

WEISS

~

Entweder Oder

~

Gesichter einer Farbe

Bachelorarbeit 2

Lukas Maria Novak

MultiMediaArt, FH Salzburg

Begutachtet durch:

Dr. Michael Manfé

Prof. Birgit Gurtner

Puch/Urstein, 14.04.2010

WEISS

~

Entweder Oder

~

Gesichter einer Farbe

Bachelorarbeit 2

Lukas Maria Novak

MultiMediaArt, FH Salzburg

Begutachtet durch:

Dr. Michael Manfé

Prof. Birgit Gurtner

Puch/Urstein, 14.04.2010

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, Lukas Maria Novak, geboren am 24. März 1988 in Salzburg, dass ich die Grundsätze wissenschaftlichen Arbeitens nach bestem Wissen und Gewissen eingehalten habe, und die vorliegende Bachelorarbeit von mir selbstständig verfasst wurde. Zur Erstellung wurden von mir keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet. Ich versichere, dass ich die Bachelorarbeit weder im In- noch Ausland bisher in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe und dass diese Arbeit mit der den BegutachterInnen vorgelegten Arbeit übereinstimmt.

Puch/Urstein, am 14. April 2010

Kurzfassung

| | |
|----------------|-------------------------|
| Verfasser: | Lukas Maria Novak |
| Institution: | FH Salzburg |
| Studiengang: | Bachelor MultiMediaArt |
| Titel: | Weiß - Entweder Oder |
| Untertitel: | Konzepte einer Farbe |
| Begutachterin: | FH-Prof. Birgit Gurtner |
| Schlagwörter: | |
| 1. Schlagwort: | Weiß |
| 2. Schlagwort: | Konzept |
| 3. Schlagwort: | Simplicity |

Diese Bachelorarbeit beschäftigt sich mit den verschiedenen Seiten von Weiß und versucht, ihrem teilweise gegensätzlichen Charakter in diversen Disziplinen nachzuspüren. Dabei werden tatsächliche Anwendungsgebiete mit Erkenntnissen über die Symbolik von Weiß verknüpft. Nach einer Einleitung folgt das Aufzeigen wissenschaftlicher Betrachtungsweisen von Weiß, ein Schwerpunkt wird hierbei auf Farbsysteme, Farbordnung und das wenig fundierten Feld der Farbwirkung gesetzt. Die größte Rolle spielt jedoch die mannigfaltige Anwendung von Weiß, welche grundlegend im zweiten Kapitel untersucht wird: Architektur, Malerei, Fotografie und die Verwandtschaft von Weiß mit dem Konzept einer Markenstrategie der Einfachheit. Im dritten und letzten Kapitel fällt der Blick auf die Symbolik von Weiß: Weiß als Grenzfarbe zwischen Leben und Tod in der Kunst, schwarz-weiße Geschlechterrollen und das Hinterfragen eines oft zitierten Misstrauens der Philosophen gegenüber Farbe im Allgemeinen. Außerdem stellt sich das weiße Blatt Papier als Träger ungemeynen Potentials vor und die ungewöhnlich wandelbare Hautfarbe Michael Jacksons dient als Beispiel bei der Betrachtung eines fehlinterpretierten Rassenkomplexes.

Abstract

The bachelor thesis deals with different facets of the color white and traces its branches throughout various disciplines. The focus lies on actual fields of application, while an attempt is made to combine the color's theory as well as its imagery. After an introduction, the thesis leads from scientific definitions of the colour white to the following question: To which extent is emotion related to the perception of color?

However, the most important role is played by the manifold use of white, which is to be explained in the second chapter: Architecture, painting, photography and the connection between white as a concept and the marketing approach of 'simplicity'. The third chapter further examines the meaning of white in symbolism: White on the border between life and death in an art-related context, white as a subject of gender studies and questioning the often-cited philosophical suspiciousness against color in general. Furthermore, the white blank page introduces itself as a medium of enormous potential and Michael Jackson's unsteady skin tone is considered as an example of a misinterpreted race complex.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|----|
| Einleitung | 7 |
| Zum Inhalt | 9 |
| | |
| 1. Weiß als Gegenstand der Wissenschaft | 10 |
| 1.1. Farbenlehre von Aristoteles bis RGB | 10 |
| 1.1.1. Lichtfarben vs. Körperfarben | 11 |
| 1.1.2. Ideales Weiß | 12 |
| 1.2. Ein Manko der Physik: Die Empfindung | 13 |
| | |
| 2. Angewandtes Weiß | 15 |
| 2.1. Weiß und das Konzept der Einfachheit | 15 |
| 2.1.1. Erfolg am Beispiel von Apple | 15 |
| 2.1.2. Das Konzept der Einfachheit in der japanischen Kultur | 17 |
| 2.2. Weiß in der bildenden Kunst | 18 |
| 2.2.1. Weiß in der Malerei | 18 |
| 2.2.1.1. Monochrome Malerei im 20. Jahrhundert | 18 |
| 2.2.2. Weiß in der Fotografie: Ein schwarz-weißes Misstrauen gegen Farben | 18 |
| 2.3. Weiß in der Architektur | 23 |
| 2.3.1. Der Irrglaube des Klassizismus | 23 |
| 2.3.2. Weiß in der Architektur des 20. Jahrhunderts | 25 |
| 2.3.3. Das geringste Übel: Verlegenheitsweiß | 25 |
| 2.3.4. Das Weiß des Saubermanns | 26 |
| | |
| 3. Weiß als Symol | 27 |
| 3.1. Weiß als Grenzfarbe zwischen Leben und Tod | 27 |
| 3.1.1. Schwarze Milch der Frühe | 28 |
| 3.1.2. Paradoxe Göttlichkeit | 29 |
| 3.2. Weiß als Diener der Kommunikation | 30 |
| 3.2.1. Das weiße Blatt Papier | 30 |
| 3.2.2. Weißraum: auch bloß weißer Raum | 31 |
| 3.3. Ein Misstrauen gegen Farben | 33 |
| 3.3.1. Entsättigung des Geschmacks als Teil des Reifeprozesses? | 33 |
| 3.3.2. Ein Misstrauen gegen weiße Haut | 34 |
| | |
| Conclusio | 36 |
| Anhang | 38 |

Abkürzungsverzeichnis

- Abb. = Abbildung
- Bd. = Band
- bzw. = beziehungsweise
- Dr. = Doktor bzw. Doktorin - akademischer Grad
- f. = folgende Seite
- ff. = folgende Seiten
- FH = Fachhochschule
- MMA = MultiMediaArt
- Hg. = Herausgeber bzw. Herausgeberin
- usw. = und so weiter
- vgl. = vergleiche
- zit. n. = zitiert nach

Einleitung

Wie schon meine Bakkarbeit 1 nimmt sich diese zweite Bakkarbeit ebenfalls eines Themas an, welches zu jenen Phänomenen zählt, die sich nicht im Hinblick auf einen einzigen Aspekt abhandeln lassen. So sind es wieder die sogenannten „gemischten Empfindungen“, welche in den Schlüsselerlebnissen¹ eine Rolle spielen, die wiederum maßgeblich für diese Arbeit verantwortlich sind. Der Vergleich mit der Ästhetik von Kunstwerken, wo gefällt, „was sich, ohne Rücksicht auf irgend eine andre Beschaffenheit, unsrer Vorstellungskraft auf eine angenehme Weise darstellt; was gefällt, wenn man gleich nicht weiß, was es ist, noch wozu es dienen soll“², liegt nahe, wenn wir einige Eigenschaften von Weiß näher betrachten. Man könnte im Falle der Schönheit nämlich die These formulieren, es gehe bei ästhetischen Empfindungen gerade nicht um möglichst klare Eindrücke und eindeutige Gefühle, sondern ganz im Gegenteil um unterschiedliche, auch einander widersprechende Empfindungen. Diese dienen einer besonderen Erfahrungsqualität, welche eine Lust, in der schon die Unlust enthalten ist, zu Tage fördert.³

Wollten wir das so ganz und gar nicht eindeutige Spektrum an möglichen Empfindungen mit einer einzigen Farbe abdecken, käme, wenn überhaupt, nur eine sogenannte unbunte Farbe in Frage. Obwohl die Beschäftigung mit der ‚Wirkung von Farben‘ wissenschaftlich wenig fundiert ist, können wir auch anhand von Forschungsliteratur Farben auf ihre Konnotationen untersuchen. So etwa werden die meisten „bunten“ Farben mit gewissen Attributen versehen.⁴ Natürlich assoziieren wir auch Weiß, Schwarz und Grau mit bestimmten Eindrücken, jedoch haben Forschungen gezeigt, dass diese Assotiationen seltener bestimmten Dingen oder Gefühlen zugeordnet werden. Darüber hinaus gilt für Weiß eine Besonderheit, die schon Leonardo Da Vinci in seinem Trattato della Pittura bemerkte; Weiß sei zwar „selbst keine Farbe“, es habe aber die Fähigkeit, „jede beliebige Farbe anzunehmen.“⁵ Die Eigenschaft von Weiß, je nach Kontext unterschiedlich aufzutreten, lässt einen Rückschluss zu, welchen der japanische Kommunikationsdesigner Kenya Hara (*1958) anhand der japanischen Flagge zieht: „Das Rot des Kreises auf der japanischen Flagge ist nicht nur das

1 Zum Beispiel der Aufenthalt im Aufwachraum eines Krankenhauses, ein Spaziergang an einem sonnigen Wintertag oder eine Exkursion zur Weißenhofsiedlung in Stuttgart.

2 Sulzer 1989, S.461

3 vgl. Liessmann 2004, S.33 f

4 Ein Reiz der für Rot zuständigen Rezeptoren etwa bewirkt mehr als die Meldung ‚Rot‘. Unsere Erfahrungen und Beobachtungen spielen eine Rolle, und wir registrieren nicht ‚Rot‘, sondern ‚Tomate‘ oder ‚Stopschild‘. Jede Meldung durch das visuelle System wird mit vorhergegangenen Bildern und Erlebnissen verglichen und danach eingeordnet.
vgl. Gekeler 2003, S.13

5 Da Vinci zit. n. Ludwig 1882, S.108

Rot des Kreises, sondern es erstrahlt erst durch das umgebende Weiß. Das funktioniert (...), solange die Farbe an Weiss grenzt.“⁶ Mit anderen Worten gilt also auch für Farbe, dass „das Ganze mehr als die Summe seiner Teile“⁷ ist. Hara schreibt weiter: „Nichtsein strebt nach Sein, daher kann Nichtsein gelegentlich ein Gefühl von Sein auslösen, das stärker ist als das Sein selbst.“ Der Fokus auf das Umfeld und die Bezugspunkte einer Farbe legen wiederum den unter manchen antiken Philosophen gängigen „Argwohn gegen das Bunte“⁸ nahe. Wenn Kant behauptet, nicht die Farbe, sondern allein die Form könne einen Gegenstand „anschauungswürdig und schön machen“⁹, welche Farbe könnte die Form dann besser zur Geltung bringen denn eine unbunte? Müssen wir uns nur einen Großteil der gefertigten Architekturmodelle ansehen, um zu erkennen, dass Weiß in manchen Zusammenhängen gar nicht als Farbe wahrgenommen wird, sondern genauso gut als „neutraler Übermittler von Information“ dienen kann? Oder kann man Weiß in diesem Zusammenhang bloß als „das geringste Übel“ bezeichnen?



Abb. 1: GPI Models Inc., Architekturmodell des Financial District von *Boston, MA*, 1984

6 Hara 2009, S.2
7 Aristoteles zit. n. Melzer 1999
8 Ullrich 2003, S.9
9 Kant 1977, B 42, S.23

Zum Inhalt:

Im ersten Kapitel meiner Arbeit werde ich Weiß aus wissenschaftlich-technischer Sicht behandeln; so scheint es mir zum Beispiel sinnvoll, Weiß als unbunte Farbe definiert zu wissen, bevor ich tiefer in die Thematik der Farblehre einsteige. Verschiedene wissenschaftliche Ansätze zur Entstehung von Farbwahrnehmung im Zusammenhang mit Licht und subjektiver Wahrnehmung werden eine Rolle spielen, sowie die gegensätzlichen Seiten der Licht- bzw. Körperfarben und deren Manifestationen in unserem Alltag. Außerdem werde ich kurz auf das wenig fundierte Thema Farbwirkung verweisen und mich dem Feld der Empfindung widmen, sowie der Frage nachgehen, inwiefern diese Einfluss auf die Farbwahrnehmung hat.

Dennoch möchte ich den Fokus dieser Arbeit auf das zweite Kapitel legen: Die Anwendung von Weiß in der Architektur, der Malerei, der Fotografie und die Verwandtschaft von Weiß als Konzept mit einer Markenstrategie der Einfachheit. Eine Überlegung, die Anwendungsbeispiele auf die ganze Arbeit zu verteilen, um nicht dem zweiten Kapitel das größte Gewicht zu geben, habe ich verworfen, da ich die Einführung und Nacharbeit im ersten und letzten Kapitel wichtig für ein rundes Gesamtbild der Arbeit halte.

Im dritten Kapitel möchte ich zuerst auf eine abstraktere Ebene von Weiß kommen: Die Symbolik. Weiß als Grenzfarbe zwischen Leben und Tod in der Kunst, schwarz-weiße Geschlechterrollen und das Hinterfragen eines oft zitierten Misstrauens antiker Philosophen gegenüber Farbe im Allgemeinen. Abschließend versuche ich, näher auf das Phänomen des weißen Blattes Papier als Träger ungemainen Potentials einzugehen. Außerdem wird mir die eigenartig wandelbare Hautfarbe Michael Jacksons als Beispiel bei der Betrachtung eines scheinbaren Rassenkomplexes dienen.

1. Weiß als Gegenstand der Wissenschaft

Wenn Kenya Hara sagt, dass es Weiß als solches nicht gebe, sondern bloß die Empfänglichkeit dafür, Weiss zu empfinden¹⁰, so ist er im Zuge seiner theoretischen Auseinandersetzung mit dieser Farbe sehr wahrscheinlich auf Ludwig Wittgenstein gestoßen: „Es ist wichtig, sich darüber im Klaren zu sein, dass der phänomenologische Seinszustand von Weiß strikt von dessen assoziativer Interpretation unterschieden werden muss. Denn die Erscheinung von Weiß ist nicht gleichzusetzen mit dem, was die Erscheinung beim Betrachter auszulösen vermag“¹¹. Phänomenologische Studien werden immer dann angestellt, wenn man etwas über den Seins-Zustand eines Dinges, Gegenstandes oder Begriffes erfahren will.¹² Bei einer Farbe scheint eine Aussage über deren Erscheinung (Phänomen) durchaus gerechtfertigt, denn es sind letztlich die Empfindungen, welche darüber Entscheiden, ob wir weiße, oder doch rote Rosen kaufen. Um ein Verständnis davon zu bekommen, wie Weiß empfunden wird, liegt es im Sinne einer hermeneutischen Betrachtung nahe, sich zu Beginn mit den messbaren Eigenschaften der Farbe zu beschäftigen.

1.1. Farbenlehre von Aristoteles bis RGB

Schon lange stellen Menschen Bemühungen an, Farben in eine Ordnung zu bringen. Einheitliche Definitionen gibt es nicht, nur verschiedene Systeme, welchen Farben zugeordnet werden können. Erkenntnissen der modernen Physik folgend, werden auch Farbwirkungen heute nach klar strukturierten Systemen geordnet.¹³ Diese Systeme, in denen Farben nach ihrem Helligkeitsgrad (Value), ihrer Farbsättigung (Chroma) und ihrem Farbton (Hue) in Form einer Kugel zusammengefügt und dreidimensional dargestellt werden, führen zu einer leicht verständlichen Erklärung der Farben als physikalisches Phänomen.¹⁴

Dabei ist Weiß ein Sonderfall. Der Farbeindruck Weiß entsteht physiologisch dann, wenn alle eingestrahelten Wellenlängen des Lichts vollständig (zu 100%) reflektiert und gleichmäßig gestreut werden.¹⁵ Doch die Klärung der Begrifflichkeit entpuppt sich als nicht eindeutig. Im Gegensatz zur bunten Primärfarbentrias – Gelb, Rot und Blau – reiht man Weiß neben Schwarz und Grau zu den unbunten Farben. Für die Grenzfarbe Weiß gibt es aber außer-

10 vgl. Hara 2009, S.2

11 Wittgenstein 1990, S.38

12 vgl. Otl 2008, S.15

13 An erster Stelle stehen das Munsell- und das Ostwald-Farbsystem.

14 vgl. Hara 2009, S.3

15 Welsch/Liebmann 2004, S.102

dem noch die Bezeichnungen Un-Farbe, Nicht-Farbe, achromatische, neutrale oder tonfreie Farbe.¹⁶

Philipp Otto Runge (1777-1810), der neben Caspar David Friedrich (1774-1840) am Anfang des 19. Jahrhunderts zu den ersten bildenden Künstler der romantischen Bewegung in Deutschland zählt¹⁷, ist ein früher Vertreter dieser Mehrdeutbarkeit von Weiß, und bemerkt in seinem Buch *Farben-Kugel* einen Aspekt, der uns im nächsten Absatz noch konkreter begegnen wird: „Weiß und Schwarz bezeichnen (...) in unserer Vorstellung einen bestimmten Gegensatz, und das nicht nur für sich allein, sondern auch in ihrer stärkeren oder schwächeren Vermischung sowohl mit den Farben als mit allen farbigen Mischungen.“¹⁸ Runge spricht hier das sogenannte Kontrastverhältnis an. Der Schwarz- bzw. Weißanteil einer Farbe trägt maßgeblich zu deren Helligkeit bei. Das Hellere oder Dunklere an sich läßt sich mehr oder weniger Weißlich oder Schwärzlich vorstellen. Die Gleichsetzung von Weiß mit Helligkeit hat jedoch hundert Jahre vor Runge schon Isaac Newton (1642-1727) angestellt, nachdem er feststellte, „dass graues Puder im Sonnenlicht heller zu sein scheint als weißes Papier im Schatten.“¹⁹ Heute wissen wir, dass die Bereiche Farbwahrnehmung und Kontrastwahrnehmung selbst anatomisch getrennt sind. Auf der Netzhaut befinden sich über 100 Millionen lichtempfindliche Fotorezeptoren: helligkeitsempfindliche Stäbchen und drei farbempfindliche Zapfenarten.²⁰

1.1.2. Lichtfarben vs. Körperfarben

Isaac Newton (1643-1727) stellte in den Jahren 1671 sowie 1672 zwei Versuche an, in denen er bedeutende Erkenntnisse zur Ergründung der „additiven Lichtmischung“ machte. Dabei zerteilte er ursprünglich weißes Licht anhand eines Prismas und warf damit das gesamte Farbspektrum, welches er später in 7 Farben unterschied, an eine weiße Wand.²¹ Auch Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) forschte im Bereich der Lichtfarben, jedoch hatte auch er nicht das nötige Wissen, um seiner Ergebnisse korrekt zu deuten: „Dass alle Farben zusammengemischt Weiß machen, ist eine Absurdität.“ Ziemlich polemisch bekämpfte er die Newtonsche These, nach der (weißes) Tageslicht die Summe aller Spektralfarben sei. Als

16 vgl. Ottl 2008, S.16

17 vgl. Itten 2001, S.11

18 Runge 1810, S.6

19 Newton zit. n. Welsch/Liebmann 2004, S.102

20 vgl. Wagner 2010

21 vgl. Ottl 2008, S.18

später Anhänger der Antike vertrat Goethe die auf Aristoteles zurückgehende These, dass Weiß eine einheitliche Urfarbe sei.²² Newton und Goethe standen mit ihren Experimenten zwar nur am Anfang dessen, was wir heute über Farbsysteme wissen, nichtsdestotrotz haben sie – beide Forschungen zusammengenommen – die wesentlichen Grundzüge der additiven Lichtmischung erkannt: „Weißes Licht kann in Farben zerlegt werden bzw. können Farben zu weißem Licht zusammengeführt werden.“²³

Wir nennen dieses Farbsystem heute RGB-Modell, es besteht aus den Primärfarben Rot, Grün und Blau, und jegliche Darstellung auf elektronischen Informationsträgern – in etwa Computermonitoren oder Handydisplays – basiert darauf.

Ein/e Maler/in kann mit den Erkenntnissen der additiven Lichtmischung wohl nur wenig anfangen. Mischt er/sie nämlich Rot, Grün und Blau auf seiner/ihrer Palette zusammen, erhält er/sie ein dunkles, ‚schmutziges‘ Grau.²⁴ Hier tritt nicht etwa die Physik außer Kraft, sondern die Gesetze der sogenannten „subjektive Farbmischung“ kommen ins Spiel: „Die Lichtfarben folgen anderen Gesetzen als die Malfarben, und beide lassen sich nur unvollkommen ineinander übersetzen.“²⁵ Der additiven sind die Primärfarben der subtraktiven Farbmischung Cyan, Magenta und Gelb entgegengesetzt. Diese Farben stellen auch gleichzeitig die Komplementärfarben²⁶ des RGB-Modells dar. Die Farbe Weiß kann unter Anwendung der Körperfarben daher nie durch Mischung erzeugt werden.²⁷

1.1.3. Ideales Weiß

Ein ideales, absolutes Weiß gibt es ebenso wenig wie das absolute Schwarz, weil bei den sichtbaren Weißtönen wenige Prozente des eingefallenen Lichts absorbiert werden. Von einer Platte aus Bariumsulfat werden ca 95% des Sonnenlichts reflektiert, von frisch gefallenem Schnee ca. 90%. Weiß ist diejenige Farbe mit der geringsten Farbreichweite, denn schon bei geringer Zumischung einer anderen Farbe verliert Weiß seinen Farbcharakter.²⁸ Nichtsdestotrotz gibt es – zumindest der Theorie nach – ein ideales Weiß:

„Diese Norm oder Einheit ist durch eine Oberfläche gegeben, welche das darauf fallende Licht vollständig zurückwirft, aber ohne Lokalisierung etwa verschiedener Lichtmengen,

22 vgl. Welsch/Liebmann 2004, S.102

23 Gekeler 2003, S.10

24 Max Doerner nennt dieses Grau auch Palettenschepsa. Doerner/Hoppe 1989, S.198

25 Bruns 1998, S.30

26 In einem Farbkreis stehen sich Komplementärfarben stets genau gegenüber. vgl. Bauer 2010

27 vgl. Ottl 2008, S.24

28 Welsch/Liebmann 2004, S.102

die von verschiedenen Richtungen darauf gefallen sind, also auch vollständig zerstreut. Eine solche Fläche heißt eine ideal weiße Fläche.“²⁹

Diese ideale weiße Fläche manifestiert sich jedoch nicht in der realen Welt. Hara nennt es Trugschluss, wenn wir unserer Wahrnehmung diesbezüglich vertrauen: „Wenn wir Weiss sehen, mögen wir das Gefühl haben, mit Weiss in Berührung gekommen zu sein, aber das ist nichts weiter als eine Illusion.“³⁰

Vielmehr geht Hara noch einen Schritt weiter und sieht in dem, was wir als Weiß wahrnehmen, eine persönliche Sehnsucht projiziert: „Das Weiss der realen Welt ist immer unrein und kontaminiert. Es ist nichts anderes als ein Zeichen, das auf eine Existenz deutet, die nach Weiß strebt (...). Schon im Augenblick seiner Geburt ist es nicht mehr vollkommen, und sobald wir es berühren, verschmutzen wir es weiter, auch wenn wir das nicht bemerken (...). Gerade dadurch hebt sich Weiß so deutlich in in unserem Bewusstsein hervor.“³¹

1.2. Ein Manko der Physik: Die Empfindung

Fast schon lyrisch beschreibt Hara weiter, dass die Reinheit von Weiß neben seinem messbaren Luminanzgrad sehr von der subjektiven Empfindung des/der jeweiligen Betrachters/in abhängt: „Voll erblühte Blumen scheinen reinweiß zu sein, aber wenn man ein gewöhnliches Blatt Kopierpapier dahinter hält, wird man feststellen, dass das Weiß der Blüten nicht so weiß ist wie das des Papiers.“³² Was man als weißen Farbton bezeichnet ist ein physikalischer Indikator, jedoch ist die Empfindung für Hara ein maßgeblicher Bestandteil von Farben: „Folglich reicht es auch nicht, von einem ausgeprägten Weißton zu sprechen, um einen Eindruck davon zu erzeugen, wie ein Weiß empfunden wird.“³³ Der russische Maler, Grafiker und Kunsttheoretiker Wassily Kandinsky (1866-1944) hat zwar kein Farbsystem im herkömmlichen Sinn entwickelt, jedoch behandeln auch einige seiner Texte und Notizen in der von Max Bill herausgegebenen Sammlung *Über das Geistige in der Kunst* diese nicht-physikalische Komponente von Weiß, die auch Hara hervorstreicht. Kandinsky „begrift darin die Farbwahrnehmung als komplexen Vorgang, der in seiner Abfolge sowohl auf die Physis als auch die Psyche des Betrachters wirkt.“³⁴ Dabei macht auch Kandinsky klar,

29 Ostwald 2002, S.391

30 Hara 2009, S.13

31 Hara 2009, S.13

32 Hara 2009, S.26

33 Hara 2009, S.26

34 Ottl 2008, S.43

dass die Farbe Weiß wesentlich mehr als eine Nichtfarbe sei: „Bei der näheren Bezeichnung ist das Weiß, welches oft für eine Nichtfarbe gehalten wird, wie ein Symbol einer Welt, wo alle Farben, als materielle Eigenschaften und Substanzen, verschwunden sind.“³⁵ Auch Rudolf Steiner (1861-1925), der sich intensiv mit den Farbschriften Goethes befasste und diese kommentierte, war es ein Anliegen, Anregungen zu einer neuen Farbenlehre zu geben: „Man stelle sich nur einmal vor, wie weit entfernt die Wellen des schwingenden Äthers, die heute unsere Wissenschaft sucht, sind von dem unmittelbar Lebendigen der Farben. Wie ist es da anders möglich, als dass man eigentlich völlig vergisst, auf dieses Lebendige, auf dieses Unmittelbare der Farbe, wirklich zu achten.“ Dabei vollzog der Naturwissenschaftler und Philosoph seit 1902 den Schritt von der physischen Farbauffassung hin zur seelisch-geistigen Auslegung der Farben.³⁶ Im dritten Beitrag der Vortragsreihe Das Wesen der Farben formuliert Steiner, der im übrigen ein grundsätzlicher Verfechter von Farbigkeit war, folgende Formel: „Weiß oder Licht stellt das seelische Bild des Geistes dar.“³⁷

35 Kandinsky 1963, S.95f

36 vgl. Ottl 2008, S.44

37 Steiner zit. n. Ottl 2008, S.45

2. Angewandtes Weiß

Erst in seiner Anwendung fungiert Weiß als Auslöser von Empfindungen. Um nämlich Betrachtungen anzustellen, die über die farbtheoretischen Aspekte des letzten Kapitels hinaus gehen, liegt die Frage nahe, wie sich Weiß in einer greifbaren Form manifestiert. Da Weiß in der Natur nur sehr selten auftritt³⁸, scheint es in diesem Zusammenhang interessant, anhand einiger Beispiele auch den Ursachen für die Anwendung von Weiß auf den Grund zu gehen.

2.1. Weiß und das Konzept der Einfachheit

Henry Ford ist auch in Zeiten einer maroden Automobilindustrie ein amerikanisches Paradebeispiel eines erfolgreichen Geschäftsmannes – ganz im Sinne des American Dreams: Als ältestes von sechs Kindern irischer EinwandererInnen ist er auf einer Farm in einer Kleinstadt nahe Detroit aufgewachsen, um mit 16 Jahren dort eine Mechanikerlehre anzufangen. Mit viel „Fleiß, Geschick und ein wenig Glück“³⁹ konnte er sich zum erfolgreichsten Automobilhersteller seiner Zeit hocharbeiten. Zu seinen größten Errungenschaften zählt das Einführen der Fließbandtechnik in der Automobilerzeugung.⁴⁰ In einem von vier Interviews, welche der US-amerikanische Schriftsteller Ralph Waldo Trine 1969 mit Ford unter dem Titel *Meister im Leben* führte, antwortete Ford auf die Frage, warum mit neuen Automodellen auch stets neue Autolackfarben auf den Markt kämen: „Weil ich Farben gern habe, besonders, wenn Farbe und Material miteinander harmonieren. Dann zeigt sich, dass auch die rechte Farbwahl ein Erfolgsfaktor sein kann“⁴¹

2.1.1. Erfolg am Beispiel von Apple

Auch mehr als hundert Jahre nachdem Ford sein legendäres Automodell *Tin Lizzy* präsentierte, wissen Firmen, dass der richtige Umgang mit Material und Farbe maßgeblich zum Erfolg eines Produktes beitragen kann. Die Farbgestaltung sagt zwar nicht direkt etwas über

38 Schnee ist natürlich weiß, wenn es richtig schneit, haben wir manchmal das Gefühl, komplett von Weiß umgeben zu sein. Auch Milch ist weiß, und wenn wir gegen die Sonne blicken, stellen wir uns im Anglitz dieser Helligkeit auch am ehesten weiß vor. Außerdem erscheinen uns Zuckerkristalle als weiß, genauso wie wir Kalk als weiß wahrnehmen. vgl. Ottl 2008, S.43

39 Ford 2008, S.14

40 vgl. Ford 2008, S.14

41 Trine 1969, S.53

den Verkaufserfolg eines Gerätes aus, sie kann jedoch – vor allem in Kombination mit Material – zum Beispiel Ausdruck von Dekadenz oder Understatement sein, was wiederum entscheidend von der Zielgruppe bestimmt wird. Vor dem enormen Erfolg der Firma Apple in den letzten Jahren steht vor allem ein Produkt: Der iPod. Für dieses Gerät war schon am Anfang die weiße Gestaltung nicht nur Farbe, sondern Stellvertreter für eine ganze Richtung im Produkt-, und Grafikdesign. John Maeda betitelt diese Richtung schlichtweg mit ‚Simplicity‘.⁴² Es waren auch die Entwickler bei Apple, die Mitte der Achtziger ein Prinzip einführten, das wir heute als selbstverständlich annehmen: „What you see is what you get“, was in diesem Zusammenhang nicht weniger bedeutet als schwarze Schrift auf weißem Grund. „Zuvor waren Bildschirme schwarz, und eine grün oder weiß blinkende Einfügemarke signalisierte Gedankenleere.“⁴³ Bezugnehmend auf den Apple iPod spricht Maeda in seinem Buch *Die Zehn Gesetze der Einfachheit* von einem allgemeinen ‚Trend der Einfachheit‘: „Ein wichtiges Beispiel für diesen Trend ist der unbestreitbare Erfolg des iPods von Apple, eines Gerätes, das weniger kann und trotzdem mehr kostet als andere digitale Musikabspielgeräte.“⁴⁴ Dass dieses Gerät – damals äußerst unüblich für den Mp3-Player-Sektor – ausschließlich in weiß erhältlich war, hat diesen Einfachheitsgedanken visuell untermauert. Die gesamte Farbgestaltung der Firma Apple ist geradezu das perfekte Beispiel für den ‚Erfolgsgang der Reduktion‘⁴⁵: In den 1990er Jahren noch versuchte Steve Jobs einigermaßen erfolglos, mit ausgefallenen Designs und farbig-transparenten Materialien⁴⁶ eine optisch ansprechende Alternative zur Rechnerwelt von Microsoft zu bieten. Ende der 1990er Jahre waren Apple-Computer zwar in der Kreativbranche gängige Arbeitsgeräte, der Mainstream kaufte jedoch weiterhin Windows-Computer. Als der Erfolg des stets in weiß gehaltenem iPod jedoch nicht aufhören wollte, vereinfachte Apple Schritt für Schritt sein Produktdesign im gesamten Sortiment. Mittlerweile folgen sämtliche Apple-Produkte einem einheitlichen Gestaltungsprinzip, das entweder weiße, schwarze oder Aluminium-Elemente vorsieht. Mit dieser Vereinheitlichung gelang es dem Konzern Apple, das Konzept der Simplicity perfekt zu verkaufen.⁴⁷ Der unglaubliche Erfolg von Apple – selbst in Zeiten der Weltwirtschaftskrise – gibt Jobs Konzept recht: Regelmäßig überraschen die Apple’schen Quartalsberichte mit steigenden Verkaufszahlen. Allein im Januar 2010 wurden um 36% mehr Geräte verkauft als noch im selben Monat des Vorjahres.⁴⁸ Maeda erklärt, warum Einfachheit als Verkaufsstrategie gerade bei einer Firma so gut funktionieren kann, die Technologie verkaufen will: „Auf

42 vgl. Maeda 2006, S.XIV

43 Betschon 2007

44 Maeda 2006, S.XIV

45 vgl. Maeda 2006, S.XIV ff

46 Simon/Young 2007, S.12

47 Maeda 2006, S.XIV ff

48 vgl. Grannemann 2010

absehbare Zeit wird immer mehr komplizierte Technik in unseren Wohnungen und am Arbeitsplatz Einzug halten, und deshalb muss Einfachheit eine Wachstumsbranche werden.“⁴⁹ Es geht also auch darum, den Menschen die Vielzahl an technischen Novitäten möglichst einfach näherzubringen.



Abb. 2: *Apple iMac, 1998*



Abb. 3: *Apple iMac, 2009*

2.1.2. Das Konzept der Einfachheit in der japanischen Kultur

Der japanische Designer Kenya Hara spürt diesem ‚Konzept der Einfachheit‘ in den Ursprüngen der japanischen Kultur nach. Das Wort „Weiß“ (shiroi), das seinen Ursprung im Wort für „Klarheit“ (ichijirushi) findet, hat in der japanischen Sprache eine Metabedeutung, ein ästhetisches Konzept, welches wir im Deutschen nur mit ein wenig Phantasie nachvollziehen können: ‚Das Konzept Weiß.⁵⁰ Dieses Konzept habe nichts „mit einem leicht konsumierbaren, modischen Weiss“ gemein, aber auch als „Objekt farbtheoretischer Erwägungen“ sei es nicht geeignet.⁵¹ Vielmehr meint Hara eine Lebenseinstellung, die sich in der Arbeitswelt, genauso wie der Freizeit manifestieren kann. Wie alle traditionellen japanische Farben trägt auch Weiß „zahlreiche materielle und emotionale Aspekte mit sich.“⁵² Die eindrucksvolle Vielfalt dieser traditionellen japanischen Farben geht auf die höfische Kultur

49 Maeda 2006, S.XIV

50 vgl. Hara 2009, S.6

51 Hara 2009, S 9

52 Hara 2009, S 9

der Heian-Zeit zurück. „Die Menschen erfassten die Veränderungen in der Natur damals mit feinem Gespür und übertrugen sie auf die Farbe ihrer Kleidung und Möbel.“⁵³ Daraus erwuchs eine Kultur, in der man damit sympathisiert, etwa den Jahreszeitenwechsel zum Ausdruck zu bringen.⁵⁴

2.2. Weiß in der bildenden Kunst

2.2.1. Weiß in der Malerei

Maler aller Epochen haben Weiß als Nichtfarbe und Farbe auf Wandmalereien und Gemälden aufgetragen. In beiden Anwendungsarten verhilft Weiß anderen Farben zu hoher Leuchtkraft.⁵⁵ In der Malerei führt schon die Beschäftigung mit Arbeitsmaterial unweigerlich über Weiß: Das Grundieren des Malgrundes, das Zumischen weißer Pigmente zur Aufhellung von Farben und das abschließende Lasieren sind nur einige Beispiele dafür.⁵⁶ Für Portraitmaler etwa ist Weiß in sogenannten ‚Spitzlichtern‘ wichtig.⁵⁷ Zugesezt zu Ölfarben verhindert Bleiweiß darüber hinaus, dass Farben rissig werden und abblättern.⁵⁸

Zur natürlichen Gewinnung der Farbe Weiß hat Goethe, welcher in seiner Farbenlehre wesentlich näher am praktizierenden Künstler war als etwa Newton, bereits angemerkt: „Die bekannten unzerlegten Erden [Anm: basische Oxyde] sind in ihrem reinen Zustand alle weiß: Kiselerde wird zu Bergkristall, Tonerde zu Glimmer, Bittererde zu Kalk, Kalkerde und Schwererde erscheinen in so mancherlei Späten durchsichtig.“⁵⁹ Das erste künstlich hergestellte weißfarbene Pigment war Bleiweiß. Rezepte zu seiner Herstellung finden sich bereits 320 v. Chr. Seit dem 19. Jahrhundert erfreute es sich großer Beliebtheit unter den Ölmalern, denn man bemerkte erst spät seine hochgiftige Wirkung auf den menschlichen Organismus. So wurde es fatalerweise neben den Pigmenten auch in Medikamenten und Kosmetika eingesetzt. Erst im frühen 20. Jahrhundert wurde das heute noch verwendete Titanweiß entwickelt. Mit einem Reflexionsgrad von 97,2% stellt es das reinste in der Praxis bekannte

53 Hara 2009, S.6

54 vgl. Hara 2009, S.6

55 vgl. Welsch/Liebmann 2004, S.103

56 vgl. Ottl 2008, S.49ff

57 Das sind winzige Lanzpunkte, die z.B. in Augen, aber auch auf anderen glänzenden Gegenständen absolut notwendig sind, um einen stumpfen und toten Eindruck zu vermeiden.
vgl. Welsch/Liebmann 2004, S.103

58 vgl. Welsch/Liebmann 2004, S.103

59 Goethe 1953, S.496

Weiß dar.⁶⁰

Der amerikanisch-britische Maler James Abbott McNeill Whistler (1834–1903) setzte als einer der ersten bildenden Künstler 1862 den Schwerpunkt seines Gemäldes *Symphony In White Nr.1: The White Girl* auf Weiß. „Von Belang ist in seinem Gemälde das virtuose Spiel der unterschiedlichsten Weiß-Nuancen, ein Weiß, dessen unerwartet vielseitigen Ton er bildmächtig inszeniert.“⁶¹



Abb. 4: James Abbot McNeil Whistler. *Symphony In White Nr.1: The White Girl*, 1862

60 vgl. Ottl 2008, S.49ff.

61 Ottl 2008, S. 48

2.2.1.1. Monochrome Malerei des 20. Jahrhunderts

Whistler hätte sich in seinen kühnsten Träumen wohl keine Vorstellung davon machen können, was 100 Jahre später in die Kunst einzog: Seit den 1960er Jahren nämlich gibt es verschiedenste Bezeichnungen einer Richtung, deren Schwerpunkt ausschließlich auf einer Farbe ruht: Die monochrome Malerei. Von Reduced Art ist da die Rede, auch von Silent Art, Essential Painting, Opaque Painting oder Post-Minimal Painting⁶². In der Rezeption dieser Kunst rückte nun der Malakt, der Vorgang der Bildschaffung, in den Vordergrund. Somit spielt neben der Reduktion auf eine Farbe vor allem das Material und seine Anwendung eine bedeutsame Rolle.⁶³ Die dadurch in erhöhtem Maß geforderte Aufmerksamkeit gilt besonders bei Weiß, „da es symptomatisch für die leere Leinwand steht.“⁶⁴ Ausgehend von dem Werk ein weißes Quadrat des russischen Avantgarde-Malers Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch (1878-1935), arbeiteten namhafte Künstler wie Jean Arp, Heinz Mack, Otto Piene oder Günther Uecker überwiegend in weiß. Zur Beschäftigung mit Material und dem Schaffensprozess kommt jedoch noch eine weitere Komponente: „Weiße Monochromie befreit die Malerei von aller Artikulation, von allen sensuellen Einzelheiten, von allen sensuellen Reizungen; sie reduziert Malerei auf einen formalen, leeren Schematismus. „Weiße Monochromie ist der Endpunkt jeder erdenklichen Reduktion, ist die Schwelle des Unsichtbarwerdens der Malerei, die Schwelle zu einer reinen Spiritualität ohne Bindung an Sensualität [...]. Sie ist Nichtkomposition, Nichtfarbe, Nichtform, Nichtillusion [...]. Sie ist durch Abwesenheit gekennzeichnet, besteht nur aus Negationen.“⁶⁵ Auch im Zusammenhang mit monochromer Malerei kommt ein schöner Widerspruch der Farbe Weiß zur Geltung: Im weißen Bild finden sich Leere und Vielfalt gleichermaßen, die Farbe weiß hat darüberhinaus „entscheidend dazu beigetragen, neue Freiheiten zu erobern und zu nutzen. Diese Freiheit enthält alle Vorzüge und Gefahren unserer Situation.“⁶⁶ Diese Freiheit fordert aber auch allerhand von dem/der Rezipienten/in: Vokabel wie ‚nichtssagend‘, ‚leer‘ oder gar ‚hässlich‘ müssen als ästhetische Kriterien verworfen werden, um einer nicht-abblidenden Malerei gegenüberzutreten: „Die Sinne werden damit auf das gewöhnliche Nicht-Gehörte, Nicht-Gesehene gelenkt, wobei zugleich das Profane und Nicht-Künstlerische zum potentiellen Bestandteil der Kunst werden.“⁶⁷ Im Rahmen der Rezeption monochrom-weißer Werke kommt außerdem noch ein Reiz hinzu, der

62 Dippel zit. n. Ottl 2004, S.95

63 vgl. Ottl 2004, S.96

64 Ottl 2004, S.98

65 Meinhardt 1995, S.210

66 Kultermann zit. n. Ottl 2004, S.100

67 Epperlein 1997, S.129

unmittelbar während der Rezeption stattfindet: In einem vielschichtigen Betrachtungsverlauf vereinen sich die Wahrnehmung von Struktur und Farbe, sowie der Effekt der Bewegung von Licht und Betrachter. Erst durch Verwicklungen dieser Art offenbart sich die wahre Stärke einfarbiger Werke.⁶⁸



Abb. 5: Jean Arp. *Constellation with 5 White Forms & 2 Black*, 1932

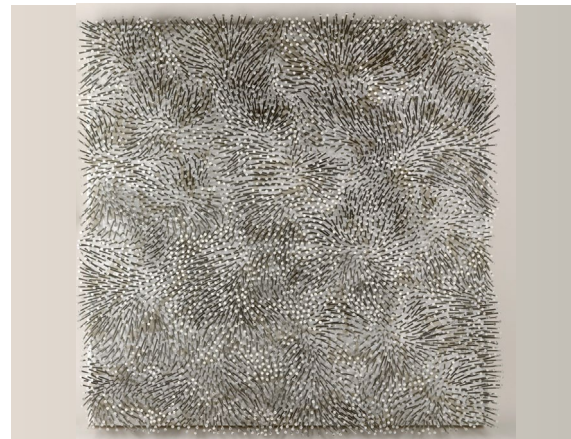


Abb. 6: Günther Uecker. *White Field*, 1964

2.2.2. Weiß in der Fotografie: Ein schwarz-weißes Misstrauen gegen Farben

Der Weg von der Farbe Weiß zur Schwarz-Weiß Fotografie ist nicht weit, wenn wir in diesem Diskurs Weiß als Stellvertreter für ‚farblos‘ anerkennen, und Farbangel der Ästhetik von Schwarz-Weiß-Fotografie gegenüberstellen. Auch im 20. Jahrhundert hat die Schwarz-Weiß-Fotografie nicht an Relevanz verloren. Das mag daran liegen, dass sich Farbfotografie als künstlerisches Werkzeug erst ab 1970 verbreitete, und das Entwickeln schwarz-weißer Negative wesentlich einfacher zu bewerkstelligen war. Jedoch selbst in Zeiten von Digitalkameratechnik hat die Schwarz-Weiß-Fotografie eine feste Stellung. Zwar ist es im Consumer-Bereich üblich, in Farbe zu fotografieren, in der Astrofotografie und anderen Bereichen der wissenschaftlichen Fotografie, in speziellen Anwendungen wie der Verkehrsüberwachung, in der Langzeitarchivierung sowie natürlich in der Portrait-, der Modefotografie oder der künstlerischen Fotografie, ist weiterhin Schwarz-Weiß ein beliebtes Stilmittel. Wilém Flusser schreibt in seiner Philosophie der Fotografie, es sei die authentische Schwarz-Weiß Fotografie, die allein den Ursprung eines fotografischen Bildes, nämlich die durch Licht ausgelöste

68 vgl. Ottl 2004, S.103

chemische Reaktion, erfahrbar mache. Farbfotos hingegen fehle es an Intensität, zumal sie die Realität einfach verdoppelten, was sie nicht wahrer, sondern nur banaler mache, sei die moderne Welt mit ihren „schreienden Farben“ doch ohnehin von „visueller Umweltverschmutzung“ belastet.⁶⁹ Für Flusser ist Schwarz-Weiß ein willkommener Kontrast zum farbenfrohen Alltag des 21. Jahrhunderts. Wenn man dieser Welt jedoch die Farbe entzöge, hätte Schwarz-Weiß keine Bedeutung mehr.⁷⁰ Nichtsdestotrotz gibt es selbst im Consumer-Bereich ein Bedürfnis nach der Ästhetik von Schwarz-Weiß: Nahezu jede handelsübliche Digitalkamera verfügt über einen Schwarz-Weiß Filter, der schon beim Vorgang des Fotografierens monotone Bilder erzeugt. Zur Auffassung von Ästhetik schwarz-weißer Fotografie mit Schwerpunkt auf Weiß spielen Fotografen wie Michael Kenna oder Hiroshi Sugimoto eine Rolle. Sie setzen vor allem auf ein hohes Kontrastverhältnis von Schwarz und Weiß in ihren Fotos.



Abb. 7: Michael Kenna. *Silent World*, 1987



Abb. 8: Hiroshi Sugimoto. *Orinda Theater*, 1992

69 Flusser 1997, S.60

70 Hara 2009, S.23

2.3. Weiß in der Architektur

Vor allem in der jüngeren Architekturgeschichte gibt es immer wieder Trends, weiße Außenwandfarbe zu propagieren. War es vor hundert Jahren noch schick, Häuserfassaden bunt zu streichen – man denke an das klassische Schönbrunnergelb somancher Prunkbauten der Donaumonarchie oder die Häuserfassaden einer typisch österreichischen Altstadt wie etwa Innsbruck –, so ist die Farbigkeit im heutigen Österreich vor allem in ländliche Ortschaften gezogen – moderne Stadtbauten hingegen erstrahlen meist in weiß, getünchtem Glas oder Stahlbeton.⁷¹

2.3.1. Der Irrglaube des Klassizismus

Im Klassizismus des ausgehenden 18. Jahrhunderts, der sich wie auch schon vierhundert Jahre zuvor die Renaissance ganz der Wiederbelebung antiker Werte widmete, galt Weiß vor allem in Architektur und Bildhauerei als unumgänglich. „So wird auch ein schöner Körper desto schöner sein, je weißer er ist,“, schrieb der berühmte deutsche Archäologe und Kunsthistoriker Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) in seiner 1764 erschienenen Geschichte der Kunst des Alterthums und erhob damit das reine Weiß zum Schönheitsideal der Antike. Darüberhinaus bot Weiß damit aber auch zugleich den Maßstab für einen hohen und sakralisierten Kunstbegriff: „Als das andere gegenüber der Buntheit, Vielheit und Profanität der Welt sollte es verhindern, dass man sich an diese verliert. So verhieß das Weiß seinem Betrachter, zu sich zu kommen und sich vom Chaos des Alltags zu reinigen.“⁷² Wenn wir zeitgemäße Aufnahmen bekannter klassizistischer Gebäude wie des Parlaments in Wien näher betrachten, werden wir jedoch auch feststellen, dass dieser vollflächige Auftrag von Weiß – gelegentlich durchbrochen von goldenen Verzierungen und den Linsen weißgepinselter Überwachungskameras – keinen stimmigen Eindruck auf uns macht. Das mag einerseits daran liegen, dass dieses regelmäßig bis in absurde Details geweißelte Gebäude ein bisschen an Disneyland erinnert, andererseits könnte es jedoch auch an unserem heutigen Wissensstand liegen: Der Glaube der klassizistischen Architekten, antike Gebäude hätten „in keuscher Weißheit geschimmert“⁷³, war schlichtweg ein Irrglaube: Unter dem Begriff ‚antike Polychromie‘ versteht man die seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert gängige Erkenntnis, antike Gebäude und Skulpturen seien farbig gewesen. Als eine wichtige historische Quelle für die in der griechischen und römischen Antike verwendeten Farben gilt die Naturkunde

71 Fischer 2009, S.74

72 Ulrich/Vogel 2003, S.214

73 Mothes 1883, S.560

(Naturalis Historia, 77 n. Chr.) von Plinius dem Älteren. Wissenschaftliche Probennahmen und deren Untersuchungen reichen etwa 200 Jahre zurück. Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts etwa untersuchte der bekannte englische Physiker und Chemiker Michael Faraday Farbreste Athener Marmorbauten.⁷⁴ Die antiken Götterbilder waren zwar ursprünglich in kräftigen Farben gefasst und mit bunten Motiven bemalt, dennoch ist die Vorstellung antiker Monochromie weit verbreitet, vor allem, weil antike Objekte ihre Farbe ohnehin im Laufe der Jahrtausende eingebüßt haben. Auf den modernen Betrachter mögen die ‚bunten Götter‘ beim ersten Anblick vielleicht befremdlich wirken, doch beim zweiten Hinsehen wird deutlich, „dass Farbe ein selbstverständlicher Teil der antiken Skulptur und Architektur war.“⁷⁵

Mit der langsamen Verankerung des Wissens über die antike Polychromie – auch im öffentlichen Bewusstsein – wurden die Probleme nicht weniger. Im 19. Jahrhundert kamen zum Beispiel Bedenken auf, ein zu strahlendes Weiß könnte gesundheitsschädigend sein. 1840 verbot etwa das bayrische Innenministerium den „reinen Weißanstrich“.⁷⁶ Es gab jedoch auch ästhetische Bedenken gegen den vermehrten Einsatz von Weiß, wie Gottfried Semper 1834 festhält: „Farben sind minder schreiend als das blendende Weiß unsererer Stuckwände.“⁷⁷



Abb. 9: Klassizismus in Österreich: *Parlament in Wien*,
gebaut 1861-1884

74 vgl. Brinkmann 2008, S.227ff.

75 Mothes 1883, S.563

76 vgl. Koller zit. n. Ulrich S.216

77 Semper 1834, S.42

2.3.2. Weiß in der Architektur des 20. Jahrhunderts

Allen Bedenken zum Trotz gelangte Weiß Ende des 19. Jahrhunderts letztenendes zur Modifarbe in der Außen-, sowie Innenarchitektur. Der Maler James McNeill Whistler etwa, über welchen schon im letzten Kapitel zu lesen war, ließ sich 1879 von Edward Godwin in der Titestreet in London das sogenannte White House erbauen. Das gegenüberliegende Haus gehörte Oscar Wilde, dessen Esszimmer – die Holztäfelung, Möbel und Wände inklusive – komplett in Weiß gehalten war. Jedoch auch in der Donaumonarchie der Jahrhundertwende gestalteten Architekten wie Josef Hoffmann, Adolf Loos und Joseph Maria Olbrich bevorzugt mit Weiß.⁷⁸ Einige Jahre später, vorallem im Bauhaus, wurden Weiß oder zumindest helle Grautöne zum Nunplusultra der Gebäudefarben. Die Werkstatt für Wandmalerei des Bauhauses etwa sah ihre wesentliche Aufgabe darin, Farbe grundsätzliche der Architektur unterzuordnen. Reine Dekoration galt als ein Greuel. „Mit Farbe die Gliederung der Architektur zu betonen, Leitsysteme und Orientierung in den Gebäuden zu schaffen, das waren die Aufgaben.“⁷⁹ Der schweizerisch-französische Architekt LeCorbusier (1887-1965) rief sogar zum Kreuzzug gegen die Farbe und propagierte, alle Häuser Weiß zu streichen: „On va faire la croisade du lait de chaux et de Diogène“⁸⁰ Es ist somit kaum verwunderlich, dass das Bauhaus die klassizistischen Vorstellungen antiker Farbtradition wieder in den Mittelpunkt stellte. Eine bunte Architektur galt als „unrein, romantisch und etwas bloß Anekdotisches und Akzidentelles.“⁸¹

2.3.3. Das geringste Übel: Verlegenheitsweiß

Für Kant ist es nicht Farbe, sondern allein die Form, welche einen Gegenstand „anschauungswürdig und schön machen“⁸² könne. Diese Auffassung scheint heute mehr denn je zu gelten, wenn es darum geht, moderne Architektur zu unterstreichen. Tatsächlich kann weiße Außenwandfarbe gelungene Architektur hervorheben: „Vor einer weißen Oberfläche lässt sich das Spiel von Licht und Schatten, von Flächen und Einschnitten am besten verstehen. Weiß ist die Erinnerung und die Anizipation von Farbe.“⁸³ Die dem Weiß zugesprochene Neutralität verschafft ihm Verwendung auf Flächen, die ihrerseits neutral erscheinen

78 vgl. Ottl 2003, S.48

79 vgl. Scheper zit. n. Holzner 2005

80 In etwa: „Wir werden den Kalkmilch- und Diogen-Kreuzzug machen.“ Le Corbusier 1929, S.138

81 Ulrich/Vogel 2003, S.218

82 Kant 1977, B 42, S.23

83 Meier zit. n. Gössel/Leuthäuser 1990, S.281

und dabei undefiniert sind.⁸⁴ Schon Hegel hatte jedoch den weißen Stein als „geronnenes Licht ohne Gegensatz“⁸⁵ beschrieben. Die Vermutung liegt nahe, Weiß würde eingesetzt, wo visuelle Konzepte für die Außenraumgestaltung fehlen. Das fällt vor allem bei Zweckbauten wie Einkaufszentren oder Flughäfen, und sogar bei Prestigebauten wie Museen, auf. „Die Planung des Gebäudes findet von innen her statt, weshalb sich an den Außenseiten Wände und Flächen ergeben, deren Erscheinung nicht eigens bedacht ist, was nicht selten etwas hilflos kaschiert wird.“⁸⁶ So wie das ästhetische Hauptaugenmerk früher auf die Fassade eines Hauses gelegt wurde, während Hinterhöfe den Charakter von Notarchitektur besaßen und die Innenräume ebenfalls nur bescheidenen Ansprüchen genügten, ist die Schauseite vieler moderner Gebäude im Inneren, während das Äußere nach Verlegenheit aussieht – in weißer Neutralität gehalten. Ein guter Architekt wird nicht behaupten können, er werde nur mehr weiße Häuser bauen, denn auch ein Gebäude funktioniert idealerweise im Kontext seiner Nachbarn.⁸⁷

2.3.4. Das Weiß des Saubermanns

Abseits von ästhetischen Debatten ist Weiß in der Außenraumgestaltung auch Symbol von Sauberkeit, Reinheit und letztlich Unschuld.⁸⁸ Hierbei ist Weiß als das Antikörperliche und Antiseptische gefragt, das nicht schmutzt, verwest oder stinkt, sondern so sauber ist, dass es sogar alles Unreine von sich abweist.⁸⁹ Der französische Theoretiker Jean Baudrillard (1927-2007) bemerkt in seinem 1968 erschienenen Werk *Das System der Dinge*: „Badezimmer, Küche, Bettwäsche und alles mit dem Körper in inniger Berührung Stehende ist seit Generationen dieser chirurgischen, jungfräulichen Farbe überlassen.“⁹⁰ Wer suggerieren will, nichts verbergen zu wollen, stutzt seine „Gartenhecke auf ein Minimum, hat seine Rollos tagsüber bis zum Anschlag aufgezogen und streicht sein Haus in Titanweiß.“⁹¹

84 vgl. Ulrich/Vogel 2003, S.227

85 Hegel 1986, S.357

86 Ulrich/Vogel 2003, S.227

87 vgl. Ulrich/Vogel 2003, S.227

88 Unter der Voraussetzung, dass regelmäßig neu gestrichen wird.

89 vgl. Ulrich/Vogel 2003, S.224

90 Baudrillard 1991, S.45

91 Schilling 2003, S.158

3. Weiß als Symbol

Im Sinne eines tieferen Verständnisses kommt zur Beschäftigung mit Farbtheorie und der Farbe in Anwendungsgebieten eine Ebene hinzu, die latent mitschwingt, wenn Weiß Thema ist. Wie man an den praktischen Beispielen des zweiten Kapitels gut nachvollziehen kann, steht Weiß nicht allein für das Positive, das Reine und Unberührte und Heilende, sondern kann auf mancherlei Weise auch negative Eindrücke hervorrufen. Die gegensätzlichen Seiten von Weiß treten vor allem durch die Beschäftigung mit der Symbolik von Weiß hervor.

Wenn wir Farben beurteilen, dann sind wir unwillkürlich durch die zwölf Farben der Stifte geprägt, mit denen wir in der Kindheit gemalt haben und die unsere Vorstellung davon bestimmen, welche Farbe das Wasser hat oder welche Farbe die Haut.⁹² Einerseits existieren innerhalb des hier behandelten westlichen Kulturkreises divergierende Auslegungen zur jeweiligen Farbe, andererseits stehen einzelne Farben in unterschiedlichen Kulturkreisen für gänzlich andere Dinge, Bräuche und Verwendungen. Selten ist der Mahlstrom an Bedeutungen so groß wie bei Weiß. „Daß Weiß so völlig entgegengesetzte Wirkungen und Bedeutungen haben kann, liegt in seiner Eigenschaft, einmal als Abwesenheit aller Farben, als Mangel an jeglichem Leben, ein andermal aber als Summe aller Farben, als Fülle des Lebens zu erscheinen.“⁹³

3.1. Weiß als Grenzfarbe zwischen Leben und Tod

Auf die Frage, welche Farbe man mit Tod assoziiert, würden wohl viele ‚Schwarz‘ antworten. Bei näherer Betrachtung jedoch sind Tod und Leben in ihrer Farb-Konnotation sehr dicht miteinander verwebt. Wir sind erneut mit dem ‚Entweder-Oder‘-Aspekt der Farbe Weiß konfrontiert. Für Goethe etwa ist nicht Schwarz Sinnbild des Todes, sondern Weiß. Weiß steht für ihn jedoch nicht als Gegensatz zu Schwarz, sondern vielmehr als Symbol der Nichtfarbe im Kontrast zur Farbe: „Alles Lebendige strebt sich zur Farbe, zum Besonderen, zur Undurchsichtigkeit bis ins unendlich Feine. Alles Abgelebte zieht sich nach dem Weißen, zur Abstraktion, zur Allgemeinheit, zur Verklärung, zur Durchsichtigkeit.“⁹⁴ Auch in einigen östlichen Kulturkreisen ist Weiß als Trauerfarbe verankert.⁹⁵

92 Hara 2009, S.5

93 Kranz 1957, S. 81

94 Goethe zit. n. Ottl 2003, S.74

95 Andraschko 2010

3.1.1. Schwarze Milch der Frühe

Wenn auf der Leinwand jemand stirbt, ein Baby geboren wird oder ein Unfallopfer aus dem Koma erwacht, ist die Blende auf Weiß wohl das beliebteste Mittel der Darzustellen. Doch nicht nur im Film steht Weiß für die Grenze zwischen Leben und Tod. Als bekanntestes Beispiel der Literatur dient Paul Celans Gedicht die Todesfuge zur Veranschaulichung der Farbe im Verhältnis von Leben und Tod. Celan kehrte 1944 nach seiner Befreiung aus rumänischen Arbeitslagern in seine Heimatstadt Czernowitz zurück. Die Todesfuge, welche in ihrem Aufbau an die musikalische Form der Fuge erinnert, ist einer der populärsten Texte, die sich mit den Schrecken des Holocaust auseinandersetzen.

„Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken,„

Während das Substantiv „Milch,“ ein gemeinhin positiv besetzter Begriff ist, wird diese Erwartung durch das Adjektiv „schwarz,“ aufgehoben und ins Gegenteil verkehrt. Celans Milch ist nicht lebensspendend, sondern die Verderben bringende „Milch des Todes,“. Auch die „Frühe,“ steht nicht für eine Tageszeit sondern für die unbestimmte Zone zwischen Leben und Tod. Das Bild der „Schwarzen Milch der Frühe,“ wird zum Sinnbild des Holocausts, ohne dass explizit von Gaskammern oder Krematorien die Rede wäre. Es setzt eine nicht in Worte zu fassende Realität der massenhaften Menschenvernichtung in einem alogischen Bild um, und bringt sie gerade dadurch zur Sprache.⁹⁶

Auch Muttermilch und Eier, die wir mit neuem Leben verbinden, sind weiß. Eine Eierschale ist wie eine Membran, das die eine Welt von der anderen abgrenzt; und wenn sie zerbricht, ist das, was zum Vorschein kommt, nicht mehr weiß, sondern es hat die Farbe des Tieres angenommen.⁹⁷ Weiß steht außerdem auch am Anfang des menschlichen Lebens in Form des weißen, männlichen Samens. Doch Weiß verkörpert auch den Tod in Gestalt weißer, gebleichter Knochen.⁹⁸ Wassily Kandinsky überträgt dieses Denken auf eine fast schon lyrische Ebene: „Bei der näheren Bezeichnung ist das Weiß, welches oft für eine Nichtfarbe gehalten

96 vgl. Buck 2002, S.20-22

97 vgl. Hara 2009, S.13 ff

98 Welsch/Liebmann 2004, S.104

wird, wie sein Symbol einer Welt, wo alle Farben, als materielle Eigenschaften und Substanzen, verschwunden sind. Diese Welt ist so hoch über uns, dass wir keinen Klang von dort hören können. Es kommt ein großes Schweigen von dort, welches, materiell dargestellt, wie eine unübersteigliche, unzerstörbare, ins Unendliche gehende kalte Mauer uns vorkommt. Deswegen wirkt auch das Weiß auf unsere Psyche als ein großes Schweigen, welches für uns absolut ist, [...] welches für uns vor dem Anfang, vor der Geburt ist. So klang vielleicht die Erde zu den weißen Zeiten.“⁹⁹

Schließlich sind es meist Ärzte, welche uns am Anfang und am Ende des menschlichen Lebens begleiten: Nicht umsonst werden sie, welche stets und fast ausschließlich weiße Kleidung tragen, im Volksmund als ‚Götter in weiß‘¹⁰⁰ bezeichnet.

3.1.2. Paradoxe Göttlichkeit

Wenig göttlich scheint es jedoch, wenn ein an sich schon symbolbehafteter Gegenstand zusätzlich mit dem Symbol der Farbe getüncht wird: Wenn zum Beispiel das scheinbare Weiß von Marmorstandbildern antiker Götter¹⁰¹ auf moderne Christusdarstellungen übergeht: Wenn ein Kruzifix monochrom weiß getüncht wird, hat das einen paradoxen Beigeschmack, ist doch eine „splendid isolation“¹⁰², eine Distanzierung von allem Weltlichen – womit der Klassizismus das Skulpturenweiß wieder legitimierte – selten unangebrachter als bei einer Christusfigur – fungiert doch gerade der gekreuzigte Jesus der katholischen Kirche als dezidiert weltlicher ‚Erinnerer‘, der uns seine Aufopferung vor Augen führt.¹⁰³ Ein weißer Jesus am Kreuz kommuniziert somit unfreiwillig mehr als ein hölzerner.

99 Kandinsky 1963, S.95f

100 Welsch/Liebmann 2004, S.105

101 Brinkmann 2008, S.227f

102 vgl. Ulrich/Vogel 2003, S.230

103 Trigilio 2006, S.39

3.2. Weiß als Diener der Kommunikation

3.2.1. Das weiße Blatt Papier

Papier wurde vor rund 2000 Jahren in China erfunden. Gemäß alter chinesischer Chroniken unternahm es der Hofbeamte Tsai Lun, eine Alternative zu den teuren oder unpraktischen Schreibmaterialien aus Seide oder Bambusholz zu entwickeln. Im Jahr 105 soll Tsai Lun dann dem Kaiser das Papier und ein Verfahren zur seiner Herstellung präsentiert haben.¹⁰⁴

Wenn auch kaum jemand bestreitet, dass das Papier in China erfunden worden ist, so wird der Bericht, dass dieses technisch so vielseitige, kulturell so bedeutende Material von einem Einzelnen in einem kurzen, zielgerichteten Entwicklungsprozess geschaffen worden ist, doch bezweifelt. Nichtsdestotrotz ist Papier mitverantwortlich für die Entstehung und vorallem die Dokumentation unserer heutigen Kultur. Dass ein weißes Blatt Papier viel mehr sein kann als ein Werkzeug, wissen wir schon als Kind. Es ist ein Ort potentieller Kreativität. Papier ist weiß, und weil es uns keine Vorgaben auferlegt, ist es für den Schöpfergeist so wertvoll: „Weil es den Menschen gelungen ist, dem außergewöhnlichen Charakter von Weiß in Form eines festen, dünnen Blattes Materialität zu verleihen, hat die Entwicklung des Papiers in der Folge die Fantasie der Menschen zu ungeahnten Höhenflügen inspiriert.“¹⁰⁵ Es steht für die geringste Einschränkung künstlerischen Schaffens, schließlich sind die Möglichkeiten der kreativen Leistung am Blatt Papier unendlich, doch zur gleichen Zeit ist es auch Symbol für die Einfallslosigkeit des/der Künstler/in, seiner/ihrer Verzweiflung im Angesicht ebendieser unbegrenzten Möglichkeiten und dem damit verbundenen Potential zu Scheitern.

Das weiße Blatt Papier ist so oft der Anfang allen Schaffens, und allzu oft auch das Ende. Heutzutage ist jedoch auch die Frage nach der Endlichkeit von Papier gerechtfertigt: Mit der Evolution elektronischer Medien hat sich die Rolle des Papiers nämlich maßgeblich verändert. Die Frage, ob es in zehn Jahren noch Zeitungen geben wird, oder wie sich der Buchmarkt in Zeiten von Amazon Kindle® und iPad® entwickelt, führen relativ rasch zur einfachen Frage: Leiten die elektronischen Medien das ‚Ende der Gutenberg-Galaxis‘ ein? 2002 wurden auf der Welt pro Mensch 54 Kilogramm Papier produziert. Auf einen Afrikaner kamen 7, einen Westeuropäer 215 und einen Nordamerikaner 337 Kilogramm. Der

104 vgl. Freyer 2006

105 Hara 2009, S.16

Papierverbrauch war allgemein zwar immer noch im Zunehmen begriffen, im Vergleich einzelner Länder zeigte sich jedoch schon damals Rückläufigkeit. In Frankreich, England und Deutschland, stagnierte der Absatz. In Dänemark, Finnland, Österreich, Schweden und in der Schweiz war der Verbrauch sogar schon deutlich rückläufig, während Länder wie Spanien, Irland, Polen, Tschechien, Ungarn einen höheren Verbrauch aufwiesen.¹⁰⁶ Im Jahr 2010 kommt uns diese Statistik vielleicht unaktuell vor, tatsächlich aber können Trendforscher schon relativ sicher sagen, dass die flächendeckende Benutzung von Papier, wie wir sie heute kennen, ein jähes Ende finden wird. Wie lange es noch dauern wird, bis Zeitungen und Bücher gänzlich digital veröffentlicht werden, hängt vor allem davon ab, wie entsprechende Darstellungsgeräte in weniger technikaffinen Zielgruppen aufgenommen werden.

3.2.1. Weißraum: auch bloß weißer Raum

Schafft man bewusst weiße Flächen, – oder auf drei Dimensionen übertragen, leeren Raum – so kann der Vordergrund gegenüber dem Hintergrund besser hervortreten. John Maeda erzählt in seinem Buch *Simplicity* von einem Erlebnis, welches ihn diesbezüglich prägte: „Einmal besuchte ich in Paris einen Designerkollegen in seiner ruhigen Wohnung mit weißen Wänden, weißen Fußböden und weißen Möbeln. Zu Mittag gab es ästhetisch angerichtetes Sushi. Roter Thunfisch, rosa Lachs, silbrig glänzende Makrelen und grüne Blattstreifen beflügelten meine visuelle Wahrnehmung [...]. Da sagte der Freund: ‚Der Geschmack dieser Mahlzeit wird von dem Raum beeinflusst, in dem wir sitzen.‘ Es stimmte. Da alles um mich herum [...] rein weiß war, schienen die dünnen rohen Fischstreifen auf der faustgroßen Masse aus weißem Reis zu schweben. Das Ambiente ist die Geheimzutat für jedes große Menü und denkwürdige Gespräch.“¹⁰⁷ John Maeda ist Kommunikationsdesigner, der Gastgeber dieser Geschichte auch. Wäre Maeda auch zu dieser Erkenntnis gekommen, wenn er als Maschinenbauer arbeitete? Wenn leerer Raum oder zusätzlicher Platz zur Verfügung stehen, werden Techniker irgendetwas erfinden, um ihn zu nutzen. Ebenso lassen sich Geschäftsleute nicht gern eine gute Gelegenheit entgehen. Ein Designer allerdings würde sein Möglichstes tun, damit die Leere erhalten bleibt, denn aus seiner Sicht ist das ‚Nichts‘ ein wichtiges ‚Etwas‘.¹⁰⁸ Manchmal verwenden wir Weiß in der Bedeutung ‚Leere‘. Weiß als Nichtfarbe wird dann zum Sinnbild für das Nicht-Sein. Es kommt allerdings häufig vor, dass sich diese Leere nicht als Nichts oder als Fehlen von Energie zeigt, sondern vielmehr als Möglich-

106 vgl. Tschudin 2002, S.100

107 Maeda 2007, S. 58

108 vgl. Maeda 2007, S. 56

keit des Noch-nicht-Seins, also als etwas, das erst noch mit Inhalt gefüllt werden muss. Unter dieser Voraussetzung kann die Verwendung von Weiß eine ungeheuer kraftvolle Energie im Hinblick auf die Kommunikation freisetzen. Ein kreativer Geist betrachtet ein hohles, leeres Gefäß nicht als wertlos, sondern als ein Übergangsstadium, als ein Anzeichen dafür, dass es irgendwann einmal befüllt werden wird. Weiß ist sehr eng mit dieser kommunikativen Kraft des leeren Raums bzw. der Leere verbunden.¹⁰⁹

Das war nicht immer so. Gerade im Ausstellungsraum scheint es für uns heute völlig normal, weiße Räume vorzufinden, in denen die Arbeiten der KünstlerInnen ausreichend ‚kommunizieren‘¹¹⁰ können. Bis ins 20. Jahrhundert jedoch war das, was wir heute unter dem Begriff The White Cube kennen, ganz und gar nicht gang und gebe. Man kann sich die Ausstellungsräume des späten 19. Jahrhunderts nicht überladen, farbintensiv und prächtig genug vorstellen, jedenfalls wirken sie auf das heutige Auge beinahe „durchweg unerträglich“¹¹¹. In den Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts herrschten Wandbespannungen mit Samt und anderen Stoffen, sowie oftmals lebhaften Tapeten vor. Zugleich wurden die Wände noch, wie im Barock, flächendeckend behängt, wobei die größeren Formate eng ineinander verschachtelt wurden, als gelte es, jeden Quadratzentimeter zu nutzen.¹¹² Wer heutzutage diese Farbigkeit des Ausstellungsraums nachvollziehen will, kann die Wiener Albertina besuchen. Ihre Prunkräume zeigen eindrucksvoll, wie ‚bunt‘ Interior im Zusammenhang mit Kunst sein kann. Erst im angehenden 20. Jahrhundert kam mit verschiedenen künstlerischen Strömungen auch das Bedürfnis nach veränderter Ausstellungsfläche auf. So nähert sich der Ausstellungsraum im 20. Jahrhundert zunehmend dem an, was der/die Künstler/in schon idealerweise im Schaffensprozess vorfindet: Das Atelier. Ein Ort, an dem die Werke mit genügend Abstand zueinander behandelt werden können. Die Wiener Sezession des Architekten Joseph Maria Olbrich (1867-1908) war einer der ersten „programmatisch als solche geplanten Ausstellungsbauten“,¹¹³ in welchem weiße Innenraumgestaltung bewusst den Fokus auf die eigentliche Kunst lenkte.¹¹⁴

109 Hara 2009, S. 41

110 Hara 2009, S. 41

111 Grasskamp 2003, S.34

112 vgl. Grasskamp 2003, S.35

113 Mai 1902, S.74

114 vgl. Mai 1902, S.76

3.3. Ein Misstrauen gegen Farben

3.3.1. Entsättigung des Geschmacks als Teil des Reifeprozesses?

Unter PhilosophInnen scheint von jeher ein gewisses Misstrauen Farben gegenüber vorzuherrschen. So bemerkt etwa Goethe, dass „gebildete Menschen einige Abneigung vor Farben“ hätten, wohingegen „Natürmenschen, rohe Völker, Kinder, eine große Neigung zur Farbe in ihrer höchsten Energie, zum Bunten“ vorwiesen. Wenn Kinder malen, greifen sie automatisch zu bunten Farben. Ist die Vorliebe für ungesättigte Farben oder Graustufen tatsächlich etwas, das mit den menschlichen Reifeprozess einhergeht?

Im Kindergartenalter gehört es zum guten Ton, eine Lieblingsfarbe voweisen zu können. Die Wahl dieser orientiert sich dann etwa am Logo des städtischen Fußballvereins, dem Kostüm des Lieblings-Superhelden oder schlichtweg an der Wandfarbe im Kinderzimmer. Wir schreiben einem Kind schließlich nicht die Fähigkeit zu, ein reflektiertes Geschmacksurteil fällen zu können. Interessant scheint mir die Frage, wann wir im weiteren Verlauf unseres Lebens anfangen, geschmacksbezogene Entscheidungen zu treffen.¹¹⁵ Im Grunde basiert diese grundlegende Beurteilung und wertende Kategorisierung von Dingen¹¹⁶ auf einer einfachen Entscheidung: „Bin ich für etwas, oder dagegen.“ Insofern ist Geschmack im Jugendalter sicher auch eine Frage des Charakters. Zumindest für Kinder vor Schulantritt gibt es oft nur dieses Entweder–Oder. Wenn wir also Farben bewerten, tun wir das dann, weil manche tiefgründiger sind als andere? Ist die Frage nach einer Lieblingsfarbe überhaupt legitim? Die Faktoren des Geschmacks sind so vielfältig, dass etwa die Frage nach dem absoluten Lieblingsbuch oder Lieblingsfilm an sich sinnlos erscheint. Tatsächlich standen die Farben immer wieder im „pauschalen Verdacht, etwas Oberflächliches zu sein“,¹¹⁷ was vielleicht überhaupt erst „dazu verführte, stellvertretend wenigstens eine Farbe von jenem Verdacht freizusprechen, in dem man sie zur Lieblingsfarbe erklärte und damit gleichsam für sie einstand.“¹¹⁸ Erst wenn wir in diesem Zusammenhang in Entwicklungsstufen zu trennen wissen, fällt es uns leichter, nicht absolute Urteile akzeptieren zu können. Ein weiterer Aspekt der Farbwahrnehmung, der mit dem Reifeprozess kommt, ist die Fähigkeit, mehr Details wahrzunehmen. Kenya Hara beschreibt in diesem Sinn seine eigene Entwicklung und verweist dabei auf die Natur: „Nichtsdestotrotz, während ich meinen Blick auf die subtilen emotionalen und feinen Unterschiedlichkeiten

115 Die moderne Entwicklungspsychologie verweist auf reflektierte Handlungen ab dem vierten Lebensjahr.

116 Unter anderen auch die Farbwahl bei Kleidung.

117 Ullrich 2003, S.8

118 Ullrich 2003, S.8

konzentrierte, entzog ich mich zusehends der Flut der schrillen künstlichen Farben und wandte mich automatisch den weniger aufdringlichen reinen Farben der Natur zu.“¹¹⁹

3.3.2. Ein Misstrauen gegen weiße Haut

Im antiken Griechenland, wo die Haut in der Sonne schnell bräunte, galt es als weiblich, oder verweichlicht – weil sich vor der Arbeit drückend –, weiße Haut zu haben. „Die Frau hat im Schatten des Hauses zu wirken und zu weben und – positiv gewendet – ihren Teint zu pflegen.“ Seit Homer haben Frauen das Beiwort *leukenos*, „die mit den weißen Ellenbogen“¹²⁰. Ellenbogen deshalb, weil an dieser Stelle die hellheutigen Unterarme aus der damaligen Kleidung der Frau hervorleuchteten. ‚Kein Bedarf nach weißen Männern‘ lautet hingegen das einschlägige, wenn auch spät überlieferte Sprichwort.¹²¹ In Zeiten von 60-Stunden Arbeit in künstlich gekühlten Büros wirken solche Aussagen natürlich antiquiert. Dank Solarium steht es außerdem jedem/r frei, seinen/ihren natürlichen Teint zu beeinflussen. Weiße Haut wiederum ist in einigen Ländern wichtiger Bestandteil der Kultur. Masken, die eine weibliche Darstellerin suggerieren sollten, waren im Theater stets Weiß.¹²²

Weiße Maske oder weiße Schminke, welche sowohl Unebenheiten als auch Verfärbungen der Haut verschwinden lassen, legen das Augenmerk auf die Oberfläche. „Das kosmetische Deckweiß der Alten Welt entsprach den Vorgaben einer Körperinszenierung, die nur die Außenseite behandelte und den Augen des Betrachters das Inwendige, das Darunter und Dahinter entzog.“¹²³ Was dabei oft außer Acht gelassen wurde ist, dass der Dicke Auftrag von Schminke die Haut darunter nicht bloß versteckte, sondern häufig sogar schädigte: „Dass das der weißen Schminke beigemischte Blei in die natürliche Haut tiefe Löcher grub und die Differenz zwischen Maske und entstelltem Gesicht in entsetzliche Extreme trieb, fiel bei einer überzeugenden Oberflächenwirkung nicht ins Gewicht.“¹²⁴ Die Tänzerin Lola Montez, welche für das bürgerliche Ideal natürlicher Weiße eintrat, warnte in ihrem Buch *The Arts Of Beauty: Secrets of a Lady's Toilet* ebenfalls vor künstlicher Weiße: „All white paints are not only destructive to the skin, but they are ruinous to the health.“¹²⁵

119 Hara 2009, S.23

120 Homer zit. n. Poiss 2003, S.153

121 vgl. Poiss 2003, S.153

122 vgl. Stone zit. n. Poiss 2003, S.152

123 Vogel 2003, S.253

124 Vogel 2003, S.253

125 Montez 1998, S.48

Wie schon beim saubermännischen Häuselbauer versucht die weiße Fassade auch im Gesicht, ein heiles Innenleben zu suggerieren. Wenn man nach Lorenz Okens Lehrbuch der Naturphilosophie von 1811 geht, ist die Verbindung zwischen äußerem Erscheinungsbild und Innenleben sogar eine offensichtliche: „Er ist schwarz und kann durch die Farbe seine inneren Regungen nicht kundthun. Der menschige Mensch ist der Weiße. Es scheint sein Inneres durch die Haut hindurch, weil diese durchsichtig, ungefärbt ist.“¹²⁶ Dieses Gedanken- gut ist natürlich längst überholt und als unakzeptabel und rassistisch abzuwerten, doch trägt es mitunter einen Teil zum Verständnis eines kollektiven Bewusstseins bei. Zwar haben wir weltpolitisch gesehen die Ungleichbehandlung dunkelhäutiger Menschen weitestgehend aufgehoben – Zeugnis dafür ist nicht zuletzt die Wahl von Barack Obama in den Posten des ‚mächtigsten Mannes der Welt‘ –, dennoch ist und bleibt einer der kuriosesten und vielleicht deshalb bekanntesten Dunkelhäutigen mit Sicherheit der kürzlich verstorbene Musiker und Entertainer Michael Jackson. Nichtzuletzt weil er trotz seines unumstrittenen Talents Zeit seines Lebens seine ethnische Herkunft verleugnet hat, und alles menschenmögliche versuchte, seine Haut operativ aufzuhellen und die ethnisch ‚typischen‘ Gesichtsmarkmale – vor allem Nase und Lippen – zu entfremden. In Interviews, bei denen Journalisten ihn fragten, wie es komme, dass sich sein Aussehen seit den 1970er Jahren stetig veränderte, verwies er auf eine seltene Hautkrankheit. Was jedoch sogar seinen treuesten Fans bewusst war: Die wahre Krankheit Michael Jacksons war keine körperliche, sondern eine psychische: Womöglich ausgelöst durch seinen Vater Joe projizierte Jackson sein in der Kindheit und frühen Jugend erlittenes Leid auf seine ethnische Herkunft, was sich in einem Rassenkomplex manifestierte, welchen er – erfolgreich oder nicht sei dahingestellt – bekämpfen konnte.¹²⁷

126 Oken 1843, S.67

127 vlg. Künzler 2009, S.128

Conclusio

Zuerst war die Neugier.

Ich bin mit einer Ahnung einer gewissen Ambivalenz dieser unbunten Farbe, der Farbe Weiß gegenübergetreten. Besser gesagt bin ich dem Thema Weiß begegnet, denn genau als das hat es sich herausgestellt: ein Thema. Ein Thema definiert sich für mich dadurch, dass man es anschneiden kann, darin eintauchen, zu einem gewissen Punkt auch in einem bestimmten Rahmen beenden, es jedoch nicht gänzlich erfassen kann. Die im ersten Kapitel vonstatten gegangene weiterführende Beschäftigung mit dem für Designer/innen ohnehin unerlässlichen Thema der Licht- und Körperfarben etwa hat mir diese These des ‚Entweder-Oder‘ bestätigt.¹²⁸ Mein Bestreben, dieses ‚Entweder–Oder‘ auf möglichst vielfältige Weise zu finden hat mir jedoch darüber hinaus Dimensionen von Weiß aufgezeigt, die ich im Forschungsfeld einer Farbe nicht erwartet hatte. So ist allein schon die Farbenlehre mit vielerlei Symbolik behaftet, wir erinnern uns etwa an Goethe im ersten und dritten Kapitel, der die Farbe nicht nur auf ihre wissenschaftlichen Aspekte hin untersuchte, sondern ihr eine Rolle zuschreibt: „Alles Abgelebte zieht sich nach dem Weißen, zur Abstraktion, zur Allgemeinheit, zur Verklärung, zur Durchsichtigkeit.“¹²⁹ Zur vielleicht wichtigsten persönlichen Erkenntnis im Rahmen der Beschäftigung mit Weiß hat mir jedoch der japanische Designer Kenya Hara verholfen. So nahm ich mir vor, dem ‚Konzept Weiß‘ einen Absatz zu widmen. Mit dieser Betrachtungsweise öffnete sich mir in Folge meiner Recherchen ein weites Feld, in dem mir auch der amerikanische Designer John Maeda wertvolle Arbeit leistete. Sein ‚Konzept der Einfachheit‘ (Simplicity) ist in einigen Punkten deckungsgleich mit Haras Ansatz.¹³⁰ Das ist wahrscheinlich auch der Teil dieser Bakkalaureatsarbeit, welcher am meisten Einfluss auf meine tatsächliche Arbeitsweise nehmen wird bzw. schon jetzt genommen hat.

Dass die Anwendung von Weiß auch einen komischen Charakter verzeichnen kann, ist mir in der Auseinandersetzung mit Architektur aufgefallen, denn hier ist Weiß als Außenwandfarbe auch immer Symbolträger. Wenn die Klassizisten zum Beispiel glauben, Häuser müssen nach antikem Vorbild weiß gehalten werden, obwohl in Wahrheit die Antike selbst in bunten Farben erstrahlte.¹³¹ Gleichzeitig konnte Weiß im 20. Jahrhundert eine äußerst anmutige Rolle einnehmen, zugegebenermaßen kann ich mich persönlich auch sehr gut mit den funktionsorientierten gestalterischen Grundsätzen des Bauhauses anfreunden.

128 Kapitel 1.2 Lichtfarben vs. Körperfarben

129 Goethe nach Ottl 2003, S. 74

130 Kapitel 2.1 Das Konzept Weiß

131 vgl. Kapitel 2.2: Der Irrglaube des Klassizismus

Schließlich das Weiß des Saubermannes, der mit seinen weißen Außenwänden ein heiles Innenleben suggeriert.¹³² Diesem Aspekt der ‚weißen Weste‘ habe ich auch im Zusammenhang mit weißer Schminke nachgespürt.¹³³ In 2.3. gehe ich nur sehr rudimentär auf die Rolle der Farbe Weiß in der Malerei ein, da sie allein schon in der Materiallehre ausgiebig behandelt werden könnte. Nichtsdestotrotz habe ich speziell monochrome Malerei behandelt. Da ich persönlich stets nur sehr schwer Zugang zu ihr finden konnte, hat mich interessiert, wie sie sich entwickelte bzw. welche Konzepte dahinter stehen können. Wo ich noch vor einem Jahr unbeachtet ein Bild Robert Rymans passiert hätte, versuche ich heute zumindest, mir eine gängige Interpretation vor Augen zu führen, um zu einer eigenen zu kommen.

Was viele in weiß gehaltenen Medien verbindet, ob nun Wandfarbe oder das weiße Blatt Papier, ist ihre Verletzlichkeit. Keine Wand verschmutzt so leicht wie die weiße, und die Ruhe des Papiers ist schnell zerstört: Wer nicht aufpasst, zerreißt es.¹³⁴ Das weiße Blatt Papier steht aber immer auch für unbegrenzte Möglichkeiten der kreativen Leistung, was wiederum ganz gut erklärt, warum Weißraum für uns Grafikdesigner/innen so wichtig ist: Erst die nötige Leere stellt das gedruckte in Kontrast und verschafft ihm dadurch die nötige Spannung. Zum Abschluss dieser Arbeit fällt mir ein Absatz Haras ein, in dem er beschreibt, welche mannigfaltige Kraft im weißen Blatt Papier steckt: „Sein Weiß zeichnet sich durch ungestörte Stille aus, wie sie in den spannungsgeladenen, konzentrierten Momenten herrscht, bevor Dinge zum Ausbruch kommen, und durch das erregende Gefühl, dass etwas noch Unsichtbares in einer gigantischen Umsetzung münden kann.“¹³⁵ Die Faszination für Weiß ist eine Empfindung, die sich nicht leichtfertig abnützt. – Schließlich ist es stets Faszination, in der kommerzielle Künstler/innen die überlebenswichtige Inspiration finden.

132 Kapitel 2.3 Das Weiß des Saubermanns

133 Kapitel 3.3 Das Misstrauen gegen weiße Haut und The Adventures Of Michael Jackson

134 Kapitel 3.2 Weiß als Diener der Kommunikation

135 Hara 2009, S.17

Anhang

Literaturverzeichnis

- * Baudrillard, Jean (1991): *Das System der Dinge*, Frankfurt/Main: Campus Verlag
- * Brinkmann, Vinzenz (Hg.) (2008): *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. Katalog der Museumslandschaft Hessen Kassel. Bd. 40*. Kassel: PAN
- * Bruns, Margarete (2006): *Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos*. Ditzingen: Reclam
- * Buck, Theo / Celan, Paul (2002): *Todesfuge (Sondereinband mit Kommentar)*. Aachen: Rimbaud-Verlags-gesellschaft
- * Da Vinci, Leonardo: *Das Buch von der Malerei*. In: Heinrich Ludwig (Hg.) (1882): *Eitelbergers Quellen-schriften für Kunstgeschichte, Nr. 186*, Wien: Eitelbergers *Quellschriften für Kunstgeschichte*
- * Doerner, Max / Hoppe, Thomas (2006): *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*. Stuttgart: Christopho-rus-Verlag
- * D uBois-Reymond, Manuela / Oechsle, Mechtild (Hg.) (1990): *Neue Jugendbiographie? Zum Strukturwandel der Jugendphase*. Wiesbaden: Vs
- * Epperlein Beate (1997): *Monochrome Malerei. Zur Unterschiedlichkeit des vermeintlich Ähnlichen*. Nürnberg: Verlag f. mod. Kunst
- * Fischer, Joachim (2009): *Die Architektur der Gesellschaft: Theorien für die Architektursociologie*. Bielefeld: Transcript
- * Flusser, Vilém (1997): *Für eine Philosophie der Fotografie*. Berlin: Vice Versa
- * Ford, Henry (2008): *Mein Leben und Werk: Die Autobiografie*. Leipzig: Deltus Media
- * Gekeler, Hans (2003): *Handbuch der Farbe*. Köln: DuMont
- * Gerstner, Karl (1991): *Die Formen der Farben. Über die Wechselwirkungen der visuellen Elemente*, Bodenheim: Athenaeum Verlag

- * Gössel, Peter / Leuthäuser, Gabriele (1990): *Architektur des 20. Jahrhunderts*. Köln: Taschen Verlag
- * Goethe, Johann Wolfgang von (1982): *Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften*. Tübingen: Insel Verlag
- * Hara, Kenya (2009): *WEISS*. Baden: Lars Müller Publishers
- * Hara, Kenya (2007): *Designing Design*. Baden: Lars Müller Publishers
- * Hegel, G.W.F. (1986): *Vorlesungen zur Ästhetik. Werke, Bd.14*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag
- * Itten, Johannes (2001): *Kunst der Farbe: Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*. Freiburg: Christophorus-Verlag
- * Itten, Johannes (2001): *Kunst der Farbe, Studienausgabe*, Seemann Leipzig
- * Kant, Immanuel (1977): *Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*.
In: Weischedel, Wilhelm (Hg.): *Werkausgabe*. Suhrkamp
- * Klüser, Bernd / Hegewisch, Katharina (Hg.) (1991), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Insel
- * Künzler, Hanspeter (2009): *Michael Jackson - Black or White: Die ganze Geschichte*. Wien: Hannibal
- * Le Corbusier (2002): *Bauwelt Fundamente, Bd. 12, Feststellungen zu Architektur und Städtebau*. Heidelberg: Birkhäuser Verlag
- * Liessmann, Konrad Paul (2004): *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*. Wien: WUV/UTB

* Maeda, John (2007): *Simplicity! Die zehn Gesetze der Einfachheit*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag

* Mai, Ekkehard (1902): *Wiener Sezession: Die Ausstellung als Gesamtkunstwerk*.

In: Klüser, Bernd / Hegewisch, Katharina (Hg.) (1991), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Insel

* Meinhardt, Johannes (1995): *Monochrome Malerei im 20. Jahrhundert*.

In: Sturm, Hermann (Hg.) (1995): *Kunstforum International. MALEREI: FOLGE I. Bd 131. August-Oktober 1995*. Ruppichteroth: Bechtloff

* Montez, Lola (1998): *The Arts of Beauty; or Secrets of a Lady's Toilet. With Hints to gentlemen on the art of fascinatim*, New York: Thomas Pubns

* Mothes, Oskar (1883): *Illustriertes Bau-Lexikon, Bd. 3*, Leipzig: Otto Spamer

* Oettl, Barbara (2008): *WEISS. Studien zur Kulturgeschichte einer Farbe*. Regensburg: Schnell & Steiner

* Ostwald, Wilhelm (2002): *Beiträge zur Farbenlehre, Erstes bis Fünftes Stück*. Leipzig: Grin-Verlag

* Poiss, Thomas (2003): *Die Farbe des Philosophen*.

In: Ubrich, Wolfgang/Vogel, Juliane (Hg.) (2003): *Weiß*. Frankfurt am Main: Fischer

* Schilling, Heinz (2003): *Kleinbürger: Mentalität und Lebensstil*. Frankfurt/Main: Campus Verlag

* Semper, Gottfried (1834): *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*. Hamburg: Altona

* Simon, William L. / Young, Jeffrey E. (2007): *Steve Jobs: Und die Erfolgsgeschichte von Apple*. Frankfurt: Fischer

* Sulzer, Johann Georg (1989): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd1. Leipzig: Geort Olms

* Trigilio, John (2006): *Katholizismus für Dummies*. Weinheim: Wiley-VCH

* Trine, Ralph Waldo (1982): *Meister im Leben: Vier Gespräche mit Henry Ford*, Hammelburg: Drei Eichen Verlag

* *Tschudin, Peter (2002): Grundzüge der Papiergeschichte. Stuttgart: Hirsemann*

* *Ulrich, Wolfgang (2003): Vom Klassizismus zum Fertighaus.*

In: Ulrich, Wolfgang/Vogel, Juliane (Hg.) (2003): Weiß. Frankfurt am Main: Fischer

* *Ulrich, Wolfgang/Vogel, Juliane (Hg.) (2003): Weiß. Frankfurt am Main: Fischer*

* *Vogel, Juliane (2003): Mehlsröme/Malströme.*

In: Ulrich, Wolfgang/Vogel, Juliane (Hg.) (2003): Weiß. Frankfurt am Main: Fischer

* *Welsch, Norbert / Liebmann, Claus C. (2004): Farben: Natur Technik Kunst. München: Spektrum Akademischer Verlag*

* *Wittgenstein, Ludwig, Bemerkungen über die Farbe.*

In: G.E.M. Anscombe (Hg.) (1951): Bemerkungen über die Farbe. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Online Quellen

* *Andraschko, Monika (2010): Trauerfarbe Weiß?*

In: home.schule.at/teacher/print/Trauer.pdf, nachgeschlagen am 10.03.2010

* *Bauer, Martin (2010): Komplementärfarbe.*

In: <http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Komplement%EArfarbe.html>, nachgeschlagen am 25.02.2010

* *Betschon, Stefan (2007). Vor einem weißen Blatt Papier.*

In: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/medien/vor_einem_weissen_blatt_papier_1.571354.html, nachgeschlagen am 02.03.2010

* *Freyer, Dieter (2006): Eine kleine Geschichte über die Entstehung des Papiers.*

In: <http://papiergeschichte.freyerweb.at/>, aufgerufen am 13. März 2010

* *Grannemann, Katherina (2010). Apple-Verkaufszahlen Januar: 36% mehr Verkäufe als 2009.*

In: <http://www.macnotes.de/2010/02/17/apple-verkaufszahlen-januar-36-mehr-verkaufe-als-2009/>, nachgeschlagen am 02.03.2010

* *Holzer, Konrad (2005): Farbigkeit der Bauhaus-Architektur.*

In: <http://www.konradholzner.de/index.php/bauhaus-farben.html>, nachgelesen am 22. Februar 2010

* *Melzer, Günther (1999). Zitate - Literaturzitate - Allgemein.*

In: <http://www.zitate-online.de/literaturzitate/allgemein/1164/das-ganze-ist-mehr-als-die-summe-seiner-teile.html>, abgerufen am 23.02.2010

* *Oken, Lorenz (1843): Lehrbucher der Naturphilosophie.*

In: <http://books.google.at/books?id=hB5Vg3TZkfQC&printsec=frontcover&dq=lorenz+oken&cd=1#v=onepage&q&f=false>, aufgerufen am 20.03.2010

* *Wagner, Patrick (2003): Farbwahrnehmung.*

In: <http://www.filmscanner.info/Farbwahrnehmung.html>, aufgerufen am 19.02.2010

Abb. 9 Klassizismus in Österreich: Parlament in Wien, 1861-1884

In: www.tisu.at/website/images/stories/Parlament_Vienna_June_2006_183.jpg

Zuletzt aufgerufen am 12.03.2010



Weiß
Multi Media Art, FH-Salzburg
© Lukas Novak 2010