

Die Magie des Kolorits

Wolfram Bergande

**„Licht und
Schatten
müssen
farbig sein.“**

G.W.F. Hegel:

Vorlesungen über

Ästhetik

¹ Küppers, Harald: *Farbe verstehen und beherrschen. Praktische Farbenlehre*, Köln: Dumont, 2004, S. 12.

² GIB — Glossar der Bildphilosophie: „Farbe als bildsyntaktische Kategorie“, http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Farbe_als_bildsyntaktische_Kategorie

³ GIB — Glossar der Bildphilosophie: „Raum und Geometrie“, http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Raum_und_Geometrie

„Alles, was wir sehen, ist Farbe. Formen entstehen lediglich dann, wenn im Gesichtsfeld Farbunterschiede vorhanden sind.“¹ Auch die visuellen Formen eines Bildes, zum Beispiel die einer Photographie oder eines Tafelbildes, entstehen nur dadurch, dass ein Betrachter einzelne Segmente der Bildfläche als kleinste verschiedenfarbige Einheiten voneinander unterscheidet. Das tut er anhand der Farbgrenzen, die diese Einheiten oder „Pixeme“² gemeinsam haben und an denen die — logisch betrachtet — „(unendliche[n]) Mengen von [Bild-]Punkten“³, die sie jeweils unter sich vereinen, ineinander übergehen, trennscharf oder fließend. Die Bildwahrnehmung unterliegt also wesentlich einer Logik der Unterscheidbarkeit kleinster Flächeneinheiten. In ihr kommt es nicht auf die spezifische Farbigkeit eines Pixems an: schwarz, blau, gelb, weiß, grün, etc., sondern auf seine Unterscheidbarkeit gegenüber allen anderen Pixemen derselben Bildfläche.

Zeichnung und Illumination

Eine ästhetische Theorie des Bildes könnte sich vor diesem Hintergrund dazu verleiten lassen, die Farben einer Bildfläche vorrangig hinsichtlich ihrer Unterscheidungswerte zu betrachten, also hinsichtlich ihrer Kontrastwerte. Und da die unbunten Farben Schwarz und Weiß den stärksten Kontrast ergeben und gemischt eine große Anzahl unterschiedlichster Grauabstufungen zulassen, könnten sie vollkommen ausreichend erscheinen, um die einzelnen Pixeme in ihrer Unterschiedlichkeit zu definieren. Eine mögliche bunte (rote, blaue, grüne, etc.) Farbigekeit dieser Pixeme wäre dann etwas lediglich Dazukommendes, Unwesentliches. Mit Blick auf die Schönheit in den bildenden Künsten privilegiert Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* ganz in diesem Sinne die formale Zeichnung, also die vermeintlich reine Kontrastdifferenz, gegenüber der Buntfarbigkeit: „In der Malerei, Bildhauerkunst, ja allen bildenden Künsten, in der Baukunst, Gartenkunst, sofern sie schöne Künste sind, ist die Zeichnung das Wesentliche, in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß, was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht. 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: vielmehr werden sie durch das, was die schöne Form erfordert, mehrertheils gar sehr eingeschränkt, und selbst da, wo der Reiz zugelassen wird, durch die erstere allein veredelt.“⁴

Kant lässt sich offenbar umso mehr zu dieser Ansicht verleiten, als er im Anschluss an einen Zeitgenossen im 18. Jahrhundert, den Schweizer Mathematiker Leonhard Euler, annimmt, dass die optische Farbempfindung erschöpfend erklärt werden könne durch die elektromagnetischen Lichtwellen, die der jeweilige Farbkörper auf die Netzhaut reflektiert, also durch das, was heute physikalischer Farbreiz genannt wird und tatsächlich objektiv bestimmbar ist.⁵ Tatsächlich lässt sich aber die Farbempfindung nicht auf eine physikalisch messbare Form reduzieren. Denn ein- und derselbe physikalische Farbreiz kann subjektiv unterschiedlich empfunden werden. Er ist nämlich abhängig einerseits von der individuellen Anpassungsfähigkeit der Augen an die jeweilige Lichtsituation, andererseits davon, welche anderen unbunten oder bunten

6 Küppers: *Farbe verstehen*, S. 24.

7 Zitiert nach Schröter, Jens: „Die Form der Farbe“; Schröter zitiert an dieser Stelle aus Derridas *Die Wahrheit in der Malerei*. Im Original: Derrida, Jacques: *La vérité en peinture*, Paris: Champs Flammarion, 1978, S. 85 („parergonalité“), S. 89 („ambivalence de la couleur“).

8 Ebd.

9 Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989, S. 91f. — Originaltext: Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard/Seuil, 1980.

Farbreize seinen „Simultankontrast“⁶ bilden. Selbst also wenn wir Kants ästhetischer Privilegierung des unbunten Kontrasts folgen wollten, könnten wir nicht ganz auf die Zapfen genannten Sinneszellen verzichten, die im Zentrum der Netzhaut die Buntfarbwahrnehmung leisten und damit den bunten Simultankontrast möglich machen. Aus Kants Theorie der Farbempfindung allerdings scheint dieses subjektive Moment des bunten Simultankontrasts ausgeschlossen zu sein. Das liegt wahrscheinlich auch daran, dass Kant das Gegensatzpaar Zeichnung/Farbe, mit dem er hier operiert, von vornherein einseitig auf der Seite der Zeichnung gewichtet, anstatt beide Termini in ihrem dialektischen Wechselbezug zu denken. So unterschätzt er die „Ambivalenz der Farbe“⁷, übersieht ihre „Parergonalität“⁸, um mit Derrida zu sprechen, die sich in diesem Moment zeitigt und die sich nicht formal reduzieren lässt, sondern zu dekonstruieren ist.

Totenschminke

Kants Auszeichnung der Form („Zeichnung“, „Abriss“) gegenüber der bunten Farbe kehrt in der Photographie-Theorie des 20. Jahrhunderts auf veränderte aber symptomatische Weise wieder, in Roland Barthes' *Die helle Kammer*: „Vielleicht weil es mich so sehr erhebt (oder bedrückt), wenn ich weiß, dass der einstige Gegenstand durch seine unmittelbare Ausstrahlung (seine Leuchtdichte) die Oberfläche tatsächlich berührt hat, auf die nun wiederum mein Blick fällt, kann ich an der Farbe keinerlei Gefallen finden. Eine anonyme Daguerreotypie von 1843 zeigt in einem Medaillon einen Mann und eine Frau, die nachträglich vom Miniaturenmalers, den das Photo-Atelier beschäftigte, koloriert wurden: nie kann ich mich des Eindrucks erwehren, dass (ungeachtet dessen, was sich tatsächlich abspielt) bei jeder Photographie die Farbe in gleicher Weise eine Tünche ist, mit der die ursprüngliche Wahrheit des Schwarz-Weißen nachträglich zugedeckt wird. Die Farbe ist für mich eine unechte Zutat, eine Schminke (von der Art, die man den Toten auflegt). Denn nicht das ‚Lebendige‘ der Photographie (ein rein ideologischer Begriff) hat für mich Bedeutung, sondern die Gewissheit, dass der photographierte Körper mich mit seinen eigenen Strahlen erreicht und nicht durch eine zusätzliche Lichtquelle.“⁹

4 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, B42.

5 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, B40, 41. Vgl. dazu den aufschlussreichen Text von Schröter, Jens: „Die Form der Farbe. Zu einem Parergon in Kants *Kritik der Urteilskraft*“, http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=27

10 Kant: *Kritik der Urteils-
kraft*, B6.

11 Barthes: *Die helle
Kammer*, S. 91.

12 Ebd., S. 35.

13 Ebd., S. 36.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Barthes: *La chambre
claire*, S. 120.

Während Kant in seiner Theorie des ästhetischen Urteils vom Betrachter fordert, von der tatsächlichen „Existenz der Sache“¹⁰, die beurteilt wird, bewusst zu abstrahieren, sieht Barthes das Wesen der Photographie gerade darin, von der einstigen Existenz des fotografierten Gegenstandes, mit dem sie über eine „Nabelschnur“¹¹ des Lichts verbunden sei, Zeugnis abzulegen. Die Photographie wäre danach ein pures Medium, ein reines Interface, das sicherstellt, „dass der photographierte Körper mich mit seinen eigenen Strahlen erreicht“.

Was gegen Kant einzuwenden ist, trifft auch gegen Barthes zu: Es gibt unabhängig von einem konkreten Medium, unabhängig von einer bestimmten Materialität keine reine Form, keine ursprüngliche Wahrheit. Auch schwarz und weiß sind — unbunte — Farben und damit mehr als bloße Form. Und nicht weniger als die bunten Farben zeitigen sie das Einfließen einer „zusätzlichen Lichtquelle“. Die liegt, wie nach dem oben Gesagten zu vermuten ist, im Auge des Betrachters oder besser gesagt: in seinem optisch Unbewussten. Was genau sich dort einspeist, wäre erst zu analysieren. Barthes dagegen meint, in der Form der Photographie liege die — inzwischen vergangene, sozusagen verstorbene — Existenz des Gegenstandes als solche. Damit fetischisiert er die Form, das heißt er projiziert auf sie etwas Geistiges, Lebendiges, nämlich das Moment des Eingenommenseins des Betrachters vom *sujet* eines Photos — ein Moment, das mindestens genauso sehr aus der Performanz des betrachtenden Subjekts abgeleitet werden muss. Doch auch in der vermeintlich bloßen Form der Zeichnung, ihrem Schwarz-Weiß, lässt sich der begehrte Moment ‚ursprünglicher Wahrheit‘, das *punctum*, nicht dingfest machen. Barthes selbst beschreibt das *punctum* hauptsächlich als etwas Negatives oder Nichtseiendes, als „Verletzung“¹², „Stich“¹³ oder „Punktierung“, als „kleines Loch“ oder „kleine[n] Schnitt“¹⁴. Allenfalls mag es etwas ausgedehnter sein wie ein „kleiner Fleck“¹⁵. Letztlich aber reduziert es sich auf ein eigentlich nicht wahrnehmbares, sondern logisches, anästhetisches Moment, auf einen unendlich kleinen „Punkt[...]“, auf ein „Mal“¹⁶ im abstrakt-zeitlichen Sinne der bloßen Tatsächlichkeit eines vergangenen Ereignisses: eines *Es-ist-gewesen* („Ça-a-été“)¹⁷.

Mal, malen

Das ‚Mal‘ aber ist zweideutig, jedenfalls im Deutschen. Es kann den ‚ausgezeichneten Punkt‘ meinen im eher abstrakten, logischen Sinn von ‚Zielpunkt‘, ‚Grenzzeichen‘, ‚Zeitpunkt‘, ‚festgesetzte Zeit‘ oder auch das ‚Zeichen‘ im konkreten, ästhetischen Sinne von ‚Fleck‘, ‚verfärbte Hautstelle‘. Im Verb *malen* (‚mit Pinsel und Farbe oder Stift gestalten, mit Farbe (be) streichen‘) sind beide Sinnrichtungen, die eher abstrakte wie die ästhetische, die formale Zeichnung wie die materielle Flächenfärbung miteinander verschmolzen. Sie gehen ineinander über wie in einem Farbverlauf. Vom althochdeutschen und mittelhochdeutschen *mālen* her steckt im ‚Mal‘ sowohl ‚ein Zeichen machen‘, ‚abgrenzen‘, ‚schreiben‘, ‚im Geist entwerfen‘ als auch ‚bunt verzieren‘, ‚färben‘, ‚malen‘¹⁸.

Barthes privilegiert die erste Bedeutung von ‚Mal‘. Sein Begriff des Mals oder *punctum* tendiert stark zu einem abstrakten Gestaltmerkmal wie einem Zug oder einer Linienführung. Das Mal ist für ihn nicht, was ja doch möglich ist, das Moment einer flächig oder voluminös modellierten Buntfarbigkeit. Die zeitliche Tiefendimension des *es ist gewesen*, die das Photographierte laut Barthes als ein tatsächlich Gewesenes anzeigen soll, wird dadurch sozusagen logifiziert. In ästhetischer Hinsicht müsste sie konsequenter Weise ganz abstrakt, tendenziell unsichtbar werden. Das wird sie in gewisser Weise auch, denn für Barthes erfasst sie die gesamte leere „Fülle“¹⁹ des photographischen Bildraums, insofern dieser von seiner unbunten Kontrastzeichnung aufgespannt wird.

Das Wesen des dubitativen Bildes

Doch spätestens im Zeitalter der ‚technischen Bilder‘ (V. Flusser) und ihrer digitalen Manipulierbarkeit, das heißt im 21. Jahrhundert, können Photographien kein tatsächlich *gewesenes* Referenzobjekt mehr anzeigen. Dass es tatsächlich *gewesen* sei ist vielmehr durch seine Manipulierbarkeit grundsätzlich in Zweifel gezogen. Zu Recht können photographische Bilder daher „dubitativ“²⁰ Bilder genannt werden. Als Bilder, die nicht länger zweifelsfrei behaupten können, dass sie mit dem ‚eigenen‘ Licht des Abgebildeten gezeichnet wurden, lassen sie den Betrachter zweifelnd zurück. Damit nähern sie

18 Vgl. Pfeifer, Wolfgang (u.a.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, 3. Aufl., München: dtv, 1997.

19 Barthes: *Die helle
Kammer*, S. 101.

20 Lunenfeld, Peter: „Digitale Fotografie. Das dubitative Bild [2000]“, in: Stiegler, Bernd (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Ditzingen: Reclam, 2010, S. 344ff.

sich an das künstlerische Bild an. Die Frage nach der Photographie als Kunst wird buchstäblich gegenstandslos. Und wie das künstlerische Bild in der Moderne ist die Photographie damit selbstreflexiv geworden. Wenn sie überhaupt noch etwas im herkömmlichen Sinne abbildet, dann vor allem das zunehmend „innerliche Fürsichsein“²¹ eines Subjekts, das sich als solches „nicht mehr in die Außengestalt total ergießen“²² kann sondern nur noch indirekt „abspiegeln“²³ lässt. Gerade das, was in zeitgenössischen Photographien abstraktes Moment ist, zeigt diese indirekte Abspiegelung eines *sujets* an, das nicht mehr als ein *Gewesenes* vorausgesetzt werden kann. Grammatikalisch ist dieses Moment daher auch nicht mit der von Barthes für die Photographie favorisierten Zeitform des „Aorist“²⁴ zu fassen, der eine abgeschlossene, punktuelle Vergangenheit artikuliert. Viel treffender erscheint dafür die phantastische Zeitlichkeit des Prospektiven Imperfekt, die sich in der psychoanalytischen Theorie Lacans findet²⁵. Sie drückt ein *Wesendes* aus, etwas, das merkwürdiger Weise sowohl *erst noch kommt* als auch *noch nicht vergangen ist* und daher zu keinem Zeitpunkt wirklich *ist*, geschweige denn im Sinne Barthes' *gewesen ist*. Wenn überhaupt, dann *wird* es in einer — allerdings fortwährend aufgeschobenen — Zukunft *gewesen sein*. Strenggenommen *ist* es also *nie*, sondern *west* in einer irrationalen Kluft zwischen Zukunft und Vergangenheit.

Um dieses Moment der Existenz aus seiner phänomenologischen Fixierung in der Zeichnung zu lösen, in die es sowohl bei Kant gerät, der in ästhetischer Hinsicht davon abstrahiert, als auch bei Barthes, der es konkretistisch bannen will, und um es stattdessen aus der Buntfarbigkeit des photographischen Bildes heraus neu aufgehen zu lassen, ist es besser, den Hinweisen Hegels und Lacans nachzugehen. Nach Hegel nämlich „darf“ die Malerei bei der „besondere[n] Raumumgrenzung, durch welche jedes Objekt in seiner spezifischen Gestalt sichtbar gemacht wird“, der „Zeichnung“²⁶ sowie der „abstrakte[n] Grundlage aller Farbe, d[em] Helle[n] und Dunkle[n]“²⁷, „nicht stehenbleiben“²⁸. Und es ist anzufügen: Auch die ‚technische‘ Photographie darf das nicht. „Denn ihre eigentliche Aufgabe ist die Färbung, so dass in dem wahrhaft Malerischen Entfernung und Gestalt nur durch Farbenunterschiede ihre eigentliche Darstellung gewinnen und darin aufgehen. Es ist deshalb die Farbe, das Kolorit, was den Maler zum Maler macht. Wir

bleiben zwar gern beim Zeichnen und hauptsächlich beim Skizzenhaften als bei dem vornehmlich Genialen stehen, aber wie erfindungsreich und phantasievoll auch der innere Geist in Skizzen aus der gleichsam durchsichtigeren, leichteren Hülle der Gestalt unmittelbar heraustreten kann, so muss doch die Malerei malen, wenn sie nicht nach der sinnlichen Seite in der lebendigen Individualität [...] ihrer Gegenstände abstrakt bleiben will.“²⁹ Dasselbe gilt für die im Sinne Flussers moderne, ‚technische‘ Photographie. Ganz wie die Malerei laut Hegel „muss [sie] [...] das Hell und Dunkel nicht [wie zum Beispiel in der Kupferstecherei] in seiner bloßen Abstraktion, sondern durch die Verschiedenheit der Farbe selbst ausdrücken. Licht und Schatten müssen farbig sein.“³⁰ Und die Verschiedenheit der Farben, die für die hell-dunkle „Modellierung“³¹ entscheidend ist, liegt wesentlich in ihrem „Wechselverhältnis“³² und in ihrer „Nachbarschaft“³³, anders gesagt: ihrem Simultankontrast. Die Lebendigkeit der bunten Farben — die Barthes' auf den Tod fixierte Photographie-Theorie als bloße Ideologie abtut — soll nach Hegel ein „Durchscheinen von innen“³⁴ sein: „Man kann es einem See im Abendschein vergleichen, in welchem man die Gestalten, die er abspiegelt, und zugleich die klare Tiefe und Eigentümlichkeit des Wassers sieht.“³⁵ Idealerweise verklären sich in diesem „fließende[n] Sichverschmelzen eines ideellen Ineinander von Farben“³⁶ die „Striche“ und „Punkte“ der Zeichnung genauso wie die „materielle Farbe“ zu einem „lebendige[n] Ganze[n]“³⁷.

Schon bei Hegel allerdings werden diejenigen Momente sinnfällig, in denen die für uns moderne Betrachter irreduzible und unfassbare „Subjektivität des Farbtons“³⁸ aus dem lebendigen Ganzen und seinem graphischen Medium ausbricht. In den 1820er Jahren hält die ästhetische Moderne in den Berliner *Vorlesungen über Ästhetik* Hegels Einzug: Raum wird verzeitlicht, Materie immateriell und das Gegenständliche performativ verinnerlicht. Das „Ineinander von Färbungen“ in der Malerei ergibt, so Hegel, „ein Scheinen von Reflexen, die in andere Scheine scheinen und so fein, so flüchtig, so seelenhaft werden, daß sie ins Bereich der Musik herüberzugehen anfangen“³⁹. Die Malerei, die um der „Innerlichkeit ihres Inhalts willen“⁴⁰ nicht bei der zeichnerischen „Gestalt“⁴¹ stehenbleiben durfte, beginnt, ihr *sujet*, das heißt das „Objektive gleichsam schon [...] verschweben“⁴² zu lassen. Mit dem Resultat,

21 Hegel, G.W.F.: *Vorlesungen über Ästhetik III. Werke 15*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997, S. 131.

22 Ebd.

23 Ebd., 132.

24 Barthes: *Die helle Kammer*, S. 102.

25 Vgl. Lacan, Jacques: *Le Séminaire livre XV: L'acte psychanalytique (1967-68)*, Bregenz: Lacan-Archiv o.J., [10.01.68] S. 81; ders.: *Écrits*, Paris: Seuil 1966, S. 678.

26 Hegel: *Vorlesungen*, S. 67.

27 Ebd., S. 69.

28 Ebd., S. 67.

29 Ebd., S. 67f.

30 Ebd., S. 71.

31 Ebd., S. 73.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 74.

34 Ebd., S. 78.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 79.

37 Ebd., S. 78.

38 Ebd., S. 81.

39 Ebd., S. 79f.

40 Ebd., S. 132.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 133.

dass sie tendenziell gegenstandslos wird und auch ihre „Wirkung fast nicht mehr durch etwas Materielles geschieht.“⁴³ Zum Ende des 19. Jahrhunderts hin und vollends in der klassischen Moderne wird diese Ausbruchsbewegung, weil sie ihre *sujets* nicht in Luft auflösen kann, den Bildraum Stück für Stück zersetzen und dekonstruieren.

Heute, nach der klassischen Moderne, darf deshalb die farbige Lebendigkeit des Bildes keinesfalls mehr unreflexiv (vormodern) aufgefasst werden, freilich auch nicht hyperreflexiv (postmodern). Vielmehr muss die dekonstruktive Bewegung, die dieser bunten oder manchmal eben auch unbunten Lebendigkeit eignet, vom Betrachter in ihrer selbstreflexiven Ambivalenz nachvollzogen und über sich selbst hinausgeführt werden. Das heißt, sie muss *sowohl* in ihrer illusorischen Präsenz kritisiert und demontiert *als auch* in ihrem notwendigen aber uneinlösbaren Anspruch auf sinnfällige Wirklichkeit anerkannt werden. Barthes' postmoderne Photographie-Theorie arbeitet genau dagegen und blockiert beide Aspekte, da sie *sowohl* die illusorische Gewesenheit des Photographierten im Schwarz-Weiß der Zeichnung fetischisiert *als auch* die Lebendigkeit, von der diese Gewesenheit doch zeugen soll, als Ideologie verleugnet. Demgegenüber zeugen die gebrochenen, abstrakten oder untief verflachten bunten Farbbildräume heutiger ‚technischer‘ Photographien von Hegels „Magie des Kolorits“⁴⁴. Sie sind heute einer der Orte, an dem das Moment, das diese Farb-
magie belebt, eine dekonstruktive Renaissance erfährt.