

«Die Farbe aber wird man niemals mit Leichtigkeit sehen» schreibt Leonardo da Vinci in seinem *Libro di pittura*.¹ Der frühneuzeitliche Künstler deutet hier konzise an, was die Beschäftigung mit der Farbe, die in vielen Kulturen eine grundlegende Rolle in der künstlerischen Praxis sowie in der Kunstgeschichte und Kunstdtheorie spielt, seit jeher angetrieben und zugleich erschwert hat: nämlich die Tatsache, dass die Farbe als optisch vermittelter Sinneseindruck stets von subjektiven Faktoren, wie etwa der jeweiligen Beschaffenheit des Wahrnehmungsapparates bestimmt wird, der es auch mit sich bringen kann, dass Farbe eben nicht wahrnehmbar ist. Zugleich ist die Farbe (und ihre Perzeption) aber auch von einer Vielzahl äußerer physikalischer Rahmenbedingungen abhängig. Aus diesen Gründen wird das Problem der Farbe zumindest in der philosophischen *Qualia*-Debatte kontrovers diskutiert: Farbe gilt als sekundäre und somit rein erfahrungsgebasierte, nicht objektivierbare Qualität. Nicht zuletzt wird Farbe maßgeblich von sozialen und kulturellen Vorbedingungen und sprachlichen Bedeutungen und Zuschreibungen geprägt.² Bereits diese wenigen skizzenhaften Charakterisierungen der ‹Farbe› – vom Biologisch-Physiologischen über das Physikalisch-Atmosphärische hin zum Sprachlich-Kulturellen – zeigen, dass es sich bei dieser um ein prinzipiell unbestimmbares und rätselhaftes Phänomen handelt, das lohnt, einmal mehr genauer in den Blick genommen zu werden. Ob man dabei auch im 21. Jahrhundert noch die Meinung vertreten kann, dass es sich bei Farben um ein Rätsel handelt, das uns nicht «aufregt», sondern vielmehr «anregt», wie dies Ludwig Wittgenstein in einer (allerdings lediglich auf die Philosophie bezogenen) Notiz vom 11. Januar 1948 festhielt,³ sei, wenn schon nicht in einem ästhetischen oder epistemologischen Sinne so zumindest in Zusammenhang mit den ethischen und politischen Implikationen von Farbkategorien, radikal in Frage gestellt.

Und dennoch weisen Wittgensteins vielzählige Überlegungen zum Phänomen ‹Farbe› auch für heutige Diskurse eine große Aktualität auf, da sie nicht nur die Relation von Sprache und Phänomenalität analytisch beleuchten, sondern zugleich die Grenzen und Gefahren eines idealistischen Essentialismus (die ›Farbe, das ‹reine› Rot) aufzeigen, der kontextunabhängig, sozusagen unter klinisch-sterilen Laborbedingungen die ‹Reinheit› der Farbe zu bestimmen trachtet. In seinen unvollendeten *Bemerkungen über die Farben* von 1950, die weniger darauf abzielen, eine Theorie der Farbe im Sinne Johann Wolfgang von Goethes oder Philipp Otto Runge zu entwickeln, als vielmehr die «Logik der Farbbegriffe» zu bestimmen, arbeitet Wittgenstein luzide heraus, dass die Grammatik der Farben erstens stets in bestimmte, gemeinsam geteilte Sprachspiele eingebettet ist, und dass zweitens diese Sprachspiele im guten wie im schlechten Sinne in je spezifischen Lebensformen und kulturellen Kontexten gespielt werden.⁴ Dies ist auch der Grund, weshalb es unabdingbar sei, die Komplexität der involvierten Sprachspiele aufmerksam zu betrachten und somit häufig idealisierte Farbkonzepte zu

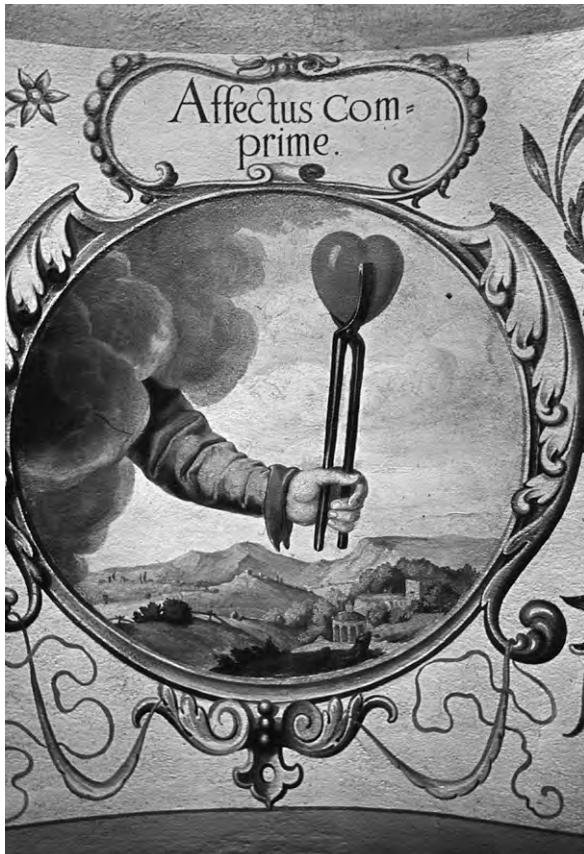
enthüllen und kritisch zu erörtern.⁵ Viele von Wittgensteins philosophischen Überlegungen berühren also offensichtlich Fragen, mit denen sich eine kritische Bildwissenschaft auseinanderzusetzen hat und zu denen unter anderem folgende zählen: Wie gehen wir in der Kunstgeschichte und Bildwissenschaft mit den sprachlichen Grenzen der Beschreibung des Phänomens ‹Farbe› um? Wie können wir heute, im Bewusstsein der historischen und kulturellen Prägungen, über Farben sprechen? Wie oder wann unterlaufen die mit einzelnen Farben verbundenen Semantiken Veränderungen? Besonders bedeutsam ist Wittgensteins späte Einsicht, dass wir die Rätsel der Farbe nur dann annähernd verstehen, wenn wir die Grenzen zwischen unserem Nachdenken über Farbkonzepte sowie unserer Wahrnehmung und zutiefst physischen Erfahrung der Farben ununterbrochen – in einer Form von aisthetisch-epistemischem Spiel – überschreiten.⁶ Es ist der Akt des aufmerksamen Sehens selbst, der uns vor einem reduktionistischen und essentialistischen Verständnis der Farben bewahrt, da er uns für unser leibliches Eingebettetsein in die gelebte Umwelt und für die phänomenale Komplexität jeglicher Farbwahrnehmung sensibilisiert. All dies zeigt letztlich auf, dass sich das Sehen der und das Sprechen über Farbe – eine der elementaren Aufgaben von Kunsthistoriker:innen – stets als ein komplexer Prozess erweist, der nicht nur die Perzeptivität berührt, sondern auf das Engste mit ästhetischen, epistemischen, ethischen und (macht-)politischen Fragen und Problematiken zusammenhängt und nicht zuletzt von (Vor-)Urteilen begleitet wird.

Mit unserem Heft «Phänomen ‹Farbe›. Ästhetik – Epistemologie – Politik» der *kritischen berichte* und den darin versammelten Beiträgen möchten wir diese Mehrdeutigkeit, ja gar Unbestimmbarkeit des Phänomens ‹Farbe› zum Ausgangspunkt nehmen, um uns mit den zum Teil divergierenden Charakterisierungen auseinanderzusetzen und historisch tief verwurzelte Zuschreibungen und kontroverse Kategorisierungen zu hinterfragen. Als bekanntes Beispiel mag hier die klassische *disegno-colore*-Debatte gelten, die *in nuce* auf die aristotelische Distinktion von Form und Materie zurückgeht, und mit zweifelhaften Zuschreibungen von Männlich=Geist und Weiblich=Materie operiert. Die mit dieser geschlechterspezifischen Abwertung einhergehenden – häufig dualistischen – ontologischen und epistemologischen Annahmen und Wertungen prägten das Nachdenken, Sprechen und Urteilen über Farbe bis in die Moderne und hatten durchaus schwerwiegende ethische und politische Implikationen, zumal ein Zuviel an Farbe (die eben mit dem Materiell-Physischen und Affektiven und nicht mit der Form verbunden wurde), oder überhaupt deren Einsatz, häufig negativ konnotiert war und ist.⁷ In diesem Sinne schreibt David Batchelor in seinem Band zur *Chromophobie*: «Wenn Farbe unwichtig ist, so fragte ich mich langsam, warum muß man sie dann so rigoros aussperren? Wenn es nicht um Farbe geht, warum ist dann ihre Abschaffung so wichtig?»⁸ Farbe oder Farblosigkeit – je nach Zeit und Kontext – provoziert oder löst Phobie aus. Gerade in der Kunstgeschichte hat die ‹Furcht vor der Farbe› akademische Tradition. Die Wiener Kunsthistorikerin Erica Tietze-Conrat etwa empfand einen regelrechten «Horror vor jeder farbigen Reproduktion überhaupt» und sah in deren Konsum die Gefahr einer «Abstumpfung unseres ethischen Gewissens». Diese Formulierung offenbart, wie vorurteilsbehaftet die vitalistisch-sinnliche Farbe war und deutet zugleich an, wie sehr in den frühen 1920er Jahren das moralisch Richtige mit dem Ideal der Kargheit verbunden wurde.⁹ Erwin Panofsky wiederum war in der Rezeption von Kunst in Schwarz-Weiß derart routiniert, dass er sogar mit Sonnenbrille ins Museum zu gehen pflegte, um von der realen Farbigkeit der Werke nicht

geblendet zu werden, sondern – so könnte man schlussfolgern – sich vielmehr auf das vermeintlich Wesentliche (Linie, Struktur, Form) zu konzentrieren.¹⁰ Panofskys farbeverachtendes Vorgehen steht emblematisch für das Diskursfeld kunsthistorischer Reproduktionsfotografie, in der die *longue durée* des Konfliktes von *disegno* und *colore* wie in kaum einem anderen Medium in der Moderne greifbar wird.¹¹ Mit dem Aufkommen der Fotografie vollzog sich aber auch ganz generell eine wichtige Verschiebung in der Wahrnehmung und Inszenierung von (Nicht-)Farbigkeit, die für unseren Diskurs von großer Bedeutung ist.¹² Farbe, so kann man knapp festhalten, wurde und wird also häufig epistemologisch, aber auch ideologisch ge- und missbraucht. Ein gutes Beispiel hierfür stellt etwa der Umgang mit Farbe im Nationalsozialismus dar. Prägend für das ästhetische Werturteil der widersprüchlichen NS-Kulturpolitik war es, die ‹exzessive› Farbverwendung in Kunstwerken eher negativ zu besetzen und stattdessen das Primat der Form stark zu machen. Indem eine zurückgenommene Farbigkeit und eine Konzentration auf die Form privilegiert wurde, konnten einige Künstler:innen der Avantgarde somit bis in die späten 1930er Jahre noch als Teil einer sogenannten ‹nordischen› Moderne gerechtfertigt werden, wohingegen Werke mit expressiverer Buntheit und der damit häufig verbundenen ‹Exotik› der Farbe vielfach früher als ‹entartet› verfemt wurden.¹³ In der Propaganda hingegen bediente sich der Nationalsozialismus intensiv der Möglichkeiten von Farbfotografie und Farbdruck. So wurde ein «emotional steuerbares» Kommunikationsmittel genutzt und gleichzeitig die Beherrschung modernster Technik demonstriert.¹⁴ Mit dem *Führerauftrag für Farbaufnahmen von Decken- und Wandmalereien in historischen Baudenkältern Großdeutschlands* kulminierte die Faszination für die neue Abbildbarkeit in Farbe. Zwischen 1943 und 1945 wurden mit dem 1936 auf den Markt gebrachten Film *Agfa-Color Neu* über 100.000 Farbdias von Baudenkältern aufgenommen, mit dem hauptsächlichen Ziel, nach einer Zerstörung ‹farbgetreu› rekonstruieren zu können (Abb. 1/Taf. 1).¹⁵ Ein Exzess nicht nur an Masse, sondern in Anbetracht der hohen Produktionskosten auch in finanzieller Hinsicht.

Wie widersprüchlich der Umgang und die Einschätzung des Phänomens ‹Farbe› ist, zeigt sich somit unter anderem daran, dass neben dem Exzess von Farbe andererseits auch die Abwesenheit von Farbvielfalt ähnlich negativ bewertet wurde. Somit darf die Frage gestellt werden, was ein Exzess von Farbe überhaupt sein soll? Ist es die Konfrontation mit einer schwer auszuholdenden Polychromie schriller Farbtöne, ein Mangel an *unione* (harmonische Abstimmung der Farben), wie Giorgio Vasari es ausgedrückt hätte?¹⁶ Oder ist es auch bei der Auseinandersetzung mit einer einzigen Farbe – von monochromen Wandmalerezyklen etwa des Spätmittelalters bis hin zu den Lichträumen eines James Turrell – eher die ‹exzessive› Präsenz eines spezifischen Farbtons als die Reduktion einer wie auch immer der Realität näheren Farbvielheit, die die Wahrnehmenden fordert, ja in gewissen Fällen gar überfordert?¹⁷ Das Verhältnis von Exzess und Absenz von Farbe, von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, das mit je unterschiedlichen Formen der Wahrnehmung und ästhetischen Erfahrung und nicht zuletzt vielleicht auch mit einer ethischen Sensibilisierung einhergeht, erweist sich also als ein komplexes und widersprüchliches.

Diese prekäre Relation von Exzess und Reduktion, von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Materie und Form und somit von *physis* und Metaphysik bleibt auch im späteren 20. und 21. Jahrhundert von grundlegender Bedeutung, um über Farbe nachzudenken. Der britische Künstler Derek Jarman hat die ästhetische Macht der Farben in Filmen



1 Gabriel Weyer, *Affectus comprime* (*Bezwinge deine Leidenschaften*), 1621, Wandbild, Nürnberg, Altes Rathaus, Übermalung 1904/1905, Zerstörung (Bombentreffer) 1944/1945, Kleinbildfarbdia-positiv, Aufnahme von «Müller und Sohn», 1943/1945, Photothek, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München.

wie etwa *Caravaggio* oder *Wittgenstein* bekanntlich in all ihren Facetten und Schattierungen ausgelotet und bewusst inszeniert.¹⁸ Besonders bemerkenswert ist jedoch seine Beschäftigung mit der somatischen und ethisch-existentiellen Dimension von Farbe, die zugleich eine Dekonstruktion von einfachen Gewissheiten über die Wahrnehmbarkeit von Farbe mit sich bringt. Am Ende seines Lebens widmete er sich in mehreren Projekten der Farbe und ihren Grenzen sowie der Möglichkeit beziehungsweise Unmöglichkeit, diese zu sehen. Sein Buch *Chroma* entstand in denselben Jahren, in denen Jarman an seinem letzten, vollkommen monochromen Film *Blue* arbeitete (Abb. 2/Taf. 2), das heißt in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren. Sowohl *Blue* als auch *Chroma* sind eine intensive künstlerische Reflexion über den allmählichen Verlust seines Augenlichts: aufgrund seiner Aidserkrankung wurde sein Sehvermögen vermehrt durch das Auftreten von blauem Licht gestört. Der Verlust des Sehsinns ist zugleich auch ein gradueller Eintreten in die konkrete, symbolische und ontologisch-existentielle Dunkelheit – und das visualisiert *Blue* auf kompromisslose Weise. Indem Jarman in *Blue* einen monochromen, Yves-Klein-blauen Screen mit einem vielschichtigen Soundtrack sowie dem Voice-over seiner eigenen poetischen Texte und Tagebucheinträge kombiniert, ermöglicht es Jarman den Rezipient:innen, in die (Im-)Materialität von Farbe und Klang einzutauchen und forciert diese zugleich, die «bewundernswerte Kargheit der Leere» wahrzunehmen, aber auch auszuhalten.¹⁹ Jarmans beeindruckende Auseinandersetzung mit und Visualisierung von sich aufgrund der fortschreitenden Zerstörung



2 Derek Jarman, *Blue*, 1993, 35mm Film, Dauer 79 Minuten, Präsentationsansicht, Tate London 2014.



3 Hrafnhildur Arnardóttir (Shoplifter), *Chromo Sapiens*, Installationsansicht, Island Pavilion, Venedig Biennale 2019.

seiner Sehorgane verändernden (Farb-)Wahrnehmungen, besitzen somit nicht nur eine ästhetische und immersive, sondern aufgrund der radikalen Verlusterfahrung auch eine (individual-)ethische und existentielle Prägnanz.

Ein Schlüssel zur Hinterfragung der Wirkung von Farbe – auch um die immersiven und etho-ästhetischen Paradigmen des Farbenwahrnehmens aufzunehmen und eben

den Einfluss auf die ganze *physis* des Individuums zu reflektieren – mag somit jener der Normüberschreitung beziehungsweise -abweichung von ‹naturgegebenen› Farbzuschreibungen sein (das Gras ist grün, der Himmel je nach Wetterlage blau oder grau). Das (ganz individuelle) Empfinden und mit allen Sinnen immersive Erleben von Farbwerten ist auf spektakuläre Weise von der isländischen Künstlerin Hrafnhildur Arnardóttir (*Shoplifter*) mit ihrer Installation *Chromo Sapiens* auf der Biennale di Venezia von 2019 thematisiert worden (Abb. 3/Taf. 3). In drei ineinander übergehenden Höhlen, eine Art Unterwelt mit je unterschiedlicher Lichtintensität, werden die Besucher:innen von unzähligen, meist intensiv gefärbten Fasern umhüllt. Mäandernd zwischen Architektur und Skulptur möchte die Rauminstallation durch die Beimischung von den Gehörsinn affizierenden Tönen und den Tastsinn animierenden, stalaktithähnlichen Fasergebilden eine elementare Auseinandersetzung mit dem ‹Fühlen› von Farbe auslösen.²⁰

Für einen informierten und aktuellen Umgang mit dem Phänomen ‹Farbe› ist es neben der Auseinandersetzung mit dieser direkten experientiellen Dimension aber auch unabdingbar, die mit der Farbe assoziierten Hierarchien und Ideologien kritisch in den Blick zu nehmen und sich die historischen Verschiebungen von Zuschreibungen bewusst zu machen. Die Fülle an – oft diametral entgegengesetzten – Sinngehalten, die mit einer Farbe assoziiert werden, sowie deren Fluidität zeigt sich an der Nicht-Farbe Weiß paradigmatisch. Ein glänzendes, konturenloses Weiß als Farbe der Einfachheit und Stille schmückte das Cover der italienischen *Vogue* im April 2020, zu Beginn der Corona-Pandemie (Abb. 4/Taf. 4). Das Weiß sei, laut dem begleitenden Editorial,

«vor allem Respekt. Das Weiß ist Wiedergeburt, ist das Licht nach dem Dunkel, ist die Summe aller Farben. Das Weiß ist die Farbe der Uniform derjenigen, die uns das Leben gerettet haben, während sie das eigene riskierten. [Weiß] ist Zeit und Raum zum Nachdenken. Auch, um stumm zu bleiben. [...]. Vor allem: Weiß ist keine Kapitulation, es ist eher eine leere Seite, die es zu beschreiben gilt».²¹



4 Cover der Vogue Italia, April 2020.

Mit etwas Abstand lesen sich der dieser Zeilen innewohnende Pathos und die Eleganz des so vollkommen ohne Farb- und Formreichtum auskommenden Covers eher wie eine Mischung aus Ungewissheit, Ratlosigkeit und Hoffnung.

Bezeichnenderweise sind Lichtmetaphorik und damit einhergehende Hoffnungskonzeptionen seit der Antike in sinnbildlicher Durchdringung mit dem Weiß verbunden, was sich in der christlichen Ikonographie nicht zuletzt im weißen Gewand der *fides* (Glaube) zeigt und womit einmal mehr die zuvor angesprochenen Sprachspiele und Farbsymboliken mit ihren je spezifischen kulturellen Kontexten sowie die Latenz allgemeingültiger (Farb-)Verständigungen in den Vordergrund treten. Ein aus vielerlei Sicht bemerkenswertes Beispiel frühneuzeitlicher Farbikonologie ist die Epistel *De candore* (Über das glänzend Weiße), vom Beginn des 15. Jahrhunderts, die der Gelehrte Uberto Decembrio seinem Sohn, Pier Candido, widmete und die aufgrund der Seltenheit solch einer umfassenden Farbabhandlung einen ungewöhnlichen Einblick in die ‹Farbenwelt› jener Epoche ermöglicht.²² Ausgehend von den Valenzen und Präsenzen der weißen Farbe in Flora und Fauna, in antiken Schriften, aber auch in den Bereichen Politik, Gemeinschaft und Wissen erschafft Decembrio rund um den ‹Farbe sprechenden› Namen seines Sohnes eine semantisch raffinierte und inhaltlich vielschichtige Lebensanweisung für Pier Candido. Vom gleißenden Sonnenlicht über die nährende Milch hin zu den weißen Knochen, dank welcher alle Lebewesen Stärke und Kraft besitzen, symbolisiert das Weiß für Decembrio Autorität, Gerechtigkeit und schließlich Freiheit sowie den erkenntnisbringenden Gedankenvorgang des menschlichen Geistes.

Sind einige der Assoziationen Decembrios, zu denen jene der Reinheit gezählt werden muss, mit den Lebensumständen und der mangelnden Hygiene jener Jahrhunderte erklärbar, in denen der Erhalt beispielsweise eines weißen Gewandes nur schwer zu garantieren und somit nur ranghohen Personen vorbehalten war, so ist dieselbe Farbe Weiß, gerade aufgrund der ihr zugesprochenen metaphysischen Reinheitsvorstellungen, nicht erst in aktuellen postkolonialen Diskursen oft Synonym für Unterdrückung und mangelnde Gleichstellung. In diesem Zusammenhang sei auf den Titel von Aruna d'Souzas Schrift über drei Fallbeispiele der nordamerikanischen Kunstwelt, *Whitewalling. Art, Race & Protest in 3 Acts*, von 2018 hingewiesen: Ihr Neologismus vereint in sich effektvoll den *white cube* eines Ausstellungsraumes mit der Anklage des, wie sie es nennt, «blackbashings», sprich der Whiteness von Institutionen und Galerien und spielt zeitgleich auf Mauern – realiter gebauten und metaphorischen – sowie auf Konzepte des ‹Rein-› beziehungsweise ‹Weißwaschens› («whitewashing») an.²³

Dieses Beispiel zeigt, wie wichtig eine kritische und analytische Untersuchung der beileibe nicht nur ästhetischen, sondern auch moralischen und politischen Konsequenzen ist, die aus den häufig westlich determinierten Farbschemen, Theorien und Harmonien resultieren. Fragen wie die beiden folgenden sind dringlicher denn je: Inwiefern werden Farbmetaphern und -symboliken heutzutage instrumentalisiert? Und daraus folgend: was sind die ethischen und machtpolitischen Dispositive, in denen sich das Urteilen über Farben – ihre Bewertung zum Beispiel auch als reine oder unreine – bewegt? In Zusammenhang mit der vermeintlichen Reinheit oder Unreinheit der Farben, die sich ja von der primär physikalisch-optischen Bestimmung der leuchtstarken, sogenannten reinen Spektralfarben hin zur metaphorisch-symbolischen Dimension einer moralischen Wertung oder eben auch

Verurteilung von Farben verschiebt, gilt es näher auf einen Punkt einzugehen: Gemeint sind die ethnischen und rassistischen Implikationen des Farbbegriffs. Diese manifestieren sich in der westlichen Kultur insbesondere in der zutiefst verwurzelten, verhängnisvollen symbolischen Bestimmung des Schwarzen als ‹Unreinem› und ‹Gefährlichem› sowie seiner negativen Assoziation mit dem Anderen, das dämonisiert, stigmatisiert und verfolgt wird. Diese farbliche Klassifikation stellt ein Machtdispositiv dar, in dem epistemische Gewalt zu körperlicher und politischer Gewalt wird. Die metaphysische Utopie (oder sollten wir besser sagen Dystopie) der Reinheit der Farben und Ideen schreibt sich mit aller Brutalität in der *physis* weiter. Wie Frantz Fanon bereits in den 1950er Jahren eindrücklich dargelegt hat, spielen dabei idealisierte und zugleich ideologisierte Körperbilder eine grundlegende Rolle. In *Schwarze Haut, weiße Maske* von 1952 weist Fanon nicht nur auf die Gewalt der Sprache und die Gefahren einer universalistischen Sprachverwendung hin (so etwa im ersten Kapitel *Le noir et le langage*), sondern analysiert die Zusammenhänge von Sprache, Körper und Blicken mit phänomenologischer Sensibilität. «Ich bin nicht der Sklave der ‹Vorstellung›, welche die anderen von mir haben, sondern meiner Erscheinung», so Fanon.²⁴ Den Leser:innen wird diese Erfahrungswirklichkeit des Schwarzen Körpers, der durch sein Äußeres überdeterminiert wird, auf sprachlich eindrückliche Weise vor Augen geführt. Wenngleich Fanon zwar in seinem Buch eine universelle, humanistische und emanzipatorische Vision entwirft, nimmt er dennoch eine treffende und scharfe Kritik an der Übermacht des Universellen und Abstrakten vor («Ich brauche das Universelle nicht zu suchen.»)²⁵ und zeigt nicht zuletzt auf, wie gefährlich die Relation von sprachlicher Charakterisierung von Farbe und damit einhergehenden Wertungen ist, die stets in ein gewisses ideologisches und normatives Set eingebunden sind. Fanon schreibt deswegen unmissverständlich: «Wir messen dem Phänomen der Sprache grundlegende Bedeutung bei. [...] Sprechen heißt [...] vor allem aber, eine Kultur auf sich zu nehmen, die Last einer Zivilisation zu tragen.»²⁶ Auch oder gerade nach der Lektüre von Fanons *Schwarze Haut, weiße Maske* möchte man eine *Ethik des Sehens* nicht missen, die die Vielfalt der Farben nicht nur wahr-, sondern auch ernst nimmt und somit auch zu einem *Neudenken der Sprache* führt, das nicht an der akademischen Oberfläche verharren darf, sondern vielmehr die existentiellen Untiefen der Sprachlosigkeit in den Blick zu nehmen hat.

kb-Debatte: Undisziplinierte Institutionen. Kanonfragen, Sichtbarkeiten, Akteur:innen

Viele Kunst- und Kulturinstitutionen stellen sich gerade einem Transformationsprozess und unterziehen ihre Sammlungen, Ausstellungskonzepte und Artefakte einer kritischen Revision. Dies betrifft auch die Aufarbeitung ihrer ideellen und materiellen Genese, die durch die Perspektive des *Global West* bestimmt ist. Hieran ist die Aufgabe gebunden, eine diverse Personalstruktur aufzubauen, die zu einer größeren Vielfalt von Perspektiven und Positionen führt. Die vom Vorstand des Ulmer Vereins und der Redaktion der *kritischen berichte* für das Jahr 2022 vorgeschlagene kb-Debatte möchte zu dieser notwendigen Diskussion um das *Rethinking der Institutionen* beitragen.

Anmerkungen

- 1** Vgl. hierzu Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, komm. v. Gaetano Milanesi, Rom 1890, §433, S. 144 [«Ma il colore non si vedrà mai semplice»], Übersetzung der Herausgeberinnen]
- 2** Für eine Kulturgeschichte der Farbe siehe etwa John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Leipzig 2009; *Farben in Kunst- und Geisteswissenschaften*, hg. v. Jakob Steinbrenner, Christoph Wagner u. Oliver Jehle, Regensburg 2011; *Gesprächsstoff Farbe. Beiträge aus Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft*, hg. v. Konrad Scheurmann u. André Karliczek, Köln/Weimar/Wien 2017.
- 3** «Farben regen zum Philosophieren an. Vielleicht erklärt das die Leidenschaft Goethes für die Farbenlehre. Die Farben scheinen uns ein Rätsel aufzugeben, ein Rätsel, das uns anregt – nicht aufragt.» 11. Januar 1948, Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, in: Werkausgabe Bd. 8, Frankfurt am Main 1984, S. 544.
- 4** Paragraph 188, «Wir wollen keine Theorie der Farben finden (weder eine physiologische noch eine psychologische), sondern die Logik der Farbbegriffe. Und diese leistet, was man sich oft mit Unrecht von einer Theorie erwartet hat.» Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben*, in: Werkausgabe Bd. 8, Frankfurt am Main 1984, S. 80.
- 5** Paragraph 160, «Wenn ich von einem Papier sage, es sei rein weiß, und es würde Schnee daneben gehalten, und es sähe nun grau aus, so würde ich es in seiner normalen Umgebung und für die gewöhnliche Zwecke weiß, nicht hellgrau nennen. Es könnte sein, dass ich, im Laboratorium etwa, einen andern in gewissem Sinn verfeinerten Begriff von Weiß verwendete. (Wie ich dort manchmal auch einen verfeinerten Begriff der ‚genauen‘ Zeitbestimmung verwende.),» Wittgenstein 1984 (wie Anm. 4), S. 74.
- 6** Wilhelm Vossenkuhl, Wittgenstein über Farben und die Grenzen des Denkbaren, in: *Von Wittgenstein lernen*, hg. v. Wilhelm Vossenkuhl, Berlin 1992, S. 79–98; Josef G. F. Rothaupt, Ludwig Wittgenstein: «Farben scheinen uns ein Rätsel aufzugeben», in: Steinbrenner/Wagner/Jehle 2011 (wie Anm. 2), S. 59–78.
- 7** Siehe hierzu etwa Verena Krieger, Die Farbe als ‚Seele‘ der Malerei: Transformationen eines Topos vom 16. Jahrhundert zur Moderne, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 2006, Bd. 33, S. 91–112.
- 8** David Batchelor, *Chromophobia – Angst vor der Farbe*, Wien 2002, S. 19.
- 9** Erica Tietze-Conrat, Uvachromie, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, hg. v. Kunsthistorische Gesellschaft zu Berlin, Nr. 14, Dezember 1920, S. 263–266, hier S. 264.
- 10** Monika Wagner, Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Visuelle Argumente bei Panofsky und Warburg, in: *Schwarz-Weiß als Evidenz*, hg. v. ders. u. Helmut Lethen, Frankfurt am Main 2015, S. 126–144, hier S. 139.
- 11** Hierzu vor allem: Hubert Locher, Reproduktionen. Erfindung und Entmachtung des Originals im Medienzeitalter, in: *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*, hg. v. Matthias Bruhn u. Kai-Uwe Hemken, Bielefeld 2008, S. 39–53; Peter Geimer, The Art of Resurrection. Malraux's ‚Musée imaginaire‘, in: *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, hg. v. Costanza Caraffa, Berlin 2009, S. 77–89; Friedrich Tietjen: Zwischen Schwarz-Weiß und Grau. Fotografische Reproduktion von Farben vor der Farbfotografie, in: *Graustufen. Bildwelten des Wissens*, Bd. 8.2, hg. v. Felix Prinz, Berlin 2011, S. 38–44; Dorothea Peters, «... der allerböseste Punkt. Die Suche nach dem richtigen Tonwert», in: *Unikat, Index, Quelle*, hg. v. Cornelia Kemp, Göttingen 2015, S. 61–83; Wagner 2015 (wie Anm. 10), *In Farbe. Reproduktion von Kunst im 19. und 20. Jahrhundert. Praktiken und Funktionen*, hg. v. Joseph Imorde u. Andreas Zeising, Ilmtal-Weinstraße 2022.
- 12** Rezente Forschungen auf dem Gebiet der Fotografiegeschichte und -theorie zum Themenkomplex *Farbe*, siehe etwa Peter Geimer, *The Colors of Evidence. Picturing the Past in Photography and Film*, in: *Documenting the World: Film, Photography, and the Scientific Record*, hg. v. Gregg Mitman u. Kelley Wilder, Chicago 2016, S. 45–64; Tanya Sheehan, *Study in Black and White. Photography, Race, Humor*, University Park 2018; *Color Mania. Materialität Farbe in Fotografie und Film*, hg. v. Barbara Flückiger, Eva Hielsscher u. Nadine Wettisbach, Zürich 2020; *The Colors of Photography*, hg. v. Bettina Gockel, Berlin 2020.
- 13** Zum Kontext der nordischen Moderne siehe: *Gauklfest unterm Galgen. Expressionismus zwischen nordischer Moderne und ‚entarteter‘ Kunst*, hg. v. Uwe Fleckner u. Maike Steinkamp, Berlin/Boston 2015.
- 14** Felicitas Rhan, Farbe als Symbol der Macht: Ästhetik und soziokulturelle Bedeutung der Farbfotografie in der Zeit des Nationalsozialismus, in: *Bildzeichen der Macht*, hg. v. Annelies Amberger u. Ursula Männle, München 2018, S. 77–98, hier S. 77.
- 15** Vgl. «Führerauftrag Monumentalmalerei. Eine Fotokampagne 1943–1945», hg. v. Christian Fuhrmeister, Stephan Klingen, Iris Lauterbach u. Ralf Peters, Köln 2006.
- 16** Giorgio Vasari, *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei*, übers. v. Victoria Lorini, hg. v. Matteo Burioni, Berlin 2006 (2012), S. 109.
- 17** In dem breiten Literaturspektrum zum Thema siehe unter den jüngeren Titeln zum Bei-

- spiel: Craig G. Staff, *Monochrome. Darkness and Light in Contemporary Art*, Minnesota 2015; Frances Guerin, *The Truth is Always Grey. A History of Modernist Painting*, Minnesota 2018; Simon Morley, *The Simple Truth. The Monochrome in Modern Art*, London 2020.
- 18** Derek Jarman, *Caravaggio*, 1986, Film 93 Minuten; Derek Jarman, *Wittgenstein*, 1993, Film 75 Minuten.
- 19** Derek Jarman, *Chroma. A Book of Color*, New York 1994; für den Film *Blue* siehe Derek Jarman, *Blue. Text of a Film by Derek Jarman*, New York 1994; Kate Higginson, Derek Jarman's 'Ghostly Eye. Prophetic Bliss and Sacrificial Blindness in Blue', in: *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, March 2008, Bd. 41, Heft 1, S. 77–94; Jacques Khalip, 'The Archaeology of Sound: Derek Jarman's Blue and Queer Audiovisuality in the Time of AIDS', in: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2010, Bd. 21, Heft 2, S. 73–108; Tim Lawrence, AIDS, the Problem of Representation, and Plurality in Derek Jarman's Blue, in: *Social Text*, 1997, Bd. 52, Heft 3, S. 241; Peter Schwenger, Derek Jarman and the Colour of the Mind's Eye, in: *University of Toronto Quarterly*, 1996, Bd. 65, Heft 2, S. 419.
- 20** Siehe <https://chromo-sapiens.com> [Zugriff am 7. Januar 2021].
- 21** Emanuele Farneti, in: *Vogue Italia*, April 2020, Nr. 836, S. 20, [Übersetzung d. Herausgeberinnen].
- 22** Zu Decembrios *De candore* siehe Stuart M. McManus, A New Renaissance Source on Colour: Uberto Decembrio's *De candore*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Nr. 76, 2013, S. 251–262.
- 23** Aruna D'Souza, *Whitewalling. Art, Race & Protest in 3 Acts*, New York 2018.
- 24** Frantz Fanon, *Schwarze Haut, weiße Masken*, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main 1985, S. 84.
- 25** »Ich bin von außen überdeterminiert. [...] Ich bin keine Potentialität von irgend etwas, ich bin voll und ganz das, was ich bin. Ich brauche das Universelle nicht zu suchen. Keine Wahrscheinlichkeit setzt sich in mir fest. Mein Negerbewußtsein gibt sich nicht als Mangel. Es ist. Es haftet an sich selbst.« Fanon 1985 (wie Anm. 24), S. 84, S. 98.
- 26** Fanon 1985 (wie Anm. 24), S. 14.