

FARBE UND THEMA – EINE WENDE IN DER KOLORITFORSCHUNG DER 1990er JAHRE? Ein Forschungsbericht*

Von Christoph Wagner

Nachdem über Jahrzehnte hinweg die Frage nach der *thematischen Bedeutung* von Farben in der Geschichte der Kunst nur wenig beachtet oder einer unwissenschaftlichen sprachpoetischen Umschreibung überlassen wurde,¹ gewinnt dieser Aspekt in der jüngsten Forschung neue Aufmerksamkeit.

Seit Kants Diktum vom Status der Farbe als rein äußerlichem Reiz und begriffslosem *bloßen* „Spiel der Empfindungen“² ist die Rede von der Farbe als bedeutungsloser Sinnenfreude als Topos über die ästhetische in die kunstwissenschaftliche Diskussion eingegangen, wo sie mit bemerkenswerter Nonchalance bis in die jüngste Vergangenheit immer noch gelegentlich auftaucht: „While form is absolute ... colour is wholly *relative*. ... In all the best arrangements of colour, the delight occasioned by their mode of succession is interely inexplicable. Nor can it be reasoned about. We like it, just as we like an air in music.“³ In dieser mit den Worten John Ruskins vorgetragenen Einschätzung der Farbe durch Ernst Gombrich verbindet sich Kants Geringschätzung der Farbe für ein methodisch begründbares Geschmacksurteil mit dem schon vor Kant durch John Locke im 17. Jahrhundert eingebürgerten und u. a. von Ruskin in die Kunsttheorie übernommenen⁴ Unterscheidung zwischen ‚primären‘

* Mit einer Rezension von John Gage: *Colour and culture. Practice and meaning from antiquity to abstraction*. London: Thames and Hudson 1993. 335 S., 222 Abb.; Marcia B. Hall: *Color and meaning. Practice and theory in Renaissance painting*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 1992. 274 S., 83 Abb.; Andreas Prater: *Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels*. Stuttgart: Franz Steiner 1992. 175 S., 1 Abb.

¹ Es mag hier ein einziger Hinweis auf die jüngst erschienene Arbeit von Conrad André Beerli: *Poétique & société des couleurs. Essai sur la vie des couleurs entre elles et dans l'histoire*. Genf 1993 genügen, die in ihrer essayistisch-poetisierenden Behandlung der Farbe mit respektablen Einzelergebnissen noch im Grenzbereich des Wissenschaftlichen operiert.

² I. Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Herausgegeben von W. Weischedel. Frankfurt a. M. 1974 (Immanuel Kant Werkausgabe; 10). § 14. S. 141 (B 42; A 42).

³ E. H. Gombrich [im Gespräch mit] B. Riley: *The use of colour and its effect: the how and the why*. In: *The Burlington Magazine* 136. Nr. 1096 (1994). S. 427–429. S. 428.

⁴ J. Locke: *An essay concerning human understanding*. London 1690. 2. Buch. Kap. 8, §§ 9–14. Kap. 23, § 8 ff. J. Ruskin: *Modern painters I*. London 1843. S. 67 f. Entsprechend sieht auch Kant nur in dem, „was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ... 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.“ *Kritik der Urteilskraft*. A. a. O. (Anm. 2). § 14. S. 141.

und ‚sekundären‘, bzw. ‚objektiven‘ und ‚subjektiven‘ Qualitäten in der Wahrnehmung, in der die Farbe unter letztere fällt. Die Langlebigkeit dieses Denkmodells in der Kunstwissenschaft ist umso überraschender als man sich schon seit den 60er Jahren selbst in positivistisch-naturwissenschaftlicher Perspektive bewußt geworden ist, daß an diesen weltanschaulichen Voraussetzungen „wohl selbst etwas falsch sein“ muß: „Diese Lehre ist uns heute unglaublich geworden.“⁵ Ebenso hat man in der avancierten jüngeren philosophischen Grundlagendiskussion zur Ästhetik im Anschluß an Kant, Martin Seels *Kunst der Entzweiung*, mit ihrem anspruchsvollen Versuch der Rehabilitierung einer spezifischen ästhetischen Rationalität, die Fragwürdigkeit von Kants „Dualismus von reinem und intellektuiertem Interesse am Schönen“ analysiert.⁶

Unter den Grundannahmen kunsthistorischer Methodik hat sich der Topos von der Farbe als bedeutungslosem ästhetizistischem Sinnengenuß in neukantianischer Brechung durch Erwin Panofskys Schichtenmodell der Bildinterpretation etabliert: Daß Farben „als völlig sinnleere . . . Kompositionselemente“ in Panofskys Schema nur dem „Phänomensinn“ als äußerster, für die Interpretation auf der Ebene von „Bedeutungssinn“ und „Dokumentsinn“ irrelevanter Schicht angehören,⁷ verfestigte sich zu einem weitverbreiteten Paradigma kunsthistorischer Interpretation: So sah Panofsky selbst z. B. in der Farbigkeit des auferstehenden Christus im *Isenheimer Altar* von Grünewald lediglich einen bedeutungslosen „hellen Farbkomplex“ auf der Ebene des „Phänomensinns“.⁸

Über die Jahre hinweg haben die Versuche, das durch diese problematischen Prämissen verursachte sinnliche Defizit der ikonographisch-ikonologischen Motivanalyse durch die Erweiterung der Ikonographie auf das Gebiet der farbikonographischen Untersuchungen auszugleichen, bedeutende Einzelergebnis-

⁵ So Carl Friedrich von Weizsäcker in seinem Geleitwort zu Eckart *Heimendahl*: Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbwelt. Berlin 1961. S. VII. Daß dieser Einwand auch im Zeitalter der naturwissenschaftlichen Hirnforschung gültig bleibt und zum Verständnis der menschlichen Sinneswahrnehmungen – gerade mit Blick auf die Farbe – kein Weg an einer umfassenden Analyse des phänomenalen Bewußtseins vorbeiführt, hat jüngst Peter Lanz überzeugend herausgearbeitet: Das phänomenale Bewußtsein. Eine Verteidigung, Frankfurt 1996 (Philosophische Abhandlungen; 69)

⁶ Martin Seel: Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität. Frankfurt 1985. S. 36 ff., 38.

⁷ Erwin Panofsky: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: *Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Herausgegeben von H. Oberer und E. Verbeyen. Berlin 1985. S. 85–97. Bes. S. 86, 95.

⁸ Ebd. S. 86.

se erbracht (Haeberlein, Barasch, Lisner⁹). Allerdings hat diese Ausdehnung des Gegenstandsbereichs der Ikonographie¹⁰ nicht zu einer solch tiefreichenden methodischen Erneuerung geführt, daß die Farbe schon auf diesem Wege in der ganzen Bandbreite ihrer künstlerisch, historisch und kulturell wechselnden Bedeutungsmöglichkeiten und in der Komplexität ihrer innerbildlichen Zusammenhänge und Erscheinungsformen in den Blick gekommen wäre. Die latente Problematik der ikonographischen Bedeutungsanalyse der Farbe wurzelte dabei nicht zuletzt in dem von dieser vorausgesetzten engen Symbolbegriff,¹¹ sowie der mit diesem verbundenen Vorstellung, daß die Bedeutung einer Farbe aus einem konventionalisierten Kanon vorgegebener „Farbvokabeln“¹² abgeleitet werden könne. Die Aporie einer solchen Überlegung hat z. B. schon 1798 Georg Christoph Lichtenberg lakonisch kommentiert: „Grün die Farbe der Hoffnung nur nicht im Ring um die Augen“.¹³

Entsprechende Kritik an zu schematischen farbsymbolischen Deutungen läßt sich auch in den Quellen früherer Jahrhunderte nachweisen, wie z. B. schon in der Literatur und Kunsttheorie des frühen 16. Jahrhunderts,¹⁴ Zeugnisse, die man aber lange Zeit nicht wahrgenommen hat, weil sie nicht in das Programm der ikonographisch-ikonologischen Inhaltsanalyse paßten. Erst in der jüngeren

⁹ Moshe Barasch: Renaissance color conventions. Liturgy, humanism, workshops. In: Color and technique in Renaissance painting. Italy and the North. Herausgegeben von M. B. Hall. Locust Valley und New York 1987. S. 137–150; Ders.: Light and color in the Italian Renaissance theory of art. New York 1978; Fritz Haeberlein: Grundzüge einer nachantiken Farbenikonographie. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 3 (1939). S. 76–126; Margrit Lisner: Die Gewandfarben der Apostel in Giotto's Arenafresken. Farbgebung und Farbikonographie, mit Notizen zu älteren Aposteldarstellungen in Florenz, Assisi und Rom. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 53 (1990). S. 309–375; Dies.: Farbgebung und Farbikonographie in Giotto's Arenafresken. In: Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz 29 (1985). H. 1. S. 1–75.

¹⁰ Ein Endpunkt ist in dieser Hinsicht mit Michel Pastoureau's Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société. Paris 1992 erreicht, der eine Farbikonographie des Alltags vorlegt zu Stichworten wie „Moutarde“ oder „Papier hygiénique“.

¹¹ Lorenz Dittmann: Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte. München 1967. S. 84 ff.

¹² F. Haeberlein: Grundzüge einer nachantiken Farbenikonographie. A. a. O. S. 78.

¹³ G. Ch. Lichtenberg: Sudelbücher II; Materialhefte; Tagebücher. Herausgegeben von W. Promies. München – Wien 1971 (Schriften und Briefe; 2). S. 544, Miszelle 17.

¹⁴ Hierzu Christoph Wagner: Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels. Diss. Univ. Saarbrücken 1993. Berlin 1998. Michael Baxandall hat einen wichtigen Hinweis auf einen frühen Ansatz zur Kritik farbsymbolischer Kodifizierung bei Lorenzo Valla gegeben (Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450. Oxford 1986 (Oxford-Warburg studies). S. 114 ff., 168 ff.). Manlio Brusatin vermerkt in seinem kursorischen Überblick über literarische Quellen zur Farbe im 16. Jahrhundert allgemein „cette nouvelle culture où les couleurs sont le signe de nouvelles manières“ (Histoire des couleurs. Frz. Übers. Paris 1986, S. 56).

Forschung erkennt man in diesem Problemstand mehr und mehr eine Aufgabe für eine methodische Neuorientierung, ohne daß allerdings hierfür bisher ein weiterführender Weg gefunden wurde:¹⁵ So leiden z. B. die Versuche, die Farbikonographie unter den methodischen Vorzeichen einer semiotischen Analyse zu aktualisieren,¹⁶ einstweilen nicht nur an einer oftmals hermetischen terminologischen Systematik, sondern daran, daß das starre semiologische Begriffsgestüst nicht hinreichend an die anschaulichen und medialen Gegebenheiten ihrer Gegenstände angepaßt werden kann. Beispielsweise hebt Felix Thürlemann in seiner semiotischen Analyse der Farbsyntax in Dürers *Allerheiligenbild* (Kunsthistorisches Museum, Wien) Zug um Zug selbst noch die vergleichsweise grobe Unterscheidung zwischen Gelb und Gold und damit eine Bedeutungsgrenze auf, die die Farbikonographie bisher mit guten Gründen nicht aufzugeben bereit gewesen war.¹⁷

In anderer Form haben die zahllosen Versuche, die Symbolik der Farben aus populär-anthropologischer, -ontologischer oder farbpsychologischer Perspektive nicht beschreibend, wie in ernstzunehmenden philosophischen Untersuchungen,¹⁸ sondern normativ setzend als geschichts- und kulturübergreifende anthropologische Grundkonstanten zu bestimmen,¹⁹ in Sackgassen geführt, in der die Frage nach der Bedeutung der Farben unversehens aus dem Bereich der wissenschaftlichen Untersuchung in das Feld der Glaubensbekenntnisse verschoben wurde.

¹⁵ M. *Baxandall*: *Painting and experience in fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style.* Oxford 1972. S. 81 ff. M. *Lisner*: *Farbgebung und Farbikonographie.* A. a. O. 1985 (Anm. 9). S. 20; *Dies.*: *Die Gewandfarben der Apostel.* A. a. O. 1990 (Anm. 9). S. 370; M. B. *Hall*: *Color and meaning.* A. a. O. S. 16; J. *Gage*: *Colour and culture.* A. a. O. S. 83 ff.

¹⁶ Felix *Thürlemann*: *Albrecht Dürer – Das ‚Allerheiligenbild‘ und die Notiz ‚Über Farben‘. Rekonstruktion einer historischen Farbsyntax.* in: *Ders.*: *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft.* Köln 1990. S. 71–86. Heinz *Jatho*: *Bildsemantik und Helldunkel. Ein Beitrag zur Bildsemiotologie.* München 1976 (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste; 38).

¹⁷ F. *Thürlemann*: *Albrecht Dürer.* A. a. O., S. 83 f. Der methodologisch am weitesten entwickelte und vielversprechendste Ansatz, die Farbe als ein ‚Sprachsystem‘ sui generis zu analysieren, stammt nach wie vor von Nelson *Goodman* (*Languages of Art. An Approach to a theory of symbols.* Indianapolis u. a. 1968). Allerdings sind Goodmans ebenso grundsätzliche wie allgemeine Überlegungen bis heute nicht in *konkreten Werkbetrachtungen* eingelöst worden.

¹⁸ Hedwig *Conrad-Martius*: *Farben. Ein Kapitel aus der Realontologie.* In: *Festschrift Edmund Husserl. Ergänzungsband zum Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung.* Halle-Saale 1929. S. 339–370.

¹⁹ Siehe hierzu exemplarisch René-Lucien *Rousseau*: *Les couleurs. Contribution à une philosophie naturelle fondée sur l’analogie.* Paris 1959, Heinrich *Frieling*: *Die Sprache der Farben. Vom Wesen des Lichts und der Farben in Natur und Kunst.* München-Berlin 1939 oder Ingeborg *Prosch-Brückel*: *Farbsymbolik. Eine Untersuchung des Bedeutungsgehaltes der Farben in Hinblick auf die in allen Kulturen der Welt führenden Wege zum Licht.* Stuttgart 1988.

Gegenüber diesem Spektrum von Ansätzen sehr unterschiedlicher Dignität erscheinen nach wie vor die Möglichkeiten einer hermeneutischen Betrachtung der Farbe vielversprechend, wie sie in ihren kunstwissenschaftlichen Anfängen vor allem im Rahmen der Interpretation des einzelnen Werks methodisch reflektiert von Kurt Badt und – auf intuitivem Wege – von Theodor Hetzer exemplarisch aufgewiesen wurden,²⁰ und wie sie bis heute noch nicht hinreichend in ihren kulturhistorischen, systematischen und methodologischen Erweiterungsmöglichkeiten erkundet sind. Denn eine um die kritischen Ergänzungen aus den letzten Jahren erweiterte Hermeneutik²¹ bietet nicht nur mit Blick auf die kunsthistorische Interpretation des Einzelwerks ein differenziertes und methodologisch gesichertes Verstehensmodell, in dem anschauliche und historische, formale und inhaltliche Dimensionen eines Kunstwerks zueinander vermittelt werden können, sondern sie eröffnet darüber hinaus auch Perspektiven für die synoptische Erkundung des künstlerischen Erkenntnispotentials in Verbindung mit dem kulturgeschichtlichen Hintergrund, der Rezeptionsgeschichte bis hin zur Reflexion auf die moderne Betrachtererfahrung.

²⁰ Kurt *Badt*: Die Kunst des Nicolas Poussin. Köln 1969; *Ders.*: Die Farbenlehre van Goghs. Köln 1981; *Ders.*: Die Kunst Cézannes. München 1956. Theodor *Hetzer*: Tizian. Geschichte seiner Farbe. Frankfurt a. M. 1969; *Ders.*: Giotto. Grundlegung der neuzeitlichen Kunst. Stuttgart 1981. Bes. S. 172–195.

²¹ Grundlegend bleibt – trotz notwendiger kritischer Ergänzungen, wie sie u. a. Hans Robert *Jauss* (Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: *Ders.*: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt 1970. S. 140–207. Bes. S. 186 ff.), Rüdiger *Bubner* (Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik. In: *Ders.*: Ästhetische Erfahrung. Frankfurt 1989. S. 9–51) oder Martin *Seel* (Die Kunst der Entzweiung. A. a. O. (Anm. 6). Bes. S. 48 ff.) vorgebracht haben – die philosophische Hermeneutik Hans-Georg *Gadamer*: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 5. Aufl. Tübingen 1986 (H.-G. Gadamer. Gesammelte Werke. 1. Hermeneutik. 1), mit ihrer konsequent durchgeführten These vom spezifischen Erkenntnisgehalt des Kunstwerks. In den weiterführenden Beiträgen zu einer kunsthistorischen Hermeneutik von Oskar Bächtmann und Gottfried Boehm ist die Farbe schon am Rande berücksichtigt. O. *Bächtmann*: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern. Darmstadt 1984. *Ders.*: Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin. München 1982. *Ders.*: De lumine et colore. Der Maler Nicolas Poussin in seinen Bildern. In: Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana. Rom 1989. Herausgegeben von Matthias *Winner*. Weinheim 1992. S. 462–483. G. *Boehm*: Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: Die Hermeneutik und die Wissenschaften. Herausgegeben von G. *Boehm* und H.-G. *Gadamer*. Frankfurt a. M. 1978. S. 444–485. *Ders.*: Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire. Frankfurt a. M. 1988. Auch Max *Imdahl* ‚Ikonik‘ (Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. München 1980 (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Texte und Abhandlungen; Bd. 60) eröffnet mit ihrer an der Kunst der Moderne entwickelten Methodik Möglichkeiten zu einer hermeneutischen Betrachtung der Farbe. Matthias *Bunge* unternimmt den Versuch, Liebermanns Kolorit u. a. mit Bezug auf Heideggers Philosophie zu interpretieren (Max Liebermann als Künstler der Farbe. Eine Untersuchung zum Wesen seiner Kunst. Diss. Univ. Saarbrücken 1987. Berlin 1990).

Nach Jahrzehnten, in denen die Koloritforschung ihre bedeutendsten Ergebnisse darin erreicht hat, in einer Reihe umfassender Publikationen eine genaueste Vertrautheit mit den künstlerischen Gestaltungen der Farbe in den Werken (Ernst Strauss, Lorenz Dittmann²²) und ihren farbtheoretischen Grundlagen (Thomas Lersch, Heinz Matile, Lorenz Dittmann²³) zu erarbeiten, die Voraussetzung jeglicher weiterführender Untersuchungen zur Bedeutung der Farbe in der Geschichte der Kunst bleibt, ist die Farbforschung in den letzten Jahren an eine Wende gekommen: Es scheint, als würde die Farbe nun endgültig und ausdrücklich den ihr zu Unrecht über lange Zeit zugewiesenen Platz einer rein formal-ästhetischen Kategorie – eine Verengung, die die Koloritforschung freilich nie akzeptiert hat²⁴ – verlassen und auf neue Weise in ihren künstlerischen, ideengeschichtlichen, historischen, kulturellen Dimensionen auf ihre Bedeutung hin befragt werden.²⁵

Drei Untersuchungen mit jeweils unterschiedlichen Gegenständen, historischen Eingrenzungen, methodischen Präsumptionen und Vorgehensweisen, eröffnen dabei auf je eigene Weise einen Blick auf die Farbe als Bedeutungsgröße: Gages Ansatz einer theorie- und technikgeschichtlich orientierten ‚Kulturgeschichte‘ der Farbe, Halls Versuch einer entwicklungsgeschichtlichen Systematisierung nach maltechnisch bedingten ‚Farbmodi‘ in der italienischen Malerei vom Trecento bis ins Cinquecento und Praters Ausdehnung der Phänomenologie zu einer ‚strukturanalytischen‘ Interpretation des Helldunkels bei Caravaggio.

Da die Erforschung der thematischen Dimensionen der Farbe einer der methodologisch wie inhaltlich am meisten vernachlässigten Bereiche innerhalb der Farbforschung ist, sollen die Mittel und Wege, die die drei Autoren hierzu vorschlagen, ausführlich vorgestellt und mit Bezug auf den Forschungsstand disku-

²² Ernst Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Herausgegeben von L. Dittmann. München-Berlin 1983; Lorenz Dittmann: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Darmstadt 1987.

²³ Th. Lersch: Farbenlehre. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte. Bd. 7. München 1981. Sp. 157–274. Heinz Matile: Die Farbenlehre Philipp Otto Runges. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre. Bern 1972 (Berner Schriften zur Kunst; 13); L. Dittmann: Farbgestaltung und Farbtheorie. A. a. O. (Anm. 22).

²⁴ L. Dittmann: Grundzüge der koloritgeschichtlichen Forschung von Ernst Strauss. In: E. Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen. A. a. O. (Anm. 22). S. 343–357. Bes. S. 355 f.

²⁵ Vgl. hierzu auch Ch. Wagner: Farbe und Metapher. A. a. O. (Anm. 14). Einen weitreichenden Versuch der Neubewertung der Farbe mit Blick auf das 17. Jahrhundert hat jüngst auch Jacqueline Lichtenstein: La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique. Paris 1989 (Idées et recherches) vorgelegt.

tiert, zugleich einige weiterführende Überlegungen angeschlossen werden. Ohne Zweifel gehört die Frage nach der historischen Bedeutung der Farben zu einem der wichtigen Forschungsdesiderate, wie eine zukünftige Kunstgeschichte es sich insgesamt nicht mehr leisten können wird, noch länger auf die Betrachtung der sinnfälligsten Ebene ihrer Gegenstände als Bedeutungsschicht zu verzichten.

I.

Unter den drei genannten Werken ist *Colour and culture*²⁶ von John Gage sicherlich dasjenige mit dem weitestgespannten Anspruch, wie schon neben Umfang und Ausstattung des Bandes an den denkbar weitläufig gesetzten historischen und systematischen Markierungen des Titels und Untertitels (*Practice and meaning from antiquity to abstraction*) deutlich wird. Was sich hinter diesem allgemeinen Titel verbirgt, ist für den Leser auch nach der kurzen Einleitung nicht sobald erkennbar, da Gage seinen spezifisch eingegrenzten Begriff von Kultur, der für die ganze Untersuchung grundlegend ist, nicht eigens thematisiert.

Das methodologische Programm, das Gages Blick auf das Verhältnis von *colour and culture* bestimmt, wird erst zu Beginn des zehnten Kapitels auf Seite 177 ausdrücklich formuliert: „Historiker der Naturwissenschaften beginnen allmählich zu sehen, welche fundamentale Auswirkung das zugrundeliegende Prinzip und die Grenzen der zu Gebote stehenden Technologie auf die Entwicklung wissenschaftlicher Ideen gehabt haben, es gibt jedoch noch kaum Anzeichen dafür, daß das gleiche im Hinblick auf die Technologie der Kunst geschieht.“

²⁶ Eine seitengleiche deutsche Übersetzung ist unter dem Titel: Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart. Übersetzt von M. Moses und B. Opstelten. Ravensburg: Maier. 1994 erschienen. Die Übersetzung weist (um des seitengleichen Textlayouts willen) zahlreiche sinnentstellende Verkürzungen (z. B. auf S. 7, Sp. 1, unten), daneben terminologische Ungenauigkeiten und Fehler auf: So wird z. B. das Aufkommen des Islam ein Jahrhundert zu spät ins 8. Jahrhundert datiert (S. 63) oder das englische *transcendental* nicht mit dem von Gage gemeinten Begriff *transzendent*, sondern mit dem philosophischen Terminus *technicus transcendental* übersetzt (S. 26). Leider hat man auch nicht die Gelegenheit genutzt, die durchgängig unvollständigen Literaturangaben in der Bibliographie der englischen Vorlage (die meisten Monographien erscheinen ohne Ortsangabe, Aufsätze ohne Seitenangaben) zu ergänzen, was den Gebrauchswert erheblich mindert. Soweit möglich zitiere ich um der besseren Lesbarkeit willen dennoch nach der deutschen Ausgabe.

Hier liegt der gedankliche Ansatzpunkt für Gages gesamte Untersuchung: Gage versucht, die künstlerischen Gestaltungen und kulturellen Veränderungen der Farbe in das Gerüst einer naturwissenschaftlichen Fortschrittsgeschichte der Optik und technischen Farberkenntnis einzutragen. Konsequenterweise enthalten Gages Ausführungen – bis auf eine in der Tradition Edgar Winds stehende Interpretation zu Jan van Eycks *Arnolfinibochzeit* (S. 142 f.) – keine ausführlichen Farbbetrachtungen zu einzelnen Kunstwerken, sondern sind allgemeiner auf die Frage nach den diesen ‚zugrundeliegenden‘ theoretischen Prinzipien gerichtet.

Wissenschaftsgeschichtlich schließt Gage mit diesem Ansatz (unausgesprochen) an die Tradition einer Kunstgeschichte als nach kunsttheoretischen Leitbegriffen entfalteter „Problemgeschichte“ an, wie sie Panofsky programmatisch umrissen hat.²⁷ War Panofsky der Ansicht, daß „schlechthin alle geistigen Formungen . . . als Lösungen philosophischer, religiöser, rechtlicher und sprachlicher ‚Probleme‘ verstanden werden“ müssen,²⁸ so setzt Gage nun als gemeinsamen Nenner seiner kunst- und kulturgeschichtlichen Betrachtungen zur Farbe die Entwicklungen in Kunsttheorie und Technik, und versucht – methodisch ganz im Sinne Panofskys – den Nachweis, „daß innerhalb einer bestimmten ‚Kultur‘ . . . alle geistigen Probleme – gegebenenfalls also mit Einschluß der künstlerischen – ‚in einem und demselben Sinne‘ gelöst seien.“²⁹

Die hieraus entwickelte Geschichtsauffassung, daß die Kunst- und Kulturgeschichte aufs engste mit der Geschichte technischer und naturwissenschaftlich-theoretischer Neuerungen verzahnt und von deren Impulsen letztlich abhängig sei, teilt Gage in der jüngeren Forschung mit Martin Kemp, mit dessen Ausführungen zu *The science of art* von 1990³⁰ es auch darüber hinaus manche Berüh-

²⁷ E. Panofsky: Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. In: *Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. A. a. O. (Anm. 7). S. 49–75. Bes. S. 66 ff.

²⁸ Ebd. S. 66.

²⁹ Ebd.

³⁰ Martin Kemp: *The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven und London 1990. Vgl. die kritische Sichtung anderer Spielarten positivistischer Bestrebungen im Bereich der deutschen und amerikanischen Kunstgeschichte von Reinhard Zimmermann: Die profanierte Moderne. Kritische Bemerkungen zu einigen Beiträgen des ‚Funkkollegs Moderne Kunst‘. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 37 (1992). S. 181–201 und von Christoph Lüthy: Die Kunst der Renaissance als Voraussetzung für die moderne Wissenschaft? Samuel Y. Edgerton, Jr.: *The Heritage of Giotto's Geometry. Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*. Ithaca/London 1991. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Ebd. S. 215–224. In populärwissenschaftlicher Verbreiterung schließen Narciso Silvestrini: *Idee Farbe. Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*. Herausgegeben von Urs Baumann. Zürich 1994 und Ernst Peter Fischer: *Die Wege der Farben. Vom Licht zum Sehen und über die Gene zum Gehirn*. Konstanz 1994 (Edition Farbe; 2) an Gage an.

rungen gibt, allerdings mit einem wichtigen Unterschied: Während Kemp den hypothetischen Charakter dieser Geschichtsauffassung als einer spezifischen *Geschichtskonstruktion* andeutet³¹ – denn auch das Modell einer naturwissenschaftlichen Fortschrittsgeschichte liefert aller scheinbaren Suggestion zum Trotz alles andere als eine ‚objektive Tatsachengeschichte‘ –, legt Gage dieses Modell seinen Ausführungen stillschweigend und ohne methodologische Einschränkungen zu Grunde.

Innerhalb der Grenzen dieser Geschichtsauffassung – deren Geburtsstunde nicht vor das 17. Jahrhundert zurückreicht und die schon damals heftig kritisiert wurde³² – und innerhalb dieses eingeschränkten Kulturbegriffs lesen sich Gages Ausführungen als ein von stupender Belesenheit (2 408 Titel im Literaturverzeichnis) getragener Überblick über die technikgeschichtlichen Paradigmen und naturwissenschaftlichen Erkenntnisse zur Farbe, deren Einzelergebnisse im Rahmen der Farbforschung höchst willkommen sind.³³ Eine ‚Kulturgeschichte der Farbe‘, wie der Titel der deutschen Ausgabe dem Leser verspricht, ist Gages Abhandlung freilich nicht, und eine Einführung in die spezifisch eingengten historischen und systematischen Prämissen der Untersuchung hätten Gages Absichten besser vorgestellt. Die folgenden Einschränkungen wenden sich denn auch nicht gegen eine Erforschung der theorie- und technikgeschichtlichen Dimensionen der Farbe an sich, sondern gehen einigen Konsequenzen nach, die sich aus der generalisierenden Ausweitung dieser eingengten Perspektive auf eine kultur- und kunstgeschichtliche Betrachtung der Farbe ergeben.

1. Schon Panofsky weist (1925) auf die Gefahren hin, die von diesem „heute vielleicht etwas allzu häufig geübten, parallelisierenden Verfahren [zwischen Kunst und Theorie] in der praktischen Anwendung drohen (denn der Wille zur

³¹ „I hope, however, that any doubts about my *gross hypothesis*, which stated that there was a specially direct relationship during this period between the aspirations of ‚artists‘ and ‚scientists‘ in their visual understanding of the rules behind natural effects, have been largely allay by [!] *the sheer volume of material*“ M. Kemp: *The science of art*. A. a. O. S. 334; Hervorhebung von mir.

³² Etwa wenn Félibien in seinen *Entretiens* gegen die mathematisch-geometrische Begründung der Künste einwendet: „c’est à l’œil à juger du plus ou du moins de force qu’on leur donne en les meslant“ (André Félibien *des Avaux*: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. Paris 1688. S. 675).

³³ Bis in jüngste Zeit dokumentieren eine Reihe interdisziplinär orientierter Publikationen zur Farbe einen entsprechenden Forschungsbedarf. Allerdings bleibt es nicht selten bei einer Nebeneinanderreihung von fächerbezogenen Einzelergebnissen. Siehe z. B. *Colour: Art & Science*. Edited by Trevor Lamb and Janine Bourrian. Cambridge 1995 (The Darwin College Lectures).

Aufdeckung von Analogien wird leicht dazu führen können, die gegebenen Erscheinungen in willkürlicher oder gar gewaltsamer Weise zu deuten)³⁴, was bei Gage nicht nur des öfteren für die Interpretation der Kunstwerke, sondern auch für die Auslegung der von ihm herangezogenen kunsttheoretischen Quellen gilt: Zu Unrecht liest Gage z. B. aus Paul Klees *Beiträgen zur bildnerischen Formlehre* einen gänzlichen Bedeutungsverlust des Regenbogens für die Malerei im 20. Jahrhundert heraus (S. 115). Muß man wirklich glauben, daß Grünewald in der Koloristik seines auferstehenden Christus im *Isenheimer Altar* „ein blaugrünes Nachbild“ darstellen wollte, das er „nur im Brennofen eines Metallarbeiters“ beobachtet haben könne, wie Gage im Anschluß an die spekulativen Auslegungen des alles andere als eindeutigen Quellenbestands zu Grünewald von Bernhard Saran³⁵ mutmaßt (S. 152)? Auch Gages Überlegungen, daß Seurats wechselnde Farbzusammenstellungen in ein und demselben Bild auf ein Schwanken zwischen den unterschiedlichen Komplementärfarben-theorien von Chevreul und Helmholtz bzw. Rood zurückgehen müssen (S. 175),³⁶ wirken in dieser Zuspitzung konstruiert, ebensowenig überzeugt die kuriose Behauptung, daß Mondrian die Farbe Grün nur mit Bezug auf eine vorausgegangene Ostwald-Lektüre in seine Malerei habe einführen können (S. 258). Stillschweigend verwandelt Gage in diesen Ausführungen künstlerische Gestaltungen zu *Illustrationen* naturwissenschaftlich-technischer Tatbestände.

2. Gegen die Übertragung einer naturwissenschaftlich bestimmten Fortschrittsgeschichte auf die Geschichte der Farbe sprechen die gleichen methodologischen Einwände, die schon gegen deren Anwendung auf die Geschichte der Kunst im allgemeinen vorgebracht wurden (Gombrich): „Gerade diese Annäherung der Kunst an die Naturwissenschaft... scheint mir der entscheidendste Zug des Modernismus zu sein. Die Geschichtsschreibung der Kunst des 19. Jahrhunderts stand im allgemeinen so sehr im Banne dieser Anschauung, daß wir uns erst allmählich bewußt werden, in welchem Ausmaß dieses Fortschrittsschema uns den Blick dafür getrübt hat, was sich eigentlich in dem Jahrhundert abspielte. Die weitaus größte Masse der Produktionen, die sich nicht dieser Deutung fügten, wurde beinahe systematisch aus der Kunstgeschichte ausgemerzt. Und doch, wer den Maßstab des Fortschritts wirklich anwenden

³⁴ E. Panofsky: Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. A. a. O. (Anm. 27). S. 66.

³⁵ Bernhard Saran: Matthias Grünewald. Mensch und Weltbild. München 1972.

³⁶ Vgl. J. Gage: The technique of Seurat: A Reappraisal. In: The Art Bulletin 69 (1987). S. 448-454.

will, muß wieder zu der schlichten Einsicht zurückkehren, daß der Fortschritt zur Erreichung sehr unterschiedlicher Ziele führen kann.“³⁷

Man muß den Erkenntniswert von Gages Perspektive für das Verständnis von Kunst also gar nicht überhaupt bestreiten, um die Problematik der historischen Inadäquatheit (erst recht für die Kunst früherer Jahrhunderte) zu erkennen. Das wird auch an Gages leitmotivisch mit der Formulierung ‚das erste Beispiel für‘ o. ä. wiederkehrenden Markierungen innerhalb seiner Geschichte der Farbe als Fortschrittsgeschichte datierbarer künstlerischer ‚Erfindungen‘ vielfach deutlich: Wie tragfähig ist z. B. die Aussage, daß Helen Frankenthaler in den 50er Jahren „die erste [war], die grobgewebtes ungrundiertes Segeltuch als Bildträger“ verwendete (S. 267) angesichts eines von der mittelalterlichen Kölner Tüchleinmalerei bis zur alla prima-Malerei eines Otto Mueller im 20. Jahrhundert belegten Interesses für grobgewebte Leinengründe? Was erhellen die Ausführungen über „eigens von der Firma General Electric hergestellte“ Vakuumglühbirnen zur Aufführung von Skrjabin's *Prometheus*, oder die Bemerkung zu Kandinskys szenischer Neufassung von Mussorgskys *Bildern einer Ausstellung*, daß „der technologische Fortschritt, repräsentiert durch Glühlampen mit hoher Wattleistung, hier endlich mit den Entwicklungen im Bereich der Ästhetik Schritt hielt“ (S. 244), wenn die ‚Ästhetik‘ und der künstlerische Sinn dieser Werke für den Leser völlig im Dunkeln gelassen werden?

Für Gages Verständnis der historischen Veränderungen in den kulturellen und künstlerischen Vorstellungen zur Farbe liefert die Technikgeschichte die bestimmenden erkenntnistheoretischen Leitlinien: Dies ist nicht nur an seinen Schwerpunkten (Newton: prismatische Brechung des Lichts), der Auswahl seiner Beispiele mit deutlichem Akzent in der englischen Kunst des 19. Jahrhunderts und dem Gang seiner Argumentation ablesbar, sondern fällt auch besonders dort auf, wo diese Prämissen zur Hypothek für eine angemessene Beurteilung werden, wie in Gages Generalkritik an der Kunst des 20. Jahrhunderts.

3. Daß in einer theorie- und technikgeschichtlichen Betrachtung zur Farbe nur wenig Platz für die rezeptionsästhetische Dimension des Betrachters ist, wie auch wahrnehmungspsychologische Aspekte bei Gage nur am Rande auftauchen, überrascht nicht. Und doch bleibt zu fragen, ob es eine Kulturgeschichte der Farbe geben kann, in der der anschauende Mensch nicht vorkommt? Gage beschreibt die historische Dimension der Farbe weder in den Kategorien einer Geschichte ihrer Gestaltungen, noch in den Kategorien einer

³⁷ Ernst Gombrich: Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee. Köln 1978. S. 100 f.

Geschichte ihrer Anschauung, sondern hinsichtlich der Geschichte ihrer optischen und naturwissenschaftlichen Entdeckungen.

Nur an einer einzigen Stelle bringt Gage den betrachtenden Menschen tatsächlich ins Spiel, in seiner schon vor einigen Jahren vorgelegten³⁸ interessanten These von einer „Ästhetik der Bewegung“ in der byzantinischen Kunst, mit seinem Hinweis auf den Zusammenhang von flackerndem Licht, den Reflexen des Goldmosaiks und der Anschauungsbewegung des Betrachtenden (S. 58). Daß Gage von hier aus allerdings unmittelbar in weit gespanntem historischen Bogen weiterschließt, daß die „in der Frührenaissance geführte Polemik gegen die Verwendung von echtem Gold in der Malerei“ mit der Abwendung von einer solchen ‚Ästhetik der Bewegung‘ des Betrachters zugunsten der perspektivischen Methode mit fixiertem Fluchtpunkt und einer „reduction of lateral movement in the spectator“ zusammenhing (S. 58), gehört zu jenen Pointierungen, in denen Gages Abhandlung übergangslos von der geistreichen Spekulation zur kunsthistorischen Konjektur wechselt.

Farbe bleibt für Gage zuvorderst ‚a matter of fact‘, was insbesondere dort schmerzlich als Defizit auffällt, wo die Kunst selbst in unaufhebbarer Weise mit der Anschauungstätigkeit des Betrachters rechnet, wie z. B. in der amerikanischen Farbfeldmalerei, die gerade die *ästhetische* Wirkmacht der Farbe zum programmatischen Kernbestand ihres künstlerischen Konzepts gemacht hatte, über das mit Ausführungen zum verwendeten Farbmaterial nichts ausgesagt ist: Die verdünnten Farbschleier in den Bildern von Morris Louis z. B. erklärt Gage aus der Absicht, daß der Maler „das Beste aus den Gratismengen“ seiner Pigmente machen wollte (S. 267)!³⁹

In der Geschichte der Betrachtung der Farbe hat es sicherlich nicht an subjektivistischen Vereinseitigungen gefehlt, wie in Josef Albers Dichotomie der Farbe in „factual facts“ und „actual facts“ oder wie in Michael Bockemühls abschließlich rezeptionsästhetischer Annäherung an die Farbe.⁴⁰ Aber Gage

³⁸ J. Gage: Colour in history: Relative and absolute. In: Art History 1 (1978) Nr. 1, S. 104–130. Bes. S. 120 f.

³⁹ Siehe demgegenüber z. B. die eingehende Analyse von Heinrich Lützelers: Die Frage nach dem Grund der Dinge. Mark Rothko (1903–1970). In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 21/2 (1976). S. 187–197.

⁴⁰ J. Albers: Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens. Dt. Übers. Köln 1970; M. Bockemühl: Identität und anschauliches Erkennen. Fragen zu Erfahrungschancen der Farb-Malerei. In: Konzept: Farbe. Albers, Dienst, u. a. Stuttgart 1993. Ders.: Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael. Stuttgart 1985. Dazu: Matthias Bunge: Die Wirklichkeit des Bildes. Eine kritische Auseinandersetzung mit Michael Bockemühls These von der ‚Bildrezeption als Bildproduktion‘. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 35 (1990). S. 131–189.

schlägt mit seiner positivistischen Reduktion der Farbe in das entgegengesetzte Extrem aus.

4. In einem Modell einer naturwissenschaftlich fortschrittsgeschichtlichen Betrachtung der Farbe, in dem sich der Begriff von Kultur unausgesprochen mit dem Begriff europäisch-amerikanisch bestimmter technischer Zivilisation deckt, ist notwendigerweise wenig Spielraum für die Betrachtung der Farbe außerhalb dieses Horizonts. Die Bedeutung der Farbe außereuropäischer Kulturen bleibt denn konsequenterweise auch weitgehend in Gages Untersuchung ausgespart, denn eben diese Kulturen waren über Jahrhunderte an diesem Modell, wenn überhaupt, allenfalls als Ressource beteiligt.

Natürlich ist es legitim, den *Gegenstandsbereich* einer Untersuchung auf die Farbe in der europäisch-amerikanischen ‚Hochkultur‘ zu begrenzen, wie dies in der kunsthistorischen Forschung bis heute zumeist geschieht. Doch stellt sich die Frage, ob ein methodisches Instrumentarium wie dasjenige von Gage nicht von vornherein eine weiterreichende Betrachtung anderer Kulturen ausschließt. Das wird besonders deutlich an Gages Ausführungen zu den ‚Farben des Islam‘, dem einzigen Exkurs ins Außereuropäische (S. 61 ff.): Man erfährt hier zwar manches über *europäische* „Vorlieben für persische Stoffe“ (S. 62), kein Wort aber über Eigenheiten islamischer Koloristik. Gages allgemeine Anmerkungen, daß „die islamische Einstellung ... nicht minder hellenisch“, daß „die Rolle des Lichts in der islamischen Mystik ... ganz ähnlich wie im frühen Christentum“ oder daß „die Gliederung der Farbeterminologie im Arabischen ... der europäischen Sprachen im Mittelalter sehr ähnlich“ war (S. 64), lassen die Fragen nach der kulturellen Differenz und nach den Eigenarten islamischer Farbauffassung und Koloristik erst gar nicht aufkommen.

Eigenartigerweise hypostasiert Gage aus diesem unscharfen Bild der ‚Farben im Islam‘ seine weitreichende Überzeugung, daß der Ursprung von Farbe überhaupt im Orient liege, und nimmt eine „von der Antike bis hin zu Matisse reichende Vorstellung von einem ‚Orient‘ als prickelndem, gefährlichen Hort farbenfroher Materialien und Lebenseinstellungen“ an (S. 10); schon im Mittelalter sei der „Grund für diese Wertschätzung der reinen Farbe vermutlich vom Ursprung her morgenländisch“ gewesen (S. 63), vermittelt durch den „allgegenwärtigen Einfluß orientalischer Mode in der Zeit vom 6. bis zum 9. Jahrhundert“ (S. 61). Die Vermutung liegt nahe, daß Gage hier der Versuchung erlegen ist, die emphatischen Orientierungen der Maler seit dem frühen 19. Jahrhundert, die von Delacroix bis zu Klee oder Macke zum Schlüssel-erlebnis für die Entdeckung der reinen Farbe wurde, ins frühe Mittelalter vorzudatieren.

Einziges Argument mit Blick auf den historischen Denkmälerbestand ist nämlich für Gage, daß sich – seiner Meinung nach – „der originellste und kompromißloseste Farbstil des Mittelalters ... in der Buchmalerei in Nordspanien an der Grenze zur arabischen Welt“ findet (S. 63), eine Behauptung, die sich so sicherlich nicht halten läßt, wenn man den von Hans Jantzen und Heinz Roosen-Runge in dieser Hinsicht gesichteten Quellenbestand mitberücksichtigt.⁴¹ Immerhin handelt es sich um einen bemerkenswerten Berührungspunkt zwischen Orient und Okzident. Ob sich allerdings auf diesem Wege die Genese des ästhetischen Paradigmas der ‚reinen Farbe‘ historisch ableiten läßt, muß solange bezweifelt werden, wie die Perspektive einer eurozentrischen Orientfiktion – wie bei Gage – nicht abgelöst ist von der einer kunstwissenschaftlich am Denkmälerbestand aufgearbeiteten *Orienterfahrung*; in dieser Hinsicht bleibt gerade für die Erforschung der frühislamischen Koloristik in der islamischen Kunstgeschichte noch fast alles zu tun.⁴²

5. Zu diesem verengten Begriff von ‚Kultur‘ tritt in *Colour and culture* eine weit gefaßte Auffassung von Farbe hinzu: Für Gage ist „der Übergang zwischen Farben in der Natur und Farben in der Kunst fließend [continous]“ (S. 68), wie er auch von einer „continuity between the experience of colour in nature and that experience in art“ ausgeht (S. 8). Gage verschleift bewußt jegliche Differenzierung innerhalb des Begriffs von Farbe und zwischen den Realitätsbereichen, in denen Farbe auftritt, denn gerade hierdurch öffnet sich für ihn die Möglichkeit, naturwissenschaftliche, künstlerische oder theoretische Perspektiven auf seinen Nenner einer scheinbar in sich konsistenten ‚kulturgeschichtlichen‘ Betrachtung der Farbe zu bringen, freilich nur auf der Ebene der Sprache, die in Wahrheit eine verwirrende Fülle z. T. inkommensurabler Aspekte von Farbe miteinander amalgamiert.

Mit dieser Bestimmung von Farbe überspringt Gage natürlich auch die ästhetische Differenz zwischen *Farbe* und *Kolorit*, wie sie in der Sache schon in den kunsttheoretischen Traktaten seit Albertis *Della pittura* vielfach reflektiert,⁴³

⁴¹ Hans Jantzen: *Ottonische Kunst*. München 1947. Bes. S. 71 ff. Heinz Roosen-Runge: *Farbgebung und Technik frühmittelalterlicher Buchmalerei. Studien zu den Traktaten ‚Mappae Clavicula‘ und ‚Heracius‘*. München-Berlin 1967 (Kunstwissenschaftliche Studien; 38).

⁴² Siehe z. B. Hans-Caspar v. Bothmer: *Architekturbilder im Koran. Eine Prachthandschrift der Umayyadenzeit aus dem Yemen*. In: *Pantheon* 45 (1987). S. 4–20.

⁴³ L. B. Albertis *Drei Bücher über die Malerei (Della pittura libri tre)*. In: Leone Battista Albertis *kleine kunsttheoretische Schriften*. Herausgegeben von Hubert Janitschek. Osnabrück 1970 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance; 11). Bes. S. 69–71: „Sara adunque pictura non altro che intersegregatione della piramide visiva ... in una certa superficie con linee et colori artificioso rappresentata.“ Hervorhebung von mir.

spätestens mit Roger de Piles Unterscheidung in ‚couleur‘ und ‚coloris‘ terminologisch kanonisiert⁴⁴ und wie sie in der Kunstwissenschaft von Ernst Strauss als ein methodologisches Grundproblem jeglicher Untersuchung zur Farbe formuliert wurde: „Die kunstgeschichtliche Farbforschung hat sich . . . immer wieder auf die gebräuchlichen Farbenlehren sowie auf Lehren der physikalischen und physiologischen Optik und der experimentellen Psychologie berufen . . . Begeht sie den gleichen Weg auch weiterhin, so wird sie sich, wie bisher, bald an einer Grenze angelangt sehen, wo die wissenschaftlichen Ermittlungen über die Farbe zu Einsichten in die Eigenschaften des Kolorits nicht mehr ausreichen, ja sogar in Widerspruch zu dessen Prinzipien geraten und geraten müssen. Denn sie ignorieren, wie natürlich, eine Grundtatsache, ohne deren Berücksichtigung ein Verständnis der künstlerischen Probleme der Farbe nicht möglich ist – die Tatsache nämlich, daß die physisch vorgegebene, empirische Farbe sich von der gemalten Farbe des Bildes, der ästhetisch wirksamen, nicht nur materiell, sondern schon *wesensmäßig* unterscheidet.“⁴⁵

Anders als in rein kunsthistorischen Untersuchungen, in denen in dieser Hinsicht unscharfe Termini ohne Schaden noch als ‚Als-Ob-Bezeichnungen‘ hingenommen werden können, solange sie im Realitätsbereich der Kunst verbleiben, wie z. B. in Wolfgang Schönes Abhandlung „Über das Licht in der Malerei“,⁴⁶ entfaltet sich in interdisziplinärer oder kulturgeschichtlicher Perspektive die gesamte Brisanz dieser mangelnden Differenzierung gerade deshalb, weil mit dem gleichen Begriff von Farbe in untereinander inkommensurablen Realitätsbereichen operiert wird: Das Phänomen Farbe ist letztlich nicht unabhängig von dem lebensweltlichen Ort seines Erscheinens zu verstehen, und die Grenze zwischen Natur und Kunst markiert hier nur eine von vielen notwendigen Unterscheidungen. Die Problematik mangelnder Differenzierung an diesem Punkt ist nicht nur in den Ausführungen von Gage erkennbar, sondern auch z. B. in den ästhetischen Überlegungen von Claude Lévi-Strauss zur Farbe:⁴⁷ Ausge-

⁴⁴ Roger de Piles: *Cours de peinture par principes* (1708). Paris 1989. S. 148: „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 fait imiter les apparences des couleurs . . .“.

⁴⁵ E. Strauss: *Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe* (1969). In: *Ders.: Koloritgeschichtliche Untersuchungen*. A. a. O. (Anm. 22). S. 11–26. Zitat auf S. 12.

⁴⁶ 3. Auflage. Berlin 1983. Vgl. die Rezension von E. Strauss. In: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen*. A. a. O. (Anm. 22). S. 37–45.

⁴⁷ Claude Lévi-Strauss: *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*. Dt. Übers. Frankfurt a. M. 1984. S. 35 ff.

hend von seiner unzutreffenden Annahme, daß die Malerei ihre Farben einfach aus der Natur übernehme, schließt Lévi-Strauss zu Unrecht, daß Malerei und Musik in die Polarität von ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ auseinandergelegt werden können.⁴⁸ Die mangelnde Trennschärfe zwischen der Farbe als optischem Phänomen der Alltagswahrnehmung und der Farbe als Gestaltungsgröße in der Malerei ist dabei nicht weniger problematisch aus naturwissenschaftlicher und wahrnehmungspsychologischer Sicht als aus koloritgeschichtlich-kunsthistorischem Blickwinkel: So sicher die Anschauung von Malerei, Bildhauerei und Architektur nicht im Modus der Alltagswahrnehmung geschieht, so wenig taugt die Kunstanschauung als anthropologisch verallgemeinerbares Modell für die visuelle Alltagsorientierung des Menschen.⁴⁹ An dieser Problematik scheiterten schon die Bemühungen Heinrich Wölfflins, aus der *Geschichte der Kunst* eine *Geschichte des Sehens* zu hypostasieren.⁵⁰ Eine Kulturgeschichte der Farbe hätte die historische und systematische Vielfalt in der Auffassung von Farbe nicht zu vereinheitlichen, sondern umgekehrt in ihren historischen und kulturellen Besonderungen jeweils genau zu differenzieren.

Welche Konsequenzen dieser verschliffene Begriff von Farbe als Instrument in Gages Einzelbetrachtungen hat, mag exemplarisch mit seiner Interpretation zu einem Künstler angedeutet werden, für dessen Malerei als „Harmonie parallel zur Natur“⁵¹ gerade die farbgestalterische *Übersetzung* zwischen den Realitätsbereichen von Farbe ein Grundanliegen war: Paul Cézanne.⁵² Mit Recht stellt Gage Cézanne – etwa im Unterschied zu Monet – als einen in besonderem Maße reflektierenden Künstler dar, um unmittelbar anschließend dieser Reflektiertheit eine naturwissenschaftlich-theoretische Begründung angeeignet zu

⁴⁸ Ebd. S. 35. Anm. 6. S. 36, 39.

⁴⁹ Weiterführend hierzu: The perception of pictures. Vol. 1: Alberti's window: The projective model of pictorial information. Vol. 2: Dürer's devices: Beyond the projective model of pictures. Ed. by Margaret A. Hagen. New York u. a. 1980.

⁵⁰ Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1915. 4. Auflage. München 1920. S. 11 ff. Siehe hierzu die grundlegende kritische Analyse von Lorenz Dittmann: Stil – Symbol – Struktur. A. a. O. (Anm. 11). S. 55 ff. und die speziell auf diesen Punkt bei Wölfflin zugeschnittene Kritik von Martin Warnke: Sehgeschichte als Zeitgeschichte: Heinrich Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“. In: Merkur 46 (1992). S. 442–449. Weiterführend schließlich Mitchell Schwarzer: Visual Historicism in the Aesthetics of Adolf Göller. In: Art History 18 (1995) S. 568–583.

⁵¹ Cézanne in seinem Brief an Joachim Gasquet vom 26. September 1897: „... Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur – was soll man von den Dummköpfen denken, die behaupten, daß der Künstler immer der Natur unterlegen sei“ (Paul Cézanne: Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe. Herausgegeben von Walter Hess. Mittenwald 1980. S. 81).

⁵² Siehe die eindringliche Analyse der Cézannischen Kunst von Kurt Badt: Die Kunst Cézannes. München 1956. Weiterführend auch Lorenz Dittmann: Zur Kunst Cézannes. In: Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstage. Herausgegeben von Martin Gosebruch. Berlin 1961. S. 190–212; Gottfried Boehm: Paul Cézanne. A. a. O. (Anm. 21).

lassen, die m. E. aufschlußreicher für Gages Vorgehen, als für Cézannes künstlerische Anliegen ist: „Bei ihm [Cézanne] finden wir die Ansichten über Farbe und Wahrnehmung, die in der zeitgenössischen Physiologie und Philosophie vorherrschten, in einzigartiger und erstaunlich umfassender Art und Weise in seiner Malerei veranschaulicht“ (S. 209). Gage definiert Cézanne in seinem Künstlertum kurzerhand als Anhänger Helmholtzscher Physiologie und der positivistischen Weltanschauung eines Hippolyte Taine, indem er Cézanne-Zitate, wie „Die Optik, die sich bei uns durch das Studium entwickelt, lehrt uns sehen“ aus dem Horizont der künstlerischen Betrachtung und Gestaltung in den Kontext einer zeitgenössischen psychophysiologischen Debatte versetzt. Dementsprechend verkürzt Gage auch das für Cézannes Kunst zentrale Problem der *réalisation* auf ein „Prüfen der psychophysiologischen Frage nach dem genauen Charakter unserer Wahrnehmungen“ (S. 211).⁵³ Gage unterwandert unter der Hand Cézannes Worte mit naturwissenschaftlich orientierten Vorstellungsinhalten, ohne sich damit aufzuhalten, daß es – soweit ich sehe – keinen einzigen Beleg für eine Beschäftigung Cézannes mit Helmholtz gibt, und ohne sich zu fragen, ob Cézanne mit „Optik“ nicht vielmehr an das künstlerisch wahrnehmende Auge gedacht haben könnte, und auch letzteres nur zur Hälfte in rein beobachtendem Sinn, denn zur anderen Hälfte schließt diese *durch das Studium entwickelte* „Optik“ als eine für Cézanne *in der Malerei* gebildete Art Welt anzuschauen ja auch immer schon die Übersetzung in das Medium seiner Malerei mit ein. Ironischerweise war es nun gerade Helmholtz, der in seinem Vortrag *Optisches über Malerei* die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein folgenreiche Metapher von der Malerei als farbiger ‚Übersetzung‘ von Wirklichkeit geprägt hat. Und es zeugt von einiger Entschlossenheit, die Perspektive einer naturwissenschaftlichen Erklärung der Kunst durchzuhalten, daß Gage zu diesem Zweck nicht nur erheblich das künstlerische Potential von Cézannes Malerei beschneidet, sondern in gleichem Zuge auch den vielleicht bedeutendsten Gedanken, der sich in Helmholtz’ physiologischen Beobachtungen zum Problem der Farbe *in der Malerei* findet, eliminiert. Denn Helmholtz versteht seine Bestimmung der Malerei als farbige Übersetzung keineswegs nur in funktioneller Abhängigkeit von physiologischen Gegebenheiten, sondern akzentuiert dabei zugleich auch ausdrücklich den selbstbestimmten Anteil der künstlerischen Gestaltung: „Nun spielt in jeder Übersetzung die Individualität des Übersetzers ihre Rolle. Bei der malerischen Übertragung bleiben viele einflußreiche Verhältnisse der Wahl des Künstlers frei überlassen, um sie je nach individueller Vorliebe oder nach den Erfordernissen seines Gegenstandes zu ent-

⁵³ Siehe hierzu die jüngst vorgelegte Studie von Vladimir *Vukićević*: *Cézannes Realisation. Die Malerei und die Aufgabe des Denkens*. München 1992.

scheiden. Er kann die absolute Helligkeit seiner Farben innerhalb gewisser Grenzen frei wählen, ebenso die Größe der Lichtabstufungen.⁵⁴ Freilich dachte Helmholtz hierbei nicht an die Kunst seines Jahrhunderts, sondern verweist – von einer wenig reflektierten nachahmungsästhetischen Auffassung von der Malerei als „Art optischer Täuschung“ ausgehend⁵⁵ – auf Rembrandt und Fra Angelico.

Zwei weitere Unterscheidungen im Begriff von Farbe sind noch anzusprechen: Farbe als *Malmaterie* bzw. Pigment, über die Gage zwar in einem eigenen Kapitel handelt, ohne aber eine theoretische Absetzung zu vollziehen (S. 214 ff.), und die Farbe auf der Ebene der Sprache, des *Farbvokabulars*. Obwohl Gage zu Beginn seines Buches mit den von der Farbterminologie ausgehenden kuriosen Spekulationen zur griechischen Polychromie im 19. Jahrhundert ein wissenschaftsgeschichtlich höchst aufschlußreiches Lehrstück erwähnt, wie wenig die Geschichte der Farben auf philologischem Wege aus der Lektüre literarischer Quellen rekonstruierbar ist (S. 11) – Forscher wie W. E. Gladstone, H. Magnus oder W. Schultz glaubten in entwicklungsgeschichtlichem Kurzschluß, daß z. B. die Griechen nur ein unvollständiges Farbempfinden besessen hätten und u. a. kein Blau und kein Gelb kannten, weil die entsprechenden Farbnamen nicht in der griechischen Literatur auftauchen⁵⁶ –, kehrt er schon wenig später selbst zu dieser problematischen Hypothese zurück und argumentiert im Anschluß an die umstrittenen Darlegungen von Brent Berlin und Paul Kay⁵⁷ zur Entwicklungstypologie von Farbvokabularen, „daß Farbwahrnehmung und Farbterminologie aufs engste miteinander zusammenhängen“ (S. 79). Genau diese Voraussetzung führte z. B. schon Charles Darwin zu der irrtümlichen Annahme, daß seine eigenen Kinder farbenblind seien!⁵⁸ Es sei deshalb noch einmal an die wichtige und von jüngeren Forschungen bestätigte Einsicht Wilhelm Waetzolds erinnert, daß „das Benennenkönnen ... keinen Gradmesser ... für das Unterscheidungsvermögen“ von Farben abgibt: „Der Wirklichkeitsbesitz, den wir in den sinnlichen Erlebnis-

⁵⁴ Hermann von *Helmholtz*: Optisches über Malerei. In: *Ders.*: Vorträge und Reden. Bd. 2. Braunschweig 1896. S. 93–135. S. 125 f.

⁵⁵ Ebd. S. 126.

⁵⁶ Eine differenzierte kritische Sondierung dieser Ansätze findet sich bei Wilhelm *Waetzold*: Das theoretische und praktische Problem der Farbenbenennung. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 4 (1909). S. 349–399. Bes. 354 ff.

⁵⁷ B. *Berlin* und P. *Kay*: *Basic color terms*. Berkeley 1969. Auf diesen Ansatz bezieht sich *Gage* schon in seinem Aufsatz: *Colour in history*. A. a. O. (Anm. 38). Bes. S. 105 ff.

⁵⁸ W. *Waetzold*: Das theoretische und das praktische Problem der Farbenbenennung. A. a. O. S. 355.

sen haben, deckt sich nicht mit jenem, den wir aus ihren sprachlichen Benennungen gewinnen.“⁵⁹

Betrachtet man Gages Darlegungen auf die Art hin, historische Zusammenhänge zu entfalten, so hat sich ein gegenüber seinen bisherigen Publikationen neuer Hang zu monokausalen Erklärungsmustern durchgesetzt: Gage schreibt vom „Ende *der* Ästhetik der Renaissance und des Neoklassizismus“ (S. 11), von „*der* spätantiken Ästhetik des Lichts“ (S. 64) oder über „*die* byzantinische Ästhetik“ (S. 47), so als ob sich ‚die Ästhetik‘ ganzer Epochen widerspruchsfrei auf einen einzigen Punkt zuspitzen ließe.

Die Darstellung hebt mit der archäologischen Entdeckung der griechischen Polychromie im 19. Jahrhundert an, führt über die Spielarten spätantiker Prunksucht mit ihrer veräußerlichten Vorliebe für Purpur (S. 16) zur Umwertung des Purpur zu einer Farbe des Lichts (S. 26), um von dort zügig zur spätantiken und frühmittelalterlichen Lichtmetaphysik weiterzugehen und schließlich bei den Lichtwirkungen der frühchristlichen und byzantinischen Mosaiken zu enden (S. 40, 58 ff.).

Den Übergang zur Glasmalerei der Gotik beschreibt Gage als Wendung zum Dunkel: Er wiederholt hier seine schon in den 80er Jahren vorgelegte These,⁶⁰ daß die Glasmalerei der Gotik nicht – wie u. a. Erwin Panofsky, Hans Sedlmayr oder Otto von Simson ausgeführt haben⁶¹ – als ästhetische Manifestation einer von lichtmetaphysischen Vorstellungen getragenen Feier göttlichen Lichts, sondern als anschauliche Vergegenwärtigung der Vorstellungen von einer göttlichen Dunkelheit, wie sie in den mystischen Schriften von Dionysius Areopagita und Eurigena formuliert wird, zu erklären sei (S. 70 ff.). Diese These knüpft zunächst unausgesprochen an die von Ernst Strauss auf phänomenologischem We-

⁵⁹ Ebd. S. 354. Vgl. hierzu z. B. Heinrich Zollinger: *Das Farbensehen und die Sprache – Neue Untersuchungen*. In: *Universitas* 34 (1979). S. 867–871. J. Tischler: *Farbe und Färben*. § 1 Sprachliches. In: *Realexikon der Germanischen Altertumskunde*. Herausgegeben von Johannes Hoops. Bd. 8. Berlin–New York 1994. S. 206–216. H. Reichert: *Farbe und Färben*. § 3 Kulturgeschichtliches. Ebd. S. 219–231.

⁶⁰ J. Gage: *Gothic Glass: Two Aspects of a Dionysian Aesthetic*. In: *Art History* 5 (1982). S. 36–58; *Ders.*: *Lumen, alluminar, Riant: Three Related Concepts in Gothic Aesthetics*. In: *Europäische Kunst um 1300. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte* 6/6 (1986). S. 31–37.

⁶¹ Erwin Panofsky: *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its art treasures* (1946). 2. Ausgabe herausgegeben von Gerda Panofsky-Soergel. Princeton–New Jersey 1979. Hans Sedlmayr: *Die Entstehung der Kathedrale*. Zürich 1950. Bes. S. 144 ff., 235 ff., 314 ff. Otto von Simson: *The gothic cathedral. Origins of gothic architecture and the medieval concept of order*. London 1956. Bes. S. 21 ff., 50 ff., 120 ff. Vgl. auch L. Grodecki: *Le vitrail et l'architecture au XII. et au XIII. siècles*. In: *Gazette des Beaux-Arts* 36 (1949). S. 12. Rosario Assunto: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*. Köln 1963. S. 157, 172 ff., 175, *passim*.

ge erkannte Bedeutung des Dunkels in den gotischen Glasfenstern an: „Um leuchten zu können, ist das sie durchdringende Licht ebenso Bedingung wie das Dunkel, vor ihnen. Mit diesem besteht ja auch faktisch eine Verbindung in Form der dunklen ... Bleigrenzen und des Schwarzlots.“⁶² Aber während Strauss im gotischen Glasfenster ein *Zusammenwirken* des „absoluten Lichts ‚draußen‘“ und des „absoluten Dunkels ‚im Innern‘“ differenziert,⁶³ an deren Berührungsfläche obendrein die Farben entstehen, vereinsseitigt Gage den ästhetischen Eindruck der Glasmalerei *im Ganzen* auf den Aspekt der Dunkelheit. So berechtigt, ja überfällig Versuche sind, die geistesgeschichtlichen Bemühungen zur Nobilitierung des Dunkels wieder ans Licht zu bringen, wozu wichtige Impulse bisher von Ernst Strauss und Lorenz Dittmann ausgegangen sind,⁶⁴ und so einleuchtend die in der jüngeren Forschung verstärkte Kritik an der stereotypen Verwendung der mittelalterlichen Lichtmetaphysik als universellem Deutungsschema für die Kunst der Gotik ist,⁶⁵ so ist doch fraglich, ob ausgerechnet die gotische Glasmalerei mit ihrer vom Licht entzündeten Farbigeit nun im Gegenzug als Beispiel für eine Manifestation reiner Dunkelheit taugt. In dieser Zuspitzung scheinen mir bei Gage mit nicht geringerer Einseitigkeit

⁶² E. Strauss: Zu den Anfängen des Helldunkels (1964). In: *Ders.: Koloritgeschichtliche Untersuchungen*. A. a. O. (Anm. 21). S. 59. Anm. 33. Vgl. auch L. Dittmann: *Farbgestaltung und Farbtheorie*. A. a. O. (Anm. 21). S. 11.

⁶³ E. Strauss: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen*. A. a. O. (Anm. 22). S. 59. Anm. 33.

⁶⁴ E. Strauss: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen*. A. a. O. (Anm. 22). S. 37 ff., 47 ff., 227 ff. L. Dittmann: *Farbgestaltung und Farbtheorie*. A. a. O. (Anm. 22). *Passim*; *Ders.: Helldunkel und Konfiguration bei Rubens*. In: *Intuition und Darstellung*. Erich Hubala zum 24. März 1985. Herausgegeben von Frank Büttner und Christian Lenz. München 1985. S. 105–116; *Ders.: Im Dunkel des Raumes*. In: Lukas Kramer. *Blackout – Fluid System*. 1983–1989. *Ausst. kat. Moderne Galerie des Saarland-Museums*. Hrsg. von M. M. Grewenig. Saarbrücken 1989. S. 27–43. Siehe hierzu auch Ch. Wagner: *Farbe und Metapher*. A. a. O. (Anm. 14). *Ders.: Homo absconditus. Dunkelheit als Metapher im Porträt der frühen Neuzeit*. In: *Colloquia Academica. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz: Akademievorträge junger Wissenschaftler. In Verbindung mit der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz und dem Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Weiterbildung des Landes Rheinland-Pfalz*. G, Geisteswissenschaften, 1996. Stuttgart 1997. S. 39–95, und A. Prater: *Licht und Farbe bei Caravaggio*. A. a. O. Versuche, die reale Lichtsituation als Bestandteil der ästhetischen Dimension des Kunstwerks zu deuten, finden sich bei Reinhart Liess (*Die Fassade des Straßburger Münsters im Licht*. In: *Festschrift Lorenz Dittmann*. Herausgegeben von H.-C. Graf v. Bothmer, Klaus Güthlein und Rudolf Kubn. Frankfurt a. M. u. a. 1994. S. 223–255) und im Anschluß an Dittmann bei Christof Trepesch: *Studien zur Dunkelgestaltung in der deutschen spätgotischen Skulptur. Begriff, Darstellung und Bedeutung des Dunkels*. Dissertation Universität des Saarlandes 1993. Frankfurt a. M. u. a. 1994 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28. Kunstgeschichte; 210). In den jüngst vorgelegten Publikationen von Ernst H. Gombrich (*Shadows. The depiction of cast shadows in western art*. London 1995) und von Michael Baxandall (*Shadows and enlightenment*. New Haven/London 1995) bleibt die Betrachtung der Dunkelheit auf die Ebene des Optischen beschränkt.

⁶⁵ Siehe zur Kritik an Panofskys Deutung z. B. Peter Kidson: *Panofsky, Suger and St. Denis*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987). S. 1–17.

als bei Panofsky einfach nur die Vorzeichen von dessen lichtmetaphysischer Erklärung vertauscht. Von hier aus zeichnet Gage eine Rückwendung zum Licht, das im Verlauf des 13. Jahrhunderts „allmählich seinen transzendentalen [sic] Status einzubüßen begann und nurmehr als Manifestation der diesseitigen Gesetze der Optik erforscht wurde“ (S. 76), was Gage nur allgemein und mit kursorischen Hinweisen am Denkmälerbestand umreißt.

Den Übergang zur frühen Neuzeit untersucht Gage unter den drei Gesichtspunkten der sich verändernden Farbsymbolik (Kap. 5), des Verhältnisses von *disegno* und *colore* (Kap. 7) und der Bedeutung alchemistischer Vorstellungen zur Farbe (Kap. 8). Während Gage in seinen Ausführungen zu *disegno* und *colore* (S. 117–138) weitgehend in der traditionellen Denkfigur einer *Polarität* von *disegno* und *colore* argumentiert, deren historische Unangemessenheit in der jüngeren Forschung mehr und mehr zum Vorschein gebracht wird,⁶⁶ und so z. B. die auf nur wenig mehr als einer Seite abgehandelte venezianische Malerei mit ihrer ‚virtuosen Pinselführung‘ im – seit dem 19. Jahrhundert sattsam bekannten – Kontrast zu der florentinisch-römischen Malerei mit ihren Qualitäten im Zeichnerischen präsentiert (S. 137), geben seine Ausführungen zur Farbsymbolik den aktuellen Problemstand für eine thematische Betrachtung der Farbe in Spätmittelalter und früher Neuzeit wieder. Überzeugend zeigt Gage, wie wenig aus den Quellen ein fester Bezugsrahmen für eine sachgerechte farbikonographische Auslegung zu gewinnen ist, ohne daß er aber über diese negative Diagnose mangelnder farbsymbolischer Verbindlichkeit hinauskommt (S. 83 ff.).

Daß die literarischen Quellen freilich noch eine andere Lektüre zulassen, sei hier nur angemerkt: In ihnen zeichnet sich im geistesgeschichtlichen Kontext der humanistischen Neubewertung des Poetischen die Entstehung einer neuzeitlichen Farb- und Bildmetaphorik ab – *Metapher* im Sinne einer *epistemologischen Metapher* –, die sich gerade nicht als Hieroglyphik aus vorgegebenen

⁶⁶ Maurice Poirier: *Studies on the concept of disegno, invenzione and colore in sixteenth and seventeenth century italian art and theory*. Ph. D. New York University 1976, S. 6. Ch. Wagner: *Farbe und Metapher*. A. a. O. (Anm. 14). S. 25–35. Vgl. jüngst auch J. Shearman: *Michelangelo: die Funktionen der Farbe*. In: *Die Sixtinische Kapelle*. Deutsche Übersetzung. Solothurn-Düsseldorf 1993. S. 80–89: „Man mag die meisten Klischees unberührt lassen, so muß mit einem besonders schädlichen hier sofort aufgeräumt werden: Es geht um die Meinung, daß Farbe in der florentinischen Malerei weniger wichtig sei als in der venezianischen ...“ (S. 80). Die traditionelle Gegenposition hierzu formulierte noch 1980 Sidney J. Freedberg: *Disegno versus colore in Florentine and Venetian painting of the cinquecento*. In: *Florence and Venice: Comparisons and Relations. Acts of two conferences at Villa i Tatti in 1976–1977*. Vol. II. Cinquecento. Florence 1980. S. 309–322. Ebenso M. Brusatin: *Histoire des couleurs*. A. a. O. (Anm. 14). S. 51 f.

traditionellen *symbolischen* Bedeutungen aufschließen läßt, sondern die mit der Erfindung neuer analogischer Bildvorstellungen operiert, wie sie auch in der zeitgenössischen Malerei als einem genuinen Bestandteil visueller Kultur aus den anschaulichen Zusammenhängen im einzelnen Werk nachgewiesen werden kann.⁶⁷

Gage dagegen sucht – getreu seinem positivistischen Ansatz – seinen Weg für eine thematische Interpretation über die Bewertung der *Farbmaterie*: Wie Michael Baxandall sieht er im frühen Quattrocento in der „Farbsymbolik – selbst im sakralen Kontext – einen stark materialistischen Einschlag“ (S. 129), wobei er allerdings neben der farbmateriellen Kostbarkeit der Pigmente auch die Kostspieligkeit der dargestellten Stoffe als symbolisch bedeutsam versteht. Während Baxandall zum Cinquecento hin überzeugend eine Verlagerung vom Material auf die künstlerische Technik hin aufzeigt,⁶⁸ glaubt Gage, daß die „Farbsymbolik der Renaissance eher einer säkularen Semiotik des materiellen Wertes unterzuordnen ist“ (S. 131).

Dieser profanierten Sicht auf die Bedeutung von Farben stellt Gage einen zweiten möglichen Bezugsrahmen für seine thematische Betrachtung an die Seite, der schon vom Ansatz her *hermetisch* ist: Die Farbsymbolik alchimistischer Geheimlehren. Mit diesem Zugang glaubt Gage – im Sinne Panofskys – die ‚dritte Interpretationsebene‘ als „grundlegendste Ebene“ für das Bildverständnis zu erreichen (S. 142), was alleine schon deshalb fragwürdig ist, weil Gage damit stillschweigend den im 15. und 16. Jahrhundert überaus bedeutenden Horizont *christlicher Thematik* für seine Auslegungen bei Seite schiebt, und in gleichem Zuge – in bester Warburgscher Tradition – geistesgeschichtliche *Randphänomene* zu Schlüsselphänomenen für seine Interpretation erhebt: Auch wenn nicht bezweifelt werden soll, daß aus einer solchen Umkehrung der geistesgeschichtlichen Proportionen einer Epoche fruchtbare Anregungen für eine angemessene Interpretation einzelner Bilder gewonnen werden können, wie z. B. in Gages Ausführungen zu Jan van Eycks *Arnolfinihochzeit* (National Gallery, London; S. 142 ff.), so ist doch auch unübersehbar, daß die perspektivischen Verzerrungen einer solchen Betrachtungsweise nicht selten historisch wie ästhetisch inadäquate Fehl- und Überinterpretationen zur Folge haben: So versetzt Gage z. B. in seiner Auslegung von Parmigianinos *Madonna mit der Rose* (Gemäldegalerie, Dresden) ohne Begründung die Rose und Koralle aus einem vorrangig christlichen in einen kryptisch-alchimistischen Kontext (S. 150), wodurch nicht nur der Bildgehalt, sondern die ganze Bedeutungsstruktur des Bil-

⁶⁷ Siehe hierzu Ch. Wagner: *Farbe und Metapher*. A. a. O. (Anm. 14).

⁶⁸ M. Baxandall: *Painting and experience*. A. a. O. (Anm. 15). S. 23 ff.

des grundlegend verändert werden: Aus einer ebenso allusionsreichen wie künstlerisch sinnfälligen Darstellung eines der christlichen Hauptthemen wird so ein scheinbar äußerst erklärungsbedürftiges esoterisches ‚Rätselbild‘. Gage setzt hierin unangemessen ‚Manierismus‘ mit ‚Manieriertheit‘ gleich.

Ebenso umständlich und vage wirkt das alchemistische Deutungsschema in Gages Erklärung der ausgiebigen Verwendung von Gold in den Sixtinafresken Cosimo Rossellis (Abb. 1), ein Phänomen, das er mit den alchemistischen Interessen des Künstlers begründet (S. 144). Um die Konstruktion dieser Hypothese zu halten, muß Gage nicht nur zunächst einen Quellenbeleg aus Vasaris *Viten* beiseite lassen, der – wie selten – in aller nur wünschbaren Ausdrücklichkeit und Ausführlichkeit genau für diese Fresken die Verwendung des Goldes bei Rosselli humorvoll als Konzession des Künstlers an einen *veralteten* Auftragbergeschmack dekuviert⁶⁹ – wie im übrigen reiche Golddekorationen zu dieser Zeit im Vatikan durchaus keine Seltenheit waren, wie ein Blick auf Pinturicchios Fresken in den *Appartamenti Borgia* lehrt –, sondern er muß auch von jeder weiterführenden thematischen Betrachtung im Zusammenhang mit der dargestellten biblischen Thematik absehen. Und gerade von hier aus wäre durchaus ein Wort zur Verteidigung von Rosselli gegen die Bewertung von Vasari möglich, denn was ist in der von Gage als Beispiel angeführten *Anbetung des Goldenen [!] Kalbes* (Abb. 1) von Rosselli naheliegender, als die Farbe im Kontext der thematischen Interpretation des dargestellten Stoffs zu verstehen: In diesem Fall jedenfalls gehört das farbstilistische Dekor um unmittelbar zur thematischen *Inventio* der *Historia*. Aber einer in dieser Weise orientierten thematischen Betrachtung der Farbe hat sich Gage ohne Not den Weg selbst verstellt, wenn er ohne Begründung allgemein für die Malerei der Renaissance behauptet: „Nirgendwo jedoch war ein Bewußtsein dafür zu erkennen, daß Gegenstand [subject-matter] und Art [style] der Farbengebung eine Einheit bilden könnten“ (S. 149).⁷⁰ In einer kunstgeschichtlichen Betrachtung, die die kulturgeschichtlichen Quellen der zeitgenössischen visuellen Kultur mitberücksichtigt, läßt sich für die Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts genau das Gegenteil erweisen: Das

⁶⁹ Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* ... (1550/1568). Herausgegeben von G. Milanesi [1878–1881]. Nachdruck der Ausgabe Florenz 1906. Herausgegeben von P. Barocchi. Florenz 1981. Bd. 3, S. 188 f.

⁷⁰ Überzeugende Versuche einer thematischen Interpretation der Farbe haben Emil Maurer: *Zum Kolorit von Pontormos „Deposizione“*. In: *Von Farbe und Farben*. Festschrift A. Knoepfli zum 70. Geburtstag. Zürich 1980. S. 315–321 und Patricia Rubin: *The art of colour in Florentine painting of the early sixteenth century: Rosso Fiorentino and Jacopo Pontormo*. In: *Art history* 14 (1991), S. 175–191 vorgelegt.

Entstehen einer vielfältig ausdifferenzierten Bildmetaphorik aus der Verbindung von Farbe und Thema im Rahmen einer in neuer Weise ‚poetischen‘ Malerei.⁷¹

In Gages Geschichte der Farbe nimmt das 17. Jahrhundert durch die bedeutenden naturwissenschaftlichen Entdeckungen und Entwicklungen zur neuzeitlichen Theorie des Lichts und der Farbe erwartungsgemäß eine Schlüsselstellung ein: „Colour under control“ (S. 153)! Zugleich ist es für Gage das Jahrhundert, in dem die wesentlichen Erkenntnisleistungen zur Farbe vom Bereich der Kunst auf das Experimentierfeld der Naturwissenschaften übergegangen seien. Im Zentrum dieses epochalen Bruchs steht natürlich Isaac Newton: „Newton hatte, wie es schien, Ordnung in das Chaos der Farbe gebracht und diese zu einem für den Maler ebenso vermittelbaren Gegenstand gemacht wie die Zeichnung“ (S. 176) – eine weitreichende Behauptung, in der Gage Newtons *Opticks*⁷² einen Erkenntnisanspruch zumutet, den diese Untersuchung des Lichts beim besten Willen nicht einzulösen vermag: Auch wenn Newton in einigen Randbemerkungen glaubte, die pigmentäre Mischung der Farben analog zu der optischen Mischung der Farben erklären zu können, so wird ihm heute niemand mehr darin folgen, den bei der Mischung verschiedenfarbiger Pigmente entstehenden graubraunen Schlammtön als „a dark White“ zu bewerten.⁷³

Als gleichzeitige Erkenntnisleistung der Maler konzipiert Gage die künstlerische Ordnung der Farben durch die Rückführung aller Farben auf die ‚Primärfarben‘ (S. 153), wobei aber auch diese Frage letztlich durch die Naturwissenschaftler geklärt werde, indem Maxwell „sie schlicht und einfach als unerheblich abtat“ (S. 154). So bleibt als eigenständige Leistung der Malerei im 17. Jahrhundert schließlich nur noch die positive Neubewertung des Dunkels übrig, die Gage mit kurzen Bemerkungen zum *tenebrismo* Caravaggios, Rembrandts und deren spanischer Nachfolger skizziert, ohne sich allerdings mit dem in dieser Hinsicht in den Schriften von Lorenz Dittmann und Ernst Strauss niedergelegten Forschungsstand auseinanderzusetzen.⁷⁴

Wie gering Gage in diesem Zusammenhang den Erkenntniswert der Malerei veranschlagt, wird daran deutlich, daß ihm noch die schmalste Quellenbasis gut genug ist, um künstlerische Gestaltungen hypothetisch auf naturwissenschaftliche Systematisierungen der Farbe zu beziehen: Das überzeugt gelegentlich, wie

⁷¹ Siehe hierzu Ch. Wagner: *Farbe und Metapher*. A. a. O. (Anm. 14).

⁷² Sir Isaac Newton: *Opticks or a treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light* (1704). In: *Ders.: Opera quae exstant omnia*. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Samuel Horsley. London 1779–1785 in fünf Bänden. Bd. 4. Stuttgart-Bad Cannstatt 1964.

⁷³ Ebd., S. 95.

⁷⁴ L. Dittmann: *Farbgestaltung und Farbtheorie*. A. a. O. (Anm. 22). S. 195–249; E. Strauss: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen*. A. a. O. (Anm. 22). S. 135 ff.



Abb. 1: Cosimo Rosselli: *Die Anbetung des Goldenen Kalbes* (u. a.), 1481/82. Fresko, Vatikan, Sixtinische Kapelle. (Abb. aus: L. D. Ertlinger: *The Sistine Chapel before Michelangelo. Religious Imagery and Papal Primacy*, Oxford 1965, Tafel 4).

bei der allgemein anerkannten Beziehung zwischen Rubens und François d'Aguilon (S. 134),⁷⁵ ist an anderen Punkten nur mit starken Einschränkungen akzeptierbar, wie in dem schon erwähnten Versuch, Seurats Koloristik aus Farbordnungen von Helmholtz und Chevreul abzuleiten (S. 175), oder wie in der behaupteten Beziehung zwischen Lorrain und Zaccolino (S. 167), und verliert sich schließlich ganz ins Spekulative, wie im suggerierten Bezug zwischen der Malerei Jan Vermeers und der Theorie Christian Huyghens. Gelegentlich lösen sich diese Konstruktionen schon von selbst im weiteren Verlauf einer kritischen Lektüre von Gages Ausführungen auf: So liest man auf Seite 165 in der Bildlegende, daß ein malerisches Problem Delacroix „auf die Idee brächte, den französischen Experten für Farbkontraste, Michel Eugène Chevreul, zu Rate zu ziehen“, um auf S. 173 zu erfahren, daß der Besuch nie stattgefunden hat, und schließlich auf S. 292 in Anm. 121 nachzulesen, daß dieser geplante Besuch aller Wahrscheinlichkeit nach nicht dem *Farbtheoretiker* Chevreul, sondern Chevreul in seiner Eigenschaft als *Institutspräsident* gelten sollte.

Aus der Überzeugung, daß Newton durch seine optische Erforschung des Lichts die Farbe *für den Maler* zu einem ebenso vermittelbaren Gegenstand gemacht habe wie die Zeichnung^c (S. 176), entsteht für Gage kein geringes und zudem für seine Untersuchung folgenreiches Dilemma: Läßt man einmal die unbestrittene Tatsache der epochemachenden naturwissenschaftlichen Entdeckungen Newtons im Rahmen der Wissenschaftsgeschichte beiseite und ebenso die von Gage ausführlich zitierten zahlreichen Newtonanhänger an englischen Kunstakademien, deren Äußerungen als z. T. kuriose rezeptionsgeschichtliche Randphänomene eher in den Fußnotenapparat der Kunstgeschichte gehören, dann ist unabweislich, daß Newtons Entdeckungen für die Geschichte der Kunst und insbesondere für die bedeutenden Maler mit Blick auf ihre künstlerische Arbeit weitgehend folgenlos geblieben sind. Dieser Verlegenheit begegnet Gage einerseits mit einer kulturpessimistischen Theorie vom Niedergang der Künste, auf die weiter unten mit Blick auf das 20. Jahrhundert eingegangen werden muß, andererseits, indem er diesen Widerspruch für den Leser einfach unaufgelöst im Text stehen läßt: Nennt Gage Newtons *Opticks* z. B. auf S. 168 „einen klassischen Bestandteil des Rüstzeugs eines Malers“, so klagt er wenig später: „Die Erhellung des Wesens und der Ordnung der Farben, die Newton herbeigeführt hatte, war offensichtlich eher für Naturwissenschaftler ein überaus dringendes Erfordernis gewesen als für die bildenden Künstler oder Dichter“ (S. 169).

⁷⁵ Siehe dazu Charles *Parkehurst*: Aguilonius' optics and Rubens' color. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 12 (1961), S. 35–49 und Michael *Jaffé*: Rubens and optics: Some fresh evidence. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), S. 362–366.

In anderer Weise begegnet Gage diesem Dilemma, indem er in seinem anekdotenreichen Essay über das Motiv des Regenbogens (man erfährt z. B., daß Pietro Testa in Anschauung eines Regenbogens versunken im Tiber ertrank und wir es deshalb „mit dem ersten ‚Opfer‘ der Optik zu tun haben“; S. 96) die Haltung der Maler gegenüber Newtons naturwissenschaftlichen Neuerungen zum Maßstab erhebt, um die Künstler und Theoretiker des frühen 19. Jahrhunderts in *antiqui* und *moderni* einzuteilen: „... so werden wir auf Opposition gegen Newton eher unter solchen Malern oder der Malerei nahestehenden Theoretikern stoßen, deren Wurzeln im 18. Jahrhundert liegen, wie es etwa bei Louis-Bertrand Castel, Goethe, James Barry oder William Blake der Fall war, als unter exemplarischen Vertretern der Romantik, die wie Haydon und Runge, Samuel Palmer und Ferdinand Olivier, der Nazarener Friedrich Overbeck und William Turner eher Bewunderung für Newton hegten“ (S. 107).

Den Nachweis, daß eine solche Unterscheidung, in der z. B. unterschlagen wird, wie eng Goethe und Runge gerade hinsichtlich ihrer Überlegungen zur Farbe miteinander in Verbindung standen,⁷⁶ für das Verständnis dieser Maler und Theoretiker weiterhilft, bleibt Gage ebenso schuldig, wie eine Begründung für seine stillschweigende Voraussetzung, den Regenbogen per se als ein Manifest für Newtons Optik und die prismatische Brechung der Farben zu verstehen. Im übrigen wäre von diesen Voraussetzungen Gages ausgehend zu erwarten, daß gerade die späteren „*moderni*“ des 19. Jahrhunderts, die Impressionisten, die zudem die optische Zerlegung der Farben zum Programm einer divisionistischen Farbigkeit erhoben, den Regenbogen als Paradigma ihrer künstlerischen Absichten in zahlreichen Darstellungen gefeiert haben müßten: Das Gegenteil ist der Fall, und wohlweislich erscheinen sie bei Gage in diesem Zusammenhang nur in einer Anmerkung.

Den eigentlichen Grund, warum sich Künstler nur wenig für Newtons naturwissenschaftliche Perspektive auf die Farbe interessiert haben, hat ein – übrigens von Gage ausführlich vorgestellter – Naturwissenschaftler treffend erkannt: „Um das Vorbild getreu wiederzugeben müssen wir es *anders* nachbilden, als wir es sehen“⁷⁷ – und genau auf dieses von dem Chemiker Chevreul formulierte Problem der ästhetischen Differenz im Phänomen der Farbe als Grundproblem jeder künstlerischer Arbeit gibt Newton in seiner *Optik* keine

⁷⁶ Hierzu weiterführend Heinz *Matile*: Die Farbenlehre Philipp Otto Runges. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre. München-Mittenwald 1979. S. 219–249.

⁷⁷ M. E. *Chevreul*: De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés. Paris 1839. § 333. Zitiert nach der Übersetzung bei Gage (*Colour and culture*. A. a. O. S. 173), der hieraus keinerlei Konsequenzen zieht.

Antwort, und dies ganz legitimerweise, weil es sich ihm in seinem Untersuchungshorizont erst gar nicht als Problem stellte.

Unter diesen Voraussetzungen ist es nicht sehr überraschend, daß Gages Auseinandersetzung mit Goethes Farbenlehre polemischer Natur ist, ja, sie findet eigentlich gar nicht statt (Kap. 11). Goethes Untersuchungen zur Farbe werden nicht als *alternativer* Zugang zu Newtons Analyse der Farbe vorgestellt, sondern als Erkundungen eines subjektiven *Restbestands*, den Newton bewußt ausgespart habe und der mit den Worten Newtons umrissen wird: „... wenn wir z. B. kraft der Phantasie Farben in einem Traum sehen oder wenn ein Verrückter Dinge vor sich sieht, die nicht da sind; oder wenn wir durch einen Schlag auf die Augen Funken sehen...“ (S. 191). Zwar wird Goethes Farbenlehre allgemein charakterisiert als ein Werk, das „wie keine andere Publikation im weiteren Verlauf des 19. und im frühen 20. Jahrhundert das Interesse von Wissenschaftlern wie auch einer breiten Öffentlichkeit“ auf sich zog (S. 201), aber diese Würdigung klingt wie die rezeptionsgeschichtliche Besichtigung eines Holzwegs, und obendrein wird nirgendwo greifbar, worin diese Wirkung der Goetheschen Untersuchungen inhaltlich begründet lag. Großzügig räumt Gage ein, daß „selbst Goethes wissenschaftliche Gegner“ gelegentlich meinten, daß seine Farbenlehre, „so unglauhaft sie auch im Kontext der physikalischen Optik“ sei, „für Maler von großem Nutzen“ sein könnte, was aber sofort umgewertet wird in „ein weiteres frühes Indiz dafür, daß sich allmählich immer mehr zwei verschiedenartige, getrennte Farbenlehren herausbildeten: eine spezielle für Künstler und eine für die Allgemeinheit [the world at large]“ (S. 202).

Aber auch diese Bedeutung Goethes für die Künstler wird sogleich demonstriert: Während Gage für den Nachweis der künstlerischen Rezeption Newtons kein Beispiel zu entlegen oder unbedeutend ist, behauptet er – eines überwältigenden Interesses der Künstler für Goethes Farbenlehre zum Trotz –, daß „sich *nur* zwei Künstler gründlicher mit Goethes Farbenlehre“ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auseinandergesetzt hätten, Turner und Runge, und diese ebenfalls keine „wirklichen“ „Anhänger des Dichters“ gewesen seien (S. 204). Schon ein Blick in die Enzyklopädien dieser Zeit erweist die Unangemessenheit dieser rezeptionsgeschichtlichen Bewertung, deren Ursache wiederum in Gages programmatischer Vermengung der optisch-physikalischen und ästhetischen Dimension der Farbe liegt; denn entlang dieser Grenze entfaltet sich im 19. Jahrhundert 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,⁷⁸ festigt sich der Rang von Goethes Farbenlehre als Standardwerk für die Farbe in künstlerisch-ästhetischer Hinsicht so sehr, daß in der *Allgemeinen Encyclopaedie der Wissenschaften und Kuenste* von 1845 gezweifelt wird, ob es überhaupt nötig sei, „Goethes Farbenlehre, welche Jedem zugänglich ist, Punkt für Punkt auszuziehen.“⁷⁹

Im übrigen ist es nicht ohne Ironie, daß man in der Wissenschaftstheorie der letzten Jahre gerade mit Blick auf die naturwissenschaftliche Methodendiskussion, aus der Gage sein methodisches Grundanliegen, „zu sehen, welche fundamentale Auswirkung das zugrundeliegende Prinzip und die Grenzen der zu Gebote stehenden Technologie auf die Entwicklung wissenschaftlicher Ideen gehabt haben“ (S. 177), abgeleitet hat, ausgerechnet Goethes Kritik an Newtons Theorie als Paradigma für diesen gewandelten Begriff von Naturwissenschaft zu entdecken beginnt: Denn – wie z. B. Martin Carrier überzeugend zeigt –, indem Goethe an Newtons Theorie die „Vernachlässigung der Randbedingungen“ kritisierte und darauf drängte, daß die „Physiologie . . . als biologische Apparetekunde in die Physik einbezogen werden [muß], hat Goethe vielleicht als erster Wissenschaftstheoretiker die Wichtigkeit von Beobachtungstheorien erkannt“:⁸⁰ „Wir sind eben nicht in der Lage, die Welt unanhängig von unseren Maßinstrumenten zu betrachten, und wenn Prigogine meint, es sei ‚ein grundlegendes Ziel der theoretischen Physik, die allgemeinen Einschränkungen, die durch die Meßvorgänge eingeführt werden, sichtbar zu machen‘ . . ., dann steht er damit womöglich näher bei Goethe als bei Newton.“⁸¹

Aber selbst, wenn man wie Gage aus einem traditionelleren Verständnis von Naturwissenschaft heraus die Bedeutung von Goethes Farbenlehre nicht mehr zu erkennen vermag, so gehört es im Rahmen einer Kulturgeschichte der Farbe zu den unentschuldbaren Beschneidungen des Themas, daß Goethes Überlegungen zur „sinnlich-sittlichen Wirkung“ der Farbe mit keinem ernstzuneh-

⁷⁸ Vergleiche z. B. die entsprechenden Artikel in: *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie fuer die gebildeten Staende* (*Conversations-Lexicon*). 5. Aufl. 3. Bd. Leipzig 1819. S. 604 ff. *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie fuer die gebildeten Staende* (*Conversations-Lexicon*). 8. Aufl. 4. Bd. Leipzig 1834. S. 29 ff. *Allgemeines Handwoerterbuch der philosophischen Wissenschaften nebst ihrer Literatur und Geschichte*. Herausgegeben von D. Wilhelm Traugott Kruge. 2. Aufl. 2. Bd. Leipzig 1833. Reprographischer Nachdruck Stuttgart-Bad Cannstatt 1969. S. 9. *Allgemeine Encyclopaedie der Wissenschaften und Kuenste* in alphabetischer Folge von genannten Schriftstellern bearbeitet. Erste Section. Bd. 41. Herausgegeben von J. G. Gruber. Leipzig 1845. S. 410 ff. 434 ff.

⁷⁹ *Allgemeine Encyclopaedie der Wissenschaften und Kuenste*. A. a. O. S. 434.

⁸⁰ Martin Carrier: Goethes Farbenlehre – ihre Physik und Philosophie. In: *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie*. XII/2 (1981). S. 209–225. S. 219.

⁸¹ Ebd. Carriers Verweis bezieht sich auf Ilya Prigogine: *Vom Sein zum Werden*. München 1979. S. 62.

menden Wort erwähnt werden. Denn gerade dort beschreibt Goethe eine auf den anschauenden Menschen vermittelte, kultur- wie kunstgeschichtlich bedeutende Dimension der Farbe, wie sie in naturwissenschaftlicher Perspektive gar nicht erst in den Blick kommt.⁸²

Wo naturwissenschaftliche Paradigmen der Farberkenntnis für ein Verständnis in der Malerei nicht weiterhelfen, schlägt Gage im zehnten Kapitel eine der künstlerischen Werkstattpraxis zugehörige Bezugsgröße technischer Neuerung als Erkenntnismittel vor: Die *Palette* als „Mutter aller Farben“ (Kap. 10). Wie Oudry glaubt Gage, daß die Farbigkeit der Palette schon das Kolorit eines Bildes vorwegnehme und zeichnet unter dieser Voraussetzung eine Entwicklung der Palette vom 15. bis ins 19. Jahrhundert (S. 180). Indem Gage die ‚Palette‘ als Leitfossil für die Frage nach der Farbordnung in verschiedenen Jahrhunderten benutzt, übergeht er nicht nur ein weiteres Mal die Unterscheidung zwischen Pigment und Kolorit, sondern übersieht geflissentlich, daß diese Idee vom ästhetischen Rang der Palette historisch gesehen ein Anachronismus ist: Es handelt sich um eine Vorstellung des 19. Jahrhunderts, die nicht ohne weitere Spezifizierung auf andere Epochen der Kunstgeschichte übertragen werden kann! Darüber hinaus manövriert sich Gage mit seiner Idee von der Palette ‚als Mutter aller Farben‘ in ein Paradox: Indem er argumentiert, daß „das Verhältnis der Farbtöne auf der Palette ein ähnliches Verhältnis der Farben beim Motiv *nach sich zog*, das diese Maler darstellten“ (S. 180), verkehrt Gage Ursache und Wirkung im Verhältnis von Bild und Palette, was in seinen historischen Ausführungen zu einer merkwürdig deterministischen Sichtweise auf den künstlerischen Schaffensprozeß führt: „*Aus welchen Gründen auch immer*: Von etwa 1850 an verlor in Frankreich und anderswo die Vorstellung, daß die Palette nach dem Aspekt des Tonwerts anzuordnen sei, ihren Reiz“ (S. 187). Daß eine solche Veränderung der Palette zuallererst aus den künstlerischen Veränderungen innerhalb der Koloristik erklärbar ist und nicht umgekehrt, ist eine Gedanke, dem Gage keinen Raum geben kann: Denn dann würde die Kunst selbst als bestimmendes Moment ihrer technischen Voraussetzungen wieder in ihre Rechte eingesetzt werden. – Und damit wäre die gesamte Konstruktion hinfällig.

⁸² Vgl. Werner Heisenberg hierzu: „wenn Helmholtz von Goethe sagt: ‚daß seine Farbenlehre als Versuch betrachtet werden muß, die unmittelbare Wahrheit des sinnlichen Eindrucks gegen die Angriffe der Wissenschaft zu retten‘, so stellt sich uns heute diese Aufgabe dringender als je, denn die ganze Welt wird verwandelt durch die ungeheure Erweiterung unserer naturwissenschaftlichen Kenntnisse und durch den Reichtum der technischen Möglichkeiten, der uns wie jeder Reichtum teils als Geschenk, teils als Fluch gegeben ist“; zitiert nach L. Dittmann: *Farbgestaltung und Farbtheorie*. A. a. O. (Anm. 22). S. 329. Dort auch weiterführend zu Goethes Farbenlehre S. 325 ff.

Auch die von Gage ausgiebig benutzte Metapher der Palette als ‚musikalischem Instrument‘ ist in diesem Zusammenhang irreführend: Denn anders als beim Stimmen eines musikalischen Instruments, bei dem historisch jeweils durch Tradition und Theorie mehr oder weniger eindeutig bestimmte Normvorgaben existierten, gibt es in der Geschichte der Malerei genommen keine *verstimmte* Palette. Was haben in der Geschichte der Farbgestaltung bedeutende Koloristen unter den Malern wie Rembrandt oder Corinthe nicht alles aus dem hervorgebracht, was in der Ateliersprache salopp als ‚Palettendreck‘ bezeichnet wird!

Diese Problematik einer unangemessenen, weil mit normativen Vorgaben belasteten, Analogisierung zwischen den Künsten ist auch im 13. Kapitel zum „Klang der Farbe“ virulent, in dem Gage eine knappe Zusammenfassung zur langen Geschichte der Farbe-Klang-Beziehungen gibt (ohne den hierzu grundlegenden Überblick von Thomas Lersch zu erwähnen).⁸³ Auch hier räumt Gage Newton wiederum eine Schlüsselposition innerhalb der historischen Entwicklung ein, indem dieser „die Farbenskala vom aristotelischen Tonwertschema“ löste. Weil sich Newton dabei für die schematische Darstellung der Spektralfarbenordnung auf das musikalische Kreisdiagramm von Descartes zur Ordnung der Moll- und Durttönen im *Compendium Musicae* bezog (S. 232), erhebt Gage kurzerhand das Farbspektrum der prismatischen Brechung in den Rang einer normgebenden Instanz jeglicher Farbharmonie, ein naturalistischer Trugschluß, in dem Gage nicht nur die Möglichkeit der modalen Differenzierung farbiger Harmonie – etwa bei Nicolas Poussin – unterschlägt, sondern auch deren historische Wandelbarkeit. Undiskutiert und fraglich zugleich bleibt in dieser Perspektive auch, inwieweit dieser ‚Fortschritt‘ in der Theoriebildung auch einen ‚Fortschritt‘ für die Geschichte der künstlerischen Gestaltungen bedeuten konnte, die Gage wiederum bevorzugt mit entlegenen Beispielen wie Francis Webbs *Panharmonicon* von 1814 dokumentiert. Das eigentliche Problem der ‚Begegnung zwischen den Künsten‘ mit seiner Fülle bedeutender künstlerischer Beispiele gerät in dieser Perspektive an den Rand der Betrachtung.

Auf dem Weg ins 20. Jahrhundert sieht Gage das „Gesetz“ der Farbharmonie der prismatischen Farbordnung parallel zur Emanzipation der musikalischen Dissonanz in der Zwölftonmusik *zerbrechen*: „Ungefähr von dieser Zeit an verlor die Idee der ‚Gesetzmäßigkeit‘ der Farbenharmonie ebenso wie das Gebot der musikalischen Konsonanz ihre entscheidende ästhetische Bedeutung“ (S. 241). Diese Sicht des geschichtlichen Verlaufs setzt Gages problematische

⁸³ Th. Lersch: *Farbenlehre*. A. a. O. (Anm. 23). Sp. 253–257.

Generalhypothese voraus, daß Newton zuvor „Ordnung in das Chaos der Farben gebracht und diese zu einem für den Maler ebenso vermittelbaren Gegenstand ... wie die Zeichnung“ gemacht habe (S. 176). Gegen diese traditionelle Auffassung vom Epochenbruch als „Verlust der Mitte“ im Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert hat die Forschung seit Jahren schon gerade mit Blick auf die Beziehungen zwischen den Künsten eine Fülle von Gegenargumenten vorgebracht, die die epochen- und geistesgeschichtliche *Kontinuität* seit 1800 belegen.⁸⁴ Im übrigen ist daran zu erinnern, daß die Suche nach einem musikanalogen ‚Generalbaß‘ für die bildenden Künste weder im 19. Jahrhundert schon abgeschlossen war (Goethe skizziert sie als offenes Projekt⁸⁵), noch daß sie im 20. Jahrhundert aufgegeben wurde, wie mit Blick z. B. auf die kunst- und farbtheoretischen Bemühungen Kandinskys oder Klees leicht nachgewiesen werden kann. Fast das Gegenteil scheint demnach richtig zu sein: „In diesem Sinne ist auch die Möglichkeit eines von Goethe prophezeiten Generalbasses in der Malerei zu verstehen. Eine derartige Malgrammatik läßt sich momentan nur vorahnen, und wenn es endlich zu derselben kommt, so wird dieselbe weniger aufgrund der physischen Gesetze gebaut werden ..., sondern auf den *Gesetzen der inneren Notwendigkeit*, die man ruhig als *seelische* bezeichnen kann.“⁸⁶

Es ist einigermaßen überraschend, daß Gage über die Farbe im 20. Jahrhundert unter dem Titel „Colour *without theory*“ handelt, denn welches andere Jahrhundert hätte eine größere Vielfalt an künstlerischen, philosophischen, wahrnehmungspsychologischen Theorien zur Farbe hervorgebracht? Schon hierin kündigt sich eine grundlegende Eigenwilligkeit in Gages Blick auf die Farbe in der Kunst des 20. Jahrhunderts an, die das letzte Kapitel zum problematischsten seines Buches macht: Offenbar schließt sich Gage an die von ihm an anderer Stelle vorgestellten Ansichten des Wiener Physiologen Ernst Brücke an, der 1878 in seinen „Principes scientifiques [!] des Beaux-Arts“ behauptete, daß die Künstler zu ihrem Schaden nicht mehr auf dem neuesten Stand der naturwissenschaftlichen Forschung arbeiteten (S. 176). Die Linien dieser kulturpessimistischen Gesichtsperspektive zieht Gage nun bis ins 20. Jahrhundert

⁸⁴ Siehe die hierzu nach wie vor grundlegende Studie von Klaus *Lankheit*: Die Frühromantik und die Grundlagen der ‚gegenstandslosen‘ Malerei. In: Neue Heidelberger Jahrbücher 1951. S. 55–90. Vgl. die Überblicksdarstellungen mit weiterführender Bibliographie bei Karin v. *Maur* (Hrsg.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München 1985; desweiteren Karl *Schawelka*: Quasi una musica. Untersuchungen zum Ideal des ‚Musikalischen‘ in der Malerei ab 1800. München 1993.

⁸⁵ In einem Gespräch mit Riemer vom 19. 5. 1807. In: J. W. *Goethe*: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Bd. 22: Goethes Gespräche. Erster Teil. Zürich–Stuttgart (1949) 1964. S. 451. Nr. 720.

⁸⁶ *Wassily Kandinsky*: Über das Geistige in der Kunst (1912). Bern 1962. S. 52.

aus: „Die optischen Ideen und Interessen der Neoimpressionisten markierten keineswegs den Anfang einer wissenschaftlichen Ästhetik, sondern signalisierten vielmehr deren Ende und leisteten jener hochmütigen Geringschätzung Vorschub, die sich den Methoden und Entdeckungen der Naturwissenschaften gegenüber einstellt und die im 20. Jahrhundert schwerwiegende Auswirkungen auf die Auseinandersetzung mit der Farbe im Bereich der Malerei haben sollte“ (S. 176).

Je näher Gage an die Gegenwart heranrückt, umso stärker fallen die perspektivischen Verzerrungen und Begrenzungen dieser spezifisch naturwissenschaftlich orientierten Sicht sowohl in der Auswahl seiner Beispiele wie auch in seinen Bewertungen und historischen Verknüpfungen ins Gewicht. Unübersehbar sind die Konjekturen in Gages Bemühen, künstlerische Gestaltungen auf den Nenner naturwissenschaftlich-farbtheoretischer Systematisierungen zu bringen oder an diesem Maßstab zu verwerfen: Aus einem Jahrhundert mit einer überwältigenden Fülle unterschiedlichster und zugleich künstlerisch hochrangiger Auseinandersetzungen mit der Farbe muß Gage eine verlorene Arbeit eines Vilmos Huszár herbeizutieren, um die Rezeption Ostwaldscher Farbtheorie zu dokumentieren (S. 258)! Die nicht eben bahnbrechende Sieben-Farbenlehre auf der Grundlage des Regenbogens eines Vantongerloo, für die Mondrian und van Doesburg nicht viel mehr als milden Spott übrig hatten, ist für Gage willkommener Anlaß, das Fortwirken Newtons zu zeigen (S. 259). Previatis Schrift über Farbprinzipien des Divisionismus⁸⁷ bewertet Gage als „Versuch eines Malers . . ., die Vordenkerrolle von den Naturwissenschaften zurückzugewinnen“ (S. 263).

Epochengeschichtlich sieht Gage ein „Auseinanderdriften von akademischer [will sagen naturwissenschaftlicher] und kultureller [will sagen künstlerischer] Praxis [der Farbe] im ausgehenden 20. Jahrhundert“ (S. 268), wobei stillschweigend die falsche Hypothese vorausgesetzt wird, daß beides zuvor Hand in Hand ging. Dabei vermag Gage die Künstlertheorien zur Farbe nicht anders denn als *defiziente* Spielarten naturwissenschaftlicher Erkenntnis zu begreifen: Der „Empirismus“ der Maler sei unzureichender Theorieersatz, mit dem die „Maler der Jahrhundertmitte die Vertracktheiten und Widersprüche moderner Farbtheorien auszutricksen [!] versuchten“ (S. 267). Unwillkürlich gerät Gages Entwurf über das Nachdenken zur Farbe im 20. Jahrhundert auf das Feld eines für beide Seiten eigenartig unangemessenen ‚paragone‘ zwischen Kunst und Naturwissenschaft, bei der die Kunst unter den gegebenen Umständen den Kürzeren zieht. Daß die Künstler niemals zu solchem Wettbewerb angetreten

⁸⁷ G. Previati: I principi scientifici del divisionismo (1906). Turin 1929.

sind, wird ihnen – wo es Gage zur Kenntnis nimmt – nicht positiv ausgelegt, sondern als „theoriefeindliche Einstellung“ angekreidet (S. 265).

In besonderer Weise entzündet sich Gages Kritik an den Farbtheorien der Bauhaus-Künstler,⁸⁸ wobei er sich nicht damit aufhält, die farbtheoretischen Überlegungen Klees, Kandinskys oder Ittens aus deren kunsttheoretischen Schriften herauszuarbeiten, sondern zielstrebig danach fragt, warum z. B. Ostwalds Farbtheorien in der bunten Unterrichtspraxis dieser Künstler ‚nur unzureichend‘ aufgenommen wurden. Gages Antwort läuft letztlich auf eine Abrechnung mit den Farbtheorien der Bauhaus-Künstler *im Rahmen der Wissenschaftsgeschichte* naturwissenschaftlicher Farbsystematik hinaus: Für die Künstler habe – nur mit mildernden Umständen für Kandinsky, der sich zeitweise für Ostwalds Ideen interessiert hatte – „die systematische Erforschung der Farbe offenbar im wesentlichen Mitte des 19. Jahrhunderts aufgehört, noch bevor die Helmholtzsche und Maxwellsche Naturwissenschaft sie in hohem Maße verkompliziert hatte“ (S. 263). Kandinsky und Klee werden darüberhinaus „mangelnde Kohärenz“ und „Eklektizismus“ in ihren Ansichten (S. 262), Hölzel „subjektivistische Anschauungen“ (S. 260), Itten ‚Mystizismus‘ vorgeworfen, dem Bauhaus in Dessau insgesamt „Unseriosität“ bescheinigt (S. 262); bei Balla und Delaunay entdeckt Gage ein „vage[s] oder auch verworrene[s] theoretische[s] Gerüst“, das schließlich bei Albers seine „extremste Ausprägung“ findet (S. 264). – Es fragt sich, was mit solchen vernichtenden Gutachten über den *naturwissenschaftlichen* Erkenntnisgehalt von Künstlertheorien ausgesagt ist?

Im absichtsvoll herbeigeführten Konflikt zwischen naturwissenschaftlicher Farbtheorie und den Farblehren der Maler ergreift Gage vehement die Partei der Naturwissenschaft, allerdings um den Preis, den Erkenntnisanspruch seines theoriegeleiteten Zugangs zur Farbe als Zugang zur Kunst ausgerechnet in der Auseinandersetzung mit einer Epoche der Kunst- und Koloritgeschichte aufzugeben, die die ‚*Befreiung der Farbe*‘ zum ästhetischen Programm erhob!⁸⁹

⁸⁸ Hierin schließt sich Gage einer im anglo-amerikanischen Raum seit den 60er Jahren kursierenden oberflächlichen Kritik an, wie sie etwa bei L. D. *Ettlinger: Kandinsky's ‚At Rest‘*. London 1961. Bes. S. 6, passim oder bei R. *Hughes: The Shock of the New*. New York 1981. Bes. S. 202, passim formuliert ist; vgl. demgegenüber die jüngst publizierte, ausführliche Überblicksdarstellung zur Farbe am Bauhaus von Hajo *Düchting: Farbe am Bauhaus. Synthese und Synästhesie*, Berlin 1996 (Neue Bauhausbücher).

⁸⁹ Hierzu Walter *Hess: Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian* (1953). Mittenwald 1981; Lorenz *Dittmann: Was bedeutet ‚Befreiung der Bildfarbe?‘*. In: *Kunstforum* 88 (1987). S. 90–95; *Ders.: Farbgestaltung und Farbtheorie*. A. a. O. (Anm. 22). S. 346–415; Matthias *Bleyl: Essentielle Malerei in Deutschland. Wege der Kunst nach 1945*. Nürnberg 1988.

Mir will scheinen, in einer zukünftigen Kulturgeschichte der Farbe werden die Künstler des 20. Jahrhunderts noch einmal das Wort erhalten, und wenn es nur aus einem Brief eines Paul Klee an Hans Hildebrandt stammt: „Das Gemeinsame der meisten Künstler, die Abneigung gegen die Farbe als Wissenschaft, wurde mir sehr verständlich, als ich vor einiger Zeit Ostwalds Farbenlehre las. Ich wollte mir aber Zeit lassen, um zu sehen, ob nicht etwas Gutes davon zurückbleibe. Doch es blieben nur ein paar kleine Merkwürdigkeiten. Einmal die Kleinigkeit der Behauptung, daß die akustische Wissenschaft die musikalische Produktion gefördert habe. Der Hinweis auf die Parallele Helmholtz–Ostwald wäre also in ihrer negativen Beziehung zu den Künsten nicht so verfehlt. Aber so ist sie ja nicht gemeint. Wissenschaftler finden oft an den Künsten etwas Kindliches. Der vorliegende Fall ermöglicht diesmal eine Gegenseitigkeit. Kindlich sind auch manche andere Dinge, z. B. die Vorstellung eines Potsdamer Platzes, auf dem Autos mit auf den C-dur-Dreiklang abgestimmten Signallampen verkehren. Abgesehen von der mörderischen Praxis dieser Einheitsstimmung, daß dieses dissonanzlose Tongemälde musikalisch sei, belustigend. Ebenso dissonanzlos sind die Ansichten über harmonische Farbenstimmung, ihr Ergebnis sind dem Jodler oder dem Gstanzerl vergleichbare Klänge. Denn es ist eine alte Geschichte, daß Schön zu Schön gleich fad ist. Sehr merkwürdig auch die Ansicht, daß die temperierte Stimmung in der Musik eine wissenschaftliche Leistung sei. Ich kann in ihr nur einen praktischen Behelf sehen. Ein ähnlicher Behelf ist die Skala der chemischen Farbenindustrie. Die gebrauchen wir freilich längst, aber eine Farbenlehre brauchen wir nicht. Die ganze endlose Mischerei ergibt nie ein simples Schweinfurter Grün, Saturnrot oder Kobaltviolett. Ein dunkles Gelb ist bei uns, weil es sonst ins Grüne geht, nicht mit Schwarz vermischt. Die ganze Tüncherei geht außerdem an allen transparenten Mischungen (Lasuren) unbekümmert vorbei. Von der Ahnungslosigkeit gegenüber der Relativität der Farbwerte ganz zu schweigen. Die eine Möglichkeit der Harmonisierung durch gleichwertige Tonalität zur allgemeinen Norm machen heißt allen psychischen Reichtum beschlagnahmen. Wir danken!“⁹⁰

II.

In ihrer Untersuchung *Color and meaning. Practice and theory in Renaissance painting* von 1992 entfaltet Marcia B. Hall den geschichtlichen Verlauf der drei ersten Jahrhunderte italienischer Koloritgeschichte im klassischen Entwick-

⁹⁰ Zitiert nach Paul Klee: *Form- und Gestaltungslehre*. Bd. 1: *Das bildnerische Denken*. Herausgegeben von Jürg Spiller. Basel 1990. S. 522 f.

lungsgang aus ‚Wachstum, Blüte und Verfall‘, aus dem Wirken vier maltechnisch bestimmter *modes of coloring*. Das blendend bebilderte Buch führt dabei im wesentlichen ihren Aufsatz von 1987 aus, dessen Titel *From modelling techniques to color modes*⁹¹ These und Programm auch der neuen Untersuchung treffend beschreibt. Anders als der Titel *Color and meaning* suggeriert hat Hall nicht zuvörderst ein inhaltliches, sondern ein systematisches Interesse an der Farbe, das sich in der Zuordnung der Malerei zu ihrer heuristischen Gliederung nach vier Modi der Modellierung und der Ausführung von deren historischer Veränderung verwirklicht. Auch Hall kann für sich beanspruchen, eine technikgeschichtliche Perspektive auf die Farbe zu entwickeln, deren Leitlinien anders als bei Gage nicht theoretischer und naturwissenschaftlicher, sondern maltechnischer Natur sind. In diesem Zusammenhang liegt ein Verdienst von Halls Publikation in dem kenntnisreichen Referat der verstreut publizierten maltechnischen und restauratorischen Untersuchungen der letzten Jahrzehnte.⁹² Das Hauptaugenmerk von Halls Betrachtung ist dabei auf die Farbmodellierung gerichtet, sicherlich „one of the most fundamental aspect of the use of color“.⁹³ Freilich ist dies nur ein einziger Aspekt von Farbe, und hierin liegt eine der grundlegenden Begrenzungen ihrer gesamten Betrachtungsperspektive, die in der Untersuchung selbst weder auf ihre historisch-systematische Berechtigung, noch auf ihre Konsequenzen hin befragt wird.

Die idealtypische Verwirklichung ihrer Modi der Farbmodellierung sieht Hall in der Malerei von vier Hauptkünstlern der Hochrenaissance: Leonardo habe im *sfumato mode* gearbeitet, in dem eine eingeschränkte Zahl an Farben durch ein Helldunkel vereinheitlicht wird, Michelangelo im *cangiantismo*, als einer auf kontrastreichen Changeantfarben beruhenden Modellierung, der frühe Raphael im *unione mode* mit seinem – wie schon Lorenz Dittmann beschrieben hat⁹⁴ – Ausgleich von Lichtwert und Farbwert, der späte Raphael ab der *Stanza di Eliodoro* und Sebastiano del Piombo im *chiaroscuro mode* mit seinen ‚theatralischen Hell-Dunkel-Effekten‘ und geschwärzten Schatten (S. 95).

Den entwicklungsgeschichtlichen Weg zu dieser modalen Vierteilung verfolgt Hall in den zwei vorausgegangenen Jahrhunderten: Während sich der *can-*

⁹¹ M. B. Hall: *From modeling techniques to color modes*: In: *Color and technique in Renaissance painting, Italy and the North*. Herausgegeben von M. B. Hall. Locust Valley und New York 1987. S. 1–29.

⁹² Nachzutragen ist hier noch die in dieser Hinsicht zusammenfassende Darstellung *Giotto to Dürer. Early Renaissance painting in The National Gallery*. Jill Dunkerton, Susan Foister, Dillian Gordon und Nicholas Penny. New Haven–London 1991 (mit weiterführender Bibliographie zum Thema).

⁹³ M. B. Hall: *From modeling techniques to color modes*. A. a. O. (Anm. 91). S. 1.

⁹⁴ L. Dittmann: *Farbgestaltung und Farbtheorie*. A. a. O. (Anm. 22). S. 147.

giantismo aus dem *Cennini style* des 14. Jahrhunderts mit seiner Vorliebe für die „brilliance of color“ (S. 13) und seinem vom Buntzenit zum Hell orientierten *up-modelling* entwickelte, lägen die Vorläufer von *sfumato mode* und *unione mode* in Albertis ‚System‘ mit seinem vom Buntzenit zum Dunkel abfallenden *down-modelling* (S. 47). Der *unione mode* nimmt eine Zwischenposition ein. Der Manierismus bildet zu dieser Entwicklung das koloritgeschichtliche Nachspiel, in dem der Zusammenhang zwischen Inhalt und Form zerbricht zugunsten eines „mismatch between color mode and subject“ (S. 160), das ein eklektisches, sinnentleertes „sampling, and combining“ (S. 150) und die Entstehung von „hybrid modes“ nach sich ziehe (S. 158).

Viele dieser Begriffe, die Halls Sprache durchsetzen und die Lektüre nicht immer einfach machen, scheinen vordergründig als historisch authentische Termini *tecnici* der zeitgenössischen Kunsttheorie entnommen oder wenigstens von dort abgeleitet zu sein. Tatsächlich handelt es sich aber durchweg um Termini, die Hall selbst geschaffen oder für sich neu bestimmt hat. Die Autorin tat deshalb gut daran, ihrem Buch ein Glossar beizufügen, das den Leser in die eigenwilligen begrifflichen Konstruktionen einführt, denn nur selten werden diese Termini in den Werkbetrachtungen selbst weiter anschaulich ausgeführt.

Die Voraussetzung des heuristischen Schemas ihrer terminologischen Systematisierung nach *modes of modeling* bzw. *modes of coloring* teilt Hall mit der von ihr nicht erwähnten, 1981 publizierten Dissertation von Linda Caron, mit der sich auch inhaltlich manches von Halls Ausführungen deckt.⁹⁵ Caron unterscheidet nicht wie Hall vier, sondern drei *modes of modeling* in der Malerei des frühen 16. Jahrhunderts, die sie zum Ausgangspunkt für die Darlegung der Entwicklung einer modalen Farbgestaltung im Manierismus nimmt: „In the early years of the cinquecento, then, three types of modeling were in use, all now able to achieve uniform pictorial relief: the system described by Cennino and demonstrated by Michelangelo sometimes called up-modeling, Alberti and Raphael’s modeling with darks and lights (up-down modeling), and Leonardo’s new notion of painting based on an underpainting in *chiaro* and *scuro*“.⁹⁶ Dieses Modell dehnt Hall nun in abgewandelter Form auf drei Jahrhunderte aus, und sie bedient sich hierzu des traditionellen historischen Gerüsts einer nach linea-

⁹⁵ L. Caron: *The use of color by painters in Rome from 1524–1527*. Ph. D. Bryn Mawr College 1981. S. 11 ff. Vgl. *Dies.*: Choices concerning modes of modeling during the high Renaissance and after. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1985). S. 476–489. Hall weist nur allgemein auf Carons Aufsatz hin (S. 250, Anm. 4, S. 261).

⁹⁶ L. Caron: Choices concerning modes of modeling. A. a. O. (Anm. 95). S. 482; vgl. M. B. Hall: From modeling techniques to color modes. A. a. O. (Anm. 91). S. 1 ff. *Dies.*: Color and meaning. A. a. O. S. 94 f.

ren Kausalketten verhandelten Entwicklungsgeschichte, ein Geschichtsmodell, von dem man wohlweislich schon seit einiger Zeit abgekommen ist.

Halls wie Carons Arbeiten greifen in dieser terminologischen Systematik auf die koloritgeschichtlichen Forschungen John Shearmans zurück, dessen Dissertation und daran anschließende Publikationen zur Farbe in der mittelitalienischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts bis heute vielfach die Paradigmen der jungen amerikanischen Koloritforschung bestimmen.⁹⁷ Im Anschluß an die deutsche Koloritforschung bei Hetzer, Siebenhüner, Plehn u. a. hatte Shearman die Geschichte des florentinischen Kolorismus als Übergang von den buntleuchtenden ‚absoluten Farben‘ des Quattrocento zur „tonal unity“ von Leonardos Helldunkel beschrieben, daran anschließend die weitreichende Ausbreitung des Helldunkels bis zu Andrea del Sarto hin ausgeführt. Hall und Caron folgen Shearman zunächst in der grundsätzlichen Beschränkung auf den Aspekt der Farbmodellierung, zugleich hypostasieren sie aus dessen überzeugend für die werkimmanente Betrachtung – z. B. bei Andrea del Sarto⁹⁸ – herangezogenen Terminologie das begriffliche Skelett für ihre übergreifende epochengeschichtliche Systematisierung nach Modi. In letzterem gehen beide Autorinnen über Shearman hinaus, denn dieser selbst hat eine solche Verallgemeinerung nie praktiziert. Shearman ist mit den koloristischen Phänomenen vertraut genug, um die in dieser Verhärtung seiner Terminologie naheliegende Gefahr unangemessener Schematisierung zu erkennen, vor der er erst jüngst mit Blick auf Michelangelos Farbe exemplarisch gewarnt hat: „Ich denke, daß jeder, der die Farbgebung von Michelangelos Deckenfresken eingehend betrachtet, die schematische Vereinfachung, die als erster heuristischer Schritt notwendig ist, schließlich zwangsläufig aufgibt.“⁹⁹ Dieser Rat läßt sich ohne Einschränkung auch für die Betrachtung aller übrigen bei Hall behandelten Maler wiederholen.

Bei Hall scheint eine entsprechende Vertrautheit mit den Originalen nicht immer vorauszusetzen zu sein: Zu Unrecht behauptet sie z. B., daß in Duccios *Blindenheilung*¹³⁹ im hinter Christus stehenden Matthäus kein Blau zu sehen

⁹⁷ J. Shearman: *Developments in the use of colour in Tuscan painting of the early sixteenth century*. Ph. D. University of London 1957 [masch.]; *Ders.*: Leonardo's colour and chiaroscuro. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 25 (1962), S. 13–47; *Ders.*: Andrea del Sarto. Oxford 1965. Bes. Kap. VIII. S. 131–148; *Ders.*: Isochromatic color compositions in the Italian Renaissance. In: *Color and technique*. A. a. O. (Anm. 91). S. 151–160.

An Shearmans Vorgaben schließen auch die Untersuchungen von Paul Hills: *The light of early Italian painting*. New Haven–London 1987 und von Joy Allen Thornton: *Renaissance color theory and some paintings by Veronese*. Ph. D. University of Pittsburgh 1979 an.

⁹⁸ J. Shearman: Andrea del Sarto. A. a. O. (Anm. 97). S. 141.

⁹⁹ J. Shearman: Michelangelo. A. a. O. (Anm. 66). S. 80–89, S. 88.

sei (tatsächlich erscheint im Gewand ein schlecht erhaltenes Hellblau), was insofern nicht unwichtig ist, als sich von hier aus eine weitreichende farbkompositionelle und farbikonographische Fehlinterpretation ergibt (S. 35).

Im Unterschied zu Gages Anstrengung, die koloritgeschichtliche Diskussion wenigstens über Kurzverweise gegenwärtig zu halten, verzichtet Hall weitgehend auf eine intertextuelle Darstellung und auf einen wissenschaftlichen Anmerkungsapparat, ebenso auf ein angemessenes Literaturverzeichnis: Während Baxandall und Shearman, nach denen ganze Passagen paraphrasiert sind (S. 15 f., 21 f., 125, 143 ff., passim) erwähnt werden, fehlt der größte Teil der deutschen Koloritforschung, ebenso zentrale Werke der englischsprachigen Fachliteratur, deren Ergebnisse ebenso unübersehbar in Halls Ausführungen eingearbeitet sind. Daß sie diese kennt, ist im übrigen in dem von ihr 1987 in wünschenswerter Vollständigkeit vorgelegten Literaturverzeichnis dokumentiert.¹⁰⁰ Neben der Dissertation von Linda Caron, mit der Hall die Generalthese von Modi der Farbmodellierung in der italienischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts teilt, muß hier vor allem die Dissertation des Hetzer-Schülers Günter Groschopf *Über die Schillerfarben (Changeants)*¹⁰¹ von 1939 genannt werden, über dessen Ergebnisse Hall mit ihren Ausführungen zum *cangiantismo* nicht hinausgelangt,¹⁰² dann die Arbeit von Anna L. Plehn zu *Farbsymmetrie und Farbenwechsel*¹⁰³ von 1911, an deren historischer und systematischer Phänomenbeschreibung sie sich bis hin zu den Beispielen anschließt.¹⁰⁴ Einzelne Passagen nehmen Ricardo Quinones Untersuchung zur Zeit in der Renaissance¹⁰⁵ (S. 68) oder Moshe Baraschs Überlegungen zu *color conventions* auf (S. 22), letzteres immerhin aus einem Aufsatz, den Hall selbst herausgegeben hat.¹⁰⁶ Das Fehlen der Hinweise auf diese wesentliche Literatur wird dabei nicht weniger ärgerlich dadurch, daß der Leser schon in den ersten Zeilen Halls hätte gewarnt sein können: „Indeed, I am proudly eclectic, gratefully making use of the insights of any -ism or -ist that, in a specific instance, contributes to truth I can apprehend“ (S. XI). Unabhängig von dieser notwendigen Einschränkung seien im Folgenden einige Fragen und Probleme mit Blick auf Halls

¹⁰⁰ M. B. Hall: From modeling techniques to color modes. A. a. O. (Anm. 91). S. 221–229.

¹⁰¹ Diss. München–Ulm 1939.

¹⁰² Vgl. z. B. M. B. Hall: Color and meaning. A. a. O. S. 21 und G. Groschopf: Über die Schillerfarben. A. a. O. (Anm. 101). S. 71.

¹⁰³ A. L. Plehn: Farbsymmetrie und Farbenwechsel. Prinzipien der deutschen und italienischen Farbenverteilung. Straßburg 1911 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte; 143).

¹⁰⁴ Vgl. z. B. Hall: Color and meaning. A. a. O. S. 21 f. und A. L. Plehn: Farbsymmetrie und Farbenwechsel. A. a. O. (Anm. 103). S. 12, 4 f.

¹⁰⁵ Ricardo J. Quinones: The Renaissance discovery of time. Cambridge Mass. 1972 (Harvard studies in comparative literature; 31).

¹⁰⁶ M. Barasch: Renaissance color conventions. A. a. O. (Anm. 9). S. 137–150.

Hauptthesen betrachtet, insbesondere die Frage nach der Stichhaltigkeit ihrer terminologischen Kategorisierung, ihrer systematischen Unterteilungen und ihrer historischen Zuordnungen.

1. Unübersehbar geht die idealtypische Zuordnung der Maler zu den vier Modi an vielen Stellen nicht auf: Fällt es schon schwer, die Einengung von Leonardos Helldunkel auf einen *sfumato-mode* hinzunehmen, so ist die begriffliche Abgrenzung zum ebenfalls vom Helldunkel bestimmten *chiaroscuro-mode* alles andere als klar und zureichend. Die plakative Zuordnung Michelangelos zu einem *cangiantismo-mode* schließlich ist einfach inakzeptabel: Auch wenn man in der Rezeptiongeschichte lange Zeit zu Unrecht über Michelangelos vermeintlich mangelnde koloristische Fähigkeiten gespottet hat,¹⁰⁷ so verdient er es nun doch nicht, als ‚Schillerfarbenmaler‘ rehabilitiert zu werden. Dagegen spricht z. B., daß es in dem einzigen von Michelangelo eigenhändig vollendeten Tafelbild, dem *Tondo Doni* keine Changeantfarben gibt. Auch hinsichtlich der Fresken in der Sixtinischen Kapelle ist diese Charakterisierung in zweifacher Hinsicht unangemessen und irreführend: In quantitativer Hinsicht, weil Changeantfarben in den Fresken der *Sixtinischen Kapelle* keineswegs überwiegen, sondern sich in ein differenziertes System anderer Farbgestaltungen ein- und unterordnen, in qualitativer Hinsicht, weil Michelangelos changierende Farbgestaltung – wie Shearman jüngst wieder betont hat – sich von der Darstellung stofflich gebundener Changeanteffekte in wesentlichen Punkten unterscheidet: „Wendet man das Kriterium für den Effekt des Schillerns – Farbwechsel unabhängig von Lichtverhältnissen – auf die Deckenfresken der *Sixtina* an, so entdeckt man diese darstellerische Absicht nicht einmal bei so ausgefallenen Beispielen wie der Hose des Eleasar . . . Wer davon ausgeht, daß man es dennoch mit der Darstellung changierender Seide oder eines ähnlich schillernden Materials zu tun hat, müßte behaupten, Michelangelo habe etwas anders gemalt, als er wollte, oder habe nicht gewußt, wie er es malen sollte – eine *reductio ad absurdum* . . . Im gesamten Fresko gibt es, so stellt sich heraus, nur wenige Fälle des besagten Phänomens.“¹⁰⁸

An der Zuordnung Raphaels zur *unione* – bei der Hall verschweigt, daß diese Verbindung von keinem geringeren als Vasari stammt¹⁰⁹ – ist zwar richtungsgebend, daß damit Raphaels Kolorit aus dem oftmals einseitig und überbewerte-

¹⁰⁷ So z. B. Ludovico *Dolce*: Dialogo della pittura – Intitolato l’Aretino. Wiederabgedruckt in: P. *Barocchi*: Trattati d’arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma. Bd. 1. Bari 1960. S. 197.

¹⁰⁸ J. *Shearman*: Michelangelo. A. a. O. (Anm. 66). S. 86.

¹⁰⁹ G. *Vasari*: Vite. A. a. O. (Anm. 69). Bd. 1. S. 180 f.

ten Einfluß von Leonardos Helldunkel herausgerückt wird,¹¹⁰ zugleich aber fragt sich, ob die Kategorie koloristischer *unione* exklusiv einem einzigen Künstler vorbehalten werden kann. Mit guten anschaulichen Gründen hat z. B. John Shearman lange Zeit geglaubt, Vasaris Begriff der *unione* mit Leonardos Helldunkel identifizieren zu können, das ja ohne Zweifel ein farbgestalterisches Einheitsprinzip darstellt, auch wenn die Ableitung von Vasari einer quellenkritischen Grundlage entbehrt.¹¹¹ Schon innerhalb von Raphaels Œuvre existieren solch vielfältige Verwirklichungen farbiger Einheit, daß der Begriff der *unione* selbst in diesem Zusammenhang differenziert werden muß, um die Vielgestaltigkeit von Raphaels koloristischen Möglichkeiten zu beschreiben.

Wie wenig eindeutig die Abgrenzung zwischen den Künstlern der Hochrenaissance unter dem Gesichtspunkt der Farbmodellierung ist, mag exemplarisch mit zwei Vergleichen zum *Tondo Doni* aufgewiesen werden: Die Grauschwarz-Modellierung im Joseph von Michelangelos Heiliger Familie stimmt wörtlich mit der Modellierung in der Hl. Elisabeth aus Raphaels nur wenig später entstandener *Heiliger Familie Canigiani* überein,¹¹² und das zu Orangebraun umbrechende Goldgelb im Josephsmantel bei Michelangelo entspricht weitgehend der Farbigkeit im Mantel der Hl. Elisabeth in Albertinellis 1503 entstandener *Heimsuchung*.¹¹³ Man sollte die Differenzierung in verschiedene Modellierungsarten das sein lassen, was sie bisher in der Koloritforschung war, eine brauchbare systematische Unterscheidung in der anschaulichen Beschreibung der unterschiedlichen Modellierung *einzelner Farben*,¹¹⁴ nicht aber eine Kategorie zur Hypostasierung personal- oder epochengeschichtlicher Modi der Farbgestaltung. Warum sollte eigentlich ein halbwegs begabter Maler auf grundlegende Möglichkeiten der in seiner Zeit verbreiteten Farbmodellierung verzichten?

Mit Blick auf die historische Rückbindung von Halls *modes* ist es m. E. müßig, z. B. über den ‚Erfinder der Changeantfarben‘ zu spekulieren: Im Zweifelsfall scheint mir dies weder Giotto, noch Michelangelo zu sein, wie dies Hall

¹¹⁰ J. Shearman: Developments in the use of colour. A. a. O. (Anm. 97). S. 291, passim; Ders.: Leonardo's colour. A. a. O. (Anm. 97). S. 26, 28, 30; Kathleen Weil-Garris Posner: Leonardo and central Italian Art: 1515–1550. New York 1974. S. 12 ff., 43 ff. Barbara Mathilde Plennmons: Raphael. 1504–1508. Diss. University of California. Los Angeles 1978. S. 13 ff. Konrad Oberhuber: Raffaello. Mailand 1982. S. 48.

¹¹¹ J. Shearman: Developments in the use of colour. A. a. O. (Anm. 97). S. 59 ff., 285 ff. Diesem folgend J. A. Thornton: Renaissance color theory. A. a. O. (Anm. 97). S. 146 ff. Siehe demgegenüber Ch. Wagner: Farbe und Metapher. A. a. O. (Anm. 14). Kap. II.

¹¹² Öl auf Holz, 131 × 107 cm, München, Alte Pinakothek Inv. Nr. 476.

¹¹³ Öl auf Holz, 232 × 146 cm, Florenz, Uffizien, Inv. 1890, Nr. 1587.

¹¹⁴ In diesem Sinne z. B. P. Hills: The light of early Italian painting. A. a. O. (Anm. 97).

wahlweise vorschlägt (S. 37, 123). So berechtigt es ist, die Bedeutung der Changeantfarben in Giotto's Koloristik zu betonen,¹¹⁵ so wenig kann für die Herkunft der Changeantfarben beispielsweise von den Mosaiken im Duecento mit ihrer schon durch die Technik vorgegebenen Möglichkeit der Farbteilung abgesehen werden, und auch in der romanischen Freskomalerei lassen sich diesbezüglich schon Beispiele finden.¹¹⁶

Auch ist zu fragen, ob Albertis Ausführungen zur Farbe geeignet sind, ein eindeutiges ‚Alberti-system‘ abzugeben, mehr noch, ob ein solches unmittelbar von den *zeitgenössischen* Malern anschaulich eingelöst wurde, wie Hall stillschweigend voraussetzt. Selbst wenn man dies glaubt, stellt sich das Problem, wie es dann trotz des als gemeinsamen Nenner vorausgesetzten ‚Alberti-systems‘ zu der farbstilistischen Vielfalt der Malerei im Quattrocento kommt? Auch Hall sieht hier angesichts der auffälligen koloristischen Unterschiede etwa zwischen der Malerei Piero della Francescas, Domenico Venezianos oder Fra Filippo Lippis uneingestandenermaßen einigen Erklärungsbedarf, auf den sie allerdings nur allgemein reagiert, indem sie einräumt, „each painter modified Alberti's system to make it his own“ (S. 52) oder notiert, daß die Beziehung der Künstler zu Alberti „at the same time one of both indebtedness and independence“ (S. 76) gewesen sei. Die spekulative Zirkelstruktur dieser Apologetik offenbart sich schließlich in ihrer Bemerkung, „These are *not techniques recommended* specifically by Alberti, but they are variations that seek the same end as Alberti“ (S. 50).

2. Eine der interessanten Fragen, die Halls Untersuchung aufwirft, wenn auch nicht selbst thematisiert, ist, ob und in welchem Sinn für die Malerei und Koloristik des 15. und 16. Jahrhunderts von einem *modalen Denken* der Künstler gesprochen werden kann. Begriff und kunstwissenschaftliche Vorstellung dieses Phänomens sind bekanntlich aus der Kunst und Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts gewonnen. Und ebendort, am Beispiel des Modusproblems bei Poussin und dessen Untersuchung durch Bialostocki¹¹⁷ nimmt auch Hall ausdrücklich ihren Modusbegriff auf (S. 93). Eine weiterführende epochenspezifische Bestimmung des Modusbegriffs unternimmt sie nicht, und gerade hier-

¹¹⁵ E. Strauss: Überlegungen zur Farbe bei Giotto. A. a. O. (Anm. 22). S. 72; L. Dittmann: Farbgestaltung und Farbtheorie. A. a. O. (Anm. 22). S. 33.

¹¹⁶ Vgl. G. Groschopf: Über die Schillerfarben. A. a. O. (Anm. 101). S. 17. Zu Changeantfarben in der romanischen Freskomalerei siehe z. B. die Fresken in Sant'Angelo in Formis aus dem letzten Drittel des 11. Jahrhunderts (Abb. in: Otto Demus: Romanische Wandmalerei. München 1992. Tafel V–XII).

¹¹⁷ Jan Bialostocki: Das Modusproblem in den bildenden Künsten (1961). In: Ders.: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Köln 1981. S. 12–42.

in läge eines der vorrangigen Desiderate beim derzeitigen Stand der Forschung. Weder hat es in den vergangenen Jahren an überzeugenden Versuchen gefehlt, den Modusbegriff in Einzeluntersuchungen zur Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts heranzuziehen – z. B. in der einfühlsamen formanalytischen Betrachtung zur Farbe im Werk von Sandro Botticelli von Peter Zimmer¹¹⁸ –, noch scheint mir grundsätzlich zu bezweifeln zu sein, daß dieser Begriff in einer noch zu erarbeitenden spezifischen Bestimmung für das künstlerische Verständnis der Malerei dieser Zeit hilfreich und angemessen sein kann. Für ein historisch adäquates Verständnis ist es jedoch dringend geboten, diesem Begriff – auch mit Bezug auf die kunsttheoretischen und quellenkundlichen Grundlagen – eine *epochenspezifisch* geprägte Konturierung zu geben.

Halls allgemeiner Hinweis (S. 93) auf die Passage im *Libro del Cortegiano*, an der Castiglione Leonardo, Mantegna, Raphael, Michelangelo und Giorgione als in ihrer Malerei *jeweils nach eigener Art* vollendet rühmt, vermag eine solche historische Rückbindung ihres Modusbegriffs nicht zu leisten, im Gegenteil: Erstens spricht Castiglione nicht von *modo*, sondern von *maniera* und *stile* und zweitens stellt Halls These der *modalen Verfügbarkeit* dieser Farbstile („the idea that *painters might pick and choose among exemplars of perfection had replaced the old idea of a single, unified ideal of beauty*“, S. 93) die gesamte Argumentation von Castiglione auf den Kopf: Ausdrücklich beschreibt Castiglione jede dieser fünf Stilarten als in sich *vollständig* und *vollendet*¹¹⁹ und kommt in seiner Analogisierung von Malern und Dichtern bzw. Rednern zu folgendem Schluß: „*quanti oratori tanti sorti di dire trovarebbe*“ („so viele Redner, so viele Arten“).¹²⁰ Die Ausführungen Castigliones zielen gerade darauf, zu zeigen, daß höchste Vollendung in Literatur und Kunst *nicht* durch Nachahmung einer fremden *maniera* entsteht, sondern durch die Entdeckung einer dem jeweiligen Schaffenden eigenen künstlerischen Sprache: „*trovar . . . una forma bella di dire in quella lingua, che ad essi è propria e naturale*.“¹²¹ Ich bezweifle, daß sich der letztlich von den eklektizistischen Stilkonzepten des Spätmanierismus geprägte Modusbegriff¹²² von Hall vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Quellen nachweisen läßt.

¹¹⁸ Peter Zimmer: Die Entstehung der modalen Farbkomposition im Werk Sandro Botticellis. Diss. Univ. München 1989.

¹¹⁹ „... non par che manchi cosa alcuna in quella maniera, perché si conosce ciascun nel suo stilo esser perfettissimo“ (B. Castiglione: *Il libro del Cortegiano*. Herausgegeben von Giulio Carnazzi. Mailand 1987. 2. Buch Kap. XXXVII. S. 94 f.).

¹²⁰ Ebd. S. 95.

¹²¹ Ebd.

¹²² Es ist z. B. an die eklektizistische Stiltheorie von Gian Paolo Lomazzo zu denken, die in dieser Hinsicht u. a. von Robert Klein (*La forme et l'intelligible. Ecrits sur la Renaissance et*

Zur allgemeineren historischen Begründung des Modusbegriffs am Beginn des 15. Jahrhunderts könnte m. E. zunächst an einer in diesem Zusammenhang bemerkenswerten kunsttheoretischen Verschiebung zwischen Cennini und Alberti angesetzt werden: Während Cennini dem jungen Maler noch ausdrücklich rät, sich bei der Bildung seiner künstlerischen Handschrift streng an ein *einziges* Vorbild zu halten und nicht „heute nach diesem, morgen nach jenem Meister“ zu zeichnen, weil „die Neigung zu jedem Style . . . dir den Kopf verwirren“ wird,¹²³ hat Alberti bekanntlich nicht nur diese Form einer kopierenden Stiladaptation abgelehnt, sondern darüber hinaus vom Maler in neuer Weise die *thematische Angemessenheit* seiner gesamten bildlichen Gestaltung verlangt: „ . . . tutto appartenga a honorare o a insegnarti la storia.“¹²⁴ In dieser Forderung ist notwendigerweise ein neues Maß an stilistischer Flexibilität beim Maler vorausgesetzt, wenn man annimmt, daß dieser unterschiedliche Themen zu gestalten hat, und konsequenterweise führt Alberti auch in diesem Zusammenhang der Erfindung einer thematisch angemessen gestalteten Historia den Begriff des *Modus* ein: „Et quando aremo a dipigniere storia, prima fra noi molto penseremo, qual modo et quale ordine in quella sia bellissima.“¹²⁵ Im übrigen wird an dem Zitat Cenninis auch deutlich, daß Halls Rede von „the old idea of a single, unified ideal of beauty“ (S. 93) auch für das Trecento eine Fiktion ist, denn auch Cennini geht selbstverständlich von *verschiedenen* stilistischen Möglichkeiten aus, zwischen denen sich der junge Künstler aber zu entscheiden habe. Obwohl weder in den genannten Überlegungen Cenninis, noch in denjenigen Albertis die Kategorie der Farbe ausdrücklich erwähnt ist, so läßt sich diese doch bei beiden ohne Schwierigkeit und in Übereinstimmung mit ihren sonstigen Ausführungen zur Farbe in einen solchen auf allgemeiner Ebene jeweils gezogenen Rahmen einfügen (*tutto appartenga!*). Ob sich in der Differenz dieser kunsttheo-

part moderne. Herausgegeben von A. Chastel. Paris 1970. Bes. S. 183 ff.) erhellt wurde. Vgl. auch Svetlana Leontief *Alpers*: ‚Ekphrasis‘ and aesthetic attitudes in Vasari’s ‚Lives‘. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23 (1960). S. 190–215; L. Düttmann: Zur Entwicklung des Stilbegriffs bis Winckelmann. In: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*. Herausgegeben von P. Ganz u. a. Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen; 48). S. 189–218. Bes. S. 192 ff.; Ch. Wagner: Farbe und Metapher. A. a. O. (Anm. 14). Kap. II. Die besondere Vertrautheit Halls mit diesem Zeitraum belegt schon ihre Dissertation: M. B. Hall: *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce 1565–1577*. Oxford 1979 (Oxford–Warburg Studies).

¹²³ Albert Ilg (Hrsg.): Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa. Wien 1888 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance; 1). Cap. 27. S. 17 f.

¹²⁴ S. 123. Vgl. S. 117: „Et lodero io qualunque copia quale s’ appartenga a quella istoria.“ Die Kritik am Kopieren anderer Maler äußert Alberti auf S. 155. Siehe hierzu allgemein auch die Untersuchung von Rudolf Kuhn: Albertis Lehre über die Komposition als die Kunst in der Malerei. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 28 (1984). S. 123–178.

¹²⁵ Ebd., S. 159. Hervorhebung von mir.

retischen Formulierungen allerdings ein epochengeschichtlich neuer Spielraum für das Entstehen einer modalen Farbigekeit bestimmt und wie diese in sich differenziert war, wird sich erst noch durch eine systematische Suche nach anderen Belegen erweisen müssen.

Einstweilen sehe ich hierfür nur eine einzige, bisher von der Forschung unter diesem Aspekt nicht berücksichtigte Quelle: In der 1499 publizierten *Hypnerotomachia Poliphili*¹²⁶ beschreibt der Protagonist des Romans bei seiner geträumten Ankunft auf der Insel Kythera unter der aufwendigen künstlerischen Ausstattung auch eine Folge von Darstellungen („tapeti“ in unterschiedlichen „maniere di coloratione“: Die erste Art dieser *maniere* sei „plene di colore“, also vielfarbig, die zweite „cum obscura coloratione“; daß diese zweite eine *neutralfarbige* dunkle Grisaille-Malerei bezeichnet, ergibt sich daraus, daß die dritte und vierte Art, die einmal monochrom auf Grüntöne („festichine, alcune prasine, altre di virore palide“) einmal monochrom auf Rottöne („subrubicundo coloramento“) abgestellt ist, als *mittlere* und hellere Arten zwischen die ersten beiden eingeordnet werden („alcune mediocramente, tale più chiare“).¹²⁷ Diese Vorstellung von „maniere di coloratione“ berührt sich weder hinsichtlich ihrer Unterteilung, noch hinsichtlich ihrer inhaltlichen Bestimmung an irgendeinem Punkt mit Halls Konzept der Farbmodi und zeigt darüber hinaus auch nichts von einer personalstilistischen Prägung, wie sie Hall ihrem Modusbegriff zugrundelegt. Vielmehr läßt die Einteilung in der *Hypnerotomachia* an künstlerische Beispiele, wie Paolo Uccellos *Chiostro Verde* in S. Maria Novella in Florenz oder z. B. an die Fresken Michelangelos in der *Sixtinischen Kapelle* und an Raphaels Wandgemälde in den *Stanzen* denken, wo vielfarbige und verschiedene Arten monochromer Malerei in komplexen Bildsystemen ineinandergreifen, nicht aber innerbildlich miteinander kombiniert sind.

Aus der fehlenden historisch-systematischen Bestimmung des Terminus *Modus* resultiert bei Hall zunächst die begrifflich-methodische Unschärfe, wie sie ihrem Aufsatz von 1987 noch unmittelbar am Text ablesbar ist („By mode I mean *something between style ... and technique*“¹²⁸), in *Color and meaning* dann nur noch zwischen den Zeilen erkennbar wird, da Hall hier die Bestimmung einfach ganz unterläßt. Das methodologisch bedenklichste Defizit ist hier insbesondere, daß unklar bleibt, auf welcher anschaulichen Ebene der Modus-

¹²⁶ Francesco Colonna: *Hypnerotomachia Poliphili*. Herausgegeben von Giovanni Pozzi und Lucia A. Ciapponi. 2 Bde. Padua 1964. Der Roman wird mit guten Gründen dem venezianischen Mönch Francesco Colonna zugeschrieben (Bd. 2. S. 41 ff.).

¹²⁷ Ebd. Bd. 1. S. 310.

¹²⁸ M. B. Hall: From modeling techniques to color modes. A. a. O. (Anm. 91). S. 13. Hervorhebung von mir.

begriff von ihr eingeführt und gehandhabt wird, der Ebene des Bildganzen, der Figurenkomposition, der Einzelfigur oder einzelner Farbbereiche. Hall wechselt wahlweise und frei zwischen allen diesen Ebenen, und entsprechend fließend mutiert unausgesprochen der Sinn ihres Modusbegriffs. Diese Problematik ist dabei nicht nur *Konsequenz*, sondern zugleich unaufhebbare *Voraussetzung* ihrer Betrachtungsweise, durch die allererst die These der Farbmodi vermeintlich unbegrenzt durchführbar wird: Im Zweifelsfall reicht Hall schon eine einzige Farbfigur in Changeantfarben, wie z. B. die Hl. Magdalena in Raphaels *Christus am Kreuz* (National Gallery, London), um einen ‚Changeant-Modus‘ zu diagnostizieren und darauf ihre These von Raphael als modalem Koloristen zu gründen, der zwischen *unione-*, *chiaroscuro-* und *cangiantismo-*Modus wechsele. Wenn aber schon eine einzige und obendrein farbikonographisch traditionelle Farbfigur wie die Hl. Magdalena in Changeantfarben einen Farbmodus konstituiert, dann ist dieser Modusbegriff historisch wie systematisch entwertet, denn ohne Zweifel lassen sich unter diesen Voraussetzungen in der Geschichte der Farbgestaltung eine Vielzahl anderer Beispiele für ‚Cangiantismo‘ entdecken. Wie wichtig demgegenüber eine historische Differenzierung der anschaulichen Kategorien und der zugehörigen Terminologie im Zusammenhang mit dem Modusbegriff ist, hat jüngst Hans Körner in einer Untersuchung zum historischen Wandel künstlerischer ‚Ganzheitsvorstellungen‘, vor allem in der Malerei des 17. Jahrhunderts exemplarisch herausgearbeitet.¹²⁹

Wie wenig die Modusvorstellungen des 17. Jahrhunderts als kunsttheoretische Passepartouts für die Malerei früherer Jahrhunderte geeignet sind, wird z. B. an Halls Ausführungen zu Raphael deutlich, dessen Kunst sie bezeichnenderweise mit dem epochengeschichtlichen Begriff des 17. Jahrhunderts als „classicism“¹³⁰ etikettiert und dessen Farbe sie unausgesprochen in ein der Poussinschen Moduslehre entlehntes Raster wechselnder Farbstile eintragen möchte: „This shifting from one color style to another and then back again was unprecedented; it must be seen as pioneering a new attitude, which we recognize now as modal thinking“ (S. 96). Daß das ohne Zweifel bestehende Faktum der koloristischen Vielgestaltigkeit in Raphaels Malerei auf diesem Wege so leicht nicht aufzuschlüsseln ist, wird schon deutlich, wenn man nur z. B. die von Hall ausgesparte Frage der Werkstattbeteiligung einbezieht: So repräsentiert die *Madonna della Quercia* für Hall einen Farbmodus innerhalb von Raphaels Malerei, obwohl die farbige Ausführung dieses Gemäldes gar nicht Ra-

¹²⁹ H. Körner: Auf der Suche nach der ‚wahren Einheit‘. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert. München 1988.

¹³⁰ M. B. Hall: From modeling techniques to color modes. A. a. O. (Anm. 91), S. 19.

phael, sondern Giulio Romano zuzuordnen ist.¹³¹ Darüber hinaus hat schon Wilhelm Messerer als einer der – bei Hall ebensowenig wie die neuere Forschung zum Modusproblem¹³² berücksichtigten – Kenner der subtilen Modusproblematik im 17. Jahrhundert und aus seinem im Unterschied zu Hall methodologisch bestimmten, wenngleich nicht an der Farbe exemplifizierten Modusbegriff, darauf hingewiesen, wie unterschiedlich Poussins und Raphaels Malerei an diesem Punkt sind: „Auch bei Poussins großem Vorbild Raffael, etwa in den vier Allegorien an der Decke der *Stanza della Segnatura*, gibt es durchgehende Zusammenhänge im Sinne des Sujets: Typus, Haltung, Gewand und Faltenwurf, selbst die Wolken und die Art wie Bücher und Schrifttafeln gehalten werden, verkörpern den Charakter von Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz. Aber hier läßt sich kein Modus von den Gestalten als solchen ablösen: Diese sind Verkörperungen eines Sinns.“¹³³ Diese Einschätzung Messerers gilt m. E. auch für Raphaels Farbgestaltung, deren Vielgestaltigkeit nicht nach vorgegebenen Farbtonarten aufgeschlüsselt ist, sondern nur in thematischer Interpretation des Einzelwerks sinnvoll verstanden werden kann. Raphaels Bilder sind thematisch gestaltete farbige ‚Individuen‘, deren Kolorit entsprechend seinen farb- und bildmetaphorischen Absichten so veränderlich ist, daß eine schematische Klassifizierung wie die bei Hall nach Arten der Farbmodellierung schon im Ansatz an der spezifischen koloristischen Veranlagung und der thematischen Auffassungsgabe von Raphael vorbeigeht.¹³⁴

3. Auch die Fragen nach der Interpretation der Farbe glaubt Hall im Rahmen ihrer farbmodalen Systematik beantworten zu können, etwa, wenn sie den *cangiantismo* schlechthin als eine Bedeutungschiffre für „supernatural“ (S. 21), „unearthly presence“, „otherworldly“ (S. 27), „transcendent“, „higher reality“ (S. 29) klassifiziert. Wiewohl schon Cennini von den ‚Cangianti‘ als möglichen ‚Engelsfarben‘ spricht¹³⁵ und Groschopf eine Fülle von Differenzierungen die-

¹³¹ Öl auf Leinwand, 144 × 110 cm, Madrid, Prado, Nr. 303. Siehe zum Forschungsstand in dieser Hinsicht die sorgfältigen maltechnischen Untersuchungen von Carmen Garrido im Katalog *Rafael en España*. Museo del Prado. Madrid 1985. S. 105–108 und die überzeugenden stilistischen Anmerkungen von Sylvia Ferino Pagden: Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma. In: Giulio Romano. Mailand 1989. S. 65–95, S. 74.

¹³² K. Badt: Die Kunst des Nicolas Poussin. A. a. O. (Anm. 20). S. 306; W. Messerer: Die ‚Modi‘ im Werk von Poussin. In: Festschrift Luitpold Dussler. 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte. Herausgegeben von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth. München–Berlin 1972. S. 335–356; O. Bätschmann: Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin. A. a. O. (Anm. 21). S. 48 f. Der neueste Forschungsstand zum Modusbegriff und -problem bei H. Kömer: Auf der Suche nach der ‚wahren Einheit‘. A. a. O. (Anm. 129). S. 57 ff.

¹³³ W. Messerer: Die ‚Modi‘. A. a. O. (Anm. 132). S. 346.

¹³⁴ Hierzu weiterführend Ch. Wagner: Farbe und Metapher. A. a. O. (Anm. 14).

¹³⁵ C. Cennini: Das Buch von der Kunst. A. a. O. (Anm. 123). S. 55. Cap. 77.

ser künstlerischen Deutung des Changeants unterscheidet, zeigt Groschopf¹³⁶ zugleich auch, wie wenig sich das Changeant in solcher Bedeutung erschöpft: Changeantfarben können auch das genaue Gegenteil des Transzendenten bezeichnen, eine ganz ins Irdische verlegte Wirkung modischer Stofflichkeit.

Ebensowenig ist Gold eine eindeutige Bedeutungschiffre: Während Gage – wie ausgeführt – das verstärkte Auftreten des Goldes in der Malerei im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts im Kontext einer alchimistischen Spiritualität deutet, erklärt Hall das Gold als koloristisches Signet der *rinascità* der Antike, als Spielart der Antikennachahmung unter dem Eindruck der neu entdeckten Innenausstattung der *Domus Aurea* (S. 159). Diese inhaltlichen Festlegungen des Goldes bilden jedoch auf je eigene Weise unangemessene Vereinseitigungen: Bei beiden wird übersehen, daß die bedeutende Tradition der Verbindung von Gold und christlicher Thematik seit dem Mittelalter bis hin zu Raphaels *Disputa* niemals ganz abgerissen ist und auch die Goldverwendung bei Fra Angelico oder Bennozzo Gozzolo nicht nur als „inexplicable anachronism“ abgetan werden kann (S. 59).¹³⁷ Halls ebenso statische wie stereotype Bedeutungszuweisungen fallen auch hier hinter die Differenzierungen der Farbikonographie zurück.

Die Gleichsetzung des Chiaroscuro mit dem Modus des Dramatischen in Raphaels *Stanza di Eliodoro* und in der Malerei von Sebastiano del Piombo (S. 94, 113; S. 160) ist zwar als Deutungsansatz – besonders im Kontext der Historia – naheliegend und so schon in der Raphaelliteratur des 19. Jahrhunderts bei Anton Springer und an diesen anschließend in kunsthistorischen Handbüchern zu finden,¹³⁸ gleichwohl sollte auch hier die Interpretation des Einzelwerks über diesen Gesichtspunkt hinausführen.

Die mangelnde Vertrautheit Halls mit der zeitgenössischen visuellen Kultur des 15. und 16. Jahrhunderts wird nicht nur an der geringen Quellenbasis ihrer Bedeutungszuordnungen deutlich, sondern auch an den nur vagen Allusionen an den geistesgeschichtlichen Hintergrund, etwa wenn sie unbestimmt vom „sense of the eternal“ in der Florentiner Malerei (S. 68) oder von nicht näher bestimmten „certain assumptions“ „in the philosophical tradition originating in Aristotle“ mit Blick auf Albertis Farbtheorie spricht (S. 48).

¹³⁶ G. Groschopf: Über die Schillerfarben. A. a. O. (Anm. 101). S. 70 ff., passim.

¹³⁷ Vgl. Wolfgang Braunsfels: Nimbus und Goldgrund. In: *Ders.: Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte 1949–1975*. Mittenwald 1979. S. 9–27.

¹³⁸ Anton Springer: Raffael und Michelangelo. 3. Aufl. Leipzig 1895. Bd. 2. S. 288. Konrad Escher: Die Malerei des 14. bis 16. Jahrhunderts in Mittel- und Unteritalien. Berlin 1922 (Handbuch der Kunstwissenschaft). S. 270 ff.

Wenn Hall von „the viewer's expectations“ (S. 160), von „we might expect“ (S. 57, 141) oder „we associate“ (S. 44) schreibt, rekuriert sie zur Begründung ihrer Auslegungen auf nichts anderes, als den Erfahrungshorizont des modernen Betrachters. Als Methode führt dies nicht selten am thematischen Gehalt der Werke vorbei. Hierfür ein Beispiel: In Duccios *Blindenheilung*¹³⁹ interpretiert Hall die Farben, indem sie anachronistisch einen Gegensatz der sozialen Bewertung der Farben voraussetzt (S. 30–35). Die leuchtenden Buntfarben an Christus und den Jüngern werden als sozial ranghohe Farben – „in ancient Rome [!] purple was the color reserved for the emperor“ (S. 35) – dem „brown, signifying his poverty“ im Blinden gegenüberstellt und daraus den Schluß gezogen: „Duccio has told the story simply and graphically, pointing up Jesus' compassion by showing with color, that the man he healed was not one of the powerful and wealthy but a pariah of his society“ (ebd.). Nun steht der Blinde zweifellos in zerlumpter Kleidung vor Christus, aber Hall übergeht in ihrer Deutung des Braun, daß innerhalb der Szene auch einer der Apostel einen braunen Mantel trägt und außerdem im ursprünglichen Zusammenhang des heute zerteilten Polyptychons in der unmittelbar benachbarten Darstellung der *Transfiguration* (National Gallery, London) auch Moses und Elias farbig dem Blinden entsprechende Gewänder in Grau und Braun tragen, doch wohl nicht um deren minderen sozialen Stand zu charakterisieren!

Am deutlichsten fallen die Verzeichnungen in Halls Bild des Manierismus aus. Beginnend mit den Fresken Michelangelos und dem Spätwerk Raphaels glaubt Hall eine neue, für die manieristische Malerei bestimmende Inkongruenz zwischen Farbe und Bedeutung zu erkennen, die sie u. a. als „ironic color“ ausdeutet (S. 160): „when color is incongruous to the apparent meaning can it be called ironic“ (ebd.). So sei das Helldunkel in Raphaels *Transfiguration* (Pinacoteca Vaticana, Rom) mit Blick auf die vergeblichen Heilungsversuche der Apostel an dem besessenen Knaben ‚ironisch‘ gemeint (S. 135), das *Göttermahl* in der Farnesina (Rom) versteht sie als „mock-heroic by the fantastic color“ (S. 162), Bronzinos *Pietà* in Besançon sei „ironic color at its best“, und in den Passionsdarstellungen von Rosso Fiorentino, Pontormo und Bronzino „ironic color was used repeatedly to point to the contradiction between death and resurrection“ (S. 160). Zweifellos öffnet die Kategorie der Ironie, die kaum am Sichtbaren verifiziert werden kann, als vielmehr auf eine spezifische Betrachtereinstellung zielt, für Interpretationen ein unbegrenztes Feld, und zweifellos ist gerade dem modernen Betrachter die Möglichkeit einer ironischen Einstellung wie niemals zuvor in der Geschichte in allen Bereichen zugestanden. In solcher Perspektive scheint es dann

¹³⁹ Tempera auf Holz, 43,5 × 45 cm, London, National Gallery, Nr. 1140.

tatsächlich nicht mehr weit zu sein von Michelangelos *Lybischer Sibylle*, „who twists around in an elegant serpentinata“ (S. 127) bis zu Rossos Wechsel „from one mode to another in a seemingly meaningless zigzag“ (S. 153).

Keine dieser Interpretationen unter den Vorzeichen der ‚Ironie‘ ist für mich überzeugend, und ich möchte die prinzipielle Unangemessenheit dieses ironischen Deutungsansatzes gegenüber dem manieristischen Kolorit an einem Beispiel zeigen, das gerade, weil es nicht von erstem künstlerischen Rang ist, für einen solchen, ironisch sich herablassenden modernen Betrachterblick in besonderer Weise ‚geeignet‘ sein müßte. Zu Daniele da Volterras *Kreuzabnahme* (Abb. 2) in SS. Trinità dei Monti in Rom schreibt Hall: „The extreme ornamentality of his color is incongruous, but it stands in unmistakably ironic relationship to the scene of grief and despair as the friends of Jesus remove his body from the cross . . . In Depositions and scenes relating to the death of Christ, ironic color was used repeatedly to point to the contradiction between death and resurrection“ (S. 160). Das Gegenteil scheint mir richtig zu sein: In seiner alle Bereiche des Gestalterischen durchdringenden ornamentalen Bewegtheit ist die Darstellung Daniele da Volterras genausowenig ‚ironisch‘, wie die – bei Hall übergangene – von Perugino vollendete *Kreuzabnahme* von Filippino Lippi,¹⁴⁰ auf die sich Daniele in vielem bezog. Nur daß sich das dort noch auf einzelne Figuren und Figurengruppen verteilte Geschehen bei Daniele zu einem in ganz neuer Weise über Helldunkel und Farbe vereinheitlichten narrativen Zusammenhang bildübergreifend zusammenschließt. Unabhängig von der Frage nach den künstlerischen Grenzen eines Daniele da Volterra: Hier werden Helldunkel und Farbe unmittelbar zum ergreifenden Ausdrucksmodus des Thematischen, in dem u. a. die Dimensionen physischer Anstrengung, Klage, Sorge und Trauer anschaulich in einen erregten Geschehenszusammenhang gebunden sind. Anstelle des von Hall gesehenen eklektischen Zusammengreifens einer additiven Vielfalt sinnleerer Modi ist es gerade die Einheit von Farbe und Thema, die hier in vertieftem, ausdruckshaften Sinn zum *Modus* wird.

Die Sinnlosigkeit, die Hall in ihren ironischen Interpretationen an der manieristischen Malerei als vermeintlich zynische Konsequenz einer eklektizistischen Kombinatorik dekuvirieren will, fällt letztlich auf ihre Methode zurück.

Sieht man einmal von der Aktualität der referierten maltechnischen Befunde und der Einführung neuer Termini ab, dann sind die anachronistischen Mo-

¹⁴⁰ Tempera auf Holz, 333 × 218 cm, Florenz, Accademia, Inv. Nr. 1890, Nr. 8370. Abb. in: Pietro Scarpellini: Perugino. Mailand 1984. Abb. 239. S. 266.



Abb. 2: Daniele da Volterra (Ricciarelli): *Kreuzabnahme*. Um 1541/1545. Fresko, auf Leder übertragen. Rom, SS. Trinità dei Monti. Cappella Orsini (Foto Marburg).

mente an Halls stilgeschichtlicher Betrachtungsmethode unübersehbar. Die drei bedeutendsten Jahrhunderte der Geschichte der italienischen Kunst – und Hall deutet die zweifellos bestehende Möglichkeit einer kunsthistorischen Fortsetzung ihrer Darstellung an (S. 173) – werden hier mit einer über 235 Seiten verblüffend durchgehaltenen Konsequenz in das Prokrustesbett einer ambitionierten entwicklungsgeschichtlichen Systematisierung eingetragen, dessen terminologische Vierteilung weder der Vielfalt der farbigen Gestaltungen, noch den Differenzierungen innerhalb der kunsthistorischen Zusammenhänge gerecht zu werden vermag. Unter dem Begriff des ‚Modus‘ kehrt Hall zum methodischen Programm einer stilgeschichtlichen Systematisierung der Farbe zurück, wie sie in der ersten Jahrhunderthälfte mit jeweils anderer Ausrichtung z. B. in den Schriften von Frederick Antal oder Harry Mänz¹⁴¹ verfolgt wurde. Der Verlauf der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Farbe reduziert sich dadurch auf eine Pendelbewegung zwischen vier Modi der Farbgestaltung und deren Verbindung in allen denkbaren Permutationen, ohne daß die Farbe in ihren konkreten künstlerischen Verwirklichungen für den übergeordneten stilgeschichtlichen Verlauf wirksam wird.

Die in diese Systematik eingeführten ebenso stereotypen wie allgemeinen inhaltlichen Zuordnungen können heutigen Ansprüchen an ein hermeneutisches Verständnis von *color and meaning* nicht genügen, ja sie sind nicht selten schon durch den Kenntnisstand der Farbikonographie überholt.

In der Geschichte der Kunstgeschichte hat es lange gedauert, bis man sich von den Holzwegen der stilgeschichtlichen Schematisierungen endgültig verabschiedet hat, die Forschung zur Kultur- und Kunstgeschichte der Farbe wird sich hüten, wieder auf diese zurückzukehren.

III.

Trotz ihrer monographischen Ausrichtung steht die Untersuchung von Andreas Prater zu *Licht und Farbe bei Caravaggio*¹⁴² in der historischen Bandbreite ihrer

¹⁴¹ Frederick Antal: *Raffaël zwischen Klassizismus und Manierismus. Eine sozialgeschichtliche Einführung in die mittellitalienische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts* (1935). Deutsche Übersetzung. Herausgegeben von N. Hadjinicolaou. Giessen 1980; Harry Mänz: *Die Farbgebung in der italienischen Malerei des Protobarock und Manierismus. Versuch einer Stiluntersuchung*. Diss. Bremen 1934.

¹⁴² Andreas Prater: *Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ikonologie und des Hell-dunkels*. Stuttgart 1992. Die verlegerische Entscheidung, eine Farbabbildung zu drucken, bleibt angesichts der mangelhaften Qualität unverständlich. Eine Studie zur Interpretation von Caravaggios *Berufung des Hl. Matthäus* hat Prater schon 1985 vorgelegt (Wo ist Matthäus. Be-

koloritgeschichtlichen Perspektive nicht hinter der Untersuchung von Hall zurück: Während der erste Teil der Arbeit bis ins frühe 14. Jahrhundert zu Simone Martini ausgreift, ist der zweite Teil der Kunst von Caravaggio selbst gewidmet (S. 75 ff.) und endet mit einem Exkurs zu Guido Renis Anticaravaggismus (S. 165–171). Diese Einbindung von Caravaggios Malerei in drei Jahrhunderte italienischer Koloritgeschichte schließt schon eine Deutung seiner Kunst ein: Für Prater ist Caravaggio „in mancher Hinsicht ein retrospektiver Künstler“ (S. 56). Nicht als eine Art traditionslosen „künstlerischen Naturburschen“ will er Caravaggio erscheinen lassen (S. 16), sondern als einen Maler, der sich reflektiert auf ein breites Spektrum der italienischen Kunst früherer Jahrhunderte bezogen hat. Diese in der jüngeren Caravaggio-Forschung¹⁴³ insgesamt verstärkte Sicht ist freilich ebensowenig frei von Einseitigkeiten wie das ältere Bild von Caravaggio als diskontinuierlich in die Geschichte der Kunst einbrechendes ‚Naturereignis‘. Und so kommt Prater auch nicht umhin, an späterer Stelle einzuräumen, daß „die Suche nach den koloristischen Grundlagen des Frühwerks . . . sich als außerordentlich schwierig [erweist], da keine der gleichzeitigen italienischen Schulen vergleichbare Stiltendenzen zeigt. Allein die Tatsache, daß Caravaggio in seinen Anfängen weder die verbreitete venezianisch-lombardische Form des Helldunkels der zweiten Jahrhunderthälfte noch die gesteigerte Buntfarbigkeit und Changeanteffekte des toskanischen Spätmanierismus akzeptiert, zwingt zu Vergleichen mit zeitlich entfernten Beispielen“ (S. 125).

Auch in methodischer Hinsicht ist Praters Untersuchung zweigeteilt: Während die methodischen Grundlagen und wichtige Aspekte seiner koloritgeschichtlichen Ausführungen vielfältig den Forschungen von Ernst Strauss¹⁴⁴ verpflichtet sind, dessen Andenken Praters Buch im übrigen gewidmet ist, schlägt sich insbesondere in den Bildinterpretationen das Erbe der ‚Strukturanalyse‘ seines Lehrers Hans Sedlmayr nieder.¹⁴⁵ Von beiden setzt sich Prater zugleich in grundsätzlichen Punkten ab: Zwar betont Prater – im Sinne von

obachtungen zu Caravaggios Anfängen als Monumentalmaler in der Contarelli-Kapelle. In: Pantheon XLIII (1985). S. 70–74). Siehe hierzu u. a. die Entgegnung von Herwarth Rötgen (Da ist Matthäus. In: Pantheon XLIX (1991). S. 97–99) und Praters modifizierte Interpretation (Matthäus und kein Ende? Eine Entgegnung. In: Pantheon LIII (1995). S. 53–61).

¹⁴³ Siehe hierzu z. B. Lynn Federle Orr: Classical elements in the paintings of Caravaggio. Phil. Diss. Santa Barbara. California 1982; Irving Lavin: Devine inspiration in Caravaggio's two St. Matthews. In: Art Bulletin 56 (1974). S. 59–81; Charles Scribner: In alia effigie: Caravaggio's London Supper at Emmaus. In: Art Bulletin 59 (1977). S. 375–382.

¹⁴⁴ E. Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen. A. a. O. (Anm. 22).

¹⁴⁵ Hans Sedlmayr: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Mittenwald 1978. Die Dissertation von A. Prater (Michelangelos Medici-Kapelle. ‚Ordine composto‘ als Gestaltungsprinzip von Architektur und Ornament. Waldsassen 1979) wurde von H. Sedlmayr betreut.

Ernst Strauss –, daß das „Desiderat einer zusammenhängenden Koloritgeschichte nicht mit einer Prinzipiengeschichte erfüllt werden kann“, sondern nur in Einzeluntersuchungen (S. 13), entfaltet dann aber über weite Passagen eine von den Einzelwerken weitgehend abgelöste, übergeordnete strukturanalytische Betrachtung des Helldunkels, die gelegentlich auch ganz ohne Beispiele auskommt, wie z. B. in der Frage nach der Raumlosigkeit von Caravaggios Dunkel (S. 104 ff.).

Die von Strauss übernommene grundlegende Überlegung,¹⁴⁶ daß „alle visuellen Daten eines Bildes ... durch die Instanz der Bildfarbe hindurch“ müssen und „nur durch sie repräsentiert werden“ können (S. 40), ergänzt Prater durch den weiterführenden Gedanken, daß zugleich auch umgekehrt „alles, was durch die Farbe realisiert wird, ... auf diese selbst zurück[wirkt]“ (ebd.). Leider ist das Erkenntnispotential, das aus dieser wichtigen theoretischen Vorüberlegung für die praktische Analyse entstehen könnte, von vornherein eingeschränkt, indem Prater von Anfang an die Buntfarben weitgehend aus seiner Betrachtung ausscheidet und zwar mit folgender Begründung: „Das Helldunkel relativiert die Bedeutung und den Rang der Einzelfarben und erspart der Analyse damit weitgehend jene Hemmungen, die von Zweifeln an dem originalen Bestand genährt werden können“ (S. 15). Prater bemerkt nicht, daß er in der hieran anschließenden dialektischen Umkehrung, daß das Helldunkel zwar „ein mit Mitteln der Bildfarbe hergestelltes, sich aber zugleich als Resultat außerfarbiger Größen darstellendes System“ ist (ebd.), das Axiom von Strauss von der Farbe als Instanz alles Dargestellten – dazu gehört auch das Helldunkel – aufhebt. Auch glaube ich nicht, daß man sich – wie Prater dies für sich in Anspruch nimmt – in der Beschreibung des Helldunkels auf diesem Wege von der Rückversicherung durch maltechnische und konservatorische Untersuchungen entbinden lassen kann.¹⁴⁷

Die bei Ernst Strauss von diesem Axiom aus entfaltete systematische Unterscheidung in eine *koloristische* und eine *luminaristische* Farbgestaltung als zwei prinzipiellen Möglichkeiten der Auffassung von Farbe wertet Prater ebenfalls grundsätzlich um: Beide Begriffe werden bei ihm zu kunstlandschaftlichen Stilkonstanten im Rahmen einer „scharfen Antithese einer niederländisch-luminaristischen und einer italienisch-koloristischen Farbgebung“ (S. 43). Diese Poin-

¹⁴⁶ E. Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen. A. a. O. (Anm. 45). S. 13 f.

¹⁴⁷ Siehe zum neuesten Forschungsstand der maltechnischen Untersuchungen zu Caravaggios Malerei: Mina Gregori (Hrsg.): Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori. Florenz 1992.

tierung hat Strauss selbst so nie formuliert,¹⁴⁸ und sie nimmt der Analyse im weiteren auch die Möglichkeit, farbgestalterische Veränderungen *innerhalb* dieser Kunstlandschaften mit den in diesen Begriffen angesprochenen Kategorien zu differenzieren: In dieser Hinsicht könnte man z. B. die am Übergang vom 15. ins 16. Jahrhundert epochengeschichtlich bedeutende Verschiebung von einem koloristisch zu einem luminaristisch orientierten Kolorit in der italienischen Malerei beschreiben. Mit seiner Antithetik steckt Prater das Feld ab, auf dem er im folgenden die Geschichte des italienischen Helldunkels entwickelt. Besonders auffällig sind dabei die neuen Gewichtungen mit Blick auf das Kolorit von Perugino und das Helldunkel Leonardos: Während Prater Leonardos Helldunkel nur als „besonders wichtigen Fall“ der „mehr oder weniger vollkommene[n] Übernahmen des niederländischen Luminarismus“ einordnet, rückt er Peruginos Farbigekeit in den Rang eines „typisch ‚italienischen‘“ „nicht luminaristischen Helldunkels“ (S. 45), das er an anderer Stelle als „koloristisches Helldunkel“ bezeichnet (S. 60).

Abgesehen von der terminologischen Problematik, daß hier unter dem von Strauss mit genauer Bestimmung in die Koloritforschung eingeführten Begriff des Helldunkels voneinander grundsätzlich verschiedene farbgestalterische Phänomene versammelt werden und damit dieser Begriff übermäßig ausgedehnt ist, wird mit der Einführung eines ‚koloristischen Helldunkels‘ auch die Abgrenzung zwischen *koloristisch* und *luminaristisch* genaugenommen ad absurdum geführt. Sicherlich kommt Peruginos Farbgestaltung mit ihrem – von Lorenz Dittmann zuerst beschriebenen¹⁴⁹ – Versuch der „Harmonisierung an sich unstimmiger Farben“ durch ein dämpfendes Dunkel im Rahmen der Entwicklung der italienischen Koloritgeschichte eine wichtige Rolle zu, und es gibt in dieser Hinsicht zu denken, daß – worauf Prater nicht eingeht – schon Vasari Perugino tatsächlich in der Entwicklung der Farbgestaltung eine Schlüsselstellung zumißt.¹⁵⁰ Dennoch scheint mir Prater mit seiner spezifischen Akzentuierung dieser Bedeutung Peruginos für die Geschichte des Helldunkels dessen Kunst zu überfordern: Ohne Zweifel übernimmt das Dunkel in der Darstellung der *Vision des Hl. Bernhard* (Alte Pinakothek, München, um 1492), auf die sich die Untersuchung ausschließlich bezieht, wie in vielen (keineswegs allen) anderen Bildern aus den 1490er Jahren wichtige Aufgaben in Peruginos Kolorit. Überblickt man aber die gesamte farbgestalterische Entwicklung Peruginos,

¹⁴⁸ Hierzu vor allem E. Strauss: The picture plane and its interpretation. In: Ders.: Koloritgeschichtliche Untersuchungen. A. a. O. (Anm. 22). S. 33 f.

¹⁴⁹ L. Dittmann: Farbgestaltung und Farbtheorie. A. a. O. (Anm. 22). S. 144.

¹⁵⁰ G. Vasari: Vite. A. a. O. (Anm. 69). Bd. IV. S. 11. Hierzu Ch. Wagner: Farbe und Metapher. A. a. O. (Anm. 14). Kap. VIII.

mit ihren von einer entschieden koloristischen Buntfarbigkeit bestimmten Anfängen im Frühwerk und der Hinwendung zu der merkwürdig quecksilbrigen koloristischen Hellfarbigkeit im Spätwerk, wird deutlich, wie wenig Peruginos Kolorismus in der Gestaltung des Dunkels wurzelt. In kunsthistorischen Zusammenhängen betrachtet bildet Peruginos verstärktes ‚Hell-Dunkel‘ in den 1490er Jahren nur eine zeitlich begrenzte künstlerische Antwort auf Leonardos Helldunkel, das seinerseits der eigentliche Impulsgeber in der Geschichte des italienischen Helldunkels bleibt und zwar gerade auch durch seine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten eines niederländischen Kolorismus. Nicht Antithetik, sondern wechselseitige Beziehung scheint mir das angemessene Stichwort für das zu sein, was sich hier seit den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in der Begegnung zwischen niederländischer und italienischer Malerei ereignet.

Auch hinsichtlich der von Ernst Strauss und Lorenz Dittmann ausführlich erörterten Frage nach den Anfängen des neuzeitlichen Helldunkels¹⁵¹ macht Prater einen neuen Vorschlag: Ausgehend von der Überlegung, daß die böhmische Malerei im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts über den päpstlichen Hof in Avignon entscheidend von der Sienesischen Schule geprägt war, leitet Prater seine These her, daß sich die „Merkmale des Helldunkels, die Strauss so eindringlich an der böhmischen Malerei des 14. Jahrhunderts analysiert hat, . . . – wenn auch in einer helleren, weniger schweren Vorwegnahme – als eine Leistung der Sieneser Malerei“ erklären lassen (S. 72 f.). Für diese weitreichende These einer italienischen Wurzel des Helldunkels hat Prater einen einzigen künstlerischen Beleg: In Simone Martinis *Verkündigung* von 1333 in den Uffizien sieht er „die Gegenstandsfarben bereits die ganze Spanne von schwärzlicher farbloser Dunkeltrübung im Gewand der Madonna bis hin zur weißlichen Auszehrung der Gewandfarben des Engels“ durchlaufen (S. 72). Angefangen damit, daß Prater hier nicht zwischen räumlichem und figürlichem Helldunkel differenziert, ist die Farbigkeit dieses Bildes m. E. anders zu lesen, als erhaltungsbedingte Schwärzung des ursprünglich leuchtenden Blau an Maria und als rein figurenbezogene changierende Engelsfarbigkeit an Gabriel, die nicht im Dienst der Idee eines übergreifenden, räumlichen Helldunkels steht, sondern vielmehr auf den flächigen Goldgrund bezogen ist. Da sich im Œuvre Simone Martinis auch kein anderes Beispiel findet, das Praters These stützt, bleibt die Frage nach den Anfängen des Helldunkels jenseits der von Strauss und Dittmann bestimmten historischen Grenzen, einstweilen offen.

¹⁵¹ E. Strauss: Zu den Anfängen des Helldunkels. In: *Ders.: Koloritgeschichtliche Untersuchungen*. A. a. O. (Anm. 22). S. 47 ff. L. Dittmann: *Farbgestaltung und Farbtheorie*. A. a. O. (Anm. 22). S. 24 ff.

In den weit in die Koloritgeschichte ausgreifenden Gängen ist nicht immer erkennbar, inwieweit sich von dort aus noch ein Zusammenhang mit Caravaggios Helldunkel ergibt. Positiv formuliert: Prater erliegt nur selten der Gefahr, die historischen Abstände durch unangemessene Vergleiche und Analogisierungen zu überbrücken. Letzteres geschieht allerdings, wenn z. B. behauptet wird, daß das koloristische Modell für Caravaggios *Amor als Sieger* (Gemäldegalerie, Berlin) in Raphaels Bildnissen von *Baldassare Castiglione* (Louvre, Paris) und der *Donna Velata* (Palazzo Pitti, Florenz) vorgebildet sei (S. 154 f.); ja Prater glaubt sogar, daß Caravaggio das „historische Zitat der so strukturierten Bildfarbe [bei Raphael] als rhetorisch-ikonologisches Argument“ verstanden wissen wollte (S. 155). Gegen diese These sprechen nicht nur die grundlegenden Unterschiede zwischen Caravaggios Helldunkel und Raphaels Valeurmalerei in diesen Bildern, sondern auch, daß man für die Tradition einer tonigen Helldunkelmalerei ja keineswegs ausschließlich Raphael bemühen muß, sondern schon Beispiele in der niederländischen Porträtmalerei des 15. Jahrhunderts finden kann.¹⁵² Vorsicht geboten ist in diesem Zusammenhang mit dem Eindruck, den die überwiegend schlechten Reproduktionen von Raphaels Malerei (obendrein oft noch in unrestauriertem Zustand) bieten und die tatsächlich die genannten Bilder nicht selten in ein ‚caravaggeskes‘, braunes Helldunkel tauchen. Vor den Originalen wird man auf diese Idee nicht kommen.¹⁵³

Die Frage der thematischen Interpretation von Caravaggios Helldunkel entwickelt Prater nicht auf der Ebene einer theoretischen Methodenreflexion, sondern diese ist in seinen Werkanalysen enthalten. Zwar beklagt er mit Recht allgemein die „stillschweigend akzeptierte Trennung von phänomenologischer Analyse und ikonologischer Interpretation“ (S. 15), klärt dabei aber nicht, was er unter ‚Ikonologie‘ versteht: Nur in einer Anmerkung beruft sich Prater in seinem Verständnis von ‚Ikonologie‘ allgemein auf Erwin Panofsky und daneben auf Hans Sedlmayr (S. 16, Anm. 11), merkt zugleich an anderer Stelle an, daß gerade die ikonographisch-ikonologische Untersuchung zu „symbolischen und semisymbolischen Konnotationen der Farben“ als Zugang zur „Bedeutungsdimension für die Helldunkelmalerei Caravaggios nicht mehr ausschlaggebend ist“ (S. 15, Anm. 10). An diesem auf den Anmerkungsapparat verdrängten ungelösten methodologischen Widerspruch wird deutlich, daß ‚Ikonologie‘ für Prater lediglich ein individuell bestimmter Behelfsbegriff für die Frage nach

¹⁵² Siehe hierzu z. B. die Farbgebung in zahlreichen Porträts von Rogier van der Weyden.

¹⁵³ Akzeptable Reproduktionen zu Raphaels Porträt von *Baldassare Castiglione* und der *Donna Velata* finden sich in: Sylvie Béguin: *Les peintures de Raphaël au Louvre*. Paris 1984. S. 37 und in Raffaello a Firenze. *Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*. Mailand 1984. S. 176, 180.

der inhaltlichen Seite des Kunstwerks ist, der – wie in der jüngeren Forschung so oft¹⁵⁴ – nicht mehr allzuviel mit Panofskys ikonologischer Methodik zu tun hat: In einer solchen „eher auf die Formen als die geformten Ideen eingehenden Ikonologie“ (Bredenkamp),¹⁵⁵ in der mit den von Phänomenologie und Hermeneutik erborgten Mitteln die Ebene des ‚Phänomensinns‘ rehabilitiert werden soll, wird Panofskys Interpretationsmodell gleichsam auf den Kopf gestellt, was nicht daran hindert, ebendiese Hermeneutik im Namen der ‚Ikonologie‘ mit einer Polemik zu überziehen, die die kunstwissenschaftliche Methodendiskussion eher verdunkelt als erhellt.¹⁵⁶

Bei Prater sind diese theoretischen Fragen suspendiert, und so muß das, was er unter der ‚Ikonologie des Helldunkels‘ bei Caravaggio versteht aus seinen werkbezogenen Ausführungen herausgelesen werden. Prater deutet vier nicht miteinander verbundene Verstehenszugänge an:

1. Auf allgemeiner Ebene versteht Prater das Helldunkel in seiner Zeitlichkeit suggerierenden Konstitution schlechthin als symbolische Form für Vergänglichkeit: „Im Helldunkel entsteht zur Vanitasikonographie ein anschauliches Komplement, und es verleiht den Dingen selbst dort vanitären Sinn, wo die eindeutige ikonographische Bestimmung ausbleibt“ (S. 101). Das ist eine weitreichende Behauptung, auf die Prater auch seine Generaldeutung des Helldunkels bei Caravaggio gründet: „Mit Caravaggios Kunst entsteht ein neuer, anschaulich erlebbarer Begriff von Zeitlichkeit – nicht allein im Sinne eines Geschehens, eines Augenblicks, der zum Bild wird, sondern im Sinne eines Eintauchens aller Stofflichkeit in die Verwandlungen der Vergänglichkeit . . . Dieser Gedanke der Zeitlichkeit, der sich ohne ikonographischen Auftrag in Formen materieller Vergänglichkeit manifestiert, läßt jede Wiedergabe der Dinge in ihrer gewöhnlichen, unedlen Stofflichkeit unwillkürlich zur Spurensuche der Zeit werden. Die mimetische Fähigkeit der Bildfarbe, die Züge des Temporären und Hinfalligen alles Materiellen in sich aufzunehmen, verhilft einem Vanitasgedanken zur Anschauung, der noch keine eigene Ikonographie besitzt. Der Begriff des Stofflichen wird insgeheim identisch mit dem Begriff des Vergänglichen“ (S. 111 f.).

¹⁵⁴ Siehe hierzu die Beiträge in: *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*. Herausgegeben von Andreas Beyer. Berlin 1992.

¹⁵⁵ Horst Bredenkamp: *Götterdämmerung des Neuplatonismus*. In: *Die Lesbarkeit der Kunst*. A. a. O. S. 75–83, 77.

¹⁵⁶ So z. B. K. Hoffmann (*Die Hermeneutik des Bildes*. In: *Kritische Berichte*. Jg. 14. Nr. 4 (1986). S. 34–38), der eine ‚Hermeneutik‘ kritisiert, die es in der von ihm skizzierten Form nicht gibt.

Nun ist es eine Binsenweisheit, daß Zeit nur als Zeit erfahrbar ist, insofern sie vergeht, und ebenso unbestritten ist der besondere Zeitcharakter in den Darstellungen Caravaggios.¹⁵⁷ Dennoch ergibt sich aus diesen Vorgaben weder die notwendige Konsequenz, daß jede künstlerische Vergegenwärtigung der Zeit von vornherein im Thema der Vergänglichkeit gedeutet ist, noch scheint mir dies bei Caravaggio vorrangig der Fall zu sein. Zutreffend spricht Wilhelm Messerer z. B. in Caravaggios *Grablegung Christi* (Pinacoteca Vaticana, Rom) von einem „einzigem, aber ‚ewigen‘ Moment“ und stellt allgemein fest, daß „Caravaggio immer diesen Moment erfaßt, wo ein Geschehen in der Zeit stillsteht.“¹⁵⁸ Ähnliches gilt z. B. auch für die *Kreuzigung Petri* (S. Maria del Popolo, Rom), die *Berufung des Hl. Matthäus* (S. Luigi dei Francesi, Rom), *Amor als Sieger* (Gemäldegalerie, Berlin) und ohne Zweifel auch für den *Früchtekorb* in der Ambrosiana in Mailand, den Prater demgegenüber ebenfalls im Topos der Vanitassymbolik deutet. Ja mit Blick auf die *Auferweckung des Lazarus* (Museo Nazionale, Messina) beschreibt Messerer eindringlich, wie das Licht der Vergänglichkeit *entgegenarbeitet*, indem es dem „Vorgang des Erwachens und Sich-öffnens, des Wiedereintritts in den Lebensfluß eine neue zeitliche Dimension“ verleiht.¹⁵⁹ Prater hätte sich nur an seine eigene allgemeine Vorüberlegung erinnern müssen, daß „alles, was durch die Farbe realisiert wird, ... auf diese selbst zurück[wirkt]“ (S. 40), um zu merken, daß das Helldunkel nicht unabhängig von den in ihm erscheinenden Figuren, Geschehnissen und Dingen zu deuten ist.

2. Auch in historischer Perspektive versucht Prater das Helldunkel zunächst nicht in seinen künstlerischen Einzelverwirklichungen, sondern allgemein als epochalen „bildlichen Erscheinungsmodus“ zu bestimmen (S. 23): „Mit der Hereinnahme des farbig neutral repräsentierten Licht/Finsternis-Dualismus erfährt die Struktur der Bildfarbe eine Vervollständigung, die entscheidend für die Entwicklung des neuzeitlichen Bildbegriffs ist und ohne die eine Entstehung des autonomen Bildes nicht möglich gewesen wäre“ (S. 64). Prater akzentuiert dabei insbesondere die „Humilisierung“ (S. 25), die „hermetische Innerbildlichkeit“ (S. 26) und die Negativität des Dunkels bei Caravaggio (S. 158).

¹⁵⁷ Grundlegend hierzu Wilhelm Messerer: Die Zeit bei Caravaggio. In: Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München 9–10 (1964). S. 55–71 (wiederabgedruckt in: W. Messerer: Vom Anschaulichen ausgehen. Herausgegeben von S. Kojá u. a. Wien u. a. 1992. S. 172–189). Caspar H. Spinner: Helldunkel und Zeitlichkeit. Caravaggio, Ribera, Zurbaran, G. de la Tour, Rembrandt. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 34 (1971). S. 169–183.

¹⁵⁸ W. Messerer: Die Zeit bei Caravaggio. A. a. O. S. 62.

¹⁵⁹ Ebd., S. 68.

An diesem Punkt wäre eine Auseinandersetzung mit Lorenz Dittmann zu erwarten gewesen, der die bisher umfassendste epochenbestimmende Deutung des Helldunkels als thematischer und die Bildlichkeit prägende Struktur u. a. in seinen „Bemerkungen zu Tizians Dornenkrönung Christi“ vorgelegt hat und das neuzeitliche Helldunkel als „Rationalisierung“ mythisch-christlicher Form in der Malerei“ deutet:¹⁶⁰ „... so nimmt die transalpine Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts Licht und Dunkel in die Bildwelt hinein, bringt deren vordem aus den ‚realen Gegebenheiten des ‚äußeren‘ Lichts und der ‚inneren‘ Finsternis‘ zur Entgegensetzung eines ‚absoluten Lichts‘ und eines ‚absoluten Dunkels‘ vertieften Konflikt im Tafelbild selbst zum Austrag und schafft damit eine Voraussetzung zur Entstehung des neuzeitlichen ‚Bildes‘ als eines ‚in sich geschlossenen Mikrokosmos‘, der sich vom Betrachtenden nun stärker ablöst und dabei die in ihn gebundenen Pole des Lichtes und des Dunkels in ihrer unmittelbaren Wirkkraft, ihrer ‚Präsenz‘ dämpfen muß. Diese Analogie erlaubt es, das entstehende Helldunkel der Tafelmalerei als ‚Rationalisierung‘ (im Sinne Kaschnitz von Weinbergs) der zugleich ‚realen‘ und ‚absoluten‘ Spannung von Licht und Dunkel in der Malerei des Mittelalters zu begreifen. Mit solcher ‚Hereinnahme‘ von Licht und Dunkel in das helldunkle Bild verbindet sich eine Angleichung der beiden Potenzen Licht und Finsternis auch im wertenden und symbolischen Sinne. War in der mittelalterlichen Kunst, in der Lichtmetaphysik und noch in den kunsttheoretischen Traktaten dem Licht allein hohe symbolische Bedeutung zugesprochen, so wird es in der Helldunkel-Malerei mit dem Dunkel zusammen Moment eines ‚universalen‘ Bezuges.“¹⁶¹

3. Der von hier aus von Lorenz Dittmann aufgewiesene Weg für die Betrachtung des Helldunkels, gegliedert nach dem Modell von Erich Auerbachs Differenzierung nach ‚Stilhöhen‘, wird im Folgenden auch von Prater beschrrieben, mit der Frage nach dem von Bild zu Bild wechselnden „Modus des Helldunkels“ (S. 24). Überzeugend zeigt Prater mit kurzen exemplarischen Hinweisen, daß der Wechsel von „Bildern mit krassen, schroffen Helldunkelkontrasten“ und solchen, „in denen diese Heftigkeit zurückgenommen und gemildert, der Strom des Lichtes gleichsam gebremst und verlangsamt zu sein scheint“ nicht aus Caravaggios stilistischer Entwicklung, sondern aus der Gleichzeitigkeit wechselnder thematischer Bezüge zu verstehen ist (S. 20). Eine auch am Einzelwerk vertiefte

¹⁶⁰ L. Dittmann: Bemerkungen zu Tizians „Dornenkrönung Christi“ in der Münchener Alten Pinakothek: Farbgestaltung als „Rationalisierung ‚mythischer‘ Form“. In: *Diversium Artium Studia. Beiträge zu Kunstwissenschaft, Kunsttechnologie und ihren Randgebieten. Festschrift für Heinz Roosen-Runge zum 70. Geburtstag am 5. 10. 1982.* Herausgegeben von H. Engelbart u. a. Wiesbaden 1982. S. 127–145, S. 145.

¹⁶¹ Ebd. S. 137 f.

Analyse dieser modalen Differenzierungen könnte hier sicherlich noch weiterführende Ergebnisse zum Verständnis von Caravaggios Bildsprache erbringen.

4. Der für Praters Interpretationsweise am Einzelwerk eigentümlichste Ansatz kann in seiner Interpretation zum *Bacchino Borghese* (Galleria Borghese, Rom; Abb. 3) exemplarisch betrachtet werden (S. 119 ff.): Ausgehend von der Überlegung, daß sich nicht der einzelne Farbwert, sondern der „Ausdruckscharakter der Farben“ im Ganzen den Ansatzpunkt für eine thematische Deutung bildet (S. 118), sieht er im *Bacchino Borghese* in der Blässe des Inkarnats das bestimmende koloristische Leitmotiv (S. 123) und schließt sich in dieser Hinsicht der Deutung von Giulio Carlo Argan und Hans Sedlmayr¹⁶² an, indem er den *Bacchino Borghese* als „Selbstbildnis im Habitus des melancholischen Dichters“ versteht (S. 122). Mit Recht weist Prater die ungesicherten historisch-biographischen Hypothesen von C. Luitpold Frommel¹⁶³ zurück, daß die Blässe aus einer tatsächlich blassen Hautfarbe Caravaggios zu erklären sei, indem er darauf hinweist, daß die von Frommel benutzten späten literarischen Quellen selbst schon u. a. dieses Bildnis als Selbstbildnis reflektieren: Diese Quellen gehören mithin zur literarischen Rezeption, nicht zum historischen Kontext des Werks.

Auch wenn Prater den Begriff vom „Ausdruckscharakter der Farben“ historisch nicht bestimmt und auch darüber hinaus keine Quellen zur zeitgenössischen visuellen Kultur vorlegt (mit der unzutreffenden Behauptung, daß es solche vor dem 19. Jahrhundert nicht gebe; S. 117), so erreicht seine bis zu diesem Punkt ausführlich entwickelte Interpretation am Leitfaden der Inkarnatblässe eine vielversprechende Ausgangsbasis für eine weiterführende Deutung dieser Darstellung als komplexem „portrait historié“ (S. 126). Auf der Suche nach weiteren ‚sensus allegorici‘ schließt sich Prater im folgenden allerdings unausgesprochen Sedlmayrs problematischem strukturanalytischen Modell einer Interpretation nach dem vierfachen Schriftsinn an,¹⁶⁴ was die Auslegung zunehmend mit einer eigentümlichen Beliebigkeit belastet: „... das Selbstbildnis verkleidet sich, verbirgt sich hinter einer Haltung, die eine vielsagende Kette von geradezu

¹⁶² Beide Interpretationen in Hans Sedlmayr: Caravaggio. Das Selbstporträt der Galleria Borghese. In: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München 7–8 (1962). S. 23–25.

¹⁶³ C. L. Frommel: Caravaggios Frühwerk und der Kardinal del Monte. In: Storia dell'Arte 9–10 (1971). S. 5–29, S. 22 f.

¹⁶⁴ H. Sedlmayr: Kunst und Wahrheit. A. a. O. (Anm. 145). Siehe hierzu die grundlegende Kritik von L. Düttmann: Stil – Symbol – Struktur. A. a. O. (Anm. 11). S. 142 ff.

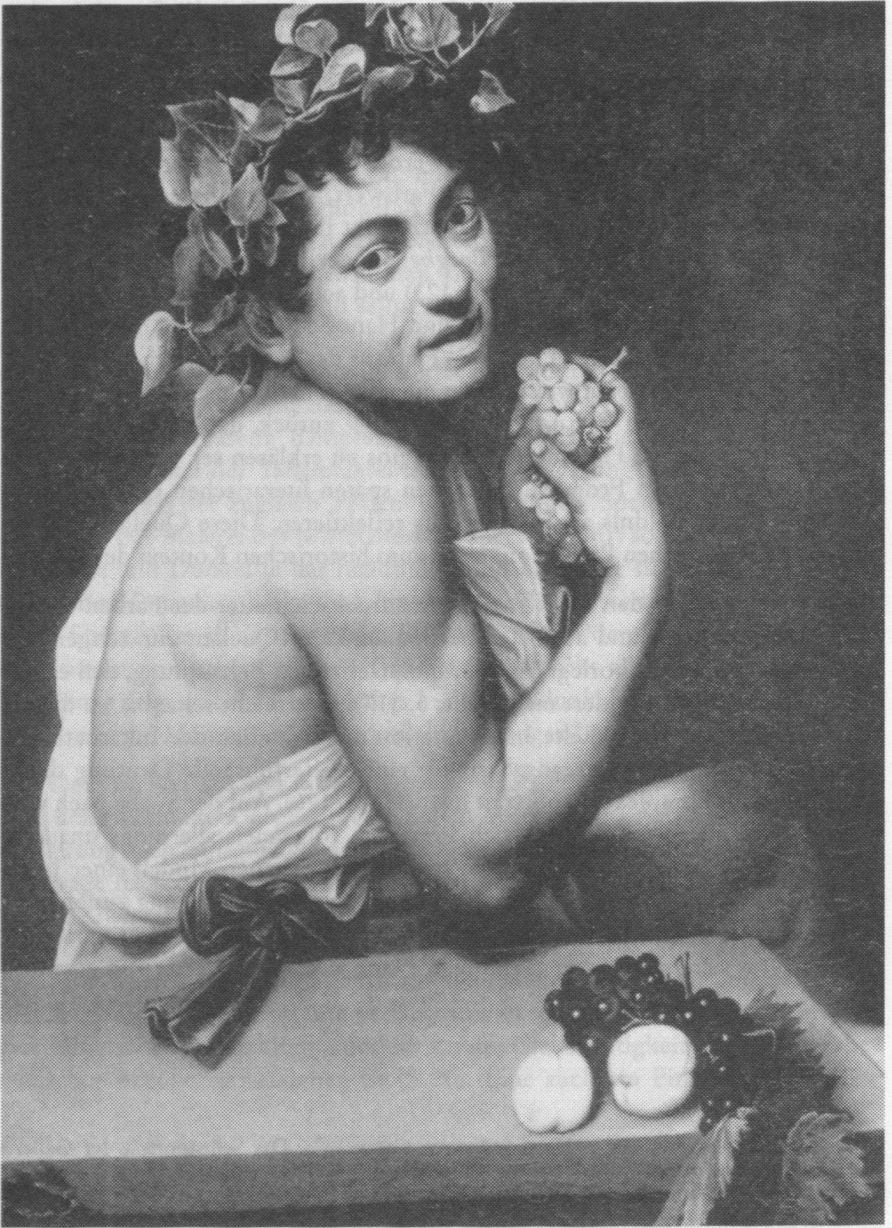


Abb. 3: Caravaggio (Michelangelo Merisi): *Bacchino Borgnese* (*Bacchino malato*). 1589/1591. Öl auf Leinwand. 67 × 53 cm. Rom, Galleria Borghese. Inv.Nr. 534 (Abb. aus: H. Wagner: Michelangelo da Caravaggio. Bern 1958. Abb. 2).

gelehrten Zitaten vorweist, die ‚kunsthistorische‘ Bildung, aber keinen stringenten Bildsinn verraten. Zum Bacchantischen, Poetischen und Portraithaften kommt schließlich noch die sakrale bzw. soteriologische Assoziation. Keine dieser im Bild angelegten Allusionen führt zu einer befriedigenden Erklärung . . . * (S. 129). Wie Sedlmayr, so prüft auch Prater nicht erst methodologisch, ob dieses Interpretationsmodell historisch und künstlerisch angemessen ist für ein adäquates Verständnis von Caravaggios Kunst. Die Ergebnisse dieser Auslegung scheinen mir jedenfalls nicht dafür zu sprechen: „Anders als in vielen anderen Kunstwerken ergänzen sich hier mehrere voneinander unterschiedene Sinnschichten nicht zu einem übergreifenden Bildsinn, sondern verknüpfen sich um den Preis ikonographischer Aporie zu einem per se vieldeutigen Gebilde“ (S. 130).¹⁶⁵

Diese Beschreibung der mangelnden Sinnstruktur des Bildes hätte Prater auch selbstkritisch als methodologische Diagnose einer drohenden Fehlinterpretation lesen können. Statt dessen zieht er den Schluß, daß es sich bei der Darstellung um eine inhaltlich verschieden besetzbare „Leerformel“ handeln müsse (S. 130), deren Sinn Prater sich nur noch aus ihrer Funktion zu erklären vermag: Die „Polyvalenz“ des Inhaltlichen (S. 131) wird umgemünzt in das funktionsgeschichtliche Argument, daß sich das Bacchus-Bild gerade durch seine inhaltliche Unbestimmtheit „zur Aufnahme in fast jeden wie auch immer bestückten Bilderkontext an[bot]. Seine polyvalente und in keiner Weise festgelegte inhaltliche Bestimmung verleiht ihm eine Anpassungsfähigkeit, die es als ideales Sammler- und Galeriebild empfiehlt“ (S. 131). Hier nun führt Prater auch die Farbe mit einer überraschenden Wendung wieder in seine Argumentation ein: „. . . wo den Inhalten die konsequente Durchformung versagt bleiben mußte, verlagert er [Caravaggio] sie auf die Bildmittel: An die Stelle der ikonographischen Stringenz tritt die Stringenz der Bildfarbe . . . Sie ist es, die im Bild mit seiner inhaltlichen Indifferenz jenen ästhetischen Eigenwert zelebriert, der zu den begehrten Merkmalen des Sammlerbildes gehört“ (S. 134).

An diesem Punkt fragt man sich natürlich, warum sich Prater zuvor die Mühe einer thematischen Auslegung gemacht hat. Darüber hinaus: Wie verträgt sich das von Prater bei Caravaggio suggerierte bewußte Kalkül eines marktorientierten Opportunismus mit der Deutung als Selbstbildnis? Trägt sich demnach der Maler hier selbst zu Markte? Ist unter diesen Voraussetzungen wirklich anzunehmen, daß Caravaggio klugerweise einen *kranken* Bacchus als Sujet wählte?

¹⁶⁵ Auch mit Blick auf die *Berufung des Hl. Matthäus* sieht Prater in der revidierten Fassung seiner Interpretation (Matthäus und kein Ende? A. a. O. (Anm. 142) S. 60) die Aufgabe des Interpretieren darin, die „Bedeutung gerade dieser Uneindeutigkeit zu verstehen“, da „Caravaggio selbst es an Eindeutigkeit hat fehlen lassen“.

In Praters Argumentation wird m. E. die thematisch-künstlerische Verfügbarkeit dieses Bildes überschätzt, zugleich der geistige Anspruch der potentiellen Sammler eines solch exzeptionellen Werkes unterfordert. Prater suspendiert letztlich das kunsthistorische Programm einer inhaltlichen Interpretation durch eine funktionsgeschichtliche Erklärung, in der der behauptete Ästhetizismus von Caravaggios Malerei zum Tribut an die Sammlerfunktion reduziert wird. In funktionsgeschichtlicher Perspektive fällt Prater damit wieder auf das Paradigma der bedeutungslosen Farbe zurück.

Praters Studie zeichnet in weiten Perspektiven ein komplexes und thesenreiches Bild einer der bedeutendsten Abschnitte der neuzeitlichen Koloritgeschichte. Weiterführende Untersuchungen zu Caravaggios Farbe können hier ansetzen. Einstweilen fehlt es an einer weniger fernsichtigen koloritgeschichtlichen Einordnung Caravaggios im Anschluß an die Kunst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts – z. B. mit Blick auf unmittelbare Vorgänger, Lehrer und Zeitgenossen – und an einer thematischen Interpretation seines Helldunkels im Kontext der visuellen Kultur seiner Zeit.

IV.

An diesem Punkt ist noch einmal abschließend auf Kants *Kritik der Urteilskraft* zurückzukommen, denn diese bietet einer weiterführenden Analyse zwei Überlegungen, die einer zukünftigen kunst- und kulturgeschichtlichen Forschung zur Bedeutung der Farbe grundlegende Anregungen geben könnten:

1. Die erst in der jüngeren Philosophie¹⁶⁶ herausgearbeiteten lebensweltlich-kulturgeschichtlichen Implikationen in Kants transzendentalphilosophischer Wendung der Ästhetik bilden hierfür den ersten Ansatzpunkt: Wenn es nicht der Rückbezug auf Begriffe ist, sondern auf einen *sensus communis*, der als intersubjektiv sich entfaltendes gemeinschaftliches Beurteilungsvermögen dem ästhetischen Urteil allererst die Allgemeingültigkeit sichert,¹⁶⁷ dann liegt tatsächlich – wie Kant am Ende der *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* über die *Methodenlehre des Geschmacks* ausführt – die „Propädeutik zu aller schönen Kunst ... nicht in Vorschriften, sondern in der *Kultur der Gemütskräfte* durch

¹⁶⁶ Martin Seel: Die Kunst der Entzweiung. A. a. O. (Anm. 6). Eine der seltenen Auseinandersetzungen mit Kants Ästhetik von kunsthistorischer Seite hat Lorenz Dittmann vorgelegt: Normen und Werte in der bildenden Kunst (Erörterungen im Anschluß an Kant). In: Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Klaus Ertz. Köln 1980. S. 369–381.

¹⁶⁷ I. Kant: Kritik der Urteilskraft. A. a. O. (Anm. 2). § 40. S. 225. Vgl. § 57. S. 280 f.

diejenigen Vorkenntnisse . . . , welche man Humaniora nennt: vermutlich, weil Humanität einerseits das allgemeine Teilnehmungsgefühl, andererseits das Vermögen, sich innigst und allgemein mitteilen zu können, bedeutet“.¹⁶⁸ Auf diesem Wege einer intersubjektiven Verständigung gewinnt Kant der begrifflichen Defizienz des Ästhetischen zum Trotz eine Grundlage für dessen allgemeingültige Beurteilung, ein Vorgehen, das – wie Martin Seel zeigt – konsequent fortgedacht zu der bei Kant nicht mehr erörterten Einsicht in die kulturgeschichtliche Veränderlichkeit und lebensweltliche Bedingtheit des ästhetischen Verstehens führt: „Das transzendente Faktum, das den Geltungsbereich ästhetischer Urteile erklärt, ist nicht einfach die intelligible Ausstattung der Menschen, es ist der Weltcharakter der Wirklichkeiten, in denen sie leben, *zusammen* mit der Veränderlichkeit und Veränderbarkeit ihrer je gegenwärtigen Welt. Das immergleiche Inderweltsein ist der Angelpunkt des ästhetischen Behauptens nicht. Sein Bezugspunkt ist die zeitgebundene Gegenwart des Inderweltseins, auf die sich das ästhetisch-objektive Urteil in hypothetischem Ausgriff bezieht.“¹⁶⁹

Für das Verständnis der Farbe bedeutet dies: Auch die Interpretation der Farbe muß sich des kulturgeschichtlich und lebensweltlich veränderlichen geistesgeschichtlichen Hintergrunds und der historischen „Veränderbarkeit ihrer je gegenwärtigen Welt“ als variablem Sinnhorizont des Auftretens der Farbe in der Geschichte der Kunst versichern: Die Farbe ist über ihre Deutungen auf der Ebene der Sprache des Alltags, der Literatur, der Theorie oder auf der Ebene ihrer bildkünstlerischen Gestaltung auf vielfältige Weise Bestandteil einer sich in stetigem Umbau befindlichen visuellen Kultur, die in ihren Sedimentierungen stets neu ein Insgesamt der einer Epoche bzw. einer lebensweltlich begrenzten Kultur eigenen Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Darstellungsweisen hervorbringt, in dem sich die Auffassung, Systematisierung und Deutung des Phänomens Farbe und das Verhältnis von Farbe und anschauendem Subjekt mit stets unterschiedlichen Akzentuierungen bestimmt.

Das Kunstwerk bildet in diesem Überlieferungszusammenhang einer sich historisch verändernden visuellen Kultur ein wesentliches und schöpferisches Element *sui generis*, das weder – wie u. a. Panofsky dies allgemein im Verhältnis von Kunsttheorie und Kunstgeschichte voraussetzte¹⁷⁰ – mit den sprachbezogenen geistigen Formungen einer Epoche völlig übereinstimmt, noch durch den Stand der geistes- bzw. naturwissenschaftlichen Theorien *a priori* bedingt ist.

¹⁶⁸ Ebd. § 60. S. 300. Hervorhebung von mir.

¹⁶⁹ M. Seel: Die Kunst der Entzweiung. A. a. O. (Anm. 6). S. 208.

¹⁷⁰ E. Panofsky: Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. A. a. O. (Anm. 27). S. 66 ff.

Die Praxis der künstlerischen Gestaltung der Farbe enthält vielmehr selbst ein Erkenntnispotential, dem – wie z. B. in der Frage der Systematisierung der Primärfarbentrias in der Malerei der Hochrenaissance¹⁷¹ – die Theorie auch *nachfolgen* kann. Umgekehrt gilt aber auch: Wie neuartig und frei ein Maler die Farbe für die Augen seiner Zeitgenossen künstlerisch deutet – etwa wenn Monet mit seiner Darstellung eines Heuhaufens zunächst selbst Kandinsky verstörte und in gleichem Zuge diesem die Augen für eine ihm bis dahin „verborgene Kraft der Palette“ öffnete¹⁷² –, so entwächst diese Freiheit der künstlerischen Gestaltung der Farbe doch letztlich immer auch einer kunst- und kulturgeschichtlich bestimmbaren Situation visueller Kultur, auf deren Paradigmen und Rahmenbedingungen sie sich bezieht; zugleich wirkt sie – wie bei Kandinsky geschehen – verändernd auf diese zurück. Wie die Betrachtung des Elementarphänomens Farbe, so vollzieht sich auch die künstlerische Gestaltung der Farbe immer schon vor einem Hintergrund kultureller Überlieferung, der stärker als bisher für das Verständnis des einzelnen Werks mitbeachtet werden muß. Noch weniger als Geschichte selbst¹⁷³ ist die Geschichte der Farbe und der Farbenlehre als positivistische Tatsachengeschichte schreibbar. Vielmehr bildet sie – wie Goethe in einem Brief vom 7. Februar 1798 an Wilhelm von Humboldt vermerkt – „wie natürlich die Geschichte des menschlichen Geistes im kleinen.“¹⁷⁴ Eine zukünftige Koloritforschung wird sich aufs engste mit der Erforschung der Geschichte der visuellen Kultur als einer solchen ‚Geschichte des menschlichen Geistes im kleinen‘ verbinden, zu der sie ihrerseits Grundlegendes beizutragen hat.

2. In dem historisch sich verändernden Verhältnis zwischen Farbe und Betrachter erschöpft sich Farbe – so weit ich sehe – in keiner Kultur im äußerlichen Spiel bedeutungsloser sinnlicher Wahrnehmungen, und zwar auch nicht – wie ich abschließend zeigen möchte – für Kant selbst. In dieser Hinsicht ist die Kantlektüre zur Farbe verkürzt, denn Kant hat – über sein eingangs zitiertes Diktum von der Farbe als „bloßes Spiel der Empfindungen“¹⁷⁵ hinaus auch ei-

¹⁷¹ E. Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen. A. a. O. (Anm. 22). S. 117 f. L. Düttmann: Farbgestaltung und Farbtheorie. A. a. O. (Anm. 22). S. 145 f., 218 f. Ch. Wagner: Farbe und Metapher. A. a. O. (Anm. 14). Kap. IV, VI.

¹⁷² Wassily Kandinsky: Rückblicke, in: *Ders.: Autobiographische, ethnographische und juristische Schriften*. Herausgegeben von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch. Bern 1980 (Die gesammelten Schriften; Bd. 1). S. 27–50. S. 32. Vgl. Abb. 28.

¹⁷³ Vgl. Reinhart Koselleck: Art. Geschichte, Historie. In: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Herausgegeben von O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck. Bd. 2. Stuttgart 1975. S. 593–717.

¹⁷⁴ Johann Wolfgang Goethe: Briefe. Die Jahre 1786–1814. Herausgegeben von Ernst Beutler. Zürich–Stuttgart (1949) 1962 (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche; Bd. 19). S. 324.

nen methodisch bedeutsamen Fingerzeig zur *thematischen Deutung* der Farben gegeben, und zwar vor allem im Kontext der Bestimmungen seines Symbolbegriffs nach *anschaulichen Analogien* in § 59 der *Kritik der Urteilskraft*, die hier zunächst vorangestellt seien: „Unsere Sprache ist voll von dergleichen indirekten Darstellungen, nach einer Analogie, wodurch der Ausdruck nicht das eigentliche Schema für den Begriff, sondern bloß ein Symbol für die Reflexion enthält. So sind die Wörter Grund (Stütze, Basis), abhängen (von oben gehalten werden), woraus fließen (statt folgen) . . . und unzählige andere nicht schematische, sondern symbolische Hypotyposen, und Ausdrücke für Begriffe nicht vermittelt einer direkten Anschauung, sondern nur nach einer Analogie mit derselben, d. i. der *Übertragung der Reflexion über einen Gegenstand der Anschauung auf einen ganz anderen Begriff, dem vielleicht nie eine Anschauung direkt korrespondieren kann*. . . so ist alle unsere Erkenntnis von Gott bloß symbolisch; und der, welcher sie mit den Eigenschaften Verstand, Wille, u. s. w., die allein an Weltwesen ihre objektive Realität beweisen, für schematisch nimmt, gerät in den Anthropomorphism, so wie, wenn er alles Intuitive wegläßt, in den Deism, wodurch überall nichts, auch nicht in praktischer Absicht, erkannt wird“ (S. 296 f.).

Diese Ausführungen sind über die terminologische Differenz zwischen ‚Symbol‘ und ‚Metapher‘ hinweg mit Recht zu einem der Schlüsseltexte für die moderne Metapherntheorie geworden,¹⁷⁶ in der sich *Metapher* nicht als *uneigentliche* Rede,¹⁷⁷ sondern als durch Analogien begründete *Erkenntnismetapher* bestimmt.¹⁷⁸ Metaphern in diesem Sinne stehen nicht im Gegensatz zur begrifflichen Reflexion, sondern bilden deren lebendige Vorgeschichte.¹⁷⁹

Kant selbst hat von hier aus über seine Vorstellung von der „Schönheit als Symbol der Sittlichkeit“¹⁸⁰ den Übergang zu einer aus Analogien begründeten

¹⁷⁵ I. Kant: *Kritik der Urteilskraft*. A. a. O. (Anm. 2). § 14. S. 141.

¹⁷⁶ Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 6 (1960). S. 7–142, 301–305. Bes. S. 10 f. Wiederabgedruckt in: *Theorie der Metapher*. Herausgegeben von Anselm Haverkamp. Darmstadt 1983 (*Wege der Forschung*; Bd. 389). S. 285–315. S. 288 f. Vgl. *Ders.*: *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*. In: *Theorie der Metapher*. A. a. O. S. 438–454. Bes. S. 453. Paul de Man: *Epistemologie der Metapher*. In: *Theorie der Metapher*. A. a. O. S. 414–437. Bes. S. 430 ff.

¹⁷⁷ Siehe Zur Herkunft dieser Auffassung von Metapher den Artikel von Harald Weinrich: *Metapher*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 5. Darmstadt 1980. Sp. 1179–1186.

¹⁷⁸ Siehe hierzu vor allem die grundlegenden Untersuchungen von Paul Ricoeur: *La métaphore vive*. Paris 1975 und von Nelson Goodman: *Languages of art*. A. a. O. (Anm. 17).

¹⁷⁹ Siehe hierzu H. G. Meier: *Begriffsgeschichte*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1. Darmstadt 1971. Sp. 788–808. Bes. Sp. 790, 794. Vgl. Joachim Ritter: *Vorwort*. Ebd. S. III–XI. Bes. S. IX.

„moralischen Bewertung“ des Anschaulichen und insbesondere der Farben gesucht: „... und wir benennen schöne Gegenstände *der Natur, oder der Kunst*, oft mit Namen, die eine sittliche Beurteilung zum Grunde zu legen scheinen. Wir nennen Gebäude oder Bäume majestätisch und prächtig, oder Gefilde lachend und fröhlich; selbst *Farben* werden unschuldig, bescheiden, zärtlich genannt, weil sie Empfindungen erregen, die etwas mit dem Bewußtsein eines durch moralische Urteile bewirkten Gemütszustandes Analogisches enthalten. *Der Geschmack macht gleichsam den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse, ohne einen zu gewaltsamen Sprung möglich*, indem er die Einbildungskraft auch in ihrer Freiheit als zweckmäßig für den Verstand bestimmbar vorstellt, und sogar an Gegenständen der Sinne auch ohne Sinnenreiz ein freies Wohlgefallen finden lehrt.“¹⁸¹

In § 42 charakterisiert Kant die Farben neben den Tönen gar als „eine Sprache, die die Natur zu uns führt, und die einen höheren Sinn zu haben scheint“,¹⁸² um wenig später in umgekehrter, nun kulturell entwickelter Argumentation zu ergänzen: „Wenigstens so deuten wir die Natur aus, es mag dergleichen ihre Absicht sein oder nicht“:¹⁸³ „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.“¹⁸⁴ Es wäre nicht schwer, zu zeigen, daß alle diese von Kant notierten ‚natürlichen Wirkungen‘ der Farben auf das menschliche Gemüt, wie ja auch seine Rede von der ‚Ordnung der sieben Farben‘ *kulturell* vermittelte Tatbestände beschreiben: Kant bleibt an diesem Punkt widersprüchlich, indem er die Frage nach der Bedeutung der Farben unausgesprochen in einer doppelten Perspektive skizziert, einmal – wie später auch Goethe – von der Seite einer universal auf den Menschen wirkenden Natur, einmal von der Seite der deutenden kulturellen Adaption des Menschen. Hinzukommt die Eigentümlichkeit, daß Kant an dieser Stelle das moralische Interesse am Sinnlichen nicht mehr alternativ auf die „Gegenstände der Natur, oder der Kunst“¹⁸⁵ bezieht, sondern ausschließlich auf die *Naturerscheinungen* begrenzt: „Aber dieses Interesse, welches wir hier an der Schönheit nehmen, bedarf durchaus, daß es Schönheit der Natur sei; und es verschwindet ganz, so-

¹⁸⁰ I. Kant: Kritik der Urteilskraft. A. a. O. (Anm. 2). § 59. S. 294.

¹⁸¹ Ebd. S. 298; Hervorhebungen von mir.

¹⁸² Ebd. S. 235.

¹⁸³ Ebd. S. 236.

¹⁸⁴ Ebd. S. 235 f. Th. Lersch (Farbenlehre. A. a. O. (Anm. 23, Sp. 229) weist schon auf diese Stelle bei Kant hin.

¹⁸⁵ I. Kant: Kritik der Urteilskraft. A. a. O. (Anm. 2). § 59. S. 298.

bald man bemerkt, man sei getäuscht, und es sei nur Kunst“.¹⁸⁶ Anders als in § 59 behauptet Kant in dieser Setzung nicht weniger als eine Trennung zwischen der Bedeutung der Farben in der Natur und der Bedeutungslosigkeit der Farben in der Kunst, die die Malerei im Ganzen kurzerhand um die ästhetische Rationalität ihres künstlerischen Mediums bringt.

Ohne daß hier den philosophischen Gründen dieses Widerspruchs nachgegangen werden kann, ist klar, daß eine Kunstgeschichte auf der Suche nach neuen methodologischen Perspektiven und Grundlagen für das Verständnis der Bedeutung der Farben in der Kunst, Kants Argumentation nur dort folgen kann, wo dieser den ‚Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse‘ auch tatsächlich auf die Gegenstände der Kunst bezieht, dort aber ist dies m. E. mit umso größerem Gewinn möglich: Denn im „*Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse*“ als einer in der intersubjektiven Verständigung der Menschen sich historisch und kulturell verändernden Bewertung der ‚sinnlich-sittlichen Wirkungen der Farbe‘ erschließen sich neue Bezugspunkte für ein thematisches Verständnis der Farbe auf der Grundlage einer kulturgeschichtlich differenzierten Farbmetaphorik, in der die historisch, räumlich, sozial und kulturell wechselnden Bedeutungen von Farbe, so wie sie in den Quellen faßbar werden, nicht mehr ‚methodologisches Ärgernis‘ sind, sondern mit all ihren Verzweigungen und lebensweltlichen Differenzierungen als Bestandteil kultureller Wirklichkeit verstanden und in den Hintergrund einer phänomenologisch orientierten Hermeneutik des Bildes eingebunden werden können.

¹⁸⁶ Ebd. S. 236.