

Beschriebenes und erschriebenes Blau. Die Farbe Blau in literarischen Texten

ROLF GÜNTER RENNER
Universität Freiburg

Die Schwierigkeiten der Literaturwissenschaftler im Umgang mit der Malerei sind evident. Die Schrift des hier vorliegenden Textes kann kein Bild schaffen, sie bezieht sich auf Bilder, die augenblicklich nicht sichtbar sind und deren Existenz, um das Maß voll zu machen, nicht wirklich verbürgt, sondern allein in Texten behauptet ist. Deshalb möchte ich diese Grenze eingangs zunächst so überspielen, daß ich über ein Bild spreche, das seine Wirkung nur einem Text, allein dem Erzählen verdankt.

Zu Beginn von Stefan Hermlins Roman *Abendlicht* schildert der Protagonist, wie er als Schüler in Begleitung seiner Kameraden zum Berg La Margna wandert. «Wer recht in Freuden wandern will» singen die Kinder, der Blick auf ihr Ziel erinnert sie an den Satz «und der Himmel da oben, wie ist er so weit». Es ist ein Marsch bergauf, den das Kind wie eine Entgrenzung erlebt. Er wird nicht nur als Ablösung vom Alltag und der Stadt, als Eintauchen in eine intensiv erfahrene Naturwelt empfunden, sondern auch als Eintreten in einen Bereich, in dem räumliche und zeitliche Orientierung in seltsamer Weise aufgehoben scheinen und in dem sich der einzelne ganz auf sich selbst zurückziehen kann. Jeder Blick des Wandernden in die Natur entfaltet angesichts des sich ins Unendliche dehnenden Himmels eine Bewegung, die nicht zum Stillstand zu kommen scheint. Der Himmel, so heißt es weiter, zog «den Blick nach oben, ließ ihn von Tiefe zu Tiefe stürzen, denn die Tiefe war nicht nur in den Gewässern, sie umgab mich von allen Seiten, ihr anderer Name war Stille, nirgendwo war sie tiefer als im Blau da oben, in das ich hinauf schwebte, in das ich niedersank»¹.

Wir haben hier eine sehr geläufige Variante des literarischen Umgangs mit der Farbe Blau vor uns. Nicht zufällig singen die Wanderer ein romantisches

¹ Hermlin, S.: *Abendlicht* (Berlin 1979), 8.

Lied, nicht von ungefähr wird das Blau zum Zeichen der Ferne wie der Sehnsucht zugleich, erscheint es als Auslöser einer nicht enden wollenden Bewegung. Die literarische Tradition der Romantik hat diese Konfiguration vorgezeichnet. Zu Beginn des *Heinrich von Ofterdingen* träumt der Protagonist von einer blauen Blume, von der ihm auch später sein Vater in der Nacherzählung eines Traums berichtet. Sie wird hinfort Ziel seiner Wanderung durch die Welt. Dabei ist sie nicht nur Sehnsuchtszeichen seines Lebenswegs, sondern von Anfang an gehört sie zugleich einer Traumwelt an, die die Grenzen des individuellen Gedächtnisses überschreitet und zu der viele Zugang haben². Gerade deshalb kann sie schließlich zu einem Zeichen für die Poesie selbst werden, einer Poesie zudem, die eine untrennbare Einheit von Kunst und Wirklichkeit, von ästhetischer und lebensgeschichtlicher Erfahrung zu stiften beansprucht. Nicht zufällig ist die Farbe Blau vor allem in literarischen Texten häufig mit Vorstellungen verknüpft, die Gefühl und Erfahrung, Lebenswelt und Phantasie verbinden. Im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert sind es in erster Linie die gemalten und die geschriebenen Bilder Italiens, die für diese Verbindung eintreten. In der Moderne schreibt sich diese Deutung der Farbe Blau fort, Rilkes *Blaue Hortensie*³, Oskar Loerkes *Blauer Abend in Berlin*⁴ und Georg Heyms *Träumerei in Hellblau*⁵ zeugen davon, wie das Blau der Romantiker als poetisches Zeichen weiterlebt und mit den expressionistischen Manifesten des *Blauen Reiters* zugleich seine Funktion und Bedeutung verändert.

Doch zugleich gilt es festzuhalten, daß auch das Blau der Romantiker nie eindeutig war. Die Tiefe, die es versprach, zeigte sich nicht nur als grenzüberschreitend und befreiend, sie eröffnete zugleich Bereiche, die sich der Kontrolle des einzelnen zu entziehen schienen. Auch dieser Aspekt entfaltet sich in einer langen literarischen Traditionslinie; ich möchte einige Beispiele für diese nennen, bevor ich zu Hermlins Text zurückkomme und die Funktionalisierungen der Farbe Blau in modernen Texten skizziere.

In einer der zentralen Passagen von Goethes *Wanderjahren* begegnet der Protagonist Wilhelm in Begleitung eines Malers am Lago Maggiore zwei

² Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Zweite, nach den Handschriften erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden. Erster Band. *Das dichterische Werk*. Herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz (Darmstadt 1960), 197, 201.

³ Rilke, R.M.: *Werke*, Band 1,2 *Gedicht-Zyklen* (Frankfurt a.M. 1984), 275.

⁴ Loerke, O.: «Blauer Abend in Berlin», In: F. Hofmann/J. Schreck(Hg.), *Über die großen Städte. Gedichte 1885-1967* (Berlin, Weimar 1968), 42.

⁵ Heym, G.: «Träumereien in Hellblau», In: Karl L. Schmider, (Hg.): *Georg Heym. Dichtungen und Schriften*, Band 1 (Hamburg, München 1960), 337.

Frauen, von denen zuvor in einer in den Roman eingeschobenen Novelle mit dem Titel *Der Mann von fünfzig Jahren* berichtet wurde. Diese Szene ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Zum einen treffen Wilhelm und der Maler mit Hilarie und der schönen Witwe, so heißen die beiden, zwei Frauen, die in der Novelle in einem problematischen Verhältnis zueinander standen. Erst nach mannigfachen Schwierigkeiten und Täuschungen tauschen sie dort ihre männlichen Partner aus; nach anfänglicher Leidenschaft der jungen Hilarie für einen Major und des jungen Flavio für die schöne Witwe gruppieren sich die Paare schließlich ihrem Alter entsprechend um. Unversehens tauchen diese Frauen nun als Gesprächspartnerinnen und vorübergehende Begleiterinnen Wilhelms und des Malers auf. Wir erfahren, daß sich die Wünsche der beiden Männer auf sie richten und daß dies in einer Landschaft geschieht, deren wirkliche Farben völlig den italienischen Gemälden gleichen, die Wilhelm bis dahin als verfälschend und unrealistisch angesehen hatte. Auf ihnen zeigte sich ihm «der Himmel [...] zu blau, der violette Ton reizender Fernen zwar höchst lieblich, doch unwahr und das mancherlei frische Grün doch gar zu bunt»⁶. Die Erinnerung an diese vermeintlich überzeichneten Farben der Gemälde, unter denen vor allem das südliche Blau hervorstach, erscheint ihm jedoch in seiner augenblicklichen Gemütsverfassung plötzlich als völlig angemessen. Mit einem Mal nimmt er die Landschaft um sich mit den Augen des begleitenden Italienmalers wahr. Ich zitiere weiter den Text:

nun verschmolz er aber mit seinem neuen Freunde aufs innigste und lernte, empfänglich wie er war, mit dessen Augen die Welt sehen, und indem die Natur das offenbare Geheimnis ihrer Schönheit entfaltete, mußte man nach Kunst als der würdigsten Auslegerin unbezwingliche Sehnsucht empfinden⁷.

Das unwirkliche Blau, die Kunst und ein in seiner Intensität bis dahin nie gekanntes Gefühl werden zum Zentrum einer neuen Erfahrung. In «Kreuz- und Quer-Fahrten» über den See betrachten die beiden Männer die umgebende Landschaft aus ständig wechselnden Perspektiven und versuchen zugleich, sich den Frauen zu nähern. Was sie gegenwärtig wahrnehmen, ist zugleich mit einer Erinnerung verbunden. Wilhelm denkt nicht nur an die früher gesehenen italienischen Bilder, es wird ihm auch bewußt, daß diese allesamt mit der

⁶ Goethe, J.W. von, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. In: J.W.v.G.: *Werke. Hamburger Ausgabe*, hrsg. von Erich Trunz, 14 Bde., München 1981 (Hamburg 1948-1960), Bd. 8, 229 (=HA Bd. I-XIV).

⁷ *Ibidem*.

Geschichte einer tragischen Figur, mit Mignon, dem geheimnisvollen Zwitterwesen, das aus einer unerlaubten Liebe entsprungen ist, verbunden waren. So ambivalent wie ihre Erinnerungen ist das, was den beiden Freunden widerfährt. Angesichts des blauen Lago Maggiore geraten die Männer in reichlich zweideutige und labile Wahrnehmungen. Ihre Seefahrt ist, wie uns der Text mitteilt, ein «Begegnen und Scheiden», ein «Trennen und Zusammen-sein» zugleich, ihre Fahrten sind Versuche, einen Raum auszumessen und auf diesem Wege den Frauen näherzukommen⁸. Doch das erotische Experiment gelingt ebenso wenig wie das ästhetische. Eines morgens sind die Frauen ohne Vorankündigung abgereist, der Maler selbst findet zu keinem eigenen und konstanten Stil, sondern er setzt stille Seeaussichten neben romantische Bewegungsbilder und schon vorher, auf der Höhe des Gefühls, ausgelöst durch das Lied eines Sängers, das Männern wie Frauen die Erinnerung an Mignons Bild und zugleich an ihr Lied nahebringt, brechen alle männlichen Wunschphantasien zusammen. Lapidar heißt es am Ende dieses doppelten Scheiterns, das Paradies des Lago Maggiore sei nun «wie durch einen Zauberschlag für die Freunde zur völligen Wüste gewandelt»⁹. Es besteht kein Zweifel: die heiteren Seeaussichten, in deren Zentrum der überwältigende Eindruck der Farbe Blau steht, markieren nur die eine Seite eines Phantasieraums, dessen andere Seite die Bedrohung durch Vereinzelung, Dissoziation und Verwirrung ist.

Dieser signifikanten Ambivalenz der Farbe Blau scheinen andere Entwürfe der literarischen Tradition nur auf den ersten Blick zu widersprechen. Im zentralen Kapitel *Schnee* von Thomas Manns *Zauberberg* wird geschildert, wie sich der Protagonist Hans Castorp aus der dem Tod verhafteten Sphäre des Sanatoriums löst und während eines Schneesturms auf Skiern ins Gebirge ansteigt. Nach einem langen Irrmarsch lehnt er sich erschöpft an die Wand eines Holzschuppens, versinkt in einen Halbschlaf und beginnt zu träumen. Er phantasiert sich eine südliche Landschaft und deren Schilderung ist eigentümlich mit der Erinnerung an ein Musikerlebnis verknüpft, an die Begegnung mit einem weltberühmten italienischen Tenor, dessen Wirkung auf sich und auf das Publikum Castorp immer intensiver zu erinnern beginnt. Sein Gedächtnis überliefert ihm das Gefühl einer Entgrenzung, einer Erfahrung am Rande des Bewußtseins. Er erinnert sich an ein bis dahin nie gekanntes ursprüngliches Gefühl, an eine Auflösung jeder Selbstkontrolle, die in seiner Erinnerung eine Wahrnehmung von bisher nie Gesehenem und zugleich als synästhetische Empfindung geschildert wird. Über den Gesang dieses Tenors heißt es im Text:

⁸ Goethe, *HA Bd. VIII*, a.a.O., 233.

⁹ Goethe, *HA Bd. VIII*, a.a.O., 240.

Schleier auf Schleier, den vorher niemand wahrgenommen, war gleichsam [...] abgesunken -ein letzter noch, der nun denn doch, so glaubte man, das äußerste und reinste Licht enthüllt hatte, und dann ein aller- und dann ein unwahrscheinlich aberletzter, befreiend einen solchen Überschwang von Glanz und Tränen schimmernder Herrlichkeit, daß dumpfe Laute des Entzückens, die fast wie Ein- und Widerspruch geklungen, sich aus der Menge gelöst hatten, und ihn selbst, den jungen Hans Castorp, ein Schluchzen angekommen war. So jetzt mit seiner Landschaft, die sich wandelte, sich öffnete, in wachsender Verklärung. Bläue schwamm...¹⁰.

Das blaue «Sonnenglück», das hier geschildert wird, gehört einem Traum an, den beziehungsseelige Germanisten gerne als Schilderung des goldenen Zeitalters bezeichnen, als eine Darstellung zudem, der einige Bilder des Jugendstilmalers Ludwig von Hofmanns zugrunde liegen. Ich möchte diese Beziehung etwas anders gewichten und noch einen weiteren Aspekt von Thomas Manns Text skizzieren. Die Phantasie der Entgrenzung, die in Castorps Schneetraum mit der Farbe Blau verbunden ist, findet sich noch an einer anderen Stelle des Romans, auch dort ist sie Teil einer synästhetischen Empfindung, die mit einer intensiven Wahrnehmung von Musik verknüpft ist. Castorp, der im Sanatorium des Berghof mittlerweile zum Verwalter des neu erworbenen Grammophongerätes und der dazugehörigen Platten avanciert ist, versinkt bei einer Anhörung des *après midi d' un faune* in einen Traum, in dem er selbst zu einem träumenden Faun wird, der, auf dem Rücken liegend und in einen tiefblauen Himmel aufblickend eine durch die Musik bewirkte Entgrenzung erfährt, die ihn alles bisher Erfahrene, Erlebte und Gesprochene vergessen läßt. «Hier herrschte das Vergessen selbst, der selige Stillstand, die Unschuld der Zeitlosigkeit» heißt es. Und kurz darauf in einer eigentümlich zweideutigen Wendung:

Es war die Liederlichkeit mit bestem Wissen, die wunschildhafte Apotheose all und jeder Verneinung des abendländischen Aktivitätskommandos, und die davon ausgehende Beschwichtigung machte dem nächtlichen Musikanten die Platte vor vielen wert¹¹.

Das Blau, das hier in Rede steht, ist also an keiner Stelle voraussetzungslos, es meint niemals nur sich selbst, ist nirgendwo Teil des konventionellen Inventars südlicher Wunschbilder und Phantasien. Vielmehr zeigt sich, die

¹⁰ Mann, T.: *Gesammelte Werke* in dreizehn Bänden, Zweite, durchgesehene Ausgabe (Frankfurt a. M. 1974), Bd. III, 678 (=TMW).

¹¹ TMW III, a.a.O., 898.

Formel von der «Liederlichkeit» als Charakteristik für Castorps Empfindungen kündigt es an, daß es zur Signatur einer Gegenwelt wird, in der sich Castorp den Ansprüchen der bürgerlichen Gesellschaft, vor allem aber den vernünftigen Belehrungen seiner anmaßenden Lehrmeister Settembrini und Naphta zu entziehen sucht. Die Farbe Blau ist in diesem Zusammenhang mehr als das Zeichen für eine Entgrenzung, eine bewußte Entfernung von der Welt. Sie erschließt einen Bereich, der sich der Vernunft und Selbstkontrolle entzieht. Die «Fülle des Wohllauts», die Castorp als Verwalter des Grammophonschranks und als dessen eifrigster Benutzer erfährt, steht vor der schrillen Dissonanz des Kriegslärms, der das Ende von Castorps Lebensweg überschattet, wenngleich er sich auch dort mit Musik, mit dem romantischen Lied vom *Lindenbaum* noch inmitten des Artillerielärms des Ersten Weltkriegs zu behaupten sucht. Das Blau von Hans Castorps Schneetraums schließlich, das ein ungeahntes Glücksgefühl verspricht und eine Phantasie der Geborgenheit wie eine erotische Empfindung zugleich auslöst, ist nur die eine Seite einer geträumten Bilderserie von Castorps Traum, in dem in der Folge die Wahrnehmung von Tod, Zerreißung und Vernichtung eines jungen Lebens bestimmend wird.

Zudem gehört die Farbe Blau einer Kette leitender Metaphern an, die Castorps Gegenwart, das Leben auf dem Berghof, und seine Jugendgeschichte auf höchst zweideutige Weise miteinander verbinden. Schon während des Aufstiegs ins Gebirge, an dessen Ende Castorps Traum steht, hinterlassen seine Skistöcke im Schnee bläuliche Löcher, und deren Anblick läßt ihn seine jugendliche Liebe zu dem Knaben Hippe erinnern, die später von seiner Leidenschaft für Madame Chauchat überlagert wird. Die Farbe Blau erschließt damit auch die Ambivalenz eines erotischen Gefühls, das seine Eigenart noch nicht erkannt und seinen Adressaten noch nicht gefunden hat. Sie ist mit den Phantasien der Geborgenheit ebenso verbunden wie mit den Zeichen der Gefühlsverwirrung, die der äußeren Ordnung, der Castorp nachzuleben versucht, aufs schärfste widerspricht. Der vermeintlich zeitlose Bereich beider Phantasien ist in Wahrheit der Bezirk des Unbewußten, in dem sich Erfahrungen unterschiedlicher Zeitstufen und sexueller Orientierungen überlagern und vermischen. Nicht anders funktionalisiert ein anderer Autor der Moderne, Robert Musil, dieses zweideutige Spiel mit der Farbe Blau, wenn er die männliche Verwirrung des Gefühls in seiner Novelle *Grigia* in der zugleich räumlichen und psychologischen Spanne zwischen «Schluchten von dunklem Blau», als die sein Protagonist die Straßen eines italienischen Städtchens wahrnimmt, und «oben im Weltraum weiß zischende[n] Sonnen» lokalisiert¹².

¹² Musil, R.: *Drei Frauen. Novellen (1924)*. In: R.M.: *Gesammelte Werke in neun Bänden herausgegeben von Adolf Frisé*, Reinbek 1978, Bd. 6: *Prosa und Stücke*, 234-306, da 235.

Bei Musil wiederholt sich in der Moderne eine Grundfigur, die in den romantischen Texten Jean Pauls bereits vorgezeichnet ist. Ganz anders als es das Symbol der blauen Blume vermuten läßt, führt das Himmelblau, das Jean Pauls Luftschiffer *Gianozzo* erblickt, nicht aus der geschichtlichen Erfahrung heraus, sondern vielmehr mitten in deren Widersprüche. Dabei ist auffällig, daß in seiner *Gianozzo*-Geschichte die Farbe Blau zunächst als Signalfarbe vermieden wird. In seiner siebten Fahrt mit dem Ballon, in deren Verlauf sich *Gianozzo* eine italienische Geliebte phantasiert, die ihn mit dem Namen *Giannino* benennt und ihn so psychologisch in seine Kindheit zurückversetzt, sieht er das Meer nur bei Nacht im Mondlicht glänzen. Er nimmt es als eine silberne Fläche wahr; auch kurz vor der Katastrophe, mit der sein Flug schließlich endet, markiert das Blau des Himmels einen für ihn nicht erreichbaren Raum¹³. Gerade diese Aussparung der Farbe Blau, die gewöhnlich in literarischen Italienphantasie erwartet wird, ist auffällig. Das konventionelle Zeichen von Sehnsucht und Erfüllung scheint allein im Traum auf. Eine vergleichbare Konstellation findet sich in Jean Pauls *Titan*, wo das Meer ebenfalls gerade nicht in südlichem Blau erscheint, sondern als ein silberner Spiegel, der die Phantasie der Reisenden freisetzt¹⁴, während die Farbe Blau in der *Isola bella*-Episode von allein zum Zeichen der fernen Wälder wird, die den See umgeben¹⁵. Eine vergleichbare Szenerie bestimmt *Giannozzos* sechste Fahrt, die beschreibt, wie er im Verlauf des Tages, der ihm die Farben wieder zurückbringt, in eine dissoziierte Welt, in eine labile Wahrnehmung gerät, in der für ihn auf dem «langen Farbenklavier des Lebens alle finstere und lichte Farben... laufend aufgehüpft waren» und keine feste Orientierung möglich ist¹⁶.

In Stifters Novelle *Der Condor* wiederholt sich, was dem Luftfahrer *Giannozzos* widerfährt, in einer signifikanten Zuspitzung. Auch hier wird eine Fahrt mit dem Ballon geschildert, diesmal ist eine Frau mit an Bord. Und während die Männer angesichts einer majestätischen Naturszenerie ungerührt wissenschaftlichen Untersuchungen nachgehen, verliert die sie begleitende Frau einem geschlechtsspezifischen Klischee folgend, das Bewußtsein, das Experiment wird abgebrochen und einer der Männer konstatiert lapidar «das

¹³ Jean Paul: *Sämtliche Werke*. Historisch-Kritische Ausgabe, hrsg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Akademie zur wissenschaftlichen Erforschung und zur Pflege des Deutschtums (Deutsche Akademie) und der Jean Paul Gesellschaft. Erste Abteilung. Zu Lebzeiten des Dichters erschienene Werke. Achter Bd. *Titan* I.2., hrsg. v. E. Berend (Weimar 1933), 460.

¹⁴ Jean Paul, a.a.O., 460.

¹⁵ Jean Paul, a.a.O., 47.

¹⁶ Jean Paul, a.a.O., 454.

Weib erträgt den Himmel nicht»¹⁷. Diese Ohnmacht der Frau geht wiederum auf eine expressiv geschilderte Naturwahrnehmung zurück. Nachdem ihr erster Blick noch eine vertraute Umgebung erfasst, trifft ihr zweiter aus höchster Höhe zwar noch immer auf Bekanntes, er vermag dieses aber nicht mehr zu erkennen. An die Stelle des «gewohnte[n] Mutterantlitz[es] der Erde» treten Bilder des Todes¹⁸. Wie «zum Hohne» werden am Tag alle Sterne sichtbar, der Ballon bewegt sich in «wesenlosen Räumen», und auf ihn fällt «ein gelbes Licht, das sich gespenstig von der umgebenden Nacht abhob und die Gesichter scharf zeichnete wie in einer Laterna magica»¹⁹. Der Wechsel der Farben, der damit einhergeht, ist auffällig. Plötzlich erscheinen die Schäfchenwolken wie «sich dehnende und regende Leichentücher», die Erde ist «... nicht mehr das wohlbekannte Vaterhaus», vielmehr taumelt sie «in einem fremden goldenen Rauche lodern, ... gleichsam zurück, an ihrer äußersten Stirne das Mittelmeer wie ein schmales gleißendes Goldband tragend, überschwimmend in unbekannte phantastische Massen»²⁰. Vor allem die Farbe Blau schwindet; die «schöne blaue Glocke unserer Erde» zeigt sich jetzt als ein «ganz schwarzer Abgrund... ohne Maß und Grenzen in die Tiefe gehend»²¹.

Ich will es bei diesen Beispielen belassen und zu unserem Ausgangstext, zu Hermlins *Abendlicht* zurückkehren. Was dort in der Eingangsszene geschieht, scheint sich der zitierten Traditionslinie anzupassen. Ich habe vorhin schon skizziert, wie der Aufstieg des Protagonisten auf einen Berg in diesem Text zu einer intensiven Wahrnehmung der Farbe Blau führt, die als Tiefe und Stille räumlich, akustisch und visuell bestimmt wird. Diese auffällige Ausweitung des visuellen Eindrucks führt nicht anders als in den bereits angeführten Texten der literarischen Tradition, zu einer bemerkenswerten Psychologisierung, die ein spezifisch modernes Weltgefühl verrät. Die räumliche und visuelle Wahrnehmung verwandelt sich zugleich in eine Erfahrung von Zeit, doch diese eröffnet keinen geschlossenen Erfahrungsraum, schafft nicht das Kontinuum der Memoria, des Gedächtnisses, mit dem sich Individualität begründet, sondern sie führt in eine fundamentale Labilität. Der Blick des Protagonisten sucht die Wolken «die dahinwanderten wie ich selber, einander gleichend wie vor, wie nach

¹⁷ Stifter, A.: *Werke und Briefe*. Historisch-Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. A. Doppler und W. Frühwald. Bd. 1,1, *Journalfassungen*, Erster Bd., hrsg. v. H. Bergner und U. Dittmann (Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1978), 22.

¹⁸ *Ibid.*, 18.

¹⁹ *Ibid.*, 21.

²⁰ *Ibid.*, 20/1.

²¹ *Ibid.*, 21.

Jahrtausenden, und doch so schmerzhaft unbeständig und mir bedeutend, daß kein künftiger Augenblick mehr sein würde wie dieser»²². Diese literarische Transformation der Wahrnehmung ist bemerkenswert, weil sie auf malerische Transformationen der Wirklichkeit zurückgreift. So wie bereits die Phantasie des jungen Erzählers in *Abendlicht* immer wieder Wahrnehmungen in Bilder übersetzt, so bezieht der Autor insgesamt seine erzählten Erinnerungen auf authentische gemalte Bilder, die dem kulturellen Gedächtnis seiner Zeit angehören. Am Ende des Buchs wird das Eingangsbild noch einmal aufgenommen und zugleich in die Tradition der gemalten Bilder gestellt. Das Blau, das Stille, Einsamkeit und Tiefe verbürgte, wird endgültig zum Blau einer Meeresbucht; das subjektiv erfahrene Bild orientiert sich jetzt an einer Landschaft von Breughel, nämlich am *Sturz des Ikarus*²³. Die zunächst vage Farbwahrnehmung wandelt sich also zu einem erkennbaren Bild, dessen Konturen aus dem zunächst unbestimmten und nur emphatisch empfundenen Farbeindruck entstehen.

Doch dies ist nur eine Seite des Sachverhalts, andere Beobachtungen führen uns weiter. Zum einen zeigt sich, daß in dem in Hermlins Text zitierten und nacherzählten Bild ein wesentlicher Aspekt der Breughelschen Bildvorlage ausgeklammert ist, der mit der Ansicht des Meers unmittelbar verknüpft ist: die Katastrophe des Ikarus. Kennzeichen des Breughelschen Bildes ist es ja, daß es nicht den fliegenden, sondern den abgestürzten Ikarus zeigt, der, kaum noch erkennbar in der Weite des blauen Meeres, schon fast untergegangen ist. Es gilt sich zu erinnern, daß dieses Bild für die Literaten und die Literaturtheorie der DDR paradigmatische Bedeutung hatte. Bertolt Brecht bezog sich ausdrücklich auf diese Darstellung, als er gewissermaßen in einem Seitenstück zu seiner Theatertheorie den «Verfremdungseffekt» in einigen Bildern Breughels beschrieb²⁴. Umso erstaunlicher, daß Hermlin gerade das ausblendet, was Brecht so bemerkenswert schien: die Katastrophe inmitten der Idylle. Bekanntlich ist ja auch in den Ackerfurchen, die der friedliche Landmann in Breughels Bild zieht, ein Zeichen des Todes zu sehen, nämlich ein Totenschädel. Doch diese Transformation der malerischen Vorlage durch Ausblendung der Katastrophe gilt nur für das Schlußbild von Hermlins Text. Die intensive Wahrnehmung der Farbe Blau am Beginn seines Romans und das blendende Blau am Ende, das die Erinnerung an ein Bild

²² Hermlin, a.a.O., 8.

²³ Roberts-James, P. und F.: *Pieter Brueghel der Ältere* (München 1997), 287-289.

²⁴ Brecht, B.: «Verfremdungseffekt in den erzählenden Bildern des älteren Breughel». In: B.B.: *Gesammelte Werke* in 20 Bänden (Frankfurt 1967) (=werkausgabe edition suhrkamp). Bd. 18: *Schriften zur Literatur und Kunst I*, Herausgegeben vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, 279-283, da 281.

zitiert und zugleich konsequent in eine Idylle verwandelt, von welcher der Erzähler sagt «die Stille trat in mich ein, ich war ein Teil von ihr geworden»²⁵, ergeben sich beide offensichtlich erst aus der Verarbeitung eines psychischen Konflikts. Denn das Eingangsbild des blauen Meeres bewirkt zunächst einen fundamentalen Bruch, es verwandelt sich in eine Konfiguration von Angst.

Der darauf folgende Abschnitt beginnt mit einem Bild der Entfremdung, einem Fensterblick in einen kalten Winterhimmel, der sich unversehens in das Bild der offenen See verwandelt. Auch diese Traumphantasie ist wiederum durch Bilder gesteuert. Ohne Zweifel werden hier die romantischen Fensterbilder, an die sich beispielsweise Caspar David Friedrich mit seiner *Frau am Fenster* anschließt, als Vorlage genommen, um einen abrupten Wechsel in der psychischen Disposition des Protagonisten zu signalisieren. Wohl nicht zufällig ist die offene See, die hier beschrieben wird, als bleierne «biblische See» bezeichnet, es ist offenkundig eine Reminiszenz an Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer*, der in der unendlichen Weite des grauen Meeres die Erhabenheit, die nicht greifbare Fremdheit der Natur erfährt²⁶. Diese Transformation des Eingangsbildes, diese Umcodierung von Blau in Grau eröffnet in Hermlins Text schließlich einen Erinnerungsraum, der psychologisch eindeutig konnotiert ist. Über dem bleiernen Wasser der Nordsee sieht der Erzähler, der sich nun selbst in einen Flieger verwandelt hat, seinen in einem englischen Jagdflugzeug abgeschossenen Bruder im Wasser treiben. Diesem Erinnerungsbild wird nun, auffällig genug, ein Datum zugeordnet, es ist der 22. Juni, der Todestag des Bruders. Die Phantasie des unendlichen Zeitraums, den das Blau der Eingangsszene evoziert, erweist sich also unter diesem Blickwinkel als eine psychologisch dechiffrierbare Projektion, als die Phantasie einer Auslöschung der Zeit, als ein Versuch, eben diesen Todestag des Bruders aus der kalendarischen Zeit zu tilgen²⁷.

Von hier erschließt sich eine besondere Interaktion von Sprache und Bild in Hermlins Text. Es zeigt sich, daß Text und Bild dort vergleichbare Strategien verfolgen. Die Transformation wie die Löschung der Farbe Blau, schließlich ihre Einfügung in ein Phantasiebild werden zum Hinweis auf eine psychische Erfahrung und zugleich zum Zeichen für das Vermögen der ästhetischen Anschauung selbst. Das ästhetische Bild entfernt sich von den authentischen Bildern der Erinnerung, den dechiffrierbaren visuellen Wahrnehmungen, es eröffnet einen Raum der Phantasie, der die Gesetze des

²⁵ Hermlin, a.a.O., 121.

²⁶ Koerner, J.L.: *Caspar David Friedrich and the subject of landscape* (London 1995), 168.

²⁷ Hermlin, a.a.O., 8, 11-14.

Sehens ebenso überwindet, wie die Gebundenheit der Erfahrung an Zeit. Der Phantasieraum ist jetzt ein autonomer Projektionsraum, die Ikonik des Bildes und die Farbwerte verwandeln sich in ein Zeichensystem, das die Wahrnehmung selbst zum Thema werden läßt. Es entstehen Bilder, die Auslöschungen des Realen und Realität schaffende Phantasien zugleich sind. In diesem individuell gestifteten Zeichensystem der Kunst erhält das Signal der Farbe Blau nicht nur eine kontextuelle Bedeutung, es wird seinerseits zum Zeichen der Zeichengebung selbst, zum Signifikanten ästhetischer Produktivität.

Diese besondere Qualität von Hermlins Text wird deutlich, wenn man seine ästhetische Funktionalisierung der Farbe Blau mit der Strategie vergleicht, die Anna Seghers 1967 entstandene Erzählung *Das wirkliche Blau* verfolgt²⁸. Dort wird zwar einerseits ebenfalls auf die bereits in der Romantik angelegte Doppelcodierung der Farbe Blau zurückgegriffen. Doch die poetologische und imaginative Kraft des romantischen Modells wird in eine moralisch-didaktisierende Schreibweise rückgebunden, die völlig im Rahmen der Vorgaben des Sozialistischen Realismus steht. Die Farbe Blau, die für den Töpfer Benito zugleich seine Identität garantiert²⁹, erhält ihre entscheidende Bedeutung deshalb weder auf einer poetologischen noch auf einer psychologischen Ebene. Vielmehr wird sie gleichsam auf doppelte Weise rematerialisiert. Zum einen ist sie die Ware einer Farbenfirma aus dem nationalsozialistischen Deutschland, die zu Recht nicht mehr gehandelt werden darf, hier fehlt auch der Hinweis auf die Nürnberger Prozesse nicht³⁰. Zum andern ist das Blau Produkt gleichsam unentfremdeter Arbeit, die sich im Zusammenhang mit der kapitalistischen Ausbeutung der mexikanischen Bodenschätze und zudem im sentimental rekonstruierten Netz familialer Beziehungen vollzieht³¹. So zeigen sich die Konventionalität des Sozialistischen Realismus und seine Fixierung auf Narration und Didaktik gerade an einer Stelle, an der die literarische Produktion emanzipatorisch werden könnte, indem sich die ästhetische Phantasie von ihrer Verpflichtung auf Mimesis befreit.

Lassen Sie uns deshalb die Linie wieder aufnehmen, die Hermlin vorgezeichnet hat, und sie zugleich weiter ausziehen. «Ein Bild ist ein Gleichnis»³² heißt es in Margriet de Moors Roman *Erst Grau dann Weiß dann Blau*. Auch hier wird die Beziehung zwischen den Dingen nicht einfach durch

²⁸ Seghers, A.: «Das wirkliche Blau. Eine Geschichte aus Mexiko». In: A.S.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Band XII: *Erzählungen 1963-1977*, 187-275.

²⁹ Seghers, a.a.O., 191.

³⁰ Seghers, a.a.O., 273.

³¹ Seghers, a.a.O., 266/7, 269/70, 275.

³² De Moor, M.: *Erst grau, dann weiß, dann blau* (München 1996), 92.

Abbildung, sondern bereits durch die Farbe allein gestiftet. Farbe, Pinselstrich, Ton werden in einem erzählten Gespräch über das Malen als «die Dimensionen der Dinge [bezeichnet], die sich vor [uns] verbergen»³³. Immer wieder versucht einer der Protagonisten, der Maler, seine Erfahrungen in Bilder zu verwandeln und sie mit Hilfe von Farben zu einem referenzlosen und autonomen System zu verdichten. Seinem Anspruch, der geliebten Frau auf diese Weise das System seiner eigenen Liebe aufzuzwingen, korrespondiert sein Versuch, «der unerreichbaren Echtheit der Dinge», den Konturen der Gegenstände, den Abbildern des Wirklichen eine «andere Echtheit gegenüberzustellen», nämlich die «eines logischen Farbsystems»³⁴. Sein Malen wird auf diese Weise zu einer Auseinandersetzung mit dem Material selbst, zum Ergebnis eines «Arbeitsprozesses», der den Betrachtern wie ein Fieber erscheint, wie das Ergebnis eines «Kampfes mit Licht und Farbe». Nicht das Abbilden, sondern die Transformation der wahrgenommenen Dinge in das System der Farbe ist das, was ihn beschäftigt. Zugleich führt er diese Strategie zu einem ästhetischen wie logischen Zielpunkt. Am Ende ist es nicht mehr ein System von Farben, das der Maler präsentiert, sondern er malt allein noch «einsame monochrome Flächen»³⁵.

Auf den ersten Blick könnte man meinen, daß diese Entwicklung des Malers eine Figur der Moderne nacherzählt, den Weg in die fortschreitende Abstraktion, an dessen Ende die Monochromie steht. Und ebenfalls auf den ersten Blick könnte es so scheinen, als widersetze sich das Erzählen der Autorin de Moor dem Abstraktionsprozeß, indem es den malerischen Konfigurationen Geschichten und Erfahrung zuordnet, ohne die diese ästhetische Distanznahme nicht verständlich ist. Doch im gleichen Zug erfolgt in ihrem Text auch eine ästhetische Recodierung der visuellen Zeichen. Die Farbe Blau erhält dabei eine zentrale Bedeutung. Sie taucht an zwei Stellen auf, die sich als psychologische Wendemarken der Geschichte betrachten lassen. In ihrer Phantasie läßt die Protagonistin Nelly ihren Sohn eine Szene schildern, in der er, überrascht durch einen plötzlich heranrollenden blauen Ball, den Eindruck hat, vor sich das blaue Auge eines Riesen zu sehen. Dieses Erlebnis wird zu einer einschneidenden Sozialisationserfahrung, die als Verlust an Ursprünglichkeit gedeutet wird. «Seit dem Tag, an dem ein Ball vor meinen Füßen herangerollt ist, laufe ich, und seit ich laufe weiß ich, daß ich nicht fliegen kann, und seit ich das weiß, vermisse ich nicht das Flügelschlagen, sondern die Schwerelosigkeit»³⁶. Damit korrespondiert dem

³³ De Moor, a.a.O., 92.

³⁴ De Moor, a.a.O., 54.

³⁵ De Moor, a.a.O., 59.

³⁶ De Moor, a.a.O., 268.

Anspruch des Malers, alle Wirklichkeit in Farbwerte zu verwandeln und als Farbsystem abbilden und zugleich beherrschen zu können, die Phantasie des Kindes, für das die Farbe Blau über eine psychologisch dechiffrierbare Bedeutung verfügt. Sie wird zum Zeichen einer noch ungeordneten, nicht sozialisierten, und gerade deshalb reichen Welt.

Der Rekurs des literarischen Textes auf die Unmittelbarkeit der visuellen Wahrnehmung von Farbe wendet sich offensichtlich gegen den Prozeß der Sozialisation, der keine ursprünglichen Wahrnehmungen mehr zuläßt. Die Farbe Blau wird zum Ausdruck des Wunsches, die hochcodifizierte Welt der sozialen Normen zu verlassen. Eine andere Szene unterstreicht diesen Sachverhalt. In einer zentralen Episode des Buches wird die Beisetzung eines Kindes auf dem Meer als ein Entgrenzungsvorgang geschildert, der jenseits der sozial normierten Wahrnehmung stattfindet. Und hier ist es gerade das Erzählen, das nicht anders als das Malen die Farben zur Schnittstelle autonomer Erfahrungen macht. Aus einer rosafarbenen Schicht von Monatsbinden hat man künstliche Rosen gemacht und auf die Leiche des Babys gelegt, ein eher makabrer Versuch, mit künstlichem Material den Anschein von Natürlichkeit zu erwecken. Im Verlauf dieser Bestattungsszene wird der Tod schließlich als das Ende des visuellen Unterscheidungsvermögens beschrieben, als ein Weg in die Farbe und nichts als die Farbe, der ein anderes Sehen hervorbringt. «Erzähl es mir» redet die Erzählerin das tote Baby an. «Stimmt es, daß alles erst grau wird, dann weiß, dann blau, und daß man dann zu den Sternen fliegt?»³⁷.

Ich komme zum Schluß. Der literarische Umgang mit der Farbe Blau ist, wie uns diese Beispiel zeigen, durch eine Doppelbewegung gekennzeichnet. Zum einen wird die Farbe funktionalisiert: indem sie auf ein kulturelles Gedächtnis, auf überlieferte Bilder bezogen wird, entfalten sich neue Texte und Bilder, die konventionelle Bedeutungen mobilisieren oder transformieren. Die Farbe Blau erweist sich dabei als eines der hochverdichteten kulturellen Zeichen, das gleichzeitig intuitiv und unmittelbar lebensweltliche Erfahrungen ausdrücken kann. Doch dies ist nur ein Aspekt. Eine andere Form der Funktionalisierung des symbolisch verdichteten Farbwerts liegt dann vor, wenn diese Funktionalisierung umcodiert und einem psychologischen Zusammenhang anverwandelt wird. Von hier eröffnet sich zugleich der dritte und wie ich meine aktuellste Wechselbezug zwischen Bild und Text, der sich am Beispiel der Farbe Blau beobachten läßt. So wie die malerische Moderne hinter die repräsentierende Abbildung zurückgeht und zuerst auf die geometrische Abstraktion, dann auf die Monochromie setzt, um schließlich aus ihr eine neue Wahrnehmung des Bekannten und eine Reflexion auf den Vorgang des Wahrnehmens selbst zu entfalten, so dienen auch der Literatur die visuellen

³⁷ De Moor, a.a.O., 209.

Zeichen nicht nur zur Unterstützung eigener Codierungsstrategien, sie werden darüber hinaus herangezogen, um den Vorgang der ästhetischen Zeichenbildung und Zeichenverwendung selbst zum Thema zu machen. Im gleichen Maß wie sich die Malerei auf die Materialität des Mediums Farbe besinnt, macht die Literatur den Zeichencharakter der von ihr dargestellten Wirklichkeit zu ihrem Gegenstand. Die Eindeutigkeit der Farbwerte und der Anspruch der Farbe auf Repräsentation, auf Abbildung und Verdeutlichung, deuten ihr darauf hin, daß jede kulturelle Erfahrung aus einem Semiotisierungsprozeß hervorgeht, daß es keine Unmittelbarkeit jenseits der Zeichen gibt. Von hier erweist sich die Intermedialität, der Wechselbezug von Malerei und Literatur. Beide betonen nicht allein die Eigenart des eigenen Mediums, vielmehr lassen sie deutlich werden, daß die Authentizität des Ästhetischen nicht an das Gesetz der Repräsentation, der Abbildung des Wirklichen gebunden ist, sondern daß gerade aus der Reduktion von Bedeutung die Phantasie zu entstehen vermag. Unser Blick auf den literarischen Umgang mit der Farbe Blau belegt gerade dies. Die Konzentration auf die Materialität der Farbe kann eine authentische Erfahrung entfalten, die mehr leistet, als die referentiellen Zeichen der Konvention.