Die Farben imaginierter Welten

Literatur | Theorie | Geschichte

Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik

Band 1

Herausgegeben von
Udo Friedrich, Bruno Quast und Monika Schausten

Monika Schausten (Hg.)

Die Farben imaginierter Welten

Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart

Akademie Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

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.

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 2012
Ein Wissenschaftsverlag der Oldenbourg Gruppe

www.akademie-verlag.de

Das Werk einschließlich aller Abbildungen ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Umschlagentwurf: hauser lacour, unter Verwendung von Mark Rothko: *Orange and Yellow*, 1956
(© Kate Rothko-Prizel & Christopher Rothko / VG Bild-Kunst, Bonn 2012)
Druck & Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza

Dieses Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706

ISBN 978-3-05-005081-2
eISBN 978-3-05-006068-2

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

Einleitung 9

Monika Schausten
Die Farben imaginierter Welten in Literatur und Kunst der Vormoderne und der Neuzeit. Zur Einführung 11

Poetologie und Ästhetik 31

Ulrich Ernst
Polychromie als literarästhetisches Programm. Von der Buntschriftstellerei der Antike zur Farbtektonik des modernen Romans 33

Udo Friedrich
Bunte Pferde. Zur kulturellen Semantik der Farben in der höfischen Literatur 65

Helga W. Kraft
Goethes Farbenlehre und *Das Märchen*. Farbmagie oder -wissenschaft? 89

Saskia Haag
Bunte Antike in Schwarzweiß. Zur Darstellung antiker Kunst um 1830 111

Gesellschaftliche Ordnungen – Identitätskonzepte 123

Heike Sahm
Gold im *Nibelungenlied* 125

Haiko Wandhoff
Schwarz auf Weiß – Rot auf Weiß. Heraldische Tinkturen und die Farben der Schrift im *Parzival* Wolframs von Eschenbach 147

Bruno Quast
Monochrome Ritter. Über Farbe und Ordnung in höfischen Erzähltexten des Mittelalters 169

Dagmar C. G. Lorenz
Imaginierte Körperfarben. Zur Konstruktion und Kritik rassistisch besetzter Farbsemantiken das Jüdische betreffend 183

Historische Anthropologie 199

Elke Brüggen
Die Farben der Frauen. Semantiken der Colorierung des Weiblichen im *Parzival* Wolframs von Eschenbach 201

Andreas Kraß
Die Farben der Trauer. Freundschaft als Passion im *Trojanerkrieg* Konrads von Würzburg 227

Barbara Kosta
Blau: Sehnsucht, Geschlecht und Judith Schalanskys Roman *Blau steht dir nicht. Matrosenroman* 241

Inge Stephan
Weiß in polaren Diskursen der Moderne. Überlegungen zu Caspar David Friedrichs *Eismeer* (1823/24), Alfred Anderschs *Hohe Breitengrade* (1969) und Gerhard Richters *Eis* (1981) 255

Jörg Döring
Die Farben der Landkarten 271

Medialität 301

Silke Tammen
Rot sehen – Blut berühren. Blutige Seiten und Passionsmemoria in einem spätmittelalterlichen Andachtsbüchlein (Brit. Libr., Ms. Egerton 1821) 303

Irma Trattner
Die Farbe in der Mittelalter-Rezeption der Bildenden Kunst und deren Transformationsprozesse. Zur Rezeption Jacopo Pontormos in den Medien des 20. Jahrhunderts 323

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 343

Bildteil 345

Vorwort

Der vorliegende Band versammelt Beiträge, die zuerst im Rahmen einer internationalen Tagung zu den *Farben imaginierter Welten* vorgestellt worden sind. Sie fand im Kontext eines altgermanistischen DFG-Forschungsprojekts zu *Polychromen Entwürfen höfischer Welten* im Oktober 2010 an der Universität Siegen statt. Ziel der Veranstaltung war es, die für das Projekt zentrale Frage nach den Farbsemantiken der höfischen Erzählliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts und ihren ästhetisch-poetologischen Implikationen sowie ihren diskursgeschichtlichen Zusammenhängen in einem übergeordneten, diachron ausgerichteten und im Kern literaturwissenschaftlichen Kontext zu diskutieren. Die Absicht, die spezifische Historizität mittelalterlichen Farbdenkens und seiner schriftliterarischen Verhandlungen durch einen Blick auf die Geschichte von Farbdiskursen und -imaginationen in der neueren Literatur genauer zu bestimmen, setzte vor allem die großzügige Bereitschaft von Kollegen und Kolleginnen der Älteren und Neueren Literaturwissenschaft voraus, sich der Frage nach denjenigen Zusammenhängen zuzuwenden, wie sie die Literatur im Verlauf ihrer Geschichte zwischen Farbästhetik und Konzepten politischer und personaler Ordnungen verhandelt. Dieses literaturwissenschaftliche Unternehmen wurde zudem tatkräftig durch Kolleginnen der Kunstgeschichte flankiert, deren Beiträge den medienhistorischen Aspekt der Fragestellung akzentuierten. Dafür, dass die Ergebnisse dieser Bemühungen Eingang in dieses Buch finden konnten, schulde ich allen beteiligten Kollegen und Kolleginnen meinen herzlichsten Dank.

Darüber hinaus möchte ich meinen beiden Projektmitarbeiterinnen, Mareike Klein und Carolin Oster, sehr herzlich für die sachlich-fachliche sowie organisatorische Unterstützung bei der Vorbereitung der Tagung danken. Die gemeinsame Arbeit in Siegen war für mich stets eine große Bereicherung.

Schließlich wäre dieses Buch ohne die tatkräftige Hilfe bei der Einrichtung des Manuskripts nicht zustande gekommen. Bei der Durchsicht der Manuskripte haben mich Anna Lena Jung, Thomas Tigges, Julia Stiebritz und Tobias Hasenberg unterstützt. Die abschließende Arbeit am Buch lag in den Händen von Monika Traut. Ihnen allen gilt mein aufrichtiger Dank.

Köln, im Mai 2012 Monika Schausten

Einleitung

Monika Schausten

Die Farben imaginierter Welten in Literatur und Kunst der Vormoderne und der Neuzeit

Zur Einführung

What is pink? a rose is pink
By the fountain's brink.
What is red? a poppy's red
In its barley bed.
What is blue? the sky is blue
Where the clouds float thro'.
What is white? a swan is white
Sailing in the light.
What is yellow? pears are yellow,
Rich and ripe and mellow.
What is green? the grass is green,
With small flowers between.
What is violet? clouds are violet
In the summer twilight.
What is orange? why, an orange,
Just an orange!
(Christina Rossetti)

Die Sprache als eines der zentralen Medien menschlicher Kommunikation – darauf verweisen zahlreiche Forschungsarbeiten – vermag es nur sehr eingeschränkt, der für die menschliche Existenz basalen Erfahrung von Farbe Ausdruck zu verleihen. Linguistischen Untersuchungen zufolge kennen in dieser Hinsicht selbst begrifflich sehr ausdifferenzierte Sprachen in der Regel nicht mehr als elf Farbbezeichnungen für sogenannte Grundfarben,[1] die indes das unserer sinnlichen Wahrnehmung zugrunde liegende natür-

[1] Diese grundlegende Hypothese bei: Brent Berlin und Paul Kay: Basic Color Terms. Their Universality and Evolution. Berkeley/Los Angeles 1969, S. 2: „It appears […] that, although different languages encode in their vocabularies different *numbers* of basic color categories, a total universal inventory of exactly eleven basic color categories exists from which the eleven or fewer basic color terms of any given language are always drawn. The eleven basic color categories are *white*, *black*, *red*, *green*, *yellow*, *blue*, *brown*, *purple*, *pink*, *orange* and *grey*." (Kursivierungen im Original). Zur Re-Evaluierung der *Basic Color Terms* vgl. bes. Barbara Ann Christine Saunders: The Invention of Basic Colour Terms. De Uitvinding van Basiskleurtermen. Utrecht 1992. Zum Wortbestand für Grundfarben vgl. außerdem Christel Meier: Von der Schwierigkeit, über Farben zu reden. In: Ästhetische Transgressionen. Hrsg. von Michael Scheffel, Silke Grothues, Ruth Sassenhausen. Trier

liche kontinuierliche Farbenspektrum nur sehr unzureichend erfassen können.[2] Die Ursache für die Kluft, die sich zwischen dem wahrnehmbaren Phänomen und den unzureichenden Möglichkeiten seiner sprachlichen Bezeichnung ergibt, sehen sprachphilosophische und kulturtheoretische Untersuchungen vor allem in der spezifischen Verfasstheit der Farbe selbst.[3] Letztere zu bestimmen, stellt bekanntlich auch die Naturwissenschaften vor besondere Herausforderungen, denen „the meaning of the term *color*", so etwa der Wahrnehmungspsychologe James Gibson, „one of the worst muddles in the history of science"[4] ist. Denn der Begriff müsse beides bezeichnen: die Pigmente als Stoffe, die eine chromatische Realität produzieren, und die menschliche Wahrnehmung der Farbe, mithin also den chromatischen Effekt.[5] Farben selbst sind keine greifbaren Gegenstände, sondern sind vor allem als Attribute von Gegenständen im weitesten Sinne (also auch von Tieren, Menschen, Pflanzen und dergleichen) wahrnehmbar.[6] Und sie sind Phänomene, die erst im Modus ihrer Perzeption durch den Men-

---

2006 (Schriftenreihe Literaturwissenschaft. 69), S. 81–100, hier S. 81, die von ca. zehn Grundwörtern für Farben in jeder Sprache spricht. Zum Problem der großen Varianz sprachlicher Bezeichnungen für die sog. Grundfarben im Mittelalter vgl. John Gage: Colour Words in the High Middle Ages. In: Looking through paintings: the study of painting techniques and materials in support of art historical research. Hrsg. von Erma Hermens. Baarn [u. a.] 1998, S. 35–48.

2 Umberto Eco: How Culture Conditions the Colours We See. In: On Signs. Hrsg. von Marshall Blonsky. Baltimore 1985, S. 157–175, hier S. 158. Dabei sollte allerdings bedacht werden, dies merkt Eco zu Recht im Rekurs auf die *Noctes Atticae* des Aulus Gellius (2. Jh. n. Chr.) an, dass in der Sprache durchaus differenziertes Vokabular zur Bezeichnung von subtilen Farbeindrücken entwickelt werden kann. Dies geschehe indes nicht allein, so Eco weiter, um dem empirischen Phänomen des Farbensehens durch ein dieses abbildendes Zeichensystem gerecht zu werden, sondern auch aus kulturspezifischen Erfordernissen. Ebd., S. 159.

3 Zur sprachphilosophischen Debatte um die Spezifik der Farbbegriffe vgl. z. B.: Sven Bernecker: Wider den Empirismus bezüglich Farbbegriffen. In: Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaften. Hrsg. von Jakob Steinbrenner, Stefan Glasauer. Frankfurt/M. 2007 (stw. 1825), S. 248–273, hier S. 251f. Bernecker diskutiert die Valenz eines empiristischen Farbbegriffs kritisch. Dieser setze voraus, dass „eine Farbqualität nicht anders als durch das direkte visuelle Erleben der Farbe vermittelt werden [könne]." Dagegen müsse eingewandt werden, „daß wir dank unserer Phantasie Farbeindrücke vorstellen können, mit denen wir noch keine visuelle Bekanntschaft gemacht haben."

4 James Gibson: The Senses Considered as Perceptual Systems. London 1968, S. 183 (Kursivierung im Original). Vgl. dazu auch Rolf G. Kuehni: Color. An Introduction to Practice and Principles. Hoboken ^{2}2005, S. 17: „[…] as yet there is no scientific explanation of the color vision process […]. There are ideas of how this might work, but non that is all-encompassing and generally found to be valid. Much has been learned since the early 1980s about the neurophysiological process involved in color vision. But there continues to be a black box in our brain into which biologically produced signals disappear and out of which color experiences appear."

5 Ebd.

6 Vgl. dazu bes. Wolfgang Spohn: Reden über Farben. In: Farben (Anm. 3), S. 226–247, hier S. 227, der die kontrovers geführte philosophische Debatte referiert, die von der These Galileis, Descartes' und Lockes ihren Ausgang genommen hat, Farben seien „sekundäre Qualitäten".

schen produziert werden.[7] Farben kommen ohne ihre spezifischen Substantiierungen kaum je vor die Augen ihres Betrachters, in denen allein sie entstehen, und ihre Wahrnehmung ist überdies abhängig von vielen weiteren Faktoren: Besonders wichtig sind in diesem Zusammenhang die Beschaffenheit der Oberflächen des betrachteten Gegenstandes sowie die Qualität und der Einfallswinkel des Lichts, das auf diesen fällt bzw. diesen umgibt.[8]

Dass die menschliche Fähigkeit und Möglichkeit des Farbensehens zwar eine einzigartige Weise des Weltzugriffs ist, diese indes gleichwohl durch aufwendige Prozesse ihrer kulturellen Codierung in der Geschichte des Abendlandes theoretisch-reflexiv rationalen Weisen der Weltbewältigung überwiegend nachgeordnet wird, darauf deuten Kunst- und Kulturtheorien unterschiedlicher Provenienz: Ihnen ist die in Malereitheorien seit der Antike vertretene Ansicht, Form, Linie und Umriss gebühre der Vorrang vor der Farbe, nur ein Indiz dafür, dass die im Menschen angelegte Fähigkeit zum Farbensehen sich im Grunde jeder Form von Symbolisierung, und damit eben auch der durch Sprache, merkwürdig entzieht. Konstitutiv für das Farberleben sei vielmehr, dass sich der Mensch in der Farbwahrnehmung verlieren könne, dass diese der rationalen Weltbewältigung durch sprachliche Chiffren geradezu diametral entgegenzusetzen sei. So bemüht zum Beispiel der Mitbegründer des *Nouveau Réalisme*, der französische Künstler Yves Klein, ein Narrativ fortschreitender menschlicher Kulturation, das die Entwicklung des Menschen hin zu seiner sozialen Existenz als einen Weg beschreibt, der aus einem Paradies reiner und unverfälschter Farbe führe und in einen zunehmenden Verlust dieser Farbigkeit münde. Je mehr bewusster Weltzugriff, desto weniger Farbe: Aus der Farbe herausgefallen sei der Mensch bei Linie, Schrift und Sprache gelandet.[9] Und auch für Julia Kristeva verbindet sich mit Farbe eine Subjekt/Objekt-Unbestimmtheit, ein Zustand, bevor sich das menschliche Selbst in der Sprache formiert, ein Zustand, bevor Subjekt und Welt vollständig voneinander unterschieden sind.[10] In ihren Augen ist Farberleben immer mit einer Unterbrechung der symbolischen Ordnung verbunden. Nicht nur werde der Prozess der Selbst-Werdung des Subjekts

---

[7] Zum Farbensehen vgl. z. B. Hans Gekeler: Taschenbuch der Farbe. Köln 1991, S. 91–96.

[8] Vgl. dazu bes. Margarete Bruns: Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos. Stuttgart [4]2006, S. 9: „[…] Farbe existiert nicht für sich, nicht ‚draußen' in der Welt, […] sondern ausschließlich in uns, und schon die Farbenwahrnehmung der meisten höheren Tiere unterscheidet sich von der des Menschen so sehr, daß uns ihr Welt-‚Bild' unzugänglich bleiben muß."

[9] Vgl. dazu: Sidra Stich: Yves Klein. Buch zur Ausstellung Yves Klein. Museum Ludwig, Köln [u. a.] 1994/1995. Übersetzung aus dem Amerikanischen von Birgit Herbst. Stuttgart 1994, S. 49. Die Assoziation des uneingeschränkten Farberlebens mit einem paradiesischen Zustand des Menschen vertritt Klein prägnant in einem Filmentwurf mit dem programmatischen Titel: *La guerre, de la ligne et de la coleur ou vers la proposition monochrome*. Hier heißt es in einem kryptischen Text, der die Abfolge des im Film Gezeigten erläutert: „[…] reine Farbe – die farbige Seele des Universums, in der die menschliche Seele badete, als sie sich im Zustand des ‚Paradieses auf Erden' befand." Die Linie sei „in das bis dahin unberührte Reich der Farbe" eingedrungen.

[10] Julia Kristeva: L'espace Giotto. In: Peinture: cahiers théoriques 2/3 (1971), S. 35–51, hier S. 41f.

während des Farberlebens unterbrochen, sondern die Konfrontation des Subjekts mit der Farbe kehre diesen nachgerade um. Farbe diene dazu, das Selbst zu entdifferenzieren: Sie ermögliche eine Entgrenzung, wohingegen die Sprache Formen der Eingrenzung, Differenzierung und Klassifikation von Welt bereitstelle. Diese hier skizzierten, kulturell wirksamen Erzählungen vom Farbverlust und seinen Wirkungen auf den Menschen weisen der Farbe implizit auch ein Bedrohungspotential zu, insofern sie ihre im wahrsten Sinne des Wortes *überwältigende* Wirkung als potentielle Gefährdung menschlicher Selbstwerdung und -bezeichnung zumindest nahelegen.

Solche offenbar zu regelrechten Kulturmustern geronnenen Narrative der Postmoderne und deren theoretische und künstlerische Ausbeutung deuten jene eklatanten Schwierigkeiten nur an, denen jeder Versuch ausgesetzt sein wird, über Farben wissenschaftlich zu handeln, tun wir dies doch stets mit sprachlichen Mitteln, die indes – so lernen wir – dem anthropologisch begründeten Phänomen der Farbwahrnehmung nicht nur sehr eingeschränkt überhaupt beikommen können, sondern diesem im menschlichen Erleben womöglich gar diametral entgegengesetzt sind. Und so sind die vielfach diagnostizierten Schwierigkeiten, „von Farbe zu sprechen“,[11] vielleicht ein Hauptgrund dafür, dass sich besonders die Literatur- und Kulturwissenschaften nach wie vor eher zurückhalten, wenn es um die Entwicklung einer interdisziplinären Perspektivierung für die Beschreibung und Erforschung desjenigen Zusammenhangs geht, der ganz offensichtlich zwischen jeder Gesellschafts- bzw. Kulturgeschichte und ihrer medial je spezifischen Diskursivierung von Farben besteht. Ein Zusammenhang, der sich – trotz der oben dargelegten Schwierigkeiten – bekanntlich nicht allein in den Bildmedien vormoderner und neuzeitlicher Kulturen dokumentieren ließe, sondern vor allem auch in Texten vielfältig, und dies seit der Antike, in den Medien von gesprochener Sprache und Schrift reflektiert und produziert worden ist. Denn den großen Problemen, die es aufwirft, sich der Farbe als einem natürlichen Phänomen im Medium der Sprache adäquat zu nähern, steht die Beobachtung gegenüber, dass alle Kulturen, seien es historische oder gegenwärtige, seien es topographisch nahe oder ferne, dennoch zu allen Zeiten neben den visuellen nicht zuletzt spezifisch begriffliche Codes ausgebildet haben, die es erlaubten und erlauben, einen Beitrag zu je spezifischen Diskursen kollektiver und personaler Identitätskonstitution über je eigene Konzeptionen und Semantisierungen von Farben zu leisten.[12] Als Gegenstand einer historischen Anthropologie ist die Farbe einerseits konstanter Bestandteil menschlichen Weltzugriffs, und andererseits unterliegt

[11] Vgl. dazu nochmals Meier (Anm. 1).

[12] Vgl. dazu besonders John Gage: Colour and Culture. In: Colour: Art & Science. Hrsg. von Trevor Lamb, Janine Bourriau. Cambridge 1995 (The Darwin College Lectures), S. 175–193, hier S. 175: Gage geht von der Beobachtung aus, dass selbst farbenblinde Menschen Farbwörter wie selbstverständlich benutzen. Farbe, so schließt er daraus, sei damit eng mit Sprache verbunden, und von daher sei sie stets eine „Funktion der Kultur“ mit einer eigenen Geschichte.

ihre kulturelle Codierung großen Veränderungen, die, so die Vermutung, im literarischen und bildkünstlerischen Imaginären stets verhandelt und reflektiert werden.[13]

Erst allmählich, wohl im Fahrwasser einer kulturwissenschaftlichen Neuorientierung geisteswissenschaftlicher Einzeldisziplinen seit den 1970er Jahren, ist damit begonnen worden, die unterschiedlichen Farbencodes der westlichen Welt seit der Antike – jenseits ihrer linguistischen und psychologischen Implikationen – systematisch aufzuarbeiten und zu analysieren. Dies geschah zunächst aus der Perspektive der Kunstgeschichte im Hinblick auf den ästhetischen Farbdiskurs, wie er seit der Antike in Bild- und Schriftmedien etabliert, tradiert und transformiert worden ist. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang besonders die Überblicksdarstellungen von John Gage, der in den 1990er Jahren programmatisch damit begonnen hat, eine Kulturgeschichte der Farben zu schreiben.[14] Gages Engagement resultiert aus einem diagnostischen Blick auf die Kunstgeschichte, die wegen der oben bereits erwähnten, an der Klassik orientierten, „perzeptuelle[n] Voreingenommenheit“[15] allzu lange der Form, den Umrissen und der Zeichnung den Vorrang vor einer wissenschaftlichen Analyse der Farben gegeben habe. Lediglich die Materialienkunde und die Techniken des Farbauftrags hätten aus kunstwissenschaftlicher Perspektive Interesse gefunden, während Farben sowohl für ästhetische Analysen als auch im Hinblick auf eine historische Stilkunde im Allgemeinen keine Berücksichtigung erfahren hätten.[16] Auch der neoformalistischen Koloritgeschichte fehle letztlich jeder Blick für den sozialen Kontext ästhetischer Farbdiskurse. Gages Vorhaben ist es demgegenüber, eine Aufarbeitung theoretischer Farbdiskurse seit der Antike zu leisten und zugleich ihren historisch differenten kulturellen und sozialen Implikationen nachzugehen. Die „soziale Dimension der Farbe“[17] zu erschließen, haben wohl in der Folge dieser kunsthistorischen Überlegungen auch soziologische Arbeiten erst seit einiger Zeit unternommen. Ihnen ist die Erkenntnis leitend, dass Farben Gesellschaften „imprägnieren“, dass keine Gesellschaft „ohne Farben existieren [kann]“, ein Umstand, den, so Hans Peter Thurn, die Soziologie bis heute wenig beachtet habe, liege doch kein einziger „genuin soziologischer Erklärungsversuch“ dessen vor, was als „Sozialität der Farben“ näher hin wissenschaftlich zu beschreiben wäre.[18]

---

[13] Vgl. dazu grundlegend: Michel Pastoureau: Blue. The History of a Color. Princeton 2001; ders.: Black: The History of a Color. Princeton 2009.

[14] John Gage: Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart. Übersetzt von Magda Moses und Bram Opstelten. Berlin 2001 und ders.: Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der Wissenschafts- und Kunstgeschichte. Leipzig 2010; Herman Pleij: Colors Demonic and Divine. Shades of Meaning in the Middle Ages and After. Translated by Diane Webb. New York 2004 sowie Manlio Brusatin: Geschichte der Farben. Mit einem Vorwort von Louis Marin. Aus dem Italienischen von Sabine Schulz. Berlin 2003.

[15] Gage 2001 (Anm. 14), S. 7.

[16] Ebd.

[17] So Andreas Hebestreit: Die soziale Farbe. Wie Gesellschaft sichtbar wird. Berlin/Zürich 2007, S. 1.

[18] Hans Peter Thurn: Farbwirkungen. Soziologie der Farbe. Köln 2007, S. 9.

Eines der ersten vorläufigen und interdisziplinär durchaus beachteten Ergebnisse dieser neuen kunst- und kulturgeschichtlich ausgerichteten Aufmerksamkeit für die gesellschaftskonstitutive Interferenz von Farbauslegungen und kulturellen Selbstbeschreibungspraktiken ist ein Essay, den der Künstler und Kunsttheoretiker David Batchelor 2002 vorgelegt hat.[19] Seine Ausführungen gelten der Geschichte und Gegenwart der westlichen Kultur, als deren Konstituens – so die kollektivpsychologisch begründete These – er eine grundlegende Chromophobie diagnostiziert. Es sei eine basale Angst vor der Farbe, die nicht allein ursächlich Malereitheorien seit der Antike bestimmt habe, sondern die sich bis heute noch in moderner Architektur und persönlichem Geschmack niederschlage. Wenn ich recht sehe, hat Batchelors Diagnose einer die westliche Kulturtradition beherrschenden Chromophobie besonders auf einige Einzelstudien der Neueren Literaturwissenschaft inspirierend gewirkt, die sich in Auseinandersetzung mit seinen Thesen den literarischen Farbimaginationen vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart zuwenden.[20]

Seit etwa zehn Jahren nun werden die diachron ausgerichteten, kunsttheoretischen, kulturgeschichtlichen und soziologischen Perspektivierungen der *colores*[21] ergänzt und flankiert von solchen Arbeiten, die sich weiter aus kunsthistorischer, sodann aber auch aus mentalitätengeschichtlicher und literaturwissenschaftlicher Perspektive einer Aufarbeitung historischer Farbcodierungen genähert haben.[22] Kennzeichnend für diese Publikationen sind die folgenden thematischen Schwerpunkte: In einigen Studien stehen diejenigen Implikationen, die der Farbe im Rahmen einer Geschichte der Schönheit

---

[19] David Batchelor: Chromophobie. Angst vor der Farbe. Aus dem Englischen von Michael Huter. Wien 2002. Als Künstler hatte sich zuvor auch Derek Jarman zur kulturgeschichtlichen Semantisierung der Farben geäußert. Vgl. Derek Jarman: Chroma. Ein Buch der Farben. Aus dem Englischen von Almuth Carstens. Berlin 1995.

[20] Wolfgang Ullrich und Juliane Vogel (Hgg.): Weiß. Frankfurt/M. 2003; Monika Shafi: Farbe bekennen. Zur Bedeutung von Farben in Uwe Timms Roman *Rot.* In: „(Un-)Erfüllte Wirklichkeit". Neue Studien zu Uwe Timms Werk. Würzburg 2006, S. 45–54.

[21] Neben den grundlegenden Arbeiten von Gage wären hier auch solche neueren Beiträge zu erwähnen, die eine Materialkunde der Farben mit kulturhistorischen Perspektivierungen verbinden, z. B.: Victoria Finlay: Das Geheimnis der Farben. Eine Kulturgeschichte. Berlin 2005 sowie Anne Varichon: Colors. What They Mean And How To Make Them. Tanslated from the French by Toula Ballas. New York 2006.

[22] Diese Arbeiten sind: Pastoureau: Blue (Anm. 13) sowie ders.: Black (Anm. 13); Die Geschichte der Schönheit. Aus dem Italienischen von Friederike Hausmann und Martin Pfeiffer. Hrsg. von Umberto Eco. München/Wien 2004; Franz Siepe: Die Farben des Eros. Das Schönheitsideal im Wandel der Zeit. Berlin 2007 sowie Christel Meier, Rudolf Suntrup: Zum Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter. Einführung zu Gegenstand und Methoden sowie Probeartikel aus dem Farbenbereich ‚Rot'. In: Frühmittelalterliche Studien 21 (1987), S. 390–478; Ulrich Ernst: Farbe und Schrift im Mittelalter – Unter Berücksichtigung antiker Grundlagen und neuzeitlicher Rezeptionsformen. In: Testo e immagine nell' alto medioevo. Hrsg. von Ovidio Capitani. Spoleto 1994 (Settimane di studio della fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo. XLI), T. 1, S. 343–415.

zukommt, im Vordergrund.[23] Andere sind getragen von dem Bemühen, die Geschichte einer einzelnen Farbe zu erarbeiten,[24] wieder anderen geht es um die Ausarbeitung einer spezifischen Art und Weise der Farbauslegung, wie sie etwa im Mittelalter im Rekurs auf allegorische Deutungsverfahren entwickelt und angewendet worden ist.[25] Allen unterschiedlichen Ansätzen ist gemeinsam, dass sie auf der Notwendigkeit insistieren, Farben nicht als natürliche Phänomene zu betrachten, sondern als je eigene diskursiv erzeugte Konstrukte. Und alle gemeinsam dokumentieren sie komplexe Verfahren der Farbsemantisierungen als konstitutiv für die Geschichte der westlichen Kultur und falsifizieren so unausgesprochen auf je eigene Weise die oben referierte These Batchelors von deren grundständiger Chromophobie.[26]

Besonders die spezifische Polychromie der europäischen Kultur des Mittelalters hat in diesem Zusammenhang wohl nicht zufällig schon seit längerer Zeit zunehmende Beachtung gefunden.[27] Dabei hat es fast den Anschein, als würde ein Forschungsschwerpunkt, der dem Zusammenhang von Farbsemantisierung und kulturellen Identitätskonzepten gilt, gerade jenseits der bekanntlich nur vermeintlich weißen (farblosen) Antike der Klassik und ihrer sozialen und kulturellen Implikationen regelrecht generiert durch die medialen Hinterlassenschaften des europäischen Mittelalters. Und hier sind es nicht allein die leuchtenden Farben der gotischen Kathedralfenster, ist es nicht allein das Nebeneinander monochromer, farbiger Flächen auf Fresken, Tafelbildern und Miniaturen,[28] sondern sind es schließlich auch die vielen schriftlich überlieferten Texte, die

---

[23] Die Geschichte der Schönheit (Anm. 22) sowie Renate Lohse-Jasper: Die Farben der Schönheit. Eine Kulturgeschichte der Schminkkunst. Hildesheim 2000, die indes das gesamte Mittelalter nicht behandelt.

[24] Pastoureau: Blue (Anm. 13) sowie ders.: Black (Anm. 13). Vgl. dazu außerdem Dietmar Schuth: Die Farbe Blau. Versuch einer Charakteristik. Münster 1995 (Theorie der Gegenwartskunst. 5); Harald Haarmann: Schwarz. Eine kleine Kulturgeschichte. Frankfurt/M. [u. a.] 2005; Rudolf Gross: Warum die Liebe rot ist. Farbsymbolik im Wandel der Jahrtausende. Düsseldorf/Wien 1981 sowie speziell zum Spätmittelalter Stephan Selzer: Blau: Ökonomie einer Farbe im spätmittelalterlichen Reich. Stuttgart 2010 (Monographien zur Geschichte des Mittelalters. 57).

[25] Meier, Suntrup (Anm. 22); Ernst (Anm. 22).

[26] So zuletzt auch: Thomas Macho: Politik der Farben. In: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Bd. 4,1: Farbstrategien. Berlin 2006, S. 43–52, hier S. 43. Batchelors „Polemik gegen die Farblosigkeit", so Macho, ignoriere „die Realgeschichte der Farben".

[27] Vgl. dazu besonders Christel Meier: The colorful Middle Ages. Anthropological, social, and literary dimensions of colour symbolism and colour hermeneutics. In: Tradition and Innovation in an Era of Change. Hrsg. von Rudolf Suntrup u. a. Frankfurt/M. [u. a.] 2001 (Medieval to early modern culture. 1), S. 227–255.

[28] Vgl. dazu z. B. David Bomford: The History of Colour in Art. In: Colour: Art & Science (Anm. 12), S. 7–30, hier S. 7, der seine Ausführungen ebenfalls im Hinweis auf die Polychromie des Mittelalters beginnt: „We can hardly begin to imagine how extraordinarily sumptuous medieval […] churches and palaces appeared – with their wall paintings, tapestries, painted architectural ornament, precious metals, enamels, and every kind of brilliant artifact."

ihren Rezipienten sprachgewaltig eine farbgesättigte Welt vor das innere Auge führen.[29] „If any one era", so Herman Pleij, „could be singled out as being the most obsessed with color, it would be the Middle Ages".[30]

Dass die hier konstatierte Farbobsession des Mittelalters indes keinesfalls bloßer Ausdruck einer rein ästhetischen Vorliebe, einer *interessenlosen* Lust an der Farbe ist, wie Pleijs Untersuchung an einigen Stellen nahelegt,[31] sondern dass sie wohl vor allem als Konsequenz jener theologisch grundierten Debatten gelten muss, wie sie bereits seit dem 9. Jahrhundert um die Farben geführt werden, das belegen mediävistische Studien unterschiedlicher fachlicher Provenienz bereits seit längerem. Im Rahmen literaturwissenschaftlicher Untersuchungen hat in diesem Zusammenhang die Lichtphilosophie des Johannes Scotus Eruigena aus dem 9. Jahrhundert besondere Aufmerksamkeit gefunden, der – auf Plotins *Enneaden* rekurrierend – das als göttlich definierte Licht allein als Ursache für die Schönheit der Farben ausmacht. Aus seiner Sicht sind Farben folglich Widerschein des Göttlichen, sie partizipieren aufgrund ihres Theophaniecharakters am göttlichen Licht.[32] Es sind solche Semantisierungen der Farben im Kontext einer christlichen Heilsgeschichte, die ihre besondere Dignität gerade im Mittelalter festschreiben. Und es sind vor allem diese theologischen Farbdiskurse, die auch die Werke der bilden-

---

[29] Letzteres beobachtet schon Wilhelm Wackernagel: Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters. In: Ders.: Kleinere Schriften 1. Leipzig 1872, S. 143–240. Vgl. dazu auch bereits Johan Huizinga: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. Hrsg. von Kurt Köster. Stuttgart [10]1969 (Kröners Taschenausgabe. 204), bes. S. 396–400.

[30] Pleij (Anm. 14), S. 4. Ähnlich schon Fritz Haeberlein: Grundzüge einer nachantiken Farbenikonographie. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 3 (1939), S. 77–126, hier S. 113, der von der Genese eines neuen „mittelalterlichen Kolorismus" spricht. Zu den materialen Voraussetzungen mittelalterlicher Polychromie vgl. außerdem besonders: François Delamare, Bernard Guineau: Colour. Making and Using Dyes and Pigments. New York 2000, S. 39: „The palette of colors broadened considerably in the Middle Ages. In addition to the materials inherited from antiquity, many new pigments and dyes were created, better adapted to the new supports used in painting and other art forms. The great international textile industry of medieval Europe was largely responsible for stimulating the quest for new colors." Vgl. dazu schon H. Grunfelder: Die Färberei in Deutschland bis zum Jahre 1300. In: Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 16 (1922), S. 307–324. Zum Ausbau von „Farbordnungen zu komplexen Systemen" im Mittelalter vgl. außerdem Macho (Anm. 26), S. 47.

[31] Vgl. dazu Pleij (Anm. 14), S. 44.

[32] Zur aus der Spätantike adaptierten Lichtphilosophie des Mittelalters vgl. bes. Wilhelm Perpeet: Ästhetik im Mittelalter. Freiburg/München 1997 und David C. Lindberg: Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler. Frankfurt/M. 1987, bes. S. 176ff. sowie Umberto Eco: Kunst und Schönheit im Mittelalter. München [7]2007, bes. S. 67–78. Aus kunsthistorischer Perspektive haben sich z. B. folgende Arbeiten mit der mittelalterlichen Lichtphilosophie und ihren ästhetischen Implikationen auseinandergesetzt: Günther Binding: Die Bedeutung von Licht und Farbe für den mittelalterlichen Kirchenbau. In: Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der J. W. Goethe-Universität. Bd. XLI. Frankfurt/M./Stuttgart 2003; Das leuchtende Mittelalter. Hrsg. von Jacques Dalarun. Darmstadt 2005.

den Kunst und der Literatur des Mittelalters dokumentieren, reflektieren und kritisch perspektivieren, ja mehr noch, die schließlich auch die Ausbildung heraldischer und höfischer Farbencodes grundieren.[33]

Das intensive Studium einer mittelalterlichen Polychromie und der sie generierenden und tragenden Diskurse vermag es schließlich generell, so mein Eindruck, den Blick der Literaturwissenschaften für sprachlich-textuelle Verfahren der Farbdiskursivierungen und ihrer Geschichte zu schärfen. Ein Meilenstein ihrer Erforschung, so will es scheinen, ist sicherlich die intensive, synchron ausgerichtete Arbeit an der Erstellung des jüngst publizierten *Lexikons der Farbenbedeutungen im Mittelalter.*[34] Eine solche Lexikalisierung von Farbbezeichnungen und deren Semantiken zieht fast zwangsläufig die Frage nach der Historizität solcher Zuschreibungen nach sich. Wie also eine Geschichte der sprachlich und bildkünstlerisch evozierten Farbsemantisierungen im Rahmen einer europäischen Kulturgeschichte vom Mittelalter bis in die Neuzeit zu schreiben wäre, diese Frage deutet auf ein kaum übersehbares Forschungsdesiderat. In dessen Kontext wären visuelle und sprachliche Verfahren der Farbsemantisierung als Teil sozialer und personaler Selbstbeschreibungspraktiken in ihren unterschiedlichen historischen Ausprägungen zu ermitteln. Will man sich diesem Unterfangen annähern, dann wäre wohl zunächst mit Christel Meier, Rudolf Suntrup und anderen davon auszugehen, dass – diachron betrachtet – die Modi kultureller Farbcodierungen von jenem grundlegenden Paradigmenwechsel beeinflusst sind, der sich mit den Namen Newtons und Goethes verbindet, einem Paradigmenwechsel, der besonders für die Arbeit an einer Geschichte literarischer Farbimaginationen und ihrer kulturellen und gesellschaftlichen Implikationen allererst erfasst und näher hin an Beispielen erläutert werden müsste. In einem programmatischen Artikel zum *Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter* beschreiben Meier und Suntrup diesen Paradigmenwechsel als einen Wandel der Farbendeutung, der sich von der oben erwähnten neuplatonischen Lichtmetaphorik Plotins hin zu einer Theorie erstreckt, die den Gefühlswert der Farbe, das Farberleben und die psychische

[33] Im Hinblick auf die volkssprachliche Literatur des Mittelalters ist der Einfluss der Lichtphilosophie auf Wolframs von Eschenbach Parzivalroman schon früh Gegenstand wissenschaftlicher Arbeiten gewesen. Vgl. dazu Peter Wapnewski: Wolframs Parzival. Studien zur Religiosität und Form. Heidelberg ^{2}1982 sowie zuletzt Michela Fabrizia Cessari: Der Erwählte, das Licht und der Teufel. Eine literarhistorisch-philosophische Studie zur Lichtmetaphorik in Wolframs ‚Parzival'. Heidelberg 2000 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik. 32). Zu den Implikationen der Lichtphilosophie für die volkssprachliche Literatur des Mittelalters vgl. außerdem: Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden. Hrsg. von Christina Lechtermann, Haiko Wandhoff. Bern [u. a.] 2008 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. N.F. 18). Vgl. dazu auch: Monika Schausten: Vom Fall in die Farbe. Chromophilie in Wolframs von Eschenbach Parzival. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 130 (2008), S. 1–24 sowie dies.: Ein Held sieht Rot: Bildanthropologische Überlegungen zu Wolframs Parzival. In: Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des Mittelalters. XXI. Anglo-German Colloquium, London 2009. Hrsg. von Ricarda Bauschke, Sebastian Coxen, Martin H. Jones. Berlin 2011, S. 177–191.

[34] Christel Meier, Rudolf Suntrup: Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter. CD-ROM. Köln/Weimar/Wien 2011.

Wirkung der Farbe in den Vordergrund stellt.[35] Goethes *Farbenlehre* markiere im Prozess dieses Wandels einen Umbruch zwischen zwei grundlegenden Theorien der Farbendeutung. Sei die Farbendeutung des Mittelalters vor allem „überindividuelle[r], gesellschaftsbezogene[r] und auch deiktische[r] Natur“[36], so basiere der Interpretationsansatz seit Goethe vor allem auf dem „Gefühlswert der Farbe“.[37] Damit sei für Goethe die *sinnlich-sittliche* Wirkung der Farbe gemeint, mithin eine psychische Reaktion, die jeder Mensch theoretisch an sich selbst nachvollziehen könne. Doch auch diese neue Farbenlehre sei noch – wenigstens zum Teil – durch das tradierte Kulturwissen, durch die mittelalterliche Licht- und Farbtheorie geprägt. Denn im Gegensatz zu Newtons neuen Erkenntnissen zur Zusammensetzung des Lichts in seiner Dispersionslehre sehe Goethe das Licht als unteilbare, homogene Einheit höheren Ursprungs, welches sich dann getrübt im Medium der Farbe den Menschen darstelle.[38] Die Farben seien demzufolge noch bei Goethe ein Abglanz des göttlichen, absoluten Lichts, Farbe sei Urphänomen und Symbol. Zeige sich hierin die Traditionsgebundenheit von Goethes Farbenverständnis einerseits, so markiere seine Farbenlehre dennoch andererseits einen Umbruch, eine Wende zur moderneren Farbendeutung,[39] bringe er doch in sein platonisch beeinflusstes Konzept die Idee einer *sinnlich-sittlichen* Wirkung der Farbe ein. Auf diese Weise erzeuge Goethe eine labile Konstellation, in die neuere symbolische und ältere allegorische Farbendeutung eingingen. Seine Farbenlehre – d. h. die Theorie von der Farbe als Urphänomen *und* Symbol – sei mithin der Wendepunkt, an dem sich neue und alte Interpretationsmodelle überschnitten, bevor die alte Allegorie vollständig abgelöst worden sei.[40]

Es sind diese und ähnliche Überlegungen, die den Blick für eine noch zu schreibende Geschichte von bildkünstlerischen und sprachlichen Verfahren der Farbimagination und -semantisierung einfordern, die den thematischen, aber auch methodischen Rahmen der in diesem Band versammelten Beiträge aus der Älteren und Neueren Germanistik sowie der Kunstgeschichte abstecken. Anders als die erste große, synchron angelegte Bestandsaufnahme, die kürzlich von Ingrid Bennewitz und Andrea Schindler unter dem Titel *Farbe im Mittelalter* vorgelegt worden ist und die den vielfältigen Erscheinungsweisen der Farbe in Sprache, Literatur, Kunst und Architektur der Zeit gilt,[41] richtet sich der hier vorgelegte Band besonders auf die Farben der in Literatur imaginierten Welten, auf ihre semantischen und diskursiven Implikationen sowie auf die bildkünstlerischen

---

[35] Meier, Suntrup (Anm. 22), S. 390f.

[36] Ebd., S. 399. Zu Goethes Farbenlehre vgl. besonders Albrecht Schöne: Goethes Farbentheologie. München 1987.

[37] Meier, Suntrup (Anm. 22), S. 400.

[38] Ebd., S. 392.

[39] Ebd., S. 393.

[40] Ebd., S. 399.

[41] Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik. Hrsg. von Ingrid Bennewitz, Andrea Schindler. 2 Bde. Berlin 2011 (Akten des 13. Symposiums des Mediävistenverbandes vom 1. bis 5. März in Bamberg).

und literarischen Medien je eigenen Modi ihrer (kritischen) Reflexion und Verhandlung. Und schließlich sollen diachron die Verfahren ihrer Umcodierung vom Mittelalter bis in die neueste Zeit an ausgewählten Beispielen zumindest angedeutet werden. Im Anschluss an Bennewitz und Schindler, die einmal mehr programmatisch die „Relevanz der Farben" für die mittelalterliche Gesellschaft betonen,[42] gilt die Aufmerksamkeit der hier versammelten Beiträge somit ebenfalls der Medialität und der Semantik der *colores*, jedoch suchen die Autorinnen und Autoren insbesondere jenen sprachlichen und bildgebenden Verfahren auf die Spur zu kommen, die als Selbstbeschreibungstechniken mittelalterlicher und moderner Kulturen soziale, aber auch Konzepte personaler Identitäten über Farbcodierungen festlegen. Darüber hinaus gilt ihr Blick poetologischen und ästhetischen Verfahren der Reflexion solcher kulturell generierter Techniken. Alle gemeinsam gewähren die hier versammelten Beiträge zudem einen ersten, notwendig exemplarischen und lückenhaften Blick auf eine diachrone Entwicklung, die in Bezug auf die vielfältigen Verfahren der Farbcodierung, auf ihre Konstanz und Varianz, in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis in die Gegenwart hinein erkennbar ist.

Die hier vorgelegten Untersuchungen sind im Wesentlichen vier Aspekten verpflichtet, die freilich im Hinblick auf die einzelnen Beiträge und ihre thematischen Schwerpunkte stets miteinander in Beziehung stehen. Den Anfang des Bandes bilden jene Arbeiten, die sich vor allem poetologischen und ästhetischen Fragestellungen widmen. Diese werden an literarischen Texten und Bildern der Antike, des Mittelalters sowie des 18. und 19. Jahrhundert erprobt. Eingeleitet wird dieser Teil durch den Beitrag von Ulrich Ernst, der die Geschichte einer polychromen Poetik und Ästhetik von der Antike bis in die Gegenwart verfolgt. Er beginnt seine die lange Dauer der polychromen Poetik aufzeigende Darlegung mit einer Kennzeichnung antiker Buntschriftstellerei als literarische Gattung, die sich durch ein breites Themenspektrum und die Verschiedenartigkeit von Textsorten auszeichnet, um anschließend denjenigen Funktionen nachzugehen, die topischen Rekurrenzen auf eine polychrome Metaphorik, wie sie sich z. B. in der Rede von den *colores rhetorici* in antiken Rhetoriken niederschlägt, eignet. Während diese im antiken Kontext die differentiellen Modi ambitionierter Rede bezeichne, werde sie in den mittelalterlichen Poetiken zudem auf die Figurenlehre übertragen. Ernst verweist im Blick auf zahlreiche volkssprachliche und lateinische Beispiele auf die große Bedeutung, die eine „polychromiezentrierte […] Literaturästhetik" im hohen Mittelalter erlangt. Er deutet weiter auf eine nahezu enzyklopädische Ausweitung des antiken Konzepts der Buntschriftstellerei in der manieristischen Poetik Tabourots und bei Montaigne. Im 18. Jahrhundert dann träten Poetologie und Polychromie in ein gänzliches neues, einen Gattungswechsel indizierendes Verhältnis. Paradigmatisches Beispiel hierfür ist Ernst der *Tristram Shandy* des Laurence Sterne, der – dem Subgenre des visuellen Romans zugehörig – mit einer ganzen Reihe neuer optischer Konzepte aufwartet. Und im 19. Jahrhundert manifestiere sich die poetologische Relevanz von Farbkonstel-

[42] Ebd.: Vorwort, S. 11.

lationen nicht mehr allein in epischen, sondern auch in lyrischen Gattungen. Im Roman des 20. Jahrhunderts schließlich grundiere die Polychromie dessen Makrostruktur. In der Überschau erweist sich Polychromie als eine poetologische Chiffre in vielfältigen literarischen Verwendungszusammenhängen. Während indes in der antiken Literatur Farbkonstellationen vorwiegend das Spektrum des Wissens illustrierten, fungierten sie in der Moderne und Postmoderne primär als „literarische Organisationsformen des experimentellen Romans".[43]

Wenn Udo Friedrich sich den *bunten Pferden* des höfischen Romans im 12. und 13. Jahrhunderts zuwendet, dann lotet er erstmals die Funktion von Farballusionen im Rahmen mittelalterlicher Poetologie exemplarisch aus. Im Kontext strukturalistischer und semiotischer Theoreme weist Friedrich den erzählten *colores* zunächst den Status von polyvalent einsetzbaren Zeichen zu, insofern sie sowohl symbolisch als auch syntagmatisch und paradigmatisch Korrelationen zu unterschiedlichen Referenzsystemen stifteten. Dabei könnten die erwähnten Farben und Farbkonstellationen je eigene und unterschiedliche Semantiken nach sich ziehen. Gerade der höfische Roman entwickle komplexe Farbordnungen, die weit über die natürlichen Zeichenordnungen hinaus zu einer komplexen Farbpoetik ausgebaut würden. Wichtiger Bestandteil dieser Farbpoetik seien solche visuellen Zeichen, die im Rahmen der *descriptio* die Gestalt eines Bild-Ikons, eines Diagramms oder einer Metapher erhielten und so unmittelbare oder mittelbare Bilder erzeugten. Im Roman, so zeigt Friedrich an einzelnen Beispielen, erhielten die erzählten Pferde nicht allein eine rein sprachlich symbolische Funktion, sondern darüber hinaus könne ihr in der *descriptio* erzeugtes Erscheinungsbild zugleich die Gestalt eines Diagramms annehmen (Enites Pferd). Die konstruierte Anordnung von Flächen, Linien und Punkten und die ihnen zugewiesenen Farben auf der imaginierten Haut der Tiere machten Kontraste, Symmetrien und Korrespondenzen beschreibbar. Bild-Ikon, Diagramm und Metapher bildeten mithin nicht nur unterschiedliche Ausprägungen ikonischer Zeichen, sie könnten in der *descriptio* auch zusammenfallen. Farben seien in diesem Zusammenhang „Einschreibeflächen für die Aktivierung kultureller Semantiken, die aus einem Archiv konkurrierender Codes ausgewählt [würden], aus Oppositionen, Korrespondenzen und Graduierungen ihre Geltung [bezögen] und über die *descriptio* visuell umgesetzt [würden]."[44]

Helga W. Kraft unternimmt in ihrem Beitrag zur komplexen Farbimagination und -symbolik in Goethes *Märchen* den Versuch, den Interferenzen zwischen den literarischen Farbimaginationen und -symboliken und der naturkundlich orientierten *Farbenlehre* des Autors nachzugehen. Gegenüber jener strikten Trennung von Natur- und Geisteswissenschaften, wie sie sich seit dem 19. Jahrhundert ausbildete, so ihre These, vertrete Goethe gerade im Hinblick auf die Gestalt seiner *Farbenlehre* eine seiner Zeit durchaus vertraute Verknüpfung unterschiedlicher Aspekte, gehe es ihm doch um eine naturwissenschaftliche, psychologische und kulturgeschichtliche Perspektivierung der

[43] Vgl. den Beitrag von Ernst im vorliegenden Band, S. 63.
[44] Vgl. den Beitrag von Friedrich im vorliegenden Band, S. 71.

Farben. Und eben diese basale, prinzipielle Integration von verschiedenen Hinsichten auf die Farben grundiere, so Kraft weiter, auch die Gestaltung des allegorisch und symbolisch komplex gestalteten *Märchens*. Dessen gesellschaftsutopischer Aspekt erschließe sich indes keinesfalls in Gänze durch die bloße Applikation der farbentheoretischen Einsichten auf seine Farbgebung. Denn *Das Märchen* verweise eben nicht allein auf naturwissenschaftliche und psychologische Aspekte der Farbauslegung. Vielmehr eigne den Farballusionen und -semantiken der Erzählung eine magisch-mythische Dimension, die die Möglichkeit einer kulturgeschichtlichen Evolution insofern andeute, als der Weg des Menschen in eine ideale Gesellschaftsordnung nicht zuletzt als abhängig von seinen Fähigkeiten geschildert werde, die nicht immer deutlich markierte Botschaft der Farben lesen und verstehen zu können.

In ihrem Beitrag zur kunsttheoretischen Polychromiedebatte des 19. Jahrhunderts verweist Saskia Haag auf die kaum zu unterschätzende kulturgeschichtliche Brisanz, die mit der Entdeckung einer farbigen Antike in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einherging. Die prinzipielle und auch empirisch begründete Skepsis gegenüber dem klassizistischen Dogma einer weißen Antike, wie sie programmatisch in Gottfried Sempers *Abhandlung über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten* (1834) zum Ausdruck gebracht wird, lässt die mit dem Weiß verbundenen Implikationen von Einmaligkeit und Vorbildhaftigkeit einer kulturelle Orientierung verheißenden Epoche brüchig werden. Der zum Politikum avancierende ästhetikgeschichtliche Umbruch korreliere, so Haag, mit einem Medienwechsel in der Altertumskunde, in dessen Verlauf die den Klassizismus tragenden Medien von Zeichnung und Druckgraphik erst allmählich durch neuere Formen der Chromolithographie abgelöst worden seien. Die Buchkonzeption von Sempers *Abhandlung* lege von diesen Darstellungsschwierigkeiten einer bunten Antike beredtes Zeugnis ab: Dessen Einband suche die bunte Antike in Schwarzweiß ins Bild zu setzen, ein zum Scheitern verurteiltes Unterfangen, auf dessen Paradoxie Semper selbst in seinem Text aufmerksam gemacht habe.

Wie Literatur und Kunst gesellschaftliche Ordnungen und Identitätsentwürfe sowie Konzepte ihrer Interdependenz über komplexe, aber auch stereotype Systeme farblicher Codierung generieren, reflektieren und kritisieren, diese Frage steht im Mittelpunkt der sich anschließenden Arbeiten, deren Schwerpunkt vor allem die höfische Literatur des Mittelalters bildet.

Heike Sahm widmet sich zunächst einer Grundkonstellation des *heroic age*, nämlich dem Zusammenhang von Goldbesitz und Herrschaft. Die in der historischen Forschung etablierte These, der zufolge Schatzbesitz als einer der wesentlichen Garanten von König- und Fürstenherrschaft im Mittelalter gelten kann, ist Sahm Anlass danach zu fragen, wie und im Hinblick auf welche Funktionen der Epiker des *Nibelungenlieds* um 1200 auf diesen Zusammenhang rekurriert. Dabei kann sie zeigen, dass das höfisierende Epos der Verbindung von goldenen Dingen bzw. goldenen Figuren und Herrschaft nicht unreflektiert das Wort redet, wenn auch der Zusammenhang von Gold und Herrschaft das erzählte Geschehen durchgehend grundiert. Der Epiker nutzt seine Kenntnis beim

Publikum zu einer sehr differenzierten Verhandlung der herrschaftspolitischen Implikationen einer Gold-Herrschaft-Relation. Sahm zeigt, dass der Autor goldene Dinge mit einer handlungsindizierenden Funktion auch in solchen Fällen versieht, wo ihr soziale Superiorität zum Ausdruck bringender Besitz als Folge eines Betrugs erzählt ist. Sie zeigt weiter, wie der Autor den höfischen Topos der schönen Frau im Hinblick auf ihre goldene Erscheinung da erweitert, wo weibliche Figuren als Besitz eines männlichen Herrschers inszeniert sind. Die unzähligen Repliken auf einen tradierten Zusammenhang des *heroic age* dienen im *Nibelungenlied* der Zeit um 1200 aber letztlich einmal mehr der Akzentuierung eines doppelbödigen Geschehens um Herrschaft und Intrige. Dass das häufig in der Heldenepik mit dem Hinweis auf goldene Dinge verbundene Motiv einer Korrumpierbarkeit durch Goldbesitz im *Nibelungenlied* auffallend in den Hintergrund gedrängt ist, indiziert für Sahm letztlich die Komplexität einer schriftliterarischen Gesellschaftsdarstellung, eben weil sich die Motivation ihrer Träger zum politischen Handeln keinesfalls in einer plumpen Gier nach Gold erschöpft.

Am Beispiel von Wolframs von Eschenbach *Parzival* geht Haiko Wandhoff jenem Zusammenhang nach, der im Text zwischen heraldischen und allegorischen Farbdiskursen erkennbar ist. Diese würden weiter bezogen, so seine These, auf eine dritte, häufig nicht beachtete chromatische Ebene, nämlich die der Schrift. So ist das selbst gestaltete Wappen des von Wolfram als Figur in den Stoff allererst eingeführten Gahmuret in Wandhoffs Lesart nicht allein Zeichen für den sozialen Status der Figur, die einen festen Ort, eine Verankerung, allererst finden muss; nein, der Autor selbst stellt im Zeichen des Ankers, das dem W seines Namens im Bild ähnlich ist, sein eigenes Verfahren des Fingierens aus. Auch in der Konstruktion des schwarz-weiß-gescheckten Feierfiz – einer Figur, deren Äußeres explizit mit der Schrift verglichen werde und auf deren Existenz im Brief des Gahmuret an Belakane zunächst schriftlich Bezug genommen werde – zeige sich wie später auch in der Blutstropfenepisode das Verfahren des Autors, Figuren im Kontext von heraldischem und farballegorischem Diskurs als Orte poetologischer Selbstreflektion zu inszenieren. Wolfram kombiniere die verschiedenen Aspekte der Farben so, dass immer wieder die Grenze zwischen Erzählinhalt und Erzählakt durchlässig werde.

Der besonderen Signifikanz, die der höfische Roman in der Figur des monochromen Ritters der Differenz von Polychromie und Einfarbigkeit im Hinblick auf die Konstruktion höfischer Idealität zuschreibt, widmet sich Bruno Quast an zwei heterogenen Beispieltexten. So kann er am Beispiel der Joie de la Court-Episode in Hartmanns *Erec* durch einen Vergleich mit der Chrétienschen Vorlage zunächst nachweisen, dass Hartmann die Polychromie als Signum höfischer Idealität allererst einführt. Denn die Vielfarbigkeit des Palas, die bei Chrétien nicht beschrieben ist, wird hier mit der durchgehend schwarzen Kleidung der darin trauernden Witwen kalkuliert kontrastiert, um in der Spannung von Vielfarbigkeit und Monochromie *ideale Ordnung* und *Ordnungsstörung* sinnfällig zu machen. Dass primär nicht die Farben selbst mit einer bestimmten Semantik versehen werden, sondern dass es die Einfarbigkeit selbst ist, die eine Ordnungsstö-

rung indiziert, weist Quast in Bezug auf den roten Ritter Mabonagrin nach. Am Beispiel der mittelenglischen *romance* ‚*Sir Gavain and the Green Knight*' sucht er sodann die semantischen Implikationen des grünen Ritters zu ermitteln. In der um 1400 entstandenen *Ritterromanze* gerinne die Einfarbigkeit, so die These, schließlich zum Signum einer *moralischen Einfarbigkeit* Gaweins, deren Hypertrophie dem Verlachen des Artushofes preisgegeben werde.

Am Beispiel ausgewählter Texte besonders des 19. und 20. Jahrhunderts macht schließlich Dagmar C. G. Lorenz auf die Persistenz jener literarischer Konstruktionen des Jüdischen aufmerksam, die in einer nahezu topischen Rekurrenz vieler Autoren auf spezifische Farballusionen als Teil ihrer Figurenbeschreibungen erkennbar ist. Im Anschluss an die einschlägigen Arbeiten Ruth Klügers zeigt Lorenz zum einen, wie etwa Texte Veza Canettis die Vielgestaltigkeit ihrer jüdischen Figuren insistierend betonen, indem sie in einer expliziten Auseinandersetzung mit stereotypisierten Haar- und Körperfarben der literarischen Tradition gegen eine fast schon kanonisierte Abwertung jüdischer Charaktere im Rückgriff auf eine dieser gegenüber komplexere Farbpalette anschreiben. Lorenz entfaltet zum anderen an Texten Wilhelm Raabes und Gustav Freytags, wie sehr eine pejorative Darstellung jüdischer Figuren durch kalkulierte Verweise auf eine schwarze oder rote Haarfarbe sowie eine nicht ganz weiße Körperfarbe setzen kann. Solche Darstellungspraktiken sind, so Lorenz weiter, keineswegs mit dem Holocaust obsolet geworden. So greife nicht allein Günther Grass in der *Blechtrommel* für die verächtliche Beschreibung des Juden Fejngold die implizite Semantik der roten Haare auf; noch Autoren wie Martin Walser bedienten sich der etablierten diskriminierenden Farbsemantiken. Es seien besonders Werke von Edgar Hilsenrath und Irene Dische, die nach dem Zweiten Weltkrieg die literarisch tradierte Diskriminierungspraxis des Jüdischen durch Farballusionen dekonstruierten, indem sie ihre Narrative subversiv im Kontext gängiger Farbstereotypen entfalteten. Insgesamt zeigt Lorenz' exemplarische Geschichte pejorativer Judendarstellungen im Kontext diskriminierender Farbsemantiken einmal mehr, wie sehr poetisch-ästhetische Verfahren zur Vorbereitung politischer Gewaltakte dienstbar gemacht werden können. Den Farben schreibt sie als Teil dieser literarischen Diskriminierungspraxis eine nicht geringe Rolle zu, sprächen diese doch die Sinne und nicht den Intellekt an, so dass die mit ihnen assoziierten Abwertungen des Jüdischen gerade in ihrer Suggestionskraft auf die Textrezipienten ein probates Mittel zur Gewaltvorbereitung durch Indoktrinierung darstellten.

Weitere Arbeiten widmen sich sodann Themen, die dem Gegenstandsbereich einer Historischen Anthropologie entnommen sind. In ihnen werden Körperkonstrukte, Geschlechtsidentitäten und affektive Dispositionen verhandelt, wie Literatur und Kunst sie in Mittelalter und Neuzeit im Rekurs auf Farbsemantisierungen generieren.

Zunächst entfaltet Elke Brüggen, wie sehr die Figurendarstellung in Wolframs *Parzival* in kalkuliertem Rekurs auf das Farbschema der topischen Schönheitsdescriptio erfolgt. Brüggen argumentiert an der Schnittstelle zwischen Poetologie und historischer Anthropologie, wenn sie das spezifische Verfahren der Colorierung des Weiblichen

durch Wolfram näher hin unter die Lupe nimmt. Sie legt dar, dass der Autor die etablierten Verfahren der Figurendescriptio subvertiert, besonders, wenn es um die narrative Kennzeichnung weiblicher Figuren im Kontext des für deren Beschreibung konstitutiven weiß-roten Farbschemas geht. Am Beispiel der Jeschute-Episode zeige sich, dass Wolfram die Figur – anders als Chrétien – gerade im Hinweis auf deren besonders hervorstechende Körperfarben einem voyeuristischen Blick des Rezipienten preisgebe, indem er seinen Erzähler etwa die roten Lippen ihres Mundes zum Anlass nehmen lasse, über deren erotisierende Wirkung zu sinnieren. Mittels seiner Erzählerfigur sexualisiere Wolfram gerade über die Farballusionen den imaginierten Frauenkörper auch da, wo er aufgrund seiner Bestrafung durch den Ehemann als malträtierter Körper beschrieben werde. Wo Chrétien die Versehrung des weiblichen Körpers betone, überblende der deutsche Autor die Imagination des versehrten Leibes durch obszön anmutende Anspielungen. In diesem Verfahren einer eindeutig-zweideutigen Beschreibung der Jeschute erkennt Brüggen schließlich die Bindung eines Gewaltdiskurses an das rot-weiße Farbschema der Schönheitsdescriptio.

Andreas Kraß wendet sich in seinem Beitrag dem *Trojanerkrieg* Konrads von Würzburg zu, einem Roman, in dem die narrative Vergegenwärtigung von Liebe, Trauer und Freundschaft, so die These, konzeptionell im Rekurs auf die ästhetischen Farbregister des Polychrom-Höfischen erfolge. Diesen Registern, so Kraß, komme bei Konrad eine geradezu epiphanische Funktion zu. So stehe der kalkulierte Hinweis auf das Naturschauspiel des vielfarbigen Regenbogens für Helenas Schönheit ebenso wie für den Moment der Liebesentzündung beim Protagonisten. Gegenüber den stofflichen Vorlagen indes erfolge besonders die Darlegung der Freundschaft zwischen Achill und Patroklos im Rekurs auf die Vielfarbigkeit des Höfischen. Besonders im Kontext seiner Darstellung des Todes setze Konrad den höfischen Farbencode als Zeichen einer besonderen Präsenz unverbrüchlicher Freundschaft über das Ende hinaus ein. Denn der Autor rekurriere bei der Darstellung von Achills Trauer gerade nicht auf das durchaus übliche Verfahren, den Zustand der Trauer des Helden im Hinweis auf eine Entfärbung seiner Körperfarben zu markieren. Vielmehr kennzeichne Konrad den Körper des Achill auch beim Trauern dezidiert im Hinweis auf seine strahlende Farbigkeit, die der des toten Freundes korrespondiere: „Der tote und der trauernde Freund“, so Kraß, „verschränken sich in der imaginären Vorstellung einer bunten Blumenwiese.“[45]

Am Beispiel von Judith Schalanskys Roman *Blau steht dir nicht* aus dem Jahr 2009 geht Barbara Kosta jenen Codierungen nach, die mit der Farbe Blau im Verlauf ihrer Kulturgeschichte, besonders aber seit dem 19. Jahrhundert, verbunden sind. Schalanskys autobiographisch geprägten Roman über eine Jugend in der ehemaligen DDR liest sie als konsequente Reflexion auf eine implizit geschlechterdifferent organisierte Kulturgeschichte der Farbe Blau. So deute bereits der Titel auf jene Zuschreibung der Farbe Blau zur Konzeption männlicher Identität, wie sie sich bereits seit dem 18. Jahrhundert

[45] Vgl. den Beitrag von Kraß im vorliegenden Band, S. 235.

durchgesetzt habe. Bei Schalansky ermöglichten die Rekurrenzen auf Blaues (auf das Meer, auf Matrosenanzüge etc.) bezogen auf ihre Protagonistin die poetische Analyse einer weiblichen Jugend in der DDR. Denn so sehr diese auch grundiert sei von jenen Konnotationen des Blau, die auf die romantische Sehnsucht der jungen Frau nach fremden Welten und fernen Orten deuteten, so sehr bleibe die jugendliche Protagonistin doch gefangen in ihren Möglichkeiten. Denn die geschilderten Ausflüge in die Ferne vollzögen sich doch stets allein im Kopf einer Protagonistin, die erkennen müsse, dass die mit einer spezifisch *männlichen Farbe* einhergehenden Verheißungen eines selbstbestimmten Lebensentwurfs ihr letztlich nicht zustünden.

Dem Imaginären, den in Literatur und Kunst sowie in der Geschichte der Kartographie generierten Weltbildern, gehen im Zusammenhang dieses Teils zwei weitere Autoren nach. Der Besonderheit der Farbe Weiß, die ihr gemeinsam mit Schwarz seit der Antike als Ausgangs- oder Grenzfarbe zugesprochen wird, gilt das Interesse von Inge Stephan. Am Beispiel von Caspar David Friedrichs *Eismeer*, Alfred Anderschs *Hohe Breitengrade* und Gerhard Richters *Eis* geht sie der Geschichte einer dichten Metaphorisierung und polyvalenten Semantisierung der Farbe Weiß im Kontext des arktischen Diskurses im 19. und 20. Jahrhundert nach. Gegenüber dem sachlich-nüchternen Duktus jener Berichte, die Polarforscher wie Parry anfertigten und die in ihrer Zeit auf breites Interesse stießen, leisteten bildkünstlerische und literarische Arbeiten einen ganz eigenen Beitrag zum Diskurs des Arktischen in ihrer Zeit, insofern sie sich auf je eigene Weise in die dominanten kulturellen Codierungen der weißen Farbe als Ausdruck des aufklärerischen Erhabenen, aber auch als Synonym für Katastrophe und Schrecken einschrieben. So ließe sich an Caspar David Friedrichs *Eismeer* eine Konfliktstruktur aufzeigen, insofern das Bild mitnichten allein auf den bereits bei Kant mit Eispyramiden illustrierten aufklärerischen Erhabenheitsdiskurs rekurriere, sondern auch und zugleich auf eine Metaphorisierung des Weiß als Zeichen politischer Restauration und Erstarrung. Auch Alfred Andersch rekurriere in seinem Reisebericht auf den Diskurs des Erhabenen; anders jedoch als Friedrich zitiere er diesen, um Raum zu schaffen für poetologische Diskurse: Die Reinheit des Eises ist Chiffre für eine Entleerung, die auch die Möglichkeiten seiner sprachlichen Beschreibung betrifft, wie das der Natur adäquate Schreiben überhaupt. Und Gerhard Richter schließlich, der wohl in Auseinandersetzung mit Friedrich sein unscharfes Gemälde des Eises von allen klaren Konturen und blauen Fluchtpunkten wie auch von jedem Hinweis auf menschliche Zivilisation befreit, kommentiere mit seinem Bild die Überdetermination des arktischen Diskurses in der westlichen Kulturgeschichte und markiere somit einen Abschied vom aufklärerischen Erhabenheitsdiskurs.

Jörg Döring erläutert an ausgewählten Beispielen aus der Geschichte der Kartographie den Anteil, den die Farbgebung der Karten für die Ausbildung von historisch je spezifischen Weltbildern selbst in diesem im Gegensatz zu Literatur und Kunst deutlich referentielleren Medium hat. Dabei führt er im kritischen Rekurs auf die kartographiewissenschaftliche Kernthese, der zufolge die Geschichte der Landkarten in eine vorwis-

senschaftliche Phase vor 1800 und eine wissenschaftliche Phase nach 1800 einzuteilen sei, aus, dass die Farbgebung der Karten auch in der vermeintlich wissenschaftlichen Phase keinesfalls ausschließlich einer gegenstandsadäquaten Darstellung unterworfen sei. Die in der Forschung behauptete Entwicklung im Hinblick auf die Farbgebung der Landkarten von dekorativ zu szientistisch, von referentiell zu differentiell sei einem optimistischen Fortschrittsgedanken geschuldet, den ein näherer Blick auf das Material selbst zu relativieren gezwungen sei. Dass es keine „unschuldige Objektivität der Landkarte“[46] gebe, zeige sich bis ins digitale Zeitalter hinein nicht zuletzt in der langen Dauer ihrer Farbgebungsverfahren. So reproduzierten noch die digitalen Karten des Google-Earth-Zeitalters auf verblüffende Weise alte geographische Ungleichheiten der traditionellen Kartographie, wenn sie Länder der Dritten Welt gegenüber denen der Ersten Welt in nur grob aufgelösten Bilddaten darstellten. Aus dem „einstmals dunkle[n]“ sei im digitalen Zeitalter der „unscharfe Kontinent“ geworden.[47]

Im letzten Teil des Buches sind zwei kunsthistorische Beitäge der Medialität der Farben in Vormoderne und Gegenwart gewidmet. Für den Bereich der devotionalen Literatur des 15. Jahrhunderts geht zunächst Silke Tammen am Beispiel eines wohl im kartäusischen Kontext entstandenen Andachtsbuches aus dem 15. Jahrhundert dezidiert dem medialen Aspekt der Farbe nach, wenn sie nach den produktionsästhetischen Implikationen des unter Egerton 1821 rubrizierten Manuskripts fragt. In diesem ganz außergewöhnlichen Buch nämlich würden, so Tammen, „alle medialen Register der Andacht gezogen“.[48] Tammen interessieren besonders die nicht bebilderten, „ikonisch aufgeladene[n]“[49] schwarzen und rot *blutenden* Seiten, von denen einige mit Holzschnitten beklebt sind. In den christologisch codierten und deiktisch fungierenden Farbfolios erkennt Tammen das Bemühen, etwa die rote Farbe als Blut *be-greiflich* zu machen. Anschauung und Betasten jener Seiten ermöglichten im Kontext spätmittelalterlicher Andachtspraxis eine Introspektion des Betrachtenden, dessen Erinnerungsfähigkeit und Christusliebe durch die Anschauung und das Berühren der Farbe gesteigert würden. Und insofern seien die Farben der in Rede stehenden Folios Träger von Gefühlswerten.

Irma Trattner schließlich wendet sich den besonderen medialen Formen einer Rekurrenz auf die *Heimsuchung* Jacopo Pontormos (1528) in der Videokunst der Gegenwart zu. Trattner legt zunächst die Besonderheiten der Farbgestaltung Pontormos im Kontext zeitgenössischer Praktiken dar und zeigt auf, dass dieser die Farben seines biblischen Motivs mit einer besonderen Lichtqualität versehe. Diese sei unabhängig von äußerer Beleuchtung und ermögliche die bildkünstlerische Darstellung eines Urbild-Abbild-Verhältnisses, so dass die von Pontormo inszenierte *Heimsuchung* in ihrer Bezogenheit auf einen göttlichen Ursprung gestaltet sei. Die Video-Klang-Installation *The Greeting* (1995) des amerikanischen Künstlers Bill Viola adaptiere Pontormos *Heimsuchung* auf

---

[46] Vgl. den Beitrag von Döring in diesem Band, S. 273.
[47] Vgl. ebd., S. 300.
[48] Vgl. den Beitrag von Tammen in diesem Band, S. 313.
[49] Vg. ebd.

eine spezifische Art und Weise. Er stelle mit modernen technischen Mitteln das Bild des Renaissancekünstlers nach. Dabei entfalte er das alte Gemälde im Modus einer zeitlichen Abfolge. Viola inszeniere – Pontormos Darstellung leicht modifizierend – die Begrüßung von nur drei Frauen. Vor allem durch die Darstellung dieser Begrüßung in Zeitlupe rekurriere Viola insofern auf das Gemälde des Renaissancemalers, als seine Installation den spirituellen Aspekt der Begegnung durch die Verlangsamung des Gezeigten in den Mittelpunkt stelle.

In ihrer Gesamtheit machen alle hier versammelten, notwendig exemplarischen Beiträge zu den imaginierten Farben in Literatur und bildender Kunst in Vormoderne und Neuzeit auf die Dimensionen eines bislang wenig beachteten Forschungsgegenstands aufmerksam, der einen besonderen Zusammenhang zwischen ästhetisch-poetologischen und diskurshistorischen Aspekten erkennbar werden lässt.

Poetologie und Ästhetik

Ulrich Ernst

Polychromie als literarästhetisches Programm

Von der Buntschriftstellerei der Antike zur Farbtektonik des modernen Romans

Das Thema Farben hat im Jahr 2010 in der öffentlichen Wahrnehmung Deutschlands außerhalb der üblichen, immer wiederkehrenden Farbexplosion in der Karnevalszeit eine besondere Aktualität erlangt: Denkt man nur außenpolitisch an den Aufstand der Rothemden in Thailand und die grüne Revolution im Iran oder innenpolitisch an den Machtwechsel von Schwarz-Gelb zu Rot-Grün in Nordrhein-Westfalen und die ständigen Debatten um Koalitionen à la Ampel oder Jamaika – immer war die Farbe als Zeichenträger in den Medien omnipräsent. Einen regelrechten Farbenrausch, eine Farborgie par excellence bot in diesem Jahr die Fußballweltmeisterschaft im Regenbogenland Südafrika, deren Fernwirkung auch in Deutschland unübersehbar war: erkenntlich an bunten Trikots, Maskottchen, Vuvuzelas, Fahnen in Landesfarben, Gesichtstattoos und Autobeflaggungen. Multikoloristisch wurde zum Synonym für multikulturell, und Deutschland mutierte in jener Zeit, wie in der heimischen Presse[1] zu lesen war, von der ‚Bundesrepublik' zur ‚Buntenrepublik'.

Die folgenden Überlegungen zu einem Themenkomplex, der bislang vor allem die Kunstgeschichte interessiert hat,[2] schließen einerseits an eine ältere Studie zu Farbe und Schrift an, die sich der koloristischen Semantik von Skripturalität im Wandel der Epochen widmet,[3] extrapolieren aber andererseits den auf Farbschrift fokussierten Ansatz auf das Feld der Literarästhetik, die sich, wie wichtige Quellen aus Antike, Mittelalter und Neuzeit zeigen, bei zentralen Fragen häufig und gezielt der Farbmetaphorik bedient. Nicht die poetologische Funktionalisierung einzelner Farben, sondern die Bedeutung des Gedankens der Vielfarbigkeit für die europäische Literaturtheorie, also letzt-

---

1 Kölner Stadt-Anzeiger, 12./13. Juni 2010.

2 Vgl. Lorenz Dittmann: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Darmstadt 1987; John Gage: Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart. Übers. von Magda Moses, Bram Opstelten. Ravensburg 1994; für den Literaturwissenschaftler instruktiv: Jacques Le Rider: Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein. Übers. von Dirk Weissmann. Köln 2000.

3 Ulrich Ernst: Farbe und Schrift im Mittelalter unter Berücksichtigung antiker Grundlagen und neuzeitlicher Rezeptionsformen (1994). In: Ders.: Facetten mittelalterlicher Schriftkultur. Fiktion und Illustration. Wissen und Wahrnehmung. Heidelberg 2006 (Beiheft zum Euphorion. 51), S. 253–322.

lich eine Poetik der Polychromie, soll nach diesem gleichfalls diachronischen und dem Gedanken der *longue durée* verpflichteten, von der antiken Buntschriftstellerei bis zum experimentellen tektonischen Roman der Gegenwart[4] reichenden Konzept im Fokus stehen und das Telos der Untersuchung bilden.

I. Buntschriftstellerei und multikoloristische Rhetorik im Altertum

Das wohl bekannteste Paradigma der antiken Poikilographie[5] sind die *Noctes Atticae* (Attische Nächte) des Aulus Gellius (125–170 n. Chr.)[6], ein kompilatorisches Opus, in dem orale und skripturale Prätexte ohne rigide thematische Ordnung gespeichert sind. Das eklektische Werk lässt sich generistisch einerseits der Enzyklopädie subsumieren, andererseits als Präformation des Essays bzw. der Essaysammlung begreifen. Aus der Heterogenität der Quellen resultiert eine in sich disparate Darstellung, die unter den Leitbegriff der Polychromie gestellt wird, artikuliert doch der Römer im Prolog seines Werks: „Da ich nun die ursprünglichen Bemerkungen, welche den verschiedenartigen Bildungs- und Unterrichtsmitteln ihr Entstehen verdanken, kurz und ohne ordentlichen Zusammenhang verfasst hatte, so musste natürlich auch bei vorliegenden Aufsätzen eine Buntscheckigkeit der Notizen entstehen." [3, S. (12)] Der antike Autor stellt sich mit seinem miszellaneistischen Werk, auf memoriale Gattungsreferenz rekurrierend, in eine Tradition von Autoren, die schon im Titel programmatisch auf den buntschriftstellerischen Charakter ihrer Schriften verweisen: „Denn weil sie sich allerhand bunten und mannigfaltig untermischten Unterrichtsstoff zusammengesucht hatten, glaubten sie ebenso den Lesern ausgesuchte Ueberschriften vorsetzen zu müssen." [5, S. (2)] Als solche metaphorischen, die Gattungszugehörigkeit pointierenden, zur Sorte der Paratexte zählenden Titel nennt Gellius u. a.: *Wälder*, *Gewand*, *Füllhorn*, *Blüten*, *Teppiche*, *Wiese* und *Fruchtallerlei* [6–8, S. (2)], denen allen eine implizite bzw. konnotative, auf Polychromie abhebende Farbsymbolik gemeinsam ist. Gellius, wiewohl de facto selbst auch dem Genus der Buntschriftstellerei folgend, distanziert sich frappanterweise aber von den ‚hochtrabenden', sprechenden Titeln seiner Vorgänger und insistiert auf der Originalität seiner Titelwahl, mit der er auf die eigene, ganz individuelle Schreibsitu-

---

[4] Vgl. Ulrich Ernst: Typen des experimentellen Romans in der europäischen und amerikanischen Gegenwartsliteratur (1992). In: Ders.: Manier als Experiment in der europäischen Literatur. Aleatorik und Sprachmagie, Tektonismus und Ikonizität. Zugriffe auf innovatorische Potentiale in Lyrik und Roman. Heidelberg 2009 (Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. 39), S. 319–417, hier S. 320–338.

[5] Gernot Walter Krapinger: Poikilographie. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 6 (2003), Sp. 1393–1398.

[6] Aulus Gellius: Die attischen Nächte. Übers. von Fritz Weiss. Bd. 1 (I.–VIII. Buch). Darmstadt 1975 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1875).

ation Bezug nimmt: „Weil ich diese Abhandlungen bereits während der langen Winternächte auf dem attischen Landgute […] zu meinem Zeitvertreib zu schreiben begonnen hatte, gab ich ihnen den Namen ‚attische Nächte'." [4, S. (1)] Aber auch das Wort ‚Nächte' alludiert trotz evozierter Monochromie, gleichsam invers, noch auf die multikoloristische Titelgebung der speziellen Gattungstradition. Anders als Gellius, dessen poikilographisches Werk auch einen Diskurs über Farbbezeichnungen (II, 26) enthält,[7] signalisiert der Grieche Claudius Aelianus (170/80–230/40 n. Chr.) schon durch die Titelwahl die Teilhabe seines Werkes an der Buntschriftstellerei, was sich auch in der betont lockeren Makrostruktur spiegelt: Seine *Ποικίλη ἱστορία* (Varia historia),[8] welche die stattliche Zahl von 14 Büchern umfasst, verknüpft naturgeschichtliche Gegenstände mit diversen Anekdoten moralisierender Art zu einem gleichsam polychromen, vom Prinzip her schon narrativen Werkganzen. Bei den Römern erfolgt eine Bedeutungsverschiebung von der literarischen Generik und ihrer Buchform auf die Rhetorik, wurde doch schon in der *Rhetorica ad Herennium* (um 85 v. Chr.) der Grundstein für das spezielle Bild der *Colores rhetorici* zur Kennzeichnung des figürlichen Redeschmuckes im Kontext des hohen, mittleren und niedrigen Stils gelegt: „Omne genus orationis, et grave et mediocre et adtenuatum, dignitate adficiunt exornationes, de quibus post loquemur; quae si rarae disponentur, distinctam, sicuti coloribus […]."[9] Später verbindet auch Cicero in seinem Dialog *De Oratore* (55 v. Chr.) die antike Lehre von den drei Stilen mit differenzierten Farbvorstellungen:

> Sed si habitum etiam orationis et quasi colorem aliquem requiritis, est et plena quaedam, sed tamen teres, et tenuis, non sine nervis ac viribus, et ea, quae particeps utriusque generis quadam mediocritate laudatur. His tribus figuris insidere quidam venustatis non fuco inlitus, sed sanguine diffusus debet color.[10]

Im Anschluss an diese diskursive Tradition hat schließlich der kaiserzeitliche Rhetoriker Quintilian unabhängig von der Trias der Stile die Polychromie als Metapher für die

---

[7] Vgl. Christel Meier: Von der Schwierigkeit, über Farben zu reden. In: Ästhetische Transgressionen. Hrsg. von Michael Scheffel, Silke Grothues, Ruth Sassenhausen. Trier 2006 (Schriftenreihe Literaturwissenschaft. 69), S. 81–100, hier S. 86f.

[8] Claudius Aelianus: Bunte Geschichten. Übers. von Hedwig Helms. Leipzig 1990.

[9] Rhetorica ad Herennium. Hrsg. und übers. von Theodor Nüßlein. Darmstadt 1994, IV, 11, 16: „Jeder Redegattung, der erhabenen, gemäßigten und schlichten, verleihen die Ausschmückungen, über die ich später sprechen werde, Würde; wenn diese selten verteilt werden, machen sie die Rede deutlich und bestimmt wie durch Farben […]".

[10] Cicero: De oratore – Über den Redner. Hrsg. und übers. von Theodor Nüßlein. 3. Auflage. Düsseldorf 2007, III, 52, 199, S. 406f.: „Aber wenn ihr nach der äußeren Form einer Rede und gewissermaßen nach irgendeinem Kolorit forscht: Es gibt den volltönenden und trotzdem fein geglätteten Stil, den schlichten, der aber nicht ohne Stärke und Kraft ist, und einen, der an beiden Arten teilhat und dessen Vorzug seine Mittelstellung ist. An diesen drei Stilformen muss eine gewisse Farbe anmutiger Schönheit haften, die nicht mit der Schminke aufgetragen wurde, sondern in Fleisch und Blut übergegangen ist."

vielfältigen Varianten des sprachlichen Ausdrucks in der ambitionierten Rede eingesetzt, wie man folgenden Ausführungen entnehmen kann:

> Non unus color prooemii, narrationis, argumentorum, egressionis, perorationis servabitur, dicet idem graviter, severe, acriter vehementer, concitate, copiose, amare, idem comiter, remisse, subtiliter, blande, leniter, dulciter, breviter, urbane, non ubique similis, sed ubique par sibi.[11]

Damit erfordert nach Quintilian die optimale und ideale Rede des Rhetors eine reiche und stark ausdifferenzierte sprachliche Instrumentierung bzw. Orchestrierung, für die bildlich statt der Monochromie eben die sich durch ein breites Farbenspektrum auszeichnende Polychromie steht.

II. Polychrome Poetik im Hoch- und Spätmittelalter

Bezog sich die poetologisch orientierte Farbmetaphorik der antiken Schriftsteller entweder auf eine literarische Gattung, die sich durch bunte Vielfalt der Themen und Textsorten auszeichnet, oder auf die differentiellen Modi der ambitionierten Rede, so tritt sie im hohen Mittelalter verstärkt auf dem speziellen Sektor der Figurenlehre in Erscheinung. Schon im 12. Jahrhundert annonciert der Poetiker Matthäus von Vendôme als Gegenstände des dritten Teils seiner *Ars versificatoria*:[12] „scemata vel tropi vel colores rhetorici“ (III, 2; S. 168) und bereitet damit der multikoloristischen Poetik des höfischen Romans den Boden.

Der Dichtungstheoretiker Galfredus de Vinosalvo (gest. um 1200) entwirft in seiner *Poetria nova*[13] sogar eine eigene Farbrhetorik mit der Disjunktion zwischen exteriorer und interiorer Redefärbung, wenn er zum *Ornatus* folgendes expliziert: „Sit brevis aut longus, se semper sermo coloret / Intus et exterius, sed discernendo colorem / Ordine discreto. Verbi prius inspice mentem / et demum faciem, cujus ne crede colori: / Se nisi conformet color intimus exteriori / Sordet ibi ratio […]“ (737–742; S. 220).[14] Eine

---

[11] Marcus Fabius Quintilianus: Institutionis oratoriae libri XII. Hrsg. und übers. von Helmut Rahn. Darmstadt 1975, 2. Teil, XII, 10, 71, S. 784f.: „Nicht nur eine Färbung wird beim Prooemium, der Erzählung des Falles, der Beweisführung, dem Exkurs und der Steigerung am Redeschluß gewahrt werden. Der gleiche Redner wird bald gewichtig, streng, energisch, heftig, erregt, aus der Fülle oder bitter sprechen, bald freundlich, gelassen, genau, schmeichelnd, sanft, lieblich, knapp, oder witzig, nicht überall der Gleiche, aber überall sich selbst gleichwertig.“

[12] Matthäus von Vendôme: Ars versificatoria. In: Les Arts poétiques du XII^{e} et du XIII^{e} siècle. Hrsg. von Edmond Faral. Paris 1971, S. 109–193.

[13] Ebd., S. 197–262.

[14] Vgl. die Übersetzung von Lambertus Okken: Kommentar zum Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg. Bde. 1–3. Amsterdam 1984–1988, Bd. 1, S. 228: „Gleich ob sie kurz oder lang ist, immer möge die Rede sich färben, innen und außen; aber mit verständiger Ordnung, wo es gilt, die Farbe zu bestimmen. Prüfe vorher den Geist des Wortes und danach das Gesicht des Wortes –