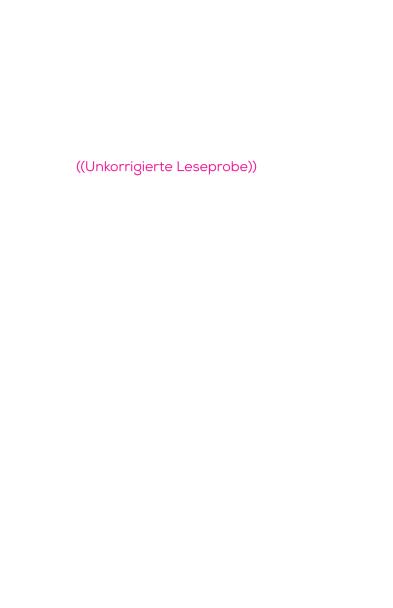
James Fox

DIE WELT

IM LICHT DER FARBE

EINE KULTUR-GESCHICHTE



James Fox

DIE WELT IM LICHT DER FARBE

EINE KULTUR-GESCHICHTE

Übersetzung: Dominik Fehrmann Erstmals veröffentlicht als *The World According to Colour* im Jahr 2021 bei Allan Lane, einem Imprint von Penguin Press. Penguin Press ist Teil der Unternehmensgruppe Penguin Random House.

© James Fox, 2021

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwendung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen sowie die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

Deutsche Erstausgabe

© EDITION frölich / Regelindis Westphal, Berlin 2023 für den Text bei dem Autor und die Abbildungen bei den Fotografen beziehungsweise den Rechteinhabern





Die Arbeit des Übersetzers am vorliegenden Text wurde vom Deutschen Übersetzerfonds gefördert im Rahmen des Programms "Neustart Kultur" der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien.

Übersetzung: Dominik Fehrmann Lektorat: Georgia Rauer

Gestaltung und Herstellungskoordination: Regelindis Westphal Technische Umsetzung: Norbert Lauterbach

Umschlagmotiv: Yves Klein, Blue Monochrome, 1961 © The Estate of Yves Klein/VG Bild-Kunst, Bonn 2023 Digital Image © 2023 The Museum of Modern Art, New York/Scala Florenz

Druck: FINIDR, Tschechische Republik

ISBN 978-3-9816537-2-4

	VORWORT EINLEITUNG	6 9
SCHWARZ	1 Aus der Finsternis	23
ROT	2 Die Erfindung der Menschheit	59
GELB	3 Götzendämmerung	95
BLAU	4 Jenseits des Horizonts	135
WEISS	5 Vergiftete Reinheit	171
VIOLETT	Oer synthetische Regenbogen	203
GRÜN	7 Das verlorene Paradies	237
	DIE WELT IM LICHT DER FARBE	271
	DANKSAGUNG	274
	ANMERKUNGEN	276
	REGISTER	317
	BILDQUELLEN	343

VORWORT

Ich war sechs Jahre alt, als ich Farbe zum ersten Mal sah. Es war einer jener sehr heißen Tage, von denen es in englischen Sommern nur einen oder zwei gibt. Ich trank in der Küche gerade ein Glas geeiste Orangeade, als eine Schmeißfliege durch das offene Fenster geflogen kam. Brummend schwirrte sie einige Minuten durch das Zimmer, bevor sie sich auf dem Tisch niederließ, woraufhin meine Mutter vorsprang und den Eindringling mit einer zusammengerollten Zeitschrift erschlug. Ich beugte mich vor, um den Kadaver zu betrachten, der in einer übelriechenden Lache zuckte. Doch noch in diesem erbärmlichen Zustand erschien mir das Insekt wie ein kostbares Juwel. Seine Augen hatten das tiefe Burgunderrot reifer Kirschen, seine Flügel schimmerten wie Miniaturregenbögen, und die Smaragdgrüns und Saphirblaus auf seinem Hinterleib entluden sich zu Kupfer und Gold. Etwas Schöneres hatte ich noch nie gesehen.

Alle Kinder sind Naturforscher. Wir sind von klein auf fasziniert von Flora und Fauna, bis unsere Neugier allzu oft versiegt. Doch bei mir weckte die Fliege eine neue, anhaltende Begeisterung. Im weiteren Verlauf jenes Sommers wuchs mein Interesse für Farben nur noch mehr. Im Juli und August zählte ich die Rots der Rosenblütenblätter und die Graus der Wolken, fing Schmetterlinge in der hohlen Hand, um zu sehen, wie sich ihre Pigmente auf meiner Handfläche abrieben, und betrachtete fasziniert, wie unser orange Rasenmäher grüne Streifen in das Gras malte. Im September und Oktober sammelte ich Herbstlaub auf dem Schulhof, ordnete es in einem Sammelalbum nach Farben und beschriftete die verschiedenen Exemplare mit Ausdrücken wie "Froschgrün", "Popelfarbe", "Pipigelb" und "Traktorrot". In den folgenden Jahren verbrachte ich außerordentlich viel Zeit damit, über farbliche Seltsamkeiten zu grübeln: Warum wurde Rindfleisch beim Kochen braun, Hühnerfleisch aber weiß? Warum war Wasser durchsichtig, Eis grau und Schnee weiß? Welche Farbe hatte eigentlich die menschliche Haut, und – ganz wichtig – mit welchem Buntstift sollte ich sie malen?

Jean-Jacques Rousseau schrieb einmal, am schwierigsten sei es, das zu sehen, was man täglich sieht. Ich bin sicher, dass ich ohne meine Chromophilie nie solche Schönheit in banalen Dingen entdeckt hätte. Farbe machte alles betrachtenswert. Ich war zwölf, als ich sie sogar in der Dunkelheit zu erkennen begann. Ich wartete bis zur Abenddämmerung, löschte das Schlaf-

zimmerlicht, schloss die Augen und drückte dann so fest auf meine Lider, wie ich es gerade noch aushielt. Ich drückte und rieb, bis die Dunkelheit um mich herum nach und nach lebendig wurde. Winzige Lichtspitzen erschienen und verschwanden wie ferne Sterne. Dann zerbarst die monochrome Finsternis allmählich in Ozeane aus Bernsteingelb, Viridiangrün und Zinnoberrot, die links und rechts über mein Gesichtsfeld schwappten. Unter bestimmten Bedingungen gerannen diese Farben zu Strahlenkränzen, Spiralen, Schachbrettmustern und Matrizen leuchtender Punkte. Später erfuhr ich, dass es sich bei diesen merkwürdigen Formen um sogenannte Phosphene handelt – winzige Lichtteilchen, die von Zellen in der Netzhaut ausgesendet werden.

Rückblickend entwickelte sich mein Interesse für Kunst zwangsläufig. Mein erster Besuch der Londoner National Gallery erschien mir wie ein verordneter Schulausflug in einen Süßwarenladen. Mit erwartungsvollen Augen und offenem Mund stolperte ich von einem Saal in den nächsten. Sassoferratos Jungfrau im Gebet mit ihrem elektrisiert wirkenden blauen Kleid verschlug mir ebenso den Atem wie Goyas Die Lampe des Teufel, dessen Schwarz so fettig war, dass es von der Leinwand zu gleiten schien. Vor allem aber bewunderte ich Monets Badende in La Grenouillère. Mehr als jedes andere Gemälde schien es zu erfassen, wie Farbe in unserer Welt Akzente setzt. Monets Uferszene wird durch ihre Farben zugleich erschaffen und zerstört. Denn kaum sind die Creme-, Blau-, Ocker- und Schwarztöne hier zu Wasser geworden, verwandeln sie sich auch schon wieder in Farbe. Das Gemälde ist - wie Farbe als solche – gefangen in einem Hin und Her zwischen Subjekt und Objekt, Licht und Materie. Besonders bewunderte ich das scharlachrote Kleid links im Bild: ein roter Farbklecks, der sich grässlich mit seiner Umgebung beißt, die Leinwand dadurch aber erst zum Leben erweckt. Fehlte er, bräche die ganze Komposition zusammen. Ich weiß noch, wie ich dachte: Bestimmt ist Monet einen Schritt zurückgetreten, um den roten Pigmentfleck zu betrachten, und hat zufrieden gelächelt.

"Farbe", schrieb Monet, "ist von früh bis spät meine Obsession, Freude und Qual." Ich muss gestehen, dass es mir beim Schreiben dieses Buches oft genauso ging. Schließlich kann man Farbe, wenn man sie erst einmal bemerkt hat – wirklich bemerkt hat –, nie mehr entkommen. Sie findet sich in jedem Winkel unserer Welt. Sie lauert, um uns die Augen zu öffnen, und zeigt sich sogar, wenn unsere Augen geschlossen sind. Doch trotz ihrer Allgegenwart, trotz der enormen menschlichen Fortschritte im Bemühen, sie zu verstehen

8 VORWORT

und herzustellen, bekommen wir sie nie wirklich zu fassen. Wie bei Musik stehen wir auch bei Farbe vor der Schwierigkeit, dass sie sich den meisten Beschreibungsversuchen entzieht. Zwar haben wir über die Jahrhunderte riesige Wortschätze angehäuft, um sie zu erklären und zu klassifizieren; doch dieses immer umfangreichere Farbvokabular erstickt das Bezeichnete wie zu enge Kleidung. Womöglich ist Farbe eines jener Phänomene, über die man einfach nicht schreiben kann.

Aber ich konnte einfach nicht widerstehen, es zu versuchen.

CAMBRIDGE IM AUGUST 2020

EINLEITUNG

Ich höre euch fragen: Wie ist das, wenn man eine Farbe ist? Farbe ist die Berührung des Auges, die Musik der Taubstummen, ein Wort in der Dunkelheit.

ORHAN PAMUK¹

Ein junger persischer Prinz wandelte eines Tages durch sein Schloss. Plötzlich blieb er wie angewurzelt stehen. Über die Jahre hatte er alle Zimmer des Gebäudes erkundet und gedacht, er fände sich in dessen Fluren blind zurecht. Nun aber stand er vor einer Tür, die er noch nie gesehen hatte. Da sie verschlossen war, ließ er den Schlossvogt kommen, der ihm widerwillig den Schlüssel gab. Kurz darauf stand der Prinz in einem Zimmer voller Gold und zahlreicher anderer Schätze, die wie 1.000 Sonnen funkelten. Bald fiel sein Blick auf mehrere Gemälde, die sieben schöne Prinzessinnen aus sieben Reichen zeigten. Sie hingen rings um ein achtes Porträt, das eines hübschen, mit Silber und Perlen geschmückten Königs. Wer war dieser edle Herrscher, und womit hatte er sich diese reizenden Gefährtinnen verdient? Der Prinz musste nicht lange grübeln. Über dem Gemälde war ein Name eingraviert. Es war sein eigener (Seite 10).

Bahram Gor verließ das Zimmer wieder, ohne die Prophezeiung zu vergessen. Als er schließlich König geworden war, sandte er seine Spione in alle Welt, damit sie die Frauen fänden, die ihm verheißen waren. Durch Bestechung, Erpressung und Eroberung bemächtigte er sich der Prinzessinnen von Indien, Byzanz, Russland, Slawonien, Nordafrika, China und Persien und heiratete sie alle. Dann ließ Bahram rings um sein Schloss sieben Pavillons errichten - je einen für jede Ehefrau, ihr Heimatland, einen Wochentag, einen Planeten und eine Farbe. Nachdem seine Frauen ihre neuen Gemächer bezogen hatten, verbrachte er in einer Woche der Lust mit jeder von ihnen eine Nacht. Jede Frau erzählte ihm eine Geschichte über Liebe und Tugend, an deren Ende sie für ihre eigene Farbe warb. "Es gibt keine bessere Farbe als Schwarz", verkündete seine rabenhaarige indische Braut. "Gelb ist die Quelle der Freude", erklärte seine blonde byzantinische Gattin. "Grün ist die Wahl der Seele", behauptete die smaragdäugige Russin. Die flammenhaarige Slawin sang ein Loblied auf das lebensbejahende Rot. Die afrikanische Prinzessin pries die himmlische Erhabenheit von Blau. Seine chinesische Gemahlin wiederum verwies auf die gesundheitlichen Vorteile von Sandelholzbraun. Am Schluss jedoch obsiegte die persische Prinzessin. "Alle Farben haben den Makel der Hinterlist", merkte sie an, "nur Weiß nicht, das rein bleibt." Als

Bahram Gor im Saal der sieben Bilder, über den Prinzessinnen sieht man die farbigen Kuppeln, die er ihnen bauen wird. Mahmud ben Ahmad al-Hafiz al-Husseini und Hassan al-Hafiz, Bahram Gor im Saal der sieben Bilder, persische Handschrift aus der Anthologie des Sultan Iskandar. Tusche, Tempera und Gold auf Papier, 1410/1411



Bahram Gor ihrer Erzählung gelauscht hatte, war auch er gereinigt. Seine Reise hatte ihn aus der Schwärze über die sieben Stufen des Lebens bis zu einer schneeweißen Apotheose geführt.

Haft Paykar oder Sieben Schönheiten ist ein Meisterwerk der persischen Literatur. Das Epos wurde Ende des 12. Jahrhunderts vom Dichter Nizami verfasst und hat Bahram V. zum Vorbild, einen Herrscher des sassanidischen Königreichs (420 bis 438). Die zweite Hauptfigur aber ist die Farbe. Die Farben erblühen auf den Buchseiten zu solcher Lebendigkeit, dass man sie fast riechen kann. Doch dienen sie nicht nur dekorativen Zwecken. Nizami sah Farben als Mikrokosmos des Universums – verbunden mit bestimmten Ländern, Wochentagen, Himmelskörpern und dem siebenstufigen Pfad der Erleuchtung. Farben waren für ihn der Schlüssel zu den Geheimnissen des Kosmos, mit dem sich sogar das Rätsel des Lebens lösen ließ. So unplausibel uns diese Vorstellung heute erscheinen mag, ungewöhnlich war sie nicht. Seit jeher haben Menschen den Farben ihrer Umwelt einen hohen Stellenwert in der festen Überzeugung beigemessen, dass sie nicht nur schön, sondern auch bedeutungsvoll seien.²

Dieses Buch möchte dazu anregen, es Bahram Gor gleichzutun. So werden auch wir eine Reise unternehmen, auf der wir sieben Farben erkunden und ihren Geschichten lauschen werden. Doch bevor wir zu diesem Abenteuer aufbrechen, sollten wir noch eine Frage beantworten.

WAS IST FARBE?

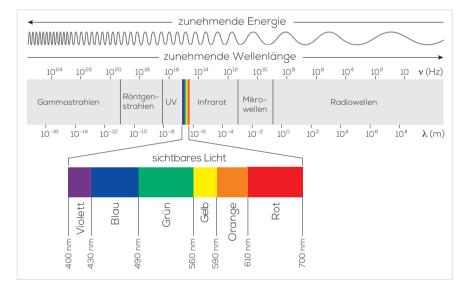
Augustinus schrieb einmal, er habe gewusst, was Zeit sei, bis er sie definieren sollte. Dasselbe lässt sich über Farbe sagen. Wie Zeit ist auch Farbe unser ständiger Begleiter. Sie ist um uns von dem Moment an, wenn wir morgens die Augen öffnen, bis zu dem Moment, wenn wir sie abends schließen. Sie umgibt uns von allen Seiten in unerschöpflicher Vielfalt. Nehmen Sie sich einen Augenblick Zeit und betrachten Sie die Farben, von denen Sie gerade umgeben sind. Ich garantiere Ihnen, dass es zu viele sind, um sie zu zählen. Ständig erleben wir diese Erscheinungen, doch nur selten versuchen wir, sie zu verstehen. Die meisten von uns wissen, wie Rot oder Blau aussieht, genau wie wir wissen, wie sich eine Minute oder eine Stunde anfühlt. Weitaus schwerer fällt es uns, diese Phänomene zu erklären. Mal ehrlich: Wissen Sie wirklich, was Farbe ist?

Viele Menschen sind der Ansicht, Farbe sei eine Eigenschaft von Dingen oder des Lichtes, das von diesen abprallt. Sie sagen, die Blätter eines Baumes seien grün, weil sie grünes Licht reflektierten - ein Grün, das ebenso real sei wie die Blätter selbst. Andere meinen, Farbe sei gar nicht Teil der physischen Welt, sondern existiere lediglich im Auge oder Denken des Betrachters. Falle in einem Wald ein Baum um, ohne dass jemand das sehe, so seien seine Blätter farblos - wie alles andere auch. Laut dieser Ansicht existiert Farbe als Ding gar nicht. Es existieren nur die Menschen, die die Farbe sehen. In gewisser Weise sind beide Positionen richtig. Farbe ist objektiv und subjektiv; sie ist "der Ort", wie Cézanne es formulierte, "wo unser Gehirn und das Weltall sich begegnen".3 Farbe entsteht, wenn in der Welt befindliches Licht vom Auge registriert und vom Geist interpretiert wird. Es ist ein verworrener Prozess, dem eine lange Kette physikalischer, chemischer und biologischer Ereignisse vorausgeht. Es liegt also nahe, Farbe nicht als Substantiv, sondern als Verb zu verstehen und sich statt der "Was ist"-Frage eine andere zu stellen, nämlich: Wie geschieht Farbe?

Es beginnt mit Licht, denn ohne Licht gibt es keine Farbe. Licht gehört zu einem weiten Spektrum elektromagnetischer Strahlen von unterschiedlicher Wellenlänge und Frequenz. Die Gammastrahlen am einen Ende sind 100 Millionen Mal kürzer als ein Millimeter. Die extrem niederfrequenten Langwellen am anderen Ende sind Zehntausende Kilometer lang. Was dazwischen liegt, hat viele Eigenschaften und Funktionen. Röntgenstrahlen verwenden wir zum Fotografieren unseres Körperinneren, Mikrowellen zum Erhitzen von Speisen und Radiowellen zur Kommunikation über große Entfernungen. Ungefähr nach einem Drittel des Spektrums findet sich - eingezwängt zwischen Ultraviolett (das unsere Haut verbrennt) und Infrarot (das wir als Wärme wahrnehmen) - ein kleiner Bereich für uns sichtbarer Strahlung. Obwohl sichtbares Licht nur 0,0035 Prozent des elektromagnetischen Spektrums ausmacht, ist es für alle Farben verantwortlich, die je ein Mensch wahrgenommen hat. Bei einer Wellenlänge von etwa 400 Nanometern (ein Millimeter sind eine Million Nanometer) wird Ultraviolett zu Violett, daraus Blau (430–490 nm), dann Grün (490–560 nm), Gelb (560–590 nm), Orange (590-630 nm) und Rot (610-700 nm), das schließlich in Infrarot und damit wieder in den unsichtbaren Bereich übergeht.

Licht besteht aus winzigen Energie-"Paketen", sogenannten Photonen, die überall in astronomischer Zahl vorhanden sind. Falls Sie diese Zeilen beim

Licht einer Nachttischlampe lesen, produziert deren Glühbirne jede Sekunde 100 Milliarden Milliarden Photonen – eine Million Mal mehr als Ihr Körper Zellen hat. Einige Lichtquellen haben eine bestimmte Farbe – einfache Laserpointer etwa senden nur rotes Licht mit einer Wellenlänge von 650 Nanometern aus, traditionelle Natriumdampf-Straßenlaternen nur gelbes Licht mit einer Wellenlänge von 589 Nanometern. Doch unsere bedeutendste Photonenquelle produziert Licht aller sichtbaren Wellenlängen. Die Sonne verschmilzt Wasserstoffatome zu Helium und erzeugt dabei eine unvorstellbare Menge an Photonen, die mit 300.000 Kilometern pro Sekunde durch das Sonnensystem rasen. In kaum acht Minuten haben sie unseren Planeten erreicht, wo sie durch die Atmosphäre rauschen, gegen Wolken prallen, in Ozeane stürzen und sich in Wäldern verlieren. Diese heftigen Interaktionen von Energie und Materie sind der Schmelztiegel, in dem Farbe entsteht.



Elektromagnetisches Spektrum

Alle materiellen Gegenstände haben je eigene Strukturen, die Photonen unterschiedlich beeinflussen. Einige reflektieren viel Licht und erscheinen weiß, andere absorbieren viel Licht und erscheinen daher schwarz. Doch die meisten Substanzen reflektieren bestimmte Wellenlängen und absorbieren andere. Dadurch werden sie farbig. Rubine erscheinen rot, weil ihre Struktur nur lange, rote Wellenlängen des sichtbaren Lichtes reflektiert. Gras sieht grün aus, weil es ein komplexes Pigmentmolekül namens Chlorophyll enthält, das blaue und rote Wellenlängen absorbiert und die dazwischenliegen-

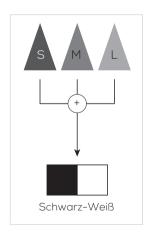
den Grüns und Gelbs reflektiert. Die prächtigen Blautöne des Himmelsfalters resultieren ebenfalls aus seiner physischen Beschaffenheit. Seine Flügel sind voller mikroskopisch kleiner Schuppen, die weißes Licht auslöschen und nur blaue Wellenlängen mit irisierender Intensität streuen. Fast immer nehmen Dinge also paradoxerweise die Farbe an, die sie *nicht* besitzen, nämlich diejenige, die ihre Oberflächen reflektieren. Doch dieses reflektierte, gebrochene und gestreute Licht ist noch nicht zur Farbe geworden. Dafür braucht es einen Betrachter.

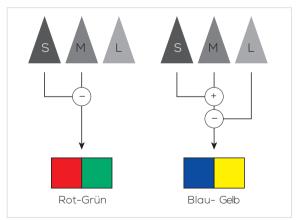
Von den zahllosen Photonen, die wie Flipperkugeln auf unserem Planeten umherprallen, finden einige den Weg in unser Auge, wo sie von 100 Millionen Fotorezeptoren erwartet werden. Überwiegend handelt es sich um Stäbchenzellen, die aber für das Farbensehen irrelevant sind. Dafür sind vielmehr unsere vier oder fünf Millionen Zapfenzellen zuständig. Die meisten Menschen besitzen drei Arten von Zapfen. S-Zapfen sind besonders empfindlich für kurze (415–430 nm), M-Zapfen für mittlere (530–570 nm) und L-Zapfen für lange (555–565 nm) Wellenlängen des sichtbaren Lichtes. Alle Zapfen enthalten ein Pigmentmolekül, das aus einer gebogenen Aminosäurekette besteht. Wenn dieses Molekül ein Photon absorbiert, erfolgt eine Doppelbindung, wodurch die Kette begradigt wird und das Molekül seine Form ändert. Dieser scheinbar triviale Vorgang, der kaum 200 Millionstel einer Milliardstel Sekunde lang dauert, liegt allem menschlichen Sehen zugrunde.

Die Absorption von Licht löst eine Kette von Ereignissen aus. Wenn Fotorezeptoren ihre Struktur verändern, aktivieren sie ein Protein, das ein weiteres Protein aktiviert, welches das Chaos der Photonen-Absorbierung in elektrische Botschaften umwandelt, die dann über Synapsen an Bipolar- und Ganglienzellen übertragen und in binäre Signale umgewandelt werden. Diese als "Aktionspotenziale" bezeichneten An-Aus-Spannungsveränderungen verlassen das Auge durch die Sehnerven und rasen durch flüssigkeitsgefüllte Bahnen, bis sie den primären visuellen Kortex in der hinteren Gehirnregion erreichen. In dieser Hirnregion werden alle Arten visueller Informationen verarbeitet und manchmal auch zur Weiterverarbeitung in andere Areale der Hinterhauptslappen geleitet. Über die Funktionsweise des zerebralen Kortex herrscht noch einige Unklarheit, doch wissen wir, dass vor allem er dafür zuständig ist, die vom Auge registrierten Lichtinformationen in die dynamische und farbige Welt umzuwandeln, die wir um uns herum sehen.

Wie also wird Farbe errechnet? Kurioserweise sind die einzelnen Zapfenzellen farbenblind. Sie übermitteln keinerlei Informationen über die Wellenlängen, die sie absorbieren, sondern lediglich Informationen darüber, ob sie Licht erkennen oder nicht. Doch jeder Zapfentyp ist, wie gesehen, für ein ganz bestimmtes Spektrum von Wellenlängen empfänglich: S-Zapfen absorbieren eher blaue Wellenlängen des Lichtes, L-Zapfen eher rote. Das ermöglicht es dem Gehirn, Ergebnisse der drei Arten von Zapfen zu vergleichen, um festzustellen, welche Wellenlängen auf welche Teile der Retina treffen. Dazu sortiert es die Daten in drei verschiedene Kanäle – rot-grün, blau-gelb und schwarz-weiß (die deshalb jeweils auch Komplementärfarben sind) – und misst dann ihre Unterschiede, indem es gewisse Signale addiert und andere subtrahiert. Das mag erstaunlich abstrakt klingen, ist in der Realität aber so einfach wie effizient: Auf der Grundlage von lediglich drei Vergleichsreihen kann unser Gehirn Millionen von Farbtönen unterscheiden.⁴

Dies ist eine in vielerlei Hinsicht stark vereinfachte Darstellung des Farbensehens. Trotzdem ist hoffentlich deutlich geworden, inwiefern Farbe ein Prozess ist, ein Paartanz von Subjekt und Objekt, von Geist und Materie. Natürlich existieren unterschiedliche Wellenlängen des Lichtes unabhängig von uns, doch sie werden erst zu Farben, wenn unser Gehirn sie endgültig





Die Gegenfarbtheorie: das achromatische System (links) und das chromatische System (rechts)

interpretiert hat. Anders gesagt: Die Zutaten für Farbe existieren außerhalb von uns, das Rezept für sie aber findet sich in unserem Innern. Und dieses Rezept ist niemals dasselbe. Wie bei vielen subjektiven Erfahrungen spielen auch bei der Farbwahrnehmung individuelle Unterschiede eine große Rolle. Rund acht Prozent aller Männer fehlt mindestens ein voll funktionsfähiger

Zapfentyp, sodass sie weniger Farben wahrnehmen können als andere. Einige wenige Frauen besitzen vermutlich einen vierten Zapfentyp und damit eine weitere Dimension der Farbwahrnehmung (wenngleich noch unklar ist, ob sie mehr Farbtöne unterscheiden können). Streng genommen hat jeder Mensch ein einzigartiges Sehsystem – keine zwei Menschen werden dieselbe Lichtinformation auf die gleiche Weise interpretieren.

Der Künstler Josef Albers, der einen Großteil seiner Zeit damit zubrachte, die Geheimnisse des Farbspektrums zu entschlüsseln, drückte das in seinem großartigen Buch *Interaction of Colour* wie folgt aus:

"Wenn jemand 'Rot' sagt (als Bezeichnung einer Farbe) und wenn 50 Personen zuhören, darf man erwarten, dass 50 verschiedene Rot in ihrem Bewusstsein auftauchen. Man darf sicher sein, dass all diese Rot verschieden sind. Selbst wenn eine bestimmte Farbe spezifiziert wird, eine Farbe, die alle Zuhörer unzählige Male gesehen haben, wie zum Beispiel das überall gleichbleibende Rot des Coca-Cola Zeichens, werden sie immer noch an verschiedene Rot denken. Selbst wenn alle Zuhörer Hunderte von Rottönen vor sich hätten, um daraus das Coca-Cola Rot auszusondern, so würden sie wiederum ganz verschiedene Farben wählen. Und keiner kann sicher sein, dass er die genaue Rottönung gefunden hat. Selbst wenn das runde, rote Coca-Cola Zeichen mit dem weißen Namenszug in der Mitte vorgeführt würde, sodass jeder auf dasselbe Rot blickte, mögen zwar alle dasselbe Netzhautbild haben, doch niemand kann mit Sicherheit wissen, ob sie alle dieselbe Wahrnehmung haben."6

Wahrnehmung ist nur ein Teil der Geschichte. Farben helfen unserem Gehirn auch zu entscheiden, wann wir aufwachen und schlafen gehen, was wir essen und kaufen, wen wir attraktiv finden und welche Gefühle wir verspüren sollen. Auch wenn wir uns dessen selten bewusst sind, beeinflussen sie ständig unsere Stimmung und unser Verhalten. Von Rot weiß man, dass es die Herzfrequenz erhöht, die elektrische Hirnaktivität steigert, sexuell erregt, sich positiv auf Geschwindigkeit, Kraft und Reaktionszeiten des Körpers auswirkt sowie Risikobereitschaft und Wettkampfverhalten fördert. Blau senkt angeblich die Herzfrequenz und den Blutdruck, begünstigt Entspannung und beugt sogar Kriminalität vor. Auf diese Befunde stützt sich eine Initiative in Japan: Dort haben 2006 mehrere Eisenbahngesellschaften im ganzen Land blaue LED-Leuchten auf Bahnsteigen und Bahnübergängen angebracht – in der Hoffnung, blaues Licht werde gestresste Menschen entspannen und da-

von abhalten, sich vor fahrende Züge zu werfen. Tatsächlich sank die Selbstmordrate mit Einführung dieser Leuchten um 84 Prozent.⁸

Verbraucher sehen sich heute ständig mit Anzeigen, Logos und Verpackungen konfrontiert, deren Farben bei ihnen bestimmte emotionale und körperliche Reaktionen hervorrufen sollen. Bis zu 90 Prozent unserer spontanen Urteile sind durch Farben beeinflusst. Diese wirken so unmittelbar und unterbewusst, dass wir uns kaum gegen sie entscheiden können. Ladengeschäfte nutzen leuchtende Rot- und Gelbtöne, um unsere Aufmerksamkeit zu erregen und unser Interesse zu wecken. Nahrungsmittel- und Getränkehersteller verwenden Rot- und Orangetöne, weil diese appetitanregend sein sollen. Banken und Versicherungen dagegen setzen auf Blautöne, da diese angeblich mit Ehrlichkeit, Treue, Zuversicht und Stabilität assoziiert werden. Jedes Unternehmen weiß, dass Farbe ein wesentlicher Bestandteil der Markenidentität ist, und manche ziehen – wie im Fall des Cadbury-Lilas oder des BP-Grüns – sogar vor Gericht, um ihre Rechte an einer Farbe zu verteidigen.

DIE BEDEUTUNG VON FARBE

Was ist mit "Bedeutung" gemeint? In Bezug auf Farbe kann man drei Arten von Bedeutung unterscheiden. Bei der ersten geht es um die affektive oder psychologische Wirkung bestimmter Farbtöne (Rot ist energisch, Braun lethargisch, Hellblau fröhlicher als Dunkelblau). Die zweite beruht weniger auf subjektiven Reaktionen als auf kodifizierten sozialen Konventionen (Rot signalisiert eine Warnung, weiße Fahnen bedeuten Kapitulation). Die dritte und historisch interessanteste Art der Bedeutung hat mit Assoziationen zu tun. Diese Bedeutungen sind über die Jahrtausende von Menschen geschaffen worden. Weltweit haben Philosophen, Theologen und Alchemisten komplizierte Beziehungssysteme entwickelt, in denen Farben bestimmten Pflanzen, Wochentagen, Jahreszeiten, Wetterlagen, Himmelsrichtungen, Elementen, Metallen, Edelsteinen, Blumen, Kräutern, Musiknoten, Buchstaben, Lebensaltern, Stimmungen, Organen, Stoffen, Körperöffnungen, Geschmäckern, Gefühlen, Tugenden und Lastern zugeordnet sind. Einige dieser Verbindungen sind plausibel, andere weniger. Edmund Bolton zum Beispiel setzte 1610 in seiner Farblehre Gelb mit dem Topas und Chrysoberyll, mit Sonntagen und Ringelblumen, Glauben und Treue, Löwen, dem Juli, der Jugend (besonders dem Alter von 14 bis 20), der Luft, dem Frühling, der Lebhaftigkeit und den Zahlen Eins, Zwei und Drei gleich.10

Natürlich haben Farben an sich keine Bedeutung. Ihre Bedeutungen werden von den Menschen geschaffen, die mit ihnen leben. Daher kann dieselbe Farbe an verschiedenen Orten Unterschiedliches bedeuten. In der westlichen Welt steht Weiß seit Langem für Licht, Leben und Reinheit, in Teilen Asiens ist es die Farbe des Todes. In England gilt Grün als Farbe des Neids, in Frankreich dagegen als Farbe der Angst, in Thailand als die des Zorns und in Russland als die der Traurigkeit oder Langeweile.11 In der US-amerikanische Politik ist Rot konservativ und Blau progressiv, in Europa ist es umgekehrt. Farbbedeutungen dieser Art neigen auch dazu, sich mit der Zeit zu verändern. Heutzutage halten die meisten Menschen Blau für männlich und Rosa für weiblich und kleiden ihre Kinder dementsprechend. Doch noch vor 100 Jahren war es genau andersherum. "Die allgemein akzeptierte Regel lautet, Rosa für den Jungen und Blau für das Mädchen", erklärte ein Elternratgeber 1918. "Das kommt daher, dass sich Rosa als entschlossenere und stärkere Farbe eher für Jungen eignet, während Blau, das zart und anmutig ist, dem Mädchen besser steht."12

Alle Farben sind mehrdeutig – sogar die vermeintlich eindeutigen. Schwarz, das einmütiger konnotiert sein dürfte als jede andere Farbe, wurde fast überall auf der Welt im Laufe der Zeit geschmäht und mit Finsternis, Verzweiflung, Sünde und Tod gleichgesetzt. Doch selbst diese scheinbar unrettbare Farbe kann auch positive Assoziationen wecken. Im vergangenen Jahrhundert ist Schwarz so sehr zum Synonym für Haute Couture geworden, dass modische Neuheiten längst als "das neue Schwarz" betitelt werden.¹³ Für Christian Dior war Schwarz "[d]ie beliebteste, vielseitigste und eleganteste aller Farben. Ich bezeichne es bewusst als eine Farbe, weil Schwarz genauso aufregend sein kann wie die bunteste aller Farben. Schwarz macht schlank und scheichelt so gut wie jeder Frau, nur bei einem sehr blassen Teint sollten Sie es mit Vorsicht einsetzen. Schwarz können Sie zu jeder Tageszeit, zu jedem Anlass und in jedem Alter tragen. Das "kleine Schwarze" darf in der Garderobe einer Frau natürlich nicht fehlen. Ich könnte ein ganzes Buch über Schwarz schreiben. "14 Diors "kleines Schwarzes" ist ein gutes Beispiel für die Unbeständigkeit von Farbbedeutungen: Trägt eine Frau ein schwarzes Kleid bei einer Beerdigung, symbolisiert es Trauer und Tod, springt sie anschließend in ein Taxi und geht auf eine Cocktail-Party, ist dasselbe Kleidungsstück Ausdruck stilvoller Kultiviertheit. Farbbedeutungen hängen - wie alle Bedeutungen - vom Kontext ab.

Aber sie können auch kontextübergreifend sein. So sind gewisse Farbvorlieben auf der ganzen Welt verblüffend einheitlich. Eine kürzlich durchgeführte Umfrage in 17 Ländern auf fünf Kontinenten ergab, dass Blau in jedem dieser Länder die beliebteste Farbe ist. Aber noch bemerkenswerter ist das Ausmaß dieser Beliebtheit: In jedem Land erhielt Blau mindestens ein Drittel aller Stimmen. In Deutschland wurde es sogar von 47 Prozent der Befragten genannt und war damit viermal beliebter als das zweitplatzierte Rot.15 Einen weltweiten Konsens gibt es auch bei manchen Farbbedeutungen besonders auf der ersten, der affektiven Ebene. Die meisten Gesellschaften sind sich einig, dass Rot "heiß" und Blau "kalt", Gelb "aktiv" und Grün "passiv", Weiß "gut" und Schwarz "schlecht" ist und dass leuchtende Farben "fröhlich" und matte "traurig" sind.16 Ähnliches gilt für die zweite Ebene der Farbbedeutung. In einer zunehmend globalisierten Welt sind viele farbige Zeichen und Symbole zwangsläufig allgemeingültig geworden. Das Wiener Übereinkommen über den Straßenverkehr sieht vor, dass in allen Rechtssystemen Rot "Stopp" und Grün "Los" bedeutet. Und die Internationale Organisation für Normung, deren Motto "Wenn die Welt sich einig ist" lautet, besteht darauf, dass Gefahren immer durch Gelb und Schwarz gekennzeichnet werden.

Doch was ist mit der dritten Art von Bedeutung? Kann es weltweit einheitliche Farbassoziationen geben? Die eben erwähnten Abweichungen lassen daran zweifeln. Farbmetaphern sind komplexe Gebilde, die von den Landschaften, Sprachen, Gewohnheiten und Glaubensinhalten der Kulturen geprägt sind, die sie hervorbringen. In China gilt Rot (wie wir in Kapitel 2 sehen werden) aufgrund spezieller chinesischer Umstände als Glücksfarbe; im Nahen Osten gilt dasselbe aus speziellen regionalen Gründen für Grün (was in Kapitel 7 erläutert wird). Es gibt jedoch einige wenige Farbmetaphern, die über die Jahrhunderte weltweit immer wieder aufgetaucht sind und einander erstaunlich ähneln. Sie beruhen auf dem, was man universelle menschliche

Erfahrungen nennen könnte – einem halben Dutzend basaler und beständiger Verbindungen, mit denen alle Menschen überall und zu allen Zeiten konfrontiert waren (siehe rechts).

Auf den ersten Blick wirken sie geradezu klischeehaft offensichtlich. Doch Klischees sind Klischees, weil sie einen wahren Kern haben. Die Stärke dieser Verbindungen und der Schwarz Nacht, Finsternis, Schmutz
Weiß Tag, Licht, Sauberkeit
Gelb Sonne, Feuer, Erde
Rot Blut, Feuer, Erde
Grün Vegetation, Wasser
Blau Himmel, Wasser

Grund für ihre Beständigkeit ist ihre Einfachheit. Sie beruhen auf so elementaren Ähnlichkeiten, dass sogar Kinder mit Malkreiden sie erfassen. Dieses Fundament visueller Ähnlichkeiten wurde mit der Zeit überbaut. Kunstwerke, Gedichte, Abhandlungen, Rituale und Redewendungen haben sich allmählich zu gewaltigen Gebäuden aus vielfarbiger Bedeutung angehäuft. Dieses Buch handelt davon, wie einige dieser Gebäude entstanden sind.

SIEBEN SCHÖNHEITEN

Gesunde Menschen nehmen Millionen verschiedener Farben wahr. Darin ist unser Gesichtssinn dem vieler anderer Lebewesen überlegen. Den meisten Säugetieren fehlt der dritte Zapfentyp, der auf langwellige Lichtfrequenzen anspricht; deshalb sind sie rotgrünblind. So ist es eine Legende, dass Stiere rote Umhänge hassen. Das Rot ist für sie unsichtbar; was sie wütend macht, sind vielmehr die Bewegungen des Stoffes. Andererseits dürften viele Tiere eine bessere Farbwahrnehmung haben als wir Menschen. Bestimmte Reptilien, Amphibien, Insekten und Vögel besitzen vier Zapfentypen; manche Schmetterlings- und Taubenarten sogar fünf. Bienen sehen ultraviolettes Licht und können dadurch komplizierte Muster in Blumen erkennen, die für uns völlig unsichtbar sind. Schlangen wiederum sehen Infrarot-Strahlung, was es ihnen erlaubt, auch aus einiger Entfernung die warmen Körper von Beutetieren zu entdecken. Die Augen der Fangschreckenkrebse haben mindestens zwölf Typen von Fotorezeptoren, die auf ultraviolettes und polarisiertes Licht ansprechen, wenngleich unklar ist, inwieweit das kleine Gehirn der Tiere diese Hardware auch nutzen kann.

Menschen teilen diese Farben unterschiedlich ein. Während das Englische und das Deutsche elf grundlegende Farbbegriffe kennen – nämlich Schwarz, Weiß, Rot, Gelb, Grün, Blau, Violett, Braun, Grau, Orange und Rosa – regeln andere Sprachen das anders. Das Russische hat zwei Begriffe für Blau – goluboi (голубой) für Hellblau und sinij (синий) für Dunkelblau – und betrachtet beide als eigenständige Farben. Viele Sprachen haben keine eigenen Wörter für Rosa, Braun und Gelb, andere nur ein einziges Wort für Grün und Blau. Das Volk der Tiv in Westafrika verfügt nur über drei grundlegende Farbausdrücke (Schwarz, Weiß, Rot), und einige Sprachgemeinschaften kennen gar keine: Der Stamm der Burarra im Norden Australiens unterteilt den Regenbogen in gungaltja (hell oder klar) und gungundja (dunkel oder trüb). Wie die Farbbedeutung ist das Farbvokabular weitgehend kulturell bedingt und

wird durch den Kontext bestimmt. Gesellschaften benennen grundsätzlich nur Farben, die ihnen wichtig sind. Die Azteken, die begeisterte Bauern waren, verfügten über mehr als ein Dutzend Wörter für Grün.¹⁷ Das Rinderhirten-Volk der Mursi in Äthiopien wiederum kennt elf Farbausdrücke für Kühe, aber keine Farbbezeichnung für anderes.¹⁸

Theoretiker hingegen unterteilen den Farbraum nach physikalischen, perzeptiven und philosophischen Gesichtspunkten. Doch auch ihre Meinungen zur Anzahl der Primärfarben gehen weit auseinander, von zwei (normalerweise Schwarz und Weiß) und drei (wie unsere Primärfarben Rot, Blau und Gelb) bis zu den 2.755 der wissenschaftlichen Fachgesellschaft Optical Society of America. Keine Zahl aber hat sich so beharrlich gehalten wie die Sieben. Aristoteles glaubte, es gebe sieben "einfache" Farben, genau wie Nizami und Isaac Newton. Zu diesem Ergebnis kamen sie allerdings nicht, weil es sieben Farben gibt, sondern weil diese Zahl an sich eine besondere Bedeutung hatte. Für Aristoteles stach sie unter den Zahlen heraus, da sie den sieben Geschmacksvarianten und sieben Lebensaltern des Menschen entsprach. Nizamis sieben Farben wiederum korrelierten mit den Tagen der Woche und der Anzahl der Planeten. Newton spaltete weißes Licht in sieben Farben auf, weil er an eine universale Harmonie glaubte und sich eine Übereinstimmung mit den sieben Tönen einer Tonleiter wünschte.

Dieses Buch folgt den modernen Entsprechungen der sieben Primärfarben des Aristoteles: Schwarz, Rot, Gelb, Blau, Weiß, Violett und Grün. Ich erhebe keinen Anspruch darauf, das Thema abschließend behandelt zu haben – dafür ist Farbe zu wandelhaft. Doch ich habe mich nach Kräften bemüht, seinem Umfang gerecht zu werden. Das Buch schweift von der Vorgeschichte bis in die Gegenwart, von einem Ende der Welt zum anderen und berücksichtigt Kunst, Literatur, Philosophie, Naturwissenschaft und vieles andere. Ich möchte nicht nur die physikalischen Eigenschaften von Farben verstehen, sondern auch die Bedeutungen, die ihnen verliehen wurden. Diese Bedeutungen sprechen Bände über die Gesellschaften, die sie hervorgebracht haben; sie spiegeln ihre Hoffnungen, Ängste, Vorurteile und Obsessionen. Ich habe diese sieben Farben daher so angeordnet, dass sich daraus eine weitere Erzählung über uns Menschen und unseren Platz im Universum ergibt. Wer möchte, kann das Buch als eine Kulturgeschichte der Farbe lesen. Ich selbst verstehe es als eine Geschichte der Welt im Licht der Farbe.

1

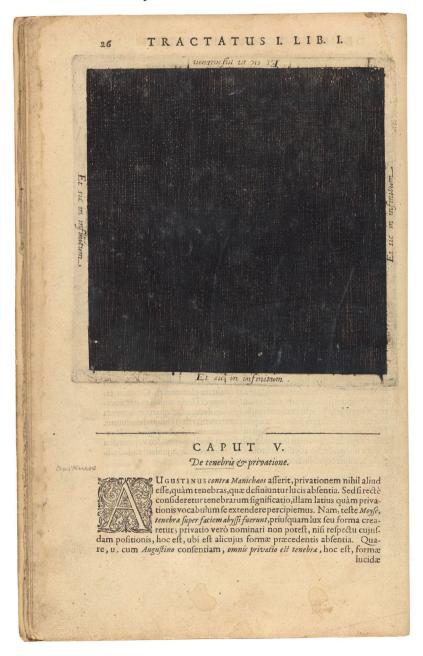
Aus der Finsternis

Schwarze Schönheit, über dem gemeinen Lichte,
Nicht eine jener Farben lässt du neu entstehen,
Die dann im Finstern wieder untergehen.
Bleibst immer unverändert dem Gesichte,
Und wie ein Ding, das immer gleich gesehen,
Verwandelt Tag dich nicht, noch macht dich Nacht zunichte.
Während die Farben, denen überall Gedichte
Gewidmet, die sich um ihr Leuchten drehen,
Zur Nacht verschwunden und nicht eine Spur
Des früher'n Daseins uns noch schenken ,
Bleibst du ganz eins, so stet und stur,
Dass klar wird – und die Einsicht soll uns lenken –:
Finsternis ist Funke eines unnahbaren Lichts, und nur
Die eig'ne Finsternis lässt sie uns finster denken.¹

Lassen Sie uns mit einem schlichten schwarzen Quadrat beginnen (Abbildung rechts). Unerwartet taucht es in einem ledergebundenen Buch auf, wie ein Loch, das nur darauf wartet, dass ein ungeschickter Leser das Gleichgewicht verliert und hineinfällt. Es besteht aus Hunderten einzeln gravierter Linien, die kreuz und quer zu einer lebendigen, pixeligen Schwärze verwoben sind. Über die Jahre ist die Tusche runzlig geworden und abgeplatzt; darüberstreichende Finger haben sie stellenweise verschmiert. Doch noch immer verströmt das Quadrat den strengen Geruch von Leinöl. Die Ausführung ist alles andere als perfekt: Die Seiten sind ungleich, die Kanten flirren, die plumpen Ecken verlaufen in das vergilbte Papier. Doch ist es von so kühner Strenge, dass uns sein Anblick wie ein Hammerschlag trifft. Dem Anschein nach könnte es ein Frühwerk des Abstraktionismus aus dem 20. Jahrhundert sein – die Entwurfsskizze eines Künstlers im Moskau der Revolutionsjahre oder im Greenwich Village der Nachkriegszeit. Tatsächlich aber ist dieses eindrucksvolle Bild mehr als 300 Jahre früher von einem exzentrischen Engländer geschaffen worden.

Robert Fludd wurde 1573 oder 1574 in eine vornehme Familie geboren. Nach dem Wunsch seiner Eltern hätte er, wie seine Brüder, Anwalt oder Gutsbesitzer werden sollen, doch er entschied sich für ein Studium in Oxford. Dort entwickelte er ein - offenbar fundiertes - Interesse für das Okkulte. Als Fludd einmal in seinem College seinen Schwertgurt samt Scheide vermisste, erstellte er ein Horoskop, schloss aus der Position des Merkurs, dass sie von einem geschwätzigen Mann im Osten gestohlen worden waren und konnte sich das Diebesgut wiederbeschaffen.² Später eröffnete er in London eine Arztpraxis, wo er konventionelle Methoden mit magnetischer Behandlung, horoskopischer Deutung und Seelenheilkunde verband. In seinen späten Dreißigern nahm er sich schließlich vor, das gesamte Wissen der Welt zusammenzutragen. Mit einem Arbeitseifer, der ihm nicht einmal Zeit ließ, seine Unschuld zu verlieren, verfasste er Abhandlungen über verschiedenste Themen, von Naturwissenschaften, Alchemie und Medizin bis hin zu Wiederauferstehung, Musik und einer Wind-Theorie. Sein Meisterwerk war zweifellos Utriusque Cosmi maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atve Technica Historia ("Die Geschichte des Makrokosmos und des Mikrokosmos", 1617 bis 1621), in dem er in fünf Bänder die komplette Geschichte des Universums (Makrokosmos) samt der Rolle des Menschen (Mikrokosmos) darlegte. Und eben dort, auf Seite 26 in Band I, findet sich jenes schwarze Quadrat.

Es handelt sich um nichts Geringeres als die Abbildung des Universums vor seiner Existenz. Auf allen Seiten von den Worten "et sic in infinitum" ("und so bis ins Unendliche") umgeben, zeigt das Quadrat die gestaltlose Materie, die Gott später zum Kosmos formen sollte.



Am Anfang war
Finsternis: In diesem
erstaunlich modernen
Bild zeigt der Kosmologe Robert Fludd
schon im 17. Jahrhundert die Ur-Leere als
schlichtes schwarzes
Quadrat.
Robert Fludd,

"Diese Ur-Materie ist uranfänglich, unendlich, gestaltlos – ebenso sehr ein Etwas wie ein Nichts. Sie hat keine Größe oder Dimension, denn man kann sie weder groß noch klein nennen; sie hat keine Beschaffenheit, da sie weder dünn noch dick noch wahrnehmbar ist; sie hat keine Eigenschaften oder Anlagen; weder bewegt sie sich noch ist sie unbewegt; sie hat keine Farbe oder sonst ein elementares Merkmal …"³

Wie schwer muss sich Fludd damit getan haben, dieses nicht darstellbare Sujet darzustellen! Man sieht ihn förmlich vor sich, wie er an seinem Tisch in der Fenchurch Street in London saß, die Feder in der einen Hand, den Kopf auf die andere gestützt, grübelnd, wie sich etwas derart Eigenschaftsloses abbilden lasse. Schließlich entschied er sich für Schwärze. In einem Begleittext erklärt er den Lesern, sein "Fantasiebild" male sich die uranfängliche Leere als "schwarzen Rauch oder Dunst oder furchtbares Dunkel oder abgrundtiefe Finsternis" aus. Für seine Darstellung griff er auch auf antike Quellen zurück, darunter ein ägyptisch-griechischer Schöpfungsmythos im *Corpus Hermeticum* aus dem 3. Jahrhundert, der von einer Finsternis berichtet, die sich wie eine Schlange windet, schwarze Rauchwolken speit und einen "unbeschreiblichen Klagelaut" ausstößt. Zudem dürfte Fludd die berühmteste aller Bibelstellen im Sinn gehabt haben:

"Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Und die Erde war wüst und leer, und es war finster aus der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser. Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht. Und Gott sah, dass das Licht gut war. Da schied Gott das Licht von der Finsternis."

Der Anfang des I. Buch Mose, den wir hier vor uns haben, lag Fludd wahrscheinlich in Form der King-James-Bibel vor (die einige Jahre vor seinem eigenem Meisterwerk erschien). Diese viel gerühmte englische Übersetzung findet einen angemessen poetischen und unheilvollen Ton – mit Ausnahme des an dieser Stelle verwendeten Worts darkness, also "Finsternis", das ein viel zu eleganter Ausdruck für jenes Ur-Dunkel ist, das die Verfasser der Bibel im Sinn hatten. Das hebräische Original lautet khoshekh (קשָּה) – ein hässliches, gutturales Substantiv, das man wie Auswurf aus dem Rachen husten musste. Diese Finsternis ist misstönend, wild, zerstörerisch.

In aller Welt beginnen Schöpfungsmythen ähnlich. Hier ein Auszug aus der *Nasadiya Sukta*, auch als "Hymne vom dunklen Anfang" bekannt, aus dem hinduistischen *Riqveda* (um 1500 v. Chr.):

Aus der Finsternis WHO "Weder Nichtsein noch Sein war damals; nicht war der Luftraum noch der Himmel darüber.

Was strich hin und her?

Wo?

In wessen Obhut?

Was war das unergründliche tiefe Wasser?

Weder Tod noch Unsterblichkeit war damals; nicht gab es ein Anzeichen von Tag und Nacht.

Es atmete nach seinem Eigengesetz ohne Windzug dieses Eine. Irgend ein Anderes als dieses war weiter nicht vorhanden.

Im Anfang war Finsternis in Finsternis versteckt ... "7

Und hier eine Stelle aus dem chinesischen Huainanzi (139 v. Chr.):

"Einst, in der Zeit, als Himmel und Erde noch nicht existierten,

Gab es nur Bilder und keine Formen.

Alles war düster und dunkel.

Verschwommen und unklar.

gestalt- und formlos,

und niemand kennt dessen Eingang.

Es gab zwei in Finsternis geborene Geister, einen, der den Himmel erbaute, und den anderen, der die Erde erschuf. So gewaltig! Niemand weiß, wo sie letztlich enden. So weit! Niemand weiß, wo sie letztlich aufhören."8

Oder der alte polynesische Schöpfungsgesang Kumulipo, was so viel wie "Quell der Finsternis oder Ursprung" bedeutet:

"Als das Licht der Sonne noch verhüllt war,

damit Licht sichtbar werden konnte.

Während der Nacht von Makalii.

Begann das Gewaber, aus dem die Erde entstand,

Die Quelle tiefster Finsternis, der Tiefe der Finsternis,

Der Finsternis der Sonne, in der Tiefe Nacht,

Ist es Nacht.

So ward die Nacht geboren."9

Warum haben so viele Universen diesen Anfang? Es dürfte an unserer kognitiven Beschränktheit liegen. Menschen konnten noch nie gut mit Abwesenheit umgehen. Man kann sich schwer vorstellen, dass man nicht existiert, geschweige denn alles andere. Wenn die alten Erzähler jene Leere zu beschreiben versuchten, die der Schöpfung vorausging, behalfen sie sich mit MetaSCHWARZ

phern: endlose Ozeane, göttliche Schöße, kosmische Eier und dergleichen. Doch was dem Nichts in ihrer Vorstellung meist am nächsten kam, war Finsternis.

Nach allem, was wir heute wissen, lagen sie damit richtig. Kosmologen rätseln noch über den Ursprung des Universums, gehen aber mehrheitlich davon aus, dass es aus Finsternis entstand. Der Urknall, den man sich fälschlicherweise oft als Lichtblitz vorstellt, erzeugte in Wirklichkeit eine unendlich dichte, lang andauernde Dunkelheit. Erst 380.000 Jahre später hatte sich das Universum so weit ausgedehnt, dass erste Photonen entweichen und allererste Lichtstrahlen die Schwärze durchdringen konnten. Im Laufe der weiteren Expansion des Universums wurde dieses weiße Licht gelb, dann safrangelb, orangerot, zinnoberrot, bis es nach rund 200 Millionen Jahren wieder in die Finsternis zurückkehrte.10 Um dieselbe Zeit implodierten Einschlüsse von interstellarem Gas und Staub zu ersten Sternen; nach und nach erschienen Lichtstreifen in der Schwärze des Raumes. Neun Milliarden Jahre später verdichtete sich in einer unscheinbaren Gegend des Kosmos ein Teilchenklumpen zu unserer Sonne. Sie überflutete ihre Umgebung mit Strahlung, ließ ihr Licht auf Staubkörnchen fallen, aus denen durch Verklebung die Erde entstand. Eine Milliarde Jahre später tauchten auf unserem Planeten erste Einzeller auf. Weitere drei Milliarden Jahre später entwickelte eine krabbenartige Kreatur ein Paar komplexer Facettenaugen - und sah die Welt zum ersten Mal.11

SICHTBARE FINSTERNIS

Bevor es LEDs, Glühbirnen, Gaslampen und Kerzen gab und der Mensch das Feuer entdeckte, war die Finsternis wirklich finster. Damalige Nächte hatten wenig Ähnlichkeit mit unseren heutigen, die fast überall auf der Welt durch Straßenbeleuchtung und ladende Elektrogeräte aufgehellt sind. Die Finsternis war einst etwas Nahes, Dichtes und Undurchdringliches – es sei denn, der Mond schien. Das war nicht gerade ideal. Als tagaktive Lebewesen sind Menschen für Helligkeit optimiert. Bei Tageslicht liefern unsere Augen uns genaue und lebendige Bilder, nach Einbruch der Dunkelheit sind sie weniger hilfreich. Das führte dazu, dass sich unsere Vorfahren verirrten, bei Stürzen verletzten und Dieben, Mördern sowie nachtaktiven Raubtieren ausgeliefert waren. Schlimmer noch: Gegen Finsternis ließ sich nichts machen. War den Menschen kalt, konnten sie sich in Tierfelle hüllen; hatten sie Hunger, konn-

Aus der Finsternis ie Nacht tun? ten sie nach Nahrung suchen. Aber was konnte man gegen die Nacht tun? Man konnte nur warten, bis sie vorbei war – wieder und wieder und wieder. Heute können wir die Finsternis mit einem Fingerdruck ausschalten. Trotzdem bleibt sie ein sturer Widersacher. Viele Kinder entwickeln mit zwei Jahren eine Angst vor Dunkelheit, die einige von ihnen nie wieder loswerden.¹³ Elf Prozent der erwachsenen US-Amerikaner leiden unter Skotophobie, der vierthäufigsten Phobie nach der Angst vor Spinnen, dem Tod und dem öffentlichen Sprechen.¹⁴ Edmund Burke, der Ängste eigentlich für überlebensnotwendig hielt, glaubte, Finsternis könne sogar physische Leiden hervorrufen, die "strahlenförmigen Irisfasern" beeinträchtigen und eine "schmerzhafte Empfindung" verursachen.¹⁵ John Locke dagegen sah hier eher Aberglauben am Werk. "Die Vorstellungen von Kobolden und Geistern haben an sich so wenig mit der Dunkelheit wie mit dem Lichte zu tun; wenn aber eine törichte Magd sie der Seele des Kindes oft einprägt", meinte er, "so kann es vielleicht sein ganzes Leben lang sie nicht mehr trennen."16

Die Bibel enthält knapp 200 Bezugnahmen auf die Finsternis, die großteils die physischen Schwierigkeiten betreffen, die uns die Nacht bereitet. Doch Finsternis wird hier auch zur Metapher. Sie steht für Elend und Unglück ("Ich schreie 'Gewalt' ... [er] hat Finsternis auf meinen Steig gelegt", Hiob 19, 7–8), Krankheit ("vor der Pest, die im Finstern schleicht", Psalm 91:6), Sterblichkeit ("in Finsternis und Schatten des Todes", Lukas 1:79), Unwissenheit ("dass die Weisheit die Torheit übertrifft wie das Licht die Finsternis", Prediger 2:13), Sünde ("Wenn aber dein Auge trübe ist, so wird dein ganzer Leib finster sein", Matthäus 6:23), göttliche Strafe ("Denn Gott ... hat sie in die finstren Höhlen der Unterwelt gestoßen", 2. Petrus 2:4) und wird immer wieder der Güte und Göttlichkeit des Lichts gegenübergestellt:

"Ich wartete auf das Gute, und es kam das Böse; ich hoffte auf Licht und es kam die Finsternis." (Hiob 30:26)

"Weh denen, die Böses gut und Gutes böse nennen, die aus Finsternis Licht und aus Licht Finsternis machen, die aus sauer süß und aus süß sauer machen!" (Jesaja 5:20)

"Da redete Jesus von Neuem und sprach zu ihnen: Ich bin das Licht der Welt: Wer mir nachfolgt, der wird nicht in der Finsternis bleiben und das Licht des Lebens haben." (Johannes 8:12)

Viele alte Glaubenssysteme wurzelten im Dualismus von Licht und Finsternis. Im Manichäismus, einer vom persischen Propheten Mani im 3. Jahrhundert gegründeten gnostischen Religion, war die Erde samt ihren Bewohnern kaum mehr als ein Schlachtfeld, auf dem Licht und Finsternis einander bekämpften. Anfangs hatten diese beiden Ur-Prinzipien – die mit dem Guten und Geistigen beziehungsweise dem Bösen und Materiellen gleichgesetzt wurden – noch in getrennten Reichen gelebt. Das Königreich des Lichtes war voller Sonne, Bäume, Blumen und frischer Luft, das Königreich der Finsternis eine leblose, in giftige Dämpfe gehüllte Region aus Gräben, Sümpfen und Abgründen. Als der "Fürst der Finsternis" vom Reich seines Widersachers erfuhr, wurde er neidisch und sandte Dämonen über die Grenze, es zu erobern. In den folgenden Kämpfen durchdrangen Licht und Finsternis einander, sodass sich Tugend und Sünde, Geistiges und Materielles mischten und jene konfliktreiche Welt entstand, die zu der Heimat der Menschen wurde. 17 Die Manichäer strebten nach einer Zukunft, in der beide Prinzipien erneut getrennt und Glück und Frieden wiederhergestellt waren. Doch wie die meisten Gnostiker waren sie unverbesserliche Pessimisten. "Es kann keine Erlösung geben, niemals!", grummelte einer von ihnen. "Alles ist Finsternis."18

Viele dieser Metaphern ähneln sich insofern, als Finsternis darin als Mangel begriffen wird. Vier Jahrhunderte nach Christi Tod behauptete Augustinus – der (zur Erleichterung seiner Mutter) mit Anfang Dreißig vom Manichäismus zum Christentum konvertiert war –, dass Gott alles erschaffen habe und alles, was er erschaffe, gut sei. Das war ein so hübscher wie beruhigender Syllogismus, der allerdings die Frage aufwarf: Woher kam dann das Böse? Wenn Gott alles erschaffen hatte, dann auch das Böse; andernfalls war das Universum nicht ausschließlich sein Werk. Um sich aus dieser Zwickmühle zu befreien, behauptete Augustinus, das Böse sei einfach Abwesenheit des Guten. Zur Erläuterung verwies er auf andere Zustände der "Aufhebung" wie Stille oder Finsternis:

"Die Ursachen [des Bösen] … aufspüren zu wollen, hieße die Finsternis sehen und die Stille hören wollen, die eine wie die andere trotzdem uns wohlbekannt, und zwar gerade durch Gesicht und Gehör, nicht jedoch als etwas Sinnfälliges, sondern als Aufhebung der Sinnfälligkeit … Das Auge sieht, mit seiner Sehschärfe über die körperhaften Erscheinungen dahingleitend, nirgends Finsternis außer da, wo es nicht mehr sieht."¹⁹

Dieses stark von den manichäischen Wurzeln des Augustinus geprägte Argument ist bedeutsam, weil es Finsternis nicht – wie schon lange vor den Evangelien der Fall – als das Böse, sondern als Abwesenheit begreift. Das

Aus der Finsternis

Be Argument spielt für unsere Überlegungen insofern eine Rolle, als dasselbe Argument auch zur Diffamierung jener Farbe genutzt wird, mit der man Finsternis für gewöhnlich gleichsetzt.

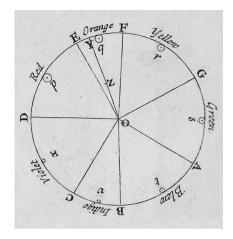
Schwarz ist das schwarze Schaf unter den Farben. Vielleicht ist es nicht einmal eine Farbe. Zwar legt der Alltagsverstand nahe, dass es eine ist: Wir können schwarze Kleidung, Autos und Smartphones kaufen und schwarze Malfarbe ebenso verwenden wie rote oder blaue. Doch Physiker erzählen uns, dass Schwarz die Abwesenheit aller Farben ist – so wie Weiß die Summe aller Farben. Diese Unstimmigkeit liegt teilweise in dem Wort "Farbe" begründet, das zwei verschiedene, wenn auch überlappende Bedeutungen hat. Im weiteren Sinn ist damit alles gemeint, was auf die Malerpalette gedrückt werden kann. Im engeren Sinn bezieht es sich nur auf bestimmte Wellenlängen sichtbaren Lichtes, also bestimmte "Farbtöne". Schwarz fällt unter die erste Kategorie, nicht aber unter die zweite. Um Missverständnissen vorzubeugen, bezeichnen wir daher Schwarz (wie auch Weiß und Grau) als "achromatische Farbe" – als Farbe ohne Farbton.20

So kompliziert war es nicht immer. Im antiken Griechenland galt Schwarz in einigen Farbsystemen als Primärfarbe, aus der alle anderen Farbtöne gemacht waren.²¹ Diese Vorstellung hielt sich fast 2.000 Jahre lang. So hieß es noch 1610 bei dem englischen Historiker Edmund Bolton: "Nichts ist klarer, als dass Schwarz gewissermaßen die Basis oder den Sockel der Farben bildet."22 Allerdings war Bolton mit dieser Ansicht schon damals ein Dissident. Seit dem Spätmittelalter hatten Gelehrte immer wieder erklärt, dass in Sachen Schwarz gar nichts "klar" sei. 1435 vertrat der Florentiner Künstler, Architekt und Theoretiker Leon Battista Alberti die Auffassung, es gebe "nur vier echte Farben", nämlich Rot, Blau, Grün und (einigermaßen verblüffend) Aschgrau. Schwarz und Weiß dagegen seien nur Einflussfaktoren dieser Farben:

"Der Maler darf daher versichert sein, dass Weiß und Schwarz keine echten Farben sind, sondern Veränderungen anderer Farben, denn der Maler wird den hellsten Lichtschein nur mit Weiß darstellen können und den dunkelsten Schatten nur mit Schwarz."23

Alberti trug damit zu einem Wandel der Wahrnehmung bei, an dessen Ende Schwarz von den Farben getrennt und in das Reich der Schatten verbannt war. Diese neue Auffassung wurde 1666 bestätigt, als Isaac Newton "Weiß" mithilfe eines Prismas in ein Spektrum an Farbtönen zerlegte und diese in einem Farbkreis aus Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Indigo und Violett anordnete, mit Weiß (markiert durch "O") in der Mitte. Von Schwarz keine Spur, denn laut Newtons Theorie war es nicht Teil des Lichtspektrums und daher keine echte, prismatische Farbe. Womöglich war Schwarz für Newton sogar das *Gegenteil* von Farbe; Farbe war Licht, Schwarz war Finsternis.²⁴

Hieraus folgerten spätere Theoretiker, dass Schwarz nicht einmal eine Empfindung sei. Wie schon Augustinus behaupte-



ten sie, dass es weniger anderen Farben als anderen Erfahrungen des Mangels gleiche: So wie Stille die Abwesenheit von Geräusch, sei Schwarz die Abwesenheit von Licht.²⁵ Hier eine typische Sichtweise aus dem Jahr 1924:

"Wenn wir einen schwarzen Gegenstand betrachten, dann reflektiert er kein Licht zum Auge, werden Stäbchen und Zapfen nicht aktiviert und leitet der Sehnerv keine Botschaft ans Gehirn … Da Schwarz aus null Stimulation resultiert, gibt es nur eine einzige Intensität von Schwärze. Denn es kann nur einen Grad von Null geben."²⁶

Das wirft jene Frage auf, die Forschern seit mehr als 100 Jahren Kopfzerbrechen bereitet: Wenn Schwarz tatsächlich die Abwesenheit von Licht ist, wie können wir es dann sehen? Wenn es daraus resultiert, dass keinerlei Photonen unsere Netzhaut stimulieren, müssten wir doch *nichts* sehen – genauso wie wir Stille erleben, wenn es nichts zu hören gibt. Doch Schwarz ist eindeutig nicht dasselbe wie nichts. Schließen Sie in einem Zimmer einmal die Tür, kleben Sie die Fenster ab, löschen Sie das Licht, und machen Sie die Augen zu. Was sie in diesem lichtlosen Raum umgibt, ist nicht Schwärze. Vielmehr werden Sie eine wogende, achromatische Farbe erkennen, die man auch "Eigengrau" oder "Eigenlicht" nennt. Absolute Finsternis ist nicht schwarz, sondern grau.²⁷

Einige Wissenschaftler begannen deshalb, Finsternis und Schwärze zu unterscheiden: Finsternis sei eine *negative* Empfindung, Schwärze eine *positive*. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vertrat der deutsche Physiologe Ewald Hering die These, dass die menschliche Farbwahrnehmung von Farbverhältnissen geprägt sei und alle sichtbaren Farbtöne auf zwei soge-

nannten Empfindungsreihen zwischen den Extremen Rot und Grün beziehungsweise Blau und Gelb existierten. Diese beiden Gegensatzpaare könnten nie gleichzeitig in einer Farbe empfunden werden, was erkläre, warum wir zwar problemlos rötliche Blaus und grünliche Gelbs sehen können, aber keine rötlichen Grüns und bläulichen Gelbs. Und Hering glaubte, es gebe noch eine dritte Empfindungsreihe für Schwarz und Weiß. Daraus schloss er, dass Schwarz im Wesentlichen ein Kontrasteffekt sei und nur sichtbar werde, wenn es von etwas Hellerem umgeben (Simultankontrast) oder abgelöst (Sukzessivkontrast) werde.²⁸

Herings kontraintuitive These war umstritten und wurde in Fachzeitschriften immer wieder angegriffen und verteidigt. Doch allmählich fand sich seine Theorie bestätigt. 1929 hängte der Gestaltpsychologe Adhémar Gelb eine schwarze Samtscheibe in die Türöffnung eines dunklen Zimmers und beleuchtete sie mit einer versteckten Lichtquelle. Vor dem schwarzen Hintergrund erschien Betrachtern die Scheibe weiß, doch als Gelb ein weißes Blatt Papier neben die Scheibe hielt, wurde sie plötzlich schwarz – ein typischer Fall von Simultankontrast. Gelbs Experiment zeigte, dass schwarze und weiße Oberflächen nicht durch die absolute Menge an reflektiertem Licht entstehen, sondern durch ihre Beziehung zueinander. 29 Gelbs Experiment lässt sich auf einer Buchseite leider nicht rekonstruieren, doch folgende Illustration erzeugt einen ähnlichen Effekt. Die fünf Quadrate scheinen fünf verschiedene Farbstufen aufzuweisen, von Hellgrau ganz links bis Fast-Schwarz ganz rechts. Tatsächlich aber haben alle denselben Grauton; was sie zunehmend schwarz erscheinen lässt, ist der Kontrast zu ihrer immer helleren Umgebung.



Die Illustration zeigt also, dass Schwarz nicht – wie Finsternis – die Abwesenheit von Licht ist, sondern ein *Loch* im Licht. So, wie wir ein Loch nur "fühlen" können, indem wir seine Ränder berühren, "sehen" wir Schwarz, indem wir die Helligkeit betrachten, die es umgibt oder ihm vorausgeht. Mit anderen Worten: Schwarz entsteht durch Licht.³⁰

Seite 32: Farbkreis aus Isaac Newtons Opticks, 1666

Seite 33: Simultankontrast Eigentlich wissen wir das seit Zehntausenden von Jahren – spätestens seit wir erstmals in Feuer starrten. Das Schauspiel der in den Flammen tanzenden Farben muss unsere Vorfahren fasziniert haben. Der aufsteigende Rauch dürfte ihnen vorgekommen sein, als würde die Finsternis selbst verbrannt. Nachdem das Feuer erloschen war, fiel ihnen auf, dass die Pflanzenteile, die das Inferno genährt hatten, schwarz oder fast schwarz geworden waren. Die verkohlten Scheite und Äste wurden später aus der Feuerstelle geborgen und dazu genutzt, Muster und Bilder auf Felswände zu zeichnen. Viele der frühesten Kunstwerke, die in stockdunklen Höhlen erhalten sind, wurden mit schwarzen Pigmenten geschaffen, die in Flammen entstanden waren. Schon bald verbrannten Menschen bestimmte Materialien ganz bewusst zu diesem Zweck. Sie sammelten Holz, Rinde und Pflanzenteile, dann Obstkerne, Knochen, Hirschgeweihe und Mammutstoßzähne und stellten daraus durch kontrollierte Verbrennung eine Reihe von Pigmenten her, die unter dem Begriff "Kohlenschwarz" zusammengefasst werden.

Fast alle alten schwarzen Farbmittel – und die meisten modernen – entstehen durch Licht und Hitze. Bei dem schwarzen Pigment, aus dem Robert Fludds Ur-Finsternis geschaffen ist, handelt es sich um Ruß, der durch Verbrennung von Öl über offener Flamme gewonnen wurde. Die Namen mehrerer Pigmente wie *Flamm*ruß oder *Lampen*schwarz verweisen auf diesen Verbrennungsprozess. Das englische Wort "black" stammt (wie viele andere europäische Wörter für diese Farbe) vom proto-indoeuropäischen *bhleg, *bhel oder *bhelg – ein Ausdruck, der den visuellen Eindruck von Feuer bezeichnete und "glimmen", "leuchten" oder "glänzen" bedeutete. Daraus entwickelten sich Wörter wie "bleich", "blank" und "blond", die einem wie das Gegenteil von Schwarz vorkommen.³¹ In frühen Kulturen war Schwarz also, wie in den modernen Naturwissenschaften, mit Helligkeit verbunden. In den Jahrhunderten dazwischen haben wir es dem Licht entrissen und zu den Schatten gepackt.

MARKENZEICHEN DER HÖLLE

Das war keine zwangsläufige Entwicklung. Zahlreiche frühe Kulturen hielten Schwarz für nicht unheilvoller als andere Farben. Einige verehrten es regelrecht. Für die alten Ägypter war es die Farbe der fruchtbaren Lehmböden des Nildeltas, von denen ihr Ackerbau, ihr Überleben, ihre gesamte Zivilisation abhingen. Sie nannten ihr Königreich "Schwarzes Land" (*Kemet*), in Abgren-

Aus der Finsternis mit den – auf zung zum kargen Rot der Wüste. Zudem setzten sie Schwarz mit den - auf den ersten Blick nicht sehr verheißungsvollen – Tiefen der Erde gleich. Die ägyptische Unterwelt war "schwarz wie die schwärzeste Nacht" und der dort herrschende Osiris der "Schwarze" (Kmjj), was man damals aber nicht unbedingt negativ meinte.32 Wie die fruchtbaren Äcker droben war auch die Unterwelt ein Ort der Erneuerung, an dem Pflanzen keimten, die Sonne neue Kräfte sammelte und die Toten wiedergeboren wurden. Im Laufe der Jahrhunderte schrieben die Ägypter Schwarz deshalb zunehmend magische Kräfte zu und verwendeten schwarze Amulette und Statuen, um Krankheiten zu heilen und sich vor Unglück zu schützen. In Ägypten war Schwarz eine Farbe des Lebens.33

Erst im 1. Jahrtausend v. Chr. kristallisierte sich eine Verbindung zwischen Schwarz, Finsternis und Tod heraus. Das griechische Wort für "schwarz", melas (μέλας), bedeutete auch "finster" oder "dunkel", und die alten Griechen brachten es konsequent mit dem Tod in Verbindung. Ihre Unterwelt war ebenso düster wie die der alten Ägypter, aber nicht im Geringsten positiv konnotiert. Der Hades hatte schwarze Tore, Bäume und Flüsse und seine unterweltlichen Götter waren ausnahmslos dunkel oder schwarz. Im Land der Lebenden opferte man den Toten schwarze Tiere, und Trauernde trugen oft schwarze Stoffe. Die Verbindung von schwarzer Kleidung und Trauer wurde später von den Römern kodifiziert. Wenn ein Verwandter oder Freund starb (oder zum Tode verurteilt wurde), war es geboten, eine schwarze oder fast schwarze Toga pulla zu tragen, zumindest eine Weile. In höheren Kreisen war diese Konvention so stark verankert, dass mit Tadel rechnen musste, wer sie missachtete. Als der Politiker Publius Vatinius bei einem der Aufmunterung dienenden Totenmahl eine Toga pulla trug, nahm ihn sein Erzrivale Cicero in einer vernichtenden Rede aufs Korn:

"Auch das möchte ich von dir wissen: Was hattest du vor, oder was war deine Absicht, als du in einer dunklen Toga am Festmahl meines Freundes Quintus Arrius teilnahmst – hast du so etwas je gesehen, je gehört ... Doch sag mir: Wer hat je in Trauerkleidern an einem Mahle teilgenommen? Denn bei einem solchen Fest gehören nur die Gladiatorenkämpfe zur eigentlichen Trauerfeier; das Mahl selbst hingegen soll dem Gastgeber Ansehen verschaffen. ... War dir unser Brauch unbekannt?"34

Im I. Jahrhundert war Schwarz so sehr zum Todessymbol geworden, dass schon sein Anblick die Römer ängstigte. Kaiser Domitian schüchterte politiSCHWARZ

sche Gegner einmal ein, indem er sie zu einem Bankett einlud, bei dem die Wände, die Diener, das Geschirr und sogar die Speisen pechschwarz waren. Am Ende des Abends standen die Gäste kurz vor einem Nervenzusammenbruch.³⁵

Bei aller Abneigung gegen Finsternis verliert die Bibel über Schwarz kaum ein Wort. Im Alten und Neuen Testament taucht es keine 30-mal auf, und dann auch nur zur Beschreibung von Haaren, Wolken, Hautfarben, Marmor oder Pferden. Nie ist es mit Finsternis verbunden oder negativ konnotiert. Schwarz ist hier nur eine Farbe, eine physikalische und keine moralische Eigenschaft. Wenn eine Farbe einen schlechten Ruf hat, dann Rot. "Wenn eure Sünde auch blutrot ist", schreibt Jesaja, "soll sie doch schneeweiß werden; und wenn sie rot ist wie Scharlach, soll sie doch wie Wolle werden" (I:I8). Weiß war da schon als Farbe der Tugend etabliert (mehr dazu in Kapitel 5), doch interessanterweise ist Rot sein Widerpart, nicht Schwarz. Dieser Dualismus sollte nicht lange Bestand haben. In den kommenden Jahrhunderten ersetzten die Kirchenväter, die alle durch die griechisch-römische Kultur geprägt waren, das ruchlose Rot durch das schändliche Schwarz.

Der heilige Hieronymus wurde um 345 in der römischen Provinz Dalmatien geboren. Nach einer klassischen Ausbildung ging er nach Rom, wo er sich in die lateinische Literatur vertiefte, die Kunst der Rhetorik aneignete und in seiner Freizeit mit Frauen vergnügte. Ursprünglich hatte er Anwalt oder Beamter werden wollen, doch nach einer Wandlung vom Saulus zum Paulus mit Ende Zwanzig oder Anfang Dreißig widmete er sein Leben Gott. Hieronymus wurde zum Asketen und lebte mehrere Jahre als Einsiedler in der syrischen Wüste, bevor er 382 nach Rom zurückkehrte, wo er zu einem Berater von Papst Damasus I. wurde. Die nächsten zwei Jahrzehnte arbeitete er an einer neuen Bibelübersetzung aus dem Hebräischen und Griechischen ins Lateinische. Wegen seiner Jugendtorheit von Schuldgefühlen geplagt sinnierte Hieronymus ständig über die Sünde, die er aber längst nicht mehr für rot hielt. In einer Moralpredigt über Psalm 86 schrieb er:

"Einst waren wir Äthiopier in unseren Lastern und Sünden. Inwiefern? Weil unsere Sünden uns schwarz gemacht hatten. Doch dann hörten wir die Worte: "Wascht Euch rein!", und wir sprachen: "Wasch mich, und ich werde weißer sein als Schnee." Daher sind wir Äthiopier, die von Schwärze in Weiße verwandelt wurden."

Aus der Finsternis

wörtlich eine Das war eine dreiste Umarbeitung, denn Hieronymus hatte fast wörtlich eine Metapher Jesajas samt ihrer Bedeutung übernommen, aber die Farben verändert: Schwarz, nicht Rot, war nun die Farbe der Sünde.

Diese Veränderung fand auch Eingang in die Übersetzungen des Hieronymus. In einer berühmten Stelle des Hohelieds beschreibt König Salomons Braut den Töchtern Jerusalems ihre dunkle Haut. Der hebräische Originaltext war um 270 v. Chr. erstmals mit "μέλαινά είμι καί καλη" ins Griechische und im 3. Jahrhundert mit "Nigra sum et formosa" ins Lateinische übersetzt worden. In beiden Fällen lautet er: "Ich bin schwarz und schön." Doch Hieronymus übersetzte die Zeile nun mit "Nigra sum, sed formosa": "Ich bin schwarz, aber schön". Warum er das tat, wissen wir nicht. Auch wenn das hebräische Original mehrdeutig ist (die fragliche Konjunktion ז (waw) kann "und", "daher", "dann" oder "aber" bedeuten), zeugt Hieronymus' Eingriff wahrscheinlich von einem neuen Vorurteil. Überdies veränderte er die Bedeutung des Textes grundlegend: Schwärze und Schönheit standen nun in einem Gegensatz. Das hatte dauerhafte Folgen, denn die auch Vulgata genannte Hieronymus-Übersetzung wurde in Westeuropa zum Standard. So ging seine Version jener Textstelle in viele Volkssprachen ein und blieb bis zur Reformation die maßgebliche. Wie viele Vorurteile sie in all den Jahrhunderten wohl genährt hat?37

In jener Zeit verwandelten auch andere Kirchenväter den uralten Kampf zwischen Hell und Dunkel in einen Kampf zwischen Weiß (Candor) und Schwarz (Niger), wodurch sie den noch heute existierenden Gegensatz von Weiß-Gut und Schwarz-Böse etablierten. Augustinus schrieb von der "Schwärze der Sünde" (Nigritudo peccatorum), während andere mit dem Ausdruck "der Schwarze" (ὁ μέλας) den Satan persönlich meinten.38 Schwarz wurde später ein Wesensmerkmal des "Fürsten der Finsternis". Im Livre de la Vigne nostre Seigneur, einer im 15. Jahrhundert verfassten Abhandlung über die Hölle und den Antichristen, starrt Luzifer uns mit schwarzen, perlenartigen Augen an, auf dem Kopf zwei schwarze Hörner, den Leib in einen grau-schwarzen Pelz gehüllt. Über ihm schwebt ein hellhäutiger, in Weiß gekleideter Christus (Seite 38). Das Bild erinnert an den alten manichäischen Kampf zwischen Licht und Finsternis. Doch hier hat der metaphorische Konflikt zwischen Gut und Böse physische Gestalt angenommen: als Wettstreit zweier Figuren - und zweier Farben.

Ab dem Spätmittelalter sickerte das Vorurteil gegen Schwarz in das alltägliche Leben ein. Schwarz tragende Frauen wurden immer öfter für Hexen gehalten. Schwarze Wölfe, Bären, Hunde, Wildschweine, Krähen,



Im Mittelalter wurde der Teufel oft als schwarzes oder dunkles Wesen dargestellt. In dieser kolorierten Handschrift aus Frankreich steht er in Kontrast zu dem weiß gekleideten Christus über ihm. Miniatur aus dem Livre de la Vigne nostre Seigneur, Hs. Douce 134, Fol. 67v. Farbe und Gold auf Papier, ca. 1450–1470 Eulen, Ratten, Katzen und Hähne galten als die Abgesandten der Hölle, wenn nicht gar als der verkleidete Satan selbst. Dieser Aberglaube wurde dann zu Geschichten ausgeschmückt, die man einander daheim in der warmen Stube und den Kindern zum Einschlafen erzählte. In den Bergen Georgiens erklärte ein solches Volksmärchen den Ursprung der Schwärze des Raben. Demnach war der Vogel ursprünglich weiß wie Christi Gewand. Doch schon bald begann er zu flunkern. "Du hast eine garstige Zunge, und dein Herz kennt kein Mitleid", schalt ihn Gott. "Du sollst nicht mehr weiß sein, sondern schwarz wie die Nacht, so schwarz wie deine Seele." Und Gott nahm ein verkohltes Holzscheit aus einer Feuerstelle – aus der einst so viele schwarze Pigmente stammten - und schleuderte es ge-

gen den boshaften Vogel. Da die dunklen Flecken sich nicht wieder abwaschen ließen, sind Raben seitdem schwarz.³⁹

Zwar lässt sich nur schwer nachvollziehen, wann und wie genau diese Intoleranz entstand, doch die Sprachentwicklung liefert uns Hinweise. So besaß das Englische, das besonders gut dokumentiert ist, ursprünglich zwei Wörter für Schwarz, was dem einstmals widersprüchlichen Charakter der Farbe Rechnung trug. Alt- und Mittelenglisch unterschieden zwischen mattem Schwarz (sweart

Aus der Finsternis Hrhundert jeoder swart) und glänzendem Schwarz (black). Im 12. und 13. Jahrhundert jedoch verschwand sweart, während black die Verbindung mit Glanz verlor. Um diese Zeit rankten sich erste negative Konnotationen um Schwarz, wie uns das Oxford English Dictionary verrät. So wurde die Farbe im Jahr 1300 mit Schmutz assoziiert ("in a poke ful and blac", "in einem stinkenden und schwarzen Beutel"), 1303 mit Sünde (die Seelen der Übeltäter seien "black as pyk", also "Schwarz wie Pech"), 1387 mit Elend (wenn von "blak dayes", den "schwarzen Tagen" des Leids die Rede ist), 1440 mit Verleumdung ("blakyn", "anschwärzen"), 1500 mit Verzweiflung ("blacke and ougly dredfull thoughts", also "schwarze und hässlich furchtbare Gedanken"), 1550 mit Schande ("blacke blotte", "schwarze Blöße"), 1565 mit Heimtücke ("blacke treason", "schwarzer Verrat") und 1590 mit jeder Art übler Stimmung ("black-browed", also "düster").40 So war denn Schwarz, als Englands größter Dichter heranreifte, in seiner Muttersprache bereits gründlich verfinstert.

William Shakespeare verfügte über ein Vokabular von 17.000 bis 20.000 Wörtern, von denen er – wie es heißt – ein Zehntel erfunden haben soll. Von den mehr als 800.000 Wörtern seines Gesamtwerks dienen rund 800 der Farbbeschreibung. Shakespeare hatte zehn grundlegende Farbausdrücke - einen weniger als heute ("pink" fand erst in den 1660er-Jahren Eingang ins Englische). Der von ihm am häufigsten gebrauchte ist "black",41 das mehr als ein Viertel aller Verwendungen ausmacht. 42

Shakespeare betrachtet Farben selten als solche, sondern als Eigenschaften von Dingen. Er gebraucht Vergleiche wie "schwarz wie Tinte" (Zwei Herren aus Verona), "schwarz

Grundfarbwörter bei Shakespeare	
Black	202
White	169
Green	113
Red	107
Blue	35
Yellow	35
Brown	25
Purple	23
Grey	23

wie Ebenholz" (Verlorene Liebesmüh), "schwarz wie Pech (Titus Andronicus) und "so schwarz wie je eine Krähe" (Das Wintermärchen). Er bildet zusammengesetzte Adjektive wie "raven black", also "rabenschwarz" (Sonett 127), "beetles black", also "käferschwarz" (Ein Sommernachtstraum) und gleich siebenmal "coal-black", also "kohlenschwarz" (Heinrich VI, Richard III, Lukretia, Richard II, Titus Andronicus, Venus und Adonis). 43 Seine Schwarz ist erdig und alltäglich, riecht faul und schmeckt bitter, krächzt in Bäumen und trippelt über den Boden, und wie das Pech, mit dem die Farbe seit dem 14. Jahrhundert verglichen wurde, befleckt es alles, was es berührt. Die Nacht ist bei ihm "black-faced" ("schwarzgesichtig") in Venus und Adonis oder "black-brow'd" ("düster") in

SCHWARZ

Romeo und Julia und Ein Sommernachtstraum; sie hat einen "black bosom" ("schwarzen Busen") in Lukretia oder einen "black contagious breath" ("schwarzen, kranken Atem") in König Johann. Sie trägt einen "black mantle" ("schwarzen Umhang") in Romeo und Julia oder einen "black all-hiding cloak" ("alles verbergenden schwarzen Mantel") in Lukretia. Die Schwärze der Nacht fiel sogar dem begriffsstutzigen Bottom auf: "O Nacht, so schwarz von Farb, o grimmerfüllte Nacht! O Nacht, die immer ist, sobald der Tag vorbei. O Nacht! O Nacht! O Nacht! ach! ach! Himmel! ach!" (Ein Sommernachtstraum).⁴⁴ Auch dieser Witz beruht auf der Vorstellung von Finsternis als Mangelerscheinung – als Abwesenheit von Tag und Licht. Doch Shakespeare geht einen Schritt weiter und überträgt dies auf Schwarz.⁴⁵

Shakespeare mag eine Schwäche für Schwarz gehabt haben – immerhin beginnt er seinen berühmten Sonettzyklus an die "Dark Lady", indem er die Farbe "beauty's successive heir", also "den Erben der Schönheit" nennt (Sonett 127). Doch die meiste Zeit lässt er an Schwarz kein gutes Haar. So wie die Bibel durch ihre Metaphern die Finsternis diffamierte, verunglimpft Shakespeare nun Schwarz und verbindet die Farbe mit Schwermut ("blackoppressing humour", Verlorene Liebesmüh), Schrecken ("black and fearful", Ende qut, alles qut), Eifersucht ("black envy", Heinrich VIII), sexuellem Tabubruch ("black as incest", Perikles), schlechten Nachrichten ("black, fearful, comfortless and horrible", König Johann), Verbrechen ("black villainy", Perikles), Elend ("death's black veil", Heinrich VI), Gewalt ("black strife", Romeo und Julia), Verdammnis ("his soul may be damn'd and black", Hamlet) und Satan ("the black prince", Ende qut, alles qut). Am besten kommt der Status von Schwarz wohl in Shakespeares Formulierung "hell-black night" zum Ausdruck, die erstmals in König Lear auftaucht. In diesem düsteren Dreiklang der "höllenschwarzen Nacht" - verbindet Shakespeare Sünde, Schwärze und Dunkelheit und sperrt die Farbe zwischen bildhafter und buchstäblicher Finsternis ein.

Die Buchseiten der englischen Literatur triefen vor bösem Schwarz. Das fängt bei John Miltons *Das verlorene Paradies* (1667) an – wo in der Hölle schwarze Feuer ("black fire") lodern und schwarze, pechartige Flüssigkeiten ("black bituminous gurge") sprudeln – und reicht bis zu Lawrence Sterns *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman* (1759 bis 1767), in dem der Tod einer Figur durch zwei schwarze Buchseiten markiert ist. ⁴⁶ Doch das Phänomen war nicht auf England beschränkt. Gleiche (oft nahezu identische)

Aus der Finsternis ganz Europa Metaphern fanden sich damals in Gedichten und Dramen in ganz Europa und den USA und verbreiteten sich immer mehr. Ihren Höhepunkt erreichte die Entwicklung Mitte des 19. Jahrhunderts, als Autoren mit Schwarz auf besonders verstörende Weise umsprangen. Der notorische Griesgram Gérard de Nerval verfasste 1853 – als er wegen anhaltender psychischer Beschwerden im Krankenhaus lag - sein Gedicht "El Desdichado" (der Unglückselige), in dem er in einer der fortan berühmtesten Stellen französischer Lyrik Schwärze und Schwermut verband:

"Ich bin der Dunkle, der Witwer, ohne Trost, Der Fürst von Aquitanien mit zerstörtem Turm: Mein einziger Stern ist tot, - und meine sterngeprägte Laute Trägt die schwarze Sonne der Melancholie." 47

Jenseits des Atlantiks hauchte Nervals Zeitgenosse Edgar Allan Poe dem mittelalterlichen Aberglauben über schwarze Katzen und Vögel neues Leben ein. Sein bekanntestes Gedicht, "Der Rabe" (1845), spielt in einer finsteren Dezembernacht. Der einsame Protagonist döst vor einem Kamin dahin, als ihn ein Klopfen an der Zimmertür aufschreckt. Es stammt, wie sich herausstellt, von einem Raben, der ungebeten ins Zimmer tritt und sich auf eine Büste hockt. Der Mann hält das für ein böses Omen und löchert die Kreatur mit Fragen.

"Weiser!', rief ich, 'sonder Zweifel Weiser! - ob nun Tier, ob Teufel -Ob dich Höllending die Hölle oder Wetter warf hervor. Wer dich nun auch trostlos sandte oder trieb durch leere Lande Hier in dies der Höll verwandte Haus – sag, eh ich dich verlor: Gibt's - o qibt's in Gilead Balsam? -Sag mir's, eh ich dich verlor!' Sprach der Rabe: ,Nie, du Tor."48

Der Rabe beantwortet alle Fragen negativ, nämlich mit "Nie, du Tor." Wie Schwarz – die Farbe, mit der er der Legende nach befleckt wurde – ist Poes Quälgeist eine einzige Verneinung.

Diese einprägsamen Assoziationen sickerten zwangsläufig in die jeweiligen Gesellschaften und in das gemeine Volk ein. So fanden abwertende Redewendungen ihren Weg von der Bühne ins Publikum, von der Buchseite SCHWARZ

in den Mund und schließlich vom Mund in das Denken. In unserer heutigen Alltagssprache sind sie allgegenwärtig. Hier einige Beispiele:

anschwärzen: jemanden verleumden, jemandes Ruf beschmutzen Schwarzbuch: ein Buch, in der Leute aufgelistet sind, die Tadel oder Strafe verdienen

schwarze Liste: eine Liste mit Namen von Menschen, Gruppen etc., die Verdacht oder Missfallen erregt haben und deshalb in der Regel mit Verboten oder Strafen belegt werden

schwarze Magie: Zauberei, bei der böse Geister beschworen werden; schädliche oder heimtückische Zauberei

Schwarzmarkt: illegaler Handel von staatlich kontrollierten Waren oder Währungen oder von knappen Gütern; Ort, an dem so ein Handel stattfindet

schwarze Messe: eine satanistische Zeremonie, die die Heilige Messe der katholischen Kirche parodiert

schwarzes Schaf: ein verrufenes oder unwürdiges Mitglied (einer Familie etc.); ein übler Charakter⁴⁹

Schwarz ist jedoch längst nicht auf ein paar teuflische Redewendungen beschränkt. Es besudelt alles, was im modernen Leben als unangenehm gilt. In den letzten 100 Jahren ist es zu dem Adjektiv für Unheil geworden: Der "Schwarze Donnerstag" (24. Oktober 1929) und der "Schwarze Dienstag" (29. Oktober 1929) markierten den Beginn des Börsencrashs an der Wall Street und der Weltwirtschaftskrise; der "Schwarze Mittwoch" (16. September 1992) war der schmachvolle Tag, an dem Großbritannien aus dem europäischen Währungssystem ausscheiden musste; die Terroranschläge in Brüssel (im März 2016) und Paris (im November 2016) wurden weithin "schwarze Tage" für Europa genannt. Man könnte solche Ausdrücke als Klischees abtun oder sagen, dass sie mehr über Sprache als über Farbe verraten. Doch Sprache ist nicht nur Ausdruck von Denken. Es prägt auch unsere Erfahrung der Welt und unsere diesbezüglichen Gedanken und Gefühle. Die Wörter, mit denen wir unsere Sätze bilden, infizieren auch unsere Geisteshaltung.

2014 führten drei US-amerikanische Psychologen eine umfassende Studie zu Farbbedeutungen durch. Dazu versammelten sie 980 Amerikaner unterschiedlichen Alters, Geschlechts und ethnischen Hintergrunds. Die Probanden wurden gebeten, vor einem Computer Platz zu nehmen und folgende Anweisungen zu lesen:

Aus der Finsternis positiv beur-"Dies ist eine kurze Studie, in der Sie Wörter als negativ oder positiv beurteilen sollen. Wenn ein Wort negativ ist, drücken Sie die Taste I; ist es positiv, drücken Sie die 9 ... Das Wort wird Ihnen manchmal in unterschiedlichen Farben dargeboten. Diesen Faktor sollten Sie ignorieren, sodass die Einordnung möglichst schnell und genau erfolgt."

Nun blitzen vor einem grauen Hintergrund 100 Wörter auf. 50 davon waren weiß, 50 schwarz; eine Hälfte war "positiv" (beispielsweise mutig, sauber, Liebe), die andere "negativ" (beispielsweise Krebs, Lügner, Gift). Ein Zufallsgenerator legte die Reihenfolge fest. Wären Schwarz und Weiß in der Vorstellung der Probanden neutral gewesen, hätte die Farbe die Geschwindigkeit oder Genauigkeit der Zuordnungen nicht beeinflussen dürfen. Doch fast alle identifizierten die negativen Wörter schneller, wenn sie in Schwarz, und langsamer, wenn sie in Weiß angezeigt wurden.50

Andere Studien haben gezeigt, wie früh sich diese Vorurteile festsetzen. In den 1960er- und 1970er-Jahren nahmen Tausende amerikanischer Vorschüler an sogenannten Color Meaning Tests teil. In einem davon erzählte man Drei- bis Sechsjährigen aus North Carolina Geschichten über eine Reihe guter und böser Tiere. Am Ende jeder Geschichte hielten die Forscher je eine Zeichnung eines schwarzen und eines weißen Tiers hoch und fragten: "Welches ist das böse Hündchen?", "Welcher ist der nette Teddybär?", "Welche ist die dumme Kuh?", "Welches ist das hübsche Kätzchen?". Durchweg verbanden die Kinder negative Charakteristika mit schwarzen Tieren: 83 Prozent hielten schwarze Tiere für hässlich, 83 Prozent fanden sie unartig oder dumm, 84 Prozent sagten, sie seien schmutzig, 86 Prozent erklärten sie für böse, und 90 Prozent folgerten, dass sie gemein seien. 41 Prozent der Vierjährigen, 71 Prozent der Fünfjährigen und 89 Prozent der Sechsjährigen – von denen keiner je ein Wörterbuch, geschweige denn Shakespeare gelesen hatte - wussten irgendwie, dass man Schwarz nicht trauen durfte.51

Bei Film- und Fernsehproduktionen war der Gegensatz von Schwarz und Weiß jahrzehntelang bewusst eingesetzt worden. In Serienwestern trugen die Helden für gewöhnlich Weiß und ritten auf weißen Pferden, während ihre Gegenspieler in Schwarz gekleidet und mit schwarzen Pferden ausgestattet waren. Im Branchenjargon hießen diese Figuren "White Hats" und "Black Hats" (Seite 44). Die Konvention hatte auch pragmatische Gründe, denn die beiden achromatischen Farben waren auf Schwarz-Weiß-Fernsehern leicht zu unterscheiden, sodass die Zuschauer der Handlung besser SCHWARZ

folgen konnten. Doch sie knüpfte auch an etwas Grundlegenderes an, was dazu beitrug, dass die Konvention auch nach Einführung des Farbfilms in Kino und Fernsehen fortbestand. In den *Star Wars*-Filmen – die bewusst mit manichäischen Ideen von Licht und Finsternis spielen – werden die Böse-



Die Helden in Film und Fernsehen trugen traditionell Weiß, ihre Gegenspieler Schwarz. Hier stellt sich Marshal Matt Dillon einem Schurken in der Westernserie Rauchende Colts aus den 1950er-Jahren. wichte der "dunklen Seite der Macht" von zwei in Schwarz gekleideten Männern angeführt. Würde uns ihr Anliegen genauso böse erscheinen, wenn sie die "helle Seite der Macht" verkörperten? Würden Darth Vader und der Imperator genauso bedrohlich wirken, wenn sie Weiß trügen?⁵²

Diese Beispiele sind kleine Bausteine eines großen Konstrukts aus Vorurteilen. Und alle wurzeln in einer alten und simplen Vorstellung: dass Schwarz

eine Erscheinungsform der Finsternis ist. Diese Vorstellung wird von den modernen Naturwissenschaften sogar untermauert. Noch immer erzählen uns Physiker, schwarze Oberflächen seien wie Schwarze Löcher: Sie verschlängen alles, was sie berühren. Schwarz absorbiere das ganze visuelle Spektrum, reflektiere nichts und sei deshalb die völlige Abwesenheit von Licht und Farbe. Auch hier ist Schwarz der Schurke des Stückes, der Dieb, der der Welt das Licht klaut. Allerdings lässt sich aus dieser Definition problemlos auch der gegenteilige Schluss ziehen: Wenn Schwarz alles Licht absorbiert, ist es *voller Licht*, und wenn es jede sichtbare Wellenlänge absorbiert, ist es *voller Farbe*. Betrachtet man es so, erhält Schwarz einen völlig anderen Charakter.

BLACK BEAUTY

Wenn Sie das nächste Mal mitten in der Nacht durch ihre Wohnung schleichen, halten Sie doch einmal kurz inne und betrachten Sie Ihre Umgebung. Tun Sie das aufmerksam und unbefangen, dann sehen sie keinen Mangel an etwas, sondern eine Verwandlung. Finsternis erschafft die Welt neu. Sie lässt Vertrautes unvertraut erscheinen und die Räumlichkeit kollabieren, sodass alles nah heranrückt. Sie macht Kanten weich, Oberflächen plastisch und Gegenstände flaumig, als wären sie mit Conté-Kreide auf grobkörniges Papier

Aus der Finsternis Aus der Finsternis Aus der Finsternis gezeichnet. Sobald Ihre Netzhäute sich angepasst haben, erkennen Sie nicht eine Finsternis, sondern mehrere, aus gefleckten und netzartigen Graus. Sie werden dunkle Schatten als schwerelose Formen auf dunklem Hintergrund sehen und weiße Phosphene, die in ihrem Gesichtsfeld explodieren wie peripher wahrgenommene Feuerwerke. Das wohl Angenehmste an der Finsternis ist, dass sie uns etwas zu tun gibt. Bei Helligkeit liefert unser Gesichtssinn uns ein derart genaues Bild, dass wir nicht weiter aktiv werden müssen. Doch Nachtsehen verlangt von uns, das Bild selbstständig zu vervollständigen. Finsternis erfordert ein ungewöhnlich fleißiges Sehen: fragend, problemlösend, selbstreflexiv. In der Finsternis sehen wir uns sehen. Umso bedauerlicher, dass wir diese Erfahrung nur selten zulassen. Wenn uns Finsternis umgibt, neigen wir zur Panik, weil wir meinen, überhaupt nichts sehen zu können, und tasten nach dem Lichtschalter. Doch das ist nicht in allen Kulturen so.

In seinem grandiosen Essay "Lob des Schattens" schrieb der japanische Autor Tanizaki Jun'ichirō 1933, der "Zauber" der Finsternis gehöre zum Wesen fernöstlicher Ästhetik – im Gegensatz zu der im Westen törichterweise vorherrschenden Besessenheit von Licht:

"Meiner Meinung nach ist es die Art von uns Ostasiaten, die Umstände, in die wir einbezogen sind, zu akzeptieren und uns mit den jeweiligen Verhältnissen zufriedenzugeben. Deshalb stört uns das Dunkel nicht, wir nehmen es als etwas Unabänderliches hin; wenn es an Licht fehlt. sei's drum - dann vertiefen wir uns eben in die Dunkelheit und entdecken darin eine ihr eigene Schönheit. Demgegenüber sind die aktiven Menschen des Westens ständig auf der Suche nach besseren Verhältnissen. Von der Kerze zur Lampe, von der Lampe zum Gaslicht, vom Gaslicht zum elektrischen Licht fortschreitend, streben sie unablässig nach Helligkeit und mühen sich ab, selbst den geringfügigsten Schatten zu verscheuchen."53

Diese Haltung war Teil einer im Buddhismus wurzelnden Vorstellungswelt, aus der in Japan ästhetische Standards erwuchsen, die sich von denen des Westens deutlich unterschieden. Charakterisiert wurden sie nicht zuletzt durch das sinnträchtige Wort yūqen. Im Mittelalter aus China übernommen, besteht es aus den Ideografen yū (幽) – "tief", "trübe" oder "blass" – und gen (玄) – "geheimnisvoll", "dunkel" oder "schwarz". Gemeint sind damit schleierhafte, unklare Erlebnisse, die nie völlig begriffen werden können, wobei ihre Schönheit gerade in ihrer Unergründlichkeit liegt. Bei Kamo no Chōmei, einem Autor aus dem 13. Jahrhundert, heißt es:

"Yūgen mag vom Verstand erfasst werden, doch lässt es sich nicht in Worte fassen. Man könnte seine Eigenart annähernd mit dem Anblick einer dünnen Wolke vergleichen, die den Mond verdeckt, oder dem des Herbstnebels, der an einem Berghang scharlachrote Blätter umhüllt. Wird man gefragt, worin yūgen bei einem solchen Anblick besteht, kann man es nicht sagen, und wenig überraschend wird ein Mann, der diese Wahrheit nicht begreift, wohl den Anblick eines klaren, wolkenlosen Himmels bevorzugen. Es ist nahezu unmöglich zu erklären, was yūgen so interessant und bemerkenswert macht."⁵⁴

Trotz (oder vielleicht wegen) seiner Unbestimmbarkeit ist yūgen schon seit dem 12. Jahrhundert ein Leitstern japanischer Ästhetik, die eine Vorliebe für Fragen gegenüber Antworten, für Mehrdeutigkeit gegenüber Klarheit und für Schatten gegenüber Licht kultiviert. Tanizaki glaubte, diese Affinität zur Finsternis habe sich bis weit ins 20. Jahrhundert gehalten und präge weiterhin weite Teile der japanischen Sachkultur, von den dunklen, ausladenden Traufen traditioneller Häuser bis zu den schwarzen Lackarbeiten im Innern. Ja, sie erkläre sogar die Schwäche der Japaner für Sojasauce: "Wie reich an Schatten ist doch diese dickflüssig glänzende Tunke", schwärmt er, "wie sehr steht sie mit der Dunkelheit im Einklang."

Die Verehrung der Finsternis verband sich auch mit einer Vorliebe für Strenge. Um dieselbe Zeit, als der Begriff yūgen auftauchte, fingen japanische Gelehrte an, die Extravaganzen der höfischen Kultur des Mittelalters zugunsten einer schlichten Ästhetik zurückzuweisen. Gefordert wurde eine Entschlackung der Poesie, ein Verzicht auf Verzierungen und eine Abkehr von leuchtenden Farben. Etzteres war eventuell auch durch die taoistische Philosophie beeinflusst, in der grelle Farben als oberflächlicher Pomp galten, der die Menschen "blind" mache. Tein von Fujiwara no Teika im 13. Jahrhundert verfasstes Gedicht kleidet diese Idee in eine bildliche Sprache:

"Wie ich mich umschaue Sehe ich weder Kirschblüten Noch purpurne Blätter Eine Strohhütte an der Bucht Abends im Herbst."⁵⁸

Das Gedicht handelt von verblassender Schönheit: Der Frühling ist nur noch Erinnerung, die Herbstblätter sind gefallen, der Tag wird zur Nacht. Doch es handelt auch von Farbe. Teika beschwört die warmen Farben der Blüten und

Aus der Finsternis as der Vergandes Ahorns herauf, um sie zu überwinden. Die Rots und Pinks der Vergangenheit sind durch eine kahle Holzhütte an einem monochromen Strand ersetzt. Woraus man die Lehre ziehen kann: Ein Leben ohne Farbe ist von ganz eigener Schönheit.

Japans wachsende Vorliebe für Mehrdeutigkeit und Strenge fand ihren wohl überzeugendsten Ausdruck in Bildern aus Tusche – einem Malmittel, das Jahrtausende zuvor von den Ägyptern erfunden, aber erstmals in Asien meisterhaft eingesetzt worden war. In China wurde kohlenschwarze Tusche anfangs hergestellt, indem man Kiefernholz bei begrenzter Luftzufuhr verbrannte und den Ruß sammelte. Anschließend wurde er gesiebt, mit Knochenleim und bis zu 1.000 weiteren Zutaten vermischt, geknetet, geformt, getrocknet und gewachst. Der Prozess ließ sich nicht beschleunigen – laut eines frühen Rezepts musste die Mischung 30.000-mal zerstoßen werden.59 Zunächst nutzten die Chinesen die dicke schwarze Flüssigkeit zum Schreiben, Kalligrafieren und Drucken, doch spätestens in der Tang-Dynastie (etwa 618 bis 907) wurde sie auch zum Malen verwendet. Chinesische Maler paarten sie anfangs noch mit anderen Farben, um dann ausschließlich mit Schwarz zu arbeiteten, das für sie allerdings mehr als nur eine einzige Farbe war. Sie kannten mindestens fünf verschiedene Schwarz, nämlich gebranntes (jiao 焦), dickes (nong 浓), schweres (zhong 重), fahles (dan 淡) und klares (ging 清). Zhang Yanyuan, Autor der ersten kunstgeschichtlichen Abhandlung der Welt (geschrieben im Jahr 847 und damit 700 Jahre vor Giorgio Vasaris Le Vite), hielt Schwarz für so vielfältig, dass es andere Farben weitgehend überflüssig machte:

"Alles in der Natur … lässt sich durch den geheimnisvollen Zauber der Tusche und die hervorragenden Fertigkeiten des Malers darstellen. Die Üppigkeit des Blattwerks lässt sich auch ohne grüne Pigmente zeigen; Wolken und Schnee können wirbeln und hoch droben schweben, ohne dass man weiße Farbe verwendet, Berge auch ohne Blau- und Grüntöne lebendig grünen; ein Phoenix kann auch ohne luxuriöse Farbstoffe prächtig aussehen. So ist es möglich, dass ein Maler ausschließlich Tusche verwendet und sein Gemälde dennoch alle fünf Farben zu enthalten scheint. Ist das Denken nur mit Farben beschäftigt, können die Bilder der Dinge ihren wesentlichen Reiz verlieren."60

Wohl im 12. Jahrhundert – um dieselbe Zeit wie yūgen – gelangte mit Sumi-e oder Suibokuga eine andere Art der Tuschemalerei nach Japan. Dort wurde SCHWARZ

sie zunächst von Zen-Mönchen praktiziert, die glaubten, dass Tuschemalerei wie Kalligrafie und Gartenbau spirituelle Erkenntnisse fördern, vertiefen und ausdrücken könne. Außerdem dürfte diese visuelle Askese gut zu ihrem auch sonst enthaltsamen Leben gepasst haben (das japanische Wort für Farbe, *iro* 🖆, bedeutet auch "physische Gestalt" und "sexuelles Verlangen"; der Verzicht auf Farbe könnte also Ausdruck eines Strebens nach der Überwindung fleischlicher Gelüste gewesen sein). Erwischen dem 13. und 15. Jahrhundert verbreitete sich die Tuschemalerei in ganz Japan, doch ihr Zentrum war Shōkoku-ji, ein Tempel in Kyoto. Dort arbeiteten wegweisende Maler wie am Fließband, unter ihnen frühe Meister wie Josetsu, Shūbun und der vielleicht bedeutendste: Sesshū Tōyō.

Sesshū wurde 1420 in einem Dorf nahe Okayama geboren und trat als Junge in ein Buddhisten-Kloster ein, obwohl er der Legende nach mehr an Malerei als an Meditation interessiert war. Eines Tages war er so unaufmerksam, dass seine Lehrer ihn zur Strafe an einen Baum banden. Anfangs ertrug Sesshū seinen Freiheitsentzug mit bewundernswertem Gleichmut, doch allmählich ward sein Wille gebrochen. Nach mehreren Stunden begann er zu weinen. Er vergoss so viele Tränen, dass sie zu seinen Füßen eine Pfütze bildeten. Mit seinem Zeh als Pinsel zeichnete Sesshū daraufhin die Umrisse einer Ratte in die Tränen. Nachdem er seinen letzten Strich gesetzt hatte, erwachte die Ratte zum Leben, zerbiss den Strick und befreite ihren Schöpfer.62 Sesshū zog später nach Kyoto, erhielt im Shōkoku-ji eine Zen-Ausbildung und wurde dort von Shūbun unterrichtete. 1467 verbrachte er mit einer Handelsdelegation zwei Jahre in China, wo er stark von der dortigen Tuschemalerei beeinflusst wurde. Nach seiner Rückkehr nach Japan begründete er seinen Ruf als bedeutendster Maler des Landes und wurde allmählich zum Meister in der Kunst der Schwärze.

Sesshū malte *Landschaft* (1495) mit Mitte Siebzig (Seite 49). Der Malprozess mag nur wenige Minuten gedauert haben, ist aber das Ergebnis lebenslanger Übung. Was auf den ersten Blick fast abstrakt aussieht, konkretisiert sich bald zu einer Szene: im Vordergrund ein mit vereinzelten Bäumen und Büschen bewachsener Felsvorsprung; im Hintergrund hoch aufragende, vom Nebel teils verdeckte Gipfel. Das ist *yūgen* in Aktion. Sieht man noch genauer hin, verwandeln sich die eckigen Formen unterhalb des Felsens, die zunächst wie Bäume aussahen, in ein kleines Gebäude mit schrägen Traufen, senkrechten Zaunpfählen und einer waagerechten Linie, in der Sesshūs Zeit-

genossen das Banner einer Weinschenke erkannten. Unten rechts im Bild bilden ein halbes Dutzend Striche die ruhige Oberfläche eines Sees, über den zwei Gestalten in einem Boot rudern. Sind sie auf dem Weg zur Schenke? Oder versuchen sie, vor dem Regen an Land zu gelangen? Das müssen wir selbst entscheiden. Wer dieses Bild betrachtet, wird nicht nur Zeuge einer



Aus einer einzigen, unterschiedlich verdünnten und meisterhaft aufgetragenen Tusche entsteht eine atmosphärische Bergszene: eine Weinschenke am See samt zwei Ruderern unten rechts. Sesshū Tōyō, Landschaft. Tusche auf Papier, 1495

Verwandlung, sondern ist daran beteiligt, es zum Leben zu erwecken.⁶³ Es sollte noch 400 Jahre dauern, bis auch westliche Künstler etwas so unterschwellig Anregendes malten.

Wie schuf Sesshū dieses Meisterwerk? Als Erstes bereitete er seine Farben zu. Wohl 20 bis 30 Minuten lang vermischte er seinen Tuschestab mit Wasser, was nicht nur für die richtige Konsistenz der Farbe nötig war, sondern ihm auch Zeit gab, sich innerlich auf die Arbeit vorzubereiten. Das Ergebnis war eine dichte, pechschwarze Tusche. Einen Teil davon goss er in eine weitere Schale und mischte auch diesen geduldig mit Wasser, um eine mittelschwarze Tusche zu erhalten, die er schließlich zum Teil in eine dritte Schale umfüllte und erneut verwässerte, was ein blasses Schwarz erzeugte. Am Ende hatte er drei Schalen mit drei verschiedenen Schwarztönen vor sich. 64 Jetzt konnte Sesshū mit dem Malen beginnen. Er tauchte seinen Pinsel in die hellste Tusche und trug sie rasch auf, in einem so blassen Strich, dass er kaum vom Papier zu unterscheiden war. Dann tauchte er den Pinsel in die mittelschwarze Tusche und skizzierte mit zwei Dutzend Strichen die Felsen im Vordergrund. An Stellen, wo die vorherige Schicht noch nass war, liefen die Tuschen ineinander und erzeugten dabei einen weiteren schwarzen Zwischenton. Für andere Stellen entfernte er überschüssiges Wasser vom Pinsel und fügte den nassen Stellen von Schwarz einige trockene hinzu, wobei die Striche durch die sich spreizenden Borsten an den Enden ausfransten. Dann griff Sesshū zu seiner pechschwarzen Tusche und ergänzte Einzelheiten der Vegetation. Die ersten dieser Kleckse mischten sich mit der helleren Tusche darunter zu einem blutgefäßartigen Muster und erzeugten dabei ein fünftes, mitteldunkles Schwarz. Als alles getrocknet war, fügte er als letzte Details kalligrafische Flecken für den Baum, das Haus und das Boot hinzu. Nach 60 bist 70 Strichen war Sesshū fertig.

Landschaft ist nicht zuletzt ein Musterbeispiel der Produktivität von Schwarz. Sesshū erzeugt mit dieser vermeintlichen Nicht-Farbe hier einen Regenbogen an Effekten. Es gibt helles und dunkles, warmes und kaltes, nasses und trockenes, dickes und dünnes, verlaufendes und fleckiges Schwarz. Einige stechen ins Auge, andere liebkosen es, und manche sind so hell, dass sie fast weiß erscheinen. Das Gemälde beweist, dass Schwarz alles andere als monoton ist. Es ist nicht weniger schön und nicht weniger vielfältig als jede andere Farbe. Die größte Tugend monochromer Malerei – wie auch der Finsternis – besteht darin, dass sie Vorstellungskraft verlangt. Sie erlaubt es

Aus der Finsternis Aus der Finst dem Betrachter, Lücken auszufüllen. Strenge bedeutet nicht Eintönigkeit. Vor dem inneren Auge können Sesshūs chamäleonartige Schwarz zu jeder Farbe des Spektrums werden, in ständig anderen Kombinationen. Hätte er dagegen bunte Farben verwendet, wären nur die Farbtöne zu sehen gewesen, die er ausgewählt hätte.

Im Zuge seiner Modernisierung und Verwestlichung hat sich Japan von vielen Zen-Traditionen gelöst. Doch noch immer ist der Blick auf Schwarz hier ungewöhnlich nuanciert. Im Gegensatz zu Westlern unterscheiden Japaner selten zwischen Schwarz und Farbe – für sie ist Schwarz eine Farbe. Als in den 1960er-Jahren das Farbfernsehen Einzug hielt, konnten die Japaner es deshalb auch nicht "Farbfernsehen" nennen, denn nach ihrem Verständnis übertrugen Schwarz-Weiß-Fernseher auch schon Farbbilder. Schließlich kam man überein, die neue Technologie "natürliches Fernsehen" (Tennenshoku *Terebi*) zu nennen. 66 Die monochromatische Ästhetik könnte auch erklären, warum sich so viele japanische Künstler und Designer noch immer auf achromatische Paletten beschränken. Hiroshi Sugimotos Schwarz-Weiß-Fotografien nebliger Landschaften stehen in einer Tradition der Graustufen, die mit Josetsu, Shūbun und Sesshū begann. Die gefeierte unischwarze Kleidung von Comme des Garçons wiederum greift den alten Glauben an die Produktivität von Schwarz auf. 1983 verriet Rei Kawakubo, die Gründerin der Marke, in einem seltenen Interview, dass sie bei ihren Entwürfen mit "drei Schwarztönen" arbeite; vielleicht bezog sie sich dabei auch auf die drei Tuscheschalen, die dem berühmtesten Gemälde des Landes Farbe verleihen.⁶⁷

Westliche Künstler brauchten länger, um das Potenzial von Schwarz zu entdecken. Als Sesshū und seine Zeitgenossen ihre polychromatischen Tuschewelten erschufen, nutzten italienische Renaissancemaler die Farbe lediglich für Umrisse und Schatten. Laut Alberti verdienten die, die sie zu stark einsetzten, sogar "streng verurteilt" zu werden.⁶⁸ Dennoch begannen einige europäische Künstler in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ihren Bildern schwarze Hintergründe zu geben. Bei diesem Tenebrismus ging es ihnen allerdings nicht wirklich um Schwarz. Vielmehr hatten sie herausgefunden, dass Schwarz allem in seiner Umgebung Intensität verleiht. Lange vor Hering und Gelb begriffen sie, dass es benachbarte Farben lebendiger wirken lässt. Caravaggios religiöse Bilder beziehen einen Großteil ihrer Kraft aus ihren pechschwarzen Hintergründen (man stelle sich vor, wie banal sie mit sonnigen Landschaften aussehen würden). Auch die unvergleichlichen Gesichter von Velázquez werden durch ihre finstere – und manchmal sogar bedrohliche – Umgebung zum Leben erweckt. Im atemberaubenden Porträt eines unbekannten Mannes kämpfen die Hautfarben des Modells gegen ein alles verschlingendes Schwarz ums Überleben. Ich habe das Bild über die





links:
Diego Velázquez war
einer der ersten europäischen Maler, der
die Kraft von Schwarz
erkannte. Auf diesem
Bild scheint der Mantel
seinen Träger regelrecht zu verschlingen.
Diego Velázquez,
Porträt eines Mannes,
vielleicht Don Juan de
Fonseca. Öl auf Leinwand, ca. 1623–1630

rechts:
Auch Édouard Manet,
ein Verehrer
Velázquez', sah das
Potenzial von Schwarz.
Es ist die dominierende
Farbe in diesem
Porträt seiner Freundin Berthe Morisot.
Édouard Manet,
Berthe Morisot mit
einem Veilchenstrauß. Öl auf
Leinwand, 1872

Jahre immer wieder betrachtet und bin überzeugt, dass das Schwarz zunimmt.

"Ich kenne Velázquez inzwischen ziemlich gut", schrieb Edouard Manet während einer Spanien-Reise 1865 an Charles Baudelaire, "und ich kann dir sagen, er ist der größte Künstler aller Zeiten."⁶⁹ Von Velázquez lernte Manet, dass Schwarz der Schlüssel zu einer gelungenen Komposition ist. Sein 1872 entstandenes Porträt von Berthe Morisot zeigt – wie Sesshūs *Landschaft* – beispielhaft die enorme Vielseitigkeit von Schwarz. So wie ich es sehe, ist es hier auf mindestens neun verschiedene Weisen eingesetzt: Nass und dick aufgetragen ahmt es Samt, Pelz und Satin nach. Trocken und

dünn verwendet deutet es den gekräuselten Saum der aufgebauschten Tournüre an. Mit Braun und Weiß gemischt stellt es den Stoff im Licht dar, mit synthetischem Ultramarin gemischt den Stoff im Schatten. Ferner dient es als Umriss und als kalligrafisches Überbleibsel künstlerischer Gestik. Außerdem rahmt und betont es die zarten Hautfarbtöne von Berthe Morisots Gesicht und wird in winzigen, fast unsichtbaren Mengen verwendet, um ihre Haut, ihre Augen und den Hintergrund zu modulieren. Schließlich findet es sich in Manets Signatur.70

Auch Manets Nachfolger zeigten eine ähnliche Begeisterung für Schwarz. Odilon Redon hielt es für "die wesentlichste Farbe"71, Picasso sagte, es sei "die einzige echte Farbe"72, und für Matisse war es nicht einfach nur ein Pigment, sondern "eine Kraft"73. Als jemand Auguste Renoir gegen Ende seines Lebens sagte, Schwarz sei eine Nicht-Farbe, antwortete er ungläubig: "Schwarz eine Nicht-Farbe? Wo um alles in der Welt haben Sie das denn her? Schwarz ist doch die Königin der Farben!"⁷⁴Später im 20. Jahrhundert wurde es zu einem Markenzeichen der abstrakten Expressionisten: Franz Kline, Robert Rauschenberg, Barnett Newman, Frank Stella, Mark Rothko, Robert Motherwell und Ad Reinhardt schufen völlig schwarze, fast schwarze oder teilweise schwarze Bilder.75 Doch in ihre Begeisterung mischten sich noch alte Vorurteile. Besonders Reinhardt kannte die schmachvolle Geschichte dieser Farbe genau. In einem unveröffentlichten Notizbuch stellte er unter der Überschrift "Schwarz, Symbol" eine aufschlussreiche Liste an Bedeutungen zusammen, von denen wir viele bereits kennengelernt haben:

"Bibel – ,Gut/Böse', ,Weiß/Schwarz', ,Hell/Dunkel' ... ,Schwarz wie die Sünde', böse, Ignoranz, Frevel niederträchtig [black-hearted], schwarze Liste, Erpressung [blackmail], schwarzes Schaf, Schwarzer Tod, Krankheit, Hass, Sterblichkeit,

Verzweiflung, Kummer, minderwertig, weiblich ...

Chaucer, Milton, Shakespeare ...

Mächte der Finsternis, gestaltlos, ungestaltet, Chaos

Hölle – Leere, "unerträglicher Schmerz der Abwesenheit, frostige Negation der Liebe'

Ausgangs-, Ur-Stufe aller Prozesse, ursprünglich, unbewusste Finsternis ... großes Geheimnis des Ursprungs, uranfängliche Finsternis ... saugt Zeit, Raum, Identität in die Absolutheit des Nichts

Unausweichlichkeit des Schicksals"76

Reinhardt war ein Verehrer der fernöstlichen Kultur – er hatte deren Kunst in den 1940er-Jahren an der New York University studiert und Anfang der 1950er-Jahre D. T. Suzukis berühmte Vorlesungen über den Zen-Buddhismus gehört –, und wahrscheinlich hat die chinesische und japanische Tuschmalerei seine eigene monochrome Malerei geprägt. Mitte der 1950er-Jahre schuf er seine ersten rein schwarzen Gemälde und widmete sich bis zu seinem Tod 1967 fast nichts anderem mehr. Diese ewig quadratischen Leinwände ähneln auf unheimliche Weise der elementaren Finsternis, die Robert Fludd drei Jahrhunderte früher entworfen hatte. Wie Fludd wählte auch Reinhardt diese Farbe wegen ihrer absoluten Negativität.

"nicht-sinnlich, gestaltlos, formlos, farblos, geräuschlos, geruchslos keine Geräusche, Anschauungen, Sinneseindrücke

Empfindungen

keine Intensität

keine Bilder, geistige Kopien von

Empfindungen, Darstellungen

Vorstellungen

keine Begriffe, Gedanken, Ideen, Bedeutung, Inhalt"78

Allerdings gibt es einen wichtigen Unterschied: War Fludds schwarzes Quadrat ein Porträt des Anfangs, zeigten die von Reinhardt – seiner eigenen bescheidenen Meinung nach – einen Schluss, nämlich den Endpunkt der Malerei als Kunstform. Doch da täuschte er sich.

Pierre Soulages wurde 1919 geboren, sechs Jahre nach Reinhardt, aber ebenfalls an Heiligabend. Schon in jungen Jahren entwickelte er eine Affinität zu Schwarz. Als er zehn Jahre alt war, sah eine Freundin seiner älteren Schwester, wie er auf einem Blatt Papier dicke schwarze Linien zog, und fragte ihn, was er da mache. Der junge Pierre antwortete, er male Schnee. "Ich sehe noch immer ihr erstauntes Gesicht vor mir", erinnerte er sich später, "und doch hatte ich nicht vorgehabt, sie zu schockieren oder auf Paradoxien herumzureiten. Ich hatte schlicht die Wahrheit gesagt." Und er fuhr fort:

"Was ich da malte, war eine Landschaft unterm Schnee. Ich versuchte die Helligkeit des Lichtes zu erfassen. Das weiße Papier fing durch den Kontrast der schwarzen Linien, die ich darauf malte, an zu leuchten. Trotz oder eher wegen der Schwärze hatte die Zeichnung für mich die Leuchtkraft einer Schneeszene."⁷⁹

Aus der Finsternis Vchologen erst Pierre hatte offenbar intuitiv begriffen, was Physiologen und Psychologen erst nach Jahrzehnten verstanden hatten: dass Schwarz und Weiß, wie Finsternis und Licht, untrennbar verbunden sind. Er hatte den Simultankontrast entdeckt.

Soulages wuchs zu einem bedeutenden Künstler heran, dessen Liebe zu Schwarz nie erlosch. Wiederholt sagte man ihm, dass es keine Farbe sei, doch wie Renoir vor ihm war er anderer Meinung. "Schwarz ist eine Farbe!", erwiderte er einmal. "Für mich ist Schwarz eine intensive Farbe, intensiver als Gelb und fähig, heftige Reaktionen und Kontraste hervorzurufen."80 Auch jahrzehntausendealte Verwendungen und Bedeutungen von Schwarz interessierten Soulages. Im französischen Department Aveyron, in dem er sein Leben lang wohnte, gibt es zahlreiche prähistorische Fundorten, die er als Jugendlicher ausgiebig erkundete. Im Alter von 16 Jahren nahm er sogar an einer archäologischen Grabung teil und legte in einem alten Grab Keramiken und Pfeilspitzen frei. Zunehmend begeisterte er sich für die Höhlenmalereien, die in den nahen Orten Pech Merle, Lascaux und Chauvet entdeckt worden waren und bei ihm viele Fragen aufwarfen. Warum hatten sich paläolithische Menschen in die dunkelsten Winkel ihrer Welt begeben, um Bilder zu erschaffen? Und warum hatten sie, wenn sie dort hingelangten, so viele dieser Bilder mit Schwarz statt mit dem am Boden herumliegenden leuchtend weißen Kalkstein gemalt? Betrachteten sie die Farbe als Symbol der sie umgebenden Finsternis? Oder schrieben sie ihr eine Art Leuchtkraft zu, die sich dem Feuer verdankte, aus dem sie stammte, und die Orte erhellen konnte, an die kein Tageslicht drang?

Soulages setzte sich in seiner Kunst immer intensiver mit Schwarz auseinander. Er verwischte und zerkratzte es, sodass sich ein Pigment mit anderen vermischte, verdünnte es an einem Tag, schichtete es am nächsten Tag übereinander, verlangte ihm alles ab, quetschte es aus, bis es seine Geheimnisse preisgab. Er untersuchte dessen Wirkung auf andere Farben sowie deren Wirkung auf Schwarz: wie Ebenholzschwarz und Ultramarin einander anfochten, aber verstärkten; wie das Zusammentreffen von Marsschwarz und Chromgelb eine visuelle Explosion auslöste; wie rätselhafte Dinge an den Stellen geschahen, an denen Schwarz zu Braun und Braun zu Schwarz wurde. Doch erst in seinen Sechzigern entdeckte er schließlich, was Zhang Yanyuan und Sesshū schon früher erkannt hatten: dass man mit nichts als Schwarz die meisten visuellen Effekt erzielen konnte.

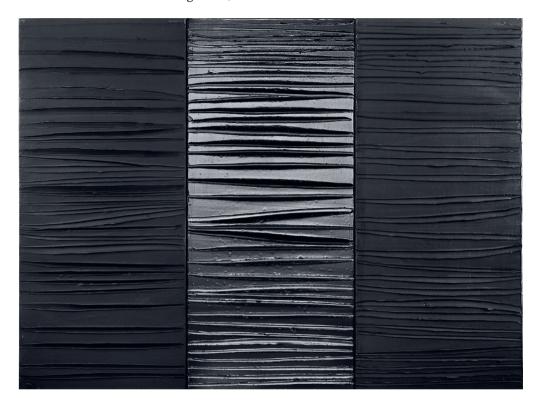
"1979 arbeitete ich einmal stundenlang in diesem Atelier an einem Gemälde, und es war voller schwarzer Farbe. Ich war erschöpft und verstand nicht, warum ich so lange an etwas gearbeitet hatte, das mir nicht gefiel. Ich hielt mich für einen schlechten Maler, denn das Bild wollte mir einfach nicht gelingen. Ich legte mich ein Stündchen schlafen, und als ich es mir danach wieder ansah, dachte ich: 'Ich male gar nicht mehr mit Schwarz. Ich male mit dem Licht, dass von der schwarzen Oberfläche reflektiert wird."⁸¹

Seitdem malte Soulages fast ausschließlich mit schwarzen Pigmenten, aus denen er üppig schillernde Welten erschuf. Er nannte diese Farbe *Outrenoir* – "jenseits von Schwarz" – was an *Outremer* (Ultramarin) denken lässt, das begehrteste Pigment der Renaissance. *Outremer* war außerdem der Name, den französische Kreuzfahrer dem Königreich Jerusalem und damit dem Himmel auf Erden gaben. Noch heute verwenden Franzosen die Ausdrücke *outre-Manche* ("jenseits des Kanals") für England und *outre-Rhin* ("jenseits des Rheins") für Deutschland. Ganz ähnlich evoziert auch *Outrenoir* ein Territorium, dessen durchlässige Grenzen nur auf der Netzhaut gezogen sind.

Lassen Sie uns in eines dieser Gemälde abtauchen – ein großes Triptychon, dessen kohleschweren Oberflächen nach nächtlichen Lagerfeuern riechen (Seite 57). Soulages hat hier zwei schwarze Acrylfarben - eine matte auf den seitlichen Leinwänden und eine glänzende auf der mittleren - mit ausladenden Bewegungen aufgetragen, so wie ein Verputzer Mörtel an eine Wand wirft. Doch bevor die Farbe trocknen konnte, attackierte er, was er gerade geschaffen hatte. Er drehte den Pinsel um und zog mit dem Griff Dutzende mehr oder weniger horizontaler Schneisen in die Farbe. So verwandelte er die drei monolithisch schwarzen Rechtecke in Streifen aus Licht und Schatten. Die matten Leinwände changieren zwischen verschiedenen Grautönen, während die glänzende Mitte durch das auftreffende Licht elektrisiert wird. Ihre Täler reichen bis zu bodenlosem Schwarz hinab, ihre Gipfel dagegen schimmern und funkeln nahezu weiß. Bei unterschiedlicher Beleuchtung verändern Licht- und Schattenstellen ihre Orte und Töne, und die Oberflächenstruktur scheint zwischen Samt, Teer und Glas zu wechseln. Wenn man sich dem Bild nähert, zeigt sogar die eigene Reflexion Wirkung: Trägt man Blau, wird es kühler, trägt man Rot, scheint es zu erröten.

Soulages' Bild mag abstrakt sein, doch kann man darin unmöglich nichts erkennen – genauso wie wir nicht umhin können, in der Finsternis wabernde Formen auszumachen. Ist es das Mondlicht, das sich in bewegtem

Aus der Finsternis WHDS Wasser spiegelt? In gewissem Sinne blicken wir ins Reich von Outrenoir. Doch zugleich blicken wir auch in die Vergangenheit: vorbei an Hiroshi Sugimotos monochromen Meeres-Fotografien, an den Werken von Reinhardt und



Manet, an Shakespeares "höllenschwarzer Nacht", an den japanischen Tuschemalereien und noch an den frühesten kohleschwarzen Höhlenzeichnungen, bis wir uns endlich am Anfang befinden: "Und es war finster auf der Tiefe, und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser." Wir sind bei dem Urschleim angelangt, den Robert Fludd in seinem schwarzen Quadrat dargestellt hat. Natürlich schied Gott hernach das Licht von der Finsternis, doch Soulages bringt hier die beiden alten Widersacher erneut zusammen. Dieses großartige Gemälde zeigt, wie so viele andere in des Künstlers Werk, dass Schwarz weder leer noch hässlich noch böse ist. Es ist nicht einmal finster.

Outrenoir: Licht und Farbe tanzen über dieses Triptychon von Pierre Soulages - ein Effekt, der sich aus den vielen Kerben in den matten und glänzenden Oberflächen ergibt. Pierre Soulages, Peinture 181 x 244 cm, 25 février 2009. Acryl auf Leinwand, 2009



2

Die Erfindung der Menschheit

Wo ich mich verbreite, glänzen die Augen, erstarken die Leidenschaften, heben sich die Brauen, schlagen die Herzen schneller.
Seht mich an, wie schön ist es zu leben!
Betrachtet mich, wie schön ist es zu sehen!
Leben ist sehen. Ich bin überall sichtbar.
Glaubt mir nur, mit mir beginnt das Leben, zu mir kehrt alles zurück.

ORHAN PAMUK

An einem frostigen Sonntagnachmittag im Dezember 1994 erkundeten drei Höhlenforscher die Kalksteinschluchten im Tal der Ardèche in Südostfrankreich. Plötzlich erspähten sie in einer Felswand eine kleine Öffnung. Sie war durch Steinschlag versperrt, doch ein aufsteigender Luftzug kündete von einer großen Halle auf der anderen Seite. Abwechselnd entfernten sie die losen Steine, bis sie am frühen Abend einen Durchgang zu einem weiteren Hohlraum geschaffen hatten, der zehn Meter unter ihnen lag. Wegen der anbrechenden Nacht erwogen sie, ihre Bemühungen einzustellen und am folgenden Wochenende zurückzukehren. Da sie jedoch befürchteten, jemand könne ihnen zuvorkommen, beschlossen sie hinabzusteigen. Eine Stunde später standen sie in einer Höhle, die so schön wie groß war: Stalaktiten hingen ringsum von der Decke, und im Licht der Taschenlampen schimmerte Perlmutt. Sie waren etwa 100 Meter in die Kammer vorgedrungen, als eine Stirnlampe zwei Linien an einer Wand beleuchtete, schemenhaft, aber eindeutig von Menschenhand. Noch völlig perplex entdeckten sie weitere Zeichnungen: ein teilweise verblasstes Mammut, einen Bär, einen abstrakten Schmetterling, ein Rhinozeros mit riesigem Horn, ein Rudel Löwen – alle mit Holzkohle an die Felswand gezeichnet.

"Von Gefühlen übermannt, brachten wir kein Wort hervor. So allein in dieser, durch den schwachen Schein unserer Lampen erhellten Weite beschlich uns eine seltsame Empfindung. Alles war so schön, so frisch, fast schon zu sehr. Die Zeit war aufgehoben, als existierten die Zehntausende von Jahren nicht, die uns von den Urhebern dieser Bilder trennten.

Es schien, als hätten sie diese Meisterwerke gerade erst geschaffen."2 Die Künstler hatten auch sich selbst verewigt. Zahlreiche Hände mit roten Umrisslinien winkten den Besuchern wie aus ferner Vergangenheit zu. Lassen Sie uns eine davon näher betrachten. Sie findet sich auf halber Strecke des Höhlensystems, innerhalb einer unfertigen Holzkohle-Skizze eines Mammuts. Ihr Schöpfer war vermutlich Linkshänder (normalerweise wurden diese Handnegative mit der dominanten Hand angefertigt, die daher selten auf den Wänden zu sehen ist) und ging wie folgt vor: Zunächst mischte er rotes Ockerpigment mit Blut oder Speichel, legte die rechte Hand auf die Wand, positionierte die Finger, saugte mit einem Röhrchen die Farbe in den Mund und blies sie auf die Felswand. Das geschah mehrmals, bis zu 45 Minuten lang, bis der ganze Umkreis der Hand mit Pigmenten bedeckt war. Als er die Hand dann von der Wand löste, zeigte sich eine scharlachrote Silhouette, die inzwi-



schen 300.000 Jahre alt ist, aber aussieht, als sei sie erst vor wenigen Augenblicke entstanden. Der Daumen ist am Knöchel noch immer gekrümmt, der kleine Finger abgespreizt. All die Jahrtausende in der Dunkelheit erhalten, glüht der nebelhafte rote Nimbus vor Lebendigkeit.³

In der Chauvet-Höhle gibt es mehr als 400 Handnegative und Handabdrücke. Und alle sind sie rot – im Unterschied zu den Tierzeichnungen, die überwiegend mit Kohle angefertigt wurden. Derartige Hände finden sich in Dutzenden prähistorischen Höhlen in Frankreich und Spanien, aber auch in Indien, Südostasien, Afrika, Australien und Patagonien. Manche dieser Höhlen enthalten Hunderte solcher Hände (viele davon ebenfalls rot schabloniert), die ganze Wälder aus Gesten bilden. Die Urheber dieser erstaunlich direkten und eindringlichen Bilder haben einander nicht kopiert – sie wussten ja nichts von ihrer gegenseitigen Existenz. Dennoch trieb sie irgendetwas dazu, warme Handflächen auf kalte Felswände zu legen und mit Pigmenten ihre Anwesenheit zu bezeugen. Warum wurden diese Bilder angefertigt, und was bedeuteten sie? Es könnte sich um Erinnerungszeichen oder Besitzmarkierungen handeln, um Dokumentationen von Initiationsriten

Handnegative wie dieses in der Chauvet-Höhle aibt es in prähistorischen Höhlen auf der ganzen Welt. In der prähistorischen Kunst sind menschliche Formen durchweg mit roten Pigmenten dargestellt. Handnegativ aus der Chauvet-Höhle. Frankreich, Rotes Ockerpigment auf Stein, ca. 34.000-32.000 v. Chr.

oder gar um Versuche, mit einem geistigen Reich jenseits der Felsen in Kontakt zu treten. Wir werden es nie genau wissen. Auf jeden Fall aber sind diese Bilder der Beweis, dass der moderne Mensch – selbstbewusst, selbstsicher und voller Vorstellungskraft – die Bühne der Weltgeschichte betreten hat.⁴

Glaubt man den alten Babyloniern, verdankt die Menschheit ihre Existenz Arbeiterunruhen. Laut mesopotamischen Mythen wurde die Erde einst nur von Göttern bewohnt, die aber nicht alle gleichberechtigt waren. Während die Obergötter in bequemer Erhabenheit lebten, schufteten die rangniederen auf dem Land, gruben Kanäle und pflügten Felder, bis sie es eines Tages nicht länger ertrugen. Die Untergötter legten die Arbeit nieder und marschierten zum Haus von Enlil, ihrem Herrn und Gebieter. Der schlief gerade, als die Protestler ankamen, wurde aber von einem panischen Diener geweckt: "Mein Herr, euer Haus ist umstellt. Der Pöbel bedrängt eure Tür." Enlil schickte einen Wesir nach draußen, der herausfinden sollte, wer den Protest organisiert hatte. Die Aufständischen antworteten mit einer Stimme:

"Jeder Einzelne von uns hat den Krieg erklärt!

Wir haben das Graben eingestellt.

Die Last ist übermäßig. Sie bringt uns um.

Unsere Arbeit ist zu mühsam, die Plage zu groß!

Also hat jeder Einzelne von uns Göttern

zugestimmt, sich bei Enlil zu beschweren."

Enlil rief Anu, den Gott des Himmels, und Enki, den Gott des Meeres, herbei, um die Krise zu lösen. Enlil schlug Strafmaßnahmen vor, doch Enki plädierte für Versöhnung. "Was können wir ihnen vorwerfen?", fragte er. "Ihre Arbeit war zu mühsam, ihre Plage zu groß." Und dann machte Enki einen kühnen Vorschlag. "Erschaffen wir einen Sterblichen. Lassen wir ihn die Last der Götter schultern!" Nachdem Enlil und Anu zugestimmt hatten, machte sich Enki ans Werk. Er opferte einen der Aufständischen und vermischte dessen Fleisch und Blut mit Lehm aus dem Meeresgrund. Jeder der Obergötter spuckte in die rote Mixtur, die Enki unter seinen Füßen knetete. Der Lehm wurde in 14 Stücke geteilt und für die Schwangerschaft an 14 Geburtsgöttinnen geschickt. Neun Monate später wurden sieben Männer und sieben Frauen geboren, die alsbald die Welt bevölkerten.⁵

Das akkadische *Atrahasis*-Epos entstand um 1800 oder 1900 v. Chr. und damit wohl 1.000 Jahre vor der *Genesis*; es ist einer der ältesten erhalten Schöpfungsmythen unserer Spezies. Spätere Geschichten dieser Art hatten andere

Handlungen und Figuren, doch Enkis Produktionsmethode findet sich in der Regel auch bei ihnen. Die meisten stimmen darin überein, dass die ersten Menschen aus Erde gemacht wurden. Über das genaue Material herrscht Uneinigkeit, viele sprechen von Lehm, einige von Staub, andere von Sand. Auffällig aber ist: Fast all diese Materialien sind rot. Daher hat auch der erste Mensch des Alten Testaments, der aus "Erde vom Acker" gemacht war, seinen Namen. "Adam" stammt vom hebräischen âdham (ארם) ab, das "rot" bedeutet und mit Adhama (ארם) verwandt ist, das "Boden", "Erde" oder "Land" bedeutet (und vielleicht auch mit Dam (מו), das "Blut" bedeutet).

Was die Hautfarbe angeht, weist Homo sapiens ein Spektrum an Sepiatönen auf – eine oberflächliche Vielfalt, die, wie wir in Kapitel 5 sehen werden, tiefgreifende und problematische Konsequenzen hat. Doch unter der Oberfläche sind wir alle rot. Im Körper eines Durchschnittserwachsenen befinden sich fünf Liter Blut, was sieben bis acht Prozent seines Gesamtgewichts ausmacht. Jede Sekunde produziert das Knochenmark mehr als zwei Millionen rote Blutkörperchen. Blut enthält über 4.000 Inhaltsstoffe und hat verschiedenste Funktionen: Es verteilt Sauerstoff, Nährstoffe und Hormone im ganzen Körper, reguliert die Körpertemperatur und den Säure-Basen-Haushalt und bekämpft Mikroorganismen, um uns vor Krankheiten zu schützen. Unsere Gewebe und Organe würden ohne Blut verhungern.

Die markante Farbe des Blutes kommt vom Hämoglobin, einem Proteinmolekül, das ungefähr ein Drittel jedes roten Blutkörperchens ausmacht. Hämoglobin besteht aus einem Eisenatom, das von vier fünfeckigen Pyrrolringen umgeben ist, die in den Lungen Sauerstoff binden, ihn anderswo im Körper wieder abgeben und dann Kohlendioxid binden, das sie wiederum in den Lungen abgeben. Dass Hämoglobin rot ist, liegt am Bestandteil Häm; Globin ist farblos. Die meisten Chemiker machen dafür das Eisen im Zentrum des Moleküls verantwortlich (wie Besitzer älterer Autos nur zu gut wissen, verfärbt sich oxidierendes Eisen rot). Andere meinen, das Eisen hänge nur indirekt mit der Farbe des Blutes zusammen; dessen Röte komme vielmehr durch die Liganden (Bindungen) zwischen Häm und Sauerstoff zustande, die grünes Licht absorbieren und rotes reflektieren. Doch in beiden Erklärungen spielt Sauerstoff eine entscheidende Rolle. Darum ist sauerstoffreiches Blut auch röter als sauerstoffarmes Blut, das manchmal als bläulich beschrieben wird, tatsächlich aber eher burgunderfarben ist.8 Frisch sauerstoffgesättigtes Blut ist verstörend schön: so lebendig, dass es fast fluoreszierend scheint, so

Die Welt erscheint uns farbig. Doch Farben sind ebenso Teil unserer Vorstellung wie unserer Umwelt. In jedem Kapitel dieses brillanten Buchs taucht James Fox mit uns in eine bestimmte Farbe ein und erläutert in Überlegungen zur Kunst- und Menschheitsgeschichte, welche Bedeutung diese Farben zu verschiedenen Zeiten an verschiedenen Orten der Welt hatten. Und er erklärt uns. wie diese vielfältigen Bedeutungen mit den Eigenschaften des Lichts und der Funktionsweise unserer Augen und unseres Gehirns zusammenhängen. Farbe, so Fox, ist nicht nur etwas, das wir wahrnehmen, sondern auch etwas, das wir gebrauchen und miteinander teilen und das unser Denken prägt. Farbe ist für unser Selbstverständnis so grundlegend wie Sprache.

Fox zeigt, wie Künstler, Wissenschaftler, Schriftsteller, Philosophen, Entdecker und Erfinder von Farben beeinflusst wurden und wie uns Farben helfen, ihre Werke, aber auch unsere eigene Kultur besser zu verstehen. Jedes Kapitel bietet einen ungewohnten Einblick in bestimmte Epochen. Zusammen ergeben sie eine lebendige, anregende Weltgeschichte: vom schwarzen Nichts, das aller Existenz vorausging, bis zur Geburt von Lebewesen mit rotem Blut; von den vergoldeten Göttern der Antike und den blauen Horizonten im Zeitalter der Entdeckungen bis zum Streben nach Makellosigkeit am Ende des 19. Jahrhunderts; von den farbenprächtigen Erfindungen der industriellen Revolution bis zur bestimmenden Farbe unseres gefährdeten Ökosystems. "Seit Jahrtausenden projizieren wir unsere Hoffnungen, Ängste und Obsessionen auf Farben", schreibt Fox. "Insofern ist die Geschichte der Farbe auch eine Geschichte der Menschheit."

