

Einleitung

Das inkommensurable Moment des Umschlagens steht im Zentrum unserer Auseinandersetzung mit gelben Momenten. Wenn die nächste Farbe am Licht (Leben, Bewusstsein) in das Vergilben (Tod, Sterben) umschlägt, der absolute Wert (Gold) in die Wertlosigkeit (Exkrement), ohne dass sich diese Oppositionen deshalb zu einer Totalität vereinen. Sie dekonstruieren sich vielmehr wechselseitig innerhalb des Gelben.

1. Temporalität des Schlags / Umschlagplätze

Im Falle der „sinnlich-sittlichen Wirkung“ des Gelben hebt Goethe im historischen Teil seiner *Farbenlehre* die „unmerkliche Bewegung“ hervor, mit der Gelb in die Farbe der Stigmata umschlage und öffnet damit eine Perspektive, die den Rahmen seiner Symboltheorie sprengt. Die „sinnlich-sittliche Wirkung“ des Gelben öffnet eine emblematische Dimension, in der sich die Bewegung ins Negative als irreversibel erweist.

Wenn nun diese Farbe, in ihrer Reinheit und hellem Zustande angenehm und erfreulich ist, in ihrer ganzen Kraft aber etwas Heiteres und Edles hat, so ist sie dagegen äußerst empfindlich und macht eine sehr unangenehme Wirkung, wenn sie beschmutzt oder einigermaßen ins Minus gezogen wird. [...] Durch eine geringe und unmerkliche Bewegung wird der schöne Eindruck des Feuers und Goldes in die Empfindung des Kotigen verwandelt und die Farbe der Ehre und Wonne zur Farbe der Schande, des Abscheus und Missbehagens umgekehrt. Daher mögen die gelben Hüte der Bankrottierer, die gelben Ringe

auf den Mänteln der Juden entstanden sein; ja die so genannte Hahnreifarbe ist eigentlich nur ein schmutziges Gelb.¹

Die Emblemata des Gelben fallen aus dem die *Farbenlehre* bestimmenden Prinzip, das auf der Polarität von Licht und Schatten, Blau und Gelb, aufbaut, heraus². Gelbe Emblemata entfalten ihre Gewalt im allegorischen Modus³: Chockartig wird das Moment des Umschlags als das *Punctum* des Stigmas wirksam. Die temporale Struktur des *punctums* kann vorwärts und rückwärts durch die Zeit projiziert werden. So nehmen gelbe Motive in Marcel Prousts *Recherche* Bezug auf die Dreyfus-Affäre, wodurch sie Figurationen eines gelben Stigmatismus erfüllen, der auf mittelalterliche Verhältnisse zurückgeht. Keineswegs begegnen in den Texten des frühen 20. Jahrhunderts statische Beschreibungen gelber Phänomene, sondern augenblickliche Begegnungen mit dem Gelben (wie in der wiederholten Phrase „petit pan de mur jaune“ in Prousts *Recherche*, die auf ein Todesmoment zuläuft). Die von Karl Heinz Bohrer kürzlich herausgearbeitete Kategorie *Ästhetischer Negativität* (2002) wird für Annäherungen an die Intensität gelber Momente, ihre Bindung an Reflexionen von Endlichkeit, entscheidend sein. Kontrastiert mit der Metaphysik des Blauen ist Gelb in der Tat die privilegierte Farbe menschlicher Endlichkeit. Gelb

¹ Johann Wolfgang von Goethe: „Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe“, in: *Naturwissenschaftliche Schriften I, Werke, Kommentare, Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Band 13, München 1989, S.496.

² Klaus Vogel untersucht die paradoxe Stellung, die der Begriff des Symbolischen in der *Farbenlehre* einnimmt. Vgl. Klaus Vogel: *Das Symbolische bei Goethe. Begriffs-„Bilder“ des Scheinens*, München 1997, S.178 ff.

³ „Wenn mit dem Trauerspiel die Geschichte in den Schauplatz hineinwandert, so tut sie es als Schrift. Auf dem Antlitz der Natur steht ‚Geschichte‘ in der Zeichenschrift der Vergängnis. Die allegorische Physiognomie der Natur-Geschichte, die auf der Bühne durch das Trauerspiel gestellt wird, ist wirklich gegenwärtig als Ruine.“ (Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S.353.) Benjamins „allegorischen Physiognomien“ bilden ohne Frage den Ausgangspunkt unserer Studie über die Materialität gelber Inschriften. Doch auf Diskussionen der Antinomien von symbolischer und allegorischer Repräsentation werden wir, wie wir gleich im Verweis auf den „figuralen Realismus“ bei Auerbach sehen werden, nicht weiter eingehen, denn sie scheint hinsichtlich der Relevanz des Ereignisses der Inskription und Reinskription gelber Inschriften wenig fruchtbar zu sein, sondern im Gegenteil von unserer Emphase der Refiguration aktueller Ereignisse abzulenken, in denen es eben nicht um Fragen der Repräsentation sondern der Performanz gehen wird.

figuriert in apokalyptischen Szenarien: Todesmomente („pan de mur jaune“), Entsetzen (Galle), Zerfall und Dekadenz (*Yellow Book*, „gelbe stinkende Blume“). Zum Zeitpunkt dramatischer Veränderungen, an dem pessimistische Diskurse aufblühen (Nordau, Spengler), avanciert Gelb zur prominenten Farbe.

2. Gelb versus Blau

In seinem Bildungsroman *Wilhelm Meister* hat Goethe die seine *Farbenlehre* bestimmenden Prinzipien von Polarität und Steigerung bereits in die Praxis umgesetzt. Novalis hat Goethes Bildungsroman als „undichterisch im höchsten Grade“⁴ bezeichnet. Gegen die aufklärerische Tradition des linearen Fortschritts setzt Novalis ekstatische Momente, sowie er anstelle von Farbpolartäten die Farbe Blau privilegiert. In seinem Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen*, das als Antwort auf *Wilhelm Meister* gelesen werden kann, verschmelzen Blau und Klang in einer erotischen Phantasie, die in dem Aufblühen der blauen Blume kulminiert. Die „Suche nach der blauen Blume“ avanciert zum Leitmotiv der romantischen Idee eines utopischen Moments. Wie Angelika Overath in ihrer Studie *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht* (1987) gezeigt hat, bleibt der Topos des Blauen ein wichtiger Bezugspunkt für Schriftsteller wie bildende Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts. Von der expressionistischen Bewegung des *Blauen Reiters* bis zum „blauen Mond“ aus der *Dreigroschen-Oper* verweist Blau jeweils auf utopische Momente, selbst wenn sie ironisch gebrochen begegnen. Währenddessen avanciert Gelb mit dem Anbruch des *Fin de siècle* zu einem Kontrapunkt des Blauen. Schriftsteller der Avantgarde beziehen sich auf die Ambivalenz des Gelben, um

⁴ Vgl. dazu Hendrik Birus: „ ‚Größte Tendenz des Zeitalters‘ oder ‚eine Candide gegen die Poesie gerichtet‘? Friedrich Schlegels und Novalis‘ Kritik am Wilhelm Meister“, in: *Goethes Kritiker*, hg. v. Karl Eibl und Bernd Scheffer, Paderborn 2001, S.27-44.

politische, soziale und ästhetische Phänomene der Zeit zu figurieren, die sich durch das Selbstbewusstsein der Dekadenz (gelbe Bücher, *Yellow Book*), die Ausbreitung von Massenmedien (*Yellow Journalismus*) sowie transkultureller Bewegungen (*Yellow Peril*) auszeichnet. Vornehmlich im mitteleuropäischen Raum nimmt Gelb eine spezifische Bedeutung als eine Farbe ein, durch die avantgardistische Schriftsteller ein von Aufklärung und Romantik ererbtes, oppositionelles Wertesystem dekonstruieren

3. Gelb als *Figura*

Topographien des Gelben stiften zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Werken von Autoren wie Hofmannsthal und Proust (deren jüdische Herkunft den Reflex auf das stigmatisierende Gelb bestimmt) eine „Welt der Bezüge“ (Hofmannsthal), auf die zutrifft, was Erich Auerbach in seinem klassischen Essay „Figura“⁵ und dann in *Mimesis* für Figuren in Anspruch genommen hat, dass sie sich den „exzessiven Abstraktionen“ allegorischer und symbolischer Darstellungen⁶ entziehen. Figuren widersetzen sich der Abstraktion und Spiritualität von Symbol und Allegorie und liefern daher die Basis für ein historisches Verständnis der Beziehungen von verschiedenen Ereignissen im Laufe der Zeit. Die figurale Interpretation von Geschichte wurde von Kirchenvätern entwickelt, die in symbolischen Interpretationen der Schrift reale Bezüge von in der Bibel dargestellten Ereignissen negiert gefunden

⁵ Erich Auerbach: „Figura“, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*, Bern / München 1967, S.55-92.

⁶ „[...] und ich habe hervorgehoben, dass die figurale Struktur ihren beiden Polen, der Figur wie der Erfüllung, den konkreten, geschichtlichen Wirklichkeitscharakter belässt, ungleich darin den symbolischen oder allegorischen Formen; so dass sich Figur und Erfüllung zwar gegenseitig ‚bedeuten‘, dass aber ihr Bedeutungsgehalt keineswegs ihre Wirklichkeit ausschließt; ein figürlich zu deutendes Ereignis bewahrt seinen wörtlichen, historischen Sinn, es wird nicht zum bloßen Zeichen, es bleibt Ereignis; schon die Kirchenväter, besonders Tertullian, Hieronymus und Augustin, haben den figuralen Realismus, das heißt die grundsätzliche Aufrechterhaltung des geschichtlichen Wirklichkeitscharakter der Figuren, gegen spiritualistisch-allegorische Strömungen siegreich verteidigt. (Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern / München 1946, S.187.

haben. Sie versuchten in ihren Interpretationen der Bibel den Realismus konkreter Ereignisse durch tropologische Beziehungen zu erhalten, die es ermöglichen, disparate Elemente zusammen zu bringen. Ironischer Weise wird dem Verfahren der Figuration zugetraut, Literalität zu bewahren. Hayden White hat Auerbachs Theorie in seiner Studie *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect* (1999) aktualisiert, in der er argumentiert, dass das, was Auerbach als "figuralen Realismus"⁷ bezeichnet, die Bedingung für Realismus im Allgemeinen darstellt, die Realität nicht reproduziert sondern Realität durch figurale Verbindungen produziert⁸.

Auch in Hinblick auf die Materialität und Historizität gelber Elemente gehen wir davon aus, dass sie nur dann hervorkommen können, wenn sie als Figuren betrachtet werden, also als Manifestationen von ebenso konkreten historischen Ereignissen. Eine allegorische oder symbolische Interpretation des Gelben, die in anderen Kontexten durchaus angemessen sein könnte, würde die historische Bedeutung sowie die Bedeutung technischer Prozeduren außer Acht lassen, auf die eine Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts ihr Augenmerk in dem Versuch gerichtet hat, eine neue Form von Realismus zu erzeugen, in dem scheinbar nebensächliche, mondäne Dinge und Ereignisse mit einer figuralen Kraft aufgeladen werden, um somit Zugang zu historischer Realität zu erreichen.

⁷ Ebd.

⁸ „The history of Western literature“, fasst Hayden White das Projekt Auerbachs zusammen, „displays an ever fuller consciousness of Western literature’s unique project, which is nothing other than the fulfillment of its unique promise to represent reality realistically. And because this reality is construed as consisting of human nature that is historically inflected, the history of its redemption can never come to a definite closure or end, any more than its ultimate origin can be identified. Thus, although the history of Western literature displays the plot structure of redemption, this redemption takes the form less of a fulfillment of a promise than of an ever renewed promise of fulfillment.“ (Hayden White: *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore / London 1999, S.88).

Im Fin de siècle erlebt die emblematische Gewalt des Gelben, die in westlichen Kulturkreisen auf mittelalterliche Techniken der Stigmatisierung zurückgeht, eine Renaissance. Die Temporalität des Schlagartigen nimmt in einem Schlagwort wie dem der *Gelben Gefahr* Gestalt an, das Wilhelm II. in Umlauf bringt. Seine Heliogravur, die die europäischen Städte zeigt, wie sie von einer Drachenfigur in Brand gesetzt werden, hat er mit dem Slogan „Bewahret Eure heiligsten Güter!“ unterschrieben und an alle Staatsoberhäupter des Westens verschicken sowie auf den Dampfern der Ostasienlinien anbringen lassen. Etwa zur gleichen Zeit wird der sensationelle Journalismus *Yellow Press* titulierte – im Hintergrund steht die Popularität des Comic Strips *The Yellow Kid*, der von den Sensationen einer Außenseiter-Figur handelt. Medienpolitisch wird der verachtende Gestus, der die Wortgeschichte des Gelben im mitteleuropäischen Raum prägt, ausgenutzt und mit der Temporalität des Skandalösen in Zusammenhang gebracht.

4. Figura etymologica: Vergilben, Gelb, Gold, Galle, Vergelten

Historisch ist Gelb in der westlichen Kultur die Farbe des Lichts, der Illumination, der Aufklärung sowie des Goldes (absoluter Wert), aber eben auch die Farbe des Sterbens, des Zerfalls und der Exkremente (eine Figur von Negativität). Anders als die dialektischen Farben Schwarz und Weiß enthält Gelb somit seine Oppositionen in sich selbst. Etymologisch kann Gelb im Deutschen weder losgelöst von dem ewigen Material des Goldes gesehen werden, noch von dem entgegengesetzten zeitlichen Pol des Vergehens. Das Vergilben der Blätter bildet die Wurzel des Gelben (mittelhochdeutsch: *vergilwen*), von der ein dichtes Netzwerk von Namens-Verwandtschaften ausgeht, die den negativen Bereich ausbauen: Die Galle und das Vergelten, das Geld, das Gellen, das mit dem Englischen zu brüllen (*to yell*) und

yellow noch verbunden ist. Im Französischen die Bindung an das Nacheifern, Eifersucht (*jalousie - jaune*), eine ebenso negative emotionale Nuance wie in *rire jaune* zum Ausdruck kommt, ein spöttisches Lachen, das von der gustatorischen Qualität des Sauren bestimmt wird.

Ganz anders geht die Etymologie im Osten von dem Namen einer Pflanze aus, von Safran, die zu der Königin unter den Pflanzen wie Farben zählt⁹. *Safran* ist im Arabischen sowohl Farbwort des Gelben wie es Farbe schlechthin bezeichnet. Gelb changiert dabei nicht wie im Abendland zwischen Licht (Leben) und Schatten (Tod) sowie dem Wert des Goldes und den Wertlosigkeiten, sondern des Kaisers Kleider sind im Orient ebenso eindeutig in Gelb gefärbt wie auch die Gewänder der Heiligenfiguren. Gelb ist im Osten sakrale Farbe; der gelbe Staub, mit dem die Wüste Gobi das Land wie die Flüsse und Meere einfärbt, bringt Fruchtbarkeit mit sich und so steht die gelbe Erde im Zentrum der fünf Himmelsrichtungen¹⁰. In den einander entgegengesetzten Sichtweisen der Farbe Gelb in Ost und West ist die Ambivalenz der Farbe exponiert, die im Fin de siècle politische Spannungen und skandalöse Potentiale an einem Knotenpunkt markiert, an dem eine Renaissance mittelalterlicher Stigmata aufklärerischem Pathos Einhalt gebietet.

„Blindgänger müssen sie heißen“, sagt Gert Mattenklott in seinen „Physiognomischen Essais“ über Figuren, zu denen die Außenseiter zählen, „weil die Richtung, die sie in

⁹ Vgl. dazu: Eva Heller: „Safran: König der Pflanzen“, in: *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*, Reinbek bei Hamburg 1993, S.136f.

¹⁰ Sergej Eisenstein liefert in seiner filmtheoretischen Studie *Film Sense* eine Abhandlung über Farbe, in der er ein Diagramm mit den fünf Himmelsrichtungen aus der chinesischen Tradition vorstellt, das ihm zum Ideal einer dynamischen Perception dient. Vgl. Sergej Eisenstein: „Color and meaning“. In: *Film Form. Essays in Film Theory*, hg. v. und übersetzt von Jay Leyda, New York 1977, S.94 ff. In Eisensteins „Rhapsody in Yellow“, auf die wir noch eingehen werden, wächst sich das Plädoyer für die dem Gelben eigene Dynamik zu einer vehementen Kritik an der eindimensionalen Verwendungsweise von Farbe in der abstrakten Kunst aus, namentlich in Wassily Kandinskys Bühnenkomposition *Der Gelbe Klang*.

der aufgeklärten und praktisch organisierten Welt nehmen, dunkel ist.^{d1} Zu den Blindgängern würde auch Jean Valjean zählen: “Il tira de sa poche une grande feuille de papier jaune qu’il déplia. – Voila mon passeport. Jaune, comme vous voyez. Cela, sert à me faire chasser de partout où je vais.”^{d2} Der gelbe Pass ist das Stigma Valjeans, den Victor Hugo auch wiederholt als „gelben Mann“ titulierte. Sein Name verweist bereits auf die Bewegung ins Abseits, in den Abgrund (*val*: Tal). Während das Valjean stigmatisierende Gelb noch beschämende Funktion hat, stellen die Kokotten Toulouse-Lautrecs das Gelb ihrer Kleidung schon schamlos zur Schau. In *Les amours jaunes* (1873) hat Tristan Corbières den Übergang in ein Mischungsverhältnis¹³ bemerkt: „Ma sauce jaune / De *chic* et de mépris“^{d4} – und darin auf die Temporalität des Skandalösen¹⁵ verwiesen, die der Verachtung wie der Attraktivität des Modischen bedarf. Erst in den Neunziger Jahren schlägt die Modebewegung dann ihre Wellen, während sich auch die medienpolitischen Schlagwörter (*yellow peril*, *yellow press*) formieren.

5. Yellow Nineties

“The decade was running its course”, schreibt Francis Winwar in seiner biographischen Studie *Oscar Wilde and The Yellow Nineties*,

but it was only in 1894 that it acquired the designation of ‘yellow’. The colour had been the favourite one with Rossetti, Morris and Burne-Jones, who had first discovered it in the richness of medieval panels, then nearer at hand in the sunflowers of rural gardens. (...) The colour had been further popularised by an increasing interest in the works of French novelists, whose books, because

¹¹ Gert Mattenklott: *Blindgänger. Physiognomische Essais*, Frankfurt am Main 1986, S.13.

¹² Victor Hugo: *Les Misérables* (1860) Band I, Paris 1985, S.78

¹³ Vgl. dazu Michel Serres über “Mischungen, Enthüllungen”, in: Michel Serres: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, aus dem Französischen übersetzt von Michael Bischoff, Frankfurt am Main 1993, S.106.

¹⁴ Tristan Corbières: *Les Amours Jaunes*, hg. v. Elisabeth Aragon und Claude Bonnin, Toulouse 1977, S.64.

¹⁵ Vgl. dazu Bohrer: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München / Wien 1978, S.31.

of the tone of the book covers, were commonly known as ‘yellow backs’. There was something vivid and daring about that colour, something of times. (...) Yellow and the *fin de siècle* began to have connotations that were open to many meanings: but all leading to a definable sense of modernity, challenge, emancipation.¹⁶

Kaum zwei Jahre nachdem *The Yellow Book* ganz London am 15. April 1894 in Gelb habe aufleuchten lassen, so die Herausgeber der Vierteljahresschrift, da verschwand es auch schon wieder. Halb Buch, halb Magazin, war das *Yellow Book* Forum für 138 Autoren und 106 bildende Künstler der Neunziger¹⁷, von denen einer der bekanntesten Schriftsteller unter ihnen von vornherein ausgeschlossen wurde, nämlich Oscar Wilde. Seine Verhaftung 1895 mit einem gelben Buch, „Arrest of Oscar Wilde, *Yellow Book* under his arm“¹⁸, lautete die Zeitungsnotiz, bedeutete für Wilde zwei Jahre Gefängnis, und schon bald das Ende des *Yellow Book*. Dabei war das Buch, das Wilde mit sich trug, keineswegs *The Yellow Book*, sondern Pierre Louys Roman *Aphrodite*. Doch die Gelbfärbung des Umschlages war Beweis genug, Wilde wegen homosexuellen Lebenswandels zu verhaften. Dass Wildes alter ego, *Dorian Gray*, der Wilde bereits 1890 literarischen Erfolg brachte, „the sins of the world“¹⁹ vor seinem inneren Auge vorbeiziehen sieht, wenn er zu dem gelben Buch greift, das Lord Henry ihm geschenkt hat, macht wohl die eigentliche Pointe der Episode aus. In deren Hintergrund steht Wildes Theaterstück *Salome*, das Beardsley aus dem Französischen übersetzt hatte, eine Übersetzung, die Wilde jedoch ablehnte. Wilde von dem *Yellow Book* auszuschließen, gehörte zur Revanche des Mitherausgebers und Graphikers

¹⁶ Francis Winwar: *Oscar Wilde and the Yellow Nineties*. New York 1940, S.239.

¹⁷ Katherine Lyon Mix: *A Study in Yellow. The Yellow Book and its Contributors*. Lawrence 1960, S.279.

¹⁸ Zitiert nach Katherine Lyon Mix: *A Study in Yellow*. Lawrence 1960, S.142.

¹⁹ „His eye fell on the yellow book that Lord Henry had sent him. What was it, he wondered. (...) After a few minutes he became absorbed. It was the strangest book that he had ever read. It seemed to him that in exquisite raiment, and to the delicate sound of flutes, the sins of the world were passing in a dumb show before him“ (Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray* (1890), in: *Complete Works of Oscar Wilde*, New York 1989, S.101).

Beardsley. Wilde dagegen soll sich nach Erscheinen der ersten Ausgabe des *Yellow Book* erleichtert geäußert haben: „It is horrid and not yellow at all.“²⁰

Was gelb ist, scheint nach einem Maßstab bemessen zu werden, der den Grad des Skandalösen²¹ ermisst. Die metonymische Beziehung zwischen den beiden Polen goldgelb und schmutziggelb nimmt dabei erst in der Zeit des Fin de siècle die Dimension eines „boom in yellow“²² an, den Richard Le Gallienne in einem seiner *Prose Fancies* beschreibt und darin auch den Begriff der *Yellow Nineties* prägt. Gelb avanciert im Fin de siècle vom Farb- zum Schlagwort von Bewegungen, die ästhetischer wie nicht-ästhetischer Natur sind. An den *Grenzen des Ästhetischen*²³ wird Gelb wirksam, wenn Poe bereits 1846 von „yellow-backed pamphleteering“²⁴ spricht, und sich dabei auf die Aufmerksamkeit erregenden gelben Buchrücken französischer Romane seiner Zeit bezieht, zugleich aber auf das Schlagwort der *yellow press* vorauszuweisen scheint. Weder in den Künsten noch im gesellschaftlichen Leben an vereinzelt Stellen, das Massenhafte selbst übernimmt vielmehr die Rolle, die zuvor dem Gelben als Stigma Einzelner, Auszugrenzender anhaftete. Gelb avanciert zum Umschlagplatz einer Zeitlichkeit des Plötzlichen, an dem - perspektiviert durch die emblematische Gewalt des Gelben - der Charakter des

²⁰ Winwar: *Oscar Wilde*, a.a.O., S.240.

²¹ Bohrer weist darauf in den Essays von Gustafssons und Enzensbergers hin: „Der Zusammenstoß dieser Subjektivität und der Außenwelt aber lässt erst das zustande kommen, dem Gustafssons und Enzensbergers gedankenvolle Traktate das Inkommensurable, von der Wissenschaft nicht Erreichbare, hinzufügen: den Skandal.“ Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main 1981, S.28.

²² Richard Le Gallienne: *Prose Fancies*. Second Series, London 1897, S.85 ff.

²³ Die Grenzen des Ästhetischen hat Bohrer seine „Erkundigungen der Differenz von ästhetischer und nicht-ästhetischer Rede“ (Karl Heinz Bohrer: *Die Grenzen des Ästhetischen*, München 1998, S.7) genannt, in denen er auf die „Inflation des Begriffs der Ästhetik“ seit den achtziger Jahren reagiert. Im Verweis auf Virginia Woolfs Thematisierung dieses Problems in „Mrs. Dalloway“ sieht Bohrer die „subversive Qualität des Ästhetischen“ (ebd., S.189) genau dann gesichert, wenn die Vergleichbarkeit von ästhetischer und nicht-ästhetischer Rede hergestellt sei.

²⁴ Das *Dictionary of Americanisms* zitiert Poes Verwendung des Ausdrucks „yellow -backed pamphleteering“ in Referenz auf die sensationellen Bücher und Magazine „issued in inexpensive form, often in yellow covers“. In: *A Dictionary of Americanisms. On Historical Principles*. hg.v. Mitford M. Mathews, Chicago 1951, S.1901.

„reinen Augenblicks“²⁵ gegen skandalöse Potentiale eingetauscht wird. Eine Reflexion auf den Moment, die sich Montaignes Diktum zufolge immer durch die Reflexion einer Endlichkeit auszeichnet, dimensioniert die Negativität des Gelben, die von seiner Materialität bestimmt wird.

6. Materialität als Inschrift

In der Materialität des Gelben begegnet die Konfrontation mit absoluter Endlichkeit prononciert. Gelb ist mit anderen Worten eine Figur von Materialität selbst, des Irdischen oder Kreatürlichen im Kontrast zum Spirituellen – wie im Falle der romantischen Interpretation des Blauen deutlich wird, in der Materialität spiritualisiert und damit negiert begegnet. Wenn Farbe bezüglich eines Konzepts angewendet wird, wie dem der *Gelben Gefahr*, ist es jeweils in eine Materialität eingeschrieben. (Im Falle der *Gelben Gefahr* ist es die als Gelb wahrgenommene Haut von Asiaten). Zu sagen, dass Asiaten gelbe Haut hätten, ist eine Inskription von Gelb (denn Asiaten sind so wenig „gelb“ wie die Eingeborenen Amerikas „rot“ sind). Die Materialität des Gelben wird in den ästhetischen wie nicht ästhetischen Bewegungen des Fin de siècle als Inschrift relevant.

Im Unterschied zu phänomenalen, symbolischen Repräsentationen stellt Paul de Man in seinem Spätwerk die Materialität von Inschriften als mnemische, historische Ereignisse²⁶ vor, die von der Literalität des Buchstabens bestimmt werden und erst losgelöst aus dem ästhetischen Ganzen wirksam werden können: „[...] not

²⁵ Maurice Blanchot: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, München 1962, S.138.

²⁶ “The term materiality appears in three different, complex, and interrelated registers in de Man’s late work”, fassen Barbara Cohen, Tom Cohen und Hillis Miller den Begriff der Materialität bei de Man zusammen: “as the ‘materiality’ involved a certain way of seeing, a way de Man calls, following Kant, seeing ‘as the poets do it (wie die Dichter es tun)’; as ‘the materiality of the letter’; and as ‘the materiality of actual history.’” (Tom Cohen, J. Hillis Miller, Barbara Cohen (ed.): *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*, Mineapolis / London 2001, S.XVIII.)

sublimation but the forgetting, by inscription, of terror, of disrememberment of the aesthetic whole into an unpredictable play of the literary letter.”²⁷ Der Literalität des Buchstabens traut de Man, wie er in *The Resistance to Theory* bereits deutlich macht²⁸, zu, die Idealität ästhetischer Repräsentationen aufzuheben²⁹. Hingegen wird in unserem Kontext umgekehrt die Materialität von Inschriften gerade als Gegenstand von ästhetischen Darstellungen relevant, in denen Gelb nicht in abstracto figuriert, sondern jeweils gebunden an ein materielles Substratum begegnet: Schmutziggelbe Wände (Hugo von Hofmannsthal), eine gelbe Tapete (Charlotte Gilman), eine gelbe Markierung an der Wand (Virginia Woolf), gelbe Mauer-Stücke (Marcel Proust), in Safranseide verkleidete Wände (Hans Henny Jahnn) avancieren (unabhängig voneinander) im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert zum Gegenstand des Reflexes von inneren und äußeren Zuständen, stilistischen sowie politischen Fragen. Das *Yellow Book* zählt dabei ebenso wie die monochromgelbe Malerei Vincent van Goghs zu den Bezugspunkten, die eine Topographie des Gelben im mitteleuropäischen Raum initiieren. Gelbmarkierte Wände liefern die Hintergründe von Inschriften, die es im Fall von Hofmannsthals Kunstmärchen und späteren Reisebeschreibungen zu entschlüsseln gilt. So legt die maulbeerfarbene Hautfarbe eines Dieners im *Märchen der 672. Nacht* die Spur zu der Maulbeere, die auch Gelbholz genannt wird, in dem Wappen von Hofmannsthals jüdischem Großvater. Die Figur des „wandernden Juden“ zieht sich durch Hofmannsthals Märchen sowie fiktiven Reiseberichte. Sie wird in den *Augenblicken in Griechenland* die Gestalt

²⁷ Paul de Man: *The Resistance to Theory*, Minneapolis 1986, S.70.

²⁸ “Inscription is neither a figure nor a sign, nor cognition, nor a desire, nor a hypogram, nor a matrix, yet no theory of reading or of poetry can achieve consistency if [...] it responds to its powers only by a figural evasion which, in this case, takes the subtly effective form of evading the figural.” (Ebd., S.51.)

²⁹ „Materialität kommt dann am ehesten als Störung des Durchgriffs auf Sinn in den Blick: als Unlesbarkeit. Scheinbar paradoxerweise nähert man sich der Materialität der Sprache am besten, wenn man Texte radikal formalistisch liest.“ (Bernd Blaschke: “Ultima Materia. Paul de Mans rhetorischer Materialismus”, in: *Prima Materia. Beiträge zur transdisziplinären Materialitätsdebatte*, hg. v. Sigrid G. Koehler, Jan Christian Metzler, Martina Wagner-Egelhaaf, Königstein 2004, S.53).

Rimbauds annehmen, den Hofmannsthal durch sein Wundmal verschlüsselt vorstellt: Das zu einem Kürbis angeschwollene Knie zitiert Hofmannsthal aus den Briefen Rimbauds und liefert damit ein weiteres Schlüsselwort, das in der Dimension der Entzündungen und des Flammengelben figuriert, in der Hofmannsthal die Perspektive auf die reproduktiven Techniken von Photographie und Kinematographie öffnet. Zur gleichen Zeit, zu der vornehmlich audiovisuelle Effekte die synästhetischen Verfahren³⁰ einer Avantgarde prägen, die sich an optischen Reizen, gar einer „Hygiene des Optischen“ (Moholy-Nagy)³¹, orientiert und damit in der Tradition neuplatonischer Lichtmetaphysik³² steht (Kandinskys Bühnenkomposition *Der Gelbe Klang* gehört zu den offensichtlichsten Beispielen), zeichnen sich hier Gegenstrategien ab. Die Abwendung vom Licht der Sonne, die Hofmannsthal explizit in seinem Rembrandt-Monolog formulieren wird, bestimmt synästhetische Verfahren,

³⁰ „Diese Dichter [Hofmannsthal und Rilke] glauben nicht mehr an die synästhetische Zauberkraft ihres Sprachmaterials. Im Gegenteil gestehen sie die Überlegenheit des Schweigens über die subjektiven Ergüsse ein und legen ihre Waffen vor der Macht des Visuellen nieder, die größer als die Kraft der Texte ist, wenn es darum geht, den Riss zwischen Subjekt und Objekt zu kitten. Der Dichter fühlt sich nicht mehr vom Traditionszusammenhang der Dichtungssprache getragen. Er verspürt das Bedürfnis, den Raum der Literatur zu verlassen, um sein Schreiben an der bildenden Kunst zu schulen.“ (Jacques Le Rider: *Farben und Wörter*. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein, aus dem Französischen übersetzt von Dirk Weissmann, Wien / Weimar / Köln 2000, S.202.) Le Rider weist auf das versteckte Baudelaire-Zitat bei Hofmannsthal hin, wenn er im *Chandos*-Brief die „stummen Dinge“ hervorhebt und deutet damit in Richtung auf ein synästhetisches Verfahren, das sich von dem musikalisch dominierten abwendet. “Die stummen Dinge“, d.h. ‚les choses muettes‘. Hier handelt es sich klar um ein verstecktes Baudelaire-Zitat. Chandos bringt die Mallarmesche Utopie einer erneuerten Sprache, einer Sprache des Paradieses zum Ausdruck, die arm an Abstraktion und ein transparenter Ausdruck der Dinge der Welt wäre und in der das Wort, wie in der Utopie des Novalis, zur Hieroglyphe würde. Dieses Ideal einer neuen Sprache fand über lange Zeit in der Musik seinen spontanen Referenzpunkt. Für Hofmannsthal und Rilke stellt die Farbe der modernen Maler ein genauso wesentliches Paradigma dar. Sie erlaubt die Rückkehr zu den ‚wahren Empfindungen‘.“ (Ebd., S.201.) Eine kritische Auseinandersetzung mit der Entwicklung der unterschiedlichen synästhetischen Techniken würde den Rahmen dieser Studie sprengen, obgleich sich bei den hier behandelten Autoren bereits ein Diskurs über synästhetische Verfahren anbahnt, wie dann vor allem in Jahnns Kritik an Richard Wagners Ideenkomplex vom Gesamtkunstwerk deutlich werden wird.

³¹ Vgl. dazu Veit Loers: „Moholy-Nagys Raum der Gegenwart und die Utopie vom dynamisch-konstruktiven Lichtraum“, in: László Moholy-Nagy. Ausstellungskatalog Museum Friedericanum Kassel, 21.April-16.Juni 1991, Kassel 1991, S.37ff.

³² Mattenklott entwickelt in „Ähnlichkeit. Jenseits von Expression, Abstraktion und Zitation“ den Einfluss der „neuplatonisch-gnostisch-kabbalistischen“ Tradition auf die neumystischen Strömungen der ersten Jahrzehnte des 20.Jahrhunderts. Vgl. dazu Mattenklott: „Ähnlichkeit. Jenseits von Expression, Abstraktion und Zitation“, in: *Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne*, hg. v. Gerald Funk, Gert Mattenklott, Michael Pauen, Frankfurt am Main 2000, S.173ff.)

die sich an den „lastenden Materialien“³³ (Steinen, Wänden) und ihrer chemischen Zersetzung orientieren. Dabei stimuliert die Einsicht in die „Schwere der Zeit“ (Hofmannsthal) Fragen nach dem Gewicht der Verbindungen in einer „Welt der Bezüge“ (Hofmannsthal), in der seit der Jahrhundertwende die Bausteine des ekstatischen Gelbs im Farbenspektrum der Avantgarde zu erwägen wären. Der Nexus von kulturellem Artefakt, Massenmedien und bildender Kunst, der der Signifikanz des Gelben im frühen 20. Jahrhundert zugrunde liegt, zeigt sicherst durch das Prisma literarischer Texte.

Zu einem der bekanntesten feministischen Manifeste im angelsächsischen Raum ist Gilmans Short Story *The Yellow Wall-paper* avanciert in der sie mit Poes Vorschriften-Katalog zum Entwurf einer Short Story ins Gericht geht. Die Analyse eines „gelben Geruchs“, den wir als Verschlüsselung von Brom vorstellen werden, eröffnet der Protagonistin in *The Yellow Wall-paper* Zugang zu dem Medium der technischen Reproduktion Gilmans Short Story dient Woolf 20 Jahre später als Palimpsest³⁴, wenn sie in *The Mark on the Wall* die medienpolitischen Schlagwörter (*yellow press, yellow peril*) mit Hilfe der Technik des Schnappschusses zur Schau stellt. Woolf macht sich in der Nachfolge Gilmans das Genre der Short Story zu eigen, um Effekte der Intensität durch die Entfaltung skandalöser Potentiale (*yellow press, Yellow Book*) zu erzeugen.

Innerhalb der langen Geschichte der *Recherche* werden wir eine kurze Geschichte vorstellen, in der Proust die Technik der Kurzprosa assimiliert. Die berühmte

³³ Mattenklott: „Ähnlichkeit. Jenseits von Expression, Abstraktion und Zitation“, in: *Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne*, a.a.O., S.182.

³⁴ Auch wenn Gilman den Rahmen mitteleuropäischer Autoren sprengt, so ist ihre Short Story als Palimpsest für *The Mark on the Wall* unerlässlich.

Passage, in der Proust seinen eigenen Tod in der Todesszene des Schriftstellers Bergotte präfiguriert, wird von der achtfach wiederholten Phrase „petit pan de mur jaune“ gerahmt, die Proust in Vermeers *Ansicht von Delft* verortet. Die in der *Ansicht von Delft* entwickelte Technik des Multiperspektivismus übersetzt Proust in eine Schreibtechnik, die es ihm ermöglicht, die Grenze des Todes (sowie die Grenze zwischen den Medien, den Räumen und Zeiten) in der Auferstehungsszene des Schriftstellers zu überschreiten. Die gebetshafte Funktion der Phrase „petit pan de mur jaune“ werden wir im Kontext von interartistischen und intertextuellen Referenzen untersuchen, die uns unter anderem zu dem „pan de mur“ in Balzacs Novella *Eugénie Grandet* und Dostojewskijs *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* führen, in denen ein gelber Fleck dem Untergrundmann den größten Teil seines Selbstvertrauens raubt. In den Topographien des Gelben wird die stigmatisierende Gewalt ausgeschrieben, die Gelb seit dem Mittelalter im europäischen Raum entfaltet hat.

Im deutschsprachigen Raum stoßen wir Ende der 20er Jahre auf das Erstlingswerk Hans Henny Jahnns, *Perrudja*, in dem Jahnns mit dem Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“ den Topos der Suche nach der blauen Blume aufgreift, um einen Gegenentwurf zum Wagnerschen Gesamtkunstwerk zu liefern. Die Warnung vor der *Gelben Gefahr* erfährt in *Perrudja* eine Umkehrung, wenn Jahnns vor einer „gelben Sintflut“³⁵ warnt, die von westlichen Kulturkreisen ausgeht.

Gelb markiert seit dem Fin de siècle die Pole, an denen die Aktualität „sinnlich-sittlicher“ Fragen zur ästhetischen Herausforderung gerät. Der Verlauf einer

³⁵ Hans Henny Jahnns: *Perrudja*, hg. v. Gerd Rupprecht, Hamburg 1985, S.349.

Topographie des Gelben an den „Grenzen des Ästhetischen“ (Bohrer), scheint auch André Bretons Verwunderung darüber ausgelöst zu haben, dass ihn ansonsten außerliterarische Umstände nicht interessierten, doch den Plan Flauberts mit *Salambô* einen Roman zu schreiben, der den Eindruck des Monochromgelben hinterlasse, den habe er nicht ignorieren können.

Je ne porte pas de culte à Flaubert et cependant, si l'on m'assure que de son propre aveu il n'a voulu avec *Salambô* que « donner l'impression de la couleur jaune », avec *Madame Bovary* que « faire quelque chose qui fut de la couleur de ces moisissures des coins où il y a des cloportes » et que tout le reste lui était bien égal, ces préoccupations somme toute extra-littéraires me disposent en sa faveur.³⁶

³⁶ André Breton: *Nadja*, Paris 1964, S.13f.