

Verein für kritische Geschichtsschreibung e.V. (Hg.)

WERKSTATTGESCHICHTE 89

farbmarkierungen

Jg. 2024/1

[transcript]

Redaktion WERKSTATTGESCHICHTE:

Cornelia Aust, Claudia Berger, Maximilian Buschmann, Sarah Frenking, Katja Jana, Jochen Lingelbach, Annika Raapke, Yvonne Robel, Helen Wagner, Georg Wamhof

Anfragen an die Redaktion:

Yvonne Robel: robel@zeitgeschichte-hamburg.de

Herausgeber des Thementeils:

Hanno Balz

Rezensionsredaktion:

Andreas Hübner, Sebastian Kühn, Andreas Ludwig, Nina Reusch, Felix Schürmann, Katharina Seibert, Pavla Šimková, Lotte Thaa, Martin Clemens Winter

Anfragen an die Rezensionsredaktion:

Nina Reusch: nina.reusch@gmx.net

FU Berlin

Koserstraße 20

14195 Berlin

Filmkritik:

Ulrike Weckel: Ulrike.Weckel@journalistik.geschichte.uni-giessen.de

Dingfest:

Marie Luisa Allemeyer: Marie.Luisa.Allemeyer@posteo.de

Homepage: www.werkstattgeschichte.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.

Indexiert in EBSCOhost-Datenbanken.

© 2024 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Tableau chromatique: yeux, peau, système pileux, aus: Mémoires de la société d'anthropologie de Paris, Tome II, Planche V, beigelegt in: Paul Broca, Instructions générales pour les recherches et observations anthropologiques (anatomie et physiologie), Paris 1865, zwischen S. 136/137 (Bibliothèque nationale de France, Gallica)

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6861-2

PDF-ISBN 978-3-8394-6861-6

ISSN 0942-704X

eISSN 2701-1992

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Editorial	9
------------------------	---

THEMA

Von der Fleischfarbe zur Hautfarbe

Firenzuola, Dolce, Mercuriale und Mancini zum Weißsein in den Künsten des 16. Jahrhunderts <i>Romana Sammern</i>	17
---	----

Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose ist eine Rose

Errötende und blühende Weiblichkeit von Rot über Rosenrot bis Rosa und Pink <i>Dominique Grisard</i>	37
---	----

Der Zenit des Weißseins

Politische Farbsymbolik in Australien von 1788 bis in die 1930er Jahre <i>Stefanie Affeldt</i>	57
---	----

»Chromatics and Vice«

Male Students, Race and Queerness at the Universities of Oxford and Cambridge, 1890s to 1930s <i>Dominic Janes</i>	73
--	----

WERKSTATT

Koloniales Leiden in Lied und Wort

<i>Mèhèza Kalibani</i>	95
------------------------------	----

DINGFEST

Ein Denkmal für die Telefonzelle <i>Eckart Schörle</i>	117
--	-----

FILMKRITIK

Wissenschaftler als Nutznießer und Unterstützer des Kolonialismus in Der vermessene Mensch (2023) <i>Mathias Hack</i>	122
---	-----

EXPOKRITIK

Fragmente in Raum und Zeit – Anmerkungen zu den ethnologischen Ausstellungen im Humboldt Forum <i>Hans Peter Hahn und Valerie Viban</i>	138
---	-----

REZENSIONEN

Neu gelesen: Annette Kuhn: Einführung in die Didaktik der Geschichte <i>Martin Lücke (Berlin)</i>	146
---	-----

Elena Messner/Peter Pirker (Hg.): Kriege gehören ins Museum! Aber wie? <i>Vera Marstaller (Freiburg)</i>	149
--	-----

Friederike Stöhr: Körpermakel – Arbeits(un)fähigkeit – Kirchenrecht. Körperlich versehrte, kranke und alte Geistliche im spätmittelalterlichen Deutschen Reich und in Skandinavien <i>Bianca Frohne (Kiel)</i>	152
--	-----

Helge Wendt: Kohlezeit. Eine Global- und Wissensgeschichte (1500–1900) <i>Felix Frank (Bochum)</i>	155
--	-----

Julia Breittruck: Ein Flügelschlag in der Pariser Aufklärung. Zur Geschichte der Beziehungen zwischen Menschen und ihren Vögeln <i>Silke Förschler (Berlin)</i>	158
---	-----

Marion Krammer: Rasender Stillstand oder Stunde Null? Österreichische PressefotografInnen 1945–1955 <i>Sandra Starke (Potsdam)</i>	161
--	-----

Aurora G. Morcillo: (In)visible Acts of Resistance in the Twilight of the Franco Regime: A Historical Narration	
<i>Roseanna Webster (Cambridge)</i>	165
Anke te Heesen: Revolutionäre im Interview. Thomas Kuhn, Quantenphysik und Oral History	
<i>Friedrich Cain (Wien)</i>	168
Abena Dove Osseo-Asare: Atomic Junction. Nuclear Power in Africa after Independence	
<i>Anne-Kristin Hartmetz (Berlin)</i>	171
Steffi Brüning: Prostitution in der DDR. Eine Untersuchung am Beispiel von Rostock, Berlin und Leipzig, 1968 bis 1989	
<i>Nora Lehner (Wien)</i>	174
Jean-Thomas Tremblay: Breathing Aesthetics	
<i>André Krebber (Kassel)</i>	177

Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose ist eine Rose

Errötende und blühende Weiblichkeit von Rot über Rosenrot bis Rosa und Pink

Dominique Grisard

Abstract *What role did the rose play in the construction of pink as a »girl's colour«? Little has been written about all the flowers that make girls' pink consumer culture bloom. In this article, I focus on recurring topoi in the construction of normative femininity as a blushing rose and interrogate the colour names – incarnadine, vermilion, rosé, rose red and pink – used to describe the rosy, blushing or rouged cheeks of young women and girls. The protagonists of selected canonical fairy tales and works of art provide illustrative material, including *La belle au bois dormant* by Charles Perrault, Grimm's *Sleeping Beauty*, *Snow White and Snow-White* and *Rose-Red*. As Gertrude Stein's well-known line »A rose is a rose is a rose is a rose« emphasises, the (colour) name of a thing always evokes images, stories and feelings that form part of the cultural imaginary. I argue that rose images, stories and colours have been used in Western Europe since the sixteenth century to reproduce a floral ideal of femininity defined by liveliness and receptivity, seduction and deception, as well as complementarity. Current popular children's characters like Princess Lillifée continue the story of the fair-skinned, receptively blushing and »naturally« blooming female ideal of beauty.*

Keywords *Rose, Pink, Floral Femininity, Fairy Tales, Rococo, Normative Femininity*

»Eine duftende Rosenhecke öffnet sich wie von Zauberhand, und Rosa Rosenherz, die kleine Herzprinzessin, hüpfte mit dem Arm voller Veilchen ins Herzschaß.« So beginnt die Bilderbuchgeschichte *Im Zauberschloß der Herzenswünsche* in der Reihe *Rosa Rosenherz* von Stefanie Dahle.¹ Rosa hat lange blonde Haare. Zwei rosa Wangentupfer schmücken ihr blasses Gesicht. Sie trägt ein rosa Kleid, rosa Ballerinas und eine rosa Krone.² Erscheinungsbild, Setting und Geschichte der drei *Rosa-Rosenherz*-Bücher sind der *Prinzessin-Lillifée*-Kinderbuchreihe von Monika Finsterbusch zum Verwechseln ähnlich, mit

1 Stefanie Dahle, *Im Zauberschloß der Herzenswünsche. Rosa Rosenherz*, Hamburg 2021 [zuerst 2018], S. 1.

2 Ebd.

dem kleinen Unterschied, dass Prinzessin Lillifée, Blütenfee im Zaubergarten des Feenreichs Rosarien, seit 2004 Millionenumsätze erzielt.³ Dem globalen Erfolg der Medienfranchise und Spielzeuglinie *Disney Princess* folgend, baute der Copenrath Verlag rund um die Kinderbücher Finsterbuschs einen beachtlichen Medienverbund für ein deutschsprachiges Zielpublikum auf.⁴ Die blonde Lillifée ist Prinzessin und Fee, weiße Lilie und rosa Rose zugleich, wobei die Farbe Rosa dominiert: ihre Kleider, der Blüthron in ihrem Blütenschloss, das Schwein Pupsi und die Mähne des Einhorns Rosalie, die Rosen ihres Gartens sowie die zwei Farbtupfer auf ihren Wangen – rosa. Der Farbname Rosa findet sich gar im Namen ihres Blütenreichs Rosarien. Die Kinderbuchreihe *Rosa Rosenherz* hat den Bekanntheitsgrad von *Lillifée* und *Disney Princess* noch nicht erreicht, auch wenn eines der bisher im Arena Verlag erschienenen Bücher in die Maxi-Pixi-Reihe des Carlsen Verlags aufgenommen wurde. Rosa und Lillifée sind nur zwei von unzähligen rosa Prinzessinnenfiguren, die seit den späten 1990er Jahren aus der Erfahrungswelt von Kindern (und Erwachsenen) nicht wegzudenken und maßgeblich an der (Re-)Produktion tradierter Geschlechternormen beteiligt sind. Dass die Farben Rosa und Pink seit Mitte des 20. Jahrhunderts in der Kindermode Europas und Nordamerikas Verwendung finden, um Mädchen von Jungen zu unterscheiden, ist bekannt.⁵ Dass rosa gekleidete Prinzessinnen mit rosigen Wangen die Hauptrolle in vielen Kindergeschichten spielen, auch.⁶ Erst wenig wurde hingegen über die Blumen reflektiert, welche die rosa Erfahrungswelt von Mädchen zum Blühen bringen. Michelle Lazar bringt es auf den Punkt: »Die konzeptuelle Metapher FRAUEN SIND FLORA ist offensichtlich.«⁷

Auch das *Historische Lexikon Deutscher Farbbezeichnungen* legt anhand zahlreicher Zitate aus Gedichten und Erzählungen dar: Die Rose steht seit der Antike für weibliche Schönheit, insofern sie als Metapher für die delikate Weiße⁸ Hautfarbe junger Frau-

3 Exemplarisch: Monika Finsterbusch, *Prinzessin Lillifée und das Einhorn*, Münster 2006.

4 Mit Medienverbund wird der Umstand benannt, dass (Kinder-)Figuren nicht nur über Bücher oder Zeitschriften eines Verlags vermittelt werden, sondern eine Vielzahl von Medien, Spielsachen und Alltagsprodukten und Marken an ihrer Verbreitung beteiligt sind – von der Lillifée-Fernsehserie über das Lillifée-Himmelbett bis zu Lillifée-Muffins von Dr. Oetker. Eine kommerzielle Interdependenz von Kinderliteratur und materieller Kultur gibt es laut Robin Bernstein seit Mitte des 18. Jahrhunderts: Robin Bernstein, *Children's Books, Dolls, and the Performance of Race; or, the Possibility of Children's Literature*, in: Miriam Forman-Brunell/Jennifer Dawn Whitney, *Doll Studies. The Many Meanings of Girls' Toys and Play*, New York 2015, S. 3–13, hier S. 4.

5 Jo B. Paoletti, *Pink and Blue. Telling the Boys from the Girls in America*, Bloomington, IN 2012; Dominique Grisard, »Real Men Wear Pink? A Gender History of Color«, in: Regina Lee Blaszczyk/Uwe Spiekermann (Hg.), *Bright Modernity. Color, Commerce, and Consumer Culture*, New York 2017, S. 77–96.

6 Dominique Grisard, *Die »weiche« Macht von Rosa*, in: *Und Kinder* (2019) 103, S. 43–57.

7 Michelle Lazar, *Entitled to Consume. Postfeminist Femininity and a Culture of Post-Critique*, in: *Discourse and Communication* 3 (2009) 4, S. 371–400, hier S. 383. – Alle Übersetzungen ins Deutsche von der Autorin.

8 In Anschluss an Walgenbach und andere Vertreter*innen der deutschsprachigen *Critical Whiteness Studies* wird in diesem Beitrag Weiß und Schwarz konsequent großgeschrieben, »um gängige Leseweisen zu irritieren und die soziale Konstruktion von Whiteness [und Blackness, Anm. DG] zu unterstreichen«, Katharina Walgenbach, *Whiteness Studies als kritisches Paradigma für die historische Gender- und Bildungsforschung*, in: Wolfgang Gippert/Petra Cöttte/Elke Kleinau (Hg.), *Transkulturalität. Gender- und bildungshistorische Perspektiven*, Bielefeld 2008, S. 45–66, hier S. 47.

en und Mädchen diene.⁹ Wie die spätestens seit dem 16. Jahrhundert in der Lyrik gebräuchliche Redewendung »Rosen in den Wangen« suggeriert, wurden Rosen nicht nur mit der hell- oder blassroten Farbe der Wangen junger Frauen verglichen. Sie wurden häufig auch metonymisch mit der Farbe ihrer Backen gleichgesetzt, manchmal gar mit den Wangen selbst.

In diesem Beitrag fokussiere ich wiederkehrende Topoi in der Konstruktion normativer Weiblichkeit als blühende Rose und frage nach den Farbnamen – Inkarnat, Zinnoberrot, Rosenfarben, Rosenrot oder Rosa –, die für die Beschreibung von rosigen, errötenden oder mit Rouge geschminkten Wangen junger Frauen und Mädchen verwendet wurden. Wie Gertrude Steins bekannte Zeile »A Rose Is a Rose Is a Rose Is a Rose« in ihrem Gedicht *Sacred Emily* unterstreicht, evoziert der (Farb-)Name eines Dings immer auch Bilder, Geschichten und Gefühle des kulturell Imaginären.¹⁰ Mit Rosenbildern, -geschichten und -farben, so meine These, wird seit dem 16. Jahrhundert in Westeuropa wiederholt ein florales Weiblichkeitsideal propagiert, das sich über Lebendigkeit und Empfänglichkeit, Verführung und Täuschung sowie Komplementarität definiert.¹¹ Aktuelle Figuren wie Rosa und Lillifee schreiben die Geschichte des hellhäutigen, rezeptiv errötenden und »natürlich« blühenden weiblichen Schönheitsideals fort.

In einem ersten Teil gehe ich auf die Etymologie der Farbnamen Rosa, Rosenrot, Rosenfarben und Zinnoberrot ein. Daran anschließend werde ich anhand dieser Farbnamen einzelne persistente Topoi normativer Weiblichkeit herausarbeiten. Anschauungsmaterial bieten die Protagonistinnen ausgewählter kanonischer Märchen und Kunstwerke, darunter *La belle au bois dormant* von Charles Perrault, Grimms *Dornröschen*, *Schneewittchen* und *Schneeweißchen und Rosenrot*. Welche Rolle spielte die Rose in der Konstruktion von Rosa als »Mädchenfarbe«? Oder wie es Aurélie Gaillard für den frankofonen Kontext formuliert: Wie wird aus *der* Rose *das* Rosa, aber auch: Wie wird die Rose *rosa*?¹²

Farbnamen, Rosen und Prinzess*innen als Quellen

Der Geschichtswissenschaft ist seit ihrer Entstehung ein objektivierendes, erotisierendes Verhältnis zwischen rationalem Historiker*innen-Subjekt und zu erobernden Dokumenten eingeschrieben.¹³ Leopold von Ranke bezeichnete bekanntlich seine Quellen als

-
- 9 William Jervis Jones, »Rosenfarb(e)«, in: Historisches Lexikon deutscher Farbbezeichnungen, Bd. 4, Berlin 2013, S. 2194.
- 10 Gertrude Stein, *Sacred Emily*, in: dies., *Geography and Play*, Boston 1922 [zuerst 1913], S. 178–188.
- 11 Wie Annette Stott anhand von floralen Weiblichkeitsbildern in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts darlegt, sind diese als Antwort auf konkrete Herausforderungen und Veränderungen der dominanten Gesellschaftsordnung zu betrachten: Annette Stott, *Floral Femininity. A Pictorial Definition*, in: *American Art* 6 (1992) 2, S. 60–77, hier S. 61, 74.
- 12 Aurélie Gaillard, *Le rose des Lumières (identités visuelle, sociale et sexuée du rose)*, in: *Lumières* (2020) 2 (No. 36), S. 31–64, hier S. 35: »comment *la* rose devient *le* rose et d'autre part comment *le* rose devient... *rose*.«
- 13 Falko Schnicke, *Princesses, Semen, and Separation. Masculinity and Body Politics in Nineteenth-Century German Historiography*, in: *German Historical Institute London Bulletin* 40 (2018) 1, S. 26–60, hier S. 42.

»schöne Prinzessinnen«.¹⁴ In diesem Beitrag drehe ich den Spieß um: Die Darstellung »schöner« Prinzessinnen und der Rosenfarbe ihrer Wangen dienen mir als Quellen. Sie machen deutlich, wie mittels bildender Kunst und Märchen normative Weiblichkeitstopoi wie Lebendigkeit, Empfänglichkeit, Komplementarität und Verführungsmacht tradiert und naturalisiert werden. Kanonische Märchen und Kunstwerke sind aussagekräftige kulturgeschichtliche Quellen, weisen sie doch auf historische Kontinuitäten der Geschlechterordnung hin und sind selbst aktiv an der Überlieferung, Wiederholung und Wahrung von Geschlechtervorstellungen beteiligt. Mit jeder Märchenerzählung, mit jeder Betrachtung eines Bildes werden Geschlechternormen reproduziert, aber auch verändert und aktualisiert.

Märchen sind Komposita und somit immer »als Mischung aus Tradiertem und Neuschöpferischem« zu verstehen.¹⁵ Märchen unterstreichen die palimpsestische Komplexität des Konstruktionsprozesses von Geschlecht im Spannungsverhältnis von Persistenz und Wandel. An ihnen wird deutlich, dass die Grenzen zwischen Fiktion und Realität verschwimmen und ein Weiblichkeitsideal, wie das der Prinzessin, die Verabschiedung der Ständegesellschaft lange überdauern kann. Als Genre sind Märchen dem Fantastischen verpflichtet.¹⁶ Gleichwohl erfahren wir aus ihren Beschreibungen von Farben, Kleidern, Inneneinrichtung und weiblicher Schönheit viel über die historisch-spezifische Lebenswelt der Herausgeber*innen. Nehmen wir das Beispiel *Dornröschen*, welches prominent in der ersten Ausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm figuriert. Eine frühere Version des Märchens wurde von Charles Perrault, Beamter am Hof Ludwigs XIV., unter dem Titel *La Belle aux bois dormant* aufgezeichnet. Seine Version enthält wiederum Spuren einer von Giambattista Basile dokumentierten Geschichte, die 1634 in seiner posthum erschienenen Märchensammlung *Sole, Luna e Talia* erschien. Jede dieser Versionen popularisierte das Märchen und machte es einer neuen Generation zugänglich. So besehen produzieren Märchen ein »Fantasy Echo«, insofern mit ihnen die Fantasie einer natürlichen, verallgemeinerbaren Weiblichkeit immer wieder erzählt wird.¹⁷ Daran zeigt sich, dass sowohl am Hof gelebte Moden als auch alltäglich erzählte Märchen an der (Re-)Produktion von Geschlechternormen beteiligt waren, es sich jedoch um keinen linearen, teleologischen Konstruktionsprozess handelte. So ist die Geschichte eines verzauberten, ständischen Ancien Régime, das von einem rationalen, aufgeklärten Bürgertum abgelöst wurde, längst revidiert worden. Die Perspektive der Geschlechtergeschichte hat maßgeblich dazu beigetragen, dass sie heute weniger als eindeutige Abfolge, sondern als Überschreibung und Schwerpunktverschiebung gedacht wird.

Ähnlich verhält es sich mit kanonischen Gemälden europäischer Künstler. Auch sie re-präsentieren Vorstellungen von weiblicher Schönheit, indem sie ausgewählte Farben für die Haut, die Kleidung und sie schmückende Blumen verwenden. Aufgrund ihrer

14 Ebd.

15 Heinz Röllecke, Weiß – Rot – Schwarz. »Die drei Farben der Poesie«, in: *Fabula* 54 (2013) 3/4, S. 214–234, hier S. 233.

16 Selbstverständlich sind auch das Fantastische und Fantasie keine überzeitlichen Kategorien, so dass wir aus der Analyse der fantastischen Elemente eines Märchens viel über das historisch-spezifische Vorstellungsvermögen seiner Entstehungszeit lernen können.

17 Joan W. Scott, Fantasy Echo. History and the Construction of Identity, in: *Critical Inquiry* 27 (2001) 2, S. 284–304.

Popularität sowie der Aussagekraft und Bedeutung, die ihnen die europäische Kunstgeschichte verleiht, tragen kanonische Gemälde zur Persistenz normativer Weiblichkeitsbilder bei. Während Märchen also Auskunft über Farbnamen und Farbträger geben, erlaubt die bildende Kunst Einblicke in die für Frauenfiguren verwendeten Farbpigmente und Farbkombinationen. Darüber hinaus unterstreichen kanonische Bilder – wie wir später sehen werden – das für die bürgerliche Geschlechterordnung konstitutive Blickregime des männlichen Sehens und des weiblichen Gesehenwerdens. Das wiederholte Erzählen und Visualisieren bestimmter Weiblichkeitsbilder stellt historische Kontinuität her, was nicht heißen soll, dass sich nichts ändert, denn Persistenz und gesellschaftlicher Wandel stehen bekanntlich in einem dialektischen Verhältnis zueinander. In diesem Beitrag liegt der Fokus auf Kontinuitäten normativer Weiblichkeit, die bis heute wirkmächtig sind.

Rosa, Rosenfarb, Rosenrot

Die Farbbezeichnung »Rosa« taucht erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in deutschen Wörterbüchern auf.¹⁸ Sie bezieht sich auf den Blumennamen der Edelrose und bezeichnet eine Bandbreite von Farbtönen, vom »Rosaweiß« der gemeinen *rosa canina* oder Hundsrose, dem »Fleischrosa« der La France Rose und dem »Eglantinerosa« der wilden Rose, über das »Dunkelkarmesin« der Damaszenerrose bis zum feurigen, schwach bläulich schimmernden »Pompadorrosa«, das an die Dubarry Rose erinnert.¹⁹ Anfänglich wurde Rosa nur substantivisch verwendet, nämlich als Rosaband, Rosakleid oder Rosatuch.²⁰ Bezeichnet wurden also zunächst Textilien bzw. Kleidungsgegenstände, die – ähnlich wie die Freizeitbeschäftigung mit Blumen – der Erfahrungswelt von jungen Frauen der Oberschicht zuzurechnen sind. Als Adjektiv findet rosa erst viel später Verwendung. In den Einträgen zum Buchstaben R von 1893 des *Deutschen Wörterbuchs von Jacob und Wilhelm Grimm* wird es noch nicht aufgeführt.²¹ Auch in den *Kinder- und Hausmärchen* sucht man die Farbe Rosa vergeblich.

Das englische Farbwort *pink* findet gar erst im ausgehenden 20. Jahrhundert Eingang in die deutsche Sprache. In gegenwartssprachlichen deutschen Wörterbüchern, die vor 1980 erschienen, wird es noch nicht aufgeführt.²² Kaufmann merkt an, dass sich »bei der Einführung von pink in den deutschen Wortschatz eine Bedeutungsverengung voll-

18 Caroline Kaufmann, *Zur Semantik der Farbadjektive rosa, pink und rot*, München 2006, S. 32.

19 Georg Seufert, *Rosa – rosarot – rosenrot*, in: *Farbnamenlexikon von A bis Z*, Frankfurt a.M. 1955, S. 196–199.

20 Kaufmann, *Semantik*, S. 32.

21 *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Lfg. 7 (1891), Bd. VIII (1893), Sp. 1161, Z. 45.

22 Im Englischen bezeichnet das Substantiv *pink* eine Nelkenart. *Pink* wird seit dem 18. Jahrhundert verwendet, um »warme, mit Zinnoberrot angesetzte helle, blasse Töne und kalte, mit Karminrot vermischte kräftigere Farbtöne« zu benennen, die von »der warmen Braunskala bis hin zur Violettscala« reichen; G. Wöhler, *Ein Beitrag zur Klärung der Wortbedeutung des englischen Farbadjektivs pink*, in: *Die Neueren Sprachen* 65 (1966), S. 128–132, hier S. 130; zit.n. Kaufmann, *Semantik*, S. 37.

zogen« habe.²³ Pink bezeichne im Deutschen lediglich ein kräftiges Rosa, somit sei Pink als Hyponym von Rosa zu verstehen.²⁴

Wenn Rosa erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts und Pink erst im ausgehenden 20. Jahrhundert in die deutsche Sprache Eingang fanden, wie wurden dann rosa Farbtöne früher beschrieben? Sie wurden seit dem 14. Jahrhundert als rosenfarb(en), rosenfarbig, rosenrot, rosicht, rosig, fleisch- oder leibfarb(en) bezeichnet, je nachdem, worauf sich der Farbname bezog.²⁵ In älteren Wörterbüchern finden sich als namensgebende Farbträger ausschließlich Vergleiche mit der Rose. Laut Seufert bezieht sich rosenfarben auf »bleiche, blasse Rosafarben, etwas farbiger als rosaweiss.«²⁶ Bis zum 18. Jahrhundert werden kräftigere rosenrote Farbtöne häufig als »Vermillon« oder »Zinnoberrot« benannt.²⁷ Wurden die Farben Rosenrot oder Rosenfarb in Wörterbüchern umschrieben, so wurden sie in aller Regelmäßigkeit mit Tönen und »Tinten« verschiedenfarbiger Rosenarten verglichen. In *Werners Nomenklatur der Farben*, 1814 erstmals auf Englisch erschienen, wurde die Farbe Rosenrot unter Rot subsumiert.²⁸ »Rosenrot ist Karminrot mit einer großen Menge Schneeweiß und einer sehr kleinen Beimengung von Cochenillenrot.«²⁹ Rosenrot wurde ähnlich wie das aus Rosenrot, Ziegelrot und etwas Weiß gemischte »Fleischrot« und das aus »Coccusrot vermischt mit sehr viel Weiß« hervorgehende »Pfirsichblütenrot« als Unterkategorien von Rot benannt. Bis heute findet sich die Beschreibung von Rosa als »blasses«, »helles« oder »zartes« Rot in den bekannten Wörterbüchern, auch der Vergleich mit der (Hunds-)Rose.³⁰ Rosa und Pink, ähnlich wie ihre Vorgänger Rosenrot, Rosenfarb und Fleischfarb, sind in der deutschen Sprache als Hyponyme der Farbe Rot zu verstehen. Dies erklärt auch, weshalb Rosen noch im 19. Jahrhundert hauptsächlich als rot – nicht als rosa – beschrieben wurden: »indes die hauptfarbe der rose ist roth; sie wird als vertreter der rothen farbe genannt, wie die lilie als der der weiszen.«³¹

23 Ebd.

24 Seufert führt unter dem Eintrag »Rosa – rosarot – rosenrot« auch *pink* auf, widmet der Farbe aber auch einen eigenen kurzen Eintrag als englischem Ausdruck für Nelke und für lichtiges Rosa; Seufert, Rosa, S. 180, 198.

25 Kaufmann, Semantik, S. 32. Laut Jones wird »rosig« erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts in der Dichtung beliebt, und zwar zur Beschreibung menschlicher Haut sowie der Morgen- und Abendröte; Jones, »Rosenfarb(e)«, S. 2204.

26 Seufert, Rosa, S. 200.

27 Ebd., S. 258.

28 Der 1749 geborene deutsche Geologe Abraham Gottlob Werner erstellte einen Katalog, der 79 Farbtöne mit Hilfe von Fossilien umschrieb. Dieser wurde 1814 vom schottischen Pflanzenmaler Patrick Syme ins Englische übersetzt, um 31 Farbtöne erweitert und als *Werner's Nomenclature of Colour* herausgegeben. Die Nomenklatur wurde zu einem Standardnachschlagewerk in der bildenden Kunst. Patrick Syme, *Werners Nomenklatur der Farben* angepasst an Zoologie, Botanik, Chemie, Mineralogie, Anatomie und die Kunst, Bern 2018.

29 Syme, *Werners Nomenklatur*, S. 46.

30 Eintrag: »rosa«, adj., Duden Universalwörterbuch, Berlin 2023, <https://www.duden.de/rechtschreibung/rosa> (letzter Zugriff 20.3.2023). Als Synonyme werden in dieser *Duden*-Ausgabe blassrosa, fleischfarben und pink genannt; Kaufmann, Semantik, S. 34.

31 »Rose«, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/dwb/rose> (letzter Zugriff 20.3.2023).

Zinnoberrot. Die schlafende Prinzessin und der Topos der Lebendigkeit und Empfänglichkeit

»Il roseo è il rosato«, oder auf Deutsch »das Rosige ist das Rosenrote«, schreibt der venezianische Kunstkritiker Lodovico Dolce im Jahr 1565.³² Es handele sich dabei um »die angenehmste und anmutigste von allen Farben«. ³³ Sie sei, und das ist für diesen Zusammenhang wichtig, »dem menschlichen Körper, wenn er schön ist, sehr ähnlich«, erklärt Dolce in seinem Traktat, dem *Dialogo, in dem man über die Qualität, Diversität und Beschaffenheit der Farben spricht*.³⁴ Der Venezianer Dolce prägte mit seinen Traktaten den für die historische Farbforschung bedeutsamen *disegno e colore*-Disput maßgeblich mit. Dieser setzte im Italien des 16. Jahrhunderts ein, erfuhr im 17. Jahrhundert in Frankreich und im 18. Jahrhundert in England einen Höhepunkt, wurde im 19. Jahrhundert wieder aufgenommen und bleibt bis heute wirkmächtig.³⁵ Die florentinische und römische Malschule nach Michelangelo sprach sich für das Primat der Linien, Formen und Gestalt aus. Die Linie wurde von ihren Anhängern als substanziell und essenziell betrachtet und mit der Ratio, dem Verstand und der Disziplin des Manns gleichgesetzt. Die Farbe hingegen erachteten sie als sekundär, nebensächlich, dekorativ, ja teilweise gar als lügnerisch und trügerisch – Eigenschaften, die von den Verfechtern des *disegno* häufig dem Weiblichen zugeschrieben wurden.³⁶ Als Vertreter der toskanischen Malschule rund um Tizian verteidigt Dolce die grundlegende Rolle der Farbe als Seele der Malerei. Doch spricht er der Linie des *disegno* eine gleich wichtige Bedeutung zu. Er ist in diesem Disput als ein vermittelnder Verfechter der Farbe zu betrachten. Die hohe Kunst, den Körper mit dem gekonnten Einsatz von Farbmischungen zu beleben, ja zu beseelen, führt er regelmäßig ins Feld, um die Notwendigkeit von Farbe zu unterstreichen:³⁷

»Daher nennen die Dichter das Gesicht, den Hals, die Brüste und die Finger rosig, d.h. rein, weil sich die Röte des Blutes mit Liebreiz und Anmut ausbreitet. Und diese ist genau jene Farbe, die bei uns gemeinhin als Inkarnat bezeichnet wird: weil sie mehr als jede andere Farbe die Reinheit der Knaben und die Rose im Antlitz einer Jungfrau verkörpert. Ich meine weder die [Farbe einer] Rose von Milet, also die damaszenische, die auf gewisse Weise mit zu viel Zinnoberrot glüht, noch ziele ich auf die [der] weisse[n] Rose ab, sondern auf jene, die von der einen und der anderen ihre Zierde erhält.«³⁸

32 Sammern übersetzte und kommentierte eine für die historische Einordnung des Weiblichkeitstopos der Lebendigkeit zentrale Textstelle von Lodovico Dolce, *Dialogo, nel quale si ragiona delle qualità, diversità, e proprietà de i colori*, Venedig 1565, S. 15. Romana Sammern, Lodovico Dolce: Die Schönheit des weiblichen Inkarnats (1565), in: dies./Julia Saviello (Hg.), *Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya*, Berlin 2019, S. 231–239.

33 Dolce, *Dialogo*, S. 15, zit.n. Sammern, Lodovico Dolce, S. 231.

34 Ebd.

35 Verena Krieger, Die Farbe als ›Seele‹ der Malerei. Transformationen eines Topos vom 16. Jahrhundert zur Moderne, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33 (2006), S. 91–112, hier S. 91.

36 Ebd., S. 92. Krieger legt dar, dass insbesondere die Verfechter des Primats des *disegno* Farbe als weibliche Materie abwerteten, während sie den »Geist« der Linie und Gestalt als männlich aufwerteten; ebd., S. 93.

37 Ebd., S. 94.

38 Dolce, *Dialogo*, S. 15, zit.n. Sammern, Lodovico Dolce, S. 231.

Die rosenrote Fleischfarbe, die er in Anlehnung an damalige kunsttheoretische Diskurse in Italien auch Inkarnat nennt, verkörpert für ihn jugendliche Reinheit sowie weibliche Jungfräulichkeit.³⁹ Diese Reinheit bezieht sich jedoch nicht auf die »Reinheit« der Farbe, musste diese rosige Gesichtsfarbe ja gemischt werden. Seelische »Reinheit« konnte also durchaus mit einer Farbmischung symbolisiert und materialisiert werden. Die richtige Synthese war wichtig, um die Nuancen und Variationen der Natur lebensecht wiederzugeben. Das lebhafte, aus Weiß und Rot gemischte Inkarnat bezeichnet die »natürliche« Farbe des durch die Haut durchscheinenden Fleisches.⁴⁰ Während der Begriff der Fleischfarbe in der englischen, französischen, italienischen und spanischen Sprache seine Entsprechung findet und in der Regel die Färbung heller menschlicher Haut bezeichnet, wird laut Jones Hautfarbe erst seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert als Farbname für den Hautton Weißer Menschen verwendet und dies lediglich in der deutschen Sprache.⁴¹

Aussagekräftig scheint mir in diesem Zusammenhang die Redewendung »Rose im Antlitz«, womit Dolce wie selbstverständlich die rosigen Wangen einer jungen Frau meint. Wenn es um die Darstellung weiblicher Schönheit gehe, könne die Malerei viel von der Dichtkunst lernen, so Dolce, und er zitiert aus einem Gedicht: »Und auf der Wange, lag der Hauch, der leichte, Von Rosenschein mit Lilienweiss verbunden.«⁴² Welche Rose(n) für diese rosige Farbe der Schönheit Pate stehen, erfahren wir auch: die Rose von Milet, deren Farbe aus dem Mischen des Zinnoberrots der Damazenerrose und des Farbtons der weißen Rose hervorging. Ein »Zuviel« der einen oder anderen Farbe wird als negativ gewertet. Insbesondere rät Dolce, ein allzu leidenschaftliches, unkontrolliertes Glühen des Zinnoberrots, er nennt es »troppo vermiglio«, mit Weiß »weicher« zu machen.⁴³ Dies gelte insbesondere für die helle Haut junger Frauen- und Jungenfiguren.⁴⁴ Denn diese sei weicher und heller als diejenige des erwachsenen Manns.⁴⁵ Im *Dialogo de i colori* erklärt Dolce die Farbigkeit der menschlichen Haut zum Maßstab für die Beurteilung einer »schönen« Farbe: »il rosato« (Rosenrot).⁴⁶ Für die Beschreibung unterschiedlich gemischter Fleischfarben dienten bis ins 18. Jahrhundert Blumenfarben.⁴⁷ Die semantische Nähe der Farbe des Fleisches und bestimmter

39 Ebd.

40 William Jervis Jones, »Fleischfarbe«, in: Historisches Lexikon deutscher Farbbezeichnungen, Bd. 3, Berlin 2013, S. 1080.

41 William Jervis Jones, »Hautfarbe«, in: ebd., S. 1458; über das Verhältnis von Fleisch und Haut in der visuellen Kunst des 16. Jahrhunderts, siehe Sammern, Lodovico Dolce, S. 235.

42 Lodovico Dolce, Aretino oder Dialog über Malerei, hg. v. Rudolf E. von Edelberg, Wien 1871, S. 51.

43 Dolce, Aretino, S. 66; auch Sammern, Lodovico Dolce, S. 234. Dolce plädierte dafür, das »Weiche« der Haut so »naturgetreu« und »einfach« als möglich zu malen, sodass die »Gestalten wie lebendig aussehen, so als wenn denselben nur der Athemzug fehlte.«

44 Dolce, Dialogo, S. 15, in: Sammern, Lodovico Dolce, S. 231.

45 »Dabei muss man diese Tinten variieren und zugleich auf die Verschiedenheit des Geschlechtes, des Alters und der Verhältnisse Rücksicht nehmen. Des Geschlechtes, weil im Allgemeinen dem Fleische eines Mädchens ein anderer Farbenton, als dem eines Jünglings entspricht; des Alters, weil ein Greis und ein Jüngling eine eigene Fleischfarbe haben; der Verhältnisse, weil man beim Bauer nicht Dasjenige suchen darf, was nur für den Aristokraten passt.« Dolce, Aretino, S. 66.

46 Dolce, Dialogo, S. 15, zit.n. Sammern, Lodovico Dolce, S. 231.

47 Sammern, Lodovico Dolce, Fn. 17, S. 237.

Blumen wird deutlich bei einer näheren Betrachtung der Wortherkunft von Inkarnat und *carnation*, der gemeinen Bezeichnung für Nelke in der englischen Sprache.⁴⁸ Beide tragen das spätlateinische *carnatio* für Fleischigkeit im Namen. Dies ist insofern von Bedeutung, weil in der englischen Sprache Nelken auch *pinks* genannt werden, was wiederum die Herkunft des Farbnamens *pink* erklärt. Außerdem wird gemutmaßt, dass der Name *carnation* für Nelke auch mit dem Begriff *coronation* für Krönung bzw. den Blumendekorationen bei Krönungszeremonien verwechselt worden sei.⁴⁹ Daraus lässt sich schließen, dass für die englische Sprache zumindest *pink* eine ähnlich enge Beziehung zu blühenden Blumen, der Färbung junger Weißer Haut und höfischer Ornamentalisierung hat wie die Rose.

Wie Angela Rosenthal für die britische Porträtmalerei im Zeichen der Kultur der Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts aufzeigt, ist der Topos der Lebendigkeit weiterhin wirkmächtig, wobei dieser nun expliziter vergeschlechtlicht und rassifiziert wurde. Neben den porträtierten Adelsfrauen wurden häufig ihnen dienende Schwarze Pagen oder Kinder abgebildet.⁵⁰ Sie verliehen den rosigen Wangen der Porträtierten, die auf eine transparente, »ehrliche« Haut verwiesen, ja ein lebendiges Durchscheinen authentischer Gefühle, ihre Weiße Unschuld. »[S]kin receives its own communicative value, and through which the so-called ›inner virtues‹ become visible«.⁵¹ Rosenthal erklärt, wie das ästhetische Prinzip der Varietät hochgehalten wurde, um die Überlegenheit Weißer Haut zu behaupten und dunkle, gebräunte oder geschminkte Haut abzuwerten.⁵² Das Erröten der Wangen bewies die authentische Symmetrie der äußeren und der inneren Schönheit der jungen Weißen Frau. »Durch die philosophische Urbild-Abbild-Theorie der Antike[,] nach der eine schöne Seele in einem schönen Körper wohnte, wurden Schönsein, Gutsein und Gesundheit gleichgesetzt«.⁵³ Christina von Braun unterstreicht die konstitutive Bedeutung weiblichen Errötens für die aufgeklärte, dem vermeintlich objektiven Sehsinn verpflichtete Gesellschafts- und Geschlechterordnung.⁵⁴ Es ging darum, dass die Scham als grundlegender Bestandteil von Weiblichkeit sichtbar abgelesen werden konnte. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts tritt die Schamesröte, versinnbildlicht in den rosigen Wangen einer hellhäutigen jungen Frau, anstelle der Geschlechtsorgane, der sogenannten Scham.⁵⁵ Weibliche sexuelle Verfügbarkeit wurde somit von den meist durch Kleidung verdeckten sexuellen Organen zu einem bislang sexuell weniger aufgeladenen Körperteil, den Wangen der Frau, verschoben. Damit einher ging eine neue Art

48 Eintrag: »carnation« (n.), Online Etymology Dictionary, <https://www.etymonline.com/word/carnation> (letzter Zugriff 11.6.2023).

49 Ebd.

50 Angela Rosenthal, *Visceral Culture. Blushing and the Legibility of Whiteness in Eighteenth Century British Portraiture*, in: *Art History* 27 (2004) 4, S. 563–592, hier S. 569.

51 Ebd., S. 574.

52 Ebd., S. 575.

53 So Christina Wietig u.a., *Kulturgeschichtliche Aspekte heller Haut*, in: Ernst G. Jung, *Kleine Geschichte der Haut*, Darmstadt 2007, S. 120–125, hier S. 122.

54 Christina von Braun, *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*, Berlin 2001, S. 224f.

55 Grisard, »Real Men Wear Pink?«, S. 43–57.

von Sichtbarkeit und Allgegenwärtigkeit von weiblicher sexueller Empfänglichkeit, welche sich nun am Gesicht ablesen ließ. Das Erröten unterlag einer vergeschlechtlichten und vergeschlechtlichenden visuellen Logik, insofern sich die Ordnung der Geschlechter als aktiv schauender Mann und passiv errötende Frau materialisierte. Die Frau bestätigte mit ihrer viszeralen Reaktion auf den maskulinen Blick sexuelle Empfänglichkeit, die sie jedoch nicht selber zu steuern vermochte. Für Christina von Braun symbolisiert die Schamesröte somit eine grundlegende – visuelle – Wende in der Konstruktion von Geschlecht und Sexualität.⁵⁶

Charles Perraults Märchen *La belle au bois dormant* aus dem Jahr 1696 macht deutlich, wie dieses visuelle Geschlechterregime die »schöne« Prinzessin zum Leben erweckte. Bekanntlich bezieht sich Disneys Film *Sleeping Beauty* von 1959 auf Perraults Version des Märchens und nicht auf das Pendant der Grimms, *Dornröschen*. Perraults *La belle* ist laut Do Rozario keine Volkserzählung der »einfachen Leute«, erinnern doch viele seiner Beschreibungen der Mode, Inneneinrichtung und Festlichkeiten an Versailles.⁵⁷ Dies ist auch nicht erstaunlich, war doch Perrault hoher Beamter am Hof Ludwigs XIV. Das Märchen ist der Nichte des Sonnenkönigs gewidmet. Überhaupt waren die Märchen, die während der Regierungszeit Ludwigs XIV. entstanden, ein Spiegel des Hoflebens von Versailles. Zeitgleich mit Perrault publizierten auch zahlreiche Schriftstellerinnen wie Marie-Catherine d'Aulnoy Märchen, bei denen die Schönheit einer Prinzessin im Zentrum stand. Keines dieser Märchen erreichte den kanonischen Status eines *Aschenputtels* oder einer *belle*. Perrault und diejenigen, die seine Märchen aufgriffen und fortschrieben, zementierten die bis heute populäre Erzählung der folgsamen, armen Prinzessin, die für ihre Tugendhaftigkeit, Häuslichkeit und Unterwürfigkeit mit sozialem Aufstieg, Wohlstand und der Ehe mit einem Prinzen belohnt wurde.⁵⁸ Noch viel elementarer: Der Prinz erblickt die Schönheit der etwa 15-jährigen Prinzessin. Die lebendigen Farben ihres Teints, ihre Wangen sind »inkarnat«, ihre Lippen wie Korallen. Erst an den changierenden Farben ihres »zinnoberroten Antlitzes« erkennt er, dass sie lebt, weil sie schön ist.⁵⁹ Es ist sein royaler Blick, sein Begehren, welcher die schlafende Jungfrau entzaubert und schließlich zur (entjungferten) Frau macht. Die zinnoberroten Wangen damaliger und aktueller Prinzessinnen symbolisieren also nicht nur Weiße Weiblichkeit, sondern vor allem auch die Zugehörigkeit zu einer höheren Schicht sowie Jugendlichkeit und Jungfräulichkeit.⁶⁰

56 Von Braun, Versuch, S. 226.

57 Rebecca-Anne C. Do Rozario, *Dedicated to Princesses. The Marriage Market and the Royal Revelations of Ancien Régime Fairy Tales*, in: Miriam Forman-Brunell/Rebecca C. Hains (Hg.), *Princess Cultures. Mediating Girls' Imaginations and Identities*, New York 2015, S. 255–274, hier S. 258.

58 Ebd., S. 265, 269.

59 Charles Perrault, *La belle au bois dormant*, Paris 1984 [zuerst 1696], http://onl.inrp.fr/ONL/travaux_xthematiques/livresdejeunesse/ouvrages/ouvrages_proposes/grand-sommeil/belle-bois-dormant-perrault/final_document_view (letzter Zugriff 1.4.2023): »On eût dit d'un Ange, tant elle était belle; car son évanouissement n'avait pas ôté les couleurs vives de son teint: ses joues étaient incarnates, et ses lèvres comme du corail; [...]. Il reconnut pourtant bien au nez bourgeonné et à la face vermeille des Suisses, qu'ils n'étaient qu'endormis.«

60 Wietig u. a., *Kulturgeschichtliche Aspekte*, S. 120; auch Anna Greve, *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe 2013.

Warum wir Menschen mit »pinker« Haut Weiß nennen, fragte jüngst Richard Dyer, Autor des 1997 erschienenen *White. Essays on Race and Culture*.⁶¹ Eine Antwort finden wir in Toni Morrisons Roman *Sehr blaue Augen* aus dem Jahr 1970. Am Beispiel von einem alltäglichen, scheinbar harmlosen Spielzeug, einer blauäugigen, pinkhäutigen und gelbhaarigen Puppe, zeigt sie auf, wie sich Rassismus, Sexismus und Klassismus gerade in der Kinderkonsumkultur verschränken und »weiß« gewaschen werden.⁶²

Rosenfarbe. Wangenrouge und der Topos der weiblichen Verführung und Täuschung

Während sich die Porträtmalerei im England des 18. Jahrhunderts den Werten der Empfindsamkeit verschrieb, gab es in Frankreich künstlerische, ästhetische Strömungen, die die Künstlichkeit und exzessive Demonstration von Macht (am Körper von Frauen) zelebrierten. In der französischen Porträtmalerei ab ca. 1730 ist das leuchtende Wangenrouge als Machtdemonstration zu sehen, wobei der geschlechtlich aufgeladene Dualismus von Linie und Farbe eine dezidiert sexualisierte Zuspitzung erfährt. Farbe wurde insbesondere im 18. Jahrhundert explizit als exzessiv, unkontrollierbar und implizit als weibliche Verführungskunst diskutiert. Krieger betrachtet diese Entwicklung in Anschluss an Theweleit als Männerfantasie, die Angst von der »verschlingenden« Erotik der Farbe verführt und kontrolliert zu werden.⁶³ Doch bereits Dolce hatte Künstler kritisiert, die »übertrieben lichte« Rottöne für das Malen der Gesichter verwendeten, indem er diese grellen Farben mit der Schminkpraxis der »Weiber« verglich. Diese würden »mit Weiss und Zinnober sich die Gesichter so hübsch färben, dass die Männer, was die Erscheinung der Farben betrifft, nicht unbetrogen bleiben«. ⁶⁴ Darüber, dass der Akt des Schminkens im Lauf der Jahrhunderte immer wieder dazu diene, die Verwendung von Farben in der Malerei als leblos und hässlich oder aber als verführenden Täuschungsversuch abzuwerten, ist schon viel geschrieben worden.⁶⁵ Dass das Augenmerk dieser wiederkehrenden Kritik den Farben Rot und Weiß in der (zu grellen) Mischung der rosenfarbigen Gesichtsfarbe von Frauenfiguren galt, findet dabei nur selten Beachtung. Unhinterfragt als Tatsache hingenommen wird zudem die Vorstellung, dass das Schminken Frauen der Verführung, Maskierung und Täuschung diene.⁶⁶

61 Richard Dyer, *Why Call Pink People White?*, Keynote anlässlich der Tagung »Toward a History of Modern Colour«, University of Cambridge, 9.6.2021; Richard Dyer, *White. Essays on Race and Culture*, London 1997.

62 Toni Morrison, *Sehr blaue Augen*, Reinbek bei Hamburg 1979.

63 Krieger, *Farbe*, S. 97f.

64 Dolce, *Aretino*, S. 65f., 114.

65 Krieger, *Farbe*; Jacqueline Lichtenstein, *Making Up Representation: The Risks of Femininity*, in: *Representations* (1987) 20, S. 77–87.

66 Sammern, *Lodovico Dolce*, S. 234. »Ich wünsche mir im Allgemeinen, aus meinen Bildern diese zinnoberroten Wangen und korallenroten Lippen (zu) verbannen, denn so gemachte Gesichter erscheinen wie Masken.« Sammerns Übersetzung ist näher am italienischen Original. Die deutsche Übersetzung von 1871 benützt statt »Zinnoberrot« »Purpurroth«, um die Farbe der Wangen zu beschreiben. Dolce, *Aretino*, S. 66.

Dieser Topos wird auch in den Einträgen zum Schminken (»Fard«) und Rouge (»Rouge«) in der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert aufgegriffen. Louis de Jaucourt, Autor dieser Einträge, fokussiert dabei wiederum auf die Farben Rot und Weiß, die Frauen und teilweise auch Männer verwendeten, um ihren Teint zu verschönern. Der Versuch sei, die Farben der Jugend »künstlich« zu imitieren.⁶⁷ Man kenne das Schminken vom Hof der Katharina von Medici im Italien des 16. Jahrhunderts. Die Praxis habe sich jedoch erst im letzten Jahrhundert bei Frauen der höheren Gesellschaft Frankreichs durchgesetzt. Für Jaucourt war klar: »das schreckliche Vermillon« ruiniere die naturgegebene Farbe der Haut, mache alt und sei gesundheitsschädigend. Den römischen Politiker und Komödiendichter Afranius zitierend, sei stattdessen auf das natürliche Rouge der Schamhaftigkeit, der Fröhlichkeit und der Güte zu setzen. Dieses echte Rouge sei der Jugend vorbehalten. Auch der Eintrag zu »Rouge« verurteilt diese neue Frauenmode: Die Wangen mit einem leuchtenden Rot zu bemalen, sei »barbarisch«.⁶⁸

Als Diderot in seinem Salon im Jahr 1759 die »falschen Farben« in François Bouchers Gemälde *Nativité* beanstandete, erachtete er die Farbwahl und -mischung eines in einem Himmelbett liegenden Kindes der »couleur de rose« als besonders missglückt.⁶⁹ Boucher war ein französischer Hofmaler von Ludwig XV. und Protegé seiner Mätresse, der Marquise de Pompadour. Seine Porträts der Frauen am Königshof, Darstellungen nackter weiblicher Körper und ausgelassener Feste des Adels, ließen ihn neben Jean-Honoré Fragonard zu einem der bekanntesten Maler des 18. Jahrhunderts werden. Dadurch wurde er zur Zielscheibe von Kritik. So unterstellte der französische Kunstkritiker Etienne La Font de Saint-Yenne Boucher, die von ihm verwendeten Haut(-farben) seien nicht der Natur nachempfunden. Vielmehr handle es sich um nichts anderes als um verführende Schminke in der »couleur de rose et violettes«.⁷⁰ Mit Verdruss konstatierte La Font de Saint-Yenne, dass diese künstliche Farbe nun allgegenwärtig sei, in der Malerei wie in der Literatur.

Was bereits vor der Revolution von einflussreichen Stimmen beanstandet worden war, spitzte sich danach zu: Die Farbe der Rose wird im Frankreich des ausgehenden 18. Jahrhunderts zum Symbol einer dekadenten, moralisch verwerflichen, dekorativ-oberflächlichen Kunst und ihrer Schirmherrin Marquise de Pompadour. 1794 sprach sich der Künstler und Abgeordnete Gabriel Bouquier in seiner berühmten Rede vor dem Nationalkonvent für die stolzen, kräftigen Farben der klassizistischen Historienmalerei aus, während er die Malerei in den »salons couleur de rose« des Ancien Régime denunzierte.⁷¹

67 Louis de Jaucourt, »Fard«, in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 6, 1756, S. 408–410, zit.n. The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert Collaborative Translation Project, Ann Arbor 2021, <http://hdl.handle.net/2027/spo.did222.0004.130> (letzter Zugriff 2.4.2023).

68 Louis de Jaucourt, »Rouge«, in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 14, 1. Aufl., 1751, S. 401–404, https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/ROUGE (letzter Zugriff 1.4.2023).

69 Kim Gladu, Le style »couleur de rose« de Marguerite de Lubert, in: *Dix-Huitième Siècle* (2019) 1 (No. 51), S. 289–304, hier S. 289; auch Katalin Kovacs, La couleur et le sentiment de la chair dans les premiers *Salons* de Diderot, in: *Diderot Studies* 30 (2007), S. 125–141.

70 Gladu, Le style, S. 289.

71 Gabriel Bouquier, Rapport et projet de décret, relatifs à la restauration des tableaux et autres monuments des arts, formant la collection du Muséum national, Convention Nationale, Paris, 6

Helle (Pastell-)Farben, allen voran die Farbe der Rose, wurden seit der Revolution mit der Aristokratie des 18. Jahrhunderts verbunden. Diese wurden nun als frivol und dekadent, effeminiert, ja gar als degeneriert taxiert. Dabei ging es auch darum, die scheinbar realitätsgetreue, heroische Malerei eines Jacques-Louis David, der auf seinen Gemälden die Französische Revolution verewigte, zu rehabilitieren.

Tatsächlich erfreute sich die Rosenfarbe großer Beliebtheit am Hof Ludwigs XV.⁷² Der heute als Rokoko bekannte Mal- und Lebensstil eines Bouchers oder Fragonards ist im Kontext der Säkularisierung, des Erstarkens des Adels und seiner Salons und der Abwesenheit eines (starken) Königs in der Zeit der Régence und der Regierung Ludwigs XV. zu verorten.⁷³ Statt in düsteren, kräftigen Farben christliche oder historische Themen zu bearbeiten, bevorzugten nun Künstler und Mäzen*innen helle (Pastell-)Farben, florale (Liebes-)Motive oder die Darstellung höfischer Feste und »Galanterien«. Diese Vorliebe ist insbesondere für Jeanne-Antoinette de Poisson, besser bekannt unter dem Namen Madame de Pompadour, gut dokumentiert.⁷⁴ Als Mätresse Ludwigs XV. war sie eine wichtige Förderin des Stils Louis XV. und dieser zunehmend auch als »couleur Pompadour« bekannten Rosenfarbe.⁷⁵ Besondere Unterstützung erfuhr François Boucher, der für diese enge Zusammenarbeit nach der Französischen Revolution symbolisch guillotiniert wurde.

Nichts symbolisierte den genussfreudigen höfischen Lebensstil und die Erotisierung weiblicher Macht besser als das leuchtende Rouge auf den Wangen Pompadours auf Bouchers Gemälde *Madame Pompadour bei der Toilette* von 1758.⁷⁶ Boucher malte Pompadour in ihrem Boudoir beim Auftragen von großen Quantitäten von Wangenrouge.⁷⁷ Selbstverständlich ist das Rosen-Motiv allgegenwärtig: Während ihr Wangenrouge mit der pinken Farbe der Seidenbänder an ihrem Kleid korrespondiert, malte Boucher die Rose im Vordergrund des Gemäldes in einem helleren Farbton. Ihre hellgrauen Haare und ihr

messidor an II (24 juin 1794), S. 2–7, zit.n. Charlotte Guichard, *Palettes et tableaux: des laboratoires de la couleur?*, in: *Dix-Huitième Siècle* (2019) 1 (No. 51), S. 187–204, hier S. 187.

72 Auch wenn der Begriff »couleur de rose« wohl im 17. Jahrhundert Verwendung fand, wurde er erst ab Anfang des 18. Jahrhunderts so richtig geläufig; Gaillard, *Le rose*, S. 36; auch Kévin Bideaux, *La vie en rose. Petite histoire d'une couleur aux prises avec le genre. Etudes sur le genre*, Diss. Universität Paris 8 – Vincennes, Saint-Denis 2021, S. 79, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03579107> (letzter Zugriff 2.4.2023).

73 Der Begriff Rokoko wurde 1797 vom Maler Pierre Maurice Quays geprägt, um den *style Louis XV.* zwischen ca. 1725 und 1783 zu benennen. Er leitet sich aus dem französischen Wort *rocailles* (Muschelwerk) ab. »Rokoko«, in: *Museum-Digital: Rheinland-Pfalz*, <https://rlp.museum-digital.de/index.php?t=tag&id=9615> (letzter Zugriff 2.4.2023).

74 Melissa Hyde, *Afterword. The Rococo Dream of Happiness as »a Delicate Kind of Revolt«*, in: dies./Katie Scott (Hg.), *Rococo Echo. Art, History and Historiography from Cochin to Coppola*, Oxford 2014, S. 337–349.

75 Bideaux, *La vie*, S. 252.

76 Melissa Hyde, *The »Makeup« of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at Her Toilette*, in: *The Art Bulletin* 82 (2000) 3, S. 454–475, hier S. 454; Angela Rosenthal, *Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassischer Differenz*, in: Herbert Uerlings (Hg.), *Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin 2001, S. 95–110.

77 Hyde, *The »Makeup«*, S. 460.

hellgraues Kleid sind mit Blumen verziert. Auch die kunstvoll geschnürten Seidenbänder und der Rougepinsel erinnern an Blumen, sogar das Armband mit ovalem Porträt Ludwigs XV. ist in der Form einer Rose gestaltet.⁷⁸ Neben Boucher ist vielleicht sein ehemaliger Schüler Jean-Honoré Fragonard der meist kritisierte Maler des rosenfarbenen Stils Louis XV. Viel diskutiert wird sein berühmtes Bild *Die Schaukel*, auf dem ein lüsternd schauender Mann im Gebüsch einem jungen Mädchen in rosenfarbenem Kleid beim ausgelassenen Schaukeln in ihrem Garten zuschaut.⁷⁹ Aufgrund der üppigen Vegetation, des hoch wehenden Rocks der jungen Frau und ihres offensichtlichen Vergnügens beim Schaukeln, erlangt das Bild und das darin abgebildete Blickregime noch eine zusätzliche sexuelle Note – zumal sich die Betrachtenden in die Position des schauenden Manns hineinversetzen.

Auf sexualisierte, wollüstige Konnotationen der Rose verweist auch Fragonards *Les Curieuses* von 1775. Außerdem kehrt das Bild das dominante Blickregime um. Hier sind es zwei junge Frauen, die hinter einem Vorhang hervorlugen und verschmitzt lächeln, sich über ihre Freier lustig machen. Sie sitzen nackt am Fenster und werfen Rosenblätter aus einem Körbchen, womit sie ihr sexuelles Angebot kundtun. Rosen bedeuten demnach nicht (nur) sexuelle Unschuld. In den Bildern von Fragonard und Boucher symbolisieren sie auch aktive Sexualität und erotisierte Blickregime.

Beim Stil »couleur de rose« handelte es sich jedoch nicht nur um leichtfüßige, sexuell freizügige Porträts rosenfarbener Prinzessinnen und Mätressen, sondern auch um einen spezifischen Schreibstil, erklärt Gladu, ein zartes, blumiges, dekoratives Schreiben, das sich durch delikate, noble, florale Ausdrucksweisen und die harmonische Thematisierung weicher, süßer und sinnlicher Gefühle, Träumereien, Vergnügungen und Leidenschaften des »galanten« Zeitalters auszeichnete und damit zu verführen vermochte.⁸⁰ Marguerite de Luberts Märchen *Princess Couleur-de-rose et le Prince Céladon* von 1743 fällt in diese Kategorie, wobei die Rosenfarbe und die Rosenfarb-Prinzessin tragende Rollen in der Erzählung spielen.⁸¹ Wer Luberts Erzählung mit den passiven Prinzessinnen-Märchen Perraults vergleicht, der meint die Rollen vertauscht. Hier warnt die Fee den Prinzen und nicht die Prinzessin vor den stechenden Dornen der Rose, die ihn unglücklich machen sollen. Auch beschreibt Lubert den Prinzen als äußerst feminin im Auftreten, Kleidungsstil und Aussehen. Beim Anblick der als Hirtin verkleideten Prinzessin in *couleur-de-rose* lässt er vor Bewunderung den für sie bestimmten Blumenstrauß fallen, statt, wie für Märchenhelden üblich, Souveränität auszustrahlen. Kurz: Während der Prinz in diesem Märchen die schlafende Schönheit spielt, verfügt die Prinzessin über

78 Die Allgegenwärtigkeit der materiellen und immateriellen Rose unterstreicht auch Bouchers *Madame de Pompadour im Rosenkleid* von 1756. Marianne Koos, Malerei als Augentrug. Alexander Roslins Selbstporträt mit Marie-Suzanne Giroust-Roslin an der Staffelei, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 83 (2020) 4, S. 506–553.

79 Dominique Grisard, Die Un*Möglichkeiten von Rosa, in: Nici Jost, *Instinctive Desire*, Zürich 2019, S. 121–161, hier S. 128.

80 Gladu, *Le style*, S. 290; Gabriel-Henri Gaillard, *Rhétorique française, à l'usage des jeunes demoiselles*, Paris/Savoie 1748, S. 213f.

81 Gladu, *Le style*, S. 290.

eine erotische Macht der Verführung, die dem rosenfarbenen Rokoko-Stil zu eigen zu sein scheint.⁸²

Dass die Rose auch noch Mitte des 20. Jahrhunderts sexuelle Assoziationen weckt, zeigt Simone de Beauvoirs feministische Analyse französischer Redewendungen, die weibliche Sexualität mit Rosen und Blumen gleichsetzen.⁸³ De Beauvoir kann der Erotisierung der Frau als »stolze Rose der Gärten« jedoch wenig Emanzipatorisches oder Ermächtigendes abgewinnen.⁸⁴ Wenn die Frau sich zurechtmacht, sich Mund und Wangen anmal und sich hinter dieser unbeweglichen, wenn auch dekorativen Maske versteckt, dann sei sie vor allem eines: fremdbestimmt durch das männliche Begehren. Denn worum gehe es dieser Rosen-Frau, wenn nicht ums gepflückt werden?⁸⁵

Rosenrot (und Schneeweiß). Kultivierte Mädchennatur und der Topos weiblicher Komplementarität

De Beauvoir bezieht sich in ihrer Kritik auf den Mythos des Märchenprinzen, der sich heroisch durch den verwilderten dornigen Wald kämpft, um »seine« Rose zu pflücken.⁸⁶ Es ist zu vermuten, dass sie auf Grimms Dornröschen anspielt, verkörpert es nicht nur die für das männliche Begehren geformte Rosen-Weiblichkeit, es trägt die Rose gar im Namen.⁸⁷ Dornröschen ist sittsam, freundlich, verständig und vor allem eins: schön. Ihre Schönheit wird jedoch kein einziges Mal genauer beschrieben. Farbbezeichnungen fehlen gänzlich. Anders verhält es sich bei Schneewittchen, die ihre Schönheit dem Farbtrio Weiß, Rot und Schwarz verdankt.⁸⁸ Wie Röllecke anhand der Farbmetaphern in *Schneewittchen* herausarbeitet, haben die Grimms eine Vorliebe für kräftigere (Grund-)Farben, während Mischfarben und Schattierungen kaum vorkommen.⁸⁹ Doch interessieren sich

82 Ebd., S. 293, 296.

83 Simone de Beauvoir, *Deuxième sexe. Les faits et les mythes*, Bd. I, Paris 1990 [zuerst 1949], S. 199f. Auch Peter Godzik betont die erotische Bedeutung vieler Rosenausdrücke: »Rose« für Vulva, »nach Rosen gehen« für lieben oder »Rosen brechen« für entjungfern. Noch im 19. Jahrhundert nannte man Sexarbeiterinnen mancherorts in Frankreich »Rosen«. In gewissen Städten gebe es bis heute Rosengassen oder einen Rosenplan, wo sich früher das Sexgewerbe befunden habe. Die Freier sollen »Rosengässler« genannt worden sein. Peter Godzik, Wissenswertes über die Rose, 2008, http://www.pkgodzik.de/fileadmin/user_upload/Sammlungen/Wissenswertes_ueber_r_die_Rosen.pdf (letzter Zugriff 31.3.2023).

84 De Beauvoir, *Deuxième sexe*, S. 200. Simone de Beauvoir kann als Pionierin der in den 1970er Jahren entstandenen feministischen Märchenforschung betrachtet werden; Donald Haase, *Fairy Tales and Feminism*, Detroit 2004.

85 De Beauvoir, *Deuxième sexe*, S. 200: »Car à quoi sert d'être une femme sinon pour être cueillie?«

86 Ebd., S. 199. Wie es der Mythos will, ist der Mann Entdecker und Eroberer zugleich.

87 Dies im Unterschied zu Perraults *La belle aux bois dormant*, in dem keine Rosen vorkommen.

88 Röllecke, Weiß, S. 215.

89 Spätestens seit den 1970er Jahren werden die Farben in Märchen auch psychologisch und psychoanalytisch gedeutet: »Rot« steht farbsymbolisch für kraftvolle »Vitalität und lebhaftere Unternehmungsfreude«, »Weiß« für den Willen nach Reinheit und Zurückhaltung.« Eugen Drewermann/Ingritt Neuhaus, *Schneeweißchen und Rosenrot. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet*, Olten 1983, S. 25, 48; auch Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York 1976.

die Grimms weniger für die einzelnen Farben, sondern für die Farben in ihrer Beziehung zueinander. In der Folge fokussiere ich die für die Brüder Grimm komplementär verstandene Farbbeziehung zwischen Rot und Weiß, die je nach Mischverhältnis bekanntlich ein blasses oder ein kräftiges Rosa ergeben. Wie ich anhand des Märchens *Schneeweißchen und Rosenrot* zeigen möchte, scheinen auch die Grimms an der symbolischen und ästhetischen Verbindung von (Rosen-)Rot und Weiß gefallen zu finden, die in der westlichen Geschichte und Theorie der Kunst, Ästhetik und Weiblichkeit regelhaft als »schöne« Hautfarbe betrachtet wurde. Die Brüder Grimm kombinierten regelmäßig Weiß mit Rot, um die jungfräuliche Schönheit und Reinheit von Mädchen zu beschreiben.⁹⁰ Prominentestes Beispiel ist die Beschreibung der Schönheit von Schneewittchen. Gemäß romantischer Tradition erzeugt erst die Verbindung von Weißer Haut mit roten Wangen und Lippen Schönheit, wobei diese Schönheit ambivalente Züge hat. So wird die Farbe Rot immer als Blut beschrieben, das beispielsweise durch die Dornen der Rose erzeugt wird.⁹¹

Schneeweißchen und Rosenrot basiert auf der Erzählung *Der undankbare Zwerg* der Erzählforscherin und Pädagogin Karoline Stahl aus dem Jahr 1818.⁹² Obwohl Stahl sehr wahrscheinlich Elemente französischer Erzählungen des 18. Jahrhunderts übernahm, kann ihre Erzählung gleichsam als ein Kunstmärchen betrachtet werden, das pädagogisch-moralische Werte wie Fleiß, Mitgefühl und Nächstenliebe vermitteln sollte. Dabei scheint der Topos der Komplementarität zentral: Denn trotz einer für Märchen typischerweise konkurrierend gezeichneten Schwesternkonstellation, ist das Verhältnis der beiden von Harmonie, gegenseitiger Unterstützung und Liebe gekennzeichnet. Die Schwestern, die Rosenstöcke und ihre Farben ergänzen sich gegenseitig, als ob sie zwei Seiten ein und derselben »Jungfrau« seien, die Weiße Unschuld und die rosenrote Lebendigkeit und Liebe. Zusammen sind sie ganz, gemeinsam sind sie schön. Ein ganzes Leben lang wollen sie zusammen sein.⁹³ Auch die Beziehung zur Mutter ist gekennzeichnet von gegenseitigem Respekt, Mitpacken und: Rosen. Rosenrot bringt ihrer Mutter jeden Morgen von jedem Stock eine Rose. Nicht einmal der Bär, der die Familie zu Hause aufsucht, kann die harmonische Idylle trüben. Schon bald ist er fester Bestandteil der kleinen Familie. Die Mädchen spielen jeweils so ausgelassen mit ihm, dass er mit folgendem Spruch Einhalt gebieten muss: »Schneeweißchen, Rosenrot, /schlägt dir den Freier tot.« Dieser Vers entstammt der Erzählung *Das Schmetterlings-Cabinet* des Schriftstellers Friedrich Kind und wurde von den Brüdern Grimm übernommen.⁹⁴ Aus heutiger Sicht lässt das Wort Freier aufhorchen und die enge Beziehung der Geschwister, der Geschwister mit der Mutter und dem Bären in einem erotisch-unschuldigen Spannungsverhältnis

90 Elizabeth Tucker, »Farben, Farbsymbolik«, in: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Bd. 4, Berlin 2016 [zuerst 1984], S. 840–853, hier S. 848.

91 Röllecke, Weiß?, S. 216, 218; auch Tucker, Farben, S. 843.

92 Brüder Grimm, *Schneeweißchen und Rosenrot* (161), in: *Kinder- und Hausmärchen*, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2012, S. 626–632; Karoline Stahl, *Fabeln, Märchen und Erzählungen für Kinder*, Nürnberg 1818.

93 Brüder Grimm, *Schneeweißchen*, S. 626.

94 »Schneeweißchen, Rosenroth! Schlägt wohl die Freyer todt!« Friedrich Kind, *Das Schmetterlings-Cabinet*, Minerva. Taschenbuch für das Jahr 1813, Leipzig 1813, S. 1–60, hier S. 32.

sehen.⁹⁵ Wie das von Schneeweißchen erspähte, durch seine Haut durchschimmernde Gold erahnen ließ, entpuppt sich der Bär als Prinz, der von einem Zwerg verwunschen worden war.⁹⁶ Erlöst von seinem Zauber heiratet er Schneeweißchen und sein Bruder Rosenrot. Die Sanftmut, Nächstenliebe und der Fleiß der Rosen-Mädchen wird belohnt mit sozialem Aufstieg, Heirat, Reichtum und Verbundenheit. So sollte sich ihr Wunsch bewahrheiten und die beiden Schwestern – mit samt ihrer Mutter – blieben vereint. Die »zwei Rosenbäumchen [...] trugen jedes Jahr die schönsten Rosen, weiß und rot.«⁹⁷

Ähnlich wie *Dornröschen* und *Schneewittchen* handelt auch *Schneeweißchen und Rosenrot* von liebevollen, sittlichen und schönen Mädchen.⁹⁸ Wie bereits am Namen des Märchens deutlich wird, verweisen die von den Grimms verwendeten Farbwörter häufig auf Naturdinge. Beliebte Farb-Natur-Paare in den *Kinder- und Hausmärchen* sind Schnee als Weiß, Blut und Rosen als Rot und Raben und Ebenholz als Schwarz. Schneeweißchen und Rosenrot erhalten ihre Namen von den zwei Rosenstöcken, die vor dem Haus ihrer Mutter wachsen.⁹⁹ Der eine trägt weiße, der andere rote Rosen. Da die zwei Kinder den Rosenstöcken glichen, nannte die Mutter die stillere, sanftere Tochter Schneeweißchen, die unternehmungslustigere, lebendigere hingegen Rosenrot. In den Worten Michelle Lazars: »FRAUEN SIND FLORA«.¹⁰⁰

Die rosenroten und weißen Rosen, Produkte kultivierter Natur, spielten entscheidende Rollen im Leben der zwei Schwestern: Sie bestimmten nicht nur ihre Namen und charakterisierten ihr weiß-jungfräuliches bzw. rosenrot-passioniertes Naturell. Das Pflücken und Binden eines Blumenstraußes für die Mutter stellte auch eine der Aufgaben dieser Mädchen dar, mit denen sie ihre Tugendhaftigkeit jeden Tag neu bewiesen. Für Mädchen der Mittel- und Oberschicht war Blumen pflanzen, gießen, schneiden, binden, stecken und pressen oder auch Blumen basteln, zeichnen und malen ein kreativer Zeitvertreib, für viele auch ein Vergnügen. Selbstverständlich galt es auch diese Tätigkeiten gerichtet zu verrichten, indem jungen Frauen geraten wurde, sich und ihre Maltätigkeiten komplementär zur Natur zu verstehen: »Das Colorit ist wahr, wenn es an Glanz, Weichheit, Harmonie und Aehnlichkeit dem Auge natürlich erscheint, und alles dieses mit den Gegenständen der Natur übereinstimmt.«¹⁰¹ So gelte es »immer eine natürliche Blume vor Augen« zu haben, die die Mädchen im Vorfeld genau zu beobachten hätten.¹⁰² Einer der wenigen Orte, an denen junge Frauen Blumen ungestört studieren, ja sich teilweise gar unbewacht aufhalten konnten, war der Garten. Er diente der »unschuldigen« Kultivierung und Festigung des weiblichen Charakters, manchmal

95 Andrew J. Friedenthal, *The Lost Sister. Lesbian Eroticism and Female Empowerment in 'Snow White and Rose Red'*, in: Kay Turner/Pauline Greenhill (Hg.), *Transgressive Tales. Queering the Grimms*, Durham, NC 2012, S. 161–178.

96 Brüder Grimm, *Schneeweißchen*, S. 629.

97 Ebd., S. 632.

98 Ebd., S. 626–632.

99 Siegfried Becker, »Rose, Rosenwunder«, in: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 11, S. 833–842.

100 Lazar, *Entitled to Consume*, S. 383.

101 Emma Waller, *Englischer Damen-Zeitvertreib zum Nutzen und Vergnügen der vornehmen Welt im Gebiete der Häuslichkeit und der Künste, bestehend in angenehmen Nebenbeschäftigungen*, Weimar 1846, S. 122.

102 Ebd., S. 16.

bot er auch den Raum für »perverse« sinnlich-sexuelle Gefühle und Fantasien, wie Céline Grasser am Beispiel von Tagebüchern von Mädchen der Mittel- und Oberschicht Englands und Frankreichs Mitte des 19. Jahrhunderts beschreibt.¹⁰³

Diese beiden Aspekte, Weiblichkeit als kultivierte Natur und Weiblichkeit als sexuelle Initiation, sind in *Schneeweißchen und Rosenrot* als zwei Seiten einer Medaille zu betrachten. Dabei steht die Komplementarität floraler Weiblichkeit, ihre Bezogenheit auf andere Menschen und Dinge im Fokus: Mädchen hatten sich um das Wohlergehen der Blumen und um ihr schmückendes Erscheinungsbild zu kümmern. Ihre eigenen Bedürfnisse und Wünsche konnten sie nur indirekt, also durch die Blume, kommunizieren. In der Logik der Komplementarität sollten junge Frauen in ihrer Unschuld gesehen und wie Blumen von ihrem männlichen Gegenüber gepflückt werden können. Während bürgerliche Männlichkeit zunehmend mit dunklen, zurückgenommenen Kleiderfarben gleichgesetzt wurde, orientierte sich die Damen- und Mädchenmode des 19. Jahrhunderts weiterhin an der extravaganten höfischen Mode und ihren bunten Farben.¹⁰⁴ So unterstrich beispielsweise das Durchscheinen von rosa Unterwäsche oder ein Hut mit rosa Rößchen die sexuelle Empfänglichkeit junger Frauen und Mädchen.¹⁰⁵ Die rosa Farbe ist jedoch gleichzeitig als Statussymbol zu werten. Man erinnere sich an das durchschimmernde Gold des Bären in *Schneeweißchen und Rosenrot*, das auf seine königliche Herkunft verweist. Die Mädchenmode war nun weniger nach Frankreich, denn nach England, seinem Königshaus und (Land-)Adel ausgerichtet. Besonders begehrt waren sogenannte Prinzesskleider, aber auch Mäntel und Accessoires in unterschiedlichen Rottönen, darunter auch rosa und pinke Schärpen, Schals und Rosenkränze in den Haaren. Nicht selten wurden Spaziergänge in den öffentlichen Gärten dazu genutzt, die Farbpracht der luxuriösen Kleider der Kaiser- und Prinzenfamilien zu beobachten, um sie in der Folge zu kopieren.¹⁰⁶ Diesen aufwendig und bunt gekleideten Frauen des Bürgertums, den Blumen nicht unähnlich, kam die Rolle dekorativer Statussymbole ihrer Männer und Väter zu. »Solche Farb- und Stoffwahl erinnerte und sollte wohl auch erinnern an Märchenkönige und -prinzessinnen und die feinen Kinder mit deren Image umgeben – wie die blauen Samtanzüge und Spitzenkragen der Knaben.«¹⁰⁷ Auch wenn sich die Formel »rosa für Mädchen, hellblau für Jungen« in Westeuropa erst ab Mitte des 20. Jahrhunderts durchsetzte, finden sich Ansätze dieser geschlechtsspezifischen, komplementär verstandenen Farbuordnung bereits in der Kindermode der bürgerlichen Oberschicht des 19. Jahrhunderts.¹⁰⁸

103 Céline Grasser, Good Girls versus Blooming Maidens. The Building of Female Middle- and Upper-Class Identities in the Garden, England and France, 1820–1870, in: Mary Jo Maynes/Birgitte Soland/Christina Benninghaus (Hg.), *Secret Gardens, Satanic Mills. Placing Girls in European History, 1750–1960*, Bloomington, IN 2005, S. 131–146, hier S. 135.

104 Auch die Männermode der damaligen Zeit orientierte sich häufig an höfischen Vorbildern, nur wurde dies höchst selten ausgesprochen. Ingeborg Weber-Kellermann, *Die Kindheit. Eine Kulturgeschichte*, Frankfurt a.M. 1972, S. 124–128.

105 Ebd., S. 124.

106 Ebd., S. 118, 120ff.

107 Ebd., S. 121.

108 Grisard, »Real Men Wear Pink«?

Schluss

Lange bevor Rosa und Pink weltweit ihre Wirkung entfalteten, dienten die Mädchen- und Prinzessinnenfiguren in den Märchen von Perrault, Grimm oder auch Disney dazu, Schönheit wiederholt auf vier zusammenhängende Topoi normativer Weiblichkeit festzuschreiben: Erstens wurde Schönheit an der Lebendigkeit und Empfänglichkeit der changierenden Hautfarbe ihrer Wangen abgelesen und zweitens diese mit der ungeschminkten Natürlichkeit einer frisch blühenden Rose verglichen. Die »Rosen in den Wangen« erlaubten drittens Weißen jungen Frauen eine »natürliche« Verführungskraft zuzuschreiben, die viertens komplementär zum begehrenden Blick des Weißen Manns der Mittel- und Oberschicht beschrieben wurde. Dieses Weiblichkeitsideal wird bis heute an immer neue Generationen von Mädchen und jungen Frauen weitergegeben.

In diesem Aufsatz habe ich exemplarisch anhand wiederkehrender Weiblichkeitstopoi die Persistenz floraler Weiblichkeit diskutiert, also die ästhetische Tradition, Schönheit, Jungfräulichkeit und Tugendhaftigkeit junger Frauen und Mädchen mit rosenroten Rosen zu beschreiben, zu vergleichen, ja gar gleichzusetzen. Immer wieder stellte sich mir beim Verfassen dieses Aufsatzes die Frage, welche Rolle der Figur der rosenfarbenen Prinzessin in der bürgerlich-demokratischen Gesellschafts- und Geschlechterordnung zukommt. Der Schluss liegt nahe, dass die Rose als Materialisierung und Symbolisierung von Farbe und weiblicher Schönheit eine herrschaftsreproduzierende Rolle spielt. Zum einen war die metonymische Verschränkung von Rose und Wangen maßgeblich an der Herausbildung des bürgerlichen Schönheitsideals der hellhäutigen, süß duftenden, jung und unschuldig reinen, gesunden, verzauberten »Prinzessin« beteiligt. Zum anderen waren die Figur der rosa Märchenprinzessin sowie die Weiblichkeitsnormen, die sie verkörpert, die Kontinuität der ständischen Ordnung im Bürgertum. So ist davon auszugehen, dass diese Prinzessinnenfigur daran beteiligt war, das Mädchensein als eigenständigen Lebensabschnitt und geschlechtsspezifische Erfahrungswelt in der bürgerlichen Geschlechterordnung zu etablieren, gerade weil mit ihr die Monarchie als anachronistische, hierarchische Regierungsform als Kinderspiel und -fantasie abgetan werden konnte. Die »Rosafizierung«, ja rosa »Verzauberung« der aktuellen Mädchenkultur scheint der entzauberten, aufgeklärten Ordnung und den bürgerlichen Werten von Gleichheit, Individualität und Rationalität diametral entgegenzustehen. Gleichwohl ist sie konstitutiver Bestandteil des Bürgerlichen, wenn auch immer mit Scham behaftet, objektiviert, fetischisiert und abgewertet. In meiner Geschichte der Gegenwart fokussiere ich exemplarisch auf einige historische Kontinuitäten westeuropäischer Weiblichkeitsnormen und den damit einhergehenden Farbzuschreibungen, von der Empfänglichkeit symbolisierenden zinnoberroten Farbe der Weißen Wangen, dem als künstlich und verführerisch abgewerteten rosenfarbenen Wangenrouge über die Komplementarität von rosenroter Leidenschaft und Weißer Reinheit bis hin zur aktuellen Dichotomie zwischen rosa Mädchen- und hellblauer Jungenmode. Diese Topoi deuten auf die Persistenz floraler Weiblichkeit in der bürgerlichen Geschlechterordnung: das Märchen des hellhäutigen, sexualisiert-jungfräulichen, dekorativen Mädchens als nostalgisches »Fantasy Echo« des (nie ganz überwundenen) Ancien Régime.¹⁰⁹

109 Scott, Fantasy Echo.

Dominique Grisard (sie/ihr), promovierte Historikerin, unterrichtet *Gender Studies* an der Universität Basel, leitet das Swiss Center for Social Research (CSR) und ist Teil des Projektteams »Geschlechter und Diversitätsmonitoring im Schweizer Kulturbetrieb« (Universität Bern). Sie schreibt an einer Geschlechtergeschichte der Farbe Rosa. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Kindheit, Konsum und Populärkultur, Weiblichkeit, Weißsein, Sexualität, Intimität sowie Gefängnisse und Terrorismus. Grisard ist Autorin von *Gendering Terror* (Campus, 2011) und Mitherausgeberin von vier Sammelbänden im Bereich der Geschlechterforschung, darunter zuletzt mit Janine Dahinden und Anneliese Erismann *Violent Times. Intersectional Gender Perspectives* (Seismo, 2021).
E-Mail: dominique.grisard@unibas.ch