begriff des Bunten und dessen Schönheit verbunden. Licht ist das Medium, durch welches Farbe erst gesehen wird. Aristoteles (384 – 322 v. Chr.) erkannte lediglich zwei Grundfarben: Schwarz, die Abwesenheit von Licht, und Weiß, dessen Anwesenheit, wobei die Beziehung von Licht und der dazu in Abhängigkeit stehenden Farbwahrnehmung evident wird. Weiß und Schwarz sind keine „*veri colori*“, sondern Ausdruckswerte von Licht und Schatten. Licht und Farbe kommen nur vereint vor. Seine Symbolik des Lichtes ist von moralischen Determinanten bestimmt: also Gott ist Licht; Dunkelheit entspricht einem negativen Wert.

In seiner „Theorie des Regenbogens“ (*Meteorologica* III, 372 – 375) sprach Aristoteles von den Grundfarben Rot, Grün, Purpur, wobei für ihn Rot den hellsten Farbwert darstellte. „*Rubeus*“ entsteht, wenn die Durchsichtigkeit der Materie sich mit der Klarheit des Feuers verbindet und Weiß und Schwarz zu gleichen Teilen gemischt werden.

Nach Platon (427 – 347 v. Chr.) zählten zu den vier Grundfarben: Schwarz, Weiß, Rot und „*Glänzend*“. Er meinte damit Purpur, dessen Schönheit er wiederholt hervorhob (*Phaidon*, 110 C). Purpurner Glanz entstand in seiner Theorie durch die Mischung aus Rot, Schwarz und Weiß, und war das Leuchten an sich, unabhängig von einem bestimmten Farbenwert.

Lange war die Einschätzung der Farben ganz von der Antike geprägt. Rot kam durch die Mischung von

Weiß und Schwarz zustande und hatte als einzige Buntfarbe an der Erzeugung aller anderen Farben teil (siehe Abb. S. 18). Rotgold war die wertvollste Goldart. Rot und sogar Purpur wurden dem helleren Ende der Farbskala zugeordnet, unmittelbar neben Gelb platziert,¹⁴ und galten als Ersatz für Weiß und Gold. „*Medisches Scharlach, denn diese Farbe steht leuchtend gegen das Gold wie Rubin*“, schreibt Philostrat (ca. 170 – 245 n. Chr.).¹⁵ Er beschrieb das Purpur als eine Mischung aus Rot, Schwarz – was mit dem Auge erkennbar ist –, und Weiß, als Mittelfarbe zwischen beiden, die dem Purpur erst ihre Klarheit (*phaneron*) und Glanz (*lampron*) verleiht, „*denn obgleich sie dunkel aussieht, zieht sie von der Sonne ungleich Liebreiz auf sich und wird vom Schimmer ihres Lichtes gesprengt*“.

Die eigentliche Farbe Purpur ist der teuerste Farbstoff der Welt. Sein Name leitete sich vermutlich vom griechischen Wort „*mischen, anrühren*“ her. Er wird aus einer schwach gelblichen Flüssigkeit der Hypobranchialdrüse verschiedener Schnecken gewonnen (siehe S. 40, 50). Je nach Schneckenart, dem geographischem Ort, an dem sie „*gepflückt*“ werden, deren Geschlecht oder Ernährung der Tiere zeigt sich der gewonnene Farbstoff in den Tönen Grün, Altrosa, Blau, Violett, Tiefrot oder Schwarz. Der Farbton entsteht durch additive Farbmischung von Rot und Blau. Das kostbare Färbemittel wurde seit der Antike zum Statussymbol des Adels und der Kirche. Die Symbolik dieser Farbe besitzt mehr Distanz zu

den Leidenschaften und gefühlsbestimmten Verhaltensweisen des Lebens, ist wohlüberlegte Souveränität und kalkulierte Berechnung unter dem Diktat des Machtwillens. Die favorisierte Farbe des Purpurs verkörperte den menschlichen Herrschaftsanspruch, figurierte als Erkennungszeichen des Ruhmes und des Reichtums, und stand für persönliche Privilegien bzw. für die Vorteile des Regierenden wie des Handelstreibenden. Der Königspurpur kommt im Christentum in derselben Autorität wie in der klassischen Antike zum Ausdruck und ist ausschließlich der Würde des Christus Pantokrator vorbehalten. Maria, der Gottesmutter, wurde die dem Blut verwandte Farbe Rot, die zu sehr an die frühen Muttergottheiten erinnerte, entzogen. Himmelblau ist die Farbe des Mantels der Himmelskönigin und – immer noch, wenn auch selten intensiv – Rot ist die Farbe ihres Unterkleides.

Auch die Heilkundigen der Antike nutzten den magischen Purpurstoff: zermahlene Purpurschnecken, vermischt mit Honig oder Schweineschmalz sollten als Salbe zum Auftragen bei Brandwunden oder bei chronischer Ohrengeschwulst verwendet werden. Da es bereits im Römischen Reich billigere Ersatzfarben gab, nahmen diese den Platz des echten teuren Färbemittels ein. Purpur wurde zum Färben von Stoffen verwendet. Ein Purpurpigment zum Malen gab es nicht, ließ sich doch der Farbton mit Indigo und einem Rotton gut imitieren. Der unechte Purpurfarbton entsprach aber nicht mehr dem „Purpurrot“, das als „Altrosa“ bis Violett

in Erscheinung tritt, sondern war leuchtend Rot. Nach Markus (15, 17) und Johannes (19, 2) zogen die Soldaten Jesus einen Purpurmantel als Verspottung seines Königtums über. Nach Matthäus (27, 28) soll es sich dabei um einen scharlachroten Mantel gehandelt haben. Aber da Purpur – wie bereits oben erwähnt – jeden Farbton bezeichnet, waren sich die Apostel darüber einig, dass es sich auf jeden Fall um einen roten Mantel gehandelt habe. Heute ist diese tiefgründige religiöse Bedeutung zur Gänze erloschen. Lila tritt zur Züchtigung des heidnischen Purpurrots an, bezeichnet den befristeten Tod im Zustand der Sünde.¹⁶

Helles Purpur entspricht dem Rosa, das keine Blauanteile enthält, während Pink unter Zusatz von Blau definiert wird. Das sanfte szintillierende Rosa ist eine Mischung aus Rot und Weiß. Der Name, der sich von der Pflanze Rose herleitet, bedeutet Sanftheit und Weichheit. Als das sogenannte „kleine Rot“ steht es für Jugendlichkeit, Süßliches, Verletzliches, Optimismus, aber ebenso Lustvolles wie Irreales, Transzendenz und Verklärung. Mit einem rosa Messkleid tritt der Bischof, seit 1729 zugelassen, am 3. Adventsonntag (Gaudete) und am 4. Fastensonntag (Laetare), Weihetage der „Goldenen Rose“, vor seine Gemeinde.

Die Assoziation von Purpur mit Rot, also mit Licht, folgt einer alten Tradition. Daraus ergab sich ein starkes verwandtschaftliches ikonografisches Verhältnis von Rot und Gold bis weit in das Mittelalter.

Während in der aristotelischen Philosophie eine ästhetische Betrachtung unterblieb, stellt Platon (427 v. Chr. – 347 v. Chr.) eine Verbindung zwischen Farbe und Schönheit her. Farbe galt in der neuplatonischen Scholastik des Mittelalters als Element der Schönheit. Vor allem in den mittelalterlichen Kathedralen entfaltete die Buntheit der Glasfenster überirdische Schönheit, Überfülle und himmlische Vision der Farben. Die Farbskala hatte sich im Mittelalter gegenüber der Antike vervielfacht. Die Assoziation von Purpur mit Rot, und folglich mit Licht an sich, hat ihre Wurzel im frühmittelalterlichen Verständnis dieser Farbe, was sich an den kostbaren „purpurnen“ Kodizes zeigt, die die Farbe in einer bemerkenswerten Vielfalt von Feuerrot- und Rosatönen wiedergeben.¹⁷

In der Hochscholastik (Thomas von Aquin, 1224 – 1274) – in Anlehnung an Aristoteles – steht wiederum der materielle Charakter von Farbe im Vordergrund.¹⁸

Leben, die Erfassung des menschlichen Standpunktes in der Welt und deren Erfahrbarkeit, also „Frau Welt“, beschreibt die abendländische Philosophie immer wieder als reine Suggestion. „Frau Welt“ ist ein Synonym für die Malerei, gleichbedeutend mit Vorzug der Farbe vor der klaren Linie (*disegno*) in der Kunst. Die Farbe wurde wegen ihrer Veränderlichkeit mit dem Weiblichen gleichgesetzt. Die Linie hingegen symbolisiert Beständigkeit und wird dem männlichen Element zugeordnet. Die abendländische Welt scheint bis heute immer wieder der

Chromophobie verdächtig. Die westliche Kultur habe Reinheit, Ordnung, Vernunft und das Allgemeingültige stets mit Farblosigkeit assoziiert, während Farbigkeit dem Exotischen, dem Weiblichen und sogar dem „Barbarischen“ zugeschrieben wurde. Einerseits erscheint Farbe als fremd und gefährlich, andererseits gilt sie als zweitrangige und nebensächliche Qualität der Erfahrung. Farbe ist entweder gefährlich oder trivial.¹⁹ Lukrez (97 – 55 v. Chr.) resümierte, dass Farben nur flüchtige Erscheinungen und keineswegs objektivierbare, essentielle Qualitäten des Seienden wären.²⁰

Aber selbst Platons große Vorbehalte gegenüber Täuschung und sinnlicher Verführung, in denen man ein Ressentiment gegenüber den Künsten im allgemeinen vermutete, beruhen durchaus nicht auf gänzlich fehlender Empfänglichkeit für den Reiz des Schönen.

Die Beschäftigung mit antiken Schriften ließ die Debatte über die Kritik am Täuschungseffekt der Farbe nicht abreißen. Farbe ist zumindest der Zeichnung ebenbürtig.²¹ Roger de Piles (1635 – 1709) sah in der Zeichnung Körperliches, reine Äußerlichkeit, während er in der Farbe jedoch die „Seele“ der Malerei sah.²² Im 16. Jahrhundert setzten die Venezianer seit Tizian die Tradition der koloristischen Malerei meisterhaft ein. Nebenbei entwickelte sich Venedig zum wichtigsten Handelsplatz für roten Farbstoff. Der Farbgebung von Peter Paul Rubens, die dem Regenbogen entlehnt schien, wurde absolute Bewunderung zuteil. In der Figurenmalerei war

die Vorführung farbiger Stoffe natürlich seit jeher ein wichtiges Mittel um sich eine möglichst große Freiheit der ästhetischen Wahl zu verschaffen. Die Gestaltung der Bildtiefe ist von der Beziehung der Farben untereinander abhängig. Wenn ein Künstler es vermag, Weichheit und Tönung der Haut und anderer Dinge wiederzugeben, dann erscheinen die Bilder so lebendig, dass ihnen nur noch der Atem fehlt.²³

ROT

Die Dunkelmatrix

„Der Ort der Toten

Ist womöglich die Falte des roten Tuches“

Yves Bonnefoy (geb. 1923)

Diese große Auseinandersetzung in der neuzeitlichen Kunstszene spielt sich vor dem Hintergrund der zwischen Reformation und Gegenreformation gepolten Gesellschaft ab.

Der komplexen Verteilung von Licht und Schatten wurde im perspektivischen Bildraum als auch in der malerischen Theorie und Praxis größtes Gewicht beigemessen. Aus dem gezielt gesetzten Helldunkel der Stoffdarstellung geht das „Relief“ hervor. Ein erstes Traktat zu Licht- und Schattengebung gibt Plinius in seiner „Naturgeschichte“ (35, 29), was als ursprünglicher Ausgangspunkt der Hell-Dunkel-Debatte gilt. Immer wieder wurde die Verbindung

von Schönheit und Farbe betont. Doch damit bekundete sich mehr und mehr Misstrauen gegenüber der Verführungskraft der Farbe. Die Bedeutung der Farbe für die Malerei war nur sekundär, denn deren Hauptaufgabe, die Nachahmung der Natur (imitatio) war wesentlich von der Zeichnung (disegno) bestimmt. Vor allem die französischen Beiträge zur Farbwissenschaft an der Pariser Akademie kreisten beständig um die Debatte über den Vorrang entweder von Zeichnung oder Farbe (coloris). Vor allem Charles Le Brun (1619 – 1690; französischer Hofmaler ab 1662, Ornamentzeichner, 1663 Direktor der Manufacture royale des tapisseries et des meubles, 1664 Direktor der Académie royale de peinture et de sculpture, gründete 1666 die Académie de France in Rom) verteidigte in seinen Schriften den offiziellen Standpunkt der Akademie. Ein markantes Detail seines Gemäldes „Das Porträt des Bildhauers Nicolas Le Brun“, der aufschlussreiche Faltenwurf, bildet das Plakatmotiv dieser Ausstellung (siehe Abb. S. 24). Nicolas Poussin, den Le Brun von 1642 bis 1635 in Rom besuchte und der die herausragendste Malerpersönlichkeit der französischen „classique“ verkörpert, war bereits in den 1667 abgehaltenen Sitzungen der Académie Royale von Le Brun als Kulminationspunkt der Geschichte der Malerei gefeiert worden. Die jeweiligen Manieren der italienischen Maler wie Raffael, Tizian und Veronese seien noch „individuell beschränkt gewesen“, so Le Brun wörtlich in eine Sitzung der Académie Royale²⁴, Poussin habe hingegen eine wahre Universalität erreicht.

Die Kunst des Helldunkels wurde oft wirkungsvoller beurteilt als die raffinierte Wirkung des Kolorits.



Charles Le Brun, Das Porträt des Bildhauers Nicolas Le Brun, Detail, Öl/Leinwand, 87 x 69 cm, Residenzgalerie Salzburg, Inv. Nr. 254, Aufnahme: Ulrich Ghezzi, Oberalm

Perspektive und Bildraum, also Form und Linie bzw. die Formulierung der Plastizität, tragen die Idee (inventio) des Bildwerkes. Die dargestellten Figuren finden ihre Wiedererkennung in erster Linie durch die plausible Perspektive und durch die stereometrische Konstruktion mathematischer Gesetze. Licht und Schatten der Stofflichkeit sind daher höher zu bewerten als die Farbgebung. Sie sind ein eigenständiger künstlerischer Gegenstand. Das Nebeneinander von Hell und Dunkel ergibt sich daraus, da das Hervortretende der Falten hell, das Zurücktretende dunkel ist. Die Abstufung der Farben hängt von bestimmbar, festgelegten Lichtquellen ab.²⁵ Jeder Teil des Gewandes in diesem System erhält

eine andere Farbe (Lokalfarbe), die so weit ausgedehnt ist, wie der Gegenstand selbst. Die Linie begrenzt die eindeutig bestimmbare Form. Obwohl Farbtonwechsel nicht unmittelbar mit der Helldunkelverteilung zusammenhängen, besteht sehr wohl ein naher Bezug zur dreidimensionalen Wirkung der Farbe. Dunkel ist eine Mischung der Lokalfarbe mit dunklen Unbuntfarben wie Grau, Braun und vor allem Schwarz, und assoziiert das Fehlen von Licht, das der Lokalfarbe seine Strahlkraft nimmt. Doch es sind vor allem die hellen Farben, die dem Gemälde Glanz und Anmut verleihen.

Die Gegenseite, die am augenfälligsten in der Malerei der italienischen Republik Venedig in der Tradition des späten Tizians zutage trat, protegierte hingegen Farbe als wichtigstes oder zumindest äußerst emanzipiertes Bildelement, das in einigen Einzelfällen zu einem wahren Augenschmaus an Farbigkeit führte. Der markante Stil des Kunstzentrums Venedig reflektierte nicht auf Bedeutung und Wert der Einzelfarbe (color) an sich, sondern auf die Kombination von unterschiedlichen Farben im Verbund (colorita), sowohl im vertikalen Aufbau der Malschicht vom Bildträger her als auch in der sichtbaren Oberflächengestaltung des Bildes.²⁶ Eindrücke von Licht (Helligkeit) und Finsternis (Dunkel) sind nicht von den Farbwerten an sich getrennt, sondern sind in der Buntdimension der Farbe gegeben. Sie existieren im Bild nur insoweit, als sie die Farbe als solche, in Form der Eigenhelligkeit/Dunkelheit, hergibt. Licht wurde elegant zu einer

Eigenschaft der Farbe. Farbflächen, in ihrer Funktion, Erhöhungen, Tiefen und somit Raum darstellend, sind diffus und stellen eine oft gänzlich indifferente Materialität dar. Farbe erschöpft sich nicht in der fiktionalen Wiedergabe von Stofflichkeit („Darstellungswert“ der Farbe), sondern Farbe wird selbst – in ihrer vorgezeigten Pinselfaktur, pastosen Mal-schichten und Lasuren – Materie („Eigenwert“ der Farbe). Das Bildlicht wird durch die Eigenhelligkeit der Farbe erzielt, als selbstständige Dimension der Farbe. Das Dunkle ist vom Begriff der Farbe nicht zu trennen, sondern eine koloristische „Dunkelmatrix“. Gegenständlich nicht formulierte Dunkelpartien entziehen der Farbe ihr Eigenlicht, führen teilweise so weit zu einer Verfinsterung, dass das figürliche Kontinuum in seiner optischen Plausibilität unterbrochen scheint.

Die in barocken Bildern wunderbar in Szene gesetzten gemalten Stoffe und Draperien zeigen in der herrlich verspielten und hintergründigen Verschlüsselung nicht immer die Notwendigkeit ihrer Erscheinung und Platzierung im Bildgefüge. Die sogenannten Changeantstoffe (changianti, changeantes) sind eine rein ästhetische Angelegenheit. Einen besonderen Eindruck erzeugen die changierenden Stoffe der Renaissance und des Frühbarock.

Die Modellierung, die die Wirkung von Seidenstoff erzielt, der mit unterschiedlich gefärbten Fäden gewebt wurde, erfolgt nicht durch Tonwertverschiebungen, sondern mittels Farbtonwechsel. Obwohl Farbtonwechsel nicht zwingend mit der



Pietro della Vecchia, Krieger in Rüstung, ein Schwert ziehend, Detail, Öl/Leinwand, 101 x 75 cm, Residenzgalerie Salzburg, Inv. Nr. 313, Aufnahme: Ulrich Ghezzi, Oberalm

Helldunkel-Wirkung zusammenhängt, besteht doch ein Bezug zur gewünschten Dreidimensionalität. Farbwechsel ist eine Form der Modellierung. Die Stofffläche faltet sich zum dreidimensionalen Raum. Die Wirkung der Falte ist unübersehbar.

- 1 Die Wellenlänge (Symbol Lambda) beschreibt den Abstand zwischen zwei Wellen. Dieser Abstand wird in nm (Nanometern) gemessen.
- 2 Der RGB-Farbraum (Rot-Grün-Blau) ist ein Maßraum in dem eine (vom jeweiligen Zweck definierte) Untermenge aller wahrnehmbaren Farben durch drei Koordinaten „Rot“, „Blau“ und „Grün“ bestimmt wird. Die Bezeichnung dieser mathematischen Konstruktion ergibt sich aus technischen Voraussetzungen (meist Geräten), bei denen Farbzeile durch drei Stoffe, drei Vorgänge erzeugt werden. Diese

- Bedingungen bilden im möglichen Gesamtsystem RGB-Farbraum einen Arbeitsraum (engl.: working space) oder je nach Betrachtungsweise verschiedene RGB-Räume, die gleicher Weise aufgebaut sind. (Definiton: Wikipedia)
- 3 Das CMYK-System besteht aus den Grundfarben Cyan, Magenta und Gelb (Yellow). Die Anfangsbuchstaben der Grundfarben geben dem System den Namen. K steht für Kontrast, auch wird K als Schlüsselfarbe „key“ definiert, weil es zum Abdunkeln der Farbe dient bzw. zum Drucken von reinem Schwarz. (Definition: Wikipedia)
- 4 Theroux, 7
- 5 Vgl. Macho
- 6 Hagn, 1984, 164 f.
- 7 Theroux, 65
- 8 Zitat aus dem Roman „Rot“ von Uwe Timm, Köln 2001, 224 f.
- 9 Der scharlachrote Buchstabe (engl. „The Scarlet Letter“) von Nathaniel Hawthorne ist ein wichtiger Roman der englischen Literatur und erschien 1850.
- 10 „Und ich sah ein Weib auf einem scharlachroten Tier sitzen; das Tier war ganz voll von lästerlichen Namen und hatte sieben Köpfe und zehn Hörner. Und das Weib war in Purpur und Scharlach gekleidet...“ (Offenbarung, 17, 1 ff.)
- 11 I, propositio 28 – 42
- 12 Gage, 1999, 71
- 13 Gage, 1999, 135 ff.
- 14 Aristoteles, De Sensu, 442a
- 15 Eikones, 1,28
- 16 Brusatin, 60 ff.
- 17 Gage, 73
- 18 Epperlein, 81 f.
- 19 Batchelor, 2002, 20
- 20 Über die Natur der Dinge, übersetzt von Hermann Diels, Berlin 1957, 82
- 21 Ludovico Dolce, Dialogo della Pittura..., 1557, 164 ff.
- 22 Dialog sur le coloris, 1673, 203, 31 f.
- 23 Dolce, Dialogo della Pittura..., 1557, Bd. 1, 183
- 24 In der 6. Sitzung der Académie Royale hielt Le Brun einen Vortrag mit dem Titel „la gloire de nos jours & l’ornement de son pays“, den er der „Mannalese“ Poussins widmete.
- 25 Im 17. und 18. Jahrhundert benutzte man für gute Rottöne Zinnober – das heute als eher unzuverlässig gilt – und für transparentes Rot nahm man den Farbstoff von Färberwurz (Krapp) und Kermesschildlaus (Kermeskörner).
- 26 Rupprecht, 605 f.