

Das literarische Echo

Halbmonatsschrift für Literaturfreunde

Begründet von Dr. Josef Ettlinger

Herausgegeben

von

Dr. Ernst Heilborn



Dreizehnter Jahrgang

Oktober 1910—Oktober 1911



Egon Fleischel & Co.
Berlin W.

Das literarische Echo

Halbmonatschrift für Literaturfreunde

15. Jahrgang: Heft 10.

15. Februar 1911

Farbenstudien

Von Ottokar Fischer (Prag)

I

Srau ist alle Theorie. Um so grauer, als eine Anzahl von Fachgelehrten eine Gleichgültigkeit gegen das Gesichtorgan, eine Art von Farbenblindheit bekundet. Wer von der Liebe zur Sinnenwelt ausgeht und überzeugt ist, man müsse hier nach den ergiebigsten Quellen dichterischer Einbildungskraft Umschau halten, mag von vielen ästhetischen Theorien arg enttäuscht werden. Denn jene Schönheiten, die so armselig sind, bloß zum Auge zu sprechen, bleiben entweder unbeachtet, oder es wird ihnen im Prachtbau der normativen Lehre vom Schönen ein färgliches Untergeschob angelesen. Ein namhafter Literaturhistoriker, der seine Wissenschaft auf psychologische Grundgesetze zurückführt, entscheidet zwar, daß das Gefühl der Farbenharmonie wie auch das optische Formgefühl für die Poesie von keiner unmittelbaren Bedeutung sei, ist aber doch weitherzig genug, das sinnlich Wohlgefällige nicht ganz aus dem Bereiche des Schönen zu verweisen; ein französischer Ästhetiker der Bewegung behandelt unser Gesichtorgan mit mitleidiger Nachsicht, da es ja nichts anderes sei als ein schlichtes Werkzeug unseres Wahrnehmungsvermögens, ein niedriger Knecht unserer Vernunft und auch keinen weiteren Zweck zu erfüllen habe, als uns mit genauen Angaben über die Außenwelt zu versehen; ein halbvergessener Metaphysiker nennt einen ganz wolkenlosen Himmel als Beispiel für die Empfindung „langweilig“, ein neuerer Philosoph vertritt die Meinung, blauer Himmel und grüne Wiese weden erst durch verwickelte Gedankenverbindungen Genuß: sonst wär es ja ebenso angenehm, zu einem himmelblauen Schirm, wie zum unbewölkten Himmel emporzusehen! Solche Lichtverächter möchten an einen berühmten Mystiker des Mittelalters gemahnen, der einst, durch den Klostergarten schreitend, den Mantel vor die Augen zog, um durch die Farbenpracht der Blumen nicht in seinen übersinnlichen Meditationen gestört zu werden. Vor den Reflexionen und Konstruktionen der wissenschaftlichen Klosterbrüder nehme ich meine Zuflucht zu jenen großen Dichtern, die dem Danke für die Gaben ihrer königlichen Sinne so beredten Ausdruck zu leihen gewußt haben: zu dem freudentrübenden Sang etwa, den der zum Sehen geborne, zum Schauen bestellte Türmer Lynceus in seinem und seines Schöpfers Namen von Fausts Schloßwarte herabsingt: „Ihr glücklichen Augen, was je ihr gesehn, es sei, wie es wolle, es war doch so schön!“ oder zu dem rührenden

gebetartigen Abendlied, in dem ein anderer Maler Dichter sein Bekenntnis abgelegt hat: „Augen, mein lieben Fensterlein, gebt mir schon so lange süßer Schein, lasset freundlich Bild um Bild herein: einma werdet ihr verdunkelt sein!“

Ein anderer Teil der Forschung stellt sich der Freude an Licht und Farbe minder feindlich gegenüber. Naturgefühl und Landschaftsinn gehören heute auch in der Literaturwissenschaft zu den eifrigst besprochenen Fragen, die naturgemäß an koloristischer Problemen nicht blind vorübergehen dürfen. Aus der Bonner Schule Berthold Rizmans z. B. sind einige tüchtige, an ältere Untersuchungen anknüpfende Arbeiten über Naturinn und Farbenempfindungen in der deutschen Dichtung hervorgegangen. Es gibt auch statistische Arbeiten über die Verwendung der Farben bei Goethe oder über die optischen Qualitäten in der Lyrik Schillers, es besteht eine englische Theorie Grant Allens, die zahlenmäßig festgestellt haben will, daß unter den dichterischen Farbenepithetis bei weitem jene vorwiegen, die der roten (warmen) Hälfte des Spektrums angehören; doch wurden auch mehr weniger geistreiche und verwegene Vermutungen vorgebracht, die sich nicht mit trocknen Feststellungen und Berechnungen begnügen, sondern zu einer psychologischen Erklärung und zur Aufstellung von Grundtypen vordringen wollen. So besitzen die Franzosen, denen in der von E. Hennequin als „ästhopsychologisch“ bezeichneten Forschung wohl überhaupt der Vorrang gebührt, neben einer Schularbeit über das Farbenadjektivum bei Victor Hugo eine andere Erörterung desselben Gegenstandes (von L. Mabileau), die eine Reihe von grundlegenden Betrachtungen und leitenden Gesichtspunkten enthält. Verstreut finden sich ferner bei den Historikern des Farbensinns und -gefühls interessante Beobachtungen vor, deren Verwertung und Vertiefung wohl in manchem Fall zu einem Ziele führen könnte. So wird angegeben, der Verfasser des Verlorenen Paradieses verwende Grün und Blau selten, das Violette überhaupt nicht; Voltaires „Henriade“ sei so gut wie farblos, erwähne ein einziges Grün und wisse nichts von Blau; die letztgenannte Farbe fehle nicht bloß in den mittelhochdeutschen Nibelungen, sondern auch bei Corneille; die sonst so farbenfrohe Lyrik Müderts halte sich von allem Gelb frei, während man beim einzigen Dvid anderthalbhundert Belege gezählt habe; usw. Eine größere Bedeutung als diesen flüchtigen und

nicht immer stichhaltigen Notizen kommt freilich jenen Versuchen zu, die eine Begründung der Eigentümlichkeiten bieten, insbesondere wären psychologische Studien zu beachten, die sich mit den allgemeinen Bedingungen dichterischer Einbildungskraft und mit deren speziellen Typen befassen. Es ist hier nicht bloß von der grundsätzlichen Unterscheidung der „auditifs“ (zu ihnen gehören etwa E. T. A. Hoffmann, auch Nießche) von den „visuels“ (Typus: Goethe, Keller) die Rede; sondern auch von feineren Abarten der „Augenmenschen“: je nachdem, ob die Aufnahmefähigkeit der Linie oder der Farbe gegenüber vorherrscht, gibt es Künstler mit Formsinn und solche, die am lebendigsten auf koloristische Reize reagieren. Auf dem Gebiete der bildenden Künste ist dies Unterscheidungsmerkmal ganz geläufig, die Gegenüberstellung etwa von Tizians Farbengenius und Raffaels Formsinn gehört nachgerade zu den Gemeinplätzen der Maltechnik; auf dem vorjährigen Innsbrucker Kongreß für experimentelle Psychologie wurde durch D. Lipmann der Versuch unternommen, den Gegensatz der beiden visuellen Auffassungstypen auf Grund von exakten Beobachtungen in die strikte Wissenschaft einzuführen. Es ist begreiflich, daß es und warum es zwischen Bildhauern und Landschaftmalern oder zwischen Impressionisten und deren Widersachern zu prinzipiellen Streitigkeiten kommen muß; mir ist ein höchst bezeichnendes Wort des farbenschwelgenden Malers Delacroix gegenwärtig, der in seinem Tagebuche bekennet, er sei imstande, eine herrliche Landschaft anzuschauen und dabei überhaupt keine Konturen wahrzunehmen. Die Kämpfe, die im Deutschland des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts um die Antike geführt wurden, lassen sich vielleicht zum Teil auf die Tatsache zurückführen, daß den Verfechtern der „klassisch“ reinen Linie, Winkelmann und insonderheit Lessing, der Sinn für Farbenabstufungen und für die Individualität der Farbe abging. In derselben Zeit, als Kant und andere einen relativistischen Standpunkt zur Farbe einnahmen, da ja der Lichtstrahl in zwei verschiedenen Augen zwei verschiedene und schwer mitteilbare Empfindungen hervorrufen könne, sah der Verfasser des „Laokoön“ den optischen Eindruck als etwas so Konstantes und Objektives an, daß er verlangen konnte, die Maler mögen die Farben „nur vollkommen so nachahmen, wie wir sie sehen“ — dann müsse sich „in ihren Nachahmungen kein Unterschied finden“!

Auch für die Wortkunst ist der Doppeltypus Farben- und Formsinn von Bedeutung. Einiges ist von einem vorzüglichen Kenner der Beziehungen zwischen bildender Kunst und Poesie, nämlich von Baudelaire, beigebracht worden. Eine sehr scharfe Formulierung des Kontrastes findet sich in diesen Versen eines modernen Lyrikers ausgedrückt: „Nicht bin ich geschaffen für des Südens glühenden Farbenrausch, bloß für die strengen Linien des Nordens. Ich bin empfänglich für der Balladen Melancholie, ich taue für ein Land, bedeckt von weißem Schnee. Meine Liebe gift den Geistesstern eisiger Nächte, meine Liebe den Stürmen des Nord.“ Ich will dies dichterische Bekenntnis, das ich meinem böhmischen Landsmann Viktor Dyk nachschreibe, als Motto der folgenden Charakteristik überschreiben, in der ich den deutschen Balladendichter Gottfried

August Bürger als einen nicht für die Farbe, sondern für den Umriss empfänglichen Dichter zu zeichnen versuche.

II

Bürger, der in seiner Epik mit staunenswerter Prägnanz die schicksalsschwersten erotischen Beziehungen anzudeuten vermag, erscheint in seiner Liebeslyrik und besonders in der Schilderung seiner Geliebten als ein mit Zügen alltäglicher Konvenienz behafteter Dichter. Nur, wo er, dessen Ehrgeiz ja dahin ging, Volksdichter zu werden, schlichte, an Volkslied und Märchen anklingende Weisen anstimmt, ruft er den Eindruck von Liebenswürdigkeit und Anmut hervor: Wer hat des Mädels blaues Aug' erhellt? Wer hat das Rot auf Weiß gemalt? Wer schuf des Mädels Purpurmund? Wer ließ vom Nacken seidne Loden wehn? . . . Der liebe Gott, der hat's getan! Im ganzen lassen sich Bürgers häufige Liebesbekenntnisse und die feurigen Beschreibungen seiner Mädchen in das einwandfreie Verspaar zusammenfassen: „Blau ist des Augensternes Rund, die Stirne weiß und rot der Mund.“ Als Erbe der mittelalterlichen Minnesänger begnügt sich der Lyriker des achtzehnten Jahrhunderts nicht mit einer Aufzählung der Vorzüge seines Liebchens, er vergleicht vielmehr das teure Antlitz mit Naturerscheinungen, und als richtiger *trouvère* entscheidet er galanterweise: Was kümmert mich die Nachtigall? Mein Liebchen trillert hundertmal so süß! Mai, was frag ich viel nach dir? der Frühling lebt in ihr. Oder er sagt der „hochstaffierten Kunit“ und der „Natur im Feierkleide“ ein emphatisches Lebewohl: sie werden beide von der Geliebten an Reizen beschämt. „Halt den Odem an, Natur!“ meint er rufen zu dürfen, wenn er Das hohe Lied von der Einzigen singt.

Will Bürger weibliche Schönheit malen, sucht er also, mit Schiller zu reden, zu jedem einzelnen Reiz seiner Geliebten ein demselben korrespondierendes Bild in der Natur umher auf. Doch merkwürdig: malt er die Natur ab, so ruft er wiederum den Menschen, wiederum die Reize seines Mädchens zu Hilfe. Über Hain und Wiesenmatten schweift sein Aug', und er merkt: Baum und Staude, Moos und Kraut gatten sich durch Lieb' und Gegenliebe — nur ihm vermählt sich keine Braut; er erinnert sich zur Winterszeit an Blümlein blau und rot und weiß, und diese Trikolore führt seine Gedanken sofort auf den Gegenstand seiner Verhimmelung hin, nämlich auf das bewußte blaue Augenrund, auf den roten Mund und auf die weiße Stirn. Er spricht oft und viel von Naturerscheinungen, doch geht ihm eine persönliche Auffassung ab, es fehlt ihm — von geringen Ausnahmen abgesehen — ein regeres Interesse für die Phänomene der Farbenwelt. Wo er sich in koloristischen Bezeichnungen gefällt, dort richtet er sich gewöhnlich nach einem literarischen Vorbilde, das er zu modernisieren unternimmt, so in der „Nachtfeier der Venus“. Lebhaft gefärbt erscheint die Natur in dem leicht tändelnden Gedicht „Das Dörfchen“, dessen Wiesengrün und blaue Wälder, dessen braune Kluft und blaue Luft, dessen Silberkiesel und heller Bach von der sonstigen Landschaftspoetik Bürgers scharf abstechen: und gerade dies Gedicht ist von einem Historiker des Natur-

geföhls als Probe von Bürgers Landschaftsinn gewählt worden; mit Unrecht, wie mir scheinen will: denn es handelt sich um die Nachbildung eines französischen Modells, und außerdem ist, nach einem brieflichen Zeugnisse des Händlers Boie, „das Dörfchen“ mehr seine als Bürgers Arbeit! So wird von einer scheinbaren Ausnahme die Regel bestätigt. Für Bürger hat die Natur als solche bloß geringen Wert, er benützt sie als Folie seiner Geföhle, seiner Verliebtheit, als bequeme Ergänzung menschlicher Verhältnisse und als reichhaltige Fundstätte wohlfeiler Vergleiche. Doch ist diese scheinbar indolente Stellung zur Außenwelt, zur Lichtwelt insbesondere, mitbedingt durch wesentliche Züge seiner Individualität.

Es ist ja verwunderlich, daß er bei seinen naturalistischen Grundsätzen nicht auch auf dem Gebiete der Gesichtswahrnehmungen große Anschaulichkeit erstrebt und erreicht hat. Seine Poesie gilt als Muster von darstellender, anschaulicher Dichtung, aber das Wort „anschaulich“ sagt zu viel: denn es sind nicht in erster Reihe Bilder, die bei ihm klar hervortreten, zu seinen Idealen scheint nicht die realistische Nachahmung von visuellen Naturphänomenen gehört zu haben. Dagegen weiß er vorzüglich und in vorbildlicher Art, Naturlaute und andre Klänge wiederzugeben: „Und hurra hurra, hop hop hop . . .“, „Risch ohne Rast mit Peitschenknall, mit Horrido und Hussassa, und Klaff und Klaff und Hörnerknall . . .“. „Meine Meduse“, schreibt er an Goethe, „ist jetzt hinterm wilden Jäger her und hört im dunkeln grauenvollen Forst sein Halloh! seines Hornes Klang, seiner Peitsche Knallen und das Geflässe seiner losgekoppelten Hunde.“ „Das Nachbild der Kunst“, heißt es in einem andern Briefe, „muß, wenn alles ist, wie es sein soll und kann, die nehmlichen Eindrücke machen, wie das Vorbild der Natur. Du mußt das wilde Meer in meinem Liede ebenso hören und bei allem dem Tumult eben so angegriffen werden, als wär's die Sache selbst.“ Kein Wort von einem Eindruck auf den Gesichtssinn. Und doch erzielt Bürgers Balladenpoesie, im Gegensatz zu seiner Lyrik, mächtige Wirkungen, die aufs Auge berechnet sind. Allerdings, es handelt sich da nicht um einzelne Farben, sondern um die Kontrastwirkung von Farbenpaaren, nicht um die Pracht des Regenbogens, sondern um Licht- und Schatteneffekte; nicht um sattes Kolorit, sondern um dämmernde Konturen; und, was das wesentlichste ist, nicht um eine ruhige Darstellung von Zuständen, sondern um eine Silhouettenfolge, um ein wildbewegtes Linienpiel, um das Vorbeihuschen flüchtiger Bilder: Lenore, vom toten Bräutigam entführt; die wilde Jagd durch Saaten und Wiesen dem Verderben entgegen; „die Entführung“; der brave Mann im Kampfe mit den schwellenden Fluten; Graf Walter reitend und hinterdrein das verkleidete Mädchen — ein unaufhörliches Auf und Ab, ein atemloses Dahinrasen, eine wilde Jagd von Bildern, die kaum fähig sind, in voller Beleuchtung zu erscheinen. An der Grenze von Abend und Nacht, von Nacht und Morgen, da die Farben verschmelzen, oder in dunkler Nacht, oder im unsichern Glanze des Monds, gehen die nordischen Spitzgestalten der bürgerlichen Balladenwelt am liebsten um. Schatten huschen dahin, doch alles

Farbige scheint weggezaubert: „Er kam um die Mitternachtsstunde, so leise, so lose wie Nebel einher“: wie doch die Umrisse im Dunkel verschwimmen! „Allmählich huscht bleich und mollicht ein Schattengesicht“: malt es nicht mit eindringender Kraft, dies „mollicht“? „Schlecht wär's in der schauerlichen Atmosphäre um Farben bestellt; sie wären verschwendet und vergeudet. Wo trotzdem von farbigem Schein die Rede ist, dort handelt es sich regelmäßig um eine Kontrastwirkung. Die helleren Tinten sollen sich vom nächtlichen Hintergrund abheben. Das Morgenrot, der Himmelsglanz der Frühe und andere Bezeichnungen der tagenden Helle dienen antithetischen Zwecken, sie flößen eine Sehnsucht nach dem befreienden Licht, einen Abscheu gegen die Nachtgespenster ein. Im Gegensatz zu den übrigen von Bürger besungenen Schönen hat Lenore rabenschwarzes Haar, das Roß, das sie und ihren Liebsten trägt, ist ein Rappe, Raben krächzen in den Lüften. Welch schreiende Wirkung, wenn dies vierfach schwarze Gemälde: Nacht — Rabe — Rappe — Rabenhaar durch die Erwähnung von Lenores „Lilienhänden“ grell erhellt wird! Wie steigert sich die Gewalt des einfachen Bildes, da die Nacht von den Funken durchzuckt wird, die von des Rosses Hufe stieben! Gleich kraß ist die Erwähnung der Lilienhaut der Pfarrerstochter und der blutigen Striemen drauf. Zur Rechten und zur Linken des wilden Jägers sprengen zwei Reiter einher, als Vertreter des guten und des bösen Prinzips: „Des Rechten Roß war Silberblinken, ein Feuerfarbner trug den Linken; Lichthehr erschien der Reiter rechts; graß, dunkelgelb der linke Ritter.“ Dem totenblaffen Trudchen wird der Freiherr „heiß und rot gleich einer Feueresse“ gegenübergestellt, in zwei aufeinander folgenden Versen werden „Purpurkleid“ und „Leichentuch“ kontrastiert: diese beiden Beiege fallen um so schwerer in die Wagsschale, als sie Gedichten entstammen, die nicht von Bürger erfunden, sondern frei nachgebildet sind; die Farbengegenstände sind sein Eigentum und weisen, wie ja Abweichungen des Übersetzers vom Originaltext überhaupt, auf des Nachdichters Eigenart hin. Das in den schottischen Volksballaden so überaus beliebte „green“ ist bei Bürger gelegentlich ausgefallen, dagegen ersetzt er einmal die rote Farbe eines Schlosses durch die weiße und steigert die einfache „Nacht“ der Vorlage zu seinen geliebten „Rabenschatten“. Mit eigenem Geist hat er ferner seine Bearbeitung des Shakespeareschen Macbeth angefüllt, indem er, nach der treffenden Beobachtung Albert Kösters, die ganze Dunst- und Nebelwelt seiner Poesie in das fremde Werk einführte. Da hatte er freies Feld vor sich. Seine Hexen sind naturalistisch gefaßte Weibsbilder, die einen schlechten Dialekt reden. Während die übrigen, recht zahlreichen Nachdichter des Macbeth die Hexenformel „schön ist häßlich, häßlich schön“ beibehalten, finde ich beim einzigen Bürger wiederum jenen Kontrast vor, auf den bei der Besprechung seiner Originaldichtungen aufmerksam zu machen war; es heißt bei ihm: „Weiß ist schwarz und schwarz ist weiß.“ Bei Shakespeare steht Macbeths Schloß inmitten einer echt schottischen Gegend. Sage ich Schottland, so heißt das: grün! (Andere Reisende behaupten, wer wissen wolle, was grün sei, müsse auf die englische Insel Wight.) Das Schloß hat

eine angenehme Lage, lind schmeichelt sich die Luft den Sinnen ein; unterm Dache nistet ein lieber Sommergast, die Schwalbe. Anders bei Bürger. Er sieht eine Burg vor sich, die der Sitz seines „Raubgrafen“ sein könnte. Er sieht die Lokalität von vornherein als zu einem Verbrechen ausersehen an. Der Liebhaber gespenstischer Situationen läßt die Hexen zur Nacht auf dem Burgaltane hocken. Es fehlt bei ihm das versöhnende Element, das Zeichen der — wenn auch trügerischen — Hoffnung, es fehlt bei ihm das Grün.

III

Und nun ein Sprung in eine Region, wo alles frisch und frühlinggrün ist: von dem Dichter unheimlicher Nachtgesichte zu jenem Poeten hin, dessen Pseudonym Anastasius Grün lautet. Im Namen steckt der ganze Mann: Anastasius — er lebte im Zeitalter der absterbenden Romantik; und Grün — er war ein Dichter der Hoffnung, ein österreichischer Liberaler. In mehr denn einer Beziehung ist dieser Graf Auersperg, politischer Lyriker des Vormärzes, politischer Redner der Jahre nach 1848, merkwürdig. Er liebt die Poesie und haßt den Klerus und glaubt an die Morgenröte einer besseren Zeit. Einst hatte er von der Zensur zu leiden, heute wird er als vaterländischer Dichter zu Schulzwecken verwendet. Ein großer Künstler war er nicht; doch Rhetor blieb er selbst in seiner Poesie. Er häuft Vergleich auf Vergleich, ergeht sich in mühseliger Bilderjagd („er bildert“, ist von ihm gesagt worden), er trägt Farbe um Farbe auf — und das Ganze ist doch der Stimmung bar; es sieht wohl bunt aus und hat doch kein höheres Leben. „Der Farbenreichtum nur ist meine Farbe,“ läßt er das Meer sagen; aber durch Aufzählung von Farben braucht nicht immer eine intensive Empfindung ausgelöst zu werden und umgekehrt, auch ohne eine Fülle von Epithetis läßt sich ein Farbentausch hervorrufen. In der bildenden Kunst ist's ähnlich: „Eine Lintenzeichnung von Delacroix“, heißt es bei einem geistvollen Kunstkritiker, „ist farbiger als hundert Farben.“ Grün ist ein Farbenverschwender und verfügt doch über keinen allzu reichen Vorrat von Farben. Er liebt es, sie mit Wasser zu verdünnen; sie sind nicht stehend und nicht glühend; es ist alles eher als „des Südens heiße Farbenpracht“; es sind die Farben des deutschen Gemüts: Grün, Gold, Rosa, Weiß. Dies gibt sofort den Abstand zwischen dem Österreicher und anderen Lyrikern von Achtundvierzig an. Freiligrath z. B. wandelte auf den Bahnen der „Orientales“ von Victor Hugo, suchte in seinen ersten Gedichten intensive Glut an, bevorzugte nach der Beobachtung R. M. Meyers die satten Töne von Gelb und Braun, besang die purpurrote Farbe und schreiende Farbdissonanzen. Anastasius Grün jedoch blieb daheim; er sehnte sich nicht nach dem fernen Osten, riet den Europamüden von einer Amerikafahrt ab, liebte schwäbische Poesie, Alpenlandschaften und die Freiheit; diese allerdings konnte er nicht daheim finden. An den Naturgegenständen sprach ihn besonders seine Lieblingsfarbe Grün an; die Beschäftigung mit englischer und slavischer Volksdichtung befestigte seine Vorliebe. Und zwar sind es die zartesten, die verschämten Schattierungen

der jungen Natur, die seinem Sinne sich einschmeichelten. Selbst der Spätfrühling kommt ihm bereits zu reif und reich vor: „So rührt gewaltiger im Herzen, als weicher, üppiger reicher Mai, Vorfrühling mich im stürm'schen März, wenn's Kampfzeit noch, waghast und frei!“ Sein *nom de guerre*, mit dem er die Erscheinungen wieder und wieder belegt und das, nicht zu vergessen, ein gutes Reimwort abgibt, behagt ihm über die Maßen. Sein Held, Maximilian I., der letzte Ritter, steht hoch oben in grünem Jagdgewand, auf dem leichten Hütlein: Gamsbart und grünes Band, auf das weiche Grün der Täler hinabschauend; der Dichter selbst sieht, der Stadt entflohn, unterm grünen Baum, schaut in das grüne Meer der Fluren unter sich hinab, erlabt sich an Sonnenschein und an ein wenig Grün; wie Heine vom Harz, so sieht er von den Höhen des Wienerwalds schadensfroh auf die glatten Salonherren herab; ihn heilt der Anblick der erquidenden Farbe: „Aus der dumpfen Siedenstube nach den frischen grünen Hainen läßt der Kranke gern sich leiten — Also bin auch ich gestiegen auf der Hügel sonn'ge Rücken — Also such' ich freie Bergluft, wenn ich Kerkerluft gewittert, und das Grün, der Hoffnung Farbe, wenn mein Herz krank und zersplittert.“ Und doch wird er die Gesellschaft, die er zu meiden vorgibt, nicht los. Er trägt deren Institutionen und Anschauungen in die freie Natur hinaus, er ist viel zu innig mit seiner Zeit verwachsen, sein soziales Empfinden ist zu kräftig. Bürger hat die Natur an dem Mädchen und das Mädchen an der Natur gemessen, hat anthropomorphisiert: Grün hingegen — man verzeihe das gräßliche Wort — Grün „politikomorphisiert“; er sieht die Natur *sub specie revolutionis* an, er will die Stadt beobachten, als wär's ein Wald, er sucht in Feld und Hain nach Stützen der Gesellschaft. Grün ist die Farbe der Hoffnung, Hoffnung jedoch bedeutet politische Freiheitssehnsucht. Der Wiener Wald und Wien bedeuten ihm solche Gegensätze wie Fortschritt und Zensur. Nach Freiheit sehnt er sich in einem fort, sie bildet den eintönigen Gegenstand seiner Poesie. Er ist sich dessen bewußt: „Wie du doch so unerträglich! Freiheit stets, und Freiheit wieder! Stets dasselbe Liedlein leierend! Kennst du sonst denn keine Lieder?“ Ihm ist nicht gegeben, die Natur als Natur, ohne alltägliche Assoziationen, anzustaunen, Naturgefühl und Freiheitsbegeisterung gehen Hand in Hand, und so verdirbt er manchen schlichten Einfall durch Einmischung sozialer Beziehungen. Die Natur schrumpft für ihn zum Symbol der menschlichen Freiheit zusammen. Winter und Lenz befehlen sich wie Reaktion und Aufstand: „Winter ist ein Erzdespote, ein gar arger Obskurant, denn in seine langen Nächte hüllt er ewig gern das Land“: Ritter Lenz jedoch zieht dem Tyrannen entgegen als fröhlicher Rebell mit Sonnenstrahlen an Stelle von Schwertern, mit grünen Halmen statt mit Speeren; als Trommler(!) und Trompeter dienen ihm Fink und Nachtigall, die Lerchen pfeifen seine *Marcellaise*, Bomben sind die Blumenknospen, Kugel ist der Morgentau (?). „Rundum hat die Städte' und Dörfer der Rebell in Brand gesetzt: Ja, im goldnen Sonnenbrande glänzen hell und blank sie jetzt! Drüber flatternd hoch sein Banner ätherblau und leuchtend weht.

Drin als Schild ein Rosenwölkchen mit der Inschrift: Freiheit! steht.“ Geschmackvoll ist dieses als Leitartikel drapierte Landschaftsbild eben nicht, doch höchst bezeichnend für Grün, der ja, der Vorrede zur ersten Sammlung gemäß, den Lenz in Tälern und auf Bergen, in Köpfen und in Herzen einziehen läßt. Es wird uns nun kaum Wunder nehmen, bei dem politischen Naturlyriker ein sozial-landschaftliches Zwitterding, etwa „des Blattes grüne Flagge“ zu finden oder die Natur in Anspruch genommen zu sehen, wo es sich um die Erklärung historischer und psychologischer Vorgänge handelt: Joseph I. ist wohl ein Despot gewesen; „doch ein solcher, wie der Tag, dessen Sonne Nacht und Nebel neben sich nicht dulden mag — Doch ein solcher bloß, wie der Lenz, der Schnee und Kälte treibt zur Flucht erbarmungslos.“ Auf Schritt und Tritt begegnen Vergleiche, auch kurioser Art, zwischen Mensch und Baum; es wird vom Baum des Lebens, des Friedens, der Freiheit gesprochen, vom Garten des menschlichen Geistes, von grünen und abergrünen Abzeichen und Zierraten, als da sind: Kränze, Palmen, Reisler, Blzweige. Grüns Gesamtanschauung — des Lebens, der Sozietät, aber auch der Natur — ist in folgendem Bierzeiler ausgedrückt, in dem er das Volk gegen die Denunzianten in Schutz nimmt: „Doch, solange das Land noch blühend, saatenreich und frühlinggrün und das Volk gesund und fröhlich, kräftig noch und jugendföhrn, mögt ihr nicht sein Brot vergiften, seine grüne Flur entweihn, seinen blauen Himmel trüben und vergällen seinen Wein.“

IV

Grün . . . Es will mich bedünken, als sei überhaupt keine Farbenbezeichnung so vieldeutig und so wenigsgend, ich sehe nirgends anderswo diese Fülle von Übergängen, Tinten, Verschiedenheiten. Auch in poetischer Hinsicht gibt es einander völlig widerstreitende Erklärungs- und Symbolisierungsversuche eben dieser einen Farbe. Bei Anastasius Grün war's die Farbe der Gesundheit, der Kraft, der Jugendlichkeit: bei modernen überempfindlichen Symbolisierern trifft das genaue Gegenteil zu, sie pflegen die ebenso benannte Farbe mit Vorstellungen von Krankhaftigkeit, Überreife zu verbinden. Oscar Wilde, der sich in seiner Lebensbeichte rühmt, es gebe überhaupt keine Farbe, auf die er, vermöge der zarten Sympathie mit der Seele aller Kreatur, nicht einginge, bezeichnet (in dem Essai über Wainwright) die Vorliebe für Grün als Merkmal eines feinen künstlerischen Temperaments, einer freieren Moral, wo nicht gar des sittlichen Verfalls, und es ist lehrreich, z. B. in den symbolistischen „Couleurs“ von Rémy de Gourmont, in denen die Farbenempfindung ausnahmslos mit erotischen Vorstellungen verknüpft ist, unter der Aufschrift „Vert“ eine Geschichte zu lesen, die von grünen Augen und von Gift handelt, durchaus nicht etwa von Unschuld und Frische.

Das Grün Anastasius Grüns und Oscar Wildes, die Farbe des Grünspans und der frischen Fluren ist ungefähr ebenso identisch wie Schwarz und Weiß. Scheint es nicht, als ob wir überhaupt nur eine large Determination vorgenommen hätten, wenn wir die Farbe bezeichnen haben? „Denn wir wollten

stets die Nuance kennen, nicht die Farbe!“ Auch wo sich nicht streng optisch von Nuancen sprechen läßt, pflegt eine Farbenbezeichnung grob und vag zu sein. Welche Einsicht gewinnen wir, wenn man uns versichert, dieser oder jener Poet liebe die weiße Farbe? Wir fragen: was für ein Weiß? und wann? und in Verbindung womit? „Weiß“ ist ein epitheton constans in den Volksliedern der Slaven, Weiß ist ein Kontraste epitheton bei Bürger, Weiß bezeichnet die Reinheit, die Unschuld, die Unberührtheit, die Jugend — Weiß kann auch das Gegenteil von all dem symbolisieren. Man sehe sich die spätere Poesie Heines daraufhin an. Dieser Elegiker der dahingeschwundenen Pracht der griechischen Götterwelt wendet die Unschuldssfarbe in paradoxem, gleichsam umgewertetem Sinn an; in der feinen Arbeit Friedemanns über die Götter Griechenlands in der deutschen Literatur findet sich manch ein Beleg hierfür gesammelt. Weiß sind bei Heine die Erscheinungen der matten Olympier, weiß die tödlichen Umarmungen der entthronten Venus, weiß die dämonische Diana, die den Zug der Wilden Jagd begleitet: „Hochgeschürzte Tunika, Brust und Hüften halb bededend — Fadellicht und Mondlicht spielten lüftern um die weißen Glieder.“ Auch das Antlitz weiß wie Marmor und wie Marmor kalt. Entsetzlich war die Startheit und die Blässe dieser strengenedlen Züge.“ Dem Erben der deutschen Romantik waren aus Brentanos, besonders aus Eichendorffs Dichtungen die geheimnisreichen Beziehungen wohl vertraut, die zwischen der weißen Farbe der Marmorstatuen und deren Unbeweglichkeit bestehen: wohl heucheln diese schönen Leichen zuweisen Liebe und Leben, doch nur, um desto sicherer zu verderben. Der Dichter betrachtet die Bildsäulen der antiken Götter: „Da standen sie mit den stummen, weißen Augen, in dem marmornen Lächeln eine geheime Melancholie, eine trübe Erinnerung vielleicht an Ägypten, das Totenland, dem sie entsprossen, oder leidende Sehnsucht nach dem Leben, woraus sie jetzt durch andere Gottheiten fortgedrängt sind, oder auch Schmerz über ihre tote Unsterblichkeit . . .“

Wer das Mißtrauen gegen die summarischen und schablonenhaften Farbenbezeichnungen teilt, geht vielleicht noch einen Schritt weiter und gibt — für literarische Zwecke — die Einteilung des Farbenspektrums in eine warme und in eine kalte Hälfte auf. Die allgemeinen Folgerungen, die aus derartigen streng oder halb wissenschaftlichen Obersätzen abgeleitet sind, rechnen mit dem Eindruck, den der Lichtstrahl in des Dichters Gemüt hervorruft, als mit einer konstanten Größe, die man messen und vorherbestimmen kann, sehen die Farbe überhaupt als Bestandteil der Außenwelt an und vergessen an das Subjekt. Meine Meinung hingegen — — Ist sie aus der polemischen Bemerkung nicht klar hervorgetreten? Ist eine positive Formulierung vonnöten? Ich will ein letztes Beispiel anführen. Ich erinnere an das Hohe Lied der deutschen Romantik — ich meine des Novalis Romanfragment „Heinrich von Ofterdingen“. Und zwar an die einleitende Traum- erzählung. Heinrich sah im Traum eine blaue Blume. Sein ganzes Leben lang wird ihn das geschaute Idealbild begleiten, er wird die Welt durchwandern, auf der Suche nach der blauen Blume begriffen. Woher dies Symbol? Novalis stand vielleicht

unterm Einfluß von Volkstraditionen; von slavischen Märchen etwa. Aber dadurch ist noch nichts erklärt. Warum malt er mit solcher Liebe das Kolorit der Umgebung ab, in der sein Held das Blümchen findet: dunkelblaue Felsen mit bunten Athern in einiger Entfernung, der Himmel schwarzblau und völlig rein, an der Quelle eine hohe lichtblaue Blume mit breiten, glänzenden Blättern. — ? Warum dieser Dreiklang von dunkelblau, schwarzblau, lichtblau? Und was will eine Notiz des Dichters besagen, die sich unter den Nachlaßplänen zur Fortsetzung des Romans gefunden hat und die lautet: „Alles blau in meinem Buche“? Sollte nicht eine nähere Beziehung bestanden haben zwischen Novalis' Geiste oder Auge und der blauen Farbe, nämlich der blauen Farbe, wie er sie wahrnahm? Sollte es nicht überhaupt eine Wahlverwandtschaft geben zwischen einem Künstler und den Farben seiner Umwelt? Zwischen Anastasius Grün und seiner Leibfarbe, zwischen Heine und seinem krankhaften Weiß? Sollte es nicht Dichter geben — wie Bürger — die nicht das Bedürfnis haben, ihre Vorstellungen mit einer Farbe zu versehen, und andere — wie etwa Eichendorff oder manche neuere Symboliker — die, wenn ich einen veralteten Termin der Arzneiwissenschaft zur Anwendung bringen darf, an einer gewissen „Hyperchromatopie“ leiden, an jener Unregelmäßigkeit des Auges, die bewirkt, daß viele Dinge farbig erscheinen, die sich dem normalen Blicke farblos darstellen? Ich wage nicht, diese Sätze anders zu formulieren als in der Gestalt von Fragen; doch sind's natürlich rhetorische Fragen, aus denen herausgehört werden mag: „Ich glaube, daß es solche Dichter gibt.“ Und also zu guter Letzt: sollte nicht die Farbe zum Teil der Seele des Dichters angehören, einen Teil seines Vermögens ausmachen, einem inneren Zustande gleichkommen, den er in die Außenwelt projiziert?

Ich schreibe in funterbunter Folge einige Zitate her, die ich als Modifikationen, Analogien, Paraphrasen der letzten Fragen aufgefacht wissen möchte. Johannes Müller hat den Satz aufgestellt, „daß die Energien des Lichts, des Dunkeln, des Farbigen der Sehinnsubstanz selbst immanent sind, daß die Sehinnsubstanz nicht affiziert werden könne, ohne in ihren eingebornen Energien des Lichts, Dunkeln, Farbigen tätig zu sein“. Ernst Mach in der Analyse der Empfindungen: „Die Sinnesorgane sind selbst ein Stück Seele, leisten selbst einen Teil der psychischen Arbeit . . .“ Der Augenarzt Magnus liefert den „Nachweis, daß unser gesamtes Geistesleben ganz innig mit den Funktionen des Auges verknüpft ist und zum großen Teile von den Eindrücken abhängt, die wir mittelst der Sehnerven empfangen“. Diderot in dem Schreiben über die Blinden: „Ich habe niemals daran gezweifelt, daß der Zustand unserer Sinneswerkzeuge großen Einfluß ausübt auf unsere Metaphysik und unsere Moral, und daß unsere intellektuellsten Gedanken ganz eng verknüpft sind mit der Organisation unseres Leibes.“ Novalis: „Wie kann ein Mensch Sinne für etwas haben, wenn er nicht den Keim davon in sich trägt?“ Hunsmans: „Es besteht eine Harmonie zwischen der sinnlichen Beschaffenheit eines künstlerisch tief empfindenden Menschen und der Farbe, die sein Auge am persönlichsten und

intensivsten wahrnimmt.“ Und Goethe! in der Farbenlehre: „Die Farben, die wir an den Körpern erblicken, sind nicht etwa dem Auge ein bloßes Fremdes, wodurch es erst zu dieser Empfindung gleichsam gestempelt würde: nein, dieses Organ ist immer in der Disposition, selbst Farben hervorzubringen, und genießt einer angenehmen Empfindung, wenn etwas der eigenen Natur Gemähes ihm von außen gebracht wird“; zu Edermann: „Das Licht ist da und die Farben umgeben uns; allein trügen wir kein Licht und keine Farben im eigenen Auge, so würden wir auch außer uns dergleichen nicht wahrnehmen“; „Es ist nichts außer uns, was nicht zugleich in uns wäre, und wie die äußere Welt ihre Farben hat, so hat sie auch das Auge.“ Und in den Zahren Xenien:

„Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt' es nie erblicken:
Läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzünden?“

Bloß als Analogien wurden die Stellen angeführt: beileibe nicht etwa zu dem Zweck, literarische Betrachtungen auf die Basis der Naturwissenschaft zu stellen. Gewiß, die Aussprüche sind aus dem Kontexte herausgerissen, entstammen Autoren, die nicht stets zuverlässig sind, einander gar widersprechen. Novalis ist Mystiker, Diderot Materialist, Goethes Farbenlehre genießt in der Gelehrtenwelt auch heute keines unbestrittenen Rufes. Doch es handelt sich um Auswahl und Zusammenstellung der Zitate. Wenn ich von der Farbe rede, stört mich nicht die scheinbare Unverträglichkeit von Mystik und Sensualismus; ich sehe nicht ein, warum die Verehrung der Sinnenwelt und die Exaltationen „höherer“ Art, warum Materialismus und Spiritualismus auf ewig durch unüberbrückbare Abgründe getrennt bleiben müssen. Selbst ein circulus quadratus, selbst die Mystik eines Materialisten oder die Religiosität eines Relativisten erscheint mir kein Unding. Es gibt Denker, denen die blaue Farbe nichts bedeutete, verbande sich der sinnliche Eindruck nicht mit übersinnlichen Assoziationen: Ich stelle mir hingegen vor, daß das Anschauen des Himmelblaus zur Grundlage religiöser Verzückung werden kann. Werden kann, nicht werden muß. Der irdisch überirdische Genuß der koloristischen Pracht wie auch anderer „bloß“ sinnlicher Phänomene ist bei manchem Einzelnen imstande, eine Metaphysik, eine Mythologie aus sich selber heraus zu gestalten, führt bei anders gearteten Individuen zu einer unphilosophisch und irreligiös und doch nicht leicht zu nennenden Auberung naiver Lebensfreude.