

Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert

München, Historisches Kolleg, 3.-5. Juni 2004

Für das Medium Malerei, das seine Wirkung durch den Auftrag von Farbpigmenten auf einen Bildträger zu erzielen versucht, müßte die Farbe als eine der fundamentalen Kategorien erscheinen, mit denen sich eine historische Reflexion auseinandersetzen hätte. Dieser gewissermaßen naiven Erwartung steht seit alters her ein ausgesprochen geringes Interesse der kunsthistorischen Forschung an Problemen der Farbherstellung, der Verwendung von spezifischen Farben im Bildaufbau oder ihren historischen Veränderungen gegenüber, das nur auf den ersten Blick überraschen kann. In dem Maße, in dem die Kunstgeschichte ihre Beurteilungskriterien von der klassischen Kunsttheorie erbt, übernahm sie auch deren idealistischen Vorbehalt gegenüber den technischen Verfahren der Bildgenese und sah in diesen Voraussetzungen bestenfalls Reibungsflächen, die auf dem Weg zum ästhetischen Resultat vom Künstler transzendiert werden mußten. Auch die endgültige Gestalt des Gemäldes ist in dieser Tradition vornehmlich als Interpretationsrahmen für formale Prinzipien wie Komposition, Kontur oder Modulation von Licht und Schatten verstanden worden, die auf die Herkunft der klassischen Kunsttheorie aus einer anti-koloristischen Malereitradition hinweisen.

In jüngster Zeit mehren sich die Bemühungen, dieses Defizit in der historischen Erforschung der Malerei zu überwinden und dem Gemälde seinen historischen Sinn auch auf der Ebene der Farbigkeit abzugewinnen. Solche Versuche können kaum auf ein in der Disziplin Kunstgeschichte kontinuierlich entwickeltes Methodenrepertoire aufbauen, so daß es naheliegt, nach Unterstützung in geeigneten Nachbardisziplinen Umschau zu halten. Auch im Fall des hier vorgestellten nichtöffentlichen Arbeitsgesprächs über »Verfeinertes Sehen« in der

Kunst des 18. und frühen 19. Jh.s stand mit dem intendierten Austausch von Kunstgeschichte und Wissenschaftsgeschichte eine interdisziplinäre Perspektive zumindest auf der Tagesordnung. Ihr Konzept stammt von Werner Busch (Berlin), für ein Jahr *senior fellow* am Historischen Kolleg in München. Diese Institution, die früher Forschungsgelegenheiten nur für Vertreter der engeren Geschichtswissenschaft bot, öffnet sich inzwischen zu den anderen historischen Disziplinen. Zu den Aufgaben eines *fellows* gehört das Ausrichten einer Tagung. Das international besetzte Kolloquium versammelte Kunsthistoriker, Restauratoren und Wissenschaftshistoriker zu einem Gedankenaustausch, dem in kurzer Zeit die Publikation der Beiträge folgen soll.

Im folgenden beschränkt sich der Bericht auf die kunsthistorischen Beiträge der Veranstaltung, weniger wegen seines Erscheinungsortes als deshalb, weil die wissenschaftsgeschichtlichen Teilnehmer sich selten in der Lage sahen, ihre Ergebnisse mit kunsthistorischen Gegenständen kompatibel zu machen oder auch nur Anknüpfungspunkte für das Verständnis zeitgleicher Kunst zur Verfügung zu stellen. Ein Bericht über den Forschungsstand zur Geschichte der Chemie der Farben im 18. Jh. etwa erlaubte Einblicke in die Formation der akademischen Naturwissenschaften und in die wirtschaftliche Bedeutung der Textilfärbung, doch nur geringen Erkenntnisgewinn für die gleichzeitige Farbverwendung in der Malerei. Dagegen bemühten sich die Kunsthistoriker häufig um Grenzüberschreitungen in den Bereich der Naturwissenschaften. Ihnen bot die Anwesenheit von profilierten Vertretern der Wissenschaftsgeschichte zumindest eine Kontrollinstanz, die in den Diskussionen der Vorträge auf Kompetenzdefizite der Nachbar-

disziplin hinweisen konnte. Insgesamt zeigen sich hier jedoch wieder einmal die charakteristischen Asymmetrien und Sprachlosigkeiten eines klassischen interdisziplinären Austausches.

Auf der Suche nach Hinweisen auf eine geänderte, im Umgang mit der Farbe oder optischen Phänomenen verfeinerte Wahrnehmung künstlerischer Probleme in der Malerei des 18. und beginnenden 19. Jh.s steht die Analogie zwischen damals neugewonnenen naturwissenschaftlichen Erklärungsmodellen und der malerischen Praxis im Vordergrund. In den seltensten Fällen jedoch kann ein Bedingungs-zusammenhang zwischen Veränderungen in der Bildgenese oder -gestalt und der Kenntnis aktueller wissenschaftlicher Erkenntnisse durch Künstler dingfest gemacht werden, der über begründete Zweifel erhaben wäre.

In einer Fallstudie gelang es Monika Wagner (Hamburg), eine solche Analogie am Beispiel von Constables Malweise überzeugend darzulegen. Nicht nur war es ihr möglich, ein Exemplar von Thomas Garnetts *Outlines of a course on chemistry* (Edinburgh 1797), einem populärwissenschaftlichen Handbuch der Chemie, aus Constables Bibliothek zu identifizieren. Anhand handschriftlicher Annotationen des Künstlers läßt sich auch verfolgen, daß sein Interesse vornehmlich jenen Aspekten gegolten hatte, in denen sich im Rahmen der zeitgenössischen Diskussion über eine *primary force* langfristig die Formulierung der Thermo-Dynamik andeutete. Auf dieser Grundlage gewann Wagners Vorschlag erhöhte Überzeugungskraft, daß Constable seine eigenen maltechnischen wie ästhetischen Experimente mit einem Fleckenmuster vom Gegenstandsbezug abgelöster Weißhöhungen zur Belebung der Bildoberfläche durch dreidimensionale Lichtbrechungen als bildimmanentes Äquivalent der energetischen Dynamik im Sinne Garnetts verstanden haben könnte. Problematischer erschien der Nachweis eines Rekurses auf aktuelle naturwissenschaftliche Erkenntnisse bei dem von Carolin Meister

(Berlin) in vorbildlich detaillierter Lektüre der Bilder vorgetragenem Versuch, in Chardins späteren Stilleben eine Sensibilisierung für prismatische Farbphänomene durch Newtons Spektralanalyse des Lichtes anzunehmen. Die Schwierigkeiten liegen weniger darin nachzuweisen, daß Chardin Kenntnis von Newtons seit den 1730er Jahren in Frankreich intensiv popularisierten Theorien hatte, als darin, den Transferprozeß zu fassen, der von Newtons Beweisen für die Nichtexistenz der Lokalfarbe zu Chardins neuartigen Farbwahrnehmungen geführt haben soll. Der Unterschied etwa zwischen Chardins Seifenblasen mit dem von ihnen reflektierten Farbspektrum des Regenbogens und demselben Motiv in der niederländischen Stillebenmalerei des 17. Jh.s, in der farblose Lichtreflexe gemäß der zeitgleichen physikalischen Optik vorherrschen, ist deutlich. Eine ähnliche Verfeinerung der Farbwahrnehmung findet sich auf allen matt reflektierenden Oberflächen im Spätwerk des Künstlers, den Wassergläsern, Zinnbechern oder -kannen, die zu seinem Standardrepertoire gehörten. Doch wurde in der Diskussion etwa von dem Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme (Berlin) eingewandt, daß die Rezeption Newtons durch Chardin offenkundig widersprüchlich verläuft, indem der Gewinn an Sensibilität für Farbphänomene mit einem Verlust in der Präzision der Widergabe optischer Brechungen einhergeht. Es kann also nicht allein der allgemein anerkannte Gültigkeitsanspruch eines wissenschaftlichen Theorems gewesen sein, der den Künstler in seinen ästhetischen Entscheidungen bestimmt hat.

Einen Ausweg aus dem Dilemma der Unbestimmtheit von naturwissenschaftlicher und ästhetischer Perzeption könnte die Verlagerung der Analogiebildung von den konkreten Erkenntnissen auf die Ebene des methodischen Vorgehens bieten. So stellte Bettina Gockel (Tübingen) Gainsboroughs Versuche der 1780er Jahre, sein eigenes Werk durch neue druckgraphische Verfahren selbst adäquater in die Graphik zu übersetzen, als Äquivalent

zum Prinzip des naturwissenschaftlichen Experimentes vor. Die Vielzahl von unterschiedlich gestalteten, in ihrer räumlichen Zuordnung ambivalenten Flächenformen in diesen Landschaftsdarstellungen müßten als eine »Seherschule« verstanden werden, die ihre Betrachter vor die Herausforderung stellen sollte, die medialen Eigenschaften der bildlichen Darstellung in einer Art Selbstexperiment zu erfahren. Diese für die Betrachtererwartungen des 18. Jh.s irritierende Anmutung hätte die Veröffentlichung der Blätter zu Lebzeiten des Künstlers verhindert und später nur eine banalisierte Publikation durch den Verleger Boydell zugelassen. Den stärksten Widerspruch rief die Verbindung dieser These mit einer politischen Deutung der Bildinhalte hervor, in denen die Referentin auf die von John Barrell vorgetragene Überlegungen zum ‚soziomoralischen‘ Verständnis ländlicher Armut im England des 18. Jh.s zurückgriff. Offenbar beruht die mutmaßliche Verbindung wahrnehmungsästhetischer und politischer Diskurse bei Gainsborough im wesentlichen auf ihrer gemeinsamen Anregung durch den schottischen Nationalökonom Adam Smith, von dem neben seiner berühmten *Inquiry into the nature and causes of the wealth of nations* (London 1776) auch ein perceptionstheoretisches Werk überliefert ist.

Insgesamt lieferte die Tagung ein reiches Angebot von Anregungen, das deutlich werden läßt, welches Potential der Gegenstandsbe- reich bereithält. Die angesprochenen Beiträge und ihre Diskussion brachten zutage, daß die Bedingungen, unter denen sich naturwissen- schaftliche Theorien in eine künstlerische Pra-

xis vermitteln konnten, durchaus komplex waren. Der ästhetische Erwartungshorizont der zeitgenössischen Betrachter, Übereinstimmungen zwischen anthropologischen Theorien, politischen Überzeugungen und wahrnehmungsästhetischen Positionen oder die Maßgaben einer bestimmten Bildtradition waren in noch nicht genau bestimmtem Umfang daran beteiligt, das Ausmaß und die Zielrichtung von bildimmanenten Innovationen zu bestimmen. Nicht jede nachweisbare Zugrundelegung aktueller naturwissenschaftlicher Farbtheorien führte zu einer ästhetisch avancierten Bildgestaltung, wie die Rezeption der Goetheschen *Farbenlehre* durch den Maler Anton Draeger (1794-1833) veranschaulicht. Umgekehrt erklärt sich die Beobachtung einer fortschreitenden Sensibilisierung für Farbphänomene in der malerischen Praxis des 18. und frühen 19. Jh.s nicht allein durch den Nachweis möglicher Einflüsse der naturwissenschaftlichen Theorie, sondern kann, wie die Farbwahl in Turners Spätwerk, auf dominante kunsttheoretische Vorgaben eingehen, die sie unterlaufen möchte. John Gage (Cambridge) erläuterte anhand der traditionellen, außerwissenschaftlichen Unterscheidung von »warmen« und »kalten« Farben, deren Harmonisierung spätestens seit Reynolds' *Discourses* in der englischen Theorie zu den Standardanforderungen an die Malerei gehörte, die vorsätzlich subversive, dissonante Farbwahl des Landschaftsmalers. Zur Konturierung der Bedingungen, unter denen sich das künstlerische Sehen in dieser Übergangsperiode verändert hat, bleibt noch viel zu tun.

Alexis Joachimides