

Angelika Ebrecht
Klaus Laermann

Wie kommt Farbe zur Sprache?

In den Theorien des deutschen Idealismus sind Farben von untergeordneter Bedeutung. Sie führen, so lehrt er, nur zu Empfindungen, nicht zu Anschauungen. Kant schreibt unterm Titel der transzendentalen Ästhetik in der ersten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft*, daß die Farben „bloß zur subjektiven Beschaffenheit der Sinnesart“ gehören. Mit ihnen läßt sich ihm zufolge kein Objekt, „am wenigsten a priori, erkennen“. Und in der dazu gehörigen Anmerkung heißt es, Farben seien zwar eine „subjektive Bedingung aller äußeren Erscheinungen“, sie könnten aber mit keiner andern derartigen Bedingung verglichen werden.

„Die Farben sind nicht Beschaffenheiten der Körper, deren Anschauung sie anhängen, sondern [...] nur Modifikationen des Sinnes des Gesichts, welches vom Lichte auf gewisse Weise affiziert wird. Dagegen gehört der Raum, als Bedingung äußerer Objekte, notwendiger Weise zur Erscheinung oder Anschauung derselben. [...] Farben sind gar nicht notwendige Bedingungen, unter welchen die Gegenstände allein vor uns Objekte der Sinne werden können. Sie sind nur als zufällig beigefügte Wirkungen der besondern Organisation mit der Erscheinung verbunden. Daher sind sie auch keine Vorstellungen a priori, sondern auf Empfindung [...] gegründet. Auch kann niemand a priori [...] eine Vorstellung einer Farbe [...] haben: der Raum aber betrifft nur die reine Form der Anschauung, schließt also gar keine Empfindung (nichts Empirisches) in sich, und alle Arten und Bestimmungen des Raumes können und müssen so gar a priori vorgestellt werden können, wenn Begriffe der Gestalten so wohl, als Verhältnisse entstehen sollen. Durch denselben ist es allein möglich, daß Dinge vor uns äußere Gegenstände sein.“ (Kant 1963a, 77)

Den Farben wird hier also jede Objektivität abgesprochen. Auch wenn sie überall in der Welt auftauchen, gelten sie als rein subjektiv. Auf sie läßt sich keine Erkenntnis gründen. Folglich sind sie für den Zusammenhalt der Welt nicht unabdingbar. Den leistet allein der Raum. Er trägt und hält alle äußeren Objekte, ja er macht sie allererst zu solchen. Farben haftet dagegen etwas Zufälliges an. Sie sind keine notwendige, sondern nur eine subjektive Bedin-

gung der Gegenstände unserer Welt. Darüber hinaus tragen sie den Makel des bloß Sinnlichen. Und der macht sie unverlässlich, wenn nicht gar verdächtig. Denn sie erweisen sich gerade wegen ihrer Sinnlichkeit als mehr oder weniger unbehafbar.

Auch in der *Kritik der Urteilskraft* geht Kant recht abweisend mit den Farben um. Auch dort weist er ihnen eine niedere Rolle zu. Sie gehören nach seiner Auffassung zu den Reizen und lösen also nur Empfindungen aus. Sie sind nicht bloß (fast ausschließlich) subjektiv, sondern sie sind intersubjektiv derart verschieden, daß sie kaum allgemein mitteilbar zu sein scheinen. Farben lassen sich mithin, so muß man folgern, nicht sprachlich für jedermann verbindlich darstellen. Dies gilt vor allem deshalb, weil sie sich aus schwer zu bestimmenden oder augenblicklich wandelbaren Mischungsverhältnissen ergeben und dementsprechend meist unrein sind. Zwischen ihnen gibt es zudem oft keine exakt festzulegenden Grenzen. Und doch können Farben gelegentlich auch mehr oder weniger rein sein.

Wo sie rein sind, gehen sie bereits zur Form über. Dann und erst dann scheinen sie über das bloß Angenehme hinauszureichen und sich dem Schönen anzunähern.

„Eine bloße Farbe, z.B. die grüne eines Rasenplatzes, ein bloßer Ton (zum Unterschiede vom Schalle und Geräusch), wie etwa der einer Violine, wird von den meisten an sich für schön erklärt; obzwar beide bloß die Empfindung zum Grunde zu haben scheinen, und darum nur angenehm genannt zu werden *verdienten*. Allein man wird doch zugleich bemerken, daß die Empfindungen der Farbe sowohl als des Tons sich nur sofern für schön zu *gelten* berechtigt halten, als beide **rein** sind; welches eine Bestimmung ist, die schon die Form betrifft, und auch das einzige, was sich von diesen Vorstellungen mit Gewißheit allgemein mitteilen läßt: weil die Qualität der Empfindungen selbst nicht in allen Subjekten als einstimmig, und die Annehmlichkeit einer Farbe vorzüglich vor der andern, oder des Tons eines musikalischen Instruments vor dem eines andern sich schwerlich bei jedermann als auf *gleiche* Art beurteilt annehmen läßt.“ (Kant 1963b, 303f.)

Es soll mithin als Mangel der Farben gelten, daß die Empfindungen, die sie auslösen, sprachlicher Mitteilung zwar nicht unzugänglich sind, aber doch qualitativ insofern unverlässlich bleiben, als jeder durch sie in anderer Weise affiziert sein mag und folglich, wenn sie zur Sprache kommen, nicht notwendig dieselbe Auffassung oder gar dasselbe Verständnis mit ihnen verbindet. Nicht allein aus diesem Grund ordnet Kant die Farben den Formen unter. Formen sind

ihm das im Raum Behaftbare. Auf sie scheint auch sprachlich Verlaß. Was eine Form besitzt, kann einfacher und leichter, vor allem aber für jedermann verbindlicher zur Sprache gebracht werden, als was nur farbig in Erscheinung tritt.

Am Beispiel der bildenden Kunst beschreibt Kant die Formen als Zeichnung. Der Zeichnung gebührt der Vorrang gegenüber dem Kolorit.

„In der Malerei, Bildhauerkunst, ja allen bildenden Künsten, *in* der Baukunst, Gartenkunst, sofern sie schöne Künste sind, ist die **Zeichnung** das Wesentliche, in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß, *was* durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht. Die Farben, welche den Abriß illuminieren, gehören zum Reiz; den Gegenstand an sich können sie zwar für die Empfindung *belebt*, aber nicht anschauungswürdig und schön machen: vielmehr werden sie durch das, was die schöne Form erfordert, mehrenteils gar sehr eingeschränkt, und selbst da, wo der Reiz zugelassen wird, durch die *erstere* allein veredelt.“ (Kant 1963b, 305)

Auffallend ist in dieser Passage die Abwehr des sinnlich Reizvollen, bloß Angenehmen. Schön werden kann es erst, wenn es durch eine Form sublimiert erscheint. Farben unterliegen dabei einer starken Einschränkung von seiten der Formen. Durch sie verlieren sie ihre Unmittelbarkeit und sinnliche Direktheit. Ohne unterm Druck der Formen ganz abgetötet zu werden, gewinnt ihre Lebendigkeit, wo sie schön sein sollen, doch leicht einen Anflug von Blässe. Der freilich wird von Kant eher nur indirekt angedeutet als unumwunden benannt.

Einen Vorrang der Form vor der Farbe nimmt auch Schelling an. Auch bei ihm gilt dieser Vorrang sowohl für Objekte der Natur wie für Gegenstände der Kunst. Im Dienste einer formbewußten Erkenntnis wird dem Sinnlichen der Farben eine untergeordnete Rolle zugewiesen. Es erscheint lediglich als Material der Form. Und die allein begründet auch hier eine (nun freilich zur „absoluten“ aufgestellte Qualität des Erkennens. Farben dagegen bringen Stoffe auf den Weg zur Form, aber nicht zu irgendeiner Erkenntnis.

„Die Richtung der Kunst geht [...] überall nicht auf das Sinnliche, sondern auf *eine über alle Sinnlichkeit erhabene Schönheit*. Der Ausdruck des absoluten Erkennens an den Dingen ist die Form; bloß durch diese erheben sie sich in das Reich des Lichts. Die Form ist demnach das erste an den Dingen, wodurch sie auch der Kunst eignen. Die Farbe ist nur das, wodurch auch das Stoffartige der Dinge zur Form wird. Alle Form aber hängt von der Zeichnung ab.“ (Schelling 1966, 164)

Mit dieser zum Absoluten strebenden Depotenzierung der Farbe zugunsten der Form tritt das klassizistische Moment der idealistischen Ästhetik hervor, das schon bei Kant implizit vorhanden war. In der Malerei wie in der Plastik der Epoche zwischen 1760 und 1830 gibt der Klassizismus sich linien- und körperbetont. Farben wirken in ihm eher zurückgenommen, trocken und spröde. Sein geheimes oder offen einbekanntes Ideal ist die Skulptur, und in dieser wiederum gilt ihm als höchste Form die menschliche Gestalt. „Der vorzüglich, ja der fast einzig würdige Gegenstand der bildenden Kunst ist die menschliche Gestalt.“ (Schelling 1966, 167)

In ihr erscheint ein seiner selbst bewußtes Ich. Es verschafft sich Konturen, weil und indem es sich als ideelle Einheit weiß. Jenseits seiner sinnlichen Leiblichkeit präsentiert es den Vollzug seines Selbstbewußtseins als Ursprung seiner eigenen Form. Und die teilt es erkennend allen Gegenständen mit. Kraft seines Selbstbewußtseins erscheint es vor anderen und für sie als ebenso vergeistigt wie beseelt. Diese Selbstsetzung des Ich, die zutage tritt an den Konturen seiner beseelten Leiblichkeit, ist der Grund seiner idealischen Gestalt. Und die sich selbst wissende Gestalt des Ich bietet das Muster aller dem Klassizismus unverzichtbar erscheinenden Formbestimmungen auf dem Gebiet der bildenden Kunst. Sie ist der Garant seiner zum Ideal erhobenen körperlichen Integrität. Ihr gegenüber haben Farben keine andere als eine nur untergeordnete Bedeutung.

Nun könnte man die Herabstufung der Farben im Idealismus ja eher bei-läufig als reichlich kurios zur Kenntnis nehmen, wenn sie nicht mit einer uns heute befremdlich anmutenden Nachdrücklichkeit betrieben worden wäre. Die allerdings bietet Anlaß zu vermuten, daß sie etwas Symptomatisches verbirgt. Zu substantiieren wäre diese Vermutung zum einen durch den Verweis auf eine Angst des Geistigen vor dem Bunten oder gar Konturenlosen. Diese Riskanz im Vollzug des Selbstbewußtseins läßt sich hinter der klassizistischen Abwehr des Farbigen und der Farben zugunsten einer Bevorzugung der Form unschwer erkennen. Für Kant, diesen Fanatiker der Zusammenhangssicherung, trug das Bunte und Konturenlose den Namen der unverbundenen Mannigfaltigkeit. Sie galt es unter allen Umständen herabzumindern. Denn sie konnte, wie er befürchtete, wenn sie außer Kontrolle blieb, die Einheit und Ganzheit des Erkennenden wie des Erkennens zerreißen. Weil die Vielheit eines unverbundenen Nebeneinander der Farben nur zu leicht in eine formlose Entgrenzung und Buntheit des Unzusammenhängenden entglitt, schien sie ihm nicht geheuer. Insoweit stellte sie in seinen Augen eine der schlimmsten Bedrohungen eines einheitlichen

Weltzusammenhangs dar, den er durch die formbestimmte Ganzheit der Erkenntnis und ihres Subjekts gestiftet sehen wollte.

Doch das ist eine noch relativ schwache Vermutung für die Gründe, die im Klassizismus zu einer ebenso nachdrücklichen wie nachhaltigen Herabstufung der Farben gegenüber den Formen geführt haben mögen. Gewichtiger erscheint eine weiter reichende Beobachtung. Ihr zufolge stellen die Namen von Farben nur evokative Randbestimmungen der Sprache dar. Demgegenüber sind Formen, so scheint es, sprachlicher Darstellung leichter zugänglich, weil Sprache selbst Form hat und gibt. Als formgebende Macht entspricht sie den Formen. So weit trägt das rationalistische Urvertrauen des Idealismus. Der Geist erkennt in der Welt, was ihm gleicht, weil es kraft seiner Form mit ihm übereinzustimmen verspricht. Die Sprache aber hat keine Farben – sie nennt sie bloß. Folglich kann sie mit den Namen der Farben keine Erkenntnis auslösen, sondern lediglich Empfindungen aufrufen und Stimmungen beschwören.

Farbnamen sind zudem so vielfältig zu variieren, daß sie semantisch umstandslos gegeneinander auszulaufen drohen. An ihnen wird deutlich, daß die Sprache hier an eine Grenze stößt, die sie nicht ohne weiteres zu überschreiten vermag. Farben erscheinen dem idealischen Geist der Sprache unter den Auspizien des Klassizismus als etwas Ungleichnamiges. Anders gesagt: Sie sind relativ formlos; sie lassen sich zwar mit Worten aufrufen, aber kaum je ganz sagen, weil sie den Makel aller Sinnlichkeit verkörpern, nie voll zur Sprache kommen zu können. Von ihren Bestimmungen geht eine in anderen Bereichen der Sprache so nicht spürbare Irritation aus: Was mit den Namen der Farben gesagt wird, scheint auf den ersten Blick jedermann unmittelbar einleuchtend und nachvollziehbar zu sein. Das gilt, der Beobachtung Kants zufolge, wohl dort vor allem, wo Farben „rein“ zu sein vorgeben und sich damit den Formen annähern. Trotzdem mag jedem auch bei den Namen von scheinbar „reinen“ Farben jeweils etwas anderes vor Augen treten. Insofern können die Namen der Farben zugleich überzeugend eindeutig erscheinen und dennoch unendlich variabel wirken. Grün ist eben nicht jedem Grün, obwohl alle zum Schein die selbe Wahrnehmung zu haben glauben und meinen benennen zu können.

Noch komplizierter stellen sich diese Zusammenhänge dar, wenn man den Blick auf die Vielfalt der menschlichen Sprachen lenkt. Denn dann zeigt sich rasch, „daß Art und Zahl der Farbwörter in den verschiedenen Sprachen stark differieren“. (Krischke 2000) Schon Nietzsche hatte festgestellt, daß den Griechen ein (unter heutigen politischen Umständen nicht leicht verzichtbarer) Unterschied fremd war: Sie konnten sprachlich zwischen Blau und Grün nicht differenzieren. Dank dieses Mangels verfügten sie nicht über zwei Farbnamen,

die den Menschen von seiner Umwelt trennen. (Denn auf Menschen sind Blau und Grün, sieht man von ihren Augenfarben ab, allenfalls metaphorisch, höchstens jedoch bei der Zuordnung zu Parteien anzuwenden.) Folglich erschien den Griechen die Natur

„viel näher an den Menschen gerückt [...], weil in ihrem Auge die Farben des Menschen auch in der Natur überwogen, und diese gleichsam in dem Farbenäther der Menschheit schwamm! (Blau und Grün entmenschlichen die Natur mehr, als alles andere.) Auf diesem *Mangel* ist die spielende Leichtigkeit, welche die Griechen auszeichnet, Naturvorgänge als Götter und Halbgötter, das heißt als menschartige Gestalten zu sehen, großgewachsen.“ (Nietzsche 1962, 1221f.)

Was Wunder, daß die Beziehung der Sprachen zu den Farben aktuell das Feld bereitstellt, auf dem in der Linguistik eine Auseinandersetzung zwischen Universalisten und Kulturrelativisten geführt wird. Erstere betonen, daß es sich bei den nicht zu leugnenden Unterschieden der Farbbezeichnungen zwischen den Sprachen um pure Oberflächenphänomene handelt. Die Wahrnehmung wie die sprachliche Erfassung der Farben folgen, so meinen sie, bei aller Verschiedenheit einheitlichen Prinzipien. Und die versuchen sie durch eine universale Theorie der Evolution des Farbwortschatzes der Einzelsprachen nachzuzeichnen (vgl. Berlin 1969; Kay 2003).

Die Gegenpartei vertritt die Auffassung, daß sich an der Verschiedenheit der Farbbezeichnungen ablesen läßt, wie selbst einfachste Sinneswahrnehmungen sprachlich überformt und kulturell gesteuert sind. Postmodernen Erkenntnistheoretikern bieten solche Wahrnehmungen ein Musterbeispiel dafür, daß es keine rein natürliche Wahrnehmung gibt und daß selbst der Begriff „Farbe“, der vielen außereuropäischen Sprachen unbekannt ist, folglich durchaus nicht sprachunabhängig gegeben, sondern allererst von der westlichen Kultur erzeugt ist (vgl. Saunders 2000).

Nun drängt sich freilich der Verdacht auf, daß hier (wie so oft bei wissenschaftlichen Kontroversen dieser Art) auseinandergerissen wird, was zusammengehört. Denn beide Positionen sind jeweils in sich richtig und falsch zugleich. Richtig ist die universalistische These, daß keine Sprache (wie kein menschliches In-der-Welt-Sein) auf Dauer ganz ohne Farbbezeichnungen auszukommen vermag. Insofern sind auch Farben ein Unterpand der Sprache als Substanzbestimmung. Falsch aber ist es, dies jeweils ohne eingehende Berücksichtigung der Arbeits- und Lebensverhältnisse einer Kultur behaupten zu wollen. Richtig ist im Gegenzug die relativistische These, daß jede Sprache

durch die Kultur geprägt erscheint, die in ihr zum Ausdruck gelangt. Insofern sind Farbnamen ein Unterpfand der Abhängigkeit jeder Sprache von der sie tragenden Lebenswelt. Falsch aber ist es, behaupten zu wollen, daß die verschiedenartigen Farbbezeichnungen damit zueinander gleichrangig bzw. untereinander austauschbar sind und daß Farbwahrnehmungen keine eigenständige Sinnesqualität besitzen. Wenn es also Kulturen gibt, die (wie die griechische) Grün nicht von Blau unterscheiden, so läßt das nicht auf einen allgemeinen sprachlichen Relativismus schließen, sondern nur darauf, daß die uns geläufige Unterscheidung beider für diese Kulturen keine lebenspraktische (also substantielle!) Notwendigkeit in ihrem Umgang mit der Natur besessen zu haben scheint.

Denn in und mit seinen Farbbezeichnungen markiert das Kulturwesen Mensch durchaus auch sein Verhältnis zur Natur. Und gerade dies wird, so scheint es, von keiner der beiden Positionen gesehen oder zureichend berücksichtigt. Mit den Namen der Farben tastet die Sprache, das Kulturelle schlechthin, über sich hinaus zur Natur. Mit ihnen sucht sie Mimikry zu betreiben an die Natur in einer ihrer sinnfälligsten Dimensionen, sucht sie darzustellen, zu beschwören oder zu bannen. Mit den Farbnamen stellen Menschen sich Naturhaftes vor. Farben locken, faszinieren und schrecken. Sie suggerieren eine Zusammenhangsgarantie alles Lebendigen, weil sie mit einer schier unendlichen Vielfalt von Nuancen an fast allem in Erscheinung treten. Gerade weil Farben so gut wie nie nur eindeutig sind, sondern beinahe stets gemischt vor Augen treten, können sie über ihre unabsehbaren Abstufungen hinweg als sinnliche Basis von allem erscheinen und damit eine gleitend-bruchlose Kontinuität in der Objektwelt andeuten. Zugleich aber stehen sie jederzeit auch im Kontrast zueinander. Sie markieren Unterschiede und setzen somit Grenzen zwischen sich (auch unabhängig von den Formen). Insofern verweisen sie darauf, daß etwas *etwas* ist und nicht vielmehr etwas anderes. Grün ist nicht Blau, auch wenn es mit ihm in Übergängen zusammenhängt. Vor allem ist Schwarz nicht Weiß – das zeigt sich nicht zuletzt daran, daß jede Farbe heller als Schwarz wirkt und dunkler als Weiß.

Farbnamen verweisen die Sprache auf eine Naturbasis, ohne die jedoch mehr als nur anzeigen zu können. Sie tun so, als sei mit ihnen eine verlässliche Akkulturation dessen zu leisten, was substantiell jenseits der Sprache bleibt, aber doch in ihr wie notwendig augenblicklich zur Erscheinung gelangt. Farbnamen können die Natur zwar evokativ beschwören, aber nur eingeschränkt belangen. Darum bleiben Versuche, die Farben der Sprache bzw. Farben in der Sprache ein für allemal festzustellen, oft so hilflos oder unzulänglich. Ihr Er-

kenntniswert taugt höchstens zur Folklore, schlimmstenfalls zum Aberglauben. Der blinde Drang nach etwas Naturhaftem in der Sprache, der nur zu gern den Anschein erweckt, es in den Farben gefunden zu haben, hat etwas Naives. Insoweit bleibt Kants Mißtrauen den Farben gegenüber berechtigt, auch wenn er in ihnen vor allem das Sinnliche, weniger das Naturhafte an sich beargwöhnte.

Doch der Sprache kommt im Umgang mit den Farben zugute, daß sie sich zwei Wesensaspekten jeden Kolorits scheinbar anzupassen vermag, die alles Farbige so faszinierend und so schwer bestimmbar erscheinen lassen. Der Farbenskala zufolge gehen alle Farben erstens stufenlos ineinander über und stehen zweitens zueinander in einer offenbaren Polarität. (Vgl. Conrad-Martius 1929, 356.) Ihren schier unbegrenzt wirkenden Nuancen wie ihren genauen Kontrasten entspricht die Sprache durch ihre Fähigkeit zur Darstellung weitreichender Differenzierungen und scharfer Widersprüche. Jede Farbe scheint durch ihren Namen sprachlich eindeutig erfaßt werden zu können. Durch ihn läßt sie sich über vielfach abzustufende Schattierungen differenziert benennen und folglich von anderen unterscheiden. Was mit ihrem Namen bezeichnet wird, sollte daher jedermann unmittelbar nachvollziehbar sein. Diese Nachvollziehbarkeit wird zudem dadurch erhöht, daß Farben zueinander in Kontrastverhältnissen stehen. Zu jeder von ihnen gibt es eine Komplementärfarbe und mindestens zwei Kontrastfarben. Das steigert indirekt auch ihre sprachliche Eindeutigkeit. Dennoch bleibt jede Farbe trotz dieser Voraussetzungen sprachlich kaum exakt zu fassen, weil sie im Farbenspektrum jeweils zum Hellen wie zum Dunklen in zwei Schattierungen ihrer selbst übergeht und weil nicht zu sichern ist, was Sprecher und Hörer an Vorstellungen mit ihrem Namen verbinden. –

Nun scheint allerdings die evokative Macht der Lyrik in der Lage zu sein, Farbe zur Sprache bringen. Daß selbst sie damit ihre Schwierigkeiten hat, sollen abschließend zwei Gedichte der klassischen Moderne zeigen. Sie stammen von Rimbaud und Schwitters. Da ist zunächst Rimbauds Gedicht über die Vokale, das hier im Original und in der Übersetzung von Stefan George zitiert wird:

Voyelles.

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;

I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;
U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, Suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
– Ô l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !
(Rimbaud 1999, 579f.)

Vokale

A schwarz E weiss I rot U grün O blau – vokale
Einst werd ich euren dunklen ursprung offenbaren:
A: schwarzer sammtiger panzer dichter mückenscharen
Die über grausem stanke schwirren – schattentale.

E: helligkeit von dämpfen und gespannten leinen –
Speer stolzer gletscher – blanker fürsten – wehn von dolden.
I: purpurn ausgespienes blut – gelach der Holden
Im zorn und in der trunkenheit der peinen.

U: ränder – grünlicher gewässer göttlich kreisen –
Ruh herdenübersäter weiden – ruh der Weisen
Auf deren stirne schwarzkunst drückt das mal.

O: seltsames gezisch erhabener posaunen –
Einöden durch die erd- und himmelsgeister raunen.
Omega – ihrer augen veilchenblauer strahl.

(Übersetzung George 1968, 426)

So berühmt dieses Gedicht auch sein mag – so hilflos wirkt es bei näherem Zusehen. Sein Gestus ist der einer groß angelegten Beschwörung. Aufgerufen werden die fünf Vokale. Und zu jedem von ihnen gibt es erst eine Farbe und dann eine Reihe von expressiv anmutenden Bildern. Beides bleibt allerdings noch auf den zweiten Blick so wenig nachvollziehbar, daß sich der Verdacht aufdrängt, hier herrsche eine gewisse Beliebigkeit, und es sei die Grenze zur Privatsprachlichkeit bereits überschritten. Denn daß Schwarz und Weiß zu den Farben gezählt werden, mag noch angehen, doch warum fehlt gerade Gelb? Wie

beliebig diese Vokalfarbreihe ist, macht ein Vergleich mit der von August Wilhelm Schlegel deutlich. Für den ist „A roth, O purpurn, I himmelblau, U violett, U dunkelblau. Man könnte“, so meint er weiter, „auch dem A die weiße, dem U die schwarze Farbe geben.“ (Schlegel 1846, 175) Und wie sehr auch dies nicht mehr ist als eine Privatmeinung, zeigt die abweichende Aufstellung bei Jacob Grimm. Ihm zufolge ist „A weiß, I roth, U schwarz, E gelb, O blau“. (Grimm 1840, 33, Anm. 2) Das zeigt: Vokale besitzen durchaus nicht die semantische Eindeutigkeit, die ihnen von Rimbaud zugeschrieben wird; sie sind in ihren farblichen Bedeutungsgehalten, wenn sie die denn haben, eher kontextabhängig und mehrdeutig aufgeladen. Wenn Rimbauds Sonett ihnen einzelne Farben und diesen wiederum intensiv geschilderte Visionen zuordnet, so vertraut es auf die magische Macht seiner Sprache. Doch die wirkt in seinen Versen diffus; sie scheint, was sie heraufzubeschwören sucht, bloß assoziativ evozieren, aber kaum auf Dauer oder gar als Erkenntnis halten zu können. Nun müßten ja eindeutige Aussagen oder gar Erkenntnisse in der Lyrik nicht unbedingt erreichbar oder gar wünschenswert erscheinen, wenn die hier präsentierten Bedeutungszusammenhänge wenigstens poetisch zu überzeugen vermöchten. Aber gerade das ist nicht der Fall. Das raunende Beschwören der Vokale wirkt, wenn sie als Laute mit Farben und Bildern in Verbindung gebracht werden, nur wenig nachvollziehbar, sondern eher willkürlich und hilflos. Warum etwa soll das Gezisch von Posaunen (wenn Posaunen denn zischen) mit dem Klang des *O* in Verbindung treten und nicht beispielsweise mit dem des *E*?

Daß einzelne Laute so wenig wie Farben irgendeine Erkenntnis sichern, fördert einen Aberglauben eigener Art. Wie Farben bieten auch sprachliche Laute oder deren Schriftform als Buchstaben das Einfallstor für allerlei mystische und magische Spekulationen. Je weniger sie im Blick auf ihre Bedeutung festgelegt sind, desto eher scheinen sie sich sprachmystisch und farbmagisch festlegen zu lassen (vgl. Dornseiff 1925, 35ff.). Die Regel, auf die primitives Denken sich dabei verläßt, lautet offenbar: Je elementarer etwas wirkt, als desto sinnhafter läßt es sich magisch gestalten. Wenn also bei Rimbaud Laute oder Buchstaben mit Farben in Verbindung gebracht werden, sollen zwei Symbolsysteme zueinander treten und sich wechselseitig verstärken. Gerade weil sich aus ihnen scheinbar alle darstellbaren Bedeutungen und Weltorientierungen ergeben, können sie magischem Denken zufolge nicht ihrerseits bedeutungslos und orientierungslos sein. Doch die beiden Symbolreihen können sich gegenseitig nicht tragen oder halten. Denn ihnen fehlt der Bezug auf das, was sie magisch bannen sollen. Nur als Gegenzauber kann Magie sich auf Magie beziehen. Von dem aber kann hier nicht die Rede sein. Rimbauds Zauber bleibt eher privat und

das heißt: in bezug auf Laute oder Buchstaben sowohl wie im Blick auf Farben wenig überzeugend. Seine Unterstellungen sind kaum mehr als Folklore, wenn auch eine Folklore für Gebildete. Die Loslösung der Farbe vom Sinnhaften und ihre Herabstufung zum bloß Sinnlichen, die in den Theorien des Klassizismus vorgeführt wurde, erschwert, wie noch an den Versen Rimbauds deutlich wird, das Verhältnis der Sprache zu den Farben wie umgekehrt das Verhältnis der Farben zur Sprache. Bemerkenswert an diesem Gedicht aber bleibt außer seiner mangelnden Prägnanz die Folgenlosigkeit seines Sagens; es erscheint mehr oder weniger spannungslos, tritt angestrengt auf der Stelle und kommt nicht voran.

Das zweite Gedicht stammt von Kurt Schwitters. Es erschien zuerst 1919. Auch dieses Gedicht bringt in einer besonderen Weise Farbe zur Sprache.

An Anna Blume

Oh Du, Geliebte meiner 27 Sinne, ich liebe Dir!
Du, Deiner, Dich Dir, ich Dir, Du mir, ---- wir?
Das gehört beiläufig nicht hierher!

Wer bist Du, ungezähltes Frauenzimmer, Du bist, bist Du?
Die Leute sagen, Du wärest.
Laß sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht.

Du trägst den Hut auf Deinen Füßen und wanderst auf die Hände,
Auf den Händen wanderst Du.

Halloh, Deine roten Kleider, in weiße Falten zersägt,
Rot liebe ich Anna Blume, rot liebe ich Dir.
Du, Deiner, Dich Dir, ich Dir, Du mir, ----- wir?
Das gehört beiläufig in die kalte Glut!
Anna Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute?

Preisfrage:

- 1.) Anna Blume hat ein Vogel,
- 2.) Anna Blume ist rot.
- 3.) Welche Farbe hat der Vogel.

Blau ist die Farbe Deines gelben Haares,
Rot ist die Farbe Deines grünen Vogels,
Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid,
Du liebes grünes Tier, ich liebe Dir!
Du Deiner Dich Dir, ich Dir, Du mir, ---- wir!
Das gehört beiläufig in die --- Glutenkiste.

Anna Blume, Anna, A ---- N ---- N ---- A!
Ich träufle Deinen Namen.
Dein Name tropft wie weiches Rindertalg.
Weißt Du es Anna, weißt Du es schon,
Man kann Dich auch von hinten lesen.
Und Du, Du Herrlichste von allen,
Du bist von hinten wie von vorne:
A ----- N ----- N ----- A.
Rindertalg träufelt STREICHELN über meinen Rücken.
Anna Blume,
Du tropfes Tier,
Ich ----- liebe ----- Dir!

(Schwitters 1973, 58f.)

Schwitters verpackt die Sehnsuchtsgefühle traditioneller Liebesgedichte in eine Sprache, die von Klischees tropft. In zitathaft anmutenden Formeln wendet sein Gedicht sich an die Geliebte. Schon allein durch ihren Namen *Anna Blume* weist es sie aus als ein Wesen, dessen reale Existenz kaum verbürgt erscheint. Höchst absichtsvoll greift es auf übersteigerte Formeln zurück, um die angeblich verehrte Frau schwärmerisch zu charakterisieren. Dabei verknüpft es petrarkistische Oxymora wie „kalte Glut“ collagenhaft mit Elementen der Unsinnspoese. Offensichtliche Grammatikfehler wie „Du [...] wanderst auf die Hände“, „rot liebe ich Dir“ oder „Anna Blume hat ein Vogel“ sollen den Leser irritieren. Die parodistische Irritation aber erstreckt sich hier nicht nur auf die Topoi der Liebeslyrik, sondern auch auf den Syllogismus, die bekannteste Form logischen Schließens.

Selbst vor den Farbbezeichnungen macht der ostensible Unsinn nicht halt. Sie tauchen zunächst auf in mehr oder weniger direktem Zusammenhang mit dem Liebespreis sowie mit dem Syllogismus. Schwitters treibt sie dann in eine äußerste Widersprüchlichkeit und offensive Entkonturierung. Dadurch sollen sie als Epitheta ihre lächerliche Konventionalität offenbaren. Unter diesen Voraus-

setzungen erweisen sie sich als leere, also schlechte Magie. In der Liebe wie in der Logik sind Farbbezeichnungen nurmehr Namen einer mißlingenden Beschwörung.

Es geht bei Schwitters um den absichtsvoll betriebenen Zerfall der Farbar-ten durch die Sprache. Deren mutwillige Paradoxierungen werden vorgeführt am Beispiel der Farben einer Geliebten, die einen rätselhaft unauflösbaren und dann doch wieder nur trivialen Namen trägt, *Anna Blume*. Die Paradoxierung der Farben führt bei Schwitters ins Ununterscheidbare. Wenn Blau und Gelb, Rot und Grün miteinander identisch sein sollen, dann kann für sie der Satz der Identität nicht länger gelten, dann kann auch ein Mensch als Tier angesprochen werden. Solche Vermischung der Sphären protestiert gegen eine von formalen Begriffen der Identität durchherrschte, vorgeblich eindeutige Welt. In dieser Welt gilt nicht mehr der Einspruch der klassischen Moderne dagegen, daß Formen die Sinnenwelt der Farben verdrängen (vgl. Imdahl 1966, 195). Nein, hier sind die Farben bereits in sich zerfallen. Statt der einigermaßen beliebigen Entkonturierung der Farben gegeneinander, wie sie sich bei Rimbaud fand, ist Schwitters fasziniert von der Möglichkeit, sprachlich die identitätsstiftenden Momente der Farben selbst aufzulösen. Also paradoxiert er sie und läßt die bis dahin fraglos geltenden Farbeinheiten ins offenbar gegenstrebig Widersinnige zerfallen. „Blau ist die Farbe Deines gelben Haares, / Rot ist die Farbe Deines grünen Vogels“. Das wirkt um so mehr, als Farben trotz aller zweideutigen Diffusität an ihren Rändern so paradox, wie Schwitters sie darstellt, zuvor eigentlich nie sein konnten. Denn jeder von ihnen war auf der Farbtafel umkehrbar eindeutig eine Gegenfarbe zugeordnet. Keine Farbe galt einfach nur als eine andere. Der Unsinn protestiert hier also gegen die vorgebliche Eindeutigkeit der Farbbezeichnungen.

Wenn die Tendenz zu einer Entgegenständlichung der künstlerisch dargestellten Welt durch eine Ermächtigung der Farben gegen die Formen bestimmend war für die Moderne, so erstreckt sich diese Tendenz nunmehr auch auf die Farben selbst. Schwitters erkennt auch in ihnen noch die Marken einer zum Schein eindeutigen, also wiederum formbestimmenden Identität. Darum praktiziert er eine offenbar unsinnige Sprachverstörung durch offensive verbale Farbin-konsistenz und durch paradoxierten Farbzerfall. Er denunziert damit Versuche, den Menschen und Dingen der Welt eine neue Festigkeit und Sicherheit in der Sprache zu verleihen, indem statt der Formen nun mehr oder weniger blind Farben als Zeugen für die Wirklichkeit und Echtheit der Welt in Dienst genommen werden sollen.

Literatur

- BERLIN, Brent 1969: Basic Color Terms. Their Universality and Evolution. Berkeley.
- CONRAD-MARTIUS, Hedwig 1929: Farben. Ein Kapitel aus der Realontologie. In: Festschrift. Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet, Halle a.d. Saale.
- DORNSEIFF, Franz ²1925: Das Alphabet in Mystik und Magie. Leipzig / Berlin.
- GEORGE, Stefan ²1968: Werke. Ausgabe in zwei Bänden. Düsseldorf / München.
- GRIMM, Jacob 1840: Deutsche Grammatik. Göttingen.
- IMDAHL, Max 1966: Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei. Abstraktion und Konkretion. In: ISER, Wolfgang (Hg.): Poetik und Hermeneutik 2: Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. München.
- KANT, Immanuel 1963a: Kritik der reinen Vernunft. In: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wilhelm WEISCHEDEL. Bd. II. Darmstadt.
- Ders 1963b: Kritik der Urteilskraft. In: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wilhelm WEISCHEDEL. Bd. V. Darmstadt.
- KAY, Paul 2003: The World Color Survey. Stanford.
- KRISCHKE, Wolfgang 2000: „Grün ist nicht jedem grün. Eine Welterklärung: Der aktuelle Streit um die Farbenlehre“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.12.2000, Nr. 296, N6.
- NIETZSCHE, Friedrich ³1962: Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile. In: Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl SCHLECHTA. Bd. I. München.
- RIMBAUD, Arthur 1999: Œuvres complètes, Bd. 1: Poésies, éd. critique avec introduction et notes par Steve MURPHY. Paris.
- SAUNDERS, Barbara 2000: Revisiting ‚Basic Color Terms‘. In: The Journal of the Royal Anthropological Institute. Bd. 6, 81–100.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph 1966: Philosophie der Kunst. Nachdruck der Ausg. von 1859. Darmstadt.
- SCHLEGEL, August Wilhelm 1846: Betrachtungen über Metrik. An Friedrich Schlegel. In: Sämtliche Werke, Bd. VII: Vermischte und kritische Schriften. Hrsg. von Eduard BÖCKING. Leipzig.
- SCHWITTERS, Kurt 1973: Das literarische Werk, Bd. I: Lyrik. Hrsg. von Friedhelm LACH. Köln.