

SPRECHEN
ÜBER
FARBE:
RUBENS
UND
POUSSIN

SPRECHEN
ÜBER
FARBE:
RUBENS
UND
POUSSIN

Irene Schütze

*Bildfarbe und Methoden
der Farbforschung im
17. Jahrhundert und heute*

Dissertation Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg i. Br. 2003

© VDG · VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN · WEIMAR 2004

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

ISBN 3-89739-463-4

Layout, Satz und Einbandgestaltung: Anja Schreiber, VDG

INHALT

Dank 9

Vorwort. 10

1. KAPITEL:

SPRECHEN ÜBER FARBE: PROBLEME, METHODEN UND ZIELE 13

1. 1. Farbe als Teil der Bildsprache versus die Unsprachlichkeit des
Phänomens ‚Farbe‘ 15

1. 2. Die sich dem wissenschaftlichen Diskurs entziehende Farbe 22

1. 3. Positionen im Farbdiskurs 26

1. 4. Sprechen über spezifische Phänomene der Farbgestaltung 33

2. KAPITEL:

**SPRECHEN ÜBER DIE FARBGEBUNG IN RUBENS' UND POUSSINS
BILDERN NACH 1945 37**

2. 1. Der emphatische Blick: ‚Koloritgeschichte‘ als Methode: Dittmann
(Goethe, Schöne, Strauss, Hetzer), Zawadzky, Badt, Fischer 38

2. 1. 1. Die phänomenologische Bildbetrachtung und die Frage nach
der historischen Verankerung des Betrachtens 38

2. 1. 2. Der Stellenwert historischer Farbtheorien bei Dittmann 43

2. 1. 3. Das ‚schwebende‘ Rot: Dittmanns Beschreibungsverfahren und
Deutung 45

2. 1. 4. Farbe als Stilphänomen und ‚überpersonale Größe‘ 48

2. 1. 5. Das ‚farbgenetische‘ Helldunkel: wirkungsmächtige Farbe 51

2. 1. 6. Kurt Badt: ‚Farbverwendung‘ als Ausdruck von ‚Originalität‘ 55

2. 1. 7. Farbe ‚lesen‘ 60

2. 1. 8. Zusammenfassung: Vor- und Nachteile der koloritgeschichtlichen
Methode 68

2. 2. Der Blick zurück: kulturhistorisch orientiertes Sprechen über Farbe:
Gage und Kemp (Pastoureau, Parkhurst, Jaffé), Bättschmann 70

2. 2. 1. John Gage: Farben und ihr Bedeutungswandel 70

2. 2. 2. Martin Kemp: die ‚wissenschaftliche‘ Farbe 74

2. 2. 3.	Das Bild als Beispiel: der Stellenwert des einzelnen Werks in der kulturhistorisch orientierten Farbforschung.	76
2. 2. 4.	Oskar Bätschmann: Poussins Heilung der Blinden als gemalte ‚Theorie‘	84
2. 2. 5.	Zusammenfassung: methodische Vor- und Nachteile des kulturhistorischen Sprechens über Farbe	90
2. 3.	Resümee: ‚Sprechen über Farbe‘ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – die Denkfigur des Ordnungssystems der Farbe	92

3. KAPITEL:

GEGENSÄTZLICHE VORSTELLUNGSWELTEN:

RUBENS' UND POUSSINS FARBVERSTÄNDNIS 97

3. 1.	Farbe als wirkungsästhetisches Mittel des Bildes	98
3. 2.	Rubens' <i>Löwenjagd</i> : Polarisierung und Gleichgewicht – die Farbe erfasst alles.	100
3. 2. 1.	Die Jagd als Kampf: Affekte darstellen und auslösen	101
3. 2. 2.	Farbe als abstraktes gestalterisches Mittel: Dynamik, Polarität und Ausgleich	106
3. 2. 3.	Das Bild von der Farbe her entwickeln	108
3. 2. 4.	‚Versatzstücke‘: Formen und Farben kehren modifiziert wieder . . .	110
3. 2. 5.	„Grâce“ und „véhémence“ als „concept“	112
3. 3.	Poussins <i>Rettung des Pyrrhus</i> : Harmonie der Farbe.	115
3. 3. 1.	Körperbewegungen – Seelenbewegungen: Bezüge zu Leonardos <i>Trattato della Pittura</i>	118
3. 3. 2.	Modi der Farbgestaltung.	121
3. 3. 3.	Rhythmisierung durch Lokalfarben.	125
3. 3. 4.	Harmonische Farbfolgen.	129
3. 4.	<i>Löwenjagd</i> versus <i>Rettung des Pyrrhus</i>	132
3. 5.	Farben im Bild – Farbe in der Natur.	133
3. 6.	Rubens' <i>Bethlehemitischer Kindermord</i> : Körperfarben und farbige Erscheinungen.	140
3. 6. 1.	Veränderlichkeit der Farben: Haut, Stoffe und Landschaften.	142
3. 6. 2.	Aguilonius' Unterscheidung	146

3. 7.	Poussins <i>Eliezer und Rebekka am Brunnen</i> : Farben der Objekte, Farbenperspektive	147
3. 7. 1.	Eigenfarbigkeit und Schatten: drei Arten der Darstellung	148
3. 7. 2.	Licht, Schatten und Farben als Teil eines Systems	150
3. 8.	Resümee: ‚Gleiches ist nicht gleich‘ versus ‚Gleiches ist gleich‘	155

4. KAPITEL:

SPRECHEN ÜBER BEDEUTUNGEN UND FORMALE ASPEKTE

DER FARBGESTALTUNG	157
------------------------------	-----

4. 1. Am Beispiel lernen: die frühen Akademiesitzungen	158
--	-----

4. 1. 1. Bourdons Vortrag zur <i>Heilung der Blinden</i> : Poussin als Meister der „belle oeconomic“ und des „raisonnement“	160
--	-----

4. 1. 2. Le Brun und die ‚stumme Theologie‘: Farbe als Symbol.	167
--	-----

4. 1. 3. Eine ‚zarte und sanfte Einheit‘: Nocrets formal-ästhetische Analyse	169
---	-----

4. 2. Den Blick ‚anziehen‘: Piles’ Überlegungen zum <i>coloris</i>	171
--	-----

4. 2. 1. Das ‚gefährliche‘ <i>coloris</i> : Poussins Tizian-Episode	174
---	-----

4. 2. 2. Zwischen Regeln und Launen: Rubens weist den Weg zum <i>coloris</i>	176
---	-----

4. 3. Resümee: Verlagerung des Diskurses hin zu einer rein formal-ästhetischen Betrachtungsweise der Farbe	191
---	-----

4. 4. Fazit: Die Spezifik von Rubens’ und Poussins Malerei als Parameter für das Phänomen ‚Farbe‘	193
--	-----

ANHANG	199
------------------	-----

I. Historische und technische Angaben zu den analysierten Bildern	199
---	-----

I. I. Peter Paul Rubens: <i>Löwenjagd</i>	199
---	-----

I. II. Nicolas Poussin: <i>Rettung des Pyrrhus</i>	200
--	-----

I. III. Peter Paul Rubens: <i>Bethlehemitischer Kindermord</i>	201
--	-----

I. IV. Nicolas Poussin: <i>Eliezer und Rebekka am Brunnen</i>	202
---	-----

II. Textpassagen zur Farbe aus dem 17. Jahrhundert	202
--	-----

II. I. Auszüge aus André Félibiens Beschreibung und Analyse von Poussins Bild <i>Eliezer und Rebekka am Brunnen</i> :	203
--	-----

II. II.	Auszüge aus Félibiens Protokoll von Sébastien Bourdons Akademie- vortrag vom 3. Dezember 1667 über die <i>Heilung der Blinden</i>	208
III.	Verzeichnis der Bilder von Poussin und Rubens, die im Mittelpunkt der Diskurse der französischen Kunsttheoretiker standen	215
III. I.	Poussin	215
III. II.	Rubens	216
	Literaturverzeichnis	221
	Abbildungsnachweise	237
	Abbildungen.	239

DANK

Dem Deutschen Akademischen Austauschdienst danke ich für das Stipendium, das es mir ermöglichte, in Antwerpen, Brüssel, London, Madrid, Paris und Wien zu recherchieren. Ich danke der DFG für das Promotionsstipendium des Graduiertenkollegs „Theorie der Literatur und Kommunikation (einschließlich der bildenden Kunst)“ der Universität Konstanz.

Für die Betreuung dieser Arbeit danke ich Angeli Janhsen, zunächst Ruhr-Universität, Bochum, und dann Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg. Sie bestärkte mich stets darin, mein Dissertationsvorhaben voranzutreiben. Felix Thürlemann danke ich für die Betreuung während meiner Mitgliedschaft am Konstanzer Graduiertenkolleg. Er und die Mitglieder seines Forschungskolloquiums – allen voran Gerd Blum, Steffen Bogen, Laurence Danguy, Christiane Kruse und Jürgen Stöhr – gaben mir wesentliche Impulse, die Arbeit in der vorliegenden thematischen Ausrichtung zu schreiben.

Ich möchte allen Restauratorinnen und Restauratoren und allen Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern, die ich in den Museen und Forschungseinrichtungen in München, Antwerpen, Brüssel, London, Paris und Wien konsultiert habe, danken. Dem Forschungsinstitut ‚Rubenianum‘ in Antwerpen danke ich außerdem für die Möglichkeit, seine reich ausgestattete Bibliothek zu benutzen.

Meiner Familie und meinen Freundinnen und Freunden danke ich für ihre persönliche Unterstützung. Insbesondere Marcel Schilling und Daphne, Evi und Fritz Schütze und Almut und Jochen Fiebig halfen mir, trotz ‚grauen Alltags‘ am Schreibtisch niemals den Blick für die Farben jenseits des Arbeitszimmers zu verlieren.

VORWORT

Farben haben Menschen seit jeher fasziniert, und die Kunst der Malerei profitiert von dieser Faszination der Farbe. Die hohe Bedeutung, die der Farbe als gestalterischem Mittel für das Bild zukommt, ist heute unumstritten. Das gilt aber nicht für die Frage, ob und wie sich die Kunstwissenschaft mit dem Thema ‚Farbe‘ auseinander setzen soll. Denn die Beschäftigung mit dem Thema bringt viele Unwägbarkeiten mit sich, die es bisweilen schwer oder sogar unmöglich erscheinen lassen, als Kunstwissenschaftler/in über Farben zu ‚sprechen‘. Die vorliegende Arbeit diskutiert, welche Aspekte es sind, die es so schwer machen, adäquat auf die Farben eines Bildes einzugehen, und welche methodischen Herangehensweisen von der Kunstwissenschaft entwickelt worden sind, den Problemen zu begegnen. Die Ambivalenz des ‚Sprechens über Farbe‘ hängt natürlich mit der Ambivalenz des visuellen Phänomens ‚Farbe‘ selbst zusammen. Die vorliegende Arbeit stellt mit der Reflexion über methodische Herangehensweisen letztlich auch wichtige Aspekte der Bildfarbe als visuellem Phänomen dar.

Die Frage, wie adäquat über die Farben eines Bildes gesprochen werden kann, erörtere ich exemplarisch an den Malern Peter Paul Rubens und Nicolas Poussin. Mit Rubens auf der einen und Poussin auf der anderen Seite stelle ich ein zwei Maler in den Mittelpunkt meiner Arbeit, die schon früh als Antipoden in Sachen ‚Farbe‘ wahrgenommen wurden. In der *querelle du coloris*, die die Mitglieder der französischen *Académie royale de peinture et de sculpture* im 17. Jahrhundert jahrelang entzweite und die als heftigste Auseinandersetzung über Farbe in die Geschichte der Kunsttheorie eingegangen ist, wurde Rubens als Maler hingestellt, für den ‚Farbe‘ alles sei, Poussin dagegen wurde vorgehalten, für ihn habe ‚Farbe‘ untergeordnete Bedeutung. Die französischen Kunsttheoretiker setzten die beiden Maler miteinander in Beziehung, obwohl Rubens und Poussin nichts miteinander verband, außer dass sie Zeitgenossen waren. Ihre Gegenüberstellung erfolgte willkürlich, war aber äußerst wirkungsvoll, wie der lebhafteste kunsttheoretische Diskurs beweist, der aus ihr hervorging. Im Folgenden mache ich mir die Gegenüberstellung ‚Rubens-Poussin‘ erneut zu Nutze, um den schwer beschreibbaren Gegenstand der Bildfarbe aus heutiger Sicht in wichtigen Facetten zu konturieren und um zu diskutieren, welche methodischen Verfahren existieren, um Bildfarbe kunstwissenschaftlich zu betrachten. Der methodische Kunstgriff der Polarisierung bestimmt auch die weitere Argumentation meiner Arbeit. Sowohl durch zuspitzendes Gegenüberstellen zweier methodischer Richtungen innerhalb der heutigen Kunstwissenschaft als auch durch Gegenüberstellen des heutigen Diskurses mit dem Diskurs an der französischen *Académie royale de peinture et de sculpture* im 17. Jahrhundert versuche ich das Thema der Bildfarbe und ihrer Interpretation von verschiedenen Seiten synthetisch zu beschreiben.

Die Arbeit ist in vier Kapitel unterteilt, die jeweils einen eigenen Themenbereich behandeln. Sie könnten im Prinzip für sich stehen, bauen zugleich aber aufeinander auf. Im ersten Kapitel gehe ich generell auf Probleme, Methoden und Ziele der Farbfor-

schung ein. Hier konfrontiere ich Thesen aus Texten, die zu Zeiten der *querelle du coloris* entstanden sind, mit Thesen zur heutigen Forschungssituation. Denn die französischen Kunsttheoretiker problematisierten bereits viele Aspekte, die die aktuelle Farbforschung noch immer herausfordern: z. B. die Schwierigkeit, die Farben eines Bildes mit den Mitteln der Sprache zu beschreiben, die emotionale Komponente beim Farben-Erleben, das veränderte Aussehen von Farbe durch äußere Einflüsse wie variierende Lichtverhältnisse etc..

Im zweiten Kapitel wende ich mich der Forschungssituation nach 1945 in Westeuropa zu. Ein Großteil der Untersuchungen, die sich mit Farbe in der Malerei befassen, wurden von zwei Forschungsrichtungen geprägt: entweder von der deutschsprachigen ‚Koloritgeschichte‘, die der Phänomenologie verpflichtet ist, oder aber der Farbforschung angelsächsischer Provenienz, die dezidiert kulturhistorisch argumentiert. Ich untersuche Texte über Rubens bzw. Poussin, die sich im Sinne der beiden Hauptströmungen der Farbforschung in Methodik und Zielen deutlich voneinander unterscheiden und frage danach, welche Vor- und Nachteile die dort angewandten methodischen Verfahren mit sich bringen. Darüber hinaus nutze ich die Texte, um zu zeigen, wie unterschiedlich die Facetten des Phänomens ‚Bildfarbe‘ sind.

Im dritten Kapitel mache ich die Ergebnisse meiner Methodenuntersuchung für eigene Interpretationen von ausgewählten Rubens- bzw. Poussin-Bildern fruchtbar. Ich knüpfe an die kulturhistorisch orientierte Farbforschung an, wobei ich stärker als diese den historischen Einzelfall zu fokussieren versuche; ich nutze die genaue Beschreibungstechnik der Koloritgeschichte, um sowohl die ästhetischen Qualitäten der spezifischen Farbverwendung festzuhalten als auch nach deren Funktionen für das jeweilige Bild zu fragen. So komme ich zu Ergebnissen, die die Vorstellungen der beiden Künstler zur Farbe detailreich erhellen. Der sich anschließende Vergleich meiner Ergebnisse zeigt, dass beide Künstler ähnliche Auffassungen darüber gehabt haben müssen, was Farbe als bildsprachliches Mittel potenziell leisten kann, dass sie aber deutlich andere Schwerpunkte setzten, dieses Potenzial auszuschöpfen.

Im vierten Kapitel wende ich mich dezidiert den Texten der *querelle du coloris* zu. Der durch meine Bildanalysen geschärfte Blick für die Differenz der Werke von Rubens bzw. von Poussin ermöglicht es, Schlüsseltexte im Vorfeld und während der *querelle du coloris* daraufhin zu untersuchen, wie sie methodisch welche Aspekte von Farbe thematisieren. So kann ich wichtige Gründe für das Entstehen der *querelle du coloris* nennen, die über die bislang üblichen Begründungen (Einteilung in ‚Erneuerer‘ und ‚Traditionalisten‘, Fortsetzung des eigentlich italienischen Streits um die Bedeutung von Farbe und Zeichnung im Frankreich des 17. Jahrhunderts, kulturpolitische Begründungen) hinausgehen. Meine These ist, dass sich die *querelle* nicht am Thema ‚Farbe‘ entzündete, sondern an der Art des Sprechens darüber. Ich charakterisiere die *querelle du coloris* damit als *querelle des méthodes*, als Methodenstreit. Im diesem abschließenden Kapitel ziehe ich die Synthese aus den vorangegangenen Kapiteln. Ich zeige, wie eine bestimmte Art der Farbgestaltung, die Interpretation bestimmter Aspekte dieser Farbgebung besonders herausfordert. Die Bilder von

Rubens und Poussin führen zwei Extreme vor Augen, die in ihrer emotionalisierenden bzw. intellektuell ansprechenden Art bis heute das Spektrum der Farbmalerie kennzeichnen.

Die Arbeit wendet sich dem Thema der Farbe und ihrer Interpretation in den genannten vier Kapiteln demnach auf unterschiedlichen Ebenen zu: im ersten Kapitel werden schlaglichtartig Probleme der Interpretation aus dem 17. Jahrhundert und aus heutiger Zeit gegenübergestellt, im zweiten Kapitel werden heutige Texte auf die ihnen zu Grunde liegenden methodischen Besonderheiten untersucht, im dritten Kapitel wird der geschärfte methodische Blick an eigenen Bildanalysen gemessen, im vierten Kapitel werden mit Texten aus der *querelle du coloris* historische Methoden analysiert und abschließend die gewonnenen Erkenntnisse mit den Qualitäten heutiger Methoden konfrontiert. Die Arbeit verdeutlicht, dass sich im Sprechen über die Farbgebungen bestimmter Bilder sowohl etwas über den Sprechenden, seine theoretische Haltung und seine Ziele zeigt, als auch etwas über die Farbe und ihre komplexen Funktionen für das Bild.

Texte von Kunstwissenschaftlern zur Farbe zu untersuchen, wäre ohne den ‚linguistic turn‘ in den Geisteswissenschaften nicht denkbar, der ein Bewusstsein für Sprache und sprachliche Zusammenhänge geschaffen hat. So thematisiere ich die Problematik des Sprechens über Farbe, um die Bildfarbe in ihrer besonderen Form der ‚Sprachlichkeit‘ zu charakterisieren. Denn Farbe ist einerseits ein wirkungsvolles Mittel der ‚Bildsprache‘, das sich andererseits aber nur schwer mit Worten beschreiben lässt. Dass ich mit der Farbe ein visuelles Phänomen per se anspreche, das ich auch in eigenständigen Interpretationen untersuche, ist wiederum im Zuge des ‚iconic turn‘ zu sehen – jener Entwicklung der letzten Jahre innerhalb der Kunst- und Kulturwissenschaften, in der das Bild als eigenständiges Mittel des Diskurses neben Text und Zahl ernst genommen wird.