

Was bedeuten Farben in den Bildern?



Rita Winkelmann

# Was bedeuten Farben in den Bildern?

Einführung in die Farbanalytische Ikonographie

Verlag Traugott Bautz

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Verlag Traugott Bautz GmbH  
99734 Nordhausen 2013  
ISBN 978-3-88309-830-2

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Einführung	8
I. Problematik und Verfahren der <i>Farbanalytischen Ikonographie</i>	11
I. 1. Farbnamen	11
I. 2. Farbkarte	11
I. 3. Farbprotokoll	15
I. 4. Deutung von Farben	16
I. 5. Form-Farbe-Analyse	19
I. 6. Methode der <i>Farbanalytischen Ikonographie</i>	20
II. Peter Paul Rubens: <i>Jupiter und Kallisto</i> , 1613	22
II. 1. Angaben zum Bild	23
1. Bilddaten	23
2. Zur Entstehung des Bildes	24
3. Bildträger	24
4. Maltechnische Gestaltung von der Grundierung bis zum Firnis (Grundierung, Imprimatur, Unterzeichnung und Untermalung bei Rubens – Ölskizze, Verwendete Pigmente und ihre Lichtechtheit, Farbbeurteilung heute, Firnis)	25
II. 2. Erste Untersuchungen	32
1. Äußere Umstände der Bildbetrachtung	32
2. Titel und Sujet	33
3. Bildbeschreibung	33
II. 3. Protokoll über Farbgestaltung	34
1. Kallisto (Inkarnat, Haar, Attribute)	35
2. Jupiter (Inkarnat, Haar, Gewand, Schleier, Attribute Jupiters)	38
3. Besonderheiten der Inkarnatgestaltung	40
4. Vorder- und Hintergründe	40
II. 4. Komposition	41
1. Form (Form bei Rubens' <i>Jupiter und Kallisto</i> , Vorbild)	41
2. Farbwirkungen durch Kontraste bei Rubens (Hell-Dunkel- und Warm-Kalt-Kontraste, Quantitäts- und Qualitätskontraste, Komplementär- und Simultankontraste)	47
3. Plastische Gestaltung durch Licht und Farbe (Bildlicht, Licht und Farbe, Farbe und Raum, Licht und Raum)	51
II. 5. Form-Farbe-Analyse der Bildobjekte	59
1. Kallisto (Haar, Inkarnat, Gesicht, Körper, Kleidung und Attribute)	61
2. Jupiter (Haar, Inkarnat, Kleidung, Attribute)	72
3. Vorder- und Hintergründe (Landschaft, Himmel, bes. Pflanzen)	79
II. 6. Zusammenfassung der Ergebnisse: Interpretation	82

III.	Max Beckmann: <i>Mutter mit spielendem Kind</i> , 1946	87
III.1.	Bilddaten	87
III.2.	Kurze Bildbeschreibung	87
III.3.	Beckmanns Farben	88
III.4.	Komposition	88
	1. Form	88
	2. Farbwirkungen durch Kontraste	89
	3. Plastische Gestaltung	90
III.5.	Form-Farbe-Analyse der Bildobjekte	91
	1. Beckmanns Raumvorstellung	92
	2. Konturen	93
	3. Haut	93
	4. Mutter (Haar, Kleid, Fingernägel, Kopfbedeckung)	93
	5. Bett (Kopf- und Fußteil, Laken)	97
	6. Kind (Haar, Kleid)	99
	7. Objekte des Kindes (Tute, Unterlagen, Bälle)	101
	8. Hinter- und Vordergründe	103
III.6.	Zusammenfassung der Ergebnisse. Interpretation	104
III.7.	Widerlegung einer Interpretation, die die Farbe nicht einbezog	110
IV.	Überlegungen zum Bildtitel <i>Schlafende</i>	113
IV.1.	Form	113
	1. Ausschnitt und Lage	113
	2. Haar und Mimik	114
	3. Folgerungen aus der Formgestaltung	114
IV.2.	Farben	115
	1. Schwarz	115
	2. Violett	116
	3. Blau	117
	4. Grün	118
	5. Rot (Rot, Karmin, Altrosa, Orange, Braun)	119
	6. Gelb (Gelb, Ockergelb)	121
	7. Weiß	122
IV.3.	Folgerungen aus den Form- und Farbanalysen	123
IV.4.	Verwirklichung am Beispiel von Alexej Jawlenskys <i>Schlafende</i>	124
	1. Farbpalette Jawlenskys	124
	2. Farbprotokoll zu Jawlenskys <i>Schlafende</i>	126
	3. Vergleich der Vorschläge aus IV.3. mit Jawlenskys <i>Schlafende</i>	127
	4. Ergänzende und abschließende Bemerkungen	128
	Schlusswort: Bedeutung von Farben	130
	Kommentiertes Literaturverzeichnis	132
	Abbildungsverzeichnis	138
	Farbige Abbildungen / Tafeln	139

## Vorwort

In meiner Dissertation mit dem Titel *Max Beckmann, Studien zur Farbe im Spätwerk, beispielhaft an drei Gemälden der Amsterdamer Zeit* habe ich mich ausführlich mit den Problemen der Farbforschung und der Deutung von Farben in Kunstwerken beschäftigt. Das führte zur Entwicklung der Methode der *Farbanalytischen Ikonographie*, ein Verfahren der Bildinterpretation, das ganz wesentlich die Farbe einbezieht. Frau Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender ließ mich in ihrem Seminar die Anwendung dieser Methode bei Interpretationen von Kunstwerken vortragen. Das stieß bei den Studierenden auf großes Interesse.

Deshalb habe ich mich entschlossen, eine Einführung in die Methode der *Farbanalytischen Ikonographie* zu schreiben. Dabei soll der Umgang mit dem Verfahren und die sich daraus ergebenden Interpretationen in einigen Beispielen vorgestellt werden.

Das Buch soll für Studierende ein Leitfaden zur Interpretation von Kunstwerken unter besonderer Berücksichtigung der Farbe sein. Den Kunstinteressierten kann es neue Einblicke in die Ausdruckskraft farbiger Kunstwerke vermitteln. Auch für Maler und Malerinnen, die ihren Werken mit gezielter Farbwahl zu stärkerer Ausdruckskraft verhelfen wollen, kann diese Anleitung eine Unterstützung bieten.

Rita Winkelmann

## Einführung

Wenn man in einem Museum an einer Führung durch eine Gemäldeausstellung teilnimmt, erfährt man im Allgemeinen etwas über die Zeitströmungen, die Biographien der Maler und die Kompositionen der Gemälde. Selten wird über die Farben etwas gesagt, außer dass von farbgewaltiger oder zurückhaltender Farbgebung gesprochen wird. Über Deutung und Bedeutung von Farben in einem Kunstwerk ist kaum die Rede. Das habe ich immer vermisst, sind es doch gerade die Farben, die den Maler oft monatelang beschäftigt haben und die den Betrachter in besonderer Weise gefangen nehmen, indem er den oft meisterhaften Einsatz von Farben und Farbkombinationen bewundert.

Die Farbe erzählt uns etwa über den Geist der Dinge, über ihren Charakter und ihre Poesie. Instinktiv fühlen wir deshalb, ob uns ein Bild gefällt. Dies zu begründen, ist oft nicht rational.

Die klassische Ikonographie erwähnt zwar Farben, geht aber nicht ausführlich auf sie ein. Das ist verständlich, da Kunsthistoriker im Allgemeinen keine *praktische* Erfahrung im Umgang mit Farben und Farbgestaltung haben. Daher ist es notwendig und an der Zeit, sich eingehend mit diesem grundlegenden Gestaltungselement in der Malerei zu beschäftigen.

Die meisten Kunsthistoriker stehen der Deutung von Farben mit mehr oder weniger großer Skepsis gegenüber. Denn da Farben im Wesentlichen mit Gefühlen verhaftet sind, stellte sich die Frage, ob man im Bereich der Kunst überhaupt wissenschaftlich über Farben arbeiten kann, d. h. insbesondere ob reproduzierbare Ergebnisse und nicht nur subjektive Interpretationen vorgelegt werden können (Kap. I).

Was ist neu an der *Farbanalytischen Ikonographie* verglichen mit der klassischen Ikonographie? Die *Farbanalytische Ikonographie* bindet Farbtheorien (Goethe, Kandinsky) und die Farbpsychologie in die klassische Ikonographie mit ein. Sie ist also ein interdisziplinäres Verfahren. Sie baut auf den Methoden der klassischen Ikonographie auf und entwickelt eine Interpretationsmethode, die bei einem Werk nicht nur die Form, ihre Herkunft und Geschichte diskutiert, sondern auch die Farbgestaltung ausführlich einbezieht.

Die *Farbanalytische Ikonographie* zeigt, dass Farben die Eigenschaften eines Gegenstandes über die Form hinaus charakterisieren, ferner dass Farben die Beziehungen zwischen den dargestellten Sujets verdeutlichen. Da die Farbe nach der Informationstheorie Aussagen liefert, die die Form nicht liefern kann, ermöglicht die Einbeziehung der Farbkombination tiefere Einblicke in das Werk eines Künstlers als es die Form allein tun kann. Damit sollte die Interpre-

tation der Farben in Verbindung mit den Formen ein unverzichtbarer Teil einer Ikonographie sein, wenn ein Bild umfassend erforscht werden soll.

Das von mir auf wissenschaftlicher Grundlage entwickelte Interpretationsverfahren, die *Farbanalytische Ikonographie*, analysiert und interpretiert gleichzeitig Form und Farbe der Objekte im Zusammenhang mit der Gesamtheit des Bildes. Es wird gezeigt, dass die Farbinterpretation in Verbindung mit ihren Objekten zu vertieften Einsichten in das Werk führt (Kap. II, III). Außerdem kann die Berücksichtigung der Farben Fehldeutungen aufdecken bzw. verhindern (Kap. III). Des Weiteren kann den Malern der kenntnisreiche Umgang mit Farben über ihre Intuition hinaus zu erhöhter Aussagekraft ihrer eigenen Werke verhelfen (Kap. IV). Auch dabei wird deutlich, dass die Farbgestaltung der Kunstwerke über die Formkomposition hinaus vertiefte Einblicke in das dargestellte Sujet ermöglicht. Farben charakterisieren die Objekte und zeigen Interaktionen zwischen ihnen auf. Dabei wird offenbar, dass große Maler ihre Farben mit Sorgfalt wählten und meisterhaft mit ihnen umgingen.

Das Verfahren der *Farbanalytische Ikonographie* wird in vier Kapiteln vorgestellt.

Im ersten Kapitel wird die Problematik der Deutung von Farben auf der Grundlage der Farbtheorien (Goethe, Kandinsky) und der Farbpsychologie aufgezeigt.

Dann wird im zweiten Kapitel am Beispiel von Peter Paul Rubens' *Jupiter und Kallisto*, 1613, die *Farbanalytische Ikonographie* ausführlich vorgestellt. Bilddaten und die Geschichte des Bildes eröffnen die Analyse. Von der Grundierung über Schichten und Farben bis zum Firnis werden Materialangaben gemacht und die äußerst sorgfältige handwerkliche Gestaltung des Bildes dokumentiert. Verwendete Pigmente werden nach dem de Mayerne-Manuskript (ab1620) und neueren Forschungen umfassend erörtert. Dabei wird die Sorgfalt offenbar, die Rubens aufgewandt hat, um auch nicht lichtechte Pigmente vor Farbveränderungen zu schützen. Das Protokoll über die Farbgestaltung des gesamten Bildes dokumentiert insbesondere die meisterhafte Malerei beim Inkarnat. Als Kompositionsvorbild hat Rubens ein Werk Tizians genommen, veränderte es jedoch maßgeblich in Ausschnitt, Lichtführung, Kontrasten und Farbe. Die Form-Farbe-Analysen der einzelnen Objekte im Zusammenhang mit dem Bildkonzept schließlich bringen tiefgreifende Einsichten in die Charaktere und Beziehungen der dargestellten Personen. Schlüsse daraus werden zusammengefasst in einer abschließenden Interpretation. Diese zeigt deutlich, dass speziell die umfassende Einbeziehung der Farbgestaltung tiefer gehende Schlüsse zulässt, die eine Nichtbeachtung verwehrt hätte.

Das dritte Kapitel präsentiert eine Kurzfassung des Verfahrens bei Max Beckmanns *Mutter mit spielendem Kind*, 1946. Hier werden, ermöglicht durch eingehende Form-Farbe-Analysen, zwei verschiedene Interpretationsmodelle erarbeitet, die sich im Archetyp der Großen Mutter vereinigen. Ferner wird gezeigt, dass die Analyse eines anderen Interpreten, der die Sexualität als Kern der Bildaussage thematisiert hat, nicht schlüssig ist, da die Farben, die Sexualität charakterisieren, im Bild nicht vorkommen.

Zum Schluss ein Kapitel für Maler: ein Bild wird aus der Sicht des Malers gestaltet und der Entstehungsprozess nachempfunden. Das Thema *Schlafende* wird vorgegeben. Zunächst wird eine Form entwickelt. Dabei ergibt sich aber, dass eine passend erarbeitete Form auch mit anderen Titeln versehen werden könnte, wie etwa Denkende, Meditierende oder Erleuchtete. Ausschlaggebend für die Ausführung des Bildes ist dann die farbliche Gestaltung, die je nach Thema sehr stark differiert. Vergleichsweise werden Bilder von Alexej von Jawlensky herangezogen. In diesem Entwicklungsgang wird deutlich, dass eine Diskussion zur Farbgestaltung eines Werkes unerlässlich ist, wenn das Thema eingehend analysiert werden soll. Dies ist für Maler ein interessantes Kapitel, kann es doch die Form- und Farbfindung in einem schöpferischen Prozess unterstützen ohne die Intuition zu beeinträchtigen.

Für Studierende kann das Kapitel II mit der ausführlichen Anwendung der Farbanalytischen Ikonographie eine Vorlage für eine Staatsarbeit sein. Das Kapitel III mit der Kurzfassung mag Anreiz für eine Seminararbeit sein, die sich auch mit der Farbgestaltung in der Werbung auseinandersetzen könnte. Kapitel IV kann Studierende, Maler/innen und Designer/innen anregen, sich intensiv mit der Farbgestaltung ihrer eigenen Entwürfe und Werke auseinanderzusetzen.

Rückblickend wird sich zeigen, dass die Berücksichtigung der Farbgestaltung in Bildern offensichtlich einen unverzichtbaren Anteil an ihrer Interpretation haben muss, da die Maler sich sowohl handwerklich wie inhaltlich oft über lange Zeit mit der farblichen Gestaltung ihrer Werke auseinander gesetzt haben. Denn während die Form vornehmlich den Verstand beschäftigt, machen Farben ein Bild erst lebendig, indem sie Gefühle im Betrachter auslösen und ihn in einen ausdrucksstarken Kosmos entführen.

## **I. PROBLEMATIK UND VERFAHREN DER FARBANALYTISCHEN IKONOGRAPIE**

Im Zusammenhang mit dem Phänomen Farbe müssen viele Fragen beantwortet und mehrere Probleme gelöst werden. Einige Fragestellungen und Forschungsgegenstände möchte ich zu Beginn vorstellen, um einerseits eine Einschätzung der Komplexität des Phänomens Farbe zu geben und andererseits die Handhabbarkeit einer Lösung vorzustellen. Eine ausführliche Erörterung der Problematik und des Verfahrens findet sich in: Rita Winkelmann: *Max Beckmann. Studien zur Farbe im Spätwerk*<sup>1</sup>.

### **I. 1. Farbnamen**

Zuerst gibt es das Problem der Farbnamen. Wenn ich Rot sage, dann wird jeder Leser eine andere Vorstellung von Rot haben, d. h. es wird sich jeder eine andere Rotnuance als Rot vorstellen, ein helles, mittleres oder dunkles Rot, ein warmes oder kühles Rot, vielleicht ein Rosa oder ein Purpur; man denke nur an die vielen Rots der Rosen. Es ist also zunächst notwendig, eine eindeutige Zuordnung von Farbnamen und Farbton zu schaffen. Dazu muss man eine geeignete Farbkarte mit zugeordneten festen Farbnamen anfertigen. Jeder Farbenhersteller stellt eine Farbkarte vor, die im Vergleich mit denen anderer Farbenhersteller bei gleichem Farbnamen verschiedene Farbnuancen abbilden kann. Das ist für fast alle Farben der Fall. Den Kunststudierenden sind die Farbtafeln aus den Katalogen der Farbenhersteller und -händler bekannt. Ein und dieselbe Farbe kann verschiedene Farbnamen haben, die in der Fachliteratur dafür üblich sind, etwa Karmin oder Krapplack oder Crimson für ein leicht bläuliches Rot, das, wenn es mit Weiß aufgehellt ist, auch Pink genannt wird.

### **I. 2. Farbkarte**

Um eine reproduzierbare Vorstellung und einen zweifelsfreien Vergleich von Farben machen zu können, muss man zuerst eine Farbkarte erarbeiten, die eine eindeutige Zuordnung von Farben und Farbnamen zeigt. Dabei muss zu jeder Farbe unbedingt der Hersteller und die Farbnummer angegeben werden, damit Künstler/innen selbst eine originalgetreue Farbkarte erstellen können.

---

<sup>1</sup> Reimer-Verlag, Berlin 2010, Kapitel: Grundlagen und Arbeitsmethode, S. 20–72.

## I. Problematik und Verfahren der *Farbanalytischen Ikonographie*

Auf der Farbkarte müssen die gebräuchlichsten Farben aufgeführt werden: Weiß, Gelb, Rot, Grün, Blau, Violett, Schwarz, Gelbe und Rote Ocker. (Auf Weiß und Schwarz kann verzichtet werden.) Zusätzlich müssen verschiedene Farbnuancen einer Farbe vorhanden sein, etwa warme und kalte Varianten: z. B. Zinnober als warmes, gelbliches Rot und Karmin oder Krapplack als kaltes, bläuliches Rot. Im Idealfall enthält die angefertigte Farbkarte die Grundfarben eines bestimmten Künstlers. Sie lässt sich aber auf alle farbigen Kunstwerke anwenden, wobei dann gelegentlich Ergänzungen oder Einschränkungen gemacht werden müssen.

Mit einer Farbkarte, die zusätzlich auch die Farbtöne enthält, die durch Beimischung von Weiß oder Schwarz zu einer bestimmten Farbe entstehen, lassen sich Gemälde – auch aus früheren Jahrhunderten – recht gut farblich beschreiben.

Die folgende Tabelle mit der zugehörigen Farbkarte (Tafel 1) ist Grundlage der Farbuntersuchungen. Auch einige Mischfarben wie etwa Orange, Violett und Türkis wurden aufgenommen. Öl-/Ölharzfarben und Acrylfarben desselben Farbtons sind vergleichsweise aufgeführt. Maler/innen erhalten auf diese Weise die Möglichkeit, die Farbtöne analog zu vergleichen.

Die Farbkarte wurde mit den Ölharzfarben von Mussini angefertigt.  
 Ölfarben: NS = Norma Schmincke, Ölharzfarben: MS = Mussini Schmincke.

<b>Farbnamen</b>	<b>Öl-/ Ölharzfarben</b>	<b>Farbnr. / Farbnr.</b>
Bleiweiß, Zinkweiß	*Zinkweiß	NS 11 112 / MS 10 102
Titanweiß	Titanweiß	NS 11/114 / MS 10 103
Cadmiumgelb	Kadmiumgelb hell	NS 11 206 / MS 10 227
Gelber Ocker	Lichter Ocker	NS 11 671 / MS 10 656
Siena gebrannt	Siena gebrannt	NS 11 683 / MS 10 661
Roter Ocker	Englisch Rot dkl / Terra Pozzuoli	NS 11 682 / MS 10 663
Brauner Ocker	Vandyckbraun	NS 11 626 / MS 10 667
Orange	Kadmiumorange / Chromorangeton	NS 11 300 / MS 10 243
Zinnober	Zinnoberrot hell	NS 11 306 / MS 10 364
Karmin, Krapplack	Karminrot / Alizarin Krapplack	NS 11 329 / MS 10 347
Kobaltviolett	Violetter Lack / Kobaltviolett	NS 11 432 / MS 10 482
Ultramarinblau	Ultramarin dunkel / hell	NS11435/434 / MS 10 492
Kobaltblau	Kobaltblau	NS 11 440 / MS 10 479
Preußischblau	Preußischblau	NS 11 439 / MS 10 490
Türkis	Kobalttürkis	NS 11 426 / MS 10 498
Chromoxidgrün feurig	Chromoxidgrün feurig	NS 11 545 / MS 10 512
Bein-, Pflanzenschwarz	*Elfenbeinschwarz	NS 11 794 / MS 10 780

## I. Problematik und Verfahren der *Farbanalytischen Ikonographie*

Acrylfarben: DR = Daler-Rowney, L = Lascaux, LC = Lucascryl, S = Schmincke.

<b>Farbnamen</b>	<b>Acrylfarben</b>	<b>Farbnr.</b>
Bleiweiß, Zinkweiß	*Mischweiß,	L 983
Titanweiß	Titanweiß	L 982
Cadmiumgelb	Kadmiumgelb hell	LC4626
Gelber Ocker	Lichter Ocker	L 961
Siena gebrannt	Siena gebrannt	L 963
Roter Ocker	Englisch Rot	L 964
Brauner Ocker	Oxidbraun	L 966
Orange	Permanentorange	L 921
Zinnober	Zinnober	L 922
Karmin, Krapplack	Karmin	L 925
Kobaltviolett	Permanentviolett	LC 4132
Ultramarinblau	Ultramarinblau	L 942
Kobaltblau	Kobaltblau	L 944
Preußischblau	Preußischblau	DR 134
Türkis	Türkisblau	L 946
Chromoxidgrün feurig	Chromoxidgrün feurig	S 13562
Bein-, Pflanzenschwarz	*Oxidschwarz	L 972

\* Weiß und Schwarz sind nicht rein auf der Farbkarte.

Empfehlung für Maler/innen: Stellen Sie mit den originalen Farben selbst eine Farbkarte her, da die Farbtreue der gedruckten Farbkarte nicht gewährleistet werden kann.

Wenn man Bilder farblich untersucht, die vor dem 20. Jahrhundert gemalt worden sind, ist immer zu beachten, dass die meisten der heute gebräuchlichen Farben nicht vorhanden waren. Denn erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ist eine ungeheure Menge an neuen Farbpigmenten, d. h. Farbstoffen, in der chemischen Industrie hergestellt und auf den Markt gebracht worden. Bis zu dieser Zeit benutzte man Pigmente, die überwiegend schon im Altertum bekannt waren.

Beispiele: Eine rote Farbe, die bis ins 19. Jahrhundert gebraucht und dann ersetzt wurde, ist das echte Karmin. Es wurde aus den Farbstoffen der weiblichen Cochenille-Schildlaus hergestellt. Später machte man Krapplack aus den Wurzeln der Krapppflanze. Heute verwendet man fast ausschließlich synthetisches Alizarin etwa in Alizarinkrapplack. Unter den früheren blauen Farbstoff-

fen kommt das Pigment Smalte vor, ein helles Kobaltblau, das auch Rubens benutzte. Smalte wird aus fein zerstoßenem Kaliglas mit dem Farbstoff Kobalt gewonnen. Man konnte es sogar in altägyptischen Malereien nachweisen.<sup>2</sup> Ultramarinblau wurde früher aus gemahlenem Lapislazuli hergestellt und war extrem teuer. Es gab zu Rubens' Zeit kein Preußischblau (ein leicht grünliches Blau). Dafür wurde Azurit, ein zermahlendes Mineral, verwendet. Auch Chromoxidgrün feurig existierte nicht, man gebrauchte Malachitgrün, d. i. ein dunkles kaltes Grün oder Grünspangrün, d. i. ein helles kaltes Grün. Letzteres findet man in den Miniaturen des Mittelalters. Als gelbes Pigment wurde etwa Bleizinnigelb verwandt. Aber die Ockerfarben sind uns seit dem Altertum erhalten geblieben, da sie preiswert und meist licht- und witterungsbeständig aus gemahlenen Erden oder Gesteinen hergestellt werden können. Detaillierte Beschreibungen zu Farbpigmenten finden sich bei Hermann Kühn: *Farbmaterialien, Pigmente und Bindemittel*.<sup>3</sup>

Die Farbkarte mit den auf ihr angegebenen Farben kann bei allen Farbprotokollen verwendet werden, auch wenn im Allgemeinen die tatsächlich vom Künstler benutzten Farben nicht den gleichen Hersteller wie auf der Farbkarte aufweisen. Wichtig für die Beschreibung ist nur die mit dem Auge wahrgenommene Farbnuance und der ihr zugeordnete Farbname auf der Farbkarte.

Auch bei älteren Gemälden sollten im Farbprotokoll die Farbtöne mit den Farbnamen auf der Farbkarte angegeben werden. Jedoch muss bei ausführlichen Untersuchungen eines Gemäldes, das vor dem 19. Jahrhundert entstanden ist, recherchiert werden, wie zur Entstehungszeit des Gemäldes dieser Farbton vermutlich hergestellt worden ist und wie lichteucht er ist, um den Originalzustand des Gemäldes abschätzen zu können (Kapitel II.1.4.).

Wenn man die Farben eines Gemäldes protokollieren möchte, muss zum Vergleich die Farbkarte immer in unmittelbare Nähe der Bildfarbe gehalten werden. Nur so kann man einen genauen Abgleich gewährleisten, weil Nachbarfarben durch Interaktion einen Farbeindruck verfälschen können. Leider führt dies Verfahren gelegentlich zu Alarmen in den Museen, worüber die Aufsicht nicht erfreut ist. Am besten informiert man vorher das Aufsichtspersonal, um Ärger zu vermeiden. Ein weiteres Problem ist die Verglasung vieler Bilder

---

<sup>2</sup> Vgl. Doerner, Max: *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1976<sup>14</sup>, S. 184 f.; vgl. Sonnenburg, Hubert von: *Rubens' Bildaufbau und Technik*, in: ders.: *Rubens. Gesammelte Aufsätze zur Technik. Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, München 1980*<sup>2</sup>, (Sonderdruck aus *Maltechnik-Restauro* 2 und 3, 1979), S. 39.

<sup>3</sup> Kühn, Hermann und Roosen-Runge, Heinz, u. a.: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1997 (1984), S. 11–54.

in den Museen, die je nach Art des Glases zu Farbveränderungen (meist grünlich) führen kann.

Die Farbkarte muss notwendigerweise dem Farbprotokoll und der Interpretation beigelegt werden, um einen reproduzierbaren Farbvergleich zu ermöglichen.

### **I. 3. Farbprotokoll**

Mit Hilfe dieser Farbkarte kann man nun wissenschaftlich ein Gemälde farblich beschreiben, d. h. ein Farbprotokoll erstellen. Dieses ist außerordentlich wichtig für die weitere Arbeit, denn jede Reproduktion, sei sie auch noch so gut, verfehlt die Farben des Originals. Teils lässt eine Reproduktion einige Farben sogar verschwinden. Ein Drucker sagte mir einmal: „Braun ist die schwierigste Farbe. Wir schaffen den richtigen Farbton nie. Es gibt höchstens gute Annäherungen.“ Das gilt leider auch für die meisten anderen Farben. Erinnerung sei an die Computerausdrucke von Fotos, die wesentlich abhängen von der Beleuchtungssituation bei der Aufnahme und der Kameraeinstellung, vom Drucker wie auch vom Fotopapier. Und wenn hier Abbildungen gezeigt werden, bin ich gewiss, dass die Farben verfälscht sind, da die Drucker meist nur vier Basisfarben haben.

Das Farbprotokoll zusammen mit der Farbkarte ist später die einzige Grundlage für die weitere Arbeit über Farben, wenn man das Gemälde nicht mehr vor Augen hat. Es muss dringend davor gewarnt werden, ein Gemälde unter Einbeziehung von Farben zu interpretieren, wenn man nur Reproduktionen unbekannter Qualität zur Verfügung hat. Vergleichen Sie in einer Ausstellung die Originale mit den Abbildungen im Katalog! Notieren Sie sich darin Farbabweichungen, denn das Gehirn speichert später die Farbe der Katalogabbildung, wenn diese häufiger als das Original angeschaut wird! Faksimiles können als Vergleich herangezogen werden, da die Farben in der Druckerei mit denen der Originale abgeglichen worden sind.

Wie detailliert ein Farbprotokoll angefertigt werden muss, hängt davon ab, wie ausführlich später die Form-Farbe-Analysen und die Interpretation sein sollen. Nach meiner Erfahrung kann ein Farbprotokoll nicht genau genug sein. Weglassen kann man später. Es ist sehr hilfreich, vorher einen groben Plan für das Protokoll zu machen. Erfahrungsgemäß vergisst man sonst etwas. Das ist ärgerlich, wenn das Bild nur unter Aufwand ein weiteres Mal angeschaut werden kann. Meist muss man aber ein Bild zweimal ansehen.

## I. 4. Deutung von Farben

Das nächste Problem ist das der Deutung von Farben. Schaut man in Symbolbüchern<sup>4</sup> nach, so ergibt sich für jede Farbe eine Vielzahl von Deutungen. Ich möchte einige zu Rot nennen: Rot symbolisiert Blut, Feuer, Leidenschaft, Rot ist die Farbe des Lebens, der Liebe, des Männlichen, des Göttlichen und des Teuflischen. Ein Kinderreim lautet: „Rot ist die Liebe, rot ist das Blut, rot ist der Teufel in seiner Wut“<sup>5</sup>. Wenn man eine Datei mit den Deutungen von Farben anlegt, dann gibt es zu Rot weit mehr als 100 Deutungen, da auch die Nuance der Farbe eine Rolle spielt.

Dabei entstehen wieder neue Fragen: Woher kommen diese Deutungen? Warum können Deutungen zu einer Farbe widersprüchlich sein? Wie treffsicher oder objektiv sind die Deutungen? Wir beginnen mit:

### **Woher kommen diese Deutungen?**

Deutungen kommen zuerst **aus altem Volksglauben und Mythen**. Sie sind etwa in dem zehnbändigen Werk von Bechthold-Stäubli: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*<sup>6</sup> gesammelt worden. Zum Beispiel war bei den Germanen Rot eine Götterfarbe, die die Allmächtigkeit der Götter unterstrich. Ihre roten Haare galten als Zeichen ihrer Macht und Stärke. Menschen mit roten Haaren standen in hohem Ansehen, trugen sie doch ein Kennzeichen der Götter.

Deutungen kommen **aus christlichen Vorstellungen**. Diese hat Gottfried Haupt in seiner *Farbensymbolik in der sakralen Kunst*<sup>7</sup> zusammengestellt. Wieder ein Beispiel zur Farbe Rot: Im Christentum wurde Rot als Farbe des allmächtigen Gottes übernommen und ergänzt um weitere Deutungen. Aber rotes Haar, ehemals Symbol der Macht und Stärke der germanischen Götter, wurde zu Teufelshaar. Noch in meiner Kindheit hieß es: „Hüte Dich vor Menschen mit roten Haaren.“ Leider haben Rothaarige noch heute mit diesem christlichen Vorurteil zu kämpfen. Damit haben wir auch ein Beispiel, warum Farbdeutungen **widersprüchlich** sein können. Sie entstehen zum Teil durch Umdeutungen der mit der Farbe verbundenen Objekte, hier dem Haar.

---

<sup>4</sup> Etwa: Herder Lexikon, *Symbole*, Herder Freiburg, Basel, Wien, 1978.

<sup>5</sup> Lüscher, Max: *Psychologie der Farben*, Basel, 1969<sup>10</sup> (1948), S. 5. Ausführliche Untersuchungen zu Rot siehe nachfolgende Fußnote.

<sup>6</sup> Bechthold-Stäubli, Hanns (Hrsg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, de Gruyter, Berlin, 2000<sup>3</sup>, Unveränderter photomechanischer Nachdruck der Ausgabe bei de Gruyter u. a. (Berlin und Leipzig, 1930/1927–42), Band 7, S. 791–834.

<sup>7</sup> Haupt, Gottfried: *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters*. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Form- und Geistesgeschichte, Dittert & Co., Dresden 1941.

Weitere Deutungen stammen **von Farbtheoretikern** wie etwa Goethe<sup>8</sup> und Kandinsky<sup>9</sup>. Für Goethe ist Rot eine „Farbe der Plusseite“, wir bezeichnen sie heute als warme Farbe, als Farbe der Aktivität. Er sagt, dass Rot auf ihn „regsam, lebhaft, strebend“<sup>10</sup> wirke. Kandinsky schreibt: „[D]ie rote Farbe kann eine der Flamme ähnliche seelische Vibration verursachen, da das Rot die Farbe der Flamme ist. Das warme Rot wirkt aufregend“<sup>11</sup>. Beide Farbtheoretiker beschreiben die Wirkung der Farben auf den Menschen. Und das ist etwas, was für uns interessant ist, wenn wir farbige Kunstwerke betrachten und die Farben uns emotional berühren. Es bleibt aber die Frage, ob die Farbe Rot auf Goethe und Kandinsky genauso gewirkt hat wie auf uns heute. Beide beschreiben ja ihre **subjektiven** Eindrücke. Und so fragen wir uns:

Gibt es auch **objektiv messbare Wirkungen von Farben** auf Menschen?

Wenn dies nachgewiesen werden kann, dann können wir Deutungen mit großer Sicherheit geben. Um 1900 haben sich erstmals Farbphysiologen und Farbpsychologen experimentell mit der Wahrnehmung von Farben und ihrer Wirkung auf Menschen beschäftigt. „Vor allem aber geht es der modernen Psychologie darum, möglichst eindeutige Beziehungen zwischen den Farben als physiologische Erscheinungen und den davon ausgehenden psychischen Verhaltensweisen im Denken, Fühlen und Handeln der Menschen herauszuarbeiten.“<sup>12</sup> Denn „[d]en optischen, elektromagnetischen und chemischen Prozessen, die in unserem Auge und Gehirn beim Anschauen von Farben ausgelöst werden, entsprechen oft parallele Prozesse im Seelenbezirk des Menschen. Diese, durch das Erlebnis der Farbenkräfte bewirkten Erschütterungen können sich bis in das innerste Zentrum fortpflanzen und dadurch entscheidende Regionen des seelisch-geistigen Erlebens treffen. Goethe sprach von der sinnlich-sittlichen Wirkung der Farben.“<sup>13</sup>

Bis etwa in die Mitte des 20. Jahrhunderts sind umfangreiche Untersuchungen gemacht worden.<sup>14</sup> Ein bekannter Autor ist Max Lüscher mit seinem Werk

---

<sup>8</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke*, Unveränderter Nachdruck der Bände 1–17 der Artemis-Gedenkausgabe zu Goethes 200. Geburtstag am 28. August 1949, hrsg. von Beutler, Ernst u. a., Artemis Verlag, Zürich 1977, hier: Bd. 16, *Naturwissenschaftliche Schriften Erster Teil*.

<sup>9</sup> Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, Bentelie Verlag, Bern 2004 (1952).

<sup>10</sup> Goethe, Artemisausgabe, Bd. 16, S. 207, § 764.

<sup>11</sup> Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, S. 65.

<sup>12</sup> Welsch, Norbert und Liebmann, Claus C.: *Farben, Natur, Technik, Kunst*, Elsevier Spektrum Akademischer Verlag, München 2006<sup>2</sup> (2002), S. 53.

<sup>13</sup> Itten, Johannes: *Kunst der Farbe*, E. A. Seemann, Leipzig, 2001 (Otto Maier Verlag, 1961), S. 130.

<sup>14</sup> In den hier angegebenen Quellen finden sich teils auch Hinweise auf weitere Forscher. Cohn, E. A.: *Der 8-Farbentest in seiner heutigen Form*, Berlin 1968, abge-

*Psychologie der Farben*. Seine Ergebnisse werden besonders in der Werbung beachtet, die ohne die Erkenntnisse der Farbpsychologie nicht zu denken ist. Das Buch von Ingrid Riedel: *Farben. In Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie*<sup>15</sup> bietet einen sehr guten Überblick über die Deutung von Farben. Sie bezieht sich darin auf Deutungen von Farbforschern sowie Farbphysiologen und Farbpsychologen und ihre eigenen Forschungsergebnisse.

Die wichtigsten Erkenntnisse der experimentellen Farbphysiologie und Farbpsychologie waren folgende, hier beispielhaft zu Rot: Die Einwirkung von rotem Licht auf Menschen und Tiere beschleunigt etwa deren Herzfrequenz und erhöht deren Körpertemperatur, was die Bezeichnung dieser Farbe als warme und aktive Farbe bestätigt. Bei Blau treten umgekehrte Reaktionen auf: Verlangsamung des Pulses und Verminderung der Körpertemperatur. Blau ist damit eine beruhigende, kalte Farbe.<sup>16</sup> So wird ein rot gestrichener Raum als wärmer empfunden als ein blau gestrichener, auch wenn er objektiv die gleiche Raumtemperatur besitzt.<sup>17</sup>

Um die Wirkung auch anderer Farben auf Menschen sicherer beurteilen zu können, hat man Versuche mit einer großen Anzahl von Testpersonen gemacht. Auf diese Weise lässt sich auch ermitteln, welches die Lieblingsfarben der Personen sind. Als Beispiel: Die meisten Menschen unseres westlichen Kulturkreises bevorzugen die Farbe Blau. Unterscheidet man nach männlichen und weiblichen Personen, so bevorzugen Männer Rot und Frauen Blau.<sup>18</sup> Ich weise darauf hin, dass dies Angaben des Durchschnitts sind. Individuelle Abweichungen gehen in einer Durchschnittsbildung unter. Es wurde auch getestet, wie Personen auf eine bestimmte Farbe reagieren oder wie Farben von den Testpersonen empfunden und charakterisiert werden.

Einige Beispiele zu Rot: Der überwiegende Teil der Testpersonen empfindet Rot als Farbe der Erregung.<sup>19</sup> Man sagt ja auch: „Er sieht Rot“. Rot wird als

---

druckt in: Lüscher: *Psychologie der Farben*; Frieling, Heinrich und Auer, Xaver: *Mensch – Raum – Farbe, Angewandte Farbpsychologie*, Callwey, München, 1956<sup>2</sup>; Heimendahl, Eckart: *Licht und Farbe, Ordnung und Funktion der Farbwelt*, Walter de Gruyter, Berlin 1961; Heiss, Robert und Hiltmann, Hildegard: *Der Farbpyramidentest nach Pfister*, Hans Huber, Bern 1951; Hering, Ewald: *Zur Lehre vom Lichtsinne*, Verlag Carl Gerold's Sohn, Wien 1878<sup>2</sup>; Stephănescu-Goangă, Florian: *Experimentelle Untersuchungen zur Gefühlsbestimmung der Farben*, in: Psych. Studien XII, 1912, in: Wundt, Wilhelm (Hrsg.): *Psychologische Studien*, Bd. VII, Wilhelm Engelmann, Zandvoort 1977 (Leipzig 1912), S. 284–335.

<sup>15</sup> Riedel, Ingrid: *Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie*, Kreuz Verlag, Stuttgart 1999<sup>2</sup> (1983).

<sup>16</sup> Vgl. Lüscher: *Psychologie der Farben*, S. 3.

<sup>17</sup> Vgl. Itten: *Kunst der Farbe*, S. 64.

<sup>18</sup> Vgl. Heiss/Hiltmann: *Der Farbpyramidentest*, S. 16 f.

<sup>19</sup> Vgl. Lüscher: *Psychologie der Farben*, S. 3 ff.

Farbe der Kraft und Stärke, aber auch als Farbe der Bedrohung empfunden. Rot gilt als Farbe der sexuellen Erregung, wie der Name Rotlichtmilieu zeigt.<sup>20</sup> In der religiösen Symbolik wird Rot als Zeichen der flammenden Liebesglut etwa zu Pfingsten angesehen.<sup>21</sup> Rot ist aber auch die Farbe der Revolution, des Feuers, des Krieges und der Gefahr. Gefahr signalisiert uns das Rotlicht der Ampel.<sup>22</sup> Überblickt man diese vielen Eindrücke, die das Rot vermittelt, so kann man sie grob zusammenfassen in positive und negative Wirkungen: die positiven sind verbunden mit Kraft, Wärme und Liebe, die negativen mit Wut, Gefahr und Gier.<sup>23</sup> Gemeinsam ist allen ein großes erregendes Gefühl.

Diese **Doppeldeutigkeit** ist allen Farben eigen. Dann könnte man aber einwenden: Wenn Farben doppeldeutig sind, dann kann die Interpretation einer Farbe ins Beliebiges führen. Dieser Einwand ist berechtigt, wenn es nur isoliert um eine einzige Farbe geht, die an kein Objekt gebunden ist und in keinem ersichtlichen Zusammenhang mit anderen Objekten oder Vorstellungen steht. Abstrakte Gemälde lassen deshalb, wenn sie keine Formen erkennen lassen, solche Doppeldeutigkeiten zu. Es hängt dann von der Psyche des Betrachters ab, ob er z. B. Rot als bedrohlich oder belebend empfindet.<sup>24</sup>

## I. 5. Form-Farbe-Analyse

In einem Kunstwerk, denn damit wollen wir uns beschäftigen, sind die Farben vorwiegend mit bestimmten Formen oder Gegenständen verbunden. Denn es gibt meist Form-Farbe-Verbindungen – auch in abstrakten Gemälden, die Formen erkennen lassen. In diesem Fall kommentiert die Farbe die Form. Man kann sagen: die Farbe ist die Seele der Form. Aber **dieselbe** Farbe kann bei **gleicher** Form in **verschiedenen** Zusammenhängen unterschiedlich gedeutet werden.

Ein Beispiel: Die Farbe eines Gewandes charakterisiert nach Goethe einen Menschen.<sup>25</sup> So finden wir in den Bildern häufig die Farbe Rot, wenn es sich um Liebe handelt oder Krieg. Das rote Gewand der Gottesmutter verweist auf ihre aufopferungsbereite Liebe und ihre Verbundenheit mit allem Irdischen.<sup>26</sup> Das rote Gewand des Mars gibt ihn als Krieger und Kämpfer aus, der mit Blut,

---

<sup>20</sup> Vgl. Riedel: *Farben*, S. 29 f.; vgl. Lüscher: *Psychologie der Farben*, S. 5.

<sup>21</sup> Vgl. Riedel: *Farben*, S. 31; vgl. Lüscher: *Psychologie der Farben*, S. 6.

<sup>22</sup> Vgl. Riedel: *Farben*, S. 29; vgl. Lüscher: *Psychologie der Farben*, S. 6.

<sup>23</sup> Vgl. Riedel: *Farben*, S. 30 f.

<sup>24</sup> Vgl. Lüscher: *Psychologie der Farben*, S. 4.

<sup>25</sup> Vgl. Goethe: *Artemisausgabe*, Bd. 16, S. 220, § 839; vgl. Riedel: *Farben*, S. 27.

<sup>26</sup> Vgl. Riedel: *Farben*, S. 27.

Schwert und Feuer einhergeht.<sup>27</sup> In beiden Fällen jedoch ergibt sich in der Form-Farbe-Analyse zu *Gewand in Rot im Zusammenhang mit der Person im Bild* ein sinnvolles und widerspruchsfreies Ergebnis.

Es kann jedoch auch zu widersprüchlichen Deutungen kommen. Trägt z. B. eine Frau ein rotes Gewand, so kann dieses Rot sowohl auf aufopferungsbereite Liebe wie auf körperliche Liebe, Sex und Erotik hinweisen. Es ist dann bei den weiteren Untersuchungen zu entscheiden, ob nur eine der beiden Deutungen zutrifft oder beide. Grundsätzlich sollte man nicht vorschnell eine Auslegung verwerfen.

Es stellt sich nun die Frage: Weiß eigentlich ein Künstler, welche Farben er einsetzen muss, um seinem Werk die von ihm beabsichtigte Deutung und Wirkung zu verleihen oder um bestimmte Aussagen der Darstellung zu unterstreichen? Goethe wusste es, Kandinsky gestaltete seine abstrakten Bilder mit diesem Wissen. Die mittelalterlichen Künstler und die Künstler der religiösen Malerei kannten die Symbolik der Farben. Denn diese wurde im sakralen Bereich liturgisch festgelegt und im profanen Bereich in den Werkstätten als so genanntes Werkstattgeheimnis übermittelt. Der Umgang eines Künstlers mit Farben dürfte jedoch wesentlich seinem Unterbewusstsein, seiner Intuition entspringen, seinem sicheren Gespür für die Ausdruckskraft der Farben.

## **I. 6. Methode der *Farbanalytischen Ikonographie***

Nach diesen Vorüberlegungen wurde die Methode der *Farbanalytischen Ikonographie* entwickelt, die die klassische Ikonographie um eine systematische Farbuntersuchung und Farbinterpretation erweitert. Die klassische Ikonographie nennt zwar auch die Farbe als Gestaltungselement, interpretiert sie jedoch – wenn überhaupt – nur am Rande.<sup>28</sup> In der *Farbanalytischen Ikonographie* wird in mehreren aufeinander folgenden Schritten ein Kunstwerk planvoll untersucht. Die Reihenfolge der Untersuchungen ist im Folgenden grob vorgegeben. Es können jedoch einige Teilpunkte ausführlicher gestaltet werden oder zugleich abgehandelt werden.

Thema des Werkes  
Sujet der Darstellung,  
Entstehungsgeschichte,

---

<sup>27</sup> Vgl. A. a. O., 29 f.

<sup>28</sup> Etwa in: Straten, Roelof van: *Einführung in die Ikonographie*, Reimer Verlag, Berlin 2004<sup>3</sup> (1989).

## I. Problematik und Verfahren der *Farbanalytischen Ikonographie*

Bilddaten und Bildmaterial,  
Äußere Umstände der Betrachtung eines Werkes,  
Bildbeschreibung,  
Formkomposition,  
Raum- und Lichtgestaltung,  
evt. Vorbilder,  
\*Farbprotokoll mithilfe einer Farbkarte,  
\*Analyse der vermutlich benutzten Pigmente (bei Kunstwerken bis einschl. 19. Jh.),  
\*Farbkomposition und Farbkontraste,  
\*Form-Farbe-Analyse der einzelnen Objekte<sup>29</sup>,  
Abschließende Zusammenfassung als Interpretation.

Die mit \* gekennzeichneten Teilpunkte sind Kernuntersuchungen einer *Farbanalytischen Ikonographie*. Diese ist also eine Ikonographie, die um Farbuntersuchungen erweitert wurde. Die Ergebnisse der Farbanalysen kommen wesentlich in der Interpretation zum Tragen, wie in den nachfolgenden Kapiteln gezeigt werden kann. Insbesondere können sie Fehlinterpretationen verhindern, wie in Kapitel III gezeigt werden wird.

Es kann für ein Kunstwerk auch mehrere Interpretationen geben, die sich ergänzen oder widersprechen können. Diese werden dann *Interpretationsmodelle* genannt und sind unabhängige gültige Interpretationen des Werkes. Manchmal können sie in einem Archetyp (Urbild) widerspruchsfrei zusammengefasst werden (Kap. III).

Im Sinne einer Ikonologie können in die zusammenfassende Interpretation bei hinreichender Beweislage (etwa durch ausgiebigen Gebrauch bestimmter Farben oder Farbkombinationen) auch biographische Elemente des Künstlers (etwa psychische Befindlichkeiten) einfließen.

---

<sup>29</sup> d. h. Interpretation eines Gegenstandes im Zusammenhang mit seiner Form, seiner Farbe und dem Bildkontext.

## II. PETER PAUL RUBENS: *JUPITER UND KALLISTO*

In diesem Kapitel soll das Gemälde *Jupiter und Kallisto* von 1613 (Tafel 2) möglichst umfassend untersucht werden. Dabei interessiert sowohl der handwerkliche Aufbau des Bildes angefangen vom Bildträger über die auf ihm aufgetragenen Schichten und Farben bis hin zum Firnis als auch die künstlerische Gestaltung.

Letztere geht in eine Bildinterpretation in Form einer *farbanalytischen Ikonographie* ein. Diese enthält zusätzlich zu den in einer Ikonographie üblichen Analysen: ein ausführliches Farbprotokoll, das auch die vermutlich benutzten Pigmente enthält, gefolgt von Untersuchungen der Form- und Farbkomposition sowie der Farbkontraste und schließlich Form-Farbe-Analysen, die wesentlich die Interpretation beeinflussen werden.

Der Arbeit liegt die These zugrunde, dass den Menschen einer bestimmten Kultur ein gewisser gemeinsamer Farbkodex eigen ist. Künstlern, besonders Malern, wird dieses intuitive Gefühl für Farben zugebilligt, wie es offenbar auch Goethe besessen hat, der diesem Gefühl in seiner *Farbenlehre* Ausdruck verliehen hat.<sup>1</sup> Für Max Beckmann konnte ich diese These durch Untersuchung mehrere seiner Gemälde bestätigen. Dabei wurde auch auf die Farbgestaltung vieler Künstler vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert hingewiesen, die ihre Werke farblich vergleichbar ausgearbeitet hatten.<sup>2</sup>

Im Folgenden soll also obige These bekräftigt werden. Infolgedessen wird geprüft, ob Rubens, der etwa 300 Jahre vor Beckmann gelebt hat, in *Jupiter und Kallisto*, 1613, Farben bedeutungsmäßig intuitiv so eingesetzt hat, wie es die uns heute zur Verfügung stehenden Ergebnisse der Farbtheorien und der Farbpsychologie vorschlagen.

Zum einen ist also die handwerkliche Ausführung der Malerei von Belang, zum anderen aber besonders die künstlerische Gestaltung. Dabei interessiert vor allem, ob Rubens Farben bewusst oder unbewusst so eingesetzt hat, dass ihr Symbolcharakter eine weiter gehende Deutung des Bildinhaltes ermöglicht. Denn Farbe ist neben der Form ein eigenständiger Informationsträger, wie die Informationstheorie bestätigt.

Die liturgische Farbgebung, wie sie etwa Gottfried Haupt in *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters* beschrieben

---

<sup>1</sup> Vgl. Goethe: Artemisausgabe, Bd. 16, hier: *Schriften zur Farbenlehre*, S. 7–837.

<sup>2</sup> Winkelmann: *Max Beckmann*.