



## VIERZIG WÖRTER FÜR BRAUN

### Einleitung

Über Farben zu schreiben, ist verführerisch. Nicht, weil es viel zu entdecken gäbe, sondern weil das Farbwissen sich erfolgreich gegen seine Objektivierung sperrt. Gewiss gibt es die unumstößlichen Erkenntnisse: die chemische Zusammensetzung der Farbstoffe etwa, die verschiedenen Wellenlängen des Lichts, die Biostruktur des menschlichen Auges. Doch all dieses Wissen reicht nicht bis zu den Empfindungen, die jeder Betrachter am Ende einer Ereigniskette realisiert. Farberlebnisse sind subjektiv, und selbst dem Subjekt bleiben sie teilweise verborgen. Das bedeutet einerseits, dass jeder sehenden Person eine Kompetenz

zugeschrieben wird – nur sie allein kann diese Erlebnisse beobachten und von ihnen berichten –, andererseits muss dieser Umstand jeden weiteren Versuch einer Objektivierung oder Strukturierung von Farberlebnissen untergraben.

Nichtsdestotrotz ist dieses Buch um Objektivierung bemüht. Es geht nicht darum, dem Gegenstand das Subjektive auszutreiben, sondern darum, diesem Subjektiven seine vermeintliche Individualität zu nehmen. Farberlebnisse ereignen sich im Kollektiv und in der gemeinsamen Wahrnehmung von Befunden kann man sich über ein ähnliches Erleben durchaus verständigen. Wie sonst könnte man

Bilder als Kunst bewundern, Atmosphären erfahren,<sup>1</sup> wäre da nicht etwas Gemeinsinniges, wäre da nicht eine zumindest flüchtige Form von Wahrnehmungsgemeinschaft.<sup>2</sup>

Wir beobachten Farberscheinungen und Farberlebnisse gleichsam während ihrer Verfertigung, noch bevor sie in der Hirnrinde ihren festen Platz gefunden haben. Es wird in diesem Buch also keine Sätze geben wie «Dieser Farbton hat jene Wirkung». Rezepte dieser Art sind nicht nur tabu, weil sie den Berufsstand der Farbgestalter gefährden, sondern weil sie der Komplexität von konkreten Situationen nicht gerecht werden. Überdies ist keine Gestalterin, kein Gestalter an solchen Kausalitäten interessiert, selbst wenn es sie geben sollte, es sei denn, sie hätten sie eigenhändig erfunden.<sup>3</sup> Uns interessiert die Farbe als offenes Kommunikationsmittel und das wiederum heißt, die Annahme, Farben seien Bedeutungsträger, erfüllt sich selbst und bedarf keiner metaphysischen Begründung.

Die Farbenlehre ist denn auch nie zur universitären Disziplin aufgestiegen, doch mit der Aufwertung der Gestalterschulen (und ihrer noch verbleibenden Vorkurse) zu Fachhochschulen wird der Gegenstand Farbe, wenn überhaupt, in einem anderen Umfeld vermittelt. Bis zum Eintritt in eine Fach- bzw. Kunsthochschule haben die Schüler erfahren, dass die Leuchtkraft der Grundfarben wichtig ist und darüber hinaus die Geschmäcker verschieden sind. Man möchte heute, egal auf welcher Stufe, nicht mehr auf so deprimierende Beispiele wie *Homage to the Square*<sup>4</sup> angewiesen sein oder ein ganzes «experimental-alchemistisches Kreativfarblabor» aufbauen müssen, um sich mit Farbstoffen, Farbaufträgen und

Farberscheinungen und deren Wirkung beschäftigen zu können.

Die Krux ist – und das zeigt sich auch in anderen Kommunikationsbereichen –, dass der Erfolg eines Zeichens, verbunden mit einer gewissen Stabilität und Verbindlichkeit, bereits dessen Desemantisierung einleitet. Einer Wahrheit, die zu lange in Kraft war, sind wir überdrüssig und bekämpfen sie allein deshalb durch Widerspruch oder Ignoranz. Die Zeichen haben ein «Leben», und die verschiedenen Wissenskulturen leben heute weniger von der Tradierung gesicherten Wissens als von selbstkritischer Bearbeitung der eigenen Tradition, von der Bereitstellung von Unentdecktem, Undurchdrungenem. Entsprechend uninteressant erscheint heute das Feld der Farbenlehren. Doch vielleicht bedarf es nur einer leichten Wendung des Blickes?

Eines lässt sich schon mal festhalten: Der Buntwert der Farbe wird überbewertet. Die sogenannten reinen Farben reden die Sprache der Farbtöpfe, schlagen die schrillsten Töne an. Das war für die Moderne gut und ist vielleicht für die Mischanfänge in der Kinderkrippe gut, es weckt aber die Vorstellung, dass die «Grundfarben» gleichsam ins Farbspektrum eingeschrieben seien und der kontinuierliche Lichtwellenverlauf dort eine Kerbe aufweise. Am einfachsten lässt sich diese Annahme mit dem Vergleich verschiedener Farbordnungen ausräumen, weisen diese doch mit jeder Publikation einen anderen Wert als *das Blau*, *das Rot* oder *das Gelb* aus. Diese leichten Verschiebungen bei gleichem Anspruch belegen nur zu gut, dass es lediglich verschiedene Farbtöne gibt – oder nicht einmal das. Vielleicht gibt es nur Kontinuitäten, Verläufe, die sich aber immerhin auf

benennbaren Achsen bewegen. Da lassen sich immerhin Relationen bilden.

Statt von Grundtönen reden wir in diesem Buch lieber von Farberscheinungen und allein der Versuch, diese angemessen zu beschreiben, bedeutet eine Herausforderung. Sie wird uns zu vielen Vergleichen führen, wir werden uns die Adjektive anderer Sinnesbereiche dafür ausleihen, auf Atmosphären und Stimmungen Bezug nehmen und schließlich vorsichtig zu Bedeutungen vorstoßen. Der Gegenstand unserer Beobachtung ist überaus flüchtig und verleitet deshalb viele Autoren zu markigen Behauptungen, um der Sache gleichsam rückwirkend Halt und Ordnung zu geben. Dies mag auch einem selbst erteilten pädagogischen Auftrag geschuldet sein, der sogenannten Farbenlehre.

Obwohl auch wir diesen traditionsreichen Titel ungeniert für unsere Arbeit beanspruchen, werden wir etwas Unordnung in die Farben hineinbringen. Wir haben diese Kreise, Dreiecke und Rhomboeder zur Genüge gesehen und fragen uns schon länger, was sie uns denn im Grunde sagen möchten.<sup>5</sup> Dass sich die intensivsten Buntwerte immer neu und «überraschenderweise» zu einfachen geometrischen Figuren fügen, wird als Beleg dafür herangezogen, dass in ihnen eine «inhärente» Ordnung zur Anschauung kommt. Diese durch Schönheit oder bloß Einprägsamkeit erworbene Legitimität wird anschließend dazu eingesetzt, um Farben zu hierarchisieren, in Primär- und Sekundärfarben<sup>6</sup> zu unterscheiden, was wiederum dazu führt, dass Lehm- braun, Kastanienbraun, Rehbraun, Zimt- braun, Nussbraun, Cognac oder die wunderbarsten Single-Malt-Töne kaum Beachtung finden.

Im Übrigen ist es nicht ganz so selbstverständlich wie es erscheinen mag, dass die Semantisierung immer bei den sattesten Farbtönen ansetzt. Immerhin hat es die Erzählung von den Inuit, die angeblich vierzig Wörter für Schnee bzw. Weiß kennen, zu weiter Verbreitung gebracht.<sup>7</sup> Darin spiegelt sich die Vorstellung wider, dass die häufigsten und prägendsten Erfahrungen eine rezeptive und kommunikative Ausdifferenzierung nach sich ziehen; in Bezug auf Farben also bei den dominantesten Tönen einsetzt. In unseren Breitengraden dürften dies Grüntöne sein, das Grau des Himmels, vielleicht das Schwarz der Nacht, aber gewiss nicht Gelb, Rot, Blau. Wenn diese Farbtöne bei uns auftreten, dann als Akzentfarben innerhalb der stumpfen Abwandlungen von Grün. Sie entwickeln ihre semantische Durchschlagskraft als Komplementäre.

Weltliche Farbphänomene sind, von diesen Kategorien aus betrachtet, überaus diffus, hoffungslos vermengt und – nicht ohne ideologischen Unterton – «unrein». Sie lassen sich im Übrigen auch nicht auf gebrochene Buntwerte reduzieren: Da gibt es immer eine Stofflichkeit, einen Glanzgrad, eine Härte oder Durchlässigkeit, die zusammen mit einem Farbwert erfahrbar werden. Es gibt außerdem immer einen Oberflächenverlauf, eine Textur unter dem Farbfilm oder eine Strukturierung in der Farbschicht selbst, die mit in die Wahrnehmung hineindrängen. Ein Farbton kommt selten allein.

Man könnte noch weitergehen und forscher behaupten: Es gibt keine Einzelfarben. Befinden wir uns, was doch eher selten vorkommt, tatsächlich einmal in einem einheitlich gefärbten Raum, sei dies nun eine pinkfarbene Ausnüchterungszelle oder ein Aufenthalt im rundum

grünen Treibhaus, sehen wir nach kurzer Zeit die dominierende Farbe nicht mehr. Analog verläuft das Experiment mit der orangen Sonnenbrille: Das Auge passt sich chromatisch an, und die Welt zeigt sich bald wieder in ihrem gewohnten Kolorit. Es gibt für das Auge nur Relationen, «Farbterzen» und «Farbquinten». Der Versuch, einen Ton genauer und länger zu erfassen, führt gleichsam zu dessen Verschwinden. Und weitergedacht: Jedes stehende Bild oder starre Gesichtsfeld muss uns bei unbewegtem Auge verloren gehen. Das Anstarren löst tatsächlich seinen Gegenstand auf oder lässt ihn durchsichtig werden. Die Farben entstehen aus der Bewegung des Auges, aus der Differenz der Impulse, die auf einzelne Zellen unserer Netzhaut auftreffen. Es sind seine unablässigen Bewegungen, die uns die Farben, immer im Plural, beschieren, die ein Kolorit im Grunde erst erzeugen. Das Auge ist, so sagt man, sogar im Schlaf immer unterwegs. Es braucht also nicht angetrieben, kann aber geführt werden – durch die Anlagen im Bild, die Farben in der Welt. Nur im schwarzen Kino ruht der Blick und erübrigt sich die Farbe.

Selbst wenn es also möglich wäre, aus den Farben ein «allgemein gültiges, eindeutig verweisendes und leicht zu handhabendes Zeichensystem<sup>8</sup>» zu machen, wenn also der Referent seinen Widerstand gegen eine stabile Semantisierung aufgeben würde, wäre damit unserem Erleben nicht gedient. Diese Fixierung des Erlebens würden wir auf Adressatenseite gar nicht hinnehmen, seine Flüchtigkeit gar nicht gegen «Wissen» tauschen wollen. Folgt man den Setzungen der Farbpsychologie, die konsequent als Entdeckungen ausgegeben

werden, sieht man sich der Versuchung ausgesetzt, die Farbe gegen ihre Semantisierung zu verteidigen. Man fragt sich, weshalb die Bemühungen, das kollektiv Unbewusste ins Bewusstsein zu rücken, notwendigerweise zur Kränkung des individuell Bewussten führen müssen. So viel Bedeutungsschwere, die sich vor den Tönen Rot, Gelb, Blau richtiggehend aufstaut, muss das Erleben beeinträchtigen oder zum gänzlichen Erlebnisverlust führen.

Farbe ist, um es anders zu sagen, nur als *Ereignis* zu erfassen. Dieses lässt sich teilweise stabilisieren, realisiert sich aber schließlich unter akzidentiellen, nicht beobachtbaren Bedingungen im Kopf von Betrachtern. Wir werden uns in diesem Buch soweit als möglich an das Beobachtbare und Empfundene<sup>9</sup> halten, oder um genau zu sein: an das, was wir vom Geschauten in Worte fassen können. Der Anschauung als Erkenntnismethode fehlt die Legitimation der objektiven Überprüfbarkeit. Aber sie kann immerhin zum Nachvollzug einladen und über die einleuchtende oder gar schöne Darstellung der Ergebnisse eine Plausibilität erzielen. Eine Form der Wahrheit, die im Ästhetischen gründet – mehr ist nicht zu haben.<sup>10</sup>

Und in dieser Hinsicht betreiben wir hier eine Entdifferenzierung. Wir versuchen, die Bedeutungen dem Erlebten oder «leiblich Erspürten» anzunähern, ohne das «unmittelbar Erlebte» zur einzigen Instanz zu erklären. Kulturelles Wissen über die Bedeutung von Farben fließt selbstredend in die Empfindungen mit ein und verändert sie. In dieser doppelt beweglichen Konstellation – hier eine flüchtige Farberscheinung, da ein stimmungsabhängiger, kulturell gebundener

Beobachter – konstruieren wir schließlich, über alle Bedingtheiten hinweg, ein fragiles System konstanter Beziehungen. Beziehungen unter den Farbwerten mit ihren spezifischen Erscheinungen, Beziehungen zwischen Farben und Räumen und Oberflächen und nicht zuletzt zwischen Farbstoffen und ihren Anwendern und Beobachtern.

In der Konsequenz ist eine Farbenlehre nicht mehr als «Lehre» zu vermitteln. Sie gehört in den Bereich der «Kollateralpädagogik», einer Vermittlungsart, die den Gegenstand ihrer Vermittlung nur als Begleiterscheinung einführen kann. Sie beschäftigt sich mit Inhalten, die nur zu vermitteln sind, indem sie der Belehrt «selbst entdeckt». Die Vermittlung von Kreativität und Gestaltung stützt sich notgedrungen auf solche Konzepte, weil der schöpferische Akt nur vom Ich ausgehen kann und jede herkömmliche «Unterweisung» zum Widerstand des Belehrteten führen muss und auch führen soll.

Die Zusammenstellung von Bildtafeln und Texten in diesem Buch versteht sich entsprechend als Erzählung. Als Schilderung von Beobachtungen und Befunden, die im Idealfall den Lesenden etwas erschließt, was sie längst selber gesehen, aber noch nie Worte gefasst haben. Eine poetische Wahrheit vielleicht, die immer auch die leise Aufforderung enthält, das Geschaute weiter zu beobachten, weiter zu malen und all dies wiederum zu beschreiben.

1 Gernot Böhme bezeichnet Atmosphären als «objektive Gefühle». Ein wunderbarer Ausdruck. Unter anderem in: Gernot Böhme, *Anmutungen: Über das Atmosphärische*, Ostfildern 1998, S. 9.

2 Siehe auch: Ulrich Binder, *Gestaltung der Grundlagen*, Sulgen 2013, S. 93–103.

3 Als eines von vielen Beispielen: «Pinke Wände besänftigen böse Buben kaum», in: *20 Minuten* vom 14.12.2013. Aus dem weitgestreuten und in der Wissenschaft kaum zugelassenen Experiment mit lebenden Gefangenen könnten tatsächlich gerade wegen seines Scheiterns interessante Schlussfolgerungen gezogen werden. Die Leserkommentare bestreiten jedoch lediglich die Art der zu erwartenden Wirkung und schlagen umgehend andere Farbtöne vor.

4 Bekannte Bildserie von Josef Albers ab 1950.

5 Eine bündige Zusammenstellung der Geschichte von Farbordnungen findet sich in: Verena M. Schindler et al., *Farb-Systeme 1611–2007: Farb-Dokumente in der Sammlung Werner Spillmann*, Basel 2009.

6 Dass die Grundfarben in allen Farblehren unterschiedlich aussehen, ist nicht allein auf die mangelhafte Drucktechnik zurückzuführen. Da diese «Grundtöne» jeweils durch ihr Mischverhalten ermittelt werden, eröffnen sich immer andere Farbräume. Relevanter erscheint uns die Rezeptionsästhetische Wende: Nehme ich einen Farbton wahr, in dem sich kein anderer einmischt?

7 Wie beziehen uns hier nur auf die Bekanntheit der Legende, nicht auf deren Wahrheitsgehalt. Weitere Informationen siehe: [https://de.wikipedia.org/wiki/Eskimo-Wörter\\_für\\_Schnee](https://de.wikipedia.org/wiki/Eskimo-Wörter_für_Schnee).

8 Walter Seitter, *Physik des Daseins, Bausteine zu einer Philosophie der Erscheinungen*, Wien 1997.

9 Wir vermeiden hier, wie im ganzen Buch, absichtlich den Ausdruck Gefühl und sprechen ausschließlich von Empfindungen. Eine Empfindung sehen wir unmittelbar verbunden mit einem Sinnesreiz, während das Gefühl nicht an einen ästhetischen Befund gebunden ist und eine erhebliche Konstanz entwickeln kann, zum Beispiel Liebeskummer.

10 Eine ausführliche Erörterung ästhetischer Erkenntnismethoden inklusive einer Einschätzung ihres Geltungsradius findet sich bei: Dieter Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*, Zürich/Berlin 2015, insbes. S. 10–11.

