



# Virtuelles Zentrum für kulturelsemiotische Forschung

Student Research Papers | No. 8/2020

Herausgegeben von Martin Nies

Wai Cheung

## Das Blau in den morgen- und abendländischen Kulturen

Materialität und Semiotik einer Farbe  
Produktion – Handel – Bedeutung



## **VZKF Student Research Papers**

Das VZKF fördert den wissenschaftlichen Nachwuchs. Im „Nachwuchsportal“ des *Virtuellen Zentrums für kultursemiotische Forschung* auf der Webseite [www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com) besteht die Möglichkeit eines hochschul- und fachstudiengangüberschreitenden Austauschs für Studierende und Graduierte mit semiotischen Studien- und Forschungsinteressen.

Mit der Open Access-Publikationsreihe *Student Research Papers* werden Arbeiten des wissenschaftlichen Nachwuchses der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. In vielen Studiengängen entstehen qualitativ hochwertige Hausarbeiten, denen ebenso wie den meisten Bachelor- oder Master-Abschlussarbeiten keine öffentliche Beachtung zuteil wird, obwohl sich darunter engagierte Schriften finden, die mit hochinteressanten Ergebnissen aufwarten oder auch solche, die Gegenstände überhaupt erstmalig wissenschaftlich erschließen.

Die in den *VZKF Student Research Papers* veröffentlichten Arbeiten verdienen nach Auffassung der Redaktion mehr Aufmerksamkeit als ihnen im Rahmen studentischer Prüfungsleistungen normalerweise zukommt und sie können in der Bearbeitung ihrer Themenstellung, in Argumentationsstruktur und Interpretationsleistung als Beispiel und Orientierung für Studierende gelten, die eine schriftliche Prüfungsleistung zu erbringen haben. Aber auch Forschungsbeiträge von Graduierten und Promotionsstudierenden werden in den *SRP* publiziert.

Die Redaktion des VZKF übernimmt keine Gewähr für die Fehlerfreiheit der Texte – der personelle Aufwand für ein professionelles Lektorat wäre zu hoch. Kleinere formale Mängel werden als tolerierbar erachtet, wenn die Arbeiten fachlich bereichernde Einsichten und Ergebnisse bieten.

Für die Inhalte und die Einhaltung des Urheberrechts (dies betrifft insbesondere den korrekten Umgang mit fremdem geistigem Eigentum im Nachweis von Zitaten und Paraphrasen) zeichnen die Autor\*innen selbst verantwortlich.

**Das Blau**  
**in den morgen- und abendländischen Kulturen**

**Materialität und Semiotik einer Farbe**  
**Produktion – Handel – Bedeutung**

Wai Cheung

**vz kf** [www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com)

**Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung**  
**Student Research Papers | No. 8/2020**

## **Inhalt**

|   |    |
|---|----|
| Vorwort des Herausgebers  | 5  |
| Vorwort   | 7  |
| 1. Einleitung   | 9  |
| 2. Forschungsmethode und Literaturübersicht                         | 11 |
| 3. Konzepte und Theorierahmen                                       | 14 |
| 4. Das ‚Blau‘ als Farbbezeichnung                                   | 19 |
| 4.1 ‚Blau‘ – Farbbezeichnung und kulturelle Einheit                 | 19 |
| 4.2 ‚Blau‘ – Mehr als eine Farbe                                    | 32 |
| 5. Das Blau als Handelsware und seine Bedeutung                     | 38 |
| 5.1 Lapislazuli – Das heilige Blau aus dem Morgenland               | 38 |
| 5.2 Kobalt – Das Blau des Ostens, des Porzellans und des Wohlstands | 46 |
| 5.3 Indigo – Das Blau der Aristokratie, der Revolte und der Masse   | 54 |
| 6. Das Blau als visueller Ausdruck und Symbol in der Malerei        | 63 |
| 7. ‚Blau‘ – Materialität und Semiotik                               | 82 |
| Literaturverzeichnis  | 87 |
| Abbildungsverzeichnis und Bildquellennachweise                      | 94 |
| Impressum   |    |

## Vorwort des Herausgebers

In semiotischer Hinsicht ist die Farbe Blau als ein Zeichen überdeterminiert: Sie trägt vielfältige und divergente Bedeutungen, die sogar in semantisch-logischen Widersprüchen zueinander stehen können. In der Natur konnotiert Blau als die Farbe des Himmels und des Meeres Weite und Freiheit, seit Novalis' blauer Blume, dem „Zentralsymbol der Romantik“ (Ricarda Huch) repräsentiert sie das Ziel allen Wünschens und die Sehnsucht an sich, wohingegen ‚das Blau‘ in farbpsychologischer Hinsicht als kalt und distanziert und damit wohl eher als etwas nicht Wünschenswertes gedeutet ist. Als Bekleidung ist das Blau traditionell zunächst Farbe der Könige (königsblau, royal blue) und zeugt damit von Reichtum und Macht, während es mit dem Aufkommen der *Blue Jeans* im 19. Jahrhundert und mit dem ‚Blaumann‘ die soziale Klasse der Arbeiter kennzeichnet. Mit dem modischen Siegeszug der Jeans in den Jugendkulturen des 20. Jahrhunderts wird blau dann sogar zum Zeichen jugendlicher Rebellion gegen das Establishment umgedeutet. Gerade diese kulturellen Doppelkodierungen ein- und desselben Zeichens mit oppositionellen Semantiken aber eignen ‚das Blau‘ auch als ein postmodernes Zeichen der Bedeutungsdekonstruktion und somit der Zeichenkritik – etwa in David Lynchs *BLUE VELVET* und mehr noch in *TWIN PEAKS – FIRE WALK WITH ME*, wo einzig die als zentrale Zeichen und Rätsel inszenierte künstliche blaue Plastikrose im Kontext einer detektivischen Zeichendeutung bewusst uninterpretiert bleibt: „Darüber darf ich nicht sprechen!“, sagt der FBI-Detective.

Das besondere Verdienst von Wai Cheungs Abschlussarbeit im Flensburger Studiengang *Kultur – Sprache – Medien* besteht nicht nur darin, die vielfältigen Semantiken des Blaus, ihre Relationen zu den jeweiligen sprachlichen und visuellen Bedeutungsträgern in interkulturellen Kontexten sowie deren kulturhistorische Ursprünge zu rekonstruieren, sondern auch den Zusammenhängen dieser Bedeutungen mit der Material- und Handelsgeschichte blauer Farbträger im Kulturtransfer zwischen ‚Morgenland‘ und ‚Abendland‘ nachzuspüren.

So verbindet diese Master-Thesis sprach- und bedeutungsgeschichtliche Aspekte mit einer Kultur- und Handelsgeschichte blauer ‚Realien‘ und einer kulturelle Grenzen des ‚Eigenen‘ und ‚Fremden‘ überschreitenden Perspektive, um Jahrhunderte währende wechselseitige Kultureinflüsse zwischen ‚Ost‘ und ‚West‘ sichtbar zu machen. Damit entspricht sie in herausragender Weise den Zielsetzungen des Masterstudiengangs *Kultur – Sprache – Medien*, die da lauten: „Absolventinnen und Absolventen auszubilden, die als Sprach- und Kulturmitler\*innen für verschiedene Kulturräume [...] fungieren können. Absolventinnen und Absolventen des Studiengangs eignen sich Wissen über und Verständnis der Kultur und der interkulturellen Schnittpunkte dieser verschiedenen Kulturräume an. Sie erwerben Wissen über ein breites Spektrum von Theorien, die für die Interkulturalitätsforschung relevant sind, sowie einen Einblick in die wichtigsten Methoden und Diskussionen dieses Forschungsfelds. Aufgrund ihrer Studienschwerpunkte werden die Studierenden somit zu Expertinnen und Experten für interkulturelle Interaktionsprozesse und interkulturelle Zusammenarbeit“ (Webseite der Europa Universität Flensburg).

Wai Cheungs Arbeit ist im besten Sinne kultursemiotisch, weil sie neben der Zeichendimension der Farbe Blau als ein Kode in kulturellen Kontexten auch den interkulturellen Bedeutungstransfers ihrer Signifikanten Rechnung trägt und nachweist, wie diese aus historischen Handelsbeziehungen ‚blauer Waren‘ zwischen Asien und Europa entstanden sind. Insofern ist die Master-Thesis Wai Cheungs nicht nur eine exzellente Prüfungsleistung im Sinne der oben formulierten Ausbildungsziele, die dementsprechend 2018 mit dem Preis der Europa-Universität Flensburg „in Anerkennung der vorbildlichen Umsetzung des Leitbildes der Universität“ ausgezeichnet wurde, sondern auch ein wertvoller Beitrag zu einer kultursemiotischen Interkulturalitätsforschung.

Flensburg, im März 2020

Martin Nies

## **Vorwort**

Vom Himmels- und Meeresblau abgesehen kommt die Farbe Blau in der Natur eher selten vor und ist in alten Sprachen auch wenig belegt, dennoch besitzt sie für viele Kulturen einen hoch symbolischen Wert. Diese Studie spürt der kulturellen und zeichenhaften Bedeutung der Farbe Blau sowohl in den morgen- als auch den abendländischen Kulturen nach. So wird aus einer semiotischen Perspektive Blau als ein sprachliches und visuelles Zeichen betrachtet. Zudem werden die Bezeichnungen der Farbe Blau, die historischen Aspekte blauer Materialien und die Verwendung der Farbe Blau in der Kunst behandelt, um die Ursprünge symbolischer Gehalte der Farbe zu rekonstruieren. Die Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen den Kulturen bei der Wahrnehmung und Konzeptualisierung des Blaus zeigen dabei nicht nur eine enge Verbindung zwischen den morgen- und abendländischen Kulturen, sondern auch eine untrennbare Verbindung zwischen ‚Farbe‘, Wahrnehmung und Kulturalität.

Ich erinnere mich noch an einen Museumsbesuch in Lissabon, als mir eine Professorin von einem kostbaren Blau erzählte. Anlass war die Betrachtung einer Sammlung von Ikonenmalereien, von denen einige mit Ultramarinblau gemalt worden waren. Ich hätte damals nicht gedacht, dass diese beiläufige Erwähnung später einmal mein Masterprojekt inspirieren würde. Die Frage, die mich in den letzten sechs Monaten beschäftigt hat, nämlich was ‚das Blau‘ ‚bedeutet‘, war denn auch Thema vieler Unterhaltungen mit Freunden und Bekannten, die dann anfangen, über die Bedeutung und Zeichenhaftigkeit des Blau in ihrer jeweiligen Kultur nachzudenken. Mir wurde zum Beispiel von dem rätselhaften Voronetblau in Rumänien, der Farbbezeichnung für Blau im Kambodschanischen und Dänischen oder von dem niederländischen blauweißen Kraak-Porzellan erzählt. Meine Freunde waren dabei auch über die Geschichte der Farbe Blau erstaunt, die ein Bindeglied der Kulturen und Wirtschaftsräume zwischen dem Morgen- und dem Abendland war und auch heute noch ist.

Im fächerübergreifenden Master-Studiengang „Kultur – Sprache – Medien“ der Europa-Universität Flensburg wurde mir viel neues Wissen vermittelt. Ich hoffe, dass es mir in dieser Arbeit gelungen ist, einige der verschiedenen Gegenstandsbereiche des Studiengangs zu verknüpfen und das Thema interessant und ansprechend darzustellen.

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen bedanken, die durch ihre fachliche und persönliche Unterstützung zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben. Für die hilfreiche Unterstützung und die anregenden Diskussionen danke ich meinen Betreuern Elin Fredsted und Martin Nies ganz herzlich. Sie haben viele meiner Fragen mit wertvollen Vorschlägen beantwortet und damit auch anfängliche Unklarheiten in Bezug auf die thematische Ausrichtung dieser Arbeit beseitigt.

Ein besonderer Dank gilt meinen Eltern und meiner Schwester, die mir mein Masterstudium in Deutschland ermöglicht und mich auf meinem Weg durch das Studium unterstützt haben.

Schließlich danke ich allen Professoren, Lehrkräften und meinen Kommilitonen während der Studienzeit für zwei schöne und erfolgreiche Jahre an der Europa-Universität Flensburg.

## 1. Einleitung

Sie ist die Farbe des Himmels, des Meeres und der Erde, der überwiegend blauen Kugel, auf der wir alle leben – geheimnisvoll, aber doch naturhaft, leuchtend und trotzdem finster, sowohl romantisch als auch melancholisch, königlich als auch unauffällig: Blau ist tatsächlich eine Farbe, die nicht nur Künstler und Dichter fasziniert. Wie diese symbolträchtige Farbe in unseren Kulturen als ein Zeichen wahrgenommen wird, ist daher ein überaus interessantes Thema.

Aus der physikalischen Perspektive ist Farbe nichts anderes als die kontinuierliche Wellenlänge des Lichts, die durch alle Gegenstände absorbiert und reflektiert wird. Schon in der Zeit Isaac Newtons (1672) wurde das weiße Licht durch ein Glasprisma zerlegt und dem Farbspektrum als sieben Komponenten, nämlich Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Indigo und Violett zugeordnet. Es ist eine Tatsache, dass alle Menschen, außer den Farbenblinden, den gleichen sensorischen Zugang zur Natur, also auch zur Farbe haben, weil wir alle die gleiche genetische Grundstruktur teilen.<sup>1</sup> Eine weiterführende Frage ist nun, ob alle Menschen in verschiedenen Kulturen die Farben auf gleiche Art und Weise wahrnehmen. Das folgende Zitat von John Gage bietet dazu einen Hinweis:

[...] in 1971 the Danish anthropologists R. Kuschel and T. Monberg, armed with their sets of Munsell colours [for the research], [arrived] on Bellona Island in Polynesia, only to be told by a native, 'we don't talk much about colour here'. In the event their report seems to me to be one of the best modern investigations of colour usage within a given culture, but it makes clear that colour as hue is not everybody's interest, and in many contexts, we can, of course, do perfectly without it.<sup>2</sup>

Obwohl wir alle die gleiche Empfindungsfähigkeit zur Farbe haben, bestimmen, ordnen und interpretieren wir sie nicht unbedingt in der gleichen Weise. Für manche Kulturen stellt die Farbe kein nennenswertes Thema dar. Es gibt Unterschiede bei der Wahrnehmung der Farbe aufgrund von unterschiedlichen geografischen und kulturellen Hintergründen und sogar aufgrund von geschlechtsabhängigen oder altersspezifischen Konventionen.<sup>3</sup> Farben sind hier daher als kulturelle Konstrukte und nicht primär als genetische Merkmale zu betrachten (wenngleich Farben auch biologische Funktionen besitzen können). Ein anschauliches Beispiel ist etwa die Farbe Rot, die in der chinesischen Kultur als eine Farbe des Glücks betrachtet wird. Sie ist die Hauptfarbe einer traditionellen chinesischen Hochzeit und des Brautkleids – in einer westlichen

<sup>1</sup> Vgl. Morten Kringelbach und Kristine Rømer Thomsen, „Farbenfreude des Gehirns“. In: Stephanie Rachum/Helle Crenzien et al (Hg.), *Farbe in der Kunst*. Köln/Humlebæk 2010, S. 106f.

<sup>2</sup> John Gage, *Colour and culture. Practice and meaning from antiquity to abstraction*. London 1995, S. 188.

<sup>3</sup> Peter Jenny, *Farbhunger. Texte und Bilder zur Aufhebung der Gewaltenteilung zwischen Wort und Farbe, Begriff und Anschauung*. Zürich 1994, S. 6.

bzw. christlichen Hochzeit kaum vorstellbar. Auch die Bedeutungen der Farbbezeichnungen in den verschiedenen Sprachen unterscheiden sich voneinander. So hängt etwa im Chinesischen das Wort „Rot“ häufig mit Erfolg und Popularität zusammen – eine sehr bekannte und erfolgreiche Person ist also ‚rot‘, während sich *the red* im Englischen auf Kommunisten oder Sozialisten beziehen kann.

Die Hauptfrage der vorliegenden Arbeit besteht daher darin, was die Farbe unseres Himmels in den verschiedenen Kulturen bedeutet. Dabei wirft sie mehrere zugehörige Fragen auf: Worauf bezieht sich der Begriff ‚Blau‘? Was sind die symbolischen Bedeutungen des Blaus? Wie wird das Blau in den verschiedenen Kulturen symbolisiert?

Da das Blau nur in der Sprache und auf den Gegenständen präsent ist, wird das Blau als sprachliches und visuelles Zeichen betrachtet, um die Bedeutungen von ‚Blau‘ schließlich zu dechiffrieren. Die Farbbezeichnungen für Blau sind dabei sprachliche Zeichen und die blauen Handelswaren (Farbstoffe, blaue Gegenstände) sowie die Farbe Blau in der Malerei sind dagegen visuelle Zeichen. Mittels der Untersuchung dieser Zeichen bekommen wir ein besseres Verständnis von der Bedeutung des Blaus.

In Kapitel 4 wird die Farbe Blau und ihre sprachliche Bezeichnung, also die Farbbezeichnung „Blau“ in den verschiedenen Sprachen und ihren Bedeutungen erörtert. Während die Farbe Blau sprachlich und gegenständlich existiert und wohl kaum ein umstrittenes Konzept ist, sind die Farbbezeichnungen für Blau in den verschiedenen Sprachen dennoch nicht vollständig deckungsgleich. Wofür steht das „Blau“? Worin besteht der Unterschied zwischen den Farbbezeichnungen für Blau in den verschiedenen Sprachen? Ist die Farbe Blau in der Sprache willkürlich unterteilt? Hängt die Farbbezeichnung mit der Kultur zusammen?

Die Sprache alleine kann die Bedeutungen des Blaus nicht ganz enthüllen. Blaue Gegenstände und Pigmente werden schon seit langem verkauft und verbraucht, wobei in einigen Kulturen oder Gruppen auch symbolische Bedeutungen entstanden. Wie nutzte und wertschätzte man blaue Gegenstände und Farbstoffe? Was trieb die Nachfrage nach Blau an? Welche Bedeutungen hatte das Blau in den unterschiedlichen Kulturen? Diese werden in Kapitel 5 diskutiert.

Kapitel 6 beschäftigt sich mit der Konnotation der Farbe Blau in der bildenden Kunst. Auf der eine Seite war die Farbe Blau ein Ausdrucksmittel für Picasso während einer schwierigen Lebensphase und für Franz Marc das männliche und geistige Prinzip,<sup>4</sup> auf der anderen Seite scheint das Blau für die chinesischen Künstler nicht in der gleichen Art und Weise bedeutend zu sein. Was für eine Rolle spielt die Farbe in der bildenden Kunst? Was bedeutet das Blau in der westlichen und chinesischen Malerei im 20. Jahrhundert?

---

<sup>4</sup> Vgl. Hajo Düchting, *Farbrausch. Die Farbe in der Malerei*. Stuttgart 2009, S. 40.

## 2. Forschungsmethode und Literaturübersicht

Die vorliegende Arbeit ist eine Literaturarbeit. Dafür wurde eine Literatur- und Faktenrecherche durchgeführt. Die Quellen sind vorwiegend die Druckerzeugnisse und Fachjournale verschiedener Autoren. Um die Kunstwerke zu analysieren, wurden die Kataloge der Museen sowie zuverlässige Daten aus dem Internet benutzt.

Die Farbe ist in den Bereichen Psychologie, Design, Kunst und Sprachwissenschaft zwar kein ungewöhnliches Thema, trotzdem meinte Michel Pastoureau, dass ein umfassendes und ernsthaftes Buch über die Geschichte der Farbe selten ist,<sup>5</sup> geschweige denn ein Buch, das sich nur mit der Farbe Blau beschäftigt.<sup>6</sup>

In seinem Buch *Die Geschichte einer Farbe: Blau* (2013) hat Pastoureau sein eingehendes Wissen über die Farbe Blau bewiesen, indem er die Geschichte der Farbe in einer chronologischen Folge von der Antike (vor dem 12. Jahrhundert) bis zum 20. Jahrhundert darstellte. Im Vergleich zu Gage (1995, 1999), der sich mehr mit der Farbtheorie, der ästhetischen Tendenz und der Farbe in der Kunst beschäftigte, hat Pastoureau die Geschichte der blauen Materialien und Farbstoffe (u.a. Waid, Indigo und Lapislazuli) sowie die Symbole des Blaus in den ikonographischen Bildern, Wappen und der Mode dargelegt.

Pastoureau hat also neben der Geschichte der Farben *Schwarz* (2009), *Grün* (2014) und *Rot* (2016) auch die Rolle der Farbe Blau in den verschiedenen Zeiträumen analysiert. Seiner Meinung nach war das Blau vor dem 12. Jahrhundert eine missachtete und periphere Farbe. Danach wurde es schnell als Mode- und Edelfarbe angenommen. Für die Wandlung war der blaue Mantel der Jungfrau Maria äußerst wichtig. Für seine Thesen hat er überzeugende Begründungen vorgebracht, z.B. dass die Farbe Blau zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert eine moralische Farbe war, da sie mit der Farbe Schwarz, Luxusgesetzen und Kleiderordnungen verknüpft war.<sup>7</sup>

Statt einer ausführlichen und sachlogischen Geschichte der Farbe sind die Werke von Gage vorwiegend philosophisch und analytisch. Die Überlagerung naturwissenschaftlicher Aspekte, Farbtheorien und Kunst in Bezug auf die Farbe wird resümiert. Obwohl Gage auf das Blau nicht ausdrücklich fokussiert, hat er das kostbare Ultramarinblau als Beispiel genommen, um die „Attitüde“ der Farbverwendung in den Kunstwerken anzudeuten.<sup>8</sup> Für Gage ist vor allem die Frage „wie wurde bzw. wird Farbe in den Kunstgegenständen verwendet?“ entscheidend. Er unterstreicht dabei die Wichtigkeit des Materials im Farb-Diskurs.

Jedoch beschäftigten sich diese zwei primären Literaturquellen in erster Linie mit der Farbe in den abendländischen Kulturräumen. Über das Blau in den mor-

<sup>5</sup> Vgl. Michel Pastoureau, *Blau. die Geschichte einer Farbe*. Berlin 2013, S.7.

<sup>6</sup> Das Buch *Blau – Die Farbe des Himmels* (1999) von Götz Hoeppe handelt von der Farbe Blau überwiegend von einem naturwissenschaftlichen Standpunkt.

<sup>7</sup> Vgl. Pastoureau, *Blau*, S.67f.

<sup>8</sup> Vgl. John Gage, „The Contexts of Colour“. In: *Colour and meaning: Art, science and symbolism*. London 1999, S.11f.

genländischen Kontexten müssen diverse unterschiedliche Quellen in Anspruch genommen werden. Wenn überhaupt, gibt es dafür aber sehr wenig erkenntnisreiche und wissenschaftliche Arbeiten. Außerdem werden bestimmte im Kontext der Fragestellung relevante Themen und Produkte, z.B. chinesisches Porzellan, Kobalt, Jeans und Lapislazuli nur kurz angerissen oder gar nicht weiter erwähnt. Daher sind alle anderen Literaturquellen dieser Arbeit gleichermaßen wichtig, um den Bedeutungen des Blaus auf den Grund zu kommen.

Die Farbbezeichnung ‚Blau‘ hatte tatsächlich eine dauerhafte Debatte ausgelöst, als Gladstone (1858) und Geiger (1880) die Hypothese aufgestellt haben, dass die Farbbezeichnung in einer Sprache von der physiologischen Entwicklung des Menschen abhängig sei. Seit dem 19. Jahrhundert ist das Verhältnis zwischen Farbwahrnehmung, Farbbezeichnung (also Sprache) und Kultur ein strittiges Thema geworden. Während Wissenschaftler seit längerem davon überzeugt sind, dass die sprachliche Kategorie (z.B. Farbe) willkürlich ist, zeigte die Forschung von Berlin und Kay (1969) eine universale Tendenz mit sogenannten *Basic Color Terms*.

Obwohl viele nachfolgende Forschungen die Hypothese von Berlin und Kay bestätigt haben,<sup>9</sup> erörterten viele Sprachwissenschaftler wie z.B. Lyons (1992), dass der Unterschied zwischen „Sprachen mit einem relativ umfangreichen und Sprachen mit einem relativ begrenzten System grundlegender Farbbezeichnungen unverändert bestehen bleibt“.<sup>10</sup> Dafür dient die Farbbezeichnung „Blau“ immer wieder als ein Gegenbeweis zur Hypothese des Universalismus.<sup>11</sup> So ist das ‚Blau‘ auch ein Beispiel für die These der „kulturellen Einheit“ von Umberto Eco.<sup>12</sup>

Der Mittelpunkt des Diskurses über die Grundfarbkernbereiche, den Prototyp und die Salienz der Farbe, interessierte manche Wissenschaftler, u.a. Marshall Sahlins (1976) nicht. Sie sahen jedoch eine wesentliche Verbindung zwischen der Farbbezeichnung und der Kultur. Wierzbicka hatte zwar die evolutionäre Reihenfolge der Farbbezeichnung nicht widergelegt, trotzdem schlug er vor, dass die grundlegende Bedeutung der Farbbezeichnungen genauer angeschaut werden müsste, um die *Basic Color Terms* besser zu interpretieren. Dafür hatte er tatsächlich die semantische Bedeutung der Farbbezeichnungen für Blau in verschiedenen Sprachen verglichen.<sup>13</sup>

*The Political Economy of the Indigo Industry and Trade in India, 1580–1930* (2016) bietet eine detaillierte Geschichte des Indigohandels in Indien zwischen dem 16. und 20. Jahrhundert, in der Autor Ghulam A. Nadri die Veränderung der Indigoökonomie in Indien vor und nach der Kolonisierung analysiert. Balfour-Paul (1998) beschäftigte sich nicht nur mit der Geschichte des Indigohandels zwischen

<sup>9</sup> Vgl. u.a. Heide (1972), Kay & Maffi (1999) und Al-Rasheed et al. (2013).

<sup>10</sup> John Lyons, *Die Sprache*. München 1992, S. 280.

<sup>11</sup> Z.B. Lyons (1992) und Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*. München, (2002).

<sup>12</sup> Vgl. Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*. München, 2002.

<sup>13</sup> Vgl. Anna Wierzbicka, „The meaning of color terms: semantics, culture, and cognition“. In: Dagmar Divjak (Hg.), *Cognitive Linguistics, Vol. 1.1*. 1990, S. 120-124. Online abrufbar unter <https://www.deepdyve.com/lp/degruyter/the-meaning-of-color-terms-semanticsculture-and-cognition-Fn2QL10Fyc?shortRental=true>

dem 16. und 19. Jahrhundert, sondern auch mit der frühen Verwendung des Indigos in verschiedenen Kulturen, z.B. in Ägypten, Afrika, Asien und Amerika. Dadurch bietet ihr Buch Erkenntnisse über die symbolische Bedeutung des Blaus, vor allem im Bereich Textilkultur in den unterschiedlichen geographischen Räumen.

Über das blauweiße Porzellan gibt es dagegen vergleichsweise mehr Literatur. Emerson (1942), Carswell (1985), Vainker (1991) und Macintosh (1994) teilen eine ähnliche Sicht darüber, dass das chinesische blauweiße Porzellan einen weltweiten Einfluss hatte: Die Mode des blauweißen Stils war ein Resultat der Vorliebe für die Farbe Blau und ein Anzeichen der Chinoiserie.

Niu (2002) analysierte die Farbverwendung in der traditionellen chinesischen Malerei. Das Hauptthema ist der Aufstieg und Untergang zweier Strömungen, der Blau-Grünen-Landschaftsmalerei und der Tusch-Landschaftsmalerei. Durch die Umwandlung des ästhetischen Stils versteht man die Rolle des Blaus in der chinesischen Malerei. Daher wird in dieser Arbeit erörtert, wie das Blau heute ein Kennzeichen der traditionellen Farbverwendung geworden ist und wie es von den chinesischen Künstlern des 20. Jahrhunderts bewusst verwendet wurde, z.B. Chang Da-Chien und Zao Wuki.

Der deutsche Kunsthistoriker Hajo Düchting beschäftigt sich mit den Farbstoffen, der psychologischen Wirkung der Farbe und der Farbsymbolik in berühmten Bildern. Sein Buch besteht aus acht Teilen, jeder Teil handelt von einer Farbe. In dem Teil über die Farbe Blau wird die symbolische Bedeutung des Blaus in den Kunstwerken diskutiert: Giotto's (1267–1337) Verwendung des Ultramarinblaus für den Himmel als göttliche Farbe, das blaue Wasser in den impressionistischen Bildern von Claude Monet, die symbolische Bedeutung des Blaus für den Blauen Reiter, für die Blaue Periode von Pablo Picasso und das spirituelle Blau von Yves Klein. Diese wichtigen Werke in der europäischen Kunstgeschichte dienten als Grundlage für weitere Untersuchungen dieser Arbeit.

### 3. Konzepte und Theorierahmen

In dieser Studie wird die symbolische Bedeutung der Farbe Blau unter zwei Aspekten behandelt: zum einen als ein verbales bzw. sprachliches Zeichen, zum anderen als visuelles Zeichen.

#### Das Zeichen

Immer dann, wenn man von einer Bedeutung spricht, sind nach Ferdinand de Saussure zwei bedeutungskonstituierende Entitäten involviert, nämlich das ‚Bedeutende‘ und das ‚Bedeutete‘. Diese beiden, die von Saussure auf Französisch als *signifiant* und *signifié*, und vom dänischen Strukturalist Louis Hjelmslev als ‚Ausdruck‘ (*udtryk*) und ‚Inhalt‘ (*indhold*) benannt wurden,<sup>14</sup> sind die Grundelemente des Zeichens in der Semiotik bzw. der Zeichentheorie.

Der ‚Signifikant‘ (*signifiant*) ist das Bezeichnende, z.B. das Lautbild eines Wortes, und das ‚Signifikat‘ (*signifié*) ist das Bezeichnete, also die zu einem Zeichen gehörenden Konzepte bzw. Objekte.<sup>15</sup> Wie Peirce, einer der Begründer der modernen Semiotik, behauptete: Nichts ist ein Zeichen, wenn es nicht als Zeichen interpretiert wird.<sup>16</sup> Ein ‚Zeichen‘ bezieht sich hier nicht unbedingt auf ein bildliches Zeichen, es könnte alles Mögliche sein, sobald es für etwas Anderes steht.

Der Signifikant und das Signifikat für das Thema sind im Fall des hier behandelten Untersuchungsgegenstandes:

| Signifikant   | Signifikat  |
|---|---|
| Die sprachlichen Bezeichnungen des Blaus; die Farbe Blau (der Gewebe, Materialien und Kunstwerke) | Die verschiedenen oder ähnlichen Inhalte, Konzepte und Interpretationen in Kulturen |

**Abb. 1:** Signifikant und Signifikat

Aufgrund der Relation zwischen Signifikant (Repräsentamen) und Signifikat (Objekt) wurden drei Typen bzw. „*Modes of Relationship*“ des Zeichens von Peirce eingeteilt,<sup>17</sup> nämlich ‚Ikon‘, ‚Index‘ und ‚Symbol‘. Diese drei Typen sind wiederum unter dem Oberbegriff ‚Repräsentamen‘ zusammengefasst. Wenn das Repräsentamen eine Beziehung mit dem Objekt durch eine Abbildungsähnlichkeit eingeht, ist es ein Ikon, z.B. ein Portrait; wenn sich das Repräsentamen

<sup>14</sup> Vgl. Søren Kjølrup, *Semiotik*. Paderborn 2009, S. 14.

<sup>15</sup> Vgl. Albert Busch & Oliver Stenschke, *Germanistische Linguistik. Eine Einführung*. Göttingen 2007, S. 22.

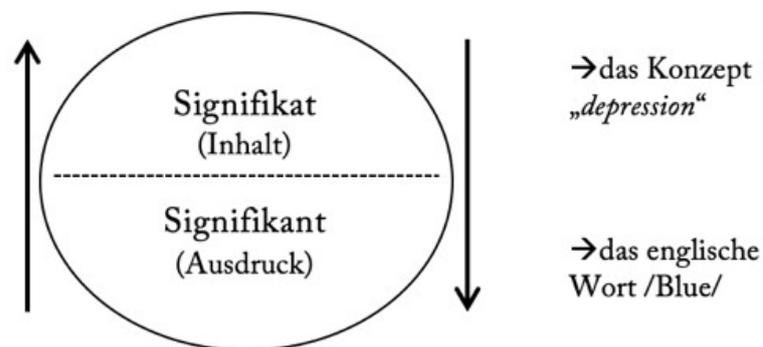
<sup>16</sup> Vgl. Gerhard Schönrich, *Semiotik zur Einführung*. Hamburg 1999, S. 12.

<sup>17</sup> Vgl. Daniel Chandler, *Semiotics. The basics*. New York 2007.

unwillkürlich und direkt mit dem Objekt verbindet, gehört es zum Index, z.B. eine Fußspur ist ein indexikalischer Ausdruck der Anwesenheit vom Mensch oder Tier (es besteht ein kausaler Zusammenhang); wenn die Beziehung zwischen dem Repräsentanten und dem Objekt im Grunde willkürlich und konventionell ist, wird es als ein Symbol betrachtet, z.B. die Staatsflagge.<sup>18</sup>

„Blau“ als sprachliches Zeichen

In diesem Sinne ist die Sprache, außer im Fall der Onomatopöie, generell symbolisch, weil die sprachlichen Bezeichnungen (z.B. die Buchstaben H-U-N-D) und die Objekte (z.B. der Hund) konventionell und arbiträr miteinander verknüpft sind. Ferdinand de Saussure hatte schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingebracht, dass die menschliche Sprache zu den Zeichensystemen gehört. Während die Semiotik eine allgemeine Lehre des Zeichens ist, definierte der pragmatische Zeichentheoretiker Charles Morris die Semantik als Wissenschaft der Bedeutung der Sprache.



**Abb. 2:** Das Zeichenmodell gemäß Saussure

Zum Beispiel: Das Wort *Blue* könnte in der amerikanischen Kultur „*Depression*“ signifizieren.<sup>19</sup> In diesem Fall ist *Blue* (das sprachliche Zeichen) ein Signifikant, und das Konzept „*Depression*“ (der Sinn des Zeichens) ein Signifikat.

Das Signifikat als kulturelle Einheit

Der Semiotiker Umberto Eco betrachtet das Signifikat eines Ausdrucks als eine „Einheit“, die kulturell bestimmt ist (obwohl manche kulturellen Einheiten auch interkulturell sein können).<sup>20</sup> Die entsprechende kulturelle Einheit in einer ander-

<sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 36.

<sup>19</sup> Vgl. Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*. München 2002, S. 75.

<sup>20</sup> Vgl. ebd.

en Kultur könnte „eine größere oder eine begrenztere Extension“ haben.<sup>21</sup> Daher gibt es Probleme, wenn man einen Ausdruck einer Sprache mit dem Ausdruck einer anderen Sprache gleichsetzt. Beispielsweise entsprechen die französischen Ausdrücke *arbre*, *bois* und *forêt* den dänischen *træ* und *skov* grundsätzlich nicht (Abb. 3). Dieses Schema von Hjelmslev (1957) ist für das ‚Blau‘ auch zutreffend.<sup>22</sup> Es wird in Kapitel 4 näher erläutert (Abb. 7).

| Französisch | Dänisch |
|-------------|---------|
| arbre       | træ     |
| bois        |         |
| forêt       | skov    |

**Abb. 3:** Schema: Hjelmslevs (1957): *arbre* und *træ*

### Die Farbe Blau als visuelles Zeichen

Das Blau als visuelles Zeichen könnte auch, je nach Beziehung zwischen Objekt und Repräsentamen, Ikon, Index oder Symbol sein. Ein Beispiel: Ein Kunstmaler hat auf der Leinwand einen blauen Pinselstrich gemalt, der dem Himmel ähnelt, und darum ist er ein ikonisches Zeichen für den Himmel. Angenommen, es gibt zwei Duscharmaturen im Badezimmer, eine mit Blau markiert und die andere mit Rot, das Blau dient hier als ein Zeichen für das kalte Wasser (obwohl das auch als ein konventionell bestimmtes Symbol interpretieren werden könnte). Die Farbe Blau war, wie im Kapitel 5 ausgeführt wird, eine Farbe der Aristokratie, aber die Farbe Blau und die Aristokratie haben keine direkte Beziehung zueinander oder eine physische Ähnlichkeit miteinander, es ist vielmehr ein soziokulturell konstituiertes Symbol.

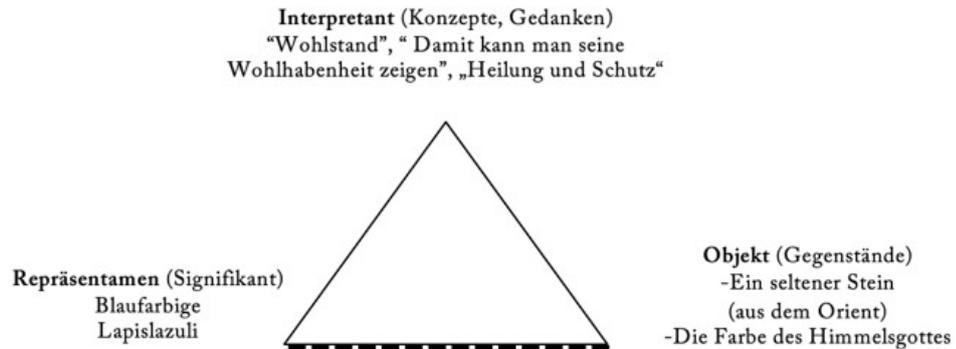
Wie bereits erwähnt, bestimmt Eco das Signifikat als eine kulturelle Einheit: „eine von den Personen, die das Zeichen gemeinsam benutzen, geteilte Bedeutung, also eine kulturelle Übereinkunft dieser Gruppe, unter Voraussetzung gelungener Kommunikation“.<sup>23</sup> Zum Beispiel war der Lapislazuli in den morgenländischen Räumen ein wertvoller Stein, der aufgrund seiner Farbe mit dem Himmels-gott und somit auch mit Heilung, Schutz oder Wohlstand assoziiert war. Man benutzte den Stein als eine Grabbeigabe oder Schmuck, weil er als ein

<sup>21</sup> Eine Extension ist die geteilte gemeinsame Menge verschiedener Objekte, Referenzen oder Gegenstände. Eco, *Einführung in die Semiotik*, S. 75.

<sup>22</sup> Vgl. Ebd., S. 86.

<sup>23</sup> Ludwig Jäger/Werner Holly/Peter Krapp/Samuel Weber und Simone Heekeren, *Sprache – Kultur – Kommunikation. Ein internationales Handbuch zu Linguistik als Kulturwissenschaft*. Berlin /Boston 2016, S. 182.

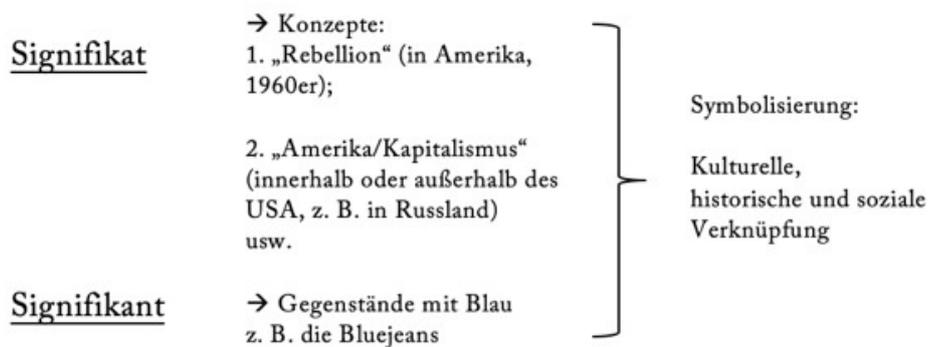
Botschaftsträger das Resultat einer kulturellen Übereinkunft in einer Gesellschaft darstellt.



**Abb. 4:** Lapislazuli als Zeichen

Die Farbe Blau wird in unterschiedlichen Kulturen auf ähnliche oder unterschiedliche Weise wahrgenommen und konzeptualisiert. In manchen Kulturen steht die Farbe Blau für Treue, Wohlstand, Weiblichkeit und Freiheit, aber in anderen für Trauer, Unauffälligkeit und Männlichkeit – um nur ein paar Beispiele zu nennen. Daher ist das Blau als eine bedeutungstragende Einheit in den morgenländischen sowie abendländischen Kulturräumen nicht nur eine visuelle Qualität, sondern vielschichtiges Zeichen in verschiedenen Zeiträumen. Wie Gage schrieb, „[...] in spite of a widespread belief in the universality of certain colour-ideas, [colour] is like all formal characteristic ideologically neutral [...]“<sup>24</sup>

Das Zeichen des Blaus ist dabei nie festgelegt; es wird angereichert, verbreitet oder von einer anderen Kultur angenommen. Die Symbolisierungsprozesse sind überwiegend ein kulturelles Phänomen:



**Abb. 5:** Bluejeans als Zeichen

<sup>24</sup> John Gage, „The Contexts of Colour“. In: *Colour and meaning: Art, science and symbolism*. London 1999, S. 34.

Die folgenden Kapitel verdeutlichen solche soziokulturellen Verknüpfungen zwischen dem Blau und seinen Signifikaten.

### Die kulturelle Bedeutung

Laut *Duden* besitzt das Wort ‚Bedeutung‘ zwei Bedeutungen: Zum einen bezeichnet es den „begriffliche[n] Inhalt eines Zeichens“ und zum anderen den „Wert“ bzw. „Belang“.<sup>25</sup> Die erste Bedeutung führt zu einem semiotischen Diskurs und die zweite kann man eher mit dem Bereich Kulturerbe verbinden. Auf Englisch ist *Cultural Significance* ein Begriff, der vielmehr mit dem Bereich Kulturerbe (*Cultural Heritage*) zusammenhängt, er bezieht sich auf die Wertigkeit eines Kulturerbes, z.B. die ästhetische, historische, soziale oder naturwissenschaftliche Wertigkeit einer Kulturerbestätte.

Den Begriff „kulturelle Bedeutung“ im Titel dieser Studie kann man auf folgende drei Arten interpretieren:

1. Symbolische Bedeutungen der Farbe Blau (symbolische Zeichen), die soziokulturell konstruiert sind;
2. Kulturspezifische Bedeutungen der Farbe Blau, die nur in bestimmten Kulturen gültig sind;
3. Relevanz des Blaus: die (wichtige) Rolle, die Blau in der Kultur spielt.

Obwohl Punkt 1 und 2 das Hauptthema dieser Studie sind, korrespondieren die drei Aspekte von ‚Bedeutung‘ in vielen Fällen. Wie wir sehen werden, ist das Blau für viele Kulturen gerade sehr wichtig, weil es zur Vermittlung sehr besonderer Inhalte funktionalisiert ist.

---

<sup>25</sup> Duden, Lemma „Bedeutung“. Online abrufbar unter [www.duden.de/rechtschreibung/Bedeutung](http://www.duden.de/rechtschreibung/Bedeutung).

#### 4. Das ‚Blau‘ als Farbbezeichnung

Es scheint, als ob die Farbbezeichnung der Farbe Blau im Altgriechischen nicht wichtig gewesen ist, denn sie existiert in dieser Sprache nicht. In vielen Kulturen wird sie dennoch mit vieldeutigen Begriffen belegt. Heute jedoch ist die Bezeichnung dieser Farbe für unsere alltägliche Kommunikation von großer Relevanz, nicht nur aufgrund der Kerndenotation als eine Farbbezeichnung, sondern auch aufgrund der vielfältigen damit verknüpften Konnotationen bzw. Assoziationen. Außerdem ist ‚Blau‘ in diskurshistorischer Hinsicht besonders bemerkenswert, da die Farbe in verschiedenen Kulturen unterschiedlich kategorisiert, semantisiert und interpretiert wird. So kann beispielsweise der Satz „*The chair is blue.*“ nicht wortwörtlich in die russische Sprache übersetzt werden. Ebenso wird die deutschsprachige Aussage „ich bin blau“ für „ich bin betrunken“ von nicht deutschsprachigen Menschen anders verstanden. Es stellt sich also die Frage, was bedeutet überhaupt „Blau“, „Blue“, „Goluboj“? Wenn diese Wörter auch je auf die gleiche physikalische Wellenlänge (ca. 460-480 nm) bezogen sind, bedeutet dies nicht, dass ihre Denotate und Konnotata auch gleich sind.

##### 4.1 ‚Blau‘ – Farbbezeichnung und kulturelle Einheit

###### Blaublind

1858 hat William Ewart Gladstone eine Untersuchung über Homer und die homerische Zeit durchgeführt. Dabei stellte das Thema Farbbezeichnung auch ein Gebiet dieser Untersuchung dar. Gladstone hat sowohl die *Ilias* als auch die *Odyssee* analysiert und herausgefunden, dass es keine Bezeichnung für Blau in diesen beiden Werken gibt. Es gibt zwar zwei Begriffe (*κῦάνεος* und *γλαυκός*), die sich auf die Farbe Blau beziehen könnten, aber ihre Bedeutungen sind ungenau.

Das Wort *κῦάνεος* wird sowohl für die Augenfarbe von Jupiter und Juno als auch für die dunkle Farbe von Dampf, die Haarfarbe von Hector, eine große Menschenmenge sowie den Seesand (*ψάμμω κυανέη*) verwendet. Es gibt ebenfalls Komposita, die aus *κῦάν-* und anderen Wörtern bestehen, um Neptun, Mare, das Meer, ein Tischbein oder den Bug des Schiffes<sup>26</sup> zu bezeichnen.<sup>27</sup> Es wird daher angenommen, dass *κῦάνεος* eine dunkle Farbtönung sein kann, zum Beispiel Schwarz, Matt-Rot, Braun, Grau oder Blau.<sup>28</sup> Es gibt keine moderne Farbbezeichnung, die dem Wort *κῦάνεος* entspricht. Eine Entsprechung ist hier eventuell das Wort ‚dunkel‘. Dunkelheit wird jedoch nur im Verhältnis zum Licht

<sup>26</sup> Der Bug des Schiffes heißt auch *μυλοπάρρηι*, wobei *μίτος* ein roter Farbton ist (oder Ocker).

<sup>27</sup> Vgl. William Ewart Gladstone, *Studies on Homer and the Homeric age* Vol. 3. Oxford 1858, S. 465.

<sup>28</sup> Ebd., S. 463.

sinnfällig, nicht zur Farbe.<sup>29</sup> „Dieser Begriff gibt eher das ‚Gefühl‘ der Farbe wieder als die Kolorierung“, so interpretiert es Pastoureau.<sup>30</sup>

Ein weiteres griechisches Wort, welches häufig als Blau interpretiert wird, ist *γλαυκός*. Es ist ein Beiwort für die Göttin Minerva und die Augen des Löwen in Homers Werken.<sup>31</sup> Da *γλαυκός* dem Wort *γλαύσσω* entstammt und es die Wurzel *λάω* (zu sehen) hat, vermutet Gladstone, dass es sich tatsächlich auf ‚hell‘ und ‚aufleuchtend‘ bezieht.<sup>32</sup> Die Farbe Blau sei daher nur eine mögliche Implikation.<sup>33, 34</sup>

Da die Griechen der Antike den Himmel nie mit dem Wort „Blau“ beschrieben haben, sind viele im 19. Jahrhundert der Auffassung, dass sie Blaublind gewesen sind. Der Philosoph und Sprachforscher Geiger (1880) stimmte dieser Auffassung zu und stellte eine evolutionäre These vor: Die primitiven Menschen hatten weniger Farbbezeichnungen, da diese physiologisch unterentwickelt waren. Daher sollen sie auch kein Wort für die Farbe Blau gehabt haben, weil sie diese nicht sehen konnten.<sup>35</sup> Diese These wurde von Grant Allen (1848–1899) aber als wenig überzeugend eingeschätzt. Er meinte, wenn wir der Logik von Gladstone folgten, müssten wir auch darin übereinstimmen, dass die Menschen im Altertum das Licht und den Schatten nicht wahrnehmen konnten, weil das *Claire Obscure* (*chiaroscuro*) in allen Wandbildern der alten Zivilisationen gar nicht erschien.<sup>36</sup> Basierend auf diesen Überlegungen führte er 1878 eine Umfrage durch. Das Ergebnis zeigte, dass Menschen aus verschiedenen Kulturen die Farben genau wie die Europäer wahrnehmen können.<sup>37</sup> Er nahm deshalb an, dass alle Menschen in gleicher Weise physiologisch fähig sind, die Farben wahrzunehmen. Der Mangel an Farbbezeichnung in der homerischen Zeit ist also nicht aufgrund einer Sehstörung zu erklären, sondern wegen eines sprachlichen Defizits.<sup>38</sup>

Durch den Einfluss der Sapir-Whorf-Hypothese war die Theorie der kulturellen bzw. linguistischen Relativität eine vorherrschende Haltung in den 1950er-Jahren. Viele sind der Meinung gewesen, dass unsere Wahrnehmung der Welt von der Sprache eingeschränkt wird. Die Relativisten glaubten, dass die sprachlichen Kategorien arbiträr sind und sich von Sprache zu Sprache ohne Einschränkung unterscheiden können. Deshalb seien die Denkweisen der Sprecher verschiedener Sprachen auch ungleich. Der Bereich der Farben ist hierfür ein Paradebei-

<sup>29</sup> Ebd., S. 465.

<sup>30</sup> Pastoureau, *Blau. die Geschichte einer Farbe*, S. 22.

<sup>31</sup> Vgl. Gladstone, *Studies on Homer and the Homeric age*, S. 474.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Die Bedeutung von *Glaukos* (*γλαυκός*) wird unklar definiert. Es gilt hier für Grün, Grau und Blau, manchmal auch für Gelb oder Braun.

<sup>34</sup> Vgl. Pastoureau, *Blau. Die Geschichte einer Farbe*, S. 22.

<sup>35</sup> Vgl. Barbara Saunders, „Introduction“. In: Barbara Saunder/Ida-Theresia Marth (Hgg.), *The debate about colour naming in 19th century German philology. Selected translations*. Leuven 2007, S. 11.

<sup>36</sup> Vgl. ebd., S. 12.

<sup>37</sup> Vgl. ebd.

<sup>38</sup> Vgl. ebd.

spiel, da schon länger bekannt ist, dass diese in verschiedenen Sprachen auf unterschiedliche Art und Weise bezeichnet werden. Da das Farbspektrum von den Sprachen unterschiedlich unterteilt wird, sind die Farbkategorien in einer Kultur arbiträr erschlossen,<sup>39</sup> z.B. ‚Blau‘ im Deutschen und *Aoi* (Blau oder Grün) im Japanischen. Ganz im Gegenteil zu Geiger glaubten die Relativisten, dass die Farbwahrnehmung von der Farbbezeichnung beeinflusst wird, nicht umgekehrt.<sup>40</sup>

#### Universale *Foci* und die innere Salienz der Farbe

Die Debatte des Verhältnisses zwischen der Farbbezeichnung und der physiologischen Wahrnehmung wurde wieder stark angeregt, als Berlin und Kay ihr einflussreiches Werk *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution* (1969) veröffentlichten. Hier stellten Berlin und Kay (im Folgenden mit „B&K“ abgekürzt) zwei Hypothesen auf: erstens, dass es 11 universelle Grundfarbkategorien gebe und zweitens, dass sich die Grundfarbbezeichnungen („*Basic Color Terms*“ = *BCTs*)<sup>41</sup> nach einer festgelegten, universellen Hierarchie entwickelten.<sup>42</sup> Wenn es in einer Sprache drei Farbbezeichnungen gibt, entsprechen ihre Kernreferenzbereiche (*Focal Colours*, z.B. das „beste Rot“ für die Kategorie Rot) denen von „Schwarz“, „Weiß“ und „Rot“. Wenn es vier Farbbezeichnungen gibt, dann wird „Grün“ oder „Gelb“ auch eingefügt. Erst in der Stufe V entfaltet sich das „Blau“ als eine der *BCTs* (Abbildung 6).

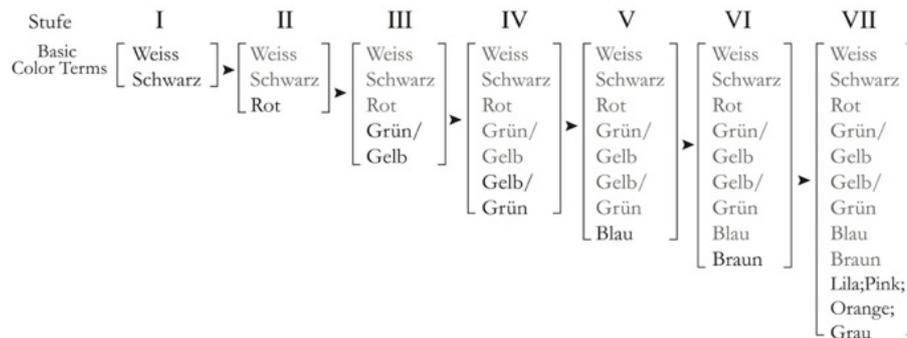
Diese Thesen von B&K zeigen eine universelle Ordnung und ein Repertoire der Grundfarbbezeichnung. So sei die Unterteilung des Farbspektrums aller Sprachen weder ganz arbiträr noch isoliert. Universalisten sehen diese Forschungsergebnisse als schlüssige Beweise dafür, der Relativitätshypothese zu widersprechen, obwohl die Thesen von B&K auch angezweifelt werden.

<sup>39</sup> Vgl. Paul Kay und Luisa Maffi, „Color Appearance and the Emergence and Evolution of Basic Color Lexicons“. In: *American Anthropologist*, Vol. 101. 1999, S. 2. Online abrufbar unter <http://www.blutner.de/color/color.app.evol.pdf>.

<sup>40</sup> Siehe Brown und Lenneberg (1954).

<sup>41</sup> Kriterien für *BCTs*: 1. Monoleximic (non-compositional). Its meaning is not predictable from the meaning of its parts. (Not basic: bluish, lemon-colored, salmon-colored, the color of the rust on the car); 2. Its signification is not included in that of any other color term. (Not basic: crimson, scarlet (< red)); 3. Its application is not restricted to a narrow class of objects. (Not basic: blond.); 4. Psychologically salient. Appears early in lists of colors, has stable reference across speakers and occasions of use, appears in the idiolect of each speaker. 5. Others: Shouldn't also be the name of an object, shouldn't be a recent foreign loan-word, shouldn't be morphologically complex (Berlin & Kay, 1969).

<sup>42</sup> Vgl. Brent Berlin und Paul Kay, *Basic Color Terms – Their universality and evolution*. Berkeley 1969, S. 2f.



**Abb. 6:** Basic Color Terms, nach Berlin und Kay (1969)

In den frühen 1970er Jahren hat die Wissenschaftlerin H. Rosch Forschungen durchgeführt, deren Ergebnisse die BCTs mit der Prototyp-Theorie erläutern konnten. Das Experiment an den Dani-<sup>43</sup> und an Englischsprechern wird häufig in nachkommenden Forschungen zitiert. Es hat bewiesen, dass die Dani, obwohl es nur zwei Farbbezeichnungen (*mola* und *mili*) in ihrer Kultur gibt,<sup>44</sup> die Grundfarbkernbereiche (*Foci*) in einer den Amerikanern ähnlichen Weise erkennen. Außerdem sind die Grundfarbkernbereiche stärker als die Nicht-Grundfarbkernbereiche (*non-focal*) für das Auge erkennbar, gleichgültig ob für die Dani oder andere Probanden. Es betrifft in diesem Fall vielmehr die kognitive Salienz. Auf bestimmte Farben, die eine stärkere physikalisch-wahrnehmbare Salienz haben, wird von Menschen neurophysiologisch auch stärker reagiert.

Colour categories are processed by the human mind (learned, remembered, denoted, and evolved in languages) in terms of their internal structure; colour categories appear to be represented in cognition not as a set of criterial features with clear-cut boundaries but rather in terms of a prototype (the clearest cases, best examples) of the category, surrounded by other colours of decreasing similarity to the prototype and of decreasing degree of membership.<sup>45</sup>

Solche Kernbereiche dienen, wie Lyons schreibt, als „Bezugspunkte, mit deren Hilfe wir den Rest des physikalischen Kontinuums strukturieren“<sup>46</sup> und auch als ein „prototypisches Muster beim Erwerb der Farbbezeichnungen“.<sup>47</sup> Somit hebt

<sup>43</sup> Dani in Papua-Neuguinea.

<sup>44</sup> Die Sprache der Dani auf Neuguinea hat nur zwei Farbbezeichnungen, nämlich *mola* und *mili*, um helle/warme Farbtöne (z.B. Weiss, Rot, Gelb ≈ *mola*) und dunkle/kalte Farbtöne (*mili* z.B. Schwarz, Grün, Blue ≈ *mili*) zu bezeichnen; Claire Wallace, *Color Terms in Pama-Nyungan Languages*. 2012, S.10. Online abrufbar unter [www.pdfs.semanticscholar.org/f677/4ed1c24cbdab4a71b7fcc5c380bc00cc6d39.pdf](http://www.pdfs.semanticscholar.org/f677/4ed1c24cbdab4a71b7fcc5c380bc00cc6d39.pdf).

<sup>45</sup> John Taylor, „Prototypes in Cognitive Linguistics“. In: Peter Robinson/Nick Ellis (Hgg.), *Handbook of Cognitive Linguistics and Second Language Acquisition*. New York 2008, S.40.

<sup>46</sup> John Lyons, *Die Sprache*. München 1992, S. 281.

<sup>47</sup> Ebd.

die Prototyp-Theorie die „*underlying perceptual cognitive factors*“ hervor.<sup>48</sup> Aufgrund dessen sind die Farbkernbereiche nicht von der Sprache oder Kultur abhängig, sondern scheinen universal zu sein.<sup>49</sup>

### Farbbezeichnung und Kultur

Obwohl die Prototyp-Theorie den BCTs eine biologische und physiologische Grundlage verlieh und dadurch das Farbkernbereich-Universal zum Teil bestätigte, wird das Verhältnis zwischen Farbbezeichnung und Kultur nicht komplett erklärt. Die Salienz der Farbe ist zwar entscheidend für die Reihenfolge des Entstehens der Farbenbezeichnung,<sup>50</sup> hat aber nicht in ausreichender Weise belegt, warum es einen Unterschied der Menge der Farbbezeichnungen in verschiedenen Kulturen gibt.<sup>51</sup> Die Frage, warum es in manchen Kulturen zwei Grundfarbbezeichnungen z.B. für Blau gibt, ist daher also noch nicht beantwortet.

Die BCTs und die Prototyp-Theorie haben nur die Festigkeit der *Foci* in den verschiedenen Sprachen überprüft und nicht die Grenzen der Farbbezeichnungen.<sup>52</sup> Daraus resultiert die Frage, ob es nicht eine universelle, übergeordnete Struktur der Farbbezeichnungen gibt.<sup>53</sup> Warum sind z.B. das japanische *Aoi* und das deutsche Blau unterschiedlichen Grenzen im Spektrum zuzuordnen, wenn *fáa* (Himmelblau) und *nam-ŋan* (Dunkelblau) im Thailändischen keinem Kernbereich der BCTs entsprechen?<sup>54</sup>

Die Forschung von Gibson, Futrell und Kollegen (2017) bietet eine Hypothese, die uns die Farbbezeichnung aus einer anderen Perspektive erläutern kann. Sie vermuten, dass die Farbbezeichnungen aufgrund des Kommunikationsbedarfs entstehen. Laut ihrer Forschung ist die Farbe weniger nützlich für die Gesellschaften, die weniger Einwirkung von künstlichen Gegenständen haben (z.B. die Tsimané in Bolivien), als für die industrialisierten Gesellschaften. Die Eingeborenen in Bolivien zeigen eine Tendenz, die künstlichen Gegenstände mit Farb-

<sup>48</sup> Eleanor Rosch 1972, S. 20, zitiert nach Howard Gardner, *The Mind's New Science. A History Of The Cognitive Revolution*. Hachette 2008, S. 344.

<sup>49</sup> Vgl. Lyons, „Die Sprache“, S. 281.

<sup>50</sup> Vgl. Marshall Sahlins, „Colors and Cultures“. In: *Semiotica – Journal of the International Association for Semiotic Studies / Revue de l'Association Internationale de Sémiotique*, Volume 16 (1). Berlin 1976, S. 8: „In sum, we can conclude that the emergence of basic colour terms in natural languages follows a natural-perceptual logic. The logic is compounded of several broad evolutionary trends, most notably: (1) from general to specific, i.e. distinction of lightness-darkness to discriminations of hue [Stufe I, Schwarz und Weiß]; (2) from more to less salient, e.g., red before other hues; and (3) from simple to complex, i.e., from the unique to the mixed hues. [...] It is difficult to escape the conclusion that the basic colour categories are basically natural categories.“

<sup>51</sup> Vgl. Stanley Witkowski/Cecil Brown, „Whorf and Universals of Color Nomenclature“. In: *Journal of Anthropological Research*, 38:4. Chicago 1982, S. 413.

<sup>52</sup> Vgl. Anna Wierzbicka, „The meaning of color terms: semantics, culture, and cognition“. In: Dagmar Divjak (Hg.), *Cognitive Linguistics. Volume 1, Issue 1*. 1990, S. 104.

<sup>53</sup> Vgl. Lyons, „Die Sprache“, S. 280.

<sup>54</sup> Vgl. Wierzbicka, „The meaning of color terms: semantics, culture, and cognition“, S. 124.

namen zu benennen, nicht aber natürliche Gegenstände, z.B. Obst und Gemüse. Es ist davon ausgehen, dass die Zweckmäßigkeit ein entscheidender Faktor zum Entstehen der Farbbezeichnung ist.<sup>55</sup>

Wenn wir diesen Umstand berücksichtigen, ist der entstandene Mythos von „Blaublindheit“ nicht schwer nachzuvollziehen. Es gibt in der Natur sehr wenig blaue Gegenstände (selbst die Farbe des Himmels ist nicht immer blau, sie ist unbeständig), sodass man eine Farbbezeichnung für Blau schlichtweg nicht brauchte. Wie Lamb feststellte: „[Die Farbbezeichnung] ist eher eine Sache der Sprache und Kultur, also ob die Farbe benannt wurde und ob sie eine wichtige Rolle spielt“.<sup>56</sup>

Auch Friedl (1979) hat das Verhältnis zwischen Kultur und Farbe untersucht. Ihre Forschung an den Sprachen im Südwesten des Iran (Luri und Farsi) zeigt, dass neben Schwarz und Weiß, nur Rot, Dunkelblau (*sirmei*), Gelb-Orange und Grün eine gängige Farbbezeichnung haben. Diese Farbtöne sind tatsächlich mit den Farben der traditionellen Garnfärbung verknüpft.<sup>57</sup> Helles Blau war keine gewünschte Farbe beim Färben der Wolle. Solche leichten Farbtöne werden als Fehler oder Verblässen betrachtet, und sind daher „unschön“ und keine „legitimen“ Farben.<sup>58</sup> Jedoch gibt es drei Farbbezeichnungen für Blau,<sup>59</sup> nämlich *abi* (Farsi) für Mittelblau, *asamuni* (Farsi) für Hellblau sowie *sirmei* (Luri) für Dunkelblau.<sup>60</sup>

Im Zuge der Forschung sollten die Probanden die Farben auf der Farbtabelle benennen. Viele haben die schwarzen Muster aber als dunkelblau anstatt als schwarz wahrgenommen, weil für sie das Schwarz keine „echte“ Farbe ist, es bedeutet vielmehr „ungefärbt“.<sup>61</sup> Da es offensichtlich war, dass die Farbtabelle künstlich gefärbt war, konnte es folglich nicht „schwarz“ – also ungefärbt – sein. Fridel und Kollegen stellen daher fest, dass die Konzeptualisierung der Farbe im südwestlichen Iran stark von der Garnfärbung beeinflusst worden ist.

Die Erkennung der Farbkategorien wird, wie die ausführliche Forschung gezeigt hat, von unserer physiologischen Determinante gewissermaßen bestimmt, daher gilt das Prinzip der BTCs in den meisten Kulturen. Aber diese universelle Eigenschaft bzw. Tendenz der Farbkategorien sollte man nicht als die Homogenität der Farbwahrnehmung und Farbbezeichnung interpretieren. Wie oben gezeigt, sehen wir bei näherer Betrachtung der Inhalte der Farbbezeichnung, dass wir tatsächlich keine sogenannte universelle, sondern eine von der Kultur abhängige Struktur haben.

<sup>55</sup> Vgl. Edward Gibson, Richard Futrell, Julian Jara-Ettinger, et al., „Color naming across languages reflects color use“. In: *PNAS vol. 114, no. 40*. 2017, S. 10788.

<sup>56</sup> Trevor Lamb/Janine Bourriau, „Introduction“. In: Dies. (Hgg.), *Colour: art & science*. Cambridge/ New York 1995, S. 6.

<sup>57</sup> Vgl. Erika Friedl, „Colors and Culture Change in Southwest Iran“. In: *Language in Society Vol. 8, No. 1*. 1979, S. 66.

<sup>58</sup> Vgl. ebd., S. 63.

<sup>59</sup> *Abi* und *asamuni* waren noch nicht gebräuchlich, als die Forschung im Jahr 1971 durchgeführt wurde, vgl. Friedl, „Colors and Culture Change in Southwest Iran“, S. 64.

<sup>60</sup> Vgl. ebd., S. 58.

<sup>61</sup> Vgl. ebd., S. 55.

„Blau“ als kulturelle Einheit

Diese zwei Forschungen dienen hier als ein Ausgangspunkt, um das Verhältnis zwischen Farbbezeichnung, ihrer Bedeutung und Kultur zu verdeutlichen. Durch diese Forschungen sehen wir, dass die Farbbezeichnungen nicht nur auf die physikalische Farbe bezogen sind, sondern auch kulturelle Inhalte beinhalten.

1976 wurde der Mittelpunkt des ganzen Diskurses der Farbkategorien von Sahlins schon kritisiert. Nach seiner Aussage blieben die kulturellen und gesellschaftlichen Umstände bei der Farbwahrnehmung oft unbeachtet. So wurden die Farbkategorien, die in einem empirischen, spektralen Test identifiziert wurden, in ihrer grundlegenden Bedeutung mit den Farbbezeichnungen gleichgesetzt:

It is curious also that the entire discussion of colour categories, both before BCTs and since, has chosen to relegate the true ethnographic existence of colour terms and precepts—their actual cultural significance as codes of social, economic, and ritual value—to a secondary place of connotation. Instead, it is simply assumed that an empirical test of spectral referents is a determination of the essential meaning of colour words.<sup>62</sup>

Die grundlegende Bedeutung der Farbbezeichnung sind jedoch nicht die *Munsell Color Chips*, sondern das, was wirklich damit gemeint ist.<sup>63</sup> Und die inhaltlichen Konnotationen der Farbbezeichnung kann man mit dem neurobiologischen Apparat nicht enthüllen, es benötigt vielmehr eine Berücksichtigung der Bildung, Funktion und Ideologie der Farbbezeichnung in einer bestimmten Kultur.<sup>64</sup>

Wie bereits erwähnt, kann man, selbst wenn man die natürlichen und universellen Kategorien des Farbkernbereichs nicht anerkennen möchte, die Unterschiede der Farbbezeichnung zwischen Sprachen nicht widerlegen. Diese Unterschiede sind aufgrund unterschiedlicher Konzeptualisierungen der Farben in Kulturen vorhanden, nicht aber durch die Farbkognition selbst. Die Sprachen bzw. die Farbbezeichnungen sind unterschiedlich, weil sie die uneinheitlichen Konzeptionen der Kulturen widerspiegeln:

Language reflects what happens in the mind, not what happens in the brain; and our minds are shaped, partly, by our particular culture. [...] It is our brain, not our minds, which are shaped by our common human biology [...] The conceptualizations in our minds must be

---

<sup>62</sup> Marshall Sahlins, „Colors and Cultures“. In: *Semiotica – Journal of the International Association for Semiotic Studies / Revue de l'Association Internationale de Sémiotique*, Volume 16 (1). 1976, S. 8.

<sup>63</sup> Vgl. Wierzbicka, *The meaning of color terms, Semantics, culture, and cognition*, S. 103.

<sup>64</sup> Vgl. Pastoreau, *Blau. die Geschichte einer Farbe*, S. 23.

linked to something that can constitute the content of our thoughts.<sup>65</sup>

Das Verhältnis zwischen Sprache, Kultur und Bedeutung ist aber für die Semiotik evident. Denn semiotisch betrachtet gehört alles, was mit ‚Bedeutung‘ assoziiert wird zur Kultur, während die natürliche Sprache der Zentraloperator der Kultur ist.<sup>66</sup> Eco meinte, dass die Bedeutung einer Bezeichnung allein eine „kulturelle Einheit“ sein kann. Diese Einheit ist es, welche kulturell definiert und angesehen ist.<sup>67</sup> Die kulturelle Einheit kann auch interkulturell sein, wenn sie trotz der verschiedenen linguistischen Zeichen konstant bleibt. Zum Beispiel ist das Wort /Hund/ eine interkulturelle Einheit. Es bleibt konstant, selbst wenn man es ins Englische „Dog“ oder in andere Sprachen übersetzt.<sup>68</sup> Das ist aber offensichtlich bei Farben nicht der Fall. Das Blau ist hierfür ein deutliches Beispiel.

| * | A. No. | A.G.                    | A.Fr. | Ru.     | It.       | Vi.     | Ja.                | Zh./Ja. | Dani |      |
|---|--------|-------------------------|-------|---------|-----------|---------|--------------------|---------|------|------|
|   |        |                         | bloi  |         |           |         |                    |         | mola |      |
|   |        |                         |       |         |           |         | midori             | aoi     | 綠    |      |
|   |        |                         |       |         | (celeste) |         | aoi                |         |      |      |
|   |        |                         | bloi  | голубой | blu       | azzurro | xahn <sup>11</sup> | 藍       | 青    | mili |
|   | blár   | ἡλιόκοκκος<br>κυβάνειος |       | синий   | blu       |         |                    |         |      |      |
|   |        |                         |       |         | blu       |         |                    |         |      |      |

**Abb. 7:** Übersicht über die verschiedenen Blaubezeichnungen<sup>69, 70</sup>

Die Bezeichnung von ‚Blau‘ betitelt weder ein physisches Objekt noch eine gemeinsame Vorstellung. Sie wird in vielen Sprachen nicht nur mit einem Signifi-

<sup>65</sup> Wierzbicka, *The meaning of color terms, Semantics, culture, and cognition*, S. 103.

<sup>66</sup> Vgl. Boguslaw Zylko, „Culture and Semiotics. Notes on Lotman's Conception of Culture“. In: *New Literary History*, 32(2). 2001, S. 395.

<sup>67</sup> Vgl. Eco, *Einführung in die Semiotik*, S. 75.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> \*Farbkategorien, nur als Referenz; A. No.: Altnorwegisch; A.G.: Altgriechisch; A. Fr.: Altfranzösisch; Ru.: Russisch; It.: Italienisch; Vi.: Vietnamesisch; Ja: Japanischen; Zh.: Chinesisch; Dani, Sprache der Dani

<sup>70</sup> Xahn: „grue“ (Grün und/oder Blau) Kategorie. *Xahn* bezieht sich auf Grün und/oder Blau, eine genauere Farbe muss mit einem Modifikator bestimmen werden, z. B. *Xahn lá Cây* bedeutet „Laubgrün“. Vgl. Nancy Alvarado, „Multilingual/Bilingual Color Naming/Categories“. In: Luo R. (eds.) *Encyclopedia of Color Science and Technology*. New York 2013, S. 2.

kanten gekennzeichnet. Daher entspricht das ‚Blau‘ in einer Sprache kaum dem in einer anderen Sprache (Abbildung 7). Es gilt als Widerspruch zum sprachlichen Isomorphismus, wie Lyons feststellt:

[Dass] eine wörtliche Übersetzung von Farbbezeichnungen von einer Sprache in die andere häufig unmöglich ist, weil kein Wort der einen Sprache genau einem Wort der anderen Sprache entspricht. Es gibt kein einzelnes Wort im Russischen, Spanischen oder Italienischen, das „blau“ entspricht.<sup>71</sup>

Im Folgenden werden einige solcher kultureller Einheiten der Farbe Blau näher betrachtet.

### *goluboj* und *sinij*

Während, wie bereits erörtert, viele Sprachen keine einzelne Bezeichnung für die Farbe Blau haben, hat das Russische gleich zwei: nämlich *голубой* (*goluboj*; deutsch: Hellblau) und *синий* (*sinij*; deutsch: Dunkelblau).<sup>72</sup> Es ist eine Art des „Kulturschocks“, wenn die Russen erfahren, dass man im Englischen nur ein Wort für Blau lernen muss.<sup>73</sup> Im Russischen sind *goluboj* und *sinij* klar inhaltlich voneinander getrennt. Obwohl man beide Begriffe mit dem Himmel assoziieren kann, bezieht sich *goluboj* direkt auf die Farbe des Himmels (aufgrund der Ähnlichkeit) und *sinij* auf einen Blauton, der dem Himmel nicht ähnelt.<sup>74</sup> Im Vergleich zu den Blaubezeichnungen im Russischen ist das *Blue* im Englischen nicht spezifisch. Da *sinij* eine Farbe ist, welche dunkler als *goluboj* ist, wird sie häufig als *dark Blue* oder „Dunkelblau“ übersetzt. Allerdings wird *sinij* nicht als eine dunkle Farbe, im Sinne einer ‚lichtlosen‘ Farbe, betrachtet.<sup>75</sup>

### *Blue*, *Blau*, *Blå*, *Blár*

*Blå* auf Norwegisch, Dänisch und Schwedisch, *blue* auf Englisch, *blauw* auf Niederländisch und ‚blau‘ auf Deutsch stammen gemäß der protogermanischen Rekonstruktion Kroonens (2013) von dem Wort *\*blēwa* ab.<sup>76</sup> Laut seinem etymologischen Wörterbuch sind fast alle diese Blau-Begriffe in den alten

<sup>71</sup> Lyons, *Die Sprache*, S. 278.

<sup>72</sup> Vgl. Eco, *Einführung in die Semiotik*, S. 90.

<sup>73</sup> Vgl. Frumkina, nach Wierzbicka, *The meaning of color terms. Semantics, culture, and cognition*, S. 121.

<sup>74</sup> Vgl. Wierzbicka, *The meaning of color terms: semantics, culture, and cognition*, S. 121.

<sup>75</sup> Ebd.

<sup>76</sup> *\*blēwa-* adj. 'blue' - ON *blár* adj. 'blue, livid, black', Far. *bláur* adj. 'blue; dark', Elfd. *blå* adj. 'blue', OE *bláw* adj. 'id.', E Scot. *blae* adj. 'blackish; livid, pale', OFri. *Blāw* adj. 'id.', Du. *blauw* adj. 'id.', OHG *blāo* adj. 'blue, dark, grey', G *blau* adj. 'id.' => *\*b<sup>h</sup>léh<sub>1</sub>uo-* (EUR) - Lat. *flāvus* adj. 'blond', OIr. *blá* adj. 'yellow', W *blaw* adj. 'grey' < *\*b<sup>h</sup>lh<sub>1</sub>-uo-*.

germanischen Sprachen entweder mit Dunkelheit, Schwarz, Grau oder ‚livid‘ (Farbe der Blutergüsse) assoziiert.<sup>77</sup> Wie Wood annahm:

Blue as a rule is derived from such term as “spotted”, “stained”. In this case it is closely allied to “livid”, “dark”, “black”, etc. The same variation occurs when the primary meaning is “faded”, which is another common source of “blue” or “livid”.<sup>78</sup>

Die Bedeutung der Farbbezeichnung *blár*, wenn sie überhaupt eine solche war, ist umstritten. Sie beschreibt die Farben der Raben, der Flamme, der Augen, der Leichen, des Meeres sowie auch der Kohle und der Menschen schwarzafrikanischer Abstammung.<sup>79</sup> Während Hreinsson das Wort *blár* als *black* betrachtet, sieht Brückmann einen Unterschied zwischen *blár* und *svartr*. Obwohl beides dunkle Farben sind, findet man *svartr* in der Natur und *blár* nicht. *Svartr* umfasst eine negative Konnotation, eine solche hat *blár* jedoch nicht.<sup>80</sup> Crawford (2014) argumentiert trotzdem, dass das alte westnorwegische Wort *blár* überwiegend die Farbe Blau im Sinne des neuenglischen *blue* vermittelt.<sup>81</sup>

### 藍 (*Lan*) und 青 (*Qing*)

Das Wort Blau wird heute normalerweise direkt als 藍 [Mandarin: *Lan*]; [Kantonesisch & Hakka: *Lam*] ins Chinesische übersetzt. Das 藍 bezeichnet ursprünglich aber keine Farbe, sondern eine Pflanze,<sup>82</sup> nämlich Indigo. Nach dem ersten chinesischen Lexikon *Shuowenjiezi* (~100–121) ist 藍 ein Phonogramm,<sup>83</sup> wo 艸 (Oberteil 艸) das Radikal bzw. der Singeber ist und 監 (Unterteil) der Lautgeber. Das Radikal 艸 bedeutet Gras und 監 wird „Gam“ ausgesprochen.

Im 6. Jahrhundert wurde das Buch *Qimingyaoshu* (544) veröffentlicht, das die Technik der Landwirtschaft, des Gartenbaus und der Viehzucht behandelt. Der Abschnitt „Indigo Pflanzen“ in Band 5 dokumentiert,<sup>84</sup> wie man Indigo pflanzt, die Farbe daraus gewinnt und die ökonomische Wertigkeit des Blaufärbens an

<sup>77</sup> Guus Kroonen, *Etymological Dictionary of Proto-Germanic*. Leiden 2013. Online abrufbar unter: <https://brill.com/view/title/12611>.

<sup>78</sup> Francis Wood, „The Origin of Color-Names“. In: *Modern Language Notes*, 20(8), 225-229. 1905, S.228. Online abrufbar unter <http://www.jstor.org/stable/2917519>.

<sup>79</sup> Vgl. Jackson Crawford, *The Historical Development of Basic Color Terms in Old Norse-Icelandic*, 2014. Online abrufbar unter [https://scholar.colorado.edu/gsl\\_facpapers/](https://scholar.colorado.edu/gsl_facpapers/).

<sup>80</sup> Ebd.

<sup>81</sup> Ebd.

<sup>82</sup> Etymologie: aus Proto-Sino-Tibetan \*g-ram und Tibetan རམས (rams (<indigo>)).

<sup>83</sup> 从艸監聲 (Sturgeon, D. (Ed.) (n.d.)). Kantonesisch und Hakka sind zwei der ältesten chinesischen Dialekte, die die mittelchinesische Aussprache behalten haben. Laut dem *Etymological Dictionary of Old Chinese* ist die Aussprache für 藍 (OCM \*g-râm, OCB \*g-ram - [T] ONW lam), also weit vom Mandarin *Jian*; „*Shuo Wen Jie Zi*- 藍 “. Online abrufbar unter <https://ctext.org/shuo-wen-jiezi?searchu=藍>.

<sup>84</sup> 北魏·賈思勰的《齊民要術》卷五《種藍》

sich. „刈藍倒豎於坑中“ (übersetzt: „Das Indigo mähen und es auf den Kopf in einen Brunnen stellen“) – hier bezieht sich das Wort 藍 offensichtlich auf die Pflanze statt auf die Farbe selbst. Auch im *Shiceshun* steht,<sup>85</sup> „禁民無刈藍以染“ (übersetzt: „Im Mai sollte man die Indigopflanze nicht mähen“) – das Wort 藍 bezieht sich hier nicht auf die Farbe. Nach der komplexen Bearbeitung der Pflanze bekommt man 藍靛 (Indigotin), den Extrakt der Indigopflanze. *Tiangongkaimu*<sup>86</sup> aus dem Jahr 1637 hat fünf Sorten von 藍 in China erkannt, nämlich *Chalan* 茶藍, *Liaolan* 蓼藍, *Malan* 馬藍, *Wulan* 吳藍 und *Xianlan* 莧藍. Obwohl 藍 im gleichen Buch einmal als Adjektiv 天藍 (*tianlan*, also Himmelblau) erwähnt wird, können wir feststellen, dass 藍 in den meisten Fällen die Indigopflanze bezeichnet. Es wurde mit der Zeit mit der Farbe Blau im modernen Chinesisch gleichgesetzt.

Wenn sich 藍 ausschließlich auf die Indigopflanze und den Farbstoff bezieht, wie benennt man dann die daraus gewonnene Farbe? Ein berühmtes chinesisches Sprichwort aus „Aufforderung zum Lernen“ von *Xunzi* (ca. 310-220 v. Chr.) bietet uns einen Hinweis: „青出於藍而勝於藍“<sup>87</sup> (übersetzt: „Die Farbe Blau wird aus der Indigopflanze gewonnen, sie ist aber blauer od. schöner als die Pflanze“). Das Wort „青“ [*Qing*] bezeichnet die Farbe aus der Indigopflanze, also Blau. Aber *Qing* ist mehrdeutig – es kann Indigoblau, Grün, einen Farbton zwischen Blau und Grün sowie auch Schwarz bedeuten. Beispielsweise bedeutet „青菜“ Gemüse, das normalerweise grün ist. Hingegen bezeichnet „青天“ den hellen Himmel, der blau oder hellblau ist (im modernen Chinesisch verwendet man in der Regel stattdessen „藍天“).

In dem Satz des Gedichts von Liebai<sup>88</sup> – „兩岸青山相對出“ (Grüne Berge stehen sich an den Seiten gegenüber) – ist *Qing* offensichtlich ein Adjektiv und zwar eine Farbbezeichnung für Grün. Aber für die Farbe Grün gibt es im Chinesischen noch ein anderes festes Wort, „綠“ [*Lü*]: „春來江水綠如藍“<sup>89</sup> (Im Frühling ist das Wasser so grün wie (die Farbe der) 藍 [*Lan*]) – „綠“ dient hier, wie immer, als eine Farbbezeichnung für Grün. Auffällig ist, dass sich das Wort *Lan* nicht auf die Farbe Blau, sondern spezifisch auf die Farbe der Indigopflanze, also das Grün bezieht.

Hierdurch können wir sehen, dass sich sowohl das Blau und das Grün im alten Chinesisch dasselbe Wort (青 *Qing*) teilen, obwohl Grün eine eigene Farbbezeichnung 綠 [*Lü*] hat. Blau wurde nur durch das mehrdeutige Wort *Qing* denotiert. Ich benutze absichtlich das Wort denotiert, da *Qing* zwar meist als Farbbezeichnung (und grammatisch als Adjektiv) fungiert, es aber keine bestimmte Farbe bezeichnet, sondern vielmehr eine abstrakte Qualität. Dies

<sup>85</sup> 《時則訓》(138 v. Chr.)

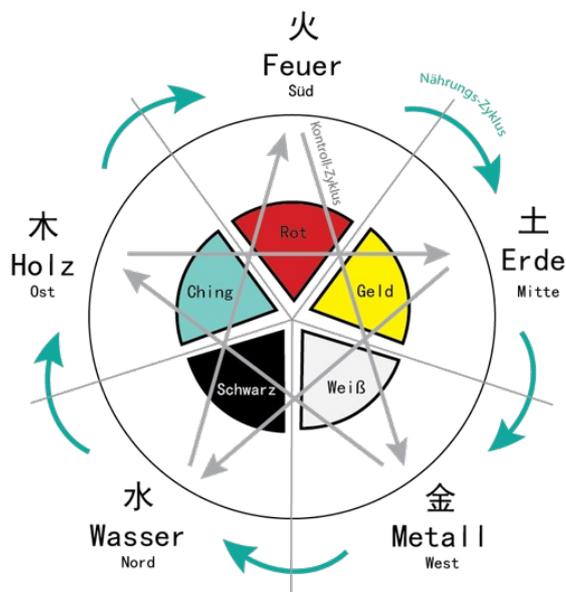
<sup>86</sup> 《天工開物》(1637).

<sup>87</sup> Metapher: *Qing* (die Farbe Blau) bezieht sich auf die Schüler, *Lan* (Indigo) auf den Lehrer. Bedeutung: Der Schüler, der von seinem Lehrer gelernt hat, ist jetzt erfolgreicher als sein Lehrer.

<sup>88</sup> Einer der wichtigsten Dichter der Tang Dynastie in China. Der Satz von seinem Gedicht 《望天門山》: 天門中斷楚江開, 碧水東流至此回。兩岸青山相對出, 孤帆一片日邊來。

<sup>89</sup> 唐·白居易《憶江南》(Tang-Dynastie).

lässt sich mit der Fünf-Elemente-Lehre (*Wu Xing*-Theorie), einer traditionellen chinesischen Philosophie, erklären. Die Fünf-Elemente-Lehre wurde von den Chinesen spätestens in der Qin-Dynastie, also 221-206 v. Chr. verwendet. Sie wurde allerdings bereits in dem Buch „Die Geschichte von der Zeit der Frühlings- und Herbstannalen“ (722–481 v. Chr.) dokumentiert.



**Abb. 8:** *Wu-Xing*-Theorie

Die zugehörigen fünf Elemente sind Metall, Holz, Wasser, Feuer und Erde – die fünf Phasen der Energie Qi. Diese fünf Phasen verknüpfen sich mit den entsprechenden Richtungen, Zeiten und Körperteilen. Die hier verknüpften Farben sind nämlich Grün/Blau 青 (*Qing*), Rot 赤, Gelb 黃, Weiß 白 und Schwarz 黑. Diese sind die so genannten „Haupt- oder reinen Farben“ (正色). Alle anderen sind unreine, also gemischte Farben. In diesem Sinne hat die Fünf-Elemente-Lehre die Farbe Grün [Lü] von *Qing* unterschieden. *Qing* ist eine der fünf reinen Farben, weil *Qing* genau für den Osten steht und es vom Holz (Baum) repräsentiert wird. Das Grün ist nur ein Zwischenton von Gelb und *Qing*.<sup>90</sup>

Hier ergeben sich zwei mögliche Interpretationen: *Qing* ist grün, weil seine Repräsentationen (Frühling, Baum usw.) normalerweise mit der Farbe Grün assoziiert werden können. Aber wir wissen auch, dass Grün aus Gelb und Blau besteht. Dies bedeutet, wenn das Grün ein Zwischenton von Gelb und *Qing* ist,

<sup>90</sup> 青是東方正，綠是東方間，東為木本，色青。木尅土，土色黃，並以所尅為間。故綠色，青、黃也。„*Qing* ist genau der Osten, dieser wird von Holz (Baum) repräsentiert, die Farbe ist dann *Qing*. Holz gegen Erde. Erde ist gelb, deswegen sind Holz(*Qing*) und Erde(Gelb) in einer Kontroll-Zyklus-Beziehung, sodass der Zwischenton Grün ist“ (eigene Übersetzung).

dann bedeutet *Qing* in diesem Fall die Farbe Blau. Man kann daher dieses Wort in der Tat, je nach Kontext, als Blau oder Grün interpretieren.<sup>91</sup>

Es darf dabei nicht unbeachtet bleiben, dass *Qing* keiner heutigen Farbbezeichnung entspricht. *Qing* bezeichnet in erster Linie keine konkrete Farbe, sondern die „Farbe“ der Lebendigkeit, das 生, (Oberteil von 青: bedeutet Leben oder Wachsen) verleiht diese Bedeutung.<sup>92</sup> Im *Ximing* wird dies so erklärt: *Qing*, also Leben oder Geburt, bezeichnet die Farbe der Dinge, als sie erschaffen/geboren wurden.<sup>93</sup> Es bezieht sich tatsächlich auf eine Abbildung der Neuheit und Frische. Der amerikanische Sprachwissenschaftler William H. Baxter hatte eine ähnliche Meinung in seinem Aufsatz „A Look at the History of Chinese Color Terminology“ (1983): „Qing and sheng were related phonologically, morphologically and semantically. Thus, qing converging blue and green is a relatively new word that developed from its original meaning of ‘flourishing’ or ‘verdant’“.<sup>94</sup> Kurz gesagt: Die chinesischen Farbbezeichnungen für ‚Blau‘ hängen mit der traditionellen chinesischen Philosophie und dem Färben von Indigo eng zusammen.

### Aoi あお

Die japanische Farbbezeichnung für Blau hat eine ähnliche (wenn nicht dieselbe) Wortherkunft wie die im Chinesischen. Das japanische *Ao* oder *Aoi* (あお/青) wird häufig in Lehrbüchern für Japanisch als „blau“ übersetzt.<sup>95</sup> Im Wörterbuch findet man allerdings zwei Bedeutungen, nämlich „Blau“ und „Grün“. Die Farbe des blauen Himmels ist *Aoi* (あおぞら青空), die Farbe der grünen Verkehrsampel ist aber auch *Aoi* (あおしんごう青信号).<sup>96</sup> Wenn man die Farbe des Grases und des Himmels unterscheiden muss, verwendet man *midori* für die Farbe des Grases. In vielen Fällen aber bezieht sich *Aoi* auf die Farbe Grün (auch für das Gras). Morohashi (1960) erklärt, „In Chinese and Japanese kanji, the

<sup>91</sup> In einigen festen Redewendungen, z.B. 青衣 (schwarze Kleidung) bedeutet *Qing* Schwarz; 青衣 ist auch eine Metapher für Dienstmädchen in der alten Zeit in China.

<sup>92</sup> qing 青 (ts<sup>h</sup>ieŋ) LH ts<sup>h</sup>iŋ, OCM \* tshiêŋ < \*k-sêŋ) ? 'Green, blue' [Shi]. [D] PMin \*ts<sup>h</sup>aŋ 'raw' (Norman identifies the PM in form with 青, Nakajima with 生). [E] ST \*siŋ): WT gsiŋ-ma < \*k-siŋ 'pastureland, meadow', Mikir *rej-seŋ* < \*-se/iŋ) 'green', Rawang məsəŋ) 'green', məsiŋ 'blue'. This root \*siŋ is identical to the ST root \*siŋ 'tree, wood' ( → *xin* 薪) and its CH homophone *xin* \*新 'new, renew', so that these items may also be part of this large wf. CH -> PVM: Sách seŋ), Viet *xanh* 'blue-green'; Axel Schuessler, *ABC Etymological Dictionary of Old Chinese*. Honolulu 2007, S. 431.

<sup>93</sup> 青，生也。象物之生時色也 (Lexikon 《釋名》 (ca. 200 CE)). „青“. In: *Chinese Text Project*. Online abrufbar unter <https://ctext.org/dictionary.pl?if=gb&char=青>

<sup>94</sup> Zitiert nach Mary E. Franck, "Chinese color word evolution". 2002, S. 14. Online abrufbar unter: <https://scholarworks.umass.edu/theses/1525>.

<sup>95</sup> Vgl. Francis Conlan, „Searching for the semantic boundaries of the Japanese colour term 'ao' “. Online abrufbar unter [ro.ecu.edu.au/theses/58](http://ro.ecu.edu.au/theses/58).

<sup>96</sup> Ebd.

character 青, meaning 'green', consists of 'fresh - 生' and 'red - 丹' and indicates the colour of young (immature) plants and fruits".<sup>97</sup>

#### Azul, Nila

Das ‚Blau‘ in manchen romanischen Sprachen, z.B. *azul* auf Spanisch<sup>98</sup> und *azul* auf Portugiesisch, leitet sich vom arabischen Wort *lāzuward* ab.<sup>99</sup> Dieses ist auch ein Lehnwort aus dem Persischen *lâjvard* und steht für ‚Lapislazuli‘.<sup>100</sup> Das Hindi-Wort *nila* (Blau), stammt aus dem Sanskrit *nīlā* (Dunkelblau) und wurde von den Indern durch Handelstätigkeit westwärts und ostwärts verbreitet. Die Araber haben dann einen bestimmten Artikel hinzugefügt „*an-nil*“ (*anil*) und verbreiteten das Wort weiter nach Westen. So erhielten Nordafrika und Spanien *añil* und *anile*. Die europäischen Händler benutzten *neel* oder *anyle* als Synonym von *Indico*.<sup>101</sup> Seit dem 17. Jahrhundert ist der Begriff *Indigo* (griech. *Indikon*: Farbstoff aus Indien) allgemein üblich geworden.<sup>102</sup> Balfour-Paul schreibt sogar: „The last two millennia of indigo’s economic history are neatly encapsulated in its names“.<sup>103</sup>

Obwohl für die genauere Etymologie dieser Begriffe, ihren Zusammenhang mit dem Frühhandel und das Sprachkontakt-Phänomen noch weitere Untersuchungen notwendig sind, haben die oben erwähnten Farbbezeichnungen deutlich gezeigt, dass sich diejenigen für ‚Blau‘ in manchen Sprachen auf ein gewisses Material beziehen. Diese Materialien (u.a. Indigo und Lapislazuli) sind, wie in den folgenden Kapiteln diskutiert wird, Beweise der frühen Globalisierung. Außerdem haben die vom Blau ausgelösten Kulturkontakte und die Mode der Bedeutung des Blaus in den verschiedenen Kulturen einen größeren Umfang verliehen.

## 4.2 ‚Blau‘ – Mehr als eine Farbe

Unsere Farbwahrnehmung betrifft nicht nur die neurologische bzw. physiologische Perzeption, sondern auch die kulturelle Erfahrung und Konvention. Man assoziiert die prototypische Bedeutung der Farbe mit etwas, das uns aus unserer alltäglichen Umwelt vertraut ist.<sup>104</sup> Daher haben die Bezeichnungen für Blau außer der Kernbedeutung (die Qualität ‚blau‘) noch andere semantische Bedeutungen bzw. Konnotationen, die in den verschiedenen Sprachen unterschiedlich sind. Das ‚Blau‘ ist in manchen Sprachen eine Polysemie (Mehrdeutig-

<sup>97</sup> Zitiert nach N. B. McNeill, „Colour and Colour Terminology“, S. 31. In: *Journal of Linguistics* 1972, 8(1), 21-33. Online abrufbar unter [www.jstor.org/stable/4175133](http://www.jstor.org/stable/4175133).

<sup>98</sup> *Online Etymological Dictionary of Spanish (OEDoS)*, Lemma „Azul“. Online abrufbar unter <https://www.spanishetym.com/term/azul>.

<sup>99</sup> Vgl. Jenny Balfour-Paul, *Indigo*. London 1998, S. 11.

<sup>100</sup> Ebd.

<sup>101</sup> Vgl. Balfour-Paul, *Indigo*, S. 11.

<sup>102</sup> Vgl. ebd.

<sup>103</sup> Vgl. ebd.

<sup>104</sup> Lyons, *Die Sprache*, S. 281.

keit). Es wird auch in metaphorischen Redewendungen und Idiomen verwendet. Seine Bedeutungen sind daher überwiegend von der Kultur abhängig,<sup>105</sup> obwohl viele Bedeutungen schon von anderen Sprachen übernommen wurden. Im Folgenden einige Beispiele, um die peripheren, aber trotzdem häufig anzutreffenden Bedeutungen darzulegen.

#### „Blau“ und Himmel

Im Englischen gibt es besonders viele Ausdrücke, die mit der Farbe Blau assoziiert sind. Die Farbe Blau erzeugt meist die Vorstellung von Himmel und Meer; „*the Blue*“ auf Englisch ist tatsächlich eine Metapher des Himmels, des Meeres oder von etwas Unbekanntem, z.B. in dem Satz „*A single tiny cloud appeared above the ridge but soon dissolved into the blue*“.<sup>106</sup> Ähnlich ersetzt „*the blue*“ den „Himmel“ auch in der Redensart „*Out of the blue*“ oder „*bolt from the blue*“, die auf eine Überraschung verweist, in der „*the blue*“ sich auf den klaren blauen Himmel bezieht – ein Blitz (engl.: *bolt*) aus heiterem Himmel geschieht natürlich unerwartet. Diese Redensart wird in anderen Sprachen auch übernommen, z.B. Dänisch: „*ud i det blå*“ (*Out of the blue*). Wenn etwas z.B. „*once in a blue moon*“ passiert, ist es sehr selten, weil der blaue Mond ein sehr seltenes Phänomen ist, es ereignet sich nur, wenn viele Staubpartikel in der Atmosphäre vorhanden sind.<sup>107</sup>

#### Blau und Melancholie

Das Blau in der englischen Sprache wird auch mit melancholischer Stimmung assoziiert: wenn man sich „*blue*“ fühlt, ist man trübsinnig. Der Ausdruck „*to feel blue*“ wurde schon im 16. Jahrhundert angewandt. Der Ursprung bleibt allerdings unklar und seit Mitte des 18. Jahrhunderts nennt man dieses melancholische Gefühl „*the blues*“,<sup>108</sup> z.B. „*she got the blues*“ (sie hat eine niedergeschlagene Stimmung). Laut *Oxford Dictionary of Word Origins* ist „*The Blues*“ auch die Kontraktion der unheilvollen Dämonen „*Blue Devils*“, welche die Sünder abstrafen. Im 18. Jahrhundert glaubte man, dass diese „*Blue Devils*“ die Ursache von Depressionen seien, und als Geistererscheinung von Alkoholikern beim sogenannten „*Säuferwahn*“ (*delirium tremens*) auftraten.<sup>109</sup>

Das Musikgenre „*Blues*“ ist auch mit der Melancholie verwandt. Der Blues ist eine Form der Musik, die von afroamerikanischen Musikern in den Südstaaten

<sup>105</sup> Hier betrifft es auch den Bereich der kognitiven Linguistik und Kultur, siehe z.B. Lakoff & Johnson (1980).

<sup>106</sup> Beispielsatz aus *Oxford Living Dictionaries*

<sup>107</sup> Vgl. Julia Cresswell (Hg.), *Oxford dictionary of word origins*. New York 2010, S. 51f.

<sup>108</sup> Vgl. ebd., S. 52.

<sup>109</sup> Ebd.

der USA entwickelt wurde. Die Liedtexte des Blues handeln meist vom „harten Leben“ und/oder vom Unglück in der Liebe.<sup>110</sup>

[...] the roots of the blues is that they came into being as an expression of African American experience...[it] emerged from the failure of this transformation (from slavery to small scale agricultural production), which in turn led to a breakdown in the socioeconomic life of southern blacks.<sup>111</sup>

Das Blau im Englischen ist daher in der Tat nicht nur eine Farbe, sondern ein Gefühl und dessen Äußerung. Diese Konnotation der niedergeschlagenen Stimmung wird häufig im Alltag in englischsprachigen Ländern verwendet, sie wird aber auch dichterisch, obwohl nur selten, von anderen Sprachen übernommen. Blues wird vor allem deshalb mit der Liebe, Erinnerung, Depression und Träumen assoziiert. Ein Beispiel dafür ist der Titel der traurigen koreanischen Serie HERBST-GESCHICHTE (2000), die als der Anfang der Koreanischen Welle (einer internationalen Beliebtheit der koreanischen Pop-Kultur) betrachtet wird. Auf Chinesisch wurde der Titel mit 藍色生死戀 (Blaue Liebe auf Leben und Tod) übersetzt. „Feeling blue“ oder „to be Blue“ als alltäglicher Ausdruck in anderen Sprachen, wie auf Chinesisch „我感到藍色“ oder auf Dänisch „Jeg følder/er blå“ ist jedoch unverständlich. Es kann aber auf Deutsch zu einer anderen Bedeutung führen (siehe unten).

Eine andere häufig benutzte Redensart im Englischen ist „Blue-blooded“ oder „Blue Blood“, mit der man auf jemanden von Adel verweist. Dieser Ausdruck stammt aus der spanischen Redensart „sangre azul“, die sich auf blau wirkende Adern unter der Haut bezieht und so etwas bedeutet wie „an aristocratic pedigree“ sowie „a member of the aristocracy“.<sup>112</sup> Niemand hat blaues Blut; auch Menschen von hoher Abstammung haben nur rotes Blut, aber die Adern unter der Haut erscheinen von außen manchmal blau, vor allem bei Menschen mit eher heller Haut. Viele spanische Muslime und Juden hatten eine nordafrikanische Abstammung, daher sind die blauen Adern auf ihrer Haut unsichtbar. Demgegenüber sah man dieses „blaue Blut“ auf der Haut der hellhäutigen Christen, die nach der Reconquista (Rückeroberung) wieder die Herrschaft über Spanien erlangten. Das „sangre azul“ wurde daher nach der Zeit des muslimischen Spaniens als ein Beweis einer rein christlichen Abstammung ohne Vermischung mit Muslimen und Juden betrachtet.<sup>113</sup> Dieser Begriff wurde von vielen anderen europäischen Sprachen übernommen, z.B. Deutsch: „blaublütig“; Griechisch: „galazoaimatos“ (γαλαζοαιματος) und Dänisch: „blåt blod“. Auch „príncipe azul“ (deutsch: Blauer Prinz, Traumprinz) auf Spanisch hängt mit dem blauen Blut zusammen. Es ist aber ungewöhnlich auf Chinesisch von „blauem

<sup>110</sup> Cambridge academic content dictionary. Cambridge, 2009, S. 94.

<sup>111</sup> David Nicholls (Hg.), *The Cambridge history of American music*. Cambridge 2004, S. 285.

<sup>112</sup> Editors of the American Heritage Dictionaries (Hgg.), *Spanish Word Histories and Mysteries: English Words That Come From Spanish*. Boston 2007, S. 29.

<sup>113</sup> Ebd.

„Blut“ zu sprechen (vor allem in Hong Kong), da es dem Alien (der so genannte „Blau-Blut-Mensch“) in einem berühmten Science-Fiction-Roman des chinesischen Schriftstellers Ni Kuang sehr nahekommt.

Nicht nur wegen des „blauen Blutes“, sondern auch wegen der Kostbarkeit blauer Farbstoffe und den damit verbundenen königlichen Symbolen gilt die Farbe Blau gemeinhin als die Farbe der Aristokratie in abendländischen Kulturen. Dieser Aspekt wird Kapitel 5 weiter ausgeführt.

### Blaue Kragen und Socken

„Blau“ bedeutet jedoch nicht immer ‚adelig‘. In Amerika ist ein „*blue-collar*“ nicht jemand aus der sozialen Oberschicht, sondern meint eine Person, die im Handwerk arbeitet. Gegensätzlich arbeitet ein „*white-collar*“ in einem sauberen und gemütlichen Büro.<sup>114</sup> Diese Metapher wird weithin übernommen, auch im Chinesischen unterscheidet man „藍領“ und „白領“.

Die blauen Kammgarnsocken waren in England ein Symbol der Unterklasse, die man nie zu einem offiziellen Anlass tragen sollte. 1750 wurde der Botaniker und Schriftsteller Benjamin Stillingfleet zur Literaturversammlung nach London eingeladen, es war eine Veranstaltung, auf der sich intellektuelle Frauen trafen. Stillingfleet wollte die Einladung ablehnen, denn er hatte keine Gesellschaftskleidung. Trotzdem hatte die Gastgeberin zugesagt, dass er mit seinen blauen Kammgarnsocken kommen konnte. Dadurch wurden blaue Kammgarnsocken ein Trend bei solchen Vereinen.<sup>115</sup> Daher stammt das Wort „*Bluestocking*“, um die Frauen in diesen intellektuellen Vereinen zu beschreiben.<sup>116</sup> Heute wird „*Bluestocking*“ in der Umgangssprache als ein beleidigender Ausdruck benutzt. Diesen Ausdruck findet man allerdings in anderen Sprachen nicht.

### Dt. ‚Blaumachen‘ und ‚blau sein‘

Am 06. Februar 2005 betitelte die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* einen Aufsatz mit: „Zwei Millionen Deutsche machen blau“. Es wird unlogisch, wenn man diese Aussage wörtlich in eine andere Sprache übersetzt, da „blaumachen“ im Deutschen nicht bedeutet, die Farbe Blau zu produzieren, sondern „nicht arbeiten zu gehen“. Diese Redensart wird im Alltag benutzt, aber ihr Ursprung, der mit dem traditionellen Blaufärben in Deutschland zu tun hat, ist meist nicht bekannt. Wie Pastoureau (2013) erwähnt: „Im Gegensatz zu den Griechen und Römern hatten andere Völker eine Vorliebe für die Farbe Blau, wie zum Beispiel die Kelten und Germanen“.<sup>117</sup> Die Deutschen verwendeten Waid schon seit Langem zum Blaufärben. Im Mittelalter waren Städte in Thüringen, wie z.B.

<sup>114</sup> Vgl. Cresswell, *Oxford dictionary of word origins*, S. 52.

<sup>115</sup> Ebd.

<sup>116</sup> Ebd.

<sup>117</sup> Pastoureau, *Blau. Die Geschichte einer Farbe*, S. 50.

Erfurt, Gotha, Arnstadt, Langensalza und Bad Tennstedt berühmte Waidstädte, die diese Färberpflanze nach ganz Europa lieferten.<sup>118</sup> Zum Färben benötigte die Blaufärberei nämlich drei Dinge:

Die Blaufärberei erfordert schönes Wetter, es muss heiß sein, mindestens zwei Wochen lang. An Geräten sind nur Bottiche nötig, groß und flach [...]. In diese Bottiche gibt man die getrockneten Waidblätter, dann wird eine Flüssigkeit eingefüllt, bis alle Blätter damit bedeckt sind. Es ist eine chemisch einzigartige Flüssigkeit: menschlicher Urin.<sup>119</sup>

Mit Alkohol wird die Gärung verstärkt und dadurch bekommt man einen intensiveren Farbstoff aus den Waidblättern. Aber wenn man den Alkohol direkt in die Brühe eingibt, bewirkt es das Gegenteil. Man fand nämlich heraus, dass man mit dem Urin von betrunkenen Männern eine besonders schöne Farbe gewinnen könnte. Deshalb tranken die männlichen Färber viel, um das Blau zu „machen“. „Wenn Färber betrunken in der Sonne lagen, wusste jeder: Die machen Blau. Und wer Blau gemacht hatte, der war blau“.<sup>120</sup> „Blau sein“ ist eine spezielle deutsche Redensart und bedeutet, dass man betrunken ist.

## Blaue Parteien

Die Farbe Blau kann auch politisch sein. *The Economist* wählte für einen Artikel über die Wahl in Taiwan den Titel „Blue on Green“ (02.12.2004).<sup>121</sup> Das politische Spektrum in Taiwan teilt sich grundsätzlich entsprechend in Grün und Blau auf. Das Blau repräsentiert die Allianz der *Kuomintang* (KMT) und das Grün steht für die Demokratische Fortschrittspartei (DPP) und seine Bündnispartner, die für die Unabhängigkeit Taiwans kämpfen. Das ‚Blau‘ wird in der Politik des Landes mit den Konservativen assoziiert. In Großbritannien steht die Farbe ‚Blue‘ für die konservativen „Tories“, ‚Grün‘ für die Liberal-Demokraten und ‚Rot‘ für die Labour-Partei. In Deutschland bestätigte die AfD-Aussteigerin Frauke Petry 2017 die Gründung einer Partei, nämlich der Blauen Partei<sup>122</sup> und das Motto ist eben „Frei und konservativ“.<sup>123</sup> Auch in Korea ziehen die konservativen Rechtsparteien die Farbe Blau vor, die Linksparteien dagegen eher Grün.<sup>124</sup>

<sup>118</sup> Vgl. Eva Hella, *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken*. München 2000, S. 40.

<sup>119</sup> Ebd., S. 41.

<sup>120</sup> Ebd.

<sup>121</sup> *The Economist*, „Taiwan-Blue on Green: Will President Chen Shui-bian get the parliamentary majority he needs?“ Online abrufbar unter <https://www.economist.com/node/3447064>.

<sup>122</sup> *Zeit Online*, „Frauke Petry: Blau steht für konservative, aber auch freiheitliche Politik“. Online abrufbar unter: [www.zeit.de/politik/deutschland/2017-10/fraukepetry-blaue-parteiuebuergerferorum-blaue-wende](http://www.zeit.de/politik/deutschland/2017-10/fraukepetry-blaue-parteiuebuergerferorum-blaue-wende).

<sup>123</sup> Tilman Steffen, „Die Blaue Partei: Alles nach Petrys Wünschen“. In: *Zeit-Online*. Online abrufbar unter [www.zeit.de/politik/deutschland/2017-10/die-blauepartei-frauke-petry-afd](http://www.zeit.de/politik/deutschland/2017-10/die-blauepartei-frauke-petry-afd).

<sup>124</sup> Marilyn DeLong und Barbara Martinson, *Color and design*. London 2012, S. 133.

In den USA gibt es keine bestimmte Farbe für die Parteien. Farben werden nur von den Medien verwendet, um die politische Landkarte nach den Wahlergebnissen darzustellen, das sind vor allem die Begriffe „Red State“ und „Blue State“: „Higher housing prices in blue states may affect presidential election, report says“,<sup>125</sup> „Blue state of Pennsylvania turns red as Trump wins suburbs and rural areas“.<sup>126</sup> Vor dem Jahr 2000 entsprach der amerikanische Farbsymbolismus dem britischen, nämlich blau für die Republikaner (damals eine konservative Partei) und rot für die damalige liberale Partei der Demokraten. Im Jahr 2000 wurde die Farbsymbolik jedoch von den verschiedenen Medien unterschiedlich gehandhabt, sodass die zwei Farben mittlerweile umgekehrt benutzt werden.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> Jana Kasperkevic, „Housing Price Trends Blue Red States Presidential Election Chart“. In: *The Guardian* (25. 09. 2016). Online abrufbar unter <https://www.theguardian.com/us-news/2016/sep/25/housing-price-trends-blue-red-states-presidential-election-chart>

<sup>126</sup> Liu Zhen, „Blue state of Pennsylvania turns red as Trump wins suburbs and rural areas“. In: *SCMP* (09. 11. 2016). Online abrufbar unter: [www.scmp.com/news/world/united-states-canada/article/2044534/blue-state-pennsylvaniaturns-red-trump-wins-suburbs](http://www.scmp.com/news/world/united-states-canada/article/2044534/blue-state-pennsylvaniaturns-red-trump-wins-suburbs)

<sup>127</sup> Lee Banville, „Covering American Politics in the 21st Century“. *An Encyclopedia of News Media Titans, Trends, and Controversies*. California 2016, S. 540.

## 5. Das Blau als Handelsware und seine Bedeutung

Obwohl nach Saussure das Verhältnis zwischen Ausdruck und Inhalt willkürlich ist, erklärt Kjørup, „kann [das] ja nicht bedeuten, dass sie [die Relationen zwischen Ausdruck und Inhalt] völlig aus der Luft gegriffen sind; dass sie konventionell sind, bedeutet nicht, dass irgendjemand beschlossen hat, dass dieses oder jenes das eine oder andere bedeuten soll.“<sup>128</sup> Die Farbe Blau erhält ihre Bedeutungen fast immer durch einen materiellen Farbträger, eine Form oder einen Gegenstand, auf der bzw. auf dem sie sich befindet. Oben wurde bereits dargelegt, dass Materialnamen, wie z.B. im Fall des ‚Lapislazuli‘ in vielen Kulturen und Sprachen als Ursprung des jeweiligen Ausdrucks für ‚Blau‘ dienten. Man kann also davon ausgehen, dass die Wahrnehmung von Farbe und die Materialgeschichte eng miteinander verbunden sind.

Dazu ein Beispiel: Die Bedeutungszuschreibung von Blau als Farbe der Wahrheit basiert auf einer Vorstellung des Himmels: „It [Blue] is the color of truth, because blue always appears in the sky after the clouds are dispelled, suggesting the unveiling of truth“.<sup>129</sup> Auf der Wand eines Gebäudes ist blaue Farbe dagegen kein Bedeutungsträger, sie erlaubt dann lediglich potenziell unterschiedliche subjektive Konnotationen. Anders ausgedrückt: Die Farbe Blau vermittelt als Lichtwelle grundsätzlich keine Zeichenhaftigkeit. Sie muss mit bestimmten Objekten verknüpft werden bzw. grundsätzlich kontextualisiert sein, damit sie etwas bezeichnen kann und als Zeichen interpretiert werden kann. So bekommt in dem angeführten Beispiel das Blau die Bedeutung von ‚Wahrheit‘ ausschließlich aufgrund der Eigenschaft, die Farbe des Himmels zu sein, daher sind bei der Untersuchung der Farbe die Farbträger wesentlich von Bedeutung.

### 5.1 Lapislazuli – Das heilige Blau aus dem Morgenland

Trotz des wenig leistungsfähigen Verkehrsnetzes in den frühen Zeitepochen, wurde eine erhebliche Menge der blauen Materialien und Produkte zwischen Zivilisationen, die weit voneinander entfernt waren, gehandelt. Diese blauen Materialien bzw. Produkte, die durch Verbreitung und Zirkulation neue Symbole wurden, waren nicht nur bedeutsam für die Menschen ihrer Herkunftsländer, sondern wurden es auch für diejenigen aus den anderen Kulturen, in die sie exportiert wurden.

Eine prominente Stellung unter derartigen Materialien hat der tiefblaue Stein Lapislazuli, aus dem man das Pigment Ultramarin extrahiert. Er galt sowohl in den morgenländischen als auch den abendländischen Räumen als Kostbarkeit, weshalb er eine wichtige Rolle bei der kulturellen Semiotisierung des Blaus besaß.

<sup>128</sup> Søren Kjørup, *Semiotik*. Paderborn 2009, S. 15.

<sup>129</sup> George Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art*. London 1959, S. 151.

## Semiotisierung, Symbol und Transfer: Von Pakistan nach Ägypten

Das Blau aus Lapislazuli, also Ultramarin(-blau) ist wahrscheinlich eine der wichtigsten Blaufarben in der Geschichte der Farbe und Kunst: Schon seit der zweiten Hälfte des 4. Jahrtausend v. Chr. wurde Lapislazuli in den morgenländischen Räumen verwendet. Der Stein wurde damals als mit Zauberkraft ausgestattet mythisiert und war entsprechend hochgeschätzt: Die Sumerer glaubten etwa über 2000 Jahre lang, mit Hilfe des Steins den Göttern schmeicheln zu können: „Royalty felt safer for the journey if they could placate the gods with gifts of scared lapis lazuli; it was a kind of insurance“, schreiben dazu Nikolay Kardjilov und Giulia Festa.<sup>130</sup> Lapislazuli wurde deswegen auch als Grabbeilage verwendet, um den Toten einen Übergang zur Unterwelt garantieren zu können. So wurden in großen sumerischen Städten wie Uruk, Ur und Mari zahlreiche Kügelchen und Objekte aus Lapislazuli ausgegraben.<sup>131</sup>

Auch der Lapislazuli wurde aufgrund seiner blauen Farbe mit dem Himmel assoziiert. Seit wann Lapislazuli bzw. seine Farbe als ein Symbol des Himmels betrachtet wurde, ist zwar unklar, aber der Ursprung ist sicherlich schon im alten Ägypten und Israel anzusiedeln. Das belegen das ägyptische Amulett „Wadjet-Auge“ (Auge der Horus) und der israelische Brustschild des Aaron. Das „Wadjet-Auge“ im Alten Ägypten symbolisierte die Macht der Göttin Wadjet als einer Schutzgöttin, Kriegerin und Zauberin. Daher steht es für die Kraft der Vitalität, Schutz und Heilung. Wadjet ist die Personifizierung des Auges des Horus, des ägyptischen Himmelsgottes (Bild 1).<sup>132</sup>



**Bild 1:** Glazed composition ‚wedjat‘ eye amulet (ca. 26. Dynastie)

Auf einer Wandmalerei aus dem Tal der Königinnen in Theben, Ägypten, wurde Wadjet als Kobra mit Heiligenschein dargestellt, wo sie in der Farbe Blau gemalt ist. In Israel war der Brustschild von Aaron mit Lapislazuli besetzt (ca. 1400-1300

<sup>130</sup> Nikolay Kardjilov & Giulia Festa, *Neutron methods for archaeology and cultural heritage*. Cham 2016, S. 99.

<sup>131</sup> Ebd., S. 100.

<sup>132</sup> Vgl. Sarah Bartlett, *The Secrets of the universe in 100 Symbols*. Kerkdriel 2016, S.84.

v. Chr.). Häufig wurde Lapislazuli dabei mit dem Edelstein Saphir verwechselt.<sup>133</sup> Der Saphir wiederum gilt als „Stein des Schicksals“, denn es heißt, er könne geistige Klarheit und Erkenntnis verleihen und finanzielle Belohnungen fördern. Dieser blaue Edelstein ist, wie Lapislazuli, ein Symbol des Himmels und der freudigen Zuwendung zu Gott.<sup>134</sup> Es scheint, dass die Ägypter eine besondere Vorliebe für diesen Stein und seine blaue Farbe hatten. Vor 6000 Jahren hatten die ägyptischen Händler ihn fast 5000 Kilometer weit von dem heutigen Afghanistan durch eine der unwirtlichsten Gegenden transportiert,<sup>135</sup> denn dem britischen Archäologen und Orientalwissenschaftler Dominique Collon zufolge war Badakhshan in Afghanistan die Quelle des Handels mit Lapislazuli:

To the north-east and east there was no clear natural boundary between Iran, Central Asia and the areas now known as Pakistan and Afghanistan. Lapis lazuli from the mountains of Badakhshan in Afghanistan was the principal item of trade, which passed through Iran to the countries of the Near East and to Egypt.<sup>136</sup>

Weil Lapislazuli ein fremdartiger Edelstein aus weiter Ferne und daher so wertvoll war, war er nicht für alle erreichbar. Allerdings setzten Wohlhabende Lapislazuli in ihren Körper- oder Kopfschmuck ein, um ihren Wohlstand zu zeigen.<sup>137</sup> Die alten Ägypter fanden jedoch nicht heraus, wie man eine gute Farbe aus Lapislazuli herstellte. Zum Malen zerkleinerten sie, wie die Griechen und Römer, einfach den Stein, und deshalb war ihr Blau aus Lapislazuli unrein.<sup>138</sup> Um die Farbe des Lapislazuli zu imitieren, erzeugten die Ägypter künstliche Blaupigmente von Kupferspänen mit Sand und Pottasche. Dieses Blau ist das älteste synthetische Pigment, das Historiker und Archäologen bislang gefunden haben. Wie der Farbhistoriker Philip Ball erläutert, ist es „ein Blau aus der Bronzezeit“.<sup>139</sup> Es wird heutzutage als „Ägyptisches Blau“ bezeichnet.

Dieses Blau wurde auf ähnliche Weise wie Glas hergestellt, so dass die Materialien relativ leicht zu beschaffen waren. Man benötigte lediglich Kalk und Sand sowie ein kupferhaltiges Mineral. Die Herausforderung bestand darin, dass die Mengen genau aufeinander abgestimmt sein und der Schmelzofen auf 800 bis 900 Grad Celsius erhitzt werden musste. [...] Wenn sie die richtige Temperatur trafen, erhielten die alten Ägypter ein opak-blaues, kristallines Material. Die Künstler konnten es zu Pulver zermahlen, mit Eiweiß, Leim oder

---

<sup>133</sup> Die beiden Steine sind gleichermaßen wertvoll und bekannt, sie wurden auch unterschieden, aber häufig mit denselben Begriffen benannt, auch in der Bibel, vgl. Pastoureau, *Blau. Die Geschichte einer Farbe*, S. 18 und Gage, *Colour and culture*, S.73.

<sup>134</sup> Vgl. Bartlett, *The Secrets of the universe in 100 Symbols*, S. 89.

<sup>135</sup> Vgl. Victoria Finlay, *Colours. Die Geschichte der Farben*. Darmstadt 2015, S. 45.

<sup>136</sup> Dominique Collon, *Ancient Near Eastern art*. Berkeley 1995, S. 12.

<sup>137</sup> Vgl. Finlay, *Colours. Die Geschichte der Farben*, S. 45.

<sup>138</sup> Vgl. Pastoureau, *Blau. Die Geschichte einer Farbe*, S. 19.

<sup>139</sup> Finlay, *Colours. Die Geschichte der Farben*, S. 17.

Gummiarabikum vermischen und damit eine wunderschöne blaue Farbe erzeugen.<sup>140</sup>

Diese Farbe wurde auch in der ägyptischen Fayence als blaue Glasur sowie für das ägyptische Glas verwendet,<sup>141</sup> sie wurde so als Ersatz für den Lapislazuli betrachtet und man findet sie oft an Grabbeigaben, z.B. in Form von Perlen und Pektoral/Skarabäus (Bild 2).



**Bild 2:** Pectoral/Heart-Scarab

Für die Ägypter sowie die übrigen Völker des Nahen und Mittleren Ostens ist die Farbe Blau eine magische Farbe, da sie die bösen Kräfte abwehren soll,<sup>142</sup> wie auch Kardjilov und Festa feststellen:

Again and again this jewellery and objects crafted from lapis-lazuli is the clear indication that thousands of years the people in Mesopotamia, Egypt, Persia, Greece and Rome cherished deep blue lapis-lazuli. Especially in the oriental countries, it was considered as a gemstone with magical powers.<sup>143</sup>

Daher wurde die Farbe Blau auch mit Bestattungsriten und mit dem Himmel eng verbunden. Hier lässt sich also eine Semiotisierung des Blaus nachweisen: Der Lapislazuli als ein seltenes, natürliches Material und sein tiefes Blau wurden als zeichenhaft interpretiert und als Symbol für ‚Schutz‘, ‚Reichtum‘ und ‚Himmel‘ betrachtet – Konnotationen, die in der Folge auch dem ‚Ägyptischen Blau‘, der synthetischen Nachahmung des Ultramarinblaus, zugesprochen wurden. Interes-

<sup>140</sup> Ebd.

<sup>141</sup> Vgl. Alfred Lucas, *Ancient Egyptian Materials and Industries*. London 2012, S. 188.

<sup>142</sup> Z.B. in Gestalt von Nazar-Amuletten.

<sup>143</sup> Nikolay Kardjilov und Giulia Festa, *Neutron methods for archaeology and cultural heritage*. Cham 2016, S. 100.

sant ist also, dass der Fernhandel des Lapislazuli von Afghanistan nach Ägypten und anderswohin nicht nur eine materielle Handelstätigkeit bedeutete, sondern auch die interkulturelle Verbreitung des Symbols des Lapislazuli und seiner Farbe: Die Symbolik des Blaus für Reichtum, Schutz und Himmel im mesopotamischen Kulturraum wurde durch den Handel mit Lapislazuli von den Ägyptern in ihrer eigenen Religion adaptiert. In Ägypten entwickelte sich die Farbe Blau noch dazu zu einem Symbol für ‚Heilung‘, weil sie mit dem ägyptischen Himmelsgott Wadjet assoziiert wurde.

### Lapislazuli und Ultramarin in Europa

Schon seit dem vierten vorchristlichen Jahrtausend wurde der Lapislazuli gehandelt. Obwohl der Fernhandel des Lapislazuli im Altertum heute Gegenstand vieler historischer Forschungsarbeiten ist, ist die Frage, wann Lapislazuli zum ersten Mal nach Europa transportiert wurde, noch umstritten. Die Extraktion und Malerei mit Pigment aus Lapislazuli in Europa ist derzeit erst für das dreizehnte nachchristliche Jahrhundert belegt. Seit der Renaissance waren Städte in Italien, vor allem Venedig auch ein Handelszentrum für Lapislazuli bzw. Ultramarin. So schreibt M. P. Merrifield: „[Ultramarin] was introduced by the way of Venice, which was the great emporium of Oriental commerce“.<sup>144</sup> Das Wort „Ultramarin“ stammt in der Tat aus dem Mittellateinischen: „*ultramarin*“ (deutsch: jenseits des Meeres). Es enthüllt die Herkunft der Farbe, denn „[...] der Stein [Lapislazuli], aus dem die Farbe ursprünglich gewonnen wurde, kam aus Übersee“.<sup>145</sup> Der Begriff stammt dem Oxford Lexikon zufolge aus dem 16. Jahrhundert, aber es wird vermutet, dass er schon im 14. Jahrhundert in Italien verwendet wurde, denn Filarete schrieb im Jahr 1464 über Ultramarin: „Fine blue is derived from a stone and comes from across the seas and so is called ultramarine“.<sup>146</sup>

Die einzige Bezugsquelle dieses Halbedelsteins und kostbaren Pigments für Europa war die Badakhshan-Mine (Sar-e-Sang) in Afghanistan.<sup>147</sup> Aufgrund der langen Reise und des komplizierten Extrahierungsverfahrens war Ultramarin damals so teuer wie Gold: „In 1437 it was sold at Florence for eight ducats the ounce. In 1548 the price at Venice was sixty scudi the ounce. In 1788 the price at Paris was one hundred francs, or even as much as fifty crowns the ounce“.<sup>148</sup>

<sup>144</sup> Mary Philadelphia Merrifield, *Original Treatises, Dating from the XII<sup>th</sup> to the XVIII<sup>th</sup> Centuries, on the Arts of Painting... Vol. 1*. London 1849, S. ccxii.

<sup>145</sup> Duden, Lemma ‚Ultramarin‘. Online abrufbar unter <https://www.duden.de/rechtschreibung/Ultramarin>.

<sup>146</sup> Ashok Roy, *Artists pigments. A handbook of their history and characteristics*. Washington 1993, S. 37.

<sup>147</sup> Es gibt aber Beweise, dass Lapislazuli aus dem *Baikalsee* und den Parmit Mountains in *Tadjikistan* auch verwendet wurden (Nikolay Kardjilov/Giulia Festa (Hgg.), *Neutron methods for archaeology and cultural heritage*. Cham 2016, S. 6.

<sup>148</sup> Mary Philadelphia Merrifield, *Original Treatises*, S. ccxiii.

## Der blaue Mantel der Jungfrau Maria

Die interkulturelle Transition der Zeichenhaftigkeit des Blaus durch Materialtransfer wird auch am Beispiel der Symbolik des blauen Mantels der Jungfrau Maria in der christlichen Ikonenmalerei deutlich. Die Farbe Blau ist in den abendländischen Räumen als ein Attribut der Heiligen Jungfrau Maria ein christliches Symbol, aber darüber hinaus auch Zeichen der Wahrheit, des Friedens, der Tugend und Autorität.<sup>149</sup> Vor dem 14. Jahrhundert (vermutlich ab dem 9. Jahrhundert) verwendete man in den abendländischen Räumen die Farbe Blau, um die Anwesenheit oder Intervention Gottes anzuzeigen.<sup>150</sup> Ein dunkles Blau, manchmal mit grauer oder violetter Schattierung, wurde neben der Verwendung in Mariendarstellungen und Heiligenbildern bisweilen auch für die Kleidungen hochrangiger Persönlichkeiten, z.B. für den Kaiser verwendet.<sup>151</sup> Das Blau spielte aber erst nach der Entdeckung des Ultramarinblaus und der Darstellung des blauen Marienmantels (auch wegen des Aufkommens von Waid) eine zentrale und symbolträchtige Rolle in der westlichen Kunst.

Maria ist im Christentum die Mutter Jesu, ewige Jungfrau, Himmelskönigin und „a great sign appeared in heaven“,<sup>152</sup> sie ist das bedeutendste und am häufigsten gezeichnete Kultobjekt in der Ikonografie. Die Jungfrau Maria ist dabei nicht nur heilig, sie symbolisiert auch Wahrheit, Reinheit, Schönheit und Weisheit.<sup>153</sup> Dementsprechend ist verständlich, warum Lapislazuli von europäischen Künstlern, zunächst für die Erschaffung von Maria-Bildnissen vorbehalten war. Die Jungfrau Maria mit einem blauen Mantel (Bild 3). ist eines der bekanntesten Motive in der Ikonenmalerei, aber sie war nicht immer in ein blaues Gewand gekleidet. Sie wurde häufig auch in Rot und Violett, manchmal auch in Weiß dargestellt. Erst ab dem 12. Jahrhundert wurde ihr Mantel, ihr Kleid oder etwas seltener auch ihre gesamte Kleidung in Blau dargestellt.<sup>154</sup> Und seitdem ist das Blau für die christliche Kirche eine besondere Farbe.<sup>155</sup>

<sup>149</sup> Vgl. Rachel Holmes, „Why blue is the costliest colour“. In: *The Guardian* (17.04.2015). Online abrufbar unter <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2015/apr/17/colour-blue-rich-divine-ancient-egyptians-virgin-mary>.

<sup>150</sup> Vgl. Pastoureau, *Blau. Die Geschichte einer Farbe*, S. 35.

<sup>151</sup> Ebd.

<sup>152</sup> Revelation 12:1

<sup>153</sup> Vgl. Elena V. Shabliy (Hg.), *Representations of the Blessed Virgin Mary in World Literature and Art*. Lanham 2017, S. xiv.

<sup>154</sup> Vgl. Pastoureau, *Blau. Die Geschichte einer Farbe*. Berlin, S. 42.

<sup>155</sup> Vgl. Finlay, *Das Geheimnis der Farben – Eine Kulturgeschichte*, S.330.



**Bild 3:** Filippino Lippi, *Madonna and Child Artist* (ca. 1483/84)

Die Darstellung der Jungfrau Maria mit blauem Mantel wurde von immer mehr Malern übernommen: „In fifteenth century the blue palette represented the iconographically most significant colour for Mary, the blue of her robe“.<sup>156</sup> Das Blau wurde im Lauf der Zeit in der westlichen Malerei vor allem mit der Jungfrau Maria verbunden. Es wurde sogar als ihr Attribut betrachtet. Dieser Trend blieb bis ins 19. Jahrhundert, wo die Farbe der Jungfrau Maria einheitlich zu Weiß wechselte, wie Pastoureau feststellt.<sup>157</sup>

Die Bedeutungen des Lapislazuli bzw. des Ultramarinblaus wurden durch die Materialzirkulation von verschiedenen Kulturen übernommen, verändert oder sogar bewusst überschrieben, um einen neuen Kontext zu schaffen. So entstanden neue Bedeutungen und Konnotationen. Das Blau aus Lapislazuli wurde im abendländischen Raum nicht nur als Symbol für ‚Reichtum‘, ‚Himmel‘, ‚Heiligkeit‘ und ‚Himmelsgott‘ bzw. ‚Himmelsgöttin‘, sondern auch u.a. als Symbol für ‚Reinheit‘, ‚Friede‘ und ‚Tugend‘ verwendet, allesamt Attribute, die auch mit der Eigenschaft der Jungfrau assoziiert sind.

#### Lapislazuli in Asien

Wie bereits erwähnt, besaßen der Lapislazuli und das Blau eine Anziehungskraft sowohl für die Menschen in den abendländischen als auch in den morgenländischen Kulturräumen. Entlang der Seidenstraße wurde Lapislazuli auch nach Fernost, beispielsweise nach China transportiert:

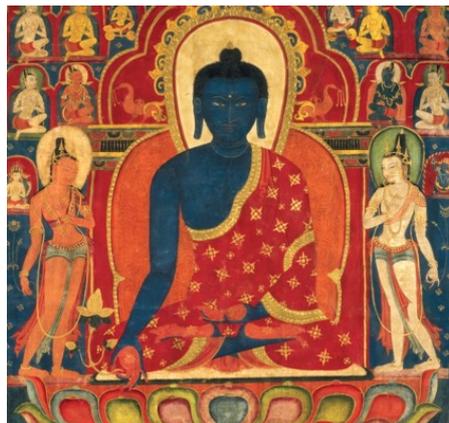
[The scrolls in Mogao Caves] provide a picture of Dunhuang as a vibrant hub of Silk Road trade, and give an indication of the range of goods that were exchanged in the city. According to these documents, a large number of imports arrived from as far away as

<sup>156</sup> Ernst van de Wetering, *Rembrandt. The painter at work*. Amsterdam 1997, S. 147.

<sup>157</sup> Vgl. Pastoureau, *Blau. Die Geschichte einer Farbe*, S. 42, 44.

northeast Europe. [...] The range of imported goods included brocade and silk from Persia, metal-ware, fragrances, incense and a variety of precious stones, such as lapis lazuli (from north eastern Afghanistan).<sup>158</sup>

Der Lapislazuli wurde in China als Schmuck und Grabbeigabe hochgeschätzt und symbolisierte den Adel. Er wurde auch als Farbstoff verwendet, vor allem für die buddhistische Höhlenmalerei, z.B. in der Kizil-Höhle im chinesischen Xinjiang.<sup>159</sup> Im Bereich der Malerei war Azurit ein üblicher Farbstoff. Vor dem 14. Jahrhundert war er einer der am häufigsten benutzten Farbstoffe in der alten chinesischen Malerei, insbesondere in der Blau-Grün-Landschaftsmalerei 青綠山水, mitsamt dem Zinnober attribuierte der Azurit die alte chinesische Malerei – 丹青<sup>160</sup> [*Danqing*]. Dennoch entwickelte das Blau kaum eine symbolische Bedeutung in der chinesischen Malerei, vor allem nach dem 14. Jahrhundert, wo die Tuschengemälde und die Kaligrafie in der chinesischen Kunst einen beherrschenden Rang einnahmen.



**Bild 4:** Unbekannt, *Thangka of Bhaishajyaguru, the Medicine Buddha*

Die wichtigste Bedeutung des Blaus begrenzt sich wesentlich auf den buddhistischen Kontext. Der Lapislazuli und sein Blau ist ein Attribut der *Bhaishajyaguru* (Medizin-Buddha, auf Chinesisch 藥師琉璃光如來: Medizin-Lapislazuli-Leuchten-Buddha); er ist ein Symbol für ‚Reinheit‘ und ‚Heilung‘<sup>161</sup> und wurde manchmal ganz in Blau dargestellt (Bild 4.): „May my body be like pure and radiant lapis lazuli, with a radiance more brilliant than the sun and moon, illumina-

<sup>158</sup> UNESCO, *Dunhuang*. Online abrufbar unter <https://en.unesco.org/silkroad/content/dunhuang>.

<sup>159</sup> Ebd.

<sup>160</sup> 《晉書·文苑傳·顧愷之》：尤善丹青，圖寫特妙

<sup>161</sup> Yui Suzuki, *Medicine Master Buddha the iconic worship of Yakushi in Heian Japan*. Leiden 2011, S. 8.

ting all who travel in darkness, enabling the, to tread upon their paths.“<sup>162</sup> In der Qing-Dynastie wurden die Bekleidung und die Hilfsmittel für die chinesischen Rituale streng geregelt. Jedes Mal, wenn eine Himmelsverehrung stattfand, musste Lapislazuli vom Kaiser verwendet werden, weil der Lapislazuli der Himmelsfarbe ähnelt.<sup>163</sup>

## 5.2 Kobalt – Das Blau des Ostens, des Porzellans und des Wohlstands

Porzellan war eine der wichtigsten Handelswaren zwischen Europa und Asien, es ist auch ein materieller Repräsentant für China<sup>164</sup> bzw. den Orient, durch den die Europäer ihr erstes Verständnis von China gewonnen haben. Blauweißes Porzellan war eine gefragte Ware in den morgenländischen sowie auch in den abendländischen Räumen, seine Anfertigung und Verbreitung sind Beweise für den Kulturkontakt zwischen Ost-, Vorderasien und Europa. Bei dem Kobaltblau bzw. Mohammeden-Blau auf den blauweißen Waren geht es nicht nur um den Transfer des Materials und der Glasurtechnik, sondern auch um die „ästhetischen Antworten“ (nach John Carswell „*aesthetic responses*“) der verschiedenen Kulturen auf den Prototyp des blauweißen Porzellans. Solche Dekorationen mit Unterglasur-Blau wurden bis zum 18. Jahrhundert als das ideale Medium zur Dekoration des Porzellans angesehen.<sup>165</sup> Macintosh meinte: „It is no exaggeration to say that no other genre in porcelain decoration has exercised a greater influence on the ceramic art of Europe.“<sup>166</sup>

### Der Ursprung des Blau-Weiß Porzellans

Schon in der Tang-Dynastie (618-907 n. Chr.) war das praktische Porzellan ein alltägliches Objekt in China. Wann das erste blauweiße Porzellan hergestellt wurde, ist immer noch umstritten. Eine kleine Menge Porzellan aus der Tang-Dynastie, die mit ein wenig Kobaltblau ausgestaltet ist, wurde in den 1940er-Jahren in China ausgegraben, deshalb behaupteten die Forscher des Shanghai Instituts des Keramiks, dass das blauweiße Porzellan schon in der Tang-Dynastie erfunden wurde: „[...] blue-and-white porcelain was invented [in the late Tang dynasty (618-907 A.D.)] based on the mature manufacturing technology derived from white porcelain production“.<sup>167</sup>

<sup>162</sup> 第二大願：願我來世得菩提時，身如琉璃，內外明徹，淨無瑕穢；光明廣大，功德巍巍，身善安住，餒網莊嚴過於日月；幽冥眾生，悉蒙開曉，隨意所趣，作諸事業(Ebd.)

<sup>163</sup> 青金石色相如天，或復金屬散亂，光輝燦爛，若眾星麗於天也

<sup>164</sup> Der Name *China* stammt aus dem Persischen und bezieht sich auf die Sachen, die in China hergestellt wurden, vor allem auf Porzellan. „China“ ist auch der Name des „*Middle Kingdom*“.

<sup>165</sup> Vgl. Duncan Macintosh, *Chinese blue and white porcelain*. Woodbridge 1994, S. 183.

<sup>166</sup> Ebd.

<sup>167</sup> Vgl. Weidong Li/Xiaoke Lu/Hongjie Luo u.a., „A Landmark in the History of Chinese Ceramics: The Invention of Blue and-white Porcelain in the Tang Dynasty“. In: *Science & Technology of*

Nach einer anderen Ansicht entstand das blauweiße Porzellan nicht früher als in der Yuan-Dynastie (1271–1368), denn der blauweiße Stil widersprach dem ästhetischen Geschmack in der Song-Dynastie (960–1217) – das einfarbige, jadeartige Porzellan hatte damals eine vorherrschende Stellung, während Porzellane mit blauen Mustern als „ungebildet“ und „auffallend“ von den traditionsgeprägten Chinesen angesehen wurden.<sup>168</sup> Es wird seit längerem schon darüber gestritten, ob die blauweißen Porzellane der Tang-Dynastie eine direkte, nachfolgende Verbindung zu dem in der Yuan-Dynastie entwickelten blauweißen Porzellan haben könnten. Jedoch hatte man sicherlich in der Yuan-Dynastie, in der Zeit Kaiser *Sundis* 順帝 (1333–1370) oder noch früher in der *Taiding*-Ära 泰定 (1324–1328) angefangen, das standardisierte blauweiße Porzellan herzustellen.<sup>169</sup>

Obwohl das erste blauweiße Porzellan in Jingdezhen produziert wurde, zielte seine Herstellung nicht auf einheimische Kunden, sondern auf Kaufleute aus dem Nahen Osten. In der Zeit des so genannten *Pax Tartarica* im 13. Jahrhundert unter der Mongolenherrschaft herrschten u.a. durch die Anbindung an die Seidenstraße ein blühender internationaler Handel und ein umfassender Ideenaustausch.<sup>170</sup> Zahlreiche zentralasiatische Kaufleute gelangten nach China und ließen sich in den südlichen Städten entlang der Küste nieder. Für die persischen und arabischen Kaufleute waren die traditionellen kleinen chinesischen Schüsseln im täglichen Gebrauch eher unpraktisch, es entstand der Bedarf an größerem Essgeschirr.<sup>171</sup> Daher gaben sie großes Essgeschirr mit blauer Unterglasur in Auftrag, ausgewählt wurden dafür Töpfer aus der küstennahen Stadt Jingdezhen, da diese die Herstellung des weißen Porzellans (*Qingbai*) beherrschten. Wie die Kuratorin und Forscherin Jennifer Chen hervorhebt:

With the Middle Eastern markets in mind, 14<sup>th</sup> century Jingdezhen potters used clay moulds to produce large plates. Their massive size and form suited Middle Eastern and Indian eating customs, by which guests dined communally from such dishes. The Muslims used massive dishes, usually about 40 cm in diameter for communal dining.<sup>172</sup>

Die in China produzierten Porzellane mit Unterglasurblau waren zwar zarter als diejenigen, die seit langem in Nahost benutzt wurden. Damit waren die nahöstlichen Kunden trotzdem nicht völlig zufrieden, weil die chinesischen blauweißen Porzellane anders als deren altbekannte Geschirre waren, zumal sie

---

*Archaeological Research*, 3:1, 28-35. Online abrufbar unter <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20548923.2016.1272310>.

<sup>168</sup> Vgl. Macintosh, „Chinese blue and white porcelain“, S. 9.

<sup>169</sup> Adam Theodore Kessler, *Song Blue and White Porcelain on the Silk Road*. Leiden 2012, S. 447.

<sup>170</sup> Macintosh, „Chinese blue and white porcelain“, S. 10.

<sup>171</sup> Vgl. Kessler, „Song Blue and White Porcelain on the Silk Road“, S. 466.

<sup>172</sup> Ebd.

mit chinesischen Motiven dekoriert wurden.<sup>173</sup> Um eine kundenbezogene Ware zu erschaffen, zeichneten die chinesischen Töpfer ausschweifende Motive, sogar persische Inschriften auf die Porzellane (Bild 5), obwohl sie die Fremdsprache nicht beherrschten. Viele solcher fremdsprachlichen Dekorationen waren daher auch nicht fehlerfrei.<sup>174</sup>



**Bild 5:** Blauweiße Ware mit persischer Inschrift (*Ming*-Dynastie)

Porzellane mit Kobaltblau im Blau-Weiß-Stil wurden als eine ‚fremde‘ Innovation in China anfangs kaum anerkannt. Es wurde jedoch langsam in der Mitte des 13. Jahrhunderts akzeptiert<sup>175</sup> und erst in der Herrschaftszeit *Xuandes* (1425–1435) als kaiserliche Ware vom Kaiserhof anerkannt.<sup>176</sup> Während der Dynastien *Yuen*, *Ming* und *Qing* entwickelten sich verschiedene Formen des blauweißen Porzellans heraus, wie z.B. der Krug und Porzellanstand.<sup>177</sup> Mit kulturspezifischen Dekorationsmustern wurden diese Porzellanprodukte hergestellt und ins Ausland exportiert, vor allem nach Indien, Persien, Europa oder in die Türkei.<sup>178</sup>

Das Blauweiß ist daher keinesfalls ein Stil ohne Variationen. Diese mit Kobaltblau dekorierten Waren aus China wurden weltweit verbreitet; hinter ihrem Ursprung steckt tatsächlich eine Geschichte des Material-, Technik- und Ideen-transfers. Das Blauweiß ist daher eher ein Produkt des Kulturkontakts zwischen den morgenländischen und abendländischen Räumen als eine reine chinesische, einheimische Erfindung.

<sup>173</sup> Macintosh, „Chinese blue and white porcelain“, S. 13.

<sup>174</sup> Huang Yongchuan/ Lin Shuxin (hgg.), *A special exhibition of motifs on the blue and white from common kilns of the Ming and Qing dynasties*. Taipei 1996, S. 102.

<sup>175</sup> Vgl. Macintosh, „Chinese blue and white porcelain“, S. 22.

<sup>176</sup> Vgl. Julie Emerson und Jennifer Chen (hgg.), *Porcelain stories: From China to Europe*. Seattle 2000, S. 61.

<sup>177</sup> Vgl. John Carswell, *Blue and white: Chinese porcelain and its impact on the western world*. Chicago 1985, S. 28.

<sup>178</sup> Ebd., S. 29.

## Verbreitung, Symbolik und Nachahmung

Die internationale Nachfrage nach chinesischem blauweißem Porzellan vom 14. bis 16. Jahrhundert war so groß, dass das Porzellan ein Markenzeichen Chinas wurde. Der Handel mit der chinesischen Blau-Weiß-Ware vernetzte Zivilisationen, die mehr oder weniger große geografische und kulturelle Distanzen hatten, auf diese Weise schaffte sie einen Weltmarkt. Die Einflüsse der Blau-Weiß-Ware waren also beträchtlich, nicht nur in China, sondern auch in Nahost und in Europa, und zwar ökonomisch, ästhetisch sowie auch kulturell und gesellschaftlich.

Obwohl der Grund für so einen kräftigen Einfluss in den morgen- und abendländischen Räumen nicht ganz ersichtlich ist,<sup>179</sup> kann man mühelos nachvollziehen, dass das blauweiße Porzellan damals als eine Vereinigung von Schönheit und Verwendbarkeit ein Trend war: „[F]rom its first appearance on the international market in the min-Yuan period, around 1325, to the 1700s, blue-and-white ware dominated ceramics and answered many people’s needs, practical and aesthetic“.<sup>180</sup>

Das blauweiße Porzellan war für die Europäer ein Luxusgut aus Fernost, weshalb es ein Symbol hoher gesellschaftlicher Stellung war: „*In the seventeenth century, porcelain for display and to grace the table become the emblems of high social status, surpassing the previous criterion of using spices in the preparation of food [...]*“.<sup>181</sup> Viele Aristokraten und aufsteigende Kaufleute bauten sogar Porzellankammern in ihren Palästen oder Wohnhäusern an, wie z.B. der Porzellanraum im Santos Palast in Lissabon oder die Porzellankammer im Schloss Charlottenburg in Berlin.<sup>182</sup> Kristensen zeigt, dass auch die gehobenen sozialen Schichten in Dänemark vom chinesischen Porzellan fasziniert waren. Der Hauptzweck des Porzellanhandels in Dänemark war zwar, die Porzellane durch Kopenhagen in andere europäische Länder zu verkaufen, um davon zu profitieren. Allerdings zeigen die Sammlungen von Museen und privaten Sammlern, dass das Porzellan von Kopenhagenern auch als eine modische und globale Ware konsumiert wurde:

[T]he consumption of exotic goods, of which Chinese porcelain was a very obvious example, had for Copenhageners, it is very likely that this consumption provided more than just the wealthiest citizens with the ability to display modernity, urbanity and cosmopolitanism. In this respect Copenhageners could compare themselves with the inhabitants of other European cities engaged in global trade.<sup>183</sup>

<sup>179</sup> Vgl. Carswell, „Blue and white: Chinese porcelain and its impact on the western world“, S. 11.

<sup>180</sup> Emerson und Chen, *Porcelain stories. From China to Europe*, S. 88.

<sup>181</sup> Ebd., S. 136.

<sup>182</sup> Ebd.

<sup>183</sup> Rikke Søndergaard Kristensen, „Made in China: import, distribution and consumption of Chinese porcelain in Copenhagen c. 1600–1760“. In: *Post-Medieval Archaeology*, 48:1. 2014, S. 151.

Es ist dann auch nicht schwer zu verstehen, warum es Nachbildungen des Blau-Weiß, z.B. in Persien, Korea, Japan, Vietnam, Italien, Holland, Deutschland, Frankreich, England, Spanien und Portugal gab, obwohl viele Kopien nicht der chinesischen Qualität entsprachen. Das hat seinen Grund darin, dass die Europäer damals die Technik noch nicht beherrschten, um feine Porzellane herzustellen. Was die Hersteller jedoch statt der tatsächlichen Keramikqualität erreichen konnten, war eine gewisse äußere Ähnlichkeit. Die holländische Delfter-Ware ist dafür ein gutes Beispiel. Seit Mitte des 17. Jahrhunderts war blauweißes Porzellan so beliebt in Europa, dass es ein Modeartikel geworden war. Während die italienische Familie Medici Porzellan, die italienische Nachahmung des chinesischen blauweißen Porzellans, nach dem Tod Francesco I. de' Medici (1587) ablehnte,<sup>184</sup> war Delfter-Ware aus Holland seit dem 17. Jahrhundert sehr erfolgreich, wodurch sie noch heute als Zeichen der niederländischen Tradition sehr bekannt ist.<sup>43</sup> Seit dem 16. Jahrhundert handelte portugiesische Kaufleute direkt mit der „*Terra dos Chins*“ (Land der Chinesen).<sup>185</sup> Die Blau-Weiß-Ware war für die Europäer leicht erhältlich geworden. Nachdem die Niederländer die Macht des Seehandels übernommen hatten, hatte die Blau-Weiß-Ware sogar eine noch höhere Priorität als Handelsgut gewonnen. Wie Emerson schreibt, „*costly porcelain began to flood into Europe*“.<sup>186</sup>

Selbst wenn die Versorgung des Porzellans stieg, ging der Preis trotzdem nicht zurück. Demzufolge fingen die Töpfer in Holland vor allem in Delft, Haarlem und Dordrecht an, das Blau-Weiß nachzumachen. Diese holländische Nachahmung wird als Delfte-Ware oder „Delfter Blau“ (niederländisch: Delfts *blauw*) bezeichnet. Es ist aber hierbei zu betonen, dass die Delfter-Ware kein faktisches Porzellan ist:

Dutch potters produced such fine, thin earthenware, which had been given, over the white tin-glaze and the blue decoration, a clear lead-glaze known as Kwaart that they did often bear a close resemblance to the Chinese originals.<sup>187</sup>

Die holländischen Fabriken boten diese erschwinglichere Version der chinesischen Ware an, um den großen Markt zu beliefern. Die blauen Dekorationen auf der Delfter-Ware waren anfänglich bloß Kopien vom chinesischen Prototyp, sie wurden aber allmählich von holländischen und europäischen ornamentalen Motiven ersetzt.<sup>188</sup> Delfter-Ware war daher tatsächlich eine Töpferware,<sup>189</sup> die den Blau-Weiß-Stil, also blaue Dekoration auf weißer Ware, imitierte: „Dutch

<sup>184</sup> Shelagh Vainker, *Chinese pottery and porcelain. From prehistory to the present*. London 1991, S. 145.

<sup>43</sup> Die touristische Webseite Holland.com nennt das „Delfter Blau“ ein traditionelles Ikon der Niederlande.

<sup>185</sup> Emerson und Chen, „Porcelain stories. From China to Europe“, S. 107.

<sup>186</sup> Ebd., S. 143.

<sup>187</sup> Carswell, „Blue and white. Chinese porcelain and its impact on the western world“, S. 41.

<sup>188</sup> Ebd.

<sup>189</sup> *Earthenware* ist nicht aus der typischen Porzellanerde (Kaolin).

blue-and-white earthenware reproduced only the designs and not the durability of Chinese porcelain“.<sup>190</sup> Trotzdem waren die europäischen Kopien ein sehr populärer Ersatz für das chinesische Porzellan. Kristensen beschreibt den Konsum in Kopenhagen:

Whereas the Kraak and transitional wares were only owned by a few people in Copenhagen, cheaper Dutch tin-glazed copies were much more common in the city. Many tin-glazed dishes inspired by Kraak and transitional porcelain are found in 17th-century contexts in Copenhagen, which demonstrates large-scale consumption of and interest in wares which imitated porcelain.<sup>191</sup>

Es hat sich gezeigt: Es war eher die ästhetische Qualität und die symbolische Verkörperung, die man mit den Kopien verfolgte, nicht die faktische Qualität und Porzellankomposition. Die Blau-Weiß-Ware hatte durch die interkontinentale Verbreitung und den Fernhandel eine symbolische Bedeutung gewonnen: Selbst wenn das Delfter-Blau günstiger als das echte chinesische Porzellan war, diente es neben seiner praktischen Funktion ebenso einer Darstellung des modischen Geschmacks und des Wohlstands.

## Kobalt

Als ein unübersehbares Element gehört das Kobaltblau für die Unterglasur zu einer der wichtigsten Eigenschaften bzw. der ästhetischen Qualität des blau-weißen Porzellans. Es wird allgemein angenommen, dass die Verwendung von Kobalt eine persische Erfindung war. Eine 1300 n. Chr. von Abū l-Qāsim Kashani geschriebene Monografie dokumentiert, dass die Berge im persischen Kashan die Quelle des Kobalts waren und die Verwendung des Kobalts zur Keramikdekoration im Nahen Osten und im Mittelmeerraum Jahrhunderte älter als in China ist.<sup>192</sup> Auch Britt erwähnt, dass vor zweitausend Jahren die Perser und Ägypter schon Kobalt und Kupfer zum Glasieren verwendeten.<sup>193</sup> Kobaltoxide wurden in China erst ca. 1320 zur Glasur in Jingdezhen,<sup>194</sup> der berühmtesten Stadt für Porzellanherstellung in China, verwendet. Es war eine wichtige Leistung der Töpfer in Jingdezhen zu vermeiden, dass sich das Unterglasurblau in der Glasur vermischt:

<sup>190</sup> Vainker, „Chinese pottery and porcelain. From prehistory to the present“, S. 134.

<sup>191</sup> Kristensen, „Made in China. Import, distribution and consumption of Chinese porcelain in Copenhagen c. 1600–1760“. In: *Post-Medieval Archaeology*, 48:1, 151-181. 2014. S. 156. Online abrufbar unter: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/0079423614Z.00000000051>.

<sup>192</sup> Vgl. Carswell, „Blue and white. Chinese porcelain and its impact on the western world“, S. 21.

<sup>193</sup> Vgl. John Britt, *The complete guide to high-fire glazes*. New York 2007, S. 107.

<sup>194</sup> 景德鎮: in der Provinz Jiangxi, die über tausend Jahre lange Hauptstadt der Porzellanmanufaktur Chinas.

Surprisingly, the cobalt blue itself was initially of Near Eastern origin [...]it had been used less successfully by the Persian potters at Kashan. In the wares produced in Persia, the blue tended to flux with the glaze and produced a smeared effect.<sup>195</sup>

Das Kobalt-Farbmittel für blauweißes Porzellan in China wurde überwiegend von Persien eingeführt,<sup>196</sup> erst später im 15. Jahrhundert wurde vergleichbares, einheimisches Färbemittel auch in China gefunden.<sup>197</sup> Kobaltblau wird daher im Chinesischen als „Mohammaden-Blau“ („*huiqing*“; 回青) bezeichnet, um seine Herkunft zu bestimmen.<sup>198</sup> Ein Buch aus der Ming-Dynastie dokumentiert es so:

Huiqing, aus Fremdland. Während der Zeit Zhengdes (Ming-Dynastie), wurde es über *Yunnan* (Südwestchina) übernommen. Es sieht nach der Verarbeitung wie ein Edelstein aus, es kostet mehr als Gold. Soweit man weiß, kann man es für die Herstellung von Keramik benutzen; damit ist das Ergebnis sehr überzeugend.<sup>199</sup>

Wie schon erwähnt, wurde Kobalt schon in der Tang-Dynastie in China verwendet, und zwar gar nicht selten für die „*Tang Sancai*“ (Tang Drei-Farben-Tonware). Obwohl die Verwendung des Kobalts vor seiner Wiederkehr in der Yuan-Dynastie schon einmal kaum vorhanden war, sollte der frühe Handels- und Kulturkontakt zwischen dem ‚Reich der Mitte‘ (China) und dem Nahen Osten den Gebrauch wiederaufleben lassen.

Kobalt ist ein chemisches Element, das aus verschiedenen Erzen (Ores) extrahiert wird. Während der Ming-Dynastie (1368-1644) importierten die Chinesen Kobalt aus Persien<sup>200</sup> und fertigten damit Blau-Weiß-Porzellan, das anschließend umgekehrt nach Persien wieder exportiert wurde. Da die blaue Dekoration das ersichtlichste Wesensmerkmal der Blau-Weiß-Ware ist, ist die Verwendung der Farbe Blau auf Porzellan am wichtigsten, um den Blau-Weiß-Stil zu imitieren. So wurde die Delft-Ware beispielsweise auch mit Kobaltoxiden dekoriert.<sup>201</sup>

<sup>195</sup> Carswell, „Blue and white. Chinese porcelain and its impact on the western world“, S. 22.

<sup>196</sup> Vgl. Carol Michaelson und Jane Portal, *Chinese art in detail*. Cambridge 2006, S. 68.

<sup>197</sup> Vgl. Carswell, „Blue and white“, S. 24.

<sup>198</sup> *Tiangongkaiwu (Ming)* 《天工開物》 steht: 回青乃西域大青: „*Huiqing* (Mohammed-Blau) ist das Blau von *Xiyu* (den Westlichen Gebieten)“.

<sup>199</sup> Meine eigene Übersetzung von *Shiwuganzh* 《事物紺珠》 黃一正(Ming): 回青者，出國外。正德間，大王當鎮雲南得之。以鍊石為偽寶，其價初倍黃金。已知可燒窯器，用之果佳。

<sup>200</sup> Kessler (2012) argumentiert, dass das Kobalt-Pigment aus Indonesien und Afghanistan statt aus Kashan und dem Iran kam.

<sup>201</sup> Siehe die Beschreibung von *Royal Delft*, wo das gleiche Herstellungsverfahren seit dem 17. Jahrhundert ausgeübt wird: [https://www.royaldelft.com/en\\_gb/technieken/hand-painted/item/6288](https://www.royaldelft.com/en_gb/technieken/hand-painted/item/6288).

Wann das Kobalt erstmals in Europa verwendet wurde, ist umstritten,<sup>202</sup> aber das blauweiße Porzellan hatte sicherlich die Europäer inspiriert, die Keramik so zu dekorieren. Seit dem 16. Jahrhundert wuchs die Vorliebe für die Blau-Weiß-Waren in anderen Kulturen an, sie wurden dann von Handelsflotten nach Europa und an die Ostküste Afrikas verschifft. Obwohl das Blau-Weiß-Porzellan schon in 17. Jahrhundert sehr populär in Europa war, war die Möglichkeit der Keramikdekoration mit Hilfe von Kobalt vor dem 18. Jahrhundert für die Europäer immer noch unbekannt.<sup>203</sup> Viele Europäer hatten irrtümlicherweise angenommen, dass die blaue Dekoration auf dem Porzellan mit Indigo oder Waid gemalt war. Es war der Brief des französischen Jesuiten François Xavier d'Entrecolles (1664–1741) im frühen 18. Jahrhundert, der die Verwendung des Kobalts erkennen ließ.<sup>204</sup>

Als eine Inspiration der Dekoration konstituierte die Blau-Weiß-Ware die Vorstellung von China und dem Morgenland. Ihre Nachahmung Delft-Ware war sogar eines der ersten Beispiele von der Chinoiserie und ein Symbol für das Kulturerbe in Holland. „*Chinese porcelain influenced the ceramics of the importing countries and was in turn influenced by them*“.<sup>205</sup> Importeure bestellten Porzellane in bestimmten Formen und Stilen von den Töpfern in China, diese Porzellane wurden sodann langsam in das Repertoire der chinesischen Töpfer aufgenommen. Vainker meinte, dass Porzellan in diesem Bezug ein Träger war, um einen weltweiten ornamentalen Stil auszutauschen.<sup>206</sup> In dieser weltweiten Zirkulation sollte der Prozess der Symbolisierung auch nicht vernachlässigt werden: Das blauweiße Porzellan war anfangs ein Bedarfsartikel spezifisch für die fernöstlichen Kaufleute, es machte wegen seiner hervorragenden Qualität, seinem schwierigen Herstellungsverfahren und seiner morgenländischen Herkunft eine Symbolisierung durch: Es stand fortan für Wohlstand, Schönheit, Orient und ästhetischen Geschmack. Das Kobaltblau, das selbst auch ein verbreitetes Handelsgut war, spielte natürlich auch eine wesentliche Rolle für die chinesischen Blau-Weiß-Prototypen und auch die Nachmachung. Daher behauptet der chinesische Wissenschaftler Tongxian Fu, dass der Islam zwei Beiträge zum Ming-Porzellan geleistet hat: zum einen die islamische Sprache (für die Verzierung), zum anderen die Farbe *Huiqing* (Mohammedan-Blau bzw. Kobaltblau).<sup>207</sup>

<sup>202</sup> Die erste dokumentierte Verwendung vom Kobalt für Malerei, Glas und Glasur war im 15. Jahrhundert, vgl. Kessler, „Song Blue and White Porcelain on the Silk Road“, S. 509.

<sup>203</sup> Vgl. Anne Gerritsen und Stephen McDowall, „Material Culture and the Other. European Encounters with Chinese Porcelain ca. 1650-1800“. In: *Journal of World History Volume 23, Number 1*. 2012, S. 100.

<sup>204</sup> Ebd.

<sup>205</sup> Vainker, „Chinese pottery and porcelain: From prehistory to the present“, S. 136.

<sup>206</sup> Ebd.

<sup>207</sup> Tongxian Fu, *Zhongguo hui jiao shi* 中國回教史. Taipei 1996, S. 114.

### 5.3 Indigo – Das Blau der Aristokratie, der Revolte und der Masse

2016 wurde die Technik des Blaudrucks von der Deutschen UNESCO-Kommission (DUK) als immaterielles Kulturerbe in das bundesweite Verzeichnis aufgenommen.<sup>208</sup> Ein Jahr später unterzeichnete die deutsche Staatsministerin Maria Böhmer, zudem Minister aus Ungarn, der Slowakei, der Tschechischen Republik und Österreich ein internationales Nominierungsdossier, wodurch die Technik des Blaudrucks für die UNESCO-Liste des Immateriellen Kulturerbes der Menschheit nominiert wurde.<sup>209</sup> Laut DUK ist der Blaudruck ein „Reservedruckverfahren, das auf Naturmaterialien wie Leinen, Baumwolle oder Seide angewandt wird“.<sup>210</sup> Mit dieser Technik wird der Stoff blau gefärbt. Oft wird dabei Pappe verwendet (die Druckreserve), um weiße, ungefärbte Muster auf dem Stoff zu hinterlassen. Der verwendete Farbstoff in diesem Verfahren ist tatsächlich die ‚Teufelsfarbe‘ Indigo.

Die Mode der Kombination aus Blau und Weiß hat sich nicht nur bei dem weltweiten Handel mit chinesischem Porzellan, sondern auch beim globalen Phänomen des Indigofärbens geäußert. Balfour-Paul resümiert: „The enthusiasm aroused far and wide by China’s ‘export blue-and-white’ porcelain did a lot for indigo, and maybe blue-and-white textiles helped to maintain that popularity“.<sup>211</sup> Als das blauweiße Porzellan Europa überflutete, war es auch die Zeit, in der das indische Indigo die Europäer beeindruckte. Während Kobalt den wichtigsten Blaufärbestoff für Porzellan darstellte, war das Indigo der wichtigste Färbestoff für das Gewebe.

#### Die lange Geschichte der Verwendung des Indigos

Den Farbstoff Indigo (*Indigo dye*) gewinnt man von Indigopflanzen mit dem Ziel, Gewebe und Kleidungsstücke blau zu färben. Seit langer Zeit wurde Indigo aus *Indigofera* (vor allem dem sogenannten „True Indigo“ also der *Indigofera tinctoria*) in Asien, Afrika und Zentral- und Südamerika hergestellt und verwendet. Während *Indigofera tinctoria* in den tropischen und subtropischen Gebieten wächst und sehr praktisch für die Einheimischen war, stellte das Färberwaid (*Isatis tinctoria*) im gesamten Mittelalter hindurch einen häufig anzutreffenden Blaufarbstoff in Europa dar,<sup>212</sup> obwohl er weniger färbendes Indigo als *Indigofera tinctoria* beinhaltet.

<sup>208</sup> Siehe *Verzeichnis: Bundesweites Verzeichnis Immaterielles Kulturerbe 2017*. Online abrufbar unter [https://www.unesco.de/sites/default/files/2019-02/IKE\\_Verzeichnis\\_gesamt-einleger\\_190215.pdf](https://www.unesco.de/sites/default/files/2019-02/IKE_Verzeichnis_gesamt-einleger_190215.pdf)

<sup>209</sup> UNESCO, *Blaudruck-Technik für UNESCO-Liste des Immateriellen Kulturerbes nominiert*. Online abrufbar unter <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-weltweit/blaudruck-technik-fuer>.

<sup>210</sup> Bundesweites Verzeichnis Immaterielles Kulturerbe 2017

<sup>211</sup> Balfour-Paul, „Indigo“, S. 191.

<sup>212</sup> Vgl. John Winberry, „Indigo In South Carolina: A Historical Geography“ In: *Southeastern Geographer*, 19(2). 1979, S. 91.

Die Verwendung von Indigo als Farbstoff war schon früh sehr verbreitet. Es war nicht nur in Nah- und Fernost, sondern auch in Skandinavien, Amerika und Afrika anzutreffen.<sup>213</sup> Die allerfrüheste Verwendung des Indigos reicht laut einer neuen archäologischen Forschung bis in das Jahr 7800 vor Christus in Peru zurück.<sup>214</sup> Die häufig gefundenen Stoffreste aus dem Altertum bezeugen jedoch ein gemeinsames und trotzdem unverbundenes Wissen der Indigo-Verwendung in verschiedenen Zivilisationen.<sup>215</sup> Das Verfahren, die Gewebe mit Indigo zu färben ist deshalb in vielen Kulturen ein traditionelles Handwerk und gar nicht selten besitzen die mit Indigo gefärbten blauen Kleidungsstücke auch Symbolcharakter.

### Das Blau als eine bedeutende Textilfarbe

Im alten China bestimmte die Farbe der Kleidung die Gesellschaftsschicht des Trägers, z.B. wurden in der Ming-Dynastie Hofbeamte in blauer Amtstracht (Rang 5–7) ordiniert. In der Qing-Dynastie trugen jedoch alle Hofbeamten Blau. Der Kaiser musste sich während der Zeremonien, bei denen zum Himmel oder zum Wasser eine Verbindung hergestellt werden sollte, auch in Blau kleiden, um einen harmonischen Dialog mit dem Himmel zu führen. Vor dem 12. Jahrhundert war das Blau in Japan eine Farbe ausschließlich für bestimmte Adelige, es war dann zu einer Farbe der *Samurai* (Kämpfer) geworden.<sup>216</sup> In Asien war blaue einfarbige Kleidung auch eine gemeinsame Bekleidung der Landbevölkerung (meistens für Frauen), u.a. auch in Japan, China und Taiwan. Das *Lanshan* (藍衫: Blaue Klamotten) ist sogar ein Symbol der *Hakka* (Han Chinesen). Während der Zeit Maos kleideten sich in China alle Bauern in Blau. Diese chinesischen Arbeiter werden deshalb von den westlichen Medien als *Blue Ants* (blaue Ameisen) bezeichnet. Robert Guillain, ein erfahrener Journalist und Asien-Spezialist, beschrieb z.B. die 600 Millionen Chinesen als die „blauen Ameisen“ unter der „roten Flagge“.<sup>217</sup>

Es ist auffällig, dass das Indigo in vielen verschiedenen Kulturen mit dem Lebensende assoziiert wird.<sup>218</sup> Im Alten Ägypten hatten die muslimischen und christlichen Frauen das Blau als die Farbe ihrer Bestattungsgewebe gewählt. Es sei die Farbe, die derjenigen des einbalsamierten Leichnams ähnelt. Dort wurde der Indigofarbstoff auch auf die Gesichter und Körper der Trauernden geschmiert. Für die Yoruba aus Nigeria ist das Blau eine Farbe für Riten und Zeremonien, z.B. wird ein großes Gewand mit hellen- und dunkelblauen Mustern

<sup>213</sup> Vgl. Balfour-Paul, „Indigo“.

<sup>214</sup> Vgl. Jeffrey Splitstoser/Tom Dillehay/Jan Wouters/Ana Claro, „Early pre-Hispanic use of indigo blue in Peru“. In: *Science Advances*, Vol.2 (Nr.9). 2016.

<sup>215</sup> Vgl. William Leggett, „Indigo – The Medieval Devil’s Dye“. In: *Journal of The New York Botanical Garden* VI.44 (233-238). New York 1943, S. 233. Online abrufbar unter <https://www.biodiversitylibrary.org/item/98359#page/7/mode/1up>.

<sup>216</sup> Vgl. Balfour-Paul, „Indigo“, S. 186.

<sup>217</sup> *Six cent millions de Chinois (The Blue Ants: 600 Million Chinese under the Red Flag)*, Robert Guillain (1956).

<sup>218</sup> Vgl. Balfour-Paul, „Indigo“, S. 186.

oft während einer Bestattung getragen. Gleichzeitig ist es ein Symbol des Prestiges. Auch in Mittelasien war das Blau eine Farbe der Trauer, z.B. wurden die mit Indigo gefärbten Kleidungsstücke in Turkestan von reichen alten Frauen oder denen in der Trauerzeit getragen.<sup>219</sup>

Zusammen mit dem indischen Indigo wurde die Blaudruck-Technik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von der Niederländischen Ostindien-Kompagnie nach Europa gebracht.<sup>220</sup> Diese Technik war seit dem 18. Jahrhundert in Mitteleuropa weitgehend verbreitet. Ein Beispiel dafür ist der Blaudruck in der Slowakei, welcher vermutlich die deutsche Blaudruckerei beeinflusste.<sup>221</sup> Noch bis ins 19. Jahrhundert hinein waren die Blaudruckprodukte, z.B. Tuch und Kleidung in Europa sehr beliebt. Piroch schreibt über den Blaudruck: „by the end of the eighteenth century [it] had become so commonplace as to take over first place in national folk dress, the last major development in its historical character [in der Slowakei].“<sup>222</sup>

Das Blau war seit Langem eine häufige Farbe der Arbeitskleidung in den morgenländischen Gebieten. Jedoch kleideten sich die abendländischen Könige erst seit dem 13. Jahrhundert in Blau (zuerst in Frankreich, danach in England), z.B. Ludwig IX. und Heinrich III.<sup>223</sup> Seitdem wurde die Farbe Blau immer beliebter, sie wurde von vielen Familien und Adeligen als eine Farbe in ihr Wappen aufgenommen. So wird dieses Azurblau auch als ‚Königblau‘ bezeichnet.<sup>224</sup> Im Mittelalter waren meist die Marineuniformen in Europa blau gefärbt. Vergleichsweise nahm die britische Marine die Farbe Blau erst sehr spät auf, nämlich im Jahr 1745.<sup>225</sup>

Dabei war das 18. Jahrhundert die Zeit, in der das Indigo in Europa besonders stark gefragt war, da die Uniformen der Armeen vieler Länder, u.a. in Frankreich,<sup>226</sup> mit Indigo gefärbt wurden.<sup>227</sup> Das Indigoblau der Marina (Navy Blue) ist besonders beständig und wird auch mit Treue assoziiert. Aus diesem Kontext stammt der englische Begriff „*true-blue*“ bedeutet ‚treu‘, ‚echt‘, ‚beständig‘.

---

<sup>219</sup> Vgl. Ebd., S. 181.

<sup>220</sup> Blaudruck (Indigo Blue-Dyeing), wie oben beschrieben, ist eine bestimmte Technik. Sie ist anders als die Färbemethode (den Stoff einfach in Blau färben), welche schon lange in Europa, insbesondere in Deutschland ausgeübt wurde.

<sup>221</sup> Sigrid Piroch, „Slovak Folk Art Indigo Blue Printing“. In: *Ars Textrina Journals*, 9 (63-124). Winnipeg 1988, S. 68-70. Online abrufbar unter <http://ulita.leeds.ac.uk/research/ars-textrina-textiles-group/ars-textrina-journals/>.

<sup>222</sup> Ebd., S. 69.

<sup>223</sup> Vgl. Pastoureau, *Blau. Die Geschichte einer Farbe*, S. 48.

<sup>224</sup> Ebd.

<sup>225</sup> Vgl. Balfour-Paul, „Indigo“, S. 196.

<sup>226</sup> Aufgrund des Krieges zwischen Frankreich und England und der 1806 verhängten Kontinentalsperre von Napoleon gegen England gab es eine Unterversorgung mit indischem Indigo. Um den Farbstoff für die Uniformen seiner Armee zu besorgen, förderte Napoleon die Wiederbelebung der Waidkultur. Vgl. Matthias Seefelder, *Indigo. Kultur, Wissenschaft und Technik*. Landsberg 1994, S. 32.

<sup>227</sup> Vgl. ebd., S. 196.

### Der Farbstoff Indigo als Wirtschaftsgut

Ähnlich wie das blauweiße Porzellan war Indigo auch ein globales Wirtschaftsgut. Von der Produktion bis hin zum Verkauf wurden Menschen und Produktionsmittel von fünf Kontinenten, nämlich Asien, Europa, Nord- und Südamerika benötigt. Es war eines der verbreitetsten Produkte der Welt. Für seine Verarbeitung wurde eine große Menge an Arbeitskraft benötigt. Zudem bot es Millionen von Bauern und Arbeitern auf der ganzen Welt einen Lebensunterhalt. Das Porzellan schuf kommerzielle Möglichkeiten für Handelsvertreter, Manufakturen, europäische Kompanien und Zwischenhändler.<sup>228</sup> Die Bedeutung des Handels mit Indigo in den morgen- und abendländischen Räumen war allerdings nicht nur rein ökonomischer Natur, sondern auch sozialer und kultureller:

[I]n 1680, something remarkable happened which changed the fashions for most of Europe from that time on. A delegation from Siam arrived at the French court of Louis XIV and brought along, among other things, magnificent Indigo-printed fabrics. Blue print became immediately popular [...].<sup>229</sup>

Blauer Stoff war in den abendländischen Räumen dabei keineswegs neuartig, denn die Kelten und Germanen färbten schon lange mit dem Färberwaid. Beispielsweise wurde in Dänemark (Lønne Hede) und Island (Ketilsstaðir)<sup>230</sup> in alten Grabstätten blaues Gewebe ausgegraben. Trotzdem war Indigo aus dem Orient in Europa äußerst nachgefragt. Es wurde so viel Indigo verbraucht und importiert, dass es zeitweise in Deutschland (1577) und Frankreich (1598) verboten war, um so die verdrängte Waidindustrie zu schützen. In Deutschland wurde Indigo als ‚Teufelsfarbe‘ verstanden, in Frankreich nannte der Kaiser das Indigo „the deceitful and injurious dye“ und in Großbritannien wurde das Indigo als Essen für die Teufel beschrieben.<sup>231</sup> Trotz alledem ist die Nachfrage nach Indigo in Europa nicht zurückgegangen. Der kräftige indische Indigofarbstoff hatte tatsächlich die Begeisterung für die Farbe Blau in Europa ausgelöst.

### Indigo, Sklaven und Ausbeutung

Indigo wurde schon seit dem Jahr 1 n. Chr. aus Indien exportiert. Daher wird Indien als die Heimat des gehandelten Indigos betrachtet.<sup>232</sup> Zwischen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und dem Ende des 17. Jahrhunderts war Indien für Europa oder sogar für die ganze Welt der wichtigste bzw. größte

<sup>228</sup> Vgl. Ghulam Nadri, *The political economy of indigo in India 1580-1930*. Leiden. 2016, S. 2.

<sup>229</sup> Piroch, „Slovak Folk Art Indigo Blue Printing“, S. 68.

<sup>230</sup> National Museum of Iceland, „*Blaklaedda Konan*“. Online abrufbar unter <http://www.thjodminjasafn.is/syningar-vidburdir/sersyningar/syningar-i-gangi/blaklaedda-konan>

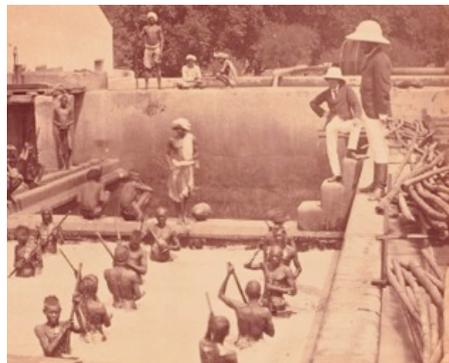
<sup>231</sup> Balfour-Paul, „Indigo“, S. 56.

<sup>232</sup> Vgl. Nadri, *The political economy of indigo in India 1580-1930*, S. 1.

Anbieter von Indigo.<sup>233</sup> Das aus Bayana und Sarkhej hergestellte Indigo hatte die beste Qualität und wurde nach Europa exportiert, die Reste wurden meist für den innerstaatlichen Verbrauch verwendet oder nach Westasien exportiert.<sup>234</sup> Nebenher fingen die europäischen Länder an, diese einträgliche Indigopflanze in ihren Kolonien zu kultivieren, nämlich im holländischen Ost- sowie im französischen Westindien, im spanischen Zentralamerika, in Indien sowie in den nordamerikanischen Kolonien.<sup>235</sup> Beispielsweise war South-Carolina in den 1740er-Jahren die bedeutendste britische Kolonie für die Massenproduktion des Indigos.<sup>236</sup>

Die Herstellung des Indigos war arbeitsaufwendig. Die Lösung für die ausländischen Plantagenbesitzer stellte entweder der Einsatz einheimischer Bauern oder die Hinzuziehung afrikanischer Sklaven dar.<sup>237</sup> Im 17. Jahrhundert war die Situation des Indigoanbaus in Indien noch nicht derart eskaliert. Doch wegen des großen Indigobedarfs in Europa, der Änderung des Indigomarkts in der Kolonialzeit und der Sperre des künstlichen Indigos aus Deutschland verschlimmerte sich die Situation kontinuierlich.

Im 19. Jahrhundert waren Bengalen und später auch Bihar die Hauptquellen des Indigos für die Welt; allein das indische Bengalen hatte im Jahr 1815 insgesamt 3500 Tonnen Indigo exportiert.<sup>238</sup> Dieses Indigo war mit Hilfe von Sklavenarbeit hergestellt worden (Bild 6): „Exploitation and physical abuse against the peasants intensified so much that their position, for many contemporary observers, looked hardly different from that of slaves“.<sup>239</sup>



**Bild 6:** Oscar Mallitte, *Beating a vat by hand* (1877, Indien)

<sup>233</sup> Ebd.

<sup>234</sup> Ebd.

<sup>235</sup> Vgl. Balfour-Paul, „Indigo“, S. 71.

<sup>236</sup> Vgl. Nadri, *The political economy of indigo in India 1580-1930*, S. 135.

<sup>237</sup> Vgl. Balfour-Paul, „Indigo“, S. 60.

<sup>238</sup> Ebd., S. 71.

<sup>239</sup> Nadri, *The political economy of indigo in India 1580-1930*, S. 184.

Außerdem waren die Bauern gezwungen, Indigopflanzen in ihren Getreidefeldern zu kultivieren, doch selbst dann konnten sie von dem unfairen System kaum profitieren.<sup>240</sup> Diese Ungerechtigkeit löste in schon Indien im 19. Jahrhundert das Verlangen nach einem politischen und sozialen Wandel aus. Als Mahatma Gandhi 1917 aus Afrika nach Indien zurückkehrte, gründete er im Indigoanbaugbiet Champaran eine Bewegung, um die Bauern gegen das unmoralische System zu mobilisieren und gegen die Ungerechtigkeit anzukämpfen. Das Anbaugbiet in Bihar war nicht nur eine politische Bühne für Gandhi, sondern auch ein Symbol der kolonialen Ausbeutung durch die Kolonialmächte.<sup>241</sup> Hinter der Farbe des Indigos und der blühenden Mode des Blaus verbergen sich die Geschichten der Kolonisierung und Auseinandersetzungen zwischen Ländern, die mit der Ausbeutung der Menschen zusammenhängen. Für viele Europäer war das Blau des Indigos eine Farbe des Adels, ein Symbol für Reichtum und Treue, für die asiatischen und afrikanischen Sklaven und Bauern war es hingegen nicht mehr als ein Zeichen der Unterdrückung in ihrer Zeit.

### Das künstliche Indigo

Obwohl eine große Menge Indigo in Asien und Amerika gepflanzt wurde, reichte es im 19. Jahrhundert nicht mehr aus, um die Nachfrage der Textilbranche zu befriedigen. Eine Lösung wurde gegen Ende des Jahrhunderts gefunden, als Adolf von Baeyer, ein deutscher Chemiker, 1878<sup>242</sup> das künstliche Indigo synthetisierte.<sup>243</sup>

Dieses künstliche Färbemittel wurde danach von Heumann 1897 verbessert und kommerzialisiert. Seitdem wurde das synthetisierte Indigo von der Badischen Anilin- und Sodafabrik (BASF) produziert.<sup>244</sup> In den folgenden Jahren wurden immer mehr Unternehmen, erst in Deutschland, Frankreich und der Schweiz, danach auch in den USA, in Japan und in China gegründet, um sich diesen großen Markt zu teilen. Im Jahr 1997 stellte die Industrie insgesamt 20.000 Tonnen Indigo her.<sup>245</sup> Bis 2017 hatte sich diese Zahl sogar mehr als verdoppelt. Laut dem Referat der Universität California (Berkeley Research) verwendet alleine die Jeansindustrie 40.000 Tonnen Indigo pro Jahr.<sup>246</sup> Die allseits bekannten Bluejeans oder auch nur Jeans als ein Produkt des Indigos haben einerseits einen weltweiten Siegeszug hinter sich, besitzen andererseits

<sup>240</sup> Balfour-Paul, „Indigo“, S. 82.

<sup>241</sup> Vgl. Prakash Kumar, *Indigo Plantations and Science in Colonial India*. Cambridge 2012, S. 296.

<sup>242</sup> Im Jahr 1865 hatte er die chemische Grundstruktur schon entdeckt (Balfour-Paul, „Indigo“, S. 82).

<sup>243</sup> Vgl. Pastoureau, *Blau. Die Geschichte einer Farbe*, S. 106.

<sup>244</sup> Vgl. Balfour-Paul, „Indigo“, S. 82.

<sup>245</sup> Ebd., S. 83.

<sup>246</sup> Vgl. Nature International Journal of Science, „Chemists go green to make better blue jeans“. In Vol. 553 (Nr. 128). Online abrufbar unter <https://www.nature.com/articles/d41586-018-00103-8>.

aber auch, wie im Folgenden diskutiert wird, verschiedene kulturelle Bedeutungen.

### Symbolik der Bluejeans

Wie schon erwähnt, wurden viele Gewebe in verschiedenen Kulturen mit Indigo gefärbt, unter anderem waren das *Gene Fustian* und *Denim*. Diese zwei Stoffe stammen jeweils aus Genua (*Genova*) in Italien und der Nîmes Region, dem Zentrum der Tuchindustrie in Südfrankreich. Beide Stoffe haben maßgeblich zur Erschaffung der Bluejeans, einem Symbol Amerikas, beigetragen.

Das Wort *Jeans* ist eine Übertragung von *Gene*, einem Stoff aus der Hafenstadt Genua: Als der Stoff *Barchent* (*Fustian*) von Ägypten nach Italien exportiert wurde, inspirierte dieser die Manufakturen in Genua zur Produktion einer neuen Version, nämlich *Gene Fustian*.<sup>247</sup> Dabei ist *Jean* eine Lautumschreibung von *Gene* und bedeutet das „aus Genua stammende“.<sup>248</sup> *Jeans* wurden von dem deutsch-amerikanischen Industriellen Levi Strauss aus dem *Gene*-Stoff produziert. Levi Strauss erschuf aus seinem eigenen Namen dann schließlich ein bekanntes Jeans-Label. Allerdings änderte sich der Grundstoff im Laufe der Zeit hin zu dem aus der französischen Nîmes-Region stammenden *Denim*.<sup>249</sup>

Gegen Ende des Mittelalters stellten die Manufakturen in *Nîmes Serge*, eine Art vom Körper (Stoff), her. Es wurde dann als *Serge de Nîmes* (oder *Bleu de Nîme*) bezeichnet. Seit dem 19. Jahrhundert bezieht sich der englische Begriff *Denim* auf das mit Indigo gefärbte Gewebe, eine Mischung aus Baumwolle und Leinen.<sup>250</sup> Seit den 1870er-Jahren schneiderten Levis Strauss und Jacob W. Davis blaue Hosen mit Nieten. Diese mit Indigo gefärbte Denimhose galt im späten 19. Jahrhundert noch als blaue Arbeitsbekleidung. Aufgrund ihrer Robustheit wurde sie zunächst von Holzfällern, Bauern und Bergarbeitern getragen. Im 20. Jahrhundert wurde sie jedoch in eine Art Freizeitkleidung transformiert, die für alle Menschen, sowohl Männer als auch Frauen, geeignet war. Zwischen 1950 und den 1970er-Jahren gehörte sie als Modeerscheinung vor allem der jugendlichen Bevölkerung. Nach kurzer Zeit trugen nicht nur Amerikaner, sondern auch Menschen in Europa und in Fernost die Bluejeans. Die blaue Denim-Hose war seitdem ein globales Phänomen geworden.<sup>251</sup> „The reason for their success has much to do with their cultural meaning as their physical construction“, so die Journalistin Stephanie Hegarty.<sup>252</sup> Das Tragen von Jeans stellt tatsächlich mehr

<sup>247</sup> Vgl. Balfour-Paul, „Indigo“, S. 203.

<sup>248</sup> Vgl. Pastoureau, *Blau. Die Geschichte einer Farbe*, S. 129.

<sup>249</sup> Ebd.

<sup>250</sup> Ebd.

<sup>251</sup> Siehe Balfour-Paul, „Indigo“.

<sup>252</sup> Stephanie Hegarty, „How jeans conquered the world“. In: *BBC news magazine*, 2012. Online abrufbar unter [www.bbc.com/news/magazine-17101768](http://www.bbc.com/news/magazine-17101768).

als nur eine Kleidermode dar, die Jeans symbolisiert Jugend, Rebellion und Klassenfreiheit.

1902 starb Levi Strauss. Trotzdem waren die Jeans als modisches Kleidungsstück gefragter denn je. Die Jeans wurden 1935 als Haute-Couture-Mode in der Modezeitschrift *Vogue* gezeigt. So gelangte die Mode auch an die Ostküste der Vereinigten Staaten. Viele Wohlhabende zogen damals gerne Jeans an, wenn sie Urlaub im Westen machten und sich als Cowboy präsentieren wollten.<sup>253</sup> Gleichzeitig waren Jeans nicht nur Urlaubskleidung, sondern auch ein „notwendiger Verbrauchsartikel“ für die amerikanischen Soldaten. Für die amerikanischen Soldaten in Europa waren Jeans ein Symbol ihrer Heimat.<sup>254</sup> So erfuhren in der ersten Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg die Europäer von der Jeans-Hose. Später entwickelten sich so die Jeans-Hosen auch in Europa zum Kultobjekt.<sup>255</sup>

Die Jeans waren immer beliebter geworden, zumal sie auch in Hollywood-Filmen, wie z.B. *THE WILD ONE* (USA 1953) und *REBEL WITHOUT A CAUSE* (USA 1955) und von Musikern wie Marilyn Monroe, Elvis Presley und The Beatles getragen wurden. Die Jeans stehen seitdem für Rebellion, Jugend und den „*american dream*“. Während der Proteste in den Sechzigerjahren trugen die Studenten in den USA Jeans; sie hatten Mut zur Rebellion gegen das Establishment gezeigt. Die Jeans wurden auch absichtlich gewählt, um eine Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse, die damals am Rand der Gesellschaft stand, zu verdeutlichen.<sup>256</sup> Seitdem symbolisieren die Jeans auch Freiheit und Demokratie.

2005 gab es in Weißrussland einen Protest gegen die damals führende Regierung. Das Blau wurde als die Farbe der Revolution von den Protestierenden angenommen. Dafür gab es zwei Gründe: Zum einen hatte der Aktivist Mikita Sasim eine Flagge für die Demonstration aus seiner Denimjacke gemacht, zum anderen gelten Jeans in den Ländern der ehemaligen Sowjetunion nach wie vor als ein Symbol der westlichen Kultur, von Freiheit, der klassenlosen Gesellschaft und des Kapitalismus. So wurden das Blau und der Denim-Stoff als die Symbole der Demonstration betrachtet. Daher wird dies auch von den Medien als „*The Jeans Revolution*“ oder „*The Denim Revolution*“ bezeichnet.<sup>257</sup> Fast ein halbes Jahrhundert nach den Protesten in den USA diente der Denim wieder als ein Symbol für Rebellion.

Seit den 1960er-Jahren hatten viele Manufakturen auch versucht, die Jeans in anderen Farben, z.B. Schwarz und Braun zu färben, trotzdem ist das Blau bis heute immer noch die am meiste verwendete Farbe für Jeans.<sup>258</sup> Die Symbolkraft der Jeans entspricht wohl der schon lange bestehenden symbolischen Bedeutung des Blaus, nämlich als die Farbe der Freiheit und der unauffälligen Gewöhnlich-

<sup>253</sup> Vgl. Pastoureau, *Blau. Die Geschichte einer Farbe*, S. 130.

<sup>254</sup> Vgl. Hegarty, „How jeans conquered the world“.

<sup>255</sup> Vgl. Balfour-Paul, „Indigo“, S. 204.

<sup>256</sup> Vgl. Hegarty, „How jeans conquered the world“.

<sup>257</sup> Vgl. *The Economist*, „Belarus’s Opposition The Denim Revolution – The opposition in Belarus finds a new symbol“ 2005. Online abrufbar unter <https://www.economist.com/node/5178669>.

<sup>258</sup> Vgl. James Sullivan, *Jeans: A cultural history of an American icon*. New York 2007, S. 15.

keit. Die Farbe Blau verleiht der Jeans auch eine geschlechtsneutrale Eigenschaft. Im Laufe der Zeit wandelten sich die Jeans von einer männlichen Arbeitskleidung in eine gesellschaftsfähige Freizeitmode für alle Geschlechter und Gesellschaftsschichten. Man trägt heute Bluejeans überall, ob in den USA, Europa oder Asien; nach dem Zweiten Weltkrieg wurden Jeans tatsächlich auch in Europa und anderen Ländern produziert, trotzdem bleibt die Jeans immer noch ein Zeichen Amerikas, so beschreibt es James Sullivan in seinem Buch *Jeans: A Cultural History of an American Icon*:

All blue jeans, whether they are rough as sidewalk or burnished to a hand as fine as cashmere, share an 'Americana' feel. They may be cut and sewn in Japan, Vietnam, or Hong Kong, using denim from mills in Mexico, India, Italy or Turkey and synthetic indigo from Germany or Brazil. Yet wherever its origins, a pair of blue jeans embodies two centuries' worth of the myths and ideals of American culture.<sup>259</sup>

Obwohl die Jeans ein amerikanisches Ikon ist und sie eine wichtige Rolle in der amerikanischen Kultur spielt, besitzt sie heute für die meisten Menschen, die Jeans kaufen, keine symbolische Bedeutung mehr. Daniel Miller meinte, dass es heutzutage keine Verbindung mehr zwischen Jeans und sich gegen die Gesellschaft auflehrenden Jugendlichen oder Amerika gebe. Die Jeans, die die Menschen die meiste Zeit tragen, sind gelöst von ihrer ursprünglichen Bedeutung. Sie verloren in gewissem Maße ihre historische Verbindung zu den USA, der Rebellion und der Arbeitsklasse: „Jeans that most people wear most of the time are losing their semiotic markers and thereby turning into something no other garment has ever achieved, a genuinely post-semiotic status—an absence of symbolic status [...]“.<sup>260</sup> Heute kauft und trägt man die Bluejeans in der Tat ohne notwendigerweise an Amerika bzw. an Cowboys zu denken. Sie waren ein Symbol für die Revolte der Jugend und Amerika, aber heute steht die Jeans wahrscheinlich nur für das ‚Gewöhnliche‘. Wie immer dem auch sei: Die Symbole und Geschichte der Bluejeans haben dem einst königlichen Blau noch eine andere Bedeutung hinzugefügt. Wie Seefelder schreibt: „[D]ie Ironie der Geschichte will es, dass der König der Farbstoffe, der einst dem Establishment vorbehalten war, nun dem Non-Establishment als Erkennungszeichen dient“.<sup>261</sup>

<sup>259</sup> James Sullivan, *Jeans. A Cultural History of an American Icon*, S. 3.

<sup>260</sup> Daniel Miller und Sophie Woodward, *Blue jeans. The art of the ordinary*. Berkeley 2012, S. 90.

<sup>261</sup> Matthias Seefelder, *Indigo. Kultur, Wissenschaft und Technik*. Landsberg 1994, S. 95.

## 6. Das Blau als visueller Ausdruck und Symbol in der Malerei

Als eine Grundfarbe (nach Newton und Harris), eine kalte Farbe (nach Goethe) und eine romantische und seelische Farbe hat das Blau viele moderne Künstler inspiriert. Im Folgenden nehme ich Künstler, die mit dem Blau eng verbunden sind, nämlich Franz Marc, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso und Yves Klein, als Beispiele, um die Bedeutungen des Blaus in der westlichen Kunst des 20. Jahrhunderts zu veranschaulichen. Das Blau hatte in der chinesischen Kunst hingegen eine andere Geschichte – es spielte dort eine andere spezielle Rolle. Dafür wird die Verwendung des Blaus bei zwei chinesischen Künstlern, Zao Wouki und Chang Dai-Chien, analysiert.

### Das Blau als Grundfarbe

1701 erschien Newtons bahnbrechende Arbeit *Optics*, die von der Zusammensetzung des Lichts aus den Spektralfarben handelt. Die sieben Farben des Spektrums wurden von Newton in einer kreisförmigen Anordnung dargestellt und auf „spekulative“ Art und Weise zugleich mit der Tonleiter, also den sieben Tönen, in Verbindung gebracht. Es gelang Newton aber nicht, die erkannten Gesetze der spektralen Farbmischung auf die Pigmentmischungen des Malers zu übertragen.<sup>262</sup> Trotzdem ist die Farbenlehre Newtons eine wichtige Grundlage für die nachfolgenden Wissenschaftler. Einige Jahre später wurde die Theorie der Primärfarben von Le Blon entwickelt,<sup>263</sup> in der er feststellte, dass die drei Farben Rot, Gelb und Blau nicht zerbrochen oder reduziert werden können.<sup>264</sup> Der Kupferstecher und Entomologe Moses Harris entwarf *The Natural System of Colours* (1770), worin die Farbmischungen des Malers in zwei Farbkreisen berücksichtigt werden. Harris hatte die ‚prismatischen Farben‘ erfasst, unter denen er nicht die Spektralfarben, sondern die pigmentären Primärfarben verstand. Laut seiner Theorie können alle anderen Farben aus den Primärfarben gemischt werden. Die Mischfarben Orange, Grün und Violett werden im zweiten Kreis dargestellt.<sup>265</sup>

### Eine seelische Farbe

Für Goethe war das Licht etwas Unteilbares, Ganzheitliches, er meinte, es sei eine Kraft, die alles Organische durchflutet. Und die Farben entstehen aus einem

<sup>262</sup> Vgl. Hajo Düchting, *Farbrausch. Die Farbe in der Malerei*. Stuttgart 2009, S. 124.

<sup>263</sup> Die Idee der Primärfarben wurde schon 1664 von Robert Boyle vorgestellt.

Vgl. John Gage, „*The Contexts of Colour*“. In: *Colour and meaning. Art, science and symbolism*. London 1999, S. 136.

<sup>264</sup> Vgl. Steven Bleicher, *Contemporary Color. Theory and Use*. New York 2005, S. 21.

<sup>265</sup> Vgl. Düchting, *Farbrausch. Die Farbe in der Malerei*, S. 124.

Konflikt zwischen Licht und Finsternis.<sup>266</sup> 1840 hatte Goethe seine Farbenlehre veröffentlicht, in der die Wechselwirkung zwischen der Helligkeit und Dunkelheit sein Hauptgedanke ist: „So wie Gelb immer ein Licht mit sich führt, so kann man sagen, dass Blau immer etwas Dunkles mit sich führe“.<sup>267</sup> Im Gegensatz zu Newton und Harris hatte Goethe also eine subjektivere Interpretation der Farben vorgenommen. Seiner Ansicht nach haben die Farben eine „sinnlich-sittliche Wirkung“ auf den Betrachter, z.B. sei das Gelb frohsinnig, demgegenüber sei das Blau kalt und traurig.<sup>268</sup> Für Goethe war das Blau keine liebliche Farbe, er meinte, dass „es nicht unangenehm [ist], wenn das Blau einigermaßen vom Plus partizipiert. Das Meergrün ist vielmehr eine liebliche Farbe“.<sup>269</sup>

Die Funktion der Farbe wurde immer wieder von Künstlern in Frage gestellt. Wie Gage zusammenfasst, kann die Theorie der Farben in der westlichen Tradition in zwei Phasen unterteilt werden.<sup>270</sup> Bis zum 17. Jahrhundert war die erste Phase, danach begann die zweite. Während in der ersten Phase die Natur der Farbe und ihre objektive Ordnung die Hauptthemen waren, neigt sich die Emphase seit dem 17. Jahrhundert immer mehr zur subjektiven Wahrnehmung der Farbe, dafür ist die Farbelehre von Goethe ein deutliches Beispiel. Wenn man die Geschichte der Kunst durchsieht, sieht man eine parallel laufende Tendenz in Bezug auf die subjektivere Verwendung der Farbe in der bildenden Kunst (obwohl es keine vollständige Umwandlung ist).<sup>271</sup> Viele Künstler interessierten sich nicht nur für das Farbsystem und die Theorie der Harmonie, sondern auch für den Wahrnehmungsmechanismus und die psychische Wirkung der Farben.<sup>272</sup>

In der traditionellen Malerei funktionierte die Farbe überwiegend darstellend, das heißt, dass die Künstler mit der Lokalfarbe (*Local colour*) arbeiteten, um den exakten Augenschein abzubilden. Für die Künstler der Moderne war die Farbe mehr als ein Hilfsmittel, das nur eine realistische Darstellung kreieren könnte. Blau war auch ein Ausdrucksmittel.<sup>273</sup> Anfang des 20. Jahrhunderts malten viele Künstler in Frankreich und Deutschland wie zum Beispiel André Derain, Henri Matisse, Wassily Kandinsky und Robert Delaunay nicht mehr mit der Lokalfarbe. Ohne sich auf die natürliche Farbtonung zu beziehen, wurde die Farbe von den so genannten Fauvisten freigesetzt.

Nach der Befreiung der Farbe von ihrer Gegenstandsabbildungsfunktion konzentrierten sich die Maler auf ästhetische Theorien zur Legitimation ihrer Arbeitsweise. Sowohl die Schriften Delaunays als auch die Theorie von Kandinsky

---

<sup>266</sup> Ebd., S. 126.

<sup>267</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Farbenlehre*. Stuttgart 1988, S. 778.

<sup>268</sup> „Zimmer, die rein blau austapeziert sind, erscheinen gewissermaßen weit, aber eigentlich leer und kalt.“ Goethe, *Farbenlehre*, S. 783; „Blaues Glas zeigt die Gegenstände im traurigen Licht.“ (ebd., S. 784).

<sup>269</sup> Ebd., S. 785.

<sup>270</sup> Vgl. John Gage, „*The Contexts of Colour*“. In: *Colour and meaning. Art, science and symbolism*. London 1999, S. 43.

<sup>271</sup> Z.B. in *La Dance* von Matisse wurden nur drei Farben, nämlich Blau, Grün und Rot verwendet, wobei das Blau den Himmel repräsentiert.

<sup>272</sup> Vgl. Gage, „*The Contexts of Colour*“, S. 46.

<sup>273</sup> Vgl. Bleicher, *Contemporary Color. Theory and Use*, S. 45.

*Über das Geistige in der Kunst* (1912) stützten sich auf die vorangegangene Farblehre und betonten die Bedeutung der Farbe als die Grundlage der bildnerischen Gestaltung.<sup>274</sup> Seit Mitte des Jahrhunderts suchten abstrakte Künstler vorwiegend nach Gesetzmäßigkeiten der Farbe, um ihren Bildern größtmögliche Intensität und Ausdruckskraft zu verleihen. So wandten sich die Künstler immer mehr der subjektiven bzw. intuitiven Farbverwendung zu.

Obwohl sich die Funktion der Farbe geändert und erweitert hat, hat sie ihre symbolischen Bedeutungen nie verloren. Schon in der Zeit Giotto's (1267–1337) war das Blau eine ‚göttliche‘ Farbe. Er hatte zum Beispiel den Hintergrund der Scrovegni-Kapelle mit Ultramarinblau gemalt. Das intensive und leuchtende Blau funktionierte wie der vorherige goldene Hintergrund und verwies auf den ‚göttlichen‘ Himmel.<sup>275</sup> Auch die Verwendung des Blaus für den Mantel der Jungfrau Maria verlieh der Farbe Blau eine symbolische Bedeutung.<sup>276</sup>

Zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert wurde das Blau romantisiert. Ein entscheidender Faktor war dabei die Vorstellung der „Blauen Blume“, die von Novalis in seinem Roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802) mit Liebe und Sehnsucht assoziiert wurde. Sie gilt seither als ein Zentralsymbol der Romantik. Davon wurden auch viele russische Künstler z.B. Pavel Kuznetsov, Sergey Sudeikin und Pyotr Utkin inspiriert, die Blau für eine traumähnliche Farbe hielten. 1907 wurde die Ausstellung *Голубая Роза* (deutsch: „Blaue Rose“) eröffnet, die Blaue Rose war seitdem ein Objekt des Russischen Symbolismus geworden.

Während vieler Kunstbewegungen in der westlichen Kunstgeschichte war Farbe im Vergleich zu der Abbildung und dem Inhalt ein weniger wichtiges Thema.<sup>277</sup> Dennoch ist Farbe seit dem 20. Jahrhundert zunehmend wichtig geworden. 1901 schrieb Scheffler: „Our time, which, more than any other, depends on the past for its forms, has produced a kind of painting in which colour is independent“.<sup>278</sup> Im 20. Jahrhundert war die Farbe nicht nur ein Beschreibungsinstrument, sondern ein visueller Ausdruck; für manche Künstler ist die Farbe sogar der Inhalt des Kunstwerks.

#### Der Blaue Reiter und das männliche und geistige Blau

Farbe spielt eine wesentliche Rolle in der Kunst Wassily Kandinskys – sie dient nicht als Abbildungselement, sondern ist eine Ausdruckskraft, die die inneren Gefühle des Künstlers ausdrückt. Die Farbtheorie Kandinskys ist von großer Komplexität, er bezieht nicht nur viele wissenschaftliche Quellen, sondern auch esoterische und okkulte Inspirationen mit ein, die seinen Schriften etwas Ungreifbares und Mystisches verleihen. Kandinskys Überzeugung nach könnte die Farbe einen spezifischen Klang erzeugen, um eine „Seelen-Vibration“ im

<sup>274</sup> Vgl. Düchting, *Farbrausch. Die Farbe in der Malerei*, S. 127.

<sup>275</sup> Vgl. Gage, *The Contexts of Colour*, S. 31.

<sup>276</sup> Siehe Kapitel 5.

<sup>277</sup> Vgl. Steven Bleicher, *Contemporary Color. Theory and Use*, S. 122.

<sup>278</sup> Gage, *The Contexts of Colour*, S. 247.

Betrachter in Gang zu setzen.<sup>279</sup> Kandinsky war der Meinung, dass die Farbe eine psychologische Wirkung auslösen und Emotionen hervorrufen könnte. Mit Farbe und nicht-materialistischen Formen, die sich ohne Rücksicht auf den Kontext manifestieren könnten, schuf Kandinsky abstrakte Bilder wie zum Beispiel die Serie *Composition* (1910-1913). 1913 prägte er den Begriff Abstrakte (*non-objective*) Malerei.<sup>280</sup> In seinen abstrakten Malereien verzichtete er auf die Lokalfarben (die natürlichen Farben der Gegenstände), und beschäftigte sich stattdessen mit dem Farbkontrast.

1911 veröffentlichte Kandinsky seine Monografie *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei* (1911), in der er seine Theorie der Farbe oft mit Musik assoziiert. Das Blau ist für Kandinsky ein „tiefer, feierlicher Orgelton“.<sup>281</sup> Das folgende Zitat (von *Concerning the Spiritual Art 1911-12*, Kandinsky) bietet einen wichtigen Hinweis, um Kandinskys Behandlung der Farbe bzw. des Blaus nachzuvollziehen:

The inclination of blue towards depth is so great that it becomes more intense the darker the tone, and has a more characteristic inner effect. The deeper the blue becomes, the more strongly it calls man towards the infinite [...].<sup>282</sup>

Für den deutschen Künstler Franz Marc (1880–1916) ist das Blau eine Farbe der männlichen Macht, es steht für das „männliche Prinzip, herb und geistig“.<sup>283, 284</sup> Demgegenüber ist Gelb eine weibliche Farbe, „soft cheerful and sensual“<sup>285</sup> und Rot ist Material, es überwältigt die anderen zwei Farben. Mit Kandinsky zusammen hatte Franz Marc, ein Liebhaber des Blaus, 1911 die Künstlergruppe, „Der Blaue Reiter“ in München gegründet. „We both loved blue, Marc horses, I riders. So the name invented itself“, so Kandinsky.<sup>286</sup> Sie hatten 1912 auch einen Almanach veröffentlicht, um „unsere moderne Kunst zu dokumentieren“.<sup>287</sup> Das Pferd ist das Hauptmotiv in den Werken Franz Marcs, sein „Blaues Pferd“, welches die Erneuerung (*Rebirth*) symbolisiert,<sup>288</sup> steht für die ganze Künstlergruppe und ist auch eines der bekanntesten Motive im deutschen Expressionismus.

<sup>279</sup> Vgl. Düchting, *Farbrausch. Die Farbe in der Malerei*, S. 127.

<sup>280</sup> „Vasily Kandinsky Panel for Edwin R. Campbell No. 4“ 2006. In: *MoMA*. Online abrufbar unter <https://www.moma.org/collection/works/79452>

<sup>281</sup> Düchting, *Farbrausch. Die Farbe in der Malerei*, S. 40.

<sup>282</sup> Gage, *The Contexts of Colour*, S. 192.

<sup>283</sup> Düchting, *Farbrausch. Die Farbe in der Malerei*, S. 40.

<sup>284</sup> Kandinsky hatte später im Jahr 1925 das Blau aber mit Mond bzw. Feminität assoziiert, vgl. Gage, *The Contexts of Colour*, S. 195.

<sup>285</sup> Ebd., S. 193.

<sup>286</sup> Ebd.

<sup>287</sup> „Various Artists, Vasily Kandinsky, Franz Marc – Der Blaue Reiter (The Blue Rider)“ 2011. In: *MoMA*. Online abrufbar unter: <https://www.moma.org/collection/works/9401>

<sup>288</sup> Vgl. „The Blue Rider“. In: *MoMA, German Expressionism*. Online abrufbar unter: [https://www.moma.org/s/ge/curated\\_ge/styles/blauer\\_reiter.html](https://www.moma.org/s/ge/curated_ge/styles/blauer_reiter.html)

Auf *Die großen blauen Pferde* (1911) (Bild 7) und *Blaues Pferd* (1911) sieht man die Farbverwendung in gleicher Weise, also die drei gepaarten Farbgegenspieler: Schwarz-Weiß, Rot-Grün und Blau-Gelb. Die Polarisierung des Blaus und Gelbs ist eine seiner ästhetischen Eigenschaften. Es zeigt, dass der „Blaue Reiter“ stark von Goethes Farbenlehre beeinflusst ist, die grundsätzlich aus diesen drei Farboppositionen besteht.<sup>289</sup> Das Blau ist hier, nach der Farbtheorie Marcs, eine männliche und geistige Farbe, es stellt die wirkliche Farbe der Pferde nicht dar; das Blau ist symbolisch und damit ermöglicht es weitere Interpretationen.



**Bild 7:** Franz Marc, *The Large Blue Horses* (1911)

#### Picasso und das melancholische Blau

Die Farbe Blau war auch bedeutend für Pablo Picasso (1881–1973), einen der wichtigsten Künstler des 20. Jahrhunderts. Zwischen 1901 und 1904, wo Picasso zeitweise in Paris und Spanien wohnte, äußerte er melancholische und Gefühle der Verlassenheit durch seine Kunstwerke, indem er überwiegend mit Blautönen malte. Diese Gemälde werden heute seiner sogenannten *La Habitación Azul* (blauen Periode) zugeordnet. Die Gemälde aus der ‚blauen Periode‘, die fast monochrom sind, zeigen tatsächlich nicht nur ein Übergewicht an Blauverwendung, sondern einen Seelenzustand, in dem Picasso Frustrationen und Ängste verarbeitete.<sup>290</sup> Carl Gustav Jung, einer der Begründer der Psychoanalyse, interpretierte die ‚blaue Periode‘ als einen Überfall auf die Hölle: „[It] corresponds to that special, inner state of adolescence in which the unconscious, life’s bitter truths, and the heart of evil are all urgently considered issues“.<sup>291</sup> Diese Arbeitsweise, spezifisch mit der Farbe Blau zu malen, sei von dem

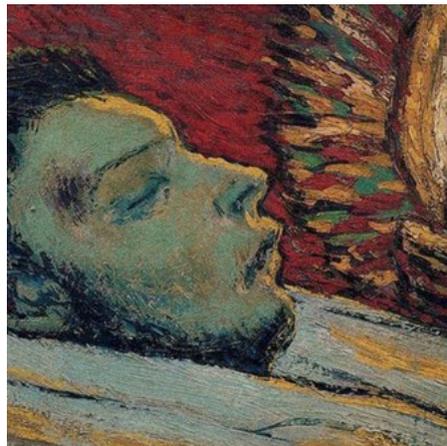
<sup>289</sup> Gage, *The Contexts of Colour*, S. 193.

<sup>290</sup> Vgl. Düchting, *Farbrausch. Die Farbe in der Malerei*, S. 43.

<sup>291</sup> Anatoli Podoksik, *Pablo Picasso 1881-1973*. New York 2010, S. 30.

Selbstmord seines Freundes Casagemas angeregt:<sup>292</sup> „It was thinking about Casagemas, that got me started painting in blue“, sagte Picasso.<sup>293</sup>

*La mort de Casagemas* (1901) (Bild 8.), gemalt nach dem Tod Casagemas (im selben Jahr), leitet die „blaue Periode“ ein. In diesem Gemälde bildet der bläuliche Kopf Casagemas mit geschlossenen Augen einen Gegensatz zu dem roten Hintergrund, wo eine Kerze mit buntem Licht steht. Die Farben gelten eher als eine Farbsymbolik, denn als reine Kolorierung: Während das Licht eine Metapher des Lebens ist; steht die Farbe Blau für Trauer, Melancholie und Tod.<sup>294</sup>



**Bild 8:** Pablo Picasso, *The Death of Casagemas* (1901)

Die häufigen Themen in Picassos Gemälde dieser Zeit sind Armut, Einsamkeit und Verzweiflung.<sup>295</sup> *La Vie* (1903) (Bild 9) und *The Blind Man's Meal* (1903) (Bild 10) stellen diese Themen dar: In *La Vie* steht ein junges Paar auf der linken Seite, daneben eine Mutter mit ihrem Kind im Arm. Im Hintergrund sind zwei Bilder, auf denen sich jeweils zwei traurige Menschen umarmen und sich eine deprimierte Frau krümmt. Kunsthistoriker interpretierten diese Komposition als eine Darstellung der Lebensalter, bzw. als „the cycle of life“.<sup>296</sup> Die Farbe Blau vertieft die Angst und Sorge, die der Künstler in seinem Werk vermitteln möchte, und gleichzeitig symbolisiert sie eine pessimistische Ansicht des wirklichen Lebens.

<sup>292</sup> Vgl. James Voorhies, „Pablo Picasso (1881–1973)“. In: *The Metropolitan Museum of Art, Department of European Paintings* 2014. Online abrufbar unter: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/pica/hd\\_pica.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/pica/hd_pica.htm)

<sup>293</sup> Michael FitzGerald, *Picasso. The artists studio*. New Haven 2001, S. 71.

<sup>294</sup> Vgl. Düchting, *Farbrausch. Die Farbe in der Malerei*, S. 43.

<sup>295</sup> Vgl. Voorhies, *Pablo Picasso (1881–1973)*.

<sup>296</sup> FitzGerald, *Picasso. The artists studio*, S. 43.



**Bild 9 und 10:** Pablo Picasso, *La Vie* (1903) und *The Blind Man's Meal* (1903)

Obwohl *The Blind Man's Meal* (1903) eine einfachere Bildgestaltung aufzeigt, gibt es auch Symbole. Ein Blinder sitzt alleine am Tisch, er hat ein Brot in seiner linken Hand, während seine rechte Hand den Henkel der Weinkanne sucht. Wein und Brot sind hier eine neue Formulierung des Sakraments Jesu.<sup>297</sup> Der Mann ist offensichtlich sehr schlank, sein Körper scheint sogar ein bisschen verformt. Sein Gesicht ist gewölbt. Darüber hinaus ist die Wand dürrt und leer – alles in allem wird gezeigt, dass der Mann einsam und arm ist. Das ganze Gemälde, außer der Kanne und ein wenig Weiß auf dem Gesicht, der Hand und der Serviette, wurde mit verschiedenen Blautönen gemalt, um vermutlich eine melancholische und kalte Stimmung zu erschaffen. Dieses Gemälde sollte man auch als eine Äußerung von Picasso betrachten. Er hat dadurch das Augenmerk auf die Ausweglosigkeit des untersten Teils der Gesellschaft gerichtet: Die Farbe Blau wirkt hier symbolisch: „The all-pervading blue creates a darkly symbolic alternate world of dejection and despair“.<sup>298</sup>

Erwähnenswert ist auch die ‚Rosa Periode‘, in der Picasso nicht mehr nur blaue Farbtöne verwendete, sondern auch warme Farben, vor allem Rot, Rosa und Ocker. Die Motive seiner Gemälde dieser Zeit, z.B. Akrobat (*saltimbanques*), Harlekin und Clowns, sind zugänglicher als in der ‚Blauen Periode‘, obwohl diese Motive auch als eine vernachlässigte Unterklasse der Artisten interpretiert werden können. Statt sich zusammenzukauern, stehen die Figuren in diesem Gemälde gerade, z.B. in *The Acrobat and Young Harlequin* (1905), wo ein Akrobat und ein Harlekin unter dem hellblauen Himmel stehen (Bild 11). Neben der Beeinflussung von anderen Künstlern wie z.B. Paul Gauguin, wird vermutet, dass die Transformation der Farbverwendung Picassos zu seinem eigenen psychologischen Zustand parallel verlaufe. Ob sein glückliches Liebesleben mit Fernande

<sup>297</sup> MoMA, „*The Blind Man's Meal*“. Online abrufbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488596>.

<sup>298</sup> Gary Tinterow und Susan Alyson (Hgg.), *Picasso in the Metropolitan Museum of Art*, New York 2010, S. 60.

Olivier<sup>299</sup> die Ursache des Verzichts auf das melancholische Blau war, ist zwar unklar, aber Picasso war sicherlich zufrieden mit seinem Umzug 1904 nach Bateau-Lavoir, wo er sich mit anderen Künstlern, Dichtern und Schriftstellern, u.a. mit Max Jacob und Guillaume Apollinaire, angefreundet hatte.<sup>300</sup> Es wird gesagt, dass Picasso einmal „*This [Bateau-Lavoir] is the only place where I was ever happy!*“ aufgerufen hatte.<sup>301</sup>



**Bild 11:** Pablo Picasso, *The Acrobat and Young Harlequin* (1905)

#### Yves Klein und das grenzenlose Blau

Wie Kandinsky sah der französische Künstler Yves Klein (1928–1962) das Blau ebenfalls als eine geistige Farbe an. Seine Leidenschaft für das Blau ist sogar noch viel größer gewesen als für viele andere Künstler. Die Grenzenlosigkeit des Himmels war immer eine Inspirationsquelle für Klein. Im Alter von 19 war Klein einmal am Strand in Südfrankreich, wo er von dem Cölinblau des Himmels fasziniert war. Er hatte sich dann auf eine „realistisch-imaginäre Seelenreise“ in das tiefe Blau begeben – so beschreibt es die Kunsthistorikerin Hannah Weitemeier.<sup>302</sup> Die vorgefundenen Blautöne waren für Klein nicht ausreichend, er suchte deswegen nach dem Blau des leuchtenden Himmels und der Intensität. So erfand Yves Klein 1956 das „*International Klein Blue*“ (IKB), ein leuchtendes und pures Ultramarinblau, welches 1957 von ihm patentiert wurde. Mit IKB schuf er bis 1962 insgesamt 194 großformatige Blue Monochrome (Bild 12), auf deren Leinwände nur das IKB dargestellt wurde, denn für Klein war das Blau anders als anderen Farben:

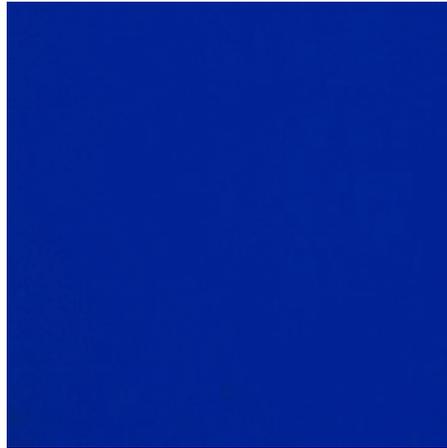
<sup>299</sup> Lebensgefährtin von Picasso, die er im Jahr 1904 kennengelernt hatte; sie hatten eine siebenjährige romantische Beziehung.

<sup>300</sup> Vgl. Voorhies, „Pablo Picasso (1881–1973)“.

<sup>301</sup> Mary Ann Caws, *Pablo Picasso*. London 2005, S. 35.

<sup>302</sup> Hannah Weitemeier, *Yves Klein: 1928-1962: international Klein blue*. Köln 2001, S. 8.

*Blue has no dimensions. It is beyond dimensions, while the other colours have some... All colours bring forth associations of concrete, material, and tangible ideas, while blue evokes all the more the sea and the sky, which are what is most abstract in tangible and visible nature.*<sup>303</sup>



**Bild 12:** Yves Klein, *Blue Monochrome* (1961)

Zwölf monochrome Kunstwerke wurden in seiner umstrittenen Ausstellung „Yves Klein: Proposte Monochrome, Epoca Blu“ in Milan und Paris 1957 ausgestellt. Für dieselbe Ausstellung wurden 1001 blaue Ballons steigen gelassen, die den Beginn seiner „blauen Periode“ markierten. Als einer der wichtigsten Vertreter des *Nouveau Réalisme* (Neuer Realismus), arbeitete Klein gegen Linien und konventionelle Formen, daher, anders als die blaue Periode Picassos, in der das Blau die Hauptfarbe seiner Kunstwerke war, ist das IKB per se das Kunstwerk in der *Epoca Blu* Kleins.

Für Klein war das Blau die Farbe der Freiheit, so verglich er seine monochromen Kunstwerke mit einem geöffneten Fenster zur Freiheit (*open window to freedom*). Das Blau in all seinen fast identischen, monochromen Gemälden repräsentiert ‚nichts‘, genauer gesagt: Es evoziert tatsächlich die Immaterialität und repräsentiert die Endlosigkeit und den realistischen Raum.<sup>304</sup> Wie der Beitrag des Guggenheim Museums (2005) erwähnt, „Klein challenged his audience to dive into the infinite space of colour and to experience an overall heightening of sensitivity to the immaterial“.<sup>305</sup>

<sup>303</sup> Yves Klein, *Speech to the Gelsenkirchen Theatre Commission* (1959), zitiert nach Sotheby's Catalogue, *Property from a Swiss Private Collection Yves Klein Untitled Blue Monochrome (ikb 271)*, 2014. Online abrufbar unter [www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/contemporary-art-evening-auction-114022/lot.18.html](http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/contemporary-art-evening-auction-114022/lot.18.html).

<sup>304</sup> Vgl. Jurgen Tesch und Eckhard Hollmann, *Icons of art. The 20th century*. Munich/New York 1997, S. 142.

<sup>305</sup> Guggenheim Museum, „Yves Klein“. Online verfügbar unter <https://www.guggenheim.org/exhibition/yves-klein>.

Als ein strenggläubiger Katholik interessierte sich Yves Klein auch für das Rosenkranztum, japanisches Judo und den Zen Buddhismus. Seine Kunst-Philosophie war daher hoch geistlich und religiös geprägt. Der Kunstkritiker Alastair Sooke meinte, die monochromen Kunstwerke Kleins seien nicht öffentlich christlich, allerdings habe er zweifelsohne die Spiritualität mittels der Sinnhaftigkeit (*sensuousness*) des IKBs erschaffen.<sup>306</sup>

Wie Klein vom französischen Philosophen Gaston Bachelard zitierte, „At first there is nothing, then there is a profound nothingness, after that a blue profundity“.<sup>307</sup> Obwohl seine Kunstwerke mit keiner bestimmten Religion verbunden sind, sei seine unkonventionelle Malerei von der Zen-Philosophie inspiriert – das tiefe und seelische Blau war für Klein die beste Repräsentation für das *Void* – ein wichtiges Dogma des Zen-Buddhismus.

### Berliner Blau, Impressionismus und „Die Große Welle“

Obwohl IKB viel Aufmerksamkeit erregt hat, war es nicht das erste künstliche Blau. Das erste künstliche Blaupigment wurde im 18. Jahrhundert zufällig vom schweizerischen Farbenfabrikanten Diesbach entdeckt und hat eine große Bedeutung für die Malerei in den morgenländischen sowie in den abendländischen Räumen.

Die Entdeckung fand 1704 in Berlin statt, als Diesbach eine rote Farbe herstellen wollte. Er nutzte die mit Tierblut versetzte Pottasche, und so entstand zufällig ein unerwarteter Blauton, der als „Berliner Blau“ oder heute auch als „Preußischblau“ bezeichnet wird.<sup>308</sup> Seitdem haben die Künstler die Möglichkeit, mit einem stabilen und lichtbeständigen Blau zu malen. Aber wie der Kurator des Norton-Simon-Museums in Kalifornien festgestellt hat, war das „Berliner Blau“ nicht das Ende der Geschichte. Es war eher der Anfang eines neuen Kapitels für die Entwicklung des Blaus, weil Erfindungen der künstlichen Blaupigmente folgten: „As revolutionary as this new blue colour proved to be, Prussian blue was a mere precursor to the explosion of available colours brought about by the Industrial Revolution“.<sup>309</sup>

Ultramarinblau war, wie schon erwähnt, sehr begehrt, aber unerschwinglich für viele Künstler im Mittelalter.<sup>310</sup> Die *Société d'Encouragement* in Frankreich hatte daher 1824 einen Wettbewerb veranstaltet, um ein Rezept von synthetischem Ultramarinblau zu finden. Obwohl zwei Chemiker, der Franzose Jean-Baptiste Guimet und der Deutsche Christian Gmelin, fast gleichzeitig die Formel entdeckt hatten, gewann Guimet den Preis. Die Farbe, die früher in

<sup>306</sup> Vgl. Alastair Sooke, *Yves Klein – The Man Who Invented a Colour*, 2014. Online verfügbar unter [www.bbc.com/culture/story/20140828-the-man-who-invented-a-colour](http://www.bbc.com/culture/story/20140828-the-man-who-invented-a-colour).

<sup>307</sup> Ebd.

<sup>308</sup> Pastoureau, *Blau. Die Geschichte einer Farbe*, S. 107.

<sup>309</sup> Norton-Simon-Museum, „A Revolution of the Palette: The First Synthetic Blues and their Impact on French Artists“. Online abrufbar unter <https://www.nortonsimon.org/exhibitions/2010-2019/a-revolution-of-the-palette-the-first-synthetic-blues-and-their-impact-on-french-artists/>

<sup>310</sup> Siehe Kapitel 5.

Europa der Jungfrau Maria vorbehalten war, wird seitdem von den Fabriken in großen Mengen produziert.

Zusammen mit dem verbesserten Kobaltblau brauchten die Künstler für die neuen erfundenen künstlichen Blaupigmente<sup>311</sup> im 19. Jahrhundert eine neue Palette. Diese synthetisierten Blaupigmente erzeugen kräftige, strahlende und stabile Farben, sie eröffneten daher neue Möglichkeiten zum künstlerischen Ausdruck. Nicht nur für Picasso und die anderen schon erwähnten Künstler, sondern auch für die Impressionisten war das Blau eine häufig verwendete Farbe, um die natürliche Atmosphäre abzubilden. Dafür ist *Boating* (1874) von Édouard Manet ein Beispiel (Bild 13.). Es war mit Cerulean Blau und synthetischem Ultramarinblau gemalt.<sup>312</sup> Kobaltblau, Berliner Blau, synthetisches Ultramarinblau und Cerulean Blau hatte Van Gogh auch häufig in Anspruch genommen. Der blaue Nachthimmel ist ein Merkmal der Kunst Van Goghs und ist bis heute immer noch beispielhaft.



**Bild 13:** Édouard Manet, *Boating* (1874)

Der Einfluss des künstlichen Blaus begrenzte sich nicht nur auf das Abendland; das Berliner Blau ist seit dem späten 18. Jahrhundert auch in Japan bekannt. Es wurde damals jedoch nicht in Japan hergestellt, sondern von holländischen und chinesischen Händlern importiert.<sup>313</sup> Nach 1820 war Berliner Blau zunehmend auch in Japan verfügbar. Obwohl es kein traditioneller, japanischer Farbstoff ist, war sein plakativer und auffälliger Farbton für viele Künstler sehr attraktiv. So wurde er ein häufig verwendeter Farbstoff in dem Landschaftsbild<sup>314</sup> *fûkei-ga* (風)

<sup>311</sup> Auch andere Farben, z.B. Grün und Gelb.

<sup>312</sup> Vgl. Margaret Samu, „Impressionism: Art and Modernity“, In: *The Metropolitan Museum of Art*, 2014. Online verfügbar unter [https://www.metmuseum.org/toah/hd/imml/hd\\_imml.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/imml/hd_imml.htm)

<sup>313</sup> Vgl. Elisabeth West Fitzhugh, „A database of pigments on Japanese ukiyo-e paintings in the Freer Gallery of Art“. In: Ann C. Gunter (Hg.), *Studies using scientific methods. Pigments in later Japanese paintings*. Washington D.C. 2003, S. 20.

<sup>314</sup> Ein Subgenre des Holztafeldrucks.

景画).<sup>315</sup> Künstler wie Hosoda Eishi (1756–1829), Miyagawa Choshun (1682–1752) und vor allem Katsushika Hokusai (1760–1849) hatten diesen Farbstoff auch benutzt.<sup>316</sup>



**Bild 14:** Katsushika Hokusai, *The Great Wave* (ca. 1830–32)

Eines der bekanntesten Motive der japanischen Kunst ist *Die Große Welle vor Kanagawa* (1831–33) (神奈川沖浪裏) (Bild 14) von Katsushika Hokusai. In diesem Bild hatte Hokusai das neu importierte Berliner Blau mit dem traditionellen Indigoblau verwendet. Dieses Bild ist eines aus seiner Farbholzschnittserie *36 Ansichten des Berges Fuji* (富嶽三十六景), eine überwiegend mit Blautönen gefertigte Serie.<sup>317</sup> Andere Künstler, z.B. Utagawa Toyokuni II. sowie Utagawa Hiroshige, zeigten auch eine Vorliebe für dieses Blau.

Das Blau hatte tatsächlich einen ausgeprägten neuen Stil für den japanischen *Ukiyo-e* (deutsch: Holztafeldruck; 浮世絵) eingeleitet. Solche überwiegend mit Blautönen gefertigten Bilder werden als *Aizuri-e* (deutsch: „Blau gedruckte Bilder“; 藍摺絵) bezeichnet. Sie waren eine wichtige Inspiration für die Impressionisten, wie z.B. Van Gogh. Die blaue Große Welle ist heute ein Symbol der japanischen Kunst des 19. Jahrhunderts.

#### Der Wandel der Rolle des Blaus in der chinesischen Kunst

Das Blau erscheint gar nicht selten in der chinesischen Kunst, es war sogar eine traditionelle Farbe in der chinesischen Malerei, denn Blau (Azurit) und Grün (Malachit) waren die zwei Hauptfarben der traditionellen chinesischen „Blau-Grün-Landschaftsmalerei“ (青綠山水). Allerdings verlor das Blau nach der Tang-

<sup>315</sup> Vgl. Ilana Singer Blaine, „The Blue Era“. In: *Tikotin Museum of Japanese Art*. Online abrufbar unter [www.tmja.org.il/eng/Exhibitions/4024/The\\_Blue\\_Era](http://www.tmja.org.il/eng/Exhibitions/4024/The_Blue_Era)

<sup>316</sup> Vgl. Elisabeth West Fitzhugh, „A database of pigments on Japanese ukiyo-e paintings in the Freer Gallery of Art“, S. 21.

<sup>317</sup> Vgl. Chiba City Museum of Art, „葛飾 北斎 かつしか ほか さい 富嶽三十六景 神奈川沖浪裏“. Online abrufbar unter: [www.ccma-net.jp/collection\\_img/collection\\_02-06\\_hokusai.html](http://www.ccma-net.jp/collection_img/collection_02-06_hokusai.html)

Dynastie seine prominente Position, zumal das Blau eine schwache Symbolfunktion in der chinesischen Malerei hatte. Das Blau kehrte erst im 20. Jahrhundert wieder zurück und wird als ein Verweis auf die chinesische Färbungstradition sowie als eine „neue“ Farbe betrachtet. Die Verwendung des Blaus von zwei chinesischen Künstlern, nämlich Chang Dai Chien und Zao Wouki wird im Folgenden diskutiert, um die neuen Interpretationen für das Blau in der chinesischen Malerei zu analysieren.

Die Funktion und Stellung der Farbe in der chinesischen Malerei erfuhr in der späten Tang-Dynastie einen Wandel. Davon war das Blau nicht ausgenommen. In der frühen Tang-Dynastie war der „Blau- und Grünstil“ (häufig mit Gelb und Rot dekoriert) von Li<sup>318</sup> noch die Hauptströmung der Zeit, dennoch entstand gleichzeitig die Tendenz der Tusch-Landschaftsmalerei. Man charakterisiert die frühe chinesische Malerei mit Farben, vor allem die „Blau-Grün-Landschaftsmalerei“, als prunkvoll und farbenfreudig. Demgegenüber war die nachfolgende monochrome Tuschkmalerei anspruchslos und imaginär.<sup>319</sup> Man kann zwei Strömungen in der Malerei feststellen: zum einen die farbigen Gemälde von beruflichen Malern, zum anderen die „kalligrafischen“ Gemälde von Literaten, die ohne Farbe sind.<sup>320</sup> Farben wurden von den chinesischen Literaten immer weniger benutzt; in der Song-Dynastie war die Farbe für die Landschaftsmalerei manchmal sogar unnötig.<sup>321</sup>

Sie [die Tusch-Landschaftsmalerei] versucht das Blau und Grün mit *Mo-se* (Tinte-Farben) zu ersetzen. Das heißt, die substanziellen Farben des Gesteins, der Berge und des Baums nicht mittels der Farben Blau und Grün (und anderen Farben) zu repräsentieren, sondern durch die monochrome Tinten-Farbe, die unterschiedliche Zwischentöne hat, darzustellen.<sup>322</sup>

Die Farben Grün und Blau waren also die zwei wichtigsten Farben in der klassischen „Blau-Grün-Landschaftsmalerei“, sie wurden als die Farben der Berge, des Wassers und der Bäume verwendet. Sie dienten damals also als deskriptive Farben. Zwischen der Tang- und der Song-Dynastie verlor die Farbe ihre Stellung in der Malsprache, wobei die Beherrschung der *Cunfa* (皴法; Pinselstrich, um die Textur darzustellen) und die Verwendung der Tinte zwei wichtige Themen für die Maler waren. Seitdem gehört die Tuschkmalerei zum Kanon der chinesischen Kunst und die „echten“ Farben (*Se-cai*; 色彩) wurden von „Tinte-Farben“ (*Mo-se*; 墨色)<sup>323</sup> ersetzt. Als Hauptfarben der früheren *Shanshui* (Berg-und-Wasser-

<sup>318</sup> Maler *Li Sixun* und *Li Zhaodao* (Vater und Sohn).

<sup>319</sup> Kecheng Niu, *The coloured Chinese painting. The historic development of the manner and style of the Chinese painting*. Changsha 2002, S. 70.

<sup>320</sup> Oder manchmal mit ganz wenigen und leichten Farben.

<sup>321</sup> Vgl. ebd., S. 9. Obwohl farbige Gemälde damals nicht völlig wegfielen.

<sup>322</sup> Niu, „The coloured Chinese painting: the historic development of the manner and style of the Chinese painting“, S. 71. (Eigene Übersetzung)

<sup>323</sup> Vgl. Yanyuan Zhang (Tang Dynastie): Die Anwendung der Tinte enthält 5 Farbtöne (verschiedene Farbtöne des Schwarzes).

Malerei) wichen das Blau und das Grün aus dem Mittelpunkt der klassischen chinesischen Landschaftsmalerei.

#### Das Blau und seine Symbolik in der chinesischen Malerei

Chinesische Malerei ist bekannt für ihre Symbolfülle, dafür spielen die Pflanzen- und Tiermotive eine maßgebliche Rolle. Auf Gemälden gibt es häufig symbolische Gegenstände, die eine glückverheißende Bedeutung bezeichnen, wie z.B. Katzen und Schmetterlinge; sie symbolisieren die Langlebigkeit, Fische symbolisieren den Geldüberfluss. Man kann daher argumentieren, dass der blaue Himmel mit den Kranichen in *Auspicious Cranes* 瑞鶴圖 (Song) von Kaiser *Huizong* (1082-1135) ein ‚gutes‘ Omen darstellt (Bild 15).



**Bild 15 und 16:** Huizong Song, *Auspicious Cranes* (1112) und *Fünf-Kameraden-Versammlung Bildrolle vom Maler Ding* (Ming-Dynastie)

Vor diesem Hintergrund ist das Blau hier auch symbolisch. Allerdings funktionierte die Farbe damals überwiegend als Lokalfarbe, z.B. die drei Farben auf der *Fünf-Kameraden-Versammlung Bildrolle vom Maler Ding* 丁姓畫師五同會圖卷 (Ming) bezeichnen die echten Farben der Amtstracht (die Beamten im alten China trugen Amtstracht in bestimmten Farben, um die Rangordnung zu verdeutlichen (Bild 16). Auch das „Bild des Blumenkorbs“<sup>324</sup> zeigt die verschiedenen Farben der Blumen. Obwohl Symbole ein wichtiges Element in der chinesischen Malerei waren, hatte sich die Farbe nicht als ein Schema der symbolischen Funktion in der Malerei entwickelt.

Erwähnenswert ist, dass in den 1950er- und 1960er-Jahren die Farbe Rot in der chinesischen Kunst eine neue bedeutende Rolle erworben hatte. Im „*Yan'an Forum Über Literatur und Kunst*“ (1942) hatte Mao Zedong die politische Funktion der Kunst hervorgehoben. Danach malten manche Maler, wie zum Beispiel Qian Songyan (1899–1985) und Li Keran (1907–1989) eher mit der Farbe

<sup>324</sup> Von Li Song (Song Dynastie). Siehe: <http://www.dpm.org.cn/collection/paint/230007.html>

Rot, um auf ihre politische Anschauung hinzudeuten. Diese Kunstwerke dienen auch als ein Merkmal der Zeit Maos. *Rotes Kliff* (1962) (Bild 17) von Qian Songyan und *Berge in Rot* (Bild 18) von Li Keran sind zwei bekannte Beispiele der sogenannten „Roten Landschaftsmalerei“ (紅色山水).<sup>325</sup>

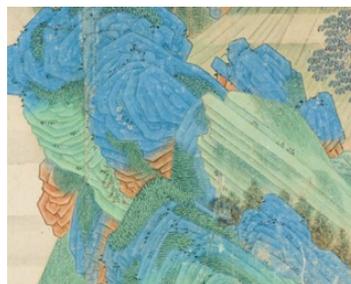


**Bild 17 und 18:** Qian Songyan, *Rotes Kliff* (1962) und Li Keran, *Berge in Rot* (1964)

Eine derartige symbolische Bedeutung ist bei der Farbe Blau allerdings in der Geschichte der traditionellen chinesischen Malerei nie aufgetreten. Jedoch erhält das Blau im 20. Jahrhundert eine neue Bedeutung: Sie bezieht sich auf die Färbungstradition.

#### Chang Dai-Chien und seine Verwendung des Blaus

Obwohl schwarzweiße Tuschemalerei den Kanon der traditionellen chinesischen Malerei ausmacht, bedeutet es nicht, dass Farbe grundsätzlich aus der chinesischen Kunstwelt abgeschafft ist. Schon in der Ming-Dynastie hatte Qiu Ying bereits die Blau-Grün-Landschaftsmalerei wiederbelebt. Das Landschaftsgemälde *Saying Farewell at Xunyang* (1495-1552) (Bild 19) gilt als eines seiner bekanntesten Werke.



**Bild 19:** Qiu Ying, *Saying Farewell at Xunyang* (ca.1499-1552)

<sup>325</sup> Vgl. Shanxi Museum. 2013, S. 1

Auch im 20. Jahrhundert hatte der mit Picasso befreundete chinesische Künstler Chang Dai-Chien<sup>326</sup> (1899–1983) eine Vorliebe für die Farbe Blau. Seine Verwendung der auffälligen Farben, vor allem Blau, Grün und Rot machten ihn zu einem der besten Koloristen Chinas:

Chang's applications of heavy blue and green mineral colors and gold accents—colors that had been favoured by ancient painters—were exquisitely refined. His personal landscape style was marked by the gemlike quality of the colors he used.<sup>327</sup>

Chang war ein Traditionalist der Literatenmalerei und gleichzeitig ein Modernist. Er hatte die traditionelle chinesische Malerei zum zeitgenössischen Stil umgeformt.<sup>328</sup> Chang meisterte umfangreiche Stile und Techniken; mit seiner *Splashed-Ink-and-Colour* (*pocai* 潑彩) kreierte er eine neuartige Wiederbelebung des Blau-Grün-Stils. Es sollte zur Kenntnis genommen werden, dass die Maler der farbigen *Gongbi*-Malerei (detaillierte Zeichnung mit Zartheit; *Jin-Tang*-Tradition) und denen der *Xieyi*-Tuschmalerei („Schreiben-Gedanken“; monochrom und expressiv) mit zwei verschiedenen Prinzipien arbeiten: die *Gongbi*-Maler malten sachlich und mit großem Interesse an der Farbe, demgegenüber beschreiben die *Xieyi*-Maler die Essenz der Stimmung, deren Schwerpunkt auf der Pinselführung liegt. Im Laufe der Geschichte der klassischen chinesischen Malerei wird *Xieyi* der vorherrschende Stil.<sup>329</sup> Chang Dai-Chien ist bekannt für seine Beherrschung der zwei Traditionen und seine Verwendung der Farbe in seinen abstrakten Gemälden. In *Along the Riverbank at Duck* (1950) (Bild 20) sieht man die traditionelle Verwendung der Farbe, vor allem von Blau und Grün. Dieses Bild ist tatsächlich eine Kopie des Werkes des Künstlers Dong Yuan (ca. 937–976). Um die üppige klassische Blau-Grün-Landschaftsmalerei und die Färbungsmethode Dongs nachzumachen, wurde das Blau benutzt. Damit bewies er auch seine Fähigkeit, die blauen und grünen Töne zu manipulieren.<sup>330</sup> In *Dawning Light Autumn Gorges* (1965) (Bild 21) hat Chang ein Spiel zwischen Kontrolle und Spontaneität, Zufall und Absicht gezeigt, das Blau ist hier sowohl bezeichnend als auch dekorativ, wie Fu erwähnt: „The swatch of turquoise oddly poised in the centre of the painting is ornamental, yet the viewer can also read the blue as a pool of clear water“.<sup>331</sup>

<sup>326</sup> Chang Dai-Chien = Zhan Daqian.

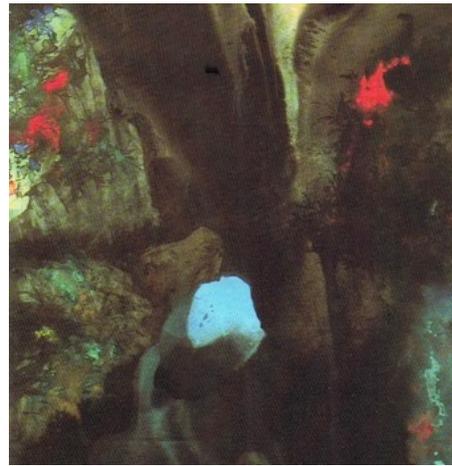
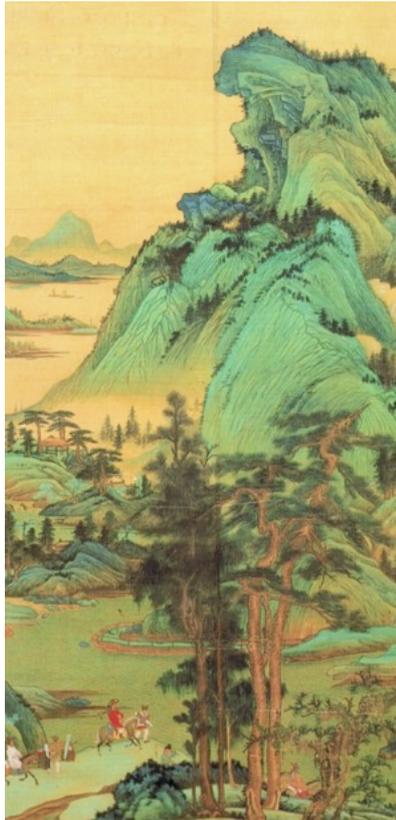
<sup>327</sup> Shen C.Y. Fu und Jan Stuart, *Challenging the past. The paintings of Chang Dai-chien*. Washington, D.C, Seattle 1991. S. 65.

<sup>328</sup> Vgl. ebd., S. 15.

<sup>329</sup> Vgl. Niu, „The coloured Chinese painting: the historic development of the manner and style of the Chinese painting“.

<sup>330</sup> Vgl. Fu und Stuart, *Challenging the past. The paintings of Chang Dai-chien*, S. 168

<sup>331</sup> Fu und Stuart, „Challenging the past: The paintings of Chang Dai-chien“, S.251.



**Bild 20 und 21:** Chang Dai-Chien, *Along the Riverbank at Duck* (1950) und Chang Dai-Chien, *Dawning Light Autumn Gorges* (1965)



**Bild 22 und 23:** Chang Dai-Chien, *Approach of a Mountain Storm* (1960) und Zao Wouki, *29.09.64* (1964)

In *Approach of a Mountain Storm* (1967) (Bild 22) ist ein fein gemaltes Haus vom anspritzenden Blau und Grün umgeben, hier hat Chang deutlich seine Technik des *Splashed-Ink-and-Colour* verwendet, die er seit ca. 1960 ausgeübt hatte und

welche mit der westlichen Aktionsmalerei verwandt ist.<sup>332</sup> Im Vergleich zur traditionellen Blau-Grün-Landschaftsmalerei ist dieses Werk stürmisch und eher abstrakt. Man kann trotzdem das Blau und Grün als einen dichten Kiefernwald interpretieren.<sup>333</sup>

Aus diesen zwei Gemälden versteht man die Farbverwendung Changs. Statt rein ornamental, wie in der traditionellen chinesischen Malerei, ist die Farbverwendung Changs eher strukturell.<sup>334</sup> Das Blau und Grün in der Landschaftsmalerei Changs räumt dem Betrachter auf der einen Seite Interpretationsspielraum ein, auf der anderen Seite verbinden sich diese zwei Farben mit der Kolorierungstradition und bilden die Farbe der Natur ab. Noch wichtiger ist, dass Chang mit seiner *Splashed-Ink-and-Colour-Technik* (meist mit Blau, Grün und Schwarz) Gemälde geschaffen hat, bei denen die unirdische Stimmung nun zu seiner ästhetischen ‚Signatur‘ wurde.

Darüber hinaus war Changs Vorliebe für die Farbe Blau zum Teil von der buddhistischen Höhlenmalerei beeinflusst. So sagt er:

In the detailed gongbi style of painting flowers, tree peonies should be taken as a representative example. There are numerous types of peonies and the three colours that I most love to paint are palace crimson, inky purple, and Buddha-head Blue.<sup>335</sup>

Nach seinem Besuch in der buddhistischen Höhle Dunhuang zwischen 1941 und 1943 hatte er viele alte buddhistische Höhlenmalereien imitiert. Diese Malerei hat ihn so stark beeinflusst, dass er solche Färbungen in seine Farbpalette übernahm. Daher kommt das Blau in Changs Malerei immer wieder vor.

#### Zao Wouki, Blau, China und Frankreich

Zao Wouki (1921–2013) war einer der wichtigsten chinesischen Künstler im 20. Jahrhundert. Zao lernte und lebte in Frankreich, seine Gemälde sind scheinbar vom westlichen Stil beeinflusst. Er nahm die ästhetische Tradition der chinesischen Landschaftsmalerei und vereinte sie mit der westlichen Malereitechnik in seiner Ölmalerei, die abstrakt und farbig ist. Es war die Farbe der westlichen Ölmalerei, die ihn gelockt hatte, meinte Zao Wouki in einem Gespräch mit der Kunstkritikerin France Huser.<sup>336</sup>

Im Mai 2017 wurde sein Werk *29.09.64* (1964) (Bild 23), eines seiner vielen blaufarbenen Gemälde, für mehr als 150 Millionen Hong Kong Dollars versteigert. Damit hatte der Künstler einen neuen Rekord aufgestellt. Die verschiedenen Blautöne, die mit kraftvollen Pinselführungen gemalt sind, bilden eine vehemen-

<sup>332</sup> Vgl. Fu und Stuart, *Challenging the past. The paintings of Chang Dai-chien*, S.262 ff.

<sup>333</sup> Vgl. ebd., S. 266.

<sup>334</sup> Ebd., S. 78.

<sup>335</sup> Zitiert nach Fu und Stuart, *Challenging the past. The paintings of Chang Dai-chien*, S. 175.

<sup>336</sup> Vgl. Wou Ki Zao, *Zao Wou-ki. Autobiographie*. Shanghai 2002, S. 133.

te Komposition, die äußerst imaginär und emotional ist und gleichzeitig die innere Energie des Künstlers zeigt. Wie Zao in seiner Autobiografie erwähnt, ist Farbe ein Mittel, um die Inspiration seiner Innenwelt auszudrücken.<sup>337</sup> So ähnlich wie die Bilder von Chang Dai-Chien beziehen sich die dominierenden Blautöne in *29.09.64* auch auf die traditionelle Farbverwendung in der Blau-Grün-Landschaftsmalerei:

Its dominating shades of blue Zao directly refer the tradition of blue-green shan shu which traces back to the Tang Dynasty. In Chinese symbolism of colours blue is often assimilated with black as the colour can refer to diluted ink. In creating a dominantly blue composition Zao perfectly translates painting into colours while keeping a conceptual tie with the ink practice.<sup>338</sup>

Das Blau in *29.09.64* verbindet sich nicht nur mit der chinesischen Färbungstradition, sondern auch mit einem Symbol Frankreichs: Als eine Farbe der Trikolore wurde das Blau schon etwa im 12. Jahrhundert vom französischen König für sein Wappen verwendet.<sup>339</sup> Dieses sogenannte „*Bleu de France*“ (Azurblau) wurde 1794 als eine der drei Farben in die nationale Flagge Frankreichs übernommen. Als die traditionelle Farbe von Paris wurde das Blau häufig während der Revolution benutzt. Es symbolisiert daher die Freiheit (*Liberté*).<sup>340</sup> *29.09.64* wurde im Jahr 1964 gemalt. Im gleichen Jahr bekam Zao seine französische Staatsbürgerschaft mithilfe des Kulturministers André Malraux, dem Autor von *La Tentation de l'Occident*.<sup>341</sup> *29.09.64* könnte daher als eine Hommage an sein Aufnahmeland betrachtet werden.

---

<sup>337</sup> Vgl. ebd., S. 63.

<sup>338</sup> CHRISTIE'S, „Sale 13267 Contemporaries: Voices from East and West / Asian 20th Century & Contemporary Art“, 2017. In: *Christies Lot/zao-wou-ki*. Online abrufbar unter [www.christies.com/lotfinder/Lot/zao-wou-ki-zhaowuji-francechina-1920--6081078-details.aspx](http://www.christies.com/lotfinder/Lot/zao-wou-ki-zhaowuji-francechina-1920--6081078-details.aspx).

<sup>339</sup> Vgl. Pastoureau, *Blau. Die Geschichte einer Farbe*, S. 46.

<sup>340</sup> Encyclopædia Britannica, „*Flag of France*“. Online abrufbar unter: [www.academic.eb.com.ezproxy.cityu.edu.hk/levels/collegiate/article/flag-of-France/9386](http://www.academic.eb.com.ezproxy.cityu.edu.hk/levels/collegiate/article/flag-of-France/9386).

<sup>341</sup> Zao, „Zao Wou-ki: Autobiographie“, S. 226.

## 7. ‚Blau‘ – Materialität und Semiotik

Aus der semiotischen Perspektive ist ein Zeichen ‚*aliquid stat pro aliquot*‘: etwas, das für etwas Anderes steht. Die Studie hat gezeigt, dass das Blau sowohl in den morgenländischen als auch in den abendländischen Räumen eine solche Stellvertreterfunktion hat, es in den unterschiedlichen kulturellen Kontexten vielfältig semiotisiert sein und sogar oppositionelle Bedeutungszuschreibungen aufweisen kann. Als ein visuelles Zeichen denotiert das Blau zunächst die Farbe Blau. Darüber hinaus konnotiert es als Farbe der hier behandelten, zumeist wertvollen Farbträger/Gegenstände bzw. auch als Farbe in der Malerei solche abstrakten Begriffe wie ‚Aristokratie‘, ‚Freiheit‘, ‚Trauer‘ oder ‚Treue‘. Als ein sprachliches Zeichen (z.B. ‚Blue‘, ‚bleu‘) bezieht es sich in den verschiedenen Sprachen nicht nur auf die unterschiedlichen Blautöne, die im Farbspektrum systematisiert sind, sondern auch auf so weit auseinandergehende Konzepte wie ‚betrunken sein‘ im Deutschen und ‚Melancholie‘ bzw. ‚Trauer‘ im Englischen (vgl. Abbildung 9).

In Kapitel 4 wurde zunächst die sprachwissenschaftliche Debatte zwischen Relativität und Universalität hinsichtlich der Farbbezeichnung betrachtet, um dann die Beziehungen zwischen den Farbbezeichnungen und Kulturen näher in den Blick zu nehmen. Die Prototyp-Theorie und die universellen Grundfarbbezeichnungen haben eine kulturunabhängige Tendenz der Farbbezeichnung nahe gelegt – jedoch sollte man die soziokulturellen Determinanten nicht außer Acht lassen. Denn mit Hjelmslevs Modell konnte verdeutlicht werden, dass das ‚Blau‘ in den verschiedenen Sprachen nicht isomorph ist. Der Hauptunterschied zwischen den Farbbezeichnungen für Blau liegt an der ungleichen Unterteilung der *Kategorie* ‚Blau‘ in den verschiedenen Sprachen und ihren unterschiedlichen Denotationen und Konnotationen. Viele Farbbezeichnungen sind mit der stofflichen Welt, der traditionellen Ideologie und dem Erfahrungswissen verknüpft. Es ist keine Verallgemeinerung zu sagen, dass Farbbezeichnung und spezifische Kulturalität in einem engen Zusammenhang stehen.

Kapitel 5 hat die Geschichte dreier blauer Handelswaren und ihre symbolischen Bedeutungen vorgestellt. Der Lapislazuli wurde sowohl im morgenländischen als auch im abendländischen Kulturraum hochgeschätzt. Er wurde oft mit den Himmelsgöttern und der Zauberkraft in Verbindung gebracht. Wegen seiner Seltenheit war er auch ein Statussymbol. Das Pigment Ultramarin aus Lapislazuli war daher vergleichsweise wertvoll und wurde im Mittelalter ausschließlich für die Ikonografie der Jungfrau Maria benutzt. Davon ausgehend entstanden weitere symbolische Bedeutungen, welche den Charaktereigenschaften der Jungfrau Maria entsprechen sollen. Die zweite Handelsware, kobaltblauweißes Porzellan, ist ein weit verbreitetes chinesisches Produkt. Seine große Nachfrage in Europa zeigt deutlich das Wohlgefallen der Europäer an der Farbe Blau und dem orientalischen Kulturgut. Solche mit chinesischen oder europäischen Motiven dekorierten Porzellane waren wegen ihrer außerordentlichen Herstellungstechnik sowie ihrem weit entfernten Ursprung ein Symbol des Wohlstands geworden. Der blauweiße Stil war so beliebt, dass sogar die Nachahmung des Porzellans zur europäischen Modeerscheinung wurde.

Das Indigo aus dem Orient wurde als ‚Teufelsfarbe‘ verstanden, weil es die einheimische Farbstoffherstellung in Europa verdrängte. Das Indigo, das per se ein Attribut Indiens war, war der Farbstoff für die Bluejeans, ein Symbol Amerikas, der Rebellion und der Arbeiterklasse. Gleichzeitig war es aufgrund der unmenschlichen Bedingungen bei seiner Kultivierung auch ein Symbol für die koloniale Ausbeutung von indischen und afrikanischen Sklaven. Die erwähnten Handelswaren und Farbstoffe sind damit symbolische Zeichen für die Gesellschaften, die sie herstellten und verbrauchten. Diese Waren waren gefragt, weil sie als eine Darstellung der gesellschaftlichen Stellung und des ästhetischen Geschmacks dienen konnten. Allgemein wurde das Blau als eine ungewöhnliche Farbe wertgeschätzt, obwohl es in den morgenländischen und abendländischen Kulturen aufgrund der verschiedenen soziokulturellen Umstände unterschiedliche Assoziationen hervorrufen konnte. Der Handel mit Ultramarinblau, Kobaltblau und Indigoblau hatte tatsächlich ein frühes globales Netzwerk geschaffen. Sein Einfluss war nicht nur wirtschaftlicher, sondern auch kultureller und ästhetischer Natur.

Kapitel 6 hat die symbolischen Bedeutungen des Blaus in der Malerei im 20. Jahrhundert dargelegt. Aufgrund der Abwechslung der Farbfunktion in der modernen Kunst ist das Blau in der Malerei nicht nur eine deskriptive Farbe für die Objekte, sondern auch ein Ausdrucksmittel, welches Emotionen oder abstrakte Konzepte vermitteln soll. Obwohl die Farbe Blau verschiedene Rollen in der westlichen und der chinesischen Malerei spielte, wird sie in dem 20. Jahrhundert allgemein als eine ‚seelische Farbe‘ betrachtet. Das Blau wird oft mit Begriffen wie ‚Tiefe‘, ‚Spiritualität‘ und ‚Unendlichkeit‘ von Künstlern mit europäischem sowie chinesischem Hintergrund assoziiert. In der chinesischen Malerei war das Blau eine traditionelle Farbe, daher stellt die Verwendung des Blaus für die chinesischen Künstler zusätzlich auch eine Anknüpfung an die alten Färbungstraditionen dar.

In der Sprache, Kunst, Religion, im Textilwesen oder im Alltag steht das Blau also *stellvertretend für etwas Anderes* – das Blau ist nicht nur eine Farbe, sondern ein Zeichen, das seine Bedeutung aus der Symbolgeschichte und den je verschiedenen Kontexten seiner Funktionalisierung bezieht. Anders gesagt ist das Blau für die Menschen nicht bloß eine physikalische Wellenlänge (450–495 nm, 606–668 THz), sondern ein Sammelbegriff, dessen Gehalte wir im Laufe der Zeit soziokulturell konstruiert haben. Wie Lamb und Bourriau (1995) meinten: Farbe ist ein Produkt unserer Sprache und Kultur.

Die Signifikanten des Blaus, vor allem die sprachlichen, enthalten in den verschiedenen Kulturen vielfältige Denotationen und Konnotationen. Doch auch wenn die Signifikate (oder die von Eco so genannten ‚kulturellen Einheiten‘) unterschiedlich sind, heißt das nicht, dass keine Verbindung zwischen dem Verständnis von Blau in den verschiedenen Kulturen besteht. Im Gegenteil ließ sich eine enge Beziehung zwischen den Kulturen hinsichtlich der gemeinsamen Verwendung und Bevorzugung des Blaus, selbst wenn sie geografisch weit voneinander entfernt sind, nachweisen. Der intensive Handel mit blauen Waren war ein Auslöser und Förderer des kulturellen Austauschs zwischen den

morgenländischen und den abendländischen Kulturräumen. Im Folgenden lassen sich vier grundsätzliche Beobachtungen in Bezug auf den Symbolcharakter der Farbe Blau resümieren:

### 1). Ähnlichkeiten zwischen Morgen- und Abendland

Die Bedeutungen des Blaus in den morgenländischen und abendländischen Räumen sind gewissermaßen ähnlich. Die Assoziation der Farbe Blau mit dem Himmel ist ein gemeinsamer Ausgangspunkt für die vielen weiteren symbolischen Bedeutungen des Blaus, z.B. ‚Reinheit‘ und ‚Heiligkeit‘. Die Farbe Blau erfüllt auch symbolische Zwecke in einer ähnlichen Art und Weise, sowohl in den morgenländischen als auch in den abendländischen Kulturräumen. So dient sie etwa in den Religionen und Mythologien als heilige Farbe mit einer positiven Konnotation, z.B. im Christentum ‚Jungfrau Maria‘ und ‚Reinheit‘, im Buddhismus ‚Medizin-Buddha‘ und ‚Heilung‘, im Hinduismus ‚Farbe der Gottheit Vishnu‘ und das blaue Nazar-Amulett in den morgenländischen Räumen semiotisiert ‚Schutz‘.

### 2). Konventionalität, Ambiguität und Offenheit der Bedeutung des Blaus

Am Anfang dieser Studie wurde gefragt, was ‚das Blau‘ bedeutet. Die Antwort dafür hat sich teilweise aus der Betrachtung der Symboliken blauer Farbträger ergeben (vgl. Abbildung 9). Die Frage kann aber nicht abschließend beantwortet werden, weil ‚die Bedeutung‘ des Blaus nie ‚festgelegt‘ worden ist. Obwohl das Blau in vielen Kulturen seit langem eine symbolische Bedeutung innehat, fungiert es immer noch als ein offenes *Zeichenpotenzial*, weil seine möglichen Konnotationen und damit Zusatzbedeutungen über das Denotat ‚blau‘ hinaus nicht begrenzt sind. Daher können die Bedeutungen des Blaus auch in Opposition zueinander stehen. Als sich die französischen und britischen Könige in Blau kleideten, um ihr Königtum darzustellen, konnten sie etwa kaum ahnen, dass das Blau im Laufe der Jahrhunderte auch die Farbe der Arbeiterschaft, der Rebellion oder auch der ‚Uniformität‘ sowohl durch weit verbreitete soldatische Uniformen als auch durch den modischen Siegeszug der ‚ordinären‘ Jeans werden würde.

### 3). Bedeutung und Kontext

Pointiert gesagt: Es gibt tatsächlich keine ‚einheitliche‘ Bedeutung des Blaus, sondern viele verschiedene Bedeutungen in je unterschiedlichen Kontexten. Beispielsweise steht das Blau in den USA im Zusammenhang mit Gefühl für ‚Depression‘, im sozialen Bereich für die ‚Arbeiterklasse‘ (als Gegensatz zu „White-collar“), aber in einem abstrakteren Sinne in der Flagge der USA zugleich auch für ‚Beharrlichkeit‘ und ‚Treue‘ sowie im Zusammenhang mit den Protesten in den 1960er-Jahren für ‚Rebellion‘ und ‚Demokratie‘. Wie in Kapitel 5 erwähnt, wurden das Blau und die Bluejeans 2005 wieder als Symbole der Revolution in Weißrussland benutzt. Das bedeutet, dass der Signifikant (Bluejeans, Blau) und

das Signifikat (Rebellion, Demokratie) mit denen in den USA der 1960er-Jahre identisch waren; trotzdem hat der Kontext sich hier bedeutungsdifferenzierend ausgewirkt: Für die Amerikaner waren die Bluejeans ein Attribut der Cowboys, daher repräsentierten sie die amerikanische Identität und den amerikanischen Geist. Demgegenüber waren die Bluejeans für die Weißrussen etwas Westliches, Kapitalistisches und Verbotenes und daher ein Symbol der Freiheit und Demokratie.

#### 4). Symbol und Arbitrarität

Obwohl die Arbitrarität eine der wichtigsten Eigenschaften des Zeichens (Symbols) ist, ist die Beziehung zwischen dem Blau und einigen seiner Signifikate, wie deutlich geworden sein sollte, nicht völlig willkürlich. Die Farbe Blau hat weder ein Ähnlichkeitsverhältnis noch einen kausalen Zusammenhang mit seinen Signifikaten, die meist abstrakte Konzepte sind (z.B. wenn das Blau für ‚Treue‘ steht). In diesem Sinne handelt es sich um ein arbiträres, symbolisches Zeichen und nicht ein ikonisches oder indexikalisches. Es wurde jedoch gezeigt, dass blaue Gegenstände in der Kulturgeschichte allgemein für ‚Reichtum‘ stehen konnten. Solche Konnotationen entstanden dabei nicht von Ungefähr: Lapislazuli ist ein seltener Stein aus nur einer einzigen Bezugsquelle; Ultramarinblau aus Lapislazuli war folglich auch selten und zudem sehr schwer herzustellen. Indigo (*Indigofera tinctoria*) wächst nur in tropischen und subtropischen Gebieten und ließ sich nur unter großem Aufwand zu einem Farbstoff verarbeiten. Kobaltblaues und weißes Porzellan war ein Produkt aus dem fernen Osten, dessen Herstellungstechnik für die Europäer rätselhaft war. Bei allen Fällen besteht eine Gemeinsamkeit: Das Blau war schwer zu gewinnen. Aus diesem Grund war es sehr wertvoll und konnte so das Konzept ‚Wohlstand‘ vermitteln. In diesem Zusammenhang besteht für die Symbolik des Blaus doch ein naturabhängiger Umstand.

Sprache ist zwar ein arbiträres Zeichensystem – die Buchstabenfolge ‚A-z-u-l‘ hat beispielsweise grundsätzlich nichts mit dem Lapislazuli oder dem Blau zu tun. Dennoch stammen viele Farbbezeichnungen aus Begriffen, die ursprünglich die Blaustoffe wie Lapislazuli und Indigo bezeichneten. In diesem Sinne ist es nicht völlig willkürlich, die Farbe Blau mit diesen Begriffen zu bezeichnen, sondern in der Tat auf dem Erfahrungswissen beruhend. Daher, obwohl die Beliebigkeit ein vorwiegendes Merkmal des Symbols ist, bietet sie alleine keine vollständige Erklärung des Verhältnisses zwischen ‚Blau‘ und seinen Signifikaten.

| Signifikant | Blau                      |   |   |  |
|-------------|---------------------------|---|---|--|
|             | Lapislazuli               | Blaues Porzellan                        | Indigo  | Bluejeans  |
| Signifikat  | Reichtum<br>Himmel<br>... | Reichtum<br>China<br>Niederlande<br>... | Reichtum<br>Orient<br>Ausbeutung<br>Teufelsfarbe<br>... | Arbeiterklasse<br>Rebellion<br>Freiheit<br>Amerika<br>Kapitalismus<br>Reichtum<br>Unauffälligkeit<br>... |

| Signifikant | Blau  |  |   |
|-------------|---|--|---|
|             | Ultramarinblau  | Blau in der Malerei  | „Blau“  |
| Signifikat  | Reichtum<br>Jungfrau Maria<br>Heiligkeit<br>Reinheit<br>... | Kälte<br>Trauer<br>Männlichkeit<br>Tiefe<br>Grenzenlos<br>Färbungs-tradition<br>Spiritualität<br>... | Farbe Blau<br>Indigo<br>Lapislazuli<br>Betrunkenheit<br>Politische Partei<br>Melancholie<br>... |

**Abb. 9:** Übersicht – Blau und seine Signifikate

## Literaturverzeichnis

- Balfour-Paul, Jenny. *Indigo*. London 1998.
- Banville, Lee. *Covering American Politics in the 21st Century: An Encyclopedia of News Media Titans, Trends, and Controversies*. California 2016, 540.
- Bartlett, Sarah. *The Secrets of the universe in 100 Symbols*. Kerkdriel 2016, 84-89.
- Berlin, Brent/ Kay, Paul. *Basic Color Terms – Their universality and evolution*. Berkeley 1969.
- Bleicher, Steven. *Contemporary Color: Theory and Use*. New York 2005.
- Britt, John. *The complete guide to high-fire glazes*. New York 2007.
- Busch, Albert/Stenschke, Oliver. *Germanistische Linguistik: Eine Einführung*. Göttingen 2007.
- Carswell, John. *Blue and white: Chinese porcelain and its impact on the western world*. Chicago 1985.
- Caws, Mary Ann. *Pablo Picasso*. London 2005.
- Chandler, Daniel. *Semiotics: The basics*. New York 2007.
- Collon, Dominique. *Ancient Near Eastern art*. Berkeley 1995.
- Cresswell, Julia (Hg.). *Oxford dictionary of word origins*. New York 2010.
- DeLong, Marilyn/Martinson Barbara. *Color and design*. London 2012.
- Düchting, Hajo. *Farbrausch: Die Farbe in der Malerei*. Stuttgart 2009.
- Eco, Umberto. *Einführung in die Semiotik*. München 2002.
- Editors of the American Heritage Dictionaries (Hgg.). *Spanish Word Histories and Mysteries: English Words That Come From Spanish*. Boston 2007.
- Emerson, Julie/Chen, Jennifer (Hgg.). *Porcelain stories: From China to Europe*. Seattle 2000.
- Ferguson, George. *Signs & Symbols in Christian Art*. London 1959.
- Finlay, Victoria. *Colours: Die Geschichte der Farben*. Darmstadt 2015.
- Finlay, Victoria. *Das Geheimnis der Farben – Eine Kulturgeschichte*. Berlin 2007.
- FitzGerald, Michael. *Picasso: the artist's studio*. New Haven 2001.
- Fitzhugh, Elisabeth West. „A database of pigments on Japanese ukiyo-e paintings in the Freer Gallery of Art“. In: Ann C. Gunter (Hg.). *Studies using scientific methods: Pigments in later Japanese paintings*. Washington D.C. 2003.
- Friedl, Erika. „Colors and Culture Change in Southwest Iran“. In: *Language in Society Vol. 8, No. 1*. 1979.
- Fu Shen C.Y./Stuart Jan. *Challenging the past: The paintings of Chang Dai-chien*. Washington, D.C, Seattle 1991.
- Fu, Tongxian. *Zhongguo hui jiao shi 中國回教史*. Taipei 1996.
- Gage, John. *Colour and culture: Practice and meaning from antiquity to abstraction*, London 1995.
- . *Colour and meaning: Art, science and symbolism*. London 1999.
- Gardner, Howard. *The Mind's New Science: A History Of The Cognitive Revolution*. Hachette 2008.
- Gerritsen, Anne/McDowall, Stephen. „Material Culture and the Other: European Encounters with Chinese Porcelain, ca. 1650-1800“. In: *Journal of World History Volume 23, Number 1*. 2012.

- Goethe, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*. Stuttgart 1988.
- Hella, Eva. *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken*. München 2000.
- Huang, Yongchuan/Lin, Shuxin (Hgg.). *A special exhibition of motifs on the blue and white from common kilns of the Ming and Qing dynasties*. Taibei 1996.
- Jäger, Ludwig/Holly, Werner/Krapp, Peter/Weber, Samuel/Heekeren, Simone (Hgg.). *Sprache – Kultur – Kommunikation: Ein internationales Handbuch zu Linguistik als Kulturwissenschaft*. Berlin/Boston 2016.
- Jenny, Peter. *Farbhunger: Texte und Bilder zur Aufhebung der Gewaltenteilung zwischen Wort und Farbe, Begriff und Anschauung*. Zürich 1994.
- Kardjilov, Nikolay/Festa, Giulia (Hgg.). *Neutron methods for archaeology and cultural heritage*. Cham 2016.
- Kessler, Adam Theodore. *Song Blue and White Porcelain on the Silk Road*. Leiden 2012.
- Kjørup, Søren. *Semiotik*. Paderborn 2009.
- Kringelbach, Morten/Thomsen, Kristine Rømer. „Farbenfreude des Gehirns“. In: Stephanie Rachum/Helle Crenzien et al. (Hgg.). *Farbe in der Kunst*. Köln/Humlebæk 2010.
- Kristensen, Rikke Søndergaard. „Made in China: Import, distribution and consumption of Chinese porcelain in Copenhagen c. 1600–1760“. In: *Post-Medieval Archaeology*, 48:1. 2014.
- Kumar, Prakash. *Indigo Plantations and Science in Colonial India*. Cambridge 2012.
- Lamb, Trevor/Bourriau, Janine. „Introduction“. In: Trevor Lamb, Janine Bourriau (Hgg.). *Colour : Art & science*. Cambridge/New York 1995.
- Lucas, Alfred. *Ancient Egyptian Materials and Industries*. London 2012.
- Lyons, John. *Die Sprache*. München 1992.
- Macintosh, Duncan. *Chinese blue and white porcelain*. Woodbridge 1994.
- Michaelson, Carol/ Portal, Jane. *Chinese art in detail*. Cambridge 2006.
- Miller, Daniel/Woodward, Sophie. *Blue jeans: The art of the ordinary*. Berkeley 2012.
- Nadri, Ghulam. *The political economy of indigo in India 1580-1930*. Leiden. 2016.
- Nicholls, David (hg.). *The Cambridge history of American music*. Cambridge 2004.
- Niu, Kecheng. *The coloured Chinese painting: The historic development of the manner and style of the Chinese painting*. Changsha 2002.
- Pastoureau, Michel. *Blau: Die Geschichte einer Farbe*. Berlin 2013.
- Podoksik, Anatoli. *Pablo Picasso: 1881-1973*. New York 2010.
- Roy, Ashok. *Artists pigments: A handbook of their history and characteristics*. Washington 1993.
- Saunders, Barbara. „Introduction“. In: Barbara Saunder/Ida-Theresia Marth (Hgg.), *The debate about colour naming in 19th century German philology: Selected translations*. Leuven 2007.
- Schönrich, Gerhard. *Semiotik zur Einführung*. Hamburg 1999.
- Schuessler, Axel. *ABC Etymological Dictionary of Old Chinese*. Honolulu 2007.
- Shabliy, Elena V. (Hg.). *Representations of the Blessed Virgin Mary in World Literature and Art*. Lanham 2017.

- Splitstoser, Jeffrey/Dillehay, Tom/Wouters, Jan/Claro, Ana. „Early pre-Hispanic use of indigo blue in Peru“. In: *Science Advances*, Vol.2(Nr.9). 2016.
- Sullivan, James. *Jeans: A cultural history of an American icon*. New York 2007.
- Taylor, John. „Prototypes in Cognitive Linguistics“. In: Peter Robinson/Nick Ellis (Hgg.). *Handbook of Cognitive Linguistics and Second Language Acquisition*. New York 2008.
- Tesch, Jürgen/Hollmann, Eckhard. *Icons of art: The 20th century*. Munich/New York 1997.
- Tinterow, Gary/ Alyson, Susan (Hgg.). *Picasso in the Metropolitan Museum of Art*, New York 2010.
- Vainker, Shelagh. *Chinese pottery and porcelain: From prehistory to the present*. London 1991.
- Weitemeier, Hannah. *Yves Klein 1928-1962: International Klein blue*. Köln 2001.
- Wetering, Ernst van de. *Rembrandt: the painter at work*. Amsterdam 1997.
- Yui, Suzuki. *Medicine Master Buddha the iconic worship of Yakushi in Heian Japan*. Leiden 2011.
- Zao, Wou Ki. *Zao Wou-ki: Autobiographie*. Shanghai 2002.

### Weitere Quellen und Internetquellen

- Alvarado, Nancy. „Multilingual/Bilingual Color Naming/Categories“. In: Luo M.R. (eds). *Encyclopedia of Color Science and Technology*. New York 2013. (= [https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007%2F978-3-642-27851-8\\_50-7](https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007%2F978-3-642-27851-8_50-7); Abruf am 23.01.2018).
- „Chiba City Museum of Art“. 葛飾 北斎 かつしか ほくさい 富嶽三十六景 神奈川沖浪裏. [https://www.cma-net.jp/collection\\_img/collection\\_02-06\\_hokusai.html](https://www.cma-net.jp/collection_img/collection_02-06_hokusai.html); Abruf am 20.02.2018.
- „Chinese Text Project“. 青. <https://ctext.org/dictionary.pl?if=gb&char=青>.
- „Christies Lot/zao-wou-ki“. Sale 13267 Contemporaries: Voices from East and West / Asian 20th Century & Contemporary Art. <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/zao-wou-ki-zhaowuji-francechina-1920--6081078-details.aspx>; Abruf am 25.02.2018.
- „Collection Online, The British Museum“. Pectoral/heart-scarab. [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=109847&partId=1&matcult=16134&sortBy=objectTitleSort&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=109847&partId=1&matcult=16134&sortBy=objectTitleSort&page=1); Abruf am 19.10.2018.
- „Duden“. Lemma ‚Bedeutung‘. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Bedeutung>; Abruf am 05.01.2018.
- „Duden“. ‚Ultramarin‘. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Ultramarin>; Abruf am 12.10.2017.
- „Encyclopædia Britannica“. Flag of France. <http://www.academic.eb.com.ezproxy.cityu.edu.hk/levels/collegiate/article/flag-of-France/9386>; Abruf am 21.02.2018.

- „FAZ.net“. „Zwei Millionen machen blau“. 06.02.2015. <http://www.faz.net/aktuell/berufchance/recht-und-gehalt/zwei-millionen-deutschemachen-blau-13413615.html>; Abruf am 23.01.2018.
- „Guggenheim Museum“. Yves Klein. <https://www.guggenheim.org/exhibition/yves-klein>; Abruf am 15.02.2018.
- „MoMA“. German Expressionism: The Blue Rider. [https://www.moma.org/s/ge/curated\\_ge/styles/blau\\_reiter.html](https://www.moma.org/s/ge/curated_ge/styles/blau_reiter.html); Abruf am 11.02.2018.
- „MoMA“. Vasily Kandinsky Panel for Edwin R. Campbell No. 4. <https://www.moma.org/collection/works/79452>; Abruf am 10.02.2018.
- „MoMA“. Yves Klein Blue Monochrome 1961.2004. <https://www.moma.org/collection/works/80103>; Abruf am 15.02.2018.
- „MoMA“. Various Artists, Vasily Kandinsky, Franz Marc- Der Blaue Reiter (The Blue Rider). <https://www.moma.org/collection/works/9401>; Abruf am 10.02.2018.
- „Museum of Fine Arts Boston“. Eye of Horus Wedjat Amulet. <http://www.mfa.org/collections/object/eye-of-horuswedjat-amulet-145692>; Abruf am 02.10.2017.
- „National Museum of Iceland“. Blaklaedda Konan. <http://www.thjodminjasafn.is/syningar-vidburdir/sersyningar/syningar-i-gangi/blaklaedda-konan>.
- „Norton-Simon-Museum“. A Revolution of the Palette: The First Synthetic Blues and their Impact on French Artists. <https://www.nortonsimon.org/exhibitions/2010-2019/a-revolution-of-the-palette-the-first-synthetic-blues-and-their-impact-on-french-artists>; Abruf am 18.02.2018.
- „Online Etymological Dictionary of Spanish“. Azul. <https://www.spanishetym.com/term/azul>; Abruf am 21.12.2018.
- „Royal Delft“. [https://www.royaldelft.com/en\\_gb/technieken/hand-painted/item/6288](https://www.royaldelft.com/en_gb/technieken/hand-painted/item/6288); Abruf am 19.01.2018.
- „Shanxi Museum“. 江山入画——钱松喦画选. 2013. <http://www.shanxi-museum.com/Uploads/File/2019/03/15/u5c8b2065aa62f.pdf>.
- „Sotheby's Catalogue“. Property from a Swiss Private Collection Yves Klein Untitled Blue Monochrome. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/contemporary-art-evening-auction-114022/lot.18.html>; Abruf am 20.01.2018.
- „The Economist“. Belarus's Opposition The Denim Revolution – The opposition in Belarus finds a new symbol. 2005. <https://www.economist.com/node/5178669>; Abruf am 15.02.2018.
- „The Economist“. Taiwan-Blue on Green: Will President Chen Shui-bian get the parliamentary majority he needs? <https://www.economist.com/node/3447064>; Abruf am 03.01.2018.
- „The Met Museum“. The Blind Man's Meal. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488596>; Abruf am 11.02.2018.
- „UNESCO.de“. Blaudruck-Technik für UNESCO-Liste des Immateriellen Kulturerbes nominiert. <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-weltweit/blaudruck-technik-fuer>.

- „UNESCO.de“. Bundesweites Verzeichnis Immaterielles Kulturerbe 2017. [https://www.unesco.de/sites/default/files/2019-02/IKE\\_Verzeichnis\\_gesamt-einleger\\_190215.pdf](https://www.unesco.de/sites/default/files/2019-02/IKE_Verzeichnis_gesamt-einleger_190215.pdf).
- „UNESCO“. Dunhuang. <https://en.unesco.org/silkroad/content/dunhuang>; Abruf am 03.12.2018.
- 《時則訓》 shi-ze-xun. (= <https://ctext.org/huainanzi/shi-zexun/zh>; Abruf am 05.02.2018).
- Blaine, Ilana Singer. „The Blue Era“. In: *Tikotin Museum of Japanese Art*. [http://www.tmja.org.il/eng/Exhibitions/4024/The\\_Blue\\_Era](http://www.tmja.org.il/eng/Exhibitions/4024/The_Blue_Era); Abruf am 20.02.2018.
- Cambridge academic content dictionary. Cambridge, 2009, 94. (= [https://books.google.de/books?id=pqIRO2jdl2gC&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q=blue&f=false](https://books.google.de/books?id=pqIRO2jdl2gC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=blue&f=false));
- Conlan, Francis. *Searching for the semantic boundaries of the Japanese colour term 'ao'*. (= <http://ro.ecu.edu.au/theses/58>).
- Crawford, Jackson. *The Historical Development of Basic Color Terms in Old Norse-Icelandic*. 2014. (= [https://scholar.colorado.edu/gsl\\_facpapers/](https://scholar.colorado.edu/gsl_facpapers/)).
- Franck, Mary. *Chinese color word evolution*. 2002, 14. (= <https://scholarworks.umass.edu/theses/1525>; Abruf am 21.02.2018).
- Friedl, Erika. „Colors and Culture Change in Southwest Iran“. In: *Language in Society*, 8(1).1979, 51-68. (= <http://www.jstor.org/stable/4167039>)
- Gibson, Edward/ Futrell, Richard/ Jara-Ettinger, Julian/et al. (hgg.): „Color naming across languages reflects color use“. In: *PNAS vol. 114, no. 40*. 2017, 10788. (= <http://www.pnas.org/content/pnas/114/40/10785.full.pdf>)
- Gladstone, William Ewart. *Studies on Homer and the Homeric age Vol. 3*. Oxford 1858, 463-474. (= <https://archive.org/details/studiesonhomerho03glad>; Abruf am 01.12.2017).
- Hegarty, Stephanie. „How jeans conquered the world“. 28.02.2012. In: *BBC news magazine*. <http://www.bbc.com/news/magazine-17101768>; Abruf am 12.02.2018.
- Holmes, Rachel. „Why blue is the costliest colour“. 17.05.2015. In: *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2015/apr/17/colour-blue-rich-divine-ancient-egyptians-virgin-mary>; Abruf am 10.01.2018.
- Kasperkevic, Jana. „Housing Price Trends Blue Red States Presidential Election Chart“. 25.09.2016. In: *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/us-news/2016/sep/25/housing-price-trends-blue-red-states-presidential-election-chart>; Abruf am 02.12.2018.
- Kay, Paul/ Maffi, Luisa. „Color Appearance and the Emergence and Evolution of Basic Color Lexicons“. In: *American Anthropologist*, Vol. 101. 1999, 2. <http://www.blutner.de/color/color.app.evol.pdf>; Abruf am 01.03.2018.
- Kroonen, Guus. *Etymological Dictionary of Proto-Germanic*. Leiden, 2013. (= <https://brill.com/view/title/12611>; Abruf am 31.03.2018).
- Leggett, William. „Indigo – The Medieval Devil’s Dye“. In: *Journal of The New York Botanical Garden* VI.44. New York 1943, 233-238. <https://www.biodiversitylibrary.org/item/98398#page/7/mode/1up>; Abruf am 09.02.2018.

- Li, Weidong/Lu, Xiaoke/Luo, Hongjie/Sun, Xinmin/Liu, Lanhua/Zhao, Zhiwen & Guo, Musen. „A Landmark in the History of Chinese Ceramics: The Invention of Blue and-white Porcelain in the Tang Dynasty “. In: *Science & Technology of Archaeological Research*, 3:1, 28-35. (=https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20548923.2016.1272310; Abruf am 19.01.2018).
- McNeill, N. B. „Colour and Colour Terminology“, 1971, 31. In: *Journal of Linguistics* 1972, 8(1), 21-33. (=http://www.jstor.org/stable/4175133)
- Merrifield, Mary Philadelphia. *Original Treatises, Dating from the XII<sup>th</sup> to the XVIII<sup>th</sup> Centuries, on the Arts of Painting in Oil, Miniature, Mosaic, and on Glass; of Gilding, Dyeing, and the Preparation of Colours and Artificial Gems; Preceded by a General Introduction; with Translations, Prefaces, and Notes Vol. 1.* London 1849, ccxii. (=https://archive.org/details/originaltreatis00merrgoog; Abruf am 23.11.2017).
- o. V. „Chemists go green to make better blue jeans“. In: *Nature International Journal of Science Vol. 553 (Nr. 128)*. https://www.nature.com/articles/d41586-018-00103-8; Abruf am 12.02.2018.
- Petry, Frauke. „Blau steht für konservative, aber auch freiheitliche Politik“, 12.10.2017. In: *Zeit Online*. http://www.zeit.de/politik/deutschland/2017-10/frauke-petry-blaue-partei-buergerforum-blaue-wende; Abruf am 23.12.2018.
- Piroch, Sigrid. „Slovak Folk Art Indigo Blue Printing“. In: *Ars Textrina Journals*, 9 (63-124). Winnipeg 1988, 68-70. (=http://ulita.leeds.ac.uk/research/ars-textrina-textiles-group/ars-textrina-journals/; Abruf am 20.02.2018).
- Sahlins, Marshall. „Colors and Cultures“. In: *Semiotica – Journal of the International Association for Semiotic Studies / Revue de l'Association Internationale de Sémiotique, Volume 16 (1)*. Berlin 1976, 1-22. (=http://www.deepdyve.com/lp/de-gruyter/colors-andcultures-nXm4QaalXg; Abruf am 05.03.2018).
- Samu, Margaret. „Impressionism: Art and Modernity“. 2014. In: *The Metropolitan Museum of Art*. https://www.metmuseum.org/toah/hd/imml/hd\_imml.htm; Abruf am 15.02.2018.
- Sooke, Alastair. „Yves Klein- The Man Who Invented a Colour“. In: *bbc culture* https://www.bbc.com/culture/story/20140828-the-man-who-invented-a-colour; Abruf am 15.02.2018.
- Splitstoser, Jeffrey/Dillehay, Tom/Wouters, Jan/Claro, Ana. „Early pre-Hispanic use of indigo blue in Peru“. 2016. In: *Science Advances, Vol.2 (Nr.9)*. (=http://advances.sciencemag.org/content/2/9/e1501623.full; Abruf am 19.12.2018).
- Steffen, Tilman. „Die Blaue Partei: Alles nach Petrys Wünschen“. In: *Zeit-Online*. www.zeit.de/politik/deutschland/2017-10/die-blauepartei-frauke-petry-afd; Abruf am 21.02.2018.
- Sturgeon, D. (Ed.). „藍“. In: *Shuo Wen Jie Zi*. (=https://cext.org/shuo-wen-jiezi?searchu=藍; Abruf am 23.01.2018).
- Voorhies, James. „Pablo Picasso (1881–1973)“. In: *The Metropolitan Museum of Art, Department of European Paintings* 2014. https://www.metmuseum.org/toah/hd/pica/hd\_pica.htm; Abruf am 20.01.2018.

- Wallace, Claire. *Color Terms in Pama-Nyungan Languages*. 2012, 10. (= <https://pdfs.semanticscholar.org/f677/4ed1c24cbdab4a71b7fcc5c380bc00cc6d39.pdf>; Abruf am 05.03.2018).
- Wierzbicka, Anna. „The meaning of color terms: semantics, culture, and cognition“. In: Dagmar Divjak (Hg.). *Cognitive Linguistics, Vol. 1.1*. 1990, 104, 120-124. (= <https://www.deepdyve.com/lp/degruyter/the-meaning-of-color-terms-semanticsculture-and-cognition-Fn2QL10Fyc?shortRental=true>; Abruf am 15.02.2018).
- Winberry, John. „Indigo In South Carolina: A Historical Geography“. In: *Southeastern Geographer*, 19(2). 1979, 91. (= [www.jstor.org/stable/44370692](http://www.jstor.org/stable/44370692); Abruf am 09.02.2018).
- Witkowski, Stanley/Brown, Cecil. „Whorf and Universals of Color Nomenclature“. In: *Journal of Anthropological Research*, 38:4. Chicago 1982, 413. (= <http://www.jstor.org/stable/3629897>; Abruf am 15.03.2018).
- Wood, Francis. „The Origin of Color-Names“. In: *Modern Language Notes*, 20(8), 225-229. 1905, 228. (= <http://www.jstor.org/stable/2917519>; Abruf am 05.02.2018).
- Zhen, Liu. „Blue state of Pennsylvania turns red as Trump wins suburbs and rural areas“. In: *SCMP*. 09. 11. 2016. <http://www.scmp.com/news/world/united-statescanada/article/2044534/blue-state-pennsylvaniaturns-red-trump-wins-suburbs>; Abruf am 21.01.2018.
- Zylko, Boguslaw. „Culture and Semiotics: Notes on Lotman's Conception of Culture“. In: *New Literary History*, 32(2). 2001, 395. (= [www.jstor.org/stable/20057664](http://www.jstor.org/stable/20057664); Abruf am 12.03.2018).

### Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Signifikant und Signifikat

Abb. 2: Zeichenmodel Saussures

Abb. 3: Schema Hjelmslevs: /arbre/ und /træ/

Abb. 4: Lapislazuli als Zeichen

Abb. 5: Bluejeans als Zeichen

Abb. 6: Basic Color Terms nach Berlin und Kay (1969)

Abb. 7: Übersicht über die verschiedenen Blaubezeichnungen

Abb. 8: Wu-Xing-Theorie

Abb. 9: Übersicht über Blau und seinen Signifikaten

### Bildquellennachweise

Bild 1: „Collection online- amulet“. The British Museum.

[https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=117889&partId=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=117889&partId=1)

Bild 2: „Collection online- pectoral / heart-scarab“. The British Museum.

[https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=109847&partId=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=109847&partId=1)

Bild 3: „Madonna and Child, ca. 1483–84“. The Met Museum Collection.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436892>

Bild 4: „Painted Banner (Thangka) with the Medicine Buddha (Bhaishajyaguru)“.

Art institute Chicago. <https://www.artic.edu/artworks/144397/painted-banner-thangka-with-the-medicine-buddha-bhaishajyaguru>

Bild 5: „Collection-Ceramic“. The Palace Museum.

[www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227388.html](http://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227388.html)

Bild 6: „Beating a vat by hand“. The J. Paul Getty Museum.

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/172431/oscar-mallitte-beating-a-vat-by-hand-1877/>

Bild 7: „Artwork-Franz Marc“. Artsy.net. <https://www.artsy.net/artwork/franz-marc-the-large-blue-horses>

Bild 8: The Emotional Turmoil behind Picasso's Blue Period". Artsy.net.  
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-emotional-turmoil-picassos-blue-period>

Bild 9: „La-Vie“. Pablo Picasso- Paintings, Quates, and Biography.  
<https://www.pablocicasso.org/la-vie.jsp>

Bild 10: „Timeline of Art History“. The Met Museum.  
<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/50.188/>

Bild 11: „Acrobat and Young Harlequin (Acrobate et jeune Arlequin)“. BARNES Foundation. [https://collection.barnesfoundation.org/objects/5878/Acrobat-and-Young-Harlequin-\(Acrobate-et-jeune-Arlequin\)/](https://collection.barnesfoundation.org/objects/5878/Acrobat-and-Young-Harlequin-(Acrobate-et-jeune-Arlequin)/)

Bild 12: „Collecition-Works“. MoMA.  
<https://www.moma.org/collection/works/80103>

Bild 13: „Collection- Boating,1874“. The Met Museum.  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436947>

Bild 14: „富嶽三十六景 神奈川沖浪裏「 Under the Wave off Kanagawa (Kanagawa oki nami ura), also known as The Great Wave, from the series Thirty-six Views of Mount Fuji (Fugaku sanjūrokkei),ca. 1830–32“. The Met Museum.  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45434>

Bild 15: „Re-creating Masterpieces-A Closer Look at Song, Yuan & Ming paintings“. HKUST Library.  
<http://lbcone.ust.hk/exhibit/exhibition/108/artwork/2834>

Bild 16: „Collection/Paint“. The Palace Museum.  
<http://www.dpm.org.cn/collection/paint/230241.html>

Bild 17: „Past Auction“. Artnet.  
<http://www.artnet.com/artists/qiansongyan/hongyan-lizhou-zhiben-W6lBmqTTbpCHylj4LhsaLg2>

Bild 18: The National Museum of China. <http://www.chnmuseum.cn/tabid/212/Default.aspx?AntiqueLanguageID=1881>

Bild 19: „Saying Farewell at Xunyang 潯陽送別圖“. East Asian Scroll Paintings. University of Chicago Center for Art of East Asia.  
<https://scrolls.uchicago.edu/node/163>

Bild 20: Fu Shen C.Y./Stuart Jan. *Challenging the past: The paintings of Chang Dai-chien*. Washington, D.C, Seattle 1991.

Bild 21: Fu Shen C.Y./Stuart Jan. *Challenging the past: The paintings of Chang Dai-chien*. Washington, D.C, Seattle 1991.

Bild 22: Fu Shen C.Y./Stuart Jan. *Challenging the past: The paintings of Chang Dai-chien*. Washington, D.C, Seattle 1991.

Bild 23: „SALE 13267 Contemporaries: Voices from East and West / Asian 20th Century & Contemporary Art (Evening Sale)“. Christie's.  
[https://www.christies.com/LotFinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=6081078](https://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=6081078)

## Neuerscheinungen von Mitwirkenden



Der Spatial Turn und seine Folgen: Vor dem Hintergrund der historischen Grundlagen der Wende zum Raum zu Beginn des 21. Jahrhunderts arbeitet Stephan Günzel die maßgeblichen Verwerfungslinien der gegenwärtigen Debatte heraus und dekliniert die verschiedenen Aspekte der Verräumlichung am Beispiel von Henri Lefebvres Theorie sozialer Hervorbringung systematisch durch.

Die Abgrenzung einzelner Varianten des Spatial Turn lässt die jeweils fachspezifischen Interessen am Raum deutlich werden und ermöglicht einen übergreifenden Vorschlag zu dessen methodischer Untersuchung anhand topologischer Strukturen.

Der Band gibt nicht nur einen systematischen Überblick über den Spatial Turn, sondern stellt darüber hinaus die Raumtheorien von Ratzel, Simmel, Levin, Heidegger, McLuhan, Levinas, Foucault, Spencer Brown, Bourdieu, Deleuze, de Certeau und anderen vor. Damit eignet er sich in besonderer Weise für den Einsatz in Studium und Lehre.



Anknüpfend an *Deutsche Selbstbilder in den Medien: Film 1945 bis zur Gegenwart* widmet sich dieser Band insbesondere Gesellschaftsentwürfen, Identitäts- und Sinnkonstrukten in der deutschsprachigen Literatur und Film des 21. Jahrhunderts. Ausgehend von Deutschlandbildern der Popliteratur der 1990er Jahre werden die Entwicklungen gegenwärtig zentraler Narrative am Beispiel von Generationenbildern der Thirtysomethings, den Konzeptionen von Gender, Sex, Beziehungen und individuellem ‚Glück‘ in Literatur und Film, von Norm und Verbrechen im Regionalkrimi und von Heimatkonzeptionen im neuen ‚Heimatfilm‘ aufgezeigt. Daneben werden die gegenwärtigen Geschichtskonstrukte vom Mittelalter, dem Nationalsozialismus sowie von ‚1968‘ und 9/11 in den Blick genommen.

**Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Print**

Band 6



Die Erzählungen des Videospielels gelten kulturell nach wie vor weitestgehend als trivial, auch in der Forschung ist die konkrete Untersuchung der dort entworfenen Welten bislang nur auf einer sehr allgemeinen Ebene erfolgt. Martin Hennig hat sich deshalb erstmals umfassend den Weltentwürfen des Videospielels und ihren unterschiedlichen Ausprägungen innerhalb der aktuellen Videospielekultur gewidmet. Dabei werden semiotisch fundiert die Konzeption des Avatars und die damit verknüpften Vorstellungen von der Person mit den dargestellten Welten verknüpft. Es wird untersucht, wie strukturelle und inhaltliche Merkmale aktueller und historischer Beispiele durch das Videospieldispositiv bedingt sind; welche Auswirkungen der Medienwandel auf die Weltentwürfe in Videospielels hat und welche sozialen Nutzungsweisen das Onlinerollenspiel im Vergleich zum Offlinevideospielels ermöglicht.

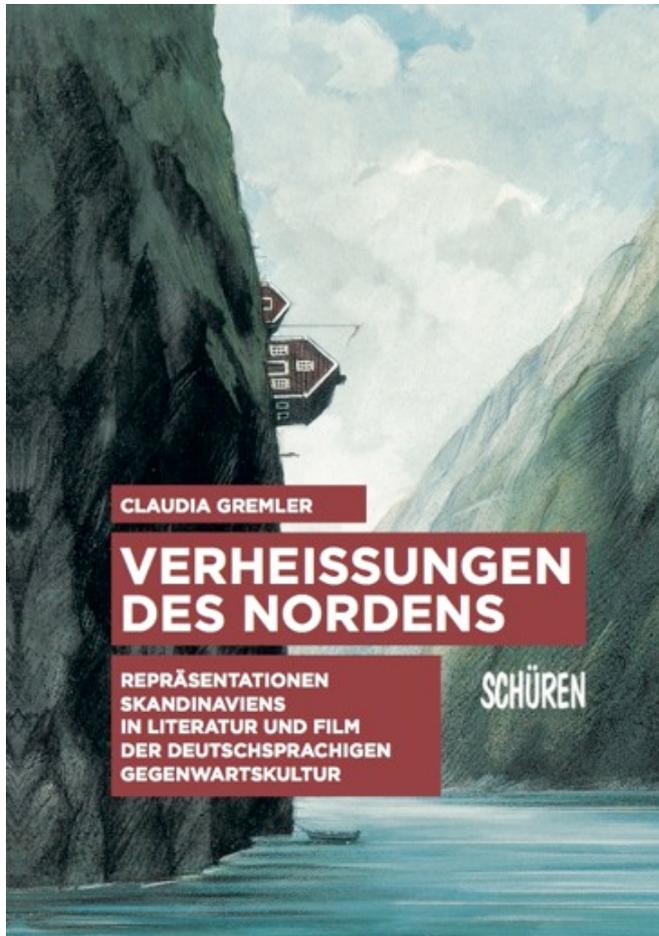
Damit werden Person und Raum, Avatar und Weltentwurf im Buch einerseits mit der spezifischen Medialität des Videospielels und andererseits zu kulturellen Diskursen in Beziehung gesetzt. In diesem Zusammenhang schließt Hennig insbesondere an Konzeptionen von ‚Privatheit‘ und ‚Öffentlichkeit‘, ‚Freiheit‘ und ‚Überwachung‘ an. Insgesamt liefert die Kultursemiotik des Videospielels eine systematische semiotische Analyseverfahren, die gleichermaßen an Offline- und Onlinevideospielels validiert wird. Das Videospielels rückt hier sowohl in seiner semiotisch-ästhetischen Dimension als auch in seinen kulturellen Bezügen und Funktionen in den Blick und wird damit in vollem Umfang als kultureller Zeichenträger perspektiviert.

**Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Print**

Band 12



Europa wird gegenwärtig neu gedacht: im Kontext von ‚Flüchtlingskrise‘ und Brexit sowie unter Bedingungen von Transkontinentalität und Mehrsprachigkeit. Seine Grenzen werden in einem Spektrum wahrgenommen, das von Durchlässigkeit bis zur Abgrenzung reicht. Schicksale von Flucht und Exil werfen die Frage nach dem generativen Potential von Übergangsprozessen auf. Die in diesem Band versammelten Beiträge befassen sich daher mit literarischen und filmischen Werken, die quer zu homogenisierenden Bildern und Identitätsvorstellungen in Europa oder in anderen Weltteilen stehen. Sie stellen die Bedeutung von Entgrenzungen heraus, die Veränderungen bewirken, und prüfen, inwiefern Grenzräume auch zur Entwicklung von Übergängen beitragen.



Literarische und filmische Repräsentationen der skandinavischen Länder haben im deutschsprachigen Raum eine lange Tradition, die von geographischer Nähe und kultureller Affinität sowie von heute weitgehend überwundenen politischen und militärischen Konflikten geprägt wurde.

Mit dem Ende des zwanzigsten Jahrhunderts hat in der deutschen Skandinavien-Darstellung eine besonders produktive Phase eingesetzt. Dieser Band analysiert eine repräsentative Auswahl der zahlreichen (postmodernen) Romane und Filme, die in den letzten Jahrzehnten entstanden sind und sich kreativ mit dem europäischen Norden aus deutscher Perspektive auseinandersetzen.

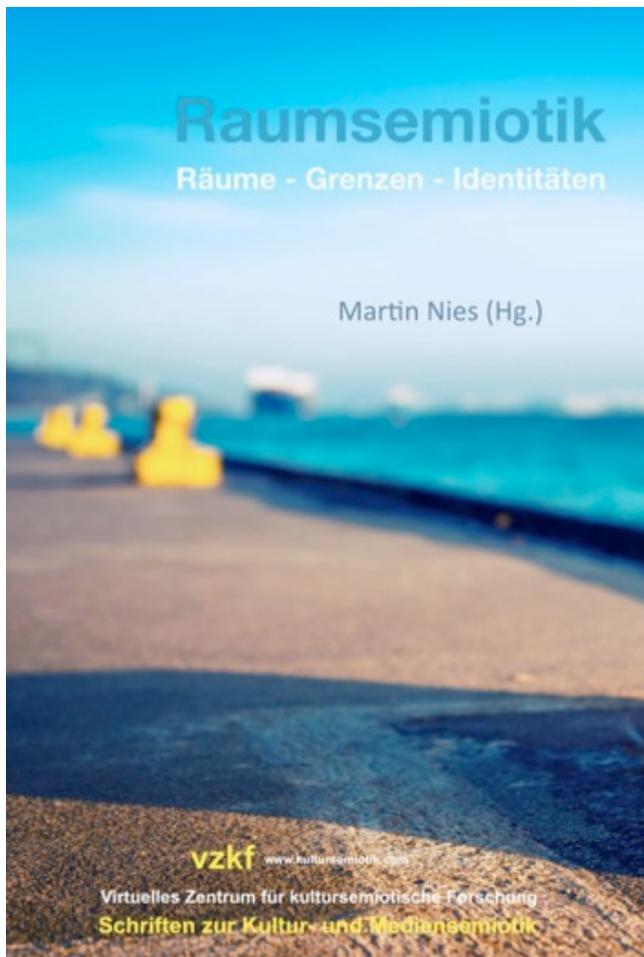
Zum einen werden dabei diese kulturellen Repräsentationen als Beiträge zu den in Zeiten der Globalisierung und des Klimawandels deutlichen Transformationen unterworfenen Diskursen von Nördlichkeit untersucht.

Dabei gelangen sowohl imagologische Analysemethoden zur Anwendung als auch kulturwissenschaftliche Theorien zur Wahrnehmung und sozialen Gestaltung von Räumlichkeit, sowie Ansätze aus der Emotionsforschung, die zur Untersuchung sowohl der tradierten Charakterisierung des Nordens als epistemologischer Ort der Selbstfindung als auch der häufig mit Skandinavien assoziierten Melancholie herangezogen werden.

Zum anderen wird die häufig unterschätzte Relevanz des (kolonialistischen) Skandinavienverständnisses als konstitutives Element deutscher Identitätspolitik untersucht und es wird der zentralen Frage nachgegangen, wie die traditionelle Wahrnehmung der nordischen Nachbarländer als die "fremde Heimat" (Thomas Mann) der Deutschen aus postkolonialistischer Perspektive bewertet werden sollte.

**Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Print**

Band 14



Die ‚Raumsemiotik‘ ist diejenige Teildisziplin der Kultursemiotik, die sich mit dem Zeichencharakter von Räumen und Grenzen, mit den zeichenhaften Prozessen des *Spacing*, *Bordering/Border-scaping* und mit den im Kontext kulturellen Wandels unterschiedlichen Modellen ihrer Beschreibung auseinandersetzt, also den wissenschaftlichen Diskursen über Räume und Grenzen. Die gegenwärtige Raumsemiotik konzentriert sich dabei nicht mehr nur auf binäre Konzepte, sondern beschreibt Raum- und Grenzkonstrukte in ihrer Vielfalt und ihrer Dynamik. Unter dem Aspekt der Semiotisierung lassen sich poststrukturalistische theoretische Konzepte funktionalisieren: So finden neben Lotmans ‚semantischen Räumen‘ und der ‚Semiosphäre‘ etwa Foucaults Heterotopiekonzept, Bhabhas ‚Dritter Raum‘, Augés ‚Nicht-Orte‘, de Certeaus ‚Horizont‘, Tim Ingolds ‚Wayfaring‘ oder auch Konzepte der Transdifferenz Anwendung und werden in ihrem Verhältnis zur Semiotik neu verortet.

Die Beiträge des Bandes loten die Grenzen der semiotischen Semiosphäre aus und erkunden theoretisch-methodische Schwellenbereiche: Sie spannen einen Bogen von einer kultursemiotischen Positionsbestimmung im gegenwärtigen Raum- und Grenzdiskurs über einzelne Beispielanalysen, die die Vielfalt der Anwendbarkeit semiotischer Methoden und Begriffe an unterschiedlichen textuellen Raumkonstrukten erproben, über die Lektüren ‚anderer‘ und ‚queerer‘ Räume von der Architektur bis zum Zirkus, von performativen Räumen zu ‚Datenräumen‘ und bis hin zu grundlagentheoretischen Beiträgen über Querbezüge zwischen semiotischer und sozialwissenschaftlicher Raumtheorie oder die „semantischen Grenzbereiche der Teilhabe“. Der Band stellt damit einen Beitrag zur transdisziplinären Entwicklung theoretischer, methodischer und inhaltlicher Ansätze und Fragestellungen hinsichtlich der Bedeutung von Räumen und Grenzen dar und dient durch sein Erscheinen im Open Access einem offenen Wissenstransfer.

### **Schriften zur Kultur- und Medienssemiotik | Online**

No.4/2018 Full Open Access unter dem Link:

[http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2019/10/Raumsemiotik-Martin-Nies-Hg.\\_SMKS-Online-No.4-2018-red.pdf](http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2019/10/Raumsemiotik-Martin-Nies-Hg._SMKS-Online-No.4-2018-red.pdf)



## Titelnachweis

Wai Cheung:

*Das Blau in den morgen- und abendländischen Kulturen. Materialität und Semiotik einer Farbe. Produktion – Handel – Bedeutung.*

VZKF Student Research Papers, hrsg. v. Martin Nies; No. 8/2020

(<http://www.kultursemiotik.com/nachwuchsportal/student-research-papers/no-8-2020/>).

Bildnachweis: *A young man picking a blue rock from the ground* [Bodleian Library, MS. Elliott 287, fol. 34a]. <https://www.bodleian.ox.ac.uk/our-work/conservation/case-studies/ultramarine>



**Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung**

**Student Research Papers**

## Impressum

© 2020 | **VZKF**

[www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com)

Alle Rechte vorbehalten

Verantwortlich für den Inhalt der Beiträge sind die Autorinnen und Autoren. Für evtl. Verletzungen des Urheberrechts kann der Herausgeber nicht zur Verantwortung gezogen werden.

Herausgeber / Redaktion:

Prof. Dr. Martin Nies  
Europa Universität Flensburg  
Institut für Sprache, Literatur und Medien  
Seminar für Germanistik  
Auf dem Campus 1  
24943 Flensburg  
Germany

Email: [redaktion@kultursemiotik.com](mailto:redaktion@kultursemiotik.com)

