

Rote Karten für weiße Hemden: die Farbenlehre des Blason des Couleurs in Felicitas Hoppes Johanna

Franz Fromholzer

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Fromholzer, Franz. 2012. "Rote Karten für weiße Hemden: die Farbenlehre des Blason des Couleurs in Felicitas Hoppes Johanna." In Geschichten des Reisens - Reisen zur Geschichte: Studien zu Felicitas Hoppe, edited by Thomas Homscheid and Esbjörn Nyström, 109-36. Uelvesbüll: Der Andere Verlag.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under the following conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publizieren>



Rote Karten für weiße Hemden
Die Farbenlehre des *Blason des Couleurs* in Felicitas Hoppes *Johanna*

Colour is not an easy matter.
Umberto Eco

Qu'en lieu de bleu, dame, vous vetez vert.
Guillaume de Machaut

I. Was sind schon Farben!

„Blason des Couleurs, altfranzösische Farbenlehre, das sollten Sie kennen“¹, spottet Doktor Peitsche in Felicitas Hoppes Roman *Johanna* die prüfungsgeplagte Ich-Erzählerin an. Und diese ist nicht verlegen Peitsche, dem geliebten Gegner (vgl. S. 15), gekonnt zu erwidern: „Natürlich, rief ich, das herrliche Schwarz. Das Schuhwerk der Schriftsteller, Schiedsrichter und Nonnen“ (S. 19). Ein mehrere Jahrhunderte umfassender Gedankensprung vom hierarchisch geordneten Frankreich des 15. Jahrhunderts zur Welt der Erzählerin und ihrer Kleiderordnung im beginnenden 21. Jahrhundert wird hier spielerisch vollzogen. Existentialistisches Autoren-Outfit, die normierte Trikotfarbe des Fußballspiels und fromme Ordenstracht unter einer Farbe subsumierend – so stellt die gewitzte Erzählerin ihre Gesellschaft in Analogie zu mittelalterlichen Kleidervorschriften nach dem Dresscode zusammen. Ob darüber hinaus weitere Analogien zwischen Schriftstellern, Schiedsrichtern und Klosterschwestern bestünden, darüber erhalten wir keine Auskunft. Die vermeintliche anthropologische Konstante des Farbensehens² erscheint als Möglichkeit, zwischen der mittelalterlichen Titelheldin und der Ich-Erzählerin unter „Verzicht auf den historischen Zahlenstrahl“³ (Hoppe) zu vermitteln. Die Leser dürfen sich im Roman auf eine literarische Koloratur gefasst machen, die seinesgleichen sucht: mai-grüne Hauben und grüne Tage (vgl. S. 93, 166), blaue Ritter und Bestecke (vgl. S.

¹ Felicitas Hoppe: *Johanna*. Frankfurt a. M. 2008 (Fischer-Tb. 16743), S. 19. Die folgenden Zitate in Klammern beziehen sich jeweils auf diese Ausgabe.

² Bereits im 19. Jahrhundert hatte der Jenaer Augenarzt Hugo Magnus festgestellt, dass das Wahrnehmungsvermögen für Farben beim Menschen keiner historischen oder kulturellen Ausdifferenzierung unterliege. Bent Berlin und Paul Kay konnten zu Ende der 60er Jahre des vergangenen Jahrhunderts in einer fast weltweiten Untersuchung bestätigen, dass in allen Kulturen Farben in gleicher Weise wahrgenommen und unterschieden werden. Hugo Magnus: *Die geschichtliche Entwicklung des Farbsinns*. Leipzig 1877. Brent Berlin und Paul Kay: *Basic Color Terms. Their universality and evolution*. Berkeley / Los Angeles 1991. Vgl. hierzu Andreas Hebestreit: *Die soziale Farbe. Wie Gesellschaft sichtbar wird*. Wien / Zürich / Berlin 2007, S. 4–8.

³ Felicitas Hoppe: „Ich weiß weder Tag noch Stunde“. *Johanna von Orleans*. In: dies.: *Abenteuer – was ist das?* Göttingen 2010 (Göttinger Sudelblätter), S. 5–29, hier S. 24.

136 u. S. 93), weiße Tauben, Kragen und Fahnen (vgl. S. 152, 169, 170), gelbe Handschuhe und Taschentücher (vgl. S. 84, 115), rote Karten und Kniehosen (vgl. S. 89, 163), braune Hundekostüme und wiederum grüne Könige (vgl. S. 128, 152) feiern in *Johanna* eine „fröhliche Farbenlehre“ (S. 25). Hoppes Malkasten, dies wird an den genannten Beispielen deutlich, hat bei jedem Pinselstrich die kulturelle Prägung der Sehgewohnheiten, die jeweilige perspektivische Gebundenheit des Blickwinkels auf Papier gebracht. Zweifelsohne nutzt Hoppe hierbei die seit dem 19. Jahrhundert verbreiteten Klischees, die das Mittelalter als „eine gefühlsintensive Zeit kindischer Exaltiertheit und sinnlichen Handwerks, voll übertriebener Farben und Bilder, in der man noch schwere Rüstungen und hohe Hauben trug [...]“⁴, sahen. Die Farbenwelt in Hoppes *Johanna* darf folglich auch als ein Spiel mit den Erwartungshaltungen der Leser historischer Romane verstanden werden. Denn: „In seiner trivialsten Form allerdings ist er [der historische Roman F. F.] nichts als ein Kostümfest, ein Fake, Vorspiegelung falscher Tatsachen [...]“⁵

Greifen die Romanfiguren auf das *Blason des Couleurs* zurück, so handelt es sich dabei nicht um wörtliche Zitate oder gar um „Simulation von Geschichte“⁶, sondern um Verweise und Anspielungen, die mit Andreas Böhn als „reflektierte Rückwendung auf die Kulturgeschichte“⁷ unter dem Begriff ‚Formzitat‘ gefasst werden könnten:

Unter ‚Formzitat‘ wird ein reflektierter Rückgriff auf Formen verstanden, und zwar auf solche, die aus einem vergangenen Kontext stammen und nicht mehr in der ursprünglichen Weise Gültigkeit beanspruchen können, oder auf solche, die wegen der kulturellen Distanz ihres üblichen, erwartbaren Kontextes zu dem, in dem sie als Zitat auftauchen, im letzteren fremd erscheinen. ‚Reflektiert‘ bedeutet hierbei, dass die Art und Weise der Verwendung der Formen den Rückschluss auf ein Bewusstsein von ihrem besonderen Zitatcharakter nahe legt [...].⁸

Die Fremdheit und der „Zustand gesteigerter Aufmerksamkeit“⁹ (Hoppe), die beide durch die mittelalterliche Farbenlehre in *Johanna* bei den Lesern hervorgerufen wer-

⁴ Hoppe 2010, S. 20.

⁵ Felicitas Hoppe: „Auge in Auge. Über den Umgang mit historischen Stoffen.“ In: *Neue Rundschau* 118.1 (2007), S. 66–69, hier S. 63.

⁶ Gerhard Scholz: „Gute Nacht, Geschichte! Felicitas Hoppes *Johanna* in der posthistorischen Lesart.“ In: Stefan Neuhaus / Martin Hellström (Hgg.): *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Innsbruck 2008, S. 145–156, hier S. 154.

⁷ Andreas Böhn: *Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*. Berlin 2001, S. 19. Den Hinweis auf Böhns Studien im Kontext von Hoppes Werk verdanke ich Michaela Holdenried, „Ein unbekannter Stubengenosse Schillers, das Tropenverdikt Otiliens und die Suche nach dem Berbiolettenfell. Anmerkungen zur postmodernen Zitationspraxis und Autorschaft im Werk von Felicitas Hoppe.“ http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/holdenried_hoppe.pdf (zuletzt aufgerufen am 25.08.2010)

⁸ Böhn 2001, S. 18.

⁹ Mirjam Burkard: „Distanz schaffen, ohne Loyalität aufzugeben. Interview mit Felicitas Hoppe.“ In: *Literatur im Unterricht* 9:3 (2008), S. 209–218, hier S. 212.

den, soll im Folgenden auf ihre spezifische Funktion hin untersucht werden. Kommen wir zunächst Doktor Peitsches Aufforderung nach und folgen der Spur der altfranzösischen Farbenlehre.

II. Die hierarchische Farbenwelt des *Blason des Couleurs*

Das zuerst 1435 von Jehan Courtois unter dem Namen ‚Herold Sizilius‘ herausgegebene, zur Heraldik zählende *Le Blason des Couleurs en armes, livrees et devises* erlebte im 15. und 16. Jahrhundert vierzehn französische und sieben italienische Ausgaben, Übersetzungen ins Englische, Deutsche, Flämische und Spanische folgten.¹⁰ Die Heraldik als Lehre von der Form und dem Gebrauch der Wappen hatte sich bereits seit dem 12. Jahrhundert zu einem unerlässlichen Mittel der Unterscheidung von Rittern in Rüstung – auch aus der Ferne – entwickelt.¹¹ Die Heraldik zeichnet sich dabei durch eine strenge Reglementierung der zugelassenen Farben aus, die sich unter dem Gesichtspunkt einer klaren Unterscheidbarkeit auf bestimmte Tinkturen beschränkte.¹² Die ausgewiesenen Experten der Heraldik, die Herolde, waren für die Erkennung, Überprüfung und Schilderung der Wappen, aber auch für die Musterung von Vasallen und die Zusammenstellung von Aufgebotslisten am Hofe zuständig, das Herolds-Amt erlebte bis zum ausgehenden 15. Jahrhundert einen stetigen Aufgaben- und Statuszuwachs.¹³ Von den zwei Teilen des Wappenbuchs des Herolds von Sizilien, *De la manière de blasonner les couleurs en armoiries* und *De la manière de blasonner toutes couleurs sans armoiries pour apprendre à faire livrées, devise et leur blason*, wird nur der erste Teil Sizilius zugeschrieben, der Verfasser des zweiten Teils ist unbekannt.¹⁴ Die Sprache der Heraldik ist vor allem durch ihre Artifizialität und ihre Abstraktion charakterisiert, wobei die konkreten Assoziationen sich auf Gegenstände von großem materiellem Wert beziehen.¹⁵ Sizilius entwirft zunächst eine Hierarchie der Farben, die aus zwei Metallen und vier Farben besteht, und denen ne-

¹⁰ Vgl. Elizabeth Nelson: *Le blason des couleurs. A treatise on color theory and symbolism in Northern Europe during the Early Renaissance*. Diss. Brown University (Mikrofiche) 1998, S. 2.

¹¹ Vgl. hierzu kompakt Thomas Frenz, Art. Heraldik. In: *Lexikon des Mittelalters* Bd. IV. München, Zürich 1989, Sp. 2141–2144.

¹² Ebd., Sp. 2142. Im Gegensatz zum wirklichen Unterscheidungsvermögen des Menschen, der mehrere Millionen Farben differenzieren kann, basiert die Heraldik und etwa bis heute die Farbgebung der Nationalflaggen auf einer Reduktion und Vereinfachung: „This simplification exists not only for reasons of easier perception: such ‚easier perception‘ is supported by a previous cultural coding by virtue of which certain colours form a clear-cut system of oppositional units which are, in turn, clearly correlated with another system concerning values or abstract ideas.“ Umberto Eco: „How Culture Conditions the Colours We See.“ In: Marshall Blonsky (Hg.): *On Signs*. Oxford 1985, S. 157–175, hier S. 174.

¹³ Vgl. Anthony Richard Wagner: *Heralds and Heraldry in the Middle Ages*. 2. Aufl. Oxford 1956.

¹⁴ Vgl. bereits Hippolyte Cocheris: „Préface“. In: Sicilie: *Le blason des couleurs en armes, livrees et devises*. Publié et annoté par Hippolyte Cocheris. Paris 1860, S. XI.

¹⁵ Vgl. John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Übersetzt von Magda Moses und Bram. Opstelten. Ravensburg 1994, S. 82.

ben moralischen Qualitäten auch bestimmte Elemente, Planeten und gesellschaftliche Schichten zugeordnet werden. Die edelste Farbe, Gold, beschreibt Sizilius etwa folgt:

Le principal métal qui monstre couleur est or, lequel, selon sa nature, comment disent les maistres, est le plus noble. Et la raison est telle, pour ce que l'or en sa nature est cler et luy-sant, vertueux et reconfortant, et tel que les maistres de phisicque le donnent pour souverain reconfort à homme débilité près de la mort, et en aultre usaige. Avec ce, il représente le soleil, qui est trèsnoble luminaire et superfluant lumière, et dit la Loy que chose n'est plus belle que clarté. [...] Et pour ce que l'or en sa propriété est comparé en plusieurs choses au soleil, ordonnèrent les anciennes loix que nul ne portast or ne dorure, s'il n'estoit noble et chevalier.¹⁶

Der hohe Abstraktionsgrad der Zuschreibung (Sonne, Gesetz, Adel etc.) ermöglicht nach Pastoureau zugleich die Freiheit in der Gestaltung der Wappen: „Les couleurs du blason sont des couleurs abstraites, intellectuelles, absolues, que l'artiste est libre de traduire comme il l'entend ou selon la matière sur laquelle il travaille.“¹⁷ Die Heraldik ist entsprechend von einem großen Spannungsverhältnis zwischen fest gefügten Ordnungen und künstlerischer Freiheit gekennzeichnet. Es folgen im *Blason des Couleurs* hierarchisch gegliedert die Farben argent, vermeil, azur, noir, vert und als Mischfarbe pourpre.¹⁸ Im zweiten Teil des Werks wird nun eine Beziehung zwischen den Farben der Kleidung und ihren moralischen Aussagen hergestellt. Unter dem Kapitel „De l'habit moral d'une dame selon les couleurs“ findet sich etwa folgende Anweisung für das weibliche Schuhwerk:

Tout premièrement, dame ou damoyelle doit avoir les pantouffles ou souliers de couleur noire, qui dénote simplicité. Car la plus simple couleur de toutes les aultres c'est la noire, qui démontre aux dames qu'ilz doivent marcher en toute simplicité et non en orgueil. En après la dame, de quelque estat qu'elle soit, doit porter les chausses de couleur violette, qui signifie persévérance, à cause que violet est moyen entre noir et rouge, et tient plus du rouge que du noir tousjours en montant.¹⁹

Es zeigt sich, dass die Moral mittelalterlicher Kleiderordnungen in der Tradition christlicher Ordenstrachten und christlicher Tugenden steht. Pastoureau fasst ihre Bedeutung prägnant unter „maintenir une tradition chrétienne de modestie et de vertu“²⁰ zusammen. Im *Blason des couleurs* wird ferner jedem Monat des Jahres eine Farbe zugeteilt (vgl. S. 117f.), so dass auch die zeitliche Dimension einer geregelten Farbnomenklatur unterworfen ist. Für mittelalterliche Adelige ist belegt, dass die

¹⁶ Sicille 1860, S. 21.

¹⁷ Michel Pastoureau: „Et puis vint le bleu.“ In: ders.: *Figures et Couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Paris 1986, S. 15–22, hier S. 15.

¹⁸ Purpur kann negativ als die am geringsten zu schätzende Farbe eingestuft werden, da sie eben aus anderen Farben entsteht, oder positiv als die nobelste an der Spitze der Hierarchie situiert sein, da sie alle anderen Farben enthält. Vgl. Sicille 1860, S. 48.

¹⁹ Sicille 1860, S. 101f.

²⁰ Michel Pastoureau: *Couleurs, Images, Symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*. Paris 1989, S. 34.

Farbe der Kleidung nach dem Tag der Woche und dem Stand der Pflanzen ausgewählt wurde.²¹

Dies bedeutet nun nicht, dass die Farben allein als Signifikanten menschlicher Eigenschaften dienten, vielmehr können die Qualitäten der Farben auch auf die Person ihrer Träger Einfluss gewinnen. Nelson beschreibt dieses Wechselverhältnis wie folgt:

The author of *Des couleurs*, following Galen, believed that if it was possible for one element to be transformed into another by qualitative influences, color could bring about a modification in a person. If all things, including people and colors, are composed of the four elements, and if the elements derived their properties from the four qualities, then a change in the four qualities would effect change in the elements which in turn would effect a change in the essence of the person or object.²²

Indem Felicitas Hoppe in ihrer *Johanna* auf eine derartig normierte Farbenlehre zurückgreift, die zugleich von einem Einfluss der Farbeigenschaft auf die Eigenschaft der Träger ausgeht, sind die Wahrnehmungsgewohnheiten der Leser einer kritischen Hinterfragung unterworfen. Gelenkt wird die Aufmerksamkeit auf eine Welt, in der Farben eine distinkte Aufgabe zu erfüllen haben: „La couleur, pour l'homme médiéval (faut-il dire ‚pour l'homme en général‘?), c'est d'abord ce qui sert à classer, à mettre de l'ordre, à désigner, à distinguer, à associer, à opposer, à hiérarchiser.“²³ Bereits Rabelais hatte sich in seinem *Gargantua* über derartig normative Verfahren im *Blason des Couleurs* als „l'usage des tyrans“²⁴ lustig gemacht – nun sollen die Leser des 21. Jahrhunderts wieder damit vertraut werden? Felicitas Hoppe unterstreicht in ihren eigenen Ausführungen zu *Johanna*, sie wolle „den Leser weder in die Kostüme der Vergangenheit noch Johanna in das Kostüm der Zukunft“²⁵ hüllen. Wie ist die Farbkoloratur ihres Romans dann aber zu verstehen?

III. Im Farbeimer der Verwandlungen: Scheiternde Versuche der Farbsystematik

Die mittelalterliche Farbenlehre als Ordnungsschema also, um der „Einzigartigkeit“²⁶ Johannas literarisch auf die Spur zu kommen, so könnte eine erste Herangehensweise

²¹ Vgl. Gage 1994, S. 84.

²² Nelson 1998, S. 79.

²³ Michel Pastoureau, *Les couleurs médiévales: systèmes de valeurs et modes de sensibilité*. In: Ders., *Figures et Couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Paris 1986, S. 35–49, hier S. 39.

²⁴ „Son outrecuidance, qui sans raison, sans cause, et sans apparence, ausé prescrire de son autorité privée quelles choses seroient denotées par les couleurs: ce que est l'usage des tyrans qui veulent leur arbitrer tenir lieu de raison: non des saiges et sçavans qui par raisons manifestes contentent les lecteurs.“ Rabelais: *Œuvres complètes*. Édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau. Paris 1994 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 28.

²⁵ Hoppe 2010, S. 27.

²⁶ Ebd., S. 6.

sein. Eco weist daraufhin, dass – um über die Farben signifikante Aussagen zu transportieren – hierzu nur eine begrenzte Anzahl an Farben zur Verfügung stünden, die durch klare Oppositionen strukturiert werden müssen:

But the real problem is not – or not only – that our discrimination ability is limited to few colours. It is that the system of basic values to be expressed by colours is a limited one. The nature of these values (hope, peace, and so on) is irrelevant: what counts is the structural architecture of their basic oppositions, which must be clear.²⁷

Zugleich betont Eco, dass literarische Farbgebung generell gegen die heraldischen Kategorisierungen opponieren würde.²⁸ Der erste Lektüreeindruck von Hoppes *Johanna* hingegen vermittelt geradezu einen gegenläufigen Befund, der die Kodierung von gesellschaftlicher Wahrnehmung durch Farben affirmiert. Die Kategorisierung durch Farben soll folglich zunächst anhand fester Farboppositionen untersucht werden. Schwarz oder Weiß z.B. könnten hier nahe liegen, doch dieser Opposition wird von der Erzählerin als zu simplifizierend generell misstraut.²⁹ Pastoureau weist auf eine weitere, fundamentale Farbopposition hin:

le blanc a longtemps – sinon toujours – eu deux contraires: le rouge et le noir, ces trois couleurs constituent trois poles autour desquels, jusqu'en plein Moyen Age, se sont articulés tous les systèmes symboliques et tous les codes sociaux construits à partir de l'univers des couleurs.³⁰

Blicken wir deshalb zunächst auf die Verwendung von Weiß und Rot im Roman. Dabei soll noch vermerkt werden, dass Weiß (und Schwarz) sowohl im Mittelalter als ‚Farben‘ galten wie auch im Roman Hoppes als Farben bezeichnet werden (vgl. S. 18).

a) Die Weiß-Rot-Opposition

Drei gesellschaftliche Bereiche des 20. und 21. Jahrhunderts sind es, die in *Johanna* mit weißer Farbe blasoniert werden: die Geschichtswissenschaft, die religiöse Weltanschauung und die Psychoanalyse. Mit dem gleichen Begriff von Farbe in divergierenden Realitätsbereichen zu operieren, gilt in der Farbforschung als wenig Erkenntnis fördernd, umso erklärungsbedürftiger erscheint also die Romankoloratur:

Denn die mangelnde Differenzierung der Realitätsbereiche der Farbe zeigt besonders dann gravierende Folgen, wenn mit dem gleichen Begriff von Farbe in untereinander inkommensurablen Realitätsbereichen operiert wird.³¹

²⁷ Eco 1985, S. 175.

²⁸ "Thus the artistic activity, be it the poetry of Virgil or the research on pigments by Mondrian, works against social codes and collective categorization, in order to produce a more refined social consciousness of our cultural way of defining contents." Ebd.

²⁹ „An den anderen Tagen nur Schwarz oder Weiß, Einfalt und kraftvolle Düsternis, Dunkel und Hell, Tag oder Nacht, Licht oder Schatten, auf jeden Fall eine sichere Sache. Aber was ist schon sicher?“ (S. 135f.)

³⁰ Pastoureau 1989, S. 22.

³¹ Christoph Wagner: Art. Kolorit/ farbig. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches*

Die Personen des Romans stellen, laut Hoppe, „kleinformatige Akademiker, Studenten, Professoren und Assistenten, die in ein Gespräch über die abwesende Johanna eintreten“³², dar. Die Farbe Weiß trägt im Roman vor allem der namenlose Geschichtsprofessor und Prüfungsabnehmer:

Was allerdings den Professor betrifft, auch er trägt Hemden. Weiß und gebügelt, aber irgendwie riechen sie immer nach Rauch, auch an diesem Tag roch sein Hemd nach Rauch. Ein Geheimnis, das wir nicht lüften werden, weder Peitsche noch ich. Von mir aus soll es im Dunkeln bleiben, es macht mir nichts aus, ich mag den Professor. (S. 63)

Das nach Rauch riechende Professorenweiß (vgl. auch S. 31, 113), das den Gelehrten trivial als Kettenraucher identifiziert, erhebt die Ich-Erzählerin zum nicht zu ergründenden „Geheimnis“ der Nähe von Wissenschaft und Feuer. Das Misstrauen der Erzählerin – sie findet im Professorenhemd ein verrauchtes, getrübbtes Weiß vor, das sie nicht visuell, sondern nur olfaktorisch feststellen kann – positioniert den Historiker in der Farbenlehre des Romans „im Dunkeln“, ohne seine Wissenschaft dabei abzulehnen. Die „Opposition zur exaltierten Wissenschaftsgläubigkeit“³³ verweist vielmehr auf eine reservierte Position der Erzählerin gegenüber einer wissenschaftlichen Erkenntniswahrheit, die vermeint ohne „Geheimnis“ und Staunen auskommen zu können.

Die Farbe Weiß erhält in der Weltauffassung des gläubigen Menschen, in der Gestalt Bruder Martins, eine völlig andere Konnotation:

Der Himmel ist eine Puddingschüssel, sagte Bruder Martin, ein weißer glänzender kühlender Helm, unter dem man hört, was man sonst nicht hört. Wer ihn trägt, wird es fühlen, wer es fühlt, wird es wissen, wer es weiß, kann es sehen, und wer es sieht, behält es für sich. (S. 165)

Der Himmel als weißer Helm, der die Sinne erweitert und zu Wahrnehmungen befähigt, die sonst nicht möglich wären, bleibt eine subjektive Größe: das Wissen um ein Jenseits, die sinnliche Wahrnehmung der Transzendenz kann nur „für sich“ behalten werden.³⁴ Das Sehen unter dem weißem Helm liegt in einer emotionalen Wahrnehmung begründet, die wie eine antiquierte Kopfbedeckung erst einmal übergestülpt werden muss.

Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 3. Stuttgart, Weimar 2001, S. 305–331, hier S. 331.

³² Hoppe 2010, S. 23.

³³ So eine Formulierung Ferdinand Habsburgs zum Wunderbaren im Werk Irmaud Morgners. Ferdinand Habsburg: *Die Wiederentdeckung des Wunderbaren. Stoff- und Motivwelt bei Irmaud Morgner*. Berlin 1993, S. 94. Der Hinweis greift hier schon auf die spätere Betonung des Wunderbaren in Hoppes Roman voraus.

³⁴ „Farbe ist ein alltägliches und selbstverständliches Erlebnis. Dabei wird leicht übersehen, daß sie nicht gegenständlich existiert, sondern nur als eine Erscheinung für den Augenblick auftritt. Sie entsteht im Zusammenspiel von Licht und Auge; ohne den sehenden Menschen gibt es keine Farbe. Farben können sehr verschiedenartige Bedeutungen haben. Für den einen sind sie ein physikalischer Messwert, für andere ein optischer Vorgang, ein modisches Attribut oder ein künstlerisches Ausdrucksmittel.“ Hans Gekeler: *DuMont's Handbuch der Farbe. Systematik und Ästhetik*. Köln 1988, S. 7.

Mit Weiß wird auch die Psychoanalyse, die Welt des „Doktor Freud“ (S. 45) markiert: „Kein Rätsel und kein Geheimnis dahinter. Nur ein helles und großes Zimmer in Weiß, ein Sprechzimmer, in dem alle Lampen auf einmal brennen. Schön und erstaunlich“ (ebd.). Doch das helle Weiß der Psychoanalyse, die Licht ins Dunkel der Visionen Johannas zu bringen bemüht ist, erweist sich laut Peitsche als „viel falsches Laternenschwenken“ (ebd.) und schließlich bilanzieren Erzählerin und Peitsche vereint: „Geliebter Spion, was lehrt uns das Beispiel von Doktor Freud? Heilige Einfalt. Richtig.“ (S. 46). Wenn nun historische Wissenschaft, Glaube und Psychoanalyse einem Weiß zugehören, dessen Wahrnehmung – ebenso wie die Visionen Johannas – im Roman keine objektive Verbindlichkeit beanspruchen kann, so führt das Farbensehen der Ich-Erzählerin ihre Skepsis und Relativierung dieser Bereich vor. Denn an erster Stelle eingeführt wird Weiß im Kontext der Vorstellung des *Blason des Couleurs* beim Küchengespräch zwischen Peitsche und der Ich-Erzählerin:

Und Weiß ist die Farbe der Einfalt, sagte ich laut und goss nach, tragbar nur für Kinder bis sieben. Ich wette, sobald Sie die Rüstung ablegen, tragen Sie nichts als ein weißes Hemd. Und obwohl ich genau weiß, dass es da ist und, noch genauer, weiß, wo es sitzt, weiß ich, ich werde es heute nicht sehen. Denn natürlich legt er den Mantel nicht ab, der nur zum Schein eine Rüstung ist [...]. (S. 18)

Weiß – eine mittelalterliche Kinderfarbe, die weder von Gelehrten noch Ärzten getragen werden könnte. Weiß nach dem *Blason des Couleurs* „signifie la personne juste et de bonne conscience“. ³⁵ Hoppe verfolgt folglich die Spuren des heraldischen Systematisierens bis in die Gegenwart. Durch seine poetische Farbenlehre, die ironisch das kategorische mittelalterliche Ordnungsdenken aktualisiert, wendet sich Hoppes *Johanna* explizit gegen moderne kategorische Ordnungsversuche, tragen Historiker, Theologen und Psychoanalytiker das weiße Wappen ihrer Einfalt zur Schau.

Als Farbe der Einfalt und der Kinder bleibt Weiß bei Peitsche unter seinem Äußeren als Unterhemd verborgen. Den Gleichklang von Weiß und der 1. Person Singular Präsens Indikativ von ‚wissen‘ nutzt die Erzählerin spielerisch, um ihr Wissen um das weiße Hemd insistierend hervorzukehren („genau weiß“; „weiß“; „weiß ich“). Die Wissende als Weiße (und eben nicht Weise), die ja selbst „ein weißes gebügeltes Hemd“ (S. 141) trägt, betreibt ein sprachliches Nonsense-Spiel, das vom Weiß zum Wissen führt, und veranschaulicht in nuce die Einfalt kultureller Prägungen der Sehgewohnheiten, die von der Bekleidung auf ihre Träger (die Götter in Weiß, der Akademiker etc.) schließt. Diese doppelte Codierung der Weiß-Farbsymbolik durch Wissen und Einfalt durchzieht, wie hier nur angedeutet werden konnte, den ganzen Roman. Gibt es in *Johanna* eine Farbe, die gemäß Umberto Ecos Forderung in Opposition zu Weiß stehen könnte?

³⁵ Sicille 1860, S. 78.

Betrachten wir den Stimmungsumschwung des Professors im Zug, der sich als rascher Farbwechsel entpuppt, als er auf Johanna zu sprechen kommt:

Die Wahrheit ist anders und einfach, für jeden Kopf eine eigene Mütze, eine eigene Faltung, eine eigene Aufschrift. Zugegeben, er [der Professor F. F.] sollte das wissen, schließlich ist er der Krönungsexperte, warum sollte er also vergessen haben, dass eine Krone auch eine Schandmütze sein kann.

Aber es war schon zu spät. Der Professor war feuerrot geworden, sein schmales verwöhntes Kinn stand in Flammen, das hässliche Kinn Karls des Siebten. Er schwitzte, sein Hemd roch. Im ganzen Abteil roch es plötzlich nach Rauch, die ganze Stimmung drohte, in Rauch aufzugehen. (S. 70f.)

Der ‚brennende‘ Eifer der Wissenschaften zur Wahrheit lässt den Bart des Historikers „im Farbeimer der Verwandlungen“³⁶ in roten Flammen aufgehen, während sich für alle anderen das Abteil mit Rauch füllt und sich damit auch der Sichtbarkeit entzieht. Das gewählte Universitätsmilieu, „eine Intellektualisierung des Sujets“³⁷, erlaubt die ironisch-subversive Hinterfragung akademischer Gepflogenheiten farblich auszumalen. Von der rauchenden wissenschaftlichen Erkenntnis bleibt nur Asche zurück. Hilmes’ Analogie von Wissenschaft und Inquisition („Die Wissenschaft erscheint im Roman als die säkularisierte Form der Kirche, was die Analogie von Inquisition und Rigorosum unterstützt“³⁸) muss dennoch widersprochen werden, denn die Ich-Erzählerin wird weder vom Professor bedroht noch befindet sie sich jemals in Lebensgefahr. Implizit deutet die Erzählerin dabei an, dass Weiß die Papiermützenfarbe der zum Tode verurteilten Ketzlerin war. Mit der Opposition von Weiß und Rot greift der Roman auf eine historische Doppelopposition der Farbe Weiß zurück:

Les deux axes essentiels de la sensibilité occidentale aux couleurs, celui de la luminosité et celui de la saturation, sont probablement issus de cette vieille et double opposition polaire, entre le blanc et le noir d’une part (problème du rapport à la lumière), entre le blanc et le rouge de l’autre (problème de densité, d’intensité colorée). Le noir c’est le sombre; le rouge c’est le dense; alors que le blanc est ambivalent et représente à la fois le clair et le désaturé.³⁹

Rot zeichnet sich damit im Vergleich zur Schwarz-Weiß-Opposition durch die gesteigerte Intensität gegenüber Weiß aus. Peitsche ist auch der Verfertiger roter Karten, „die er warnend ins Mittagslicht hielt“ (S. 73; vgl. auch S. 89), um das Ge-

³⁶ Felicitas Hoppe: „Sieben auf einen Streich. Konstanzer Vorlesung.“ In: *Neue Rundschau* 116:1 (2005), S. 150–164, hier S. 158.

³⁷ Carola Hilmes: „Jeanne d’Arc verliebt sich nicht.“ In: Stefan Neuhaus / Martin Hellström (Hgg.): *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Innsbruck 2008, S. 133–143, hier S. 135.

³⁸ Ebd., S. 139.

³⁹ Pastoureau 1989, S. S. 22. Vgl. zu dieser Entwicklung auch das Evolutionsmodell von Kay und Berlin: „Stage I in the evolution of lexical color categories is represented by just two terms: black plus most dark hues, and white plus most light hues. For convenience we will write these categories BLACK and WHITE. [...] At stage II a third category emerges which we call RED. RED includes all reds, oranges, most yellows, browns, pinks and purples (including violet).“ Berlin / Kay 1991, S. 17.

sprach zwischen dem Professor und der Ich-Erzählerin immer wieder zu lenken. Rot in den mittelalterlichen Kleiderordnungen stellt die „Herrscherfarbe“⁴⁰ dar. Auch Lehrer (vgl. S. 165) wie Schiedsrichter haben autoritär rote Karten zu vergeben,⁴¹ sie positionieren sich damit als Spielleiter. Es sind die Prüfungsbeisitzer, die „rot im Gesicht“ (S. 126), der Sprachlosigkeit verfallen, kein Wort herausbringen wie „die Nuss, die sich selber nicht knacken kann“ (ebd.). Rot erscheint damit generell im Roman als Farbe des Sprachverlusts („Sobald ich auf Rot setze, beginnt er zu stottern“, S. 141), der Autorität und folglich des Nicht-Wissens um die Grenzen des eigenen Wissens. Als Kleiderfarbe signalisiert sie bei der weiblichen Trägerin aber auch Verführbarkeit und sexuelles Interesse. Für die Prüfung schlüpft die kalkulierende Ich-Erzählerin in Rot, „aber nur zum Schein“ (S. 114). Die Überlagerung der Prüfungssituation mit erotischen Signalreizen hinterfragt wiederum ironisch das farblos-objektive Weiß der Wissenschaft. Jenseits kultureller Farbkodierungen kann Rot jedoch wie Weiß als Farbe des Wissens fungieren: Denn Rot ist die Farbe, anhand derer Johanna laut Erzählerin den König in Chinon erkennt:

Sie [Johanna; F. F.] hält sich an das, was sie sieht und hört, zwei Augen, zwei Ohren. Haut und Kostüm fallen ländlich in eins. Sie erkennt ihn sofort, den König, der sich verstecken will, der sich duckt und errötet, weil er vor seinem Amt erschrickt.

Und Rot, sagte Peitsche, ist immer verfänglich. (S. 18f.)

Da Johanna eben nicht mit der höfischen Farbenlehre des *Blason des Couleurs* vertraut ist, sind ihr „Haut und Kostüm“ identisch, wird die natürliche Gesichtsfarbe zum Erkennungssignal. Ein wechselseitiges Ausschlußverfahren von Bekleidungsfarbe und natürlicher Hautfarbe wird nahegelegt. Peitsche erkennt im Rot sofort die Nähe zur Gefahr,⁴² letztlich auch zum Feuer (vgl. etwa S. 97), in dem Johanna brennen wird. Doch zunächst erlangt die Rot sehende Jungfrau durch die Erkennung des Königs ihre akzeptierte Position am Hof.

Anhand der (scheinbaren) Rot-Weiß-Opposition sollte das erzählerische Verfahren eines eindeutigen Verzichts auf kategorische Wertungen aus historischer, religiöser oder auch psychologischer Sicht deutlich werden. Hoppes *Johanna* „stellt den ästhetischen Versuch dar, sich der Diskursregelung, wie über Geschichtlichkeit gesprochen wird, zu entziehen“⁴³. Dies geschieht durch einen dezidierten Verzicht

⁴⁰ Heidi Müller: „Rot, Purpur / Violett“. In: Heide Nixdorf / Heidi Müller: *Weißer Westen – Rote Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack*. Berlin 1983, S. 112–128, hier S. 115.

⁴¹ Pastoureau bezeichnet Rot als „la couleur privilégiée“. Pastoureau 1986, S. 22.

⁴² Die Bedrohlichkeit roter Farbgebung hebt Pastoureau ebenfalls für die Blasonierung hervor: „Un chevalier rouge est ainsi un personnage animé de mauvaises intentions (...)“ Pastoureau 1986, S. 17. Vgl. bei Hoppe die eine rote Perücke tragende Mutter in *Die Pilger*, die dazu führt, dass ihr Mann sie schlägt und verstößt, sowie die roten Haare der Tochter, die der Vater auf einer Wallfahrt beseitigen lassen will. Felicitas Hoppe: „Die Pilger.“ In: *Sinn und Form* 46:1 (1994), S. 134–137.

⁴³ Oliver Ruf: „Das phonographische Gedächtnis: Erinnerung, Reproduktion, Vergessen – Zu Felicitas Hoppes Roman *Johanna*.“ In: Stefan Neuhaus / Martin Hellström (Hgg.): *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Innsbruck 2008, S. 157–171, hier S. 168.

„auf Ordnung, Kontrolle und vorgelegte Interpretation“⁴⁴. Die mittelalterliche Farbensprache bietet sich hierbei durch das Spannungsverhältnis zwischen kategorischer Wertung und Offenheit in der künstlerischen Umsetzung besonders an. John Gage weist pointiert darauf hin:

Im Mittelalter jedoch war das Symbolverständnis ein anderes: Symbole waren fließend, Erfindungen der Phantasie, unabhängig davon, ob sie späterhin eine Bestätigung fanden, etwa dadurch, daß sie von einer Institution wie der Kirche aufgegriffen wurden.⁴⁵

Hoppes zunächst befremdend wirkender Rückgriff auf die Distinktions- und Klassifizierungsverfahren mittelalterlicher Blasonierung führt zeitgenössische Muster von Ordnungsstiftung und hierarchischem Wissen vor, die anhand fließender Farbübergänge enthierarchisiert und auf ihre spezifische Sichtweise hin befragt werden. Die Widersprüchlichkeit Jeanne d'Arcs, die laut Hoppe nur in Oppositionen gefasst werden kann („Das Große und Unerträgliches an Johanna ist aber, dass sie sich ausschließlich durch Begriffspaare beschreiben lässt, die einander zu widersprechen scheinen“⁴⁶), dient der Ich-Erzählerin als Möglichkeit der Hinterfragung eigener Sehgewohnheiten, aufgrund derer das Denken in Oppositionen durch das weitaus differenziertere und fließendere Denken in Farben ersetzt wird.

Doch handelt es sich bei Weiß und Rot keinesfalls um die einzigen Farben, die im Roman Verwendung finden. Mit Grün und Blau sollen zwei für die mittelalterliche Vorstellung zur Zeit Jeanne d'Arcs – und damit für Hoppes *Johanna* ebenfalls – zentrale Farben noch einer genaueren Betrachtung unterzogen werden.

b) Grün oder Blau – wer kann das schon wissen?

Im Gegensatz zu Weiß und Rot, die zur Charakterisierung der Betrachteten dienen, sind Grün und Blau Farben, die vor allem über die Sichtweise der Betrachteterin Auskunft geben.⁴⁷ „Heute morgen schien mir noch alles bekannt, die Straße, die Hunde, die fahrenden Ritter, Himmel und Bäume, alles in Grün“ (S. 135). Oder zweifelnd: „Der Tag ist grün, die Luft ist grün, die Menschen sind grün, womöglich auch blau, wer kann das schon wissen.“ (S. 166). Merleau-Ponty hat auf diese breite Verwendungsmöglichkeit des Farbbegriffs hingewiesen und auf die Fähigkeit von Farben, „une même manière d'être“ zu kommunizieren:

⁴⁴ Hoppe 2010, S. 24.

⁴⁵ Gage 1994, S. 83.

⁴⁶ Hoppe 2007, S. 67.

⁴⁷ Bei Blau und Grün handelt sich laut Huizinga um die Farben, die im Spätmittelalter am seltensten getragen wurden: „Das seltenere Vorkommen von Blau und Grün darf man vermutlich nicht bloß als eine unmittelbare Äußerung des Farbensinns auffassen. Unter allen Farben hatten gerade Blau und Grün ihr besonderes symbolisches Gewicht; ihre Bedeutung war so fest umrissen, daß sie dadurch als Kleiderfarben beinahe unbrauchbar wurden. Waren doch beide die Farben der Liebe: Grün versinnbildlichte die Verliebtheit, Blau die Treue. Oder besser gesagt, diese beiden Farben waren die eigentlichen Farben der Liebe (...).“ Johan Huizinga: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*. Hg. v. Kurt Köster. 10. Aufl. Stuttgart 1969, S. 397f.

la même couleur m'apparaît comme couleur superficielle [...], ou bien elle devient couleur atmosphérique et diffuse tout autour de l'objet; ou je la sens dans mon œil comme une vibration de mon regard; ou enfin elle communique à tout mon corps une même manière d'être, elle me remplit et ne mérite plus le nom de couleur.⁴⁸

Die Unsicherheit der Erzählerin zwischen der Wahrnehmung von Grün und Blau signalisiert ein Farbensehen, das sich auf ein emotionales Empfinden zurückführen lässt und nach Merleau-Ponty nicht mehr den Farbbegriff im engeren Sinn umfassen dürfte. Das Wechseln der Farbe vom Grünen ins Blaue erhält hier noch zusätzlich eine temporäre (Tag) und eine elementare (Luft) Dimension.

Die zentrale Bedeutung der Farbe „maigrün“ (vgl. etwa S. 93, 98, 100, 113), die dem *Blason des Couleurs* zufolge im Mai ausschließlich getragen würde („Et quant se vient au mois de may, vous ne verrez aultre couleur porter que verd“⁴⁹), gibt dem Romangeschehen über die Farbe den zeitlichen Rahmen vor.⁵⁰ Denn am 30. Mai ist zugleich „Weltuntergang“ (S. 144), Aschermittwoch (vgl. S. 167) und die Hinrichtung Johannas (vgl. S. 152). Die Frühlingsfarbe Grün symbolisiert damit nicht zuletzt Vergänglichkeit. „Chimiquement – et symboliquement – le vert est une couleur particulièrement instable [...]“⁵¹ Die Prüfungsvorbereitung, in der das Leben der Jungfrau rekapituliert wird, verdichtet sich zu einem Monat, genauer gesagt zu den letzten drei Tagen im Mai:

Denn dass wir nicht lange zu leben haben, sondern nur noch drei Tage, das wissen wir selbst. Wozu sonst hätten wir die Kindheit erfunden und das Leben danach, den Himmel, die Kirmes, die englischen Hobbys, den Jahrmarkt, den Faschingszug und die Helme und Mützen und die vielen farbigen Feuerzeuge, die ein Bauchladenmann in Rouen verkauft, damit wir die Jungfrau nicht zu schnell vergessen. (S. 144)

Es ist die Kürze des Lebens, das Wissen um die Vergänglichkeit, die die Erfindung erst zu ihrem Recht kommen lässt: Kindheit und Jenseits, Hobbys und Fasching sollen die menschliche Sterblichkeit vergessen machen. Das Vergnügen an möglichen Welten und Leben, das Vergessen der Vergänglichkeit, setzt die Rebellion der menschlichen Erfindungsgabe gegenüber dem Wahrscheinlichen und Wirklichen in ihr Recht. Der 30. Mai als Aschermittwoch und Faschingsende, als Todestag Johannas und ins Allgemeine gewendeter Weltuntergangstag bringt die Ambivalenz des Maigrüns sprechend zum Ausdruck, lässt auch Grün, die Farbe der Hoffnung und des Glaubens,⁵² sich in ihr Gegenteil, in die Farbe des Schreckens und der Angst verwandeln:

⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*. Paris 1945, S. 262.

⁴⁹ Sicille 1860, S. 110.

⁵⁰ „Den Stellenwert der Farbe grün im Mittelalter kann man kaum hoch genug einschätzen.“ Gage 1994, S. 82.

⁵¹ Pastoureau 1989, S. 31.

⁵² Vgl. Philipp Ajouri: Art. Grün. In: Günter Butzer / Joachim Jacob (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart / Weimar 2008, S. 140f, hier S. 141.

Dabei wird er [der Professor] mir nicht in die Augen sehen, sondern schräg nach links aus dem Fenster, wo Studenten unter Maibäumen sitzen und ihren Damen Maikränze flechten, blühende Kronen der Illusion.

Nur, um was für Kronen handelt es sich? Wie sehen sie aus? Wer hat überhaupt das Recht, sie zu tragen? Wer erträgt ihre schreckliche Leichtigkeit, ihr vergängliches grünes Frühlingsgewicht? (S. 92)

Die farbige Illusion und schreckliche Leichtigkeit der blühenden Jahreszeit verweisen letztlich nur auf die Evidenz der menschlichen Angst, die keine Illusion darstellt: „Auf die Angst ist Verlass“ (S. 93). Symbolisiert Grün damit zugleich Hoffnung und Angst, aufblühendes Leben und unausweichliche Sterblichkeit, so versucht die Doktorandin hier Oppositionen paradox in eins zu denken. Damit fehlt in der Farbsymbolik zumindest oberflächlich betrachtet, wie Ingendaay treffend zu Hoppes Werk allgemein anmerkt, die „psychologische Folgerichtigkeit“⁵³.

Im Küchengespräch mit Doktor Peitsche kommt die Ich-Erzählerin auf Johanas Erkennungsprüfung zu sprechen („mindestens sieben maskierte Karls“ S. 17) und spricht von der Tarnfarbe Grün, die militärische Camouflage des 20. und 21. Jahrhunderts steht Pate:

Sehen Sie sich diese Könige an, sagte ich laut, denn ich will, dass es alle Könige hören. Sie setzen auf nichts als die Wirkung der Farben, auf die Kraft der Verwechslung. Alle sieben in Grün, grüne Siebenlinge. Als wäre Grün eine Königsfarbe.

Das sehen Sie falsch, sagte Peitsche mit Nachsicht und goss nach, nicht sich, sondern mir. Das sind keine Könige, das sind fahrende Ritter auf der Suche nach Damen. Grün ist die Farbe der jungen Liebe, die die Hoffnung noch nicht ganz aufgeben will. Darum steht es dem fahrenden Ritter an, immer grün gekleidet zu gehen. Aber das hat mit uns nichts zu tun, das geht vorbei. Gegen Mitternacht sitzen sie wieder am Tisch und gehen zu anderen Farben über, zum Beispiel zu Blau, der Farbe der Treue, der wirklichen Liebe. (S. 17f.)

Peitsches sieben Finger, mit denen er der Doktorandin auf die Sprünge hilft und Karl VII. ins Gedächtnis ruft, führen nahtlos ins Geschehen um Johanna über, die in Chinon den sich zwischen Höflingen verbergenden Dauphin und späteren König erkannte.⁵⁴ Peitsche zitiert frei aus dem *Blason des Couleurs*, dass Grün von jungen, fröhlichen Leuten, frisch Verheirateten und Rittern auf Abenteuersuche getragen werde.⁵⁵ Der junge Mittelalter-Experte distanziert sich („Aber das hat mit uns nichts zu tun, das geht vorbei“) trotz oder gerade wegen der sich zwischen beiden entwickelnden Liebe von derartiger Farbsymbolik. Im ritterlichen Farbumschlag zum Blau, der Farbe von Treue und wirklicher Liebe, wird eine statische Festlegung der Farbgebung unterwandert, erhält der Farbwechsel eine zeitliche Dimension (von der

⁵³ Paul Ingendaay: „Handbuch der Feinmechanik. Die Erzählerin Felicitas Hoppe.“ In: Thomas Kraft (Hg.): *aufgerissen. Zur Literatur der 90er*. München / Zürich 2000, S. 127–140, hier S. 133.

⁵⁴ Vgl. Gerd Krumeich: *Jeanne d'Arc. Die Geschichte der Jungfrau von Orleans*. München 2006, S. 33.

⁵⁵ „Verd est porté par jeunes gens joyeux et délibéréz; [...]. Et les plus volentiers se porte par jeunes adolescens, jeunes filles fiancez et nouvelles mariez. Anciennement les chevaliers alloyent quérant leurs adventures soubz ceste couleur.“ Sicille 1860, S. 110.

jungen Liebe zur Ehe) und eine emotionale Komponente (von der jungen zur wirklichen Liebe). Erkennen wir in der Perspektive der Erzählerin im Grün die „Kraft der Verwechslung“ und Tarnung, so führt Peitsche unfreiwillig die eigene Biographie, die Frauen suchenden Männer, in die Johanna-Biographie ein. Wie Peitsche formuliert, sind die Übergänge von Grün zu Blau fließend, kann keine klare Opposition zwischen beiden festgelegt werden, handelt es sich vielmehr um temporäre Zustände, die über die Grün-Blau-Differenz zum Ausdruck gebracht werden. „Une couleur [...] ne vient jamais seuel et ne prend son sens que par rapport à la construction et à la syntaxe de l’image.“⁵⁶

Der Status von Blau, der Farbe der Treue – wie Peitsche meint (vgl. S. 18) –, aber auch die Farbe der Betrogenen und der Torheit (vgl. ebd.) in den Augen der Erzählerin, ist im Roman zentral⁵⁷:

Die Wahrheit ist einfach und schwer zu ertragen, Johanna wird nie in den Himmel kommen, sie trägt ja nur zum Schein diese Mütze, drei Worte, die jeder sofort versteht, nur sie selbst weiß nicht, was auf der Mütze steht. Woher auch, sie sieht ja nicht in den Spiegel, sondern immer nach oben, in den Spiegel aus Blau, hinter dem sich der Ort der Wünsche befindet, ein Ort, der ihr ganz allein gehört, ein Ort, an dem niemand mehr Mützen trägt, weil dort alles leicht ist und schwerelos, sodass kein Stein auf dem anderen bleibt, kein Kopf auf dem Kranz und keine Krone über der Stirn. (S. 148)

Johanna, die nicht auf sich selbst sehen will, sieht beim Blick in den Himmel doch nur sich selbst, der Himmel wird zum Ort der Selbstbespiegelung, zu einem intimen Alleinbesitz, an dem die Wünsche in Erfüllung gehen. Und ebenso gilt: Auch der Blick der Erzählerin, ja der Blick der Geschichtswissenschaft und Literatur allgemein, auf Johanna darf als Blick in den Spiegel, als Selbstbespiegelung, gewertet werden. So dass durch den „Nichtauftritt der Hauptfigur“⁵⁸ gar nicht mehr so gewiss ist, ob überhaupt von Johanna die Rede ist oder von der Ich-Erzählerin selbst. Johanna ist damit selbst „zu einem der produktivsten Spiegel für die großen Themen der Literatur geworden.“⁵⁹ Die Farbe des Spiegels ist Blau.⁶⁰

Die Farbwahrnehmung des Himmels, das nur im Auge des Menschen entstehende Blau, kann so als Ort der Wünsche im Auge der Betrachterin selbst – nicht im Himmel – angesiedelt werden und letztlich als Johannas Erfindung fungieren:

Nur dass es den Himmel nicht gibt, auch nicht über Rouen, die Farbe Blau ist reine Erfindung. Nichts als praktische Einbildungskraft. Johannas Lieblingsfarbe. (S. 144)

⁵⁶ Pastoureau 1989, S. 56.

⁵⁷ Den Aufstieg der Farbe Blau im Hoch- und Spätmittelalter hat Pastoureau betont: „Peu à peu, les systèmes symboliques ou sociaux de la couleur commencent d’être construits non plus autour de trois couleurs polaires, mais selon une échelle linéaire et hiérarchique, allant du blanc au noir en passant par le rouge, et où, désormais, toutes les couleurs trouvent leur place, spécialement la couleur bleue.“ Pastoureau 1986, S. 37.

⁵⁸ Hoppe 2010, S. 23.

⁵⁹ Felicitas Hoppe: *Sieben Schätze. Augsburgs Vorlesungen*. Frankfurt a. M. 2009, S. 156.

⁶⁰ Vgl. auch Felicitas Hoppe eigene Deutung von Blau in Burkard 2008, S. 215.

Die „praktische Einbildungskraft“ Johannas, die den Himmel ganz ins Irdische und Politische einwirken lässt, wird von der Erzählerin als Wahrnehmung ins rechte Licht der modernen Forschung gerückt, und zugleich gerade deshalb als erfundene nicht in den Bereich einer realitätsfernen Konstruktion verschoben. Mit Einbildungskraft als poetischem Konzept rekurriert die Erzählerin auf im 18. Jahrhundert entstehende Vorstellungen (dezidiert männlicher) Zeugungs- und Schöpfungskraft.⁶¹ Weder einer moralistischen Einschränkung noch einer Psychologisierung geschweige denn einer Descartesschen Disqualifizierung unterliegt die Einbildungskraft Johannas.⁶² Im Sinne eines aufgeklärten Realitätsbezugs bei gleichzeitiger selbstbewusster Legitimierung poetischer Erfindung und Imagination knüpft Hoppes *Johanna* an Theoretiker der Einbildungskraft wie etwa Joseph Addison und die Schweizer Bodmer und Breitinger an. Nur durch die Einbildungskraft, darauf hatte Johann Jacob Bodmer in *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* hingewiesen, erschließe sich der Dichtung mögliche Welten, die der unmittelbaren Sinneswahrnehmung verschlossen blieben.⁶³ Gerade in der Eigenart der Einbildungskraft, das „Vergängliche, Ephemere der sinnlichen Empfindungen zu transzendieren“⁶⁴, zeigen sich erstaunliche Parallelen zum poetischen Verfahren in Hoppes Roman. Johannas Fähigkeit, das „selbstverständliche wie uns heute vollkommen unbegreifliche Ineinanderdenken zweier scheinbar unvereinbarer Sphären: der des Himmels und der der Erde“⁶⁵, ist dennoch keiner Disqualifikation oder Pathologisierung unterzogen, sondern in die heutige Sehgewohnheit rückübersetzt. Dennoch bleibt Blau – wie Peitsche bereits andeutete – auch die Farbe der Betrogenen,⁶⁶ so dass der doppeldeutige Status der Erfindung zwischen Lüge und Wahrheit im Roman präsent bleibt.⁶⁷ Mit Blumenberg darf hier argumentiert werden, dass die Ambivalenz und Regello-sigkeit der Farbwahrnehmung und -auslegung

eine Zweideutigkeit [sind], die sich in der bangen Frage äußern könnte, ob nicht das, was die Konsistenz des Wirklichkeitsbewußtseins zu durchbrechen vermöchte, das in einem streng-

⁶¹ Vgl. hierzu Ursula Geitner: „Einbildungskraft (poetologisch/ pathologisch).“ In: Helmut J. Schneider et al. (Hgg.): *Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne*. Bielefeld 2001, S. 307–332.

⁶² Zur Systematisierung der Theoretiker der Einbildungskraft im 18. Jahrhundert vgl. Gabriele Dürbeck: *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*. Tübingen 1998 (Studien zur deutschen Literatur 148), S. 13f.

⁶³ Vgl. Wolfgang Bender: „Nachwort.“ In: Johann Jacob Breitinger: *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Stuttgart 1966, S.1*–40*, hier S. 9*.

⁶⁴ Dürbeck 1998, S. 78.

⁶⁵ Hoppe 2010, S. 16.

⁶⁶ Huizinga hierzu: „Hier liegt wahrscheinlich zugleich die Erklärung, warum die blaue Farbe, heuchlerisch verwendet, auch Untreue bedeuten konnte, und durch einen weiteren Gedankensprung nicht nur dem Treulosen, sondern auch dem Betrogenen zukam. Die ‚blauwe huik‘ bezeichnete im Niederländischen die Ehebrecherin, und die ‚cote bleue‘ ist das Gewand des Betrogenen.“ Huizinga 1969, S. 399.

⁶⁷ Pastoreau stellt für das Spätmittelalter fest: „On remarque que, non seulement toutes les couleurs sont ambivalentes, mais que la même couleur peut symboliser à la fois une vertu et son vice contraire.“ Pastoreau 1986, S. 40.

ren Sinne Wirkliche wäre. Mit dieser Zweideutigkeit, mit der die theoretische Einstellung der Wissenschaft nichts anfangen kann [...] arbeitet die ästhetische Einstellung.⁶⁸

Es gilt für dieses Wirklichkeitsbewusstsein vor allem eine wesentliche Lehre des *Blason des Couleurs*: „Color does produce change“⁶⁹, denn die Einbildungskraft ist praktisch. In diesem Sinn argumentiert Felicitas Hoppe über ihre Texte: „Für mich ist das Überwinden von Wirklichkeit interessanter als die Wirklichkeit selbst.“⁷⁰

c) Farbige Scherben

Blicken wir noch auf das Ende des Romans, dem Schwimmvergnügen der Verliebten, das nur verschlüsselt als Suche nach Johanna in die Seine gestreutem Herzen und der Asche kenntlich wird.⁷¹ Die Aufforderung zum Tauchen, die an Peitsche, die ErzählerIn selbst oder auch die Leser gerichtet sein kann, lockt als Selbstverlust in der Seine:

Wann tauchst du ab, du hast nichts zu verlieren, nur das weiße Hemd und den wachsweißen Kopf und den herrlichen schmalen wachsweißen Kragen, der nach unten ein wachsweißes Herz bedeckt, über alles verliebt, aber nur in sich selbst, schwach und ziemlich erschöpft in den Gesten. (S. 169)

Der Verlust der Selbstverliebtheit als Verlust von Hemd, Kopf und Kragen, erscheint als Initiation zu einem neuen Leben, das mit Johanna Sterben zusammenfällt („Johanna brennt, und ich schwimme“ S. 169). Weiß als Symbolfarbe des Taufsakraments („Quant aux sept sacrements de l'Église, elle représente le sacrement de baptême“⁷²) deutet auf eine Verwandlung der Romanfiguren hin, schließlich geht es für die einmal Untergetauchten nun „ums Ganze“ (S.170), stellen die Aufgetauchten fest: „Wir sind wieder da. Wir sind wieder ganz“ (S. 171). Die Bewegung des Eintauchens, die paradox erst durch den Aufstieg auf eine Leiter an Tiefe gewinnt, lässt die ErzählerIn auf höchst originelle Weise der mittelalterlichen Johanna auf ihrer Leiter zwischen „Gipfel und Abgrund“ (S. 77) nachfolgen. Der Mönch fordert auf: „Also höchste Zeit, in den Fluss zu springen, sagte Bruder Martin und schob mich nach vorn, auf die kleine Leiter [...]“ (S. 169). Die Paradoxie der Sprungbewegung am Romanende, die den wissenschaftlichen Kopf („Und weit und breit kein Professor in Sicht“, S. 171) ebenso abwerfen will wie die gesellschaftlichen Konventionen von Hemd und Kragen, erweist sich als dezidiertes Plädoyer für die

⁶⁸ Hans Blumenberg: „Vorbemerkungen zum Wirklichkeitsbegriff.“ In: *Mainzer Akademie der Wissenschaften, Abhandlung der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 4* (1973), S. 3–10, hier S. 9.

⁶⁹ Nelson 1998, S. 81.

⁷⁰ Wiebke Eden: „Felicitas Hoppe: ‚In meinen Texten will ich machen, was ich will.‘“ In: dies. (Hg.): „Keine Angst vor großen Gefühlen“. *Die neuen Schriftstellerinnen*. Frankfurt a. M. 2003, S. 45–53, hier S. 49.

⁷¹ Stefan Neubaus: „Felicitas Hoppe.“ In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* 10/2007, S.

11.

⁷² Sicille 1860, S. 78.

Einbildungskraft, die dem farbloses Weiß misstraut: „Also höchste Zeit, alles zu geben! Und nicht vorschnell die weiße Fahne hissen!“ (S. 170).

Während Peitsche seine neue Liebe prüfend „gegen das Licht hielt“ (S. 171), entdeckt die Erzählerin zwei Blüten, die der tauchende Peitsche in seinem Haar aus der Seine fischte. Im Sonnenlicht glänzen die nassen Blüten „wie zwei farbige Scherben“ (ebd.), das Farbspektrum des weißen Lichts erscheint in den statt Herz und Asche Johannas aus der Seine geholten Blüten aufgebrochen und das poetische Verfahren des Romans so nochmals vorgeführt. Gerade am Farbspektrum des Regenbogens hatte bereits Descartes geglaubt, das Staunen und das Wunderbare naturwissenschaftlich wegerklären zu können.⁷³ Jedoch: die „anschauliche Evidenz des Wunderbaren“⁷⁴, die von keiner wissenschaftlichen Wahrheit gebannt werden kann, entfaltet sich auch in Hoppes *Johanna* als visuelles Faszinosum. Die Farbkolouratur des flüchtigen Nass und der vergänglichen Blüten entzieht sich jeglicher Fixierung.

IV. Die linke Hand im rechten Licht – Spiegelfechtereien

Lenken wir unsere Aufmerksamkeit noch auf eine weitere, wichtige Verfahrensweise der Erzählerin in Hoppes Roman. Es handelt sich um den permanenten Wechsel von Rechts- und Links-Positionen. Beide Hände und ihre Perspektiven werden gegeneinander ausgespielt:

Meine Kindheit war glücklich, oder wenigstens friedlich, ich habe von jeher mit rechts geschrieben und mache folglich alles mit links. Denn niemand hat mir die Hand auf den Rücken gebunden, niemand hat mich geschlagen, niemand hat mich gezwungen, unvermutet die Richtung zu wechseln. Nur das Buch halte ich in der linken Hand und wende, entsprechend, die Seiten mit rechts, die ein Linkshänder über die Jungfrau schrieb, von der niemand weiß, wer sie wirklich ist. (S. 98)

Rechtshändern fällt, nach Auskunft der Erzählerin, alles leichter, obwohl die kulturelle Vorstellung des Arbeitens mit links sprichwörtlich das Gegenteil besagt. Das Wechseln der Richtung, von rechts nach links und von links nach rechts, wird häufig variiert: „die Sonne fällt von links aufs Geländer und rückt Peitsches Gesicht ins rechte Licht“ (S. 102); „Kniest du mit rechts? Und wo, wenn du kniest, ist dein linkes Bein?“ (S. 142); „Bruder Martin legte die Hand auf sein Knie, nicht auf das rechte, sondern auf das linke, weil das linke die ganze Geschichte enthält“ (S. 157), „in der linken das Herz, in der rechten die Asche“ (S. 167). Denn es gilt: „Wussten

⁷³ Vgl. hierzu Stefan Matuschek: *Über das Staunen*. Tübingen 1990, S. 125f.

⁷⁴ Jürgen Schwann: „Die Signatur des Vollkommenen. Anmerkungen zum Begriff des Wunderbaren.“ In: Dietrich Schmidtke (Hg.): *Das Wunderbare in der mittelalterlichen Literatur*. Göttingen 1994 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik 606), S. 85–100, hier S. 110.

Sie nicht, dass jeder Zweite, der rechts schreibt, eigentlich lieber mit links schreiben würde?“ (S.95)

Auch für diese permanente Reflektion über die Bedingtheit von links und rechts, die die kategorische Positionsbestimmung durch die eine Hand immer um den Betrachtungswinkel der anderen erweitert, steht die mittelalterliche Heraldik Pate. Das Verfahren der Blasonierung, die Beschreibung des Wappens also, erfolgt „immer vom Träger des Schildes aus gesehen“⁷⁵, die Positionen des Schildes sind für den Betrachter also seitenverkehrt. Hinzu kommt, dass die Blasonierung „von rechts nach links und von oben nach unten“⁷⁶ verläuft, damit gegenläufig zur Schriftlektüre. So ist die „scheinbare Verwechslung von Rechts und Links“⁷⁷ für die Textsorte der Wappenbeschreibungen konstitutiv.

Die Erzählerin als Rechtshänderin und Doktor Peitsche, ein Linkshänder ebenso wie der Professor (vgl. S. 95), inszenieren einen virtuosen, gegenseitigen Perspektivwechsel, in dem Peitsche („Geliebter Spiegel“, S. 97) der Ich-Figur als „Differenz- und Komplementärfigur“⁷⁸ dient, der die verwechselte, ‚falsche‘ Perspektive der heraldischen Prosa wieder spiegelbildlich berichtigt.⁷⁹ Und umgekehrt gilt es die „Spiegelschrift“ (S. 96) Peitsches zu entziffern, geraten ihre Dialoge folglich zur „Spiegelfechtere“ (S. 101), bleibt damit die richtige Benennung von linker und rechter Hand nicht zu entscheiden (vgl. S. 140). In diesem komplementären Wechselspiel männlicher und weiblicher Perspektive fällt es schwer, „die Frage nach der geschlechtlichen Identität“⁸⁰ in den Vordergrund zu rücken.

Die Ausschließlichkeit mittelalterlich-christlicher Weltwahrnehmung hinterfragend statuiert die Erzählerin beim Anblick der Kathedrale:

Und rechts von der herrlichen Kathedrale die gleichfalls große und herrliche Uhr, ein einziger großer Finger nach oben. Vermutlich der Zeigefinger Gottes, der einzige, der die Zeit auf den Punkt bringt und von dem wir leider bis heute nicht wissen, ob es der linke oder der rechte ist. (S. 160)

Das Unwissen über die Position Gottes wird gerade am eindeutigen deiktischen Gestus der Turmuhr – nicht der Kathedralenspitze – gen Himmel betont, deren

⁷⁵ Frenz 1989, Sp. 2143.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Hans-Enno Korn: Art. Blasonierung. In: *Lexikon des Mittelalters* Bd. II. München, Zürich 1983, Sp. 267.

⁷⁸ Neuhaus 2007, S. 12.

⁷⁹ Zur Aufspaltung von rechts und links auf zwei Personen vgl. auch *Der Mönch und das Minimum*: „Ich habe kein Schwert, sagt das Minimum. Nimm deine Hände, sagt der Mönch. Du schlägst links und ich rechts, du oben, ich unten, du hinten, ich vorn, ich drauf und du drüber, du den Kopf, ich den Kragen! Drei Tage und drei Nächte boxten sie das Ungeheuer. Das Minimum links, der Mönch rechts, das Minimum oben, der Mönch auf den Kragen, drüber und drauf.“ Felicitas Hoppe: „Der Mönch und das Minimum.“ In: Johann Christoph Bürkle (Hg.): *Das Meer zeigt seine Zunge*. Sulgen 2004, S. 40f., hier S. 41.

⁸⁰ Thomas Steinfeld: „Parabolisches Schreiben. Über das historische Kostüm bei Felicitas Hoppe.“ In: Stefan Neuhaus / Martin Hellström (Hgg.): *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Innsbruck 2008, S. 189–196, hier S. 196.

Standpunkt sich eben nur in Abhängigkeit von Kathedrale und Betrachter („rechts“) bestimmen läßt und damit variiert. Johanna hingegen ist „Beidhänderin“ (S. 101), die beidhändig betet und „seit jeher beidhändig schreibt“ (ebd.).

Die „Kunst der Verwechslung“ (S. 102) bejaht die Erzählerin als „Kraft der Verwechslung“ (S. 132) im Sinne einer Relativierung und Fehlerhaftigkeit menschlicher Erkenntnis affirmativ („die Schuld gehört allen“ S. 132). Die Paradoxien von Urteilen und ihrer Versprachlichung werden durch „die rhetorische Figur der Negation“⁸¹ („Wir meinen ja immer das Gegenteil.“ S. 138) zur „Frage der Übersetzung“ (S. 153) erklärt: „von der Ketzerei hin zur Heiligkeit, das ist ja nur ein Gedankensprung“ (ebd.).⁸²

Menschliche Farb Wahrnehmung und Zuschreibungen von rechts und links lassen sich beide nur durch kategorische Festlegungen treffen, die keiner objektiven Überprüfung und Verabsolutierung standhalten und vielfach rhetorisch hinterfragt werden:

Und was ist die Farbe der Saison? Grün oder Braun? Von woher kommt auf dem Laufsteg das Licht? Von rechts oder links? Und wer hat das Recht, eine Waffe zu tragen, wer führt das Schwert? Die linke oder die rechte Hand? (S. 101)

Hinsichtlich derartiger Festlegungen verstellen wir „uns mit uns selbst den Blick“⁸³. Hoppes *Johanna* erweist sich in ihrer Annäherung an die Stimmen hörende, von Gott berufene Jeanne d'Arc des Spätmittelalters als „Schule der Wahrnehmung“⁸⁴. Mit Wittgenstein darf immer wieder erneut gefragt werden: „Ist mir bekannt, daß ich sehe?“⁸⁵

Als historische Schlüsselszene einer „Schule der Wahrnehmung“ und des Sehens dient Hoppe die erste Begegnung zwischen der Jungfrau von Orleans und dem späteren Charles VII. in Chinon, aus der Hoppe ihr poetisches Spiel „ERKENNE DEN KÖNIG!“, Johannas „Lieblingsspiel“ (S. 103), generiert. Abschließend soll die literarische Verarbeitung dieser Szene noch kurz zur Sprache kommen, um Hoppes Ästhetik genauer bestimmen zu können.

⁸¹ Hilmes 2008, S. 134.

⁸² Zur „Kraft der Verwechslung“ bei Hoppe vgl. etwa auch den Kampf mit dem doppelten Ritter in *Iwein Löwenritter*, bei dem man „nie genau weiß, was man sieht, und niemals weiß, wen man vor sich hat. Ist es der Gute oder der Böse, ist es der Richtige oder der Falsche, ist es der Freund, oder ist es der Feind?“ Felicitas Hoppe: *Iwein Löwenritter*. Nach einem Roman von Hartmann von Aue. Mit vier Farbtafeln von Michael Sowa. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2009.

⁸³ Hoppe 2010, S. 28.

⁸⁴ Ebd., S. 27.

⁸⁵ Ludwig Wittgenstein: „Bemerkungen über die Farben.“ In: ders.: *Werkausgabe*. Bd. 8. Frankfurt a. M. 1989, S. 7–112, hier S. 109.

V. Plädoyer für eine Poetik des Wunderbaren

Die historische Vorlage für Hoppes literarisches Erkenntnispiel stellt die Begegnung zwischen Jeanne d'Arc und dem späteren König Charles VII. in Chinon dar. Um sich über Hoppes Verfahren besser Klarheit zu verschaffen, sollen zunächst die historischen Quellen zu Wort kommen. Für die „in mehreren Chroniken ausgeschmückte Erzählung“⁸⁶ gibt Edward Lucie-Smith vielleicht den prägnantesten Quellenüberblick:

Karl war selbst nicht zugegen, als Johanna die Halle betrat. Es war eine Zeit, in der die Etikette immer komplizierter und starrer wurde. [...] Es ist sogar wahrscheinlich, daß Karl auch noch in der letzten Minute zögerte, ob er Johanna gegenüberzutreten sollte oder nicht. In der Zwischenzeit testete man Johanna zuerst an einem der Vettern des Königs, dem Grafen von Clermont, und sagte, er sei der Monarch. Der ausführlichste Bericht über das Geschehen, der allerdings nicht aus erster Hand stammt, lautet wie folgt:

„Aber sie sagte sofort, daß er nicht der König sei und daß sie ihn kennen würde wenn sie ihn sehe, obwohl sie ihn bis dahin niemals gesehen habe. Nachher werde ein Landedelmann herbeigeführt, und man täuschte vor, es sei der König, aber er wußte genau, daß er es nicht war.“ Nach dieser Einleitungszereemonie kam Karl endlich zaghaft herein, um seiner künftigen Retterin gegenüberzutreten. Seinen Instinkten wie dem wohlgedachten Plan folgend, drückte er sich hinter den Reihen seiner Höflinge herum, von denen einige viel auffälliger gekleidet waren als er. Durch die Bewegung alarmiert, die sein Eintreten verursacht hatte, näherte sich Johanna ihm und zog den Hut.⁸⁷

Die zeitgenössischen Quellen, auf die Lucie-Smith sich hier beruft, sind Jean Chartier und Jean Moreau. Das Wunderbare der Königserkenntnis hat Jules Michelet etwa wie folgt gefasst: „Elle [...] démêla au premier regard le roi qui s'était mêlé exprès à la foule des seigneurs, et quoiqu'il soutînt d'abord qu'il n'était pas le roi, elle lui embrassa lui les genoux.“⁸⁸

Es sind wiederum die verschiedenen Positionen der Johanna-Forschung und Rezeption, die in Hoppes *Johanna* einer charakteristischen Bewertung der Vorgänge von Chinon unterzogen werden. Der Geschichtspräsident verweigert eine Klärung:

Geblichen ist ein Wunsch nach Erklärung, kein Spiel, sondern eine ernsthafte Übung: Erkennen den König. Die Regeln sind einfach und klar, nur leider hat sie niemand begriffen, bestanden hat keiner. Also fangen wir wieder von vorne an. (S. 31)

Die Erzählerin widersetzt sich den Versuchen natürlicher Erklärungen, dem „fröhlichen Tauschen von Theorien“ (S. 102), die wie Licht in verschiedenen Farben leuchten. Der religiösen Deutung der Geschehnisse, „eine unklare Richtung“ (S. 79), verweigert sich die Erzählerin ebenfalls: „Denn ich habe es satt, nach dem Stall zu suchen, in dem der einzige König liegt, den auch Johanna nicht krönen kann, ein

⁸⁶ Hartmut Steinbach: *Jeanne d'Arc. Wirklichkeit und Legende*. Zürich, Frankfurt 1973, S. 26.

⁸⁷ Edward Lucie-Smith: *Johanna von Orleans. Eine Biographie*. Düsseldorf 1977, S. 82f.

⁸⁸ Jules Michelet: *Jeanne d'Arc et autres textes*. Édition établie et présentée par Paul Viallaneix. Paris 1974, S. 58.

kleines fröstelndes Kind unterm Helm“ (ebd.). Psychologische Deutungen erscheinen „jenseits des neuzeitlichen Krankheits-bildes“⁸⁹: „Wenn ihm [Peitsche F.F.] die Mitspieler fehlen, stellt er sich einfach vor seinen Spiegel, erkennt sich selbst und lauscht einer Stimme, die ihm erzählt, wie schön es dort war und wie hoffnungsvoll.“ (S. 82). Da die Erzählerin offensichtlich – trotz der großen Anzahl an nahe liegenden Deutungsmöglichkeiten für die Ereignisse von Chinon – keine Erklärungsmöglichkeiten geben will, sondern allein ihrer eigenen Sinneswahrnehmung vertraut („Die Vergangenheit interessiert mich nicht, ich glaube an das, was ich sehe und höre“, S. 16), kann von einem bewussten Verfahren, Johanna nicht „identifizierbar und identifikationsfähig zu machen“⁹⁰ gesprochen werden. „Praktische Entjungferung“⁹¹ unterstellt Hoppe Autoren wie Schiller, Shaw und Brecht, denn „[...] sie haben ihr keine Freiheit gelassen. Jedenfalls nicht die Freiheit zu sein, wer und was sie ist.“⁹² Hermann Kurzkes pejorative Feststellung, „Felicitas Hoppe lässt uns ausführlich daran teilhaben, dass sie Jeanne d’Arc nicht versteht“⁹³, deckt sich folglich nicht überraschend mit den pointierten Äußerungen der Autorin selbst.⁹⁴ In dieser Orientierung der „produktive[n] Einbildungskraft [hin] auf die Entdeckung von Neuem“⁹⁵, dem nicht zu klärenden Erkenntnisvorgang Johannas, bringt Hoppes vielfarbiger Roman eine ästhetische Kategorie in der Gegenwartsliteratur wiederum zur Geltung, die in Deutschland seit dem 19. Jahrhundert fast verschwunden zu sein schien: das Wunderbare, das weder durch wissenschaftliche Neugier noch durch religiösen Wunderglauben („Johanna kann überhaupt keine Wunder“, S. 83) erfasst und wiedergegeben werden kann. Märchenzitate (die Blaubart-Figur, die „Kinderblut in Gold verwandelt“, S. 95) oder sprechende Tieren aus Mirakelberichten („Die Tiere begannen zu sprechen“, S. 9) werden sorglos in die Suche nach der historischen Johanna integriert und überschreiten, mit Fricke gesprochen, als Grundprinzip des Wunderbaren „die Grenzen dessen, was in unserer Welt möglich ist.“⁹⁶ Primär jedoch ist das Wunderbare in *Johanna* als „sinnliches, insbesondere visuelles Schauspiel“⁹⁷ in der erfindungsreichen Farbkoloratur auszumachen.

Jacques Le Goff hat das Wunderbare als ästhetische Kategorie für die Mittelalterforschung an eine kompensatorische Funktion gebunden: „Le merveilleux est un contrepoids à la banalité et à la régularité quotidiennes. Mais ce contrepoids

⁸⁹ Hoppe 2009b, S. 156.

⁹⁰ Ebd., S. 159.

⁹¹ Hoppe 2007, S. 66.

⁹² Ebd.

⁹³ Hermann Kurzke: „Johanna brennt, und ich sitze im Hörsaal.“ In: *Literaturen* II (2006), S. 88f., hier S. 88.

⁹⁴ Hoppe unterstreicht, dass „wir Johanna eigentlich gar nicht verstehen können“. Hoppe 2010, S. 20.

⁹⁵ Karlheinz Barck: Art. Wunderbar. In: ders. u. a. (Hgg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 6. Stuttgart / Weimar 2005, S. 730–773, hier S. 750.

⁹⁶ Harald Fricke: *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München 1981, S. 53.

⁹⁷ Florian Nelle: „Versuch über das Wunderbare.“ In: *Weimarer Beiträge* 43 (1997), S. 165–186, hier S. 167.

s'ordonne et fonctionne différemment selon les sociétés et les époques.⁹⁸ In diesem Sinne könnten die Formzitate aus dem *Blason des Couleurs* denn als über die kulturelle Fremdheit hinweg poetisch ermöglichter „Raum der Erkenntnis, in dem Zeitgenossenschaft kurzfristig nicht gefordert ist“⁹⁹ gedeutet werden. Hoppe selbst bezeichnet *Johanna* als „Wunschmaschine“¹⁰⁰. Eine Anlehnung an Gilles Deleuzes und Félix Guattaris *Anti-Ödipus* liegt hier nahe, in dem nicht zwischen einerseits technischen und gesellschaftlichen Maschinen und andererseits Wunsch- sowie Phantasieproduktion unterschieden wird.¹⁰¹ Hoppe greift damit auf die lange Tradition der „Verbindung des poetisch Wunderbaren mit dem technisch Wunderbaren“¹⁰² in der Geschichte der Erfindung zurück. Es waren letztlich im 18. Jahrhundert Bodmer und Breitinger, die Einbildungskraft und Phantasie gegenüber der Erkenntniswahrheit in der Dichtung zur Geltung brachten.¹⁰³ In der *Critischen Dichtkunst* verfiert Breitinger dabei konzis die Wahrheit des Wunderbaren: „Falls das Wunderbare aller Wahrheit beraubt seyn würde, so wäre der gröbste Lügner der beste Poet, und die Poesie wäre eine verderbliche Kunst.“¹⁰⁴

Das von der Erzählerin in ihre Gegenwart eingeführte Wunderbare evoziert, so könnte man folgern, einen „Zustand gesteigerter Aufmerksamkeit“¹⁰⁵, den wiederum die Autorin sich von ihren Lesern wünscht und der (in der Tradition Bodmers und Breitingers) auch in einer „Stimulation der Perzeptionskraft des adressierten Lesers“¹⁰⁶ bestünde.

Aus „Erkenne den König“ wird schließlich „Erkenne die Jungfrau“, ein Spiel „in Rüstungen und in lachhaften Hauben, in Mützen, die wir weder falten noch ablegen können. Ein Kostümfest mit lauter Nebenfiguren [...]“ (S. 139). Es ist die Gegenwart, die sich im Roman in ein farbenfrohes Kostümfest verwandelt. Doch

⁹⁸ Jacques Le Goff: *Un autre Moyen Âge*. Paris 1999, S. 461.

⁹⁹ Hoppe 2007, S. 69.

¹⁰⁰ Hoppe 2010, S. 29.

¹⁰¹ „Die Wunschmaschinen sind keine Phantasie- oder Traummaschinen, die sich von den technischen und gesellschaftlichen Maschinen unterscheiden oder diese verdoppeln würden. So ist die Phantasie niemals individuell, sondern, wie die institutionelle Analyse aufweisen konnte, Gruppenphantasie. Und wenn zwei Arten von Gruppenphantasien bestehen, so deshalb, weil die Identität unter zweifacher Perspektive gelesen werden kann: je nachdem, ob die Wunschmaschinen innerhalb der großen Herdenmassen, die sie bilden, erfasst werden, oder ob die gesellschaftlichen Maschinen auf die sie gestaltenden elementaren Kräfte des Wunsches bezogen werden.“ Gilles Deleuze/ Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Bd. I. Übersetzt von Bernd Schwibs. Frankfurt a. M. 1974 (suhrkamp wissenschaft 224), S. 40.

¹⁰² Barck 2005, S. 746.

¹⁰³ Vgl. Bender 1966, S. 24*.

¹⁰⁴ Johann Jacob Breitinger: *Critische Dichtkunst*. Bd. I. Zürich, Leipzig 1740. Faksimile mit einem Nachwort von Wolfgang Bender. Stuttgart 1966, S. 131. Für fundierte Informationen zum Wunderbaren im 18. Jahrhundert Karl-Heinz Stahl: *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1975, S. 123–269.

¹⁰⁵ Burkard 2008, S. 212.

¹⁰⁶ Tomas Sommadossi: „Mögliches“, ‚Neues‘ und ‚Wunderbares‘ in Johann Jakob Breitingers *Critischer Dichtkunst* (1740).“ In: *Scientia Poetica* 12 (2008), S. 44–68, hier S. 64.

nicht so sehr „das Ungenügen an der bürgerlichen Realität“¹⁰⁷, das Bodmer und Breitinger sich dem Wunderbaren zuwenden ließ, noch die „Transzendierung normalistischer Verhältnisse“¹⁰⁸, wie die Surrealisten das Wunderbare reflektierten, steht für Hoppe im Vordergrund. Gerade das Wunderbare ist es, durch das *Johanna* die für Hoppe programmatische „Schule der Wahrnehmung“ entfaltet. Über die Alterität des Spätmittelalters wird das Staunen und die Verwunderung an der Gegenwart gelehrt. „Nur wir sind noch übrig und spielen weiter“ (ebd.), gesteht die Ich-Erzählerin. Johanna hat längst die Gegenwart der Erzählerin in einen Schauplatz des Wunderbaren verwandelt.

Literaturverzeichnis

Ajouri, Philipp: Art. Grün. In: Butzer, Günter / Jacob, Joachim (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart / Weimar 2008, S. 140f.

Barck, Karlheinz: Art. Wunderbar. In: ders. u. a. (Hgg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* Bd. 6. Stuttgart / Weimar 2005, S. 730–773.

Bender, Wolfgang: „Nachwort“. In: Breitinger, Johann Jacob: *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740*. Stuttgart 1966, S.1*–40*.

Berlin, Brent und Kay, Paul: *Basic Color Terms. Their universality and evolution*. Berkeley, Los Angeles 1991.

Blumenberg, Hans: „Vorbemerkungen zum Wirklichkeitsbegriff.“ In: *Mainzer Akademie der Wissenschaften, Abhandlung der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse* 4 (1973), S. 3–10.

Böhn, Andreas: *Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*. Berlin 2001.

Breitinger, Johann Jacob: *Critische Dichtkunst*. Bd. I. Zürich, Leipzig 1740. Faksimile nach der Ausgabe Zürich 1740, mit einem Nachwort von Wolfgang Bender. Stuttgart 1966 (Deutsche Neudrucke. Texte des 18. Jahrhunderts).

¹⁰⁷ Stahl 1975, S. 181.

¹⁰⁸ Thomas Lischeid: „Wunderbare Wunschmaschinen. Transnormale Fahrzeuge und Fahrten im Umkreis des Surrealismus.“ In: Ute Gerhard et al. (Hgg.): *(Nicht) normale Fahrten: Faszinationen eines modernen Narrationstyps*. Heidelberg 2003, S. 67–84, hier S. 74.

Burkard, Mirjam: „Distanz schaffen, ohne Loyalität aufzugeben. Interview mit Felicitas Hoppe.“ In: *Literatur im Unterricht* 9:3 (2008), S. 209–218.

Cocheris, Hippolyte: „Préface“. In: Sicille: *Le blason des couleurs en armes, livrees et devises*. Publié et annoté par Hippolyte Cocheris. Paris 1860, S. VII-XXXII.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Bd. I. Übersetzt von Bernd Schwibs. Frankfurt a. M. 1974 (suhrkamp wissenschaft 224).

Dürbeck, Gabriele: *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*. Tübingen 1998 (Studien zur deutschen Literatur 148).

Eco, Umberto: „How Culture Conditions the Colours We See.“ In: Blonsky, Marshall (Hg.): *On Signs*. Oxford 1985, S. 157–175.

Eden, Wiebke: „Felicitas Hoppe. ‚In meinen Texten will ich machen, was ich will.‘“ In: dies. (Hg.): „*Keine Angst vor großen Gefühlen*“. *Die neuen Schriftstellerinnen*. Frankfurt a. M. 2003, S. 45–53.

Frenz, Thomas: Art. Heraldik. In: *Lexikon des Mittelalters* Bd. IV. München / Zürich 1989, Sp. 2141–2144.

Fricke, Harald: *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München 1981.

Gage, John: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Ravensburg 1994.

Geitner, Ursula: „Einbildungskraft (poetologisch/ pathologisch).“ In: Schneider, Helmut J. et al. (Hgg.): *Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne*. Bielefeld 2001, S. 307–332

Gekeler, Hans: *DuMont's Handbuch der Farbe. Systematik und Ästhetik*. Köln 1988.

Habsburg, Ferdinand: *Die Wiederentdeckung des Wunderbaren. Stoff- und Motivwelt bei Irma Traud Morgner*. Berlin 1993.

Hebestreit, Andreas: *Die soziale Farbe. Wie Gesellschaft sichtbar wird*. Wien/ Zürich/Berlin 2007.

Hilmes, Carola: „Jeanne d'Arc verliebt sich nicht.“ In: Neuhaus, Stefan / Hellström, Martin (Hgg.): *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Innsbruck 2008, S. 133–143.

Holdenried, Michaela: „Ein unbekannter Stubengenosse Schillers, das Tropenverdikt Otiliens und die Suche nach dem Berbiolettenfell. Anmerkungen zur postmodernen Zitationspraxis und Autorschaft im Werk von Felicitas Hoppe.“ http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/holdenried_hoppe.pdf (zuletzt aufgerufen am 25.08.2010)

Hoppe, Felicitas: „Die Pilger.“ In: *Sinn und Form* 46:1 (1994), S. 134–137.

Hoppe, Felicitas: „Der Mönch und das Minimum.“ In: Bürkle, Johann Christoph (Hg.): *Das Meer zeigt seine Zunge*. Sulgen 2004, S. 40f.

Hoppe, Felicitas: „Sieben auf einen Streich. Konstanzer Vorlesung.“ In: *Neue Rundschau* 116:1 (2005), S. 150–164.

Hoppe, Felicitas: „Auge in Auge. Über den Umgang mit historischen Stoffen.“ In: *Neue Rundschau* 118:1 (2007), S. 56–69

Hoppe, Felicitas: *Johanna*. Frankfurt a. M. 2008 (Fischer-Tb. 16743).

Hoppe, Felicitas: *Iwein Löwenritter. Nach einem Roman von Hartmann von Aue*. Mit vier Farbtafeln von Michael Sowa. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2009. [Hoppe 2009a]

Hoppe, Felicitas: *Sieben Schätze. Augsburger Vorlesungen*. Frankfurt a. M. 2009. [Hoppe 2009b]

Hoppe, Felicitas: „„Ich weiß weder Tag noch Stunde“. Johanna von Orleans.“ In: dies.: *Abenteuer – was ist das?* Göttingen 2010 (Göttinger Sudelblätter), S. 5–29.

Huizinga, Johan: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*. Hg. v. Kurt Köster. 10. Aufl. Stuttgart 1969.

Ingendaay, Paul: „Handbuch der Feinmechanik. Die Erzählerin Felicitas Hoppe.“ In: Kraft, Thomas (Hg.): *aufgerissen: Zur Literatur der 90er. München*. Zürich 2000, S. 127–140.

Korn, Hans-Enno: Art. Blasonierung. In: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. II. München / Zürich 1983, Sp. 267.

Krumeich, Gerd: *Jeanne d'Arc. Die Geschichte der Jungfrau von Orleans*. München 2006.

Kurzke, Hermann: „Johanna brennt, und ich sitze im Hörsaal.“ In: *Literaturen II* (2006), S. 88f.

Le Goff, Jacques: *Un autre Moyen Âge*. Paris 1999.

Lischeid, Thomas: „Wunderbare Wunschmaschinen. Transnormale Fahrzeuge und Fahrten im Umkreis des Surrealismus.“ In: Gerhard, Ute et al. (Hgg.): *(Nicht) normale Fahrten: Faszinationen eines modernen Narrationstyps*. Heidelberg 2003, S. 67–84.

Lucie-Smith, Edward: *Johanna von Orleans. Eine Biographie*. Düsseldorf 1977.

Magnus, Hugo: *Die geschichtliche Entwicklung des Farbsinns*. Leipzig 1877.

Matuschek, Stefan: *Über das Staunen*. Tübingen 1990.

Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. Paris 1945.

Michelet, Jules: *Jeanne d'Arc et autres textes. Édition établie et présentée par Paul Viallaneix*. Paris 1974.

Nelle, Florian: „Versuch über das Wunderbare.“ In: *Weimarer Beiträge* 43 (1997), S. 165–186.

Nelson, Elizabeth: *Le blason des couleurs. A treatise on color theory and symbolism in Northern Europe during the Early Renaissance*. Diss. Brown University (Mikrofiche) 1998.

Neuhaus, Stefan: „Felicitas Hoppe.“ In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* 10/2007.

Nixdorf, Heide / Müller, Heidi: *Weißer Westen – Rote Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack*. Berlin 1983.

Pastoureau, Michel: *Figures et Couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Paris 1986.

Pastoureau, Michel: *Couleurs, Images, Symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*. Paris 1989.

Rabelais: *Œuvres complètes*. Édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau. Paris 1994 (Bibliothèque de la Pléiade).

Ruf, Oliver: „Das phonographische Gedächtnis: Erinnerung, Reproduktion, Vergessen – Zu Felicitas Hoppes Roman *Johanna*.“ In: Neuhaus, Stefan / Hellström, Martin (Hgg.): *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Innsbruck 2008, S. 157–171.

Scholz, Gerhard: „Gute Nacht, Geschichte! Felicitas Hoppes *Johanna* in der posthistorischen Lesart.“ In: Neuhaus, Stefan / Hellström, Martin (Hgg.): *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Innsbruck 2008, S. 145–156.

Schwann, Jürgen: „Die Signatur des Vollkommenen. Anmerkungen zum Begriff des Wunderbaren.“ In: Schmidtke, Dietrich (Hg.): *Das Wunderbare in der mittelalterlichen Literatur*. Göttingen 1994 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik 606), S. 85–100.

Sicille: *Le blason de couleurs en armes, livrees et devises*. Publié et annoté par Hippolyte Cocheris. Paris 1860.

Sommadossi, Tomas: „‚Mögliches‘, ‚Neues‘ und ‚Wunderbares‘ in Johann Jakob Breitingers *Critischer Dichtkunst* (1740).“ In: *Scientia Poetica* 12 (2008), S. 44–68.

Stahl, Karl-Heinz: *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1975.

Steinbach, Hartmut: *Jeanne d'Arc. Wirklichkeit und Legende*. Zürich / Frankfurt 1973.

Steinfeld, Thomas: „Parabolisches Schreiben. Über das historische Kostüm bei Felicitas Hoppe.“ In: Neuhaus, Stefan / Hellström, Martin (Hgg.): *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Innsbruck 2008, S. 189–196.

Wagner, Anthony Richard: *Heralds and Heraldry in the Middle Ages*. 2. Aufl. Oxford 1956.

Wagner, Christoph: Art. Kolorit/ farbig. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hgg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3. Stuttgart / Weimar 2001, S. 305–331.

Wittgenstein, Ludwig: „Bemerkungen über die Farben.“ In: ders.: *Werkausgabe*. Bd. 8. Frankfurt a. M. 1989, S. 7–112.