

Eva Eßlinger / Heide Volkening / Cornelia Zumbusch (Hg.)

**Die Farben der Prosa**

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

**ROMBACH WISSENSCHAFTEN • REIHE LITTERAE**

herausgegeben von Gerhard Neumann, Günter Schmitzler  
und Maximilian Bergengruen

**Band 221**

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

Eva Eßlinger / Heide Volkening / Cornelia Zumbusch (Hg.)

## Die Farben der Prosa

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

 **rombach** verlag

Gedruckt mit Unterstützung des LMUMentoring-Programms

**Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2016. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Gideon Haut (M.A.) / Dr. Friederike Wursthorn

Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

Satz: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, Freiburg im Breisgau

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, Freiburg im Breisgau

Printed in Germany

ISBN 978-3-7930-9851-5

*Für Inka Mülder-Bach*

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

## INHALT

Vorwort .....	9
EVA ESSLINGER / HEIDE VOLKENING / CORNELIA ZUMBUSCH	
Die Farben der Prosa. Zur Einleitung .....	11
JÜRGEN TRABANT	
Über die Farbe der Wörter und Sprachen .....	29
RÜDIGER CAMPE	
Das Problem der Prosa und die Form des Romans Überlegungen zu Friedrich Schlegels Theorie und Praxis um 1800 ...	45
JULIANE VOGEL	
Prosa der Entfärbung Stifters <i>Bunte Steine</i> .....	65
CORNELIA ZUMBUSCH	
Grauer Grund Keller, Goethe und der Glanz der Prosa .....	79
DAVID E. WELLBERY	
Der Takt des Prosaikers Notiz über Nietzsches Begriff des Stils .....	99
ANNEGRET HEITMANN	
»Viele Wörter in Purpur und Ultramarin« Jens Peter Jacobsens <i>Niels Lyhne</i> (1880) .....	111
RALPH UBL	
Pulcinellas Fest für das Auge Zu Édouard Manets <i>Ein Maskenball in der Oper</i> (1873) .....	127

HENDRIK BIRUS	
Prousts Farben	153
AAGE A. HANSEN-LÖVE	
Weißer Asphodelen und rote Rosen: <i>Gradiva</i> -Variationen	175
EVA ESSLINGER	
Wortlos sprechende Farben, sprachliche Form	
Hugo von Hofmannsthals <i>Briefe des Zurückgekehrten</i>	203
ULLA HASELSTEIN	
»A Single Hurt Color«	223
MICHAEL OTT	
»Berg- und Tiefenlicht, grünlich-blau«	
Die Farben des <i>Zauberbergs</i>	241
ETHEL MATALA DE MAZZA	
Bunte Himmel	
Siegfried Kracauers Farben	261
HEIDE VOLKENING	
»Tempo rosa-lila«	
Irmgard Keuns poetische Prosa	281
HELMUT LETHEN	
Erkenntnis in schwarz-weißen Umrissen	303
ALEXANDER HONOLD	
Yellow Ribbon	
Peter Handke und der amerikanische Raum	315
Abbildungsverzeichnis	329
Autorinnen und Autoren	331



## Vorwort

Das vorliegende Buch ist aus einer Tagung hervorgegangen, die im Juli 2013 zu Ehren von Inka Mülder-Bach in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung in München veranstaltet wurde. Die Idee zu dem Buch reicht aber noch weiter zurück. Sie leitet sich von zwei Forschungslinien ab, die sich in mehreren Publikationen Inka Mülder-Bachs miteinander verschränken: erstens der Leidenschaft für Theorie und Praxis moderner Prosa und zweitens der Einsicht in die Bedeutung von Farben (in) der Literatur. Schon in ihrem Aufsatz über *Das Grau(en) der Prosa oder: Hoffmanns Aufklärung* macht Inka Mülder-Bach deutlich, dass Farben weit mehr sind als bloße Eigenschaften der beschriebenen Welt. Wenn die avancierte Literatur von Farben spricht, dann spiegelt sich darin vielmehr eine poetologische Problemstellung – paradigmatisch bei E.T.A. Hoffmann, dessen *Sandmann*-Erzählung Inka Mülder-Bach als narrativen Gegenentwurf zu Hegel liest: Während Hegel im Bild der in der Dämmerung fliegenden Eule der Minerva einen radikalen Bruch mit der aufklärerischen Verknüpfung von Erkenntnis und Lichtmetaphorik vollzieht, verbindet sich das Graue bei E.T.A. Hoffmann mit dem Grauen und dem Grausen, um eine »fundamentale Krisis des Wissens« zu demonstrieren.<sup>1</sup> Nicht um das Wissen der Literatur, sondern um die Literatur als Medium und Gefäß historischer Erfahrungen geht es in Inka Mülder-Bachs Aufsatz zu W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*. Auch hier führt die Analyse der Sprache Sebalds, ihres *ornatus*, zu einem tieferen Verständnis dessen, was Literatur kann – und was nicht. Die Prosa Sebalds kann keine Authentizität erzeugen, aber sie kann zeigen, wie der Schein der Evidenz in anderen Medien, etwa der Fotografie, erzeugt wird, und wo er in der Literatur für einen Moment zerspringt.<sup>2</sup> In ihrem Aufsatz »*Verjährung ist [...] etwas Prosaisches*«. »*Effi Briest und das Gespenst der Geschichte*« hebt Inka Mülder-Bach einen leitenden Aspekt von Fontanes berühmtestem Roman hervor, der bislang noch nicht gewürdigt wurde: die Thematik des Verbleichens und Vergil-

---

<sup>1</sup> Inka Mülder-Bach, *Das Grau(en) der Prosa oder: Hoffmanns Aufklärungen*. Zur Chromatik des Sandmann, in: »Hoffmanneske Geschichte«. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft, hg. von Gerhard Neumann, Würzburg 2005, S. 199–221.

<sup>2</sup> Vgl. dies., *Der große Zug des Details*. W.G. Sebald: *Die Ringe des Saturn*, in: *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur*. Festschrift für Friedrich Teja Bach, hg. von Edith Futscher u.a., München 2007, S. 283–309.

bens von Gegenständen, Erinnerungen und Zeichen.<sup>3</sup> Auch hier ist es ihr nicht einfach um die Farbmeteraphorik in *Effi Briest* zu tun, sondern um die Form des Romans und die Frage, wie das Motiv der Verjährung auf dieser Ebene des *discours* verhandelt wird. Am selben Tag, an dem unsere Tagung stattfand, lag auch das neueste Buch von Inka Mülder-Bach vor, in dem es gleich zu Anfang um die wohl berühmteste rote Nase der modernen Literatur geht und damit um den »optischen Brennpunkt«,<sup>4</sup> wie es in dem Buch heißt, von Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*.

Der vorliegende Band nimmt diese farbigen Fäden auf, die sich durch Inka Mülder-Bachs Schaffen ziehen, und fügt ihnen noch einige weitere hinzu, so dass, wie die Herausgeberinnen hoffen, ein farbenreiches Webmuster der Moderne entsteht.

Der Sammelband verdankt seine Existenz, neben den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Tagung, der großzügigen Unterstützung der Carl Friedrich von Siemens Stiftung. Die Herausgeberinnen möchten sich dabei insbesondere bei Heinrich Meier, dem Geschäftsführer der Carl Friedrich von Siemens Stiftung bedanken. Herzlich bedanken möchten wir uns auch bei Christian Begemann, Tobias Döring, Annette Keck, Susanne Lüdemann, Clemens Pornschlegel und Eckhard Schumacher für die Moderation während der Tagung. Für ihre Unterstützung bei der Redaktion des Bandes danken wir Jasmin Centner, Désirée Kaiser und Linda Kukuk. Unser Dank gilt ferner der Münchner Universitätsgesellschaft und dem LMU-Mentoring-Programm, die das Projekt finanziell gefördert haben. Beim Rombach Verlag möchten wir uns für den Satz und die gute Zusammenarbeit bedanken, bei den Herausgebern Maximilian Bergengruen, Gerhard Neumann und Günter Schnitzler für die freundliche Aufnahme in die Reihe *litterae*.

Eva Erlinger, Heide Volkening und Cornelia Zumbusch  
Konstanz, Greifswald und Hamburg 2016

<sup>3</sup> Vgl. dies., »Verjährung ist [...] etwas Prosaisches«, *Effi Briest* und das Gespenst der Geschichte, in: DVjs 83 (2009), S. 619–642.

<sup>4</sup> Dies., Robert Musil. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Ein Versuch über den Roman, München 2013, S. 39.

## Die Farben der Prosa. Zur Einleitung

Sucht man nach der berühmtesten Farbstelle der deutschen Literatur, dann findet man sich vermutlich im Arbeitszimmer eines akademischen Lehrers wieder, in dem gerade ein ratsuchender Schüler durch den verkleideten Mephisto verführt werden soll. Der Schüler ist verwirrt – einerseits noch voller Vertrauen auf eine Institution, die ihm »schwarz auf weiß« diktieren soll, was man »getrost nach Hause tragen« kann, andererseits skeptisch aufgrund der steinernen Architektur, in der ihm »Hören, Sehn und Denken« vergeht. »Man sieht nichts Grünes, keinen Baum«. In Mephistos Rat spitzt sich diese in den Äußerungen des Schülers bereits angelegte Chromatik listig zu, das Schwarz-auf-Weiß der Schrift verwischt zum Grau, der grüne Baum verbindet sich mit dem Lebensfreude signalisierenden Gold: »Grau teurer Freund, ist alle Theorie, / Und grün des Lebens goldner Baum.«<sup>1</sup> Die hier als Polarität eingesetzte Differenz des Grünen und Grauen ist eine dominante Farbgebung, mit der die Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts sowohl die Differenz von Poesie und Prosa reflektiert als auch der Diagnose einer prosaisch gewordenen Wirklichkeit begegnet. Mithilfe von Farben, so die Ausgangsbeobachtung des vorliegenden Bandes, prozessieren literarische Texte und ästhetische Entwürfe nicht nur um 1800 Semantiken von Prosa. Während sich das Grüne mit dem Goldenen zur nachromantischen Chiffre eines Poetischen fügt, das die lebenskräftig grüne Wirklichkeit mit goldenem Glanz zu überziehen verspricht, bleibt das Grau für die theoretische Abstraktion von der Erscheinungswelt reserviert.

Der vorliegende Band verbindet Überlegungen zu Begriff und Geschichte der Prosa mit dem Interesse an der Rolle der Farben in der Literatur. Die hier versammelten Roman- und Prosalektüren, Auseinandersetzungen mit Sprach- und Prosatheorien sowie Untersuchungen zum Verhältnis von Pro-

---

<sup>1</sup> Johann Wolfgang von Goethe, Faust I, in: ders., Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bände, hg. von Friedmar Apel u.a., Bd. 7.1, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt a.M. 1999, S. 87 [V. 2038–2039]. Mephistos vielzitierte Gegenüberstellung von grau und grün führt direkt zur Urszene der Sünde – was Mephisto dem Schüler schließlich ins Stammbuch schreibt, ist die Formel, mit der die Schlange Eva zum Genuss verbotener Früchte animiert: »[I]hr werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist« (*Eritis sicut Deus scientes bonum et malum*). Um den Baum des Lebens zu schützen, so heißt es in Genesis 3.22, werden Adam und Eva aus dem Paradies vertrieben.

sa, Malerei und Fotografie zeigen, welche (Un-)Farben Prosatexte vom ausgehenden 18. bis zum 20. Jahrhundert evozieren, wie farbig oder entfärbt sich die erzählten Welten und die auf sie bezogenen Beschreibungssprachen zeigen und welche poetologischen Reflexionen sich mit ihren Chromatiken verbinden. Die Beiträge folgen der Vermutung, dass literarische Prosatexte über ihre Farbassoziationen auch ihre prosaische Verfasstheit und nicht zuletzt ihren schwierigen Kurs zwischen den als Gegensätzen aufgefassten Formen des Prosaischen und Poetischen reflektieren.

Für Hegel ist das Grau die Farbe einer Philosophie, mit deren Hilfe die Welt auf den Begriff gebracht werden soll. Im Vorwort zu den *Grundlinien einer Philosophie des Rechts* von 1821 erklärt er, die Philosophie könne niemals darüber belehren, wie die Welt zu sein habe, weil sie dafür immer zu spät komme. Sie könne erst auftreten, sobald »die Wirklichkeit ihren Bildungsprozeß vollendet« habe: »Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau läßt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.«<sup>2</sup> Damit ist zweierlei gesagt. Zum einen kann die Philosophie die Welt erst dann durchdenken, wenn deren Gestalt gleichsam altersgrau geworden ist. Zum anderen ist das Medium der Philosophie farblich genau auf ihren Gegenstand abgestimmt. »Ihr Grau in Grau ist sowohl Element wie Medium der Darstellung einer gereiften und zur Prosa gewordenen Welt«.<sup>3</sup> Warum sich das Grau nicht nur mit der Vorstellung von einer gealterten, grau gewordenen Gegenwart, sondern auch mit dem Modus ihrer philosophischen Beschreibung verbindet, wird beim Blick in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* (1817–1829) deutlicher: Grau malt die Philosophie, weil sie in Prosa verfasst ist.

Die Darstellungsweisen des Poetischen und Prosaischen, zu der auch die »Prosa des wissenschaftlichen Denkens«<sup>4</sup> und damit die Philosophie zählen, unterscheidet Hegel zwar nicht hinsichtlich ihres Inhaltes: Poesie wie Prosa bemühen sich, »die bunte Welt der einzelnen Erscheinungen zu unterscheiden, zu ordnen und zu deuten«.<sup>5</sup> Allerdings folgen sie unterschiedli-

<sup>2</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse* [1820], in: ders.: *Werke in zwanzig Bänden*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 7, Frankfurt a.M. 1986, S. 28.

<sup>3</sup> Inka Mülder-Bach, *Das Grau(en) der Prosa oder: Hoffmanns Aufklärungen. Zur Chromatik des Sandmann*, in: »Hoffmaneske Geschichte«. *Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, hg. von Gerhard Neumann, Würzburg 2005, S. 199–215, hier S. 200.

<sup>4</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III* [1817–1829], in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 15, S. 234.

<sup>5</sup> Ebd., S. 240.

chen Regeln, wenn sie diese Welt vor- und darstellen wollen. Die poetische Gestaltung bleibt beim Detail, das sie »mit Liebe aus[malt]«,<sup>6</sup> und erreicht das Allgemeine durch die harmonische Zusammenstellung der Einzelheiten. Hier greift Hegel zu einem Farbvergleich. Es sei »damit wie mit [...] Farben. Gelb, Blau, Grün, Rot sind verschiedene Farben, die sich bis zu vollständigen Gegensätzen fortreiben und doch, da sie als Totalität im Wesen der Farbe selbst liegen, in Harmonie bleiben können [...]«. <sup>7</sup> Während die Poesie versucht, die »Mitte zu halten zwischen abstrakter Allgemeinheit des Denkens und der sinnlich-konkreten Leiblichkeit«, <sup>8</sup> darf die Prosa als Form eines »sinnlichkeitsloseren Erfassens des Absoluten« <sup>9</sup> durchaus »fahl, grau« <sup>10</sup> werden. Wo die Poesie also besonders geeignet scheint, die Buntheit der Welt ebenso bunt darzustellen, wie sie sich dem Betrachter zeigt, abstrahiert die philosophische Prosa von der Mannigfaltigkeit der Erscheinungswelt und transformiert sie in das einförmige Grau begrifflicher Bezeichnungen.

Anders als Mephistos Verse, die das öde Grau gegen ein ungleich verlockenderes Grün und Gold ausspielen, impliziert Hegels Beschreibung der philosophischen Grisaille aber nicht unbedingt einen Mangel. <sup>11</sup> Vielmehr scheint das Grau für Hegel – und hier folgt er Goethes Farbenlehre genauer als dessen Figur Mephisto – zugleich Negation und Bedingung der Farben zu sein. <sup>12</sup> Das Grau, das sich aus der Mischung der drei Grundfarben ergibt, bedeutet zwar zunächst das Ende des Farbigen. Zugleich aber enthält es die Farben als Möglichkeit in sich. Denn als Schattenfarbe, so sieht es Goethe, ist das Grau diejenige Trübung, durch die das selbst farblose Licht seine Farbeffekte entfalten kann. <sup>13</sup> Ähnlich verhält es sich mit der Prosa.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Ebd., S. 251.

<sup>8</sup> Ebd., S. 232.

<sup>9</sup> Ebd., S. 235.

<sup>10</sup> Ebd., S. 278.

<sup>11</sup> Vgl. Inka Mülder-Bach, *Das Grau(en) der Prosa*, S. 200f.

<sup>12</sup> Zum Grau in Goethes Farbenlehre vgl. Bernd Hamacher, *Grau und Braun – »Vorgefühl der Gegensätze des Kalten und Warmen«: Zur Rehabilitierung der »farblosen«, »schmutzigen« Farben bei Goethe*, in: *Die Farben der Romantik. Physik und Physiologie, Kunst und Literatur*, hg. von Walter Pape, Berlin 2014, S. 73–80. Zu Hegels Rezeption der Goethe'schen Farbenlehre vgl. Bernadette Collenberg, *Hegels Konzeption des Kolorits in den Berliner Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, in: *Phänomen versus System: zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, hg. von Annemarie Gethmann-Siefert, Bonn 1992, S. 91–164.

<sup>13</sup> »Wir sehen auf der einen Seite das Licht, das helle, auf der andern die Finsternis, das Dunkle, wir bringen die Trübe zwischen beide, und aus diesen Gegensätzen [...] entwi-

Einerseits markiert sie als »Prosa der Endlichkeit und des gewöhnlichen Bewußtseins«<sup>14</sup> das Ende eines poetischen Zeitalters. In diesem Sinn wird Prosa zum Merkmal für »gegenwärtige prosaische Zustände«<sup>15</sup> und zum Schlüsselbegriff einer pejorativen Zeitdiagnose. Dieser Prosa muss die Poesie, sobald sie sich inmitten einer prosaischen Welt wiederfindet, mühsam abgerungen werden. Andererseits aber treibt die Poesie eine neue Prosa aus sich hervor, ist sie doch diejenige Kunstform, »an welcher zugleich die Kunst sich aufzulösen beginnt und für das philosophische Erkennen ihren Übergangspunkt [...] zur Prosa des wissenschaftlichen Denkens erhält«.<sup>16</sup> So wie die Farben im Grau aufgehen, in dem sie als Möglichkeit enthalten sind, findet sich auch die Poesie in der Philosophie im mehrfachen Sinne aufgehoben: negiert, aufbewahrt und auf eine neue Ebene gehoben. Bekanntlich bedient sich nicht nur Hegel der Rede vom Prosaischen als Instrument einer Gegenwartsdiagnostik.<sup>17</sup> »Prosa ist die eigentliche Natur der Modernen«,<sup>18</sup> schreibt vor ihm bereits Friedrich Schlegel und weist damit den Weg für die Ausweitung des Prosabegriffs. Meint Prosa in ihrer Grundbedeutung als geradeaus gehende, nicht in Versen umgebrochene *pro(r)sa oratio* zunächst nicht viel mehr als eine metrisch ungebundene, darüber hinaus bald auch eine schmucklose und bilderarme Rede, so wird sie im Sprachgebrauch des ausgehenden 18. Jahrhunderts zum Synonym für eine Nüchternheit, Sprödigkeit und Kunstlosigkeit, die auf immer größere Bereiche des Lebens ausgreift.<sup>19</sup> Mit der erweiterten Semantik von Prosa steht zugleich die Bestimmung dessen auf dem Spiel, was Literatur, Dichtung

ckeln sich [...] die Farben«. Johann Wolfgang Goethe, Zur Farbenlehre, in: ders., Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bände, Bd. I.23/1, hg. von Manfred Wenzel, Frankfurt a.M. 1991, S. 81.

<sup>14</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik III, S. 234.

<sup>15</sup> Ders., Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 253.

<sup>16</sup> Ders., Vorlesungen über die Ästhetik III, S. 234.

<sup>17</sup> Vgl. Karlheinz Barck, Prosaisch – poetisch, in: Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe, hg. von Karlheinz Barck u.a., Bd. 5, Stuttgart 2003, S. 87–112. Mit der semantischen Ausweitung der Prosa als schmuckloser und bilderarmer Rede auf eine nüchterne und verstandesmäßig geordnete Gegenwart hat sich die Grundbedeutung der Prosa als ungebundene Rede freilich nicht erledigt: So fragt ein neuerer Sammelband nach den »ästhetischen Verfahren und historisch ausdifferenzierten Formen, durch die oder in denen Prosa ›Kunst‹ bzw. ›Dichtung‹ wird«. Astrid Arndt/Christoph Deupmann/Lars Korten (Hg.), Logik der Prosa. Zur Unpoetizität ungebundener Rede, Göttingen 2012, S. 12.

<sup>18</sup> Friedrich Schlegel, Über das Studium der griechischen Poesie [1797], in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler u.a., Bd. I.1, Paderborn 1979, S. 217–367, hier S. 257.

<sup>19</sup> Vgl. Gernot Krapinger, [Art.] Prosa, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Ueding, Bd. 7, Tübingen 2005, S. 321–349, bes. S. 322.



oder, in der Sprache der Zeit, was Poesie unter den Bedingungen einer prosaisch gewordenen Gegenwart sein kann. Die Antworten darauf fallen unterschiedlich aus. Wo sich Hegel mit den bereits angedeuteten Grenzziehungen zwischen prosaischem und poetischem Weltzustand sowie poetischer und prosaischer Vorstellungsweise befasst, setzen die Frühromantiker auf eine poetische Prosa, die als »integrale Prosa«<sup>20</sup> alle anderen Gattungen im universalpoetischen Progress in sich aufnehmen soll. Die Auseinandersetzung mit dem Begriffspaar Prosa und Poesie lässt dem Begriff der Prosa also nicht nur seine Wendung ins Prosaische zukommen, sondern prozessiert nahezu zeitgleich neue Konzepte literarischer Textformen, die wir heute literarische Prosa nennen. So gilt es, wie Friedrich Schlegel im Athenäumsfragment 116 schreibt, »alle getrennte [sic] Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen«, um »Poesie und Prosa [...] bald mischen, bald verschmelzen«<sup>21</sup> zu können. Im Kontext dieses Projektes ist der Roman diejenige literarische Form, in der die Differenz von Prosa und Poesie auf sich selbst angewendet wird: »Der *Roman* ist Poesie in Verbindung mit Wissenschaft, daher mit Kunst; daher die *Prosa* und die *Poesie der Poesie*.«<sup>22</sup> Auch die frühromantischen Reflexionen des Verhältnisses von Prosa und Poesie rekurren auf Farbwerte. Im *Gespräch über die Poesie* wird das »bunte Gewimmel der alten Götter« zum Inbegriff des Poetischen. Hatte Ludoviko in seiner *Rede über die Mythologie* kurz zuvor prophezeit: »Das graue Altertum wird wieder lebendig werden«, so erscheinen die bunten Götter nur wenig später als eine im Text performativ vollzogene Realisierung der eigenen Prophezeiung.<sup>23</sup> Mephistos polare Paarbildungen grün/lebendig und grau/tot finden Vorläufer in Schlegels Reflexionen zur aktualisierenden Poeti-

<sup>20</sup> Bernd Witte, Die Wandlungen des Epischen. Entwürfe zu einer Theorie der integralen Prosa, in: Textsorten und literarische Gattungen: Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1.–4. April 1979, Berlin 1983, S. 563–576.

<sup>21</sup> Friedrich Schlegel, Athenäumsfragmente [1798], in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2., Paderborn 1967, S. 165–255, hier S. 182. Am romantischen Lob partizipiert noch Walter Benjamins emphatischer Begriff einer Prosa, die als messianisches Modell einer befreiten Welt dient. Vgl. auch: Irving Wohlfahrt, The Politics of Prose and the Art of Awakening. Walter Benjamin's Version of a German Romantic Motif, in: *Glyph 7* (1980), S. 131–148; Günter Oesterle, »Die Idee der Poesie ist die Prosa«. Walter Benjamin entdeckt »einen völlig neuen Grund« romantischer »Kunstphilosophie«, in: *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, hg. von Heinz Brüggemann und Günter Oesterle, Würzburg 2009, S. 161–173.

<sup>22</sup> Friedrich Schlegel, Fragment 110. Fragmente zur Poesie und Literatur II, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 16, Paderborn 1981, S. 341–360, hier S. 354.

<sup>23</sup> Ders., *Gespräch über die Poesie*, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2, S. 284–351, hier S. 319 und S. 315.

sierung einer prosaisch gewordenen Erinnerung. So kontrastiert etwa der Ich-Erzähler zu Beginn der *Lucinde* die Erinnerung an die »aschgraue[n] Figuren« der mit Willen begabten tätigen Menschheit mit der poetischen Imagination eines Hains, in dem »das kräftige Grün, die weiße Blüte und die goldne Frucht«<sup>24</sup> gleichzeitig zu genießen sind. RÜDIGER CAMPES Beitrag setzt an dieser Stelle an, um Schlegels Roman als eine neue Form der Prosa zu beschreiben, in der die chromatische Unterscheidung grau/bunt zwar den Anlass zur Formgebung gibt, der paradigmatische Status dieser Farben aber im Prozess des Romans, im permanenten Wechsel von Erinnerung der Geschichte und Gegenwart des Schreibens, durchkreuzt wird.

Gegenüber Schlegel betont Novalis die Entfärbungseffekte des Prosaischen, an denen sich auch die Poesie schulen könne. In einem Brief an Schlegel vom Januar 1798 spricht Novalis zunächst von einer Prosa, die zwar so tun kann, als sei sie Poesie, indem sie sich reich schmückt, dadurch aber ihren prosaischen Charakter nicht verleugnen kann. Davon setzt Novalis das Ideal einer Poesie ab, die sich erweitert, indem sie sich bewusst beschränkt und einen »prosaischen Schein«<sup>25</sup> annimmt. Diesen »prosaischen Schein« gewinne die Poesie, wenn sie »einfacher, gleichförmiger, ruhiger« in der syntaktischen Fügung sowie »durchsichtiger und farbloser« im »Ausdruck«<sup>26</sup> werde. Auch hier zeichnet sich der prosaische Ausdruck durch die Abwesenheit der Farben aus – mit seiner Beschreibung nicht als »grau«, sondern als »farblos« benennt Novalis einen Mangel, der sich schnell als Vorzug herausstellt. Denn mit dem Ideal einer transparenten Prosa, die dann eine »höhere Poesie« wäre, erweist sich der »prosaische Schein« als ein *Durch-Schein*, als eine Qualität des Diaphanen.

Die Vorstellung von einer klaren, nüchternen und farblosen Prosa stammt aus der Prosareflexion des ausgehenden 18. Jahrhunderts und wird in den lexikalischen Bestimmungen des 19. Jahrhunderts fortgeschrieben. Während sich die Poesie aus der begeisterten Einbildungskraft speist, ist die Prosa »diejenige Form der Sprachdarstellung, welche vorzugsweise zu Verstandeszwecken«<sup>27</sup> angewendet wird. Insofern sie, so formuliert Sulzer 1774,

<sup>24</sup> Ders., *Lucinde*. Ein Roman, Studienausgabe, hg. von Karl Konrad Polheim, Stuttgart 1999, S. 11.

<sup>25</sup> Novalis an August Wilhelm Schlegel am 12. Januar 1798, in: ders., *Schriften*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Bd. 4, Darmstadt 1975, S. 246.

<sup>26</sup> Ebd., S. 247.

<sup>27</sup> [Art.] Prosa, in: Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon, Bd. 3, Leipzig 1839, S. 585.



das »Werk des Verstandes«<sup>28</sup> ist und in ihr »mehr das affektlosere, abstrakte Denken zur Geltung«<sup>29</sup> kommen solle, wird die Prosa auf weitgehende Bilderlosigkeit und eine gleichsam transparente »Klarheit der Darstellung«<sup>30</sup> verpflichtet. Wenn die Prosa nach Hegel auf »Richtigkeit«, »deutliche Bestimmtheit« sowie »klare Verständlichkeit«<sup>31</sup> zielt, dann steht auch Hegels Grau der klar verständlichen Prosa im Bund mit dem Farblosen. Dies zeigt sich durchaus im Einklang mit zeitgenössischen Farbenlehren, in denen das Grau anders als in den antiken, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Farbenlehren gerade nicht zu den Farben – also den primären Buntfarben Gelb, Rot und Blau und den Mischfarben Orange, Grün und Violett – gezählt wird. Philipp Otto Runge spricht von »unbuntem Grau«,<sup>32</sup> und Goethe nennt das, was sich grau zeigt, »farblos« und das Grau eine »Unfarbe«.<sup>33</sup> Im impliziten Rekurs auf die Romantik systematisiert noch Walter Benjamin Formen der Prosa über ihre (Un-)Farben. So spricht er im *Erzähler*-Aufsatz von der Geschichtsschreibung als dem Punkt einer »schöpferische(n) Indifferenz der verschiedenen epischen Formen« und vergleicht dies mit dem Verhältnis von Prosa und Poesie: »(wie die große Prosa die schöpferische Indifferenz zwischen den verschiedenen Maßen des Verses)«<sup>34</sup> sei. Die Homologie der Begriffspaare Geschichtsschreibung versus epische Formen und Prosa versus Versformen entfaltet er über eine eigenwillige Farbenlehre. So »würde die geschriebene Geschichte sich zu den epischen Formen verhalten wie das weiße Licht zu den Spektralfarben«.<sup>35</sup> Der Geschichtsschreibung stellt er insbesondere die Chronik des Geschichtserzählers gegenüber: In

<sup>28</sup> Johann Georg Sulzer, [Art.] Prosa, in: ders., Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Bd. 2, Leipzig 1774, S. 926–928, hier S. 927.

<sup>29</sup> [Art.] Prosa, in: Meyers Großes Konversations-Lexikon, Bd. 16, Leipzig 1908, S. 387.

<sup>30</sup> [Art.] Prosa, in: Brockhaus, S. 586.

<sup>31</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik III, S. 280. Zum epistemologischen Status der Klarheit in Rhetorik und Erkenntnistheorie sowie einer Poetik des Klaren und Deutlichen in literarischen Prosaformen des 19. Jahrhunderts vgl. Davide Giuriato, »klar und deutlich«. Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert, Freiburg i.Br. 2015.

<sup>32</sup> Zit. nach: Thomas Lersch, [Art.] Farbenlehre, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Bd. VI, München 1973, S. 158–274, hier S. 242.

<sup>33</sup> Johann Wolfgang Goethe, Versuch die Elemente der Farbenlehre zu entdecken. Beiträge zur Optik. Viertes Stück [1793], in: ders., Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. I.23/2, hg. von Manfred Wenzel, Frankfurt a.M. 1991, S. 168–187, hier S. 176.

<sup>34</sup> Walter Benjamin, Der Erzähler, in: ders., Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Frankfurt a.M. 1991, S. 453.

<sup>35</sup> Ebd., S. 451.

ihrem »breiten Farbband«, so Benjamin, »stufen die Arten, in denen erzählt werden kann, sich wie Schattierungen ein und derselben Farbe ab.«<sup>36</sup> Wenn hier das weiße Licht der *Geschichtsschreibung* den farbigen Abschattierungen der *Geschichtserzählungen* gegenübersteht, dann reaktiviert Benjamin die Unterscheidung zwischen Poesie und Prosa über die mediale Differenz von Rede und Schrift, die bereits Schlegel zum ›Ursprung‹ der Unterscheidung zwischen Prosa und Poesie erklärt hatte.<sup>37</sup> Farblich schattiert zeigen sich die mündlich tradierten Erzählungen, die aus der lichtweißen Schrift der Historiografie hervorgehen. Die Buntfarbigkeit der Erzählprosa verdankt sich also einer Schrift, deren ursprüngliche Farblosigkeit sich als Voraussetzung aller Farben zu erkennen gibt. Dieser Befund bestätigt sich in JÜRGEN TRABANTS sprachhistorischem Beitrag in diesem Band. Auch in seinem Durchgang durch klassische Positionen der Sprachtheorie zeigt sich, dass es die Schrift ist, deren Materialität eine genuine Farbvalenz zugesprochen wird, während der Stimme, *phone*, Farben nur in ihrer Beziehung zum Denken zugeordnet werden.

Während die um 1800 formulierten geschichtsphilosophischen Bestimmungen der Prosa durchaus zum Ausgangspunkt gattungstheoretischer Annäherungen an moderne Prosaformen, sei es des Prosagedichts oder des Romans, gemacht worden sind,<sup>38</sup> blieben die mitlaufenden Farbbassoziationen weitgehend unbeachtet.<sup>39</sup> Gerade in ihnen verbirgt sich jedoch ein

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Der Ursprung der Prosa liegt für Schlegel in Geschichte, Rhetorik, Kritik und Gesetz der Griechen und ist wesentlich an Schriftlichkeit gekoppelt: »Nur die geschriebene Sprache, die des Metrums, des Rhythmus entbehrt, kann Prosa genannt und als eine der metrischen entgegenstehende Gattung betrachtet werden [...] Schon in der Schrift selbst liegt der Ursprung der Prosa.« Metrum und Rhythmus, die Regelgebundenheit von Sprache sind in diesen Ursprüngen auf der Seite der unbestimmten Poesie verortet und geben dieser ihr notwendiges Gerüst. Friedrich Schlegel, Über den Ursprung der Prosa, in: Geschichte der europäischen Literatur [1803/4], Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 11, Paderborn 1958, S. 3–185, hier S. 113.

<sup>38</sup> Vgl. Fritz Nies, Poesie in prosaischer Welt. Untersuchungen zum Prosagedicht bei Aloysius Bertrand und Charles Baudelaire, Heidelberg 1964; Peter Bürger, Prosa der Moderne, Frankfurt a.M. 1988; Klaus Reichert, Im Namen der Prose, in: Poetica 22 (1990), S. 187–194; Wolfram Malte Fues, Poesie der Prosa, Prosa als Poesie. Eine Studie zur Geschichte der Gesellschaftlichkeit bürgerlicher Literatur von der deutschen Klassik bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts, Heidelberg 1990; Márcio Seligmann-Silva, Prosa-Poesie-Unübersetzbarkeit. Wege durch das 18. Jahrhundert und von den Frühromantikern bis zur Gegenwart, Berlin 1996; Ralf Simon: Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul, München 2013.

<sup>39</sup> Farben haben in der Literatur- und Kulturwissenschaft derzeit gleichwohl einige Konjunktur. Vgl. etwa Jakob Steinbrenner (Hg.), Farben in Kunst und Geisteswissenschaften, Regensburg 2011; Monika Schausten (Hg.), Die Farben imaginerter Welten: zur Kultur-

komplexes Problem. Denn wo siedelt sich das, was wir heute literarische Prosa nennen würden, zwischen der Farblosigkeit der verstandesmäßigen, schriftlich verfassten Prosa und den bunten Farben der poetischen Rede an? Wenn Hegel den Erzählformen des Epos und des Romans selbst »ein breiteres Ausmalen des Äußerlichen«<sup>40</sup> zuordnet als den anderen poetischen Künsten, dann scheinen aus Hegels Perspektive nur die entzauberte Moderne und, am anderen Ende der Skala, der philosophische Begriff grau zu sein – der Roman hingegen malt noch mit den Farben der Poesie. Aber welche Farben lassen sich einer prosaisch ernüchterten und gleichsam entfärbt und grau gewordenen Welt noch abgewinnen? Und ist die literarische Prosa tatsächlich ganz der Farbigkeit der Poesie verpflichtet oder hält sie es womöglich auch mit dem Grau und der Farblosigkeit der Prosa? Das besondere Interesse des vorliegenden Bandes gilt deshalb weniger den symbolischen Aufladungen einzelner Farben als vielmehr dem, was im Diskurs der Zeit als »Kolorit« der Dichtung verhandelt wird. In der Malerei versteht man unter Kolorit die Auswahl, Zusammensetzung und Schattierung der Farben, also Valenzen des Hellen und Dunklen, Klaren und Getrübten,

---

geschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Berlin 2012; Walter Pape (Hg.), Die Farben der Romantik. Physik und Physiologie, Kunst und Literatur, Berlin 2014; Helmut Lethen/Monika Wagner (Hg.), Schwarz-Weiß als Evidenz, Frankfurt a.M. 2015. Daneben ist zu nennen das grundlegende Buch von Jacques Le Rider, Farben und Wörter: Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein, Wien u.a. 2000. Zu Farbpoetiken in der Lyrik vgl. Angelika Overath, Das andere Blau: zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht, Stuttgart 1987; Clemens Pornschnegel, Nichts als Blau. Zur Frage der poetischen Transzendenz in der Moderne (Baudelaire, Brinkmann, Benn), in: Zeitschrift für deutsche Philologie 127.4 (2008), S. 595–608; Joachim Schultz (Hg.), Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet: Farben in der deutschen Lyrik von der Romantik bis zur Gegenwart, München 1994. Zu einzelnen Texten und Autoren vgl. auch die folgenden Aufsätze: Monika Schausten, Vom Fall in die Farbe: Chromophilie in Wolframs von Eschenbach »Parzival«. Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur 130.3 (2008), S. 459–482; Kordula Glander, Licht und Farbe in Texten Robert Musils, in: »Alle Welt ist medial geworden«: Literatur, Technik, Naturwissenschaft in der klassischen Moderne, hg. von Matthias Luserke-Jaqui, Tübingen 2005, S. 127–140; Uwe Steiner, Farbe als Lehre – Farbe als Fetisch – Farbe als Passion. Die Farbe Weiß von Goethe über Stifter bis zu Handke, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Gegenwartskunst und Kirche Artheon 11 (September 1999), S. 3–11; sowie Helmut Koopmann, Grün oder blau? Zu C.F. Meyers poetischen Farben, in: Edition als Wissenschaft: Festschrift für Hans Zeller, hg. von Gunter Martens und Winfried Woesler, Tübingen 1991, S. 150–157. Zur Kulturgeschichte der Farbe vgl. Michel Pastoureau, Blau: die Geschichte einer Farbe, Berlin 2013; und ders., Black: the history of a color, Princeton 2009; sowie Wolfgang Müller-Funk, Die Farbe Blau: Untersuchungen zur Epistemologie des Romantischen, Wien 2000; und Harald Haarmann, Schwarz: Eine kleine Kulturgeschichte, Frankfurt a.M. u.a. 2005.

<sup>40</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik III, S. 256.

des Matten, Nebelhaften, Dunstigen oder Verhangenen und des Glänzenden, Strahlenden, Blendenden und Leuchtenden. Die Vorstellung von einem ›Kolorit‹ der Dichtung, die es erlaubt, Stilqualitäten sprachlicher Gestaltung über chromatische Tonalitäten zu beschreiben, formulieren schon Poetiken des 18. Jahrhunderts – sie gewinnt ihre Autorität sowohl aus der rhetorischen *colores*-Lehre als auch der *ut pictura poesis*-Doktrin, die beide zum Vergleich zwischen sprachlichen und bildlichen Darstellungsweisen einladen. Beschreibungen des prosaischen Stils als grau, durchsichtig oder farblos sowie darauf reagierende poetologische Versuche, das Farbige zum Residuum des Poetischen zu erklären, werden hingegen erst in einer Moderne virulent, die sich selbst nicht nur als prosaisches, sondern auch als farbloses, wenn nicht sogar chromophobes Zeitalter zu beschreiben beginnt.<sup>41</sup> Für die literarische Prosa ergeben sich daraus verschiedene Möglichkeiten, die sich in einer langfristigen Perspektive kaum zu einer einzigen historischen Verlaufsfürge fügen. Ob sich literarische Prosatexte zum Medium einer der Moderne wie auch der Prosa zugeschriebenen Entfärbung machen, ob sie dem Grau der Gegenwart neue Farbeffekte abzugewinnen versuchen oder ob sie sich dezidiert vom Grauen abwenden und dem Buntfarbigen widmen – dies sind einige der Optionen, die sich in den unterschiedlichen Ausgestaltungen literarischer Prosa zeigen werden. Der folgende kurze Durchlauf versteht sich deshalb auch nicht als Geschichte des Verhältnisses von Farben und Prosa, sondern versucht, einige Linien einzuzichnen, an denen sich die versammelten Beiträge ansiedeln.

Seit der Antike hat der Topos vom Dichter als Maler, prägnant in der Horazischen Formel *ut pictura poesis* tradiert, den Diskurs der Rhetorik und später der Dichtung beherrscht. Auch nach der Verabschiedung der *ut pictura poesis*-Doktrin bleibt die Malerei ein Vergleichs-, Abgrenzungs- oder Orientierungspunkt der Literatur und auch der Prosareflexion. 1803 legt sich der Philosoph und Schriftsteller Johann August Eberhard in seinem *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen* die systematische Frage vor: »Was sind nun aber die Farben und das Colorit in den Werken der redenden Künste?«, und unterscheidet sie unter Hinweis auf ihre je nach Farbton differierende »lebhaft und blühende« oder »dunkle und düstere« Charaktere. »Diese Charaktere der Farben und des Colorits lassen sich nun leicht auch in unsinnlichen Gegenständen, in Gedanken, Empfindungen und Gefühlen

<sup>41</sup> Die Farbangst der Modernen (seit Goethe) und die Chromophobie als Zustand der klassischen Moderne des 20. Jahrhunderts hat David Batchelor umfangreich belegt: David Batchelor, *Chromophobie. Angst vor der Farbe*, Wien 2004; Vgl. auch: Juliane Vogel/Wolfgang Ullrich (Hg.), *Weiß. Ein Grundkurs*, Frankfurt a.M. 2003.