

geschichtlich im 17. Jh. verankert (De Piles 1708, 302 f.). In den angloamerikanischen Sprachraum wird der Terminus *colourist* mit J. Drydens (1695 publizierter) Übersetzung von Ch. A. Dufresnoys Schrift *De arte graphica/L'art du peinture* eingeführt, nicht aber der Begriff K., an dessen Stelle man die weniger spezifischen Worte *colo(u)ring* und *colo(u)-red* verwendete. Erst im 18. Jh. ist K. als ästhetischer Terminus auch im deutschen Sprachgebrauch zu finden.

Im 19. Jh. leiten u. a. Schelling und Goethe eine umfassende Neubestimmung und Neubewertung der Farbe und des K. als ästhetische Kategorien ein. In Hegels *Ästhetik* (1955, 771) werden diese Überlegungen auf die historische Teleologie der Genese koloristischer Grundhaltungen in der Geschichte der Kunst übertragen. Diese Geschichtskonstruktion wird von H. Wölfflin (1915) in die Vorstellung eines von ›linearen‹ und ›malerischen‹ Stilhaltungen geprägten Kunstgeschichtsverlaufs übersetzt.

Mit der Emanzipierung der Farbe vom Primat der ästhetischen Mimesis im frühen 20. Jh. gerät die ästhetische Diskussion des K. unter grundsätzlich neue Vorzeichen, in der bis dahin ausgebildete normative Vorstellungen abgebaut werden, aber auch der Begriff des K. selbst in Frage gestellt erscheint.

## 15. Jahrhundert

Von den italienischen Worten *colore*, *colorire* und dem Partizip perfekt *colorito* spaltet sich *il colorito* in der italienischen Kunsttheorie als eigenständiger Terminus für die Kunst der Farbgebung erst im Übergang vom 15. ins 16. Jh. ab: Bis dahin erscheint *colorito* etwa in Cenninis *Libro dell'arte* als unspezifischer Werkstattbegriff (1982, 113). Dass auch Alberti im Zuge seiner neuartigen Vorstellungen von der *amicitia* und *varietà* der Farben in *De pictura* (1435) nicht von *colorito* spricht, unterstreicht, dass sich seine Überlegungen nicht auf eine Vorstellung einer als K. bildübergreifend gestalteten Farbigkeit, sondern auf partikuläre Kontrastwirkungen einzelner benachbarter Farben beziehen (§ 48).

Die terminologiegeschichtlich bedeutsame Verschiebung von *colorire* als handwerklicher Tätigkeitsbeschreibung zu *colorito* als eigenständiger ästhetischer Kategorie ist in Leonardos *Trattato della pittura* (1989, 133 und 144) vollzogen: K. erscheint als eigener Bereich der künstlerischen Gestaltung, wobei mit der Trennung zwischen der pigmentären und der darstellerischen Funktion der Farbe und der Vorstellung einer auf das Bildganze bezogenen Einheit der Farbgestaltung für die neuzeitliche Koloristik

## Kolorit

Der Begriff K. wurde aus der lateinischen Wurzel *color* im späten 15. Jh. in Italien in den europäischen Sprachgebrauch für die Kunst der Farbgebung eingeführt (*colorito*, *coloris*, *colorido*, *colouring*) und in seinen wichtigsten ästhetischen Aspekten im 16. und 17. Jh. bestimmt: Konstitutiv sind dabei die Differenzierung zwischen K. und Pigment, die normative Frage nach der Einheit (*unione*) des K. und die Beziehungen zwischen *colorito* und *disegno*. Die seit Alberti in der neuzeitlichen Kunsttheorie reflektierte ästhetische Differenz zwischen den Farben der sichtbaren Welt im Allgemeinen und der Bildfarbe im Besonderen wurde in der terminologischen Unterscheidung zwischen *couleur* und *coloris* ästhetik-

grundsätzliche Axiome ausgebildet wurden. Diese Einheitsvorstellung gewinnt Leonardo, indem er die Farbe konsequent als eine von Licht und Dunkel abhängige, relative Größe des Sichtbaren deutet, ohne dafür allerdings schon den Begriff der *unione del colorito* einzuführen.

## 16. Jahrhundert

Erst im 16. Jh. etabliert sich *colorito* ausdrücklich in Verbindung mit der Frage nach der *unione del colorito* als ästhetischer Schlüsselkategorie. Der früheste Beleg hierfür findet sich 1548 bei P. Pino, der von »unire [...] la diversità delle tinte in un corpo solo« spricht (1960, 117) und damit eine Denkfigur bildet, die noch im 20. Jh. etwa für Th. Hetzers Vorstellung vom ›Farbleib‹ grundlegend blieb (1969, 129ff.). Für Pino gründet die *unione del colorito* in der überzeugenden farbkompositorischen und farbgestalterischen Verbindung der Farben, für die er als neues ästhetisches Kriterium die *vaghezza* (118), eine gewisse Weichheit der Übergänge, einführt.

Allgemeine Verbreitung fand die Vorstellung der *unione del colorito* mit Vasaris *Vite* (1550/1568) und L. Dolce's *Dialogo della pittura* (1557). Vasari reflektierte dabei als erster auch die historische Struktur der Genese des neuzeitlichen K., indem er im Anschluss an den pythagoräischen Begriff der musikalischen Harmonie die *unione del colorito* als normatives Ideal der koloritgeschichtlichen Entwicklung formulierte (Bd. 1, 179ff.). Die ›Intelligenz des Malers‹ bestehe darin, die *unione nel colorito* mit dem *disegno* zusammen zur Wirkung zu bringen (Bd. 1, 181). An Pino und Vasari anschließend hebt auch Dolce (1960, 185) die Einheit des K. als ästhetisches Ziel im Ausgleich von *vaghezza* und *politezza* hervor. Anders als Alberti – und wegweisend für die Auffassungen des 17. Jh. – ordnete Dolce die Farben nicht mehr der *receptione de lumi* unter, sondern begreift die Vermittlung zwischen Licht und Schatten als Bestandteil, ja als Hauptaufgabe des K. Innerhalb der Paragone-Betrachtungen formiert sich mit Leonardo, Raphael, Correggio und Tizian ein Kanon vorbildlicher Koloristen.

## 17. und 18. Jahrhundert

Ausgehend von den Diskussionen an der 1648 gegründeten französischen Akademie wird der seit 1621 als Lehnwort im Französischen eingeführte Terminus *coloris* auch außerhalb Italiens zu einem ästhetischen Schlüsselbegriff. Obwohl viele Denkfiguren

aus der italienischen Kunsttheorie aufgenommen wurden, steht der Diskurs unter neuen Vorzeichen: So zerbricht die in den Malereitraktaten seit Alberti leitmotivisch wiederkehrende Vorstellung der Verbindung von *disegno* und *colore* zugunsten eines neuen Antagonismus zwischen Zeichnung und Farbe. Die Farbe wird wahlweise als akzidentielle Erscheinung des Sichtbaren, als Mittel der Täuschung und Illusion, als dem Handwerk zuzuordnende pigmentär-materielle Größe oder als künstlerische Kategorie ohne Gesetzmäßigkeit diskreditiert (Félibien des Avaux 1705).

Ch. A. Dufresnoys und R. de Piles (*Dialogue sur le coloris*, 1673) haben dieser klassizistischen Reduktion der Farbe am deutlichsten widersprochen: Beide bestimmen das K. als »l'âme & le dernier achèvement de la Peinture« (Dufresnoy 1673, 43) und rücken wieder die Frage nach der Einheit der Farbgestaltung ins Zentrum ihrer Definition des K. (De Piles 1715, 394). *Coloriste* wird im Französischen zum Begriff. Mit seiner terminologischen Unterscheidung zwischen *couleur* und *coloris* grenzte De Piles das K. als einen genuin künstlerischen Bereich mit eigenen Gesetzmäßigkeiten von allen übrigen Erscheinungen des Farbigen ab (1708, 302f.).

Diese Bestimmungen des K. fanden über D. Diderots Enzyklopädie im 18. Jh. allgemeine Verbreitung, wobei sich Diderot selbst De Piles' Überzeugung anschloss, dass die Farbe die *differentia specifica* der Malerei bildet und der Zeichnung nicht nachzuordnen sei (1782, 674).

Noch unter den Vorzeichen der akademischen Traditionen wurde der Begriff K. in Deutschland rezipiert, wo er seit dem ersten Drittel des 18. Jh. als Lehnwort firmiert (Zedler 1733, 758). Besonders pointiert akzentuiert Winckelmann die lediglich nachrangige Bedeutung des K. (1962, 37f. und 132). Auch Kant übernimmt die akademische Doktrin vom Primat der Zeichnung, wohingegen er die Farbe als akzidentielles »Spiel der Empfindungen« der Musik vergleicht (1974, 141). Die Rede von der Farbe als schöner, aber letztlich bedeutungsloser Sinnenfreude ist von Kant aus als Topos in die anschließende ästhetische Diskussion zum K. und später auch in die neukantianische Kunstwissenschaft eingegangen.

## 19. Jahrhundert

Gegen diese klassizistische Verkürzung des K. begann sich schon in der zweiten Hälfte des 18. Jh., etwa bei Ch. L. Hagedorn (1762) oder J. G. Sulzer (1792), Widerstand zu regen. In den ersten Jahren des 19. Jh. setzte sich der antiakademische Impuls zur ästhe-

tischen Rehabilitierung des K. auf breiter Ebene durch: F.W.J. Schelling und A.W. Schlegel äußern ihre tiefgreifende Kritik an der klassizistischen Aufspaltung von Zeichnung und K.

Auch Goethe versuchte, aus der Ableitung der Prinzipien der Koloristik aus den physiologischen Gegebenheiten des Auges und aus der Frage nach den »sinnlich-sittlichen Wirkungen« der Farbe die Reflexion über die ästhetische Struktur der Farbe auf eine neue Grundlage zu stellen (1981, 256). Er war überzeugt, dass die Künstler mit der im Farbenkreis angelegten gesetzmäßigen Harmonie und den Prinzipien der farbigen Polarität, Steigerung und Totalität »eine Naturerscheinung zum ästhetischen Gebrauch unmittelbar überliefert erhalten« (503). »Die Hauptkunst« im K. liege freilich darin, dass der Maler »die Gegenwart des bestimmten Stoffes nachahme und das [...] Elementare der Farbenscheinung zerstöre« (513). Diese physiologische und farbpsychologische Reflexion der Farbe und des K. wird u.a. von A. Schopenhauer, M.E. Chevreul oder H. v. Helmholtz vertieft.

In anderer Form strebte Hegel in seinen Vorlesungen zur *Ästhetik* eine Versöhnung der widersprüchlichen Deutungen des K. sowie der Polarität von Zeichnung und Farbe an, indem er Letztere auf die Teleologie eines Geschichtsverlaufs der Kunst ausspannte, der von der Dominanz der Linie in der Klassischen Kunst bis zur Dominanz der Farbe in der Romantik reicht.

Gegen Ende des 19. Jh. findet die ästhetische Diskussion des K. Eingang in den Bereich der Kunstwissenschaft: H. Wölfflin überträgt (1915) die Hegelsche Geschichtskonstruktion auf sein stilgeschichtliches Entwicklungsmodell der Kunstgeschichte, indem er das K. mit einem weitgehend auf das Helldunkel reduzierten Begriff des Malerischen identifiziert, den er als stilgeschichtliche Signatur der Malerei des Barock versteht.

## 20. Jahrhundert

Mit Cézannes Axiom, dass an die Stelle der Modellierung der Farbe ihre *Modulation* trete, beginnt sich das K. im Sinne einer »Harmonie parallel zur Natur« als eigenständiges visuelles Tonsystem zu emanzipieren (Doran 1978, 36). Die seit Alberti gültige Selbstverständlichkeit jeglicher neuzeitlich-abendländischer Koloristik, dass die Farbe unter den Bedingungen der Repräsentation des Sichtbaren gestaltet wird, beginnt sich auf dem Weg ins 20. Jh. aufzulösen. Vor diesem Hintergrund akzentuiert H. Jantzen 1913 neben dem »Darstellungswert« auch

den »Eigenwert« der Farbe, ja gerade in der »Gestaltung der Eigenwerte der Farben« sieht er die Hauptaufgabe im K. (1913, 61 f.). Der Begriff des K. öffnet sich damit jenseits der repräsentierenden Funktion für eine Vielfalt unterschiedlicher Gestaltungsmöglichkeiten, die in den koloritgeschichtlichen Untersuchungen von E. van der Bercken, Th. Hetzer, E. Strauss, L. Dittmann und in der jüngeren Forschung exemplarisch erkundet wurden.

Im Zuge dieser Entwicklung wird der Begriff des K. im 20. Jh. unter verschiedenen ästhetischen Vorzeichen ausgeweitet, zugleich aber auch zersetzt: In neuer Form wird das wirkungsästhetische Moment der Bildfarbe und des K. gesteigert, so von W. Kandinsky, für den »Farbe ein Mittel [ist], einen direkten Einfluss auf die Seele auszuüben« (1912, 64), von M. Larionow, von J. Itten oder von J. Albers. In der Verlagerung der wirkungsästhetischen Strategien in den Bereich neuer Medien beginnt sich die Farbe auch real von der pigmentären Bindung des K. zu lösen und zu einer rein optischen, oft virtuellen Größe zu verwandeln: Schon 1929 skizzierte L. Moholy-Nagy das Ideal einer Kunst, die »selbst den farbstoff (das pigment) zu überwinden [beginnt], um [...] aus dem direkten licht, den ausdrück zu realisieren« (1929, 88 f.). Die Künstler der zweiten Jahrhunderthälfte haben diese Vision der Farbe als von der pigmentären Materie befreiter Größe vielfältig gestaltet.

Auch in entgegengesetzter Richtung beginnt sich die klassische Bestimmung des K. aufzulösen: Ausgehend von der Reflexion der »Textur« und der »Faktur« des K. rückt der materielle Aspekt des Pigments als elementarer Erscheinungsform des Farbigen in den Blick. Diese materialbezogene Deutung der Farbe z.B. in den *Matériologies* J. Dubuffets bricht aus einem antikulturellen Impuls bewusst mit den künstlerischen Traditionen koloristischer Gestaltungen. Auch diesen Ansatz haben jüngere Künstler in der zweiten Jahrhunderthälfte fortgeführt, indem sie Pigmente, farbige Materialien oder Naturstoffe ins Zentrum der künstlerischen Farberfahrung rückten.

Seitdem die Malerei als künstlerische Gestaltung einer Fläche mit Pigmenten in der jüngeren Kunst nur noch eine von vielen medialen Verwickelungen eines Bildes ist, ist K. auf bestem Wege, eine historische Kategorie zu werden. Die Forschung zum K. mündet zwangsläufig in eine übergeordnete medien- und wahrnehmungsgeschichtliche Betrachtung der Farbe.

→ Disegno und Colore; Klassik und Klassizismus; Paragone; Plastisch/Malerisch; Stil

## Literatur

C. CENNINI, *Il Libro dell'Arte*, hg. v. F. BRUNELLO, Vicenza 1982. – L. B. ALBERTI, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg. v. O. BÄTSCHMANN/Ch. SCHÄUBLIN, Darmstadt 2000. – LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, hg. v. G. MILANESI, o. O. 1989. – P. PINO, *Dialogo di pittura* [1548]. In: P. BAROCCHI (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bd. 1, Bari 1960, 93–139. – G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori e Architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. R. BETTARINI/P. BAROCCHI, Florenz 1966ff. – L. DOLCE, *Dialogo della Pittura. Intitolato L'Aretino* [1557/1565]. In: P. BAROCCHI (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bd. 1, Bari 1960, 141–206. – A. FÉLIBIEN DES AVAUX, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres*, London 1705 [zuerst 1666–1688]. – CH. A. DUFRESNOY, *De arte graphica/L'art du peintre*, übers. und hg. v. R. DE PILES, Paris 1673 [zuerst 1667]. – R. DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages*, Paris 1715 [zuerst 1699]. – R. DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708. – J. H. ZEDLER, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 6, Halle/Leipzig 1733. – J. J. WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst*, Baden-Baden 1962 [zuerst 1755]. – J. LE ROND D'ALEMBERT/D. DIDEROT (Hg.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences [...]*, 28 Bde., Paris 1751–1772 [zit. 18. Bd., 1782]. – CH. L. HAGEDORN, *Betrachtungen über die Mahlerey*, Leipzig 1762. – I. KANT, *Kritik der Urteilskraft* [1790]. In: *DERS.*, *Werke*, hg. v. W. WEISCHDEL, Bd. 10, Frankfurt a. M. 1974. – J. G. SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste [...]*, Bd. 1, Leipzig 1792. – F. W. J. SCHELLING, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1980 [zuerst 1802–03/1859]. – A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, Erster Teil, Heilbronn 1884* [gehalten 1801–1802]. – J. W. v. GOETHE, *Geschichte der Farbenlehre* [1810]. In: *DERS.*, *Werke*, hg. v. E. TRUNZ, Bd. 14, Hamburg 1981. – G. W. HEGEL, *Ästhetik*, hg. v. F. BASSENGE, Berlin 1955 [zuerst 1835–1838]. – M. E. CHEVREUL, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Paris 1839. – A. SCHOPENHAUER, *Paralipomena. Zur Farbenlehre* [1851]. In: *DERS.*, *Sämtliche Werke*, hg. v. W. v. LÖHNESEN, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1965, 211–237. – W. KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1962 [zuerst 1912]. – H. JANTZEN, *Über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei* [1913]. In: *DERS.*, *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin 1951, 61–67. – M. LARIONOV, *Le rayonnisme pictural*, Moskau 1913 [auszugsweise frz. in: *Montjoie!*, 4–6 [April–Juni 1914/15], 15]. – H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915. – E. VAN DER BERCKEN, *Über einige Grundprobleme der Geschichte des Kolorismus in der Malerei*. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst N. F. 5* (1928), 311–326. – L. MOHOLY-NAGY, *Von Material zu Architektur*, Berlin 2001 [zuerst 1929]. – B. TEYSSÈDRE, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1957. – J. ITTEN, *Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*, Ravensburg 1961. – J. ALBERS, *Interaction of Color*, New Haven/London 1963. – TH. HETZER, *Tizian. Geschichte seiner Farbe*, Frankfurt a. M. 1969. – P.-E. KNABE, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf 1972. – M. POIRIER, *Studies on the concept of disegno, invenzione and colore in sixteenth and seventeenth century*

*italian art and theory*, Ph. D. diss. New York 1976. – M. DORAN, *Conversations avec Cézanne*. Emile Bernard [...], hg. v. P. M. DORAN, Paris 1978. – J. GAVEL, *Colour. A study of its position in the art theory of the Quattro- und Cinquecento*, Stockholm 1979. – Th. LERSCH, *Farbenlehre*. In: *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* (Hg.), *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 7, München 1981, 158–274. – W. HESS, *Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian*, Mittenwald 1981. – E. STRAUSS, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, hg. v. L. DITTMANN, München/Berlin 1983. – L. DITTMANN, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987. – J. GAGE, *Colour and Culture. Practice and meaning from antiquity to abstraction*, London 1993. – CH. A. RILEY, *Color Codes. Modern theories of color in philosophy, painting and architecture, literature, music, and psychology*, Hanover/London 1995. – CH. WAGNER, *Farbe und Thema – Eine Wende in der Koloritforschung der 1990er Jahre? Ein Forschungsbericht*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 42/2 (1997), 181–249. – A. HOORMANN/K. SCHAWELKA (Hg.), *Who's afraid of. Zum Stand der Farbforschung*, Weimar 1998. – CH. WAGNER, *Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels*, Berlin 1999. – CH. WAGNER, *K./farbig*. In: K. BARCK u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, 305–332.

Christoph Wagner