

Kolorit

1. Anfänge in Italien im 15. und 16. Jahrhundert
2. Frankreich im 17. Jahrhundert
3. Deutschland im 18. Jahrhundert
4. Umwertungen im 19. Jahrhundert

1. Anfänge in Italien im 15. und 16. Jahrhundert

Ausgehend von der lat. Wurzel *color* (»Farbe«) wurde der Begriff *colorito* für die Kunst der Farbengebung sowie der Kunsttheorie im späten 15. Jh. ausgehend von Italien in den europ. Sprachgebrauch eingeführt (franz. *coloris*, span. *colorido*, engl. *colouring*). L. B. Alberti reflektierte in seinem Traktat *Della pittura* (1435/36; »Über die Malerei«) zwar den grundlegenden Unterschied zwischen den optisch sichtbaren Farben i. Allg. (Licht und Farbe) und der Bildfarbe im Besonderen, aber er verwendete *colorito* nicht als kategorialen Begriff. Albertis neuartige Vorstellungen von der Freundschaft (*amicitia*) und Vielfältigkeit (*varietà*) der Farben beziehen sich lediglich auf Kontrastwirkungen einzelner benachbarter Farben [1. 137, 139].

Die terminologiegeschichtlich bedeutsame Verschiebung von lat. *colorire* (»färben«) als handwerklicher Tätigkeitsbeschreibung zu *colorito* als eigenständiger ästhetischer Kategorie zeichnet sich in Leonardo da Vincis *Trattato della pittura* (1550, gedr. 1651; »Traktat über die Malerei«) ab [2. 133]. Mit der Unterscheidung zwischen der pigmentären und der darstellerischen Funktion der Farbe und der Vorstellung einer auf das Bildganze bezogenen Einheit der Farbgestaltung bildete Leonardo für die nzl. Koloristik grundsätzliche Kategorien aus [2. 144]: Diese Einheitsvorstellung gewann er, indem er die Farbe konsequent als eine von Licht und Dunkel abhängige, relative Größe des Sichtbaren erklärte.

Der früheste terminologische Beleg für die Deutung des *colorito* unter dem Vorzeichen der »Einheit des K.« (*unione del colorito*) als ästhetischer Schlüsselkategorie findet sich bei P. Pino, der davon spricht, »die Unterschiede der Farben in einem einzigen Körper zu vereinen« (*unire ... la diversità delle tinte in un corpo solo*) [9.117]. Neben der kompositorischen Verbindung der Farben nennt Pino als neues ästhetisches Kriterium der *unione del colorito* (K.-Einheit) die *vaghezza*, die Weichheit der Übergänge innerhalb der Farbgestaltung [9.118]. Allgemeine Verbreitung fand die Vorstellung der *unione del colorito* über die Schriften G. Vasaris [10] und L. Dolce [3].

Vasari formulierte im Anschluss an den Begriff der musikalischen \uparrow Harmonie ein normatives Ideal der *unione del colorito* [10.179–181]. Die »Intelligenz des Malers« bestehe darin, diese Einheit mit der Zeichnung, dem \uparrow Disegno, zu verbinden [10.181]. An Pino und Vasari anschließend, hob auch Dolce die Einheit des K. als ästhetisches Ziel im Ausgleich von Weichheit und plastischer Ausmodellierung hervor [3.185]. Anders als Alberti – und wegweisend für die Auffassungen des 17. Jh.s – ordnete Dolce die Farben nicht der Gestaltung des Lichts (*receptione de lumi*) unter, sondern begriff umgekehrt die Vermittlung zwischen Licht und Schatten als Teilaufgabe des K. Innerhalb der paragonen Betrachtungen (\uparrow Paragone) in den Traktaten von Pino, Dolce und Vasari gehören Leonardo, Raffael, Correggio und Tizian zum Kanon vorbildlicher Koloristen.

2. Frankreich im 17. Jahrhundert

Die vier Ausgangspunkte in der Bestimmung des Begriffs K. als ästhetischer Kategorie im 16. Jh. waren (1) die Unterscheidung zwischen K. und Malmaterial (Pigment), (2) die ästhetische Differenz zwischen den optisch sichtbaren Farben i.Allg. und der Bildfarbe im Besonderen, (3) die normative Frage nach der Einheit (*unione*) des K. und (4) die Beziehungen zwischen *colorito* und *disegno*.

Die franz. \uparrow Kunsttheorie des 17. Jh.s befestigte hieran anschließend die Vorstellung vom K. als einem künstlerisch eigenständigen Bereich mit eigenen Gesetzmäßigkeiten und fixierte die terminologische Unterscheidung von *couleur* »Farbe« und *coloris* »K.« [8.302f.]. Ausgehend von den Diskussionen an der 1648 gegründeten franz. Akademie wurde der seit 1621 als Lehnwort im Französischen eingeführte Terminus *coloris* auch außerhalb Italiens als ästhetischer Schlüsselbegriff etabliert. Der Diskurs über das K. stand freilich unter neuen Vorzeichen: Die in Italien etablierte Vorstellung von der Verbindung von *disegno* und *colore* wurde durch die neue Vorstellung eines Gegensatzes zwischen \uparrow Zeichnung und Farbe ersetzt. Zugleich verbindet sich der

ästhetische Diskurs zum K. mit der neuen optischen Erkundung der Farben, wie z. B. bei François d'Aguilon (vgl. Abb. 1).

Unter klassizistischen Vorzeichen wurde die Farbe wahlweise als akzidentielle Erscheinung des Sichtbaren, als Mittel der Täuschung und Illusion, als dem Handwerk zugehörige materielle Größe oder als künstlerische Kategorie ohne Gesetzmäßigkeit diskreditiert (A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres*, 5 Bde., 1666–1688).

Ch. A. Dufresnoy [4] und R. de Piles (*Dialogue sur le coloris*, 1673) widersprachen diesen klassizistischen Bewertungen der Farbe am deutlichsten, indem sie das K. als »Seele und höchstes Ziel der \uparrow Malerei« bestimmten [4.43]. Dabei rückte wieder die Frage nach der Einheit ins Zentrum der Definition des K. [7.394]. De Piles' Bestimmung des K. als *differentia specifica* der Malerei, die der Zeichnung nicht nachzuordnen sei, fand über Diderots Artikel zu »Couleur« der *Encyclopédie* im 18. Jh. Verbreitung (Bd. 18, 1782, 677).

Im angloamerikan. Sprachraum erschien der Terminus *colourist* erstmals 1695 in J. Drydens Übersetzung von Dufresnoys Schrift, ohne dass aber auch der Begriff K. übernommen wurde. Im engl. Sprachgebrauch werden stattdessen die weniger spezifischen Begriffe *colo(u)ring* und *colo(u)red* verwendet.

3. Deutschland im 18. Jahrhundert

Im dt. Sprachraum ist K. als ästhetischer Terminus seit dem 18. Jh. in akademischer Tradition zu finden; hier firmierte er seit dem ersten Drittel des 18. Jh.s als Lehnwort Colorit (Zedler, Bd. 6, 1733, 758). Die klassizistische Doktrin von der lediglich nachrangigen Bedeu-

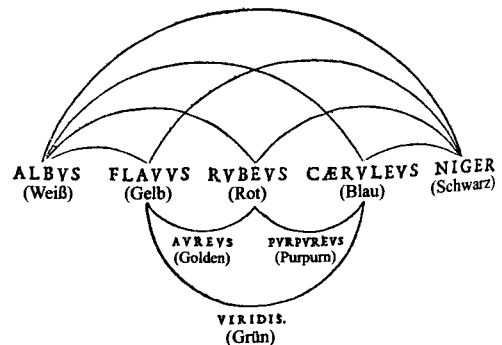


Abb. 1: Farbenskala (aus: François d'Aguilon, *Opticum libri sex*, Antwerpen, 1613). Das Diagramm zeigt, wie aus den einfachen Farben Gelb, Rot und Blau, die in aristotelischer Tradition von Weiß und Schwarz gerahmt werden, durch Mischung Orange, Grün, Violett und alle übrigen Farben hervorgehen.

tung des K. kehrte bes. pointiert bei J. J. Winckelmann wieder [11. 37 f.; 132]. Weniger zugespitzt übernahm auch I. Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) die akademisch-klassizistische Doktrin vom Primat der Zeichnung, wohingegen er die Farbe als akzidentielles »Spiel der Empfindungen« mit der Musik vergleicht [6. 141]. Die Farbe als schöne, aber letztlich bedeutungslose Sinnesfreude ging von Kant ausgehend als Topos in die anschließende ästhetische Diskussion zum K. ein. Dieser klassizistischen Verkürzung der ästhetischen Werturteile und der Nachordnung der Bedeutung des K. wurde seit der zweiten Hälfte des 18. Jh.s, etwa von Ch. L. Hagedorn (*Betrachtungen über die Mahlerey*, 1792) oder J. G. Sulzer (*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, 1792) widersprochen.

4. Umwertungen im 19. Jahrhundert

In den ersten Jahren des 19. Jh.s setzte sich der anti-akademische Impuls zur ästhetischen Rehabilitierung des K. auf breiter Ebene durch: F. W. J. Schelling (*Philosophie der Kunst*, 1802–1803/1859) und A. W. Schlegel (Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, Erster Teil, 1801–1802/1884) äußerten ihre tiefgreifende Kritik an der klassizistischen Aufspaltung von Zeichnung und K. Auch J. W. von 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 [5. 256]. Er war überzeugt, dass die Künstler mit der im Farbkreis angelegten gesetzmäßigen Harmonie und den Prinzipien der farbigen Polarität, Steigerung und Totalität »eine Naturscheinung zum ästhetischen Gebrauch unmittelbar überliefert erhalten« [5. 503].

Diese physiologische und psychologische Reflexion der Farbe und des K. wurde u. a. von A. Schopenhauer (*Paralipomena. Zur Farbenlehre*, 1851), M. E. Chevreul (*De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, 1839) oder H. von Helmholtz vertieft. In anderer Form strebte G. W. F. Hegel in seinen Vorlesungen zur Ästhetik (1835–1838) eine Versöhnung der widersprüchlichen Deutungen des K. sowie der Polarität von Zeichnung und Farbe an: Im Geschichtsverlauf der Kunst entwarf er eine Teleologie, die vom Vorherrschen der Linie in der Klassischen Kunst bis zur Dominanz der Farbe in der Romantik reichte. Gegen Ende des 19. Jh.s verlagerte sich die ästhetische Diskussion um das K. auf den Boden der Kunstwissenschaft: H. Wölfflin (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915) übertrug die Hegelsche Geschichtskonstruktion auf sein stilgeschichtliches Entwicklungsmodell der Kunstgeschichte nach »kunsthistorischen Grundbegrif-

fen«, indem er das K. mit einem weitgehend auf das Helldunkel reduzierten Begriff des Malerischen in der barocken Kunst identifizierte.

→ Disegno; Farbstoffe; Licht und Farbe; Malerei; Maltechnik

Quellen:

- [1] L. B. ALBERTI, Della pictura libri tre, in: H. JANITSCHKE (Hrsg.), Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften, 1877, 45–163 [2] L. DA VINCI, Trattato della pittura, hrsg. von G. Milanese, 1989 (Orig. 1651) [3] L. DOLCE, Dialogo della pittura, in: P. BAROCCHI (Hrsg.), Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, Bd. 1, 1960, 141–206 (Orig. 1557/1565) [4] CH. A. DUFRESNOY, De arte graphica. L'art du peintre, hrsg. und übers. von R. de Piles, Paris 1673 (Orig. 1667) [5] J. W. GOETHE, Werke, Bd. 14: Geschichte der Farbenlehre, 1981 (Orig. 1810) [6] I. KANT, Werkausgabe, Bd. 10: Kritik der Urteilskraft, hrsg. von W. Weischedel, 1974 (Orig. 1790) [7] R. DE PILES, Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages (1699), Paris 1708 [8] R. DE PILES, Cours de peinture par principes, Paris 1708 [9] P. PINO, Dialogo di pittura, in: P. BAROCCHI (Hrsg.), Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, Bd. 1, 1960, 93–139 (Orig. 1548) [10] G. VASARI, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, Bd. 1, hrsg. von P. Barocchi, 1981 (Orig. 1550/1568) [11] J. J. WINCKELMANN, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst, 1962 (Orig. 1755).

Sekundärliteratur:

- [12] L. DITTMANN, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei, 1987 [13] J. GAGE, Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction, 1993 [14] J. GAVEL, Colour. A Study of Its Position in the Art Theory of the Quattro- und Cinquecento, 1979 [15] CH. WAGNER, Art. Kolorit/farbig, in: ÄGB 3, 2001, 305–332 [16] H. WÖLFFLIN, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, 1915.

Christoph Wagner