

Uwe C. Steiner

Farbe als Lehre – Farbe als Fetisch – Farbe als Passion.

Die Farbe Weiß von Goethe über Stifter zu Handke.

Bisweilen bezeichnet man das Weiß als "Metafarbe" – und ficht mitunter einen Glaubenskrieg aus um die Frage, ob Weiß überhaupt eine Farbe ist. Die folgenden Überlegungen begreifen die Farbe Weiß als *Metasymbol*: die (Nicht-)Farbe über den Farben ist eine Farbe über die Farben. Ein Zeichen, das Symbolisierung symbolisiert. Es geht also nicht oder doch nur am Rande um die Frage, was das Weiß hier oder da konkret bedeutet. Sondern um die Frage nach der Möglichkeit von Bedeutung überhaupt.

I. Ganz in Weiß

Es ist vielleicht kein Zufall, daß die Farbe Weiß derzeit auch auf dem Theater von sich reden macht. Und zwar in einem der großen internationalen und auch in Deutschland landauf, landab gespielten Bühnenerfolge der letzten Jahre, in Yasmina Rezas Komödie "Kunst".¹ (Der Titel steht in Anführungszeichen.) Die äußere Handlung ist rasch wiedergegeben: sie schildert die Turbulenzen in der Freundschaft dreier mehr oder weniger gut situerter Herren in den sogenannten besten und daher krisenanfälligen Jahren. Einer von ihnen ist der arrivierte Dermatologe Serge. Der Experte für die Oberfläche des Leibes und zugleich Repräsentant eines kulturbeflissenen, hedonistischen Lifestyles ist nun ein Liebhaber der Kunst. Freilich einer, der sich lieber mit den Attributen der Tiefe schmückt, als dieselben wirklich auszuloten. Anders sein Freund Marc. Der Zyniker leidet offenkundig unter den Oberflächlichkeiten und unter seiner und des Zeitalters Zerrissenheit. Als Ingenieur verkörpert er mit dem Prinzip der technischen Rationalität einen Grundzug der Moderne, als Liebhaber flämischer Meister opponiert er ihr zugleich. Er, so Serge, gehöre "zu diesen neuen Intellektuellen, die sich nicht allein damit begnügen, Feinde der Moderne zu sein, sondern die sich unbegreiflicherweise auch noch etwas darauf einbilden." Serge nun kauft sich

eines Tages für viel Geld ein Bild, das einem der bornierten Witze über avantgardistische Malerei, aber eben auch der Realität entsprungen sein könnte: "Ein Ölgemälde von etwa ein Meter sechzig auf ein Meter zwanzig, ganz in Weiß. [...] Der Untergrund ist weiß, und wenn man die Augen zusammenkneift, kann man feine weiße Querstreifen erkennen." Obwohl ganz in weiß gehalten, kann das Bild kaum Anspruch auf das Prädikat der Unschuld anmelden. Die Farbe der Reinheit – sie provoziert nämlich schmutziges, skatologisches Vokabular. Ich zitiere Marcs Kommentar: "Hast du für diese Scheiße wirklich zweihunderttausend Francs bezahlt?!" (14) Jeder kennt solche Momente, in denen inmitten enger Freund- oder Partnerschaften plötzlich ein elementarer Dissens aufbricht, der ihre Grundlagen in Frage zu stellen droht. Von solchen Wirbeln, in die dann auch der Textilwarevertreter Yvon, der dritte, vergeblich Vermittelnde im verwirrten Bunde, rasch einbezogen wird, handelt das Stück: ein komischer, tragischer, verbissener, eifer- und geltungssüchtelnder Beziehungsreigen. Auf der weißen Tafel, der puren Oberfläche, inmitten des monochromen Nichts, entsteht ein Tiefensog: ein Strudel, der den Bodensatz vermeintlicher Selbstverständlichkeiten aufwirbelt. Nicht nur in der Freundschaft: Der Tanz ums weiße Kalb der Bedeutungsleere umkreist vielmehr Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters.

Das weiße Tafelbild ist einerseits gleichsam ein McGuffin. "McGuffin" – so hatte Hitchcock einen seiner zentralen dramaturgischen Kniffe genannt: einen Vorwand, etwa in Gestalt gestohlener Geheimdokumente, über deren Inhalt der Zuschauer nie etwas erfährt, der aber die Handlung, den suspense des Filmes in Bewegung setzt.² Der Farbe Weiß kommt andererseits aber dennoch ein hochgradig signifikanter Stellenwert zu – eben weil sie nichts zu bedeuten scheint. Weil sie die Bemühungen, Sinn auf einer gänzlich unberührten Fläche, auf einer tabula rasa auszumachen, komisch erscheinen läßt:

"Für mich ist es nicht weiß", sagt Serge. "Wenn ich sage, für mich, meine ich objektiv. Objektiv gesehen ist es nicht weiß. Es hat einen weißen Untergrund,

und dazu eine ganze Farbskala von Grautönen...Sogar Rot ist drin. [...] Wäre es weiß, würde es mir nicht gefallen. Marc sieht es weiß...Das ist seine Beschränkung...Marc sieht es weiß, weil er in die Vorstellung verrannt ist, es sei weiß." (29)

"Wenn ich sage, für mich, meine ich objektiv." Zwischen subjektiver Bedeutungsintention und dem, was am Objekt sinnlich wahrnehmbar ist, klafft ein Abgrund. Der Konflikt, von dem das Stück handelt, reicht also weit über die Erschütterung der Freundschaft hinaus. Er betrifft vielmehr das Problem, ob sich in der entleerten Erscheinung eine Wesenstiefe ausmachen läßt? Kann man Sinn, den man womöglich nur allein sieht, verbindlich machen? Ist er lediglich eine Vorstellung, in die man sich verrennt? Oder macht man sich lächerlich, wenn man wie Serge die "Vibrationen der Monochromie" beschwört (23)?

Sicher, man kann in Yasmina Rezas Karikatur die beifallheischende Kumpanei mit dem Banausentum argwöhnen – mit jener populären Variante des Scharlatanerie-Verdacht gegen die moderne Kunst, die sich gern am unreflektierten Kriterium der Handwerkslichkeit festmacht. Das Stück bestätigt diese Ansicht nicht. Es widerspricht ihr aber auch nicht. Zur beflissenen Modernitätsapologetik hält es gleichermaßen Distanz. Womöglich sieht man in der Tat mehr, wenn man vermeidet, in diesem Streit Position zu beziehen, vor allem die naheliegende, aber nicht sonderlich originelle des Anwalts der avantgardistischen Moderne. Die Haltung des Stücks erinnert denn auch bisweilen an die des Kindes aus Andersens einschlägigem Märchen, das da ausruft, der Kaiser habe ja nichts an. Die Kunst steht nackt da – anders als dem Kaiser ist ihr das freilich klar.

Die Farbe Weiß scheint also am Nullpunkt des Bedeutens angelangt. Was sie zu bedeuten hat, ist, daß sie nichts bedeutet. Das weiße Bild ist eine leere Erscheinung – und zugleich die Erscheinung der Leere. Im folgenden möchte ich daher der Frage nachgehen: wie hat es dazu kommen können?

Für eine provisorische Antwort möchte ich nun drei literarische, zeitlich nicht unbeträchtlich auseinanderliegende Stationen abschreiten, die auf

den ersten Blick vielleicht wenig, auf den zweiten oder dritten umso mehr miteinander zu tun haben. Ich möchte zunächst über die Farbe Weiß in Goethes Farbenlehre, dann über eine Erzählung Adalbert Stifters und schließlich über Peter Handkes Erzählung *Die linkshändige Frau* sprechen. Es handelt sich dabei – um eine verblüffende Gemeinsamkeit gleich vorweg zu nehmen – um Stationen einer Passionsgeschichte, um markante Zäsuren auf einem Kreuzweg, der die Geschichte der Symbolkraft der Farbe Weiß in den Augen exemplarischer literarischer Dokumente nämlich gleichkommt. Und ich möchte Sie bitten, aus dem Wort "Passion" beide Bedeutungen herauszuhören: es geht um Leiden und um Leidenschaft.

II. Goethe

Ich rufe daher nun meinen ersten Kronzeugen und frühen Chronisten einer noch zu schreibenden Passionsgeschichte der Farbe Weiß auf: Goethe nämlich – um den es hier also nicht seines Jubeljahres wegen gehen soll – Goethe war bekanntlich leidenschaftlich besessen von seiner Farbenlehre. Vor ihr, hat er einmal gemeint, träten sogar seine poetischen Werke in den Hintergrund. Eine wunderliche Selbsteinschätzung. Hatte doch Goethe schon zu Lebzeiten die geschlossene Front der Physiker gegen sich und ist in der Wissenschaft der Optik bis heute nahezu folgenlos geblieben. (Man gesteht ihm allenfalls die ein oder andere marginale Einsicht in Gesetzmäßigkeiten subjektiver Wahrnehmung oder über die der Komplementärfarben zu.) Ungleich heftiger und verbissener als die Physiker ihn, hat der belächelte Außen-seiter Goethe freilich die Physiker und die neuzeitliche experimentelle Naturwissenschaft überhaupt und zwar geradezu fanatisch bekämpft, allen voran ihre Galionsfigur.

Denn die Farbenlehre hat einen klar definierten polemischen Ausgangspunkt. Es geht um die Frage nach der Natur der Farbe Weiß.

"Weiß hat Newton gemacht aus allen Farben. Gar manches/ hat er euch weis gemacht, das ihr ein Säkulum glaubt." (FA I,1 S. 459)³ dichtet Goethe 1790 in den Venezianischen Epigrammen. Sie erinnern sich: Newtons

bahnbrechendes Experiment von 1669 bestand darin, in einer Art Dunkelkammer und mit nicht geringem apparativen Aufwand einen Strahl des Sonnenlichts zu isolieren und ihn durch ein Prisma zu leiten. Der Lichtstrahl wird in seine Bestandteile, in die sieben Spektralfarben zerlegt. So konnte er die zusammengesetzte Natur des weißen Lichts nachweisen. Daran hat Goethe gewaltigen Anstoß genommen. Ja, er schreibt seinen Impuls, der ihn unver-söhnlichen Newton-Gegnerschaft getrieben hatte und der die Farbenlehre hatte entstehen lassen, einem gleichsam religiösen Erlebnis zu: als Goethe eine weiße Wand durch ein Prisma betrachtet, stellt er verwundert fest, daß sie weiß bleibt.⁴ Damals, erinnert er sich, war ihm wie in einer Erweckung aufgegangen, Newton habe unrecht. Fortan begreift Goethe die Spektralanalyse als Paradebeispiel der Bestätigung einer undurchschauten Selbstillusionierung durch faulen Experimentalzauber:

"Es ist dieses das sogenannte experimentum crucis, wobei der Forscher die Natur auf die Folter spannte, um sie zu dem Bekenntnis dessen zu nötigen, was er schon vorher bei sich festgesetzt hatte." (FA I, 23/1, S. 345)⁵

Mir geht es nicht darum, die ja auch gegenwärtig populäre Ansicht zu diskutieren, die experimentellen Methoden vergewaltigten die Natur. Dergleichen führt leicht in die seichten Gewässer der Öko-Folklore. Mir geht es vielmehr um den semantischen Rahmen, den Goethe aufspannt, wenn er den Naturforscher als Inquisitoren denunziert. Er bedient sich nämlich sehr bewußt bei der Sprache der Religion und der Theologie. So z.B., indem er die Rede vom *experimentum crucis* wörtlich nimmt.⁶ Newton selbst hatte seinen bahnbrechenden Versuch als "experimentum crucis", als Versuch am Kreuz- oder Scheidewege bezeichnet. Er sollte nämlich den entscheidenden Nachweis der Richtigkeit seiner Theorie erbringen oder sie eben widerlegen. Der Begriff, der bald Karriere machen sollte in der Naturwissenschaft, war zuvor von Francis Bacon und Robert Hooke geprägt worden.⁷ Natürlich hatte man dessen christologischen Konnotationen der Formel rasch abgeblendet. Eben diesen mißachteten Bedeutungskern

aber macht sich Goethe hintersinnig zunutze.

Dabei hat der erklärte Heide Goethe über Christus in der Regel nur wenig freundliche Worte verloren.⁸ Für ihn, der sich naturforschend als Pantheisten, dichterisch als Polytheisten⁹ und der das Licht als sichtbare Offenbarung der Gottheit begriff, für ihn war ein geteilter Gott so wenig akzeptabel wie das gebrochene, um seine Ursprünglichkeit gebrachte weiße Licht. In der Spektralanalyse, meint Goethe nicht nur einmal, wird das weiße Licht ans Kreuz geschlagen:

»Alles erklärt sich wohl«, so sagt mir ein Schüler, »aus jenen Theorien, die uns weislich der Meister gelehrt.« Habt ihr einmal das Kreuz von Holze tüchtig gezimmert, Paßt ein lebendiger Leib freilich zur Strafe daran. (FA I,1, 459)

Meine These lautet daher: für Goethe beginnt mit Newtons Experiment und mit seiner Theorie eine Passionsgeschichte, und zwar eine *Passionsgeschichte der Phänomene*. Goethe nämlich begreift das Weltverhältnis der neuzeitlichen Naturwissenschaft als metaphysischen Skandal. Die Brechung des Lichts symbolisiert die Fraktur der Welt im Ganzen: einer Welt, die sich vor der Erfahrung ins Unsichtbare zurückzieht. Goethe macht in ihr eine der großen Kränkungen des neuzeitlichen Menschen aus: man kann der Welt nicht mehr ansehen, wie sie in Wahrheit beschaffen ist. Sie zerfällt in eine uneigentliche Oberfläche der Erscheinungen, der allein unsere Sinne teilhaftig zu werden vermögen, und in eine eigentliche Hinterwelt: ihre physikalische Wahrheit, allein der Experimentalphysik zugänglich. Wir unterliegen gleichsam einer permanenten Sinnestäuschung: in den Phänomenen gähnt ein Abgrund der Bedeutungslosigkeit. Wenn Goethe dagegen das Wort "Phänomen" gebraucht, dann auffällig häufig in Kombination mit dem Prädikat "bedeutend".¹⁰

Goethe hat daher immer vehement, oft dogmatisch an der Einheit von Wesen und Erscheinung festgehalten. Die Natur nicht nur der Farbe, sondern jedes Phänomens muß sich an ihm selbst, in sinnlicher Gewißheit offenbaren. "Die Bläue des Himmels offenbart uns das Grundgesetz der Chromatik. Man suche nur nichts *hinter*

den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre." (FA I, 10, S. 578; Hv. U. St.) So lautet eine der berühmtesten der Maximen und Reflexionen Goethes. Mit Newton aber verläßt die Naturwissenschaft den Boden der Anschauung und versucht, *hinter* die Phänomene zu dringen. Worauf sie stößt, argwöhnt Goethe, ist mitnichten die Wahrheit. Nicht nur, daß der experimentelle Naturwissenschaftler an die Stelle des sichtbaren Lichts geometrische Abstraktionen wie den "Lichtstrahl" setzt: er veranstaltet darüberhinaus ein "Hocuspocus".¹¹ Er phantasiert ein schimärisches Jenseits, das, als Wahrheit ausgegeben, die Welt vor aller Augen entwertet. Wenn man das Weiß in sein Spektrum zerlegt, erzeugt man Gespenster. Wiederum folgt Goethe seinem heuristischen Prinzip, poetisches Vertrauen in den Wortsinn zu investieren. "Spektrum" hat nämlich auch einmal so viel wie "Gespenst" bedeutet. Und eben dies Wort gebraucht Goethe regelmäßig, wenn er auf Newtons Spektralfarben zu sprechen kommt.¹² Mehr noch: die Theorie von der Lichtbrechung sei selbst "ein Gespenst, das nun schon hundert Jahre die wissenschaftliche Welt in Ehrfurcht zu halten weiß." (FA I, 23/1, S. 307)

Wie aber, werden Sie fragen, erklärt denn Goethe das Weiß? Nun, zunächst: er erklärt es überhaupt nicht. Das Weiß wird nicht kausal aus Ursachen abgeleitet, Goethe sagt, es "entspringt" vielmehr "uranfänglich". (175) Goethe hat in diesen und in anderen Zusammenhängen dafür den Begriff des "Urphänomens" geprägt. "Urphänomene" kann man nicht erklären. Man kann auf sie zeigen oder von ihnen erzählen. "Man sagt gar gehörig", schreibt er, "das Phänomen ist eine Folge ohne Grund, eine Wirkung ohne Ursache."¹³ "Das ist ein Urphänomen, da muß man nicht weiter erklären wollen", sagt Goethe im Gespräch mit dem Kanzler Müller, während er ihm Farberscheinungen demonstriert (7.6.1820), um anzufügen: "Gott weiß nicht mehr davon als ich." Goethe erklärt also nicht. Stattdessen zeigt er und erzählt – mit dem Anspruch freilich, nicht weniger als ein Gott zu sehen. Man fühlt sich denn auch gleichsam in eine Schöpfungsgeschichte versetzt, wenn man die zweite Abteilung des didaktischen Teils der Farbenlehre

aufschlägt, die die sogenannten physischen Farben zum Thema hat, also diejenigen Farben, "zu deren Hervorbringung gewisse materielle Mittel", Medien also, "nötig sind, welche selbst keine Farbe haben". (FA I, 23/1, S. 70) Goethe schildert die Farbentstehung nun in Form eines kosmogonischen Szenarios. Alle Farben seien "Taten und Leiden des Lichts". Licht muß als ein Ursprüngliches, nicht als ein Zusammengesetztes begriffen werden. Im polaren Widerspiel mit dem, "was sich ihm entgegenstellt", mit der Finsternis, erzeugt es die Farben. Voraussetzung dafür ist das Vorhandensein eines trüben Mediums. Denken Sie an das leere Weltall – dort gibt es keine Farben, weil das Medium fehlt. Wenn Sie sich dagegen die Atmosphäre vorstellen, in der sich mit den unterschiedlichen verschiedenen Luft- und Witterungsverhältnissen verschiedene Farben am Himmel abzeichnen, dann wissen Sie leicht, was Goethe meint, wenn er schreibt:

"Der Raum, den wir uns leer denken, hätte durchaus für uns die Eigenschaft der Durchsichtigkeit. Wenn sich nun derselbe dergestalt füllt, daß unser Auge die Ausfüllung nicht gewahrt wird; so entsteht ein materielles, mehr oder weniger körperliches, durchsichtiges Mittel, das luft- und gasartig, flüssig oder auch fest sein kann." (FA I, 23/1, S. 73)

Es geht hier offenkundig um weit mehr, als nur das Phänomen der Atmosphäre in Abhebung vom leeren Raum zu beschreiben. Die Verdichtung des Leeren zur Fülle, des Unsichtbaren zum Sichtbaren, des Transparenten zum Opaken – sie ist das Bild einer Welt- als einer Sinnschöpfung. Goethe nennt die anfängliche Raumerfüllung der Atmosphäre: "die reine durchscheinende Trübe". Ein Ausdruck, der in seinem Werk immer wieder begegnet, häufig als Metapher oder Metonymie für die Welt des Irdischen, für die Brechung des Lichts der Idee. Die reine durchscheinende Trübe verdichtet sich nun kontinuierlich bis hin zum Weiß:

"Die vollendete Trübe ist das Weiße, die gleichgültigste hellste, erste undurchsichtige Raumerfüllung." (ebd.)

In Goethes Beschreibung der Farbe Weiß schauen wir also gleichsam dem Uranfang des Materiellen zu, der Ur-

zeugung des Sichtbaren im Widerspiel zwischen Licht und Finsternis. Das Weiß nimmt eine *Mittlerposition* ein zwischen Materiellem und Im-materiellem, Körper und Geist. Es ist undurchsichtig und erfüllt den Raum wie ein Körper – als Medium aber ist es nicht undurchdringlich, sondern von atmosphärischer, gleichsam pneumatischer Natur. Das Weiß bezeichnet daher exakt die Mitte zwischen Sein und Bedeutsamkeit. Weiß, wie Goethe es begreift, ist keine tabula rasa, es ist das gerade Gegenteil einer Bedeutungsleere: nämlich das Medium einer uranfänglichen Sinnverdichtung, gleichsam einer Verkörperung, einer Inkarnation – so erscheint es auch nur konsequent, wenn Goethe die Spektralanalyse mit der Kreuzigung analog setzt.

Mir geht es nun nicht darum, Stellung zu beziehen im Streit um die Farbenlehre. Goethes Irrtümer, die an Besessenheit grenzende Ablehnung der Newtonsche Lehre – das alles ist wohl-bekannt. Die Polemik gegen Newton, resümiert ein Kenner, sei "ein Skandalon in der Wissenschaftsgeschichte".¹⁴ Ich neige in vielem der bestechenden Analyse Albrecht Schönes zu, die detailliert zeigen kann, daß Goethes Farbenlehre in Wahrheit eine *Farbentheologie* darstellt: kombiniert sie doch ein dogmatisches Glaubenssystem, eine Verketterung der Newton-Schule, eine Kirchengeschichte der wahren und irrigen Lehren und eine ganze Reihe anderer Theologumena. Sie repräsentiert paradigmatisch das Goethesche Projekt, die Neuzeit zu hintergehen. (Heinz Schlaffer) Ginge es nach Schöne, so müßten die Akten in Sachen Farbenlehre geschlossen werden. Diesen Befund vermag ich gleichwohl nicht gänzlich zu teilen. Als Wissenschaft mag Goethes Farbenlehre nicht zu retten sein. Ich glaube auch nicht an eine mitunter behauptete Vorbildfunktion für eine ökologisch ausgerichtete, grüne Wissenschaft.¹⁵ Ich begreife die Farbenlehre stattdessen als Organon einer poetisch geformten Weltwahrnehmung. Als solche darf sie Anspruch erheben auf eine spezifische Einsicht: die Einsicht in die Unhintergebarkeit der Phänomene. Anders gesagt: sie weiß, daß das konkret Angeschauten nicht auf abstrakte Gründe reduziert werden kann, wie es in

der Regel in Theorien der Fall ist. Lassen Sie mich das in aller Kürze erläutern:

Goethe hatte einmal höchst angetan auf die Mitteilung seines Freundes Zelter reagiert, dessen Schwägerin habe die Farbenlehre nach beendeter Lektüre gleich wieder von vorn begonnen: "Die werthe alte Dame, welche meine Farbenlehre wie eine Art Bibel behandelt, mußte mich sehr freuen."¹⁶ Sicher, man kann solch eine Äußerung mit Albrecht Schöne als Beleg für den Dogmatismus eines Religionsstifters verstehen. Der aber hat gar keinen Schrift- oder Buchstabenglauben verlangt. Dem Leser müsse vielmehr "die Natur entweder wirklich oder in lebhafter Phantasie gegenwärtig sein" (FA I, 23/1, S. 18). Der Text der Farbenlehre, die farbigen Tafeln zur Illustration – sie alle sind lediglich "symbolische Hilfsmittel, hieroglyphische Überlieferungsweisen". Sie bergen eben die Gefahr in sich, die Goethe abwehren will: sich nämlich "nach und nach an die Stelle des Phänomens, an die Stelle der Natur zu setzen". (ebd., S. 19) Der ideale Leser darf und soll die Farbenlehre durchaus wie eine Bibel, wie einen heiligen Text studieren. Vor allem aber sollte er die Goetheschen Experimente nachvollziehen und seine Sichtweisen einüben. Man kann die Farbenlehre demnach auch verstehen als eine Liturgie der Weltwahrnehmung. Sie will denn auch den Leser "in das freie Leben" führen. (ebd., S. 18)

Ins freie Leben – das heißt in ein Weltverhältnis, in dem Phänomene als sie selbst, und darin als *bedeutsame* Phänomene wahrgenommen werden. "Die Lust zum Wissen wird bei den meisten Menschen zuerst dadurch angeregt, daß er *bedeutende Phänomene* gewahr wird, die seine Aufmerksamkeit an sich ziehen." So lautet der erste Satz der Einleitung zur Farbenlehre. (ebd., S. 23) Wissenschaftliche Welterklärung dagegen nimmt Abstand von der Welt, und zwar insbesondere dadurch, daß man die eindringenden Phänomene durch Herleitungen, Erklärungen zu bannen trachtet: indem man z.B. mathematische Modelle an ihre Stelle setzt. Die mit Newton mathematisch verfahrenende Naturwissenschaft setzt auf Zahlen – Goethe dagegen auf Erzählungen. Darum habe ich vorhin

betont, daß seine Herleitung der Farbe Weiß das Beibringen von Gründen, daß sie die kausale Analyse vermeidet. Wer kausal erklärt, nimmt Abstand vom Objekt seiner Erklärung.

Goethe konstatiert nämlich die genuin menschliche Tendenz, den Phänomenen auszuweichen. Menschen sind häufig gerade dann Wirklichkeitsflüchtlinge, wenn sie glauben, die Wirklichkeit zu erklären. Sie begnügen sich damit, "durch eine allgemeine theoretische Ansicht, durch irgend eine Erklärungsart die Phänomene bei Seite (zu) bringen, anstatt sich die Mühe zu geben, das Einzelne kennen zu lernen und ein Ganzes zu erbauen." (ebd.) "Theorien", schreibt Goethe an anderer Stelle, "sind gewöhnlich Übereilungen eines ungeduldigen Verstandes, der die Phänomene gern los sein möchte und an ihre Stelle deswegen Bilder, Begriffe, ja oft nur Worte einschiebt."¹⁷ Und in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter* sagt eine der Figuren:

"Überhaupt [...] scheint mir, daß jedes Phänomen sowie jedes Faktum an sich eigentlich das Interessante sei. Wer es erklärt oder mit andern Begebenheiten zusammenhängt, macht sich gewöhnlich eigentlich nur einen Spaß und hat uns zum besten, wie zum Beispiel der Naturforscher und Historien-schreiber. Aber eine einzelne Handlung oder Begebenheit ist interessant, nicht weil sie erklärbar oder wahrscheinlich, sondern weil sie wahr ist."¹⁸

Es geht Goethe darum, die Phänomene als solche zu retten. Sie sollen geschützt werden vor ihrer Entwertung durch die falsche Transzendenz, die die wissenschaftlichen Fiktionen von Hinterwelten suggerieren. Gerettet sind die Phänomene, wenn man sieht, daß sie sind, was sie sind. Goethe hat in diesem Zusammenhang das Wort vom "offenbaren Geheimnis" geprägt. Die Wahrheit – sie wohnt nicht in Hinterwelten oder in tief verborgenen Gründen, sondern liegt offen vor aller Augen. Phänomene sind, was sie sind, indem sie alle Gründe hinter sich gelassen haben. Um ein Wortspiel Hegels zu zitieren: der Grund ist im Begründeten immer schon zugrunde gegangen.

Goethe kann sich des theologischen Zuschnitts seiner Farbenlehre nicht nicht bewußt gewesen sein und als dezidiertem Heide und Pantheist von

christologischen Modellen nur un-eigentlichen Gebrauch gemacht haben. Ich begreife die Farbenlehre zu wesentlichen Teilen als eine Gegenfiktion. Gegen einen Gott nur einen Gott – so lautet ein vielberätseltes und von Hans Blumenberg extensiv gedeutetes Motto zum vierten Teil von *Dichtung und Wahrheit*.¹⁹ Gegen eine Fiktion, die quasigöttlichen Status – oder vielmehr den Status eines Götzen usurpiert hat, glaubt Goethe einzig durch eine Fiktion, und zwar eine Fiktion vom Göttlichen angehen zu können. Denn die Farbenlehre markiert eine kulturgeschichtlich bedeutsame Zäsur. Um die erscheinende, um die hiesige Welt zu rechtfertigen und ihren unverbrüchlichen Zusammenhang mit der menschlichen Anschauung retten zu können, bedient sich Goethe der Sprache und zentraler Modelle der Theologie. Die Sprache der Hinterwelt – um Nietzsches polemischen Ausdruck zu gebrauchen – soll die Welt, die vor aller Augen liegt, stützen, weil sie in den Sog der Bedeutungslosigkeit gezogen zu werden droht. Man kann die Farbenlehre auch als Versuch lesen, nicht an den neuen, sondern an des Kaisers alten Kleidern zu weben, im Bewußtsein, daß die erstmals sinnstiftenden Fiktionen fadenscheinig geworden sind. Von daher läuft Goethes Gegenfiktion – je später, je deutlicher – auf das ernüchternde Fazit hinaus, es gebe richtiges Leben nur im Falschen. Mit Riemer diskutiert er einmal, ob ein "nützlicher Irrthum, eine nützliche Lüge einer schädlichen Wahrheit vorzuziehen sei".²⁰ Und am 31.12.1829 schreibt er an seinen Freund Zelter: "Ich aber muß bey meiner Überzeugung bleiben, weil ich die Folgen die mir daraus geworden nicht entbehren kann."

Fiktion steht also gegen Fiktion. Aber: um die angeschaute Wirklichkeit zu befestigen. Goethe begreift die Fiktion als Weg zur Wirklichkeit. Als eine Fiktion nämlich, die gleichsam paradox zu intervenieren trachtet in einen Weltzustand, der heimlichen Fiktionen erliegt, Fiktionen, von denen er nichts weiß. Wenn die wissenschaftliche Moderne Weltflucht bedeutet, dann gilt es, vor der Weltflucht zu flüchten. Als eine phänomenflüchtige Fiktion hatte Goethe die Newtonsche Naturwissenschaft begriffen. Gegen die fiktiven Wirklichkeiten der neuzeit-

lichen Naturwissenschaften mobilisiert Goethe die wirklichen Fiktionen der Poesie. Überspitzt gesagt: die Romantiker haben eine neue Mythologie nur gefordert. Goethe hat eine kreiert: die Farbenlehre respektive Farbentheologie.

III. Stifter: Wesenlosigkeit und Fadenscheinigkeit

Die Farbe Weiß hat ihre Unschuld verloren. In dem Maße, in dem die phänomenflüchtigen modernen Naturwissenschaften die Auslegungshoheit über die Welt erringen, befürchtet Goethe, werden die Phänomene ans Kreuz geschlagen. Sinn und Bedeutung manifestieren sich nicht mehr konkret in der Anschauung, sie ziehen sich zurück ins kalte Reich weltloser Abstraktion. Dergestalt würde nicht allein das Licht, sondern die Welt im Ganzen wesenlos. Sinnstiftung wird fadenscheinig.

Ob der große Goethe-Verehrer Adalbert Stifter in der Erzählung *Kalkstein* aus den 1853 erschienenen *Bunten Steinen* die Farbenlehre im Sinn gehabt haben mag, ist schwer auszumachen. Für eine Einflußnahme spricht nicht allein eine ausgeklügelte Farbensymbolik. Für sie spricht auch, daß uns der Text in eine Landschaft führt, von der es einmal heißt, sie sei in ein "wesenloses Licht" getaucht. Das Wort "wesenlos" begegnet noch ein weiteres Mal an bedeutender Stelle. Ich komme darauf zurück. Wesenlosigkeit und Fadenscheinigkeit – das sind die zentralen Probleme, denen sich die abgründige Erzählung widmet, eine Erzählung, die Thomas Mann einmal "unbeschreiblich eigenartig und von stiller Gewagtheit" genannt hat.²¹ Diese Landschaft des wesenlosen Lichts wird nun "Steinkar" gekannt. "Kar" – das meint eigentlich eine von Felswänden umgebene, abgeschlossene Gebirgslandschaft. Der Leser merkt aber rasch, daß er sich auch den "Karfreitag" und damit eine christologische Bedeutung zu vergegenwärtigen hat. Eine weitere verblüffende Parallele zur Farbenlehre. In das Steinkar verschlägt es nun eines Tages den Erzähler der Geschichte, einen Geometer, also Landvermesser, der die unerschlossene österreicherische Region im Staatsauftrag kartographieren soll, auf daß sie mit den Verkehrs- und Informationsströmen der

Moderne vernetzt werden könne. Eigentliche Hauptperson aber ist der (katholische) Pfarrer der Region, ein Sonderling, dessen Lebensumständen der Erzähler mit wenig verbrämter dektektivischer Beflissenheit und mit kaum verhohlener *curiositas* nachspürt. Wobei die sündhafte Dimension, die die theoretische Neugierde für das Mittelalter besaß, immer ein wenig mit-schwingt.

Ihm war nämlich ein merkwürdiger, geradezu absonderlicher Zug am Pfarrer, genauer: an dessen Kleidung aufgefallen. An ihr nämlich springt gleich das "Unhaltbare und *Wesenlose*" ins Auge. (BS 64, Hv. U. St.)²² Für gewöhnlich verbirgt man ja eher Mängel, die nicht jeder sehen soll, hinter einer glänzenden Oberfläche. Nicht so der Pfarrer. So alt und abgetragen nämlich seine ursprünglich schwarze, nun zum Grau verbleichte Soutane, so fadenscheinig Rock und sonstige Kleidung aussehen – nicht sie sind das eigentlich Auffällige. Vielmehr das, was er darunter trägt. Der Erzähler beobachtet erstaunt, wie der Pfarrer seine Manschetten immer wieder unter die Ärmel zu schieben bemüht ist, als ob "er sich ihrer ein wenig hätte schämen müssen." (59f) Aber nicht etwa, weil sie ähnlich fadenscheinig wären. Unter seiner Kleidung trägt er vielmehr die "feinste und schönste Wäsche", Wäsche von der "untadelhaftesten Weiße und Reinheit, wie man es nach dem Zustande seiner Kleider nie vermutet hätte." (BS 66) Unhaltbar und wesenlos heißt seine Garderobe, weil sie eine Kluft zwischen oberflächlicher Erscheinung und verborgener Tiefe symbolisiert – in Analogie vielleicht zum Weltbild, zum Hinterweltbild des Physikalismus.

Der Merkwürdigkeiten damit aber noch nicht genug. Einerseits unterwirft sich der Pfarrer einer bis ins Extrem forcierten habituellen Askese. Von eher kontemplativem Charakter, scheint er sich nicht in sonderlichem Maße für seine Pfarrkinder zu engagieren. Gleichwohl spart er sich jeden Pfennig vom Munde und vom Lebensstil ab. Am Ende der Erzählung offenbart sein Testament, daß er in naiver Verkennung der ökonomischen Realitäten geglaubt hatte, aus dem Ersparten ein Schulhaus für die Kinder seiner Region finanzieren zu können. Als wollte er die Kindlein

gleichsam erst nach dem Tode zu sich kommen lassen. Einen einzigen Luxus gönnt sich der Pfarrer: eben die weiße Leinenwäsche, die er in Truhen und Schränken hortet. Ja, er pflegt einen geradezu fetischistischen Umgang mit ihr – und er errötet, als der Erzähler ihrer angesichtig wird. Ihn befällt also Scham angesichts der Farbe, die einmal die der Reinheit, der Tugend und der Unschuld gewesen ist.

Woher rührt nun diese sonderliche Verkehrung, warum die Scham ob der Farbe der Reinheit? Bei einem Besuch beobachtet der Erzähler erstaunt, wie jede noch so kleine und alltägliche Handlung des Pfarrers von einer symbolischen Dimension durchdrungen wird, in der sich alles auf die Farbe Weiß bezieht. So verzehrt er ein Nachtmahl, das ebenso kärglich wie kultisch anmutet und das von ihm ausdrücklich als "Abendmahl" bezeichnet wird. Milch und schwarzes Brot wiederholen die Farben seiner Kleidung. Den einzigen Farbtupfer, das Rot in Gestalt von Erdbeeren nimmt er in einer grün-glasierten Schüssel zu sich (BS 72) – als sollten die Komplementärfarben Grün und Rot einander neutralisieren. Der Rätsel Lösung wird man schließlich teilhaftig, wenn der Pfarrer dem Erzähler seine Lebensgeschichte erzählt – und auch, wenn man sich erinnert, daß Werthers Lotte bei der ersten Begegnung ein weißes Kleid mit blaßroten Schleifen getragen und schwarzes Brot geschnitten hatte.²³

Im farbensymbolischen Abendmahl zelebriert der Pfarrer das Sakrament der Erinnerung an eine nie erfüllte Jugendliebe. Der Garten hinter der elterlichen Gerberei grenzte nämlich an den Betrieb einer Wäscherin, in deren Tochter sich der in der Jugend stets Zurückgebliebene verliebt hatte. "Ich sah es gar so gerne an", erinnert sich der Pfarrer, und der Leser darf sich nicht sicher sein, ob er damit das Mädchen meint oder ihren Umgang mit der Wäsche. Als dürfte er das eigentliche Objekt seiner Liebe sich nicht eingestehen.²⁴ "Manchmal stand ich an dem Fenster, und sah auf den Garten hinüber, in welchem immer ohne Unterbrechung [...] Wäsche an den Schnüren hing, und ich hatte die weißen Dinge sehr lieb." (BS 106) Aus dem im Garten symbolisierten Paradies aber wird der Pfarrer bald vertrieben. Eines

Tages nämlich reicht er dem Mädchen einen Pfirsich durch das Gitter, das beider Gärten trennt. Man kommt sich näher, er registriert "die feinste weiße Wäsche" am Hals und an den Ärmeln des Mädchens. Bis mit einem Mal deren Mutter, die Wäscherin, dazwischenfährt und dem Mädchen den Müßiggang untersagt – man weiß nicht recht, ob der tradierten Sitte wegen oder aber im Namen der modernen rigiden Arbeitsmoral: "‘Johanna, schäme dich.‘ Wir schämten uns wirklich und liefen auseinander. Mir brannten die Wangen vor Scham." (BS 108) - Die Scham, Sie haben es gemerkt, zeichnet für die Symbolkraft der Farbe Rot verantwortlich. - Das Mädchen wird bald darauf in eine andere Stadt verheiratet. Von da an datiert der doppelte Entschluß: Pfarrer zu werden und weißes Leinen zu horten. In ihm und damit in der Farbe Weiß, kreuzen sich demnach zwei gegenläufige Bedeutungsstränge: als Reflex des Wertherismus symbolisiert das Leinen die Liebe des Pfarrers. Andererseits verweist es metonymisch auf die Wäscherei und die in ihr repräsentierte habituelle Askese, auf das pathogene Arbeitsethos der frühen Industrialisierung. Es ist auch deren Kreuz, das der kontemplative Pfarrer, wenn auch rein zeichenhaft auf sich nimmt, indem er es am Leibe trägt. Der Pfarrer zelebriert also sein Leiden als Gedächtnis einer, seiner einzigen Leidenschaft. Er betreibt eine verschobene, verschrobene, zutiefst zweideutige Imitatio Christi. In all seinen merkwürdigen Handlungen und zumal in seinem Leinen- und Weißfetischismus unterzieht sich der Pfarrer einer selbstaufgelegten Passion. Er tut dies einerseits zum Gedächtnis *seiner* Passion. Aber andererseits auch zur Kompensation der Leiden seines Zeitalters. Denn nachdem der Pfarrer aus dem Paradies der Liebe vertrieben wurde, mußte er auch die Geborgenheit der elterlichen, hausväterlich geführten Gerberei verlassen. Sie war Bankrott gegangen, als ihr ein Wechsler schlicht aufgrund bloßer Gerüchte über Zahlungsengpässe den Kredit aufgekündigt hatte. Die Hausvaterökonomie, irdisches Abbild der himmlischen Ordnung Gottvaters, geht zugrunde am modernen Finanzkapitalismus: Nicht etwa materielle Gründe, Produktionsengpässe oder Ab-

satzschwierigkeiten, sondern Abstraktionen, grundstürzende Umschichtungen in der symbolischen Ordnung der Dinge, in der Wirtschaftsordnung, zeichnen nämlich für die Katastrophe verantwortlich: in den Fährnissen der Kreditwirtschaft kommt es zur Erosion von "Treu und Glauben". An deren Stelle, stellt Stifter in vollem Bewußtsein der theologischen Implikationen der ökonomischen Termini fest, tritt "Mißtrauen". Wenn der *Kredit* das *Credo* ersetzt, dann tritt, laut Stifter, das Mißtrauen an die Stelle des althergebrachten Seins- und Menschenvertrauens. Aus Mißtrauen aber wird kein Wert, sondern nur neues "Mißtrauen geschöpft". (BS 109) Handelte Goethes Farbenlehre vom Sündenfall der Newtonschen Abstraktion des Lichts, so erzählt Stifter vom Sündenfall der modernen Ökonomie, die die Welt in das Netz der Wertabstraktion verstrickt. Die Wendung vom wesenlosen Licht, sie mag sich nun der Farbenlehre verdanken oder auch nicht, ist also kein Zufall: Die Moderne, so auch die Kritik Stifters, ist ein Zeitalter ohne Substanz. Hatte Goethe sich Newton und die mathematische Physik zum Gegner erkoren, so Stifter die Ökonomie.

In Stifters Erzählung läßt die Farbe Weiß, die gewesene Farbe der Unschuld, demnach die drei großen Bedeutungsbereiche des Fetischismus in unmittelbare Nachbarschaft zueinander treten: sie bezieht die (seit dem 18. Jahrhundert kurrente) *religionsethnologische* Bedeutung auf den *ökonomischen* Aspekt, den Karl Marx nicht lange nach Stifter wirkungsmächtig auf den Begriff bringen sollte. Und sie setzt die *sexualpathologische* Komponente ins Bild, das in unseren Tagen vorherrschende Verständnis des Phänomens Fetischismus. Der Fetischismus des Pfarrers symbolisiert nun aber ein eigentümliches Gegenprinzip zum ökonomischen Fetischismus. Denn er bewahrt Treu und Glauben in Gestalt einer sakramentalen Anhänglichkeit an die einfachen Dinge. Um den gewaltigen Preis einer Verkehrung jedoch: die Farbe Weiß hat auch bei Stifter alle Unschuld verloren. Der private Kult des Pfarrers – er ist mit einer verstörenden Ambivalenz behaftet. Zwar hat er sich das Kreuz der selbsterwählten Askese aufgeladen. Und doch läßt sich der

Argwohn nicht vertreiben, seine Passion diene mehr der Selbsterlösung als der der Welt. Das reine Vergnügen an der Welt der kleinen Dinge im allgemeinen und an der Farbe Weiß im besonderen nimmt unter Bedingungen der Moderne eine pathologische Gestalt an: der rückwärtsblickende Sonderling läuft immer auch Gefahr, zum Idioten zu werden, als Idiot zumindest zu gelten. "Idiota", das ist ja im Wortsinn der weltabgewandte Privatier. Von den "Weltdingen", heißt es einmal, versteht der Pfarrer nichts. Anders als Goethes Farbenlehre findet seine Fiktion den Weg zur Wirklichkeit nicht oder allenfalls nur indirekt.²⁵

IV. Peter Handke: Das Nachbild des Sinns

Auch wenn mehr als ein Jahrhundert dazwischenliegt: Es ist kein allzu großer Sprung von Goethe und Stifter zu Peter Handkes Erzählung *Die linkshändige Frau*. Nicht nur, weil sich Handke auf beide Autoren mehrfach berufen hat. Ungeachtet der philologischen Frage nach dem tatsächlichen Einfluß fällt mit der Fülle überraschender Bezüge zur Farbenlehre und zu Stifter die Kontinuität der Probleme ins Auge.

Ohne daß eine Krise auszumachen wäre, veranlaßt eine Frau ihren Mann, sich von ihr zu trennen. Und zwar auch ohne daß sie oder daß der Erzähler einen anderen Grund mitteilen würde als den einer augenblicklichen "Erleuchtung". Ein Wort, über das die Frau selbst lachen muß. (LF 22f)²⁶ (Sie erinnern sich an Goethes Erweckungserlebnis.) Sie entschließt sich zu einer zurückgezogenen Existenz, wehrt jede Annäherung ab und wird darum von ihrer Umgebung in der Regel nicht verstanden. Und auch nicht von vielen Lesern und Kritikern, die sich bei Erscheinen des Buches verwirrt gezeigt hatten über die Erzählweise: Handke vermeidet jegliche Einfühlung in seine Figuren. Er richtet gleichsam einen Kamerablick auf das Geschehen (später hat er die Erzählung auch verfilmt) und bleibt ostentativ an der Oberfläche. Er teilt – sozusagen grundsätzlich – keine Gründe mit. Goethe und Stifter vergleichbar, widerspricht seine Erzählhaltung dem alten Glauben, das Wesen der Dinge liege in dunkler Tiefe verborgen. Ein Glauben, der seine populäre Wiederauferstehung etwa in der

Psychoanalyse fand, die ja in den siebziger Jahren, in denen die Erzählung entstanden ist und in denen sie spielt, wenig fröhliche Urstände gefeiert hatte.

Die Frau wird also einerseits nicht verstanden. Andererseits, noch schlimmer, wird sie verstanden. Die Erzählung handelt auch von der Gewalt, die das Sprachspiel "Verstehen" ausüben kann. Zum Beispiel in Gestalt ihrer Bekannten, der feministisch bewegten Franziska, die "fast nur in Meinungen" redet, die für jedes Phänomen gleich eine psychologische, gesellschaftliche oder historische Erklärung beibringt. Ein Beleg möge genügen: "Die Frau: ‚Stefan bleibt in letzter Zeit abends nicht gern allein.‘ Franziska: ‚Die Ursachen dafür kannst du in jedem Psychologie-Grundriß nachlesen.‘" (LF 43f) Alle vermeintlichen Gründe aber haben – rein formal gesehen – eines gemeinsam: sie setzen eine Abstraktion, etwas, was man nicht sieht, an die Stelle des Gegebenen. "Das Hauptwort ‚Grund‘", schreibt dagegen Handke später einmal, "kann, für mich jedenfalls, nur bestehen zusammen mit dem Zeitwort ‚sehen‘." ²⁷ Er hat denn auch betont, die Frau veranlasse ihren Mann "ohne Grund" zur Trennung. Beim Verfassen der Geschichte, respektive beim Drehen des Films habe er den Eindruck gehabt, "durch eine mythische Tür zu treten, wo die Gesetze der mir vorausgegangenen Geschichten verschwunden waren." ²⁸

Dagegen begreift Handke das Sprachspiel der Begründung, zumal in der Form der Kausalität, als undurchschaubaren Mythos. Als einen unzulässigen Transit zwischen der offenbaren Welt der Sinne und einer schimärischen der Geister. Kein geringerer als Ludwig Wittgenstein, und also jemand, der alles andere als ein enthemmter Irrationalist gewesen ist, sagt denn auch in seinem *Tractatus*: "Der Glaube an den Kausalnexus ist der *Aberglaube*". (Satz 5.1361) (Wittgenstein hat sich seinerseits mit Goethes Farbenlehre auseinandergesetzt und ausführlich über die Farben, insbesondere über die Intransparenz der Farbe Weiß philosophiert.) Kurz nachdem sie sich zur Trennung von ihrem Mann entschlossen hatte, stellt sich die Frau vor einen Spiegel und sagt: "Jesus – Jesus – Jesus." (LF 24) Auch Handke erzählt also eine Passionsgeschichte: die Frau läßt

gleichsam ein Kreuz auf sich, und zwar das Kreuz der Flucht vor den phänomenflüchtigen Erzählungen von den Gründen. *Die linkshändige Frau* ist nicht nur die Geschichte einer Passion, sie ist zugleich die einer profanen Konversion. Es geht der Frau darum, sein zu können ohne die Zudringlichkeit von Interpretationen: "Wenn mir in Zukunft jemand erklärt, wie ich bin – auch wenn er mir schmeicheln oder mich bestärken will – werde ich mir diese Frechheit verbitten." (LF 37f)

Seit Goethe scheint demnach zu gelten: Um zu den unverstellten Phänomenen zu gelangen, bedarf es einer Umkehr, einer "Erleuchtung", einer Konversion zu den Phänomenen, einer Bekehrung zur Weltlichkeit. Passion und Konversion haben gleichermaßen zu tun mit der Farbe Weiß. Noch genauer: mit Bildern, in denen das Weiß eine elementare Rolle spielt. Wenn Sie so wollen, schließt sich hier ein Kreis. Denn Sie dürfen sich nun durchaus an Yasmina Rezas Komödie erinnert fühlen.

"Vor vielen Jahren", erzählt die Frau an einer Schlüsselstelle der Erzählung, "habe ich einmal Bilder von einem amerikanischen Maler gesehen, vierzehn in einer Reihe, die die Leidensstationen Jesu Christi darstellen sollten – du weißt, wie er Blut schwitzt auf dem Ölberg, wie er gegeißelt wird, undsoweiter... Diese Bilder bestanden aber nur aus schwarzweißen Flächen, ein weißer Untergrund, über den längs und quer schwarze Streifen gingen. Die vorletzte Station – ‚Jesus wird vom Kreuz genommen‘ – war fast schwarz ausgemalt, und die Station danach, die letzte, wo Jesus ins Grab gelegt wird, auf einmal völlig weiß. Und jetzt das Seltsame: ich ging an dieser Reihe langsam vorbei, und wie ich vor dem letzten Bild stand, dem ganz weißen, habe ich plötzlich darauf das fast schwarze als flimmerndes Nachbild noch einmal gesehen, einige Augenblicke lang, und dann nur noch das Weiß." (LF 106f)

Eine Passage, die rätselhaft anmutet ihrer Klarheit wegen. Die letzte Station dieses gemalten Kreuzwegs – Handke denkt an den Zyklus "Stations of cross" des amerikanischen Malers Barnett Newman – die letzte Station ist die Grablegung, nicht die Auferstehung. Die Frage lautet, ob damit auch der Sinn in Gestalt seiner Inkarnation zu Grabe

getragen wäre. Weiß als Farbe der Abwesenheit von Sinn – insofern sind sich Newman und die Karikatur in Yasmina Rezas Stück nicht so fern. In Handkes Erzählung aber kommt es auf das schwarze Nachbild im Auge der Frau an. Es gibt das weiße Bild, und es gibt seinen quasi komplementären Reflex. Handkes Beschreibung gibt gleichsam das Negativ ab zu einem Positiv, zu einem Phänomen, das Goethe im Umkreis seiner Farbenlehre beschrieben hatte. "Ein dunkler Gegenstand, sobald er sich entfernt, hinterläßt dem Auge die Nötigung, dieselbe Form hell zu sehen." ²⁹ Bei Handke verhält es sich gerade umgekehrt: das Weiß hinterläßt einen schwarzen Reflex. Sollte Weiß mit der Grablegung die Abwesenheit von Sinn symbolisieren, dann nur in Bezug auf seine Anwesenheit: Handke macht gleichsam inmitten der weißen Bedeutungsleere den Sinn aus: als Nachbild. Handelt es sich darum um eine Täuschung, eine Schimäre, eine Fiktion? Ein Gespenst? Befragen wir noch einmal Goethe.

Goethe, der seine Farbenlehre als Projekt der Rettung der Phänomene verstand, hatte dem Begriff der "Augentäuschung" jegliches Recht bestritten. "Dasjenige, was man sonst als Augentäuschungen zu nennen pflegte, als Tätigkeiten des gesunden und richtig wirkenden Auges" müsse "gerettet" werden. (FA I, 23/1, S. 82) "Das Auge täuscht sich nicht; es handelt gesetzlich und macht dadurch zur Realität, was man zwar dem Worte aber nicht dem Wesen nach, ein Gespenst zu nennen berechtigt ist." (ebd., S. 942) ³⁰ Was das Auge sieht, das sieht es. Was es sieht, das macht es real – welcher Grund oder welche Grundlosigkeit auch immer dahinter stecken mag. Auch das Nachbild des Sinns oder des Nichtsinns ist zwar Bild, aber real. Vielleicht erinnern Sie sich nun an Yasmina Rezas Stück, in dem Serge sein weißes Bild zu verteidigen sucht: "Für mich ist es nicht weiß. Wenn ich sage, für mich, meine ich objektiv."

Lassen Sie mich am Ende ein doppeltes Fazit ziehen.

Erstens: die Bedeutung der Farbe Weiß kann nur die sein, die man ihr gibt. Wer in der scheinbaren Leere, in der Tabula rasa Bedeutungen wahr-

nimmt, der nimmt sie wahr. Und womöglich gilt das analog für die Welt.

Zweitens: Goethe, Stifter und Handke verfolgen gleichermaßen das Projekt einer Rettung der Phänomene vor ihrer Entwertung durch weltlose Gründe. Die scheinbare Leere des Weiß veranschaulicht, daß kein Grund an die begründeten Phänomene heranreicht.

Die Rose ist ohne Warum, hatte Angelus Silesius gesagt. Auch das Weiß ist ohne Warum, könnte man anschließen – und sei es auch nur in Gestalt des Schnees auf dem Dach eines Eisenbahnwagens. Ich denke dabei an eine jüngere Erzählung von Wilhelm Genazino, die einen schönen Titel trägt: *Das Licht brennt ein Loch in den Tag*. In ihr findet sich eine in jedem Sinne des Wortes merkwürdige Beobachtung. Merkwürdig ist sie, weil sie ebenso skurril wie des Merkens wert, der Erinnerung würdig – und auch bedürftig ist. Mit ihr möchte ich denn auch schließen:

”Liebe Isolde, erinnere mich, daß ich Schnee, der auf Dächern von Eisenbahnwagen liegt, ganz unwiderstehlich finde, fast befreiend. Reisender Schnee! Frag mich nicht warum, ich weiß es nicht. Ich weiß nur, die Anziehung kann so stark werden, daß ich im Dezember oder Januar manchmal zum Ostbahnhof fahre, nur um auf Eisenbahnen weg-fahrenden Schnee zu sehen. Vermutlich ist es nur der Trick, der mich elektrisiert, der Trick der Eisenbahn gegenüber der Endgültigkeit der Natur. Denn normalerweise hat eine Schneeflocke keine Chance, je ihren Ort zu wechseln. [...] Nimm diese Erklärung bloß nicht ernst! Sie fällt mir nur ein, weil ich gerade an den Winter denke. Authentisch ist einzig, daß ich Freude empfinde, wenn ich reisenden Schnee sehe, und nie weiß warum.”³¹

¹ Yasmina Reza: ”Kunst”. Komödie für drei Schauspieler, übers. v. Eugen Helmlé, Lengwil 1996. Stellen-nachweise künftig mit der Seitenzahl in Klammern direkt im Text.

² Vgl. François Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, München 1992.

³ Goethe-Zitate werden nach der von Friedmar Apel u.v.a. herausgegebenen Ausgabe der Sämtlichen Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, der sogenannten Frankfurter Ausgabe mit der Sigel FA, gefolgt von der römischen Ziffer für die Abteilung, der arabischen für den Band und der Seitenzahl direkt im Text belegt.

⁴ Vgl. die *Konfession* des Verfassers im historischen Teil der Farbenlehre, FA I, 23/1 S. 976f.

⁵ Vgl. Albrecht Schöne: *Goethes Farben-theologie*, München 1987, S. 65. Die gesamten folgenden Ausführungen verdanken dieser maßstäblichen Arbeit mehr, als einzelne Anmerkungen auszuweisen vermögen.

⁶ Vgl. zum folgenden Schöne, S. 63ff.

⁷ Vgl. den Kommentar von Manfred Wenzel in FA I, 23/1, S. 1204.

⁸ Vgl. z.B. den Brief an Lavater vom 29.7.1782: Goethe sei ”zwar kein Widerkrist, kein Unkrist aber doch ein dezidierter Nichtkrist”. (Hamburger Ausgabe der Briefe, hg. v. K. R. Mandelkow, München ⁴ 1988, Bd. I, S. 402) Vgl. auch Schöne, S. 72f über Goethes Arianismus.

⁹ An Jacobi, 6.1.1813. Hamburger Ausgabe der Briefe, Bd. III, S. 220.

¹⁰ Z.B. FA I,23/1, 107.

¹¹ Vgl. FA I,23/1, S. 315, 345, 863.

¹² Vgl. FA I,23/1, S. 344. Vgl. John Hennig: Zu Goethes Gebrauch des Wortes ‚Gespenst‘, in: DVjs 28 (1954), S. 487 – 496. Schöne, S. 210. Mario Puelma: *Spectrum. Probleme einer Wortgeschichte, vom Altertum zur Neuzeit*, in: *Museum Helveticum*. 42. Jg. 1985, S. 205ff.

¹³ *Maximen und Reflexionen*, Berliner Ausgabe, Bd. 18, S. 655.

¹⁴ Manfred Wenzel im Kommentar der FA I 23/1, 1080.

¹⁵ Adolf Muschg: *Goethe als Emigrant. Auf der Suche nach dem Grünen bei einem alten Dichter*, Frankfurt a. M. 1986 (S. 7ff, S. 48ff). Gernot Böhme: *Ist Goethes Farbenlehre Wissenschaft?* In: ders.: *Alternativen der Wissenschaft*, Frankfurt a. M. 1980, S. 123. Vgl. auch: Klaus Vogel: *Das Symbolische bei Goethe. Begriffs-, Bilder‘ des Scheinens*, München 1997, S. 183.

¹⁶ An Zelter, 17.5.1829; vgl. Schöne S. 31.

¹⁷ Hamburger Ausgabe der Werke, Bd. XII, S. 440.

¹⁸ FA I,9, S. 1032.

¹⁹ Vgl. Hans Blumberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1979.

²⁰ Am 24.12.1806.

²¹ Thomas Mann: *Die Entstehung des Doktor Faustus*, *Gesammelte Werke* in 13 Bänden, Frankfurt a. M. 1990, Bd. 11, S. 237f.

²² Zitate aus Stifiers Erzählung werden nach der von Helmut Bachmaier herausgegebenen Ausgabe der *Bunten Steine*, Stuttgart 1994 mit der Sigel BS, gefolgt von der Seitenzahl, direkt im Text belegt.

²³ Vgl. FA I, 8, S. 40f.

²⁴ Die Psychoanalyse nennt diesen Mechanismus ”Verschiebung”. Aus Gründen, die im Kontext des Vortrags einleuchten werden, verzichtete die Analysen aber auf psychologische Analysen – ganz im Geiste Stifiers. Vergleicht man nämlich Erst- und Zweit-, d. h. Zeitschrift- und Buchfassungen seiner Erzählungen, so fällt neben der Tilgung aller emotionalen Extreme die Ausblendung von Psychologischem überhaupt auf.

²⁵ Sein Glaube, durch das Gesparte gleichsam kompensatorisch der modernen Ökonomie entgegenzuwirken, weist tragikomische Züge auf. Von ihr, wie überhaupt von den ”Welt-dingen” (BS 124) versteht der Pfarrer nichts. Die hinterlassene Summe hätte auch nicht annähernd gereicht – wenn sein Beispiel nicht im Nachhinein ein gewisses Aufsehen erregt hätte und gleichsam Spenden eingeworben hätte.

²⁶ Zitate aus Peter Handke: *Die links-händige Frau* (erstmal: 1976), Frankfurt a. M. 1993, werden unter der Sigel LF direkt im Text belegt.

²⁷ Peter Handke: *Abschied des Träumers vom neunten Land. Eine Wirklichkeit die vergangen ist: Erinnerung an Slowenien*, Frankfurt a. M. 1991, S. 7.

²⁸ Peter Handke: ”Durch eine mythische Tür eintreten, wo jegliche Gesetze verschwunden sind”. In: Raimund Fellinger (Hg.): *Peter Handke*, Frankfurt a. M. 1985, S. 234 – 241 (S. 235). (erstmal: *Le Monde* 1978)

²⁹ *Physiologische Farben* (1822); FA I,25, s. 742. Vgl. dazu die im selben Aufsatz aufgegriffene Parallele aus dem *Faust*, wo Wagner den Feuerstrudel, den Faust den Pudel (Mephisto) hinter sich herziehen sieht, als ”Augentäuschung” bezeichnet.

³⁰ Ein brüchiger Satz freilich, der in ein und demselben Syntagma sowohl die Einheit von Erscheinung und Substanz behauptet wie die Differenz von Zeichen und Wesen einzuräumen gezwungen ist.

³¹ Wilhelm Genazino: *Das Licht brennt ein Loch in den Tag*, Reinbek ²1997.