

Schlusswort

Nicht auf die Gewalt des einen Moments zu begrenzen, wohnt gelben Momenten im Zeitraum des Fin de siècle das Momentum von Bewegungen inne, ästhetischen (*Yellow Nineties*) wie nicht-ästhetischen (*Yellow Journalism, Yellow Peril*). Momente potentieller Transzendenz – gelbe Markierungen an Wänden – erweisen sich als textuelle oder kulturelle Zitationen, die einen Raum von Selbstreflexivität und Selbsteinschätzung kreieren.

1. Ohne Sonne (Hofmannsthal, Jahn)

Anstelle einer am Licht orientierten Ästhetik (Expressionismus, Bauhaus) entwickelt Hofmannsthal im Laufe seines Werks eine Materialität der Vision. Jacques Le Rider zeigt in *Hugo von Hofmannsthal: Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende* wie Hofmannsthal zu Goethes historischem Teil der Farbenlehre zurückkehrt. Ich habe zu argumentieren versucht, dass Hofmannsthal in seinen frühen Kunstmärchen auf die emblematische Gewalt des Gelben, wie sie Goethe im historischen Teil seiner *Farbenlehre* darlegt, Bezug nimmt, jedoch in seiner späteren fiktiven Reiseprosa auf gelbe Materialien von Figuren der französischen Symbolisten (Flaubert, Rimbaud, Mallarmé) Bezug nimmt und dabei in der symbolistischen Tradition einer „alchimie du verb“ (Rimbaud) eine Alchemie des Flammengelben kreiert, die die Perspektive auf die reproduktiven Techniken von Photographie und Kinematographie öffnet.

Wie Hofmannsthal setzt sich auch Hans Henny Jahn von dem die Farbenlehre Goethes leitenden Prinzip der Polarität und Steigerung zum Höheren ab, wenn er in dem Romanfragment *Perrudja* den Topos der Suche nach der blauen Blume anknüpft. In Opposition zu Novalis, der in *Heinrich von Ofterdingen* den Plan eines Buchs ganz in Blau entwirft, entwickelt Jahn den Plan Perrudjas, ein Buch ganz in Gelb zu verfassen. Das Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“ avanciert zum „Organisationszentrum“ (Bachtin) einer *Blütenlese*, in die Jahn korrigierend eingreift. Jahns „ästhetische Opposition“ (Mattenklott) ließe sich auch als „synästhetische Opposition“ (in erster Linie zu Wagner; in Variation zu Joyce, Döblin, Rilke) charakterisieren

Für einen Vergleich der konkurrierenden Modelle synästhetischer Verfahren des 20. Jahrhunderts könnte Nancys Ansatz weiterführend sein, der sich in *Les Muses* dem Phänomensynästhetischer Energien durch die Privilegierung des Tastsinns nähert, indem er konstatiert, dass Sinn durch die Sinne selbst berührt werde¹. Der Prozess der Sinn-Stiftung scheint Voraussetzung dafür zu sein, die Exklusivität synästhetischer Momente sicherzustellen, die auch als Stillmomente vorgestellt werden können. In der temporalen Dimension des Stillmoments nehmen synästhetische Techniken eine Schlüsselstellung in der Genese bewegter Bilder im späten 19. und im Laufe des 20. Jahrhunderts ein.

¹ « Telle est la force des Muses: elle est à la fois de séparation, d'isolement, d'intensification et de métamorphose. De quelque chose qui faisait partie d'une unité de signification et de représentation, elle fait autre chose, qui n'est pas une partie détachée, mais la touche d'une autre unité – et celle-ci n'est plus de signification. Elle en est un suspens, elle touche à ses extrémités. » (Jean-Luc Nancy: *Les Muses*, Paris 2001, S.43.)

2. Temporalität gelber Inschriften (Gilman, Woolf, Proust)

Die Analyse ästhetischer Implikationen von Kürze und Intensität im Genre der Short Story findet im Kontext von ästhetischer Temporalität statt. Ich versuche zu zeigen, dass sich die Short Story in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts das skandalöse Potential zu nutze macht, das gelb-markierte Phänomene (*yellow press*, *Yellow Book*) in der Zeitperiode auszeichnet, um Effekte von Intensität zu kreieren. Als eine Form, die sich an Effekten orientiert, ist die Short Story besonders als Vehikel einer ekstatischen Temporalität gelber Inschriften geeignet. Visuelle Effekte bestimmen künstlerische Techniken (Dürers Technik der Lochkamera, Daguerres Diorama), die in den literarischen Texten eine Refiguration erfahren. Durch den Fokus auf die Bedeutung des Skandalösen wird die Short Story als ein Genre reflektiert, das zwischen *High* und *Low Art* vermittelt. In der Figuration gelber Inschriften (*yellow press*, *yellow peril*) sowie ihrer Elevation zur „Intensität des Effekts“ in Momenten von Selbst-Reflexivität bewegt sich die Short Story auf gleicher Ebene mit den durch epische Länge sich auszeichnenden Werken aus dieser Periode. Man könnte sogar argumentieren, dass der modernistische Roman die Techniken der Kurzprosa assimiliert, wie ich im dritten Kapitel im Hinblick auf eine kurze Sequenz aus Prousts achtem Band der *Recherche* zu zeigen versuche. Die berühmte Passage, in der Proust seinen eigenen Tod präfiguriert, wird von einer achtfachen Wiederholung der Phrase „petit pan de mur ja une“ gerahmt, die eine Referenz auf das für Proust bedeutendste Gemälde, Vermeers *Ansicht von Delft*, darstellt. Mit einer figuralen Lesart des gelben Mauerstücks setze ich mich von Interpretationen dieser Szene ab, wie sie kürzlich Mieke Bal (*The Mottled Screen: Reading Proust Visually*) und Didi-Hubermann (*Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*) geliefert haben. Sowohl Didi-Hubermann wie auch Bal lesen Prousts „pan de mur jaune“

ausschließlich “textuell”, eine Lesart, die die Signifikanz des Gelben gänzlich aufhebt. Ich argumentiere dagegen, dass es gerade die Farbe Gelb ist, die dieser Passage ihre ästhetische wie politische Bedeutung verleiht. In der achtfachen Figuration des gelben Mauerstücks versuche ich ein Bezugssystem von intertextuellen und interartistischen Referenzen gelber Inschriften aufzuzeigen, in dem ich figurale Verbindungen mit Balzacs Verwendung des “pan de mur” in *Eugénie Grandet* sowie mit Werken der Malerei Van Goghs and Vermeers herstelle. Darüber hinaus, so lautet mein umfassenderes Argument, figuriert Proust Vermeers Technik des Multiperspektivismus in dieser Passage, durch die er die ästhetische Materialität des Gelben sowie seine emblematische Gewalt ausstellt.

3. Rhapsodie in Gelb

Im gleichen Jahr, 1941, in dem der gelbe Judenstern in Deutschland gesetzlich vorgeschrieben wurde, veröffentlichte der russische Filmmacher und Filmtheoretiker Sergej Eisenstein innerhalb seiner Studie *Film Sense* eine Rhapsodie, die er *Rhapsody in Yellow* überschrieb. Obgleich im Exil in Hollywood verfasst, ist die *Rhapsody in Yellow* weniger eine Replik auf Gershwins *Rhapsody in Blue* als auf Wassily Kandinskys Bühnenkomposition *Der Gelbe Klang*:

Our first example is an extreme case. When we speak of ‘inner tonality’ and ‘inner harmony of line, form and color,’ we have in mind a harmony with something. The inner harmony must contribute to an inner feeling. As vague as this feeling might be, in its turn it is always directed finally to something concrete, which finds outer expression in colors, lines and forms. Nevertheless, there are those who claim that such an approach denies the ‘freedom’ of feeling. To counter our views and opinions, they propose an aimless, vague, ‘absolutely free’ inner tonality (der innere Klang), neither as a direction nor as a means, but as an end in itself. As the summit of achievement, as finality. [...] A leading exponent and life-long advocate of the above ideal is the painter Kandinsky – the source of our first measures of our ‘rhapsody in yellow.’ The following is an excerpt from ‘The Yellow Sound,’ a theater composition, which concludes the volume entitled *Der Blaue Reiter* – practically a manifesto of the group of this name – and of considerable influence in the subsequent tendencies in

modern European art. [...] Within its obscurity and bewildering elusiveness one eventually senses the presence of some mystic ‚seed‘ – although it would be difficult to arrive at any clear definition of it. Finally, in the sixth scene, it is revealed, almost religiously. ‚Dull blue background...in the center of the stage is a bright yellow giant.‘²

Befreit von allen externen Angelegenheiten, erstrahle die gelbe Riesenblume im plötzlichen Wechsel von Blau zu Gelb am Ende der Komposition „heller denn je“. Gelb steigt, so lässt sich Eisensteins Darstellung des *Gelben Klangs* vervollständigen, mit dem hellen Ton der Trompete in unerträgliche Höhen. Auch für Eisenstein steht die audio-visuelle Synchronisation von Effekten im Zentrum seiner Studie *Film Sense*, in der die *Rhapsody in Yellow* gleichsam den polemischen Teil einnimmt, doch anders als Kandinskys Utopie eines klingenden Kosmos, nennt Eisenstein seine Determinante, Bilder der Realität zu formen. Im Zentrum der Auseinandersetzung steht dabei Goethes *Farbenlehre*. Während Kandinsky das die Farbenlehre leitende Prinzip der Polarität, zwischen Plus und Minus, Blau und Gelb, weiterverfolgt, das in Simultankontrasten die Steigerung zum Höheren in das strahlende Gelb der gelben Blume in Szene setzt, bezieht sich Eisenstein auf den historischen Teil der *Farbenlehre* über die ‚sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe‘; in dem Goethe auf das Umschlagen von Gelb ins Schmutziggelbe, wie es dann zur Farbe des Unedlen, des Hahnreis, der Judenhüte wurde, eingeht.

Genau an der Stelle platziert Eisenstein 1941 seinen Kommentar über die abstrakte Verwendung des Gelben bei Kandinsky, die, befreit von allen Realitäten, Gefahr laufe, auf den „gelben Pfaden“ des Mittelalters zu landen. Die Implikationen sind eindeutig, sie verweisen auf genau die Dimension des Gelben, die Kennzeichen von Heraldiken ist, und in den 40er Jahren im gelben Judensterne aktualisiert begegnet. Wie

² Sergej Eisenstein: „Color and meaning“, in: *Film Form. Essays in Film Theory*, hg. V. Jay Leyda, aus dem Russischen uebersetzt von Jay Leyda, New York 1977, S. 113ff.

problematisch nun Eisensteins Einschätzung der „reinen Abstraktionen“ des Malerkollegen Kandinsky auch sein mag, ihr wohnt der Verweis auf die Notwendigkeit einer Dynamik inne, die durch ein ethisches Movens³ in Bewegung gehalten wird. Die Licht-Effekte eines „plötzlichen“ Farbwechsels sind in ihrer Abstraktion von dem *punctum temporum* des ekstatischen Gelbs radikal unterschieden, das in seiner Negativität wie die Materie⁴ insistiert. Die Negativität des Gelben hat sich in Inschriften (*Gelbe Gefahr, gelber Stern*) manifestiert, auf die sich der Fokus in der bildenden Kunst verstärkt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts richtet.

Die radikale Unterbrechung der jahrtausende alten Tradition der Sonnenräder in Asien ist in Helmut Federles *Asian Sign* (1980) thematisch, die er in gelb dargestellt hat, doch einem eher schmutzigen Gelb, auf grauem Hintergrund. Nicht zuletzt durch die Farbkombination (die das Gelb des Judensterns auf grauen Sträflingsanzügen evoziert) drängt sich das Bild einer wenn auch invertierten Swastika auf. Diese ironische Präsentation des Nazi-Emblems wendet die stigmatisierende Eigenschaft des Gelben auf die Nazis selber an. Der Titel *Asian Sign* evoziert zudem das Schlagwort der *Gelben Gefahr*, das zur Stigmatisierung von Asiaten verwendet wurde. In der Kakophonie der Stigmata konfrontiert Federle mit der figuralen Kraft des Gelben.

³ Vgl. Dazu Bohrer über „Das Ethische am Ästhetischen“, in : *Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie*, München / Wien 2002, S.247ff.

⁴ « La matière ne questionne pas l'esprit, elle n'a nul besoin de lui, elle existe, ou plutôt elle insiste, elle insiste 'avant' le questionnement et la réponse, 'en dehors' d'eux. Elle est la présence en tant qu'imprésentable à l'esprit, toujours soustraire à son emprise. Elle ne s'offre pas au dialogue ni à la dialectique. » (Jean-François Lyotard: "Après le sublime, état de l'esthétique", in : *L'inhumain: Causeries sur le temps*, Paris 1988, S.154.)